

ANTOINE LE PAULTRE (1621-1691), ARCHITECTE DE LA CHAPELLE DE PORT-ROYAL DE PARIS (1)

par Jean-Marie THIVEAUD

ORIGINE ET FORMATION.

Antoine Le Paultre est né en 1621, au faubourg Saint-Martin à Paris. Son père, Adrien, était maître menuisier, issu d'une lignée de menuisiers implantés dans ce même quartier parisien depuis plusieurs générations. Adrien Le Paultre était lié avec de nombreux artisans de la capitale, et les parrains de ses multiples enfants — on lui connaît au moins deux filles et sept garçons — furent choisis parmi les maîtres-maçons, les menuisiers et même des peintres du roi. Cette tradition se poursuivit puisque chacun des fils d'Adrien Le Paultre exerça une activité professionnelle dans le domaine de la construction et des bâtiments : Adrien, l'aîné, fut maître-serrurier ; Jean I, le célèbre graveur ornemaniste, commença sa carrière auprès de Philippon « ingénieur et menuisier du roi » ; Jean II et François furent des maîtres-maçons appréciés ; Sébastien, menuisier, tandis qu'Antoine se destinait au métier d'architecte.

Il est bien difficile de savoir si Adrien Le Paultre le père voulait faire de son cadet un « architecte » au sens où nous l'entendons aujourd'hui. S'il semble assuré que, vers le second quart du XVII^e siècle, une différence assez nette se manifestait dans l'exercice de la fonction entre l'architecte et le maître-maçon, il n'est pas prouvé qu'elle fût réalisée dès le premier stade de la formation.

La notion moderne de l'architecte, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, et qui s'est fait jour dans le dernier quart du XVII^e siècle, correspond à des réalités diverses autour des années 1640. La profession d'architecte, chère aux humanistes de la Renaissance, est une conception « intellectuelle ». Philibert Delorme s'en est fait l'écho, au terme du XVI^e siècle, mais il faut bien observer qu'il s'agit là de l'expression quelque peu idéale

(1) Ces quelques pages constituent une partie de la thèse soutenue à l'Ecole des Chartres en 1970.

d'un artiste âgé, au faite de sa gloire, et qui, de plus, se piquait de littérature. Ainsi que l'a montré J.-P. Babelon le vocable d' « architecte », au début du XVII^e siècle, est un terme « savant », mais qui conférait à celui qui le portait une considération certaine.

La terminologie en usage est d'ailleurs assez variée, ainsi qu'en témoigne la multiplicité des intitulés relevés dans les divers textes officiels de cette période, actes notariaux, expertises des greffiers des bâtiments, minutes des procès, etc. Toutefois, il faut constater une forme de typologie organisée et marquant une certaine hiérarchie entre *maître-maçon*, *architecte*, *architecte bourgeois*, *architecte de la ville*, *architecte ordinaire des bâtiments du roi*. Le nombre des titulaires assez limité à cette période tend à prouver qu'une organisation existait au sein des corporations spécialisées, contrairement à ce que l'on dit très généralement aujourd'hui. Il semble, en effet, difficile d'imaginer, dans ce cadre étroit des corporations où chacun connaissait son voisin, que l'on ait pu se parer de titres sans rapport avec une fonction déterminée. En outre, ces mentions correspondent à la constitution de textes officiels, dressés par les officiers du greffe, les parties en cause étant présentes pour telle expertise ou telle expédition de procès. Enfin, le prétexte de ces mentions restait une situation de conflit opposant tel corps de métier à celui, quel que soit son titre précis, qui remplissait une fonction de conception, d'organisation ou de coordination, préfigurant ainsi le métier d'architecte.

Un élément important, propre à illustrer les divers aspects de cette formation, et éclairant certaines qualités spécifiques de Le Paultre, nous est fourni par la mention, au bas d'une gravure de 1639, *A. Le Paultre, & sculps*. Il s'agit d'un document conservé à la Bibliothèque Nationale, représentant une coupe, en élévation, de l'église du Noviciat des Jésuites, à Paris. La pièce est annotée et datée de la main même de Martellange, l'architecte de ce bâtiment.

M. Vallery-Radot, dans le catalogue des représentations d'églises jésuites (2) attribue la gravure à Antoine Le Paultre. Il n'existe, en effet, à cette date qu'un Le Paultre capable de réaliser ce travail, dont le prénom porte cette initiale et orthographiant

(2) Jean Vallery-Radot, *Recueil des plans d'édifices de la Compagnie de Jésus conservés à la Bibliothèque Nationale*, Rome, 1960, p. 167, n° 570-571.

ainsi son nom (3). Sans affirmer comme M. Berger (4) qu'Antoine ait fait son apprentissage auprès de l'illustre jésuite, on peut admettre qu'il ait eu avec ce dernier des relations plus ou moins suivies. L'hypothèse serait séduisante d'un Le Paultre élève des Pères et étudiant dans leurs collèges l'art de la géométrie qui devait faire sa force ! Il faut, de toute manière, constater qu'en 1640, vers dix-huit ou dix-neuf ans, Antoine Le Paultre était capable de dessiner et graver.

Certains historiens du XVIII^e siècle, comme Blondel ou Mariette, ont considéré qu'il avait appris cet art de son frère Jean, son aîné de deux ans, alors employé au service de Philipon, ingénieur et menuisier du roi, lui-même graveur et ornemaniste. Cette probabilité ne saurait manquer de fondement. Mais ce qu'il importe surtout de retenir c'est qu'Antoine Le Paultre n'a pas connu la seule école des chantiers, et qu'avant même de savoir élever un mur ou une charpente, il avait, sur ses confrères contemporains, l'inestimable avantage de savoir dessiner et manier le burin et l'eau-forte.

Antoine préfigure parfaitement la nouvelle fonction de l'architecte moderne, exalté dès la Renaissance, plus homme de génie que de métier, à l'inverse d'un Jules Hardouin-Mansart, par exemple, qui dut sa vie durant recourir aux services de François d'Orbay, puis d'un véritable atelier, pour réaliser les dessins et les plans de ses ouvrages (5).

Un point demeure encore obscur qui, pourtant, achèverait de parfaire ce tableau idéal : Le Paultre a-t-il « fait le voyage d'Italie » ? Jacques Le Mercier était allé à Rome. Jean Le Paultre, le frère d'Antoine, accompagna Philipon en Italie, dont il rapporta une moisson de dessins. Aucune preuve pour Antoine, mais quelques suppositions.

Toutefois, il ne faut pas attacher une grande importance aux intitulés faisant apparaître le service du roi, dans la mesure où, à cette époque, ils ne revêtaient pas le caractère institutionnel que dut régler Colbert en 1675. Les pensions ou privilèges restaient limités à un nombre restreint d'individus, constituant de véritables castes, tels les Villedo ou les Le Vau. Il faut recon-

(3) Jean, le graveur, signe « Le Pautre » ou « Le Pôtre ».

(4) R.-W. Berger, *Antoine Le Pautre, an architect of the era of Louis XIV*, New York University Press, 1970.

(5) A. Laprade, *François d'Orbay*, Paris, Vincent et Freat, 1961.

naître, cependant, et l'on peut y voir le signe de la considération sociale attachée au vocable, que très vite se manifesta, entre 1660 et 1675, une utilisation abusive de ces titres d'*architecte des bâtiments du roi*, suscitant la mise en place d'un système organisé et réglementé. En 1675, lorsque Colbert légiféra, des structures étaient en place qui permettaient une meilleure organisation. Ainsi, la création de l'Académie trouvait une orientation nouvelle et contribuait à la constitution d'une filière sélective de formation pour les meilleurs des jeunes architectes.

Il n'en est pas de même lorsqu'Antoine Le Paultre est en âge d'entrer en apprentissage. Issu d'un milieu d'artisans « du bâtiment », Antoine ne dut pas connaître de difficultés particulières pour apprendre les éléments de l'art de bâtir. Mais il ne suffisait pas de savoir construire une voûte ; la composition, les données de géométrie, le dessin, représentaient autant d'éléments qui échappaient au registre normal des maçons. Or, ainsi qu'on peut le supposer, la fonction d'architecte se distinguait très nettement de la tâche « mécanique ». Il est difficile de préciser à quel âge pouvait commencer cette formation ; nul doute cependant, ainsi qu'on a pu le constater pour certains architectes, comme Jules Hardouin-Mansart (6), que dès le plus jeune âge, vers 12 ou 14 ans, l'apprenti travaillait effectivement sur des chantiers.

Il semble, pour Antoine Le Paultre, que cette formation ait été, finalement, assez rapide. En effet, dès 1643, donc à 21 ans, Antoine fait accompagner son nom, sur certains actes, du titre de « maçon et architecte », et, en 1644, d'« architecte des bâtiments du roi ». Sans doute voulait-il exprimer, de la sorte, sa participation récente à quelque chantier pour le roi.

L'analyse des différents dessins d'architecture laissés par Le Paultre, et notamment dans son *Livre*, tendent à montrer l'influence très nette de l'art italien. Certains projets sont des copies presque fidèles de monuments romains ou italiens, ce qui peut laisser imaginer que le jeune architecte en avait dressé les dessins d'après les originaux, bien qu'il ait pu, évidemment, en avoir connaissance par Jean. Mais les dessins de Jean, ramenés d'Italie, et dont certains ont été gravés, sont surtout des détails d'architecture ou d'ornement, ce qui était naturel de par ses fonctions.

(6) B. Jestaz, dans sa thèse d'Ecole des Chartes (1962) a bien montré l'évolution et la formation de Jules Hardouin Mansart.

Autre piste possible : A. Le Paultre reçut, vers 1645, une commande de François de Fontenay-Mareuil, ambassadeur à Rome, rentrant d'une longue ambassade. Comment les deux hommes étaient-ils entrés en relation ? Or, l'on sait que le marquis de Fontenay-Mareuil aimait à s'entourer d'artistes qui l'accompagnaient dans son ambassade. Le Paultre fut-il un jour du nombre ? Là encore, aucun texte ne peut permettre de l'affirmer.

Toutefois, et c'est un aspect intéressant de la formation du jeune architecte, Antoine Le Paultre avait une connaissance importante des réalisations et ouvrages, bâtis, dessinés ou écrits, des grands maîtres italiens. C'est, en effet, l'un des traits des plus caractéristiques de cet artiste ; le *Livre* qu'il a élaboré vers 1645 témoigne de façon éclatante de cette sorte d'érudition architecturale, qui tourne parfois à la préciosité.

Outre ses talents de bâtisseur et de dessinateur, Le Paultre avait une formation que l'on pourrait dire « théorique », intéressant à la fois certaines subtilités géométriques et architectoniques, mais aussi les diverses tendances de pensée et de goût, tant en France qu'au delà des monts.

Il n'en reste pas moins que ces quelques éléments ne sauraient suffire à une définition convenable des modalités de formation d'un architecte, dans la première moitié du XVII^e siècle. Une étude quelque peu systématique, mais dont il faut bien mesurer les difficultés serait assurément souhaitable.

LES PREMIERS TRAVAUX

Nous ne disposons pas encore de renseignements documentaires capables d'éclairer cette première période de 1640-1645. Les mentions relevées dans quelques actes tendent à prouver que Le Paultre exerçait déjà son métier vers 1643, sur la place de Paris.

Il semble que l'entourage familial du jeune architecte contribue à le « lancer » dans le monde. En effet, le premier chantier connu entre 1644 et 1646 fut l'aménagement de l'hôtel de Chevreuse, pour Claude de Lorraine, rue Saint-Thomas du Louvre (7). Or depuis plusieurs années, son père Adrien, participait aux restaurations intérieures des appartements du duc. Cette entreprise

(7) L'hôtel de Chevreuse, bâti par Cl. Métézeau et acheté par P. Le Muet est gravé dans les œuvres de Silvestre et Marot.

connut divers rebondissements, ainsi qu'en témoignent plusieurs pièces de procès et ne s'acheva qu'en 1648 (8).

Il faut insister semble-t-il sur cette première opération connue, dans la mesure où elle constitue le point de départ, ou pour le moins, un jalon essentiel de tout un réseau de clientèle auquel Le Paultre demeurera toujours fidèle et qui conditionne profondément l'orientation de toute son œuvre et sans doute l'expression de son génie. La clientèle privilégiée d'Antoine Le Paultre, ce sont les « grands », les frondeurs, les Jansénistes, les partisans, amis de Fouquet, « Monsieur » et sa cour de mignons, tout ce microcosme aristocratique qui poursuit désespérément un rêve prestigieux.

Ce sont ces mêmes princes, protecteurs de la petite communauté de Port-Royal, qui allaient proposer à la Mère Angélique les services d'un jeune architecte, prompt à mettre son talent au service du « grand et du paraître » .

CONSTRUCTION DE LA CHAPELLE DE PORT-ROYAL DE PARIS.

Les divers travaux accomplis pour les Lorraine ou le marquis de Fontenay avaient permis au jeune architecte de donner des preuves de son talent. En recevant la commande d'une chapelle pour les religieuses de Port-Royal, l'occasion lui était offerte de faire connaître à tous son habileté et son génie.

Malgré le caractère plus ou moins profond, selon les cas, de leur adhésion au mouvement janséniste, les amis de Port-Royal constituaient déjà une sorte de clan qui pouvait parfaitement servir l'architecte chargé d'élever un temple de la nouvelle doctrine. Il n'est pas facile de dire par quelle entremise le jeune homme entra en rapport avec la communauté de Port-Royal. En fait, comme l'église fut construite avec le secours des deniers de divers grands personnages, il faut penser que Le Paultre dût à l'un de ses premiers patrons la responsabilité de l'affaire.

Aucun document d'archives n'a pu être retrouvé jusqu'à ce jour, permettant de retracer avec plus de précision l'histoire de la construction de la chapelle. Les religieuses utilisaient généralement les services des notaires Gallois et Le Caron, mais dans

(8) Archives Nationales, Minutier Central (A.N.-M.C.), LXXXIII, 59 et LXXXIII, 92.

aucune de ces deux études ne figure d'acte concernant la construction, l'architecte ou les ouvriers. Les moniales recevaient les largesses de leurs amis et il est très vraisemblable que les marchés ou les quittances, s'il y en a eu, ont été passés devant les notaires des donateurs. Il convient de remarquer cependant qu'aucune mention n'est portée au répertoire ou dans les liasses des notaires des Guéménée et des Aumont (9).

Les cérémonies qui marquaient les consécrations, ou même l'inauguration des travaux, ont laissé assez de souvenirs dans les mémoires pour qu'aucun doute n'ait jamais existé, ni sur la personne de l'architecte, ni sur les dates limites du chantier. Les historiens de Paris ont toujours donné avec certains détails les précisions nécessaires à la connaissance de ce monument (10). Nous bénéficions en outre des renseignements offerts par la Supérieure du couvent, la Mère Angélique Arnould, dont les lettres éditées dès le XVIII^e siècle, contiennent certaines indications sur la marche de l'entreprise (11). Il nous faut, pour l'heure, nous contenter de ces notions encore bien vagues, déjà connues et publiées à plusieurs reprises (12).

Dans la correspondance qu'elle entretient avec la Reine de Pologne, la mère Angélique rend compte à sa « philotée » des progrès et de l'état de la construction. « *Notre église, écrit-elle le 21 septembre 1646 (13), fut commencée le premier jour d'avril et Monseigneur de Paris bénit la première pierre. Elle est aujourd'hui presque achevée et si jolie que j'en ai de la confusion.* »

Il semble donc que la première tranche de travaux ait été menée avec une très grande rapidité. Un acte passé le 22 décembre 1646, entre la Princesse de Guéménée et les religieuses, pour la construction d'un corps de logis dans l'enclos du monastère, destiné aux retraites de cette dame, indique en effet que l'on placera à l'extrémité de ce bâtiment « *une tribune qui regarde en l'église neuve dudit couvent* » (14). Cette indication est reprise

(9) A.N.-M.C., LXXXVII.

(10) Sauval, Brice, II, 150 ; Piganiol, t. VII (1765), p. 253 ; Jaillot, XIX^e quartier, p. 8 ; Lefèvre, 1759, p. 332, etc.

(11) *Lettres de la révérende Mère Angélique Arnould...*, Utrecht, 1742-1744, 3 t.

(12) Cf. Gazier, Dumolin, Outardel, *Eglises de Paris*, 1936. Hailays, Y. Christ, etc.

(13) *Lettres de la Mère Angélique*, t. I, CLXXXVIII, p. 309.

(14) A.N.-S.45.15.

dans un autre document, intéressant la même affaire, du 16 janvier 1647 (15). A cette date, cependant, ainsi que le dit la Mère Angélique, seuls les travaux de la chapelle proprement dite, c'est-à-dire le sanctuaire et la croisée du transept destinés aux fidèles, étaient achevés.

« Nous avons fait aussi, écrit la supérieure, le côté du cloître qui est bien clos, dans lequel nous nous mettrons et y serons fort bien jusqu'à ce que nous fassions notre chœur, y ayant une grande grille dans la croisée » (16).

Cette affirmation est également vérifiée par les termes d'une donation faite par la marquise d'Aumont, à son entrée au couvent, à la fin de l'année 1646. « Comme bienfaitrice, et en cette qualité, elle aurait donné de ses deniers pour faire bastir partie de cloître qui restait à faire... le chœur des religieuses et le noviciat au dessus » (17).

Ce texte a été mal interprété par Dumolin qui s'est fondé sur la date de rédaction. En effet, l'acte de donation a été passé, après coup, dix ans plus tard, en 1656, devant Gallois, car jusque là « quoyque les religieuses lui aient souvent offert de passer contrat en sa faveur » Madame d'Aumont s'y était toujours refusé, faisant confiance aux sœurs (18).

Plutôt que de penser, comme Dumolin, que les constructions énumérées ont été réalisées entre 1650 et 1656, je crois qu'il faut en tirer la conclusion que, lorsque cette dame offrit ses deniers en décembre 1646, il restait à élever le chœur des religieuses et une partie du cloître, ce qui confirme parfaitement les remarques de la Mère Angélique.

Les travaux du chœur durèrent plus longtemps, en raison sans doute de besoins financiers. Il est bien évident qu'une seule largesse ne pouvait suffire à couvrir tous les frais de cette construction. De plus, comme les religieuses étaient malgré tout à l'abri, personne ne dut s'inquiéter de l'avance de l'entreprise.

Le 17 avril 1648, la mère Angélique écrit à la Reine de

(15) *Ibid.*

(16) *Lettres*, t. I, CLXXXVII, p. 309.

(17) A.N.-S.45.15.

(18) M. Dumoulin, *Procès verbaux de la Commission du Vieux Paris*, 1930, A.N.-S.45.15.

Pologne (19) « *s'il nous est possible d'obtenir de Monseigneur de Paris qu'il dédie notre église à la fin de ce mois elle sera prête* » et un peu plus loin elle fait part de son appréhension devant la bousculade qui s'ensuivra lors de la dédicace « *depuis deux ans que tous nos amis le désirent.. et nos ennemis* ».

Il est possible que les travaux accomplis en 1646 n'aient porté que sur la grosse maçonnerie, et vraisemblable aussi que l'église fut seulement réservée aux religieuses dans le temps qui précéda la dédicace. Les préparatifs dont parle la Révérende Mère sont les décorations de dernière heure, peut-être quelques dernières peintures — elle fait allusion, précisément, à ce propos, à celles qui décorent le réfectoire, « *comme au temple de Charenton* », aux dires des perfides — certainement des détails, puisque dès 1646 « *tous ceux qui la voyaient disaient que c'était un petit chef-d'œuvre* » (20).

Deux mois plus tard, la supérieure note « *notre nouvelle église (laquelle) à ce que disent tous ceux qui la voyent, est la plus jolie et la plus dévote de Paris, bien qu'elle soit des plus simples. Notre chœur, ajoute-t-elle, est aussi très beau et très commode* » (21). Et dans la lettre suivante : « *Notre nouvelle église est toujours pleine* » (22). Il est donc certain que les travaux commencés en avril 1646 étaient complètement finis, y compris le chœur des religieuses, en avril 1648.

Quelle est la part de Le Paultre ? Bien sûr, aucune lettre ne mentionne le nom de cet homme, la mère parle seulement de « *notre architecte* ». Mais il a lui-même montré l'importance de ses ouvrages en gravant une série de plans, coupes, élévations, représentant le monastère. Ces planches, qui sont publiées dans certaines éditions du Livre de l'architecte (23), sont postérieures à l'achèvement des travaux ; elles présentent des projets d'élévations qui n'ont pas été réalisés mais reproduisent fidèlement le plan de l'édifice et des dépendances voisines dont la construction a été conduite par Le Paultre ou a accompagné, en tout cas, son propre chantier.

(19) *Lettres*, CCXVIII, p.

(20) *Ibid.*, CLXXXVIII, p. 309.

(21) *Ibid.*, CCXXII, pp. 373.

(22) *Ibid.*, CCXXIII, p. 375.

(23) Cf. J.-M. Thiveaud, *Thèse de l'Ecole des Chartes*, II^e partie, I^o ch. ; les éditions tardives, vers 1658-1660, puis après 1690, contiennent les planches des projets pour Port-Royal.

La date approximative de ces gravures semble fournie par une phrase de la Mère Angélique, qui se plaint auprès de la Reine de Pologne de ne pouvoir lui montrer l'état de sa nouvelle église. « *Nous n'avons pu encore tirer de notre architecte le plan de notre Eglise, nous le poursuivrons toujours jusqu'à ce que nous l'ayons* » (24). Réalisées vers 1648-1650, dédiées à Madame de Longueville (25), ces planches montrent toutes une correspondance parfaite avec les indications relevées dans les divers documents cités précédemment. On peut remarquer la chapelle, abside, croisée et travée unique, flanquée d'un morceau de cloître (marqué « cloître » sur la gravure et complètement clos ainsi qu'en témoignent plus clairement les coupes) qui constitue le premier abri des religieuses. Puis le chœur, fermé par une grille, longue pièce toute simple, et assez vaste pour contenir les quatre-vingts stalles dont parle la Mère Angélique — on doit arriver à ce compte en dénombrant celles que le dessinateur a reproduites et celles qui manquent du fait de l'interruption du plan.

Nous avons la chance de connaître l'état ancien de ce chœur récemment remis à jour. Or la description de la gravure et ce qui subsiste sont tout à fait identiques. Je ne pense pas, en revanche, qu'Antoine Le Paultre ait édifié le reste du cloître, dont nul n'a jamais parlé.

Mais bien plus que ces constructions annexes exclusivement réservées aux moniales, c'est la chapelle elle-même, celle où les dévots admirateurs de Singlin venaient se presser, qui a contribué au succès d'Antoine Le Paultre.

Là encore il suffit de se reporter aux indications de la Mère Angélique, en notant qu'elles sont d'une grande précision et représentent un très rare exemple de description artistique, dont les termes ne soient ni emphatiques ni allégoriques, exposée avec les mots choisis comme par un expert ou un amateur très averti (26). « *Elle a été faite, écrit la Mère Arnauld, en 1646 sur le modèle des Petits Jésuites* (27) *mais elle n'a que cinquante et*

(24) *Lettres*, t. I, CCXVIII, 17 avril 1648.

(25) Cette dédicace n'est connue que par un seul exemple de page de titre probablement détachée d'un cahier consacré aux projets de Port-Royal. On ne la rencontre jamais dans les livres reliés, contenant tous les dessins de Le Paultre.

(26) De telles précisions en matière d'architecture sont très rares sous la plume d'un simple curieux, à plus forte raison d'une religieuse cloîtrée.

(27) *Lettres*, t. I, CLXXXVIII, p. 309.

un pieds de long, une croisée et trois petites chapelles. Elle est si bien bâtie et tellement dans l'ordre de l'architecture que tous ceux qui la voient disent que c'est un petit chef-d'œuvre ».

Le jugement est plus confus : qu'est-ce que « l'ordre de l'architecture » ?

L'église de Le Paultre est en effet très petite et d'un plan très simple (28). Une abside en demi cercle, flanquée de deux chapelles ovales, dans le massif de maçonnerie, accessibles par des portes et invisibles ; un transept, dont la croisée supporte une coupole, et une nef réduite à une seule travée accompagnée de petits bas cotés. Aux élévations très décorées des projets de Le Paultre, la communauté a préféré pour des raisons d'économie un parti beaucoup plus simple.

En raison de la disposition de l'église dans le plan, mal défini encore, du monastère, située à une extrémité de l'enclos et dont une partie latérale est tournée vers la ville, on a aménagé une entrée sur le côté au milieu du transept, de telle sorte que les religieuses ne profitaient pas des ornements de cette façade. La grande façade est composée de trois parties : deux petits pavillons d'un seul étage entourant la saillie et le transept, orné d'un grand portail.

Les rapports entre cette composition et les ouvrages contemporains ne manquent pas. Comme à la Sorbonne, au noviciat des Jésuites et dans la plupart des églises, la façade est animée de deux ordres superposés, dont les deux entablements marquent avec force les étages de la construction. Au rez-de-chaussée, deux groupes de pilastres, formant une suite de ressauts à l'avant de la composition, posés sur des bases et décorés de chapiteaux ioniques, encadrent un petit portail surmonté d'un fronton rectangulaire, porté par des consoles et servant d'assise à deux statues. Les pilastres supportent un large entablement sur lequel repose l'ordre supérieur, diminué de moitié, d'un ordre composite mal conservé, surmonté d'un fronton arrondi, orné d'une agrafe à la clé. Entre les deux entablements est ouverte une large baie semi-circulaire, complètement dégagée, en dépit des règles classiques, et ornée d'une grille. Le fronton est sculpté de deux anges adorant le Saint-Sacrement, dans une mandorle auréolée.

(28) Il convient de remarquer que l'église avait été orientée à la demande des religieuses. La Mère Angélique explique qu'elle n'a fait que suivre les traditions de l'Eglise. *Lettres*, t. I, CCXVI, 20 mars 1648.

A l'intérieur l'église reçoit la lumière des deux baies semi-circulaires qui sont percées de part et d'autre du transept, et de deux ogives ouvertes dans les bas côtés. La coupole pour laquelle Le Paultre avait prévu un riche décor de stuc est toute nue. Elle n'est pas complètement hémisphérique, mais beaucoup moins écrasée que celle du Noviciat par exemple. Les pendentifs qui devaient recevoir un décor de sculpture sont également traités avec sobriété. Seuls les pilastres couronnés de chapiteaux ioniques « français » et le large entablement orné d'une corniche saillante et animée par des modillons, constituent un ornement pour cette demeure sainte. Les fenêtres cintrées au-dessus des chapelles encadrent la forte composition du retable, dont Philippe de Champagne donna le motif central et Buyster les statues qui se dressaient des deux côtés de l'autel. Il est vraisemblable que Le Paultre soit l'auteur de cette composition dont il donne une reproduction fidèle dans ses gravures. On peut apercevoir, en effet, les deux statues commandées au sculpteur, la Vierge et Saint-Jean Baptiste, « *en pieuse contemplation* » devant le tableau représentant la Cène, dont on aperçoit les grandes lignes — c'est le cas de le dire — sur la reproduction de Le Paultre (29). Au-dessus, pris entre deux volutes, un cadre orné d'un tableau arrondi, surmonté d'un fronton cintré et garni de pots à feux, de statues et autres décorations.

Si l'on en juge d'après l'enthousiasme de la Mère Angélique, les admirateurs furent nombreux pour vanter les mérites de cet architecte de vingt-six ans. Quelques années après, Sauval écrivait : « *L'église de ce couvent a été bâtie... par Le Paultre... elle est toute en pierre de Saint-Leu, pierre aussi luisante que le marbre. Au reste, il n'y a rien de si propre, l'architecture en est très agréable et des mieux entendues : sa manière est à la vérité assez bizarre mais fort galante et commode* ».

Un tel commentaire témoigne assez de la réussite de ce monument, qui résume déjà les qualités essentielles de l'architecture à cette époque, celles que Le Paultre s'attachera toujours à cultiver : la beauté et la commodité.

(29) *Mémoires inédites*, i, 286. et P. Chaleix, Philippe de Buyster, Paris, 1967.

ANTOINE LE PAULTRE ET LES AMIS DE PORT-ROYAL.

Après l'achèvement de la chapelle de Port-Royal qui consacra son talent aux yeux de la société parisienne, Antoine Le Paultre fut introduit plus avant dans les cercles de la grande noblesse, fidèle au monastère janséniste. Il est possible que cette rencontre sur les hauteurs de la religion se double d'une certaine communauté de goûts, pour la grandeur et l'éclat, qu'illustrent à merveille les combats douteux de la Fronde. L'architecte, en tout cas, ne voit pas se ralentir son activité durant les années de troubles, et on le voit travailler pour les plus séditeux d'entre les frondeurs.

AMÉNAGEMENT DES APPARTEMENTS DE L'HOTEL DE GUÉMÉNÉE.

Vers 1650, Antoine Le Paultre semble donner tous ses soins aux aménagements intérieurs que lui ont confiés les Guéménée, amis des Chevreuse, des Longueville, etc. Moins ambitieux que la construction d'une église ou d'un palais, un tel ouvrage n'est pourtant pas négligeable, dans la mesure où l'architecte met en œuvre son art de distribuer les plans et son goût pour la décoration.

Dès 1657, Sauval vante les mérites de cette réalisation. « *L'hôtel de Guéménée, écrit-il, est accommodé de vastes et très commodes appartements par Le Paultre, et principalement du plus grand alcôve de Paris, tout doré et peint par Cotelle, accompagné d'une cheminée fort galante, et éclairé de grandes croisées qui regardent sur le plus grand jardin de la Place Royale* » (30).

L'hôtel des Rohan-Guéménée, situé dans un angle de la Place Royale a fait l'objet d'études minutieuses de la part de Lucien Lambeau, dans les premières années de ce siècle (31).

TRAVAUX A L'HOTEL DE BASSOMPIERRE.

Les relations d'amitié et de voisinage qui unissent les Guéménée et les Bassompierre expliquent le chantier qu'Antoine Le Paultre entreprend à l'hôtel de la maréchale de Bassompierre, place Royale. Marie de Balzac d'Entraigues était la maîtresse sinon

(30) Sauval, III, 4.

(31) Lucien Lambeau, *La place des Vosges*, Paris, 1902. Et dans les procès-verbaux de la Commission du Vieux Paris, 1902, 18 décembre, p. 282. *Ibidem*, 1923, pp. 48-73.

l'épouse légitime du maréchal François de Bassompierre, dont elle eut un fils, Louis, plus tard évêque de Saintes.

L'hôtel avait été acquis par les Bassompierre le 13 août 1624 (32), et un acte de 1647 décrit « *un grand corps d'hostel bâti en forme de deux pavillons appliqués à une cave voutée, avec sa descente en tournant, une salle basse avec une anti-chambre à côté, trois grandes chambres, l'une sur l'autre avec leur antichambre et leur cabinet. Un autre petit corps de logis bâti sur la moitié de la cour, cuisine, garde-robe et gardemanger de plain pied, deux chambres de plain pied et galerie au-dessus* » (33).

Les travaux de Le Paultre nous sont connus grâce à une quittance découverte par hasard (34), datée du 4 octobre 1651, par laquelle : « *Antoine Le Paultre, architecte et ingénieur des Bâtimens du roi... reconnaît avoir reçu de Dame Marie de Balzac, Dame de Bassompierre... 750 livres... pour les ouvrages de maçonnerie et autres qu'icelui Le Paultre est tenu faire en la maison de la dite dame, en un corps de logis sur le devis et le derrière suivant le marché faits et arrêtés entre eux...* » Cette dernière mention enlève tout espoir de retrouver le marché, apparemment passé sous seing privé.

La personnalité de ces premiers clients du jeune architecte est cependant aussi intéressante que le détail de ses réalisations. Comme tous ses confrères, Antoine Le Paultre devait se contenter parfois de menus ouvrages, mais la qualité de sa clientèle montre assez qu'il était déjà apprécié du public, et se trouvait ainsi aux meilleures places dans la société parisienne.

LE STYLE DE L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE DE LE PAULTRE.

L'architecture religieuse ne semble guère passionner Antoine Le Paultre, et il n'a ajouté que tardivement les planches de Port-Royal à ses projets de « palais », pour témoigner de sa compétence. Toutefois, les circonstances de sa carrière l'ont mis aux

(32) Sur cet hôtel, voir L. Lambeau, *La place Royale*, Paris, 1906, et communication dans les procès-verbaux de la commission du Vieux Paris, 1922, p. 141, fig.

J.-P. Babelon, *Demeures parisiennes sous Henri IV et Louis XIII*, Paris, Le Temps, 1965. p. L'hôtel subsiste toujours, n° 23 de la place des Vosges. Les additions sur l'arrière ne sont plus en place.

(33) Archives de l'Assistance publique, fonds de l'Hôtel-Dieu, layette 60, liasse 350.

(34) A.N.-M.C., LXXXVII, 176.

prises avec les quelques problèmes que pouvait poser alors la construction ou l'aménagement d'une église.

D'innombrables études, de détail le plus souvent, sont venues apporter quelques lumières à notre connaissance de l'art religieux au XVII^e siècle et il semble, d'après ces auteurs, que l'orientation de la Contre-Réforme a développé un certain genre d'expression artistique, destinée à frapper les âmes simples. Sans aller jusqu'aux conclusions de M. Tapié qui voit dans l'église baroque la « charte démocratique » du bon peuple accablé, il convient de citer à nouveau les propos rapportés par Chantelou, attribués aux Jésuites de la rue Saint-Antoine, disant : « *Qu'il fallait plaire à la multitude qui aimait les choses ornées* » (35).

Pour les architectes, les chantiers religieux étaient l'occasion d'utiliser les formes nouvelles, de manier avec adresse le cercle ou l'ellipse (36). Mais si Mansart réserve aux seuls édifices sacrés le privilège des plans centrés et des formes rondes, Antoine Le Pautre les utilise à satiété dans tous les projets qu'il propose, aussi bien pour les palais que pour les hôtels. Et chose curieuse, dans le seul plan d'église dont il ait assuré la conduite, il adopte une formule traditionnelle et rigoureuse.

Antoine Le Pautre a réalisé trois œuvres religieuses d'importance, *Port-Royal*, *Saint-Laurent* et *le portail des Jacobins de Lyon* et s'il fallait exposer en termes de « problématique » ces différentes entreprises, l'on pourrait appliquer à chacune un type particulier de problème, qui se rapporte parfaitement aux grandes questions que soulevait alors la construction d'une église. Les trois édifices sont destinés à un environnement urbain et à un public assez varié, et différent dans chacun des cas ; dans les trois exemples, la notion de « spectacle » ou de « signe » va intervenir, mais chaque fois en termes divers.

(35) E. Mâle, *L'art religieux après le concile de Trente*, Paris, 1932. L'auteur n'aborde pas les questions d'architecture, mais son analyse de la mentalité religieuse éclaire notre propos.

Outre les nombreux articles de M. Moisy, son ouvrage consacré aux églises jésuites de l'assistance de France est riche d'enseignements nouveaux.

L.-V. Tapié, *Baroque et Classique*. Paris, 1958. Le livre de M. Tapié contesté ou admiré, ne peut que donner quelques lumières séduisantes. Son étude des retables — sur laquelle travaillent de nombreux disciples — pourra donner de grands résultats, mais il semble que l'on ait inversé des facteurs en partant de l'expression artistique pour expliquer une mentalité ou des mouvements liturgiques.

(36) L. Hauteœur, *Mystique et Architecture*. Paris, 1954.

A Port-Royal, se pose la question, à faces multiples, de l'église conventuelle en ville, en même temps que l'éternelle question d'un art déterminé par une spiritualité (37).

A Saint-Laurent, le programme est tout à fait différent ; il s'agit d'aménager le sanctuaire, donc d'intervenir au sein même de l'édifice et du Mystère, puisque le rôle de l'architecte est de bâtir un autel plus digne de la gloire de Dieu, capable d'attirer les regards des fidèles rassemblés, vers le lieu du Sacrifice.

La construction du portail des Jacobins de Lyon, n'intéresse qu'une partie de l'édifice. Ce portail constitue l'élément le plus significatif de l'église, après le clocher (38), et c'est dans ce cas précis la seule partie rénovée. Il doit orner une place et représente le terme d'une perspective.

Les solutions que Le Paultre adopte, dans chacun de ces cas, ne sont pas absolument originales à cet artiste, mais elles sont particulièrement exemplaires, du fait du tempérament passionné, emphatique, de cet architecte qui propose des partis très riches, représentant la forme extrême des projets français contemporains (39).

A Port-Royal, Antoine Le Paultre a dû se plier aux souhaits des religieuses, et aux exigences d'une économie sage, mais il avait conçu un projet de chapelle, très voisin bien sûr de la réalisation que nous pouvons encore admirer, mais dont certaines parties constituent une sorte de témoignage et de sa conception de l'édifice et des éventuelles théories qui régissent les rapports de l'art et de la spiritualité janséniste.

Le projet sur l'église de Port-Royal est un curieux mélange d'éléments traditionnels et de caractères propres à l'architecte, qui vont se développer et s'affirmer par la suite, et plus précisément dans les projets gravés. Le plan de l'édifice est la reproduction

(37) Sur ces problèmes de sociologie de l'art, voir J.-M. Thiveaud, *Thèse Ecole des Chartes*, II^e partie, ch. 2.

(38) On peut remarquer l'importance des clochers, précisément dans l'architecture des Dominicains, en particulier dans le Midi. Au Moyen-Âge, le clocher était le « signe » visible de ces églises, appelant les fidèles à la prédication. Que l'on songe, par exemple, à celui des Jacobins de Toulouse, plus haut que le clocher de Saint-Sernin.

(39) Il faut exclure évidemment tels projets italiens, comme les Théatins de Guarino Guarini, qui manifestent la forme la plus délirante, étrangère aux conceptions françaises et récusée par les contemporains eux-mêmes.

de celui du Noviciat des Jésuites de Martellange, certains éléments de décoration en sont aussi directement inspirés. Cette parenté a du être clairement exprimée par Le Paultre lui-même, puisque la Mère Angélique, qui n'avait sans doute pas une grande connaissance de l'architecture comparée, écrit à la Reine de Pologne « *notre église est sur le modèle des Petits-Jésuites* ».

Le choix de ce modèle est particulièrement intéressant car il repose la question des rapports entre Le Paultre et Martellange. Il faut constater que Le Paultre, qui témoigne quelques années après d'un goût particulier pour les formes les plus mouvementées, a choisi délibérément (40) un modèle d'une grande sobriété, « *expression du petit groupe de doctrinaires* » (41).

Pourtant, dans le plan et surtout dans les élévations, se font jour certains traits caractéristiques de l'art exprimé dans le Livre d'architecture. De chaque côté de l'abside, Le Paultre a placé deux chapelles ovales dont la forme est assez contraire aux préceptes classiques, tandis que le mouvement très ondoyant de la clôture de chœur ajoute une note colorée dans ce plan. Le traitement des élévations extérieures était beaucoup plus riche et majestueux de par la projection, à l'avant de la façade, d'un portique orné de six colonnes, comme à la chapelle de la Sorbonne de J. Le Mercier, dont l'entablement supporte des statues. De part et d'autre du portail, les constructions, percées d'une porte et d'un oculus ovale, sont couronnées d'une balustrade et de pots à feux.

En outre, comme l'ont remarqué MM. Hauteccœur et Berger, Le Paultre a préféré à la tradition antique, respectée par Martellange, dans le cloisonnement de la grande baie cintrée, une grille de ferronnerie dont les multiples rayons entourent le monogramme du Christ.

Malgré sa sobriété, la décoration intérieure est assez caractéristique des goûts de Le Paultre. Il faut noter tout d'abord l'usage d'un ordre ionique capable de traduire une certaine légèreté, mais toute empreinte de majesté ; beaucoup plus gaie que le simple dorique et moins emphatique que le somptueux corinthien. Il faut d'ailleurs remarquer que l'ionique est assez peu en usage dans les édifices religieux contemporains où on lui préfé-

(40) Cf. R.-W. Berger, op. cit. et Moisy, *Le Conflit*.

(41) Durand, Martellange. Bull. Mon. 1952.

rait le plus souvent le corinthien ou le composite (42). Cet ionique est d'ailleurs particulier encore que très courant à l'époque, puisque les volutes forment une saillie oblique de part et d'autre du chapiteau et sont garnies de festons et de guirlandes, dans une manière chère à Michel-Ange et aux artistes de la Renaissance. De même, l'utilisation de faisceaux de pilastres dans les angles notamment, constitue une mode que ne reconnaissaient pas les doctrinaires « classiques ». Le Paultre a voulu ainsi ajouter un certain mouvement aux surfaces dépouillées des murs et il faut reconnaître que, malgré la licence, l'effet est tout à fait satisfaisant et agréable.

Il y a véritablement une recherche pour créer des rythmes, des élans dynamiques, absents des ouvrages de Martellange par exemple. Alors que le Jésuite avait édifié une coupole écrasée, sans ornement, Le Paultre développe davantage l'arrondi de la calotte et la décore d'un ensemble finalement bien chargé. La coupole est divisée en compartiments rectangulaires, réguliers, liés ensemble par une forte guirlande. Au sommet de la calotte, un cadre ovale où l'on devait peindre une colombe sortant des nuées. Les projets de Le Paultre évoquent tout à fait la manière qu'il utilise pour les appartements princiers et sans aller jusqu'au faste du Val-de-Grâce ou de Saint-Paul, l'architecte avait prévu un parti très brillant. Ainsi ces anges aux ailes largement déployées placés dans les pendentifs, en contemplation devant le Saint-Sacrement. Le mouvement des personnages, les rayons de l'ostensoir, les remous des nuages mettaient une note un peu tapageuse dans ce sanctuaire et l'on peut préférer aujourd'hui le parti définitivement adopté par les religieuses, en songeant toutefois qu'elles n'ont renoncé à ces projets que par souci de pauvreté.

La grande réussite de Le Paultre provient surtout de son habileté à conserver une harmonie de proportions dans un édifice si petit. Or il est certain que le dessein premier de l'architecte et des religieuses était de créer un édifice « commode », capable de favoriser le recueillement mais aussi d'accueillir les « foules » qui commençaient d'accourir lors des prônes de quelque prêtre

(42) A la Sorbonne, au Val-de-Grâce, à Saint-Paul-Saint-Louis, à la Visitation ou à l'Assomption, l'on a utilisé le corinthien et le composite. Martellange avait orné le Noviciat d'un ordre dorique. M. Hauteceur prétend que l'ionique était réservé aux églises dédiées à la Vierge ou aux Saintes. Ce n'est pas le cas ici, puisque l'église est vouée au Saint Sacrement. Il faut penser que c'est une idée propre à Le Paultre qui donne deux autres exemples, à l'hôtel de Beauvais et dans le sixième projet de son livre, où les chapelles sont semblablement traitées.

janséniste. Cette notion de perfection et de commodité suffit à expliquer le choix par Le Paultre du modèle du Noviciat qui passait pour le type le plus achevé à cette époque (43).

Il n'en reste pas moins que le jeune architecte n'a pas renoncé à ses goûts de décoration et qu'il a proposé, pour décorer l'entrée de la chapelle, un vaste portique, enrichi de statues, qui devait être dans son esprit, un ornement pour le temple et pour le quartier environnant.

Le Paultre a donné, dans l'église de Saint-Laurent l'un des exemples les plus accomplis de la décoration religieuse, en étroite liaison avec le développement de la liturgie de son temps. Il ne se contente pas seulement d'un retable, comme il était d'usage d'en élever alors, mais il intègre cet élément purement décoratif dans un ensemble architectural, avec une intention évidente de frapper les regards et l'imagination des spectateurs. C'est une idée qui lui est toute particulière et que l'on retrouve en maints exemples de son œuvre. Le caractère génial de cette réalisation tient au fait que ce geste n'est pas gratuit, mais s'accorde pleinement à une mentalité religieuse, l'effet artistique participant aux desseins de la liturgie. Il existe fort peu de monuments semblables, qui ont une double valeur de témoignage artistique et religieux, aussi faut-il en montrer l'importance lorsque à plusieurs reprises, dans ces dernières années, voire dans ces derniers mois, l'on a tenté de l'abattre.

La construction de la façade des Jacobins de Lyon est encore un événement très significatif de la mentalité de cette période. La façade que doit élever Le Paultre, n'est pas destinée à cacher la nef ou les collatéraux, ni même à s'intégrer à l'ancien édifice ; elle ne cache rien, ne sert à rien, sinon à attirer l'attention des passants sur ce monument situé sur une place de la ville au fond d'une perspective que l'on pouvait apercevoir du bout des deux rues convergeant vers la place de Confort. Il convenait donc de construire une façade, non pas en fonction de l'église elle-même, mais bien de l'environnement, et au fond, du spectateur. Ce monument n'a absolument aucune valeur architectonique, ce n'est qu'un écran décoratif.

En admettant ce principe — qui est une réalité — il est facile de voir que tout est permis à l'architecte chargé de l'entreprise. Et les dominicains ne pouvaient mieux choisir : Le Paultre allait profiter de cette situation inespérée et laisser libre cours à

(43) Cf. P. Moisy, *op. cit.*

son imagination, à son goût du décor et de la mise en scène. Le modèle adopté est, bien entendu, le type popularisé à l'église du Gesù par G. Della Porta ; deux étages d'ordres, le second plus étroit, accordé au premier par des volutes. Il semble qu'ensuite, Le Paultre ait pratiqué une sorte de surenchère pour l'ostentation. Il utilise un ordre corinthien surmonté d'un composite. Que pouvait-il trouver de plus riche ? Il multiplie les colonnes et les pilastres, de tailles inégales, disposés sur des plans différents.

Le Paultre a su, là aussi, tirer profit de la situation qui lui était offerte. Il est pratiquement certain qu'il ne s'est pas rendu lui-même à Lyon et pouvait très librement proposer les projets de son choix. Nous ignorons aussi les intentions des religieux qui désiraient peut-être un monument très décoré — comme les marguilliers de Saint-Laurent voulaient un autel « illustre » — et ont pu influencer l'architecte. Mais il faut remarquer que, d'une part, cette construction était destinée à une ville éloignée de Paris, ayant un style assez particulier en architecture, très proche des créations italiennes, en tous cas à bonne distance des censeurs parisiens. Et, d'autre part, dans un programme aussi particulier que celui-ci où plusieurs notions s'unissaient, la façade isolée du reste de l'édifice, l'ornement public, le terme d'une perspective, tout se prêtait à un parti essentiellement décoratif.

Le Paultre reste parfaitement à son aise dans ces entreprises religieuses où le symbole, le mouvement, le sens du spectacle sont les exigences primordiales. Dans les planches de son Livre, lorsqu'il propose des plans de chapelle particulière, Le Paultre manifeste ces mêmes goûts pour les lignes courbes et mouvementées, le jeu des lumières, le décor abondant, panneaux, statues, colonnes, etc. Plus encore que dans l'architecture civile, l'architecte peut se permettre de donner libre cours à une fantaisie, à un souci de mise en scène qui prend une valeur toute particulière. Le jailissement des formes, le « théâtre », sont autant de moyens propres à attirer les regards ; or tel est précisément le but de l'église en ce siècle : de « plaire à la multitude », de favoriser une certaine forme de piété populaire, comme le roi entretenait son prestige au travers des cavalcades, des arcs de triomphe ou des pompes publiques.

Il semble que Le Paultre ait voulu réaliser le vœu qu'exprimait Borromini à un religieux de San Carlino « que chacun ait envie de retourner en ces lieux » (44).

(44) P. Portoghese, Borromini, *L'Architettura come Linguaggio*, Rome, 1967.