



HAL
open science

La restauration de la chapelle de la Trinité au palais de Fontainebleau sous le règne de Charles X (1824-1830).

Alexandra Legros

► To cite this version:

Alexandra Legros. La restauration de la chapelle de la Trinité au palais de Fontainebleau sous le règne de Charles X (1824-1830). . Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01543656

HAL Id: dumas-01543656

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01543656>

Submitted on 21 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Alexandra LEGROS

La restauration de la chapelle de la
Trinité au palais de Fontainebleau
sous le règne de Charles X
(1824-1830)

Mémoire de recherche
2^{de} année de 2^e cycle
en histoire de l'art appliquée aux collections
présenté sous la direction
du Professeur Dominique JARRASSE

septembre 2014

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*
CC BY NC ND

LA RESTAURATION DE LA CHAPELLE DE LA TRINITE AU PALAIS DE FONTAINEBLEAU
SOUS LE REGNE DE CHARLES X (1824-1830)

Remerciement

Je voudrais débiter par quelques mots de remerciements pour toutes les personnes qui ont œuvré de près ou de loin à ce mémoire et sans qui ce travail n'aurait pas eu lieu.

Mes remerciements s'adressent tout d'abord à monsieur Dominique Jarrassé, professeur d'histoire de l'art à l'Université Bordeaux-Montaigne et à l'Ecole du Louvre, qui a dirigé ce mémoire.

Je tiens à remercier plus particulièrement monsieur Vincent Droguet, directeur du patrimoine et des collections du château de Fontainebleau, pour m'avoir accordé sa confiance dans l'attribution de ce mémoire. Je souhaiterais exprimer toute ma reconnaissance pour son aide et ses conseils, tout au long de l'année.

Je remercie également le Service de l'architecture du château de Fontainebleau de m'avoir accueillie, en particulier madame Patricia Da Costa, pour son aide et ses renseignements.

Je remercie madame Catherine Granger, conservateur en chef des bibliothèques des Musées nationaux qui m'a aidée dans mes recherches et qui a accepté de relire une partie de ce mémoire.

Ma reconnaissance se porte également à toutes les personnes qui ont contribué à ce travail par leurs relectures :

Madame Martine Lainé, chercheur à la Direction de l'Inventaire du Patrimoine de la région Centre.

Madame Mathilde Formosa et madame Jeanne Bergerot.

Enfin, je remercie toutes les personnes qui ont bien voulu répondre à mes questions et me conseiller, notamment madame Maylis de Gorostarzu et monsieur Paul Breffeil, ainsi que toutes celles qui m'ont soutenue tout au long de ce travail.

Avant-propos

Le piège d'un sujet portant sur un objet d'étude très précis serait de se limiter à ce seul objet et donc de réaliser un travail monographique. Or, il ne s'agit pas pour ce mémoire d'appréhender le sujet de la sorte ; d'une part parce que cela ne répondrait pas au cadre défini par le master 2 « recherche en histoire de l'art appliqué aux collections », et d'autre part parce qu'une monographie laisserait de côté de nombreux éléments significatifs.

L'angle d'approche proposé par la problématique situe ainsi le sujet dans un contexte plus général, à savoir l'administration royale. Au vu de l'impact de ses décisions concernant la chapelle de la Trinité, il paraît essentiel d'établir les principales caractéristiques du fonctionnement administratif et de dresser quelques lignes directrices de ce que Marie-Claude Chaudonneret définit pour son ouvrage *L'Etat et les artistes : de la Restauration à la Monarchie de Juillet (1815-1833)*¹, comme une « politique culturelle ». Cette expression anachronique a le mérite de questionner l'implication de l'Etat et son rôle dans la vie artistique. Cependant, à l'exception de l'étude citée précédemment, la politique artistique de la Restauration n'a fait l'objet que de très peu de recherches. Ainsi, il est important d'élargir le cas précis de la chapelle de la Trinité à l'échelle de l'Intendance des bâtiments afin de favoriser la compréhension à la fois du contexte de commande et du déroulement des restaurations.

Outre des connaissances et un renouvellement de l'approche historico-artistique, Marie-Claude Chaudonneret apporte quelques points de méthodes qui ont pu servir notre propos. Pour éviter de tomber dans le piège des témoignages postérieurs à la période offrant une vision falsifiée ou réduite des réalités, l'auteur s'est appuyée sur les sources composées essentiellement des archives officielles, notamment la série O³ conservée aux Archives nationales, et des articles de presse de l'époque. De plus, elle s'est également intéressée au fonctionnement de l'administration et plus spécifiquement aux hommes qui ont joué un rôle décisionnel et qui ont été des acteurs importants.

¹ CHAUDONNERET, M.-C., *L'Etat et les artistes : de la Restauration à la Monarchie de Juillet (1815-1833)*, 1999

Ainsi, la présente étude est le fruit d'une recherche menée aux Archives nationales, dans la série O³, Maison du roi. L'institution conserve des rapports au roi très instructifs, qui ont pu éclairer sur le fonctionnement de l'administration, les rapports hiérarchiques entre les différents intervenants, et les raisons des décisions. Pour approfondir l'importance des acteurs de la Restauration, des éléments biographiques ont été rassemblés quand cela a pu être possible. Si le fond archivistique du baron Mounier, Intendant des bâtiments s'est révélé peu fourni, celui de Jean-Baptiste Lepère a considérablement enrichi cette étude. Il s'agit d'un fond important car il existe peu d'éléments et peu d'études biographiques à son sujet. Le recours à ces sources permet donc d'apporter un éclairage supplémentaire sur l'architecte en charge de la restauration de la chapelle de la Trinité et sur le contexte historique. L'architecte décrit et explique dans un rapport les restaurations entreprises dans la chapelle de la Trinité. De plus, certains documents révèlent les difficultés des travaux et les relations complexes entre l'administration royale et le maître-d'œuvre.

L'étude ne serait pas complète sans références au palais de Fontainebleau. La connaissance de son histoire et des étapes de construction a permis d'affiner la réflexion. Par ailleurs, il était en effet primordial d'acquérir des connaissances sur l'histoire de la chapelle de la Trinité, depuis son origine jusqu'à son état actuel de manière à distinguer les différentes interventions et à saisir la portée des modifications induites par la restauration de 1824-1830.

Les limites chronologiques ont été induites par le sujet lui-même puisque la restauration porte effectivement sur un temps court, de 1824 à 1830 ; l'arrêt des travaux correspondant au changement de régime politique. Au vu du peu de bibliographie portant sur cette période, et plus précisément sur l'étude des restaurations des maisons royales entre 1814 et 1830, un travail important a été accordé à la compréhension de cette période. Le cadre socio-politique constitue en effet un élément déterminant dans l'analyse du sujet. C'est pourquoi, ce travail s'est accompagné de lectures portant sur l'histoire de la Restauration.

En premier lieu, il paraît nécessaire de réfléchir sur le « régime d'historicité »² dans lequel s'inscrit le chercheur, afin de poser les fondations préalables à son étude. L'interrogation sur le rapport au temps et l'analyse du chercheur sur sa propre expérience du temps, paraissent importantes. Ces réflexions lui permettent de se décentrer de lui-même en prenant conscience des mécanismes qui structurent ses pensées. Il peut ainsi tenter d'éviter l'écueil qui consiste à calquer ses propres références sur une mentalité passée, et tenter de dépasser les préjugés qui dénaturent la période de la Restauration. De prime abord, tout semble les séparer puisque le sujet

² Terme employé par François HARTOG dans *Régimes d'historicité, présentisme et expérience du temps*

de l'étude appartient définitivement au passé et s'illustre comme étant « l'Autre », comme le définit Claude Lévi-Strauss. Outre la conscience des limites inhérentes aux outils mentaux dont il dispose, le chercheur doit tendre vers cet « Autre », en se décentrant de lui-même, de manière à se rapprocher le plus possible d'une étude objective et compréhensive des travaux qui ont lieu à Fontainebleau au début du XIX^e siècle.

De manière plus concrète, l'accès privilégié qui permet de mettre en contact les deux partis, se fait indirectement par l'étude des documents. Les sources sont pour la majeure partie des mémoires de travaux qui indiquent de manière précise le contenu des aménagements. Cependant, une des principales difficultés a consisté à se référer à des perspectives plus larges de manière à éviter une analyse trop factuelle et trop pointilliste du sujet. Les descriptions délivrées par les entrepreneurs sur les travaux réalisés ont dû être comprises, rassemblées puis synthétisées. L'étude architecturale s'est également appuyée sur des observations *in situ*. Ainsi, un double travail a été mené en parallèle, qui consistait à confronter la recherche en archives avec les ensembles encore conservés de la restauration de 1824-1830.

Le bilan des travaux réalisés lors de la restauration de 1824-1830 soulève d'autres interrogations. La chapelle de la Trinité, construite à la Renaissance et modifiée au fil des siècles, notamment au XIX^e siècle, possède de ce fait différentes strates chronologiques qui induisent plusieurs niveaux de regard. Ainsi, il s'agit de s'intéresser à celui porté par les acteurs sur la chapelle construite sous François I^{er} et enrichie par les Bourbons au cours des XVII^e et XVIII^e siècles.

Introduction

« Louis XVIII entra en France avec des institutions nouvelles et d'anciennes habitudes ». L'auteur Virginie Ancelot³ résume d'une phrase le fragile équilibre d'une période marquée du sceau de l'ambivalence soulignant également tout son intérêt.

La première abdication de Napoléon le 6 avril 1814, suivie de son exil sur l'île d'Elbe, favorise l'arrivée au pouvoir de Louis XVIII. Ce dernier, exilé depuis juin 1791, restaure la monarchie et octroie la Charte constitutionnelle, en juin 1814. Les Cent jours de Napoléon l'éloignent momentanément du pouvoir jusqu'à la défaite de Waterloo, le 18 juin 1815. S'ouvre alors la seconde Restauration durant laquelle se poursuit le règne de Louis XVIII, auquel succède celui de Charles X. Elle s'achèvera brusquement par les trois jours de révolution qui secouent Paris à la fin du mois de juillet 1830. Après l'histoire mouvementée de la Révolution et les conquêtes napoléoniennes, cette période se présente comme un moment complexe.

Pourtant, la Restauration (1815-1830) est restée longtemps méconnue et semblait se réduire à quelques adjectifs négatifs décrivant son caractère immobile et rétrograde⁴, quand elle n'était pas éclipsée de la mémoire collective⁵. Le discrédit qu'a subi la Restauration après sa chute, peut en partie s'expliquer par des raisons politiques. Les régimes qui se sont succédé tout au long du XIX^e siècle, à la suite de la révolution de Juillet 1830, se sont attachés à discréditer celui des Bourbons⁶. Louis-Philippe, puis la deuxième République se sont construits en opposition à l'héritage bourbonien. Dans le domaine artistique, les idées reçues propagées par des témoignages de personnages illustres, ont contribué à renvoyer une image sclérosée de la période. Dans son *Journal*⁷, Pierre-François-Léonard Fontaine (1762-1853) qui a beaucoup œuvré avec Charles Percier (1764-1838) en tant qu'architecte de Napoléon I^{er}, livre parfois des commentaires sévères sur l'action des services royaux dans le domaine artistique. Philippe-Auguste Jeanron, directeur des Musées sous la deuxième République évoque une « période de

³ ANCELOT, V., *Un salon de Paris, 1824-1864*, 1866, p. 58 ; cité dans MOLLIER, J.-Y., REID, M., YON, J.-C. (dir.), *Repenser la Restauration*, 2005, p. 326

⁴ ALLARD, S., *Le Louvre à l'époque romantique, les décors du palais (1815-1835)*, 2006, p. 8

⁵ YVERT, B., *La Restauration, les idées et les hommes*, 2013, p. 9

⁶ CHAUDONNERET, M.-C., *op. cit.*, p. 7

⁷ FONTAINE, P. F. L., *Journal (1799-1853)*, 1987, (tome 2)

décadence »⁸. Le bibliothécaire du palais de Fontainebleau sous le Second Empire, Jacques-Joseph Champollion-Figeac (1778-1867), frère du célèbre égyptologue, porte également un jugement sans appel sur les réalisations artistiques de la Restauration : « Le règne de son successeur, Charles X, son frère, n'intéresse pas davantage notre histoire des beaux-arts »⁹.

Ces témoignages illustrent une certaine vision de l'histoire de l'art et sont révélateurs des mécanismes de pensée qui ont participé à sa construction. En effet, les schémas organiques rythment l'histoire de l'art en déterminant des cycles répartis en périodes de développement, d'apogée et de déclin. Cette construction mentale développée chez de nombreux auteurs comme Vasari ou Winckelmann imprègne le XIX^e siècle. Selon ce *topos*, la production artistique sous la Restauration pourrait être lue comme le dernier sursaut d'un système en voie de disparition. La décadence des commandes officielles viendrait s'opposer au renouveau artistique engendré par une nouvelle génération d'artistes, c'est-à-dire par les romantiques. Ainsi, la production artistique est perçue à travers deux pôles antagonistes que seraient d'une part « l'art officiel », décadent, et d'autre part les avant-gardes. De plus, ce discours réduit fréquemment les Beaux-arts à quelques chefs-d'œuvre mis en exergue, comme le montre l'exemple des Salons de 1824 et 1827, où domine Delacroix avec sa *Scène des massacres de Scio*¹⁰, et *La mort de Sardanapale*¹¹. A la nouveauté de ces toiles est opposée celle d'Ingres, *L'apothéose d'Homère*¹², qui semble annoncer un néoclassicisme finissant.

L'historiographie présente les artistes romantiques comme les porteurs des valeurs modernes héritées des Lumières et de la Révolution¹³. Le « nous » pourrait englober les liens de filiation qui relient les auteurs cités plus haut aux artistes romantiques, et s'opposerait à « eux », « les autres », c'est-à-dire le système officiel, issu d'un autre « régime d'historicité ». En effet, la Révolution française peut être comprise selon François Hartog¹⁴ comme un affrontement entre deux régimes d'historicité ; l'un se réfère au passé tandis que l'autre se projette dans le futur. Selon ce schéma, la Restauration monarchique, liée par essence à l'Ancien Régime, se caractérise comme un régime passéiste et rétrograde. Au contraire, la Monarchie de Juillet s'affiche comme un régime actualisé en s'appropriant l'héritage révolutionnaire. La Restauration semble donc mourir deux fois : une première, au moment de l'abdication de Charles X, suivie de la proclamation de Louis-Philippe comme roi des Français ; puis une seconde fois, lorsque jugés

⁸ CHAUDONNERET, M.-C., *op. cit.*, p. 7

⁹ CHAMPOLLION-FIGEAC, J. J., *Le palais de Fontainebleau, ses origines, son histoire artistique et politique, son état actuel*, 1866, p. 507

¹⁰ *Scène des massacres de Scio*, Salon de 1824, conservé au musée du Louvre, Paris

¹¹ *La mort de Sardanapale*, Salon de 1827, conservé au musée du Louvre, Paris

¹² *L'apothéose d'Homère*, 1827, conservé au musée du Louvre, Paris

¹³ RICOEUR, P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000, p. 406

¹⁴ HARTOG, F., *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*, 2003, p. 116

décidément trop réactionnaires, les Bourbons sont définitivement assimilés à un temps révolu, et négligés par les historiens. Néanmoins, cette période paraît d'autant plus complexe et difficile à cerner que de nombreux indices tendent à prouver qu'un nouveau « régime d'historicité » modifie peu à peu le rapport au temps. Plutôt qu'une « décadence », il faudrait davantage le percevoir comme le signe d'une grande vivacité.

De plus, les catégories et les binômes qui déterminent l'enchaînement des mouvements artistiques au XIX^e siècle ont contribué à la fabrication d'une représentation manichéenne de la période. Ainsi, le Romantisme apparaît comme l'élément phare et déterminant à partir de 1824, qui viendrait s'opposer à la production académique commandée par l'Etat. L'ensemble des œuvres d'art est dès lors perçu et analysé à travers une série d'oppositions : d'une part les valeurs de la liberté, de nouveauté, de création, et de l'autre l'immobilisme et la tradition. Ces binômes ont favorisé une histoire de l'art linéaire qui se déroulerait depuis le Romantisme comme une succession de mouvements modernes. De plus, il y aurait ainsi les artistes dits « académiques » et les artistes « maudits » en marge du système de l'école des Beaux-arts et de l'administration royale. Cependant, les « romantiques » ont également participé aux commandes officielles, comme les décors du palais du Louvre¹⁵. Outre une approche schématique des liens complexes qui existent entre les artistes et l'Etat, cette représentation se fonde majoritairement sur l'étude des peintures en éludant les autres domaines artistiques.

Tandis que l'ouvrage de Guillaume Bertier de Sauvigny publié en 1955 inscrivait la Restauration dans une dynamique linéaire en la présentant comme un moment de transition entre deux temps forts¹⁶, les recherches actuelles aboutissent à de nouvelles conclusions. La période se révèle ainsi bien plus complexe et riche que ce qui a pu être décrit auparavant. Dépassant les problématiques historico-politiques, de nouveaux axes de recherches se font jour pour tenter de comprendre la période de manière plus globale, au-delà des cloisons des disciplines. Dans *L'Etat et les artistes*, Marie-Claude Chaudonneret¹⁷ a favorisé la remise en cause des idées reçues, qui ont contribué à dévaloriser ces années, pour proposer un éclairage nouveau sur la politique artistique de la Restauration. L'auteur s'interroge sur les sources de l'histoire de l'art et revisite la période allant de 1815 à 1833, en dépassant la périodisation induite par les régimes politiques pour retenir les deux événements majeurs dans la vie artistique de l'époque, que sont le démembrement du Musée Napoléon en 1815 et l'ouverture en 1833 du musée « à toutes les gloires de la France ». Cette première démarche a été suivie d'un colloque en septembre 2003

¹⁵ ALLARD, S., *op. cit.*, p.10

¹⁶ MOLLIER, J.-Y., REID, M., YON, J.-C., (dir.), *op. cit.*, p. 8

¹⁷ CHAUDONNERET, M.-C., *op. cit.*

qui visait à « Repenser la Restauration »¹⁸ en faisant appel à divers spécialistes de l'histoire politique, artistique ou littéraire. A l'occasion de ce colloque au titre éloquent, les chercheurs ont tenu compte de l'historiographie pour déceler l'influence des discours tenus sur la Restauration et tenter ainsi d'analyser d'une manière renouvelée et approfondie ses caractéristiques socio-culturelles. Ainsi les études se multiplient et s'enrichissent mutuellement des sujets abordés.

Au regard des faits historiques, le début du XIX^e siècle semble se caractériser comme un moment de bouillonnement. Du point de vue économique, la France se relève de plusieurs années de guerres qui l'ont affaiblie. La pacification du territoire favorise le retour à la prospérité économique dans les années 1820¹⁹ et une certaine stabilité politique. Néanmoins, le spectre de la division guette le régime qui doit composer avec des hommes d'horizons très divers, parfois opposés : libéraux à la suite de Benjamin Constant, doctrinaires réunis autour de Royer-Collard, émigrés royalistes ultras, c'est-à-dire partisans d'un retour à l'ordre d'avant 1789, résolument hostiles aux idées révolutionnaires, ayant l'oreille de Charles X. Ces différents courants politiques s'expriment et se développent grâce à la diffusion de la presse politique telle que *Le Conservateur*, ou *La Minerve française*²⁰. Au gré de leur influence et des ministères successifs, les quinze années de la Restauration peuvent être réparties en trois séquences²¹. Les premières années de 1814 à 1816 marquent un temps de crise politique. Puis les années de 1816 à 1820 correspondent au ministère Decazes dont le programme politique peut se résumer à son discours prononcé face aux députés le 1^{er} décembre 1817 : « Royaliser la Nation, nationaliser la Royauté »²². Enfin, les dernières années du règne de Louis XVIII et celui de Charles X se caractérisent par le renforcement de l'ultracisme, avec l'arrivée de Joseph de Villèle puis du comte de Polignac, le fils de l'ancienne favorite de Marie-Antoinette²³, aux affaires de l'Etat.

Le développement de la presse politique est permis grâce aux progrès de l'imprimerie. L'invention de la lithographie vers 1800 par Alöys Senefelder permet d'envisager des tirages rapides, bon marché et beaucoup plus nombreux²⁴. Ce succès évoque également les nombreuses inventions ou avancées appelées à bouleverser la société. Parmi celles-ci, il faut citer les progrès réalisés dans le domaine de la construction grâce à des matériaux nouveaux élaborés par des ingénieurs²⁵. Les villes se modernisent comme le prouve l'éclairage au gaz de Paris²⁶. Par

¹⁸ MOLLIER, J.-Y., REID, M., YON, J.-C., (dir.), *op. cit.*

¹⁹ ALLARD, S., *op. cit.*, p. 14

²⁰ YVERT, B., *op. cit.*, p. 10

²¹ *Idem*, p. 12

²² *Id.*, p. 56

²³ *Id.*, p. 18

²⁴ MOLLIER, J.-Y., REID, M., YON, J.-C., (dir.), *op. cit.*, p. 212

²⁵ GUILLERME, A., *Bâtir la ville, révolutions industrielles dans les matériaux de construction, France-Grande-Bretagne (1760-1840)*, 1995, p. 7

²⁶ MOLLIER, J.-Y., REID, M., YON, J.-C., (dir.), *op. cit.*, p. 212

ailleurs, la vie artistique n'échappe pas aux changements provoqués par les innovations. Louis Daguerre met au point son Diorama en 1822. Quatre années plus tard, Nicéphore Niepce réalise la première héliographie sur plaque d'étain, marquée par un grand succès.

Ces progrès techniques sont le signe des temps nouveaux et d'une société tournée vers l'avenir. En parallèle, les sciences historiques se développent. La mémoire et le patrimoine semblent également envahir la société, comme une ultime tentative de ranimer le passé. Symboliquement la Révolution a en effet rompu avec l'Ancien Régime. La distance qui sépare le savant du monument étudié paraît alors décuplée. Malgré une apparente contradiction, cette tendance, à laquelle se mêle probablement des sentiments nostalgiques, vient apporter une réponse aux troubles contemporains causés par les luttes intestines. Par la suite, Louis-Philippe cherchera à donner une origine commune à tous les français au travers de l'histoire. Il n'est donc pas étonnant d'observer que les progrès techniques s'accompagnent de découvertes historiques.

L'intérêt pour le passé national est nourri des voyages qu'effectuent de plus en plus érudits et artistes. Cette tradition de l'expédition savante remonte au XVIII^e siècle, lorsque les ruines antiques ou la vogue de l'exotisme poussaient à entreprendre de longs voyages en quête de savoirs et de curiosités. Le genre du voyage pittoresque connaît alors un grand succès. Peu à peu, ces expéditions deviennent l'occasion d'explorer les territoires français à la recherche des monuments du passé, suite à l'initiative de Benjamin de Laborde à la fin du XVIII^e siècle²⁷. En 1820, Isidore-Justin Taylor entreprend avec Charles Nodier et le peintre Adrien Dauzats l'étude de la Haute-Normandie²⁸. D'autres démarches témoignent de l'engouement pour les antiquités nationales. En fondant la Société des Antiquaires de Normandie en 1824, Arcisse de Caumont inaugure la création des sociétés savantes et celle d'une discipline appelée à se développer, à savoir l'archéologie²⁹. Néanmoins, cet état de fait n'est pas seulement le fruit de démarches individuelles. En effet, l'Etat intervient et institutionnalise la recherche historique en créant l'Ecole des chartes par l'ordonnance royale du 22 février 1821³⁰. Politiquement, ce geste trouve aussi une forte signification car l'évocation de faits historiques permet à la monarchie de diffuser des messages. De plus, il annonce l'implication qui est celle de l'Etat français dans le domaine patrimonial à travers les différents régimes.

L'intérêt pour le patrimoine trouve son application artistiquement. En effet, la vogue pour les monuments du Moyen-âge inspire les artistes. La littérature joue également un rôle important dans la diffusion de ce goût pour le pittoresque, sous l'influence des auteurs anglais

²⁷ LENIAUD, J.-M., *Les archipels du passé, le patrimoine et son histoire*, 2002, p. 111

²⁸ *Ibidem*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Idem*, p. 137

contemporains comme Walter Scott mais également grâce à la redécouverte d'écrivains tel que Shakespeare. Les arts décoratifs en particulier permettent de percevoir cette évolution. La duchesse de Berry orne son appartement des Tuileries de mobilier néogothique. L'architecte Jacques-Ignaz Hittorf (1792-1867) imagine une décoration en lien avec la cathédrale de Reims pour le sacre de Charles X, le 29 mai 1825. Cependant, cette période se caractérise aussi par le foisonnement des styles. Le répertoire néoclassique privilégié sous l'Empire demeure un langage encore largement utilisé par les artistes.

Ainsi, il s'agit d'une période favorable à la création. Dans ce domaine, la direction des Musées, soucieuse de renouveler sa vocation et d'encourager les Beaux-arts, transforme le musée en « lieu d'émulation, lieu d'étude pour l'artiste ». Dès lors, des œuvres françaises, provenant parfois des anciennes collections royales, entrent au musée du Louvre, tandis que le palais du Luxembourg devient le lieu « destiné aux artistes vivants ». L'école française est donc valorisée par les instances officielles qui développent une politique d'acquisition.

Loin d'être une période obscure, la Restauration initie au contraire différents éléments qui seront développés par les régimes suivants. La notion de patrimoine ou encore la politique d'encouragement et d'acquisition de « l'art vivant » constituent des éléments précurseurs. De plus, la période se révèle très diverse et ne peut être cataloguée dans une catégorie stricte, nécessairement réductrice. Ce moment concentre au contraire un tel bouillonnement d'idées et de paradoxes qu'il s'agit d'envisager son étude dans une perspective élargie. Parmi les contradictions du temps, les avancées techniques et industrielles, signes de l'entrée dans le XIX^e siècle, semblent s'opposer à un système de gouvernement issu du passé, comme si une France à deux vitesses coexistait.

Parmi les impasses faites sur la période, la question des travaux de restauration des demeures royales a longtemps été jugée sans intérêt comme le montrent les dissimulations voire les destructions qu'ont subies leurs décors. Pourtant, les restaurations apportent par exemple un éclairage sur le mécanisme et le fonctionnement de l'administration royale, et en particulier des rapports entre l'Intendance des bâtiments et les architectes. Elles illustrent également le climat social d'une France partagée entre son héritage monarchique et révolutionnaire. D'autre part, le terme « restauration » employé par les membres de l'Intendance des bâtiments de la Couronne, invite à s'interroger sur leur propre définition du mot et sur la perception d'une construction ancienne.

Le château de Fontainebleau est le théâtre d'aménagements et de travaux durant la première moitié du XIX^e siècle. La résidence royale compte parmi les plus anciennes. Les premières traces

remontent au XII^e siècle, dans une charte du roi Louis VII, datée de 1137³¹, mais l'origine du château pourrait être antérieure. Sous Louis IX, le château est embelli et un couvent-hôpital pour les religieux trinitaires est construit à proximité du donjon³². Au XV^e siècle, Isabeau de Bavière, la mère du roi Charles VII, entreprit des travaux d'assez grande envergure³³.

Le château de Fontainebleau connaît ensuite des aménagements conséquents qui le modifient pour lui donner sa structure et son aspect actuel, à partir du règne de François I^{er}. Ce dernier, grand amateur de chasse et de construction, trouve dans la résidence bellifontaine l'occasion d'allier ses deux passions. Les modifications entamées dès 1528 se poursuivent tout au long de son règne jusqu'à transformer l'ancien donjon médiéval en une vaste demeure aux accents italianisants³⁴, témoignant de l'ambition et de la politique artistique du souverain. Il fait notamment construire dans la partie nord de la basse cour³⁵, une nouvelle chapelle accessible depuis la galerie, dédiée à la Trinité, en lien avec la présence des religieux.

De 1548 à 1559, Henri II et son architecte Philibert Delorme s'attellent à poursuivre la tâche débutée par le Roi Chevalier³⁶. Ses fils François II et Charles IX œuvrent également à l'embellissement de la maison royale, notamment par l'intermédiaire de l'artiste italien Le Primatice³⁷. Le règne d'Henri III marqué par les guerres de religion, est peu représenté dans le château de Fontainebleau. Celui-ci avait perdu de son éclat et les aménagements précédents s'altéraient peu à peu³⁸.

Puis, l'arrivée d'Henri IV correspondit à un renouveau, aussi bien dans le royaume de France qu'à Fontainebleau. Roi mécène, celui-ci avait à cœur d'encourager les arts et d'afficher la puissance retrouvée à la fois du royaume et du pouvoir royal, à travers l'architecture. La résidence bellifontaine s'agrandit de la cour des Offices ; la cour ovale est régularisée ; le jardin de la reine est complété par trois ailes formant une volière, les galeries des Cerfs et de la Reine à l'est, et une dernière galerie à l'ouest³⁹. Le roi veille également à embellir l'intérieur des bâtiments et fait appel à des artistes, notamment les sculpteurs Mathieu Jacquet et Barthélémy Tremblay, ou les peintres Toussaint Dubreuil, Martin Fréminet et Ambroise Dubois⁴⁰. A la mort d'Henri IV en 1610, le château compte parmi les plus importantes demeures royales et se

³¹ SAMOYAUULT, J.-P., *Guide du musée national du château de Fontainebleau*, 1991, p. 5

³² *Ibidem*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Idem*, p. 8

³⁵ BOUDON, F., BLECON, J., *Le château de Fontainebleau de François Ier à Henri IV, les bâtiments et leurs fonctions*, 1998, p. 186-187

³⁶ SAMOYAUULT, J.-P., *op. cit.*, p. 9

³⁷ *Idem*, p. 10

³⁸ BOUDON, F., BLECON, J., *op. cit.*, p. 73

³⁹ *Idem*, p. 74-80

⁴⁰ SAMOYAUULT, J.-P., *op. cit.*, p. 13

distingue par la splendeur des bâtiments et des jardins, ainsi que par la qualité des décors. À sa suite, les rois Bourbons, de Louis XIII à Louis XVI, interviennent et imprègnent la résidence royale de leur empreinte.

La Révolution puis l'arrivée de Napoléon Bonaparte marquent le début d'une « ère nouvelle »⁴¹ pour Fontainebleau. Après plusieurs années d'abandon, le château renaît et les chantiers se multiplient sous l'impulsion de l'empereur, très attaché à cette résidence qu'il qualifie de « vraie demeure des rois ». Malgré les aménagements, certaines parties du palais de Fontainebleau demeurent dans un état délabré, lorsque que Louis XVIII revient en France. Ce dernier, ne se rendit qu'une fois à Fontainebleau pour accueillir la princesse Marie-Caroline des Deux-Siciles⁴², la future duchesse de Berry. À l'occasion de cette visite, le comte d'Artois appelé à régner par la suite sous le nom de Charles X se serait exclamé : « il faut avouer, mon frère, que nous avons eu ici un excellent fermier »⁴³, révélant ainsi à la fois l'action accomplie sous l'Empire et l'état d'esprit des Bourbons. Ces derniers entreprennent de restaurer les demeures royales. Celles-ci se déroulent sur une toile de fond sociétale complexe, animée de « tensions fécondes »⁴⁴.

Dans ce contexte de commandes, la restauration de la chapelle de la Trinité figure en bonne place. De 1824 à 1830, la chapelle royale du château de Fontainebleau connaît de grands bouleversements qui modifient sa structure originelle, sous la direction de l'architecte du roi Jean-Baptiste Lepère (1761-1844).

L'édifice hérite du règne de François I^{er} son plan basilical à nef unique, enrichi au fil des modifications de nouvelles parties. Ainsi, la chapelle se présente en 1824 dans un état proche de celui du XVIII^e siècle⁴⁵ et se compose d'une grande nef orientée sud-nord, accessible depuis le vestibule du Fer-à-cheval. Elle est bordée de chapelles latérales, lesquelles supportent une terrasse du côté est. Elle est dotée d'une grande tribune réservée à l'usage du roi, située du côté sud, et ouverte sur un vestibule qui assure la liaison avec la galerie de François I^{er}. Du côté ouest, c'est-à-dire du côté de la cour du Cheval blanc, la nef est flanquée à l'étage d'espaces destinés à l'orchestre.

En raison du contexte à la fois politique et culturel, la restauration d'une chapelle royale établie dans un château riche de souvenirs prestigieux, ne peut paraître anodine. Outre, des indices permettant de comprendre le contexte de la commande et des travaux, son étude promet

⁴¹ SAMOYEAULT, J.-P., *op. cit.*, p. 22

⁴² JAMIN, E., *Fontainebleau ou notice historique et descriptive sur cette résidence royale*, 1838, p. 83

⁴³ *Ibidem*

⁴⁴ MOLLIER, J.-Y., REID, M., YON, J.-C., (dir.), *op. cit.*, p. 13

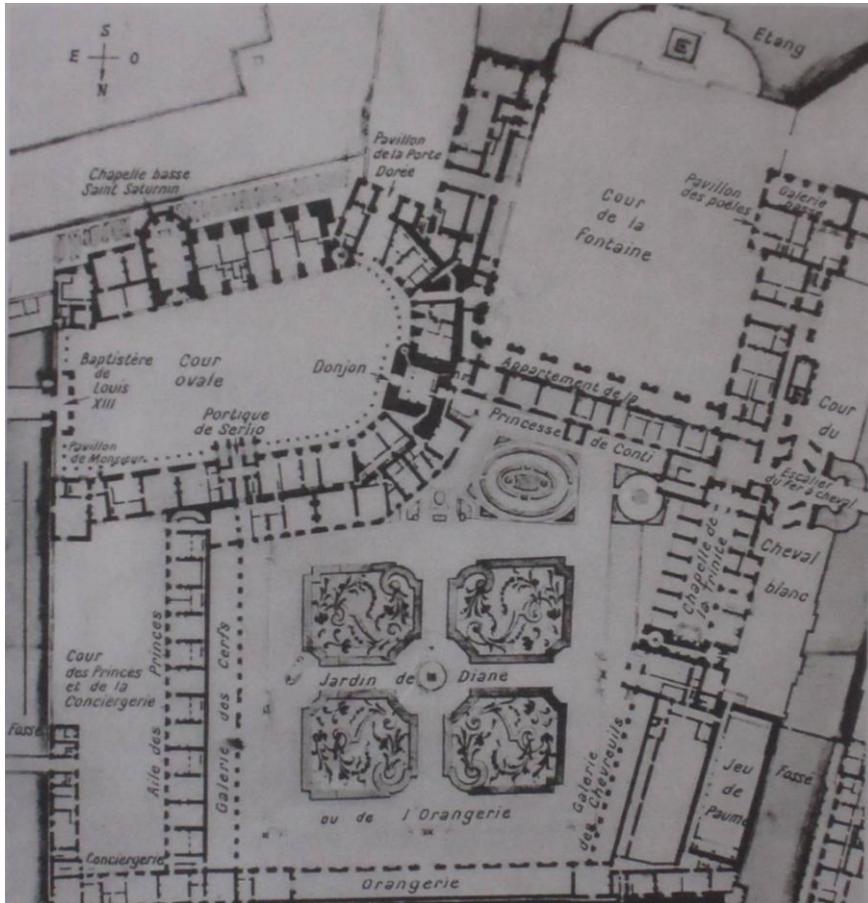
⁴⁵ BOTTINEAU, Y., *L'art d'Ange-Jacques Gabriel à Fontainebleau (1735-1774)*, 1962, pl. 6 et 7 ; *infra*, p. 14

de soulever de nombreuses interrogations. Comme commande officielle, elle induit une volonté politique et s'inscrit dans un système administratif, composé de personnalités et organisé selon un fonctionnement qui en dit long sur le régime en place. Il s'agira également d'établir une synthèse des travaux réalisés afin d'enrichir la connaissance à ce sujet. Par ailleurs une restauration est également le fruit d'une démarche artistique.

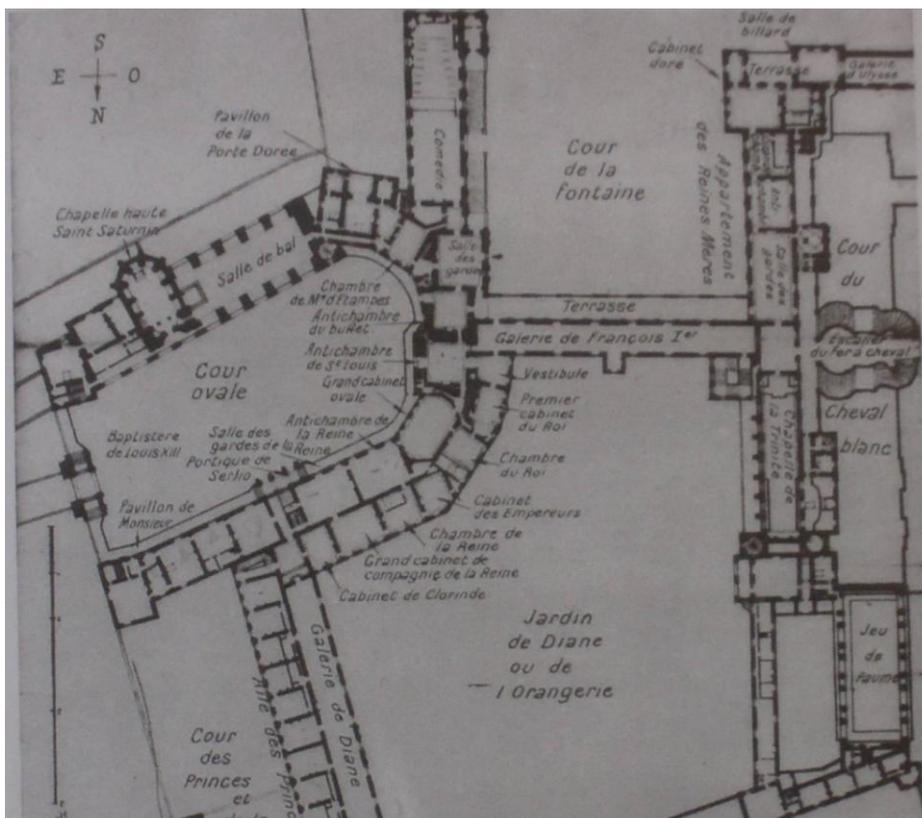
Ainsi, il s'agit de s'interroger sur la place de la restauration de la chapelle de la Trinité dans la politique artistique de la Restauration, sous le règne de Charles X.

La chapelle de la Trinité au XVIII^e siècle :

D'après BOTTINEAU, Y., *L'art d'Ange-Jacques Gabriel à Fontainebleau (1735-1774)*, 1962, pl. 6 et 7



Plan du rez-de-chaussée,
château de Fontainebleau.
1714-1725



Plan du premier étage,
château de
Fontainebleau.
1714-1725

Situation et politique artistique : le rôle de l'Intendance des bâtiments du roi sous la Restauration

L'Intendance des bâtiments du roi : fonctions et fonctionnement

L'Intendance des bâtiments du roi

La Maison du Roi sous la Restauration tire son origine de l'Ancien Régime. Elle s'organise à partir du XVII^e siècle, grâce notamment à l'action de Colbert comme une sorte de « ministère des Beaux-Arts »⁴⁶ regroupant « Bâtiments, Arts, tapisseries et manufactures de France »⁴⁷. Cette institution s'inscrit également dans la continuité de la Maison de l'Empereur instaurée par Napoléon. Appelé ministère de la Maison du Roi de 1814 à 1827 puis Intendance générale de la Maison du Roi selon l'ordonnance royale du 23 mai 1827⁴⁸, elle se compose de plusieurs organes dévolus à l'organisation de la cour et des domaines royaux. Ainsi, les différentes intendances sont chargées des bâtiments, parcs et jardins, du Garde-Meuble, des forêts et domaines, ou encore des musées royaux. Le règne de Charles X marque un tournant dans la Restauration puisque le roi, à l'inverse de son prédécesseur, s'entoure davantage de personnalités ultras. Trois ministres se succèdent à la tête de la Maison du Roi. Sous le ministère Villèle (1821-1827), le marquis de Lauriston (1820-1824), ancien aide de camp de Bonaparte, et le duc de Doudeauville (1824-1827), royaliste proche du roi, sont successivement nommés. Ce dernier est décrit comme un personnage indécis par Fontaine⁴⁹. Puis le comte de La Bouillèrie est choisi comme intendant général (1827-1830)⁵⁰ sous le ministère de Martignac (1828- 1829) puis de Polignac (1829-1830).

⁴⁶ [Exposition. Paris, Hôtel de la Monnaie, 1983], *Colbert : 1619-1683*, 1983, p. 243

⁴⁷ Titre de « surintendant ordonnateur général des Bâtiments, Arts, tapisseries, manufactures de France »

⁴⁸ CHAUDONNERET, M.-C., *op. cit.*, p. 18

⁴⁹ FONTAINE, P. F. L., *op. cit.*, p. 717

⁵⁰ Cf. annexe III

Ce ministère joue un rôle important dans la vie artistique puisqu'il s'agit d'un des deux principaux organes de l'administration, avec le ministère de l'Intérieur, habilité à passer des commandes artistiques publiques. Or de manière générale, la Restauration s'attache à favoriser les artistes à la réputation déjà établie comme le peintre du Roi François Gérard ou les artistes prometteurs, afin de développer une école française dont le musée du Luxembourg devient le réceptacle à partir de 1818. Le Salon demeure également un lieu officiel d'exposition des Beaux-arts⁵¹ et favorise l'émulation artistique. Les Salons de 1824 et 1827 sont des moments de « bouillonnements artistiques »⁵² qui voient l'émergence d'artistes romantiques comme Delacroix.

Outre l'encouragement des artistes, la politique artistique pratiquée sous le règne de Louis XVIII et Charles X à travers les commandes de la Maison du Roi favorise la création de grands décors pour des édifices. Une grande importance est accordée à la peinture d'histoire nationale, privilégiant des sujets moraux et héroïques, remise à l'honneur dès les années 1770 sous l'impulsion du comte d'Angiviller avec *La Contenance de Bayard*⁵³, par Louis Durameau ou encore *La mort de Duguesclin*⁵⁴, par Nicolas-Guy Brenet. Ce regain d'intérêt pour l'histoire nationale peut être mis en parallèle avec le goût pour le pittoresque mis en scène par la peinture troubadour. Il s'agit en fait d'un véritable engouement pour le passé, initié au XVIII^e siècle notamment à travers les vues idéalisées des ruines antiques du peintre Hubert Robert, puis qui trouve sa source dans l'archéologie nationale. Le palais du Louvre⁵⁵ compte parmi les grands chantiers entrepris à cette époque avec le soutien du directeur des musées, le comte de Forbin, désireux de vivifier la peinture monumentale. Au palais de Fontainebleau, les peintres de paysage historique comme Millin-Duperreux, les « troubadours » sous la houlette de Fleury Richard et de Pierre Révoil et de peintres comme François-Marius Granet, s'associèrent avec le concours d'Abel de Pujol pour le décor de la galerie de Diane⁵⁶.

Enfin, des monuments commémoratifs sont élevés. Ce troisième aspect de la commande publique peut être analysé comme la volonté de la part du pouvoir royal de se rattacher au passé afin d'« absorber »⁵⁷ la Révolution. Une chapelle expiatoire en l'honneur de Louis XVI et de Marie-Antoinette est élevée entre 1816 et 1826⁵⁸. Par ailleurs, l'évocation de symboles forts est destinée à consolider la monarchie. Dès le retour de Louis XVIII, la statue d'Henri IV située sur

⁵¹ CHAUDONNERET, M.-C., *op. cit.*, p. 182

⁵² ALLARD, S., *op. cit.*, p. 8

⁵³ *La Contenance de Bayard*, 1775, conservé au musée de Grenoble

⁵⁴ *La mort de Duguesclin*, 1777, conservé au musée du Louvre, Paris

⁵⁵ ALLARD, S., *op. cit.*, p. 8

⁵⁶ CHAUDONNERET, M.-C., *op. cit.*, p. 194

⁵⁷ Note du comte Beugnot au roi sur la forme de promulgation de la Charte, cité dans ALLARD, S., *op. cit.*, p. 102

⁵⁸ CHAUDONNERET, M.-C., *op. cit.*, p. 162

le Pont-Neuf, est inaugurée en 1818, sur un piédestal réalisé par l'architecte Lepère⁵⁹. Régulièrement reprise, la figure du premier des Bourbons contribue à célébrer les Bourbons à travers l'image positive du « bon roi Henri » et renvoie à une histoire commune à tous les Français. Ces deux exemples illustrent l'ambiguïté du régime qui oscille entre contre-révolution⁶⁰ et réconciliation.

La Maison du Roi compte parmi ses services l'Intendance des bâtiments du Roi, également héritée de l'Ancien Régime, dont la fonction est de veiller à l'état des Maisons royales, de leur entretien et de leurs travaux. La direction de l'Intendance est confiée au baron Mounier (1784-1843)⁶¹, qui avait déjà exercé cette fonction sous l'Empire, à partir de 1813. L'organisation hiérarchique de cette institution place l'intendant sous la direction du ministre. Les propositions du premier sont ainsi soumises à la décision du ministre, qui est ensuite validée par la signature du Roi⁶². La Direction des Musées, également dépendante de la Maison du Roi est conçue selon ce même système d'après l'ordonnance royale du 22 juillet 1816⁶³. Celle-ci précise aussi les travaux relevant de la Direction des musées ou de l'Intendance des bâtiments. Cependant, malgré ces dispositions théoriques, ces deux services ne cessent de se disputer les commandes. Le comte Auguste de Forbin, directeur des Musées, rivalise avec le baron Mounier dans cette lutte d'influence⁶⁴. Ainsi, le décor de la galerie de Diane à Fontainebleau est l'objet de discorde entre l'intendant des bâtiments et le directeur des musées qui réclament tout deux l'attribution des travaux⁶⁵.

Les différents domaines royaux correspondent administrativement à des divisions, placées sous la responsabilité d'un architecte du Roi. Ce dernier bénéficie de certains avantages et d'un traitement particulier, puisque leur titre favorise leur réputation et attire la clientèle. En effet, selon l'ordonnance du Roi du 26 novembre 1814⁶⁶, ces architectes prélèvent une taxation de 5% sur tous les travaux extraordinaires en cours dans leur division. Ils ne sont pas tenus de résider sur place et leur présence est relayée par des inspecteurs placés « sous leurs ordres »⁶⁷. Ainsi l'architecte Lepère responsable de la division de Fontainebleau est aidé par l'inspecteur Aumont

⁵⁹ AN, fond des architectes Le Père, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Description des travaux exécutés [...] inauguration de la statue de Henry IV le 25 août 1818

⁶⁰ ALLARD, S., *op. cit.*, p. 102

⁶¹ Cf. annexe III

⁶² MOLLIER, J.-Y., REID, M., YON, J.-C. (dir.), *Repenser la Restauration*, 2005, p.149

⁶³ *Idem*, p. 145

⁶⁴ CHAUDONNERET, M.-C., *op. cit.*, p. 23

⁶⁵ AN, Maison du roi, O³ 1055, rapport au Roi, Projet de confier à MM. Blondel et Abel de Pujol [...] galerie de Diane, Paris, le 1^{er} octobre 1822

⁶⁶ *Idem*, rapport au Roi, Présentation du budget [...] exercice 1824, Paris, le 27 janvier 1824

⁶⁷ *Ibidem*

puis, à sa mort en 1826, par Giroux. Ce dernier est un ancien élève de Percier et Fontaine, médaillé de l'École des Beaux-arts, qui a étudié l'architecture en France mais aussi en Italie⁶⁸.

Lors de travaux, l'Intendance des bâtiments s'appuie sur les rapports d'un comité consultatif composé d'architectes. Ces derniers possèdent un rôle clé dans l'Intendance des bâtiments du roi car ils représentent un relais entre le baron Mounier et les divisions. En effet, ils sont chargés de surveiller les projets ; en amont en examinant les plans et les devis, durant la durée des travaux par une inspection annuelle de tous les travaux en cours dans les différentes Maisons royales et, en aval car ils règlent définitivement les mémoires des entrepreneurs. Ainsi en 1827, les architectes Jacques Molinos (1743-1831), Charles de Norry (1756-1832) et Guy de Gisors (1762-1835) sont choisis⁶⁹. De plus, un autre corps de métier intervient lors de travaux : les vérificateurs experts constatent sur place l'achèvement des travaux décrits dans les mémoires des entrepreneurs.

A partir de 1827, chaque mémoire relatif aux travaux de restauration de la chapelle de la Trinité est systématiquement vérifié et signé par l'architecte Lepère, le vérificateur, puis le comité consultatif. Cela correspond à un arrêté établi le 21 mars 1827 par le baron Mounier qui définit précisément la procédure à suivre pour le règlement des travaux⁷⁰, suite à l'ordonnance du roi datée du 24 janvier. Il semble que ces mesures soient destinées à rappeler les règles en vigueur à l'Intendance des bâtiments⁷¹ de manière à éviter les abus, décrits par un rapport en 1824⁷². Ainsi, chaque étape de la procédure, de la soumission, au règlement en passant par le mémoire de travaux, est normalisée par des formulaires-types, limitée par des délais précis et contrôlée par l'Intendant.

Si cette ordonnance et cet arrêté ne changent pas intrinsèquement le fonctionnement de l'Intendance des bâtiments, ils signalent la volonté d'organiser et de rationaliser l'administration. Le contrôle exercé par l'Intendance indique une forte empreinte administrative. Par ailleurs, il semble que ces mesures s'inscrivent dans un contexte plus général de réformes. En effet, lors de cette même année 1827, le ministère de la Maison du Roi devient l'Intendance générale.

⁶⁸ AN, Maison du roi, O³ 1057, rapport au Roi, Proposition de nommer le sieur Giroust [...] en remplacement du sieur Aumont décédé, Paris, le 27 juin 1826

⁶⁹ Cf. annexe III

⁷⁰ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, 200 DOM, 1822-1830, Budgets, Arrêté concernant le règlement et la liquidation des dépenses du service des bâtiments de la couronne, Paris, le 21 mars 1827. Cet arrêté s'accompagne de formulaires fournis comme modèles.

⁷¹ *Idem*, Copie de la lettre de M. L'Intendant des bâtiments de la Couronne relative au nouveau mode de comptabilité, Paris, le 23 avril 1827

⁷² AN, Maison du roi, O³ 1055, rapport au Roi, Présentation du budget [...] exercice 1824, Paris, le 27 janvier 1824

L'administration s'organise indépendamment du Roi, en services gérés par des hauts fonctionnaires, au contraire de l'Empire qui concentre le pouvoir décisionnel dans la personne de Napoléon. Cette conception marque donc une rupture avec l'Empire et avec l'administration impériale dont sont issues des personnalités comme le baron Mounier ou l'architecte Fontaine. Ce dernier n'approuve pas les mesures prises pour les Bâtiments. Selon lui, il s'agit là « encore de règlements nouveaux » et constate : « nous sommes des malades que la maladie ne peut tuer, mais qui devons mourir du médecin »⁷³. Il dénonce par cette métaphore un système qu'il juge bancal. De plus, Fontaine critique la lourdeur des formalités administratives qui pèsent sur les architectes de la Maison du Roi : « après toutes les écritures, tous les contrôles dont les architectes de la Maison du Roi sont surchargés, après les formalités que les vérifications, les règlements, les révisions nécessitent [...] il faut maintenant que chaque mois le compte des travaux qui sont entrepris soit rendu et provisoirement réglé. ». Le rapport mensuel à transmettre à l'Intendant pourrait être selon Fontaine une bonne idée pour la gestion des bâtiments et des sommes, si les architectes notent avec honnêteté leurs dépenses. Il souligne également combien les travaux sont soumis aux « exigences, hésitations, caprices de ceux que nous devons satisfaire ». Ainsi, l'architecte ne s'adresse pas au souverain comme interlocuteur privilégié mais devient le maillon d'une chaîne administrative hiérarchisée. Ce témoignage sans concessions qui doit être lu avec recul, permet d'apporter un autre éclairage sur la période que celui des rapports officiels. Néanmoins, malgré ces inconvénients, la Restauration fait preuve, dans l'ensemble, d'un effort de modernisation de l'administration et marque en cela un véritable tournant⁷⁴.

L'état des maisons royales sous la Restauration

Le ministère de la Maison du roi hérite de la situation des résidences et des palais sous l'Empire. Une certaine continuité est visible entre les projets entrepris sous l'Empire puis sous les règnes de Louis XVIII et Charles X. Napoléon s'est efforcé, avec notamment l'aide des architectes Charles Percier et Pierre-François-Léonard Fontaine, de rénover et de restaurer les palais royaux délabrés qu'il souhaitait rendre de nouveau habitables. En effet, les dégâts du vandalisme et leur abandon durant la Révolution ont mis à mal ces demeures fragilisées en raison du manque d'entretien sous l'Ancien Régime⁷⁵. Par leurs projets et leurs réalisations, ces deux architectes ont contribué à renouveler l'architecture et ont influencé leurs contemporains.

⁷³ FONTAINE, P. F. L., *op. cit.*, p. 755

⁷⁴ MOLLIER, J.-Y., REID, M., YON, J.-C., (dir.), *op. cit.*, p. 150

⁷⁵ LENIAUD, J.-M., *op. cit.*, p. 69

Parmi les grands chantiers engagés sous Napoléon, celui du palais du Louvre figure à la fois comme le plus emblématique de la période, mais également comme un cas d'exception. En effet, contrairement aux autres palais, celui du Louvre a été aménagé en vue de transformer le Museum central des arts ouvert en 1793 en musée Napoléon. Dès 1801, il est prévu d'achever la cour Carrée et d'harmoniser les façades enrichies d'un décor sculpté. Pour accueillir les nouvelles acquisitions du musée Napoléon, le palais est réaménagé sous la direction de Percier et Fontaine, en collaboration avec le directeur des musées Vivant Denon (1747-1825). Entre 1809 et 1812, un escalier monumental permettant d'accéder aux salles du musée est construit. Ce dernier est magnifié par la répétition d'un motif qui s'apparente aux portiques antiques. La grande Galerie, desservie par le nouvel escalier, est percée d'ouvertures zénithales et scandée de colonnes qui délimitent l'espace, dévolu à la présentation des collections de peinture étrangère provenant des conquêtes. Tandis que les salles du Louvre s'ouvrent peu à peu aux collections, le palais des Tuileries est choisi comme résidence impériale. Quelques aménagements ont lieu sans pour autant modifier le parti initial. Des travaux sont entrepris au château de Saint-Cloud mais aussi à Compiègne. Napoléon a remis en état ce dernier palais quand il décide de l'occuper à partir de 1806. Plusieurs chantiers sont alors engagés sous la direction de Berthault, ainsi que de nombreuses décorations comme la galerie de Bal ou la bibliothèque. A Fontainebleau, la galerie de Diane est reconstruite sous la direction de l'architecte Maximilien-Joseph Hurtaut (1765-1824), ancien élève de Mique et de Percier⁷⁶, à l'emplacement de l'ancienne galerie construite sous Henri IV au dessus de la galerie des Cerfs⁷⁷. Ce même architecte restaure le pavillon de l'étang et aménage au sud-ouest les jardins à l'anglaise, près de la fontaine Belle-Eau dont le château tire son nom.

La chute de l'Empire et le manque de moyens financiers ne permettent pas l'achèvement des travaux. En 1814, malgré les efforts consentis, les palais royaux semblent encore très délabrés. De plus, la situation se dégrade à cause de l'occupation des armées coalisées. La Restauration hérite donc d'un « immense patrimoine en partie en déshérence »⁷⁸. Or la situation économique n'est guère meilleure car les conquêtes de Napoléon et le blocus anglais ont contribué à l'appauvrissement du pays. Malgré ces conditions, le pouvoir royal décide dès son retour de poursuivre les projets entrepris sous l'Empire. Il s'agit d'un travail de longue haleine qui nécessitera plusieurs décennies.

⁷⁶ Cf. annexe III

⁷⁷ PEROUSE DE MONTCLOS, J.-M., *Le château de Fontainebleau*, 2009, p.117

⁷⁸ ALLARD, S., *op. cit.*, p. 102

Le palais du Louvre illustre bien cette dynamique, même si le chantier dépend plus spécifiquement de la Direction des musées⁷⁹. Les aménagements architecturaux réalisés précédemment sont complétés d'un décor sculpté dans la cour Carrée et d'un décor peint pour le grand escalier du musée. Sous le règne de Charles X, le palais du Louvre continue d'être embelli et agrandi grâce à la création du musée éponyme, au premier étage de l'aile sud de la cour Carrée, et des salles du Conseil d'Etat situées au premier étage de l'aile Lemercier. A partir des collections Durand et Henry Salt, consul d'Angleterre en Egypte, successivement acquises en 1824 puis 1826, celles du musée se constituent sous l'impulsion de Champollion. Percier et Fontaine transforment donc l'appartement de l'aile sud en espace destiné à recevoir les antiquités égyptiennes, présentées dans une riche et imposante ornementation. La salle des colonnes, au centre du musée Charles X, illustre le goût des architectes pour une architecture néoclassique inspirée de l'Antiquité. Le chantier du palais du Louvre s'accompagne également de l'aménagement des salles des Séances et du Conseil, de la création de la galerie d'Angoulême pour la sculpture française, de la création du musée Dauphin et des salles « historiques » dans l'aile de la colonnade, ainsi que des projets de restauration de la galerie d'Apollon.

Comme au Louvre, l'architecte en charge du palais de Fontainebleau conserve ses fonctions. La pérennité des projets s'effectue notamment grâce au maintien des personnes déjà en place sous l'Empire. Ainsi, l'architecte Hurtault est invité à poursuivre la galerie de Diane, conjointement avec « M. Lepeyre nouvellement envoyé à Fontainebleau comme Architecte du Roi »⁸⁰, à partir de 1822. Les travaux de la galerie de Diane s'achèvent en 1826. Elle se compose de plusieurs travées séparées par un motif de serliennes qui s'intègre dans le décor néoclassique et est percée de grandes baies ouvrant sur le jardin de l'Orangerie situé derrière les appartements privés du souverain. L'ensemble est orné de peintures illustrant l'histoire de France autour du portait équestre du roi Henri IV⁸¹. Après plusieurs années au service de cette résidence, Hurtault est envoyé à Saint-Cloud où il est chargé de transformer la colline de Montretout en jardin à l'anglaise, connu sous le nom de jardin du Trocadéro, en référence à la victoire militaire sur les révolutionnaires libéraux espagnols en 1823 par le duc d'Angoulême. Sa carrière s'achève à sa mort en 1824 et Eugène Dubreuil (1782-1862) poursuit alors les travaux du parc de Saint-Cloud.

Les règnes de Louis XVIII et de Charles X se caractérisent aussi par l'ouverture de nombreux autres chantiers. Le château de Versailles, symbole encore vivace de l'absolutisme et de l'Ancien Régime, se dégradait depuis la Révolution. En 1816, une restauration est entreprise

⁷⁹ ALLARD, S., *op. cit.*, p. 11 *et passim*

⁸⁰ AN, Maison du roi, O³ 1055, rapport au Roi, Projet de confier à MM. Blondel et Abel de Pujol [...] galerie de Diane, le 1^{er} octobre 1822

⁸¹ CHAUDONNERET M.-C., *op. cit.*, p. 192

dans les grands appartements⁸² bien que le roi décide de loger au palais des Tuileries et non plus à Versailles. Le plafond de la galerie des Glaces, très dégradé, est restauré à partir de 1824. Ces travaux s'apparentent à ceux effectués dans les autres palais car ils visent à restaurer les « parties les plus prestigieuses »⁸³. A ces derniers s'ajoutent des commandes d'œuvres d'art destinées à combler les vides laissés par la Révolution et à faire renaître l'ancienne demeure royale.

Malgré cela, de nombreux rapports témoignent en 1824 de l'état critique des bâtiments de la Couronne dont un bon nombre nécessite des réparations « urgentes »⁸⁴. Fontaine constate ainsi en 1825 dans son *Journal* que la galerie d'Apollon au Louvre menace de s'écrouler⁸⁵. A cette situation s'ajoutent des difficultés de financement, malgré une situation économique plus favorable à partir des années 1820. Les crédits alloués aux travaux des bâtiments peinent à être augmentés⁸⁶ tout au long de la période. L'Intendance des bâtiments doit en effet faire face aux dépenses ordinaires, dédiées à l'entretien et au bon fonctionnement des maisons, auxquelles s'ajoutent les dépenses extraordinaires dévolues aux constructions exigeant la conception et la rédaction d'un plan⁸⁷. Ainsi, en 1825, le fond alloué pour les bâtiments est d'environ 3 600 000 francs. Or le budget général du service des bâtiments pour 1825 dépasse considérablement la somme prévue. Il est alimenté en partie par la dotation des Princes et Princesses de la famille royale, qui prend en charge les grands travaux, parmi lesquels figure la restauration de la chapelle de la Trinité. D'autre part, le règlement des dépenses du personnel, de l'entretien et des réparations est prélevé sur le fond réservé à la Liste civile⁸⁸. Le manque de moyens financiers semble s'accroître à partir de 1827. Fontaine témoigne de sa difficulté à obtenir des crédits nécessaires à l'entretien des bâtiments anciens et « à l'achèvement des travaux commencés » car le mot d'ordre donné par le ministre Doudeauville est à l'économie⁸⁹. L'Intendance des bâtiments doit ainsi surveiller ses dépenses et réduire les budgets des divisions⁹⁰.

Les commandes sous le règne de Charles X

De manière générale, l'Intendance des bâtiments se montre particulièrement active sous le règne de Charles X. Au cours de l'année 1825, un effort est fourni pour accorder des crédits

⁸² CHAUDONNERET M.-C., *op. cit.*, p. 183

⁸³ ALLARD, S., *op. cit.*, p. 10

⁸⁴ AN, Maison du roi, O³ 1100, Lettre adressée au marquis de Lauriston, le 5 avril 1824

⁸⁵ FONTAINE, P. F. L., *op. cit.*, p. 695

⁸⁶ *Idem*, p. 736

⁸⁷ AN, Maison du roi, O³ 1055, rapport au Roi, Présentation du budget [...] exercice 1824, Paris, le 27 janvier 1824

⁸⁸ AN, Maison du roi, O³ 1057, rapport au Roi, Présentation du budget [...] exercice 1825, Paris, le 5 février 1825

⁸⁹ FONTAINE, P. F. L., *op. cit.*, p. 736

⁹⁰ AN, Maison du roi, O³ 1057, rapport au Roi, Budget des Dépenses [...] exercice 1828, Paris, le 22 décembre 1827

importants aux travaux extraordinaires des divisions. Il semble que ce soit le point d'acmé du règne de Charles X. En effet, ces premiers mois paraissent comme un moment de grâce avant les crises politiques et les difficultés économiques.

Parmi toutes les divisions de l'Intendance des bâtiments, celle de Paris semble bénéficier d'une attention particulière car elle reçoit des crédits considérables. Néanmoins, le budget accordé à la capitale n'a rien d'étonnant puisque le roi et sa cour séjournent à Paris. Le roi décide de poursuivre les travaux commencés aux écuries du Roule situées dans le nouveau quartier du faubourg Saint-Honoré, entrepris vers 1780 sur les plans de l'architecte Bélanger. Les résidences princières sont aménagées. En 1820, après l'assassinat de son époux, la duchesse de Berry quitte le palais de l'Élysée pour s'installer au palais des Tuileries au rez-de-chaussée du pavillon de Marsan⁹¹. A cette occasion, le décor est entièrement refait et les pièces remeublées à sa demande. Ce personnage a marqué son époque par son influence et son mécénat. Par son esprit et ses goûts, elle donne le ton de l'époque. En effet, elle lit les poètes romantiques comme Lamartine, côtoie Chateaubriand et se passionne pour les romans de Walter Scott. De plus, elle s'entoure d'objets d'inspiration gothique, mais apprécie également le style Empire. A l'occasion de sa visite à l'Exposition des Produits de l'Industrie en 1823, elle achète ainsi une toilette et une psyché créées par l'ébéniste Félix Rémond⁹². Par ailleurs, elle passe de nombreuses commandes auprès des manufactures royales, à l'instar de celles de Sèvres, dirigée par Brongniart, ou de la Savonnerie.

Ces exemples indiquent l'effervescence artistique des années de la Restauration. Des églises sont également élevées dans les nouveaux faubourgs comme l'église Saint-Vincent-de-Paul, réalisée par Jean-Baptiste Lepère avec l'aide d'Hittorf, l'église Notre-Dame de Lorette ou Saint-Pierre-du-Gros-Caillo construites selon une formule mise au point à l'église Saint-Philippe du Roule par Chalgrin. Par ailleurs, à cette époque, Paris se développe et se transforme. L'exemple des passages commerçants couverts illustrent la modernisation de la ville. Ces galeries se multiplient dans les années 1820 avec notamment la construction de la galerie Vivienne par François-Jean Delannoy et la galerie Colbert⁹³.

Parmi les plus gros budgets accordés, celui de la machine de Marly indique les efforts pour permettre sa réalisation. Il s'agit d'une machine à vapeur qui remplace l'installation hydraulique mise en place sous Louis XIV pour pomper l'eau de la Seine et alimenter les bassins du château

⁹¹ [Exposition. Sceaux, Musée de l'Ile-de-France. 2007], *Entre cour et jardin, Marie-Caroline, duchesse de Berry*, 2007, p. 23

⁹² *Idem*, p. 131

⁹³ DAGEN, P., HAMON, F., *Epoque contemporaine, XIX^e-XXI^e siècle*, éd. 2011 (1995), p. 94

de Versailles et de Marly⁹⁴. La première machine est inventée par le charpentier Rennequin Sualem et le baron Arnold de Ville, et fonctionne de 1684 à 1817. Néanmoins, dès 1783 et sous l'impulsion du comte d'Angiviller, de nouvelles recherches sont menées pour pallier aux difficultés de fonctionnement⁹⁵. Dès lors et jusqu'en 1820, divers ingénieurs s'essayent à la tâche sans trouver de solutions adéquates. Puis, un engin hydraulique provisoire est installé par l'architecte François-Charles Cécile, ancien élève de l'Académie d'Architecture et directeur de la machine de Marly depuis 1812⁹⁶. De retour d'un voyage en Angleterre où ils ont pu visiter des manufactures en compagnie du polytechnicien Jean-Nicolas-Pierre Hachette, Cécile et l'ingénieur-mécanicien Louis Martin imaginent un système de pompe à feu. Ils mettent au point une machine à vapeur « à double effet » de type Watt⁹⁷, synonyme d'innovation et de modernité. La solution se démarque des propositions antérieures car elle abandonne la force hydraulique pour un système fonctionnant à partir de combustible. L'ensemble est fabriqué dans les usines du Creusot et est inaugurée en 1827 par Charles X. Cependant, les progrès techniques dépassent bientôt l'invention de Cécile et de Martin et offrent des solutions moins onéreuses. Celle de Cécile et Martin est finalement remplacée par une machine hydraulique conçue par l'ingénieur Dufrayer sous Napoléon III⁹⁸.

Les bâtiments dévolus au service des chasses semblent constituer une priorité dans les budgets accordés pour l'Intendance des bâtiments. Chaque domaine royal propice à la chasse, comme celui de Fontainebleau, est composé de divers bâtiments abritant par exemple le chenil, les écuries ou la faisanderie et d'autres fonctions liées à la chasse. Or la chasse est une des activités favorites des rois de France et Charles X ne fait pas exception à la règle. Il l'apprécie lors de brefs séjours à Compiègne où il accompagne parfois le duc d'Angoulême⁹⁹ ou encore à Fontainebleau. Ses rares séjours bellifontains sont avant tout l'occasion pour le roi de se livrer à sa passion. En effet, Charles X a l'habitude de séjourner avec quelques proches au palais durant l'automne, afin de pratiquer la chasse à courre¹⁰⁰. Ainsi, au cours des années 1825 et 1826, le roi séjourne quelques jours à Fontainebleau durant le mois de novembre¹⁰¹. Le Dauphin se rend quant à lui plus fréquemment sur place pour les mêmes raisons et sans jamais prolonger son séjour. Ainsi, le château accueille ponctuellement la famille royale à l'occasion de chasses ou

⁹⁴ [Exposition. Louvenciennes, Musée-Promenade de Marly-le-Roi, 2006], *Les maîtres de l'eau, d'Archimède à la machine de Marly*, 2006, p. 61

⁹⁵ *Idem*, p. 137

⁹⁶ *Id.*, p. 158

⁹⁷ La machine à vapeur « à double effet » a été inventée par James Watt en 1769.

⁹⁸ *Les maîtres de l'eau, d'Archimède à la machine de Marly, op. cit.*, p. 162

⁹⁹ MOULIN, J.-M., *Le château de Compiègne*, 1987, p. 47

¹⁰⁰ JAMIN, E., *op. cit.*, p. 83

¹⁰¹ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, *Correspondances*, 1 D 1 art. 241, Maison du Roi, service du Grand Veneur, Paris, le 3 novembre 1825

d'étapes de voyages. Alors que Napoléon, puis par la suite Louis-Philippe et Napoléon III, se rendent plusieurs fois par an à Fontainebleau, « la vraie demeure des rois » est délaissée comme lieu de résidence sous la Restauration.

Le palais de Fontainebleau se situe pour l'année 1825 en sixième position dans l'ordre des budgets alloués aux dépenses extraordinaires des divisions. Il s'agit donc d'un domaine relativement important sous la Restauration mais qui ne constitue pas la priorité dans les préoccupations de l'Intendance des bâtiments.

Enfin, en plus des restaurations des palais situés aux alentours de la capitale, de nombreux autres biens de la Couronne, maisons royales ou hôtels particuliers, connaissent également des travaux, comme celui de Rambouillet, le château de Strasbourg, de Pau, de Bordeaux ou de Beauvais.

Les architectes chargés des travaux des domaines royaux constituent un corps à part dans la profession en tant qu'architectes du roi attachés au service des bâtiments de la Couronne. Ils forment une sorte de réseau d'architectes qui travaillent successivement pour les mêmes palais en tant que maître d'œuvre ou inspecteur. De manière similaire, les mêmes entrepreneurs sont souvent sollicités pour les travaux. Ainsi, l'entrepreneur de maçonnerie Lefébure est très présent dans les chantiers ouverts autour de Paris.

La Restauration s'est donc montrée particulièrement active et volontaire s'agissant des bâtiments de la Couronne. Les aménagements apportés dans les différentes résidences et palais ont comporté des travaux à la fois structurels et décoratifs. Ils répondent d'une part à des nécessités objectives et d'autre part à une volonté politique. En effet, une fois le royaume pacifié, la conservation des demeures et leur entretien apparaissent comme indispensables après les années d'abandon de la période révolutionnaire. Ces travaux donnent également un emploi à de nombreux artistes grâce à une politique artistique « généreuse »¹⁰². Ces années se caractérisent en effet par une grande activité et un grand dynamisme dans le domaine artistique. Du reste, les contemporains jugèrent positivement la politique menée par les Bourbons en matière de mécénat¹⁰³.

Ce grand programme correspond également à une ambition plus symbolique. Une fois le trône recouvré, la monarchie devait se consolider et bâtir au-delà du souvenir de la Révolution. Les souverains s'attachent donc à retrouver les signes du passé. Cependant, il n'est pas étonnant d'observer, chez Louis XVIII et davantage encore chez Charles X, des réminiscences de l'Ancien Régime. Ce dernier est par ailleurs le dernier roi sacré à Reims selon la tradition. Alors

¹⁰² MOLLIER, J.-Y., REID, M., YON, J.-C., (dir.), *op. cit.*, p. 149

¹⁰³ *Ibidem*

que Louis XVIII avait renoncé à cette cérémonie, Charles X réactive les rituels de l'Ancien Régime le 29 mai 1825, désireux de « renouer la chaîne des temps »¹⁰⁴. Cependant, il échoue dans ce but et ne parvient pas à convaincre ses contemporains comme le révèle le constat de Chateaubriand : « Il n'y avait plus de mains assez vertueuses pour guérir les écrouelles ni de sainte ampoule assez salubre pour rendre les rois inviolables »¹⁰⁵. Né en 1757, le dernier roi Bourbon a connu les troubles de la Révolution et demeure persuadé que les concessions de Louis XVI ont contribué à la chute de son frère. Il se targue au contraire de rester fidèle à ses opinions et remarque « Deux hommes n'ont pas changé depuis 89 : Lafayette et moi ! »¹⁰⁶. Cependant, cette ligne de conduite rentre en contradiction avec le nouveau système de gouvernement prévu par la Charte constitutionnelle de 1814, fondée sur les compromis entre l'Ancien Régime et les acquis de la Révolution et instaurant deux chambres législatives : la chambre des Pairs et la chambre des députés. Ainsi, la Restauration marque une période de recherches et de tâtonnements vis-à-vis de l'héritage révolutionnaire. Le régime oscille entre concessions et fermeté avant que Charles X ne tombe « du côté où il penchait »¹⁰⁷, c'est-à-dire du côté des ultras et du rejet de la Révolution.

Cette ambiguïté se lit dans les projets entrepris par la Maison du Roi. En effet, il s'agit, en restaurant les anciennes demeures royales, de les faire revivre et par là, de faire renaître un passé révolu. De la même manière que les rituels avaient été remis à l'honneur, d'une part des funérailles à l'occasion de celles de Louis XVIII, et d'autre part du sacre, lors de l'avènement de Charles X, le fonctionnement des maisons royales établissait un lien avec l'avant 1789, en écartant du même coup les changements induits par la Révolution. D'une certaine manière, ces demeures possèdent dès lors une fonction commémorative.

Ces chantiers peuvent être également lus comme la volonté de glorifier les Bourbons. En effet, la grandeur et le pouvoir d'un monarque se mesurent notamment à travers la splendeur de ses demeures. Celles-ci témoignent alors à la fois de sa richesse et de sa puissance mais véhiculent également un message politique. François I^{er} avait bien compris combien les arts et plus particulièrement l'architecture contribuaient au rayonnement de sa personne et de son royaume. Ainsi, les nombreux châteaux le long de la Loire, le château de Madrid et l'important chantier du château de Fontainebleau ont favorisé l'entrée de la France dans la Renaissance. Les ambassadeurs s'enthousiasmaient pour ces demeures et relayaient auprès de leur souverain ces signes de l'importance de ce royaume sur l'échiquier politique. Louis XVIII et Charles X se

¹⁰⁴ GARNIER, J.-P., Le règne de Charles X, *Historia*, n°250, 1967, p. 86

¹⁰⁵ Cité dans GARNIER, J.-P., *op.cit.*, p. 86

¹⁰⁶ *Idem*, p. 83

¹⁰⁷ Expression de Charles de Rémusat, cite dans YVERT, B., *op. cit.*, p. 18

devaient donc d'entreprendre l'embellissement de leurs demeures, symboles de la puissance de la monarchie restaurée.

Au-delà de la volonté de présenter une image positive de la dynastie, Louis XVIII et Charles X ont eu probablement à cœur de renouer avec la fonction de mécène des rois¹⁰⁸ de l'Ancien Régime. Les exemples des règnes de François I^{er}, Henri IV ou Louis XIV les ont certainement inspirés. Depuis longtemps en France, les arts sont parrainés et encouragés par l'Etat. Mécène, il a organisé par le biais d'institutions la formation des artistes, et a favorisé la création et la commande publique. Ainsi, l'Académie royale de peinture et de sculpture et celle d'architecture, respectivement créées en 1648 puis en 1671, ont contribué à former de grands artistes. Par ailleurs, Colbert rassemble les ateliers de tapisserie en 1662 au sein de la manufacture royale des Gobelins dont l'objectif est de favoriser la production artistique française¹⁰⁹. Sous la Restauration, les Académies sont regroupées en 1816 au sein de l'Académie des Beaux-arts¹¹⁰ qui rassemble des membres illustres tels que Quatremère de Quincy, en tant que secrétaire perpétuel. Cette politique artistique est illustrée par le tableau de François-Joseph Heim qui représente *Charles X distribuant les récompenses à la suite du Salon de 1824*¹¹¹, exposé au Salon de 1827.

La Restauration apparaît donc comme un moment crucial, en équilibre entre l'Ancien Régime et l'entrée dans le XIX^e siècle. Ces tâtonnements ne sont pas le signe d'une « décadence des arts » mais au contraire révèlent une période riche et pleine de courants d'émulation. La politique artistique, perçue à travers le prisme de l'Intendance des bâtiments du Roi, illustre ces tensions et ces recherches. En effet, les restaurations des palais royaux sont empreintes à la fois de nostalgie pour un passé révolu et de l'énergie favorisée par les nouveautés techniques et la modernité.

¹⁰⁸ MOLLIER, J.-Y., REID, M., YON, J.-C., (dir.), *op. cit.*, p. 145

¹⁰⁹ [Exposition. Paris, Hôtel de la Monnaie, 1983]. *Colbert : 1619-1683*, 1983, p. 155

¹¹⁰ MOLLIER, J.-Y., REID, M., YON, J.-C., (dir.), *op. cit.*, p. 155

¹¹¹ *Charles X distribuant les récompenses à la suite du Salon de 1824*, 1825, conservé au musée du Louvre, Paris

Le palais de Fontainebleau et la chapelle de la Trinité

L'importance de la restauration de la chapelle en comparaison des autres chantiers

Le palais de Fontainebleau connaît sous l'Empire puis sous la Restauration une série de chantiers. Si celui de la galerie de Diane apparaît comme l'un des plus conséquents en raison de l'importance des modifications, de la continuité des programmes au-delà des changements de régimes et de part l'utilisation d'un nouveau langage formel, d'autres chantiers sont ouverts dès 1814-1815.

Ainsi, la Restauration s'attache à remettre à l'honneur les emblèmes de la Monarchie dès les premiers mois du règne de Louis XVIII. Durant la Révolution et conformément au décret du 13 avril 1791 relatif à la suppression des signes de la féodalité, les emblèmes royaux sont enlevés à Fontainebleau. Durant l'année 1793, la municipalité¹¹² ordonne la destruction des croix situées dans les églises paroissiales ou les cimetières, ainsi que de toutes les fleurs de lys, notamment celles décorant les quatre colonnes entourant l'obélisque dit « de Marie-Antoinette » élevé en 1785 à la place de l'ancienne croix Saint-Jacques. Les bronzes de la porte Dauphine sont taillés au poinçon et aux ciseaux. De plus, les grilles des calvaires et les appuis de communion des édifices religieux comme les églises paroissiales ou les chapelles des hôpitaux, sont démontés. Au château de Fontainebleau, le couronnement et les armoiries de la grille royale près du chenil sont enlevés. Des destructions sont également ordonnées dans la chapelle de la Trinité. Ainsi, les bronzes dorés du retable sont enlevés. Ce dernier est par ailleurs dégradé car le tabernacle et les deux grandes statues représentant Charlemagne et saint Louis sont respectivement déposés à l'église paroissiale de Fontainebleau et au Louvre¹¹³. Les armoiries en pierre¹¹⁴ sculptées par Barthélemy Tremblay et son gendre Germain Gissey¹¹⁵, situées l'une au dessus de la porte d'entrée de la tribune du côté sud et l'autre au dessus du retable dans la partie nord, et représentant les armes de France, sont cassées. Le menuisier Geoffroy entreprend également le bûchage systématique de toutes les fleurs de lys et des couronnes ornant les faces latérales de la nef, de même que celles sculptées sur les portes d'entrée du vestibule de la tribune et de la galerie de François I^{er}. Enfin, l'imposte « de dessus la porte d'entrée », située du côté de la

¹¹² AN, Bâtiments civils, F13/212, Mémoire des ouvrages de serrurerie, 1793

¹¹³ SAMOY AULT, J.-P., *op. cit.*, p78

¹¹⁴ AN, Bâtiments civils, F13/212, Mémoire de menuiserie, le 23 mars 1793

¹¹⁵ VERLET, H., *La chapelle de la Trinité*, 2013, p.12

chapelle sous la tribune, est déposée. Il semble que cet emplacement soit demeuré vide par la suite¹¹⁶.

Ce même artisan intervient quelques années plus tard à partir de 1824 pour la restauration de la chapelle de la Trinité. Cependant, les premiers travaux de réfection débutent dès les premiers mois de l'année 1814 par des ouvrages de sculptures exécutés par Mouret sur les ordres de l'architecte Hurtault et sous l'inspection d'Aumont.

Les deux grands cartouches¹¹⁷ au motif de cuir découpé, supportés par deux paires de tenants représentant des anges, au dessus de la porte d'entrée de la tribune et au-dessus de l'autel « qui avaient été dépouillés de semblables ornements »¹¹⁸ sont à nouveau ornés d'emblèmes royaux selon une composition identique et plutôt traditionnelle. Le premier cartouche contient dans sa partie centrale deux écus ovales entourés de « doubles cordes » et de sept coquilles du cordon de l'ordre de saint Michel. Le blason de senestre constitue les armoiries royales « d'azur à trois fleurs de lys d'or ». Le second se compose d'écartelés au un et quatre d'or à six boules en orle, la supérieure étant d'azur aux trois fleurs de lys d'or et les cinq autres de gueule, au deux et trois de gueule à deux fasces d'argent. Il s'agit là des armes de Marie de Médicis, épouse d'Henri IV, représentée à l'aide de deux écus distincts, dans un style qui s'impose au XIX^e siècle, et non pas en "un parti", c'est à dire un mélange des deux blasons, selon une manière plus traditionnelle. En vis-à-vis répondent les écus de France et de Navarre entourés de l'ordre de la Toison d'or¹¹⁹, dans le cartouche situé au dessus de l'autel. Ils sont timbrés d'une couronne fleurdelisée. Les détails sculptés des deux grands cartouches ont été réalisés en plâtre, puis rapportés et fixés avec des clous, pour remplacer les « vieux plâtre jeté bas »¹²⁰. Cependant, faute de modèles, ils n'ont pas été restaurés à l'identique¹²¹.

Sous la Restauration, l'importance du roi Henri IV s'illustre à travers les armes de France accolées à celles de Navarre. A la chapelle de la Trinité, la référence est à la fois symbolique et historique, puisque l'histoire de la chapelle est en partie liée au règne d'Henri IV. Elle est renforcée par la présence des armoiries de la reine Marie de Médicis. Ces armoiries indiquent la destination royale de la chapelle de la Trinité.

La porte d'entrée de la tribune et son encadrement sont également restaurés. L'entrée est couronnée par quatre *putti* disposés devant deux frontons superposés¹²². Ce groupe d'enfant n'a

¹¹⁶ PFNOR, R., *Monographie du palais de Fontainebleau dessinée et gravée*, 1863, pl. LIX ; Cf. annexe IV

¹¹⁷ Cf. annexe IV

¹¹⁸ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1814-2, Mémoire des ouvrages de sculptures, 1814

¹¹⁹ L'ordre de la Toison d'Or créée en 1430 par le duc de Bourgogne et repris par les monarchies espagnoles et autrichiennes, a été rarement porté par les rois de France, à l'exception des derniers rois Bourbon à partir de Louis XV.

¹²⁰ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1814-2, Mémoire des ouvrages de sculptures, 1814

¹²¹ *Ibidem*

¹²² PFNOR, R., *op. cit.*, pl. LIV ; Cf. annexe IV

pas subi de destructions à l'exception de quelques manques comme les poignets, quelques doigts aux pieds ou aux mains, qui font l'objet de retouches. Les lacunes laissées suite à la destruction des couronnes sont réparées. Ainsi, dans la partie supérieure des deux montants, l'encadrement est orné de deux « cartels », composés d'un double « L » et d'une couronne. La porte d'entrée en chêne est sculptée « avec beaucoup de soins » de deux couronnes en bois de chêne « rapportées sur les doubles L des grands panneaux »¹²³.

Suite à ces travaux de sculpture, l'architecte Hurtault ordonne la mise en couleur des éléments restaurés en plâtre. Certains éléments sculptés des deux grands cartouches sont dorés, comme la couronne surmontant les armoiries avec ses deux petites rosaces « aux côtés de la couronne » et les cordons de Saint-Michel ou de la Toison d'Or. De plus, les rouleaux des volutes au-dessous de la couronne sont dorés en or mat. Les couleurs des écus ressortent sur un fond doré « en or blanc argent ». Du côté de la porte d'entrée, celui de droite est peint en bleu tandis que les trois fleurs de lys sont dorées. Les armes des Médicis situées à gauche sont « dorées en or mat » et les motifs peints en rouge à l'exception d'une boule en bleu. Au-dessus de l'autel, les mêmes choix de mise en couleur sont observés. Ainsi, les emblèmes royaux comme les couronnes ou les fleurs de lys sont dorés. Les meubles des armoiries sont également dorés sur un fond peint en rouge ou en bleu, suivant le langage héraldique.

L'atelier du maître doreur Chaise a donc joué sur les couleurs en utilisant à la fois un or jaune et un or blanc. De plus, il a ici employé deux techniques de dorure pour ces ensembles, à savoir d'une part la dorure à la mixion et d'autre part, la dorure à la détrempe. En effet, une partie des ornements a reçu une dorure d'or blanc ou d'or jaune « employé mat à l'huile »¹²⁴. Cette technique est généralement utilisée pour les parties extérieures des édifices comme les dômes. La seconde technique, c'est-à-dire celle de la dorure à la détrempe, est appliquée pour d'autres parties. Le sieur Chaise décrit précisément la manière dont il a procédé avant de poser ses feuilles d'or. Il s'est appliqué tout particulièrement à travailler son support selon deux méthodes. La première consiste à enduire le plâtre d'une colle fabriquée à base de peaux animales et de pigments. Cette sous-couche est ensuite polie avec de l'eau¹²⁵ de manière à égaliser la surface. L'or est donc appliqué sur un support lisse qui permet de révéler la brillance du métal. La seconde méthode favorise au contraire l'aspect mat de l'or. Les parties à dorer sont également enduites de « colle de parchemin ». Puis la couche de colle est « adoucie à l'essence et à la pierre de ponce pulvérisé »¹²⁶. Dans ce cas, l'or est appliqué sur une surface plus rugueuse.

¹²³ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1814-2, Mémoire des ouvrages de sculptures, 1814

¹²⁴ *Idem*, Mémoire des ouvrages de dorure, 1814

¹²⁵ *Ibidem*

¹²⁶ *Ibid.*

L'utilisation conjointe de ces techniques permet de jouer avec l'aspect mat et brillant de l'or et donc de la lumière, et de nuancer les tons de manière à mettre en valeur certaines parties sculptées.

Dès la première Restauration¹²⁷, la chapelle de la Trinité fait l'objet des préoccupations de l'Intendance des bâtiments dont la priorité est, dans un premier temps, de restaurer les emblèmes royaux détruits à la Révolution. Ces premiers travaux se poursuivent par une seconde série, entre 1824 et 1830. Le chantier de la chapelle de la Trinité paraît être le chantier majeur de cette période, qualifié de « grands travaux »¹²⁸, à l'égal de la galerie de Diane qui se termine en 1826. En effet, il s'agit d'un projet important pour lequel des crédits conséquents et réguliers sont réservés dans le budget des dépenses extraordinaires. Pourtant, le coût estimé de la restauration est apparu relativement élevé et le ministre de la Maison du Roi estime dans un premier temps que « cela ne peut avoir lieu »¹²⁹. Des efforts certains ont donc été consentis pour ce chantier décrit par l'architecte Lepère comme « le plus important qu'il soit à continuer »¹³⁰. De plus, il se poursuit de manière continue durant près de sept années¹³¹, à la différence d'autres travaux réalisés dans les années 1820¹³². Il est intéressant de remarquer leur nombre et leur diversité. La liste de ces travaux¹³³ confirme les descriptions sur le mauvais état des maisons royales et révèle le dynamisme de l'Intendance des bâtiments, en particulier dans la division de Fontainebleau. Néanmoins, ils s'apparentent davantage à des réparations, comme celles des entablements de la cour de la Fontaine ou encore le renouvellement des parquets des appartements royaux, ainsi qu'à des gros travaux d'entretien, notamment de peintures pour les fenêtres extérieures du château. Enfin la chapelle de la Trinité est considérée comme un chantier « urgent »¹³⁴. Ces caractéristiques révèlent une réelle volonté de la part du pouvoir administratif et politique concernant la restauration de cette chapelle royale.

¹²⁷ Cette première Restauration s'achève par le retour de Napoléon durant les « Cent jours » en 1814.

¹²⁸ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, 200 DOM, division de Fontainebleau 1822-1830, Budget 1825, le 23 mars 1825

¹²⁹ AN, Maison du roi, O³ 1055, rapport au Roi, Exposé d'une demande de M. le gd aumônier, Paris, le 2 avril 1822

¹³⁰ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

¹³¹ Cf. annexe VI

¹³² *Ibidem*

¹³³ Cf. annexe V

¹³⁴ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, 200 DOM, division de Fontainebleau 1822-1830, Projet de budget pour l'année 1827, 13 novembre 1826

Les principales raisons de la commande

Alors que la division semble avoir fait l'objet d'importants travaux jusqu'en 1819, les quelques années qui suivent apparaissent comme une période creuse durant laquelle les activités sont ralenties. En effet, les premières restaurations destinées à réparer les dégâts causés par la Révolution, comme la réfection des emblèmes royaux, sont achevées. De même, les grands chantiers entrepris dans la continuité de l'Empire comme la galerie de Diane s'achèvent.

Cette même année 1819, une polémique éclate entre l'architecte du château de Fontainebleau Hurtaut, le comité consultatif et l'entrepreneur M. Hersent, issu d'une famille de marbriers au service des bâtiments de la Couronne depuis plusieurs générations¹³⁵ et lui-même ayant été longtemps employé pour les travaux du château¹³⁶. En effet, ce dernier se plaint du règlement de l'Intendance des bâtiments et décide de renoncer aux travaux dont il était chargé. Cette anecdote, à première vue insignifiante, est intéressante à plusieurs titres. Tout d'abord, elle offre un témoignage des relations entre le comité consultatif et les entrepreneurs. D'après les problèmes rencontrés par le marbrier, les rapports semblent difficiles en raison des contraintes et du poids de l'administration. Ensuite, le marbrier Hersent signale un ralentissement dans les chantiers de la division de Fontainebleau entre les années 1819-1820. Enfin, ce conflit soulève un autre problème qui est celui de l'utilisation des marbres de M. Hersent puisque les travaux sont moins importants.

Pourtant, l'architecte décide en 1823 de les entreposer dans les magasins de la division avec l'intention de les acquérir pour d'autres projets éventuels. En effet, il considère que ces marbres sont une « ressource précieuse »¹³⁷. Hurtaut propose alors de les utiliser pour la restauration de la chapelle de la Trinité.

Ainsi, dans les dernières années du règne de Louis XVIII, le projet de restaurer la chapelle royale prend forme. Dès 1822, le prince de Croÿ (1773-1844)¹³⁸ en demande la réfection en s'adressant au ministre de la maison du Roi, le marquis de Lauriston. En tant que grand aumônier de France, il est chargé d'assurer le service du culte auprès du roi et jouit d'une situation en vue à la Cour. Louis XVIII ne semble pas avoir joué de rôle prépondérant dans cette requête, pas plus que Charles X dans la restauration. Cette situation découle de l'organisation administrative dont le pouvoir décisionnel repose entre les mains des ministres, indépendamment

¹³⁵ AN, Maison du roi, O³ 1057, rapport au Roi, Proposition d'acquérir la totalité des marbres déposés par le sieur Hersent, le 2 mars 1825

¹³⁶ AN, Maison du roi, O³ 1055, rapport au Roi, Proposition d'ajourner à la discussion du budget [...] paiement réclamé par M. Hersent, marbrier, Paris, le 21 octobre 1823

¹³⁷ *Ibidem*

¹³⁸ Cf. annexe III

du souverain¹³⁹. En effet, si le ministre et l'intendant des bâtiments sont sollicités « avec beaucoup d'insistance par M. le grand aumônier de France »¹⁴⁰, l'intention du roi demeure incertaine. Par ailleurs, il réside principalement aux Tuileries. Les autres demeures royales, comme Compiègne et Fontainebleau, ne sont occupées que pour de courts séjours. Ainsi, le projet de restauration de la chapelle de la Trinité émane de la demande d'un ecclésiastique. Cependant, les rapports au Roi ne renseignent pas sur les arguments du dignitaire.

En revanche, l'état de la chapelle de la Trinité est connu. Le baron Mounier, intendant des bâtiments, décrit la chapelle en 1822 et constate que les travaux « sont considérables »¹⁴¹. Il semble donc que la restauration réponde d'abord à des nécessités pratiques avant d'être des travaux d'agrément. En effet, certaines parties sont déjà écroulées et d'autres sont menacées de ruine. L'édifice rencontre donc de graves problèmes structurels. Les chapelles latérales situées du côté du jardin, c'est-à-dire à l'est, sont délabrées. L'Intendant des bâtiments préconise une « entière reconstruction » qu'il juge « indispensable »¹⁴². Il semble également que la voûte de la nef soit fragilisée. Selon l'architecte Lepère¹⁴³, les problèmes de voûtement rencontrés dans la chapelle s'expliquent par des travaux plus anciens. Il rappelle ainsi que le premier plafond a été remplacé par une voûte mise en place vers 1605. A cette époque, la chapelle est en effet couverte d'un nouveau plafond et ornée des peintures de Martin Fréminet en 1608¹⁴⁴. Or, ces modifications auraient créé des tensions dans la partie supérieure de l'édifice. L'architecte Hurtault aurait alors ordonné des travaux de charpente dans le comble, sans pour autant résoudre l'écartement des murs, selon Lepère¹⁴⁵. En 1822, Hurtault remarque que les menuiseries « tombent de vétusté » et que le sol en mosaïque de marbres a besoin d'une réparation. Le pavement en marbre de la chapelle est ancien et a été réalisé par Francesco Bordoni au début du XVII^e siècle selon le programme voulu par Henri IV¹⁴⁶.

La dégradation de la chapelle ne semble pas dûe à sa désaffectation car elle est utilisée jusqu'en 1824 mais plutôt à un manque d'entretien¹⁴⁷. Le baron Mounier rédige un devis en ce sens, établissant en priorité des travaux pour les chapelles latérales droites et les tribunes, situées au-dessus, destinées aux personnalités de la cour. Dans un premier temps, le projet échoue en raison du coût trop élevé de la restauration mais quelques mesures sont prises. En effet, l'état de

¹³⁹ MOLLIER, J.-Y., REID, M., YON, J.-C., (dir.), *op. cit.*, p. 150

¹⁴⁰ AN, Maison du roi, O³ 1055, rapport au Roi, Proposition d'ajourner à la discussion du budget [...] paiement réclamé par M. Hersent, marbrier, Paris, le 21 octobre 1823

¹⁴¹ *Idem*, rapport au Roi, Exposé d'une demande de M. le gd aumônier, Paris, le 2 avril 1822

¹⁴² *Ibidem*

¹⁴³ AN, Fond des architectes Le Père, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

¹⁴⁴ VERLET, H., *op. cit.*, p. 9

¹⁴⁵ AN, Fond des architectes Le Père, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

¹⁴⁶ VERLET, H., *op. cit.*, p. 12

¹⁴⁷ AN Fond des architectes Le Père, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

dégradation semble si avancé que la partie latérale droite de la chapelle est consolidée par des étais pour éviter tout risque d'écroulement. De plus, l'entrée des chapelles est interdite¹⁴⁸.

L'urgence des travaux ne permet pas que le projet soit tout à fait abandonné. De plus, les problèmes structurels de la chapelle de la Trinité se doublent de défauts d'ordre fonctionnel. Durant ces années 1820, la chapelle telle qu'elle a été conçue par François I^{er} puis modifiée au XVII^e siècle, déplaît par son manque de commodités. La chapelle de la Trinité se composait, avant les travaux de 1824, d'une nef centrale complétée de chapelles latérales. Du côté est, le bas-côté était divisé en plusieurs parties par des murs de refends. L'ensemble supportait une terrasse dont le sol était recouvert en dalles de pierre¹⁴⁹. Cette disposition avait été réalisée sous François I^{er} et conservée intacte au fil des siècles. La terrasse permettait de relier la galerie éponyme avec le pavillon des Armes¹⁵⁰. Sous son règne, le château de Fontainebleau se caractérise en effet par de nombreuses terrasses faisant office de passage entre les différents corps de bâtiments. Le long de la cour ovale, d'étroites coursières situées à l'extérieur permettent de communiquer entre les appartements royaux¹⁵¹. La galerie de François I^{er} est ensuite doublée d'une terrasse. Ainsi, le roi avait fait instaurer un système de circulation horizontale continue qui facilitait à l'étage les liaisons de logis à logis¹⁵². Cette disposition trouvait son origine dans l'architecture castrale du XV^e siècle, comme par exemple au château de Chaumont desservie par une coursière en bois. Les pavillons du château de Madrid, construit à partir de 1528, étaient également desservis par des terrasses. Par ailleurs, le roi épris de l'Italie, avait imaginé la construction d'une loggia¹⁵³, située entre la Porte Dorée et la chapelle double Saint-Saturnin, ouverte à la fois sur la cour ovale et sur les jardins, au-dessus de laquelle était prévue une terrasse.

Ainsi, quelques centaines d'années plus tard, l'usage s'était perpétué. Depuis la terrasse, les membres de la Cour pouvaient accéder à des petites tribunes décrites comme des « espèces de balcons ménagés dans l'embrasement des croisées »¹⁵⁴ et assister ainsi aux offices. Or, cette disposition incommodait car elle présentait trois inconvénients. Tout d'abord, les tribunes n'étaient accessibles que depuis la terrasse, ce qui rendait leurs entrées peu pratiques en cas de mauvais temps. Ensuite, selon le témoignage de l'architecte Hurtault, ces ouvertures laissaient

¹⁴⁸ AN Fond des architectes Le Père, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

¹⁴⁹ CASTELLAN, A.-L., *Fontainebleau, études pittoresques et historiques sur ce château, considéré comme l'un des types de la renaissance des arts en France au XVIe siècle*, pl. 35

¹⁵⁰ BOUDON, F., BLECON, J., *op. cit.*, plan X, p. 190-191

¹⁵¹ *Idem*, plan IV, p. 166-167

¹⁵² *Id.*, p. 35

¹⁵³ *Id.*, p. 48

¹⁵⁴ AN, Maison du roi, O³ 1057, rapport au Roi, Proposition d'approuver le projet adressé par M. Mounier, Paris, le 23 avril 1825

rentrer le froid dans la chapelle de manière « presque insupportable »¹⁵⁵. Si l'architecte exagère certainement sa description, il est néanmoins certain que cet aménagement était loin d'être idéal. Enfin, ces tribunes possédaient le désavantage d'être relativement étroites et peu profondes. Partant de ces constats, Hurtault souhaite remédier à ces problèmes. Son projet consiste à couvrir la terrasse en élevant les chapelles latérales et en aménageant au-dessus une galerie. Celle-ci serait divisée dans sa largeur pour former un couloir qui faciliterait l'accès aux nouvelles tribunes agrandies. Outre la commodité, il offrirait également des entrées plus prestigieuses et plus « convenables »¹⁵⁶.

Les raisons pratiques de la commande rencontrent certainement des explications plus symboliques. L'action du prince de Croÿ a-t-elle eu pour unique but un dessein religieux ? Le clergé se montre à cette époque particulièrement actif dans la reconstruction et le décor des églises¹⁵⁷ après les années révolutionnaires et le retour à la paix instaurée par le Concordat. En effet, certaines églises ou couvents avaient été détruits, comme l'ancien monastère de Saint-Bernard dit « des Feuillants », d'autres avaient vu leur mobilier saisi pour enrichir les collections nationales. En tant que biens nationaux, ces œuvres ne pouvaient être réaffectées ensuite à leurs édifices d'origine. Pour compenser ces lacunes, la Maison du Roi encourage les peintures religieuses exposées au Salon. Le ministère accorde également une grande importance au décor des chapelles royales. La chapelle des Tuileries reçoit ainsi en 1824 une *Assomption* de Prud'hon et un tableau représentant sainte Geneviève est commandé à Guérin pour le château de Compiègne¹⁵⁸. L'effort de la Maison royale pour meubler dignement ces édifices fait écho à la restauration de la chapelle de la Trinité. En tant que chapelle royale, elle doit offrir un espace digne pour la célébration des offices, en lien avec la « majesté du culte divin »¹⁵⁹.

La chapelle de la Trinité doit également permettre d'accueillir dignement le souverain et sa cour, même si les occasions semblent rares. En 1824, le roi assiste encore aux offices dans la chapelle royale malgré les conditions matérielles difficiles. Or, l'aspect délabré de la chapelle de la Trinité ne peut convenir. La même année, les travaux de restauration de la chapelle débutent dès les premiers mois, sous le règne de Louis XVIII¹⁶⁰.

¹⁵⁵ AN, Maison du roi, O³ 1057, rapport au Roi, Proposition d'approuver le projet adressé par M. Mounier, Paris, le 23 avril 1825

¹⁵⁶ *Ibidem*

¹⁵⁷ CHAUDONNERET, M.-C., *op. cit.*, p. 168

¹⁵⁸ *Ibidem*

¹⁵⁹ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, 200 DOM, division de Fontainebleau 1822-1830, Projet de budget pour l'année 1827, 13 novembre 1826

¹⁶⁰ Cf. annexe II

Ces deux aspects évoquent l'alliance entre l'autel et le trône¹⁶¹ scellée sous l'Ancien Régime. Le monarque, en tant que souverain de droit divin et « roi très chrétien » était en effet par essence lié à l'Eglise. En France, ces caractéristiques ont entraîné une certaine tension entre le pouvoir temporel et le pouvoir spirituel. Ces conflits se sont cristallisés au XVII^e siècle autour de la question de l'épiscopat. Ainsi, Louis XIV a favorisé l'essor du gallicanisme en décidant de la nomination des évêques dans son royaume. Cependant, sous la Restauration, le pouvoir royal fragilisé réactive le lien entre le clergé et les Bourbons dans son souci d'établir une continuité dynastique. Le sacre de Charles X en constitue l'acmé et témoigne de sa volonté d'assumer sa légitimité de droit divin. Il montre également comment le roi s'assume comme infailible puisqu'il se place sous la protection divine, comme le célèbre le poème *Ode au sacre* de Victor Hugo écrit à cette occasion : « O Dieu ! Garde à jamais ce roi qu'un peuple adore ! »¹⁶². Ainsi, Charles X affirme son autorité et la relie directement à l'Eglise, contrairement à Louis-Philippe qui fondera sa légitimité sur le peuple en se proclamant « roi des Français » en 1830.

Dans ce contexte, la restauration de la chapelle de la Trinité prend tout son sens. En effet, l'état général des Maisons royales laisse supposer de nombreux lieux à restaurer. A cette situation s'ajoute les difficultés financières. Le choix d'une restauration paraît dès lors un enjeu politique et religieux d'importance. Par conséquent, celle de la chapelle de la Trinité ne peut apparaître anodine. Ainsi, la rénovation de l'édifice peut être perçue comme une occasion de symboliser et d'affirmer la puissance retrouvée de la monarchie.

Une chapelle provisoire dans la galerie d'Henri II

Tandis que les travaux sont décidés pour la restauration de la chapelle de la Trinité peu avant 1824, un lieu de culte provisoire doit être envisagé pour la durée des travaux.

Outre ce sanctuaire, le château de Fontainebleau possède deux autres chapelles situées dans la cour ovale construites sous le règne de François I^{er}. Or, il est étonnant de remarquer qu'il n'est fait aucune mention des chapelles superposées, dédiées toutes deux à saint Saturnin. Elles possèdent des caractéristiques architecturales intéressantes qui montrent l'importance qui leur est accordée.

¹⁶¹ MOLLIER, J.-Y., REID, M., YON, J.-C. (dir.), *op. cit.*, p. 9

¹⁶² Poème cité dans MOLLIER, J.-Y., REID, M., YON, J.-C. (dir.), *op. cit.*, p. 71

La première est édiflée vers 1532 selon un programme architectural qui devait s'achever plusieurs années après, lors de la construction de la chapelle haute vers 1546, comme l'indique la date inscrite sur une clé de voûte¹⁶³.

La seconde chapelle possède un plan ovoïde très original composé de deux absides¹⁶⁴ matérialisant le chœur et la tribune du côté de la cour ovale. Celle-ci était accessible depuis une terrasse supportée par le porche de la chapelle basse selon une disposition courante au château de Fontainebleau. La terrasse a ensuite été fermée par une façade prolongeant celle de la salle de bal sous Henri IV. Outre le plan de cet ensemble, certains détails ornementaux comme les colonnes qui scandent le deuxième niveau¹⁶⁵ attestent du caractère innovant de l'édifice. En effet, ces dernières sont disposées adossées au mur selon une manière peu fréquente pour l'époque, et supportent à la fois l'entablement, les doubleaux et les nervures de la voûte à caisson. A l'origine, la chapelle haute bénéficiait d'un éclairage zénithal grâce à un lanternon octogonal avant sa destruction sous Louis XV. Sous Henri II, Philibert Delorme aménage la tribune de l'orgue, supportée par deux colonnes ioniques en marbre¹⁶⁶ qui indique sa connaissance du vocabulaire des ordres antiques. Enfin, les murs de la chapelle haute ont été ornés d'un cycle peint par Dubois sous Henri IV.

Ainsi, les deux chapelles royales Saint-Saturnin, malgré la disparition du lanternon, se présentent comme un ensemble ambitieux hérité du château de François I^{er}, qui aurait certainement pu servir de sanctuaire pour la famille royale lors de ses séjours à Fontainebleau. Charles Percier, qui s'est intéressé à Fontainebleau, a réalisé plusieurs planches sur des parties majeures du château comme la chapelle haute Saint-Saturnin dont il dessine les détails architecturaux. Malgré la qualité du lieu et sa fonction toute indiquée pour être substituée à la chapelle de la Trinité, elle n'est pas mentionnée et est oubliée au profit de la galerie d'Henri II, c'est-à-dire l'ancienne salle de bal, située au sud de la cour ovale au premier étage du corps de bâtiment.

Celle-ci est également représentée par Percier qui a tenté de reconstituer le dessin de la voûte d'origine¹⁶⁷. En effet, la galerie a été construite sous François I^{er} conjointement à la chapelle haute, c'est-à-dire vers 1546. Elle fait suite au projet de loggia imaginée par le roi et devait supporter à l'origine une terrasse grâce à une série d'arcs doubleaux surbaissés. Par la suite, le projet est abandonné au profit d'un toit à double pente entouré de part et d'autre d'une terrasse et

¹⁶³ BOUDON, F., BLECON, J., *op. cit.*, p. 22 ; p. 48

¹⁶⁴ *Idem*, plan VIII, p. 182-183

¹⁶⁵ *Id.*, p. 111

¹⁶⁶ *Ibidem*

¹⁶⁷ BOUDON, F., BLECON, J., *op. cit.*, p. 114

d'un plafond plat sous Henri II¹⁶⁸. Cette grande salle est ornée de fresques à sujets mythologiques dessinées par Primatice et peinte par Nicolo dell'Abate vers 1552-1556¹⁶⁹. Elle est enrichie d'une cheminée monumentale imaginée par Philibert Delorme selon une savante composition utilisant le vocabulaire des ordres antiques. Ce même architecte dote l'entrée de la pièce d'un imposant encadrement où se mêlent de multiples références italianisantes.

Ainsi, la salle de bal apparaît comme une architecture savante et sophistiquée mais peu adaptée *a priori* pour servir de lieu de culte. Néanmoins, la galerie d'Henri II est choisie pour servir de chapelle provisoire durant toute la durée de la restauration de la chapelle de la Trinité¹⁷⁰. Déjà vers 1608, alors que la chapelle de la Trinité était en travaux, la grande salle avait servi pour les messes¹⁷¹. Ses vastes dimensions ont peut-être semblé plus adéquates que la chapelle double Saint-Saturnin pour accueillir le roi et sa cour lors de la célébration des offices. La partie basse de cette dernière sera par ailleurs de nouveau utilisée pour le culte sous Louis-Philippe¹⁷².

Dès les premiers mois de l'année 1824, des travaux sont entamés pour transformer l'ancienne salle de bal en lieu de culte. Tout d'abord, l'espace est aménagé en différentes parties répondant aux fonctions et aux besoins d'une chapelle. La disposition de la salle¹⁷³, dont les murs gouttereaux sont compartimentés en dix embrasures, monumentalisée par la cheminée, permet d'imaginer la distribution. De même, la logique de circulation du château laisse penser que l'entrée de la chapelle se faisait du côté ouest, depuis la cour ovale par le pavillon de la salle de bal abritant un escalier en vis ou depuis le vestibule situé au premier étage du corps de bâtiments de la porte Dorée. La porte dessinée par Philibert Delorme permettait donc d'accéder à la nef réservée dans la partie ouest de la salle. Par conséquent, le chœur était certainement aménagé dans la partie est, suivant l'orientation traditionnelle des églises chrétiennes, devant la cheminée au décor architecturé. Pour séparer l'espace sacré de celui des fidèles, le chœur est rehaussé de quelques marches et une balustrade est installée devant. Enfin, deux embrasures, probablement situés au bout de galerie du côté de la cheminée, sont transformés pour servir de sacristie¹⁷⁴.

La seconde étape consiste à solenniser l'ensemble et à adapter le décor à la nouvelle fonction de la salle. Ainsi, les fresques de Primatice situées au dessus de lambris et dont le décor profane ne peut convenir à la nouvelle fonction de la galerie, doivent être cachées. L'architecte fait appel

¹⁶⁸ BOUDON, F., BLECON, J., *op. cit.*, p. 57

¹⁶⁹ SAMOYAUULT, J.-P., *op. cit.*, p. 100

¹⁷⁰ AN, Maison du roi, O³ 1057, rapport au Roi, Proposition d'approuver le projet adressé par M. Mounier, Paris, le 23 avril 1825

¹⁷¹ HERBET, F., *Le château de Fontainebleau, les appartements – les cours – le parc – les jardins*, 1937, p. 81

¹⁷² SAMOYAUULT, J.-P., *op. cit.*, p. 100 ; cf. annexe XII

¹⁷³ BOUDON, F., BLECON, J., *op. cit.*, plan XII, p. 198-199

¹⁷⁴ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de menuiserie, 1824

à l'entrepreneur Jacquemart, fabricant de papiers peints et successeur de la manufacture Réveillon installée dans le faubourg Saint-Antoine, rue de Montreuil à Paris¹⁷⁵, pour décorer la chapelle provisoire.

Jean-Baptiste Réveillon apprit et développa la fabrication du papier tontisse ou *flock papers* selon une technique nouvelle venue d'Angleterre à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle¹⁷⁶, et théorisée plus tard par Sébastien Le Normand¹⁷⁷. Cette technique à moindre coût permet d'orner les murs d'un revêtement qui imite les tapisseries, la peinture, ou les boiseries. Après le saccage de la manufacture en 1789, celle-ci est rachetée par Pierre Jacquemart et son associé Eugène Balthazar Crescent Bénard de Moulinières. L'activité est ensuite poursuivie par son fils Auguste François Jacquemart, ancien élève à l'École nationale de peinture, sculpture et architecture. Ce dernier livre des papiers peints qu'il pose à la fin de l'année 1824 le long des murs de la nouvelle chapelle¹⁷⁸, après un travail préparatoire. En effet, les manufacturiers de papier se chargent aussi de la pose des fournitures. Dans le cas du château de Fontainebleau, la technique de pose se révèle complexe et sophistiquée¹⁷⁹ : des châssis en sapin sont posés le long des murs, à l'intérieur des embrasements et sur les huit trumeaux de la pièce, de manière à installer une première toile de papier « gris » de type maculature. Puis les tentures, accrochées par des tringles¹⁸⁰, sont tendues sur cette couche intermédiaire. Ce procédé plus coûteux permet d'obtenir un décor de grande qualité. Il permet par ailleurs de dissimuler les scènes mythologiques et allégoriques tout en les préservant.

L'entrepreneur n'indique pas quel décor a été choisi pour la chapelle. Cependant, il est probable que les toiles fournies s'apparentent aux modèles sobres de la manufacture Jacquemart. Il semblerait que des frises de papiers peints représentant des motifs sculptés en trompe-l'œil aient été posées le long des corniches et sous les archivoltes situées aux extrémités de la salle¹⁸¹. L'entrepreneur a choisi d'utiliser pour ces bordures une autre technique de pose, plus courante. En effet, après avoir nettoyé les surfaces murales, celles-ci ont été encollées de manière à recevoir ensuite le papier peint. Ainsi, les frises ornant les archivoltes de la salle pourraient être ces bordures de papiers peints illusionnistes. Elles sont ici composées d'oves, de grecques sur la face interne et de candélabres séparés par des bouquets de feuillages. Quant à la corniche, elle est parcourue de motifs imitant la répartition architecturale en métopes et triglyphes, surmontés de

¹⁷⁵ VELUT, C., *Décors de papier, production, commerce et usages des papiers peints à Paris, 1750-1820*, 2005, p. 93

¹⁷⁶ *Idem*, p. 19

¹⁷⁷ LE NORMAND, Sébastien, *Manuel du fabricant d'étoffes imprimées et du fabricant de papiers peints*, 1820

¹⁷⁸ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de papiers-peints, 1824

¹⁷⁹ VELUT, C., *op. cit.*, p. 44

¹⁸⁰ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de serrurerie, 1824

¹⁸¹ Cf. annexe XII

palmettes. L'aspect en trompe-l'œil de ces éléments pourrait également indiquer un ancien papier-peint.

Le papier connaît un grand essor à cette époque grâce aux progrès industriels, plus particulièrement dans le domaine de l'imprimerie. La presse est un des premiers bénéficiaires de ces avancées techniques car elles permettent la diffusion de plus en plus massive des journaux. Dans le domaine des arts décoratifs, ces innovations sont mises en valeur lors des expositions des produits de l'industrie française¹⁸². Le papier-peint et les étoffes imprimées se développent en parallèle des productions de tapisseries de la manufacture royale des Gobelins¹⁸³. Il tend à supplanter la production luxueuse des tentures par leur bon rapport qualité-prix et par les possibilités qu'il offre dans le choix des couleurs et des motifs. Des personnalités comme la duchesse de Berry décident d'orner leurs intérieurs de ces ensembles et contribuent à leur diffusion. Dans les années 1820, les toiles illustrent le goût pour des motifs répétitifs issus du répertoire néoclassique dessinés sur un fond généralement gris.

Ainsi, l'ancienne salle de bal est entièrement transformée, non seulement par ce procédé en vogue mais encore par des travaux de peinture. Par ailleurs, un frotteur intervient pour nettoyer et cirer le parquet¹⁸⁴. De même, des ouvrages de vitrerie sont exécutés par l'entrepreneur Morin dans les premiers mois de 1824¹⁸⁵.

La conversion de la salle de bal en chapelle provisoire s'achève par l'aménagement du mobilier. Ainsi l'autel provenant des appartements de Monsieur¹⁸⁶, c'est-à-dire le comte d'Artois, futur Charles X, est transporté pour être établi dans le chœur puis élargi. Le marchepied et le gradin de l'autel sont également déplacés et remontés sur place après avoir été modifiés. Le gradin est par exemple en partie scié pour être adapté à la nouvelle disposition. Le tabernacle de la chapelle de la Trinité, réalisé par le menuisier Morisot et les bronziers Delafontaine à la demande de Napoléon en 1812 pour remplacer celui du XVII^e siècle imaginé par le sculpteur Girardon enlevé à la Révolution¹⁸⁷, est déplacé « avec précaution »¹⁸⁸ pour être reposé sur l'autel. La chapelle provisoire est également dotée de confessionnaux provenant de la

¹⁸²DAGEN, P., HAMON, F., *op. cit.*, p. 96

¹⁸³*Ibidem*

¹⁸⁴ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, Etat de proposition de paiement, exercice 1824

¹⁸⁵*Ibidem*

¹⁸⁶ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de menuiserie, 1824

¹⁸⁷ VERLET, H., *op. cit.*, p. 15

¹⁸⁸ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de menuiserie, 1824

chapelle¹⁸⁹. A la fin de l'année 1824, la galerie d'Henri II est donc convertie en chapelle et semble prête à accueillir la cour.

A ces premiers aménagements nécessaires pour la nouvelle fonction de la salle succède une seconde transformation destinée cette fois à restaurer la galerie d'Henri II. Moins d'un an après son arrivée sur le trône¹⁹⁰, Louis-Philippe donne des ordres dans ce sens lors d'un de ses séjours au palais de Fontainebleau. Contrairement à Louis XVIII ou Charles X, il intervient lui-même directement auprès de l'architecte Lepère. En effet, il souhaite avoir l'estimatif des dépenses « à faire pour la restauration de la galerie d'Henri II »¹⁹¹. Celle-ci est donc entreprise dès 1831. Dans un premier temps, il semble que Lepère ait dirigé les travaux avant que Dubreuil, nommé architecte du domaine¹⁹², en soit probablement chargé.

Les travaux se composent principalement d'ouvrages de sculptures et de peintures. Il s'agit de retrouver l'éclat des fresques de Primatice, dissimulées par des tentures de papiers peints. La restauration des peintures de Primatice est entreprise dans les années 1830¹⁹³ et confiée à Jean Alaux¹⁹⁴. Les moulures des cadres situés autour des scènes mythologiques imitant des tableaux sont retouchées. De plus, les motifs qui ornent la tribune des musiciens sont également sculptés¹⁹⁵. La salle de bal reçoit de nouvelles boiseries. En effet, les lambris et le parquet sont remplacés et le plafond est fortement rénové¹⁹⁶. D'après le chiffre du roi Louis-Philippe qui orne le bouton de l'espagnolette des grandes croisées¹⁹⁷ indique que des travaux de serrurerie ont également été exécutés durant ces mêmes années par Mignon¹⁹⁸.

Le plus gros du chantier de restauration s'achève pour le mariage de Ferdinand-Philippe, duc d'Orléans et fils aîné de Louis-Philippe, avec la princesse allemande Hélène de Mecklembourg-Schwerin le 30 mai 1837, dont une partie se déroule dans la galerie d'Henri II¹⁹⁹. Ainsi, après avoir été transformée en chapelle provisoire, la galerie d'Henri II dite « des banquets » a retrouvé sa fonction d'origine, c'est-à-dire celle d'une grande salle destinée à accueillir les événements de la cour, et a fait l'objet d'une restauration vers 1831-1837.

¹⁸⁹ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de menuiserie, 1824

¹⁹⁰ Cf. annexe II

¹⁹¹ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, lettre à sa Majesté le Roi Louis-Philippe, 15 août 1831

¹⁹² Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, Correspondances, 1D 1 art. 243, lettre du directeur des bâtiments à M. Dubreuil, Paris, le 27 mars 1833

¹⁹³ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, note de la restauration des peinture du Primatice

¹⁹⁴ SAMOYAUULT, J.-P., *op. cit.*, p. 101

¹⁹⁵ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, mémoire de sculptures, 1831

¹⁹⁶ SAMOYAUULT, J.-P., *op. cit.*, p. 101

¹⁹⁷ Cf. annexe XII

¹⁹⁸ SAMOYAUULT, J.-P., *op. cit.*, p. 101

¹⁹⁹ Cf. annexe XII

Administration et suivi des travaux

L'architecte Jean-Baptiste Lepère

La restauration de la chapelle de la Trinité est confiée à Jean-Baptiste Lepère (1761-1844). Il est présent à Fontainebleau depuis 1822 comme architecte du Roi en collaboration avec Maximilien-Joseph Hurtault²⁰⁰ (1765-1824). Ce dernier a joué un rôle important dans la division de Fontainebleau en tant qu'architecte, sous l'Empire puis durant la première décennie de la Restauration. Il a réalisé de nombreux projets pour le palais dont certains sont restés à l'état d'ébauches. Par ailleurs, c'est en partie grâce à ses observations que le projet de restauration pour la chapelle de la Trinité est élaboré dans les années 1820, d'après ses plans. Après Fontainebleau, Hurtault part pour Saint-Cloud. Il remet à cette occasion quelques uns de ses dessins et plans à son successeur, l'architecte Lepère, et conserve l'autre partie²⁰¹. Or, ces dessins ont certainement été utilisés par Lepère pour terminer les chantiers ouverts, comme celui de la galerie de Diane, et peut-être établir ses plans, notamment pour la restauration de la chapelle royale.

Ainsi, une véritable continuité s'instaure entre les deux architectes. Ils ont tous les deux travaillé dans les mêmes palais, dont celui de Saint-Cloud. Jean-Baptiste Lepère est nommé architecte de la division de Saint-Cloud par l'Empereur²⁰², puis Hurtault lui succède à ce poste à partir de 1824. Enfin, ils font partie de la même génération d'architectes avec Charles Norry (1756-1832) ou Guy de Gisors (1762-1835)²⁰³, qui ont été très influencés par des architectes néoclassiques comme De Wailly et Chalgrin, puis par les architectes Percier et Fontaine. Pourtant, les deux hommes se distinguent par leur formation. Si Hurtault reçoit une formation académique à l'école des Beaux-arts²⁰⁴, Lepère construit au contraire son parcours loin des circuits habituels.

Issu d'une famille modeste, il suit des cours de dessin et de géométrie à l'école gratuite grâce auxquels il développe un intérêt pour les sciences²⁰⁵. Il se démarque ainsi des autres architectes

²⁰⁰ AN, Maison du roi, O³ 1055, rapport au Roi, Projet de confier à MM. Blondel et Abel de Pujol [...] galerie de Diane à Fontainebleau, Paris, le 1 octobre 1822

²⁰¹ AN, Maison du roi, O³ 1057, rapport au Roi, Indemnités à accorder aux deux veuves Hurtault et Berthault, Paris, le 20 septembre 1825

²⁰² GALIMARD, M., Notice biographique de Jean-Baptiste Lepère, 1847, p. 7

²⁰³ Cf. annexe III

²⁰⁴ *Ibidem*

²⁰⁵ GALIMARD, M., *op. cit.*, p. 2

dont la formation privilégie rarement les mathématiques²⁰⁶. Il se forme ensuite comme architecte en autodidacte et acquiert son expérience en matière de construction au cours de ses nombreux voyages.

En effet, il part à l'âge de vingt-sept ans à Saint-Domingue, future Haïti, riche colonie française spécialisée dans l'exploitation et le commerce de la canne à sucre et du café. Il construit des habitations pour les colons et participe aux travaux de mise en œuvre. Après deux années passées dans l'île, il retourne en France. Durant cette période, il imagine des décorations d'architectures pour le nouveau Théâtre français situé dans le faubourg Saint-Germain et construit sur les plans de Peyre et De Wailly vers 1780. En 1796, il entreprend un nouveau voyage vers la Turquie et visite à cette occasion l'Italie, la Dalmatie et la Bosnie. Il rejoint comme volontaire la compagnie d'artistes et d'ouvriers de Guion Pampelone, chef de l'atelier français d'artillerie au service de la Sublime Porte, envoyé par la République à Constantinople²⁰⁷. Il séjourne deux ans dans cette ville, aux côtés d'autres architectes comme Protain (1769-1837). Nommé « membre de Première classe de la commission des sciences et arts de l'armée d'Orient »²⁰⁸, il est chargé de la construction des bâtiments et des machines pour la fonderie de canons. Deux ans plus tard, il se joint à l'expédition de Bonaparte, de 1798 à 1801. Il conçoit alors un projet d'embellissement pour la place Esbékir et un projet d'hôpital à Alexandrie à la demande du général Kléber.

Outre ces constructions, Lepère réalise de nombreux plans et dessins des monuments lors de ces voyages. Il travaille notamment en Egypte sur la perspective des temples de l'île de Philae et dessine les ruines des temples d'Edfou ou d'Elethya²⁰⁹. Avec les nombreux savants et aux côtés du général Bonaparte, il participe à la rédaction de l'ouvrage encyclopédique *Description de l'Egypte* et rédige en particulier les descriptions des « antiquités »²¹⁰ de Memphis, Saqqarah et des pyramides. Son implication lui vaut d'être nommé comme membre de l'Institut d'Egypte, puis chevalier de la Légion d'honneur le 1^{er} février 1826²¹¹.

Grâce à des voyages entreprenants et à « ses moyens qui de rien l'ont fait s'élever à une position aussi honorable »²¹², Jean-Baptiste Lepère s'est ainsi affirmé en tant qu'architecte en saisissant les opportunités offertes et a orienté sa carrière selon un parcours atypique. Outre l'expérience et la reconnaissance, celles-ci lui ont permis de se lier d'amitié avec d'autres

²⁰⁶ GUILLERME, A., *op. cit.*, p. 34

²⁰⁷ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, compte de Lepère, An IV

²⁰⁸ *Idem*, livret pour l'an 10 délivré par l'Etat major, armée d'Orient

²⁰⁹ *Id.*, Extrait du rapport fait à l'Assemblée générale des coopérateurs de l'ouvrage sur l'Egypte, 1^{er} Messidor, An XI

²¹⁰ *Id.*, Lettre de la commission chargée de l'exécution de l'Ouvrage sur l'Egypte, le 26 juillet 1813

²¹¹ *Id.*, Lettre du ministre de l'Intérieur à monsieur Lepère, architecte, Paris, le 1^{er} février 1826

²¹² INHA, collections Doucet, Autographes, carton 32, lettre d'Hittorf, Paris, le 25 juillet 1844

artistes. Personnage à multiples facettes, il semble se passionner pour les civilisations antiques et l'archéologie. En effet, le musicien Henri-Jean Rigel (1772-1852) évoque la parution d'un ouvrage sur le Mexique²¹³ avec son « aimable compagnon »²¹⁴ de l'expédition égyptienne, à qui il envoie quelques extraits et des croquis. Cet ouvrage auquel a contribué Alexandre Lenoir, fait suite aux expéditions du capitaine Dupaix entre 1805 et 1807. Il compare la découverte des ruines mexicaines à partir de 1750 à celles d'Herculanum de 1738²¹⁵. Les pyramides mayas et les inscriptions qui sont découvertes ressemblent selon les auteurs aux structures et aux hiéroglyphes d'Égypte. Lepère s'est probablement intéressé à cette expédition, d'une part par sa ressemblance avec celle de Bonaparte, et d'autre part en raison de son séjour dans le « Nouveau monde ». Ces éléments révèlent le goût éclectique de l'architecte.

A son retour en 1802, Jean-Baptiste Lepère est désormais reconnu comme architecte et il parvient à s'intégrer dans le circuit officiel. En effet, il est nommé en tant qu'architecte du Premier Consul au château de Malmaison. La demeure, récemment achetée par le général Bonaparte et sa femme Joséphine de Beauharnais en 1799, a été aménagée sur les dessins de Percier et de Fontaine. Lorsque Lepère intervient au château de Malmaison, il doit veiller à la décoration des pièces qui sont notamment ornées des tableaux d'Isabey et de Girodet, comme le cycle d'Ossian²¹⁶. Sous l'Empire, il est chargé, en plus de la division de Saint-Cloud, de réaliser deux monuments commémoratifs. Le premier projet situé sur le terre-plein du Pont-Neuf à Paris, échoue. Le piédestal est construit mais l'obélisque n'est pas achevé et est remplacé par la statue équestre d'Henri IV sous la Restauration. Cet obélisque préfigure celui de Louksor offert par le pacha d'Égypte à Louis-Philippe et installé en 1834 place de la Concorde. Le second monument est érigé en l'honneur de la Grande Armée, place Vendôme, avec l'architecte Jacques Gondouin (1737-1818) en 1806. Il s'agit d'une imposante colonne fondue à partir des canons des armées ennemies illustrant les épisodes de la Grande Armée.

Malgré son lien avec Bonaparte et son implication dans les travaux de l'Empire, Jean-Baptiste Lepère conserve son statut comme de nombreux architectes sous la Restauration et est nommé « Architecte du Roi ». En parallèle de la chapelle de la Trinité, Jean-Baptiste Lepère travaille à la réalisation de l'église Saint-Vincent-de-Paul à Paris. Cet édifice, qui compte parmi l'un de ses derniers projets, est construit avec l'aide de son gendre Jacques Ignace Hittorf (1792-1867). Ce dernier s'est par ailleurs intéressé à l'archéologie et notamment aux découvertes de la

²¹³ Il s'agit de l'ouvrage : DUPAIX, Guillaume, BARADERE, Jean Henri, *Antiquités mexicaines...*, Paris : bureau des Antiquités mexicaines, 1834-1836

²¹⁴ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, lettre de Rigel à Lepère, le 20 octobre 1842

²¹⁵ Discours de Baradère au congrès général de la fédération mexicaine, dans DUPAIX, Guillaume, BARADERE, Jean Henri, *Antiquités mexicaines...*, op. cit., s.p.

²¹⁶ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, correspondances, 1802

polychromie dans les temples grecs, lors de son voyage en Sicile²¹⁷. Cet intérêt a certainement pu trouver un écho chez Lepère, lui-même ayant parcouru une partie du bassin méditerranéen. Le souvenir des temples égyptiens et grecs qu'il a vus et dessinés au cours de ses voyages, laisse supposer la manière dont Lepère pouvait concevoir l'architecture. Contrairement aux autres artistes formés dans l'idéal grec décrit par Winckelmann et imprégnés de la pureté néoclassique, cet architecte était probablement plus en mesure de recevoir un autre discours. Par ailleurs, cette vision renouvelée de l'architecture est mise en application en 1838, à l'église Saint-Vincent-de-Paul. L'édifice est une sorte de manifeste historiciste²¹⁸ dans lequel les architectes déploient divers styles. La formule néoclassique composée d'un portique et d'un fronton est ici déclinée aux côtés de deux grandes tours, tandis que l'intérieur reprend l'organisation des églises paléochrétiennes. Les murs de la nef reçoivent les fresques peintes d'inspiration byzantine par Hippolyte Flandrin et les bas-côtés sont éclairés par des verrières colorées. Le goût pour la Renaissance se perçoit à travers le mobilier, notamment les fonds baptismaux. Par ailleurs, de nouveaux matériaux sont utilisés comme la fonte pour les grandes portes du vestibule et de nouvelles techniques sont exploitées, par exemple la peinture sur lave émaillée. Hittorf poussera le principe de la polychromie jusqu'à proposer une façade entièrement peinte pour le cirque national en 1840. La génération suivante d'architectes comme Labrousse (1801-1875) ou Duban (1797-1870) sera marquée par ces découvertes.

La carrière de Jean-Baptiste Lepère, ses centres d'intérêt et ses relations révèlent combien l'architecte en charge de la restauration de la chapelle de la Trinité est un artiste pétri de références, doué de qualités d'observation et de curiosité. Néanmoins, Lepère n'a jamais eu l'occasion de réaliser entièrement une commande, soit parce qu'il est très souvent associé à un autre architecte, soit parce qu'il poursuit un chantier ou encore en raison d'événements interrompant la commande. Après son intervention dans la chapelle de la Trinité, sa carrière semble s'achever peu à peu au début des années 1830, après une dernière intervention à Fontainebleau pour la restauration de la salle de bal à la demande de Louis-Philippe.

Le déroulement des travaux

Il semble que la restauration de la chapelle de la Trinité se soit déroulée progressivement en cinq phases. Tout d'abord, une période de débats qui opposent les différents protagonistes. A la suite d'une lettre du grand aumônier de France, le marquis de Lauriston, ministre de la Maison

²¹⁷ LOYRETTE H., (dir.), *L'art français, le XIXe siècle, 1819-1905*, 2006, p. 139

²¹⁸ *Idem*, p. 178

du Roi, charge l'Intendance des bâtiments d'évaluer la nécessité et le coût d'une restauration. Un projet s'élabore ainsi grâce à l'expertise de l'architecte Hurtault. Il s'agit tout d'abord de résoudre les problèmes majeurs de l'édifice qui entraînent sa ruine. Un premier devis des travaux à exécuter en priorité estime les dépenses à 350 000 francs²¹⁹. Le baron Mounier prévoit alors d'engager pour la première année des travaux un crédit de 50 000 francs provenant du fond réservé au service des Bâtiments²²⁰. Or, la Maison du Roi estime que la somme, soit un quart du budget alloué aux dépenses imprévues du service, est trop considérable pour donner suite à la demande de l'ecclésiastique. Cependant, le projet n'est pas tout à fait oublié. En effet, il se concrétise et débute sous les ordres de l'architecte Lepère dès les premiers mois de l'année 1824. L'importance du chantier fluctue selon les années et révèle des moments déterminants.

La restauration semble débiter par la reconstruction des parties latérales orientales de la chapelle ouvrant sur le jardin par l'entrepreneur de maçonnerie Lefébure. Or, les travaux réalisés à la chapelle s'avèrent en réalité bien plus conséquents. Pourtant, nul indice ne permet en 1824 d'anticiper l'ampleur des travaux. La restauration aurait pu être cantonnée aux premières décisions. Néanmoins, il semble que le projet se soit étoffé au fur et à mesure de l'avancement des travaux²²¹.

Ainsi, au cours de l'année 1826 et peut-être dès 1825²²², l'entrepreneur de menuiserie intervient dans les parties ouest de la chapelle situées du côté de la cour du Cheval blanc. Par conséquent, si l'architecte Lepère a repris, ou du moins, s'est inspiré pour la première étape des travaux des solutions imaginées par Hurtault sous le règne de Louis XVIII, il s'est ensuite approprié le projet en le renouvelant par de nouvelles propositions. Cette troisième période entre 1825 et 1826²²³, constitue un moment majeur et dynamique dans la restauration. Au contraire, les deux années suivantes indiquent une baisse des moyens. En effet, le budget initial prévu de 40 000 francs pour 1827 est réduit à 30 000²²⁴. Enfin, les dernières années semblent indiquer un regain d'intérêt et une volonté plus forte quant à l'embellissement de la chapelle de la Trinité. Il est possible qu'un effort plus important ait été consenti en 1829 puis pour le premier semestre de 1830 dans le but de terminer les travaux.

Cependant, alors que les travaux se déroulent dans la chapelle de la Trinité, Paris connaît durant les derniers jours de juillet 1830 des événements décisifs. Les quatre ordonnances de

²¹⁹ AN, Maison du roi, O3 1055, rapport au Roi, Exposé d'une demande de M. le gd aumônier, Paris, le 2 avril 1822

²²⁰ *Ibidem*

²²¹ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

²²² Les travaux réalisés en 1825 restent imprécis en raison des lacunes observées dans les sources archivistiques

²²³ Cf. annexe VI

²²⁴ AN, Maison du roi, O³ 1057, rapport au Roi, Budget des dépenses extraordinaires du Service des bâtiments, Paris, le 22 décembre 1827

Saint-Cloud du 25 juillet²²⁵ bafouant la charte constitutionnelle, provoquent la révolte des députés qui refusent d'accepter la dissolution de la Chambre. Les événements se précipitent entre le 27 juillet et le 30 juillet. L'insurrection des députés s'amplifie d'une révolte populaire. Des barricades sont élevées dans Paris pour lutter contre les forces royales. Le 30 juillet, le roi perd la capitale et se retire à Rambouillet. Entre-temps, Louis-Philippe est appelé au pouvoir. Puis, Charles X est contraint d'abdiquer le 2 août 1830. L'architecte Lepère écrit durant cette période troublée à l'inspecteur Giroux afin d'être tenu au courant du moindre incident dans la division de Fontainebleau. Il exprime son inquiétude quant aux travaux, parmi lesquels figure le chantier de la restauration encore en cours. Malgré les événements politiques, aucun ordre ne vient interrompre le chantier et l'architecte invite Giroux à poursuivre les travaux « comme précédemment »²²⁶. Cette dernière phase est un moment d'incertitude durant lequel la poursuite du chantier s'avère incertaine. Alors que les travaux se déroulent dans les sept premiers mois de 1830, il semble qu'ils aient été arrêtés par la suite sous la Monarchie de Juillet. Louis-Philippe choisit ensuite d'ouvrir d'autres chantiers comme la restauration de la galerie d'Henri II ou la création de la salle des colonnes.

La restauration de la chapelle ne répond donc pas à un programme précis établi par avance. De plus, les signes précurseurs annonçant la volonté de rénover pourraient être perçus lors de la première campagne de restauration en 1814 au cours de laquelle les emblèmes royaux avaient été rétablis. Ainsi, le projet, commencé semble-t-il sans réel objectif final, si ce n'est la remise en état du côté oriental, acquiert peu à peu une cohérence à mesure que les travaux modifient la chapelle de la Trinité. Aux premiers efforts consentis pour consolider la chapelle succèdent un programme plus ambitieux de réhabilitation.

Parmi les acteurs²²⁷ de la restauration de la chapelle de la Trinité, l'architecte choisit majoritairement des entrepreneurs locaux ou parisiens, comme le sculpteur Lambert-Théophile Lefébure ou le peintre Denuelle, dont la plupart d'entre eux sont déjà intervenus sur d'autres chantiers de la division. Ils continuent leur activité dans les chantiers ouverts durant la Monarchie de Juillet, notamment pour la restauration de la galerie d'Henri II à laquelle Lambert-Théophile Lefébure, Poncet mais aussi le serrurier Mignon participent. Ainsi, l'Intendance des bâtiments sollicite d'un programme à l'autre les mêmes entrepreneurs, sans passer semble-t-il par une voie d'adjudication²²⁸, spécialisés pour les demandes de la Couronne. De plus, ils prennent part à la restauration durant toute la durée des travaux, à l'exception du menuisier

²²⁵ YVERT, B., *op. cit.*, p. 123-142

²²⁶ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, 1 D 1 art. 243, lettre de Lepère à Giroux, Paris, le 2 août 1830

²²⁷ Cf. annexe III

²²⁸ Aucun devis ou soumission n'a été retrouvé dans les archives.

Geoffroy, auquel succèdent Morisot en 1826 puis Poncet. Or, les travaux de menuiserie comptent parmi les ouvrages les plus importants. Cette caractéristique pourrait confirmer l'hypothèse de compétences spécifiques propres aux entrepreneurs. Les menuisiers se seraient succédés peut-être au fur et à mesure des étapes de travaux.

Aux décisions et aux évènements politiques s'ajoutent les aléas du chantier. Lorsque Lepère réalise les travaux au château de Fontainebleau en tant qu'architecte du Roi, il habite à Paris, rue Coquenard située non loin de l'église Notre-Dame-de-Lorette dans le faubourg Montmartre. Outre l'éloignement géographique, l'architecte mène conjointement plusieurs projets entre 1824 et 1830, tandis que le suivi du chantier est assuré sur place par l'inspecteur Aumont puis à partir de 1826 par Giroux. Il visite néanmoins la division de Fontainebleau dès que ses obligations le lui permettent. De plus, une correspondance active avec l'inspecteur lui permet de recevoir des nouvelles régulières et de donner ses ordres. Malgré ces dispositions, des difficultés viennent entraver la bonne marche des travaux.

Une des problèmes récurrents semblent être le retard des entrepreneurs sur les délais impartis. A plusieurs reprises en 1827, Lepère encourage vivement l'inspecteur Giroux à insister auprès des entrepreneurs pour accélérer les travaux : « je vois que nos travaux de la chapelle ne vont pas vite pressez les le plus possible, je vous en fais une prière toute particulière »²²⁹. En plus du retard, certains entrepreneurs comme le menuisier Poncet ou le maître-maçon Lefébure négligent leurs ouvrages. Ainsi, malgré les recommandations de l'architecte de « mettre tous les soins possibles »²³⁰ à l'accomplissement d'une tâche, ce dernier exprime son mécontentement vis-à-vis de Lefébure²³¹. Il indique ensuite combien les travaux de la chapelle sont « extrêmement négligé » par ce même entrepreneur²³². Or, le maître-maçon est présent sur de nombreux chantiers de la Maison du Roi. Ses activités expliquent peut-être son manque d'application dans la restauration.

Durant la durée des travaux, plusieurs accidents ont lieu et des ouvriers sont blessés. Par exemple, une chute de pierre occasionne une blessure à un tailleur de pierre durant le mois de juin 1827²³³. Les ouvriers sont alors dédommagés financièrement et reçoivent, en plus de leur salaire journalier, un supplément d'environ quatre francs cinquante²³⁴.

²²⁹ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, 1 D 1 art. 243, Lettre de Lepère à Giroux, Paris, le 1^{er} mai 1827

²³⁰ *Idem*, Lettre de Lepère à Giroux, Paris, le 30 juillet 1827

²³¹ *Id.*, Lettre de Lepère à Giroux, Paris, le 28 août 1827

²³² *Id.*, Lettre de Lepère à Giroux, Paris, le 10 septembre 1827

²³³ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, attachement de maçonnerie, le 13 août 1827

²³⁴ *Idem*, attachement de maçonnerie, 4 juin 1826

De plus, l'approvisionnement difficile des matières premières comme le marbre ou le grès complique le déroulement du chantier. En effet, le marbre est un matériau précieux et onéreux qui est en grande partie importé de l'étranger et donc soumis à une taxation, bien qu'il existe des carrières en France²³⁵. Son coût explique pourquoi l'architecte Hurtault envisage d'acheter les marbres du sieur Hersent. De manière plus générale, le prix élevé du marbre importé est un obstacle pour la création artistique, notamment dans le travail des sculpteurs. Pour pallier ce déficit de matière, le ministre de l'Intérieur encourage à partir de 1823 l'exploitation des carrières de marbres en France, notamment dans les Pyrénées²³⁶. La difficulté d'approvisionnement de ce matériau fait écho au problème d'exploitation des carrières de grès dans la forêt de Fontainebleau. La fourniture de grès de qualité est alors réservée aux constructions du château de Fontainebleau et de ses dépendances²³⁷.

Les problèmes d'approvisionnement de certains matériaux et leur prix élevé favorisent la recherche de solutions nouvelles²³⁸. La fin du XVIII^e siècle a favorisé la naissance de l'industrie en France et surtout en Angleterre. Ce phénomène prend véritablement son essor au début du XIX^e siècle qui peut être défini comme un moment d'expérimentation dans la mise au point de procédés. Il marque le début de la « révolution industrielle » qui bouleverse le domaine de la construction et plus généralement les habitudes et la société.

Ainsi la recherche de solutions économiques dans l'Intendance des Bâtiments a conduit à se tourner vers des matériaux nouveaux comme le zinc. Ce métal est exploité comme matériau de construction²³⁹ dès la fin du XVIII^e siècle par les anglais suite à la découverte de mines en Ecosse²⁴⁰. Sous l'Empire, le gisement de la Vieille Montagne près de Liège alors en territoire français devient un centre important dans l'exploitation de la calamine²⁴¹. Un mémoire sur le zinc malléable est envoyé à l'Intendance des bâtiments dans le but de le diffuser auprès des architectes en charge des divisions²⁴². Cependant, les avis demeurent généralement prudents voire sceptiques vis-à-vis des avantages du zinc. Cette réticence peut expliquer pourquoi l'architecte Lepère ne choisit pas d'utiliser ce type de couverture métallique pour la chapelle de la Trinité mais privilégie au contraire des solutions plus courantes, comme la table de plomb²⁴³. En effet, malgré les découvertes, l'utilisation du plomb coulé en table se poursuit tardivement,

²³⁵ GUILLERME, A., *op. cit.*, p. 228

²³⁶ CHAUDONNERET, M.-C., *op. cit.*, p. 159

²³⁷ AN, Maison du Roi, O³ 1057, rapport au Roi, rapport adressé à Monsieur le Baron, Paris, le 28 juillet 1827

²³⁸ GUILLERME, A., *op. cit.*, p. 267

²³⁹ *Idem*, p. 261

²⁴⁰ AN, Maison du Roi, O³ 1069, notice sur le zinc adressé au baron de Costaz, 1812

²⁴¹ *Idem*, note et mémoire sur le zinc malléable, accompagné d'une note manuscrite, 1812

²⁴² *Ibidem*

²⁴³ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de plomberie, 1829

notamment pour les restaurations, comme celle de la couverture du dôme des Invalides en 1869²⁴⁴.

Par ailleurs, le fer et la fonte trouvent des usages de plus en plus variés dans la construction et se substituent peu à peu à la pierre. Dans le cas de la chapelle de la Trinité, l'architecte utilise des linteaux de fer dans les ébrasements en remplacement des linteaux en grès abîmés. De plus, des éléments en fonte de fer provenant des fourneaux de Normandie²⁴⁵ sont fournis pour la restauration. Bien que ce procédé soit déjà connu, l'utilisation de fer évoque l'essor de l'architecture métallique au XIX^e siècle. Ces matériaux et les avancées techniques participent au renouvellement de l'architecture.

Outre ces caractéristiques, la restauration de la chapelle semble avoir provoqué des polémiques au sein de l'Intendance des bâtiments.

Le rôle du comité consultatif dans la restauration de la chapelle royale de Fontainebleau

L'Intendance des bâtiments exerce sur les travaux réalisés sous sa direction une surveillance accrue par le biais de rapports et de formulaires administratifs de plus en plus normés. Le comité consultatif joue un rôle important dans le contrôle des chantiers et la gestion des dépenses. Son implication s'exerce notamment dans la révision des mémoires de travaux, qui sont vérifiés successivement par l'inspecteur, l'architecte et le comité. Celui-ci évalue *in fine* et souvent à la baisse le prix des ouvrages. Ceux de la chapelle de la Trinité n'échappent pas à cette règle. L'architecte Lepère doit se référer par exemple aux décisions du comité consultatif avant d'indiquer ses consignes à l'inspecteur présent sur place²⁴⁶. Cette forte présence a pour conséquence de créer des tensions entre l'architecte Lepère et les membres du comité consultatif, nouvellement nommés en juin 1827 « parmi les architectes le plus distingués par leur expérience et leur caractère »²⁴⁷. Elles sont peut être alimentées par des rivalités personnelles puisqu'il a fréquenté certains de ses membres à l'occasion de ses voyages, comme Norry lors de l'expédition d'Égypte. De plus, il est possible que Lepère habitué au fonctionnement de l'Empire ait difficilement accepté les nouveaux modes d'administration de la même manière que Fontaine.

²⁴⁴ BELHOSTE, J.-F., Couvertures métalliques : plomb, cuivre et zinc, de la production à la mise en œuvre, *Monumental*, 2001, p. 204

²⁴⁵ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de plomberie, 1829

²⁴⁶ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, 1 D 1 art. 243, lettre de l'architecte à l'inspecteur Giroux, le 28 août 1827, Paris

²⁴⁷ AN, Maison du roi, O³ 1057, rapport au Roi, Rapport adressé à l'intendant des bâtiments, Paris, 23 juin 1827

Ainsi, le comité consultatif lui reproche notamment de ne pas avoir été consulté pour ces travaux importants²⁴⁸ et contestent le bien-fondé des décisions de Lepère.

Une polémique éclate en août 1827 au sujet de la restauration de la chapelle entre les principaux protagonistes et se prolonge pendant plusieurs semaines. En effet, les membres du comité se déplacent à Fontainebleau dans le courant du mois d'août 1827 pour la visite annuelle des travaux de la division de Fontainebleau. Ils inspectent notamment la chapelle de la Trinité alors en cours de réalisation. Le compte-rendu probablement très critique amène monsieur de Barante à ordonner au nom de l'Intendant des bâtiments l'arrêt immédiat des travaux dans une lettre datée du 22 août de la même année, sans fournir d'explications²⁴⁹. A la suite de cette décision, ceux-ci sont donc suspendus puis l'architecte est convoqué devant le comité consultatif afin d'expliquer sa démarche.

Lors de cette séance, les architectes de Gisors, Norry et Molinos reprochent principalement à Lepère d'avoir compromis la stabilité et la solidité de l'édifice suite notamment à l'élargissement des ouvertures. Face aux critiques, ce dernier se justifie et détaille la manière dont il a procédé, avant d'inviter le comité à se rendre de nouveau sur place pour constater ses explications.

Une nouvelle visite est donc programmée le 13 septembre 1827 mais donne lieu à un nouveau rapport virulent²⁵⁰ qui contredit les premières impressions positives. Selon eux, Lepère a commis un certain nombre d'erreurs et a manqué de prévoyance sur le déroulement des travaux. Les principales remarques portent sur les baies du premier étage dont l'élargissement entraîne la taille des murs de grès et la pose d'une ferme en fer dans chaque ébrasement pour soutenir le linteau de grès. D'après le comité, cette ferme aurait été en réalité trop courte et remplacée par un linteau de fer. La taille des murs aurait également compromis la solidité des trumeaux, de nouveau appareillés par la suite. Le comité accuse l'architecte d'avoir dicté une série d'ordres et de contre-ordres. Ainsi, d'après ce rapport, les travaux de restauration semblent incohérents. Malgré ces points critiques, il est invité à poursuivre en raison de l'avancement des travaux. Le chantier reprend donc après plus de trois semaines d'interruption.

Néanmoins, Lepère décide de se défendre et réplique à son tour dans un rapport²⁵¹. Il retrace alors tous les faits. De son point de vue, le comité s'est montré très négligent vis-à-vis de la restauration de la chapelle royale de Fontainebleau. Au cours des visites, l'absence de remarques ou d'interrogations de la part du comité lui a laissé penser qu'ils étaient en accord avec les choix

²⁴⁸ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, rapport du comité consultatif à l'intendant des bâtiments, 24 septembre 1827

²⁴⁹ *Idem*, répliques au rapport du comité consultatif du 24 septembre 1827, Paris, 18 octobre 1827

²⁵⁰ *Id.*, rapport du comité consultatif à Monsieur l'Intendant des Bâtiments, 24 septembre 1827

²⁵¹ *Id.*, rapport relatif à l'établissement de nouvelles tribunes de la chapelle du château, Paris, 18 octobre 1827

et les partis pris de la restauration. Par ailleurs, il accuse ces derniers de ne pas avoir consulté les plans qui ont pourtant été approuvés par l'intendant des bâtiments le 18 mai 1824. En effet, depuis le début du projet, il est question de transformer l'ancienne terrasse en galerie dotée de plus larges tribunes²⁵². Il répond ensuite point par point aux critiques pour expliquer sa démarche. Ainsi, il a cherché à préserver dans la mesure du possible l'ancienne maçonnerie, mais certains défauts de construction et le mauvais état des grès l'ont contraint à réviser la structure. Contrairement aux reproches qui lui sont adressés, il affirme avoir consolidé la chapelle en établissant une galerie qui forme une sorte de contrefort à la chapelle principale. Pour résoudre ses démêlés avec le comité consultatif, l'architecte en appelle à l'arbitrage du baron Mounier qui semble avoir apaisé momentanément la polémique.

Ces allers-retours révèlent à la fois la lourdeur de l'appareil administratif et l'absence de projet de la part de l'Intendance, comme le suggèrent l'incohérence et les contradictions du comportement du comité consultatif. En effet, sa présence administrative et contraignante ne semble pas s'accompagner d'un suivi concret et attentif du projet comme l'indique leur méconnaissance des plans de 1824.

Ces conflits ont eu un impact sur l'avancement de la restauration. En effet, l'année 1827 montre un certain ralentissement du rythme des travaux²⁵³. Les signes de ces difficultés se lisent aussi dans les dépenses des ouvrages exécutés, à l'exception de l'année 1824 qui marque le début des travaux. De plus, le budget de 30 000 francs prévu à cet effet ne semble pas avoir été entièrement consommé. Or, la critique porte également sur le coût total de la restauration puisque selon le comité, l'architecte aurait dépassé le montant fixé pour la restauration. Par ailleurs, cette querelle se déroule sur un fond de difficultés financières qui obligent l'Intendance des bâtiments à réduire son budget général²⁵⁴ et à prendre des mesures destinées à réaffirmer les procédures administratives. Enfin, la Restauration traverse une crise politique amorcée par des lois impopulaires, comme celle relative au droit d'aînesse²⁵⁵, annonçant la révolution de Juillet. Ainsi, cette polémique s'inscrit dans un contexte difficile et tendu.

Certaines allusions présentes dans le rapport écrit en 1829 à la demande de l'Intendance des bâtiments indiquent que ces difficultés engendrées par le comité consultatif ont marqué l'architecte Lepère, d'autant plus qu'il avait déjà rencontré ce problème en 1818 pour la statue d'Henri IV. En effet, le comité des souscripteurs avait alors contesté la position de la statue sur le

²⁵² AN, Maison du roi, O³ 1057, rapport au Roi, Proposition d'approuver le projet adressé par M. Mounier, Paris, le 23 avril 1825

²⁵³ Cf. annexe VI

²⁵⁴ AN, Maison du roi, O³ 1057, rapport adressé à l'intendant des bâtiments, Paris, 22 décembre 1827

²⁵⁵ YVERT, B., *op. cit.*, p. 90

piédestal²⁵⁶. Le rapport de 1829 doit permettre de dresser le bilan à la fois des réalisations et des travaux restant à exécuter. Or, l'architecte éprouve le besoin de décrire l'état de la chapelle avant 1824 pour justifier ses choix comme s'il préférerait se prémunir de toutes critiques car « il serait possible que l'on ne se rappela pas l'état de dégradation dans lequel se trouvaient les petites chapelles latérales [...] ainsi que la terrasse »²⁵⁷. Selon lui, « il n'y a donc pas lieu de s'étonner » des changements opérés dans la chapelle de la Trinité.

Ainsi, la restauration de la chapelle palatine de Fontainebleau s'inscrit dans une dynamique générale de remise en état des demeures royales. L'Intendance des bâtiments du roi confie à l'architecte de la division de Fontainebleau ce chantier important, en projet depuis le règne de Louis XVIII, à la suite d'une demande de la Grande Aumônerie.

²⁵⁶ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport sur la position du piédestal de la statue d'Henry IV, 1818

²⁵⁷ *Idem*, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

Les trois programmes de restauration de la chapelle de la Trinité entre 1824 et 1830

Consolider la chapelle en ruine : 1824-1830

Une chapelle héritée de François I^{er}

En 1824, la chapelle de la Trinité conserve une grande partie de sa structure originelle, notamment dans la nef. Sa construction a probablement débuté à la fin du règne de François I^{er} selon une formule qui rappelle à la fois les premiers essais de la Porte Dorée, comme en témoigne la porte de la terrasse du côté du pavillon des Armes surmontée d'un fronton¹, mais également les dernières réalisations du roi au château de Fontainebleau, telle que la loggia percée d'arcades. Les premiers travaux de maçonnerie se poursuivent et s'achèvent probablement sous le règne d'Henri II par la mise en place d'un comble et d'une couverture, comme le prouve un marché de charpente daté du 14 novembre 1551². Le peintre Antoine-Laurent Castellan voit dans la chapelle de la Trinité un bâtiment hétéroclite constitué d'éléments anciens antérieurs au règne de François I^{er}. Selon lui, ce monarque aurait peut être reconstruit la chapelle sur les vestiges d'une première église gothique³. Cette confusion est le fruit des différents aménagements réalisés au fil des règnes et qui ont pu en fausser la perception.

Son inscription dans un corps de bâtiment, à savoir la partie nord de l'aile neuve de la grande basse-cour détermine son plan original de type basilical, qui se compose d'un grand vaisseau développé sur deux niveaux d'élévation et flanqué de bas-côtés. Le sanctuaire prolonge la nef de trois travées. Aucun élément architectural ne semble le distinguer sinon peut-être trois arcs en

¹ CASTELLAN, A. L., Ancienne terrasse de la chapelle, *Album de cinquante dessins du château de Fontainebleau, de la Forêt, de la ville et des environs*.

² BOUDON, F., BLECON, J., *Le château de Fontainebleau de François I^{er} à Henri IV, les bâtiments et leurs fonctions*, 1998, p. 62

³ CASTELLAN, A. L., *Fontainebleau, études pittoresques et historiques sur ce château, considéré comme l'un des types de la renaissance des arts en France au XVI^e siècle*, 1840, p. 285

plein cintre⁴ supportés par des colonnes, lesquelles sont ornées de chapiteaux marqués du chiffre de François I^{er}. Ces arcades scandent aujourd’hui un passage reliant la cour au jardin de Diane. La chapelle de la Trinité paraît donc différente des deux autres chapelles palatines de Fontainebleau, organisées selon le modèle de la sainte chapelle du palais de la Cité. De plus, sa situation l’établit comme une liaison⁵ entre le pavillon des Armes, à la fois avec la partie sud de l’aile neuve et avec le reste du château par la galerie François I^{er}. Celle-ci avait été conçue à l’origine comme un passage entre le donjon du roi et l’église du couvent des Trinitaires⁶. Quant au pavillon des Armes, sa date de construction s’avère incertaine. Le parti choisi est alors d’établir deux terrasses le long des façades est et ouest reposant sur des contreforts intérieurs qui cloisonnent les collatéraux en autant de chapelles latérales. Ce plan rappelle l’architecture italienne. En effet, Leon Battista Alberti (1404-1472) imagine un plan basilical composé d’une nef longitudinale flanquée de chapelles pour l’église *Sant’Andrea* de Mantoue⁷ peu avant sa mort. Par la suite, cette solution influence considérablement l’architecture religieuse dans le courant du XVI^e siècle, à travers des exemples comme l’église jésuite *del Santissimo nome del Gesù* à Rome⁸. Or, Etienne Jamin, l’auteur d’une notice historique sur le château de Fontainebleau, rapporte que le « plan [de la chapelle] fut dressé sur des dessins rapportés d’Italie »⁹. Par conséquent, il est probable que François I^{er}, fasciné par l’Italie, se soit inspiré de modèles transalpins pour la chapelle de la Trinité. Outre leurs fonctions architecturales, les chapelles rappellent la fonction conventuelle de la chapelle palatine destinée à l’origine à desservir le couvent des Trinitaires fondé sous Louis IX en 1259.

L’ordre de la sainte Trinité et de la Rédemption des captifs est fondé en 1198 avec pour vocation de libérer les chrétiens faits prisonniers au cours des guerres de croisades ou victimes des *razzias* qui sévissaient en Méditerranée¹⁰. Les religieux portaient une dévotion particulière à la sainte Trinité mais également à la Vierge Marie sous le titre de Notre-Dame-du-remède. Ils se reconnaissaient à leur vêtement orné d’une croix pattée bicolore. Louis IX rencontra son fondateur, saint Jean de Matha, lors de sa captivité en Egypte pendant la septième croisade (1248-1254), qui lui fit découvrir l’ordre des Trinitaires. A son retour en France, saint Louis leur octroie des terrains et décide de fonder à Fontainebleau un couvent et un hôpital¹¹. Les

⁴ BOUDON, F., BLECON, J., *op. cit.*, p. 137-138

⁵ *Idem*, p. 62

⁶ *Id.*, plan I, p. 154

⁷ LEMERLE, F., PAUWELS, Y., *L’architecture à la Renaissance*, 1998, p. 40

⁸ *Ibidem*

⁹ JAMIN, E., *Fontainebleau ou notice historique et descriptive sur cette résidence royale*, 1838, p. 167

¹⁰ GRIMALDI-HIERHOLTZ, R., Les religieux trinitaires du château de Fontainebleau, *Les cahiers de la SAMCF*, 2011, n°5, p. 3

¹¹ VERLET, H., *La chapelle de la Trinité*, 2013, p. 4

Trinitaires, également connu sous le nom de Mathurins, en référence à un couvent parisien, sont tout d'abord installés près du donjon. D'après les fouilles d'Albert Bray¹², les bâtiments monastiques, y compris l'église, étaient situés à l'ouest du château, près de l'emplacement actuel de l'escalier en Fer-à-cheval. Lorsque François I^{er} réinvestit le donjon médiéval, il regarda, à mesure que les projets s'amplifiaient d'années en années, vers les espaces du monastère¹³. En conséquence, ce dernier disparaît peu à peu des abords du château avant d'être transféré à l'hôtel de Montmorency sous Henri II, puis dans la ville sous Louis XIV¹⁴, tandis que l'église est quant à elle rasée et reconstruite à neuf vers 1540-1550¹⁵.

De même que le couvent avait peu à peu cédé ses terrains face à l'agrandissement du château, la chapelle des Trinitaires est annexée par la famille royale par une série de transformations. En effet, la fonction palatine l'emporte progressivement sur la première. Ainsi, le vestibule du rez-de-chaussée ouvert sur la basse-cour est agrandi de près de quatre mètres du côté nord, au détriment de la chapelle¹⁶. Dans les mêmes années, une des chapelles orientales est réservée à l'usage personnel du roi Henri II. Celui-ci commande un riche décor de boiseries à Ambroise Perret et à Jacques Chanterel par un marché daté du 13 février 1557¹⁷. La chapelle demeure probablement pendant longtemps un oratoire personnel pour le souverain. Par ailleurs, il semble que celui-ci répondait à une autre chapelle construite en vis-à-vis pour Diane de Poitiers. Ce deuxième oratoire, fermé par une porte à balustres aux armes de la favorite, est décrit comme un ensemble luxueux composé d'un autel orné d'une table d'argent et d'un « beau et riche lambris »¹⁸. En 1608, il semble que cet ensemble ait disparu au profit d'un nouveau décor.

Le règne d'Henri IV marque un tournant dans l'ornementation de la chapelle. La légende raconte comment, lors d'une visite au château de Fontainebleau, l'ambassadeur espagnol aurait ironisé sur l'aspect dénudé de la chapelle : « il n'y manque que de loger Dieu aussi bien que Votre Majesté »¹⁹. Quoiqu'il en soit, l'aspect intérieur de la chapelle est bouleversé au début du XVII^e siècle. Tout d'abord, le plafond est remplacé par une voûte peinte par Martin Fréminet sur le thème de la Rédemption, cher à l'ordre de la Trinité. Le chœur est solennisé par un grand retable architecturé appuyé sur un mur qui cache en partie des fresques peintes. Cet ouvrage et les sculptures qui l'ornent sont dûs au sculpteur italien Francesco Bordoni. Ce même artiste

¹² Plan conjectural du château à la fin du XV^{ème} siècle d'après Albert Bray cité dans VERLET, H., *op. cit.*, p. 4

¹³ BOUDON, F., BLECON, J., *op. cit.*, p. 184

¹⁴ GRIMALDI-HIERHOLTZ, R., *op. cit.*, p. 7

¹⁵ BOUDON, F., BLECON, J., *op. cit.*, p. 62

¹⁶ *Idem*, p. 184

¹⁷ HERBET, F., *Le château de Fontainebleau, les appartements – les cours – le parc – les jardins*, 1937, p. 84

¹⁸ Description du père Dan citée dans HERBET, F., *op. cit.*, p. 84

¹⁹ Cité dans HERBET, F., *op. cit.*, p. 80

réalise le sol en marqueterie de marbres dans la nef. Derrière le retable, au niveau du premier étage, il semble qu'un petit sanctuaire²⁰ ait été aménagé à une date inconnue.

En 1664, le couvent des Mathurins perd l'usage de la chapelle. Peut-être même l'avait-il perdu plus tôt²¹. En effet, les deux dernières chapelles latérales situées à l'ouest sont réunies et agrandies pour former un chœur réservé aux religieux Mathurins²², tandis que les cinquième et sixième travées sont également transformées pour leur permettre un accès direct depuis la cour. L'histoire semble se répéter pour le côté oriental dont l'une des chapelles est réinvestie par le roi, non pour son usage personnel cette fois, mais pour la reine-mère défunte. Une plaque²³ commémore la fondation de cette chapelle par Louis XIV pour sa mère Anne d'Autriche en 1667. En 1679, la chapelle de la Trinité accueille le mariage de Marie-Louise d'Orléans avec le roi Charles II d'Espagne. L'évènement est représenté par une gravure²⁴ qui décrit les dispositions de la chapelle à cette époque. L'artiste indique ainsi le décor de lambris et de sculptures le long des murs de la nef, datant de la première moitié du XVII^e siècle²⁵. Les chapelles latérales sont dotées de petites tribunes basses. Il s'agit probablement d'une installation éphémère réalisée pour l'occasion, et non d'un aménagement des chapelles qui auraient été alors très basses de plafond, comme le décrit Herbert en 1937²⁶. Puis, d'autres réalisations bouleversent à nouveau la chapelle de la Trinité. L'aménagement du chœur des Mathurins provoque un second décrochement sur la façade, en plus du pavillon des Orgues. Ainsi, entre 1667 et 1682, la façade ouvrant sur la cour d'honneur est alignée depuis le pavillon des Orgues jusqu'à cette nouvelle chapelle, comme l'illustre le plan de François d'Orbay²⁷. A l'étage, cette partie de terrasse est supprimée pour installer la tribune des musiciens. Les terrasses qui subsistent de part et d'autre de l'escalier en Fer-à-cheval témoignent de l'aspect de l'ancienne disposition, comme le suppose Jean-Baptiste Lepère²⁸. En 1688, la première chapelle du côté du jardin est supprimée au profit du grand escalier de la galerie François I^{er} dans l'angle sud-est de la chapelle.

Ainsi, à l'époque de l'abbé Guilbert, seules cinq chapelles, dont trois du côté est, desservent en réalité la nef. Ce même abbé décrit les tableaux qui décoraient ces chapelles ; parmi ceux-ci, une *Descente de croix* du Pérugin, une toile de Jean Dubois représentant sainte Madeleine ainsi

²⁰ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, Carton II, dossier 2, liasse 6, feuille 14

²¹ HERBET, F., *op. cit.*, p. 85

²² [Exposition. Paris, Hôtel de la Monnaie, 1983]. *Colbert : 1619-1683*, 1983, p. 335

²³ Plaque commémorative située actuellement à gauche de l'autel dans la chapelle de la Trinité.

²⁴ *Cérémonie du mariage de Charles II, Roy d'Espagne avec Marie-Louise d'Orléans fait au chasteau royal de Fontainebleau dans la chapelle des religieux de l'ordre de la sainte Trinité*, estampe, Brissart, 1679

²⁵ SAMOYAUULT, J.-P., *Guide du musée national du château de Fontainebleau*, 1991, p. 77

²⁶ HERBET, F., *op. cit.*, p. 85

²⁷ Plan du château de Fontainebleau, d'après François d'Orbay, cité dans CHAMPOLLION-FIGEAC, J. J., *Le palais de Fontainebleau, ses origines, son histoire artistique et politique, son état actuel*, 1866, pl. VII

²⁸ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, 1829

qu'une Trinité. Ce dernier tableau correspond probablement à celui peint par Jean Dubois pour le décor du maître-autel en 1642²⁹.

Sous Louis XV, l'aménagement de la chapelle royale se poursuit. Une tribune plus vaste de « deux toises »³⁰ vient remplacer la première en 1741, au détriment des premières travées obscurcies. Cette grande tribune s'accompagne de quatre balcons placés devant les fenêtres hautes de la nef. Par ailleurs, la tribune de l'orgue est réaménagée grâce à de nouveaux gradins destinés à accueillir environ cinquante musiciens. Ces derniers accompagnaient pour la Musique du Roi, le nouvel orgue construit par le facteur François-Henri Clicquot³¹. Une autre solution est imaginée pour installer les religieux dans les dernières travées du chœur, derrière un autel à double face³². Cependant, ce projet reste sans suite et les Mathurins continuent de suivre les offices dans la grande chapelle latérale.

Sous la Révolution, ils sont dispersés et le couvent disparaît en 1791³³. Par la suite, l'ordre de la Trinité s'éteint peu à peu en France au cours du XIX^e siècle. Ainsi, dans les années 1820, l'ordre n'est plus présent à Fontainebleau et par conséquent, la chapelle de la Trinité se caractérise avant tout comme une chapelle royale, vieillie par les âges et probablement disparate.

Pour l'architecte Lepère, il s'agit bien d'une chapelle construite sous François I^{er} à l'emplacement de l'ancienne chapelle des Mathurins et modifiée par la suite³⁴. Il semble connaître les grandes étapes de sa construction et démontre son intérêt pour sa valeur historique. Néanmoins, il est possible que l'architecte comprenne cet édifice comme une construction composite, en grande partie reconstruite sous François I^{er}, comme son contemporain Castellan. Ce dernier est par ailleurs présent lors des restaurations en 1829³⁵. Il aurait également restauré *La Descente de croix* en 1825 situé au dessus du maître-autel³⁶. Sous la Restauration, ces dispositions sont jugées contraignantes car les espaces sont restreints, notamment dans les tribunes, et les circulations inconfortables.

²⁹ Ce tableau est aujourd'hui conservé au palais de Fontainebleau, dans la chapelle du château à son emplacement d'origine.

³⁰ Fontainebleau, *études pittoresques et historiques sur ce château...*, op. cit., p. 285

³¹ VERLET, H., op. cit., p. 20

³² *Idem*, p. 17

³³ GRIMALDI-HIERHOLTZ, R., op. cit., p. 15

³⁴ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

³⁵ HERBET, F., op. cit., p. 80

³⁶ *Idem*, p. 79

La suppression de la terrasse du côté du jardin, à partir de 1824

Jean-Baptiste Lepère commence son intervention du côté est, c'est-à-dire, du côté du jardin de l'Orangerie où Christine de Suède aurait donné l'ordre d'assassiner son écuyer Monaldeschi³⁷. Le tableau illustrant cette scène montre en arrière-plan l'état d'origine, peu de temps avant les modifications réalisées entre 1824 et 1830.

Cette façade longue de près de trente mètres présente un aspect régulier et sobre en parement de grès sur deux niveaux d'élévation³⁸. Sept arcades en anse-de-panier³⁹ séparées par un mur trumeau et un écoinçon rythment le premier niveau orné d'une simple modénature. Elles sont soulignées d'une plate-bande à claveaux. De plus, un mur en moellons, formant appui et glacis pour une grille occupe partiellement l'embrasure des arcades. Les murs bahuts de la troisième, quatrième et sixième arcades sont percés d'une porte qui permet d'accéder aux bas-côtés.

Ceux-ci sont séparés par des murs de refend transversaux formant sept pièces⁴⁰ couvertes d'une voûte en berceau surbaissée, en moellons et mortier de chaux, et ouvrant sur la nef par un arc en anse-de-panier. Ces parties latérales se divisent en deux catégories : les chapelles et les annexes. Les premières sont dotées d'un autel⁴¹ situé du côté nord, selon le même axe que la nef. Chaque autel se compose d'un tombeau et d'un gradin sur lequel repose un tabernacle. Au-dessus, un lambris est souligné par une corniche architravée en bois. Les secondes correspondent à la troisième, quatrième et sixième pièces et semblent autant d'entrées pour les chapelles. Néanmoins, ces deux ensembles reçoivent le même décor. Le mur bahut d'environ deux mètres de haut est doublé sur toute sa hauteur d'un lambris. Il est surmonté d'une baie vitrée aménagée dans la partie supérieure de l'arcade et protégée par une grille. A l'intérieur, le sol est recouvert d'un parquet et les murs enrichis de lambris. Enfin, du côté de la nef, toutes les chapelles et les annexes semblent clôturées par une porte à balustres inscrite dans l'arc en plein-cintre doublé de lambris formant sous l'imposte un couronnement rehaussé d'un motif sculpté, et sur les côtés d'un encadrement.

La dernière chapelle latérale située au nord, du côté du pavillon des Armes, se distingue de l'ensemble. En effet, le sol est couvert ici d'un parquet en point de Hongrie en frise⁴². L'autel repose sur une estrade située du côté nord et il est entouré de lambris. Cependant, il est davantage monumentalisé grâce au tableau qui le surmonte dans un cadre prévu à cet effet,

³⁷ *Christine, reine de Suède fait assassiner son grand écuyer Monaldeschi*, A. M.-L., Grandpierre-Deverzy, s.d., conservé au musée national du palais de Fontainebleau ; annexe VIII

³⁸ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, Carton 14, Dossier 3, Liasse 1, Feuille 4, s.d.

³⁹ *Ibidem*

⁴⁰ *Idem*, Carton 14, Dossier 3, Liasse 1, Feuille 3, s.d.

⁴¹ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de menuiserie, 1824

⁴² *Ibidem*

couronné par un fronton cintré reposant sur deux consoles. Ainsi, une plus grande attention a été portée à cette chapelle. La description du menuisier correspond à l'élévation de la chapelle du Roi et par conséquent la septième chapelle peut être supposée comme étant l'oratoire privé du souverain⁴³. Cette distinction évoque par ailleurs les aménagements successifs de cet emplacement, d'abord comme oratoire du roi puis comme chapelle funéraire pour la reine Anne d'Autriche.

Le second niveau se compose d'une grande terrasse en dalle de pierre sur une couche de ciment, supportée par les murs de refend du rez-de-chaussée. Elle permet d'accéder à la porte du pavillon des Armes surmontée d'un fronton⁴⁴. De plus, la terrasse est délimitée par un mur acrotère⁴⁵ en grès, formé d'une architrave, frise et corniche⁴⁶ qui couronne la façade. Des contreforts ornés de chapiteaux aux chiffres du roi François I^{er} épaulent les murs de la nef⁴⁷ et scandent la façade alternativement avec les baies hautes de la chapelle. L'utilisation timide du vocabulaire antique, notamment les pilastres et les chapiteaux, ainsi que le parement en grès et confirment l'époque de construction de la chapelle, c'est-à-dire vers 1550⁴⁸. Les pilastres ont été ensuite repris sous le règne d'Henri IV.

En raison de ces inconvénients et de l'état de dégradation de cette partie de la chapelle, des travaux conséquents du côté oriental sont réalisés selon un programme évoqué vers 1822 et défini quelque temps après. Il s'agit alors de supprimer la grande terrasse surplombant le jardin et par conséquent de transformer le premier niveau.

Tout d'abord, l'architecte Lepère envisage plusieurs précautions à prendre et anticipe les travaux de démolition par une série d'ouvrages. En effet, il ordonne l'établissement d'une longue palissade⁴⁹ d'une dizaine de travées, afin de protéger et de séparer à la fois le chantier et le jardin, aménagé par l'architecte Hurtault deux décennies plus tôt. Cette cloison en sapin, percée d'une porte, permet également de fermer la chapelle et d'éviter les visiteurs les jours fériés⁵⁰. A l'intérieur de la chapelle, les ouvertures entre la nef et les bas-côtés sont condamnées dans la même logique de protection.

⁴³ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, Carton 5, Dossier 1, Liasse 1, Feuille 1, s.d.

⁴⁴ CASTELLAN, A.-L., Ancienne terrasse de la chapelle., *Album de cinquante dessins du château de Fontainebleau, de la Forêt, de la ville et des environs*, s.d.

⁴⁵ *Ibidem*

⁴⁶ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de maçonnerie, 1824

⁴⁷ *Christine, reine de Suède fait assassiner son grand écuyer Monaldeschi*, A. M.-L., Grandpierre- Deverzy, s.d., musée national du palais de Fontainebleau

⁴⁸ BOUDON, F., BLECON, J., *op. cit.*, p. 62

⁴⁹ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de charpente, 1824

⁵⁰ *Idem*, mémoire de menuiserie, 1824

Les premières dispositions préalables aux travaux de maçonnerie se poursuivent par l'étalement des éléments porteurs de la chapelle⁵¹. Ainsi des semelles cintrées soutenues par des chandelles et renforcées par des étrésillons sont posées par le charpentier sous chacune des voussures des arcades. Au second niveau, les pilastres en grès qui servent de contreforts à la voûte de la chapelle sont doublés d'étais en vue de la reprise des murs de refend.

De plus, l'entrepreneur Geoffroy intervient pour déposer les éléments de menuiserie⁵² des parties latérales. Les huisseries des baies vitrées, les portes à balustres et leurs chambranles, ainsi que les trois portes du jardin sont déposées. De la même manière, le parquet ou les éléments de décor comme les lambris et les ornements de sculpture sont enlevés. Le mobilier subit le même sort, notamment les autels. Enfin, les grilles⁵³ qui protègent les baies sont enlevées. Ainsi, les chapelles sont entièrement et systématiquement démontées « avec précaution » de manière à ce que les éléments de menuiserie puissent être réutilisés⁵⁴.

La protection du chantier se poursuit en 1825⁵⁵. Il s'agit de préserver l'intérieur de la chapelle des intempéries grâce à des auvents. Les éléments majeurs de la chapelle comme le retable ou les mosaïques de marbre de la nef sont mis à l'abri et protégés par des planches de sapin. Le menuisier procède à nouveau, mais « avec beaucoup de difficulté », à la dépose d'éléments en bois situés en partie haute, notamment le plancher des balcons. Enfin, du côté ouest, les baies sont bouchées. Par la suite, à partir de 1826, les combles des parties latérales sont protégés d'une toile imperméable en attendant les travaux de couverture⁵⁶.

Le maître-maçon intervient ensuite au cours des six premiers mois de 1824 pour la démolition⁵⁷ de la partie est. Il débute par la partie haute, puis poursuit méthodiquement son entreprise. Dans un premier temps, il supprime la terrasse et dépose les dalles en pierre de liais. Ces pierres très dures se sont usées sous l'action de la pluie et laissent s'infiltrer l'humidité qui dégrade le bâtiment de ce côté-ci de la chapelle. Après la dépose des dalles de la terrasse, au-dessus des voûtes des chapelles, il s'agit de casser la surface de ciment. Cette tâche a probablement demandé un long travail car les blocs ont été enlevés au fur et à mesure à la masse et au poinçon en prenant garde de conserver les contreforts. Les gravats accumulés sont ensuite transportés et rassemblés dans un endroit situé à quatre-vingts mètres de la chapelle par des bardeurs.

⁵¹ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de charpente, 1824

⁵² *Idem*, mémoire de menuiserie, 1824

⁵³ *Id.*, mémoire de serrurerie, 1824

⁵⁴ *Id.*, mémoire de menuiserie, 1824

⁵⁵ *Id.*, mémoire de menuiserie, 1825

⁵⁶ *Id.*, attachement de maçonnerie, 4 juin 1824

⁵⁷ *Id.*, mémoire de maçonnerie, 1824

Après cette première étape, le maître-maçon procède à la démolition des chapelles. Les voûtes « très dures de moellon » sont détruites. Le mur-gouttereau de la façade et son parement en grès sont également démontés. Les murs de refend sont détruits aux trois-quarts tandis que la partie intérieure formant pilier du côté de la nef est maintenue⁵⁸. L'architecte affirme en effet avoir préservé l'aspect de la nef⁵⁹. Les arcades séparant le vaisseau principal des bas-côtés ont pu ainsi être sauvegardées. Au contraire, les chapelles latérales sont entièrement détruites. Enfin, le travail s'achève par la démolition de l'ancienne fondation construite en mortier de chaux et sable.

Ces travaux indiquent la méthode de construction des maîtres-maçons sous François I^{er}. En effet, la partie apparente du mur est en pierre de taille et l'intérieur est en blocage de moellons.

Ainsi, dès le mois d'août 1824, il ne reste rien du côté est de la construction de François I^{er}, à l'exception des pilastres et de leurs chapiteaux en grès dans la partie haute de la façade, et des piliers situés à l'intérieur, au rez-de-chaussée, du côté de la nef. En quelques mois, les chapelles ont été vidées de leur décor de menuiserie, lequel est conservé en vue d'une réutilisation ; leurs murs ont été abattus et le chantier nettoyé des gravats. Les plus belles pierres de grès ont été extraites des décombres et conservées pour être réemployées. Le réemploi paraît d'ores et déjà caractériser la restauration de la chapelle de la Trinité.

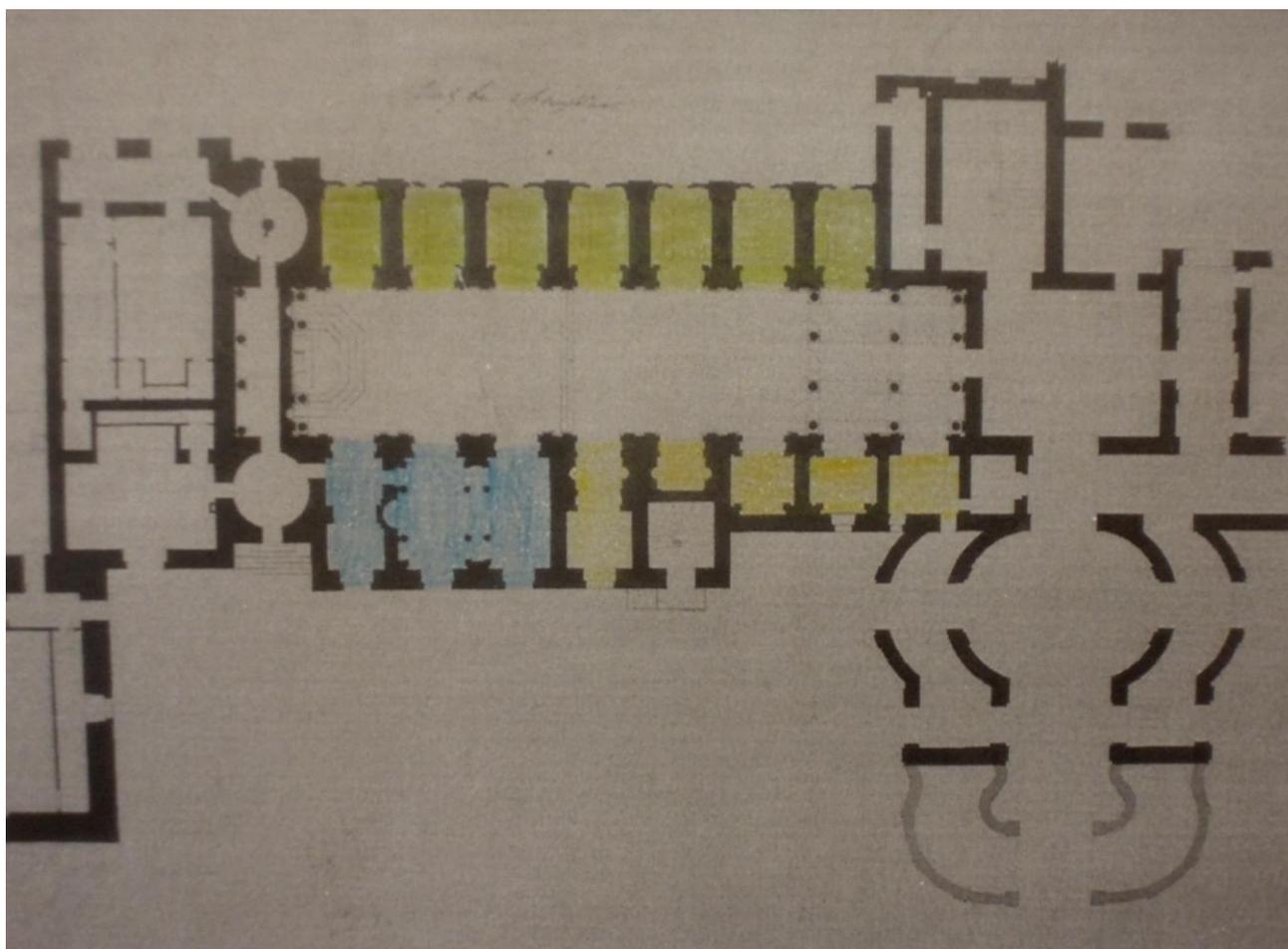
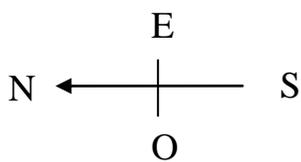
Un nouveau parti architectural

⁵⁸ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, Carton 14, dossier 3, liasse 3, feuille 2

⁵⁹ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

Le rez-de-chaussée de la chapelle de la Trinité après la restauration de 1824-1830 :

Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, carton n°15, dossier n°1
liasse n°3, feuille n°1, 1837

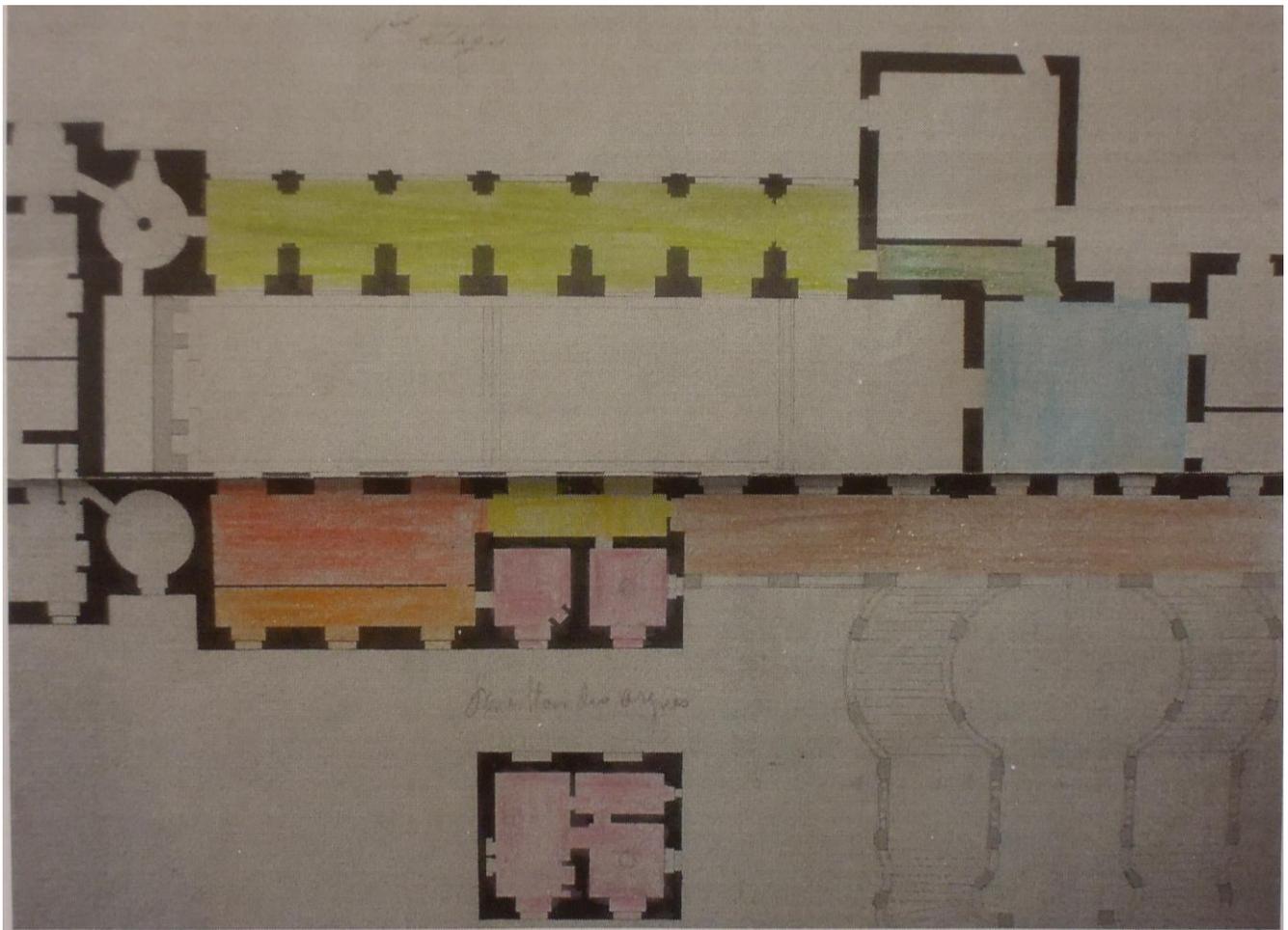
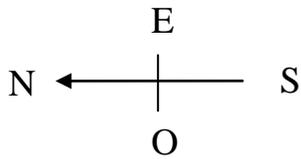


Légende :

-  La chapelle de la Vierge et sa sacristie
-  Les pièces latérales occidentales
-  Les chapelles latérales orientales

Le premier étage de la chapelle de la Trinité après la restauration de 1824-1830 :

Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, carton n°15, dossier n°1
liasse n°3, feuille n°1, 1837



Légende :

- | | | | |
|---|-----------------------------|---|--------------------------------|
|  | La nouvelle galerie |  | Couloir ou petite galerie |
|  | Couloir |  | La tribune des musiciens |
|  | La tribune du Roi |  | Passage ou « salle d'attente » |
|  | La terrasse du Fer-à-cheval |  | Le pavillon des Orgues |

Vers le mois d'août, alors que la première phase de travaux se termine, le maître-maçon entame la reconstruction de la partie est⁶⁰.

Il s'attache tout d'abord à remonter le premier niveau du côté nord-est, vers les appartements royaux. Le premier trumeau est ainsi construit, en prévision de la baie, et s'appuie sur un piédroit, lequel constitue un mur de refend transversal⁶¹. Puis, à partir de septembre, les cinq suivants⁶² sont peu à peu montés et s'appuient sur les piliers intérieurs, du côté de la nef, c'est-à-dire sur la maçonnerie ancienne⁶³. De plus, les deux demi-piles⁶⁴ situées aux deux extrémités de la façade, à savoir du côté des appartements du roi et du pavillon des Armes, sont également reconstruites et liées au corps de bâtiment par incrustation dans la maçonnerie, du côté intérieur de la chapelle.

Cette nouvelle construction comprend donc sept embrasures séparées entre-elles par des murs de refend transversaux. Les trumeaux sont couronnés d'impostes qui reçoivent les retombées des arcs des baies en plein-cintre, achevées par la suite. Chacune d'elle est partiellement fermée par un mur-bahut élevé sur environ un mètre quatre-vingt, et terminé par un glacis. A la fin de l'année 1824, le premier niveau de la façade est donc construit aux deux-tiers et évoque l'ancienne construction élevée sous François I^{er}. Au cours de l'année 1825, l'ensemble est peu à peu terminé.

La nef est donc à nouveau complétée de sept chapelles latérales construites à l'identique. A l'intérieur, chacune est couverte d'une voûte en berceau transversal et est percée d'une baie en plein-cintre. Ces éléments sont probablement mis en place au cours de l'année 1825 puisqu'en 1826, le gros-œuvre de la galerie est terminé. Ainsi, les bas-côtés sont entièrement reconstruits, à l'exception des piliers et des baies ouvertes sur la nef qui sont sauvegardés.

L'architecte reprend une technique de construction à la fois économique et bien connue, notamment par les maçons à l'époque de François I^{er}. Les murs s'appuient sur une première maçonnerie composée de moellons et de cailloux grossièrement taillés, liés par du mortier de chaux. L'ensemble est ensuite couvert d'un appareil de revêtement qui masque la partie fourrée et offre un aspect régulier. L'ensemble de la façade est ainsi réalisée en grès et semble indiquer une volonté de respecter, ou du moins de se référer, à l'aspect d'origine.

⁶⁰ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de maçonnerie, 1^{er} semestre de l'année 1824

⁶¹ *Idem*, attachements figurés de maçonnerie, 1824

⁶² *Id.*, mémoire de maçonnerie, 2^e semestre de l'année 1824

⁶³ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, Carton 14, dossier 3, liasse 3, feuille 2

⁶⁴ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, attachements figurés de maçonnerie, 1824

Cette construction est réalisée à partir de réemplois. L'architecte semble avoir suivi une logique d'économie de moyen. En effet, le grès s'exploite plus difficilement dans les carrières de Fontainebleau⁶⁵ et la production baisse à cette époque. Les gravats et les moellons accumulés près du château sont utilisés pour la maçonnerie de remplissage. Le revêtement est constitué à la fois de grès neufs, mais également de pierres de récupération issues de l'ancienne construction. Néanmoins, ces grès sont utilisés de manière différenciée : les grès anciens composent davantage les premières assises des piédroits, tandis que les grès neufs sont réservés pour les dernières assises et surtout pour les trumeaux.

Enfin, divers travaux de maçonnerie sont réalisés en vue de permettre la pose du dallage et de la menuiserie. Les voûtes sont enduites au plâtre. Par ailleurs, les piliers en grès sont ravalés avant la pose des menuiseries et notamment des portes. Des seuils en grès sont fournis pour ces mêmes portes ouvrant du côté du jardin sur une allée de pavés neufs⁶⁶.

Lors des premiers projets de restauration, l'Intendance des bâtiments avait évoqué la nécessité de transformer la partie orientale, en supprimant la terrasse pour créer un tout autre parti architectural. L'architecte Hurtault avait imaginé une nouvelle solution et mis au point l'idée d'une galerie couverte. Cette idée est ensuite concrétisée par Lepère et est probablement construite entre 1825 et 1826⁶⁷ à la suite des chapelles latérales. Il s'agit d'une longue galerie de sept travées, percée de baies en plein-cintre inscrites dans une ordonnance de pilastres supportant un entablement du côté de la façade⁶⁸. Les archivolttes des baies reposent sur les impostes des trumeaux. L'alignement horizontal de la façade, induit par les doubles séries de fausses arcades est accentué par les entablements. Cependant, l'axe horizontal est nuancé par le rythme des pilastres au second niveau. Ces derniers sont sommés de chapiteaux en grès⁶⁹, ornés de volutes et de feuilles d'acanthe et marqués au centre du chiffre de Charles X. L'imitation de l'ordre composite au centre duquel s'inscrit le chiffre du souverain rappelle les pilastres en grès qui rythment la partie haute du mur gouttereau de la nef, le long de l'ancienne terrasse, et ceux qui décorent le pavillon des Armes⁷⁰.

La galerie est accessible depuis le vestibule ou depuis la galerie François I^{er} par un couloir qui longe une partie de la grande tribune du Roi. Au bout du passage, la première croisée donnant sur la tribune est bouchée avec des briques⁷¹ pour des raisons de sécurité. En effet, celle-ci

⁶⁵ AN, Maison du Roi, O³ 1057, rapport au Roi, Rapport adressé à Monsieur le Baron, Paris, 28 juillet 1827

⁶⁶ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de pavage, 1827

⁶⁷ Aucun mémoire des ouvrages terminés n'a été retrouvé pour l'année 1825, à l'exception de celui de menuiserie.

⁶⁸ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, Carton 14, dossier 3, liasse 3, feuille 3

⁶⁹ Cf. annexe X

⁷⁰ *Ibidem*

⁷¹ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de maçonnerie, 1827

donnait directement sur la tribune du Roi. Cette caractéristique liée à la fonction de passage de la galerie ne pouvait donc convenir avec l'importance de la tribune.

La galerie est divisée en deux, de manière à délimiter la partie de déambulation des six tribunes comme l'avait préconisé l'architecte Hurtault, par des baies vitrées encadrées par des chambranles et percées de portes vitrées, à deux vantaux. L'ensemble forme donc une grande cloison vitrée sur toute la longueur de la galerie. Ces grandes ouvertures sont vitrées en verre de Bohême ou « verre en table » qui a la particularité d'être un verre blanc de bonne qualité, contrairement au verre d'Alsace, plus inégal. Par ailleurs, d'après les indications de Morisot⁷², deux qualités de verres de Bohême sont souvent employées pour une même croisée. Les plaques plus épaisses sont réservées pour les parties basses, tandis que les verres plus fins s'emploient en partie haute. Ainsi, ce verre permet de couvrir de grandes surfaces. Les portes vitrées de la galerie illustrent le goût pour les grandes baies qui se développe grâce à la mise au point de cette technique, ces grandes plaques de verre transparentes modifiant l'architecture en permettant de créer de vastes ensembles lumineux⁷³. Toutes les baies vitrées réalisées durant la restauration de la chapelle sont garnies de plaques de verre de Bohême.

Les ouvertures de la galerie ouvrant sur le jardin sont fermées par des fenêtres thermales à quatre vantaux surmontées d'un tympan cintré et d'une archivolte en éventail selon une forme qui se décline pour les différentes ouvertures de la chapelle. Ainsi, les ouvertures des chapelles du côté du jardin sont fermées selon ce même système en 1826⁷⁴. Les portes, encadrées des murs bahuts, sont surmontées de trois grands carreaux rectangulaires sur lesquels se déploie le motif d'éventail. Ces grandes baies cintrées se remarquent également dans de nombreuses pièces du château, comme par exemple dans la salle de bal. Il est probable que ce motif ait été décliné pour les parties restaurées sous Charles X mais également par la suite, notamment à l'époque de Louis-Philippe. Ce dernier a ordonné de nombreux aménagements et réparations dans le château⁷⁵.

La galerie est entièrement décorée d'éléments de menuiserie et d'ornements sculptés qui lui donnent un aspect très raffiné. Les sept travées sont rythmées de part et d'autre par douze pilastres. Ils sont ornés de chapiteaux feuillagés formant deux volutes et couronnés d'un abaque à cornes, selon les modèles issus de la chapelle de François I^{er}. Ceux du côté des tribunes remplacent les anciens pilastres en grès supprimés. Les pilastres supportent de faux linteaux en bois qui divisent le plafond à caisson en autant de travées. Au plafond, chaque travée est

⁷² MORISOT, J., *Tableaux détaillés des prix de tous les ouvrages de bâtiment*, 1804-1806, p. 43 (vol. 4)

⁷³ VELUT, C., *Décors de papier, production, commerce et usages des papiers peints à Paris, 1750-1820*, 2005, p. 73

⁷⁴ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de menuiserie, 1826

⁷⁵ CHAMPOLLION-FIGEAC, J. J., *op. cit.*, p. 509

composée de six compartiments décorés de feuillages, séparés par des solives ornées de motifs de grecques, et enrichis de deux culs-de-lampes feuillagés réalisés par le sculpteur parisien Lambert-Théophile Lefébure en 1828⁷⁶. Entre les plafonds et les ouvertures, une frise en chêne reçoit l'architrave du côté de la galerie et des croisées.

L'architecte choisit de décliner le motif en point de Hongrie pour le sol de la galerie. Les travées sont donc aussi matérialisées par le pavement du sol⁷⁷. En effet, une bande d'onglet encadre le compartiment en point de Hongrie au centre duquel s'inscrit une étoile carrée à onglet et triangle⁷⁸. Ces motifs habituellement utilisés pour des planchers sont ici réalisés avec des dalles en pierre de liais. Ce paradoxe reflète la pensée de l'architecte. En effet, Jean-Baptiste Lepère souhaite harmoniser l'ensemble de la chapelle de la Trinité, et en particulier les espaces latéraux. Une concordance peut être établie entre la partie est et celle située du côté de la cour qui fait l'objet de travaux à partir de 1826. De plus, l'architecte s'efforce d'inscrire son intervention en continuité avec les dispositions anciennes de la chapelle. Le dallage en pierre de liais est une allusion à l'ancienne terrasse. Il évoque également la voûte plate en pierre de liais du porche de la Porte Dorée⁷⁹.

Le raffinement de la galerie s'illustre également à travers les ouvrages de serrurerie⁸⁰. En effet, un modèle d'espagnolette est conçu tout spécialement pour la restauration de la chapelle. L'espagnolette est ornée de bagues en bronze ciselées et dorées et d'une poignée réalisée en cuivre. Elle est finement décorée de volutes, de rosaces ciselées et de palmettes formées de feuilles d'acanthes⁸¹. Pour permettre le pivotement des portes vitrées, le serrurier a choisi un type de charnières sophistiquées qui possèdent la caractéristique d'être très discrètes. Elles se composent d'un pivot à équerre à tête carrée « fait exprès »⁸², en cuivre, fixée sur le bâti dormant grâce à une branche en cuivre. La seconde branche en fer, fixé sur le chambranle de la porte s'imbrique dans la première partie grâce à une goupille en acier⁸³. Les ouvrages de serrurerie manifestent le savoir-faire de l'artisan et l'attention accordée à la galerie jusque dans les moindres détails par l'architecte.

En 1827 et 1828, les travaux se poursuivent dans la galerie par l'intervention du peintre en bâtiment Denuelle. Les ouvrages de menuiserie sont revêtus d'une peinture grise. Ce type de

⁷⁶ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de sculpture, 1828

⁷⁷ *Idem*, mémoire de maçonnerie, 1827

⁷⁸ *Id.*, mémoire de maçonnerie, 1827 ; Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, Carton n°14, dossier n° 3, liasse n°3, feuille n°4, s.d.

⁷⁹ BOUDON, F., BLECON, J., *op. cit.*, p. 22

⁸⁰ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de serrurerie, 1826

⁸¹ Cf. annexe X

⁸² Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de serrurerie, 1826

⁸³ Cf. annexe X

revêtement est très souvent utilisé au XVIII^e siècle pour le décor des intérieurs⁸⁴. Il est constitué d'un liant à base d'huile et de litharge et mélangé à des pigments comme du blanc de céruse et du noir d'ivoire. Enfin, la nouvelle porte du côté du pavillon de l'Horloge est complétée de trois marches en pierre de liais⁸⁵ qui permettent de rejoindre un escalier en vis. Celui-ci dessert le corps de bâtiment depuis la porte égyptienne jusqu'aux combles et relie le pavillon des Armes à la chapelle de la Trinité.

L'aménagement intérieur de la galerie doit permettre d'offrir un vaste espace de déambulation permettant d'accéder de l'escalier de la galerie de François I^{er} au pavillon des Armes, mais également aux nouvelles tribunes ouvertes sur la nef. Celles-ci, jugées inconfortables et trop étroites, étaient inscrites dans le programme de restauration proposé dans les années 1820. Dans le même temps, des travaux sont exécutés afin de transformer les étroits embrasements du côté de la chapelle, en plus vastes tribunes.

L'architecte ordonne donc de procéder à la taille des sept baies du côté de la nef qui doivent ainsi être élargies. Le maître-maçon exécute la taille du talon et des tableaux des embrasements⁸⁶. A cette occasion, les croisées semblent avoir été consolidées par des tirants en fer, qui sont ensuite détruits et remplacés par des linteaux de fer. L'entrepreneur de maçonnerie n'est pas très explicite à ce sujet. Or, ce point fut l'objet de litiges entre le comité consultatif et Lepère. Il est certain que l'agrandissement des baies posait des problèmes de portée. L'architecte explique que des fermes en fer ont été posées à la place des linteaux avant la taille des baies⁸⁷. La suppression du linteau en grès a entraîné un vide qui est comblé par une assise en grès, supportée par un corbeau dans un souci de prévoyance⁸⁸. Par ailleurs, les panneaux sont coupés, non pas à angle droit, mais selon un angle obtus afin de préserver la solidité de l'édifice. Derrière les panneaux, les joints et le parement de grès étaient très abîmés, d'après les descriptions de l'architecte. La chapelle a donc été consolidée dans les ouvertures par des armatures métalliques. Cette transformation implique également la taille des anciens pilastres au droit des contreforts, qui ont ensuite été abattus en raison de leur état dégradé⁸⁹.

Les tribunes s'élargissent entre les piédroits des embrasements. La maçonnerie est revêtue de lambris. De part et d'autre de chaque tribune, deux panneaux de lambris verticaux s'évasent du côté de la galerie et sont ornés d'un cadre rectangulaire entre deux *tondi*. Au-dessus, l'embrasement

⁸⁴ GUILLERME, A., *Bâtir la ville, révolutions industrielles dans les matériaux de construction, France-Grande-Bretagne (1760-1840)*, 1995, p. 216

⁸⁵ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de maçonnerie, 1827

⁸⁶ *Idem*, mémoire de maçonnerie, 1826

⁸⁷ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, répliques au rapport du comité consultatif daté du 24 septembre 1827, Paris, le 18 octobre 1827

⁸⁸ *Ibidem*

⁸⁹ *Ibid.*

est couverte d'un panneau rehaussé d'un grand losange à partir duquel se déploient deux groupes de trois triangles⁹⁰. De chaque côté du retour de l'embrasure, un pilastre en chêne fait face à la porte vitrée.

L'agrandissement s'effectue par conséquent sur l'espace de la galerie mais également du côté de la nef. La forte corniche séparant l'élévation de la nef en deux niveaux supporte une légère avancée des tribunes sur la nef, selon une disposition qui existait déjà. Le plancher est renouvelé à l'occasion de la restauration de la chapelle de la Trinité.

Enfin, les embrasements de la porte d'entrée du côté des appartements et celle du pavillon de l'Horloge sont agrandis au détriment de l'astragale qui les soulignait. Ces dernières sont remplacées par une grande porte à deux vantaux⁹¹.

Par ailleurs, à partir de 1826, l'architecte ordonne l'agrandissement des baies des petites chapelles latérales orientales, du côté de la nef. Le menuisier entame par conséquent la dépose des boiseries qui ornent l'intérieur de la nef, au rez-de-chaussée du côté oriental. Ainsi, l'ensemble des éléments formant le décor architectural est enlevé « avec précaution »⁹². La description de cette entreprise permet de comprendre son ordonnance. Chacun des six piliers reçoit des pilastres corinthiens jumelés. Ces pilastres cannelés et dorés supportent un entablement composé d'une architrave à trois fascies, d'une frise, et d'une corniche à larmier et cimaise portée par des modillons⁹³. L'archivolte de la baie est couronnée d'une console qui simule une clé de voûte. Les panneaux d'entrecolonnement, les écoinçons et la frise sont richement ornés de bas-reliefs mêlant iconographie religieuse et symboles royaux. En effet, chaque panneau d'entrecolonnement est décoré d'un tableau ovale encadré par des motifs de cuirs enroulés, tandis qu'un motif feuillagé représentant le chiffre du roi Louis surmonté d'une couronne orne la partie supérieure. Les écoinçons reçoivent un cartouche de cuir enroulé, orné de chiffres et d'une couronne. La frise est scandée des initiales du Christ « IHS » et de Marie « MA », entourées de cuirs, de feuillages et de guirlandes alternant avec des têtes de chérubins. Les portes à fronton et deux vantaux⁹⁴ sont démontées de l'encadrement des baies. En revanche, contrairement aux éléments de décor comme les pilastres qui sont conservés et restaurés par un sculpteur⁹⁵, elles sont destinées à être supprimées. Après cette étape, les arcs des chapelles orientales sont bûchés pour être agrandis, selon la même logique que les baies des tribunes, puis

⁹⁰ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, 1 D 1 art. 419, chapelle de la Trinité, restauration des boiseries, photographies (1966-1971)

⁹¹ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de menuiserie, 1826

⁹² *Ibidem*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Idem*, mémoire de sculpture, 1826

les piliers sont ravalés. Il s'agit de développer des parties spacieuses dans la chapelle de la Trinité.

La chapelle est donc désormais étayée sur son flanc droit par de nouvelles chapelles latérales et surtout par la galerie. Selon l'architecte⁹⁶, cette solution permet d'épauler la chapelle comme un contrefort.

⁹⁶ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

Transformer la partie ouest de la chapelle de la Trinité

L'aménagement du premier étage : 1826-1830

Dans un second temps, Lepère aménage la partie latérale occidentale. En 1824, sa façade se présente en trois parties⁹⁷. La première située entre le pavillon central et le pavillon des Orgues correspond aux premières travées de la chapelle. Elle se compose d'un soubassement, modifié sous Henri II et Charles IX à la suite de la reconstruction de l'aile dite des Reines Mères⁹⁸, qui est scandé de fausses arcades séparées par des pilastres à refends en pierre de Saint-Leu, ainsi que d'une terrasse héritée du château de François I^{er}. Le pavillon des Orgues marque le point central de la façade. A l'exception du premier niveau qui correspond à deux chapelles latérales, il ne relève pas directement de la chapelle de la Trinité, mais se rattache à celle-ci par ses fonctions. Le pavillon des Orgues abrite en effet des logements, notamment ceux des musiciens. Enfin, l'ensemble modifié sous Louis XIV se compose à la fois des chapelles latérales du rez-de-chaussée dont l'ancien sanctuaire des Mathurins, et de la partie réservée aux musiciens au second niveau.

La chapelle de la Trinité semble moins souffrir de dégradation du côté occidental mais présente des problèmes de distribution en raison de l'exiguïté des pièces et de leur irrégularité. Le second niveau se compose de différentes pièces. Un premier couloir dessert, depuis la terrasse ou depuis l'escalier du pavillon des Orgues, la tribune des musiciens ainsi qu'un passage⁹⁹. Celui-ci est fermé par une simple cloison en pan de bois¹⁰⁰ et permet d'accéder aux quatre logements¹⁰¹ situés sous les combles du toit en pavillon¹⁰². Ces logements exigus sont ouverts sur la cour par trois petites croisées. Un cinquième logement occupe le premier étage du pavillon des Orgues.

La tribune des musiciens est ouverte sur la nef par trois ouvertures reliées entre-elles par un balcon et est éclairée en hauteur par des lucarnes en œil-de-bœuf¹⁰³. Les baies du côté de la nef étaient-elles séparées par les pilastres en grès de l'ancienne façade de la terrasse ? Il est probable que ces pilastres aient été supprimés dès la construction de ce bâtiment sous Louis XIV. A

⁹⁷ CASTELLAN, A.-L., Clocher de la chapelle du château de Fontainebleau, *Album de cinquante dessins du château de Fontainebleau, de la Forêt, de la ville et des environs*, Fontainebleau, s.d.

⁹⁸ SAMOYAULT, J.-P., *op. cit.*, p. 49

⁹⁹ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, Carton 14, Dossier 3, Liasse 1, Feuille 1

¹⁰⁰ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

¹⁰¹ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, Carton 14, Dossier 3, Liasse 1, Feuille 1

¹⁰² HERBET, F., *op. cit.*, p. 76

¹⁰³ Les mémoires de menuiserie et de charpente datés de 1829 confirment la représentation de Castellan ; AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

l'intérieur, la tribune est revêtue de carrelage et est dotée de gradins pour l'orchestre. Ainsi, le plan confirme les remarques de Lepère quant à l'étroitesse et au manque de commodités de cette tribune. Selon lui, les musiciens étaient placés dans la tribune de manière peu pratique et logés dans de petites chambres incommodes¹⁰⁴. Sous Louis XV, l'orchestre rencontrait déjà ce problème¹⁰⁵. C'est pourquoi un gradin avait été construit pour pallier le manque de place dans la tribune.

L'architecte décide donc d'entreprendre des travaux afin de modifier les dispositions du premier étage du côté ouest de la chapelle et programme donc la démolition de la partie de bâtiment située au dessus de l'ancienne terrasse, et de sa couverture.

Dès lors, le menuisier intervient en 1826 pour déposer le gradin de l'orchestre¹⁰⁶, installé sous Louis XV. A l'intérieur, les cloisons et le comble lambrissé rampant¹⁰⁷ sont abattus pour permettre le réaménagement complet de la tribune.

Celle-ci est reconstruite en 1829 et l'aspect de la façade change de ce fait. Le maître-maçon élève un mur de plus grande hauteur¹⁰⁸, construit à partir de vieux moellons au nu du mur de façade du rez-de-chaussée. Comme le mur gouttereau de l'ancienne façade, il est percé de trois petites baies carrées¹⁰⁹. De plus, un second mur est élevé, à la place de la cloison de bois formant à la fois gouttereau et séparation entre la tribune et le passage situé derrière. Désormais, le couloir dessert la tribune des musiciens, du côté de la nef et un petit passage du côté de la cour, séparés par une cloison. Cette nouvelle façade est percée de trois ouvertures en demi-cercle. Au dessus, l'ancienne couverture est remplacée par deux toitures terrasses¹¹⁰ qui couvrent d'une part la tribune de l'orgue et d'autre part l'étroit passage. La tribune est revêtue d'un décor de boiseries en chêne¹¹¹. Le mur ouest formant la cloison se divise en trois travées de menuiserie, dont la première est percée d'une petite porte permettant d'accéder au passage. Chaque travée se compose de deux faux vantaux qui soutiennent une archivolte dans laquelle s'insère une fenêtre thermale. Du côté du couloir, deux travées de menuiserie imitent les précédentes, à l'exception de l'archivolte qui encadre une partie pleine¹¹². Le parquet de la tribune est traité en point de

¹⁰⁴ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

¹⁰⁵ HERBET, F., *op. cit.*, p. 80

¹⁰⁶ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de menuiserie, 1826

¹⁰⁷ *Idem*, mémoire de maçonnerie, 1826

¹⁰⁸ *Id.*, mémoire de maçonnerie, 1829

¹⁰⁹ CASTELLAN, A.-L., Clocher de la chapelle du château de Fontainebleau, *Album de cinquante dessins du château de Fontainebleau, de la Forêt, de la ville et des environs*, Fontainebleau, s.d.

¹¹⁰ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de couverture, 1829

¹¹¹ *Idem*, mémoire de menuiserie, 1830

¹¹² Cf. annexe X

Hongrie¹¹³, déjà utilisé dans la galerie du côté du jardin pour un dallage en pierre de liais. L'architecte choisit d'utiliser à dessein le bois de manière à « rendre ce côté plus sonore »¹¹⁴. Ce même décor est repris pour le petit passage. Le plafond est couvert de trois compartiments de voûte à caisson. Chaque compartiment est composé de quatre caissons¹¹⁵. Enfin, les menuiseries sont peintes de couleur grise¹¹⁶. Ce nouvel aménagement permet d'installer à la fois l'orgue et l'orchestre¹¹⁷ dans la tribune de manière plus commode. L'instrument de François-Henri Clicquot avait survécu à la Révolution mais se présentait en mauvais état¹¹⁸. Il correspond peut être à l'orgue dont il est question ici.

Le couloir de la tribune est également transformé mais dans une moindre mesure. La porte d'entrée cintrée, donnant sur la terrasse du côté de l'escalier en Fer-à-cheval, est agrandie et l'ouverture en œil-de-bœuf située au dessus est bouchée. Il est crépi sur la face intérieure gauche et une porte est bouchée¹¹⁹. Le parquet matérialise les deux travées du corridor¹²⁰. Deux grandes parties assemblées en point de Hongrie tourné vers le centre sont séparées par trois autres planchers plus petits, également en point de Hongrie retournés au centre et encadrés d'une frise. Cette petite galerie est couverte de deux plafonds composés chacun de cinq compartiments répartis en un grand caisson central à trois moulures et de quatre autres petits caissons. De plus, elle est éclairée du côté de la chapelle par deux grandes baies et fermée par deux portes-croisées vitrées.

Ainsi, il existe une véritable continuité entre le couloir et la galerie des musiciens, qui répondent à la galerie orientale. La cohérence du premier étage se perçoit également dans les cinq baies ouvrant sur la chapelle de la Trinité. Cette correspondance est/ouest n'est pas le fruit du hasard mais répond au contraire au programme voulu par Jean-Baptiste Lepère¹²¹. De la même manière que dans la galerie orientale, ces baies forment dans le couloir autant de petites tribunes fermées sur le côté intérieur par deux grandes croisées vitrées. Au contraire, les trois baies de la partie réservée à l'orchestre étaient probablement directement ouvertes sur la nef pour permettre la diffusion du son.

¹¹³ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, plan de la chapelle du château, planchers de l'orchestre des musiciens, exercice de 1829

¹¹⁴ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, rapport 1829

¹¹⁵ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de menuiserie, 1829

¹¹⁶ *Idem*, mémoire de peinture, 1830

¹¹⁷ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte, septembre 1829

¹¹⁸ VERLET, H., *op. cit.*, p. 20

¹¹⁹ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de maçonnerie, 1830

¹²⁰ *Idem*, plan de la chapelle du château, planchers de l'orchestre des musiciens, exercice de 1829

¹²¹ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte, septembre 1829

La partie latérale occidentale du premier étage de la chapelle de la Trinité correspond donc à un ensemble cohérent réservé aux musiciens. Un couloir précède la tribune de l'orgue, communiquant avec la « salle d'attente pour la musique »¹²². Par ailleurs, cet aménagement révèle une caractéristique majeure de la restauration entreprise par Lepère. En effet, cet architecte semble tirer le même constat, à savoir le manque de fonctionnalité des parties latérales de la chapelle de la Trinité. Par conséquent, tous ses efforts tendent à rationaliser l'espace. Dans ce dessein, il agit principalement sur deux facteurs : l'élargissement et l'éclairage des pièces. Ce dernier paramètre est représentatif des préoccupations des architectes de l'époque. En effet, la lumière est davantage prise en compte et contribue au renouvellement de l'architecture. La diminution du coût du verre¹²³ permet de couvrir de plus en plus de surface. L'habitat¹²⁴ mais également des constructions plus utilitaires comme les galeries couvertes illustrent cette nouvelle manière de concevoir l'architecture. Dans le cas de la chapelle de la Trinité, le choix des fenêtres thermales en remplacement des lucarnes en œil-de-bœuf¹²⁵ reflète bien la volonté de Jean-Baptiste Lepère. L'apport de la lumière permet, conjointement à l'aménagement de l'espace, de rendre la tribune plus fonctionnelle.

Par ailleurs, la chapelle de la Trinité semble également modifiée du côté de la terrasse. En effet les deux grandes croisées de la tribune du Roi sont dotées de nouveaux appuis en grès, recouverts de bavette en plomb. Les anciennes verrières¹²⁶, constituées de vingt-quatre panneaux, ont été restaurées, c'est-à-dire nettoyées et remises en plomb par le maître-vitrier puis reposées. Elles répondent à la baie feinte et à celle de la première travée de la galerie orientale, du côté de la tribune du Roi.

La recherche de commodités se perçoit également dans le renouvellement des logements destinés aux musiciens. Le pavillon des Orgues est réaménagé à l'occasion de la restauration de la chapelle de la Trinité. Au premier étage du pavillon, l'escalier est en partie restauré pour faciliter l'accès à la tribune des musiciens mais également au second étage du pavillon. La petite porte située à gauche de la petite galerie est complétée du côté de la cage d'escalier par deux marches en pierre de liais¹²⁷ formant son emmarchement. De plus la cage d'escalier reçoit un revêtement de crépi sur lattis, de même que la cinquième chambre qui la flanque. A la différence

¹²² AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte, septembre 1829

¹²³ GUILLERME A., *op. cit.*, p. 216

¹²⁴ *Ibidem*

¹²⁵ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de maçonnerie, 1829

¹²⁶ *Idem*, mémoire de vitrerie, 1830

¹²⁷ *Id.*, mémoire de maçonnerie, 1830

des autres logements, celui-ci paraît relativement vaste et possède une cheminée¹²⁸. Le mur est percé d'une grande baie ouverte sur la cour. Le deuxième étage¹²⁹ se compose de deux petites pièces accessibles depuis l'escalier du pavillon. Elles font également l'objet d'un réaménagement dès 1826¹³⁰. Dans un premier temps, un travail de démolition est mené pour abattre les cloisons jugées inutiles et supprimer le carrelage. Le maître-maçon intervient ensuite pour obstruer plusieurs baies. Une première baie du côté de l'escalier est bouchée à partir de morceaux de grès puis une seconde¹³¹. Cette dernière est située dans la plus grande des pièces du deuxième étage, du côté nord, vers le pavillon des Armes¹³².

Ainsi, la façade sur cour et le premier étage sont complètement transformés. Du côté de la cour, la chapelle de la Trinité se distingue à peine du reste du corps de bâtiment, ou du moins, ne présente pas une façade d'église¹³³. Cependant, les transformations de la façade permettent de distinguer les différents espaces liés au service de la chapelle, notamment la tribune de l'orgue.

La chapelle de la Vierge : 1826-1830

Le bas-côté situé à gauche du maître-autel pourrait être divisé en deux ensembles. Une première partie pourrait être définie, de la tribune à la cinquième travée. Puis, les trois dernières travées formeraient un second pôle. Cette distinction se vérifie dans les descriptions des entrepreneurs et dans les étapes des travaux. En effet, ces deux ensembles suivent deux rythmes différents entre 1826 et 1830.

Depuis Louis XIV, la chapelle de la Trinité était complétée d'un second chœur dédié aux religieux Mathurins, et situé dans les dernières travées du bas-côté ouest, près du maître-autel. Or depuis la Révolution, les religieux Mathurins ne sont plus présents à Fontainebleau. Par conséquent, l'entrée des Mathurins n'a plus lieu d'être dans la chapelle de la Trinité dans les années 1820. Jean-Baptiste Lepère imagine donc de transformer l'ancien chœur en un ensemble comprenant une chapelle de plan basilical, dédiée à la Vierge¹³⁴. Celle-ci s'inscrit dans les sixième et septième travées du côté ouest, tandis que la huitième pièce près de l'autel ferait office de sacristie.

¹²⁸ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, carton n°15, dossier n°1, liasse n°3, feuille n°1, plan du 1^{er} étage, 1837

¹²⁹ *Idem*, plan du 2^e étage, 1837

¹³⁰ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de maçonnerie, 1826

¹³¹ *Idem*, mémoire de maçonnerie, 1828

¹³² Cf. annexe X

¹³³ HERBET, F., *op. cit.*, p. 75

¹³⁴ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

L'architecte ne donne aucune explication quant au nom de la chapelle. Le choix d'une chapelle mariale pourrait s'expliquer pour plusieurs raisons historiques. La première pourrait être une allusion à l'ordre des Trinitaires, dont la présence séculaire a marqué Fontainebleau. En effet, ces religieux avaient une dévotion particulière pour la Vierge, vénérée sous le vocable de Notre-Dame-du-Remède. La seconde serait une référence au vœu de Louis XIII par lequel il consacre le royaume de France à la Vierge Marie. Ce thème est remis à l'honneur sous la Restauration car il participe à la glorification de la monarchie, comme l'illustre la commande d'un tableau à Ingres, présenté au Salon de 1824¹³⁵.

Dès 1826, la baie de la porte¹³⁶ qui permettait d'accéder directement depuis la cour du Cheval blanc à la chapelle des Mathurins, en passant par une sorte de vestibule, située dans la sixième travée, est partiellement bouchée et réduite à une simple fenêtre. Par ailleurs, les deux ouvertures¹³⁷ ménagées dans le mur de refend entre la cinquième pièce et le vestibule du chœur des Mathurins sont également supprimées. Ce mur vient donc complètement séparer les deux ensembles définis précédemment. Enfin, la porte donnant sur le vestibule circulaire conduisant à l'escalier derrière l'autel est réparée¹³⁸. La sacristie de la nouvelle chapelle de la Vierge est donc accessible depuis la cour par le vestibule circulaire du pavillon de l'Horloge.

En 1828, d'importants travaux débutent de ce côté-ci de la chapelle afin de l'aménager. Un avant-corps la divise en deux espaces. Cet avant-corps s'appuie sur les fondations de l'ancien mur sud du chœur des Mathurins et sur deux niveaux de maçonnerie constitués de l'ancien massif et d'un second en grès neufs¹³⁹. L'avant-corps est divisé en trois parties par deux groupes de deux colonnes auxquels répondent des pilastres¹⁴⁰ jumelés, adossés au pilier est ou au mur gouttereau oriental. Le rythme ternaire de la composition semble indiquer une baie serlienne. Or, les descriptions du maître-maçon¹⁴¹ confirment cette hypothèse. En effet, la baie centrale est couverte de deux arcs doubleaux en plein-cintre qui retombent sur les deux groupes de colonnes tandis que les baies latérales sont couvertes par un double entablement formant un plafond à caisson.

L'architecte choisit donc de développer ici le motif de la baie serlienne, sous la voûte d'arrête surbaissée de la chapelle, comme un porche entre les deux espaces de la chapelle de la Vierge.

¹³⁵ *Le Vœu de Louis XIII*, Ingres, 1820-1824, conservé dans la cathédrale de Montauban

¹³⁶ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de maçonnerie, 1826

¹³⁷ *Idem*, mémoire de maçonnerie, 1826

¹³⁸ *Id.*, mémoire de menuiserie, 1826

¹³⁹ *Id.*, attachements figurés de maçonnerie, 1828

¹⁴⁰ *Id.*, mémoire de maçonnerie, 1828 ; PFNOR, R., *Monographie du palais de Fontainebleau dessinée et gravée*, 1863, pl. LI

¹⁴¹ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de maçonnerie, 1828

Elle est construite à partir de briques et recouverte d'un enduit de plâtre. En effet, les supports ne sont pas composés de pierre mais de briques rondes. Les colonnes s'élèvent ainsi sur environ deux mètres soixante-dix de haut et sont consolidées à l'intérieur par un goujon métallique inséré dans la construction jusqu'au niveau de fondation¹⁴². Les pilastres et colonnes reposent sur des socles en marbre, percés au centre pour recevoir le goujon. Quatre bases rondes en marbre blanc veiné sont ainsi installées sur un sous-socle en marbre rouge de Flandres¹⁴³ pour supporter les colonnes. Quant aux pilastres, ils sont également rehaussés sur des socles de même hauteur et de même profil que les précédents¹⁴⁴.

Dans la chapelle de la Vierge, la baie serlienne fait écho au retable¹⁴⁵ architecturé situé sur le mur nord de la chapelle. Ce dernier s'appuie sur un mur nouvellement construit pour séparer la chapelle de la sacristie. Le retable se compose d'une niche centrale, couverte par un arc en plein-cintre qui retombe sur deux colonnes doublées de pilastres. Elle est encadrée à hauteur d'imposte par deux morceaux d'entablement qui forment la voûte plate en caisson des deux parties latérales. Ces dernières sont encadrées par les colonnes de la niche, surélevées sur des socles circulaires, ainsi que par des pilastres d'angle¹⁴⁶. L'ensemble est construit en brique et revêtu de plâtre et est percé d'une porte, à droite de la niche.

Malgré l'absence de représentations plus détaillées de la chapelle de la Vierge, certains indices permettent d'imaginer son aspect. La chapelle de plan basilical était donc terminée par une abside. Comme les autres chapelles, celle-ci était accessible par deux baies cintrées ménagées dans l'épaisseur des piliers. Elle était certainement couverte de deux voûtes d'arrête séparées d'un arc doubleau surbaissé¹⁴⁷. La faible hauteur sous plafond ne paraît pas être un inconvénient pour établir une baie de ce type. Au contraire, la baie serlienne située sous l'arc doubleau permettait de transformer l'espace de la chapelle en attirant le regard d'une part en hauteur grâce à la baie centrale, et d'autre part dans la profondeur, vers la seconde serlienne. Par ailleurs, la répétition de ce motif offrait également l'avantage de monumentaliser l'autel et la niche dans laquelle se trouvait peut-être une statue de la Vierge.

Au-dessus de la baie centrale et de la niche, les voussures étaient peut-être ornées de peinture. Il est courant de remarquer au-dessus des serliennes construites sous l'Empire ou sous la Restauration des motifs peints en trompe-l'œil, représentant des frises feuillagées ou une scène

¹⁴² Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de maçonnerie, 1828

¹⁴³ *Idem*, attachement de marbrerie, 7 août 1828

¹⁴⁴ M. Droguet m'a aimablement signalé que des bases et des sous-socles en marbre avaient été retrouvés dans les réserves du palais de Fontainebleau. Ils correspondent très vraisemblablement à ceux dont il est question ici ; cf. annexe X

¹⁴⁵ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

¹⁴⁶ PFNOR, R., *op. cit.*, pl. LI

¹⁴⁷ Cf. annexe X

liée à la vocation du lieu¹⁴⁸. De même, il est probable qu'un décor enrichissait la serlienne, de la même manière que dans la galerie de Diane¹⁴⁹, à la fois sous le cintre de la baie, dans le renforcement ménagé entre les deux arcs, sur l'entablement et dans les caissons¹⁵⁰. L'influence de la galerie de Diane peut être perceptible dans l'emploi de la couleur. Il faut donc également imaginer la chapelle rehaussée de stucs¹⁵¹ et de polychromie. Les socles de marbre rouge et blanc attestent de la richesse décorative de la baie serlienne. L'architecte avait également prévu un pavement en marbre. Par conséquent, les colonnes et les pilastres en briques étaient certainement peints par-dessus la couche de plâtre, peut-être d'un décor de faux marbre. L'ensemble des murs devait être revêtu de lambris¹⁵².

Un riche décor devait probablement embellir la niche ménagée dans le mur sur lequel s'adossait la seconde serlienne. Cette dernière favorisait la mise en valeur de l'autel formant un retable¹⁵³. Néanmoins, d'après le plan annoté de Rodolphe Pfnor, daté de 1863, la chapelle de la Vierge n'aurait pas été achevée¹⁵⁴.

Actuellement, cette partie nord-ouest de la chapelle de la Trinité présente un aspect proche du de l'ancien chœur des Mathurins. Par conséquent, la chapelle de la Vierge et sa sacristie auraient été détruites pour rétablir l'ancienne distribution, antérieure à la Restauration. Or, dans la seconde moitié du XX^e siècle, plusieurs campagnes de travaux ont été réalisées dans la chapelle de la Trinité pour restituer le décor du XVII^e siècle¹⁵⁵. La chapelle de la Vierge a-t-elle été détruite lors de ces interventions ?

Enfin, le retable de la chapelle de la Vierge fait écho au grand retable de la chapelle de la Trinité, réalisé par Bordoni. L'arc cintré et le tableau de *La Trinité* ou *Descente de Croix*, encadrés de deux petites niches et structuré par un portique, trouve son pendant dans la baie serlienne doublée d'une niche. Ainsi, Jean-Baptiste Lepère semble puiser dans de multiples exemples pour concevoir un oratoire marial, tout en prenant garde de préserver une certaine continuité entre toutes les chapelles de la Trinité. Ces dernières l'ont certainement influencé. En effet, de nombreux détails similaires s'observent à l'église Saint-Vincent-de-Paul, tel que la baie serlienne, déployée à l'échelle monumentale.

¹⁴⁸ Cf. annexes XIII

¹⁴⁹ Cf. annexe XI

¹⁵⁰ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de maçonnerie, 1828

¹⁵¹ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

¹⁵² *Ibidem*

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ PFNOR, R., *op. cit.*, pl. LI

¹⁵⁵ SAMOYAULT, J.-P., *op. cit.*, p. 79

A l'occasion de ces travaux, une nouvelle sacristie est aménagée derrière la chapelle de la Vierge, dans la dernière travée du bas-côté gauche. Sa disposition et son plan relativement étroit semble la désigner comme une seconde sacristie, davantage dévolue au service de la chapelle de la Vierge, tandis que la plus grande située au rez-de-chaussée du pavillon des Armes servait pour la chapelle de la Trinité. En 1828, le dallage en pierre de liais est déposé¹⁵⁶. Au revers de la niche de la chapelle, le mur en brique forme une avancée d'environ un mètre soixante de long¹⁵⁷, flanquée d'un pilastre saillant qui fait face à un dosseret. Ces deux supports reçoivent l'arc d'une baie en plein-cintre. La sacristie se compose donc de deux baies en plein-cintre ouvrant sur deux espaces de plan carré¹⁵⁸.

Outre la création d'une chapelle et de sa sacristie, ces travaux permettent de résoudre un grave problème structurel. En effet, cette partie de l'édifice était fragilisée par des lézardes¹⁵⁹ dans la voûte. La solution imaginée par l'architecte consiste ici, non à procéder à une reconstruction complète, mais à consolider la voûte par un mur et des supports en brique. De la même manière, l'arc médian de la sacristie est destiné à soutenir la voûte qui porte la tribune des musiciens. Ainsi, la partie nord-ouest de la chapelle de la Trinité est à la fois consolidée et embellie par la création de la chapelle de la Vierge.

L'embellissement des espaces latéraux du rez-de-chaussée : 1826-1830

En 1824, le rez-de-chaussée se compose dans la partie latérale occidentale¹⁶⁰, c'est-à-dire du côté de la cour, de trois petites pièces de plan centré et d'une quatrième plus étroite flanquée de la cage de l'escalier du pavillon des Orgues. Cette dernière communique avec les deux grandes pièces longitudinales. Enfin, le chœur des Mathurins près de l'autel complète l'ensemble. Ainsi, le bas-côté situé à l'ouest se caractérise par une variété de plans et de décors.

Parmi les pièces du bas-côté, il faut distinguer les chapelles. En effet, toutes les pièces ne contiennent pas des autels et paraissent davantage servir d'annexes aux premières. Néanmoins chaque pièce est revêtue de lambris et s'ouvre sur la nef par une arcade cintrée.

A partir de 1826, l'architecte ordonne la transformation du bas-côté occidental. Son projet consiste à redistribuer l'espace. Les travaux projetés nécessitent, d'une part, la protection des

¹⁵⁶ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de maçonnerie, 1828

¹⁵⁷ *Idem*, attachement figuré de maçonnerie, 1828

¹⁵⁸ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, carton n°15, dossier n°1, liasse n°3, feuille n°1, plan du rez-de-chaussée, 1837

¹⁵⁹ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

¹⁶⁰ *Supra*, plan ; Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, carton n°14, dossier n°3, liasse n°1, feuille n°3

seuils en marbre de chacune des chapelles ou annexes, et d'autre part, la dépose des boiseries. Dans un premier temps, seuls les trois premières pièces sont concernées¹⁶¹. Elles se présentent alors de manière suivante : la première située sous la grande tribune est couverte de lambris et fermée par une porte à deux vantaux en chêne, la deuxième se compose d'un autel décoré de deux pilastres, tandis que la troisième est percée d'une croisée ouvrant sur la cour du Cheval blanc¹⁶².

Cette première moitié du bas-côté semble ensuite délaissée jusqu'en 1830, date à laquelle les travaux reprennent. A l'intérieur, les chapelles latérales ont subi de lourdes interventions. Tout d'abord, des reprises au plâtre sont exécutées sur les murs en moellons¹⁶³ avant la pose de la menuiserie. Les ouvertures qui permettaient de communiquer d'une chapelle à une autre ont certainement été bouchées¹⁶⁴. De plus, les murs de refend des quatrième et cinquième chapelles ont été en partie abattus puis repris à partir de moellons et de plâtre pour aménager des niches. Le menuisier intervient ensuite pour la pose du décor de boiserie¹⁶⁵. Chaque chapelle s'ouvre comme celles situées en face, par une embrasure soulignée d'une archivolte et voûtée à caisson. Elles sont à nouveau revêtues de lambris à grands cadres protégés du sol par une plinthe et couronnés par une corniche architravée. La partie du fond est constituée d'un arrière-corps en archivolte qui rappelle l'entrée des chapelles.

Contrairement aux chapelles latérales orientales, celles-ci se différencient par la variété de leur décor. Ainsi, au fond de la deuxième chapelle, une fausse-baie en plein-cintre répond à la baie d'entrée. L'embrasure et son archivolte sont supportées par des pilastres d'angle placés en vis-à-vis avec ceux du tableau intérieur de la baie d'entrée. Elle abrite une niche plate, rehaussée par les moulures de l'archivolte et monumentalisée par un avant-corps. Cette partie cintrée est destinée à recevoir une toile peinte. La troisième chapelle¹⁶⁶ est similaire à la précédente, à l'exception du fond. En effet, le tympan est percé d'un oculus. De nombreuses irrégularités dans le décor¹⁶⁷ indiquent l'inachèvement de ces deux chapelles. Ainsi, tous les chapiteaux des pilastres ne reçoivent pas un décor de cannelures en frise. Des détails comme les deux arceaux en corne d'abondance pour dessiner la forme cintrée de l'embrasure du fond¹⁶⁸ montrent comment l'architecte entend transformer l'ancienne voûte en anse-de-panier en voûte en berceau. Par

¹⁶¹ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de menuiserie, 1826

¹⁶² *Ibidem*

¹⁶³ *Idem*, mémoire de maçonnerie, 1830

¹⁶⁴ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, carton n°14, dossier n°3, liasse n°1, feuille n°3

¹⁶⁵ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de menuiserie, 1830

¹⁶⁶ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, carton n°15, dossier n°1, liasse n°3, feuille n°1, plan du 1^{er} étage, 1837

¹⁶⁷ Cf. annexe X

¹⁶⁸ *Ibidem*

ailleurs, la différence de traitement entre la voûte recouverte d'un enduit de plâtre et les lambris confirme les étapes des travaux. En effet, le revêtement en plâtre de la voûte, indique que celles-ci auraient dû recevoir une fausse-voûte à caisson, selon le modèle des chapelles suivantes. Par conséquent, les travaux auraient été réalisés en partant des chapelles du côté de l'autel vers celles de la tribune. Enfin, la différence entre le seuil en marbre et le sol en carreaux de terre-cuite¹⁶⁹ pourrait indiquer un brusque arrêt des travaux. Il est probable que Jean-Baptiste Lepère ait prévu de revêtir le sol d'un pavement de marbre à la manière de la nef.

La quatrième chapelle¹⁷⁰ se distingue quant à elle des deux précédentes. En effet, son décor de menuiserie est plus abouti. Elle est entièrement couverte d'une voûte en berceau à caisson. L'arcature du fond est moins développée et est supportée par des demi-pilastres d'encoignure. Le fond de l'arcature est revêtu de deux grands cadres de lambris, qui imitent une porte à deux vantaux, à la manière de la fausse-porte de la première travée. Dans l'arcature, un tympan de menuiserie orné d'un *tondo* évoque l'oculus de la chapelle précédente. Cette petite chapelle se compose de deux niches situées à droite et à gauche. Ces niches s'inscrivent dans le parement de chêne et sont composées d'un appui et d'une petite calotte.

Enfin, la cinquième chapelle, appelée aussi chapelle Saint-Louis¹⁷¹ s'apparente à la quatrième chapelle. Cependant, l'arcature du fond s'ouvre sur une deuxième partie laissée sans décor et répète la composition de la baie d'entrée. Deux pilastres jumelés reçoivent les voussures en plein-cintre et les archivoltes de l'arcature. Ainsi, ces chapelles étaient certainement difficilement aménageables en raison de leur exigüité et du manque de lumière.

¹⁶⁹ Cf. annexe X

¹⁷⁰ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, carton n°15, dossier n°1, liasse n°3, feuille n°1, plan du 1^{er} étage, 1837

¹⁷¹ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de menuiserie, 1830

Offrir un lieu de culte

Le décor des chapelles latérales à l'est : 1827-1830

Le programme de restauration est complété par un ambitieux projet de décor, notamment dans les chapelles latérales. Celles de droite reflètent tout particulièrement le soin apporté à la chapelle de la Trinité entre 1824 et 1830 afin de lui rendre son prestige royal.

Les sept chapelles reçoivent chacune un riche décor, à commencer par le sol. Il est entièrement revêtu d'une marqueterie de marbres polychromes mise en place à partir de 1827¹⁷², conçu sur le même modèle et appliqué dans les chapelles orientales. Les seuils et la partie latérale encadrent l'espace central de plan carré situé devant l'autel. Le pourtour de la chapelle est souligné par un encadrement de marbre rouge, tandis que les seuils alternent le rouge et le blanc veiné. Une bande de marbre bleu rehaussée d'un encadrement blanc assure la transition entre le seuil et la chapelle proprement dite. Cette partie est magnifiée par le quadrillage tricolore des marbres. Le fond bleu est hachuré par des lignes blanches qui se croisent en diagonale et déterminent des losanges rouges. L'architecte joue donc avec les contrastes des couleurs.

Plusieurs sortes de marbres composent le pavement en marqueterie. Une partie des marbres utilisés proviennent très probablement du fond issu du sieur Hersent, déposés dans les magasins de la division de Fontainebleau. L'architecte Hurtault avait en effet entreposé ces marbres dans l'idée de constituer une réserve utile pour une éventuelle restauration de la chapelle de la Trinité¹⁷³. Or, le marbrier précise qu'il a été chercher dans les magasins d'entrepôt de la division de « vieux marbres »¹⁷⁴ et qu'il les a utilisés pour ses travaux. Parmi ceux-ci, il faut distinguer plusieurs types de marbres en fonction de leur couleur et de leur carrière d'origine. Les marbres dit « de Flandres » sont extraits des carrières situées dans le nord et l'est de la France et fournissent un grand nombre de chantier autour de Paris en raison de la proximité géographique¹⁷⁵. Le marbre rouge désigné sous l'appellation « Griotte de Flandres »¹⁷⁶ est extrait des carrières ardennaises. Cependant, comme de nombreuses autres carrières marbrières depuis la Révolution¹⁷⁷, elles ne sont plus en activité. D'autres pierres sont donc fournies pour

¹⁷² Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de marbrerie, 1827

¹⁷³ AN, Maison du Roi, O³ 1055, Rapport au Roi, Proposition d'ajourner à la discussion du budget [...] paiement réclamé par M. Hersent marbrier, Paris, le 21 octobre 1823

¹⁷⁴ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de marbrerie, 1827

¹⁷⁵ *Tableaux détaillés des prix de tous les ouvrages de bâtiments...*, *op. cit.*, p. 19 (vol. 1)

¹⁷⁶ *Idem*, p. 27

¹⁷⁷ GUILLERME, A., *op. cit.*, p. 228

compléter celles de Hersent. Le marbrier fournit également des blocs « neufs »¹⁷⁸ de marbre rouge. Il s'agit d'un marbre rare, dit « griotte d'Italie »¹⁷⁹, qui est exploité dans une seule carrière située dans le Languedoc, à Caunes, près de Carcassonne¹⁸⁰. Il est plus cher que celui de Flandres, mais également de grande qualité. Les autres marbres se répartissent de la même manière en deux catégories, à savoir ceux issus du fond Hersent et ceux fournis pour la restauration de la chapelle. A la différence du marbre rouge, le marbrier s'approvisionne plus facilement car les carrières sont encore en exploitation. Le marbre « bleu turquin »¹⁸¹ provient de carrières près de Carrare. Quant au marbre blanc veiné, il est probablement tiré de la même région italienne. Ainsi, les observations générales formulées au sujet des marbres s'appliquent également dans le cas de la restauration de la chapelle de la Trinité. En effet, le coût du matériau et sa difficulté d'approvisionnement favorisent la recherche de solutions économiques comme la réutilisation de vieux marbres. Dans un même temps, les marbres italiens continuent d'être importés en France. Néanmoins, les choix du marbrier indiquent également que l'activité des carrières françaises tend à se développer sous l'impulsion de l'Etat, notamment dans le Languedoc¹⁸².

Le pavement en marqueterie de marbre choisi pour décorer les chapelles latérales orientales n'est pas sans rappeler celui de la nef. En effet, le sculpteur italien Bordoni avait conçu un riche décor de marbres polychromes à la demande d'Henri IV¹⁸³. Par la suite, ce type d'ornementation connaît un grand succès sous Louis XIV, comme à l'église du dôme des Invalides¹⁸⁴ ou à la chapelle royale de Versailles. L'architecte Lepère a donc certainement imaginé à dessein un pavement pour les chapelles latérales qui s'harmoniserait avec celui de la nef, beaucoup plus somptueux. Bordoni a fait alterner de nombreuses nuances de couleurs pour rehausser les différents motifs géométriques. Le pavement de la nef constitue une véritable marqueterie de pierres dures, qui relève d'un grand savoir-faire.

L'entrée des chapelles est aménagée selon un modèle unique de part et d'autre de la nef, composé de deux paires de pilastres qui reçoivent les retombées de la voûte en plein-cintre. Les parois des chapelles sont entièrement revêtues de lambris de chêne, en deux temps. Tout d'abord, seules deux chapelles sont concernées en 1827, puis les travaux se poursuivent dans les cinq

¹⁷⁸ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de marbrerie, 1827

¹⁷⁹ *Idem*

¹⁸⁰ *Tableaux détaillés des prix de tous les ouvrages de bâtiments...*, *op. cit.*, p. 32 (vol. 4)

¹⁸¹ *Idem*, p. 38

¹⁸² GUILLERME, A., *op. cit.*, p. 228

¹⁸³ VERLET, H., *op. cit.*, p. 12

¹⁸⁴ Dimier cité dans VERLET, H., *op. cit.*, p. 12

autres à partir de 1828¹⁸⁵. Du côté est, les chapelles s'ouvrent sur les jardins grâce à une porte¹⁸⁶ insérée dans la baie vitrée¹⁸⁷ de type thermale. A l'intérieur le lambris constitué de trois grands panneaux habille le fond des chapelles. Les deux murs nord et sud en vis-à-vis se répondent. Le premier sert d'appui pour l'autel installé en 1827¹⁸⁸ encadré par deux tables de menuiserie. Le tombeau de l'autel est installé sur une estrade¹⁸⁹. Il est complété d'un gradin destiné à recevoir le tabernacle de l'autel. Au-dessus, l'autel est également surmonté de panneaux de menuiserie formant ressauts¹⁹⁰. Les travaux de menuiserie sont complétés par la pose d'éléments sculptés en bois durant l'année 1829¹⁹¹. Le fond est composé d'un panneau de menuiserie orné de part et d'autre d'une table terminée aux extrémités par un motif de cuir et de palmette. Ces tables sont surmontées d'une croix pattée symbolisant la croix de l'ordre des Trinitaires, d'une frise et d'une forte corniche architravée. Cet ensemble reçoit la partie centrale marquée par un ressaut. Elle est occupée par un tableau de menuiserie encadré par une guirlande très dense de fruits et de feuilles d'acanthes¹⁹², elle-même soulignée d'une large frise de méandres alternant avec des pointes de diamants. Au-dessus de la frise, un fronton couronne le panneau central. Il est richement orné de frises d'oves situées à l'intérieur, sous ses rampants et sous la corniche. Ces derniers sont rehaussés de volutes de feuilles d'acanthes et terminés aux angles par une palmette. Une croix également très décorée surmonte l'ensemble. Ses branches s'achèvent en fleur de lys tandis que ce même motif est repris à l'intérieur de chacune des quatre branches. Le centre est renfoncé et ajouré pour figurer les rayons du soleil¹⁹³.

En face, un avant-corps¹⁹⁴ à ressaut flanqué de part et d'autre par une même table rectangulaire répond au retable. Cet avant-corps se compose d'un soubassement qui supporte un tableau de menuiserie encadré de moulures. Il est surmonté par une forte corniche et par des ornements sculptés, comme l'acrotère aux extrémités en volutes et palmettes réalisé sur le dessin de l'architecte¹⁹⁵ qui couronne l'avant-corps. Il est encore magnifié par une tête de chérubin¹⁹⁶. Enfin, l'ensemble des boiseries est posé en 1829 et est prêt à recevoir plusieurs couches de peinture à l'huile de couleur grise¹⁹⁷.

¹⁸⁵ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de menuiserie, 1827 ; *Idem*, mémoire de menuiserie, 1828

¹⁸⁶ *Id.*, mémoire de menuiserie, 1826

¹⁸⁷ *Id.*, mémoire de vitrerie, 1828

¹⁸⁸ *Id.*, mémoire de menuiserie, 1827

¹⁸⁹ *Ibidem*

¹⁹⁰ *Cf.* annexe X

¹⁹¹ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de sculpture, 1829

¹⁹² *Ibidem*

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Idem*, mémoire de sculptures, 1830

¹⁹⁶ *Cf.* annexe X

¹⁹⁷ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de peinture, 1829

Ainsi, l'autel et la croix confirment la fonction cultuelle des chapelles. Par ailleurs, la présence des fleurs de lys, bien que cela ne soit pas surprenant dans une chapelle royale, indique surtout le fort lien qui existe entre le pouvoir spirituel et le régime des Bourbons sous la Restauration. En effet, ce symbole royal est ici étroitement associé à la croix, dans une volonté claire d'affirmer une monarchie catholique qui tient son pouvoir du droit divin. Les ornements participent donc à la diffusion d'un message politique.

La monarchie cherche également à s'inscrire dans le temps. Ce rapport à l'histoire est rappelé par la présence des deux croix pattées de l'ordre des Trinitaires. Ainsi, Lepère évoque à plusieurs reprises la présence des religieux, à la fois par leur symbole et par la succession des oratoires. Ce plan reprend évidemment les dispositions précédentes mais suggère également une église conventuelle dont les nombreuses chapelles permettent à chacun des prêtres de la communauté religieuse de célébrer la messe quotidienne. L'allusion aux Mathurins ancre donc la chapelle de la Trinité dans le passé et, qui plus est, dans un passé glorieux, *ante* révolutionnaire. Ces derniers avaient en effet été installés sous saint Louis puis chassés à la Révolution.

Le regard que peut porter Jean-Baptiste Lepère sur le passé se lit à travers l'emploi de formes et de motifs Renaissance, comme les guirlandes garnies de fruits et de feuilles d'acanthé ou les pointes de diamant. Il les mêle à un vocabulaire tiré de l'antiquité et plus précisément d'une antiquité revisitée par le néoclassicisme. Dans la galerie de Diane, la sévérité néoclassique s'assouplit sous l'effet d'un goût de plus en plus prononcé pour les couleurs, les dorures et l'abondance des motifs.

Le sculpteur intervient également sur la voûte en berceau cintrée de chacune des chapelles. La voûte est construite à partir de briques de Bourgogne¹⁹⁸ de grande qualité¹⁹⁹. Elle est divisée en une multitude de caissons qui la compartimentent en trois parties²⁰⁰. Les deux premières situées à la naissance de la voûture sont organisées autour d'un caisson de taille moyenne souligné d'une moulure ornée d'une frise d'oves. Il est encadré par deux paires de caissons reliés par un troisième rectangulaire et de part et d'autre par deux caissons. Chacun de ces caissons, de taille inférieure, est également entouré d'une moulure enrichie d'une frise de rais-de-cœur. Ils sont ornés au centre par une riche rosette. Au centre, la voûte se compose d'un grand caisson souligné par un large tore enrichi de fruits et de feuilles d'acanthé, encadré par des moulures en oves. A l'intérieur, un panneau octogonal indique la possibilité d'un décor encore plus soigné.

¹⁹⁸ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de sculptures, 1828

¹⁹⁹ *Tableaux détaillés des prix de tous les ouvrages de bâtiments, op. cit.*, p. 33 (vol. 1)

²⁰⁰ Cf. annexe X

Le décor de la voûte est réalisé à partir de plâtre fourni depuis une des carrières parisiennes²⁰¹. Durant ces mêmes années, ce matériau fait l'objet de recherches qui visent à améliorer sa qualité. Peu à peu, grâce à ces avancées, il devient de plus en plus couramment utilisé pour réaliser le second-œuvre durant les dernières années de la Restauration²⁰². L'artisan utilise la technique du moulage²⁰³ pour réaliser les détails ornementaux des caissons. Il a ainsi procédé par étapes. Dans un premier temps, il a réalisé plusieurs modèles en plâtre correspondant aux différentes parties qui composent la voûte. Il a réalisé ensuite le tirage des épreuves en atelier et obtenu ainsi tous les détails ornementaux comme les cadres moulurés des panneaux et des caissons. Le plâtre a été appliqué directement dans les moules comme semble l'indiquer le terme de « coulage ». C'est en effet la technique la plus adéquate pour un bas-relief. Dans un second temps, l'artisan a travaillé sur place dans les chapelles latérales. La première intervention consiste alors à annoter la voûte de manière à signaler les emplacements du décor. Ce dessin respecte celui décidé par l'architecte²⁰⁴. Néanmoins les irrégularités des voûtes ont contraint l'entrepreneur à procéder à des travaux supplémentaires avant le dessin et la pose des moulages. En effet, les briques formant la voûte ont été taillées afin de présenter un aspect plus uniforme et creusées à certains endroits pour permettre l'incrustation des ornements en plâtre²⁰⁵. De plus, du plâtre a été appliqué sur la voûte pour égaliser la surface. Le sculpteur a alors pu procéder à la pose des éléments en plâtre avant l'opération nécessaire de réparation²⁰⁶ qui consiste à supprimer les défauts et les imperfections.

Ainsi, depuis la démolition des anciennes chapelles en 1824 jusqu'aux travaux de second-œuvre en 1830, l'architecte a porté une attention toute particulière aux chapelles orientales comme en témoigne le soin apporté dans le choix des matériaux du pavement ou la richesse des détails sculptés. Leur raffinement se perçoit encore dans les neufs clés dont sept sont réalisées pour les portes des chapelles et les deux autres pour la grande galerie. Chaque clé s'accompagne d'une petite étiquette en cuivre « gravée en belles lettres sur les dites leur désignation de N° »²⁰⁷. En outre, Lepère souhaitait les embellir davantage grâce à des tableaux peints. Il avait donc prévu d'enrichir les panneaux, ménagés à cet effet sous les voûtes et au dessus de l'autel, de toiles à sujets historiques²⁰⁸. Cependant, ces peintures ne furent jamais commandées. Chacune de ces chapelles offrait autant de petits oratoires.

²⁰¹ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de sculptures, 1828

²⁰² GUILLERME, A., *op. cit.*, p. 214

²⁰³ Service de l'architecture du Palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de sculpture, 1828

²⁰⁴ *Ibidem*

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Idem*, mémoire de serrurerie, 1830

²⁰⁸ AN, Fond des architectes Lepère, Hittorf, Belanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

Le décor de la nef

La restauration de la chapelle de la Trinité concerne *a priori* uniquement les espaces latéraux. Le projet initié par Hurtault se définissait selon ces termes. La restauration devait se concentrer et intervenir de manière urgente sur les parties les plus touchées par les dégradations.

Ce premier programme se développe à la suite des projets plus ambitieux imaginés par Lepère. Au-delà du sauvetage *in extremis* de la chapelle dont certaines parties menaçaient de s'écrouler, l'architecte voit dans cette restauration l'occasion de réaménager les espaces latéraux. La nef, dont l'état semble satisfaisant, n'est à première vue pas incluse dans les bouleversements projetés. Ainsi, la chapelle telle qu'elle est représentée lors du mariage du roi Charles II avec Marie-Louise d'Orléans²⁰⁹ ne doit pas être modifiée.

Le décor du premier niveau s'inspire de modèles italiens. En effet, le rythme de la nef insufflé par les arcades et l'emploi d'un ordre jumelé évoque, à une échelle moins monumentale, l'église *Sant'Andrea* de Mantoue. Pour la nef, Alberti (1404-1472) instaure le principe de la travée rythmique²¹⁰ composée d'une large travée centrale encadrée de deux autres plus petites. Le système ternaire inventé par Alberti est développé par la suite. L'ordonnance de l'église *del Santissimo nome del Gesù* à Rome décline ce principe²¹¹. Cette église jésuite construite par Vignole (1507-1573) à partir de 1550 est une réponse architecturale aux changements initiés par la Contre-Réforme. Le modèle du *Gesù* se répand en Italie mais également en France, ouvrant ainsi la voie au style baroque. Lorsque le décor architectural de menuiserie de la chapelle de la Trinité est installé au cours de la première moitié du XVII^e siècle²¹², le baroque s'épanouit en France à travers des exemples comme l'église Saint-Paul-Saint-Louis (1627-1641).

En cette première moitié du XIX^e siècle, la chapelle de la Trinité conserve son somptueux décor. Quelques modifications ont eu lieu au rez-de-chaussée, notamment sous la tribune du Roi, même si l'ordonnance a été préservée. Les menuiseries ont fait l'objet d'une intervention et certaines sculptures ont été sauvegardées. En effet, les emblèmes royaux qui ornaient les panneaux d'entrecolonnement et les écoinçons ont été détruits à la Révolution²¹³. Ils ont donc fait l'objet d'une restitution en 1826²¹⁴. Ainsi, dix-huit couronnes « Enrichies de fleurs de lis »²¹⁵

²⁰⁹ *Cérémonie du mariage de Charles II, Roy d'Espagne avec Marie-Louise d'Orléans fait au chasteau royal de Fontainebleau dans la chapelle des religieux de l'ordre de la sainte Trinité et redemption des captifs ordinairement dite la belle chapelle, le trente unieme d'Aoust l'an 1679*, estampe, 17^e siècle

²¹⁰ LEMERLE, F., PAUWELS, Y., *op. cit.*, p. 40

²¹¹ *Idem*, p. 152-153

²¹² HERBET, F., *op. cit.*, p. 80

²¹³ AN, Bâtiments civils, F¹³ 212, Mémoire de menuiserie, le 23 mars 1793

²¹⁴ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de sculpture, 1826

²¹⁵ *Ibidem*

sont placées dans les panneaux d'entrecolonnement au dessus de l'enlacement du double « L » feuillagé²¹⁶. De la même manière, de volumineuses fleurs de lys « richement ornées de feuilles d'ornement » viennent couronner le médaillon en cuir. Chacun de ces médaillons abrite une peinture en grisaille de Martin Fréminet représentant une allégorie : les vertus théologiques, la Paix, la Clémence, la Prévoyance, la Diligence, la Patience et la Justice²¹⁷. En outre, les petites couronnes ornant les écoinçons sont aussi restaurées.

Dans la nef, la partie latérale gauche est dépouillée de son décor²¹⁸, à savoir les pilastres supportant l'entablement, les archivolttes soulignant les arcs en plein-cintre des baies, ainsi que les écoinçons et les panneaux d'entrecolonnement. L'ensemble de ce décor architecturé est déposé « avec soin » afin de « ne rien gâter »²¹⁹, de la même manière que du côté droit. Puis il est restauré et consolidé, à l'exception des portes à balustres qui doivent être supprimées²²⁰. A première vue, aucune transformation ne semble donc avoir changé l'aspect de la nef de la chapelle de la Trinité. En effet, une fois réparé, le décor est rétabli dans son intégralité. De la nef, sept arcs en plein-cintre couverts d'une archivolte s'alignent jusqu'à la dernière travée près de l'autel et semblent indiquer autant de petites chapelles.

En revanche, le menuisier met en place à droite, dans la première travée située sous la tribune, un décor de fausse-porte²²¹ qui suggère une chapelle, à la place de la cage d'escalier de la galerie François I^{er}, et s'inscrit dans la continuité des chapelles latérales. Cette baie aveugle fait également écho à celle en face fermée par une porte à double vantaux. Elles s'organisent suivant la même composition issue du modèle des chapelles latérales. En effet, la baie s'inscrit entre deux grands pilastres corinthiens cannelés tandis que l'embrasure compartimentée en caisson s'appuie sur deux petits pilastres. L'ordre mineur est couronné d'un chapiteau à frise cannelée. Il sert également d'imposte sur lequel repose l'arc en plein-cintre souligné d'une archivolte et d'une fausse clé de voûte. A l'intérieur, la porte est surmontée d'un tympan de menuiserie

Si le premier niveau ne fait pas l'objet de transformations majeures qui bouleverseraient son aspect, le second subit un autre sort. Les travaux réalisés dans les parties latérales de la chapelle de la Trinité induisent des modifications dans la nef, bien que l'architecte Lepère se défende d'avoir modifié son aspect : « les constructions neuves [...] ne donnent lieu à aucun changement dans l'ordonnance intérieure de la chapelle principale »²²². Or, ce propos est à nuancer car il

²¹⁶ PFNOR, R., *Monographie du palais de Fontainebleau dessinée et gravée*, op. cit., pl. LXI

²¹⁷ HERBET, F., op. cit., p. 82

²¹⁸ *La chapelle de la Trinité en cours de restauration* / anonyme, vers 1826

²¹⁹ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de menuiserie, 1830

²²⁰ *Ibidem*

²²¹ Cf. annexe X

²²² AN, Fond des architectes Lepère, Hittorf, Belanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, 1829

semble bien que l'agrandissement des baies et donc le rétrécissement des trumeaux au premier étage aient entraîné quelques transformations, à commencer par les tribunes agrandies et entièrement revêtues de nouveaux lambris ornés de motifs géométriques²²³.

Avant le début des travaux, la nef de la chapelle présente au second niveau une ordonnance régulière de baies à crossettes de « six pieds »²²⁴ de large, séparées par des trumeaux. Ces derniers sont décorés de tableaux insérés dans de grands cadres ovales réalisés en plâtre²²⁵. Ces peintures représentent des scènes de la vie du Christ comme le Baptême ou la Transfiguration. Elles s'inscrivent dans le cadre d'une commande passée en 1779 sous le règne de Louis XVI. En effet, les quatorze tableaux réalisés par Martin Fréminet autour de 1608, complétant le grand cycle peint de la voûte, se dégradent²²⁶. À la suite de la demande de Potain, contrôleur du palais de Fontainebleau et avec le soutien du premier peintre du Roi Jean-Baptiste-Marie Pierre, le comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du Roi, décide de confier la tâche à huit artistes. Le même thème christique est choisi pour orner les quatorze médaillons de la chapelle. À l'occasion du Salon de 1781, les tableaux sont présentés au public, à l'exception des deux toiles de Durameau, terminées plus tardivement. En 1783, l'ensemble de la commande est installé dans la chapelle de la Trinité²²⁷. Le cadre ovale est supporté par un *putti* ailé, accompagné d'un attribut symbolisant peut-être un art. L'un des *putti* semble jouer de la lyre et pourrait évoquer la Musique. Au-dessus, il est surmonté d'une table, ornée d'une guirlande et d'une tête de chérubin, tandis que deux volutes feuillagées couronnent l'ensemble²²⁸. Ces éléments en ronde-bosse ont probablement été réalisés en stuc, de la même manière que les deux grands anges supportant les armoiries royales²²⁹.

Cet ensemble est déposé puis remplacé par un nouveau décor en 1830²³⁰. Les baies élargies sont également enrichies d'un chambranle à crossettes et séparées par des trumeaux par conséquent plus étroits. Les cadres ovales devenus inadéquats en proportion des trumeaux, ainsi que les peintures installées avant la Révolution, sont déposés le 20 novembre 1828²³¹. Ces dernières, ne trouvant plus leur place dans le réaménagement de la chapelle de la Trinité, sont dispersées. À partir de 1829, ces toiles sont prêtées pour le décor de différents édifices publics,

²²³ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de menuiserie, 1829

²²⁴ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, Carton n°14, dossier n°3, liasse n°2, feuille n°1

²²⁵ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de menuiserie, 1830

²²⁶ LECLAIR, A., ROSENBERG, P., De Jean Dubois à Louis-Jacques Durameau : note sur la chapelle de la Trinité de Fontainebleau, *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, année 1972, 1973, p. 262

²²⁷ *Idem*, p. 263

²²⁸ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, Carton n°14, dossier n°3, liasse n°2, feuille n°1

²²⁹ VERLET, H., *op. cit.*, p. 12

²³⁰ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de menuiserie, 1830

²³¹ Archives des musées nationaux, 32 DD20

dont le musée du Louvre qui reçoit alors la Sybille de Cumès de Taraval, ou religieux²³². Les peintures commandées par le comte d'Angiviller, après avoir été dispersées pendant de longues années furent rendues au palais de Fontainebleau sous Napoléon III²³³, et de nouveau accrochées vers 1930²³⁴.

Les anciens cadres ovales et leurs scènes néotestamentaires sont remplacés par un panneau de plâtre²³⁵ délimité par un encadrement en menuiserie de chêne, formé de montants droits et de moulures concaves²³⁶. Ce décor très sobre, seulement orné de rosaces aux angles²³⁷, scande à nouveau la partie haute de la nef. Cette disposition semble indiquer un projet de plus grande ampleur incluant de nouvelles peintures. Jean-Baptiste Lepère avait probablement en tête de lancer une nouvelle commande à sujet historique, celle des années 1780 ne correspondant plus ni à la composition ni peut-être au goût de l'époque²³⁸. Au dessus, l'architecte reprend la même composition tout en l'adaptant. En effet, la table saillante fait place à un simple encadrement de chêne²³⁹ orné d'une tête de chérubin et surmonté de deux petites volutes. Jean-Baptiste Lepère crée également de nouveaux motifs et décide d'enrichir l'encadrement des baies d'une tête de chérubin insérée dans un cuir souligné par deux guirlandes de fruits et de fleurs²⁴⁰. Enfin, les métopes de l'entablement sont séparées par des modillons réalisés en plâtre en forme de consoles²⁴¹ soutenant la forte corniche.

Pour ces métopes, le sculpteur réalise suivant la même technique de moule à creux des fleurs de lys d'où partent des flammes, comme une allusion à l'ordre du Saint-Esprit, déjà présent autour des armoiries royales. En effet, le collier de l'ordre fondé par Henri III avait été conçu comme une succession de monogrammes et de fleurs de lys ornées de flammes. L'ordre du Saint-Esprit fut remis à l'honneur sous la Restauration et notamment à l'occasion du sacre de Charles X. Les fleurs de lys qui ornent les métopes entre les modillons sont des créations nouvelles même si le sculpteur affirme qu'elles ont été « composées comme celles qui existaient précédemment »²⁴². Cependant, aucune représentation ne confirme cette description. La présence de ce motif plutôt rare, qu'il soit une copie ou non d'un modèle préexistant, ancre la restauration

²³² LECLAIR, A., ROSENBERG, P., *op. cit.*, p. 263

²³³ *Ibidem*

²³⁴ SAMOYAUULT, J.-P., *op. cit.*, p. 79

²³⁵ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, 1 D 1 art. 419, photographies

²³⁶ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de menuiserie, 1830

²³⁷ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, Carton II, dossier n°2, liasse n°2, feuille n°1

²³⁸ LECLAIR, A., ROSENBERG, P., *op. cit.*, p. 263

²³⁹ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de menuiserie, 1830

²⁴⁰ *Idem*, mémoire de sculpture, 1830

²⁴¹ *Id.*, mémoire de sculpture, 1830

²⁴² *Id.*, mémoire de sculpture, 1830

de la chapelle de la Trinité dans une logique d'affirmation du pouvoir. L'allusion à l'ordre éminemment royal et prestigieux du Saint-Esprit illustre cette dialectique.

Le travail du sculpteur accompagne celui du menuisier. Il procède en utilisant des techniques de moulages afin de reproduire les modillons à l'identique des « anciens modèles »²⁴³. À partir de ces derniers, des moules en creux à deux coques sont fabriqués pour permettre le tirage des cent cinquante-deux modillons²⁴⁴. Au contraire, comme pour le décor des chapelles latérales, il réalise des motifs créés de toute pièce pour la chapelle.

Les décors sculptés révèlent donc deux tendances dans la restauration de la chapelle de la Trinité. Tandis que certaines parties sont complètement modifiées et redécorées, des efforts visant à préserver l'aspect de l'édifice sont néanmoins perceptibles.

Concernant les décors peints, de grands bouleversements ont lieu, à commencer par les tableaux peints ovales remplacés puis supprimés, faute, semble-t-il, de nouvelles commandes. Par ailleurs, une modification importante concernant le retable du maître-autel est décidée. En 1642²⁴⁵, la *Descente de Croix* peinte par Jean Dubois s'insérait dans l'ensemble monumental créé par Bordoni. La composition en deux parties²⁴⁶ marque la séparation entre le ciel et la terre. Au premier niveau, le Christ mort assure le lien entre les deux groupes de personnages éplorés, tandis que le regard de la Vierge se tourne vers le registre supérieur où siège Dieu le Père accompagné de la colombe du Saint-Esprit. A l'occasion des travaux de la chapelle de la Trinité, le tableau est déposé en 1825 et transporté au musée du Louvre pour être restauré²⁴⁷. Or, le mauvais état de ce tableau avait nécessité, dès 1786, une première intervention car il était « couvert de gris d'humidité »²⁴⁸. Les interventions subies par l'œuvre de Jean Dubois indiquent d'importantes dégradations : « c'est avec peine qu'on a pu réussir à le réparer »²⁴⁹. L'état précaire de la toile a-t-il justifié la décision de la conserver au musée du Louvre ? Cette décision a également pu être prise dès sa déposition. Le 19 septembre 1826, le tableau de Jean Dubois sort des collections du palais de Fontainebleau²⁵⁰ pour entrer le même jour dans celles du musée du Louvre²⁵¹.

Une alternative se présentait sous la forme d'une seconde *Descente de Croix*. Celle-ci avait été réalisée par Jean-Baptiste Regnault (1754-1829) à la suite d'une commande du comte

²⁴³ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de sculpture, 1830 ; la représentation du mariage de Charles II d'Espagne avec Marie-Louise d'Orléans confirme les descriptions de l'entrepreneur

²⁴⁴ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de sculptures, 1830

²⁴⁵ LECLAIR, A., ROSENBERG, P., *op. cit.*, p. 258

²⁴⁶ Cf. annexe X

²⁴⁷ JAMIN, E., *op. cit.*, p. 172

²⁴⁸ AN, O¹, 1922 A, fol. 7, dossier Godefroy, cité dans LECLAIR, A., ROSENBERG, P., *op. cit.*, p. 261

²⁴⁹ JAMIN, E., *op. cit.*, p. 172

²⁵⁰ Archives des musées nationaux, 32 DD 20

²⁵¹ *Ibidem*

d'Angiviller afin de remplacer le tableau de 1642 pourtant récemment restauré. Le projet interrompu, pendant la Révolution, connaît de multiples rebondissements. L'œuvre de Regnault après avoir été exposée au Salon de 1789, est mentionnée en 1801 et 1802 dans l'inventaire du musée spécial de l'école française à Versailles²⁵². Quelques années plus tard, il est transporté dans le nouveau musée du Luxembourg dédié aux artistes vivants²⁵³. Enfin, suite à la mort de Regnault, l'œuvre aurait quitté les collections du musée du Luxembourg pour intégrer celle du musée du Louvre en octobre 1830²⁵⁴. Pourtant, les deux toiles sont à nouveau échangées en 1839²⁵⁵. En conséquence, le tableau de Regnault aurait été installé dans la chapelle de la Trinité entre 1830 et 1839.

La restauration comprend également le renouvellement du parquet dans la tribune du Roi²⁵⁶.

Ainsi, la campagne de travaux qui se déroule de 1824 à 1830 dans la chapelle de la Trinité, définie comme une « restauration », se caractérise par l'ampleur et la diversité des ouvrages exécutés. Dans l'ensemble, les lourdes interventions modifient considérablement les parties latérales de la chapelle, mais également l'apparence de la nef. Parmi les plus importantes réalisations, la galerie orientale et la chapelle de la Vierge illustrent l'ambitieux programme imaginé par l'architecte Lepère.

²⁵² *Notice des tableaux, statues, vases, bustes composant le musée spécial de l'école française*, an X

²⁵³ *Explications des ouvrages de peinture et sculpture, de l'école moderne de France, exposés le 24 avril 1818...*, 1820

²⁵⁴ Archives des musées nationaux, 32 DD 20

²⁵⁵ Centre de documentation du Palais de Fontainebleau, dossier du peintre Regnault, lettre de la direction des musées nationaux, 12 février 1839

²⁵⁶ AN, Fond des architectes Lepère, Hittorf, Belanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, 1829

Un programme complexe, à mi-chemin entre rénovation, création et commémoration

Restauration ou innovations : l'apparente contradiction du programme

Restaurer dans la première moitié du XIX^e siècle

Les travaux qui se déroulent dans la chapelle de la Trinité sont définis comme une restauration dès le début du projet à la fois par les architectes Hurtault et Lepère, ainsi que par l'Intendance des bâtiments. Pourtant, les changements opérés dans l'édifice posent question quant à la nature des travaux. Peuvent-ils effectivement être définis comme une restauration ? Il s'agit au préalable de s'interroger sur cette notion et sa signification telle qu'elle pourrait être comprise dans la première moitié du XIX^e siècle.

La Révolution marque une rupture dans l'appréhension des édifices anciens. En effet, le vandalisme révolutionnaire dénoncé en 1794 par l'abbé Grégoire dans son *Rapport sur les destructions opérées par le Vandalisme* produit *a contrario* des réactions en faveur de la sauvegarde des objets issus de l'Ancien Régime. Ces derniers sont considérés comme appartenant au passé et ont perdu leur valeur « d'usage »²⁵⁷. Ce même phénomène de distanciation s'observe dans l'Angleterre élisabéthaine, où les monuments religieux catholiques ont subi le vandalisme de la Réforme avant d'être protégés par une proclamation royale en 1560²⁵⁸.

Dès lors, ils apparaissent comme des témoignages, comme des monuments dont la racine latine *monere*²⁵⁹, indique la fonction mémorielle. L'initiative d'Alexandre Lenoir (1761-1839) au Musée des monuments français prouve également qu'un nouvel intérêt apparaît pour les œuvres

²⁵⁷ Terme défini par Riegl et cité dans CHOAY, F., *L'allégorie du patrimoine*, éd. 2007 (1992), p. 126

²⁵⁸ CHOAY, F., *op. cit.*, p. 59

²⁵⁹ *Idem*, p. 14

du passé et l'histoire nationale. À partir de 1790, l'ancien couvent des Petits Augustins reçoit en effet en dépôt les biens des maisons ecclésiastiques supprimées. Ces œuvres qui constituent par la suite la collection du musée créé en 1795, ont perdu de ce fait leur valeur d'usage et sont réduites à des objets de curiosité, ce contre quoi s'insurge Quatremère de Quincy dans ses *Lettres à Miranda* en 1796, peu favorable à l'idée de musée. Selon lui, le musée devient le réceptacle d'objets devenus des reliques, extraits de leur contexte. Ainsi, dans la première moitié du XIX^e siècle, les œuvres du passé peuvent être perçues selon deux regards différents, l'un assumant leurs valeurs esthétiques et historiques, l'autre prônant le respect de leurs fonctions comme garant de leur survie.

Ces raisonnements s'appliquent également à l'échelle des édifices anciens. Dans ce cas, le sens du mot « restauration » prendrait deux tournures selon qu'est davantage considérée la valeur historique ou fonctionnelle du bâtiment. Par conséquent, il s'agit soit d'arrêter les dommages du temps afin de conserver l'aspect d'origine, soit de prendre en compte les nouveaux besoins des usagers. Par la suite, les problématiques autour des niveaux d'intervention sont débattues et se cristallisent autour de deux méthodes incarnées par des personnages emblématiques²⁶⁰ comme Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879)²⁶¹ ou l'anglais John Ruskin (1819-1900)²⁶². Sous la Restauration, les problématiques en matière de conservation-restauration donnent suite à des essais. En même temps que la monarchie cherche à s'ancrer sur le socle du passé et à le faire revivre, un intérêt patrimonial pour les monuments se développe. Ainsi, plusieurs opérations sont menées comme la restauration du palais des thermes et de l'hôtel de Cluny à partir de 1819, celle du cloître de Saint-Trophime d'Arles vers 1820, ou encore celle de l'arc de triomphe d'Orange par Augustin Caristie en 1828²⁶³.

L'exemple de la restauration de la chapelle de la Trinité révèle l'émergence de plus en plus prégnante de préoccupations patrimoniales durant l'époque de la Restauration. En effet, même si l'édifice est considéré avant tout comme un bâtiment fonctionnel, l'architecte n'ignore pas sa valeur historique²⁶⁴. Ces deux aspects semblent se mêler dans la notion de « restauration » employée dans ce cas. Ces réflexions et ces recherches, en germe depuis le XVIII^e siècle, aboutissent sous la Monarchie de Juillet à l'essor d'une nouvelle institution appelée à se développer considérablement. Un poste d'inspecteur des monuments historiques est créé en 1830

²⁶⁰ CHOAY, F., *op. cit.*, p. 114

²⁶¹ VIOLLET LE DUC, Eugène-Emmanuel, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française...*, Paris : B. Bance, 1854-1868 (10 tomes)

²⁶² RUSKIN, John, *The seven lamps of architecture*, London : Smith, Elder and Co, éd. 1855 (1849)

²⁶³ LENIAUD, J.-M., *Les archipels du passé, le patrimoine et son histoire*, 2002, p. 137

²⁶⁴ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

à la suite d'un rapport présenté au roi dès les premiers mois du règne de Louis-Philippe²⁶⁵, et confié à Ludovic Vitet. Cette première étape est suivie par la création de la commission des monuments historiques en 1837. Face à ces problématiques, plusieurs réponses semblent être adoptées.

En 1814, dans ses *Vocabulaires*, Morisot définit la restauration comme : « le mot qui désigne l'action de rétablir ou de remettre en bon état toutes les parties d'un bâtiment dégradé »²⁶⁶. L'auteur, architecte-vérificateur des Bâtiments du Roi sous la Restauration, situe sa démarche en référence aux *Dictionnaire* de Roland le Virloys (1770), dont il reprend la définition, et de D'Aviler (1691)²⁶⁷. Ce dernier précise : « dégradé & déperé par malfaçon, ou par succession de tems, ensorte qu'il est remis en sa première forme, & même augmenté considérablement »²⁶⁸.

Il faut en effet noter que cette pratique est déjà employée sous l'Ancien Régime comme l'attestent de nombreux exemples. Ainsi, le premier programme de François I^{er} à Fontainebleau²⁶⁹ après 1528 vise à réédifier le château autour d'une cour ovale, sur les fondations des structures anciennes et à partir du réemploi des matériaux. Certes, ces travaux entraînent des modifications conséquentes et répondent peut-être davantage à des contraintes financières ou pratiques qu'à une réelle volonté de sauvegarde. Pour autant, une certaine conscience du caractère d'ancienneté de l'édifice ne peut être niée.

L'architecte Lepère insiste précisément sur les points mis en avant par D'Aviler. Les principales raisons de la restauration qu'il développe dans son rapport au Comité consultatif de 1829 concernent en partie la vétusté des bâtiments due à des défauts de construction ou à l'action du temps²⁷⁰. Ainsi, Lepère, et avant lui Hurtault, soulignent avec insistance les défauts de structure, notamment dans la partie orientale. Ces constats permettent de justifier les reconstructions destinées à pallier les « vices de construction »²⁷¹. Par ailleurs, le vieillissement de l'édifice et le manque d'entretien entraînent également des dégradations²⁷². L'état précaire de la partie orientale nécessite ainsi sa reconstruction complète en remplacement des structures d'origine, tout en prévoyant un même usage. De plus, il est intéressant de remarquer que les moellons et les pierres de taille de l'ancienne construction, ainsi que les gravats issus de la démolition ont servi à la reconstruction de la partie est de la chapelle, selon la même technique

²⁶⁵ CHOAY, F., *op. cit.*, p.95

²⁶⁶ MORISOT, J., *Vocabulaires des arts et métiers en ce qui concerne les constructions...*, 1814, p. 82 (tome 1)

²⁶⁷ *Idem*, Avant-Propos, s.p.

²⁶⁸ *Id.*

²⁶⁹ BOUDON, F., BLECON, J., *Le château de Fontainebleau de François Ier à Henri IV, les bâtiments et leurs fonctions*, 1998, p. 18

²⁷⁰ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

²⁷¹ *Ibidem*

²⁷² *Ibid.*

que les maîtres-maçons de François I^{er}. L'intérêt économique a certainement influencé la décision de Jean-Baptiste Lepère. Cependant, n'est ce pas également une manière de garantir l'ancienneté de l'édifice, malgré les transformations ?

Le programme de travaux entrepris à partir de 1824 modifie considérablement la chapelle qui perd dès lors sa « première forme ». L'architecte conçoit donc la restauration de la chapelle de la Trinité davantage comme une rénovation, destinée à permettre le rétablissement des fonctions originelles, à savoir le service du culte catholique pour le souverain : « l'impérieuse nécessité qui a fait ordonner de commencer la restauration de la chapelle en prescrit la continuation [...] pour recevoir le Roi ou les Princes »²⁷³, « travaux indispensables pour livrer la chapelle au culte »²⁷⁴. La préservation de l'aspect originel de la chapelle ne constitue apparemment pas la priorité du programme, du moins concernant les façades et les parties intérieures latérales.

Des choix éloignés du parti architectural d'origine : la volonté de rationaliser

Ces parties rénovées révèlent une caractéristique majeure du programme orchestré par Jean-Baptiste Lepère dont les choix semblent dictés par la volonté de rationaliser l'architecture. Or, il s'agit bien d'une recherche caractéristique du XIX^e siècle, influencée par les progrès techniques et scientifiques. L'heure est à la fonctionnalité des solutions, au rangement et à la classification des connaissances. La rationalité des solutions recherchées dans la chapelle de la Trinité évoque les efforts effectués peu à peu par les architectes pour conjuguer une « culture archéologique vivante et les nouvelles données de l'industrie moderne »²⁷⁵. Le zinc, le fer et les progrès réalisés dans le domaine du verre transforment peu à peu les règles constructives. C'est pourquoi, la première moitié du XIX^e siècle marque un tournant dans l'histoire de l'architecture inaugurant un siècle de recherches. Le néoclassicisme promu par Percier et Fontaine est confronté à une remise en cause par une nouvelle génération d'architectes tels que Hittorf, Félix Duban (1797-1870) ou Henri Labrousse (1801-1875). Ce dernier réalise entre 1842 et 1850 la bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris qui illustre ses conceptions en matière de construction. Il conçoit l'édifice comme une structure et non plus comme un ensemble de formes et de volumes²⁷⁶. Dans la seconde moitié du siècle, ces préoccupations prennent une ampleur considérable en

²⁷³ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, 200 DOM, Projet de budget pour l'année 1827, 13 novembre 1826

²⁷⁴ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

²⁷⁵ MIGNOT, C., *L'architecture au XIXe siècle*, 1983, p. 84

²⁷⁶ *Ibidem*

architecture à travers les théories de Viollet-le-Duc qui définit un rationalisme constructif dans ses *Entretiens sur l'architecture*²⁷⁷.

Bien que Lepère n'appartienne pas à cette génération, certains détails semblent indiquer comment l'architecture, telle qu'elle est pratiquée dans les années 1820 adopte progressivement des notions ou des préoccupations appelées à se développer au cours du XIX^e siècle. Tout se déroule comme si les arts et plus généralement la société quittaient le XVIII^e siècle pour un temps nouveau. Selon Claude Mignot, la rupture définitive des mentalités s'effectue plus tardivement dans les années 1860²⁷⁸. Cette estimation indique le caractère progressif de ces mutations.

Ces dernières s'incarnent dans la chapelle de la Trinité à travers plus points. Tout d'abord, la suppression de la terrasse, remplacée par une galerie, montre que l'aspect pratique et fonctionnel prend le pas sur les choix effectués au XVI^e siècle. Par ces bouleversements, l'architecte a cherché à renouveler la chapelle au moyen de solutions architecturales plus fonctionnelles. Les travaux réalisés peuvent ainsi se comprendre selon ce prisme. En effet, lors des premiers projets de restauration en 1822, l'Intendance des bâtiments souligne les difficultés liées à la terrasse et aux tribunes du côté oriental²⁷⁹. Le froid, les infiltrations d'eau, l'exiguïté des espaces intérieurs sont autant d'inconvénients qui nuisent à la fonctionnalité de l'édifice. Les solutions et les choix opérés s'éloignent radicalement du parti pris d'origine puisque le système de distribution instauré sous François I^{er} est alors remis en cause. La terrasse fait place à la galerie répondant à de nouveaux besoins. Du côté occidental, l'architecte argumente son intervention par l'étroitesse des espaces dévolus aux musiciens²⁸⁰. Ainsi, le manque de fonctionnalité des anciennes dispositions justifient une lourde intervention.

Le réaménagement de ces espaces montre un souci de commodité de plus en plus important. Les tribunes, élargies grâce à la taille des trumeaux et l'agrandissement des baies du premier étage, accueillent un plus grand nombre de courtisans lors des célébrations. Ces travaux visent à permettre une meilleure lisibilité et à faciliter l'utilisation pratique des lieux. De même, la galerie devient alors un moyen d'accès à la fois « commode » et « prestigieux »²⁸¹. De plus, sa fonction de liaison entre la galerie de François I^{er} et le pavillon des Armes est améliorée.

En outre, Lepère explique comment, cette solution lui permet de résoudre du même coup les problèmes structurels du bâtiment puisque la galerie vient ainsi épauler le côté oriental de la

²⁷⁷ VIOLLET LE DUC, Eugène-Emmanuel, *Entretiens sur l'architecture*, Paris : Morel, 1863

²⁷⁸ MIGNOT, C., *op. cit.*, p. 90

²⁷⁹ AN, Maison du roi, O³ 1055, Rapport au Roi, Exposé d'une demande de M. le gd aumônier, Paris, le 2 avril 1822

²⁸⁰ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

²⁸¹ AN, Maison du roi, O³ 1057, Rapport au Roi, Proposition d'acquérir les marbres déposés par le sieur Hersent, le 2 mars 1825

chapelle²⁸². De la même manière, les baies serliennes de la chapelle de la Vierge répondent à une nécessité pratique. Ainsi, les travaux de restauration consistent également à consolider la chapelle de la Trinité.

L'organisation de l'espace est donc revisitée avec de nouveaux critères présidant aux choix du parti architectural. Par ailleurs, la luminosité entre également de plus en plus en ligne de compte, comme en témoignent les parois vitrées des galeries au premier étage de la chapelle. À cet égard, la suppression des lucarnes pour des baies en plein-cintre dans la tribune des musiciens semble confirmer les nouvelles préoccupations des architectes.

La chapelle des Trinitaires plusieurs fois remaniée et réaménagée au cours des siècles, présente un aspect hétérogène et dégradé. La partie occidentale a subi plusieurs ajouts au XVII^e et XVIII^e siècles, lors de la construction du chœur des Mathurins en 1664, dans les dernières travées latérales et de la tribune des musiciens au premier étage. Du côté est, la construction du grand escalier de la galerie sous Louis XIV en 1688 a condamné la première chapelle²⁸³. Ces aménagements ont créé des différences entre les deux parties latérales est et ouest. Les deux ensembles fonctionnaient indépendamment, l'un facilitant l'accès aux tribunes et au pavillon des Armes depuis la galerie de François I^{er}, tandis que la partie occidentale accueillait les musiciens du Roi. Pourtant, la chapelle telle qu'elle a été construite sous les règnes de François I^{er} et Henri II comprenait bien deux terrasses qui se répondaient en écho²⁸⁴ en remplissant la même fonction de distribution et de liaison entre les différents corps de bâtiment.

La restauration se conçoit alors comme un programme dans lequel Lepère recherche, outre des solutions fonctionnelles, une certaine harmonisation de l'ensemble. L'aménagement de la chapelle devient aussi l'occasion de créer des espaces cohérents à l'ordonnancement lisible. Cependant, les traces de cet effort sont timides et ne témoignent pas d'un changement de parti radical. L'architecte n'a pas cherché à unifier les parties latérales en attribuant de nouvelles fonctions influant sur le parti architectural. Dans ce cas, les travaux auraient entraîné de lourdes reconstructions peu conformes au but recherché. En effet, Lepère souhaite conserver dans l'ensemble les structures existantes²⁸⁵, le coût final et le temps dépensé dans les travaux ne permettant pas d'imaginer de solution radicale. Au contraire, Lepère tente de tirer le meilleur parti des structures existantes de manière à améliorer la fonctionnalité des espaces dévolus au passage de la Cour ou aux musiciens. L'harmonisation est également perceptible dans les détails.

²⁸² AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

²⁸³ SAMOYAUULT, J.-P., *Guide du musée national du château de Fontainebleau*, 1991, p. 77

²⁸⁴ BOUDON, F., BLECON, J., *op. cit.*, p. 190

²⁸⁵ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

Ainsi une correspondance peut être établie entre le couloir, ou « petite galerie »²⁸⁶, situé au premier étage de la partie occidentale et couvert d'un parquet assemblé en point-de-Hongrie, avec le dallage en pierre de liais de la nouvelle galerie ouverte sur le jardin, assemblé à la manière d'une menuiserie. De plus, dans chaque partie, le même système de grandes croisées vitrées est employé. Chaque plafond est couvert d'une voûte à caisson segmenté en compartiments rectangulaires. Tous ces indices semblent indiquer que le couloir est conçu d'une certaine manière comme la réplique moins somptueuse de la galerie orientale. Ainsi les réalisations du second-œuvre et le décor de menuiserie permettent d'établir un lien entre les parties ouest et est. D'autre part, les nuances du décor plus ou moins abondant²⁸⁷ favorisent la lisibilité des fonctions. La richesse de la nouvelle galerie indique qu'elle est destinée à accueillir des courtisans, tandis que le couloir au décor plus sobre semble davantage réservé à des personnes d'un rang social moins élevé, comme les musiciens.

Dans la chapelle de la Trinité, le décor de la menuiserie ponctue les espaces de multiples points de rappels, tissant ainsi des liens visuels. Au rez-de-chaussée, les premières travées est et ouest situées sous la tribune se distinguent des autres²⁸⁸ car, à la différence de ces dernières ouvertes sur la nef et les chapelles latérales, elles n'offrent pas de continuité visuelle. La première travée ouest est fermée par une porte à double vantaux surmontée d'un intrados aveugle. A l'est, le même motif est repris. Cependant, il s'agit d'un décor en trompe-l'œil car en réalité, cette partie est close depuis la construction du grand escalier. La répétition de ce même motif permet à la fois d'unifier la première travée de la chapelle et de feindre une porte, tout en donnant l'illusion de pouvoir accéder à une seconde pièce. Les dessins des menuiseries rappellent celles de la quatrième pièce située à l'est²⁸⁹. En effet, celle-ci est décorée d'un lambris illusionniste imitant un décor de porte. De la même manière, Lepère emploie ce stratagème pour dissimuler l'étroitesse de cette pièce et donner l'impression d'une ouverture possible alors qu'en réalité un mur la sépare de la cage d'escalier du pavillon des Orgues²⁹⁰.

A l'étage, ce même motif de baie feinte, qui caractérise les travaux réalisés dans la chapelle entre 1824 et 1830, est employé. Dans la tribune des musiciens, la travée du mur sud est signalée par un décor de menuiserie imitant une baie en plein-cintre à deux vantaux. Elle est percée d'une porte communiquant avec le couloir et trouve son pendant dans les trois travées du mur de cloison²⁹¹ organisées autour de la répétition ternaire de ce motif.

²⁸⁶ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830, attachement figuré de maçonnerie, 1829

²⁸⁷ Cf. annexe X

²⁸⁸ *Ibidem*

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, Carton n°14, dossier n°3, liasse n°4, feuille n°1

²⁹¹ *Ibidem*

Ainsi une véritable correspondance s'établit de part et d'autre de la chapelle, grâce notamment à ces similitudes. En effet, la restauration est comprise dans un sens large. Il s'agit évidemment de remonter les parties abîmées, de veiller au clos et au couvert du bâtiment mais également de rendre à la chapelle royale tout son lustre et sa splendeur d'antan. Cette chapelle véhicule en effet un message politique fort, lisible dans la multiplication des symboles royaux, et contribue à affirmer le retour de la monarchie. Dès lors, restaurer la chapelle signifie aussi, et peut-être surtout, la transformer en un lieu d'ostentation du pouvoir. Or, la vétusté des bâtiments et leur manque de fonctionnalité ne permettait pas d'offrir l'image d'une monarchie renaissante, adaptée à une ère nouvelle qui pourrait se caractériser par les progrès techniques et scientifiques. La magnificence de la chapelle et donc celle du souverain, se perçoit à travers les détails ornementaux mais également à travers les efforts fournis pour aménager les espaces latéraux de manière rationnelle en recherchant des solutions fonctionnelles, la lisibilité et la luminosité des espaces, ainsi que des ensembles unifiés.

La création d'un décor pour la chapelle de la Vierge

La somptuosité de la chapelle de la Trinité doit également s'illustrer à travers des ouvrages contemporains qui témoigneraient à la fois du savoir-faire des artistes et du dynamisme du mécénat royal. A ce titre, elle offre également l'exemple d'une commande royale et illustre le goût en vogue dans les années 1820.

L'architecte a accordé un soin particulier à la création de la chapelle de la Vierge, située dans les sixième et septième travées, du côté ouest. Son aménagement dénote parmi les travaux de restauration. Elle se distingue considérablement des autres chapelles latérales par son plan et son orientation nord-sud²⁹². De plus, l'architecte a conçu un ensemble *ex nihilo* dans les trois dernières travées de la partie latérale occidentale, tandis que les autres parties se rattachent à une fonction historique. Ainsi, la galerie orientale construite entre 1824 et 1830 évoque l'ancienne terrasse et reçoit la même fonction de distribution. De la même façon, si les chapelles sont entièrement redécorées, leur plan s'apparente aux formes antérieures. Au contraire, la chapelle de la Vierge nécessite une redistribution des espaces et ne se fonde pas sur les structures de l'ancien chœur des Mathurins qui était situé dans les deux dernières travées nord-ouest près du maître-autel²⁹³. Sa dédicace à la Vierge est aussi inhabituelle car si dans le passé, les différentes

²⁹² Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, Carton n°15, dossier n°1, liasse n°3, feuille n°1

²⁹³ *Idem*, Carton n°14, dossier n°3, liasse n°1, feuille n°3

chapelles ont pu porter les noms de chapelle du Roi²⁹⁴, chapelle Saint-Louis²⁹⁵ ou Saint-Charles²⁹⁶, aucune n'a comporté d'oratoire marial, bien que ce culte soit courant.

Par ailleurs, la chapelle de la Vierge est une des seules réalisations que Lepère ait eu véritablement l'occasion de concevoir au palais de Fontainebleau. En effet, la galerie de Diane commencée sur les plans de Hurtaut s'achevait peu à peu²⁹⁷. De plus, les divers travaux dont il a été chargé en tant qu'architecte du roi dans la division de Fontainebleau se résument pour la plupart à des travaux d'entretien²⁹⁸. L'opportunité de réaliser une œuvre à l'occasion de la restauration de la chapelle royale, l'un des plus importants chantiers au palais de Fontainebleau durant la décennie 1820²⁹⁹, n'a pu échapper à l'architecte. Par conséquent, la chapelle de la Vierge se présentait comme l'ouvrage probablement le plus abouti et le plus soigné.

Elle reflète les sources d'inspiration de Jean-Baptiste Lepère. Il reprend en effet le motif italien de la baie serlienne qu'il a pu admirer au palais du Louvre, au château de Malmaison ou à Fontainebleau. Ce motif connaît un succès certain sous l'Empire, puis sous la Restauration. Les architectes Percier et Fontaine le déploient dans des édifices prestigieux comme le palais du Louvre pour le vestibule du grand escalier ou dans la grande galerie du palais qui est ainsi sectionnée en plusieurs parties par la répétition de la triple baie. Au château de Malmaison, la bibliothèque de l'Empereur est également rythmée par l'emploi de la baie serlienne. Sous la Restauration, la baie serlienne est mise à l'honneur dans des édifices religieux par exemple la chapelle Saint-Vincent-de-Paul³⁰⁰ à Paris. Il s'agit d'une chapelle de plan basilical construite à partir de 1827 à l'emplacement de l'ancien hôtel de Lorges et affectée à la Congrégation de la Mission des Lazaristes. La chapelle est conçue pour abriter la châsse de saint Vincent de Paul, réalisée par Odiot. Le chœur et la châsse du saint sont monumentalisés par une grande baie serlienne³⁰¹ voûtée à caisson, au dessus de laquelle se déploie une large voussure peinte par François Carbonnier, élève d'Ingres. Ainsi, Percier et Fontaine semblent avoir favorisé l'introduction de ce motif dans l'architecture en France à travers des exemples prestigieux.

De la même manière, l'arc de triomphe antique est remis à l'honneur. Certaines similitudes pourraient être établies entre ces deux éléments architecturaux. Tout d'abord, le rythme ternaire des ouvertures permet de les adapter à différents types architecturaux, église ou galerie, et pour différentes fonctions, que ce soit pour monumentaliser un espace, comme à la chapelle Saint-

²⁹⁴ HERBET, F., *Le château de Fontainebleau, les appartements – les cours – le parc – les jardins*, 1937, p. 85

²⁹⁵ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de menuiserie, 1830

²⁹⁶ *Ibidem*

²⁹⁷ SAMOYAULT, J.-P., *op. cit.*, p. 120

²⁹⁸ Cf. annexe V

²⁹⁹ *Ibidem*

³⁰⁰ Cf. notice Mérimée PA00088638; architecte anonyme

³⁰¹ Cf. annexe XIII

Vincent-de-Paul, ou le compartimenter, à l'exemple de la grande galerie du Louvre. La baie serlienne, comme l'arc de triomphe, offre une alternative intéressante au portique à l'antique développé dans l'architecture néoclassique. D'autre part, il s'agit d'une forme architecturale utilisée dans de nombreux édifices emblématiques en Italie. En effet, la baie serlienne se diffuse dans l'Italie de la Renaissance notamment grâce à l'architecte et théoricien italien Sebastiano Serlio (1475-1554), auteur des *Sette Libri dell'architettura*. Au palais du Té à Mantoue, Giulio Romano décline pour la façade d'une des quatre ailes du palais une succession de baies serliennes ouvertes sur le jardin.

Or, les dessins de Percier³⁰² indiquent qu'il s'est rendu à Mantoue et a visité le palais de Frédéric de Gonzague lors de son voyage en Italie. Il n'est pas étonnant de constater que, comme de nombreux autres architectes, Fontaine se rend à Rome dans les années 1780, bientôt rejoint par Percier. En effet, le voyage en Italie est un passage *quasi* obligatoire pour tout architecte au début du XIX^e siècle. Les pensionnaires de la villa Médicis profitent de leur séjour pour étudier l'architecture antique et se constituer un répertoire de formes et d'idées grâce à leurs croquis d'étude³⁰³. Les deux amis ne font pas exception à la règle et observent les monuments antiques. Néanmoins, à la différence de leurs contemporains, ils s'intéressent à la « Rome moderne » et dessinent de manière systématique toutes sortes d'édifices : basiliques chrétiennes, palais et villas, et maisons vernaculaires³⁰⁴. Ces dessins sont ensuite compilés et publiés dans des recueils destinés à être diffusés en France.

Ainsi, la visite de Percier au palais du Té a certainement contribué à former son goût. D'autres édifices majeurs en Italie l'ont peut être fasciné pour les mêmes raisons. A Rome, Ammannati influencé par l'art de Giulio Romano, construit un nymphée pour la villa Giulia où il superpose deux baies serliennes³⁰⁵. Il l'utilise encore à la villa Médicis pour la façade sur le jardin³⁰⁶. Après Rome, Percier séjourne quelques jours à Florence, où il admire certainement la galerie des Offices et son passage ouvert d'une serlienne par Vasari (1560), avant de rejoindre Ravenne, Bologne, Venise ou encore Vicence, marquées par l'art de Palladio.

Ainsi, le voyage de Percier en Italie se révèle primordial non seulement pour la carrière de l'architecte mais également dans la formation du goût au début du XIX^e siècle. Viollet-le-Duc remarque ainsi en 1836 lors de son propre séjour en Italie combien ces recueils de dessins avaient inspiré Percier dans la conception des « beaux escaliers du Louvre et des Tuileries »³⁰⁷.

³⁰² Cf. annexe XIV

³⁰³ GARRIC, J.-P., *Percier et Fontaine, les architectes de Napoléon*, 2012, p. 50

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 52

³⁰⁵ Cf. annexe XIV

³⁰⁶ *Ibidem*

³⁰⁷ Correspondance de Viollet-le-Duc et de son père, cité dans GARRIC, J.-P., *op. cit.*, p. 54

L'influence qu'il exerce sur ses contemporains, notamment à travers ses réalisations, a probablement favorisé la diffusion de ce motif. Hurtault reprend le modèle de la grande galerie du Louvre et l'adapte pour la galerie de Diane au palais de Fontainebleau³⁰⁸. Lorsque Lepère imagine la chapelle de la Vierge, il s'est donc certainement souvenu à la fois du château de Malmaison, pour lequel il est intervenu en tant qu'architecte de l'empereur, et de la galerie de Diane du château de Fontainebleau qu'il termine de concert avec Hurtault. Les descriptions du maître-maçon concernant la chapelle de la Vierge évoquent en effet cette dernière.

L'ambition de l'architecte visible à chapelle de la Vierge trouvait un écho dans le discours officiel. En effet, Louis XVIII et Charles X attachaient une grande importance à leur vocation royale de mécènes des arts, à la suite des illustres exemples tels que François I^{er}, Henri IV ou Louis XIV. Or, la création d'une nouvelle chapelle dans le lieu même où ces rois avaient œuvrés revêtait évidemment une dimension éminemment symbolique. A son tour, Charles X devait ainsi marquer de sa présence la chapelle de la Trinité en laissant la trace tangible d'une construction. Cette tentative fut partiellement réussie car si les témoignages évoquent la chapelle de la Vierge, certains auteurs refusèrent d'attribuer au règne de Charles X tout mérite artistique³⁰⁹.

L'excellence et le prestige de cet édifice royal devait aussi être visible à travers des détails raffinés. Ainsi, les espagnolettes conçues selon un modèle spécialement imaginé pour la chapelle de la Trinité pour fermer les grandes croisées vitrées des tribunes, montrent avec quel soin et quelle finesse ces ouvrages ont été exécutés par le serrurier Mignon. Ils illustrent l'ambition affichée de la commande royale.

Ainsi, les changements radicaux qui, à première vue, semblent en contradiction avec la notion de restauration, se comprennent davantage dès lors qu'est prise en compte la volonté d'offrir à nouveau au palais de Fontainebleau un lieu de culte digne et somptueux adéquat à sa destination royale. La restauration de la chapelle de la Trinité revêt par conséquent divers aspects qui s'éclairent et paraissent *in fine* cohérents.

³⁰⁸ SAMOYAUULT, J.-P., *op. cit.*, p. 118

³⁰⁹ CHAMPOLLION-FIGEAC, J.J., *Le palais de Fontainebleau, ses origines, son histoire artistique et politique, son état actuel*, 1866, p. 507

La fonction commémorative de la chapelle de la Trinité : le désir de s'inscrire dans une continuité

La continuité historique

La première moitié du XIX^e siècle voit se développer, en parallèle de l'archéologie, un intérêt grandissant pour l'histoire comme discipline, qui devient une source d'inspiration dans de nombreux domaines, littéraires ou artistiques. Il faut citer l'exemple de l'écrivain Victor Hugo et de son roman *Notre-Dame-de-Paris*, publié en 1831. Ce phénomène prend naissance au cours du XVIII^e siècle et s'intensifie avec la découverte des sites d'Herculanum (1738) et de Pompéi (1748). Dans la peinture, Hubert Robert (1733-1808) met à profit le goût des ruines antiques pour illustrer des vues d'architecture théâtralisées dans des paysages, comme l'illustre *Paysage de ruines avec lavandières*³¹⁰, ou dans des scènes historiques, comme *Alexandre le Grand devant le tombeau d'Achille*³¹¹.

Peu à peu, un basculement s'opère dans les arts, qui trouve sa source dans les découvertes savantes. En effet, l'étude de l'antiquité classique, c'est-à-dire grecque et romaine, mène les érudits à s'intéresser aux antiquités nationales. Ainsi, Bernard de Montfaucon (1655-1741), religieux bénédictin de la Congrégation de Saint-Maur, revisite l'histoire de France depuis ses origines dans *Les Monuments de la Monarchie française* publié en cinq volumes entre 1729 et 1733. Les antiquaires portent un nouveau regard sur les « temps intermédiaires »³¹². Le comte de Caylus notamment termine son *Recueil d'Antiquités*³¹³ par un dernier volume consacré aux « Antiquités gauloises ». Ces ouvrages contribuent à l'essor de nouvelles disciplines historiques comme l'archéologie ou l'histoire de l'art.

Les importantes commandes du comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du Roi, constituent en quelque sorte la traduction artistique de cet intérêt et ont beaucoup participé à sa diffusion. Outre l'encouragement des artistes et des grands genres, elles visaient à glorifier le passé national à travers la série des statues des Grands Hommes de la France commandée entre 1776 et 1787, ou à célébrer des événements majeurs de l'histoire de France.

³¹⁰ *Paysage de ruines avec lavandières*, s.d., conservé au musée national du château de Fontainebleau

³¹¹ *Alexandre le Grand devant le tombeau d'Achille*, vers 1754, conservé au musée du Louvre, Paris

³¹² Expression de Bernard de Montfaucon, cité dans CHOAY, F., *op.cit.*, p. 54

³¹³ CHOAY, F., *op.cit.*, p. 56

L'histoire ancienne et les mythes populaires deviennent également une source d'inspiration comme l'illustre le tableau de Girodet *Ossian reçoit les Héros français morts pour la patrie*³¹⁴, qui devait orner le salon doré du château de Malmaison à la demande de Napoléon Bonaparte. Même si le récit s'avère être une supercherie du poète écossais MacPherson (1736-1796), il n'en demeure pas moins que son influence et ce thème en vogue témoigne du goût de plus en plus prononcé pour l'histoire.

Par ailleurs, la redécouverte de vestiges et de monuments, notamment du Moyen-âge, a favorisé l'éclosion du néogothique. Hittorf imagine par exemple en 1825 le décor pour le sacre de Charles X dans un style médiéval³¹⁵. Le goût pour le pittoresque illustré par les peintres troubadours comme Jacques Auguste Régnier (1787-1860), Pierre Revoil (1776-1842) ou Fleury Richard (1777-1852) qui ont tous les trois réalisés pour la galerie de Diane à Fontainebleau des œuvres dont le thème confirme l'engouement pour l'histoire nationale. Des épisodes mettant en scène des figures emblématiques telles que Charlemagne³¹⁶, Clovis³¹⁷, saint Louis³¹⁸ ou Jeanne d'Arc³¹⁹ ornent les parois de la nouvelle galerie et indiquent que le palais de Fontainebleau ne reste pas étranger à cet engouement.

La restauration de la chapelle de la Trinité se situe dans ce contexte. Bien que le programme indique une volonté de rénover les espaces latéraux de la chapelle, une certaine continuité historique s'observe. Ce rapport au passé et à l'histoire se définit à travers plusieurs niveaux de regards qui semblent coexister.

Tout d'abord, l'attachement au passé se perçoit à travers la restauration des emblèmes monarchiques. Il s'agit d'un aspect important des travaux réalisés dans la chapelle de la Trinité. En effet, dès le retour des Bourbons sur le trône, une des premières préoccupations consiste à remplacer les symboles de la royauté détruits par la Révolution. Ainsi, les armoiries royales placées au-dessus de la grande tribune et du maître-autel sont restaurées en 1814, avant même l'élaboration d'un programme complet pour la chapelle de la Trinité. De nouvelles couronnes et des fleurs de lys sont ensuite sculptées sur les lambris décorant la nef à partir de 1826³²⁰.

³¹⁴ Girodet-Trioson, *Ossian reçoit les Héros français morts pour la patrie*, 1800-1802, conservé au musée national des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau

³¹⁵ MOLLIER, J.-Y., REID, M., YON, J.-C. (dir.), *Repenser la Restauration*, 2005, p. 77

³¹⁶ *Charlemagne passe les Alpes*, par Hippolyte Lecomte, 1826, musée national du château de Fontainebleau

³¹⁷ *Clotilde suppliant Clovis son époux d'embrasser le christianisme avant son départ pour la bataille de Tolbiac*, par Jean-Antoine Laurent, 1818, musée national du château de Fontainebleau

³¹⁸ *Saint Louis délivrant des prisonniers français à Damiette*, par François-Marius Granet, 1819, musée national du château de Fontainebleau

³¹⁹ *Jeanne d'Arc se dévouant au service de la France*, par Auguste-Jacques Régnier, 1819, musée national du château de Fontainebleau

³²⁰ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de sculptures, 1826

Il s'agit de réaffirmer de manière générale le pouvoir du souverain et le retour à la monarchie ébranlée par la Révolution. D'une certaine façon, la restauration des symboles royaux permet de conjurer les bouleversements de 1789 et d'enrayer leurs conséquences. Cette démarche s'accompagne en parallèle de rituels d'expiation. Dès l'arrivée de Louis XVIII sur le trône, de nombreuses célébrations ont lieu à la mémoire des victimes de la Révolution³²¹ et plus particulièrement en l'honneur de Louis XVI. Le « Roi-martyr » est célébré lors d'une cérémonie funèbre qui constitue aussi l'occasion de restaurer les rituels royaux de l'Ancien Régime³²², allant de pair avec ceux du sacre. Par ailleurs, des monuments commémoratifs sont élevés un peu partout en France. En fait, ces deux actions, à savoir expier et restaurer, sont deux faces d'une même médaille dont l'enjeu consiste à conjurer la Révolution. Comme l'observait le comte Beugnot dans un rapport adressé à Louis XVIII à propos de la Charte constitutionnelle de 1814, la Restauration cherche à « absorber »³²³ la Révolution. Cette volonté s'accomplit grâce à la mémoire qui tisse des liens entre le passé, à savoir l'Ancien Régime, et le présent. Par conséquent, il ne s'agit pas d'une histoire morte. Au contraire, le rappel du passé possède un fort impact sur le présent car il est en quelque sorte réactualisé par la mémoire afin de « renouer la chaîne du temps »³²⁴. Ainsi, plus que dans le rappel de faits historiques et au-delà de l'intérêt pour l'histoire nationale, la Restauration se distingue par son caractère commémoratif.

De plus, le rétablissement des insignes royaux dans la chapelle de la Trinité affirme le lien entre la royauté et l'édifice. Le Concordat de 1801 avait permis de rendre la chapelle au culte. D'une certaine manière, la restauration des armoiries royales, des fleurs de lys et des couronnes parachevait sa sacralité en favorisant sa réappropriation par la monarchie.

Ainsi, les emblèmes occupent une place importante dans la chapelle de la Trinité car ils participent à la volonté d'oublier la Révolution et d'afficher le retour triomphant de la monarchie. La chapelle se pare également d'allusions à l'ordre du Saint-Esprit dans les parties hautes de la nef où des fleurs de lys enflammées sont ajoutées en 1830³²⁵ sur les métopes de l'entablement supérieur, ou à l'ordre des Trinitaires, notamment au-dessus des autels des chapelles latérales orientales.

Enfin, la continuité s'affiche aussi extérieurement. Les chapiteaux sculptés du chiffre de Charles X, en copiant ceux mis en place sous le règne de François I^{er}, confirment la volonté du souverain de se référer aux grands exemples du passé.

³²¹ MOLLIER, J.-Y., REID, M., YON, J.-C., (dir.), *op. cit.*, p. 19

³²² *Idem*, p. 21

³²³ Cité dans ALLARD, S., *Le Louvre à l'époque romantique, les décors du palais (1815-1835)*, 2006, p. 102

³²⁴ GARNIER, J.-P., Le règne de Charles X, *Historia*, n°250, 1967, p. 86

³²⁵ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de sculpture, 1830

La deuxième facette du rapport à l'histoire perceptible dans la restauration de la chapelle de la Trinité s'illustre à travers l'étude historique du site. L'Intendance des bâtiments et l'architecte Lepère connaissent et ont conscience de l'ancienneté de la chapelle.

Tout d'abord, l'histoire des étapes de sa construction semble bien connue. Lepère situe la construction de la chapelle « sous le règne de François 1^{er}, il y a juste trois siècles »³²⁶. Pour lui, il s'agit d'une reconstruction qui remplacerait une ancienne chapelle détruite³²⁷, à savoir la chapelle du couvent des Trinitaires. De plus, les modifications qui ont eu lieu sous le règne d'Henri IV, notamment le remplacement d'un premier plafond par une voûte sont très bien datées³²⁸.

Cette connaissance peut s'expliquer par les guides écrits par des érudits sur le château de Fontainebleau. Parmi ces derniers, il faut compter le père Dan, supérieur du couvent des Mathurins au XVII^e siècle. Souvent considéré comme « le premier historien du château »³²⁹, il est l'auteur de *Trésor des merveilles de la Maison royale de Fontainebleau*³³⁰. Presque un siècle plus tard, l'abbé Guilbert réunit également ses connaissances sur le château dans un ouvrage intitulé *Description historique des château, bourg et forest de Fontainebleau*³³¹. D'autres publications apportent des informations sur l'édifice. Nicolas de Fer, géographe du roi Louis XIV connu pour ses nombreux plans de Fontainebleau, a accompagné ces derniers de notes manuscrites³³². Les voyageurs, comme Gölnitz³³³, renseignent aussi sur quelques détails grâce à leurs témoignages. Ainsi, la connaissance historique apporte une dimension supplémentaire à la restauration de la chapelle de la Trinité.

La période autour de 1820 correspond bien à première vue à une période de recherche, de tâtonnements où se mêlent plusieurs aspects ou points de vue paradoxaux.

L'attention accordée aux décors anciens

La volonté d'établir une continuité avec l'histoire de la chapelle de la Trinité s'exprime à travers son rattachement à la Monarchie, à travers la conscience de son ancienneté, mais également au travers du regard patrimonial porté sur certaines parties de la chapelle.

³²⁶ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

³²⁷ *Ibidem*

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ GRIMALDI-HIERHOLTZ, R., Les religieux trinitaires du château de Fontainebleau, *Les cahiers de la SAMCF*, 2011, n°5, p. 8

³³⁰ DAN, Pierre, *Trésor des merveilles de la Maison royale de Fontainebleau*, Paris, 1642

³³¹ GUIBERT, Pierre, *Description historique des château, bourg et forest de Fontainebleau*, Paris, 1731

³³² FER, Nicolas de, Relations de ce qui s'est passé de plus remarquables à Fontainebleau..., dans BOURGES, E., *Recherches sur Fontainebleau... précédées... d'un ms inédit de N. de Fer (1699)*, Fontainebleau, 1886

³³³ GÖLNITZ, Abraham, *Ulysses Belgico-gallicus...*, Leyde, 1631

Par ailleurs, l'Intendance des bâtiments, et plus spécialement le comité consultatif, semblent attacher beaucoup d'importance à la préservation des structures anciennes. A ce propos, l'objet de la querelle entre l'architecte et le comité paraît découler, entre autres choses, des modifications ordonnées par Lepère, qui transforment la chapelle en une « construction nouvelle »³³⁴. Néanmoins, il affirme dans le même rapport de 1829 se préoccuper des parties anciennes³³⁵. Cette situation indique l'ambiguïté de la restauration

Si l'architecte n'a pas hésité à reconstruire la façade orientale et à surélever la tribune des musiciens en raison de leur défaillance et de leurs « vices de construction »³³⁶, il prend de nombreuses « précautions »³³⁷ lors de la restauration. Par ailleurs, ce dernier terme apparaît de manière récurrente dans les mémoires de travaux de menuiserie. En effet, les différents entrepreneurs ont été chargés de démonter les boiseries et le décor de lambris, ce qui a nécessité un travail à la fois soigneux et systématique. Ainsi, les menuisiers Morisot et Poncet sont intervenus le long des parties latérales intérieures de la nef pour déposer avec soin le décor des travées rythmiques, respectivement du côté du levant en 1826³³⁸, puis du côté du couchant en 1830³³⁹. Il est intéressant de noter le vocabulaire employé dans les mémoires de menuiserie : « déposé avec soin », « en raison des soins pour ne rien gâter », « dépose avec beaucoup de précautions ».

Outre la difficulté de démonter les boiseries sans les abîmer, ce travail a demandé beaucoup d'habileté pour manipuler notamment les pilastres en raison de leurs grandes dimensions. Plusieurs ouvriers ont donc été sollicités pour procéder dans les meilleures conditions possibles au démontage. De plus, il faut signaler que ces paramètres ont entraînés un surplus des coûts.

Ces ornements architecturaux ont ensuite été restaurés par le sculpteur Lambert-Théophile Lefébure entre 1827 et 1829³⁴⁰ avec l'aide du menuisier Poncet qui a fourni les pièces de bois adéquates et qui dresse précisément le nombre de pièces rajoutées par éléments dans son mémoire des ouvrages exécutés. Ainsi, il apparaît que les pilastres, inégalement abîmés, ont fait l'objet d'interventions plus ou moins importantes. Selon l'état des pilastres en bois doré, le socle et la base attique, les listels des cannelures, ainsi que le chapiteau et le tailloir ont été restaurés en totalité ou en partie. Il semble que le sculpteur ait rajouté quelques pièces ou « raccords »³⁴¹ pour combler les manques des chapiteaux. Il a parfois procédé à un recollage d'anciens éléments,

³³⁴ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

³³⁵ *Ibidem*

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de menuiserie, 1826

³³⁹ *Idem*, mémoire de menuiserie, 1830

³⁴⁰ *Id.*, attachement de sculpture de décembre 1827 ; *Id.*, mémoire de sculpture, 1829

³⁴¹ *Id.*, attachement de sculpture du 1^{er} au 31 octobre 1827 ; cf. annexe X

notamment pour les feuilles de chapiteau des onzième et douzième pilastres, du côté est. De la même façon, les panneaux d'entrecolonnement ont subi des réparations.

Il est possible d'apercevoir quelques traces de cette intervention, notamment sur les parties les plus en relief comme les feuilles des chapiteaux dont l'aspect contraste avec les boiseries peintes³⁴².

Enfin, les éléments de boiseries une fois réparés ont été reposés à leur emplacement d'origine en deux temps : en 1826, pour la face latérale orientale, ensuite du côté ouest en 1830³⁴³. Cette dernière étape a nécessité tout autant d'attention que la première pour les mêmes raisons. De la même manière, les consignes et la main-d'œuvre ont entraîné un coût plus important. Ces détails prouvent la volonté de préserver au maximum les boiseries sculptées au XVII^e siècle. Il est prévu paradoxalement de supprimer les portes à balustres³⁴⁴ des chapelles, pourtant issue de la même commande auprès de Jean Maujan³⁴⁵.

Le désir de s'inscrire dans une continuité et d'accorder de l'importance aux éléments anciens de la chapelle se perçoit encore dans les choix de Lepère. Plusieurs indices semblent indiquer que l'architecte a observé les décors anciens et s'en est inspiré pour créer des ensembles harmonieux au sein de l'édifice.

Son goût pour les ruines antiques et pour les voyages ont permis à Lepère de développer ses talents de dessinateur. Il les exploite certainement pour copier le décor de la chapelle de la Trinité, comme par exemple celui d'une face intérieure latérale dont l'esquisse pourrait avoir été dessinée par l'architecte³⁴⁶. De plus, certains ensembles décoratifs réalisés durant la restauration de 1824-1830 rappellent la nef principale, moins modifiée par les travaux. Ainsi, le choix de la composition et des couleurs du pavement de marbre³⁴⁷ mis en place dans les chapelles latérales droites n'est pas anodin. Elles se présentent dès lors comme des pendants de la nef et de sa somptueuse mosaïque de marbre imaginées par Bordoni au XVII^e siècle.

Enfin, il est probable que l'architecte cherche à éviter les trop forts contrastes entre la chapelle, telle qu'elle a été aménagée de François I^{er} à Henri IV, et son état en cette première moitié du XIX^e siècle. Par exemple, il est inconcevable de créer un décor néogothique bien que ce style soit de plus en plus en vogue comme l'indiquent les décors imaginés par Hittorf pour le

³⁴² Cf. annexe X

³⁴³ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de menuiserie, 1830

³⁴⁴ *Idem*, mémoire de menuiserie, 1826 ; *Id.*, mémoire de menuiserie, 1830

³⁴⁵ SAMOYAUULT, J.-P., *op. cit.*, p. 77

³⁴⁶ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, Carton II, dossier n°2, Liasse n°6, feuille n°7

³⁴⁷ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, attachement figuré de marbrerie, 1827

sacre de Charles X en 1825. Au contraire, l'architecte tente de ne pas rompre avec le style de la chapelle et plus généralement avec les salles Renaissance du château.

Se pourrait-il que l'architecte se soit inspiré des parties prestigieuses du château de Fontainebleau comme par exemple la salle de Bal dont Percier propose des reconstitutions³⁴⁸ ? Quelques similitudes tendent à confirmer cette hypothèse. Du château de François I^{er}, l'architecte a peut-être mémorisé le couvrement en pierre de liais de l'ancienne terrasse du côté est de la chapelle qu'il adapte pour la nouvelle galerie. Les motifs de guirlandes de fruits et de fleurs répétés par exemple dans les chapelles latérales orientales et dans la partie supérieure des faces latérales de la nef font écho au décor Renaissance. La salle des gardes conserve quelques ornements datant du XVI^e siècle, notamment la frise attribuée à Ruggiero de Ruggieri, vers 1570³⁴⁹ qui couronne les murs de la salle des gardes où se développent des trophées militaires alternant avec des guirlandes. Dans cette même salle, Louis-Philippe entreprendra des restaurations qui indiquent un intérêt croissant pour la Renaissance. Entourant le buste d'Henri IV par Matthieu Jacquet, le cadre de la cheminée, assemblée à cette occasion, se compose des mêmes guirlandes. Le cadre a été sculpté par Pierre Bontemps pour la chambre du roi Henri II au pavillon des Poêles, vers 1556-1557³⁵⁰. Le motif de grecque régulièrement employé par Jean-Baptiste Lepère dans les mêmes petites chapelles ou bien dans la nouvelle galerie du côté du jardin, rappelle le décor des caissons situés sous la tribune des musiciens de la salle de Bal, réalisée par le menuisier François Scibec de Carpi vers 1550³⁵¹. Ainsi, l'architecte semble s'inspirer de motifs Renaissance pour imaginer le décor des nouvelles parties de la chapelle de la Trinité. Bien que les indices soient minces, il est vraisemblable que Jean-Baptiste Lepère ait observé le château de Fontainebleau, dont il était en charge en tant qu'architecte du Roi.

L'aspect italianisant de la chapelle, que ce soit le décor de la voûte peinte par Fréminet ou la richesse du pavement de marbre, fait écho aux modèles italiens qui ont pu inspirer les architectes Percier et Fontaine, puis à son tour Lepère. Peu à peu, les artistes du XIX^e siècle redécouvrent l'art du XVI^e siècle et semblent puiser dans son répertoire de formes. En effet, si un parallèle peut être établi entre le château Renaissance de Fontainebleau et les transformations de Lepère, ce phénomène paraît s'amorcer dès la fin de l'Empire et dans les premières années de la Restauration. Le style néoclassique s'assouplit sous l'effet d'autres influences, comme l'illustre la galerie de Diane. Entre 1810 et 1814, le peintre décorateur Moench réalisa l'ornementation de

³⁴⁸ Dessins de Percier publiés dans BOUDON, F., BLECON, J., *op. cit.*, p. 95, p. 114

³⁴⁹ SAMOYAUULT, J.-P., *op. cit.*, p. 109

³⁵⁰ *Ibidem*

³⁵¹ *Idem*, p. 100

la galerie, accompagné des travaux du sculpteur Zobl et du menuisier Morisot³⁵². Les peintures décoratives des voûtes du vestibule se composent de caissons ornés de rosaces, peints en trompe-l'œil et des frises de grecque soulignent les éléments architecturaux³⁵³. En 1817, l'architecte Hurtault entreprit de poursuivre les travaux de la galerie. Le choix du thème, à savoir le mythe de Diane chasseresse, offrait une allusion au règne d'Henri IV et au décor de l'ancienne galerie de la Reine³⁵⁴. Par la suite, le goût pour la Renaissance et les références historicistes se développèrent sous le règne de Louis-Philippe, notamment à travers les arts décoratifs et grâce à des artistes comme le peintre ornemaniste et décorateur Claude-Aimé Chenavard (1798-1838). Ce dernier fournit les dessins du vase dit « de la Renaissance », fabriqué par la manufacture de Sèvres pour le palais de Fontainebleau en 1832³⁵⁵.

Ainsi, les références historiques ponctuent le programme et semblent indiquer différents points de vue selon la manière de concevoir la restauration de la chapelle de la Trinité. Celle-ci est à la fois un moyen de rétablir un lien avec le passé, de préserver un monument ancien et une occasion de créer.

La fonction commémorative de la chapelle de la Trinité

Au-delà de la rénovation et de la préservation des éléments anciens, l'Etat semble poursuivre un autre but, sous l'impulsion de la Grande Aumônerie et par l'intermédiaire de l'Intendance des bâtiments du Roi. La restauration de la chapelle de la Trinité permet avant tout de retrouver les fonctions originelles de l'édifice. Ces dernières peuvent se distinguer entre les fonctions religieuses et les fonctions d'apparat.

Depuis la signature du Concordat en 1801, reconnaissant la religion catholique comme « celle de la majorité des Français », le culte pouvait à nouveau être célébré dans les églises. La venue du pape Pie VII en 1804 pour le sacre de Napoléon fut l'occasion de rendre la chapelle de la Trinité au culte³⁵⁶. L'édifice retrouvait ainsi sa vocation originelle. Cette première étape fut suivie d'autres initiatives. En 1812, Hurtault commanda un nouveau tabernacle au menuisier Morisot, au peintre Moench et au bronzier Delafontaine³⁵⁷, qui œuvraient déjà à la galerie de Diane.

³⁵² SAMOYAUULT, J.-P., *op. cit.*, p. 118

³⁵³ Cf. annexe XI

³⁵⁴ SAMOYAUULT, J.-P., *op. cit.*, p. 118

³⁵⁵ *Idem*, p. 110

³⁵⁶ VERLET, H., *op. cit.*, p. 21

³⁵⁷ SAMOYAUULT, J.-P., *op. cit.*, p. 78

Sous la Restauration, la chapelle de la Trinité est importante à plus d'un titre. En tant que chapelle royale du palais, elle dépend à la fois de la Grande Aumônerie dont la mission est de veiller au culte dans les maisons et résidences royales³⁵⁸, et de l'Intendance des bâtiments. Or elle revêt une importance symbolique pour les deux services. Dès 1822, le duc de Croÿ, grand aumônier de France, demande à ce que la restauration de la chapelle ait lieu³⁵⁹, l'état de dégradation ne permettant pas de célébrer le culte. D'autre part, la Restauration s'affiche aussi comme le retour du catholicisme en opposition à l'anticléricisme révolutionnaire. Par conséquent, cette volonté devait s'accompagner de gestes concrets dont la restauration de la chapelle palatine de Fontainebleau est un exemple. Cette démarche s'applique également à l'Intendance des bâtiments. En effet, le prestige du souverain et la diffusion de son message politique se manifestent à travers le rayonnement de ces demeures. Ces deux politiques se réunissent au sein d'un même intérêt, à savoir l'alliance du Trône et de l'Autel³⁶⁰.

La restauration de 1824-1830 doit à nouveau permettre la célébration des offices pour le Roi et sa cour, et par conséquent rétablir les espaces dans leurs fonctions. Ainsi, la tribune des musiciens doit pouvoir accueillir la musique du Roi. Les chapelles latérales dont celle de la chapelle de la Vierge sont destinées à compléter le maître-autel. Les fonctions religieuses sont doublées d'une fonction d'apparat. En effet, le roi montre sa richesse à travers la splendeur du lieu. Installé dans la grande tribune en face du maître-autel, il se montre également à la vue de tous. Cette attitude d'ostentation est aussi l'apanage des courtisans. Le soin avec lequel l'architecte a conçu la nouvelle galerie semble indiquer que ce côté ouvert sur le jardin est réservé à des personnes de la Cour. Or, les nouvelles dispositions des tribunes favorisent ce type de sociabilité.

Outre la réhabilitation des espaces dédiés au culte, le programme se composait-il d'une commande de mobilier et d'objets liturgiques ? Il semble en effet que l'architecte ait conçu un projet plus vaste et plus ambitieux comme il le sous-entend dans le rapport qu'il écrit au baron Mounier³⁶¹. De plus, quelques esquisses³⁶² confirment cette hypothèse.

Concernant le mobilier liturgique, la Restauration est moins prolixe en commandes puisque la chapelle possède déjà un grand nombre d'objets. En effet les ensembles détruits à la Révolution, dont une partie avait été fondue pour obtenir le métal précieux³⁶³, sont remplacés dès 1805.

³⁵⁸ LEFEBURE, A., L'orfèvrerie de la chapelle de Fontainebleau dans la première moitié du XIXe siècle, *Objets d'art, Mélanges en l'honneur de Daniel Alcouffe*, 2004, p. 287

³⁵⁹ AN, Maison du roi, O³ 1055, Rapport au Roi, Exposé d'une demande de M. le dg aumônier, Paris, le 2 avril 1822

³⁶⁰ MOLLIER, J.-Y., REID, M., YON, J.-C., (dir.), *op. cit.*, p. 9

³⁶¹ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

³⁶² Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, Carton n°14, dossier n°3, Liasse n°3, feuille n°6, recto et verso

³⁶³ LEFEBURE, A., *op. cit.*, p. 287

Grâce à l'impulsion de la Grande Aumônerie, et à l'occasion du rétablissement du culte, le palais de Fontainebleau se voit doté d'objets importants comme la chapelle de vermeil³⁶⁴. Cependant, certains objets ont pu être livrés plus tardivement comme par exemple les trois boîtes à onctions en argent, demandées en 1805 mais remises en 1809³⁶⁵. D'autre part, ce premier fond est enrichi au début de la Restauration d'après l'*Extrait de l'Inventaire général des chapelles* de 1819³⁶⁶, à l'initiative de l'aumônier, Alexandre Angélique de Talleyrand-Périgord (1736-1821), oncle du célèbre homme politique, et nommé cardinal et archevêque de Paris en 1817.

Ainsi, l'Inventaire mentionne différents types d'objets nécessaires au service du culte, dont en premier ceux liés à l'eucharistie. Un nouvel ostensor est réalisé par l'orfèvre parisien François-Isaac Bertrand dit Bertrand-Paraud pour la somme d'environ 764 francs³⁶⁷. Il se compose d'une « gloire surmontée d'une croix », « soutenue par une gerbe de blé groupée avec des raisins »³⁶⁸ en référence au sacrifice eucharistique. Cette même année 1815, la sacristie de la chapelle reçoit également un encensoir et sa navette en cuivre. Une lampe de chœur en cuivre argenté complète en 1815 les « ustensiles d'Eglise »³⁶⁹.

La Grande Aumônerie fait parvenir également un missel romain « relié en veau et doré sur tranches » en 1817³⁷⁰. De plus, de nouveaux ornements liturgiques sont commandés. Ainsi, deux nouvelles chasubles sont livrées en 1816, l'une en moire verte doublée de taffetas de même couleur, et ornée de broderies dorées, la seconde pour le deuil en moire noire doublée de taffetas rehaussée d'arabesques, de motifs floraux et de galons argentés³⁷¹. De plus, deux voiles huméraux viennent compléter en 1817, les objets nécessaires à la monstration de l'eucharistie comme l'ostensor datant de 1815. Ils sont composés de moire rouge ou blanche sur lequel sont brodées des fleurs de lys en or rappelant la destination royale de la chapelle. Quelques pièces de linge sont également fournies dont des tours d'étole pour compléter les huit autres datant de 1806. Il s'agit d'une « bande de tissu, étroite et longue, cousue au col d'une chasuble, d'une chape ou sur la partie en contact avec le cou d'une étole ou d'un voile huméral, pour en protéger le tissu. »³⁷². Cet Inventaire décrit également une épée, composée d'une poignée en acier qui servait à l'huissier de la chapelle appelé Lazare³⁷³. Sa présence dans la liste inventoriée de la

³⁶⁴ L'ensemble est conservé presque intégralement au palais de Fontainebleau.

³⁶⁵ LEFEBURE, A., *op. cit.*, p. 294

³⁶⁶ AN, Maison du Roi, O³ 61, *Extrait de l'Inventaire général des chapelles*, 30 septembre 1819

³⁶⁷ LEFEBURE, A., *op. cit.*, p. 292

³⁶⁸ AN, Maison du Roi, O³ 61, *Extrait de l'Inventaire général des chapelles*, 30 septembre 1819

³⁶⁹ *Ibidem*

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² Définition tiré de : VERDIER, H., (dir.), *Thésaurus des objets mobiliers*, 2001, p. 142

³⁷³ AN, Maison du Roi, O³ 61, *Extrait de l'Inventaire générale des chapelles*, 30 septembre 1819

chapelle de Fontainebleau donne une brève indication sur le rituel et l'étiquette de la cour en vigueur sous la Restauration.

Enfin, une troisième vague de commandes de 1820 à 1830, vient poursuivre et achever la constitution du fond destiné au service de la chapelle. Cette période correspond à l'arrivée du duc de Croÿ comme nouvel aumônier, à la suite du décès de son prédécesseur en 1821. Un nouvel encensoir et sa navette à encens en argent remplace en 1820 celui en cuivre argenté. En septembre 1824, une custode en argent complétée d'une boîte à saintes huiles, liées à l'administration de l'onction des malades ou du viatique, est achevée par le même Bertrand-Paraud. Leur livraison coïncide avec l'aggravation de l'état de Louis XVIII, qui meurt le 16 septembre³⁷⁴. Pour l'ordinaire de la messe, plusieurs canons d'autels sont mentionnés, parmi lesquels un grand canon destiné aux plus importantes cérémonies. Il est composé de deux cadres richement orné de motifs dorés et colorés. A l'intérieur le texte est rehaussé d'enluminures. Un deuxième canon est destiné à la messe de Requiem, c'est-à-dire aux cérémonies funéraires. Par ailleurs, de nouveaux ornements liturgiques sont commandés en 1822. Trois chasubles de couleur blanche, verte et rouge viennent compléter celles destinées à l'usage de l'aumônier ou du chapelain. A cela s'ajoute encore une étole blanche et violette en 1825 et divers linges comme des aubes de mousseline garnies de dentelles. En 1826, la Grande Aumônerie acquiert un grand dais en damas rouge doublé de taffetas, et décoré de fleurs de lys et de quatre gros cordons aux angles pour les processions. D'après ce même inventaire, un tapis aurait été demandé pour le maître-autel.

Ainsi, ces objets révèlent que la chapelle de la Trinité était en mesure d'accueillir les différents événements religieux. Le chapelain de la chapelle, l'abbé Hüe, disposait de nombreux objets et ornements adaptés aux différents temps de la liturgie, comme l'indiquent les couleurs des chasubles. La chapelle contenait également tous les objets nécessaires aux occasions qui pouvaient survenir lors de la venue du Roi. Le château de Fontainebleau était donc en mesure d'accueillir des cérémonies fastueuses telles que des processions au Saint-Sacrement. Enfin la chapelle de Fontainebleau se dotait également d'objets indispensables aux services funéraires.

Peu d'évènements ont marqué la chapelle de la Trinité durant la période de la Restauration pour des raisons simples. D'une part, Louis XVIII ou Charles X se sont peu rendus au château de Fontainebleau. D'autre part, la chapelle étant en restauration, le lieu de culte avait été transféré dans la salle de Bal. Cependant, il faut noter que sous l'Empire, la chapelle a servi pour le baptême de Louis-Napoléon Bonaparte, le futur Napoléon III³⁷⁵. Durant la Monarchie de Juillet,

³⁷⁴ LEFEBURE, A., *op. cit.*, p. 294

³⁷⁵ VERLET, H., *op. cit.*, p. 21

le mariage du duc d'Orléans avec la princesse Hélène de Mecklembourg-Schwerin y fut célébré³⁷⁶.

En dépit de la présence occasionnelle du roi, la Grande Aumônerie a accordé une grande importance à chapelle royale du palais de Fontainebleau, comme le prouvent non seulement les restaurations mais également les commandes d'objets et de mobilier liturgiques destinées à compléter celles de 1805. Son influence dans la cadre de la résidence bellifontaine offre un exemple de son action dans les différentes maisons royales. Cet organe s'est attaché à embellir les chapelles dévolues au service du souverain, de la même manière que l'Intendance des bâtiments a cherché à restaurer les résidences de la Maison du roi. Ce dessein indique une volonté de réactiver les rituels de l'Ancien Régime³⁷⁷.

Ainsi la restauration de la chapelle de la Trinité peut être définie comme un acte de commémoration, comme celle de la basilique de Saint-Denis dont le chantier entamé dès 1813 par l'architecte François Debret (1777-1850) se poursuit sous les règnes de Louis XVIII et Charles X³⁷⁸. En effet, les travaux de 1824-1830 répondent à plusieurs buts. Tout d'abord, il s'agit de redonner au palais de Fontainebleau un lieu de culte « digne ». Ensuite, son lien avec la monarchie et le retour des Bourbons est réaffirmé, notamment à travers la restauration des emblèmes royaux. Enfin, le régime cherche à oublier les temps troublés de la Révolution et à retrouver le royaume de France de l'Ancien Régime, gouverné par le roi « très chrétien ». Une fois la restauration de la chapelle achevée, celle-ci aurait alors offert une image symbolique mais éloquente du pouvoir royal. Passé et présent se seraient confondus, comme lors du jour anniversaire de la mort de Louis XVI, le 21 janvier 1815 durant lequel ses cendres avait été inhumées dans le caveau des Bourbons ; à l'occasion des funérailles de Louis XVIII, le 16 octobre 1824 ; ou encore, lors du sacre de Charles X³⁷⁹.

³⁷⁶ VERLET, H., *op. cit.*, p. 21

³⁷⁷ LENIAUD, J.-M., *op. cit.*, p. 138

³⁷⁸ *Ibidem*

³⁷⁹ *Ibid.*

Une restauration laissée inachevée

Les lacunes

La restauration de la chapelle de la Trinité comporte de nombreuses interventions concernant principalement les parties latérales de l'édifice. Au regard des sommes dépensées³⁸⁰, il paraît évident que les travaux de maçonnerie et de menuiserie constituent les plus importants de la restauration. Suivent ensuite les travaux de charpente, de serrurerie, de plomberie ou encore de vitrerie. En effet, le réaménagement complet voire la reconstruction, des chapelles latérales, de la galerie, et de la tribune des musiciens a nécessité des travaux de gros-œuvre et de second-œuvre. La réalisation du décor de la chapelle a ensuite rassemblé à la fois le savoir-faire de sculpteurs, de menuisiers, du marbrier et d'un peintre en bâtiment. C'est ainsi que l'architecte distingue trois phases définies selon un ordre de priorité dans une sorte de bilan qu'il établit en 1829³⁸¹. Tout d'abord, Jean-Baptiste Lepère s'attache à décrire « les constructions neuves »³⁸² qui semblent s'achever peu à peu. Ensuite, il énonce « les travaux indispensables pour livrer la chapelle au culte »³⁸³, c'est-à-dire principalement les éléments qui complètent et aménagent la structure. Enfin, il s'agit d'achever la restauration par des « travaux d'embellissement »³⁸⁴.

Cependant, ces derniers ne semblent pas avoir été totalement exécutés. En effet, la chapelle comporte de nombreuses lacunes dans son aménagement et dans son décor. Un premier regard global sur l'ensemble du château de Fontainebleau et plus particulièrement sur la galerie de Diane indique l'extrême richesse du décor, tant dans les motifs utilisés, que dans les couleurs déployées, les matériaux ou encore les types de supports mis en œuvre pour la splendeur du palais successivement impérial et royal. La galerie de Diane dont l'entrée est solennisée par un vestibule, auquel succèdent plusieurs marches de marbre blanc et une baie serlienne, est somptueusement décorée d'éléments sculptés et dorés ainsi que de motifs peints en trompe-l'œil, tant sur les parois que sur la voûte en berceau³⁸⁵. Cette dernière est de plus enrichie de tableaux réalisés par Blondel et Abel de Pujol³⁸⁶. Un soin égal a été apporté au mobilier composé notamment d'une pendule murale entourée d'un cadre de bronze doré³⁸⁷. Ainsi, cette galerie

³⁸⁰ Cf. annexe VI

³⁸¹ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

³⁸² *Ibidem*

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ Cf. annexe XI

³⁸⁶ SAMOYAUULT, J.-P., *op. cit.*, p. 121

³⁸⁷ *Idem*, p. 120

« flatte les yeux autant par la richesse de sa décoration, que par l'harmonieux ensemble de toutes ses parties »³⁸⁸. L'exemple cité permet d'appréhender le goût mis en valeur sous la Restauration. D'autres édifices, comme la chapelle Saint-Vincent-de-Paul à Paris³⁸⁹ témoignent de la manière dont le néoclassicisme de l'Empire est peu à peu absorbé par l'abondance des formes et des couleurs.

Or, les parties restaurées de la chapelle de la Trinité ne possèdent pas à première vue cette richesse décorative. L'exemple de la nouvelle galerie au premier étage de la partie orientale, exclusivement peinte en gris, est à ce titre révélateur. L'architecte a-t-il manqué d'ambition pour ce projet ? La réponse s'impose d'elle-même lorsque davantage d'attention est accordée aux détails. En effet, le dallage en pierre de liais emprunte de multiples références et est assemblé selon une manière employée pour le travail du bois, les éléments de serrurerie ou la richesse des détails du plafond à caissons indiquent la volonté de réaliser un ouvrage raffiné.

L'absence de polychromie de la galerie relève-t-elle d'une intention délibérée de l'architecte ? Au regard des précédentes considérations, cela semble peu probable, d'autant plus que Jean-Baptiste Lepère a participé aux travaux de la galerie de Diane en collaboration avec Hurtault, avant d'en diriger l'achèvement jusqu'en 1826. Il semble rechercher un effet d'harmonie entre les différentes parties de la chapelle. Le contraste qu'engendre la richesse décorative de la nef, en comparaison des parties latérales, n'est pas déterminé par un choix esthétique mais paraît découler d'une conséquence provoquée par les aléas du chantier. Par ailleurs, il n'hésite pas à employer des marbres de couleurs pour les chapelles latérales, notamment dans la chapelle de la Vierge. Enfin, il possède une formation éclectique qui s'est consolidée au cours de ses voyages et grâce à l'intérêt qu'il porte aux civilisations antiques. Cette caractéristique a peut-être contribué à former un terreau favorable aux nouvelles théories sur l'architecture grecque polychrome, mise en application par Hittorf dont il est proche. Ainsi, tous ces indices concordent en une même conclusion. Les parties restaurées de la chapelle de la Trinité ont probablement été conçues pour resplendir de couleurs. De plus, le revêtement employé pour les boiseries est une peinture grise utilisée comme une sous-couche préalable³⁹⁰ au décor dans les constructions.

Il semble étonnant que les détails raffinés de la galerie aient été sculptés avec minutie pour être ensuite confondus dans un même ensemble grisé. Or, l'architecte précise que l'embellissement de la chapelle comprend notamment des travaux de dorure³⁹¹. Par conséquent,

³⁸⁸ JAMIN, E., *Fontainebleau ou notice historique et descriptive sur cette résidence royale*, 1838, p. 157

³⁸⁹ Cf. annexe XIII

³⁹⁰ GUILLERME, A., *Bâtir la ville, révolutions industrielles dans les matériaux de construction, France-Grande-Bretagne (1760-1840)*, 1995, p. 216

³⁹¹ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

les détails des chapiteaux, des caissons ornés de motifs feuillagés, ainsi que les autres ornements, auraient dû vraisemblablement être rehaussés de dorure. De même, les moulures complétées de rosaces de la voûte à caisson ou les frises du retable des chapelles latérales orientales devaient être conçues selon ce schéma. L'abondance décorative visible dans les frises ou les guirlandes devait être ravivée par la dorure. Lepère mentionne encore la dorure des encadrements de lambris³⁹². Enfin, l'architecte décrit très succinctement les trumeaux des baies situés dans la partie supérieure de la nef. Les éléments d'encadrement et peut-être même les motifs en relief tels que les rosaces, guirlandes ou modillons étaient destinés à être dorés.

Selon le dessein de l'architecte, la polychromie de la chapelle s'accompagnait de peintures. Dans son rapport de 1829, Lepère prévoit la « restauration des peintures historiques de la chapelle principale ». Il s'agit là des quatorze tableaux commandés par le comte d'Angiviller à la fin du XVIII^e siècle pour la chapelle de la Trinité³⁹³. Ainsi, le dépôt de ces toiles n'était donc que temporaire, de manière à permettre leur restauration. Cet ensemble souffrait de l'humidité de la chapelle³⁹⁴. Une des toiles de Durameau avait ainsi déjà bénéficié d'une restauration en 1789³⁹⁵. En 1829, Lepère choisit de faire appel à l'artiste peintre Merry-Joseph Blondel (1781-1853)³⁹⁶. Cet ancien élève de Jean-Baptiste Regnault avait participé à la réalisation de la galerie de Diane, mais également au décor des plafonds du musée du Louvre³⁹⁷. Peintre décorateur, Blondel s'était aussi illustré dans différents genres tels que les tableaux d'histoire ou mythologiques. Finalement, ces toiles déposées ne trouvèrent pas leur place dans la restauration de 1824-1830.

Par ailleurs, l'achèvement total de la chapelle de la Trinité comportait dans le projet de Jean-Baptiste Lepère une commande de tableaux qui auraient été placés dans les « panneaux réservés à cet effet »³⁹⁸. En effet, les chapelles latérales orientales comportent de nombreux emplacements possibles, à commencer par le panneau du retable au-dessus des autels. De la même manière, celui qui lui fait face semble destiné à recevoir un décor. Enfin, le grand caisson central et les deux caissons vides confirment l'intention de l'architecte. Il n'est pas impossible que ce même type de décor ait été prévu dans les chapelles occidentales. Cette commande aurait fait suite à celle du comte d'Angiviller à la fin du XVIII^e siècle, elle-même succédant aux œuvres peintes par Martin Fréminet sous Henri IV. En se situant dans la continuité des grandes réalisations

³⁹² AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

³⁹³ Aujourd'hui conservés au palais de Fontainebleau, chapelle de la Trinité. L'article d'Anne Leclair et Pierre Rosenberg fait part de la découverte des deux autres toiles peintes par Durameau dont le retard a empêché l'installation.

³⁹⁴ LECLAIR, A., ROSENBERG, P., De Jean Dubois à Louis-Jacques Durameau : note sur la chapelle de la Trinité de Fontainebleau, *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, année 1972, 1973, p. 264

³⁹⁵ *Ibidem*

³⁹⁶ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

³⁹⁷ ALLARD, S., *Le Louvre à l'époque romantique, les décors du palais (1815-1835)*, 2006, p. 104 et passim

³⁹⁸ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

passées, l'Etat aurait ainsi assumé son rôle historique de mécène des arts en favorisant la peinture.

Ainsi, la restauration dirigée par Jean-Baptiste Lepère se révèle en réalité plus riche et plus complexe. A la lumière de ces constats, le programme prend tout son sens et l'évidence d'un brusque arrêt des travaux s'impose peu à peu. Les parties modifiées entre 1824 et 1830 signalent les indices d'un riche décor conçu pour la chapelle royale.

Les lacunes sont particulièrement visibles dans les chapelles latérales occidentales qui manquent de finition. Ainsi, les voûtes surbaissées des deuxième et troisième pièces sont couvertes d'un enduit de plâtre³⁹⁹ mais ne reçoivent pas de plafond à caisson à la différence des autres chapelles voisines, alors que l'architecte signale des boiseries pour la « voussure surbaissée qui sera sculptée »⁴⁰⁰. Par ailleurs, toutes les chapelles du côté ouest, reçoivent un seuil en marbre⁴⁰¹, tandis que le carrelage intérieur est composé aujourd'hui de carreaux de terre-cuite⁴⁰². La séparation entre les deux matériaux s'arrête brusquement comme si le second revêtement n'était que provisoire. L'architecte apporte encore une fois un éclairage sur ce point⁴⁰³. Il aurait effectivement prévu un pavement de marbre, de la même manière que pour les chapelles latérales du côté du levant, comme le confirme le détail des seuils identiques de part et d'autre de la chapelle⁴⁰⁴. Ces caractéristiques indiquent que la restauration de la chapelle de la Trinité n'a pas été menée à terme. Au contraire, le chantier paraît avoir été brusquement terminé comme le suggère l'aspect peu soigné de la voûte ou du sol. Après cette rupture soudaine, le projet est laissé à l'abandon, sans qu'aucune suite ne lui soit donnée. Encore aujourd'hui, les chapelles latérales se présentent très vraisemblablement dans leur apparence lacunaire qui dégage une impression d'inachèvement, corroborée par les faits.

Les projets demeurés à l'état d'ébauche

L'achèvement de la chapelle de la Trinité s'accompagnait non seulement de travaux de parure, de dorure et de peinture aux endroits prévus à cet effet, mais également d'un certain nombre de projets. Ils confirment le programme complet, imaginé par Jean-Baptiste Lepère. En effet, il souhaite poursuivre la restauration au-delà d'une simple remise en état des lieux afin de

³⁹⁹ Cf. annexe X

⁴⁰⁰ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

⁴⁰¹ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de marbrerie, 1829

⁴⁰² Cf. annexe X

⁴⁰³ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

⁴⁰⁴ Cf. annexe X

restituer la splendeur d'un édifice « digne et très admiré »⁴⁰⁵. L'ambitieux projet porté par Lepère rencontre l'assentiment de l'Intendance car il s'accorde avec celui de l'Etat. La notion de restauration s'entremêle ainsi avec la volonté de créer une œuvre nouvelle. En revanche, si l'architecte détaille explicitement dans son rapport le type de décoration qui doit être mis en place pour compléter les travaux exécutés, il n'évoque pas d'autres projets. Pourtant, certains dessins et croquis de Lepère indiquent un programme plus abouti et complet.

Tandis que certains éléments anciens de la chapelle sont restaurés, comme par exemple les pilastres de la nef, d'autres sont destinés à être entièrement remplacés. Cette distinction soulève une interrogation. En effet, sur quels critères s'est fondé Jean-Baptiste Lepère pour déterminer ses choix d'une restauration ou au contraire de la suppression d'un élément ancien ? Ainsi, les portes à balustres qui ferment les quatorze arcades des chapelles latérales sont déposées « pour être supprimées »⁴⁰⁶. Quelles raisons ont justifié cette décision ? Il est certain que l'état des portes devait être assez critique. Leur mauvais état devait en partie être dû au fait que les fleurs de lys et les couronnes avaient été systématiquement supprimées sous la Révolution, comme dans le reste de la chapelle.

L'architecte projette d'installer une nouvelle porte inspirée du modèle existant⁴⁰⁷. Une esquisse montre une succession d'arcades dans lesquelles sont dessinées trois ébauches plus ou moins développées d'une porte à balustre⁴⁰⁸. La plus aboutie se compose de trois parties divisées en deux niveaux. Le panneau supérieur du vantail central est ajouré et entrecoupé de trois balustres en double poire qui évoquent celles du modèle ancien. La partie inférieure reçoit trois panneaux ornés à l'identique d'une croix difficilement identifiable mais qui se rapproche d'une croix pattée ou fleuronée. L'une comme l'autre rappelle les origines de la chapelle et s'inscrit dans le discours attaché à la restauration de la chapelle royale de Fontainebleau. À la différence des portes à balustres déposées, celles-ci ne possèdent pas de fronton d'après l'esquisse.

Le document ne renseigne pas davantage sur les intentions de l'architecte. S'agit-il d'une réutilisation ? Dans ce cas, certains éléments des anciennes portes, comme les balustres en double poire, auraient été réemployés et insérés sur un nouveau support. La restauration de la chapelle a parfois été réalisée grâce au réemploi d'éléments anciens adaptés dans une nouvelle structure, notamment lors de la reconstruction de la façade orientale. Ces portes pourraient également avoir été copiées. Une autre esquisse montre en effet le motif d'un cartel rocaille et

⁴⁰⁵ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Rapport de l'architecte Lepère, septembre 1829

⁴⁰⁶ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de menuiserie, 1826

⁴⁰⁷ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, Carton n°5, dossier n°1, liasse n°1, feuille n°1

⁴⁰⁸ *Idem*, Carton n°14, dossier n°3, liasse n°3, feuille n°6, *recto*

d'un balustre⁴⁰⁹ vraisemblablement reproduits par Lepère. Ces détails révèlent le goût de l'architecte pour le dessin et la copie d'éléments anciens, qu'il reproduit avec précision comme le prouve l'élévation de la chapelle de la Trinité⁴¹⁰. Lors de ses voyages, notamment pendant l'expédition d'Égypte, il avait eu la charge de représenter de nombreux monuments de l'Égypte pharaonique comme le temple d'Edfou ou d'Eletyia⁴¹¹.

Le croquis de Jean-Baptiste Lepère semble n'avoir donné aucune suite. Les portes, une fois disparues de la chapelle de la Trinité ont probablement été sauvegardées dans un magasin du château, avant d'être restaurées puis réinstallées à leur emplacement d'origine sous le Second Empire⁴¹². Denecourt publie dans son recueil d'estampes en 1848, une vue de la chapelle de la Trinité⁴¹³ telle qu'elle se présentait sous la Monarchie de Juillet. Cette représentation illustre la nef dépourvue portes latérales. Vers 1863, Rodolphe Pfnor représente la chapelle de la Trinité, dotée des anciennes portes à balustres⁴¹⁴. Les gravures les illustrent dans leur état restauré, complété des symboles royaux. Ainsi, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, elles sont remontées à l'identique dans la chapelle.

Outre le projet de portes à balustres, Jean-Baptiste Lepère semble avoir également imaginé le décor des petites tribunes. Il s'agit d'un garde-corps avancé qui protège l'avancée des tribunes devant chaque baie⁴¹⁵. Il se compose dans la partie longitudinale de quatre dés, séparés par trois parties ajourées ornées d'une croix grecque doublée d'une étoile à quatre branches. Ainsi, ce croquis démontre encore que l'architecte avait pensé la restauration de la chapelle comme un vaste projet incluant des reconstructions, des aménagements, et une ornementation adaptée au lieu. Cependant, son dessein ne s'est pas achevé pour des raisons incertaines et ses suggestions quant au mobilier demeurèrent lettres mortes. La peinture sur porcelaine, représentant le mariage princier du duc d'Orléans et de la princesse Hélène de Mecklembourg-Schwerin en 1837⁴¹⁶, signale une protection installée devant les gradins de spectateurs logés dans les embrasements de tribune. Néanmoins, il semble qu'il s'agisse plutôt d'une installation éphémère pour l'événement. En effet, les représentations de la chapelle et notamment les vues de cartes postales⁴¹⁷ indiquent que les tribunes ne reçurent pas d'avant-corps définitif, hormis un parapet

⁴⁰⁹ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, Carton n°14, dossier n°3, liasse n°3, feuille n°6, verso

⁴¹⁰ *Idem*, Carton n°II, dossier n°2, liasse n°6, feuille n°7

⁴¹¹ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, Extrait du rapport fait à l'Assemblée générale des coopérateurs de l'ouvrage sur l'Égypte, 1^{er} Messidor, An XI

⁴¹² VERLET, H., *op. cit.*, p. 14

⁴¹³ BEYELER, C., *Souvenir de Fontainebleau, Album d'estampes éditées à l'époque romantique par Claude-François Denecourt, créateur des sentiers de la forêt*, 2006, p. 30

⁴¹⁴ PFNOR, R., *Monographie du palais de Fontainebleau dessinée et gravée*, 1863, Pl. LXII

⁴¹⁵ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, Carton n°14, dossier n°3, liasse n°3, feuille n°6

⁴¹⁶ *Meuble commémoratif du mariage du duc d'Orléans*, Develly Jean-Charles, 1838, conservé au palais de Fontainebleau

⁴¹⁷ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, fond de cartes postales, seconde moitié XX^e siècle

en bois contreplaqué⁴¹⁸ avant les années 1980 durant lesquelles un vaste chantier de restauration fut entrepris. Des garde-corps furent installés à cette occasion devant les baies du premier étage.

Enfin, dans le programme envisagé par Lepère la chapelle aurait été meublée. Un autre croquis porte quelques indications manuscrites « Stales ou banquettes »⁴¹⁹, sans indiquer l'emplacement prévu. Peut-être étaient-elles destinées à compléter le chœur devant le maître-autel ou dans la chapelle de la Vierge, pour accueillir des clercs ?

Ainsi, la restauration de la chapelle de la Trinité n'a pas été menée à terme, comme le confirme la confrontation entre les projets décrits par Lepère dans son rapport de 1829, les esquisses et le constat des travaux réalisés.

Les raisons possibles de cet inachèvement

Outre cette première conclusion, la restauration se caractérise par un brusque arrêt des travaux entre juillet et août 1830. En effet, le chantier de la chapelle de la Trinité se poursuit encore en juillet 1830, comme l'indiquent les différentes interventions du maître-maçon⁴²⁰. De plus, dans une lettre datée du 4 août 1830⁴²¹, l'architecte exprime son inquiétude quant aux événements qui se sont produits à Paris une semaine auparavant. Les Trois Glorieuses déstabilisent le régime des Bourbons. Cette lettre se situe dans une période de transition car, malgré l'arrivée de Louis-Philippe au premier plan de la scène politique depuis le 31 juillet, date à laquelle il accepte la lieutenance générale du royaume⁴²², Charles X tente de maintenir les Bourbons. Il abdique le 2 août en faveur du fils posthume du duc de Berry, le jeune duc de Bordeaux sous le nom d'Henri V⁴²³. Réfugié à Rambouillet, Charles X s'avoue vaincu deux jours plus tard et accepte l'exil. Le 9 août 1830, Louis-Philippe est proclamé roi des Français⁴²⁴. Durant cette période précaire, les travaux se poursuivent néanmoins en l'absence d'ordres de la part de l'Intendance des bâtiments : « comme je n'ai point reçu de contre ordre pour les travaux, je vous invite à les faire continuer comme précédemment. »⁴²⁵. Ainsi, les conséquences des événements politiques que connaît la France à cette époque, retentissent sur le déroulement du chantier de restauration.

⁴¹⁸ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, 1 D 1 art. 419, rapport de l'architecte en chef, 1966

⁴¹⁹ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, Carton n°14, dossier n°3, liasse n°3, feuille n°6, verso

⁴²⁰ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, liasse 1824-1830 chapelle de la Trinité, mémoire de maçonnerie, 1830

⁴²¹ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau, Correspondances, lettre de Lepère à l'inspecteur Giroust, le 2 août 1830

⁴²² YVERT, B., *La Restauration, les idées et les hommes*, 2013, p. 140

⁴²³ *Idem*, p. 142

⁴²⁴ *Id.*, p. 148

⁴²⁵ Service de l'architecture du palais de Fontainebleau Correspondances, lettre de Lepère à l'inspecteur Giroust, le 2 août 1830

Par la suite, la Monarchie de Juillet laisse de côté le projet de la chapelle de la Trinité, qui demeure alors à l'état de chantier durant cette période⁴²⁶. Jamin, commis à la conciergerie du château de Fontainebleau et à la régie du domaine⁴²⁷, précise que « les travaux ne sont pas encore terminés ». Il décrit ensuite l'état de la chapelle « momentanément débarrassée des échafauds »⁴²⁸ pour le mariage du duc d'Orléans avec la princesse Hélène de Mecklembourg-Schwerin. Cet inachèvement soudain pose question : quelles raisons ont déterminé l'abandon du programme de restauration sous la Monarchie de Juillet ?

Premièrement, ce choix ne découle pas d'un désintéret général pour le domaine artistique. Au contraire, la Monarchie de Juillet laisse le souvenir d'une politique active en matière de politique culturelle. De nombreux témoignages d'auteurs contemporains tels que Champollion-Figeac, louent l'intérêt de Louis-Philippe pour les arts en comparaison à Louis XVIII ou Charles X⁴²⁹. De plus, cette période se présente comme un temps particulièrement propice à la restauration des monuments, comme en témoigne l'émergence d'un service dévolu aux monuments historiques sous l'égide de Guizot, Mérimée et Vitet.

Deuxièmement, l'action de Louis-Philippe dans le domaine artistique ne se bâtit pas nécessairement en opposition à la Restauration. Ainsi, l'initiative de Charles X visant à donner un nouveau décor du palais du Louvre, notamment dans les salles du Conseil d'Etat ou dans les salles du nouveau musée, se poursuit et s'achève à l'occasion du Salon de 1833⁴³⁰. De même, les premières galeries historiques créées sous la Restauration favorisent la naissance du musée historique de Versailles dédié « A toutes les gloires de France » en 1833⁴³¹. Ainsi la vague d'intérêt pour l'histoire nationale se développe et sert les messages politiques des régimes successifs. L'accent est mis sur le passé de manière à donner une origine commune à tous les français et à favoriser une réconciliation nationale.

Troisièmement, il ne s'agit pas non plus d'un manque d'intérêt pour le château de Fontainebleau. Louis-Philippe se démarque de ses prédécesseurs sur ce point. Tandis que Charles X séjournait occasionnellement dans la résidence bellifontaine, il effectue de nombreux voyages avec sa famille, dès juillet 1831⁴³². Son règne marque un moment de grandes activités pour le château qu'il souhaite mettre en valeur⁴³³, et dont de nombreuses pièces sont restaurées.

⁴²⁶ SAMOYAUULT, J.-P., *op. cit.*, p. 78

⁴²⁷ JAMIN, E., *op. cit.*, p. 85

⁴²⁸ *Idem*, p. 174

⁴²⁹ CHAMPOLLION-FIGEAC, J. J., *Le palais de Fontainebleau, ses origines, son histoire artistique et politique, son état actuel*, 1866, p. 507

⁴³⁰ LENIAUD, J.-M., *op. cit.*, p. 139

⁴³¹ CHAUDONNERET, M.-C., *L'Etat et les artistes : de la Restauration à la Monarchie de Juillet (1815-1833)*, 1999, p. 193

⁴³² JAMIN, E., *op. cit.*, p. 89

⁴³³ SAMOYAUULT, J.-P., *op. cit.*, p. 24

Il accorde notamment une attention plus particulière aux parties datées de la Renaissance, comme la salle de bal pour laquelle des travaux sont entamés en 1834⁴³⁴, suite à sa demande en 1831⁴³⁵. Dans un même temps, le peintre Charles Moench propose un nouveau décor mural pour la salle des Gardes⁴³⁶. Louis-Philippe décide également de restaurer la galerie François I^{er} en 1846⁴³⁷. Par ailleurs, il se préoccupe de l'état des chapelles Saint-Saturnin. La chapelle basse est rendue au culte après des travaux et quelques embellissements, comme les vitraux réalisés d'après les dessins de la princesse Marie⁴³⁸. Enfin, il souhaite également laisser son empreinte et fait aménager au rez-de-chaussée de la salle de bal, la salle des colonnes dans un style Renaissance⁴³⁹. Elle accueille en 1837 le mariage protestant du duc d'Orléans avec la princesse de Mecklembourg-Schwerin.

Par conséquent, l'inachèvement de la restauration semble répondre à une volonté délibérée de ne pas poursuivre les travaux entrepris dans la chapelle de la Trinité sous les Bourbons. Les hypothèses pour tenter de répondre à cette problématique sont multiples et avant tout d'ordre politique. En effet, les causes de l'abandon de la chapelle de la Trinité sont à rechercher dans la volonté affichée de Louis-Philippe de rompre avec la monarchie telle qu'elle est instaurée par les Bourbons. Le nouveau régime se fonde sur l'idée de nation et renoue avec les idées de la Révolution. Louis-Philippe adopte le titre de « roi des Français » porté par Louis XVI en 1791⁴⁴⁰. De plus, le drapeau tricolore⁴⁴¹ remplace le drapeau blanc fleurdelisé. Le fonctionnement de l'administration connaît quelques bouleversements. L'Intendance des bâtiments est rattachée à la Liste civile et le baron Mounier cède sa place à Godard-Dubuc, directeur des bâtiments du Roi. La proclamation du nouveau régime amène quelques changements au château de Fontainebleau. Ainsi, l'architecte Lepère est remplacé par Eugène Dubreuil dans les premières années du règne de Louis-Philippe.

Dans ce contexte, la restauration de la chapelle de la Trinité paraît chargée d'une portée politique. En effet, elle symbolisait sous le régime des Bourbons le retour d'une Monarchie triomphante, inscrite dans la continuité des grands modèles du passé tels que François I^{er}, Henri IV ou Louis XIV. D'une certaine manière, les nouveaux décors du Louvre répondent de la même dialectique. Les sujets tirés de l'histoire de France évoquent la grandeur⁴⁴² et cherchent à

⁴³⁴ *Idem*, p. 101

⁴³⁵ AN, fond des architectes Lepère, Hittorf et Bélanger, 469 AP 1, lettre de Lepère daté d'août 1831

⁴³⁶ SAMOYAUULT, J.-P., *op. cit.*, p. 109

⁴³⁷ *Idem*, p. 86

⁴³⁸ SAMOYAUULT, J.-P., *op. cit.*, p. 26

⁴³⁹ *Ibidem*

⁴⁴⁰ YVERT, B., *op. cit.*, p. 147

⁴⁴¹ *Ibidem*

⁴⁴² ALLARD, S., *op. cit.*, p. 9

affirmer la pérennité de la Monarchie. Or, Louis-Philippe, s'il choisit de poursuivre le cycle de peintures du palais du Louvre, ne semble guère s'intéresser à la chapelle de la Trinité. Pourtant l'achèvement n'aurait certainement demandé guère d'effort, excepté financier, car la restauration était suffisamment avancée. La différence, outre fonctionnelle, entre les deux programmes tient à la possibilité de s'approprier le message délivré au palais du Louvre. En effet, les représentations des épisodes de l'histoire de France s'accordaient aisément avec le dessein de Louis-Philippe, mis en scène dans le musée historique de Versailles⁴⁴³. A Fontainebleau au contraire, la démarche politique perceptible se doublait d'un sens religieux non compatible avec le nouvel esprit de la monarchie. Celle-ci fondait sa légitimité directement sur la Nation, à la différence de l'ancienne monarchie de droit divin. Or, ces principes se répercutaient de manière concrète dans les choix des souverains. Ainsi, tandis que Charles X avait choisi de se faire sacrer à Reims selon la tradition, son successeur délaissa cette cérémonie devenue de fait obsolète. Un changement s'opère durant la Monarchie de Juillet : la religion relève désormais de la sphère privée selon les principes énoncés dans la Charte de 1830⁴⁴⁴. Par conséquent, il est probable que la restauration de la chapelle s'avérait doublement embarrassante pour le nouveau régime, à la fois de par son lien avec les Bourbons et à cause de sa portée symbolique.

Par ailleurs, la Grande Aumônerie qui avait impulsé le projet de remise en état de la chapelle de la Trinité, est supprimée sous la Monarchie de Juillet. Sans son « insistance »⁴⁴⁵, il est probable que ce chantier devenait dès lors une préoccupation secondaire. De plus, les personnalités qui avait participé et supervisé le projet comme l'architecte Lepère ou le baron Mounier avaient perdu leurs prérogatives. Par conséquent, en l'absence de volonté politique ou administrative, la chapelle est délaissée. Cependant, à l'occasion du mariage princier de 1837, des efforts sont fournis pour embellir le lieu de la cérémonie catholique⁴⁴⁶. Le second événement marquant de la Monarchie de Juillet dans la chapelle, se présente en 1839⁴⁴⁷ lors du retour du tableau de Jean Dubois, *La Déposition de croix*.

A partir de 1852, le Second Empire porte un nouvel intérêt à la chapelle de la Trinité puisqu'il s'agit du lieu de baptême de l'empereur Napoléon III célébré en 1810⁴⁴⁸. Ce dernier ordonne au peintre Théodore Lejeune de restaurer les voûtes peintes par Fréminet à partir de 1854. De 1856 à 1859, il confie à l'architecte Paccard le soin de poursuivre la restauration de la chapelle. À

⁴⁴³ ALLARD, S., *op. cit.*, p. 114

⁴⁴⁴ YVERT, B., *op. cit.*, p. 146

⁴⁴⁵ AN, Maison du roi, O³ 1055, Rapport au Roi, Proposition d'ajourner à la discussion du budget [...] paiement réclamé par M. Hersent marbrier, Paris, le 21 octobre 1823

⁴⁴⁶ JAMIN, E., *op. cit.*, p. 174

⁴⁴⁷ Centre de documentation du Palais de Fontainebleau, dossier du peintre Regnault, lettre de la direction des musées nationaux, 12 février 1839 ; SAMOYAULT, J.-P., *op. cit.*, p. 78

⁴⁴⁸ *Ibidem*

cette occasion, les portes-balustres des chapelles latérales furent restaurées par Huber frères et remontées à leur emplacement d'origine. L'autel et le retable retrouvèrent leur éclat, de même que les tenants des armoiries. Enfin, *La Méditation* de L. Daumas fut installée en 1866 dans la chapelle pour servir de bénitier⁴⁴⁹.

La restauration de la chapelle de la Trinité s'inscrit dans un contexte politique. L'abandon des travaux à partir de 1830 confirme la place symbolique de ce chantier sous la Restauration.

⁴⁴⁹ SAMOYAUULT, J.-P., *op. cit.*, p. 79 ; La statue est conservée *in situ*.

Conclusion

La restauration de la chapelle de la Trinité compte parmi l'un des ouvrages clés réalisés dans le palais de Fontainebleau sous la Restauration. Le projet, en germe dans les dernières années du règne de Louis XVIII, s'épanouit sous celui de Charles X grâce à l'implication de l'architecte de la division Jean-Baptiste Lepère. Loin d'être un fait isolé, qui ne concernerait que la résidence royale, ce grand chantier ouvre à de plus larges perspectives.

Celle retenue dans cette présente étude s'axe autour de la « politique artistique » de la Restauration sous le règne de Charles X, au travers de l'Intendance des bâtiments du roi. La démarche consiste à analyser la restauration de la chapelle au regard du contexte administratif de manière à déterminer le caractère d'*unicum* ou au contraire de *typicum* de l'intervention à l'échelle de la Maison du Roi. Ce ministère joue un rôle dans la vie artistique de l'époque en tant que commanditaire royal. Loin des images stéréotypées de la période, l'action de l'Etat dans le domaine artistique paraît efficace et volontaire. L'appareil étatique compte plusieurs grands personnages qui contribuent à impulser une politique dynamique et à encourager les jeunes artistes. Cette caractéristique se double d'un réel effort visant à organiser l'administration au moyen de procédures et de formalités.

Parmi les services de la Maison du Roi, l'Intendance des bâtiments figure comme l'un des plus actifs. L'exemple du château de Fontainebleau évoque l'état des maisons royales pour lesquelles des efforts conséquents ont été consentis par l'administration royale afin de restaurer et embellir ces demeures. La nécessité des interventions rencontre par ailleurs un intérêt politique puisque le mécénat et la splendeur des résidences royales diffusent un message symbolique. En effet, Louis XVIII et Charles X entendent affirmer le rayonnement de la monarchie restaurée. Ainsi, le contexte politique, administratif et historique constitue une trame importante à cerner de manière à comprendre les enjeux de l'intervention présentement concernée. Un double mouvement s'établit ainsi, puisque la question de la restauration de la chapelle de la Trinité constitue également le point de départ d'une démarche visant à comprendre les caractéristiques majeures de la politique artistique royale.

La restauration de la chapelle royale de Fontainebleau induit une volonté étatique et traduit une « politique artistique ». Durant le règne de Charles X, le chantier de la chapelle se distingue comme l'un des plus importants de la résidence bellifontaine, avec la galerie de Diane débutée sous l'Empire. Il entraîne également l'aménagement de la salle de bal en une chapelle provisoire pour la durée des travaux. L'histoire de l'édifice, construit sous le règne de François I^{er} est intrinsèquement liée à celle du château et de la monarchie comme le confirment les nombreux emblèmes royaux. Depuis sa construction à l'emplacement de l'ancienne chapelle des Mathurins, la chapelle de la Trinité est imprégnée du souvenir des rois qui l'ont transformée et embellie. Cependant, la détérioration ainsi que l'incommodité de la chapelle royale dans les années 1820 ne reflètent plus sa splendeur d'antan et ne permettent plus d'accueillir le souverain dans des conditions adéquates, même si, par ailleurs Louis XVIII et Charles X ne se rendirent qu'occasionnellement à Fontainebleau. Cette situation très problématique provoque la réaction de la Grande Aumônerie de France, chargée d'assurer le service du culte pour le roi, en la personnalité du prince de Croÿ qui réclame des travaux dès 1822 auprès du marquis de Lauriston, ministre de la Maison du Roi. Ainsi, la restauration de la chapelle répond en premier lieu à une nécessité fonctionnelle.

Néanmoins, au vu de sa prestigieuse histoire, mais également des rares visites royales, l'ampleur du projet pose question. Outre un besoin évident, l'intervention rencontre l'approbation de l'Intendance des bâtiments dont la politique artistique s'inscrit dans la lignée de celle de la Maison du roi, en affirmant le retour d'une monarchie de droit divin. Ainsi, la genèse du projet, depuis la demande du grand aumônier jusqu'à son élaboration par l'architecte Hurtault alors en charge de la division de Fontainebleau, indique les raisons de la commande et souligne les deux caractéristiques majeures de cette intervention, à la fois nécessaire et symbolique.

La politique artistique royale se consacre en partie à la restauration des maisons royales. Si elle se montre active dans de nombreuses divisions, dont celle de Fontainebleau, ouvrant de nombreux chantiers, l'administration peine néanmoins dans les faits à encourager l'aboutissement d'un projet. Ainsi, le déroulement du chantier de la chapelle de la Trinité, de 1824 à 1830, révèle les indécisions de l'Intendance des bâtiments, le poids de ses contrôles ou ses difficultés financières.

Le développement du projet, loin de se présenter comme un ensemble uniforme et prédéfini, s'amplifie au contraire au fur et à mesure des travaux en trois étapes majeures. Tandis que les premières décisions concernaient exclusivement la partie la plus précaire, c'est-à-dire le côté oriental de la chapelle, la restauration se déploie considérablement sur toutes les parties de l'édifice à partir de 1826, avant que l'architecte n'élabore ensuite un programme complet jusque

dans les finitions. Le chantier se déroule au rythme de l'Intendance des bâtiments dont la présence est rendue constante par des contrôles, et qui n'hésite pas à interrompre les travaux en 1827 en raison d'une polémique au sujet du bien-fondé de la restauration. Enfin, son déroulement est entravé par une série de problèmes liés au rythme parfois trop lent des entrepreneurs, à l'approvisionnement des matériaux ou au coût des travaux. Ainsi, la restauration de la chapelle de la Trinité occupe dans la politique artistique de la Restauration une place importante illustrant les différents paramètres d'un chantier royal à cette époque.

L'intervention de Jean-Baptiste Lepère s'échelonne selon trois grandes étapes correspondant à l'amplification du programme au cours des travaux. La première consiste à consolider la chapelle de la Trinité du côté est. A cette occasion, les chapelles latérales et la terrasse aménagées sous François I^{er} sont détruites de manière à permettre la construction d'une galerie. L'architecte entreprend ensuite de modifier la partie ouest de la chapelle. Ces travaux conduisent à la transformation des autres chapelles latérales et à la création de la chapelle de la Vierge et de sa sacristie dans les dernières travées latérales, près du maître-autel. Au niveau supérieur, la tribune des musiciens est rendue plus commode et spacieuse. La troisième étape doit permettre d'offrir un lieu de culte digne du souverain. L'intérêt de cette analyse réside dans les descriptions raisonnées des travaux réalisés à cette époque dans la chapelle de la Trinité. La synthèse des mémoires des ouvrages exécutés par les entrepreneurs, apportent des réponses nouvelles permettant de comprendre les modifications subies par l'édifice au cours de ces années.

Ces réponses sont autant d'indices qui aiguillent sur le sens du chantier et le situent dans une perspective plus vaste. De l'interrogation du terme « restauration » découle un raisonnement qui tend à cerner l'esprit de l'époque, éclairant en même temps les choix qui ont présidé à la restauration de la chapelle. Ainsi, cette dernière ne peut être comprise dans le sens entendu actuellement. La première moitié du XIX^e siècle s'apparente à un laboratoire où s'élabore peu à peu un regard patrimonial. La chapelle de la Trinité se situe à la croisée des idées formulées à cette époque. En effet, les programmes de l'architecte possèdent de multiples aspects.

Tantôt très interventionniste, il choisit de détruire pour réaménager de manière plus fonctionnelle ou pour créer un nouvel ensemble, comme la chapelle de la Vierge. Tantôt sensible à l'ancienneté de la chapelle, il ordonne la conservation des éléments de décors. Ces caractéristiques font sens dès lors qu'elles sont analysées en regard de la démarche de l'Intendance des bâtiments et du contexte politique. En effet, la restauration de la chapelle doit en premier lieu permettre l'accueil de la Cour. La fonctionnalité et la commodité de l'édifice, visibles par exemple dans le choix de grandes baies vitrées, paraissent par conséquent primordiales car elles traduisent la magnificence du souverain qui se perçoit à travers la

somptuosité de ses demeures. Quant aux décors anciens, l'attention qui leur est accordée indique plusieurs points de vue selon qu'est davantage considérée la valeur historique ou d'usage de la chapelle. Ainsi Lepère lui porte un regard patrimonial, car malgré les changements radicaux qui ont été décidés, il a conscience de son passé et recherche une certaine harmonie d'ensemble. Trois objectifs coexistent pour l'architecte : il s'agit de rénover, d'embellir et de conserver la chapelle de la Trinité. Au regard du roi et de la Grande Aumônerie, la continuité historique signale la volonté de renouer avec le passé, c'est-à-dire avec l'Ancien Régime, comme l'illustre la restauration des emblèmes royaux. De plus, les travaux doivent permettre à la chapelle de retrouver ses fonctions religieuses et d'apparat.

En 1830, alors que survient la Révolution de Juillet mettant fin au régime des Bourbons, la restauration de la chapelle de la Trinité n'est pas achevée, malgré les quelques sept années de travaux qui lui ont été consacrées. Telle qu'elle se présente aujourd'hui, la chapelle palatine offre au regard un aspect partiellement achevé, même si les fresques de Martin Fréminet ou le monumental retable de Francesco Bordoni enrichissent l'édifice. Une observation attentive des parties latérales confirme l'inachèvement du programme de 1824-1830. Le manque de finition des chapelles latérales occidentales et l'absence de polychromie des chapelles latérales orientales ou de la nouvelle galerie posent question, malgré la richesse décorative. Par ailleurs, Jean-Baptiste Lepère décrit succinctement ses projets de tableaux peints dans un rapport rédigé à l'intention du comité consultatif en 1829. Enfin, quelques documents révèlent les projets d'ameublement imaginés par l'architecte mais demeurés à l'état d'ébauche. Les conséquences de la révolution des Trois-Glorieuses interrompent subitement le chantier qui est délaissé par Louis-Philippe alors même qu'il entreprend de nouveaux chantiers de restauration dans le palais de Fontainebleau.

Cette intervention correspond donc à une période historique précise dont l'historiographie a délaissé l'étude, ou du moins s'est longtemps restreint au même discours. L'étude de la restauration de la chapelle de la Trinité souligne au contraire l'effervescence de la Restauration. De l'organisation des services administratifs, hérités de l'Ancien Régime et de l'Empire, à l'émergence de plus en plus prégnante de notions patrimoniales qui écloront sous la Monarchie de Juillet, l'intervention de Jean-Baptiste Lepère livre autant de clés pour comprendre sa politique artistique. Elle traduit également la volonté des souverains de glorifier les Bourbons et d'asseoir leur pouvoir, en le reliant au passé et au catholicisme, en tant que monarchie de droit divin.

Outre son lien avec le pouvoir royal, la restauration de la chapelle de la Trinité présente timidement quelques caractéristiques propres au XIX^e siècle. Le perfectionnement des

techniques, notamment du verre, ou l'utilisation de plus en plus importante d'éléments métalliques bouleversent peu à peu la construction. La volonté d'organiser et de rationaliser, aussi bien l'administration, grâce par exemple à des formulaires, que l'architecture, en privilégiant des espaces vastes et lumineux, sont autant de signes qui annoncent des vents nouveaux.

Durant tout le XIX^e siècle, les travaux réalisés dans la chapelle de la Trinité sous la Restauration suscitent peu d'intérêt et font l'objet de rares commentaires, quand ils ne sont pas oubliés par les auteurs, tel que Champollion-Figeac qui affirme : « on n'y trouve aucun souvenir artistique de son règne [Charles X], et aucun document authentique n'a récompensé nos soigneuses recherches »⁴⁵⁰.

Le XX^e siècle ne s'intéressa pas davantage à cette époque, malgré plusieurs interventions, dont le réaccrochage des tableaux du XVIII^e siècle⁴⁵¹ entre les baies du premier étage, vers 1930. Entre 1964 et 1968, la loi-programme Malraux impulsa un grand programme de restauration sur tout le château de Fontainebleau. A cette occasion, la priorité fut accordée aux peintures ornant la voûte de la chapelle de la Trinité. Entre 1966 et 1971, l'architecte en chef des bâtiments civils et Palais nationaux R. de Cidrac⁴⁵² ordonna la destruction d'une partie du décor pour restituer les boiseries des baies et des trumeaux du premier étage, du côté est, telles qu'elles se seraient présentées à la fin du XVIII^e siècle. Entre 1974 et 1979, la partie occidentale fut à son tour transformée⁴⁵³ pour revenir à un décor supposé d'origine. A cette époque, la vitrerie fut également reconstituée selon un aspect antérieur à 1824⁴⁵⁴ et les tribunes, alors protégées par des planches de contre-plaquée, furent complétées par des balcons. Ainsi, la postérité ne reçut pas avec beaucoup d'enthousiasme les travaux de restauration de 1824-1830, freinée peut-être par l'apparence inachevée des parties latérales de la chapelle.

Actuellement, les chapelles latérales, à l'exception de la chapelle de la Vierge probablement détruite dans la seconde moitié du XX^e siècle, la galerie orientale, ainsi que la tribune des musiciens et son accès constituent les seules parties non transformées après 1830. L'état actuel de la chapelle hérite donc des multiples embellissements décidés au fil des règnes sous l'Ancien Régime et de l'intervention inachevée de Jean-Baptiste Lepère, des ajouts du second Empire, ainsi que des importantes restaurations réalisées dans la seconde moitié du XX^e siècle.

⁴⁵⁰ CHAMPOLLION-FIGEAC, J. J., *op. cit.*, p. 507

⁴⁵¹ SAMOYEAULT, J.-P., *op. cit.*, p. 79

⁴⁵² *Ibidem*

⁴⁵³ *Ibid.*

⁴⁵⁴ *Ibid.*

L'héritage artistique légué par la Restauration suscite encore une certaine défiance en raison de sa méconnaissance. Les récentes études qui ont épaulé le présent mémoire encouragent à poursuivre les recherches et laissent entrevoir de nouvelles pistes de réflexion. Les archives consultées dans la série O³, maison du roi ont permis de cerner de plus près l'ampleur des efforts effectués par l'Intendance des bâtiments pour rénover les demeures royales. De la même manière, le palais de Fontainebleau a fait l'objet de nombreuses réparations, et de transformations, notamment dans les appartements de Madame, c'est-à-dire la duchesse de Berry. La politique artistique de l'Intendance des bâtiments mérite donc d'être approfondie, à travers l'étude d'une intervention précise, telle que la restauration de la chapelle de la Trinité entre 1824 et 1830, ou au moyen d'une analyse comparative entre les différentes maisons royales.

Ce mémoire se comprend donc comme un premier travail permettant d'appréhender de manière plus précise la portée des travaux réalisés dans la chapelle de la Trinité au palais de Fontainebleau, à la fin du règne de Louis XVIII et sous celui de Charles X. Il ouvre ainsi la possibilité d'enrichir davantage la connaissance du château par un vaste champ d'étude. L'analyse de cette restauration a amené à élargir le regard de manière à comprendre la restauration dans un contexte plus général. Par conséquent, elle contribue à apporter un éclairage nouveau sur les sources de l'histoire de l'art dans la première moitié du XIX^e siècle, au travers de la politique artistique du régime des Bourbons, appliquée par l'Intendance des bâtiments.

Sources et bibliographie

Sources

Sources archivistiques :

- **Fontainebleau, Archives nationales**

Fond Le Père, Hittorf et Bélanger : 469 AP 1

- **Pierrefitte, Archives nationales**

Bâtiments civils : F13/212

Maison du Roi : O³ 61

Maison du Roi : O³ 1069

Maison du Roi : O³ 1100

Maison du Roi : O³ 1101

Maison du Roi : O³ 1104

Maison du Roi : O³ 1105

Maison du Roi : O³ 1106

Maison du Roi : O³ 1136-1142

Maison du Roi : O³ 1055

Maison du Roi : O³ 1057

Maison du Roi : O³ 1161-1174

Maison du Roi : O³ 1184-1190

Maison du Roi : O³ 1188-1189

- **Fontainebleau, Palais de Fontainebleau, service de l'architecture**

1814-2

Années 1824 à 1830, Restauration de la chapelle de la Trinité

Carton n°14, dossier n°3

Carton n°5, dossier n°1, liasse n°1

Carton n°15, dossier n°1, liasse n°3

Carton II, dossier 2, liasses n°1, 2, 6

200 DOM 1822-1830

1 D 1 art. 241

1 D 1 art. 242

1 D 1 art. 243

1 D 1 art. 320

1 D 1 art. 405

1 D 1 art. 419

1 D 1 art. 439

- **Paris, Bibliothèque de l'Institut national d'Histoire de l'art**

Autographes, carton 32, NUM AU MF18 C032

- **Paris, Archives des musées nationaux**

P12

P30

32DD1

32DD20

Sources iconographiques :

- **Fontainebleau, Palais de Fontainebleau, Cabinet des arts graphiques**

CASTELLAN, Antoine-Laurent. *Album de cinquante dessins du château de Fontainebleau, de la Forêt, de la ville et des environs*. Fontainebleau, s.d.

- **Fontainebleau, Musée national du château de Fontainebleau**

Meuble commémoratif du mariage du duc d'Orléans / Jean-Charles Develly. 1838

Christine, reine de Suède fait assassiner son grand écuyer Monaldeschi / Adrienne Marie-Louise Grandpierre- Deverzy. Huile sur toile, s.d.

La chapelle de la Trinité en cours de restauration / anonyme. Huile sur toile, 1826

- **Fontainebleau, Service de l'architecture**

Fond de cartes postales

Sources imprimées :

Le château de Fontainebleau :

Le château de Fontainebleau. Paris : L.E. Thomassin, 1837. 47 p.

BEYELER, Christophe. *Souvenir de Fontainebleau. Album d'estampes éditées à l'époque romantique par Claude-François Denecourt, créateur des sentiers de la forêt.* Paris : Réunion des musées nationaux, 2007. 96 p.

CASTELLAN, Antoine Laurent. *Fontainebleau, études pittoresques et historiques sur ce château, considéré comme l'un des types de la renaissance des arts en France au XVI^e siècle.* Paris : Gaillot, 1840. 517 p.

CHAMPOLLION-FIGEAC, Jacques Joseph. *Le palais de Fontainebleau, ses origines, son histoire artistique et politique, son état actuel.* (2 vol.). Paris : imprimerie impériale, 1866. 648 p.

HERBET, Félix. *Le château de Fontainebleau, les appartements – les cours – le parc – les jardins.* Paris : Honoré Champion, 1937. 510 p.

JAMIN, Etienne. *Fontainebleau ou notice historique et descriptive sur cette résidence royale.* Fontainebleau : S. Petit, 1838. 283 p.

PFNOR, Rodolphe. *Monographie du palais de Fontainebleau dessinée et gravée.* (2 vol.). Paris : A. Morel, 1863. pl. ; gr. in-fol.

Le décor de la chapelle de la Trinité :

Notice des tableaux, statues, vases, bustes composant le musée spécial de l'école française. Versailles : imp. Leblanc, an X

Explications des ouvrages de peinture et sculpture, de l'école moderne de France, exposées le 24 avril 1818... Paris : P. Didot, 1820

Explications des ouvrages de peinture et sculpture, de l'école moderne de France, exposées depuis 1^{er} mars 1825... Paris : J. Didot, 1825

Explication des ouvrages de peinture et de sculpture de l'école moderne de France dans le musée royal du Luxembourg destiné aux artistes vivants. Paris : J. Didot, 1828

Explication des ouvrages de peinture et de sculpture de l'école moderne de France dans le musée royal du Luxembourg destiné aux artistes vivants. Paris : J. Didot, 1829

Explication des ouvrages de peinture et de sculpture de l'école moderne de France dans le musée royal du Luxembourg destiné aux artistes vivants. Paris : J. Didot, 1830

Explication des ouvrages de peinture et de sculpture de l'école moderne de France dans le musée royal du Luxembourg destiné aux artistes vivants. Paris : J. Didot, 1834

Notices biographiques :

DELAIRE, Edmond Augustin, PENANRUN, David de, ROUX, Louis François. *Dictionnaire des élèves de l'Ecole des beaux-arts (1793-1907).* Paris : librairie de la construction moderne, 1907. 484 p.

GALIMARD, Auguste. *Notice biographique de Jean-Baptiste Lepère architecte.* Paris : impr. de Ducez, 1847. 11 p.

MAZOIS, Marie-Antoine-François. *Discours prononcé aux funérailles de M. Hurtault, inspecteur général, membre du Conseil des bâtiments civils et de l'Institut royal de France,... par M. Mazois.* Paris : Firmin Didot, s.d.. 12 p.

ROBERT, Adolphe. *Dictionnaire des parlementaires français : depuis le 1^{er} mai 1798 jusqu'au 1^{er} mai 1889.* (5 vol.). Paris : Bourloton, 1889-1891.

Divers :

FONTAINE, Pierre François Léonard. *Journal (1799-1853).* Tome 2. Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, Institut Français d'Architecture, 1987. 1373 p.

MORISOT, Joseph. *Vocabulaires des arts et métiers en ce qui concerne les constructions [...]* par J.M.R. Morisot. Paris : Firmin Didot, 1814. (3 tomes).

MORISOT, Joseph. *Tableaux détaillés des prix de tous les ouvrages de bâtiment.* Paris : Madame Ducamp, 1804-1806. (4 vol.)

Bibliographie

Histoire de la Restauration :

BERTIER DE SAUVIGNY, Guillaume de. *La Restauration*. Paris : Flammarion, 1955. 652 p.

GARNIER, Jean-Paul. Le règne de Charles X. *Historia*, 1967, n°250, p. 82-91

WARESQUIEL, Emmanuel de, YVERT Benoit. *Histoire de la Restauration, 1814-1830, naissance de la France moderne*. La Flèche : Perrin, 2002. 499 p.

YVERT, Benoit. *La Restauration, les idées et les hommes*. Paris : CNRS éditions, 2013. 462 p.

Histoire de l'art :

ALLARD, Sébastien. *Le Louvre à l'époque romantique, les décors du palais (1815-1835)*. Paris : Musée du Louvre, 2006. 190 p.

CHAUDONNERET, Marie-Claude. *L'Etat et les artistes : de la Restauration à la Monarchie de Juillet (1815-1833)*. Paris : Flammarion, 1999. 270 p.

CHOAY, Françoise. *L'allégorie du patrimoine*. Paris : éditions du Seuil, éd. 2007 (1992). 270 p.

DAGEN, Philippe, HAMON, Françoise. *Epoque contemporaine, XIX^e-XXI^e siècle*. Paris : Flammarion, 2011 (rééd.). 627 p.

[Exposition. Sceaux, Musée de l'Ile-de-France. 2007]. *Entre cour et jardin, Marie-Caroline, duchesse de Berry*. Réd. Isabelle Tamissier-Vétois, Gérard Rousset-Charny, François Macé de Lépinay, et al. Sceaux : musée de l'Ile-de-France, 2007. 256 p.

[Exposition. Paris, Galeries nationales du Grand Palais. 1991]. *Un âge d'or des arts décoratifs, 1814-1848*. Réd. Daniel Alcouffe, Anne Dion-Tenenbaum, Pierre Ennès, et al. Paris : réunion des musées nationaux, 1991. 357 p.

GARRIC, Jean-Philippe. *Percier et Fontaine, les architectes de Napoléon*. Paris : Belin, 2012. 213 p.

LEMERLE, Frédérique, PAUWELS, Yves. *L'architecture à la Renaissance*. Paris : Flammarion, 1998. 254 p.

LENIAUD, Jean-Michel. *Les archipels du passé, le patrimoine et son histoire*. Paris : Fayard, 2002. 360 p.

LOYRETTE, Henri (dir.). *L'art français, le XIX^e siècle, 1819-1905*. Paris : Flammarion, 2006. 463 p.

MIGNOT, Claude. *L'architecture au XIX^e siècle*. Paris : Le Moniteur, 1983. 325 p.

MOLLIER, Jean-Yves, REID, Martine, YON, Jean-Claude (dir.). *Repenser la Restauration*. Paris : Nouveau Monde Editions, 2005. 375 p.

Histoire des techniques :

BELHOSTE, Jean-François. Couvertures métalliques : plomb, cuivre et zinc, de la production à la mise en œuvre. *Monumental*, 2001, p. 202-215

[Exposition. Louvenciennes, Musée-Promenade de Marly-le-Roi, 2006]. *Les maîtres de l'eau, d'Archimède à la machine de Marly*. Réd. Robert Halleux, André Guillerme, Raphaël Morera. Versailles : éd. Artlys, 2006. 171 p.

GUILLERME, André. *Bâtir la ville, révolutions industrielles dans les matériaux de construction, France-Grande-Bretagne (1760-1840)*. Seyssel : Champ Vallon, 1995. 315 p.

VELUT, Christine. *Décors de papier, production, commerce et usages des papiers peints à Paris, 1750-1820*. Paris : Monum, Editions du patrimoine, 2005. 159 p.

Généralités, château de Fontainebleau :

BOTTINEAU, Yves. *L'art d'Ange-Jacques Gabriel à Fontainebleau (1735-1774)*. Paris : E. de Bocard, 1962. 202 p.

BOUDON, Françoise, BLECON, Jean. *Le château de Fontainebleau de François Ier à Henri IV, les bâtiments et leurs fonctions*. Paris : Picard, 1998. 303 p.

PEROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie. *Le château de Fontainebleau*. Paris : nouvelles éditions Scala, 2009. 247 p.

SAMOYAULT, Jean-Pierre. *Guide du musée national du château de Fontainebleau*. Paris : édition de la réunion des musées nationaux, 1991. 206 p.

La chapelle de la Trinité :

BRICHET, Robert. Lois de programme et restauration des monuments historiques : le palais de Fontainebleau. *La construction moderne*, 1969, n°3. p. 52-61

[Exposition. Paris, Hôtel de la Monnaie, 1983]. *Colbert : 1619-1683*. Paris : Ministère de la Culture, 1983. 540 p.

GRIMALDI-HIERHOLTZ, Roseline. Les religieux trinitaires du château de Fontainebleau. *Les cahiers de la SAMCF*, 2011, n°5. 16 p.

LECLAIR, Anne, ROSENBERG, Pierre. De Jean Dubois à Louis-Jacques Durameau : note sur la chapelle de la Trinité de Fontainebleau. *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1972. Paris : F. de Nobele, 1973. p. 257-268

LEFEBURE, Amaury. L'orfèvrerie de la chapelle de Fontainebleau dans la première moitié du XIXe siècle. *Objets d'art, Mélanges en l'honneur de Daniel Alcouffe*. Dijon : éditions Faton, 2004. p. 287-297

VERLET, Hélène. *La chapelle de la Trinité*. Fontainebleau : SAMCF, 2013. 23 p.

Autres résidences royales :

MOULIN, Jean-Marie. *Le château de Compiègne*. Paris, RMN, 1987. 111 p.

SUEUR, Hélène. *Saint-Cloud, le domaine national*. Paris : caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1998. 56 p. (Itinéraire du patrimoine, n°167)

Autres :

HARTOG François. *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*. Paris : Le Seuil, 2003. 257 p.

RICOEUR Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Le Seuil, 2000. 675 p.

Remerciement.....	1
Avant-propos	2
Introduction	5
Situation et politique artistique : le rôle de l’Intendance des bâtiments du roi sous la Restauration	15
L’Intendance des bâtiments du roi : fonctions et fonctionnement.....	15
L’Intendance des bâtiments du roi.....	15
L’état des maisons royales sous la Restauration.....	19
Les commandes sous le règne de Charles X.....	22
Le palais de Fontainebleau et la chapelle de la Trinité.....	28
L’importance de la restauration de la chapelle en comparaison des autres chantiers	28
Les principales raisons de la commande	32
Une chapelle provisoire dans la galerie d’Henri II.....	36
Administration et suivi des travaux	42
L’architecte Jean-Baptiste Lepère	42
Le déroulement des travaux.....	45
Le rôle du comité consultatif dans la restauration de la chapelle royale de Fontainebleau	50
Les trois programmes de restauration de la chapelle de la Trinité entre 1824 et 1830	54
Consolider la chapelle en ruine : 1824-1830	54
Une chapelle héritée de François I ^{er}	54
La suppression de la terrasse du côté du jardin, à partir de 1824.....	59
Un nouveau parti architectural	62
Transformer la partie ouest de la chapelle de la Trinité.....	72
L’aménagement du premier étage : 1826-1830.....	72
La chapelle de la Vierge : 1826-1830.....	76
L’embellissement des espaces latéraux du rez-de-chaussée : 1826-1830	80
Offrir un lieu de culte.....	83
Le décor des chapelles latérales à l’est : 1827-1830	83
Le décor de la nef	88

Un programme complexe, à mi-chemin entre rénovation, création et commémoration.....	94
Restauration ou innovations : l'apparente contradiction du programme.....	94
Restaurer dans la première moitié du XIX ^e siècle.....	94
Des choix éloignés du parti architectural d'origine : la volonté de rationaliser.....	97
La création d'un décor pour la chapelle de la Vierge.....	101
La fonction commémorative de la chapelle de la Trinité : le désir de s'inscrire dans une continuité.....	105
La continuité historique.....	105
L'attention accordée aux décors anciens.....	108
La fonction commémorative de la chapelle de la Trinité.....	112
Une restauration laissée inachevée.....	117
Les lacunes.....	117
Les projets demeurés à l'état d'ébauche.....	120
Les raisons possibles de cet inachèvement.....	123
Conclusion.....	128
Sources et bibliographie.....	134
Sources.....	134
Bibliographie.....	138