

Sous la direction de
Markus A. Castor, Martin Schieder
et Wiebke Windorf

Entre croyance aux miracles et iconoclasme

L'espace sacré en France
au XVIII^e siècle



Entre croyance aux miracles et iconoclasme

PASSAGES ONLINE 18

SÉRIE FONDÉE PAR THOMAS KIRCHNER
DIRIGÉE PAR PETER GEIMER

Sous la direction de
Markus A. Castor, Martin Schieder et Wiebke Windorf

Entre croyance aux miracles et iconoclasme

L'espace sacré en France au XVIII^e siècle



DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

Information bibliographique de la Deutsche Nationalbibliothek

La Deutsche Nationalbibliothek a répertorié cette publication dans la Deutsche Nationalbibliografie; les données bibliographiques détaillées peuvent être consultées sur Internet à l'adresse <http://dnb.dnb.de>.



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 licence (CC BY-SA 4.0). La couverture est soumise à la licence Creative Commons CC BY-ND 4.0.



La version en ligne est à disposition en accès permanent et gratuit à l'adresse :

<http://www.arthistoricum.net> (Open Access).

URN : <urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-991-o>

DOI : <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.991>

Publié chez

Heidelberg University/Heidelberg University Library, 2024

arthistoricum.net – Specialised Information Service Art · Photography · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg, Germany

<https://www.uni-heidelberg.de/en/imprint>

Texte © 2024, les éditeurs et auteurs

Direction et suivi éditorial : Christine Haller, Markus A. Castor, Luise Wangler

Assistance : Monja Droßmann, Philipp Hones

Relecture : Aude-Line Schamschula

Traductions : Aude-Line Schamschula (Introduction), Élisabeth Raffy (Williams), Françoise Joly (Körner, Schieder, Windorf)

Mise en page et couverture : Jacques-Antoine Bresch

Couverture : Étienne Fessard, *Vue perspective de la chapelle des Enfants trouvés de Paris*, 1759

ISSN : 2569-0949

eISSN : 2568-9649

ISBN : 978-3-98501-077-6 (couverture rigide)

e-ISBN : 978-3-98501-076-9 (PDF)

Sommaire

Introduction

L'espace sacré en France au xviii ^e siècle.....	7
<i>Markus A. Castor, Martin Schieder et Wiebke Windorf</i>	

L'espace sacré et son public

Du Salon à l'autel. L'art religieux et l'espace sacré dans le Paris des Lumières	21
<i>Hannah Williams</i>	

Entre pastorat et patrimoine. La restauration de la peinture religieuse à la fin de l'Ancien Régime	39
<i>Martin Schieder</i>	

La Madone d'argent d'Edme Bouchardon pour Saint-Sulpice. Valeur matérielle, valeur artistique et prestige religieux	67
<i>Hans Körner</i>	

Statues aux marges du sacré. Des colosses dans et devant Notre-Dame de Paris au xviii ^e siècle	89
<i>Étienne Jollet</i>	

Transformations de l'espace sacré

L'autel dans l'église. De l'érudition gallicane à l'« architecture parlante ».....	113
<i>Mathieu Lours</i>	

Décor et discours jansénistes à Paris au xviii ^e siècle. Le cas de Saint-Jean-en-Grève	137
<i>Émilie Chedeville</i>	

«Grand goût» pour le Gothique. Reconfigurer le Moyen Âge et éclairer Saint-Germain-l'Auxerrois sous l'Ancien Régime (1756)	157
<i>Markus A. Castor</i>	
Théâtralisation et structure de l'espace sacré au siècle des Lumières. La cathédrale de Sens, ou comment animer l'architecture gothique	185
<i>Wiebke Windorf</i>	
Vers une révolution des espaces ? De l'Église du culte catholique au Temple de la Raison	209
<i>Sébastien Bontemps</i>	
Crédits photographiques	229

Introduction : L'espace sacré en France au XVIII^e siècle

Markus A. Castor, Martin Schieder et Wiebke Windorf

En mai 1751, on pouvait lire cette description euphorique de la chapelle de l'hospice des Enfants-Trouvés à Paris dans le *Journal de Trévoux* jésuite : « Nous voudrions pouvoir exprimer ici le sentiment de surprise & d'admiration que nous éprouvâmes, lorsque placés, pour la première fois, au centre de l'édifice, nous nous mîmes à contempler tout l'intérieur de ce bâtiment destiné à représenter l'étable de Bethléem; cette architecture sçavamment ordonnée pour ménager l'illusion des yeux¹. » Le décor peint de la chapelle dans son ensemble, réalisé par Charles Natoire ainsi que Gaetano et Paolo Brunetti, compte parmi les plus importants de son époque, et ses contemporains la comparaient déjà à la chapelle Sixtine. Il est difficile de concevoir aujourd'hui qu'elle fut entièrement détruite lors de la construction de l'Hôtel-Dieu en 1874. Le décor sublime peint en trompe-l'œil racontait la naissance de Jésus sur quatorze grands tableaux. *L'Adoration des Mages* était le sujet du grand tableau derrière le maître-autel. Au-dessus du spectateur, on avait l'illusion que la charpente en ruine du toit s'arrondissait, et au-dessus du retable resplendissait une gloire céleste avec le chœur des anges. Sur le côté droit de la chapelle était présentée *l'Adoration des Bergers*, tandis que sur le mur opposé on pouvait voir la *Suite des Mages*. Le voyage des rois ressemblait à une turquerie, où les magiciens somptueusement vêtus passaient sur des chameaux devant des palmiers et des obélisques avant d'atteindre l'étable de Bethléem. Au centre, deux arcades simulaient des chapelles avec les statues de saint Vincent de Paul et de sainte Geneviève, peintes dans des niches en trompe-l'œil. Nous avons choisi la gravure à l'eau forte d'Etienne Fessard de ce décor magnifique 'comme image' de couverture, parce qu'elle illustre parfaitement quelques-uns des sujets principaux des actes du colloque *Entre croyance aux miracles et iconoclasme. L'espace sacré en France au XVIII^e siècle* qui a eu lieu les 3 et 4 décembre 2018 au Centre allemand d'histoire de l'art à Paris. Le décor de la chapelle des Enfants-Trouvés marque une étape essentielle dans la transformation du décor sacré au XVIII^e siècle en France.

1 « Projet de Souscription pour la Chapelle des Enfants-Trouvés [...] », dans *Journal de Trévoux*, Janvier 1751, p. 180-183, ici p. 182.

Une mise en scène en trompe-l'œil s'est imposée au croyant, mais aussi au connaisseur – l'espace sacré comme espace esthétique. Son originalité résidait avant tout dans le mélange d'éléments réels et imaginaires donnant à la chapelle à la fois le décor d'une riche basilique et l'apparence d'une crèche en ruines, avec un plafond simulant des voûtes écroulées et ouvertes sur le ciel. Différents niveaux de réalité et temporalités étaient réunies dans un illusionnisme et dans une chorégraphie raffinée : les peintures associaient des figures surnaturelles (les anges en gloire), des protagonistes de l'histoire sainte (la Sainte Famille), des personnages du passé (saint Vincent de Paul) et des personnages du présent (les religieuses et les enfants de l'hospice). Déjà les contemporains comparaient ce *theatrum sacrum* avec le décor de la chapelle Sixtine.

En même temps, le spectateur était intégré à cet illusionnisme peint. Le jeu entre fiction et réalité y était renforcé par un procédé de composition : sur le côté gauche de la chapelle, Natoire avait peint deux tribunes au-dessus des arcades en trompe-l'œil. Sur chacune des balustrades se penchait une religieuse, avec une ribambelle d'enfants trouvés qui lui avaient été confiés, pour suivre ce qui se passe *en peinture* et *en réalité* dans la chapelle. Les contemporains avaient déjà signalé le caractère emblématique de la composition : « Il y a représenté en acte de dévotion sur un balcon, des Sœurs avec quelques-uns des Enfants trouvés, ce qui caractérise d'une façon intéressante l'Institution admirable d'un établissement, qui réunit si parfaitement la piété & la charité². » Comme les enfants trouvés regardaient la scène d'adoration, un rapport s'établissait entre eux et l'Enfant Jésus et cela de manière si évidente que le spectateur en était invité à être charitable. Il s'agissait de toucher l'imagination du fidèle par le caractère illusionniste de la représentation et de solliciter sa participation directe en référence au quotidien – l'espace sacré comme espace social. Les décorateurs de la chapelle avaient encore souligné cet appel en concevant la décoration selon la perspective des fidèles : le point de vue de l'observateur d'où tout pouvait être embrassé du regard se trouvait au centre de la chapelle. Dans la légende de la gravure panoramique de Fessard, cela était expressément souligné : « Que l'on fasse attention que Mrs Brunetti ont mis leur point de vue au milieu près la grille. »

Au XVIII^e siècle, l'Église gallicane connaît une crise dramatique entre jésuites et jansénistes, entre les Lumières et la Révolution. La construction et la décoration de la chapelle de l'hospice des Enfants-Trouvés s'inscrivent dans le contexte des querelles jansénistes. Comme pour le clergé séculier et régulier, il y eut des répressions violentes contre les jansénistes dans les hôpitaux. De 1749 à 1751, l'archevêque de Paris, Christophe de Beaumont, fait révoquer les responsables de l'Hôpital général et les fait remplacer par des loyalistes. Le 28 mars 1751, quatre jours seulement après un décret de Beaumont, la chapelle est inaugurée –

² « Explication des Ouvrages de Peinture, qui viennent d'être faits par M. Natoire, dans la nouvelle Chapelle de l'Hôpital des Enfans Trouvés. La partie feinte d'Architecture est de Messieurs Brunetti, père & fils, Peintres Italiens », dans *Mercure de France*, Juillet 1750, p. 166-174, ici p. 174.

l'espace sacré comme espace politique. Le commanditaire avec qui Natoire et les frères Brunetti avaient conclu le contrat était un adversaire résolu des jansénistes et membre du bureau de l'Hôpital général pendant les épurations qui y eurent lieu contre ceux-ci Natoire aussi était connu pour ses contacts avec la Compagnie de Jésus et pour son ressentiment envers les jansénistes.

Les gravures de Fessard illustrent comment, au XVIII^e siècle, les nouveaux programmes sacrés – comme à Saint-Roch, Saint-Sulpice ou à Sainte-Marguerite – ont été diffusés au public dans les journaux et revues, les guides de voyage ou par l'exposition de peintures religieuses au Salon. Le programme décoratif de la chapelle des Enfants-Trouvés fut décrit en détail dans le *Mercure de France* de juillet 1750, dans le *Journal œconomique* et dans le *Journal de Trévoux*, édité par les jésuites. On trouve aussi une description de plusieurs pages dans la *Description historique de la ville de Paris* de Piganiol de La Force – l'espace sacré comme Salon. En outre, une liste de souscription a été diffusée, sur laquelle apparaissent entre autres les noms de Madame Geoffrin, de la marquise de Pompadour, du roi de Pologne et du comte de Caylus. Cette liste révèle l'intérêt public que la décoration suscita chez les amateurs.

«Voilà ce que le Sieur Fessard entreprend de graver, & ce qu'il propose au Public sous un plan de souscription; nous croyons que l'annonce seule plaira aux Citoyens & à l'Etranger; à ceux qui sont à portée de voir la Chapelle & encore plus à ceux qui ne peuvent jouir de ce beau spectacle³.»

Les descriptions de voyages contemporaines, les fameux guides, étaient elles-aussi entièrement adressées à ce public (touristique) instruit. Elles ne comprenaient pas seulement l'histoire de la construction des bâtiments profanes et sacrés, mais aussi des descriptions et des attributions détaillées des œuvres d'art qui s'y trouvaient. Les lecteurs du *guide bleu* du XVIII^e siècle recevaient en outre des conseils pratiques. Ainsi, l'*Almanach du voyageur à Paris* conseillait au visiteur de Notre-Dame qui voulait voir les Mays de la nef centrale : «le vrai point de vue est du dessous des bas côtés». Il recommandait par ailleurs l'achat d'une «description détaillée de ces Tableaux & du mérite des Maîtres qui les ont peints» dans une librairie à proximité de la cathédrale⁴. Et à ceux qui se rendaient à la chapelle des âmes du Purgatoire de l'église Sainte-Marguerite pour admirer son magnifique décor en trompe-l'œil, un autre guide artistique conseillait de venir de préférence l'après-midi, «pour voir l'effet du jour singulier qui éclaire le Tableau du fond &, qui est nécessaire pour juger de l'accord

3 «Projet de Souscription pour la Chapelle des Enfans-Trouvés [...]» (note 1), p. 183.

4 Luc-Vincent Thiéry, *Almanach du voyageur à Paris, contenant une description exacte & intéressante de tous les Monumens, Chefs-d'œuvre des arts, Etablissements utiles, & autres Objets de curiosité que renferme cette Capitale : Ouvrage utile aux Citoyens & indispensable pour l'Etranger*, Paris 1784, p. 455 et 459.

du total⁵». Si l'on regarde attentivement, sous cet angle, certaines gravures contemporaines représentant des vues intérieures d'églises, on y voit non seulement des fidèles, mais aussi des amateurs d'art – bien souvent munis d'un guide et même de jumelles (fig. 5 de l'article de Martin Schieder et 10 de l'article de Wiebke Windorf) – observant attentivement l'architecture et le décor. Le désir d'admirer les œuvres d'art sans être dérangé poussait parfois si loin, que quelques touristes en visite à Paris se plaignaient de la présence des fidèles se rendant à la messe, les empêchant de visiter les édifices en paix :

« Dès que les portes s'ouvrent à l'aube, la foule se presse en masse à l'intérieur pour entendre la messe, et il y en a toujours un lot à genoux. Ainsi, ou bien j'empêche les autres de passer, ou bien je me promène dans la crainte et le tremblement éternels de trébucher sur quelqu'un, ou bien on me dévisage comme un habitant du bas monde. [...] Il me faudrait donc brader mon plaisir contre trop d'inconvénients pour moi-même et pour les autres, j'aime mieux renoncer à ramper dans tous les recoins des églises de cette ville, qui contient infiniment plus de bigots que d'esprits libres⁶. »

Ce n'est pas le seul exemple, dans d'autres contextes aussi, les églises sont comprises comme des espaces muséaux. De telles citations reflètent le changement profond qu'a connu le sacré dans la France du siècle des Lumières. Au-delà de sa réévaluation politique, sociale et du point de vue de la philosophie transcendante, ce *cultural shift* formule de nouvelles questions de sens, qui sont ensuite illustrées dans l'espace public. L'art se révèle ici être une matrice, un sismographe et un instrument d'action tout à la fois. L'espace sacré, qui orchestre ce changement comme un ensemble synesthésique né de l'interaction de l'architecture, des beaux-arts et de la musique, mais aussi de la liturgie, ne peut être saisi dans ses convergences et ses déplacements de sens que lorsqu'on le conçoit comme un lieu de cristallisation de l'expérience religieuse, un lieu de submergissement esthétique et d'interaction sociale. Après le Grand Siècle qui avait connu une densification de la ferveur religieuse à la fin du règne de Louis XIV, en passant par la crise spirituelle de la Régence et les bouleversements politiques, ecclésiastiques et sociaux de la querelle janséniste, jusqu'à la critique de la raison pure, l'Église nous apparaît alors comme un commanditaire en mutation permanente.

Ce processus s'inscrit dans le domaine de l'architecture par le biais des transformations programmatiques de l'existant, de l'historique, la cathédrale gothique par exemple, ou par de nouvelles mises en scène spectaculaires, qu'on appelle les « embellissements ». Le renouveau de la peinture d'histoire est aussi un renou-

5 Description d'une Chapelle funéraire, nouvellement érigé dans l'Eglise Paroissiale de Sainte-Marguerite, Fauxbourg St. Antoine, consacrée aux Prières & aux Sacrifices pour les Fideles défunts de cette Paroisse, Paris 1762, p. 23.

6 Johann Friedrich Karl Grimm, *Bemerkungen eines Reisenden durch Deutschland, Frankreich, England und Holland in Briefen an seine Freunde*, 2 vol., t. 2, Altenbourg 1775, p. 46.

veau de la peinture religieuse, qui est présentée par ses commanditaires cléricaux au Salon et à la critique, avant d'être transférée vers sa destination finale. La sculpture et les arts décoratifs cherchent eux-aussi des solutions dans le contexte d'une nostalgie de l'Antiquité ou d'un nouvel engouement pour le Moyen Âge, stimulés par les fouilles et l'historiographie, qui introduisent une nouvelle compréhension de la fonction de l'artefact. Le XVIII^e siècle connaît ainsi une phase intense de nouvelle conception et de restauration, mais aussi de destruction de l'espace sacré entre *theatrum sacrum* et galerie, entre croyance aux miracles et iconoclasme. Les transformations d'architectures et de décors médiévaux et baroques, entreprises dans ce champ de tension entre désacralisation et resacralisation, racontent un changement paradigmatique lorsqu'il s'agit des différentes perceptions de l'art sacré et de sa fonction dans le climat de plus en plus éclairé du XVIII^e siècle.

Les actes de ce colloque interrogent les évidences, les expériences religieuses et les transformations esthétiques de l'espace sacré du siècle des Lumières, selon une perspective intermédiaire et transdisciplinaire. Dans quelle mesure faut-il comprendre l'église du XVIII^e siècle non pas seulement comme un espace sacré, mais aussi comme un lieu fréquenté tout autant par les croyants que par les touristes, les cléricaux que les artistes, les nobles que les bourgeois, les femmes que les hommes, et comme le lieu de leur expérience sociale, esthétique et émotive à la fois? Comment expliquer la sécularisation fondamentale et le décloisonnement que connaît l'espace sacré entre la mort de Louis XIV et la Révolution française? Comment l'art aborde-t-il la question de la crédibilité de la transcendance à l'époque de l'essor des sciences naturelles, au siècle des encyclopédies et de l'établissement des connaissances? Dans le contexte d'un débat marqué par la critique de l'Église et de l'absolutisme, par l'athéisme et la démystification de la religion et la réactualisation du spirituel comme plausible, les approches esthétiques et synesthésiques de l'espace sacré revêtent une pertinence particulière. Elles ne sont pas simplement un discours théorique sur l'art, mais l'expression imagée du réajustement permanent de la société des Lumières.

Les transformations mises en lumière ici ne doivent en aucun cas être pensées comme une évolution linéaire sans contradictions. La critique à l'encontre des Lumières, entamée très tôt, revêt une importance particulière lorsqu'il s'agit de questions relatives au sacré et à la créativité, deux domaines qui restent plutôt fermés à l'approche scientifique et à la compétence explicative des sciences éclairées. Avant de lire les contributions de cet ouvrage, qui nous éclairent notamment de manière concrète sur ce point, assurons-nous ici de la nature des problèmes, qui détermine en grande partie les tentatives de solutions architecturales et picturales.

Bien qu'au cours des décennies des Lumières arpenteuses, on observe une mutation dans un grand nombre d'espaces – dans l'espace public, les chemins de procession, les fontaines, les marquages de repères, les architectures commémoratives et, enfin, la conscience de l'individu dans l'expérience de son propre

espace, défini de manière corporelle et sensuelle et fusionnant avec l'espace sacré –, le fait que cet ouvrage se concentre sur le lieu de culte lorsqu'il s'agit de questions autour du sacré n'est pas seulement dû à l'économie obligée du cadre d'un colloque. L'espace ecclésial est le premier lieu et aussi le meilleur pour opérer une approche multiperspectiviste, qui doit prendre en compte aussi bien les aspects sociologiques, théologiques, l'histoire des idées que l'histoire de l'architecture et de l'art. Dans l'espace ecclésial, on trouve, avec des nuances complexes et des degrés d'imprégnation très divers, des condensations du sacré dont l'intensité s'accroît jusqu'au Saint des Saints, le lieu qui a la plus haute charge de sacré et où les Lumières se posent de la manière la plus prégnante les questions épistémologiques et politiques de la pratique magique et de la croyance aux miracles. En leur centre, la question de la présence réelle et de la consécration du pain et du vin, comme points culminants d'une série d'actions tout autour des sacrements, qui par leur configuration dans l'architecture et dans le décor, sont unies dans les interactions entre l'usage et la charge éphémère de sacralité. Cette temporalisation du sacré, exacerbée dans l'acte de transformation, et qu'il faut penser d'emblée dans ses dispositions spatiales, dialogue avec l'aménagement artistique du lieu. Ce jeu d'interactions dans l'intention d'illustrer les processus sacrés fait l'objet, avec la rhétorique des prêtres, de traités liturgiques et d'ouvrages théoriques sur l'architecture⁷. La transsubstantiation visée par les moyens de l'art est en même temps un exemplum de la problématisation philosophique opérée par les sciences naturelles entre l'atomisme et la critique blasphématoire de Galilée, de la déduction rationaliste de Descartes à l'homme-machine de La Mettrie. Après le passage par les disputes de la Contre-Réforme, le siècle des Lumières rencontre, notamment avec les sciences optiques et les théories de la lumière et des ondes, une situation problématique impérieuse pour les artistes. Comment transmettre le Mystère de manière crédible en images sans ignorer les nouvelles connaissances scientifiques? L'«ère de la lumière-pénétrance» (Sloterdijk)⁸ se doit de prendre en compte le *fiat lux* et l'auto-désignation du Seigneur – «Je suis la lumière du monde» (Jn 8, 12).

La prise de distance critique du jugement contemporain à l'encontre des Lumières, y compris vis-à-vis de l'architecture et de l'art en général, se fonde essentiellement sur une historicisation, qui advient véritablement avec l'argumentaire de la philosophie transcendantale de Voltaire dans son *Siècle de Louis XIV* (1751), c'est-à-dire avec la prise de conscience d'un Siècle classique. Le siècle de la «proto-histoire de l'art», avec sa critique d'art en plein éveil, avec ses recueils d'histoire de l'art et ses traités d'histoire de l'architecture entre Bernard de Montfaucon et le comte de Caylus, Jacques-François Blondel et

7 Pour le XVIII^e siècle et l'espace germanophone, voir Birgitta Coers, Lorenz Enderlein, Tobias Kunz et Markus Thome (éd.), *Aufklärung und sakraler Raum. Ausstattungsdiskurse im klerikalen Milieu des 18. Jahrhunderts* (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, 16), Affalterbach 2016.

8 Peter Sloterdijk, «Lichtung und Beleuchtung», dans *Der ästhetische Imperativ - Schriften zur Kunst* (Fundus; 166), Hambourg 2007, p. 98.

Marc-Antoine Laugier, étale le savoir disponible, le rend accessible et conduit à la conception d'une nouvelle compréhension de la science, d'apparence objective et neutre. Le tout se déroule dans un siècle qui connaît à la fois un panoptique inédit de pratiques alchimistes, ésotériques, mystiques et de sociétés secrètes, et une activité de publication incommensurable. Dans ce contexte, la frontière entre la science « moderne » et l'explication du monde à tendance métaphysique ou occulte est souvent difficile à tracer.

Les lemmes de l'*Encyclopédie* donnent un bon aperçu de tous les efforts entrepris pour fournir une définition claire et surtout historique, lorsqu'il s'agit par exemple de « Sacra, Sacre, Sacré, Sacrifice, Sacramentum ». L'entrée « Sacrilège » touche au cœur du problème : « SACRILEGE (Jurisprud.), ce terme pris dans sa signification générale s'entend de toute profanation de choses saintes ou dévouées à Dieu. Mais dans l'usage ce terme s'entend principalement des profanations qui se commettent à l'égard des hosties & vases sacrés, des sacremens, des images & reliques des saints & des églises⁹. » Et tandis que le lemme « Espace (Métaphys.) » entame une démonstration de plusieurs pages de la discussion philosophique et théologique sur la nature de l'espace, qui culmine avec le théorème de Leibniz sur l'espace non-existant en l'absence de chose¹⁰, les lemmes « Espacement (Architect.)¹¹ » et « Espace » en musique, mécanique et géométrie sont quant à eux traités en l'espace de quelques lignes seulement. La référence obligée à l'Antiquité – qui réside dans la nature des choses et va de pair avec la question du fondement et de l'origine de la doctrine chrétienne et de ses preuves et témoignages culturels –, en fait l'historicisation du sacré, conduit, avec la multiplication des connaissances historiques et archéologiques, d'une part à relativiser son caractère spécifiquement chrétien et à ébranler les dogmes catholiques. D'autre part, l'espace sacré apparaît comme un universel, lequel est indispensable à toute pratique religieuse. En tant que lieu se référant à des forces surnaturelles, il incite à la production d'objets sacrés et à la formation de rites. Il semble qu'il s'agisse moins d'une négation de l'existence du surnaturel et du divin – ne serait-ce que comme simple existence *dans* l'homme – que de la variable historique du mode de communication entre la divinité et l'homme, métier de la parole et de l'image.

Le désir impérieux des Lumières de clarifier de telles « natures » des choses et des réalités peut être esquissé, lorsqu'il s'agit d'images du sacré, comme un mouvement historique de dissolution du théâtre baroque, y compris de ses stratégies de éblouissement esthétique, en chemin vers une « pureté » qui veut être justifiée par des prémisses scientifiques, mathématiques, physique ou de biologie moléculaire. C'est l'art, entre science et mystère, qui produit ici un surplus esthétique et rend ainsi perceptible le « reste » qui ne peut être

9 Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1751-1772, vol. XIV, 1765, p. 485.

10 Ibid., vol. V, 1755, p. 953.

11 Ibid., vol. V, 1755, p. 956.

expliqué rationnellement. La nécessité anthropologique d'avoir des rituels et des lieux de condensation du sacré, qui transparait avec l'*Encyclopédie*, comporte à tout moment le risque d'une exagération allant jusqu'au fétichisme des objets, comme cela avait été le cas avec le théâtre d'église baroque et son culte des reliques qui avait conduit à la stratégie de montrer et de cacher¹². Théologiquement, cela mène au mouvement inverse, celui d'une recherche du vide, et à un combat de l'idolâtrie, qui s'abat de manière cyclique sur les religions monothéistes avec des positions dérivant parfois jusqu'à l'extrémisme, et vient recalibrer le rapport entre la parole et l'image. La connotation athée de Voltaire dans son *Traité sur la tolérance* mise sur le « bon catholique » et son « humilité humaine » : « N'est-ce pas assez d'être fidèles à l'Église ? Faudra-t-il que chaque particulier usurpe les droits de la Divinité, et décide avant elle du sort éternel de tous les hommes ? [...] Mais quoi ! sera-t-il permis à chaque citoyen de ne croire que sa raison, et de penser ce que cette raison éclairée ou trompée lui dictera ? Il le faut bien, pourvu qu'il ne trouble point l'ordre : car il ne dépend pas de l'homme de croire ou de ne pas croire, mais il dépend de lui de respecter les usages de sa patrie ; [...] »¹³.

Les « Lumières » ne sont pas une illumination soudaine. Celle-ci reste l'apanage des saints et des monarques dans leur relation directe avec Dieu. Dans les tentatives pratiques et leurs justifications théoriques, comme le montrent les exemples qui suivent, on voit comment l'idée de « raison » devient perceptible dans l'art et dans ses œuvres qui sont conçues ainsi et pas autrement. C'est l'art, aux frontières de la pureté du rationnel et de ce qui, en tant que surnaturel et sacré, a une nature changeante, à qui revient un rôle de cohésion sociale. Il se déplace ainsi sur le terrain de l'entre-deux et ne peut le faire que de manière indicative, la forme qu'il adopte étant dépendante de l'expérience sensorielle. Comprendre les Lumières comme une position apodictique qui se contente de suivre les nouvelles sciences, n'éclaire pas la question de la foi. Car leurs réponses laissent intactes la sensibilité, la sensualité des questions ultimes. Cela vaut du moins pour le XVIII^e siècle et son éventail limité d'instruments lorsqu'il s'agit de connaissances en physiologie des sens et en psychologie de la perception. C'est d'ailleurs le reproche fait aux Lumières par l'un de ses plus fervents critiques contemporains, Johann Georg Hamann : « La foi n'est pas une œuvre de la raison et ne peut donc être soumise à aucune attaque de celle-ci ; car croire ne se fait pas plus par des raisons que goûter et voir¹⁴. » Qui ou quoi, sinon l'art

12 Sur la question du culte des reliques, voir Arnold Angenendt, *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, Munich 2007.

13 *Traité sur la tolérance*, 1763, Chapitre XXII : De la tolérance universelle. Au sujet de l'œuvre phare de Voltaire dans le contexte des Lumières, voir John Campbell, « Entre le "siècle de Louis XIV" et le siècle des Lumières : la rhétorique voltairienne à l'œuvre », dans *Littératures classiques* 76/3 2011, p. 85-97.

14 *Œuvres complètes* II, Philosophie/Philologie/Critique, 1758-1763, p. 51.

et les artistes, nous donne-t-il une représentation visuelle de ce mystère inaccessible à la rationalité ?

Cette attaque virulente contre le rationalisme voit dans les sciences naturelles expérimentales une condamnation par définition infinie à la servitude du savoir au progrès et au report à chaque fois renouvelé de la vérité dans le futur. En fin de compte, cela conduit à un asservissement des meilleurs potentiels de l'homme, et par conséquent du génie poétique, dont la créativité conduit à l'art. Les vérités ne sont alors que des probabilités, des vraisemblances. Selon Hamann, se mettre au service de ce type de quête de vérité ignore les besoins existentiels de l'homme, on aimerait dire le *sacré*, le *sanctus* et le *sacrum*, mais aussi l'art.

Bien que nombre d'églises et couvents comme espaces construits soient menacés par les projets urbanistiques, les nouvelles places et les nouveaux axes au service du renouvellement de la ville de Paris dans sa substance, ceux-ci et leurs paroisses restent des supports essentiels de la vie sociale et culturelle jusqu'à la Révolution, en raison de leur importance sociale et de leur fonction qui détermine l'unité politique des quartiers. La redécouverte accélérée à partir des années 1740 de l'Antiquité et de son imagerie culturelle qui va bien au-delà de l'Empire romain et de la Grèce, la connaissance des cultures soi-disant primitifs des peuples non européens, une historicisation épistémiquement importante et le progrès scientifique s'opposent aux pratiques consolidées par les dogmes et jusqu'alors peu remises en question, et à leurs images. Dans le même temps, l'Eglise et la bourgeoisie renforcée occupent le vide laissé sur le marché de l'art par la baisse des commandes royales. Nous assistons à une explosion de la production de livres au cours du XVIII^e siècle, et le modèle à succès de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture entraîne une croissance vertigineuse de la production d'images. Les genres et catégories qui cadrent la création des représentations, les canons de la bienséance et de la vraisemblance sont remis en question, et le débat sur la peinture d'histoire est particulièrement décisif pour la problématisation du sujet et du langage visuel convaincant. A quel point le miracle de la résurrection est-il ici vraisemblable et comment cela peut-il être mis en scène ou représenté ? Le culte de Mithra et les formations géologiques, les représentations du ciel et de la terre, les imaginaires religieux et profanes rencontrent à la fois une fascination et un besoin de mise en image. L'augmentation des connaissances sur les cultures extra-européennes et l'ouverture de nouveaux marchés, encouragées en particulier par la concurrence européenne, et notamment par la position dominante de la Grande-Bretagne en tant que puissance coloniale, font apparaître à partir des années 1740/50 l'interdépendance entre la concurrence économique et la multiplication du savoir ethnologique, historique et en rapport avec les monuments dans les centres européens. Les religions naturelles, les pratiques païennes et le polythéisme antique déclenchent une controverse qui introduit des failles dans l'histoire des dogmes et ancre l'art dans la querelle théologique. L'identité propre du catho-

licisme romain comme religion universelle et l'étroite imbrication de l'Église et de l'État, culminant dans la figure du *Rex Christianissimus*, se trouvent en difficulté d'explication. Le théâtre baroque, qui envoûte tous les sens autant qu'il les subjugué, l'espace de l'église comme simple spectacle se heurte à la critique d'un idéal classique plus puriste. Ce qui, en tant qu'œuvre d'art totale, faisait partie de cet écrasement exaltant, requiert désormais un fondement éclairé qui interroge tout autant les interdépendances des différentes formes d'art, la bonne mise en scène et le rôle d'une dramatisation trompeuse pour les sens, notamment en matière d'éclairage technique ; qui interroge aussi l'importance de l'ornement, la matérialité et la relation de tous les éléments avec « l'essentiel », avec le centre sacré et rationnel du concept global, par exemple une architecture et son décor. Cela peut parfois être compris comme une recherche des règles abstraites et mathématiques derrière les phénomènes et l'apparition des choses, ainsi que comme une pénétration rationnelle dans l'espace derrière les surfaces et comme une compréhension des corrélations de fonctions.

Procession, spectacle, théâtre culminaient à l'intérieur de l'église dans la grand-messe et sa performance multimédiale. Le sacrifice à la fois physique et spirituel n'est perceptible par les sens qu'à travers les accessoires du pain et du vin, le point culminant de la messe proprement dite étant la transsubstantiation. Ce n'est que l'art – avec les instruments liturgiques, les chasubles et surtout la mise en scène de la lumière et de l'espace de l'architecture, y compris les jubés et les axes visuels, et enfin avec la décoration des autels et des tableaux d'histoire préparant le paroxysme – qui détermine les natures et les significations du processus. La problématique de la transsubstantiation, négociée de manière approfondie avec le Concile de Trente, se pose à nouveau au siècle des Lumières avec la question de la compréhensibilité et de la compréhension de l'acte sacré de la consécration.

Telles sont les questions que nous posons dans le présent ouvrage, en nous appuyant sur des exemples concrets. Les contributions analysent la fonction de l'autel dans le contexte d'une conception gallicane (Lours) tout comme elles mettent en évidence les positions jansénistes à travers l'art (Chedeville). Elles traitent de décors iconiques, à Saint-Sulpice (Körner), mais aussi de l'espace dédié à la place et à la cathédrale, à l'exemple de Notre Dame de Paris (Jollet). La conscience historique du statut de l'œuvre d'art, qui se manifeste avec la pratique de la restauration (Schieder), s'oppose aux polyvalences de l'art sacré entre muséification et actualisation dans l'espace sacré (Williams). L'espace ecclésial lui-même subit ainsi une transformation dans sa signification et de ses caractéristiques (Bontemps), qui suit différents principes entre la pratique antiquisante (Castor) et la théâtralisation renouvelée (Windorf).

Avec les contributions rassemblées ici, nous nourrissons l'espoir d'éclairer les apports complexes de l'art, conditionnés par les circonstances de l'époque. Si cela a été possible, nous le devons à tous les auteurs et toutes les autrices qui, par leurs études, ont enrichi nos questionnements et, par leurs analyses, nous ont

permis d'approfondir nos connaissances. Nos remerciements vont également au Centre allemand d'histoire de l'art Paris et à son directeur Thomas Kirchner pour l'intérêt qu'ils ont manifesté au projet et pour l'infrastructure généreusement mise à disposition, qui a permis des échanges fructueux pendant le colloque, y compris avec les collègues du public. Nous incluons ici les bons esprits de l'Hôtel Lully, responsables de l'organisation et aussi des conditions physiologiques de cette rencontre. Enfin, nos remerciements vont à l'équipe du département des publications du DFK Paris dans les collections duquel le résultat de ces réflexions peut désormais être présenté, Monja Droßmann, Christine Haller et Luise Wangler. Sans le soutien de nos relectrices et traductrices, Aude-Line Schamschula et Françoise Joly, ce livre n'aurait pas été possible. Nous leur adressons nos remerciements, ainsi qu'à Jacques-Antoine Bresch pour la mise en page éprouvée de l'ouvrage. Bonne lecture!

L'espace sacré et son public

Du Salon à l'autel

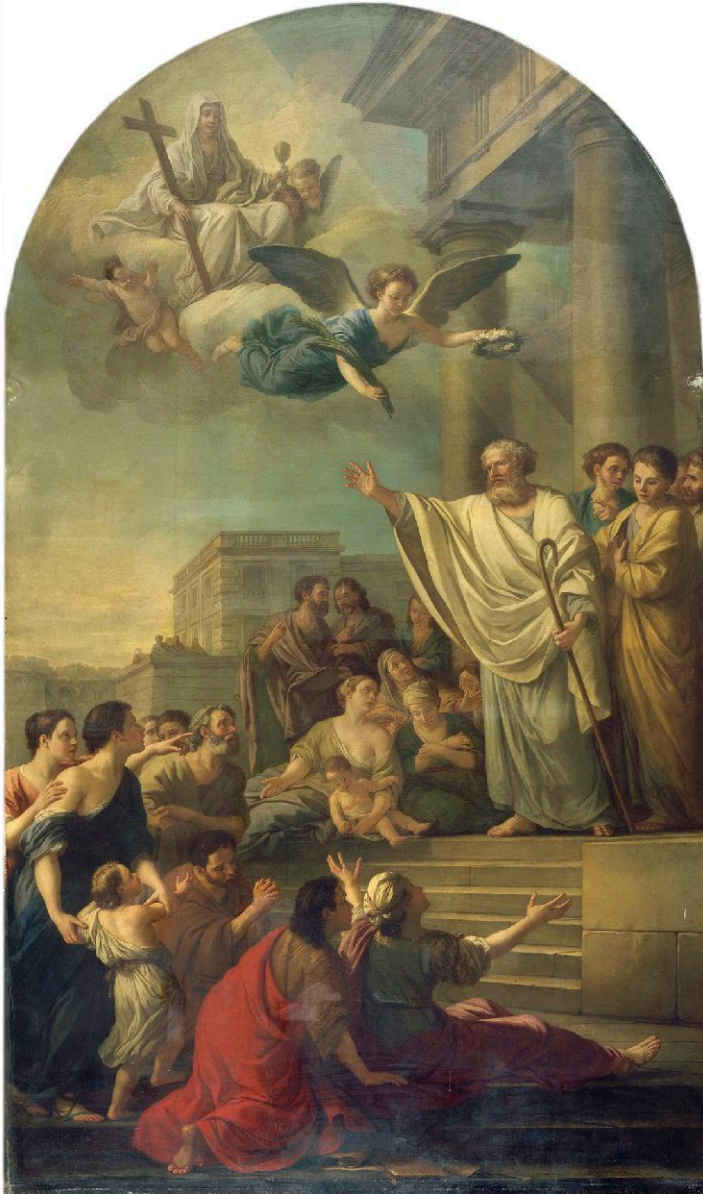
L'art religieux et l'espace sacré dans le Paris des Lumières

Hannah Williams

Au cours de l'été 1767, deux des plus célèbres tableaux religieux réalisés dans le Paris du XVIII^e siècle sont accrochés aux murs du Salon carré du Louvre, où ils deviennent incontestablement, cette année-là, les succès de l'exposition. *La Prédication de saint Denis* de Joseph-Marie Vien (fig. 1) et *Sainte Geneviève et le Miracle des Ardents* de Gabriel-François Doyen (fig. 2) sont longuement discutés – analysés, admirés, évalués – par une foule de critiques et d'amateurs qui visitent le Salon. De ces premières discussions a émergé un discours toujours présent dans les écrits d'histoire de l'art à propos de ces deux œuvres, un discours qui caractérise parfaitement les transitions et les tensions stylistiques survenues dans le monde de l'art à Paris au milieu du siècle. D'un côté, le *Saint Denis* de Vien représente une rupture avec le passé par l'émergence de formes annonçant le néoclassicisme, une linéarité froide, et une maîtrise de la couleur témoignant d'un changement d'état d'esprit et de goût. De l'autre, la *Sainte-Geneviève* de Doyen présente une manière différente d'innover, une sorte de rococo « nouvelle génération », qui tente une réinvention plutôt qu'une rupture par un traitement de l'espace et une ampleur baroque, et un adoucissement ténébriste de la palette rococo. L'exposition se termine seulement quelques semaines après le début de ces discussions et les deux tableaux sont – comme tous les autres – décrochés, pour être installés dans leur lieu de destination première : ils poursuivront leurs conversations dans un cadre fort différent, à quelques centaines de mètres de là, rue Saint-Honoré, celui des chapelles du transept de l'église Saint-Roch, où ils résident encore aujourd'hui.

Bien que leur carrière au Salon n'ait duré que quelques semaines, alors qu'elle a duré des siècles à l'église, c'est néanmoins le premier chapitre de leur vie qui a déterminé la façon dont nous considérons généralement ces œuvres en tant qu'objets d'histoire de l'art. Les historiens d'art ont examiné différents aspects des tableaux de Vien et de Doyen et en ont tiré des découvertes et des interprétations éclairantes sur les méthodes de travail, les débats esthétiques et la concurrence artistique¹. Sans conteste, l'église est présente dans ces études,

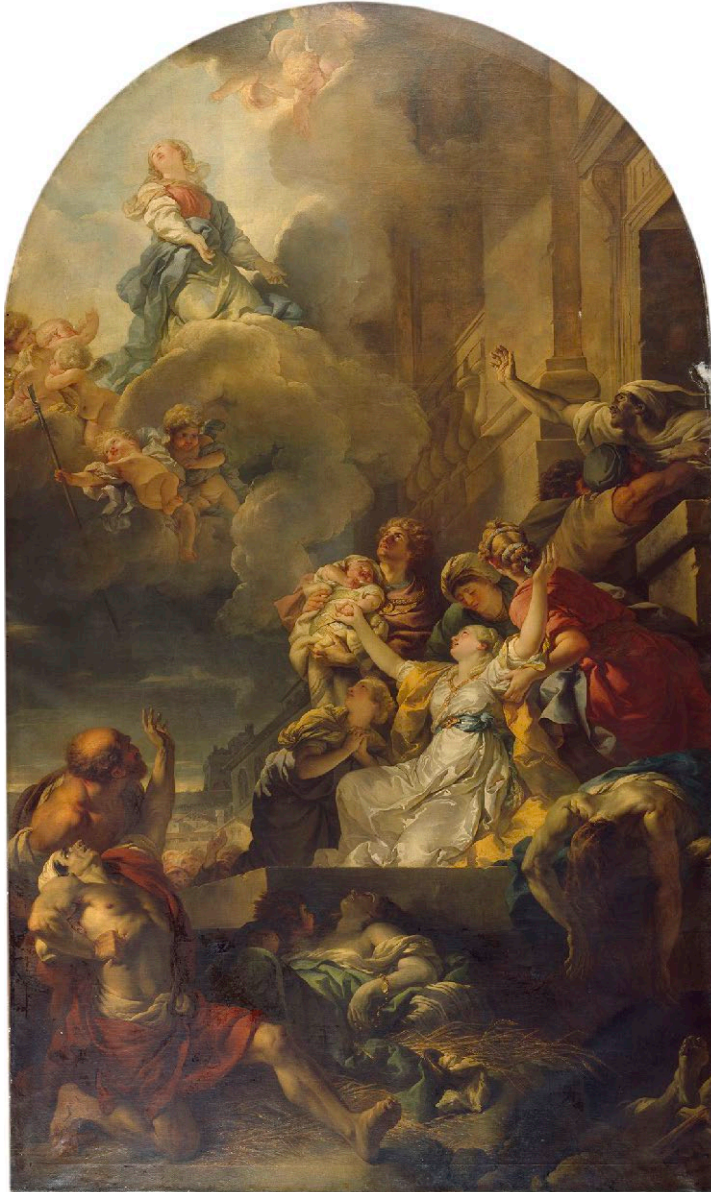
1 Parmi ces études figurent : Stéphane Lojkine, « Le prédicateur et le cadavre. Vien et Doyen côte à côte



1 Joseph-Marie Vien, *La prédication de saint Denis*, 1767, huile sur toile, 665 × 393 cm, Paris, église Saint-Roch

mais elle est plutôt considérée comme un environnement secondaire que comme le centre d'intérêt principal. Saint-Roch devient le lieu où ces œuvres se sont retirées, un refuge tranquille après leur célèbre confrontation au Salon,

au salon de 1767 », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 62, 2010, p. 151-172, URL : http://www.persee.fr/doc/caief_05715865_2010_num_62_1_2602 [dernier accès 01.12.2021]; Martine Hérold, « À propos du *Miracle des Ardents* de Gabriel-François Doyen (1726-1806) », dans *Revue du Louvre et des Musées de France* 2, 1968, p. 65-72; et Martin Schieder, *Au-delà des Lumières : la peinture religieuse à la fin de l'Ancien Régime*, Paris 2015, p. 21-24.



2 Gabriel-François Doyen, *Sainte Geneviève et le Miracle des Ardents*, 1767, huile sur toile, 665 × 450 cm, Paris, église Saint-Roch

un endroit où elles peuvent confortablement résider pour poursuivre, sans être dérangées, la compétition esthétique (ou le « duel » selon le terme de Stéphane Lojkine) qu'elles avaient entamée sur les murs du Salon carré². Si les tableaux de Vien et de Doyen constituent un cas singulier à bien des égards, ils ne sont pas les seuls à être objets de laïcisation par l'histoire de l'art, où la religion semble occuper une position problématique pour ce qui concerne cette période. L'art

² Lojkine, 2010 (note 1), p. 151.

religieux français du XVIII^e siècle a été largement sous-étudié par rapport à d'autres sujets, et lorsque les œuvres d'art religieux font l'objet de recherches, elles sont rarement étudiées dans le contexte de l'espace sacré ou des pratiques religieuses, mais plutôt renvoyées aux discours plus courants sur les débats esthétiques et les événements du monde de l'art.

Se fondant sur des études antérieures, cet essai approfondit l'idée d'espace sacré dans le Paris des Lumières en faisant des célèbres tableaux de Vien et Doyen les sujets d'une étude de cas. Par leur passage du Salon à l'autel, ces objets, comme tant d'autres, ont accompli le transfert d'un espace dit « laïc » (le Salon carré du Louvre) à ce que nous pourrions considérer comme un espace « sacré » (les chapelles du transept de l'église Saint-Roch)³. Bien qu'ils n'aient subi que peu d'altérations physiques au cours de ce déménagement, ce transfert les a catégoriquement fait changer de nature : ils sont passés de l'état de tableau d'exposition à celui de tableau d'autel. Et cette transformation à son tour semble avoir entraîné un changement de leur valeur représentative et de leur fonction. Alors que dans le Salon carré, ces tableaux étaient des objets représentant avant tout leurs auteurs (un tableau de Vien ou un tableau de Doyen), ils deviennent dans l'église des objets représentant leurs sujets (des images de Saint Denis ou de Sainte Geneviève). De même, sur les murs de l'exposition, ils étaient objets de jugement et d'évaluation par un public de critiques et d'amateurs, alors que sur les murs de Saint-Roch, ils deviennent des objets permettant de faciliter les dévotions religieuses du clergé et des paroissiens. Bien que cette transformation apparente ait peut-être été plus floue qu'il n'y paraît à première vue, elle soulève plusieurs questions intrigantes qui engagent à réfléchir sur le contexte plus large de l'expérience et de la compréhension religieuses dans le Paris des Lumières. Comment cette distinction – entre un espace « laïc » et un espace « sacré » – était-elle perçue au XVIII^e siècle ? Ou bien, en réalité, cette opposition serait-elle fondée sur des concepts anachroniques qui n'auraient pas eu de sens pour les Parisiens du XVIII^e siècle ?

Que peuvent révéler les tableaux de Vien et de Doyen, et leur transfert à travers Paris, sur la polyvalence de l'art religieux et la perméabilité de l'espace sacré à cette époque ? Et quel éclairage cette épisode peut-il à son tour apporter plus généralement sur la place de l'art religieux dans le Paris des Lumières⁴ ? La relation ambiguë de l'histoire de l'art avec l'art religieux de cette période fait partie, je dirais, d'un sujet de réflexion beaucoup plus large autour de la religion dans les histoires du XVIII^e siècle, période devenue une sorte de tournant dans les

3 Tout au long de ce texte, les termes anglais « secular » et « secularisation » ont été traduits par « laïc » et « laïcisation ». Cependant, ces mots ont des histoires et des connotations différentes. Ici, « laïcisation » fait référence au changement historique général en Europe qui a vu la séparation de la religion de la vie politique et publique, et « laïc » fait référence aux espaces et activités non religieux qui en ont résulté.

4 Cette recherche est tirée de mon projet plus vaste de livre, *Art and Religion in Eighteenth-Century Paris: Inside the Parish Churches of the Enlightenment City* (à paraître), dans lequel cet argument est développé plus en détail.

grands récits de la laïcisation. En histoire de l'art, aucun lieu n'a été plus impliqué dans ce passage à la modernité « laïque » que le Salon carré, où se tinrent les premières expositions du monde occidental présentant un art apparemment libéré des chaînes de la religion pour exister dans un domaine purement esthétique. C'est donc à travers l'étude des objets qui ont circulé entre ce salon « laïc » et l'église « sacrée » que cet essai cherche à recouvrer la fluidité de la religion au XVIII^e siècle, tout en rétablissant une certaine complexité historique à ces idées en apparence dichotomiques.

Un lieu « laïc » : le Salon carré du Louvre

Le parcours des tableaux de Vien et Doyen commence au Louvre. Au cours du XVIII^e siècle, ce palais de la rive droite se transforme progressivement en centre artistique de la nation. Abrisant les Académies royales, une partie des collections royales et un nombre croissant d'ateliers d'artistes, le Louvre est également le visage public du monde de l'art, puisqu'il accueille les expositions biennales d'été qui présentent les dernières œuvres des artistes de l'Académie royale de peinture et de sculpture. C'est là, dans le Salon carré, que les tableaux de Vien et de Doyen sont exposés pour la première fois au regard du public. Cet événement a été commémoré de manière évocatrice pour la postérité dans la *Vue du Salon de 1767* de Gabriel-Jacques de Saint-Aubin (fig. 3). Le dessin de Saint-Aubin rend compte de la disposition des œuvres présentées, mais omet l'immense foule « de tout rang, de tout sexe et de tout âge » décrite par les commentateurs du XVIII^e siècle comme affluant sans cesse « du matin au soir⁵ ». D'après le nombre de livrets vendus cette année-là, il est possible que plus de 32 000 personnes aient visité le Salon de 1767, soit une moyenne de 1000 visiteurs par jour⁶. Les divers ordres sociaux constituant le public, en s'engageant collectivement dans l'action commune d'appréciation de l'art, ont conduit les historiens à construire l'image du Salon comme celle d'un des lieux « laïcs » de la ville des Lumières. En effet, selon Thomas Crow, le Salon était « la première [...] exposition d'accès libre et gratuit d'art contemporain [...] à être proposée dans un cadre complètement laïc [...] dans le but d'encourager une réponse essentiellement esthétique⁷ ».

5 Mathieu François Pidansat de Mairobert, « Lettre III. Sur l'Académie Royale de Peinture, de Sculpture & de Gravure, sur le Sallon, sur les différens artistes qui ont exposé, & autres », dans *L'Espion anglois, ou Correspondance secrète entre Milord All'eye et Milord All'ear*, t. 7, Londres 1785, p. 72; Sébastien Mercier, *Tableaux de Paris*, 12 vol., t. 5, Amsterdam 1782-1788, p. 318. Voir aussi « Exposition des Peintures, Sculptures & Gravûres de Messieurs de l'Académie Royale », Lettre IV, dans *L'Année littéraire*, vol. 6, Amsterdam 1767, p. 73.

6 En 1767, 10 880 livrets sont vendus (44) and van de Sandt suggère de multiplier ce nombre par trois pour avoir une idée chiffres (45), ce qui donnerait donc un total de 32,640. Udolpho van de Sandt, « La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire », dans *Revue de l'Art* 73, 1986, p. 43-48.

7 Thomas Crow, *Painters and Public Life in eighteenth-Century Paris*, New Haven/Londres 1985, p. 3.



3 Gabriel-Jacques de Saint-Aubin, *Vue du Salon de 1767*, 1767, plume et encre noire, lavis d'aquarelle et rehauts de gouache, 24,9 × 46,9 cm, Paris, collection particulière

Il ne fait aucun doute que les Salons ont inauguré un nouveau type de lieu où l'on pouvait voir de l'art, un lieu qui n'était pas directement associé aux rituels religieux (contrairement, par exemple, aux expositions d'art publiques annuelles de la Fête-Dieu). Mais la question est de savoir si, au XVIII^e siècle, un espace « non religieux » était nécessairement la même chose qu'un espace « laïc » ? Selon la définition de ce concept donnée par Charles Taylor dans son ouvrage *A Secular Age*, un Salon dit « laïc » présupposerait une séparation consciente d'avec la religion, qui appartiendrait la sphère du temporel et exclurait le sacré⁸. Cependant l'environnement des Parisiens au XVIII^e siècle les avait habitués à ce que le sacré soit constamment et naturellement absorbé par la réalité ambiante, et la religion n'était jamais absente du Salon carré du Louvre.

La présence d'art religieux dans les Salons, en termes d'importance et d'impact, peut être mieux appréhendée sous l'angle statistique⁹. Entre 1755 et 1779 (pour replacer le Salon de 1767 dans son contexte), l'art religieux représente en

8 Charles Taylor, *A Secular Age*, Cambridge/MA 2007, p. 1-3.

9 Le thème de l'art religieux dans les expositions du Salon a également été abordé avec perspicacité dans Schieder, 2015 (note 1), p. 16-37, et Monique de Savignac, *Peintures d'églises à Paris au XVIII^e siècle*, Paris 2002, p. 128-144, 261-277.

moyenne 11,5% (ou entre 5% et 22%) des tableaux exposés, ce qui suggère une présence constante mais loin d'être dominante¹⁰. En examinant de plus près la composition du Salon de 1767, on peut se faire une idée de ce qui constituait le reste. Sur les 183 tableaux exposés cette année-là, 24 étaient des sujets religieux, 38 des peintures d'histoire, 35 des paysages, 33 des peintures de genre, 12 des natures mortes et 4 des miniatures. Ces chiffres semblent bien confirmer la part importante, sinon écrasante, de la religion par rapport au total. Pourtant, dans l'espace compact du Salon carré, ce n'est pas tant la quantité que la dimension qui importe vraiment pour avoir un impact, et le genre qui tend à dominer en termes de surface est sans aucun doute la peinture d'histoire. Parmi les 62 peintures d'histoire exposées au Salon de 1767, les 24 peintures religieuses constituent de loin la catégorie la plus importante, plus du double de celle des sujets mythologiques (12 œuvres) et allégoriques (11 œuvres), et plus du triple de celle des sujets de l'histoire classique (7 œuvres)¹¹. Ainsi, en dépit de la flexibilité des statistiques comme forme de preuve, la religion semble non seulement avoir été présente au Salon, mais avoir également sollicité de manière significative l'attention de son public.

Cette présence insistante n'est peut-être nulle part plus évidente que dans le cas des immenses toiles présentées par Vien et Doyen en 1767. Conçues pour les proportions imposantes des chapelles du transept de Saint-Roch, chaque toile occupait plus de vingt-cinq mètres carrés de la surface du mur dans un Salon carré aux dimensions bien inférieures à celles de l'église. Leur dominance est bien rendue par le dessin de Saint-Aubin, où les deux tableaux cintrés dépassent de loin sur le mur central tous les autres tableaux d'histoire avoisinant et éclipsent véritablement ceux des autres genres accrochés en dessous. Que ce soit à cause de leur importance physique, de leurs qualités stylistiques ou d'une combinaison des deux, les tableaux de Vien et de Doyen dominent également les commentaires des critiques d'art cette année-là, suscitant bien plus de remarques que toute autre œuvre exposée. Le critique de *L'Avant-Coureur* déclare en effet qu'ils font partie des trois œuvres qui ont fixé l'attention du public cette année-là, à tel point, semble-t-il, que certains critiques n'ont pratiquement rien écrit d'autre¹². Le critique du *Mercure* consacre un article entier aux tableaux de Vien et de Doyen et à seulement deux autres œuvres, laissant le reste de l'exposition à un second article¹³. Dans l'ensemble, ces deux tableaux donnent lieu à la rédaction des commentaires parmi les plus complets de toutes les œuvres exposées au Salon au cours du siècle, et le commentaire de Denis

10 Cette analyse est fondée sur le nombre et les titres des œuvres figurant dans les livrets des Salons : *Collections des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, 42 vol., Paris 1869-1872.

11 Par ailleurs, deux peintures présentaient des sujets d'histoire contemporaine, et six étaient non spécifiés.

12 « Exposition au Salon du Louvre des Peintures, Sculptures & Gravures de MM. de l'Académie Royale », dans *L'Avant-Coureur*, 31 août 1767, p. 547.

13 « Observations sur les tableaux, sculptures & gravures, exposés au Salon du Louvre le 25 août 1767 », dans *Mercure de France*, septembre 1767, p. 172-182.

Diderot sur la *Sainte Geneviève* de Doyen est considéré comme le plus long qu'il ait jamais écrit¹⁴.

La religion était manifestement présente au Salon et attirait certainement l'attention du public, mais la question la plus pertinente est peut-être de se demander si le Salon a, d'une certaine manière, rendu ces œuvres d'art moins religieuses? L'espace du Salon carré a-t-il «laïcisé» ces objets, comme le laisse entendre Crow et comme d'autres l'ont soutenu plus directement¹⁵? Pour répondre à cette question, on peut examiner la manière dont les œuvres étaient exposées dans le Salon carré, et voir ce que leur agencement peut nous apprendre. Sur ce point, Martin Schieder propose une démonstration convaincante concernant le mélange thématique de sujets sacrés et laïcs sur les murs du Salon. Selon Schieder, choisir de regrouper les tableaux religieux aurait signifié un traitement spécifique en tant qu'objets sacrés : au lieu de cela, la disposition «pêle-mêle» (pour reprendre les termes de Sébastien Mercier) n'opérait aucune distinction entre les tableaux religieux et les autres¹⁶. On pourrait pourtant également concevoir que ce mélange de sujets illustre précisément le fonctionnement de la religion dans la France du XVIII^e siècle. Plutôt que de montrer une laïcisation de l'art religieux, ce choix d'accrochage souligne l'omniprésence à cette époque de la religion au quotidien. La religion est peut-être devenue moins dominante dans le Paris du XVIII^e siècle qu'elle ne l'était dans les périodes antérieures, mais en tant que force structurante et ensemble de croyances et de pratiques, elle continue de tout imprégner. En outre, contrairement au XIX^e siècle et aux suivants – au cours desquels la religion est renvoyée dans la sphère privée en France – au XVIII^e siècle, on ne peut concevoir qu'elle puisse être détachée du reste de la société, elle lui est inextricablement liée. Il suffit en effet de regarder les peintures dites «laïques» pour voir à quel point la religion était banale à cette époque. Parmi les œuvres non comptabilisées statistiquement comme religieuses, l'on trouve des natures mortes comme le tableau en trompe-l'œil de Roland de la Porte représentant un *Crucifix de bronze*, des paysages comprenant des scènes bibliques, ou des peintures d'églises (comme *l'Intérieur de l'église de la Madeleine* de Pierre-Antoine Demachy), et une des allégories, *Le Clergé, ou la Religion qui converse avec la Vérité* de Louis-Jean-François Lagrenée.

En dehors du mode d'accrochage, une autre approche de la question consiste à examiner la réaction du public à ces tableaux du Salon : les tableaux religieux présentés dans cette salle étaient-elles perçus comme objets religieux ou seulement comme objets esthétiques? Une telle enquête est quelque peu limitée par la

14 Diderot & *l'art de Boucher à David. Les Salons : 1759-1781*, cat. exp. Paris, Hôtel de la Monnaie, Paris 1984, p. 189.

15 Crow, 1985 (note 7), p. 3; Martin Schieder, « Vom Kirchgang zum Kunstgenuß: Betrachtungsformen religiöser Malerei im 18. Jahrhundert », dans Caroline Zöhl et Mara Hofmann (éd.), *Vom Kunst und Temperament. Festschrift für Eberhard König*, Turnhout 2007, p. 244.

16 Schieder, 2007 (note 15), p. 245. Mercier décrit l'accrochage du Salon dans Sébastien Mercier, *Tableaux de Paris*, t. 5, Amsterdam 1782-1788, p. 318.



4 Vue de la chapelle Saint-Denis, Paris, église Saint-Roch avec Joseph-Marie Vien, *La prédication de saint Denis*, 1767, huile sur toile, 665 × 393 cm



5 Vue de la chapelle Sainte-Geneviève, Paris, église Saint-Roch avec Gabriel-François Doyen, *Sainte Geneviève et le Miracle des Ardents*, 1767, huile sur toile, 665 × 393 cm

nature des archives, puisque les principales sources permettant de comprendre la réception des œuvres d'art au Salon sont les critiques d'art, exercices d'appréciation de l'art. Et en effet, la plupart d'entre elles sont caractérisées par une discussion du style et de la forme. Vien est apprécié, par exemple, pour « [la] lumière douce et tranquille [qui] éclaire la scène » ; « [son] dessein ferme et précis » ; et « la plus belle harmonie de couleur¹⁷ ». Doyen, quant à lui, est loué pour avoir réalisé : « [une] vaste machine où rien n'est négligé, où tout est précieux pour le dessein et pour la couleur » ; ou « un poème pour la pensée » avec une figure de sainte « bien posée, bien dessinée, bien colorée, [et] bien drapée¹⁸ ». De telles observations semblent confirmer l'affirmation de Crow selon laquelle le Salon a suscité une « réponse essentiellement esthétique », cependant, parallèlement à ces remarques esthétiques, la religion et la religiosité n'étaient jamais loin dans leurs appréciations¹⁹. Un critique loue avec enthousiasme la spiritualité qu'il a trouvée dans le tableau de Doyen : « Quoi de plus aérien, de plus divin, que Sainte Geneviève dans une Gloire portée par des Anges²⁰ ! » Un autre s'émerveille de la spiritualité de Vien lui-même : « Quelles étaient les émotions de l'âme que l'Artiste avait à rendre dans [ce tableau]²¹ ? » Même pour l'anticlérical Diderot, l'un des défauts les plus significatifs du tableau de Doyen était que l'artiste n'avait pas réussi à inspirer la piété au spectateur²². Sur ce point pourtant, un critique de la publication principalement jésuite, le *Journal de Trévoux*, n'était pas du tout d'accord, et affirmait que l'œuvre de Doyen suscitait à la fois « la terreur et la piété » chez ses spectateurs²³. Ainsi, quels que soient les discours esthétiques qui préoccupaient généralement les critiques du Salon, les œuvres d'art du Salon carré étaient également envisagées sous l'angle d'un discours religieux et, plus important encore, ces deux aspects de la critique n'étaient pas du tout distincts. En effet, le critique du *Mercur* termine sa critique en déplorant que toutes les églises de Paris ne soient pas ornées d'objets aussi précieux, et en exaltant la « noble piété » de ceux dont les contributions ont tant enrichi le tissu de la ville²⁴. La piété est ici reconnue comme une motivation pour produire du bon art.

Avec à disposition seulement une poignée de comptes-rendus d'exposition pour représenter un ensemble de 32 000 visiteurs au Salon de 1767, il est difficile de dégager ce que la majorité des spectateurs ont pu penser ou ressentir devant les tableaux de Vien et de Doyen au Louvre. Il est certain que dans

17 « Exposition au Salon », 1767 (note 12), p. 550 ; Denis Diderot, « Salon de 1767 », dans *Œuvres complètes de Diderot*, Paris 1876, p. 32.

18 « Exposition au Salon », 1767 (note 12), p. 550 ; Denis Diderot, « Salon de 1767 », dans *Œuvres complètes de Diderot*, Paris 1876, p. 32.

19 Crow, 1985 (note 7), p. 3.

20 « Exposition au Salon », 1767 (note 12), p. 549.

21 « Exposition des Peintures », 1767 (note 5), p. 79.

22 Diderot, 1767/1876 (note 17), p. 167.

23 « Coup d'œil sur les Peintures, Sculptures & Gravures exposées au Salon du Louvre », *Journal de Trévoux (Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts)*, octobre 1767, p. 187.

24 « Observations sur les tableaux », 1767 (note 13), p. 182.

les années 1760, l'objectif esthétique du Salon était bien établi : les œuvres étaient exposées dans le Salon carré dans le but d'être évaluées et appréciées « en tant qu'art ». Il ne s'ensuit pas pour autant que le Salon ait été un espace « complètement laïc » (pour reprendre la phrase de Crow). L'appréciation esthétique et l'expérience religieuse n'étaient pas, au fond, des actes qui s'excluaient mutuellement. En fait, leur coexistence est essentielle. Cette interprétation des tableaux de Vien et Doyen au Salon ne cherche pas à revendiquer le Salon carré comme un espace sacré (même la présence d'art religieux ne pourrait y parvenir), mais plutôt à faire valoir qu'au XVIII^e siècle, il n'était pas ou l'un, ou l'autre. Apprécier les qualités esthétiques d'une œuvre d'art ne la « laïcise » pas ; de même, le pouvoir religieux d'un objet n'est pas annulé par l'attention portée à son style ou à sa forme. En effet, l'expérience esthétique, loin *d'exclure* l'expérience spirituelle, peut souvent en fonder l'élan.

Un lieu sacré : l'église Saint-Roch

À la fin de l'exposition, les tableaux de Vien et Doyen quittent le Salon carré pour s'installer définitivement dans leur nouvelle demeure à quelques minutes du Louvre. Reconstituer l'expérience de l'église est, à bien des égards, un exercice plus simple que celle du Salon, car, malgré quelques rénovations et embellissements, l'intérieur de Saint-Roch a beaucoup moins changé depuis le XVIII^e siècle que celui du Salon carré du Louvre. Plus important encore, les tableaux sont toujours in situ, face à face dans les chapelles est et ouest du transept, où ils ont été accrochés pour la première fois à la fin de l'été 1767 (figs. 4 et 5).

À l'église Saint-Roch, l'arrivée de ces tableaux marque la fin d'un long programme de rénovation et d'embellissement commandé par Jean-Baptiste Marduel, curé de la paroisse de 1749 à 1787. L'ensemble de ces transformations avait consisté à allonger l'édifice en créant une succession de chapelles, depuis le chœur jusqu'à la chapelle du Calvaire, en passant par la chapelle de la Vierge et la chapelle de la Communion, toutes reliées par une enfilade d'ouvertures le long de l'axe central de l'église. Ce plan architectural fut conçu pour servir de cadre matériel au schéma liturgique de Marduel, dans le but d'emmener le fidèle à la rencontre des mystères de la foi : de l'Incarnation (chapelle de la Vierge), à la Transsubstantiation (chapelle de la Communion), et enfin à la Rédemption (chapelle du Calvaire)²⁵. Ces chapelles imbriquées créaient une vue attrayante sur l'église, mais l'allongement extrême de cette extension demandait à être contrebalancé et, comme l'a montré Martine Hérold, c'est à cet effet que les tableaux de Vien et Doyen ont contribué à fournir une solution²⁶. Il était impos-

25 Schieder, 2007 (note 15), p. 241 ; Philippe Desgens et al., *La Grâce de Saint-Roch. Au cœur de Paris, la paroisse des artistes*, Strasbourg 2015, p. 60-62.

26 Hérold, 1968 (note 1), p. 67.

sible de prolonger les bras du transept car l'église était bordée de chaque côté par des rues et des immeubles. L'architecte, Étienne-Louis Boullée, a donc imaginé une simulation d'extension latérale par le biais d'une conception illusionniste. De part et d'autre du transept, il a conçu des cadres architecturaux comme des niches en retrait pour y installer les tableaux de Vien et de Doyen (figs. 4 et 5). Un arc en plein cintre étant construit en oblique (et non perpendiculairement) par rapport au mur, ces cadres donnent une impression de profondeur grâce à la perspective en biais de l'arc à caissons et des impostes obliques dont le point de fuite se projette vers l'axe central du tableau. Non seulement ce cadre architectural accentue le caractère dramatique de la scène représentée (dans le transept est, par exemple, le point de fuite attire le regard sur l'action centrale du tableau de Doyen – la femme suppliante demandant désespérément l'intervention de Sainte Geneviève, et la sainte elle-même encadrée au-dessus par la courbe de l'arc) mais les tableaux eux-mêmes dynamisent à leur tour leur cadre architectural, en offrant au transept un espace fictif à travers lequel il semble se prolonger. Dans le transept ouest, les lignes orthogonales de la niche se synchronisent avec les lignes du dallage en pierre du sol de l'église, pour se rejoindre non sur la surface du mur, mais en un point situé au-delà, dans l'espace fictif occupé par Saint Denis. L'espace peu profond de la chapelle est ainsi allongé, puisque l'œil du spectateur est attiré dans l'espace de la scène plutôt que sur sa surface peinte.

En conséquence, peu de temps seulement après la fin du Salon, le déplacement des tableaux de Vien et de Doyen avait considérablement modifié l'expérience du regardeur. Dans le Salon carré, les toiles avaient été accrochées côte à côte sur un même mur plat; dans l'église, elles étaient placées face à face dans des niches qui créaient l'illusion d'autres univers. Au Louvre, elles avaient été entourées d'un méli-mélo d'autres œuvres, mais c'est dans leur isolement relatif à Saint-Roch qu'elles deviennent *partie* d'autre chose. Dans le « pêle-mêle » temporaire du Salon, les visiteurs approchaient chaque tableau individuellement (ou en tant que paire en compétition), l'évaluaient, le comparaient et passaient au suivant. Mais dans l'église paroissiale, au sein d'un schéma décoratif saturé de signification, les tableaux sont consubstantiels à leur environnement, partie intégrante du nouvel arrangement liturgique de l'église.

La portée religieuse de la transformation décorative récente de Saint-Roch avait déjà été louée, reconnue dans le *Mercur*e comme contribuant à « la gloire du Seigneur » et à « l'édification des Chrétiens²⁷ ». Les tableaux de Vien et de Doyen, dans leur nouveau rôle de retables, s'inscrivent dans cette démarche. Ils ne sont plus seulement exposés, mais appelés à participer de cette entreprise à l'appui des services religieux et de la pratique culturelle des paroissiens. La plupart des messes paroissiales de Saint-Roch étaient célébrées au maître-autel, et la communion était distribuée dans la chapelle de la Communion. Cependant,

27 « Lettre au sujet des Embellissemens faits dans l'Eglise de S. Roch, avec la Description de ces nouveaux Ouvrages », *Mercur*e de France, décembre 1760, p. 153.

au moins deux fois par an, les chapelles du transept devenaient le centre de l'attention, à l'occasion des fêtes de Saint Denis et de Sainte Geneviève, saints patrons de la ville de Paris : Saint Denis avait été le premier évêque de la ville, et Sainte Geneviève, sa protectrice bien-aimée. Leurs fêtes étaient donc des événements clés du calendrier liturgique parisien, et donnaient lieu à des offices particuliers pour l'occasion. À l'église Saint-Roch, les icônes peintes des deux saints-patrons dans les chapelles du transept donnaient consistance aux paroles liturgiques consignées dans les *Offices propres* et autres livres de rites. Le 3 janvier, par exemple, Sainte Geneviève était honorée comme « la gloire et la protectrice de la France » et priée de transmettre à Dieu les prières du peuple, et c'est en train d'accomplir cet acte même que la sainte est représentée par le tableau de Doyen²⁸. Le 9 octobre, fête de Saint Denis, les *Offices* rappellent à l'assemblée la doctrine de leur foi, récitée selon le catéchisme – « la foi catholique consiste à adorer un seul Dieu en trois personnes... » – résonnant comme les propres paroles du Saint Denis de Vien lorsqu'il prêche pour la première fois cette foi aux Gaulois²⁹.

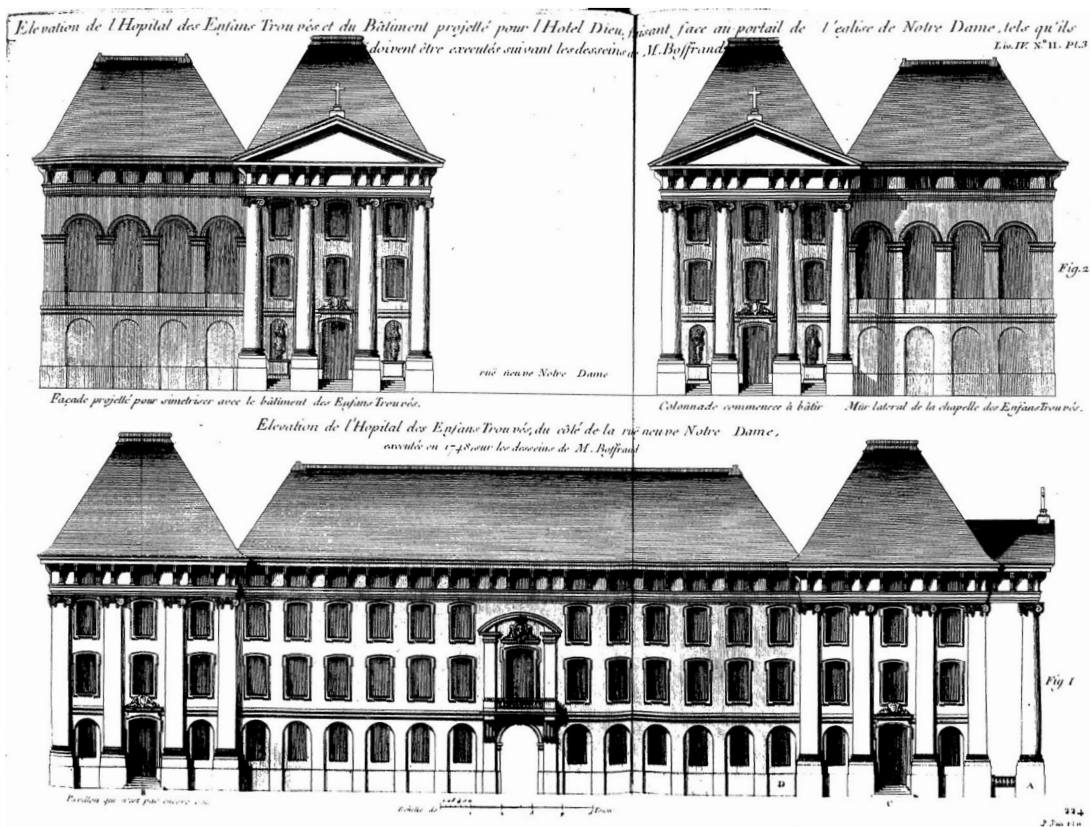
À d'autres moments, les tableaux jouent également un rôle dans le schéma décoratif plus large de l'église. Situées juste avant l'enfilade de chapelles qui transportaient le fidèle à travers les mystères de la foi, les chapelles du transept offraient un lien plus tangible avec cette foi en invoquant ses histoires locales, ce qui était en partie accompli par le sujet des tableaux : *La Prédication de Saint Denis* montre la conversion des premiers Parisiens au christianisme au III^e siècle, tandis que *Sainte Geneviève et le Miracle des Ardents* montre la patronne bien-aimée de la ville sauvant Paris d'une épidémie d'ergotisme en 1129. Mais ce lien avec le quotidien est également établi par une évocation du lieu, matérialisée à la fois dans le tissu urbain de la ville et dans le bâtiment.

Dans la *Sainte Geneviève* de Doyen, l'hôpital devant lequel sont rassemblés les victimes de l'épidémie rappelle l'architecture du nouvel Hôpital des Enfants Trouvés (fig. 6), situé juste en face de la cathédrale Notre-Dame dans l'île de la Cité. Construite vingt ans seulement avant la réalisation du tableau, cette extension relativement récente de l'hôpital avait nécessité la démolition d'une église dédiée à Sainte Geneviève des Ardents, qui aurait été érigée sur le lieu même du miracle. Le choix du sujet du tableau de Doyen était, comme l'a noté Hérold, un geste de commémoration motivé par la suppression récente du sanctuaire du miracle de l'île³⁰. La chapelle Sainte Geneviève à Saint-Roch, située dans le transept est, est orientée dans sa direction, créant ainsi un lien mémoriel avec ce sanctuaire disparu. De l'autre côté, dans la chapelle Saint-Denis, le lien local, a trait non seulement à la ville, mais également au bâtiment lui-même. D'après un détail du plan de l'église réalisé par François Blondel dans les années 1750

28 *Saluts qui se chantent pendant l'année en l'église paroissiale de Saint-Roch*, Paris 1760, p. 89.

29 *Ibid.*, p. 167.

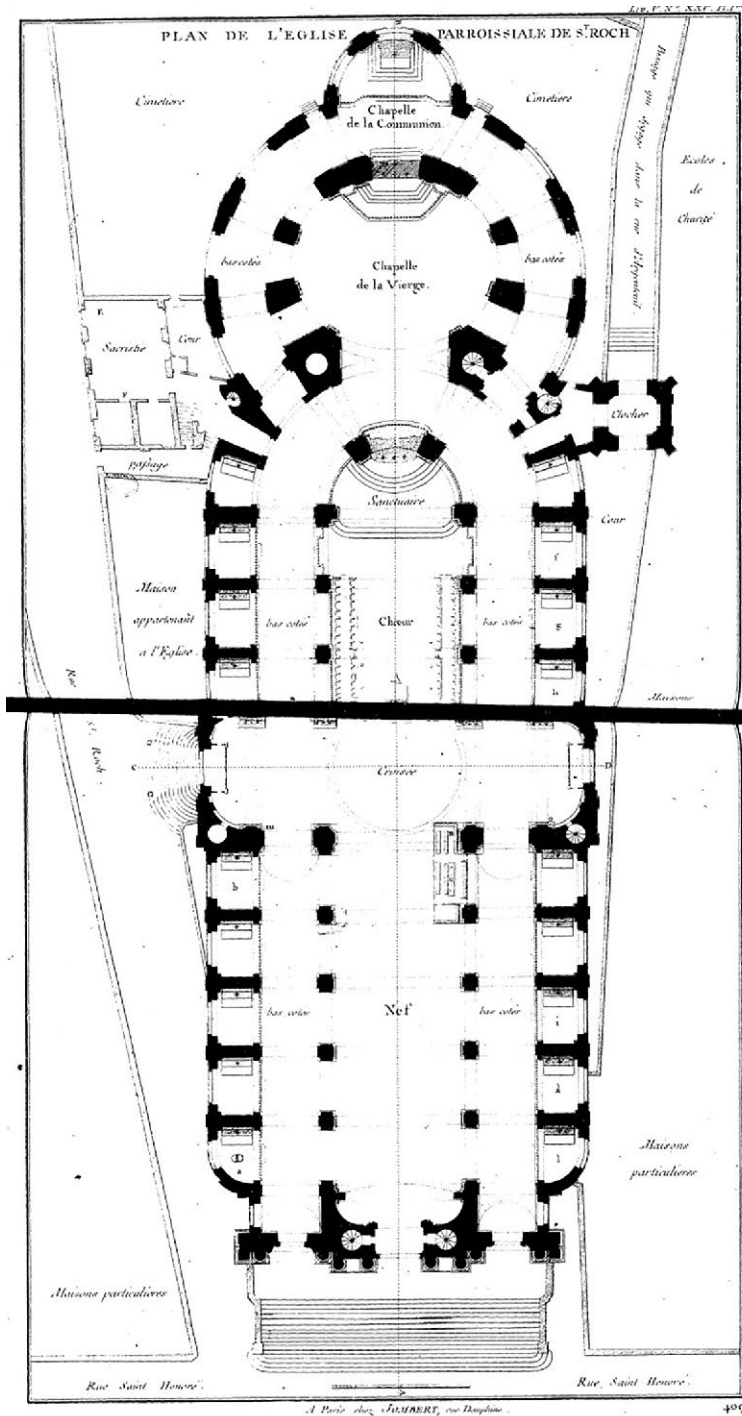
30 Hérold, 1968 (note 1), p. 67.



6 Élevation de l'Hôpital des Enfants Trouvés du côté de la rue neuve Notre Dame, dans Jacques-François Blondel, *Architecture Française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hotels et édifices les plus considérables*, Paris 1752, t. 2, livre IV, numéro II, planche 3

(fig. 7), il est clair qu'il y avait autrefois une volée de marches menant à une porte dans le transept. Pour accueillir la nouvelle chapelle, cette porte fut bouchée et les marches centrales supprimées, mais le souvenir de cette ancienne structure est rappelé dans le tableau de Vien. Prêchant à l'extérieur d'un temple, Saint Denis se tient au sommet d'un escalier de pierre devant l'édifice. Que Vien l'ait voulu ou non, ce lien structurel devait rappeler l'espace qui existait antérieurement derrière la niche du tableau à ceux des paroissiens de Saint-Roch qui s'en souvenaient encore.

Aux deux tableaux, leur nouvel emplacement dans l'église a clairement donné de nouveaux rôles. Ce qui est plus difficile à déterminer, c'est si cette nouvelle fonction avait également entraîné un changement dans la perception de ces objets. Contrairement à leur réception au Salon, largement documentée dans des pages et des pages de comptes-rendus d'exposition, les sources permet-



7 Plan de l'église paroissiale de St Roch, dans Jacques-François Blondel, *Architecture Française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hotels et édifices les plus considérables*, Paris 1752, t. 3, livre V, numéro XXV, planche 1

tant de comprendre leur réception à l'église sont beaucoup plus rares. Il n'existe que peu de documents permettant de comprendre comment les tableaux étaient perçus dans les églises, comment les paroissiens et les visiteurs y réagissaient, et si elles devenaient, ou étaient traitées comme, des objets « sacrés » au sein de cet environnement religieux. Il est probable que les tableaux aient été soumis à une forme de rituel lors de leur transfert dans l'église, car il existait des rites conçus spécifiquement pour « consacrer » ces objets. Une chapelle avec un autel fixe, comme celles du transept de Saint-Roch, devait être consacrée par un rite avant qu'une messe puisse y être célébrée, et les tableaux eux-mêmes ont pu recevoir séparément une « Bénédiction des images », l'un des rites habituels destinés aux objets qui pouvaient se trouver à proximité de l'hostie³¹.

Pourtant, malgré les bénédictions, les nouvelles fonctions liturgiques et les nouvelles significations spécifiques au lieu, les tableaux de Vien et de Doyen, comme tant d'autres œuvres d'art religieuses, ont continué à être considérés comme de l'art. Les guides et les journaux du XVIII^e siècle témoignent d'une culture où on visitait les églises pour y voir de l'art, comme si, selon les termes d'un critique, une église pouvait être considérée comme « une galerie toujours ouverte³² ». Et en effet, dans ses remarques sur le Salon de 1767, Diderot avait déjà encouragé ses lecteurs à se rendre à l'église Saint-Roch pour y voir les tableaux de Vien et de Doyen, tout en vantant plus généralement la valeur des églises comme espaces d'éducation artistique³³. Cette fonction de l'église au XVIII^e siècle en tant qu'espace de choix pour les amateurs d'art a été largement relevé par les historiens d'art. Mais les retombées de cette activité esthétique est souvent poussée trop loin, et tournée en une justification de la laïcisation de l'art religieux à cette époque. Le fait que les œuvres d'art dans les églises *puissent* être vécues comme des objets esthétiques, ou que l'espace de l'église *puisse* accueillir de telles activités, ne constitue pas, à mon avis, la preuve d'une évolution culturelle vers la laïcisation formulée ainsi par Schieder : « vom Kirchengang zum Kunstgenuß³⁴ ». Cette interprétation semble fondée sur une séparation (voire une opposition) des modes d'appréhension du religieux et de l'esthétique. Or, nous l'avons vu, l'appréciation esthétique et l'expérience religieuse ne sont pas des actes incompatibles au XVIII^e siècle, ils sont au contraire souvent intrinsèquement liés. De plus, cette vision laïcisante de l'art religieux ne semble pas tenir compte des autres rôles que l'espace de l'église, de même que les objets qui s'y trouvaient, remplissaient déjà. Après tout, la fonction de « galerie » de la plupart des églises de la ville n'était que secondaire, en aucun cas principale. Il

31 Pour comparer, sur la consécration des autels et des retables à une période antérieure en Italie, voir Julian Gardner, « Altars, Altarpieces, and Art History: Legislation and Usage », dans Eve Borsook et Fiorella Superbi Gioffredi (éd.), *Italian Altarpieces 1250-1500*, Oxford 1994, p. 9-10.

32 « Exposition des Peintures, Sculptures & Gravures de Messieurs de l'Académie-Royale, au Salon du Louvre (à Paris) le 25 Aout dernier », dans *Journal encyclopédique*, décembre 1767, p. 86.

33 Diderot, 1767/1876 (note 17), p. 33.

34 Schieder, 2007 (note 15), p. 248; traduction : Aller à l'église pour apprécier l'art.

ne fait aucun doute que les œuvres d'art qui ornaient les églises pouvaient être considérées comme de l'art (comme le suggèrent les guides), mais cela ne signifie pas qu'elles n'étaient pas également traitées comme des objets sacrés destinés à la dévotion.

Conclusion

En retraçant le parcours du Salon à l'autel des tableaux de Vien et de Doyen, cet essai a cherché à préciser certaines approches indécises de notre compréhension de l'espace et des objets sacrés dans la France du XVIII^e siècle. Loin de définir le Salon comme « complètement laïc » ou une église comme purement sacrée, les tableaux de Vien et de Doyen révèlent la perméabilité de ces espaces et l'ambiguïté de ces concepts à cette époque. Le Salon carré était peut-être avant tout un espace de discours esthétique, mais il n'a jamais exclu le discours religieux. Tout visiteur du Salon pouvait à la fois apprécier la manière dont un artiste maniait la couleur et la composition *et en même temps* être ému spirituellement par les actes du saint représenté. De même, à l'église, l'art pouvait être commandé pour matérialiser la gloire de Dieu et servir à la pratique du culte, mais le caractère sacré de ce lieu et de ces objets n'interdisait pas aux visiteurs de s'engager dans des moments d'appréciation de l'art qui en retour ne menaçaient pas les activités de dévotion. Quelles que soient nos idées préconçues sur les rôles très différents d'une exposition d'art et d'une église catholique, pour un Parisien du XVIII^e siècle, la distinction, sans parler de séparation, n'était pas aussi évidente. En tant qu'objets se déplaçant à travers les frontières ambiguës et perméables de l'espace sacré dans le Paris du XVIII^e siècle, les tableaux de Vien et de Doyen (et bien d'autres comme elles) sont des sources décisives pour comprendre l'expérience de la religion dans la ville des Lumières et pour remettre en question les grands récits de laïcisation qui structurent encore aujourd'hui l'histoire de cette période.

Entre pastorat et patrimoine

La restauration de la peinture religieuse à la fin de l'Ancien Régime

Martin Schieder

À plusieurs reprises au cours des années passées, la restauration d'importantes peintures sacrées de l'histoire culturelle européenne a suscité un vif intérêt public et scientifique. Lorsque, par exemple, le 11 décembre 1999, le pape Jean-Paul II célébra solennellement la conclusion des travaux de restauration des fresques du plafond et du retable de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine, les qualifiant de « témoignages de ce 'sanctuaire' unique » grâce auxquels « même à notre époque, l'alliance féconde de la foi et de l'art peut être rétablie », le monde entier (des experts) fut saisi d'étonnement (fig. 1)¹. 500 ans après Vasari, on voyait se répéter ce qu'il avait déjà décrit dans ses *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, lorsque l'œuvre de Michel-Ange avait été dévoilée le jour de la Toussaint 1512 en présence du pape et de la Curie réunie, à savoir qu'« à la présentation, on vit accourir de tous les coins du monde; cet ouvrage suffit pour figer les gens ébahis et muets de stupeur² ». Mais le résultat spectaculaire des travaux effectués dans le sanctuaire choqua bien des spectateurs, confrontés qu'ils étaient à un Pêché originel entièrement nouveau. Après avoir été débarrassée à l'eau distillée et avec une solution de carbonate d'ammonium de l'épaisse couche de poussière et de suie que les bougies et les flambeaux y avaient déposée au cours des siècles, la fresque resplendissait désormais aux yeux des visiteurs dans une variété de couleurs inattendue. Soudain, Michel-Ange était le plus grand coloriste de la Renaissance et Adam vivait sa renaissance en couleurs!

Depuis que la restauration du retable d'Issenheim à Colmar s'est achevée l'année 2020, nous savons que cette œuvre majeure de l'art sacré médiéval, exécutée par Matthias Grünewald et Nikolaus von Hagenau, fut conçue en son temps comme une œuvre d'art totale de tous les artistes et artisans qui y ont travaillé. De plus, les restaurateurs ont mis au jour deux anges qui étaient cachés

- 1 Discours de Jean-Paul II lors de la cérémonie de conclusion des travaux de restauration des fresques de la Chapelle Sixtine, 11 septembre 1999 ; URL : http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/de/speeches/1999/december/documents/hf_jp-ii_spe_11121999_sistine-chapel-inauguration.html [dernier accès : 17.02.2023].
- 2 Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleures peintres, sculpteurs et architectes*, t. 9, trad. et éd. par André Chastel, Paris 1985, p. 225.



1 La restauration des fresques de la chapelle Sixtine

sous un vernis sombre, permettant ainsi au spectateur d'admirer la subtilité dont fait preuve Grünewald quand il module l'épiderme de ses personnages et les tons de vert de ses plantes. Le projet de restauration avait été dans un premier temps fortement critiqué, car certains experts pensaient que « les retables seraient endommagés si l'on éliminait trop de couches de vernis ou si l'on utilisait des solvants trop agressifs », comme l'indique la directrice du musée d'Unterlinden, Pantxika De Paepe. C'est seulement après les résultats de l'expertise réalisée par une commission scientifique de haut niveau constituée à cet effet que les travaux purent se poursuivre³. Également en 2020 on a vu la conclusion des travaux de restauration du retable de Gand, peint par Jan et Hubert van Eyck entre 1426 et 1432, lequel apparaît maintenant dans des couleurs et avec une profondeur inconnues jusqu'ici et déploie un réalisme quasi photographique dans l'invention et la modulation des surfaces et des matériaux dans le style du xv^e siècle flamand. Mais la véritable sensation, c'est l'*Adoration de l'Agneau mystique* qui figure au centre de l'autel : les restaurateurs sont parvenus à ôter plusieurs couches de repeints apposées au cours de cinq siècles, de sorte que l'Agneau se révèle aujourd'hui moins divin qu'humain et semble communiquer avec le spectateur. Au point que ce nouvel Agneau a donné lieu à de nombreux mèmes sur Internet et qu'un compte Twitter *Ghent Mystic Lamb* a été ouvert.

À Paris également, la Région, la Ville et l'Église ont déployé d'immenses efforts ces dernières décennies pour conserver et restaurer les édifices religieux et leurs œuvres d'art⁴. Grâce au financement de la Ville de Paris, de fondations privées et de la Fondation du Patrimoine, et sous l'égide de la Conservation des Œuvres d'Art Religieuses et Civiles de la Ville de Paris, une considérable campagne de restauration a été engagée qui comprend également de nombreuses œuvres d'art français des xvii^e et xviii^e siècles. Entre 2005 et 2011, par exemple, la chapelle des Âmes du Purgatoire de l'église Sainte-Marguerite a été restaurée et se présente désormais avec un nouvel éclat (fig. 2). Le visiteur qui pénètre dans la chapelle construite par Victor Louis en 1760 et peinte en grisaille par Gaetano et Paolo Antonio Brunetti se croit transporté dans un portique ionique ou une basilique paléochrétienne. Mais en réalité tous les éléments architecturaux et décoratifs antiques sont des trompe-l'œil peints sur les murs et le plafond. Dans cette prodigieuse scénographie, architecture, sculpture, peinture et lumière se fondent pour produire l'expérience performative d'un *theatrum sacrum*. De fait, en 1762 déjà, au moment de la construction de la chapelle, le curé de Sainte-Marguerite n'avait réussi à convaincre la Fabrique de l'église qu'en lui assurant que ce qu'on pouvait voir sur les plans « deviendrait dans

3 Volker Hasenauer, *Restaurierung des Isenheimer Altars vor dem Abschluss*, 18 septembre 2020 ; URL : <https://www.domradio.de/themen/kultur/2020-09-18/meisterwerk-neuem-licht-restaurierung-des-isenheimer-altars-vor-dem-abschluss> [dernier accès : 17.02.2023].

4 Voir *20 ans de restauration du patrimoine parisien*, URL : <https://www.arcgis.com/apps/Cascade/index.html?appid=7b338f1783e145ef98bb176e62bf5fe> [dernier accès : 17.02.2023].



2 La chapelle des âmes du Purgatoire à l'église Sainte-Marguerite à Paris (Architecture : Victor Louis. Décor: Gaetano et Paolo-Antonio Brunetti. Retable: Gabriel Briard: *Le Passage des âmes du purgatoire au ciel*, 1761)

l'exécution, un spectacle des plus intéressants, & dont la nouveauté & l'éclat attireraient tout Paris⁵ ».

Ces exemples d'aujourd'hui montrent l'importance accordée à la préservation et à la restauration des œuvres d'art religieuses, les moyens financiers engagés à cette fin, les exigences auxquelles sont soumis les restaurateurs et l'expertise dont ils doivent faire preuve, l'expression des attentes et des critiques du public ainsi que l'intérêt des médias pour les restaurations. C'est bien pour cette raison que le discours est soutenu de manière déterminante par l'intérêt porté dans les musées, les administrations des monuments et les univer-

5 *Description d'une Chapelle funéraire, nouvellement érigé dans l'Eglise Paroissiale de Sainte-Marguerite, Fauxbourg St. Antoine, consacrée aux Prieres & aux Sacrifices pour les Fideles défunts de cette Paroisse*, Paris 1762, p. 5 sq.

sités pour une recherche où se rejoignent toujours davantage l'histoire de l'art classique et les sciences modernes de la restauration. On pourrait alors penser que cette réflexion et ces actions menées dans le domaine de la conservation des monuments par le service public et faisant l'objet d'une communication auprès d'un public plus large sont un phénomène relativement récent. Mais loin s'en faut. En effet, au XVIII^e siècle déjà, l'art (religieux) était compris en France comme un patrimoine à préserver pour la gloire de la nation. La recherche a déjà étudié dans différents contextes l'identité culturelle qui s'est formée à la fin de l'Ancien Régime avant de trouver son institutionnalisation dans une politique culturelle pendant la Révolution française. Gilberte Emile-Male, d'abord, a parlé d'une « véritable naissance de la restauration comme discipline autonome », puis Jean Chatelus a publié d'importantes sources sur les « grandes opérations de restauration » qui reflétaient « l'intérêt de la presse tout au long du siècle », tandis qu'Andrew McClellan montrait comment l'activité des restaurateurs « a émergé comme une profession distincte et reconnue » dans le processus de patrimonialisation et de muséification après 1789⁶. Enfin, l'ouvrage d'Ann Massing *Painting Restoration before La Restauration* a présenté les protagonistes et les techniques de restauration autour de 1800 à partir des ouvrages spécialisés de l'époque, tandis que les différentes contributions de Noémie Étienne, notamment son étude fondamentale *The restoration of paintings in Paris, 1750-1815*, illustrent à la fois l'influence de la restauration « sur la compréhension esthétique des tableaux en tant qu'objets matériels » et « les usages institutionnels et politiques de la restauration » après la Révolution française⁷. Mais l'importance revêtue dans ce processus par la peinture religieuse des XVII^e et XVIII^e siècles, en tant que patrimoine à préserver pour la postérité, n'est encore reconnue que sommairement. En classant les peintures religieuses parmi le patrimoine culturel national, on invitait à porter sur elles un regard davantage sécularisé et esthétique – comme au Salon du Louvre et dans la critique d'art⁸. Les paramètres et les concepts développés pour aborder la peinture religieuse y étaient déjà développés, avant d'être discutés et traduits dans la pratique au cours de la Révolution française et de l'histoire de la muséification qui commence avec elle. En même temps, dans les discours du XVIII^e siècle sur la restauration de la peinture religieuse, nous rencontrons les mêmes questions de conservation des

6 Jean Chatelus, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Nîmes 1991, p. 96; « emerged as a distinct and recognized profession », Andrew McClellan, « Raphael's Foligno Madonna at the Louvre in 1800. Restoration and Reaction at the Dawn of the Museum Age », dans *Art Journal* 54, 1995, p. 80-85, p. 80; Gilberte Emile-Male, *Pour une histoire de la restauration des peintures en France*, Paris 2008, p. 329.

7 Ann Massing, *Painting Restoration before La Restauration. The Origins of the Profession in France*, Cambridge 2012; Noémie Étienne, *The restoration of paintings in Paris, 1750-1815. Practice, discourse, materiality*, Los Angeles 2017 : « on the aesthetic understanding of paintings as material objects [...] the institutional and political uses of restoration ».

8 Pour la peinture religieuse du XVIII^e siècle, voir Martin Schieder, *Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien régime*, Berlin 1997; id., *Au-delà des Lumières. La peinture religieuse à la fin de l'Ancien Régime*, Paris 2015 (avec compte rendu de l'état actuel de la recherche, p. XIV sq.).

monuments et les mêmes défis techniques, les mêmes modèles d'argumentation et d'expertise, et des modalités de formation de l'opinion et de médiatisation elles aussi semblables à ce que nous connaissons aujourd'hui et que nous avons évoqué au début. Nous proposons donc de faire en sept étapes le tour des campagnes de restauration menées à Paris au XVIII^e siècle afin de pointer les caractéristiques essentielles de la restauration de la peinture religieuse à la fin de l'Ancien Régime entre pastorat et patrimoine.

« Une galerie toujours ouverte »

Dans la critique d'art comme dans les *Guides* et *Descriptions* du XVIII^e siècle, on constate une esthétisation et une sécularisation croissantes de la peinture religieuse. Considérée par les « connaisseurs » et les « amateurs » en premier lieu comme un art qu'il s'agissait de décrire, de critiquer, d'exposer, de conserver, mais aussi parfois d'éliminer, elle se voyait faire l'objet d'une réévaluation radicale. Pour les femmes et hommes de lettres du XVIII^e siècle, le critère de distinction qu'était au Grand Siècle la « dignité spirituelle » d'une œuvre perdait de sa pertinence dans le regard qu'on portait sur elle. L'idée directrice post-tridentine selon laquelle un tableau devait être compris comme un *livre des ignorans* était fondamentalement remise en question par l'intérêt porté à sa valeur esthétique intrinsèque. À la piété du croyant se substituait la curiosité du connaisseur. Cette dysfonctionnalité croissante de la peinture religieuse se manifestait d'une manière particulière au Salon où la contemplation d'une œuvre d'art religieuse n'était pas une rencontre canonisée selon des principes théologiques, mais un processus subjectif et une expérience esthétique. L'abbé Bridard de La Garde explique avec une sobriété désabusée le dilemme auquel la subjectivisation de la contemplation de l'art et la revendication d'autonomie de l'œuvre confrontaient la peinture religieuse : « Lorsque les sujets en sont convenablement traités pour suffire à la piété des Fidèles, on doit croire qu'ils ont atteint le but principal de leur destination. Il est vrai que le résultat des principes des Arts doit être d'offrir au Public des choses qui lui plaisent⁹. » Ce décalage est patent lorsqu'en 1746 par exemple le retable principal du *Vœu de Louis XIII* que Carle Vanloo avait achevé quelques semaines plus tôt pour Notre-Dame des Victoires, l'église des Petits-Pères à Paris, est spécialement transféré de l'église au Salon, « où il a la place [...] la plus avantageuse¹⁰ ». Dans le cadre de ce que l'on appelle les « embellissements » des lieux de culte, le clergé commanditaire d'œuvres avait également un intérêt spécifique à ce que ses commandes soient perçues (et financées) par

9 [Abbé Philippe Bridard de La Garde], *Observations d'une société d'amateurs sur les tableaux exposés au Salon cette année 1761*. Tirées de *l'Observateur littéraire de M. l'abbé de la Porte*, Paris 1761, p. 19 (Collection Deloynes, vol. 7, t. 94).

10 La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'aoust 1746*, La Haye 1747, p. 46.



3 Gabriel-Jacques de Saint-Aubin, *Vue du Salon de 1767* (en haut : détail), 1767, plume et encre noire, lavis d'aquarelle et rehauts de gouache, 24,9 × 46,9 cm, Paris, collection particulière

le public s'intéressant à l'art et à la culture, certains de ses membres considéraient même leurs églises comme un espace quasi-muséal¹¹. Ainsi, le prieur de Notre-Dame des Victoires, Félix de Domitille, décrit son « temple du Seigneur » comme « un salon continuellement ouvert aux étrangers, & aux curieux¹² ». Et lorsque Gabriel François Doyen expose au Salon de 1767 son *Miracle des ardents* et Joseph-Marie Vien son *Saint Denis prêchant la foi en France* (fig. 3), tous deux destinés à l'église Saint-Roch à Paris, le *Journal encyclopédique* indique que le nouveau curé Jean Marduel accorde une grande attention à l'aménagement artistique de son église :

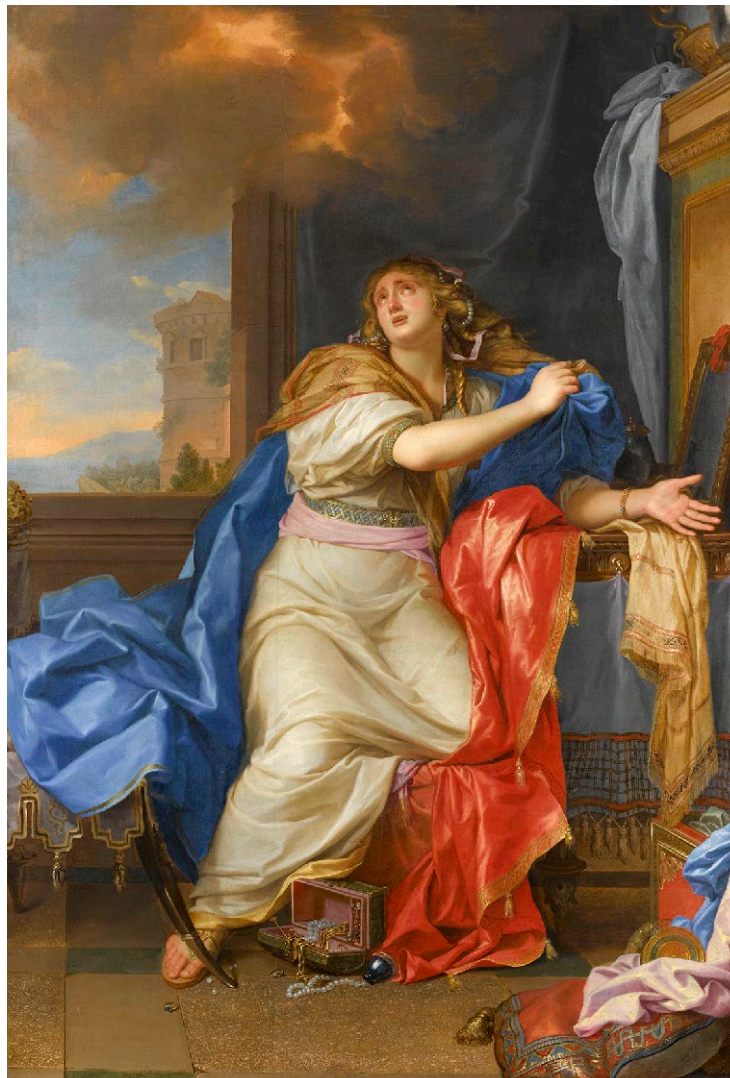
« M. le Curé de S. Roch [...] avoit formé le projet d'enrichir les deux chapelles collatérales de tableaux faits par d'habiles Artistes; mais débutant encore dans la carrière des talens. Il y trouvoit le double avantage, d'exciter en eux une noble émulation, & de faire connoître promptement aux Etrangers & aux Nationaux leur talens & leur génie, par l'exposition continuelle de leurs ouvrages; & en effet, une église considérée sous cet aspect est une galérie toujours ouverte¹³. »

Les Bâtiments du Roi eux aussi avaient pris conscience de la valeur culturelle des peintures des églises. En 1763, le secrétaire de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Charles Nicolas Cochin, s'enthousiasmait pour l'église du couvent des Carmélites de la rue Saint-Jacques à Paris où il avait examiné la *Sainte Madeleine* (fig. 4) de Charles Le Brun pour un éventuel transfert au musée du Luxembourg. Dans son rapport au Directeur des Bâtiments du Roi, le marquis de Marigny, il la considérait comme l'un des plus beaux cabinets de Paris, « soit pour la beauté, soit pour la quantité des chefs-d'œuvre qu'elle renferme ». Il indique que l'église était visitée par de nombreux connaisseurs désireux de voir le tableau de Le Brun (notamment parce que la sainte aurait présenté une ressemblance frappante avec Louise de La Vallière, maîtresse de Louis XIV), et que même si le tableau était recouvert d'un rideau, il se trouvait toujours quelqu'un « à le faire voir aux étrangers ». C'est pourquoi Cochin, endossant une remarquable responsabilité en matière de préservation des monuments, suggérait de laisser l'œuvre à sa place plutôt que de la soustraire à l'ensemble historique que formait l'église. Selon Cochin toujours, deux tableaux de Le Brun

11 Voir Martin Schieder, « Vom Kirchgang zum Kunstgenuß. Betrachtungsformen religiöser Malerei im 18. Jahrhundert », dans Caroline Zöhl et Mara Hofmann (éd.), *Von Kunst und Temperament. Festschrift zum 60. Geburtstag von Eberhard König*, Turnhout 2007, p. 240-252.

12 Félix de Saint Domiville, « À l'auteur du Mercure », dans *Mercure de France*, décembre 1757, p. 159-165, p. 164. Voir Martin Schieder, « Fondation royale et temple des arts. L'église Notre-Dame des Victoires à Paris », dans Isabelle Dubois, Alexandre Gady et Hendrik Ziegler (éd.), *Place des Victoires*, Paris 2003, p. 197-213.

13 « Exposition des Peintures, Sculptures & Gravures de Messieurs de l'Académie-Royale, au Salon du Louvre (à Paris) le 25 Août dernier », dans *Journal encyclopédique* 1767/VIII, deuxième partie (1^{er} décembre), p. 82-98, p. 86.



4 Charles Le Brun, *Sainte Madeleine repentante renonce à toutes les vanités de la vie*, après 1650, huile sur toile, 252 × 171 cm, Paris, musée du Louvre (auparavant couvent des Carmélites du faubourg Saint-Jacques)

figurant dans l'église, *Le Repas chez le Pharisien* et *Jésus-Christ servi par les anges*, devaient être nettoyés aux frais du roi, car ils méritaient « une attention digne de votre amour pour les arts¹⁴ ». Le rapport de Cochin reflète un intérêt pour la peinture sacrée, surtout celle du Grand siècle, porté par l'idéal d'éducation des Lumières et encourageant la conscience d'une responsabilité envers les œuvres

14 Cochin à Marigny, 17 février 1763, cité d'après *Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin*, éd. par Marc Furcy-Raynaud, dans *Nouvelles archives de l'art français*, 336, 19, 1903, p. 258.

d'art et les espaces sacrés en tant que patrimoine culturel qu'il s'agissait de préserver au nom de la nation. C'est dans ce contexte qu'il faut considérer les campagnes que les églises elles-mêmes mais aussi l'administration culturelle royale mirent en œuvre à la fin de l'Ancien Régime pour protéger les tableaux religieux de la dégradation et d'une présentation indigne de leur valeur culturelle.

Mays

Dès le premier tiers du XVIII^e siècle un exemple éminent montre que, même à cette époque, le clergé considérait l'art sacré comme un bien qu'il s'agissait de protéger dans l'intérêt général et au nom de la responsabilité culturelle. C'est en effet une personnalité de tout premier plan, le cardinal de Noailles, qui fit restaurer au cours de son vaste embellissement de Notre-Dame de Paris, de nombreux objets de l'inventaire de l'église. Cette entreprise fut possible parce que le chapitre de la cathédrale avait nommé en la personne de l'abbé Colin un « trésorier » dont « l'ardeur pour tout ce qui regarde l'Eglise et sa décoration est sans exemple¹⁵ ». Ainsi, en 1731-1732, le chapitre de la cathédrale fit restaurer les « Mays », c'est-à-dire les tableaux qu'offraient à la cathédrale en l'honneur de la Vierge Marie les maîtres nouvellement élus de la Confrérie royale de Sainte-Anne et Saint-Marcel qui se recrutait dans la Corporation des orfèvres de Paris, et ce chaque 1^{er} mai entre 1630 et 1707. Visibles par tous, les *Mays* – parmi lesquels des œuvres de Le Brun, Le Sueur, Bourdon et La Hyre – étaient accrochés sous les arcades de la nef ou dans le triforium, mais aussi dans les chapelles latérales et les chapelles du chœur. C'est Achille-René Grégoire, élève de Jean Restout, qui nettoya et restaura donc les quelque quatre-vingts tableaux iconiques du Grand siècle grâce à un « secret de son invention » qui lui permit de « leur rendre leur premier lustre, quelque gâtés qu'ils pussent être, sans y causer la moindre altération ». Il enleva les vieux vernis et repeignit les parties écaillées ou abîmées, « et chaque tableau qu'il a retouché paroît être un tableau nouvellement fini¹⁶ ». Grégoire ne s'arrêta pas là, il procéda également à « un nouvel arrangement » des *Mays*, en plaçant tous les tableaux dont le sujet était tiré des Évangiles à gauche et les scènes des Actes des Apôtres à droite « en entrant dans la Nef par le grand Portail » (fig. 5)¹⁷. Ces mesures étaient d'une telle ampleur que toutes les personnes impliquées, y voyant une contribution à la préservation de la culture française, s'empressèrent de les faire connaître dans les médias – le *Mercur de France*, le *Journal historique* et

15 *Mercur de France*, janvier 1732, p. 178; voir Martin Schieder, « 'Une dépense aussi vaine et aussi superflue'. La Fin des Mays de Notre-Dame et le déclin de la peinture religieuse au XVIII^e siècle », dans Annik Notter (éd.), *Les Mays de Notre-Dame de Paris*, Arras 1999, p. 66-77.

16 « Avis sur un Secret très-utile pour rétablir les tableaux », dans *Journal historique sur les matières du tems*, 32, 1732, p. 250-253.

17 « Embellissemens faits à Notre-Dame de Paris, Tableaux, &c », dans *Mercur de France*, juin 1732, p. 1400-1405, p. 1404.



5 Jean-François Depelchin, *Vue intérieure de Notre-Dame*, en 1789, 1789, huile sur panneau encadrée, 43 × 54 cm, Paris, Musée Carnavalet

d'autres revues. Et ce jusqu'aux guides de voyage qui rendirent hommage à cette restauration, «une réparation qui a infiniment plu aux curieux¹⁸». L'Académie aussi bien que le Chapitre de la Cathédrale saluèrent le caractère professionnel du travail de Grégoire et attestèrent la qualité du résultat en publiant des certificats officiels. Ainsi, Louis de Boulogne, Premier peintre du Roi et Directeur de l'Aca-

18 Jean-Aymar Piganiol de La Force, *Description de Paris, de Versailles, de Marly, de Meudon, de S. Cloud, de Fontainebleau, et de toutes les autres belles maisons & châteaux des environs de Paris*, t. 1, Paris 1742, p. 389.

démie royale de peinture et sculpture, déclare que Grégoire a su restaurer tous les tableaux de Notre-Dame de Paris, « sans y causer aucune altération [...] ; ce qui a été vu et examiné de près par nous ». De même, un certificat établi par le chapitre de Notre-Dame atteste que le travail de Grégoire « a pleinement satisfait¹⁹ ». En 1763, un guide de Notre-Dame vante les mérites du chapitre qui s'efforce « de faire bien entretenir tous les Tableaux de l'Église, qui sont presque tous d'une beauté admirable²⁰ ». La restauration des *Mays* de Notre-Dame de Paris est doublement remarquable : tout d'abord, elle a été ordonnée par la cathédrale de l'Archevêché de Paris et à ce titre a donc servi de modèle aux autres églises paroissiales et abbatiales parisiennes et françaises. De plus, cette décision est intervenue quelques années seulement après que la Confrérie ait décidé de mettre fin à la tradition du don annuel d'un nouveau *May*, la dépense étant désormais considérée comme « aussi vaine & aussi superflue » pour quelque chose qui ne profitait ni à la foi ni à la prospérité de la paroisse. Dans ce cas déjà, donc, la valeur culturelle des images religieuses dépassait leur valeur spirituelle. Cinquante ans plus tard, le chapitre de la cathédrale assumait à nouveau la responsabilité qu'il s'était lui-même imposée « de faire bien entretenir tous les Tableaux de l'Église, qui sont presque tous d'une beauté admirable » et « connoissant tout le mérite de cette Collection, [ses membres] en ont ordonné la Restauration [...], & n'ont rien épargné pour remettre sous les yeux de la Nation une des plus belles époques de la Peinture en France²¹ ».

Vernis

En feuilletant les journaux et revues parisiens du XVIII^e, on tombe régulièrement sur des comptes rendus des dernières inventions en matière de conservation et de restauration des tableaux, mais aussi sur des articles informant des manquements et des erreurs dont seraient responsables certains restaurateurs non professionnels ou autoproclamés. Par exemple, certains abonnés du *Journal de Paris* demandent à être introduits, avec l'appui d'artistes de l'Académie, au « procédé le plus convenable pour pouvoir enlever, sans endommager la peinture, les vernis que l'on applique très abusivement sur les tableaux²² ». Un autre lecteur, qui se présente lui-même comme un peintre, se plaint en revanche avec véhémence de

19 « Avis sur un Secret très-utile pour rétablir les tableaux », dans *Journal historique sur les matières du tems*, 32, 1732, p. 250-253.

20 Guillot de Montjoie et C.P. Gueffier, *Description historique des curiosités de l'église de Paris, contenant le détail de l'édifice, tant extérieur qu'intérieur, le trésor, les chapelles, tombeaux, épitaphes, & l'explication des tableaux, avec les noms des peintres, &c.*, Paris 1763, p. 120 sq.

21 [Joseph-Ferdinand-François Godefroid], *Description historique des tableaux de l'église de Paris, réparés en 1781*, Paris 1781 ; cf. *Mercur de France*, avril 1732, p. 770-771 ; *ibid.*, juin 1732, p. 1403-1406.

22 « Aux Auteurs du Journal », dans *Journal de Paris*, 28 décembre 1781, p. 1458. Voir la recherche fondamentale sur le *Journal de Paris* effectuée par Roxana Fialcofschi, *Le « Journal de Paris » et les arts visuels, 1777-1788*, thèse de doctorat, Lettres et arts, Lyon 2, 2009, URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01540254> [dernier accès : 21/06/23].

«cette fureur de faire tout retoucher et de tout mettre à neuf». C'est à ses yeux une épidémie que de charger des restaurateurs non qualifiés de «ranimer les couleurs (les ignorans aiment les couleurs brillantes) des peintures anciennes, malheureusement inhérentes aux monumens, & que l'on n'aura pu arracher». Bientôt, écrit-il, on n'hésitera plus à restaurer les plafonds de Versailles, les coupes des Invalides ou de Val-de-Grâce. Bref, pour lui, son époque serait celle de «la décadence de la Peinture en France²³». On s'attachait surtout à la restauration de peintures religieuses, comme l'illustrent trois exemples parisiens – Notre-Dame des Victoires, Saint-Sulpice et le Grand Couvent des Jacobins. Tout d'abord, un débat animé porta sur les techniques, la question du vernissage adéquat étant particulièrement controversée. Deuxièmement, les restaurateurs furent confrontés à la question du rapport à l'original : jusqu'à quel degré de proximité devaient-ils s'orienter sur lui ou avaient-ils le droit d'apporter de leur propre chef des modifications. Et troisièmement, c'est dans le contexte des restaurations que la question de l'attribution prit toute sa virulence.

La controverse portait donc sur l'utilisation correcte du vernis. Au début des années 1770 étaient parus pas moins de trois manuels traitant des dernières méthodes, techniques et substances de vernis²⁴. Noémie Étienne a fait ressortir comment, dans le cadre de nombreuses campagnes de restauration, fut discutée la question tout aussi théorique que technique de savoir s'il s'agissait «de donner un petit coup de vernis sur une œuvre en particulier, ou de vernir plus systématiquement les tableaux²⁵». En 1786, les Petits-Pères de Notre-Dame des Victoires chargèrent Martin Laporte de restaurer le cycle de saint Augustin que Carle Vanloo avait peint quarante ans plus tôt pour le chœur de l'église²⁶. Mais le résultat de la restauration provoqua un vif débat «puisque les tableaux *godent*, c'est-à-dire, forment des plis; ce qui nuit à l'effet de ces tableaux». Après avoir été des années durant recouvertes de poussière, les œuvres donnaient l'impression «que cette collection était d'un ton gris, & si monotone, qu'elle ne produisait plus d'effet ou de saillie», et soudain le nouveau vernis leur donnait une fraîcheur inhabituelle; «ces dernières parties rendent visibles, sans doute, fous la poussière & les *embus* pour les curieux qui les cherchent : mais elles ne frappent pas le commun des *regardans*, quand les Tableaux font en mauvais état». D'une part, chez Vanloo, il fallait certes savoir en principe «qu'il ne faut pas chercher dans

23 Bonnare, «Aux Auteurs du Journal», dans *Journal de Paris*, 16 août 1780, p. 929–931.

24 Voir [Delormois], *Le vernisseur parfait, ou manuel du vernisseur par l'auteur du nouveau teinturier parfait*, Paris 1771; Mauclerc, *Traité des couleurs et vernis*, Paris 1773; Jean-Felix Watin, *L'art du peintre doreur, vernisseur, ouvrage utile aux Artistes et aux Amateurs qui veulent entreprendre de peindre, dorer et vernir toutes sortes de sujets en bâtiments, meubles, bijoux, équipage*, Paris 1773.

25 Noémie Étienne, «Fenêtre ou miroir? Quand le vernis définit le tableau (1750–1800)», dans *La restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'œuvre*, éd. par Pierre-Yves Kairis et al., Paris 2012, p. 43–52, p. 43.

26 Lettre de Martin Laporte au Comte d'Angiviller, 27 mars 1786, dans *Nouvelles archives de l'art français*, Paris 1873, p. 466 : «Les Révérends pères Augustins de la place des Victoires, m'ont chargé de réparer les tableaux de Carle Vanloo, qui décorent leur Cœur. [...] Ces tableaux font honneur à l'école française.»

ses Tableaux un coloris *fier & puissant*, ni le piquant des effets, ni la chaleur des caractères & des expressions ». D'autre part, toujours selon le critique, la pose de vernis était très controversée parmi les experts. Certains se conformaient au précepte voulant qu'un tableau ne soit verni que longtemps après son achèvement, « le vernis mettant obstacle à l'évaporation des huiles ». Une couche se formait ainsi entre le vernis et la peinture, ce qui provoquait « un changement de ton » ; « une espèce de voile sur les couleurs, que ses huiles quittent avec les temps ». Mais, toujours selon les lecteurs du *Journal*, de nombreux artistes vernissaient immédiatement leurs tableaux, partant du principe « que le vernis légèrement répandu sur l'Ouvrage, n'empêche pas l'évaporation des huiles ». C'est pourquoi un critique avançait la suggestion éclairée de réunir « les sciences et les arts » en prenant conseil auprès de l'un des « habiles Chimistes, qui se sont multipliés parmi nous » quant à la question de savoir si l'on ne pourrait pas développer en matière de vernis une technique « qui ait le double avantage de ramener les couleurs ternies, & qui ne pose pas d'obstacle à la sortie des huiles²⁷ ». Face aux reproches qui lui étaient ainsi faits, Laporte se sentit obligé de se justifier. Il admit que son travail n'était pas parfait, car « les tableaux [...] font des ondulations, faute d'avoir été rentoilés », ajoutant cependant avoir bénéficié de la plus grande reconnaissance de la part des « artistes les plus distingués » de l'Académie²⁸. Et quelques mois après, il annonça avoir désormais également restauré quatorze tableaux de l'église Saint-Sulpice, dont des œuvres de Le Sueur et de Le Brun²⁹. Laporte ne pouvait pas se douter que quelques années plus tard, il travaillerait à nouveau sur l'œuvre de Vanloo. En 1793, les Commissaires des Monuments nationaux constataient que le retable principal du *Vœu de Louis XIII* arborait encore les symboles de la monarchie des Bourbons. Il fallait donc les supprimer, et c'est Laporte qui fut chargé de la mission de « faire disparaître le cordon du cardinal Richelieu et peindre par-dessus un rochet et une robe rouge ; faire disparaître une quantité de fleurs de lys, qui étaient sur le drapeau³⁰. »

« Vue en-dessus au lieu de l'être en dessous »

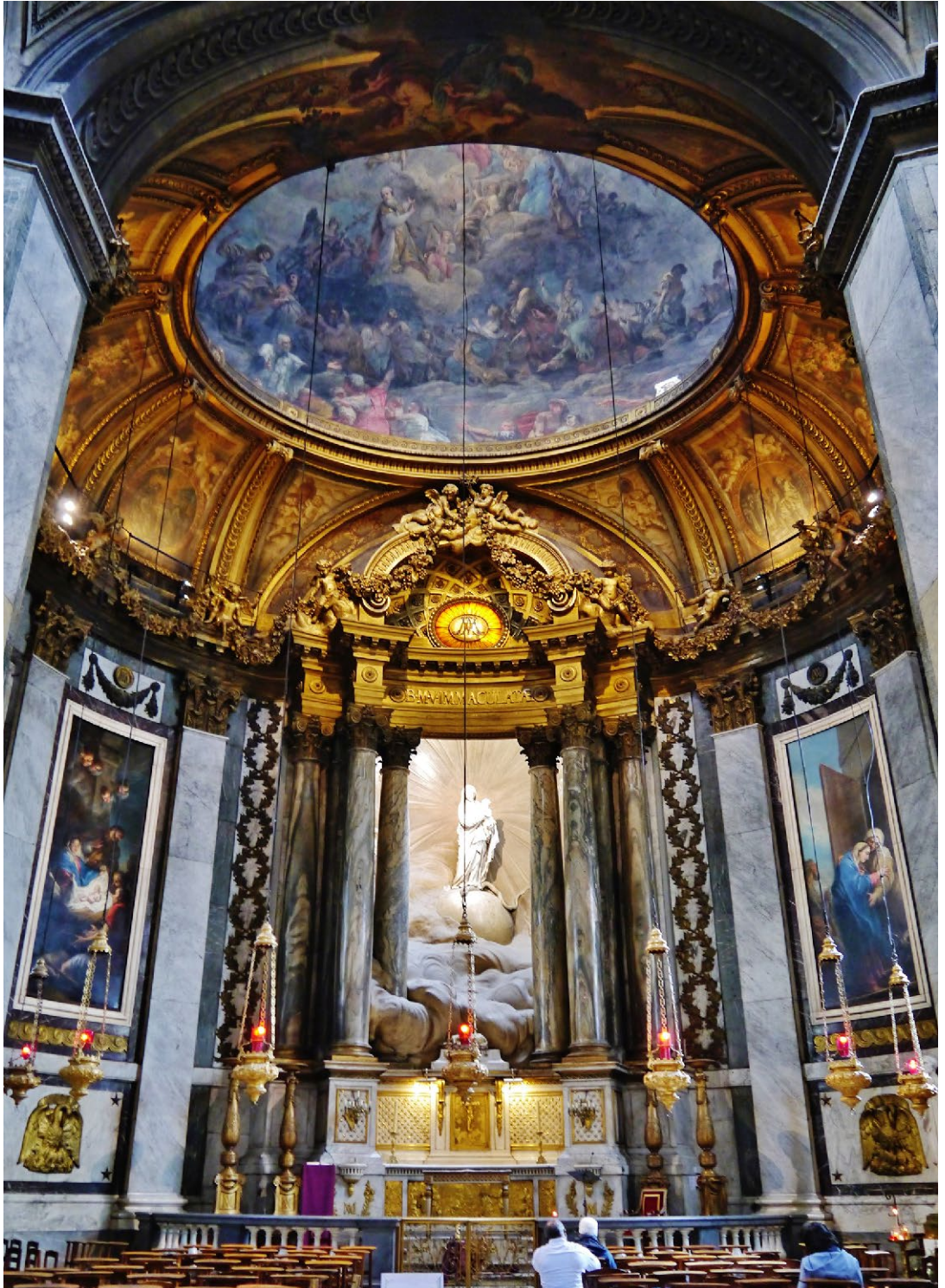
À la suite d'un incendie qui avait ravagé la Foire Saint-Germain en 1762, l'eau avait pénétré dans la coupole de la chapelle de la Vierge à Saint-Sulpice et endommagé *L'Assomption de la Vierge*, un plafond que François Lemoyne avait achevé en 1732 (fig. 6). En 1777, la fabrique de Saint-Sulpice chargeait l'architecte Charles de Wailly non seulement de restaurer mais aussi de transfor-

27 « Restauration des Tableaux du Chœur des Augustins », dans *Journal général de France*, 18 avril 1786, p. 182 sq.

28 « À l'auteur du Journal », dans *Journal général de France*, 13 juillet 1786, p. 331 sq.

29 « Arts », dans *Journal de Paris*, 21 août 1787, p. 1020 sq.

30 Cité d'après Edmond Lambert et Aimé Buirette, *Histoire de l'église de Notre-Dame-des-Victoires depuis sa fondation jusqu'à nos jours*, Paris 1872, p. 194.



6 La chapelle de la Vierge, Paris, église Saint-Sulpice



7 François Lemoyne, *L'Assomption de la Vierge*, 1732, huile sur toile, Paris, église Saint-Sulpice

mer l'ensemble de la chapelle, la statue de *La Vierge à l'enfant* de Jean-Baptiste Pigalle y ayant également été placée trois ans auparavant et nécessitant un éclairage propre. Wailly créa un jeu de lumière en concevant un système complexe de double coupole : «pour donner du jour au plafond, M. d'Wailli a imaginé une seconde voûte qui masque les jours d'en haut, & qui les reflète sur le plafond³¹». Mais ce système dégagait des espaces vides sous la peinture du plafond ainsi que dans la voûte de la coupole inférieure et ces vides devaient être comblés. Pour ce faire, il fallait compléter le plafond dans son bord inférieur, là où Lemoyne avait déjà représenté un certain nombre de paroissiens autour de Jean-Jacques Olier, curé et fondateur de la Compagnie des prêtres de Saint-

31 «Arts», dans *Journal de Paris*, 25 août 1778, p. 945-947, p. 946.

Sulpice. Cette tâche délicate fut confiée à Antoine-François Callet qui ajouta entre autres à la scène une douzaine d'autres « paroissiens de tous états » ainsi que le curé Languet de Gergy, le commanditaire de Lemoyne³². Lorsque la chapelle restaurée fut dévoilée au public le 25 août 1778, jour où le Salon du Louvre ouvrait habituellement ses portes, elle ne passa pas inaperçue. Dans le *Journal de Paris*, l'attention portée à ces travaux culmina dans une polémique sur la qualité de la restauration opposant dans de longues lettres de lecteurs un comte de B*** (qui pourrait être le polygraphe Mathieu-François Pidansat de Mairobert) et un défenseur anonyme de Callet. Ce qui déclencha les feux de la critique, c'était d'une part que la peinture du plafond ne pouvait plus être vue dans son intégralité que depuis la nef, et non pas dans la chapelle elle-même. Et d'autre part, on reprochait à Callet d'avoir entaché la renommée de Lemoyne en modifiant considérablement l'œuvre originale. Si la discussion fut si véhémement, c'est aussi parce qu'était exposée au public à Saint-Sulpice l'esquisse du plafond offerte en 1733 par Lemoyne à Languet qui comportait déjà plus de figures que celles qu'il avait ensuite peintes sur le plafond (fig. 7). C'est pourquoi on avait obligé Callet à se conformer exactement au *modello*, mais il « a[vait] mis beaucoup plus d'air dans le Plafond & la Gloire perçoit bien mieux que dans l'Esquisse³³ ». C'est pourquoi le comte de B***, qui avait lui-même acquis une autre esquisse sur le marché de l'art, s'indignait que Callet ait modifié durablement l'état original de la fresque, portant ainsi de « sang-froid » atteinte à la réputation de ce grand artiste; « il faut plaindre le sieur Callet d'avoir été obligé de suivre exactement l'esquisse³⁴ ». Sa restauration, poursuit le Comte de B***, ne serait qu'un « replâtrage », voire une « cacophonie insupportable », notamment parce que telle ou telle figure « [est] vue en-dessus au lieu de l'être en dessous ». Afin de prévenir à l'avenir de telles interventions, il proposait qu'un règlement soit instauré dans les académies « par lequel on rayerait de la Matricule, quiconque à l'avenir se rendrait coupable du crime de corriger les grands Maîtres de l'art³⁵ ».

Mais Callet ne récolta pas que des critiques. De nombreux artistes s'entendirent pour convenir sous le manteau que le plafond n'était pas l'une des meilleures œuvres de Lemoyne, « qu'il étoit *une mauvaise chose* »; et surtout admettre qu'il avait raté sa perspective, qu'il n'avait pas su lui-même transposer son propre modèle dans la fresque : « mais il sera toujours vrai de dire que comme plafond elle n'a pas de point de perspective, quoi qu'elle en ait comme tableau ». Il était donc injuste à leurs yeux de tenir le restaurateur pour responsable des faiblesses de l'artiste. Comment aurait-on pu exiger de Callet qu'il donne de l'esquisse une transposition en tout point conforme alors que Lemoyne lui-même ne l'avait pas fait? De plus, le défenseur de Callet confrontait le comte de B*** à

32 Ibid., p. 946. Voir Emmanuelle Brugerolles, *Antoine-François Callet décorateur*, cat. exp. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris 2008, p. 29-52.

33 *Journal de Paris*, 10 septembre 1778, p. 1010-1011, p. 1010.

34 « Aux Auteurs du Journal », dans *Journal de Paris*, 12 septembre 1778, p. 1018.

35 « Aux Auteurs du Journal », dans *Journal de Paris*, 18 septembre 1778, p. 1041-1042, p. 1041.

un catalogue complet de questions sur les techniques de travail particulières de Lemoyne et sur l'état déplorable de conservation du plafond, mettant ainsi en évidence les défis complexes que Callet avait dû relever : « M. le Comte sait-il dans quel état était ce plafond depuis l'incendie de la Foire de S Germain³⁶ ? » Ce débat illustre de manière exemplaire la question fondamentale, toujours d'actualité, qui se pose à tout restaurateur quant à sa compréhension de son travail. Quelle est la relation entre l'original et sa restauration ? Quelle proximité le restaurateur doit-il cultiver par rapport à l'original, dans quelle mesure les traces de l'histoire et les défauts de l'artiste doivent-ils rester visibles ou bien être retouchés ? Et en même temps, la controverse qui agite Saint-Sulpice en 1778 révèle bien que c'est finalement au public qu'il revient de décider de ces questions. Car l'histoire de la restauration est toujours aussi une histoire du goût.

Valentin ou Léonard ?

À l'époque tout comme aujourd'hui, on reprochait aux restaurateurs la mauvaise qualité de leur travail. Le 12 août 1778, le Supérieur du Grand Couvent des Jacobins de la rue Saint-Jacques annonçait dans le *Journal de Paris* que le restaurateur Dubuquoy avait réussi au bout de trois mois de travail à restaurer la *Naissance de la Vierge*, un tableau de Valentin de Boulogne, et à « détacher la peinture du bois pour la remettre sur toile, [...] conserver exactement toutes les parties du dessin, & [...] faire revivre les couleurs³⁷ ». On avait déjà pu suivre l'évolution de la restauration dans son atelier, désormais tous les amis de l'art étaient invités à admirer à nouveau l'œuvre à la place qui était la sienne. Un abonné du *Journal* réagit à cette annonce en rédigeant une lettre de lecteur dans laquelle il mettait en doute l'attribution du tableau à Valentin de Boulogne. Il avait, écrivait-il, consulté les guides et constaté que l'œuvre était attribuée à une grande variété d'artistes : Le *Voyage pittoresque de Paris* de Dezallier d'Argenville attribuait le tableau non pas à Valentin mais à Sébastien del Piombo, un élève de Michel-Ange³⁸. Dans sa *Description de la ville de Paris*, Germain Brice quant à lui supposait que le tableau avait été peint par un élève de Léonard de Vinci³⁹. Les

36 « Aux Auteurs du Journal », dans *Journal de Paris*, 15 septembre 1778, p. 1030-1031, p. 1030.

37 Guilhou et J. Peyssard, « Aux Auteurs du Journal », dans *Journal de Paris*, 12 août 1778, p. 894 sq.

38 Voir Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture, et architecture*, Paris 1752, p. 257 : « Jamais ce beau morceau n'a été du Valentin, comme l'avancent les Auteurs des Descriptions de Paris, mais dans le goût de Sébastien del Piombo, Disciple de Michel-Ange. »

39 Germain Brice, *Description de la ville de Paris : et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, t. 3, Paris 1752, p. 88 : « Au-dessus de la porte de la sacristie, il y a un tableau peint dans la manière de Leonard de VINCI, & l'on préjuge qu'il est de quelques-uns de ses disciples; il représente la Nativité de la Sainte Vierge. » Dans son édition de 1725, Brice désignait encore Valentin comme auteur du tableau et considérait l'œuvre comme étant un don du Cardinal Mazarin, Germain Brice, *Nouvelle description de la ville de Paris, et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, t. 3, Paris 1725, p. 77.

experts n'étant donc nullement unanimes quant à la main qui avait réellement exécuté la *Naissance de la Vierge*, l'amateur s'interroge dans sa lettre au *Journal* : « Voilà donc d'abord *Valentin* (disciple de *Vouët* & imitateur de *Caravage*) 2°. le goût de *Sébastien Piombo*, 3°. la manière de *Léonard de Vinci*, A qui s'en rapporter⁴⁰? » Un concurrent de Dubuquoy, Jean-Louis Hacquin, tenta quant à lui de détourner à son propre profit la confusion sur l'attribution du tableau – qui ne peut plus être identifié aujourd'hui –, mettant fondamentalement en cause la qualité de la restauration, et proposant d'illustrer publiquement et en présence d'artistes choisis de l'Académie « que cet ouvrage est absolument mal fait, ainsi que les Tableaux qu'il a voulu restaurer, dont la plupart sont défigurés totalement, tels que celui de l'Eglise des Jacobins [...], qui n'est ni de Valentin, ni de Sebastien del Piombo, mais qu'on dit autrefois d'André del Sarte⁴¹ ». Le témoignage des membres de l'Académie serait à ses yeux la garantie d'une expertise que seuls des artistes professionnels seraient en mesure de fournir. Cependant tant l'Église que l'Académie continuèrent de soutenir Dubuquoy de sorte que Hacquin dut retirer sa critique.

Ces débats autour des restaurations à Saint-Sulpice et au Grand Couvent des Jacobins montrent bien l'intérêt que toutes les parties concernées – le clergé commanditaire, l'Académie, le restaurateur (et ses concurrents) – portaient à la publication des restaurations dans la presse contemporaine, raison pour laquelle on peut parler de « stratégies publicitaires et [d'une] visibilité des restaurations » au sens de Noémie Étienne⁴². Néanmoins, tous poursuivaient des intérêts (commerciaux) différents et se disputaient la souveraineté en matière d'interprétation. Plus l'œuvre était célèbre, plus l'artiste était célèbre, plus l'attention du public était grande, plus grande était ainsi la renommée de l'artiste. Dans ce contexte, on s'accordait clairement sur la nécessité d'une expérience professionnelle et pratique pour pouvoir juger une œuvre d'art dans toutes ses facettes. Il n'est pas anodin que ce soit un marchand d'art – ils étaient confrontés à des défis similaires en termes d'attribution et, comme les restaurateurs, ils étaient mus par des intérêts commerciaux – qui l'ait justement souligné : « Les tableaux portent avec eux leur origine, leur existence, leur vrai mérite, leur nom, leur conservation, leur originalité. [...] Il est vrai que la connaissance des tableaux demande une étude très-grande pour distinguer, soit l'originalité, soit le faire; il faut être artiste et savoir opérer, ou, au moins, avoir beaucoup vu pour reconnaître les diverses manières⁴³. » C'est seulement ainsi que l'on saura reconnaître, poursuivait-il, que les Italiens peignent différemment des Flamands

40 « Aux Auteurs du Journal », dans *Journal de Paris*, 6 septembre 1778, p. 994.

41 « Aux Auteurs du Journal », dans *Journal de Paris*, 20 août 1779, p. 945.

42 Noémie Étienne, « Le restaurateur et l'espace public. Les stratégies publicitaires et visibilité des restaurations à Paris entre 1775 et 1815 », dans *L'Histoire à l'atelier. Restaurer les œuvres d'art (18^e-21^e siècles)*, Lyon 2012, p. 303-328, p. 303.

43 A. Thibandeau, « Lettre sur la curiosité et les curieux », dans Charles Blanc, *Le trésor de la curiosité*, 2 vol., t. 1, Paris 1857-1858, p. CI.

et les Français différemment des Espagnols. La controverse autour de l'œuvre prêtée à Valentin de Boulogne (qui semble aujourd'hui perdue) prouve que l'attribution de peintures religieuses à la suite de restaurations a également permis d'élargir les connaissances de l'histoire de l'art. Lors de débats tantôt éclairés, tantôt polémiques, des experts ont été interrogés, la littérature du moment a été citée et les nouvelles découvertes ont été immédiatement mises à la disposition du public. Mais les attributions n'étaient pas (encore) jugées à partir de connaissances stylistiques ou de connaissances techniques en matière de restauration, elles se faisaient en règle générale sur la base du canon de l'histoire de l'art en vigueur sous l'Ancien Régime.

Blanchiment

Dans le contexte du purisme historiciste qui voit le jour dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, des voix se font également entendre pour demander que l'on fasse disparaître les tableaux occultant et dénaturant l'architecture (gothique)⁴⁴. Pour certains théoriciens de l'architecture qui avaient redécouvert le gothique et y voyaient un style national, il n'y avait pas de place pour les peintures religieuses dans ces églises. En 1765, l'abbé jésuite Marc-Antoine Laugier, par exemple, s'élevait avec véhémence contre la présence des *Mays* à Notre-Dame, au motif qu'ils troublaient l'authenticité et la pureté du système architectural :

« A Notre-Dame, les choses ont été faites avec magnificence. [...] Mais le système d'Architecture a été dénaturé. [...] J'ai dit plus haut combien il est contre nature de voir ici des colonnes porter sur des bordures de tableau. [...] Les grands tableaux qui décorent la nef & la croisée de Notre-Dame ne sont pas d'une invention plus heureuse, quelque mérite qu'ils puissent avoir d'ailleurs. [...] Je dis hardiment, l'Eglise de Notre-Dame seroit beaucoup mieux, si on enlevait tous ces tableaux⁴⁵. »

Sa proposition redevint d'actualité lorsqu'en 1780, au cours de la restauration des *Mays* de Notre-Dame par Goidefroid, ils furent tous décrochés tandis que les murs étaient repeints en blanc. À l'occasion de ce « blanchiment », un débat éclata dans le *Journal de Paris* sur la question de savoir s'il ne fallait pas changer les *Mays* de place, voire les retirer complètement de l'église, et ce pour retrouver l'apparence initiale, gothique, de Notre-Dame. Ces considérations déclenchèrent de vives réactions : « Pour le plaisir de voir les murs bien *badigeonnés*,

44 Antoine Renou, *Dialogues sur la Peinture, Seconde édition, enrichie de notes*, Paris 1773, p. 12 : « Une observation à vous faire encore, c'est sur la disposition des tableaux dans vos églises; ils coupent l'architecture qui doit être toujours dégagée : ça m'a fort choqué à Notre-Dame. »

45 Marc-Antoine Laugier, *Observations sur l'architecture*, Paris 1765, p. 132 sq.

on nous prive des leçons sublimes de *le Sueur*, de *le Brun*, de *Bourdon*, et de tant d'autres!» Aux yeux de ses défenseurs, cette peinture religieuse servait d'une part de modèle aux artistes contemporains, d'autre part, elle constituait une attraction pour les touristes. Mais se passerait-il, si «on la banni[ssai]t de cet asile sacré»? L'idée d'accrocher ces peintures dans les galeries leur paraissait tout aussi déplacée : «Dans les galeries! & faudra-t-il à chaque fois donner 24 sols pour les aller voir? qui sait encore si on les y placera? Va, va, quand une fois ils ne serviront plus de parure, ils seront oubliés dans un coin, ou peut-être vendus : les irons-nous chercher chez l'Étranger ou dans les cabinets⁴⁶?» Comment alors préserver le «caractère distinctif des Eglises gothiques⁴⁷? Le chapitre de la cathédrale s'efforça de calmer les esprits, mais donna à entendre qu'il envisageait une autre présentation des *Mays*, qui rendrait justice à la fois aux peintures et à l'architecture : «Sa sagesse examinera si les plus célèbres (tableaux), comme le *Noli me tangere* & quelques autres, ne seroient pas avantageusement dans la croisée, de part & d'autre, & si le reste ne seroit par un ornement très-agréable dans les galeries du Chœur, qui non pas les mêmes raisons que la Nef, toute gothique⁴⁸.» En revanche, pour le restaurateur, une chose était certaine : «Nota. Le vrai point de vue des Tableaux de la Nef est du dessous des Bas-côtés», écrit-il dans sa *Description historique des tableaux de l'église de Paris, réparés en 1781*, un texte qu'il rédige spécialement à cet effet et dans lequel il fait preuve d'une remarquable expertise en histoire de l'art⁴⁹. Cependant, les partisans de Laugier n'eurent pas à attendre trop longtemps avant que l'histoire ne réalise leur conception de la pureté architecturale de la cathédrale gothique. En effet, en 1793, la cathédrale était déclarée «Temple de la Raison» et les œuvres d'art qu'elle abritait furent en grande partie transférées au Louvre par la Commission des Monuments.

Patrimoine

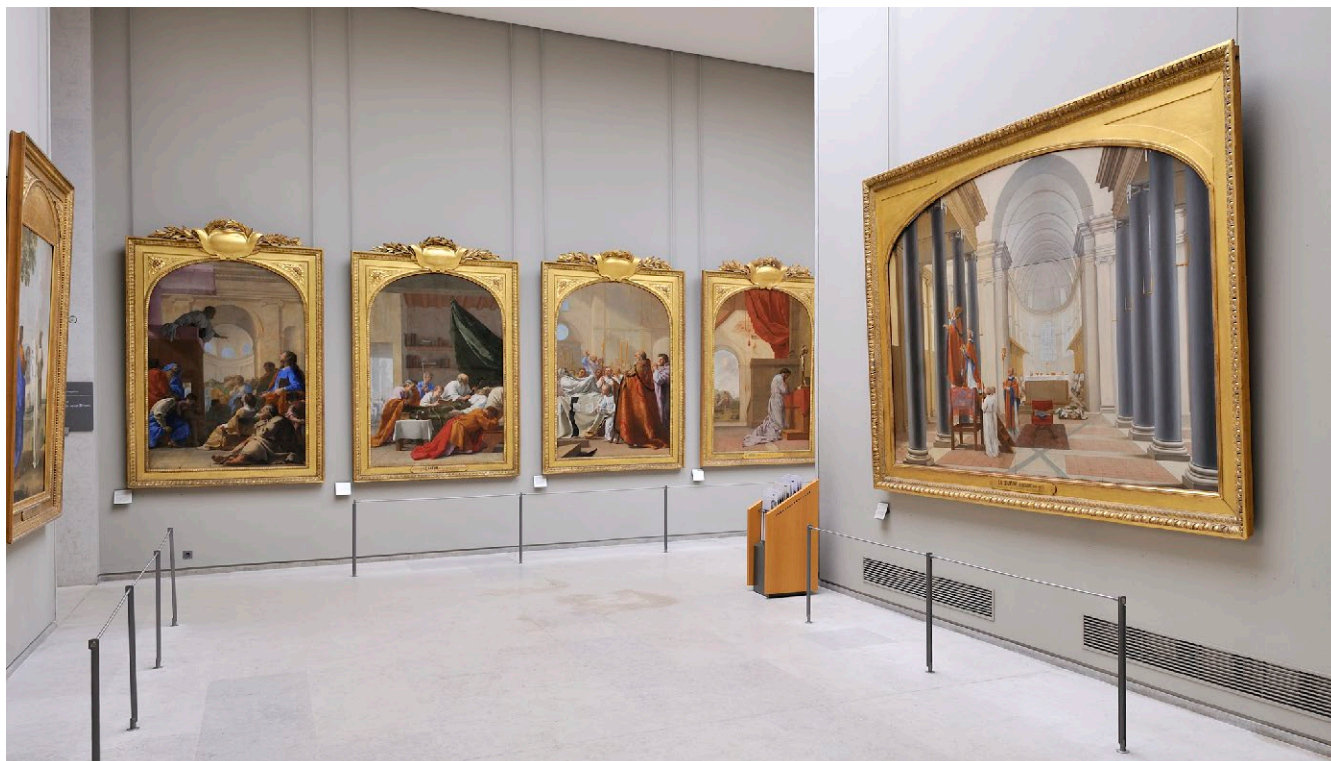
Alors que Cochin avait encore en son temps recommandé à Marigny de renoncer à la *Madeleine* de Le Brun et de laisser le tableau *in situ*, vingt ans plus tard, d'Angiviller, le nouveau ministre de la Culture, imposa aux Chartreux de Paris de remettre aux collections royales le cycle de la *Vie de saint Bruno* d'Eustache Le Sueur, qui se trouvait dans leur abbaye (fig. 8). Pour les contemporains déjà, le cycle était comme une œuvre nationale qui devait servir de repère à tous les peintres. Pour beaucoup, les 22 scènes de la vie du saint représentaient la norme

46 Bonnare, «Aux Auteurs du Journal», dans *Journal de Paris*, 16 août 1780, p. 929-931.

47 «Aux Auteurs du Journal», dans *Journal de Paris*, 23 août 1780, p. 957-959, p. 958.

48 «Aux Auteurs du Journal», dans *Journal de Paris*, 19 août 1780, p. 941-942, p. 941.

49 [Joseph-Ferdinand-François Godefroid], *Description historique des tableaux de l'église de Paris, réparés en 1781*, Paris 1781.



8 La présentation actuelle du cycle *La Vie de saint Bruno* d'Eustache Le Sueur, Paris, musée du Louvre

de qualité pour toute peinture religieuse : « Allez aux Chartreux [...] & là enivrez-vous du plaisir de voir les ardeurs & les tendresses de la piété divinement traitées, peintes célestement⁵⁰. » Dans une lettre, le Comte d'Angiviller avait fait pression sur l'abbé : son vœu de renoncer au monde n'impliquait pas d'abandonner ses obligations envers la patrie et le roi. Le cycle contribuant à la « gloire de cette nation », il fallait préserver le patrimoine culturel ; « certainement rien ne peut plus y contribuer que de voir les ouvrages de nos habiles artistes lutter dans son palais contre les productions du génie dans les pays étrangers⁵¹ ». Dans le cadre du programme des *Grands hommes de la France* qu'il avait lancé, ainsi que pour la promotion explicite et la réorientation nationale de la peinture d'histoire, d'Angiviller considérait également qu'il était de la responsabilité de l'État « de consacrer les actions & les images de ceux qui ont illustré la Nation par leurs

⁵⁰ Marc-Antoine Laugier, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, Paris 1771, p. 207-208.

⁵¹ D'Angiviller au Prieur de la Chartreuse de Vauvert, 10 juillet 1776, cité d'après Jules-Joseph Guiffrey, « Lettres et documents sur l'acquisition des tableaux d'Eustache Le Sueur pour la collection du roi (1776-1789) », dans *Nouvelles archives de l'art français*, 1877, p. 274-360, p. 286 sq.

vertus, leurs lumières ou de grands services rendus à l'État », en accordant une importance particulière aux « sujets tirés de L'Histoire de France⁵² ». Comme le cycle de Le Sueur était en quelque sorte une hagiographie en peinture d'un saint national, il revêtait à ses yeux une signification particulière. Après de longues négociations et une audience auprès du roi, l'abbé du monastère, Dom Hilation Robinet, finit par en faire donation à l'État le 25 juillet 1776, en contrepartie néanmoins du versement par le roi d'une contribution financière à l'entretien du monastère à hauteur de 30 000 livres. Immédiatement après, d'Angiviller confia à Hacquin la mission de restaurer le cycle et de transférer sur toile la peinture des panneaux de bois, car « le mauvais état du bois sur lequel sont peints les tableaux du cloître des Chartreux, dont S.M. a agréé le présent, exige qu'ils soient pour la plupart transportés sur un autre fonds⁵³ ».

C'est une caractéristique du Siècle des Lumières que les initiatives cherchant à placer le patrimoine sous le contrôle de l'État ne proviennent pas seulement des Bâtiments du Roi, mais souvent aussi de simples citoyens. C'est ainsi que, dès 1780, un amateur anonyme se faisant appeler « Le Rêveur » déplore dans le *Journal de Paris* que les quatre tableaux de Jean Jouvenet figurant dans la nef de l'abbaye Saint-Martin-des-Champs à Paris aient été victimes d'une restauration non professionnelle⁵⁴. « Hélas! on leur a arraché jusqu'à l'épiderme! les glacis, les tons légers et transparents sont disparus. » Et en outre, il s'agit selon lui d'incunables de l'École française qui attirent un public tant national qu'international. Il poursuit en observant comment à Paris, mais surtout en province de plus en plus fréquemment, des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art français tombent entre les mains de restaurateurs incompetents, où « [ils] sont et seront impitoyablement dégradés, raclés et même repeints par ces effrontés charlatans, qui, sous prétexte de prétendus secrets, courent le pays et se font payer pour tout détruire ». Dans la mesure où ces œuvres font partie du « patrimoine de la nation », leur préservation et leur restauration ne peuvent plus continuer à reposer sur l'initiative privée, mais doivent s'effectuer uniquement sous l'égide de l'État : « Or, des morceaux appartenant à des maisons communes, telles que des Chapitres, Églises, Abbayes, Couvents, et autres, semblent, n'étant la propriété d'aucun particulier, appartenir au Public, et par là devoir sous inspection immédiate du Souverain. » Comme en Italie, une loi devait, pour ce *Rêveur*, être votée obligeant les églises, les abbayes et les chapitres des cathédrales de France à « ne confier le nettoyage de leurs Tableaux et Peintures, qu'à des Restaurateurs, dont

52 « Nouvelles politiques », dans *Mercure de France*, août 1776, p. 206.

53 D'Angiviller au Prieur de la Chartreuse de Paris, 10 juillet 1776, cité d'après Jules-Joseph Guiffrey, « Lettres et documents sur l'acquisition des tableaux d'Eustache Le Sueur pour la collection du roi (1776-1789) », dans *Nouvelles archives de l'art français*, 1877, p. 274-360, p. 298.

54 Il s'agit des tableaux *Les marchands chassés du Temple* (Musée des Beaux-Arts de Lyon), *La résurrection de Lazare* (Musée du Louvre), *La pêche miraculeuse* (Musée du Louvre) et *Le repas chez Simon* (Musée des Beaux-Arts de Lyon), voir Stéphane Loire, « Les tableaux de Jean Jouvenet pour Saint-Martin-des-Champs », dans *Musées des Arts et Métiers. La Revue*, n° 28-29, mars 2000, p. 69-76.

la capacité sera reconnue par l'Académie; et que ces Restaurateurs n'obtiennent un certificat de cette Compagnie, qu'après lui avoir apporté un Tableau en état de délabrement, et rapporté le même tableau après sa réparation⁵⁵». Trois ans plus tard, Pahin de La Blancherie formulait une proposition similaire dans les *Nouvelles de la République des lettres et des arts*, qu'il publiait, après avoir expertisé la restauration par le fils du peintre du plafond *L'Apothéose de saint Augustin terrassant l'hérésie* peint par Jean Restout pour la Bibliothèque de Sainte-Geneviève. Selon lui, les chefs-d'œuvre de l'art appartiennent « moins à ceux qui en sont propriétaires, qu'à la nation, sur-tout quand ils sont objets publics ». Il revenait donc à l'État « de veiller à ce qu'un artiste recommandable soit chargé de superviser la conservation des tableaux et autres œuvres de ce genre, considérées comme prestigieuses, et que l'on ne puisse, sans son concours, entreprendre leur réparation ». Mais l'État devait également faire fonction de conseiller quant au dispositif de présentation adéquat des tableaux « car il y a une telle Eglise où l'on ne peut en jouir parce qu'ils sont mal exposés⁵⁶ ». De fait, l'État s'efforça désormais d'intervenir contre les restaurations non professionnelles pour prévenir les dommages inutiles et irréparables que pourraient subir dans ce cas les biens culturels. C'est pourquoi, dès 1774, le Comte d'Angiviller publiait un décret réclamant la transparence totale et une documentation concernant les mesures prises en matière de restauration⁵⁷.

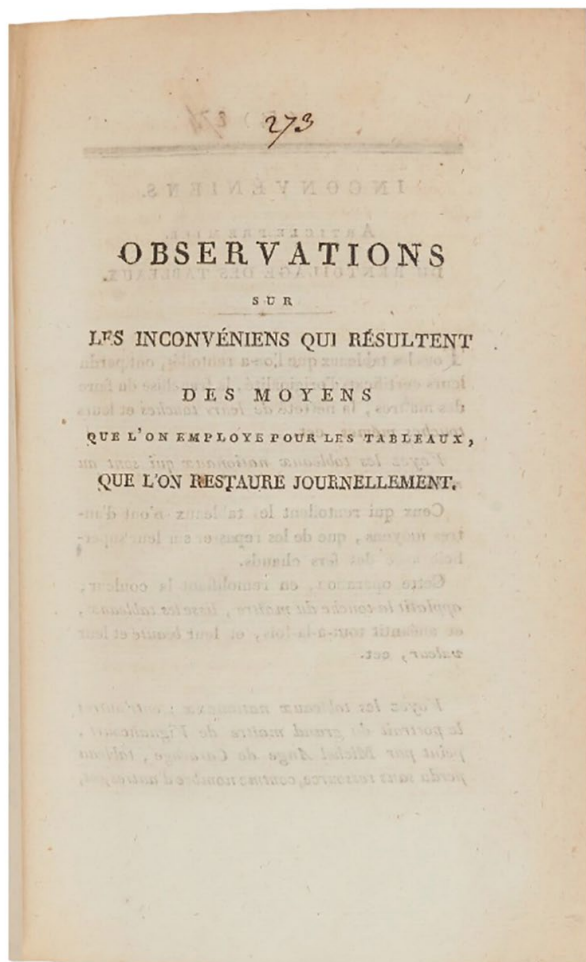
Le débat sur la conservation des *Mays* et la manière adéquate de les exposer, tout comme l'acquisition du cycle de Le Sueur par la Couronne montrent bien à quel point le processus de sécularisation de la peinture sacrée avait avancé au XVIII^e siècle. Avec les restaurations de peintures religieuses, on assistait à un transfert de l'art religieux depuis l'aura de l'espace sacré vers « la nouvelle arène de la conservation, de l'exposition et de la vénération muséologiques », comme le soulignait Richard Wrigley⁵⁸. Il n'avait pas fallu attendre 1789 pour que la peinture religieuse soit considérée comme appartenant au patrimoine de la nation, c'est pourquoi le clergé et la monarchie lançaient d'ambitieux programmes de conservation, de restauration et de muséalisation qui firent l'objet de débats controversés dans le public éclairé. Un grand nombre de thèmes qui, avec la Révolution française, constitueront le programme de sa politique culturelle et deviendront une réalité institutionnelle avaient en réalité déjà été

55 « 2^e Lettre du Rêveur », dans *Journal de Paris*, n° 88, 28 mars 1780, p. 362-363.

56 [Pahin de La Blancherie], « Arts », dans *Nouvelles de la République des lettres et des arts*, vol. VI, n° 3, 15 janvier 1783, p. 17 sq. Voir Andrew McCellan, *Inventing the Louvre. Art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*, Cambridge 1994, p. 73 sq.

57 « Tout restaurateur qui fera mystère de ses prétendus secrets ne doit pas être employé parce qu'il est risible de croire que les moyens extraordinaires sont nécessaires dans une opération qui ne demande que de la patience, de l'adresse et du soin, parce que les moyens extraordinaires sont d'un dangereux certain et leurs avantages très incertains », cité d'après Gilberte Emile-Male, *Pour une histoire de la restauration des peintures en France*, Paris 2008, p. 330.

58 « ...the new arena of museological conservation, display and veneration », Richard Wrigley, *The origins of French art criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford 1993, p. 13.



9 Jean-Michel Picault,
*Observations de Picault : artiste
restaurateur de tableaux, à ses
concitoyens, sur les tableaux de la
République*, Paris 1793, p. 273

abordés et mis en œuvre à la fin de l’Ancien Régime. Mais ce n’est qu’après la nationalisation des biens du clergé en novembre 1789 suivie peu après de la dissolution des congrégations religieuses que se constitua une commission d’experts. Cette Commission des monuments fut chargée de réunir, invento-rier et expertiser sous la direction d’Alexandre Lenoir les tableaux des églises parisiennes; ils étaient rassemblés dans l’Ancien couvent des Petits-Augustins, certains étant néanmoins destinés au Musée central du Louvre et d’autres au Musée spécial de l’École française à Versailles. Le travail de la Commission des monuments fut observé et commenté de manière critique, tant à l’intérieur qu’à l’extérieur. Un restaurateur privé, Jean-Michel Picault, présente par exemple ses *Observations sur les Tableaux de la République* (fig. 9) à la Commission le 19 août 1792, après « avoir vu massacrer tous les tableaux sans miséricorde ». Il lui faut 24 paragraphes pour exposer les « inconvénients », les mauvaises déci-

sions en matière de réparation, du «rentoilage» au «nettoyage», mais aussi les «remèdes» à y apporter. Il s'attache également aux «tableaux modernes» des églises parisiennes, conservés et restaurés de manière non professionnelle et prend expressément ses distances par rapport aux *fake news* des gazettes par lesquelles il ne faut pas se laisser aveugler. «Voyez avec attention et de près tous les tableaux modernes, soit à Notre-Dame, soit aux Petits-Pères, soit aux Chartreux, etc., et jugez.» Quelle serait alors selon lui la manière correcte de traiter ces peintures? D'abord, il ne faudrait appliquer le vernis qu'avec la plus grande parcimonie : «Les modernes ne doivent qu'être bien légèrement lavés et très peu vernis, sinon toutes les couleurs composées, telles que les *laques, styles de grain*, etc., se perdent, à bien plus forte raison les glacis et frottis, etc., que les maîtres prennent tant de peine à y mettre.» Picault dénonce notamment «l'ignorance et la médiocrité» des restaurateurs Laporte et Hacquin, déjà mentionnés. Bien qu'il assure lui-même en tant qu'«artiste patriote», ne vouloir que le bien de la République et la préservation des biens culturels, il poursuit néanmoins clairement des intérêts commerciaux, comme il le montre à plusieurs reprises en mentionnant sa propre galerie, la galerie Penthievre sur la place des Victoires⁵⁹.

Le traitement et la restauration corrects des œuvres d'art acquises ou confisquées représentèrent sans aucun doute un énorme défi pour l'État quand il en devint le nouveau propriétaire. C'est la seule explication au fait que deux ans plus tard, Guillaume Martin, dans son *Avis à la nation, sur la situation du Muséum national*, appelle à nouveau à la combinaison toujours plus étroite de l'expertise et de la professionnalisation de la campagne nationale de restauration avec un programme de formation *ad hoc*, sous peine «de voir nos plus beaux chefs-d'œuvre devenir la proie de l'ignorance, de l'erreur et le patrimoine de l'ignorance». La restauration des tableaux est, poursuit-il, une mission centrale, «puisque'on lui [au tableau] restitue sa première existence; c'est le réintégrer dans ses qualités élémentaires qui constituent son mérite et son prix». Cependant, l'on constate que les tableaux provenant du château de Versailles, des hôtels particuliers de la noblesse et des églises et placés au Musée central sous les «auspices de la nation», sont restaurés par des personnes n'ayant pas vocation à le faire, contrairement à un décret de la Convention nationale. C'est pourquoi Martin prépara un *Projet de concours pour la restauration des tableaux* qui comprenait le «remettage sur toile», le nettoyage et les «repeints». Il rédigea également pour servir de directives un *Manuel pour servir d'instruction à faire connaître les écoles, les maîtres et la restauration des tableaux*, un document clé de plusieurs pages qui renseigne sur la formation et l'état des techniques de restauration vers 1800⁶⁰.

59 [Jean-Michel Picault], *Observations de Picault : artiste restaurateur de tableaux, à ses concitoyens, sur les tableaux de la république*, Paris 1793, *passim*.

60 Guillaume Martin, *Avis à la nation, sur la situation du Muséum national*, Paris 1794, *passim*.

On sait que Goethe, en Italie, a visité à plusieurs reprises la chapelle Sixtine à Rome, et notamment le 16 février 1787 pour la fête de la Bénédiction des cierges. Ce jour-là, il ressentit rapidement un certain malaise : « Car, me disais-je, ce sont justement ces cierges qui, depuis trois cents ans, noircissent ces magnifiques tableaux, et c'est ce même encens qui, avec une sainte effronterie, enveloppe de vapeurs l'unique soleil des arts, le rend plus sombre d'année en année et finira par le plonger dans les ténèbres⁶¹. » C'est en fait pour la même raison que la Curie avait ordonné la restauration des fresques dès le XVIII^e siècle. Entre 1710 et 1713, le peintre Annibale Mazzuoli et son fils tentèrent à l'aide d'éponges trempées dans du vin grec d'éliminer la suie et la saleté qui s'étaient accumulées dans les dépôts huileux d'une précédente restauration du plafond. Nous l'avons vu plus haut, celle-ci fut à son tour ôtée par leurs successeurs des années 1990. Comme l'historien de l'art James Beck l'a si bien dit dans ce contexte ? La restauration, c'est comme un lifting – à chaque intervention, l'apparence de l'original est à tout jamais modifiée.

61 Johann Wolfgang Goethe, *Le Voyage en Italie*, dans *Œuvres de Goethe*, traduction par Jacques Porchat, Paris 1862 (IX. Voyages en Suisse et en Italie, p. 177-227), voir URL : [https://fr.wikisource.org/wiki/Voyage_en_Italie_\(Goethe\)/Rome](https://fr.wikisource.org/wiki/Voyage_en_Italie_(Goethe)/Rome) [dernier accès : 17.02.2023].

La Madone d'argent d'Edme Bouchardon pour Saint-Sulpice

Valeur matérielle, valeur artistique et prestige religieux

Hans Körner

« Notre-Dame de la Vieille Vaisselle » et « Notre-Dame d'Argent »

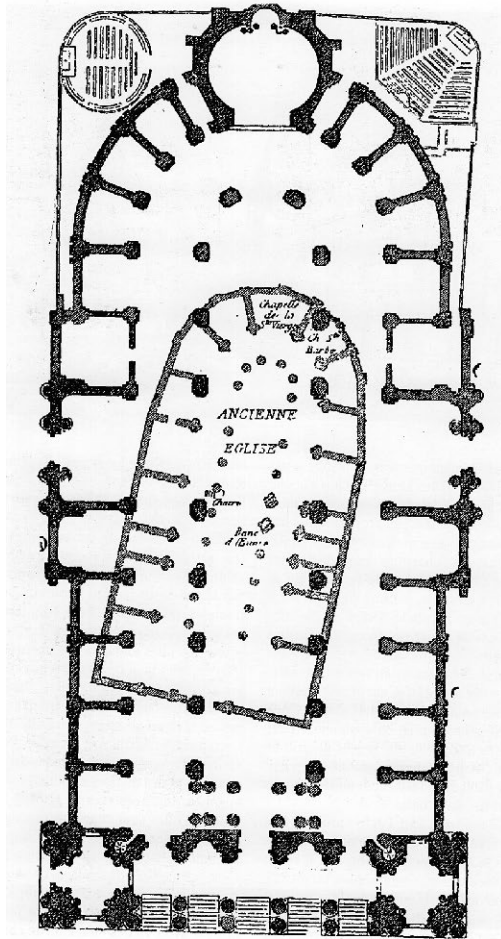
Saint-Sulpice était déjà très délabrée et bien trop petite pour un nombre de paroissiens qui avait considérablement augmenté. La mise en œuvre du nouveau projet de construction décidé en 1636, la fondation d'un séminaire et celle de la « Compagnie des prêtres de Saint-Sulpice » étaient les préoccupations principales de Jean-Jacques Olier, curé de Saint-Sulpice depuis 1642. Les travaux commencèrent par la chapelle de la Vierge; lorsqu'Olier se retira en 1652, on s'apprêtait à en élever les murs extérieurs¹. Déjà dans les bâtiments antérieurs de l'église remontant aux xv^e et xvi^e siècles, la chapelle axiale du chœur était une chapelle mariale, mais elle était toujours formellement proche des chapelles voisines. En 1638, Louis XIII avait consacré son pays à Notre-Dame – l'intention du roi avait largement précédé l'Ordonnance du Vœu et était connue² – et dans ce contexte, il avait décidé que les cathédrales françaises qui n'étaient pas déjà placées sous le patronage de la Vierge, devaient désormais au moins lui consacrer leur chapelle principale³. Bien que Saint-Sulpice ne fût pas une cathédrale, c'est, vraisemblablement, ce Vœu qui est à l'origine de la chapelle de la Vierge telle qu'elle était conçue dans le nouveau projet. Ce dernier la démarquait, dès la première phase du chantier sous la responsabilité de l'architecte Christophe Gamard, dans son plan comme dans son décor, des chapelles rayonnantes du chœur. Ses dimensions absolues et son plan elliptique distinguent la chapelle mariale qui est ainsi perçue comme un espace indépendant et particulier, un espace différent, susceptible, sur le plan architectural, de créer une « tension spatiale » dans la structure générale

1 Pour l'histoire de la construction de l'église, voir l'ouvrage fondamental de Mathieu Lours, *Saint-Sulpice. L'église du Grand Siècle*, Paris 2014, p. 16 et suivantes.

2 Louis Blond, *Notre-Dame des Victoires et le Vœu de Louis XIII. Origine et publication du Vœu*, Paris 1938, p. 28–29.

3 Ibid, p. 17.

de l'église (fig. 1, 2)⁴. Cette « tension spatiale » se manifeste dans la perspective qui s'ouvre au spectateur lorsqu'il regarde depuis la nef à travers le chœur jusqu'à la chapelle axiale. On peut se demander si cette expérience de tension spatiale, avec la chapelle mariale comme point de fuite, avait été pensée d'emblée dans toutes ses implications artistiques et religieuses. Il est possible que l'agrandissement de la Chapelle de la Vierge, outre qu'il s'accordait à la dévotion mariale du Roi, n'ait été au départ que l'expression de la dévotion mariale particulière de cette paroisse à la Vierge et également, par ce biais, une manière d'utiliser l'architecture pour se distancier du jansénisme et de sa critique du culte marial que combattaient Olier et les curés qui lui succédèrent à Saint Sulpice⁵.



1 Plan de l'église Saint-Sulpice, Paris avec bâtiment antérieur après Charles Hamel, *Histoire de l'église Saint-Sulpice*, Paris 1900

4 Le terme est emprunté à Otto Bartning. Cf. Hans Körner, « Das Heilige und die Moderne. Otto Bartning und der protestantische Kirchenbau der 1920er Jahre », dans *In situ. Zeitschrift für Architekturgeschichte*, 1/2, 2009, p. 241-261, ici p. 248-249.

5 Voir Martin Schieder, *Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien régime*, Berlin 1997, p. 153-154.



2 Église Saint-Sulpice, Paris, Vue de la nef vers le chœur et la chapelle de la Vierge

À partir de 1678, la paroisse plonge dans une crise financière qui l'obligea à interrompre pendant 40 ans la poursuite des travaux du nouveau bâtiment de l'église. En 1714, la paroisse fut reprise par Jean-Baptiste Languet de Gergy dont la *Correspondance littéraire* du 15 septembre 1757 vante le génie financier et dont le talent en la matière aurait pu le qualifier pour des postes plus élevés, comme celui de Contrôleur général des finances. La *Correspondance* met notamment en avant la loterie imaginée par Languet de Gergy (à partir de 1721), une

stratégie de prime abord insolite, mais efficace pour financer l'avancement des travaux et du décor⁶. C'est en 1718 que l'argent recommença à affluer de sorte qu'à partir d'avril 1719, les travaux purent reprendre conformément aux anciens plans de Daniel Gittard⁷. Jusqu'en 1731, c'est à Gilles-Marie Oppenord que revient de diriger les travaux⁸. Dès 1729, Languet de Gergy avait engagé Giovanni Niccolò Servandoni, décorateur, créateur de décors pour le théâtre et architecte italien, qui proposa un projet de façade, qui fut modifié avant d'être exécuté, et qui réaménagea entièrement l'intérieur de la chapelle de la Vierge.

Le prestige associé à la construction de la plus grande église paroissiale de Paris encouragea plusieurs artistes qui n'étaient pas directement impliqués à présenter des projets alternatifs. Juste-Aurèle Meissonnier intervint dans le débat en proposant une façade qui préparait sur le plan de l'architecture ce que la publication de son *Livre d'ornements* allait apporter à l'histoire du style. Il présenta également un projet d'autel pour la chapelle de la Vierge – dans une gloire, la mère de Dieu prie à genoux sur un nuage en forme de rocaille –, c'est une représentation transitoire qui croise l'Assomption de la Vierge avec sa descente (fig. 3). Ni le projet de façade de Meissonnier, ni son projet d'autel pour la chapelle ne furent acceptés⁹. Pour la façade, Languet de Gergy choisit la solution de style classique et donc plus moderne de Servandoni tandis que pour représenter la patronne de l'église dans la chapelle principale du chœur, il préféra une statue traditionnelle de Marie. Contrairement à ce qui était sans doute l'intention de Meissonnier, cette statue ne jouait pas sur la perspective guidant le regard des fidèles vers le chœur puis, au-delà, vers le *telos* architectural de la chapelle de la Vierge, faisant apparaître comme en une vision un narratif croisant la Vierge dans son Assomption et la Vierge tournée vers les pécheurs.

La statue commandée par Languet de Gergy à Edme Bouchardon est perdue; on peut se faire une idée de l'effet produit par cette pièce précieuse en admirant dans la Sacristie des Mariages la réplique à échelle réduite exécutée en 1832 par l'orfèvre Louis-Isidore Chioselat-Gallien (fig. 4). Pour être tout à fait précis, il s'agit d'une copie d'une gravure reproduisant une peinture perdue représentant la Madone de Bouchardon. Une copie de copie de copie donc, seulement, mais même cette réplique indirecte est un objet remarquable.

C'est le 10 mars 1733 qu'Edme Bouchardon fut chargé de réaliser un plâtre préfigurant une statue en argent de la Vierge Marie à taille humaine¹⁰. On prétend que pour la faire fondre, Languet de Gergy aurait subtilisé l'argenterie et

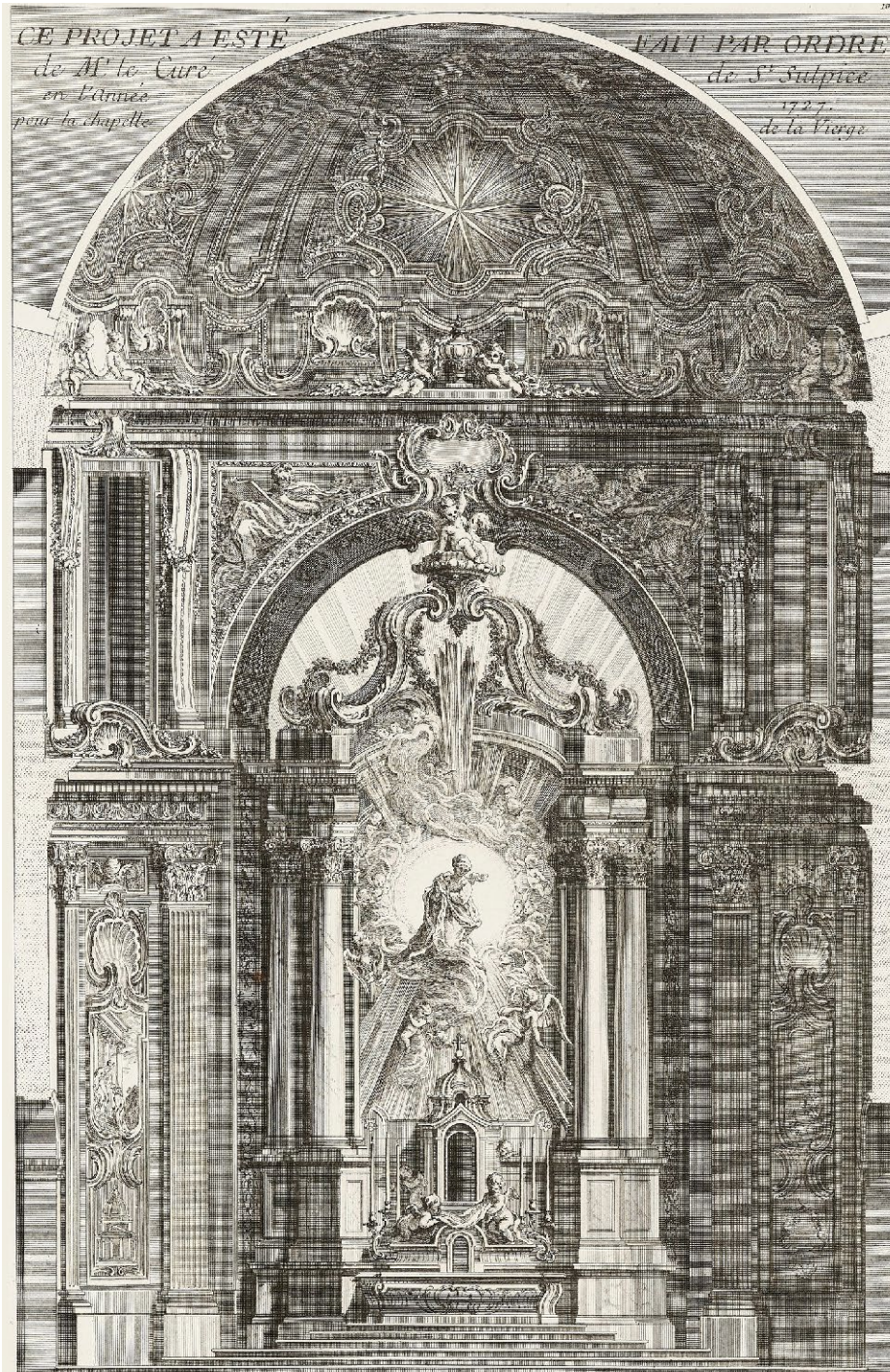
6 Maurice Tourneux (éd.), *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.* [...], 16 vol., t. 3, Paris 1877-1882, 1878, p. 416. Pour la loterie, voir Lours, 2014 (note 1), p. 52.

7 Lours, 2014 (note 1), p. 48-49.

8 Pour la part qui revient à Oppenord, voir Émile Malbois, « Oppenord et l'église Saint-Sulpice », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e pér., 9, 1933, p. 34-46.

9 Lours, 2014 (note 1), p. 177-178.

10 Alphonse Roserot, *Edme Bouchardon*, Paris 1910 (Les grands sculpteurs français du XVIII^e siècle), p. 33.



3 Juste-Aurèle Meissonnier, *Projet fait pour l'Autel de la chapelle de la Vierge de l'église de St. Sulpice de Paris*, vers 1729, gravure, 42,2 × 28,5 cm



4 Louis-Isidore Chioselat-Gallien, *La Madone d'argent* (d'après Edme Bouchardon), 1832, Paris, église Saint-Sulpice, Sacristie des mariages

la vaisselle en argent de ses (riches) paroissiens quand ils l'invitaient à dîner¹¹. La statue, conséquemment surnommée « Notre-Dame de la Vieille Vaisselle », fut installée au-dessus de l'autel de la chapelle axiale presque exactement deux ans après. La légende répandue par l'auteur de la *Physionomie des paroisses de Paris* en 1840 selon laquelle le curé de Saint-Sulpice aurait ainsi volé ceux qui l'accueillaient¹² est tout aussi saugrenue que celle qui prétend que ces aumônes

11 Premières mentions dans Benoît Rozet, *Véritable origine des biens ecclésiastiques. Fragmens historiques & curieux, contenant les différentes voies par lesquelles le Clergé séculier & régulier de France s'est enrichi*, Paris 1790, p. 88; Louis Gabriel Michaud (éd.), *Biographie universelle ancienne et moderne [...]*, 52 vol., t. 23, Paris 1811-1828, 1819, p. 367. Un document du 30 août 1731 cité par Malbois incite les paroissiens à faire don non pas de monnaie d'argent, mais de leur argenterie superflue. Selon Mathieu Lours, c'est là qu'il faut chercher l'origine de la légende, Lours, 2014 (note 1), p. 208.

12 *Physionomie des paroisses de Paris. Saint-Sulpice et Saint-Roch*, Paris 1840, p. 31.

en argenterie auraient même été utilisées par Languet de Gergy pour financer le chantier de construction¹³. Quoiqu'il en soit, même si l'on peut supposer que l'argent de la statue n'était pas exclusivement le produit de ces repas, l'anecdote maintes fois répétée de la genèse de la Madone d'argent façonnée à partir de la vaisselle des paroissiens qui accueillaient Languet de Gergy révèle au moins une chose, à savoir un engagement personnel exceptionnel de la part du prêtre. Quelle était la motivation de Languet de Gergy, en dehors du prestige qu'il pouvait attendre d'un objet aussi précieux ? On ne peut énoncer que des conjectures. Dont l'une sera envisagée dans la suite.

Plus qu'avec ses autres prédécesseurs, Languet de Gergy, qui allait achever la nouvelle église, ressentait sans doute une affinité particulière avec Jean-Jacques Olier. Deux circonstances de sa naissance avaient confirmé Olier dans la conviction qu'il vivait sous la protection spéciale de la mère de Dieu. Sa propre mère s'appelait Marie et lui-même était né en 1608 « rue Notre-Dame d'Argent¹⁴ ». Cette rue Notre-Dame d'Argent, qui deviendrait plus tard la rue du Roi-de-Sicile, doit son nom à un sacrilège.

Dans la nuit du 31 mai au 1^{er} juin 1528, au croisement de la rue des Rosiers et de l'ancienne rue des Juifs, fut profanée une statue en pierre de la Vierge Marie parée par les jeunes filles du quartier de vêtements de soie et de bijoux¹⁵. La Vierge et l'enfant Jésus furent tous les deux décapités tandis que les cheveux et la robe de Marie furent souillés. Les soupçons se portèrent sur les luthériens ; malgré la promesse d'une récompense de 1000 écus, les enquêtes ordonnées par François I^{er} ne réussirent pas à trouver le ou les coupables. Des processions furent organisées dans tout le pays où l'on célébra aussi des messes expiatoires. La statue endommagée fut transférée à l'église Saint-Gervais qui était encore en cours de construction. Pour remplacer la figure profanée, le roi fit lui-même don d'une statue en argent de la Vierge Marie – les sources restent imprécises –, peut-être en argent repoussé ou plus probablement en bois recouvert d'argent. La cérémonie en grande pompe souligna le rôle du roi dans le combat contre l'hérésie. Le 21 janvier 1529, le roi lui-même, en larmes dit-on, plaça de ses propres

13 Rapporté et réfuté par Étienne-Michel Faillon, *Vie de M. Olier, fondateur du séminaire de Saint-Sulpice* [1841], 3 vol., t. 3, Paris 1873, p. 398.

14 Charles Hamel, *Histoire de l'église Saint-Sulpice*, Paris 1900, p. 6.

15 Ce qui suit est un résumé des informations tirées de Jean-Baptiste-Michel Renou de Chauvigné dit Jaillot, *Recherches critiques, historiques et topographiques sur la ville de Paris, depuis ses commencements connus jusqu'à présent*, t. 9, Paris 1774, p. 124-125 ; Jacques-Antoine Dulaure, *Nouvelle description des curiosités de Paris, contenant l'histoire et la description de tous les établissements, monumens* [...] [1785], 2^e édition, Paris 1787, p. 327 ; Julien de Gaulle, *Nouvelle histoire de Paris et de ses environs*, 5 vol., t. 3, Paris 1839-1841, 1839, p. 311 ; Amédée Gabourd, *Histoire de Paris depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, 5 vol., t. 3, Paris 1863-1865, 1864, p. 35 ; Eugène de Ménéval, *Promenades à travers de Paris*, Paris 1897, p. 107-108 ; Gustave Pessard, *Nouveau Dictionnaire historique de Paris*, Paris 1904, p. 1283 ; Frédéric Monier, *Vie de Jean-Jacques Olier curé de la paroisse et fondateur du séminaire de Saint-Sulpice*, Paris 1914, p. 6 ; Charles Molette, « Introduction », dans *La piété envers Marie, vécue, affirmée, contestée au 16^{ème} siècle*, Paris 1978 (Études mariales, 35), p. 5-13, ici p. 11.

mains la statue dans la niche d'un pilier érigé spécialement pour commémorer l'image profanée. Cette Madone d'argent fut elle-même volée en 1545, quant à la statue de bois qui la remplaça, elle fut brisée dans la nuit du 13 au 14 décembre 1551. La figure en marbre qui prit sa place fut à son tour – les sources se contredisent – soit détruite, soit protégée du vandalisme grâce à une grille placée devant la niche. Ce dernier argument ne convainc cependant pas forcément, la Madone d'argent de François I^{er}, celle qui avait donné son nom à la rue Notre-Dame d'Argent, ayant elle-même en son temps été protégée, malheureusement en vain, par une grille.

La statue d'argent financée par Jean-Baptiste Languet de Gergy aurait-elle donc été une référence à Olier, son grand prédécesseur à Saint-Sulpice et, au-delà de cette référence, un souvenir de la piété et de la générosité d'un roi de France – ainsi qu'un appel à ces deux vertus? Comme nous l'avons mentionné, Jean-Jacques Olier avait fait de Saint-Sulpice un foyer de lutte contre le jansénisme, lequel était condamné comme hérétique pour recourir à la doctrine augustinienne de la grâce et ce faisant, se rapprocher de celle de Luther¹⁶. La Vierge d'argent de Bouchardon représentait peut-être un pont entre les jansénistes, dont la critique du culte marial constituait au XVIII^e siècle une menace politique croissante pour l'unité de la foi, et les luthériens de 1528 que l'on avait rendus responsables de la profanation du Marais.

Valeur matérielle et valeur artistique

La Madone d'argent de Saint-Sulpice était sans aucun doute peu commune. Non pas que l'argent ait été rarement utilisé dans le décor des églises, au contraire, c'était un matériau très répandu dans les lieux de culte aux XVII^e et XVIII^e siècles. Outre les objets liturgiques qui étaient couramment en argent, il existait de nombreux bustes reliquaires et des statues en argent. Il s'agissait généralement de pièces creuses en argent repoussé (souvent partiellement dorées). Les statues plus anciennes en argent étaient généralement des figures de bois recouvertes de feuilles d'argent. Les statues sans âme en bois, car faites de feuilles d'argent suffisamment épaisses, existent depuis le XIV^e siècle, mais la plupart sont de petite taille¹⁷. À partir du XVII^e siècle, on voit apparaître également des sculptures d'argent poussé de grand format. Certaines figures de la Vierge Marie atteignent une taille humaine ou sont légèrement plus grandes¹⁸.

16 Pour le rôle d'Olier dans le conflit avec les jansénistes, voir notamment Faillon, 1873 (note 13), t. 3, p. 170 et suivantes. Pour le débat sur le jansénisme au XVIII^e siècle, voir Philippe Loupès, *La vie religieuse en France au XVIII^e siècle*, Paris 1993 (Regards sur l'histoire. Histoire moderne, 89, éd. par Jean-Pierre Poussou), p. 33 et suivantes.

17 Mane Hering-Mitgau, *Barocke Silberplastik in Südwestdeutschland*, Weißenhorn 1973, p. 8.

18 *Ibid.*, p. 23.

Le sculpteur sur le modèle duquel travaillait l'orfèvre¹⁹ et auquel, du moins selon les critères modernes, revenait la part artistique la plus importante, disparaissait fréquemment dans l'anonymat dans la mesure où il n'était que sous-traitant²⁰. Ce constat auquel aboutit Hering-Mitgau dans son étude des sculptures baroques d'argent du sud-ouest de l'Allemagne, peut s'appliquer avec quelques restrictions à la situation française. En général, c'est le nom des orfèvres ayant exécuté le travail en or ou en argent que mentionnent les sources. Parmi les exceptions, il faut nommer les documents indiquant que les « Rêves du Pharaon » sont des reliefs en argent exécutés en 1634 par Claude Ballin d'après des modèles de Jacques Sarrazin²¹, ou les sources qui établissent une relation entre les sculpteurs Jacques Sarrazin et Guillaume I^{er} Coustou, et les paires d'anges en argent de Saint-Paul-Saint-Louis qui portaient les cœurs de Louis XIII et Louis XIV avant d'être fondues en 1806 pour réaliser *La Paix* de Chaudet²². La Madone en argent de Saint-Sulpice fut probablement coulée par un artisan appartenant à la famille de Villers, des orfèvres dont l'existence est attestée à Paris à partir des années 1620²³. On sait que Bouchardon, l'auteur du modèle, est resté présent en tant qu'artiste non seulement parce que les sources prouvent son rôle, mais aussi parce que la statue de la Vierge n'a jamais connu d'autre réception que celle d'une « statue d'argent » ou « Vierge » de Bouchardon. C'est donc ici l'artisan qui a exécuté le travail d'orfèvrerie qui est passé au second plan. Ce qui indique clairement à quel point la sculpture était considérée d'abord pour sa valeur artistique.

D'un autre côté, la valeur matérielle de la Madone de Bouchardon était exceptionnelle. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, on utilisait habituellement la technique du repoussé pour réaliser des sculptures en argent de grande voire très grande taille. Pratiquement seules les petites sculptures – têtes d'anges, statuettes – étaient exécutées par moulage creux ou en bloc²⁴. Dans son champ de recherche, la sculpture d'argent baroque dans le sud-ouest de l'Allemagne,

19 Michèle Bimbenet-Privat, *Les orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVII^e siècle*, 2 vol., t. 1, Paris 2002 : Les hommes, p. 111.

20 Hering-Mitgau, 1973 (note 17), p. 32-33.

21 Michèle Bimbenet-Privat, *Les orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVII^e siècle*, 2 vol., t. 2, Paris 2002 : Les œuvres, p. 271-272. Il est plus fréquent de trouver mentionnés par leur nom les sculpteurs ayant dessiné des vases d'argent, voir par ex. Bimbenet-Privat, 2002 (note 19), t. 1, p. 125, 179-180.

22 Guy René et Christian Ledoux-Lebard, *La statue de la Paix en argent de Chaudet. Extrait des Travaux et Documents de l'Institut Napoléon*, Paris 1945, p. 8.

23 Parmi les neuf orfèvres de ce nom mentionnés par Bimbenet-Privat, aucun n'est susceptible d'avoir réalisé la Madone de Saint-Sulpice, Bimbenet-Privat s'étant limitée aux de Villers exerçant au XVII^e siècle. Bimbenet-Privat, 2002 (note 19), t. 1, p. 532-536. Simonnet mentionne Thomas Germain comme fondeur en 1771, une affirmation mise en doute par Albaric et Brunel s'appuyant sur l'indication de Caylus. Cf. Michel Albaric et Georges Brunel, « L'Académie de tous les beaux-arts. "Le Nouveau Temple de Salomon", l'église visitée en 1771, par Jacques-Vincent Simonnet », dans *De pierre et de cœur. L'église Saint-Sulpice. 350 ans d'histoire*, Paris 1996, p. 49-62, ici p. 56, 61.

24 Hering-Mitgau, 1973 (note 17), p. 26; Barbara Hardtwich, « Silberplastik », dans *Bayerische Rokokoplastik. Vom Entwurf zur Ausführung*, cat. exp. Munich, Bayerisches Nationalmuseum, Munich/Zurich 1985, p. 68.

Hering-Mitgau ne cite que deux exceptions de fontes en argent de grande taille : le corpus d'une croix de procession de 1712-1713 pour la cathédrale de Fribourg et celui de la croix d'autel de l'orfèvre Georg Ignaz Bauer d'Augsbourg à Constance. Le premier mesure 99 cm, le second 104 cm de haut²⁵. Si ces exemples peuvent être considérés comme des exceptions, quel serait alors le statut de la Madone d'argent coulée pour Saint-Sulpice ? Elle est décrite comme une figure de taille humaine ; à partir de l'indication d'une hauteur de cinq pieds et demi figurant dans le contrat de 1733, on peut calculer qu'elle mesurait un peu moins de 179 cm de haut²⁶. La description de Saint-Sulpice que donne Jacques-Vincent Simonnet en 1771 indique une taille un peu différente, six pieds. Il est parfois question d'une statue en argent « massif » ; pour Simonnet, son poids est de « 350 marcs d'argent », ce qui correspond à environ 85,7 kilogrammes²⁷, ce poids ainsi que le fait attesté que cette Vierge était utilisée lors des processions, paraissent exclure un moulage en argent massif. Mais même une sculpture de cette taille en moulage creux reste inhabituelle, voire unique, l'écart entre sa valeur artistique et sa valeur matérielle est très grand.

C'est le 20 mars 1735 que la Vierge d'argent fut placée dans la niche surmontant l'autel de la chapelle de la Vierge, après avoir été d'abord conduite en procession solennelle à l'église des Théatins, sur l'actuel Quai Voltaire, et de là ramenée à Saint-Sulpice²⁸. La Madone d'argent n'était pas présente en permanence dans la chapelle de la Vierge. Les sources allèguent que l'on craignait le vol de la précieuse statue et que l'on reculait devant les frais qu'aurait représentés une surveillance constante. Selon l'édition de 1752 du guide de Paris de Dezallier d'Argenville, la Vierge d'argent était conservée dans la sacristie²⁹. C'est là que Simonnet l'admira³⁰. Dans la chapelle elle-même, la sculpture en argent était remplacée par un tableau de Jean Chevalier qui la représentait³¹. Lorsque la statue en argent revenait dans la chapelle les jours de fête, on la plaçait devant le tableau³². Lequel est connu quant à lui par la gravure de reproduction qu'en

25 Hering-Mitgau, 1973 (note 17), p. 26, 198-199, 324-325.

26 Guilhem Scherf, « Compositions religieuses », dans *Edme Bouchardon 1698-1762. Une idée du beau*, éd. par Anne-Lise Desmas et al., cat. exp. Paris, musée du Louvre, Paris 2016, p. 318-319, ici p. 319. Pour la valeur du pied à Paris au XVIII^e siècle, voir URL : [https://de.wikipedia.org/wiki/Alte_Maße_und_Gewichte_\(Frankreich\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Alte_Maße_und_Gewichte_(Frankreich)) [dernier accès : 31.08.2018] ; en français, URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Anciennes_unités_de_mesure_françaises [dernier accès : 05.03.2021].

27 Propos de Simonnet, 1771, cités d'après Albaric/Brunel, 1996 (note 23), p. 56. Pour le marc comme unité de mesure, voir URL : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Marc_\(unité\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Marc_(unité)) [dernier accès : 02.04.2020].

28 Malbois, cité d'après Gaston Lemesle, « Histoire de l'église », dans id., *L'église Saint-Sulpice*, Paris 1931, p. 1-75, ici p. 36.

29 Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande Ville en Peinture, Sculpture, & Architecture*, Paris 1752, p. 328.

30 Simonnet, 1771, cité d'après Albaric/Brunel, 1996 (note 23), p. 56.

31 Lemesle, 1931 (note 28), p. 36 ; Lours, 2014 (note 1), p. 181 ; Scherf, 2016 (note 26), p. 319.

32 Simonnet, 1771, cité d'après Albaric/Brunel, 1996 (note 23), p. 60.

Son statut sacré ne la protégeait pas non plus, ou plutôt il n'était pas considéré comme une protection suffisante. Mais pourquoi les sources insistent-elles tellement sur ce point ? Toutes les pièces en métal précieux constituent un objet de convoitise pour les voleurs, c'est la raison pour laquelle il est rare qu'une statue en argent fasse partie de la décoration permanente d'un autel. En règle générale, les grandes madones en argent étaient mobiles. On les portait dans les processions et elles ne figuraient sur les autels qu'à l'occasion de fêtes particulières³⁵.

Il n'en allait pas autrement de la Madone d'argent de Saint-Sulpice. L'abbé Méry de la Canorgue rapporte en 1765 que la statue n'était placée dans la chapelle de la Vierge que pour les principales fêtes de l'année³⁶. Selon Hamel, c'étaient les fêtes de l'Immaculée Conception et du Jeudi Saint³⁷. Pour l'Assomption, la statue était portée en procession³⁸. L'autel de la chapelle mariale avait été consacré en 1745. Un texte publié la même année décrit en détail la cérémonie, il nomme certaines pièces du décor, mais jamais la Madone en argent³⁹. N'était-elle donc pas présente lors de l'événement ? En bref, beaucoup d'indices laissent à penser que l'on n'avait jamais eu l'intention d'exposer en permanence la statue dans la chapelle de la Vierge. Ce qui demande à être expliqué, ce n'est pas tant sa présence sporadique comme figure de l'autel qu'en réalité plutôt la nécessité même d'une explication. Pourquoi le discours sur cette œuvre d'art a-t-il été recouvert par quelque chose qui était en soi une évidence ? Peut-être parce que, si contrairement à la tradition, la « Vierge de Bouchardon » était désormais considérée comme une œuvre d'art, par contrecoup, l'usage ordinaire d'une œuvre d'une telle valeur matérielle pouvait donner lieu à une anecdote.

Dans le cadre du nouveau réaménagement de la chapelle de la Vierge par Charles de Wailly, l'Immaculée Conception en marbre commandée à Pigalle en 1754 fut installée sur l'autel de la chapelle de la Vierge en 1776 (fig. 6). Mais la Madone d'argent de Bouchardon ne tomba pas dans l'oubli. Dans un premier temps, elle entra dans le culte révolutionnaire. Début septembre 1789, on la portait en procession à l'église Sainte-Geneviève pour rendre grâce à la patronne de la ville du succès de la prise de la Bastille le 14 juillet. Lorsque fin septembre, l'Assemblée Nationale ordonna la confiscation de tous les objets liturgiques en argent qui n'étaient pas indispensables au culte, la Madone d'argent fut elle aussi requise. Ce n'est pas sa valeur artistique mais son statut sacré qui la sauva – provisoirement. Le père Pancemont demanda à Jacques Necker, alors ministre des

35 Hering-Mitgau, 1973 (note 17), p. 24.

36 Joseph Méry de la Canorgue, *La Théologie des peintres, sculpteurs, graveurs et dessinateurs* [...], Paris 1765, p. 207-208. Simonnet donne des indications comparables dans sa description de 1771.

37 Hamel, 1900 (note 14), p. 181. Lours indique plutôt le Jeudi Saint et la fête de l'Assomption, Lours, 2014 (note 1), p. 81.

38 Hamel, 1900 (note 14), p. 181 ; cf. Lours, 2014 (note 1), p. 181.

39 *Cérémonies de la dédicace et consécration de l'église de Saint-Sulpice. Extrait du Registre de la Fabrique de Saint-Sulpice, du 30 juin 1745*, Paris 1745.



6 Jean-Baptiste Pigalle, *La Vierge à l'Enfant*, 1774, Paris, église Saint-Sulpice, chapelle de la Vierge

finances, d'épargner la Vierge, ce que Necker lui accorda au motif qu'elle faisait l'objet de la part des paroissiens de Saint-Sulpice d'une dévotion particulière⁴⁰.

Si cette précieuse statue ne fut pas oubliée par les révolutionnaires, c'est aussi parce que Benoît Rozet, dans une publication de 1790, s'était promis d'expliquer comment le clergé français s'était procuré toutes ses richesses. En raison de la cupidité des prêtres, écrivait-il, les dons destinés aux pauvres servaient en

40 Hamel, 1900 (note 14), p. 229-230.

réalité à alimenter les caisses de l'Église et ainsi à permettre la construction de superbes édifices. Le clergé amadouait les fidèles pour leur soutirer de l'argent, l'auteur avançant pour preuve de cette stratégie la manière dont Languet de Gergy s'était assuré le matériau qui avait permis d'exécuter « Notre-Dame de la Vieille Vaisselle⁴¹ ». Le répit accordé par la grâce de Necker ne fut donc que de courte durée. En 1792, l'œuvre de Bouchardon finit elle aussi dans un four pour y être fondue⁴².

C'est la valeur matérielle de la statue qui lui avait valu sa destruction. Mais, s'il est permis de le répéter, l'orfèvre qui l'avait réalisée ne put jamais évincer le sculpteur qui l'avait conçue. Elle était et reste la « statue d'argent de Bouchardon », la « Vierge de Bouchardon » – une œuvre d'art. Ce tellement grand écart se manifesta au moins indirectement dans sa réception. Le comte de Caylus accusa de Villers, l'orfèvre, d'avoir défiguré la beauté du dessin de Bouchardon⁴³.

Il est impossible de vérifier l'accusation, mais il ne serait sans doute pas faux de supposer qu'entraîna dans cette critique un jugement quant à la relation entre l'exécution et l'invention, entre la valeur du matériau et la valeur de l'art. On en trouve un écho chez Prosper Tarbé, le premier biographe de Jean-Baptiste Pigalle (1859) – en dehors de la nécrologie de Mopinot de la Chapotte. Tarbé soulignait que grâce au changement de matériau, en passant de l'argent au marbre, l'Immaculée de Pigalle était devenue « un pur objet d'art⁴⁴ ». Pour Tarbé, la Madone en argent n'était donc pas un « pur objet d'art », et elle ne l'avait pas non plus été pour Caylus. Les obstacles esthétiques qui empêchaient de qualifier la statue d'œuvre d'art étaient les artisans et le matériau. Pour forcer le trait, ce qui faisait la définition d'un objet comme objet d'art s'était déplacé, ce n'était plus la matérialisation, mais l'invention qui fondait l'objet d'art. L'interférence de la valeur matérielle et de la valeur sacrée qui caractérisait la sculpture d'argent baroque (sans même parler des époques antérieures) s'en trouvait donc également discréditée, au nom de l'art.

L'un des arguments qui expliquent pourquoi la présence durable de la statue de Bouchardon dans l'église n'avait pas sérieusement pu être envisagée, découle également de la situation spatiale. Entre 1754 et 1760, Etienne-Maurice Falconet et Etienne-Louis Boullée achevaient à Saint-Roch la mise en scène spectaculaire d'une enfilade d'espaces – ici : nef, chœur, chapelle de la Vierge, chapelle

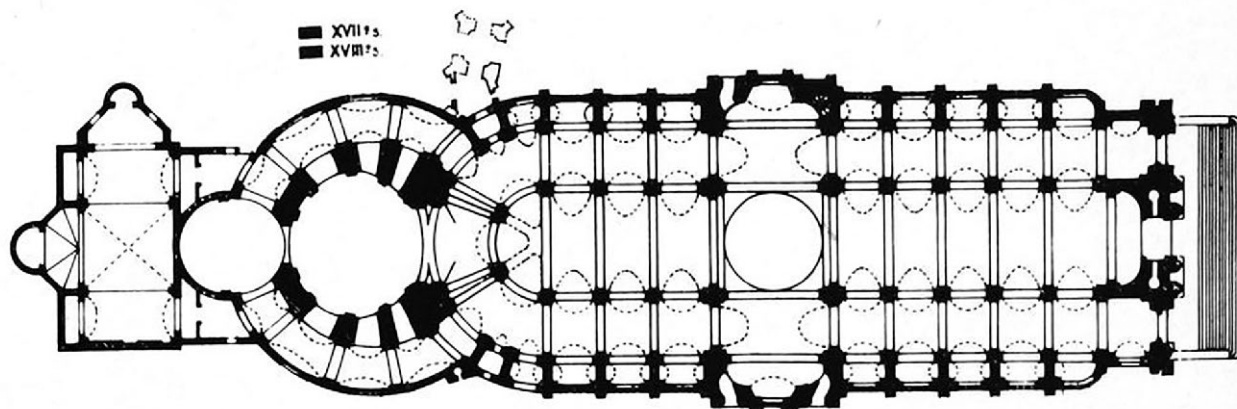
41 Rozet, 1790 (note 11), p. 88.

42 Hamel, 1900 (note 14), p. 230; Lours, 2014 (note 1), p. 208.

43 Anne-Claude-Philippe de Pestels de Lévis de Tubières-Grimouard, comte de Caylus, *Vie d'Edme Bouchardon, sculpteur du roi*, Paris 1762 (repr. Genève 1973), p. 46-47. Le jugement de Dezallier d'Argenville est comparable, il dénie à Languet de Gergy toute sensibilité pour l'art et considère l'exécution en argent du modèle de Bouchardon comme médiocre. Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville, *Vies des fameux sculpteurs, depuis la renaissance des arts, avec la description de leurs ouvrages*, 2 vol., t. 2, Paris 1788, p. 321.

44 Prosper Tarbé, *La vie et les œuvres de Jean-Baptiste Pigalle Sculpteur*, Paris 1859, p. 65.

de la Communion aujourd'hui chapelle de l'Adoration, chapelle du Calvaire (fig. 7). La mise en scène de la figure mariale de Pigalle à Saint-Sulpice s'inscrit dans la continuité de la solution de Saint-Roch, tout comme l'architecture et la décoration de la chapelle mariale de Saint-Roch s'inscrivent dans la continuité de la chapelle de la Vierge à Saint-Sulpice⁴⁵. À Saint-Sulpice, pour que l'image



7 Plan de l'église Saint-Roch, Paris, dans Michael Hesse, *Von der Nachgotik zur Neugotik. Die Auseinandersetzung mit der Gotik in der französischen Sakralarchitektur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, Francfort 1984, p. 304

de la Vierge exerce son plein effet vue depuis la nef à travers le chœur, il fallait, outre l'éclairage, mettre en œuvre des masses de nuages empilées (exécutées par Louis-Philippe Mouchy, élève de Pigalle⁴⁶) et un globe terrestre – avec le serpent sur lequel marche la Vierge – surdimensionné par rapport à d'autres représentations de l'Immaculée. Seule, sans ces éléments supplémentaires, la figure de Marie vue de loin semblerait perdue dans le cadre architectural de l'autel. Sachant que la Vierge de Pigalle, avec ses 2,30 m de hauteur⁴⁷, est bien plus grande que la Madone d'argent de Bouchardon (un peu moins de 1,79 m), il faut bien en conclure que cette dernière aurait de toute façon représenté une solution peu satisfaisante pour figurer en permanence au-dessus de l'autel, et peu satisfaisante comme atout principal de la mise en scène de la chapelle de la Vierge par rapport à l'espace tout entier de Saint-Sulpice.

45 Voir Schieder, 1997 (note 5), p. 124.

46 Paul Chéron, *Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris : Monuments religieux*, 3 vol., t. 1, Paris 1876-1901, 1876, p. 270; Lemesle, 1931 (note 28), p. 47.

47 Chéron, 1876 (note 46), p. 270.

Iconographie et typologie

Iconographiquement, la Madone de Bouchardon est considérée depuis le XIX^e siècle au plus tard comme une représentation de l'Immaculée Conception. Cependant elle ne présentait pas les attributs susceptibles de confirmer concrètement cette iconographie – rayons de lumière, couronne d'étoiles, globe ou croissant de lune avec serpent. Le contrat du 10 mars 1733 mentionne simplement une « Vierge » devant porter une robe et un manteau⁴⁸. Le manteau comme vêtement de la Vierge renvoie à l'iconographie originelle et à la provenance typologique⁴⁹.

Frère Fiacre, des Augustins déchaussés parisiens, avait secouru la dynastie des Bourbons en prenant l'initiative d'une prière particulière alors que, depuis longtemps, Louis XIII et Anne restaient sans héritiers. À partir de 1631, Frère Fiacre consacra toute son énergie à prier pour cette cause. En 1637, il eut une vision et entendit un enfant soupirer; la Vierge lui apparut alors avec un enfant, mais cet enfant n'était pas le sien : c'était, dit Marie dans la vision, « l'enfant que Dieu veut donner à la France⁵⁰ ». Et de fait, en 1638, la reine donna naissance à Louis, également baptisé Dieudonné, le futur Louis XIV⁵¹. Alors qu'après le mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse d'Autriche, la descendance se faisait une nouvelle fois attendre, on fit là aussi appel au frère Fiacre. Mais cette fois-ci, les choses se passèrent plus rapidement : il suffit d'une neuvaine pour que Marie lui apparût, avec sainte Thérèse d'Avila portant dans ses bras l'enfant que Dieu destinait à la Reine⁵².

Sa relation étroite avec la famille royale conduisit le frère Fiacre à remplir le vœu royal et à rendre grâces pour la conclusion de la Paix des Pyrénées en accomplissant trois pèlerinages, dont l'un à la sainte Maison de Lorette, en Italie. Le navire sur lequel il voyageait fit halte dans le port de Savone, ce qui donna au frère Fiacre l'occasion de se rendre au sanctuaire marial de la ville; il y fut profondément impressionné par la dévotion dont faisait l'objet la statue de la Madone rappelant les apparitions de la Vierge qui avaient eu lieu à Savone en 1536. Antonio Botta, un vieux paysan très pieux, se lavait les mains dans un ruisseau le samedi 18 mars, quand il vit dans le ciel une lumière éblouissante qui le jeta à terre. L'apparition se révéla être la Vierge Marie qui lui ordonna de se relever et de se confier à un confesseur qui devait l'appeler à accomplir trois

48 Roserot, 1910 (note 10), p. 33; Scherf, 2016 (note 26), p. 319.

49 Ce qui suit reprend, paraphrase et résume des passages de Hans Körner, *Die falschen Bilder. Marienerscheinungen im französischen 19. Jahrhundert und ihre Repräsentationen*, Munich 2018, p. 33 et suivantes.

50 Blond, 1938 (note 2), p. 73; Jean Clapier, *Quand la Vierge Marie sourit aux pécheurs. Notre-Dame des Victoires. Histoire, charisme, actualité*, Paris 2013, p. 25-26.

51 Clapier, 2013 (note 50), p. 24 et suivantes.

52 Charles-Georges Balthasar, *Histoire religieuse de l'église Notre-Dame-des-Victoires de Paris et de l'archiconfrérie du très-saint et immaculé cœur de Marie*, Paris 1855, p. 21.

pèlerinages⁵³. Lorsque Botta, à la demande de la Vierge, se rendit de nouveau sur le lieu de l'apparition le quatrième samedi suivant, la vision était plus claire : entourée de rayons de lumière, une femme vêtue d'un manteau blanc et portant une couronne d'or sur la tête. Les mains de Marie étaient tendues vers le bas en signe d'invitation. Après l'avoir exhorté lui et ses compatriotes de Savone à davantage de piété et l'ayant mis en garde contre la colère de son Fils, elle se fit connaître sous le nom de « Nostra Signora della Misericordia » (Notre-Dame de la Miséricorde). Par trois fois, elle bénit le ruisseau en répétant : « Misericordia, e non giustizia ò Figlio » (la miséricorde et non la justice, oh fils)⁵⁴. Depuis 1560, la sculpture représentant Botta à genoux devant Notre-Dame de la Miséricorde, par Pietro Orsolino, est vénérée sur l'autel de la crypte du sanctuaire de Savone (fig. 8).



8 Pietro Orsolino, *Nostra Signora della Misericordia*, 1560 commande, Savona, Santuario di Nostra Signora della Misericordia

53 Teofilo il minore, *Istoria della stupenda apparizione di Nostra Signora seguita nel distretto di Savona anno 1536. à 18. Marzo [...]*, Lyon 1724, p. 4-5 ; Giovanni Battista Alberti, *Storia della miracolosa apparizione della Madonna Santissima di Misericordia nel distretto di Savona [...]*, 3^e édition, Pavie 1737, p. 13 ; Giacomo Picconi, *Storia dell'apparizione e de' miracoli di Nostra Signora di Misericordia di Savona*, Gènes 1760, p. 46.

54 Teofilo, 1724 (note 53), p. 5-6 ; Alberti, 1737 (note 53), p. 24 et suivantes ; Picconi, 1760 (note 53), p. 47-48 (Chez Alberti, 1737 (note 53), p. 27 : « Misericordia, o Figlio, e non giustizia » ; Chez Picconi, 1760 (note 53), p. 48 : « Misericordia, e non giustizia »).

Le souhait du frère Fiacre d'introduire en France le culte de la Vierge de Savone trouva l'appui de la reine Marie-Thérèse et de la reine mère Anne d'Autriche⁵⁵. Après s'être assuré un financement, Fiacre demanda au consul de France à Gênes de commander une copie de la statue de la Vierge, comprenant également la figure de Botta. C'est une réplique de la statue figurant dans la chapelle de la princesse Doria qui devait servir de modèle⁵⁶. Le groupe sculpté fut achevé fin 1663 et arriva à Paris en avril 1664. Frère Fiacre souhaitait faire édifier à Montmartre un nouveau monastère pour sa congrégation où serait vénérée la Vierge de Savone. Mais son projet échoua et Fiacre attribua les attermolements qu'il dut subir dans son désir d'instaurer ce nouveau culte aux machinations du diable⁵⁷. En réalité, l'échec était probablement dû à la crainte de l'abbesse d'un couvent déjà existant à Montmartre de voir cette Vierge de Savone amoindrir l'attrait de son institution⁵⁸. Après qu'avec Anne d'Autriche, morte en 1666, Fiacre eut perdu son soutien le plus puissant, aucune solution, même a minima, ne put être réalisée dans un premier temps. Il fallut attendre 1674 et Louis XIV pour que soit finalement installée la statue de Notre-Dame de Savone avec le paysan Antonio Botta à genoux, et ce à l'église Notre-Dame des Victoires, dans une chapelle du transept construite sur des plans de Claude Perrault⁵⁹. Louis XIII avait posé la première pierre de cette église en 1629 après la conquête de La Rochelle le 28 octobre 1628, mais l'église n'avait été consacrée qu'en 1666, alors que seuls le chœur, le transept et une travée de la nef étaient achevés⁶⁰.

À Savone, l'apparition s'était présentée comme la « Madone de la Miséricorde » en demandant à son fils la compassion plutôt que la justice. De la formule traditionnelle de la Vierge de Miséricorde, la Vierge au manteau protecteur, il ne restait plus que le voile qu'elle écarte de ses mains. Le manteau ou le voile n'abritant plus de protégés, le cercle des destinataires pouvait s'élargir. Ce n'étaient plus seulement la famille, la communauté monastique, la fraternité des hommes qui pouvaient espérer la protection de la Madone, mais tous ceux

55 Jean-Aymar Piganiol de la Force, *Description historique de la ville de Paris et de ses environs*, 10 vol., t. 3, Paris 1765, p. 99 ; Balthasar, 1855 (note 52), p. 26 ; Edmond Lambert et Aimé Buirette, *Histoire de l'église de Notre-Dame-des-Victoires, depuis sa fondation jusqu'à nos jours, et de l'archiconfrérie du très-saint et immaculé Cœur de Marie*, Paris 1872, p. 59.

56 Gabriel de Sainte-Claire, *La Vie du vénérable frère Fiacre, augustin déchaussé, contenant plusieurs traits d'histoire et faits remarquables arrivés sous les règnes de Louis XIII et Louis XIV*, Paris 1722, p. 221-222 ; Picconi, 1760 (note 53), p. 274-275 ; Lambert/Buirette, 1872 (note 55), p. 59.

57 Sainte-Claire, 1722 (note 56), p. 318.

58 Lambert/Buirette, 1872 (note 55), p. 59.

59 Pour l'histoire de l'église, voir également Martin Schieder, « Fondation royale et temple des arts. L'église Notre-Dame-des-Victoires à Paris », dans Isabelle Dubois, Alexandre Gady et Hendrik Ziegler (éd.), *Place des Victoires. Histoire, architecture, société*, Paris 2003, p. 197-213, 332-334, ici p. 199-200, 205.

60 Balthasar, 1855 (note 52), p. 26-27 ; Lambert/Buirette, 1872 (note 55), p. 60-61. C'est le prêtre Desgenettes qui indique 1672 comme date de l'installation du groupe sculpté, voir Charles-Éléonore Dufrique-Desgenettes, « Notre-Dame des Victoires », dans Édouard Gourdon (éd.), *Les églises de Paris*, Paris 1843, p. 273-288, ici p. 285.

qui la lui demandaient. Dans sa Vierge d'argent pour Saint-Sulpice, Bouchardon reprenait cette généralisation et, en n'intégrant pas le paysan Botta dans sa composition, il détachait également sa Vierge de Miséricorde ainsi généralisée de l'histoire des apparitions à Savone. Ce qui restait à Saint-Sulpice de l'iconographie de la Vierge protectrice, c'étaient les bras tendus vers le bas écartant le manteau. Outre le choix du manteau pour remplacer le long voile, la version de Bouchardon se distinguait surtout par un port de tête différent, le geste plus invitant des paumes des mains tournées vers le haut, les bras plus largement écartés également en signe d'invitation, et dans l'ensemble plus de mouvement, voire plus de vivacité.

La statue de « Notre-Dame de Savone » ne survécut pas non plus à la Révolution. L'église Notre-Dame des Victoires fut profanée, utilisée par l'administration municipale, puis la loterie d'État, elle fut enfin le siège de la Bourse⁶¹. Le 7 janvier 1796, la copie exécutée d'après le modèle de Savone fut retirée de l'église en même temps que l'autel et entreposée au Musée des monuments français de Lenoir⁶². Lorsque l'église des Augustins déchaussés fut rendue à l'exercice du culte et que la Bourse se retira en 1809, Notre-Dame de Savone resta introuvable. En 1798, « une vierge en marbre blanc, que l'on dit avoir été sculptée en Italie », figurant sous le numéro 369 de la *Description historique et chronologique des monuments de sculpture* de Lenoir, se trouvait encore dans le dépôt⁶³. Plus tard, comme onze autres œuvres d'art religieux des XVII^e et XVIII^e siècles, elle disparut du catalogue du Musée des monuments français⁶⁴. Les jugeant « inutiles au musée et sans mérite sous le rapport de l'art⁶⁵ », Lenoir avait probablement vendu ces sculptures dont Notre-Dame de Savone, à des collectionneurs ou à des marchands afin de remplir ses caisses pour acquérir des fragments de l'architecture du château de Diane de Poitiers à Anet⁶⁶. On a à ce jour perdu toute trace de Notre-Dame de Savone.

Même après la disparition ou la destruction de la copie d'après Pietro Orsolino qui figurait à Notre-Dame des Victoires et après la fonte de la Vierge d'argent d'Edme Bouchardon à Saint-Sulpice, les deux œuvres ou plutôt le type d'image mariale qu'elles représentaient restèrent bien présents, et au

61 Edmond Lambert, *Notice historique sur l'église de Notre-Dame des Victoires, et sur l'Archiconfrérie du Très-Saint et Immaculé Cœur de Marie*, Paris 1872, p. 33 et suivantes; Schieder, 2003 (note 59), p. 197.

62 M. D. Constant, « Un Dominicain Curé de Paris. Le père Laurent Fernbach (1755-1832) », dans *Revue des études historiques*, 96^e année, 1930, p. 255-284, ici p. 280.

63 Alexandre Lenoir, *Description historique et chronologique des monumens de sculpture, réunis au Musée des monumens français [...]*, 5^e édition, Paris 1798, p. 344; cf. Jacques Vanuxem, « Le château d'Anet », dans *Études sur l'art en France au XVII^e siècle (XVII^e siècle)*, Bulletin de la Société d'Études du XVII^e siècle, 36-37, 1957, p. 392-406, ici p. 404.

64 Vanuxem, 1957 (note 63), p. 400-401.

65 Cité d'après id., p. 402.

66 Ibid., p. 400 et suivantes. Nous n'avons pas pu vérifier l'indication de Louis Blond qui affirme que Notre-Dame de Savone aurait été échangée contre la statue de Diane de Poitiers à Anet. Cf. Louis Blond, *Notre-Dame des Victoires. Histoire ancienne, histoire moderne. Description de l'Eglise*, Paris 1937, p. 8.



9 *Vierge du Sourire*, Lisieux, basilique
Sainte-Thérèse de Lisieux

XIX^e siècle, plus présents que jamais. On en vit apparaître des copies en peinture et en sculpture, et l'iconographie de l'Immaculée Conception s'empara de ce type. En 1838 et 1839, l'archevêque de Paris Hyacinthe-Louis de Quélen fit don de deux copies plus petites de la Vierge de Bouchardon, l'une au couvent de Notre-Dame de la Délivrance pour lui rendre grâce pour la conversion de Talleyrand, pour laquelle Quelen avait prié, et l'autre aux Dames du Sacré-Cœur en reconnaissance de l'hospitalité que lui avait accordée l'institution en 1830 pendant les troubles de la Révolution⁶⁷. Le premier évêque d'Alger commanda à son tour une copie de cette dernière figure en bronze, copie qui, sous le nom de Notre-Dame d'Afrique, devint l'une des images les plus vénérées du christianisme africain⁶⁸.

Dans le même temps, il se vendait pléthore de copies de la Vierge de Bouchardon, des statuette pas chères, pour la plupart en plâtre. Pour Charles

67 René Xavier Lamey, URL : http://peresblancs.org/Statue_Notre_Dame_d_Afrique.htm [dernier accès : 06.08.2018]; Jacques Casier, URL : http://peresblancs.org/Statue_Notre_Dame_d_Afrique.htm [dernier accès : 06.08.2018].

68 Ibid.



10 Adrien Vachette,
Médaille miraculeuse,
entre 1832 et 1836

Forbes de Montalembert, auteur en 1837 d'un pamphlet sur l'art religieux, la Vierge d'argent de Bouchardon était le paradigme du déclin de l'art catholique en France. À ses yeux, « cette horrible Vierge du dernier siècle » avait un visage sans expression, et le mouvement de ses bras tendus était un geste niais. La figure n'avait ni grâce ni dignité, c'est comme si elle avait été inventée pour discréditer le sujet dans l'art, écrivait-il⁶⁹. Mais cette condamnation de la Madone d'argent de Bouchardon témoigne aussi de l'immense popularité d'une figure que « l'on retrouve dans toutes les écoles, dans tous les couvents, dans tous les presbytères » mais dont on ne connaissait plus depuis longtemps l'original⁷⁰. C'est devant l'une de ces médiocres reproductions en plâtre produites à peu de frais en série que Thérèse de Lisieux pria enfant et connut sa guérison (fig. 9)⁷¹.

69 Charles Forbes de Montalembert, « De l'état actuel de l'art religieux en France » [1837], dans id., *Mélanges d'art et de littérature* [...], Paris 1861, p. 163-209, ici p. 199.

70 Montalembert, 1861 (note 69), p. 199.

71 Maurice Vloberg, « XIII. The Iconography of the Immaculate Conception », dans Edward Dennis O'Connor (éd.), *The Dogma of the Immaculate Conception. History and Significance*, Notre Dame 1958, p. 463-506, ici p. 472-473; Sally Cunneen, *In Search of Mary. The Woman and the Symbol*, New York 1996, p. 246.

La réception la plus puissante du type fut celle dont on doit l'origine au prêtre Jean-Marie Aladel (fig. 10)⁷². En confession, la jeune religieuse Catherine Labouré avait fait part à Aladel de ses visions, ainsi que de la mission que lui avait confiée la Vierge de faire frapper une médaille représentant son apparition. Malgré les protestations (ultérieures) de Catherine Labouré, Aladel ne s'en tint pas au témoignage de cette dernière, mais choisit pour l'avvers de la médaille le modèle de Notre-Dame de Savone et de la Vierge d'argent de Bouchardon. Il connaissait vraisemblablement la prédilection de l'évêque Quélen pour la Vierge de Bouchardon (Quélen donna son accord pour la frappe de la médaille en 1832), et la représentation de Marie avec les bras légèrement écartés faisait entre-temps autorité pour figurer l'Immaculée Conception. La Madone de Bouchardon pour Saint-Sulpice et son modèle de Notre-Dame des Victoires survivent donc dans cette « Médaille miraculeuse » qui aura probablement été l'image la plus reproduite avant l'ère du numérique. Marie était apparue à Catherine Labouré sous la forme d'un « tableau ». Le texte qui entourait le « tableau » dans la vision et qui constitue le contour de la face avant de la Médaille miraculeuse résume les deux iconographies de la Vierge d'argent de Bouchardon pour Saint-Sulpice, Notre-Dame de la Miséricorde et l'Immaculée Conception : « Ô Marie, conçue sans péché, priez pour nous qui avons recours à vous. »

72 Pour ce qui suit, voir en détail Körner, 2018 (note 49), p. 11 et suivantes.

Statues aux marges du sacré

Des colosses dans et devant Notre-Dame de Paris au XVIII^e siècle

Étienne Jollet

Dans *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo évoque cet «archidiacre Claude [Frollo]» qui

«passait aussi pour avoir approfondi le colosse de saint Christophe et cette longue statue énigmatique qui se dressait alors à l'entrée du parvis et que le peuple appelait dans ses dérisions *Monsieur Legris*¹».

Ainsi sont mises en relation deux statues, toutes deux aujourd'hui disparues, qui à première vue n'ont guère en commun que d'être toutes deux des colosses : une «Statuë d'une grandeur demesurée», pour reprendre la définition du *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694. 28 pieds pour le saint Christophe, soit près de 9,10 mètres; 12 pieds, soit 3,90 mètres, pour Monsieur Legris. Colosses : ou «géants». L'article correspondant de l'*Encyclopédie* associe le géant à la question du pouvoir profane :

«La coutume des anciens de représenter leurs héros beaucoup plus grands que nature, avoit nécessairement le pouvoir sur l'imagination, de la porter à admettre dans certains hommes au-dessus du vulgaire, une taille démesurée. Les statues de nos rois ne nous en imposent-elles pas encore tous les jours à cet égard²?»

«Colosse», c'est la culture antique à l'usage du religieux; «géant» renvoie au monde profane, et à l'histoire des hommes. Or la question posée par le rapprochement entre ces deux figures est celle du rapport qui existe entre l'intérieur de l'édifice religieux et l'extérieur, en l'occurrence le parvis, dont le statut se dit selon la même alternative : religieux ou profane? C'est d'autant plus le cas dans la mesure où chacune des statues, à sa manière, a rapport au politique – dans le sens de l'Ancien Régime, de controverses concernant la chose publique : le

1 Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris 1831, p. 217.

2 *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts et des sciences*, 17 vol., t. 7, Paris 1751-1772, p. 536 et suivante.

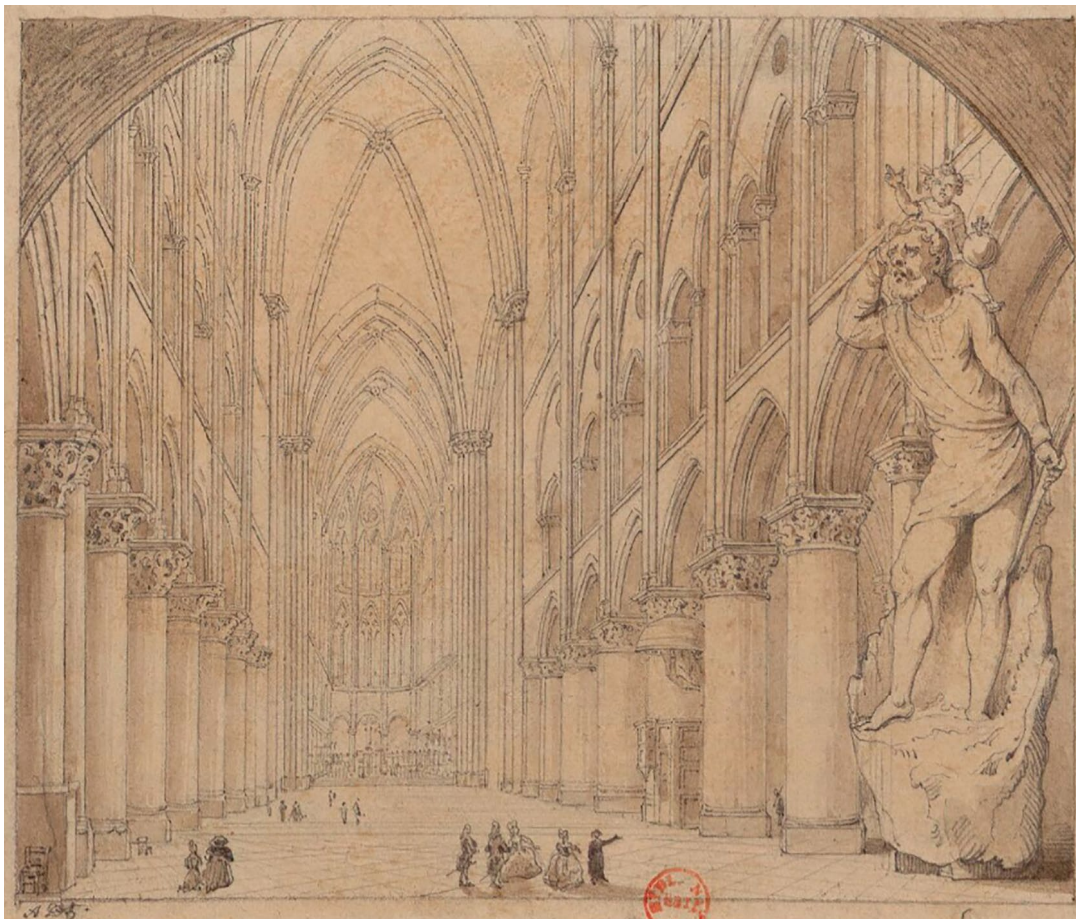
saint Christophe, parce que c'est un ex-voto dédié par un serviteur du pouvoir royal, Des Essarts; Monsieur Legris, parce que c'est un Pasquin parisien, une statue sur laquelle on déposait des libelles. Les deux statues, chacune à leur manière, font apparaître un tiers terme entre le religieux et le politique : ce que l'on pourrait qualifier de « populaire », renvoyant à un « peuple de Paris » actif dans l'un et l'autre domaines, mais aussi correspondant à un certain rapport au monde, qui inclut l'esthétique au sens de rapport sensible aux formes. Pour en rendre compte, on étudiera tout d'abord ce que porte en lui le jeu des dimensions extrêmes en rapport avec la culture populaire. On s'intéressera ensuite à la question du seuil, qui prend ici une importance singulière, du fait de la réflexion sur le rôle du parvis. Enfin, on décrira le trait essentiel qui accompagne la destruction des deux statues : la différenciation radicale qui s'opère entre spatialité et temporalité à la fin du XVIII^e siècle – et une nouvelle recherche de liaison entre les deux, qui nous ramènera à Victor Hugo.

Des colosses ou des géants – et la culture populaire

La question de la taille est suffisamment importante pour que soit placée, à côté de la statue de saint Christophe, donc à droite en entrant dans la nef de Notre-Dame, une plaque donnant diverses dimensions de la cathédrale tout entière³. Et en 1768, dans son « Mémoire historique sur les statues de S. Christophe, et en particulier sur celle qui étoit dans l'Eglise cathédrale d'Auxerre », André Mignot donne pour cette dernière les dimensions de chaque partie du corps : ainsi « chaque œil avoit un pied de fente, d'un coin à l'autre, et neuf pouces d'ouverture du haut en bas⁴ ». C'est dans ce contexte de référence gratifiante à la taille, tant de la statue que du bâtiment – définissant ce que l'on pourrait appeler un sublime du quantitatif – que s'inscrivent ces statues aujourd'hui disparues et dont ne restent, à titre de traces, que ces gravures évidemment peu fidèles. Le saint Christophe de Notre-Dame n'est qu'un exemple de la présence récurrente de ces figures toutes de haute taille : 29 pieds à Auxerre (9,40 mètres environ), à Strasbourg, 36 pieds (11,70 mètres) avant la destruction en 1531. La plupart du temps, c'est plutôt entre 9 et 12 pieds (3 et 4 mètres), ainsi à Saint-Saturnin de Toulouse, à Nevers, Sens, Moulins et à Chartres; Anvers avant 1533; Amiens, 4 mètres; Notre-Dame d'Avenières, à Laval 3,30 mètres de hauteur. La taille, la masse, et puis un trait récurrent sitôt que l'on évoque la matière spectaculaire à

3 « Si tu veux sçavoir comme est ample / De Notre-Dame le grand Temple, / Il y a dans œuvre, pour le seur, / Dix & sept toises de hauteur, / Sur la largeur de vingt-quatre; / Et soixante-cinq sans rabattre, / A de long; aux Tours haut montées / Trente-quatre sont bien comptées; / Le tout fondé sans pilotis, / Aussi vrai que je te le dis », Claude-Pierre Gueffier, *Description historique des curiosités de l'Eglise de Paris*, Paris 1763, p. 18-19.

4 André Mignot, « Mémoire historique sur les statues de S. Christophe, et en particulier sur celle qui étoit dans l'Eglise cathédrale d'Auxerre », dans *Journal de Verdun*, août 1768, p. 119 et suivantes.



1 Adrien Dausatz, *Vue de l'intérieur de Notre-Dame*, entre 1825 et 1860, dessin à la mine de plomb, 11,6 × 14,1 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, cote : Ve 53 (G)

l'époque moderne : le fait qu'il s'agit d'un seul bloc (« ce morceau gigantesque, qui est d'une seule pierre⁵ »). Et le plus étonnant, après tout : que jamais l'on ne dise que la figure de saint Christophe elle-même a dû mesurer, si l'ensemble est de 9 mètres, en gros la moitié, le reste étant le rocher. Ce qui compte, c'est l'impact global, à la fois visuel et sensible. Mais aussi « allégorique » : « Ce saint », dit Méry de la Canorgue, « est représenté, par les Peintres et par les Sculpteurs d'une façon plutôt allégorique que véritable et naturelle⁶ ». Saint Christophe protège le Christ, mais aussi l'homme placé sur une terrasse situé le long du pilier suivant du même côté de la nef : Antoine des Essarts, le commanditaire. Le saint Christophe est un ex-voto : Des Essarts, officier de Charles VI, l'a fait ériger en

5 *Voyage de Lister en 1698* [...], Paris 1873, p. 228 : les mots sont de John Evelyn.

6 Joseph Méry de la Canorgue, *Théologie des peintres*, Paris 1765, p. 153.

1413, après l'apparition en rêve de saint Christophe le sauvant de la main des Bourguignons. Mais rapidement la masse pose problème : elle est trop importante pour que la statue soit parfaitement « allégorique ». Érasme fait référence plusieurs fois au saint Christophe, de façon générale dans l'*Eloge de la folie* et très précisément à celui de Notre-Dame de Paris dans ses *Colloques* :

« La taille n'entre pour rien dans les miracles. J'ai vu à Paris un saint Christophe que l'on dirait une montagne, plutôt qu'un chariot ou un colosse, et qui pourtant, à ma connaissance n'a jamais fait de miracle⁷. »

Mais quand Aernout van Buchel, lors de sa visite de la cathédrale au début du XVII^e siècle, cite ce passage, c'est pour lier la taille du saint Christophe à la question du rapport entre religieux et profane autour de la question de l'orgueil :

« En entrant, on trouve une statue colossale de saint Christophe; elle est tellement énorme qu'Érasme a dit avec raison que ce n'est pas la statue d'un homme, mais d'une montagne. Les hommes en sont arrivés à un tel degré de folie qu'ils ne craignent pas de mêler les fables profanes aux choses saintes⁸. »

Les hommes – mais surtout les hommes qui ne sont pas sages : ceux qui composent le peuple – ainsi pour l'Anglais Maihows en 1750 : « je n'y trouve ni esprit ni caractère; c'est un Poliphème plutôt qu'un saint, et il n'y a que sa taille colossale, absolument, qui puisse lui attirer l'admiration du peuple⁹ ». Saint Christophe est un saint « populaire », parce qu'il plaît au peuple – et c'est dépréciatif. Rien d'étonnant après tout, puisque tout cela vient, selon Mignot, de cette *Légende dorée* de Jacques de Voragine « si fameux par les fables dont il a rempli les vies des saints; et que c'est de cette source impure qu'elle s'est répandue partout¹⁰ ». La cause est entendue : « Le P. Papebroch, Jésuite, l'un des Bollandistes d'Anvers, et tous les Savants avec lui, reconnoissent que cette histoire est toute fabuleuse. » Cela vaut pour les reliques : dom Calmet, dans sa *Dissertation sur l'existence des Géants* (1757), évoque ces dents gigantesques qui lui sont associées. On lui rend hommage avec une verveur que l'on va dire rabelaisienne :

« Un ami m'a assuré avoir lu à Provins une prose en l'honneur de saint Christophe, dans laquelle l'une des strophes contenoit ce qui suit : O beate Christophore, Qui portasti Jesu Christe, Cum pertransisti fluvius, Non tetigit unda culus. »

7 Érasme de Rotterdam, *Colloques*, traduit par Victor Develay, 3 vol., t. 1, Paris 1875, p. 248.

8 Arnold van Buchel, « Description de Paris », dans *Mémoires de la société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 1900, p. 59-195, p. 98.

9 Maihows, *Paris artistique et monumental en 1750*, Paris 1881, p. 62.

10 Mignot, 1768 (note 4), p. 126.

Et il ajoute : « Un Ecclésiastique de Languedoc m'a assuré qu'on a chanté autrefois cette strophe à Narbonne¹¹. » Et puis tout cela s'ancre sur des pratiques populaires, comme ces géants présents dans les fêtes, notamment au nord de la France et que peint Watteau de Lille à la fin du XVIII^e siècle¹².

Est donc « populaire » ce qui ne respecte pas les règles de l'art, en l'occurrence la vraisemblance. Mais l'important, selon Mignot, c'est que le corps hyperbolique de saint Christophe respecte les règles religieuses :

« Je ne m'arrêterai point à faire voir les défauts de ce colosse contre les règles de l'art; que les proportions n'y étoient point observées; qu'il défiguroit l'entrée de l'Eglise, l'une des plus belles qui soient en France. Je me bornerai à examiner s'il n'y a rien de contraire à la décence et au respect dus aux Eglises et aux règles que les Conciles ont prescrites à ce sujet¹³. »

En l'occurrence, le fait de faire porter l'Enfant par le saint : la valeur est « allégorique » parce qu'elle découle du nom même. Pour Méry de la Canorgue :

« Pour ce qui est de présenter simplement S. Christophe, portant sur ses épaules notre Seigneur sous la figure d'un enfant, il n'y a rien là qui soit contre les règles; et un Peintre ne fait que suivre l'usage reçu partout; ou du moins un usage que personne ne peut condamner; puisqu'on a seulement voulu signifier, que ce Saint portait véritablement Jésus-Christ en son âme, tandis que son nom, Christophe, ou Christophorus semble dire qu'il le portoit corporellement¹⁴. »

Mais ce n'est pas le cas pour tous, comme Piganiol de la Force : « Il faut encore attribuer à la signification de son nom, qui est en Grec *Porteur de Christ*, l'idée ridicule de charger ses épaules du corps de J.C. enfant¹⁵. » Cette corporéité du corps du Christ semble insupportable.

Le danger, en effet, c'est le stade ultérieur : l'idolâtrie. Mignot fait référence à la section 25 du concile de Trente (« Il défend d'exposer aucune image qui puisse donner occasion aux personnes grossières de tomber en quelque erreur »), au colloque de Poissy de 1561 (« C'est pourquoi il faut ôter entièrement les images qui ont quelque chose d'indécent, ou qui représentent des histoires *fabuleuses et ridicules* ») ou au concile d'Avignon (1594) sur le registre de la fausseté (« que les images ne présentent rien de ridicule, encore moins tout ce qui est faux et apo-

11 Ibid., p. 124, note.

12 Louis-Joseph Watteau de Lille, *La Famille du Grand Gayant de Douai*, 1780, huile sur toile, Douai, musée de la Chartreuse.

13 Mignot, 1768 (note 4), p. 121.

14 Méry de la Canorgue, 1765 (note 6), p. 153-154.

15 Piganiol de la Force, *Description historique de la Ville de Paris*, Paris 1765, t. 1, p. 309.

crypte [...]. Y a-t-il une histoire plus fausse et plus apocryphe que celle de saint Christophe¹⁶? »).

Il s'agit de protéger la dimension religieuse vis-à-vis des formes populaires parce que celles-ci portent avec elles une dimension séculière. Un édit du mois d'avril 1695 ordonne que les publications pour affaires profanes ne soient plus faites aux prônes mais à l'issue du service divin aux portes des églises, par les officiers qui en seront chargés; ce qui signifie, a contrario, qu'elles étaient auparavant faites à l'intérieur. Des ordonnances pastorales disent la même chose, comme dans celle délivrée par Louis Antoine, archevêque de Paris, le 20 décembre 1696 :

« [...] on s'abandonne à de folles imaginations, on tient des discours licencieux, on fait de la Maison du Père Céleste, une maison de trafic, on y traite d'affaires profanes, on y lie les parties les plus criminelles¹⁷. »

Saint Christophe n'est pas associé à des « parties » criminelles; mais il l'est aux affaires profanes, dans la mesure où la culture populaire mêle les deux dimensions sur le registre de la protection et du propitiatoire – ce que diffuse la gravure. Cela peut prendre à l'occasion des formes – informes, comme à Saint-Sernin de Toulouse où seuls les pieds du saint saillent sur la paroi; et cela n'empêche pas qu'ils soient embrassés. A Notre-Dame de Paris, Gueffier rappelle qu'« au bas de cette figure, il y a un autel où l'on dit des Messes tous les ans, le jour de la fête de ce Saint¹⁸ ». De fait, le culte du saint est fort répandu, ce dont témoigne le nombre d'églises placées sous ce vocable. Saint Christophe est un saint populaire au sens où le *Dictionnaire* de 1694 nous apprend qu'« on dit qu'un homme est populaire, qu'il a l'esprit populaire, pour dire, que par des manières affables et honnêtes, il affecte de se concilier l'affection et les bonnes grâces du peuple, des petites gens ». Et il est honoré – au point que son corps est l'objet de contacts, parfois violents – ainsi à Notre-Dame¹⁹. Une Église ouverte, *volens nolens*, vers son extérieur – en l'occurrence les survivances de la culture païenne : des façons de faire populaires, qui demeurent malgré l'inlassable effort d'acculturation religieuse, selon une temporalité propre. Plus que jamais il faut ici faire référence, pour rendre compte de ce XVIII^e siècle français, au principe d'*Ungleichzeitigkeit* (non-contemporanéité) forgé par Ernst Bloch dans l'*Héritage de ce temps* : « Tous

16 Mignot, 1768 (note 4), p. 128.

17 Nicolas de la Mare, *Traité de la police*, 4 vol., t. 3, Paris 1719, p. 325.

18 Gueffier, 1763 (note 3), p. 84.

19 Cf. Pierre Saintyves, *Saint Christophe : successeur d'Anubis, d'Hermès et d'Héraclès*, Paris 1936, p. 23 : « Dans la basilique de Notre-Dame d'Avenières, à Laval, on conserve encore la statue de bois exécutée en 1583 à la requête des habitants; elle mesure 3 m. 30 de hauteur. Elle n'a pas subi de dégradations sérieuses, bien que les filles viennent, depuis des siècles, piquer des épingles dans ses mollets afin d'obtenir un mari. La statue de Notre-Dame de Montjoie, près Saint-Hippolyte, dans le Doubs, a été moins favorisée. Les filles et les veuves qui désirent trouver un mari dans l'année coupent une parcelle de la statue du saint; aussi bien sa tunique est-elle en loques, le nez et les oreilles sont-ils entièrement détruits. »

ne sont pas présents dans le même temps présent²⁰. » Ou vivent différemment le même espace. Ou vivent différemment la relation entre l'intérieur et l'extérieur de l'Église, l'institution et le bâtiment.

Ce rapport à l'extérieur, saint Christophe y participe grandement. D'abord parce qu'il est vu dès que l'on entre – c'est l'effet de choc qu'évoque Louis-Sébastien Mercier dans les *Tableaux de Paris* : « La figure colossale de saint Christophe frappe d'étonnement au premier coup d'œil²¹. » Ensuite parce qu'il est lié, thématiquement, à l'extérieur. C'est Hermès vis-à-vis d'Hestia, pour reprendre les catégories de Jean-Pierre Vernant : la figure en mouvement sur les chemins. La sculpture elle-même en fait foi, avec ce « bras de mer » qu'évoque Jacques du Breul²². John Evelyn mentionne même « diverses autres figures d'hommes, de maisons, de perspectives, de rochers », donc ce que l'on appellerait volontiers une « amorce narrative », qui inscrit la figure dans un monde en mouvement²³. Mais il y a surtout derrière cette localisation particulière, à la limite entre intérieur et extérieur, une croyance populaire : voir saint Christophe le matin, c'est la certitude de ne pas mourir dans la journée, et encore moins de mourir « déconfès » – sans avoir été confessé. En latin populaire : « *Christophorum videas, postea tutus eras.* » On la retrouve chez les meilleurs théoriciens de la Contre-Réforme, comme Molanus. D'où, selon le père Cahier, la taille de la statue, qui devait être vue de loin²⁴. Cela induit d'une part une continuité entre l'espace intérieur et l'espace extérieur, d'autre part la valorisation d'un effet de seuil : topographique, mais aussi spirituel. Avec comme enjeu le fait de savoir s'il s'agit de parler d'espaces, ou plutôt, plus correctement de lieux, d'étendues définies par leur contour : le lieu de l'église, le lieu du parvis ; ou bien de l'intégration dans un espace, ouvert, commun.

Seuils

Revenons à Victor Hugo et à Notre-Dame de Paris. « Assis sur le parapet du parvis, à contempler les sculptures du portail » : telle est la posture suspecte de Claude Frolo. De fait, le seuil, c'est ici la façade de la cathédrale et ce qui se passe de part et d'autre. Or la tension entre les deux espaces est avivée par l'existence même de la structure du parvis, associée à l'église mais relevant également de l'espace urbain. Cet espace joue un rôle d'autant plus important, en ce qui concerne les statues, qu'il y a une longue tradition de positionnement à

20 Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, Paris 1977, p. 95.

21 Louis-Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris*, 2 vol., Neuchâtel 1781, deuxième édition augmentée, 12 vol., t. 2, Amsterdam 1782-1788, p. 61.

22 Jacques du Breul, *Théâtre des Antiquités de Paris*, Paris 1618, p. 12 (« on voit l'image de saint Christophe [sic] portant notre Sauveur sur ses espaules au travers d'un bras de mer »).

23 John Evelyn, dans *Lister*, 1873 (note 5), p. 228.

24 Père Charles Cahier, *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*, 2 vol., Paris 1867.

la limite de l'édifice religieux : ainsi pour les premiers monuments publics aux «princes» qui sont à l'origine des tombeaux ou des cénotaphes placés aux alentours des édifices religieux, depuis ceux de la *Scala della Raggione* à Verone en passant par le *Regisole* à Pavie jusqu'au *Colleone* de Donatello à Padoue. D'où la nécessité de penser topographiquement le sacré – ce que dit l'édition de 1694 du *Dictionnaire de l'Académie française* : «il se dit des choses auxquelles on doit une vénération particulière. Il est opposé à profane [sic] : Les biens de l'Eglise sont sacrés, il n'y faut pas toucher». On lit dans l'édition de 1762 : «la personne des rois est sacrée». Avec la tension : «Négativement en parlant d'un homme qui n'est retenu sur rien, par aucun respect de religion.» On dit alors que «c'est un homme pour lequel il n'y a rien de sacré». L'article «sacré» de l'*Encyclopédie* rappelle quant à lui les distinctions opérées par les Romains : «les lois romaines ont divisé les choses en sacrées, religieuses et saintes». Sacrées sont celles qui sont consacrées aux dieux; religieuses celles qui correspondent à des devoirs, notamment vis-à-vis des morts; saintes : «celles qui étoient en quelque manière sous la protection des dieux, comme les murs et les portes d'une ville²⁵». Le parvis relèverait en l'occurrence des choses «saintes».

La tension est d'autant plus importante que la façade a une profondeur, celle du porche. Selon Jean-Baptiste Thiers, qui en est le théoricien, cela définit une relation riche entre les deux termes, l'intérieur et l'extérieur. Dans sa *Dissertation sur les porches*, il rappelle tout d'abord les paroles du Christ : «Je suis la porte. Si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé [...]» (Jean x, 9). Mais les espaces mêmes devant cette porte sont sacrés : «Que l'enceinte, le contour, le circuit, les dehors et les lieux voisins des Eglises ont toujours été considérés comme des lieux dignes de la vénération des Fidèles²⁶.» Enceinte, contours, circuits, dehors, lieux voisins – tous termes pouvant être considérés comme une traduction d'*ambitus*, «porche» – donc tout cela en mouvement : Thiers les distingue très nettement des «lieux profanes». D'ailleurs ce qui est à l'extérieur de l'édifice tout en appartenant à celui-ci n'est pas moins sacré. D'où l'importance du parvis, dont le vide est un plein, puisqu'il correspond à la distance nécessaire vis-à-vis du bâtiment sacré : on démolit donc les maisons autour de celui-ci – et Thiers en donne de très nombreuses références. Mieux encore, il rappelle que pendant longtemps on plaçait sous le porche les reliques des saints :

«Que c'est pour cela que ces lieux estoient ordinairement bien ornez, et que les fidèles s'y prosternoient, y baisoient le pavé et y faisoient leurs prières, avant que d'entrer dans les Eglises²⁷.»

25 Encyclopédie, 1751-1772 (note 2), t. 14, p. 476-477.

26 Jean-Baptiste Thiers, *Dissertation sur les porches des églises*, Orléans 1679, p. 93.

27 Ibid., p. 12.

Les lieux de sépulture étant saints, le porche est saint et le parvis l'est également :

« Comme de tout temps les lieux destinés pour la sépulture des fidèles ont été considérés comme des lieux Saints, il est hors de doute que les Porches, l'entrée, les parvis, et les vestibules des Eglises sont de ce nombre²⁸. »

Avec la nécessité de « distinguer divers degrés de sainteté entre les parties qui composent une église ». Thiers le fait en recourant à une comparaison politique :

« Comme dans le corps humain, quoique les pieds ne soient pas si considérables que la tête et quelques autres membres, ils ne laissent pas d'être partie du corps humain; et dans le corps politique, quoique le peuple soit beaucoup au-dessous du prince et des magistrats, ils n'entrent pas moins pour cela dans la composition du corps politique²⁹. »

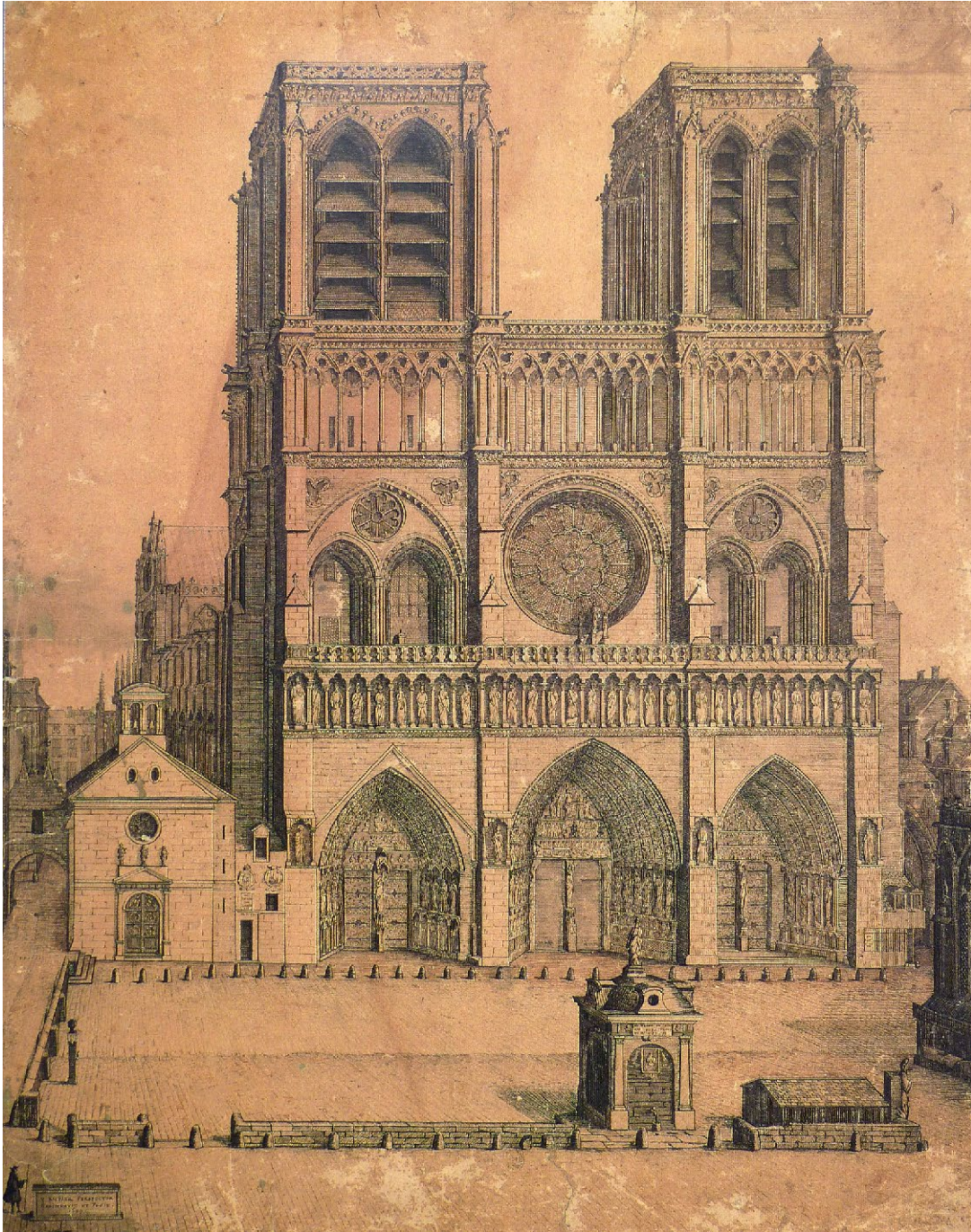
On parle donc ici des « pieds » du corps politique, mais aussi du corps constitué par l'église. Et c'est donc « aux pieds » que se fait traditionnellement la liaison entre les deux mondes, puisque c'est sur le parvis, face à l'entrée principale, que le roi en visite à Notre-Dame est accueilli par l'archevêque. Le peuple est convié à prendre place sur le parvis : le nombre des présents dit le degré de popularité du roi. On lâche à l'occasion des centaines d'oiseaux. Tout cela dans ce « circuit », de fait cette « zone » où l'on retrouve le flou premier de l'église primitive, si c'est, selon Matthieu, là « où deux ou trois sont réunis en mon nom » (Mt 18-20). Et avec un effet complexe d'articulation entre différents niveaux d'intériorité : « De même que tu entres dans cette église, Dieu veut entrer dans ton âme », dit saint Césaire, évêque d'Arles au VI^e siècle.

Pour cela, dépasser la face; la façade de l'église, la tension qu'elle porte en elle selon Willibald Sauerländer : « obsistere » et « ostendere », défense contre les mauvais esprits et présentation du monde du Salut. C'est sans doute pour cela que c'est en ce lieu que l'on punit (horriblement) les athées. Avec saint Christophe et le regard qu'on porte de loin sur lui, même si on ne le voit pas. Et réciproquement : André Mignot le rappelle : « Christophe étoit du pays de Canaan. Son regard étoit terrible. Il avoit douze coudées de haut (c'est-à-dire 18 pieds ou environ)³⁰. » Est ainsi définie une zone d'échange de regards – avec ce qui est devant l'église : le parvis – « paradis » qu'incarne, par excellence, celui de Notre-Dame. Et dans le paradis, « Monsieur Legris ». Quel rapport, hormis topographique, avec Notre-Dame? Pas d'effet de sacralité; d'aura. La figure est prise au milieu de la « foire aux lards et aux chairs de porc » l'un des jours

28 Ibid., p. 30.

29 Ibid., p. 76.

30 Mignot, 1768 (note 4), p. 121.



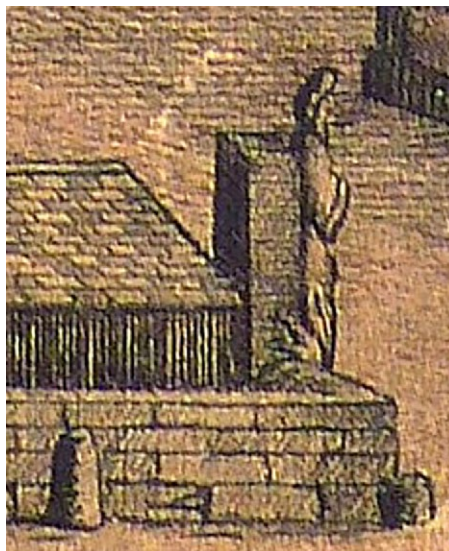
2a Vincent Hantier, *Façade occidentale de la cathédrale Notre-Dame de Paris*, 1699, plume et crayon, 59,2 × 46,2 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, cote : VA-419 (J, 9BIS)-FT 4

de la dernière semaine de Carême, dans le parvis de Notre-Dame; ou bien la foire aux Oignons et aux fleurs, le 8 septembre, jour de la Nativité de la sainte Vierge. Après tout, la statue du roi place Vendôme doit de la même façon accepter la foire Saint-Ovide et les échoppes au ras du piédestal. Les échoppes sont à demeure tout près du Jeûneur, sans que la relation ne soit précisée. Est-il protecteur à l'instar de saint Christophe ?

Car les figures, sur le parvis, ne sont pas neutres. Le chapitre de Notre-Dame, quant à lui, n'accepte pas ce qu'apporte la réfection de la fontaine en 1628 : une Pomone. Le 2 juin 1628, deux chanoines vont voir le prévôt et les échevins pour les prier de faire enlever cette image «indécente» et de la remplacer par une figure de la Vierge. Ce n'est jamais qu'étendre le problème noté par Méry pour l'espace intérieur :

« On se passeroit ici d'avertir, qu'il n'y a rien de plus indécent que de mêler des figures tout à fait profanes, avec des monuments consacrés à la piété, si l'on ne voyait si souvent dans nos Eglises, des Divinités fabuleuses, érigées sur les tombeaux qu'on y remarque. Une Minerve à côté de la Religion, pourroient-elles s'allier ensemble³¹ ? »

C'est près des échoppes et près de la fontaine que se trouve « Monsieur Legris », dit aussi « Pierre le Jeûneur » – sans doute parce que justement il ne profite pas de la bonne chère présentée occasionnellement sur la place. Le spectre large des identités est en lui-même passionnant, parce qu'il fait apparaître l'une des



2b Détail de la fig. 2

31 Méry de la Canorgue, 1765 (note 6), p. 37.

fonctions de la statue : une incarnation de ce que l'on souhaite y trouver. On a aujourd'hui tendance à suivre l'hypothèse de l'abbé Lebeuf, présentée à l'Académie des inscriptions et belles-lettres le 24 mai 1748, selon laquelle cette figure est l'ancien Christ du trumeau de la porte centrale, ou que ce Christ vient des églises détruites pour faire place au parvis, Saint-Etienne ou Saint-Christophe. Mais, et c'est ce qui compte, bien des identités étaient proposées à l'époque : Mercure ou le dieu Terme ; Guillaume d'Auvergne évêque de Paris, notamment pour les tenants de l'hermétisme ; Esculape ; Archambaud maire du palais au VII^e siècle, selon l'érudit Moreau de Mautour. En tout état de cause, les noms les plus communs viennent du peuple : « [...] Les gens grossiers qui ne savent pas la fable, ni ce que cette Statue peut signifier, la nomment *Maistre Pierre le Jeûneur*³². » Les érudits s'en sortent avec des prétéritons, à l'instar de Sauval : « Je ne dis pas comme le peuple que c'est M. Legris, où l'on envoie en hiver les nouveaux venus pour les déniaiser, car cela n'en vaut pas la peine³³. » Mais il le dit : et c'est passionnant : parce que c'est une histoire de farce – et de face. On fait chercher Monsieur Legris partout puis on finit par frotter le visage du provincial ou de l'étranger sur la statue. Quant à son nom, les étymologies fluctuent, entre la vente de tabac gris et le mauvais temps sur le parvis venté, qu'on dit « gris » ; mais aussi parce qu'elle était recouverte de plomb. Ce qui importe ici, c'est qu'il s'agit toujours de la manifestation d'une culture populaire.

Et cela concerne également l'usage que l'on en fait. Ce n'est pas une « statue infamante », comme le Perrinet Le Clerc à l'angle de la rue Saint-André-des-Arts et de la rue de la vieille Bouclerie, celui qui ouvrit les portes de Paris aux Bourguignons en 1418, dont on ne sait d'ailleurs s'il s'agit d'une statue honorifique mise à terre, d'une statue infamante érigée en 1437, ou bien d'une face (décidément) dessinée par des tailleurs de pierre sur une borne. Non, Pierre le Jeûneur, ou Monsieur Legris, c'est un Pasquin de Paris : une figure qui porte la voix du peuple au travers des libelles qui y sont accrochés – mais je n'en ai pas retrouvé trace. Cependant, il est aussi une figure fictive dans l'un de ces libelles qui en font un personnage porte-voix de certaines opinions, le tout le plus souvent dans un contexte de crise, comme la Fronde. Parfois, d'ailleurs, le saint Christophe de Notre-Dame a ce rôle : mais c'est rare. A l'intérieur de Notre-Dame, c'est plutôt une autre figure qui constitue un interlocuteur privilégié : Pierre du Cuignet – ou Coignet – et ce dès la *Satyre de Maistre Pierre du Cuignet sur la Petromachie de l'université de Paris* de Joachim du Bellay (1552), dont le Jeûneur, le « grand'Idole » érigé à Paris, est l'interlocuteur, à l'instar de Marforio en Italie. On le retrouvera dans un certain nombre de textes ultérieurs qui se répondent les uns aux autres. Depuis Viollet-le-Duc, on l'associe à une figure de la *Descente aux Limbes* du jubé – Pierre, donc, de Cuignières, secrétaire aux

32 Charles Le Maire, *Paris ancien et nouveau*, 3 vol., t. 3, Paris 1685, p. 137.

33 Cité par Emile Turpin et Paul Gauchery, « Remarques sur l'inscription "Icy se donne le gris" », dans *Mémoires de la Société historique, littéraire et scientifique du Cher*, 1900, p. 165-178, p. 168.

finances de Philippe le Bel, qui avait eu la mauvaise idée de s'opposer aux prérogatives du clergé. Ordre est alors donné de le ridiculiser dans les différentes églises de France : à Notre-Dame de Paris, on éteint les cierges dans sa bouche. Les figures semblent utilisées encore dans la seconde moitié du XVII^e siècle, puisque Madame de Sévigné y fait référence comme à des libelles dont la fonction semble similaire à celle assurée par *Pasquino* à Rome – la dénonciation humoristique de certains aspects de l'activité des puissants. On parle d'ailleurs couramment, en France, de « pasquin » pour parler d'écrit satirique commentant l'actualité. Rien d'étonnant donc à retrouver le Jeûneur parmi les « mazarinades », comme cette *Révélation du Jeuneur ou Vendeur de Gris établi dans le Parvis Notre-Dame, contenant les remèdes nécessaires à la Maladie de l'Etat*, en 1649 : il y devient Esculape, celui qui soigne l'État ; et c'est évidemment l'intérêt des jeux d'identité. Dans une autre mazarinade, c'est « Jeûner » qui va être retenu, en opposition à la « feste aux jambons ». La statue parle :

« Peuple dévot à la cuisine,
Plus qu'à l'Eglise ma voisine,
Que non la Messe et les Sermons,
Mais l'odeur des frians jambons,
Idoles de la populace,
Attire en foule en cette place,
Oyez la voix d'un sermonneur,
Vulgairement nommé Jeusneur,
Pour estre veu selon l'histoire,
Mil ans sans manger et sans boire. »

Le plus important est sans doute de noter la grande porosité existant entre une telle figure support et d'autres types d'écrits proches, comme ces messages sur les piliers à l'opposé du reliquaire de sainte Geneviève, ceux que lit avec tant l'émotion l'athée Mercier : « Curieux ensuite de lire des billets écrits à la main, et appliqués aux colonnes voisines ; je m'approchai, et je lus » ; ou encore les libelles accrochés au piédestal des monuments royaux³⁴. On voit qu'ici les espaces religieux et profanes ont la même fonction, permettant l'expression de ceux qui n'y ont pas statutairement droit, ou bien ceux qui veulent, dans l'anonymat, peser sur le débat public.

Et il s'agit également de noter la modalité particulière en termes de constitution d'une agentivité : c'est l'*occasio* : une temporalité non continue, à l'occasion de tel ou tel événement ; mais qui de fait correspond aussi à des interrogations profondes, ne faisant surface qu'à des moments particuliers (ainsi le dépôt d'un ex-voto pour un événement précis) mais qui perdurent : comme le rapport problématique au pouvoir en place, religieux comme politique. Car, derrière

34 Mercier, 1781-1788 (note 21), t. 1, p. 316.

les pasquins en rapport au Jeûneur, il y a l'idée de la fraude du clergé, qui joue avec la candeur du peuple, tout ce que dénoncent les rationalistes du début du siècle autour de la question des « oracles » ; ce que va rendre encore plus sensible le projet de fabrication de « statues parlantes » par Athanasius Kircher et d'autres. L'idée cependant demeure au XVIII^e siècle, avec l'idée que la vérité sort de la bouche... des statues : selon un régime sonore, une discrétion qui s'oppose aux « cris de Paris ». A l'échelle de la ville de Paris : le Jeûneur dialogue avec le Crocheteur (de fait, « clocheteur ») de la Samaritaine, le Jacquemart de Saint-Paul-Saint-Louis, le petit More carillonnant de l'horloge du Marché Neuf, qui participent tous aux « cérémonies de l'information » (Michèle Fogel) de l'Ancien Régime. Est-ce aussi pour cela que les statues des colosses, ou des géants, vont être détruites ?

La destruction des statues

Pourquoi détruire les statues ? Car c'est le cas : en 1748 pour le Jeûneur ; en 1784 pour saint Christophe. Le spectre des raisons présentées ici permet de comprendre les enjeux liés à une telle représentation, au moment où elle disparaît. Dans le cas du saint Christophe, à l'instar de figures similaires en province, on ne le détruit que parce qu'une occasion se présente – la statue se dégrade. A Notre-Dame, selon Gilbert, « une solive, tombée d'un échafaud destiné au rétablissement du buffet d'orgue, cassa la tête de saint Christophe, et prépara sa destruction totale, qui eut lieu quelques jours après³⁵ ». Dès 1772, sa destruction était envisagée : elle aurait été interdite par l'archevêque Christophe de Beaumont, refusant que l'on touche à son saint patron. Selon le père Cahier, « ce n'était vraiment pas la peine que les chanoines s'en mêlassent : avec quelques années de patience, on eût obtenu le même résultat sans que des mains ecclésiastiques y prissent part³⁶ ».

La raison donnée : avant tout esthétique. Claude Le Petit critiquait déjà à Paris « ce Monstre à jambes d'Eléphant / Qui porte ce petit enfant³⁷ ». À Auxerre, la condamnation esthétique se fait en associant le nom du responsable, l'évêque de Caylus et son neveu, le comte de Caylus. Le célèbre amateur d'ailleurs loue la cathédrale : il « dit qu'elle est bien proportionnée, bien éclairée et bien pavée : mais plus il admiroit la beauté de son Eglise, plus il étoit peiné de voir un colosse qui en défiguroit l'entrée³⁸ ». Avec agressivité :

35 Antoine Pierre Marie Gilbert, *Description historique de la basilique métropolitaine de Paris*, Paris 1823, p. 179–180, note 1.

36 Cahier, 1867 (note 24), p. 11.

37 Claude Le Petit, *Rome, Paris et Madrid ridicules, avec des remarques historiques par M. de M*** et un recueil de poésies choisies*, Paris 1713, chap. 54, « Notre-Dame ».

38 Mignot, 1768 (note 4), p. 121.

« Ceux qui ont vécu avec lui se souviennent lui avoir entendu dire plus d'une fois : il faut que j'aime autant la paix que je l'aime, pour n'avoir pas entrer, ou la nuit ou de grand matin, des ouvriers dans l'Eglise, pour l'abattre : il n'attendait que l'occasion de le faire ôter. Cette occasion s'est présentée le 28 avril de cette année [du fait de démolitions]. Ces démolitions étant presque achevées, les Chanoines ont cru devoir profiter de l'occasion, pour débarrasser l'Eglise d'un colosse monstrueux, difforme et mutilé, qui la déshonorait; d'autant plus qu'il ne servoit qu'à amuser le peuple, qu'une vaine curiosité y attiroit, sans aucun sentiment de piété et de religion. C'est ainsi que la démolition du colosse fut conclue dans un chapitre assemblé, à la presque unanimité, sans aucune réclamation. On y employa sur le champ les ouvriers qui étoient dans l'Eglise avec leurs échelles et leurs outils³⁹. »

L'enjeu, c'est bien à nouveau le peuple : ou, plus largement, la persistance de l'idolâtrie. Claude Le Petit le dit déjà dans son *Paris ridicule*, écrit vers 1656-1657 : « Mais pourquoi s'en prendre au Quidam / Dieu défend d'avoir des Idoles, / Si Paris en dresse, à son Dam⁴⁰. » Pour la situation contemporaine, elle est dite d'un mot pour un ecclésiastique : « Des idolâtres baptisés » : ainsi Christophe Sauvageon, le prieur de Sennely en Sologne, décrit-il en 1700, selon une formule souvent citée, les ouailles qui lui sont confiées. Plutôt superstitieux que dévots. Superstition : il faut distinguer, si l'on suit Bernard Dompnier, « la superstition », qui désigne l'écart grave par rapport à la dévotion, et « les superstitions », déviances dont le clergé peut venir à bout⁴¹.

Mais l'hostilité à l'égard de la destruction du saint Christophe concerne un peuple élargi, on s'en rend compte à Auxerre :

« On n'a pas été surpris d'entendre les plaintes et les regrets du petit peuple. On s'y attendoit; mais on a été fort étonné de voir un certain nombre de bourgeois, et même ecclésiastiques tenir à peu près le même langage, et dire qu'on ne devoit pas ôter un ancien monument de l'Eglise cathédrale d'Auxerre⁴². »

Entendons bien ici le mot important : « ancien » – on pourrait rajouter « monument » : c'est ce qu'Alois Riegl appellera « valeur historique » qui prévaut, ou peut-être aussi « valeur d'ancienneté » : en soi, sans qu'on puisse vraiment dater; parce que c'est vieux; parce que c'est le peuple? Quoi qu'il en soit, c'est suffisant pour que Mignot écrive en 1768 son texte de justification :

39 Ibid., p. 126-127.

40 Le Petit, 1713 (note 37).

41 Bernard Dompnier (éd.), *La Superstition à l'âge des Lumières*, Paris 1998.

42 Pierre Jaubert et Joseph-Antoine-Toussaint Dinouart, *Anecdotes ecclésiastiques*, t. 1, Amsterdam 1772, p. 137.

« Examinons si les plaintes que font quelques personnes sur la démolition de la statue de saint Christophe sont bien fondées, et conformes à l'esprit de l'Eglise. Pour le connoître, on ne peut mieux faire que de consulter les conciles qui ont parlé des images exposées dans les Eglises⁴³. »

La critique va alors porter sur les dimensions les plus problématiques, la première et la plus importante d'entre elles étant l'idolâtrie, mais aussi la vraisemblance :

« Si quelqu'un s'avisait aujourd'hui de publier par l'impression l'histoire de saint Christophe, dont j'ai fait l'abrégé, pourroit-il trouver un seul approbateur, ne seroit-il pas sifflé de tout le monde ? Doit-on avoir plus d'indulgence pour les images qui la représentent⁴⁴ ? »

Et puis peu à peu la véritable raison émerge : contrer à l'avance les possibles accusations des protestants :

« Ces sortes d'images ne servent qu'à exciter les railleries des libertins et des incrédules. Elles donnent lieu aux invectives des ministres protestants contre les catholiques. Ils en prennent occasion de prêcher à leurs peuples que la Religion catholique n'est appuyée que sur des fables. Qu'on juge présente si ce prétendu monument de l'Eglise d'Auxerre méritoit d'être conservé⁴⁵. »

Les protestants, l'hérésie officielle. Mais aussi ce qui affleure à peine dans les discours : la survivance de la magie. Pour les commentaires, même ceux émanant des gens d'Eglise, le surnaturel existe. Thiers prend acte de l'existence du magique, alors que Pierre Le Brun demande en 1702 de « discerner les effets naturels d'avec ceux qui ne le sont pas⁴⁶ ». Ce qu'on nomme « hermétisme » investit Notre-Dame de Paris tout comme le parvis. Mignot indique que

« Quelques-uns ont voulu appliquer à la démolition de la statue de saint Christophe un quatrain des prophéties de Nostradamus, *Centurie 4 num 84* : *Un Grand d'Ausere mourra bien misérable, Chassé de ceux qui sous lui ont été, Serré de chaînes, après d'un rude câble, En l'an que Mars, Vénus, Sol joint ont été.* »

L'auteur se sent obligé d'argumenter : « Mais on ne trouve ni chaînes, ni câble dans la construction et dans la démolition de cette statue : et de plus Mars,

43 Mignot, 1768 (note 4), p. 127-128.

44 Ibid., p. 130-131.

45 Ibid.

46 Pierre Le Brun, *Histoire critique des pratiques superstitieuses*, Rouen 1702, p. 121.

Vénus et le soleil n'ont pas été en conjonction pendant l'année 1768⁴⁷. » Un certain nombre de textes en font état, dont Sauval. Il est vrai que selon lui, dans Notre-Dame tout est « hiéroglyphe ».

« Tous les portaux de l'Eglise sont revêtus d'hiéroglyphes. La figure de St Christophe est le plus grand colosse du royaume. Il a environ vingt pieds de haut. L'attitude en est très-belle, mais les jambes sont un peu trop roides et trop aigues. Les hermétiques le prennent pour un hiéroglyphe [...]. La figure de Mercure ou d'Esculape, ou selon d'autres de Guillaume Évêque de Paris, passe encore pour un hiéroglyphe chés quelques-uns⁴⁸. »

On se rappelle alors que les Géants sont aussi cette race qui a défié Dieu; qui a existé, évidemment; à propos desquels Dom Calmet publie sa *Dissertation sur les Géants* en 1720 : on en retrouve de temps en temps des ossements. Et puis, même si l'on n'y croit pas, ils s'intègrent au monde familial, au travers des fables et des récits, comme ceux, féériques, que Mme d'Aulnoy évoque, où le Géant de la mythologie savante rencontre l'ogre populaire.

La grande affaire, c'est le retournement opéré par Voltaire : c'est désormais un régime général que celui de la réalisation d'idoles – dont saint Christophe :

« De quel œil voyaient-ils donc les statues de leurs fausses divinités dans les temples? Du même œil, s'il est permis de s'exprimer, que nous voyons les images des objets de notre vénération [...]. Les Grecs avaient la statue d'Hercule, et nous celle de saint Christophe⁴⁹. »

L'idole donc n'est pas en soi mauvaise : elle correspond à un certain régime religieux. D'où la possibilité d'intégrer les géants tels que saint Christophe ou le Jeûneur dans un discours à valeur universelle. L'enjeu, c'est l'évolution vers la question du « sacré » et son historicisation grâce aux travaux contemporains : le président de Brosses publie *Du culte des dieux fétiches* en 1760, l'abbé de Guasco son *De l'usage des statues chez les Anciens* en 1768, soit l'année de la destruction du saint Christophe d'Auxerre. La sécularisation se manifeste ainsi, par l'intérêt porté par l'inscription des statues dans une histoire du sacré. Cela se manifeste aussi par l'intérêt que l'on porte sur d'autres statues dans la cathédrale : ainsi d'un autre ex-voto, la statue de Philippe le Bel à Notre-Dame, au bout de la nef, dont l'identité fait l'objet de controverses : Piganiol de la Force, dans son guide de Paris, indique qu'« il y a néanmoins des Savants parmi lesquels, est le R. P. de Montfaucon, qui prétendent que cette statue équestre, est celle de Philippe de

47 Mignot, 1768 (note 4), p. 121.

48 Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, 3 vol., Paris 1724, t. 1, livre IV, p. 371.

49 Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Londres [Genève] 1764, art. « idole ».

Valois⁵⁰ ». D'où la nécessité de changer l'inscription, selon le président Hénault dans le *Mercure de France* d'avril 1763⁵¹.

La même historicisation se fait dans un contexte encore plus précis : celui du nationalisme, en rapport avec l'Hercule gaulois. Le rapport est fait par Eustathius von Knobelsdorf dans sa *Lutetiae Descriptio*, qui évoque le cadeau reçu en 1540 par Charles-Quint à Paris : une statue de 2 mètres de haut en argent d'Hercule. Il indique à cette occasion que les Français en pratiquent encore le culte et fait référence au saint Christophe de Notre-Dame de Paris. Le lien continue à être fait par François Noël dans un article de son *Nouveau dictionnaire des origines, inventions et découvertes* (1827) :

« Saint Christophe (statues colossales de). L'un des dieux pour lesquels les Gaulois avaient le plus de vénération était Hercule, qui s'appelait dans leur langue Ognius; ils le représentaient sous la figure d'un vieillard noir, ridé et halé, comme un nautonier, ressemblant plutôt à Caron qu'à l'Hercule des Grecs et des Romains. Cette manière de représenter Hercule a été suivie jusqu'à nos jours par les artistes chargés de faire ces statues colossales, connues sous le nom de saint Christophe. Il est même à présumer que dans l'origine ces statues étaient celles de l'Hercule gaulois⁵². »

Et c'est la raison pour laquelle il est placé « toujours près de la porte dans les églises qui n'étaient pas sous l'invocation de ce saint » : en tant qu'Hercule, il a le pouvoir d'attirer les foules.

Enfin, la destruction s'inscrit dans une historicisation elle aussi très marquée. La mise à bas du saint Christophe a été célébrée par « cette épigramme M. [sic] de Piis » :

« Un jour, rébénant de Vordeaux,
J'entre ici dans la cathédrale,
Et j'y vois deux mille badauds
D'une tristesse sans égale.
Cadédis! Qu'abez bous? – On abat à l'instant
Ce saint si grand, si gros, que vous voyez en face,
Et qui, depuis un siècle occupant tel espace,
A l'église au besoin eût servi d'arc-boutant!
– Cé qué c'est qué des gens en place⁵³! »

⁵⁰ Piganiol de la Force, 1765 (note 15), t. 1, p. 314.

⁵¹ « Lettre sur la statue équestre de Notre-Dame par le président Hénault », dans *Mercure de France*, avril 1763, p. 174 et suivantes.

⁵² François Noël, *Nouveau dictionnaire des origines, inventions et découvertes*, 2 vol., t. 2, Paris 1827, p. 582–583.

⁵³ Rapporté par Noël, *ibid.*, p. 585.

L'important : la critique politique ; mais aussi l'emploi d'un faux patois aquitain – pour mieux ancrer dans des jeux d'espace – ici la dénonciation des gens de la « ville ».

La place ; la bonne place ; là où l'on est : cela vaut également pour la destruction du Jeûneur, qui a lieu plus tôt, en 1748, mais que j'évoque seulement maintenant parce qu'elle ouvra paradoxalement à des perspectives plus neuves. Elle se fait en effet au nom de ce que l'on essaie de comprendre ici, l'articulation entre l'espace sacré intérieur et les alentours, en l'occurrence le parvis. Rappelons dans quelles circonstances la statue disparaît : lors d'un nivellement du parvis qui a lieu en 1748. Le procès-verbal de la séance du 13 mai du Conseil de ville veut réaliser l'unification entre l'intérieur et l'extérieur de l'église :

« Que par la suite le pavé tout entier, soit en dedans, soit en dehors du parvis de l'église parisienne, ainsi qu'on l'appelle, serait ramené à une seule et même hauteur. Ainsi la surface totale de la grande basilique devra être dans toutes ses parties d'un nivellement absolu, ce qui doit en vérité la rendre plus vaste et plus imposante⁵⁴. »

Vis-à-vis de la cathédrale. En l'exhaussant, on fait perdre à celle-ci ce que prônait d'Aviler, un effet valorisant de surplomb : « Ce qui donnait encore de la majesté aux anciens temples », écrit d'Aviler,

« c'était l'élévation de leur sol au-dessus du terrain qui les environnait, c'étaient ces escaliers de cinq, sept, neuf marches qui, régnaient tout autour, leur servaient de base, et conduisaient aux portiques ; c'était cet espace qui séparant toujours un édifice sacré de tout édifice profane, laissait apercevoir de toutes parts la structure, sa forme, ses ornements. De tout cela il résultait une masse grave sans pesanteur, élevé sans avoir rien de gigantesque, riche par ses soutiens mêmes les plus nécessaires qui se changeaient en ornements⁵⁵. »

Piganiol de la Force, en 1765, indique, avant de donner la description de l'église de Notre-Dame, que

« le *sol* ou *rez de chaussée* du nouveau Paris est bien autrement relevé que celui de l'ancien, puisqu'on montoit à celle-ci par treize marches de pierre qui régnoient le long du Parvis, au lieu que l'on y descend aujourd'hui⁵⁶. »

54 Cf. Archives nationales, LL 232 23, procès-verbal de la séance du 13 avril 1748 (traduction du latin par Fay & Jarry, « Le Grand Jeûneur et les échoppes du parvis Notre-Dame », dans *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 1930, p. 40, note 1).

55 Augustin-Charles d'Aviler, *Cours d'architecture*, Paris 1691, p. 54-55.

56 Piganiol de la Force, 1765 (note 15), p. 293.

Cette rationalisation oriente l'espace du parvis non pas tant du côté de la nef que de la ville et même du pays. Le parvis sert en effet depuis toujours à mesurer la longueur des voies entre Paris et le reste du territoire : le « kilomètre zéro ». Jeanne Pronteau affirme « qu'il existait dans le sol du Parvis, depuis un temps indéterminé, un poteau portant les armes du chapitre⁵⁷ » : au départ peut-être seulement une borne pour délimiter les possessions de l'Hôtel-Dieu de celles du Chapitre de Notre-Dame. C'est sans doute pourquoi on a imaginé, dit Piganiol, « que c'était un dieu Terme ». Il est remplacé en avril 1768 par un poteau placé au pied de la tour septentrionale de la cathédrale, avec l'objectif précis d'indiquer le point de départ pour les bornes qui, de mille en mille toises, commençaient à diviser les routes du royaume. L'ordre rationnel, celui des nombres, s'impose peu à peu.

Cela vaut pour l'extérieur. A l'intérieur, une dimension autre prend le dessus : l'émotion. Pour Louis-Sébastien Mercier, elle participe d'une conception générale de l'espace intérieur de la cathédrale, qui touche : « La figure colossale de saint Christophe frappe d'étonnement au premier coup d'œil. » Il l'associe à l'histoire pathétique de ce

« prédicateur célèbre, de plus chanoine de Notre-Dame, qu'on croyait mort en odeur de sainteté et qui, tandis qu'on récitait pour lui l'office des morts, sortit la tête de la bière et cria : je suis damné !

Eh bien, cette histoire ne vous pénètre-t-elle pas d'effroi ? N'est-elle pas composée d'une manière pathétique ? Quand elle est récitée dans ce monument vaste et majestueux, dans un demi-jour imposant, en présence de saint Christophe, ces objets me semblent parfaitement d'accord. Je suis ému profondément ; j'ai du plaisir à voir la haute statue, à entendre, sous ces voûtes élevées, l'histoire du chanoine qui se releva trois fois de son cercueil, pour dire : « Je suis jugé par le juste jugement de Dieu » ... L'auditoire pâlit⁵⁸. »

Pathétique, saint Christophe ? Ce serait seulement l'une des composantes d'une figure qui tire sa richesse de l'appartenance à tant de mondes différents – d'où sans doute l'assimilation récurrente à l'univers de Shakespeare, l'une des grandes redécouvertes de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Diderot, dans le *Paradoxe sur le comédien*, l'évoque comme métaphore du théâtre du maître anglais :

« Ah, monsieur, ce Shakespeare étoit un terrible mortel ; ce n'est pas le gladiateur antique ni l'Apollon du Belvédère ; mais c'est l'informe et grossier

57 Jeanne Pronteau-Maille, « Notes sur le parvis Notre-Dame à Paris des origines à 1748 », dans Laure Beaumont-Maillet et al., *Mélanges d'histoire de Paris : À la mémoire de Michel Fleury*, Paris 2004, p. 17-39, ici p. 38.

58 Mercier, 1781-1788 (note 21), t. 1, p. 43.

St Christophe de Notre-Dame; colosse gothique, mais entre les jambes duquel nous passerions tous, sans que le sommet de notre tête touchât à ses testicules⁵⁹. »

Association que l'on retrouve chez Mercier :

« Qu'on remette les tableaux, qu'on ne détruise rien du portail et des vantaux, qu'on n'abatte point saint Christophe; c'est l'ouvrage, non d'un statuaire, mais d'un maçon. Il me représente mon Shakespeare : voilà pourquoi je le chéris. Je vois ailleurs assez de belles statues; mais saint Christophe, il est unique⁶⁰. »

Le texte date de 1783. L'année suivante, saint Christophe était abattu.

Conclusion

Ultime retour à Victor Hugo : avons-nous approfondi «le colosse de saint Christophe et cette longue statue énigmatique», Monsieur Legris? ou le Jeûneur? L'on peut dire du moins qu'on l'a rejoint dans une culture populaire rêvée, dont on ne peut relever, grâce à l'évocation rapide de ces deux figures, que quelques traces. Oui, elles sont prises dans des enjeux de première importance concernant le rapport entre le religieux et le laïc, l'intérieur et l'extérieur, le sacré et le profane; mais le tout débordant, se mélangeant – le profane à l'intérieur et le religieux à l'extérieur. Et puis, surtout, ce qu'apporte la dimension populaire : le fait qu'il y ait mélange des différentes dimensions qui ne sont que des étiquettes associant des intérêts – des intérêts toujours simultanément doctrinaux et «politiques», au sens de la domination dans la Cité. Comme tout ce qui fait l'objet d'un intérêt populaire, il est dangereux. Des «géants», ou «Gayants», sont détruits, à Dunkerque et à Douai en 1792, à Ath (Belgique) en 1794. L'idéologie révolutionnaire, qui voit dans ces personnages de grande taille des symboles de l'Ancien Régime liés aux croyances religieuses, contribue à les faire disparaître. Mais les mêmes révolutionnaires vont recourir au colosse quand il s'agira d'hypostasier l'unité de la nation, avec le concours pour le «colosse du Peuple français» du 30 fructidor an III. Ce sera encore le cas pour le projet de monument à la gloire du peuple français proposé par David le 7 novembre 1793, 17 brumaire. Le colosse reposait sur un piédestal formé par l'accumulation des statues des rois de France, en fait les statues des ancêtres du Christ de la façade de Notre-Dame, à laquelle on revient, décidément. Avant de

59 Lettre de Diderot à François Tronchin, 18 décembre 1776, dans Denis Diderot, *Correspondances*, éd. par Georges Roth et Jean Varlot, t. 15, novembre 1776–juillet 1784, Paris 1970, p. 38.

60 Mercier, 1781–1788 (note 21), t. 1, p. 43.

s'en éloigner, selon la logique de la continuité du territoire dont le Jeûneur a fait les frais, avec « Le Peuple mangeur de rois » : statue colossale proposée par le journal des *Révolutions de Paris*, pour être placée sur les points les plus éminents de nos frontières où c'est le territoire de la France qui est la véritable image non iconique de la nation. Les colosses viennent seulement en scander les limites : un nouvel espace sacré, le sol national. Mais comme pour celui de l'intérieur et de l'extérieur de Notre-Dame, rien ne dit que cette sacralisation proclamée soit suivie d'effets – du moins de ceux qu'on attendait. Et Claude Frolo continue à « approfondir » « le colosse de saint Christophe et cette longue statue énigmatique », Monsieur Legris, sans qu'on sache vraiment ce qu'il y voit.

Transformations de l'espace sacré

L'autel dans l'église

De l'érudition gallicane à l'« architecture parlante »

Mathieu Lours

On assiste en France, à partir du milieu du XVIII^e siècle, à une révolution de l'architecture religieuse. Le modèle de l'église classique, à piles et arcades, fait place à un art de bâtir lié à la révolution esthétique que constitue le modèle « à la grecque », préparée par le lent basculement du goût qui s'amorce dès les années 1730. La seconde moitié du XVIII^e siècle est marqué par le retour de l'architecture religieuse au cœur de la réflexion et des pratiques architecturales. Depuis qu'il a fait le choix de Jacques-Germain Soufflot pour la construction de Sainte-Geneviève et la publication du premier projet en 1757, l'État royal montre la voie en soutenant une esthétique conforme à la fois au goût à l'antique et fondée sur une nouvelle expérience de la mise en scène du sacré¹. Dans les années 1760, de nouveaux projets sont marqués par le modèle des anciennes basiliques, à files de colonnes². Ils rencontrent le souhait de rationalisation des coûts de construction et la volonté du clergé de disposer d'espaces sacrés adaptés à leur fonction. Cette architecture sacrée des Lumières, souvent décriée au XIX^e siècle comme ayant constitué le cadre d'une sortie du religieux³, a été entendue, au moment où elle fut conçue, comme l'aboutissement architectural de la Réforme catholique en France. Le nouveau modèle d'église est en effet le fruit non seulement de considérations pastorales mais aussi d'une fermentation érudite. Elle est l'œuvre des savants gallicans qui souhaitent prouver que le modèle de la basilique paléochrétienne constituait une preuve de l'ancienneté des pratiques des Églises des Gaules et donc de leur indépendance de Rome. Ce mouvement a rencontré les aspirations des partisans de la « bonne architecture ». Et ce, au milieu du siècle,

1 Sur le projet de Sainte-Geneviève, voir Pérouse de Montclos, *Jacques-Germain Soufflot*, Paris 2004; Michel Gallet, *Soufflot et son temps*, Paris 1994; Claire Ollagnier et Daniel Rabreau (éd.) *Jacques-Germain Soufflot ou l'architecture régénérée*, Paris 2005.

2 Il n'existe pas encore de synthèse sur l'architecture religieuse dans les dernières décennies de l'Ancien régime. On peut se référer aux études fondatrices de Louis Hautecoeur, ou encore au chapitre que leur consacre Jean-Marie Pérouse de Montclos, dans *Histoire de l'architecture en France*, Paris 1989; ou encore Allan Braham, dans *L'architecture des Lumières de Soufflot à Ledoux*, Paris 1982.

3 Montalembert parle de « l'envahissement des statues et des tableaux païens sous de faux noms », Charles Forbes (comte) de Montalembert, *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'Art*, Paris 1839, p. 190-192.

grâce à des amateurs d'architecture qui sont également des vulgarisateurs bien connus, tel l'abbé Marc-Antoine Laugier⁴. Le discours sur le retour à un autel qui soit celui des anciennes basiliques s'impose comme un fil conducteur : partant des religieux érudits du xvii^e siècle, il mène à la réflexion d'architectes, lesquels à partir des années 1750 construisent des édifices qui constituent à la fois l'aboutissement des réflexions de la réforme catholique sur la visibilité de l'autel et l'expression de la première architecture qui, depuis la Renaissance, soit pensée conceptuellement. Ce qui les conduisait à revenir au choix de la centralité de cet autel au sein de l'édifice de culte. Le xviii^e siècle est sans doute le moment où la réflexion sur la position de l'autel est la plus révélatrice des tensions qui peuvent exister dans le discours sur la sacralité des espaces du culte et leur hiérarchisation au sein de l'église. Trois approches s'enchaînent et se superposent pendant tout le siècle. La première est une approche historiciste : la position de l'autel relève d'une référence aux « anciennes basiliques », considérées comme le fondement des identités gallicanes. La seconde est une approche fonctionnaliste, issue de la réflexion à la fois de certains architectes et d'une partie du clergé. Ces deux approches se structurent à partir des années 1710 dans la réflexion intellectuelle des liturgistes et des architectes et s'épanouissent lors de la révolution architecturale des années 1750-1760. La troisième approche, qui apparaît dans les années 1770 et 1780, fait de l'autel le pivot d'une réflexion sur une architecture religieuse conceptuelle, liée davantage au sacré qu'au religieux. Ces trois moments permettent de saisir dans quelle mesure l'emplacement de l'autel est un révélateur des enjeux de la sacralité dans l'Église des Lumières.

L'autel des « anciennes basiliques » : de l'érudition à l'architecture

Les architectes qui révolutionnent l'architecture religieuse à partir des années 1750, Soufflot, mais aussi Contant d'Ivry, puis la génération suivante constituée par Boullée, Chalgrin, Brongniart, ainsi que Cellerier ou Poyet, proposèrent à la question de l'emplacement de l'autel des réponses à la fois innovantes et fondées sur les travaux des érudits gallicans depuis près d'un siècle. L'affirmation de l'église à colonne et de l'autel qui lui convient est en effet inséparable d'une réflexion sur l'identité des Églises des Gaules. L'enjeu était, depuis la fin du xvii^e siècle, de restituer au catholicisme français son identité liturgique et spirituelle. Après un siècle de romanisation des pratiques liturgiques, à partir des années 1690, de nombreux diocèses commencèrent à adopter de nouveaux livres liturgiques, qualifiés de néo-gallicans, car ils reprenaient beaucoup de spécificités de chacun des diocèses des Églises des Gaules. L'intention d'érudits comme

4 Sur l'abbé Laugier, voir Wolfgang Herrmann, *Laugier and eighteenth century French Theory*, Londres 1962, nouvelle édition, 1985.

Dom Martène ou Dom Mabillon⁵ était de prouver que les liturgies des diocèses de France étaient aussi anciennes et respectables que la liturgie romaine⁶. Il était impossible de penser ce retour sans qu'il ait des conséquences sur l'aspect de l'autel et sur celui des architectures qui devaient le contenir. Ainsi, depuis les années 1680, des érudits gallicans produisirent une intense réflexion sur l'autel, dont l'un des premiers exemples se trouve dans les écrits de Jean-Baptiste Thiers, dès 1688⁷. Comme celui des basiliques romaines, l'autel des plus anciennes églises des Gaules était pensé comme nu, sans gradin ni tabernacle. Il devait également être isolé, afin de permettre les encensements et le déploiement des rites dans leur plus ancienne forme. Les *Voyages liturgiques* de Le Brun des Marettes⁸, les Enquêtes du père Le Brun⁹, ont parmi leurs objets la quête d'un fondement archéologique à l'identité gallicane. L'autel est systématiquement au centre de leurs recherches. Plus tard dans le siècle, la position de l'autel et sa variation au cours de l'histoire a également passionné les premiers historiens de l'architecture ayant mené une étude diachronique des édifices chrétiens, en particulier David Le Roy, historiographe de l'Académie royale d'architecture¹⁰.

Dans le même temps, on assiste à un débat sur la structure des chœurs : selon les partisans d'une approche continuiste c'est-à-dire qui souhaitent maintenir les héritages stratifiés pendant le Moyen-Âge, comme Jean-Baptiste Thiers, on doit conserver, dans les anciennes églises, un chœur clos par un jubé, avec un autel au fond du chœur¹¹. Selon les autres, on doit, au contraire, ouvrir le chœur et, éventuellement, disposer l'autel entre les fidèles, dans la nef et le clergé, placé dans l'abside, comme dans les « anciennes basiliques¹² ». On aboutit ainsi à un conflit sur l'emplacement de l'autel au sein même de la famille spirituelle gallicane. Certains considèrent que l'on doit tenir la voie d'une mémoire stratifiée : même si le jubé est un dispositif médiéval, issu de la transformation

5 Voir notamment Daniel-Odon Hurel, *Dom Jean Mabillon, moine et historien*, Paris 2007. Et sur les abbayes mauristes, leurs architectures et leurs décor, en lien avec l'érudition gallicane, la thèse de Pierre-Marie Sallé, *L'architecture et le décor des églises de la congrégation monastique de Saint-Maur : constructions, restaurations, aménagements liturgiques (1618-1790)*, Paris 2022.

6 Bruno Neveu, *Érudition et religion*, Paris 1994.

7 Jean-Baptiste Thiers, *Dissertations ecclésiastiques sur les principaux autels des églises. Les jubés des églises. La clôture du chœur des églises*, par M. J.-B. Thiers, docteur en théologie et curé de Champrond, Paris 1688.

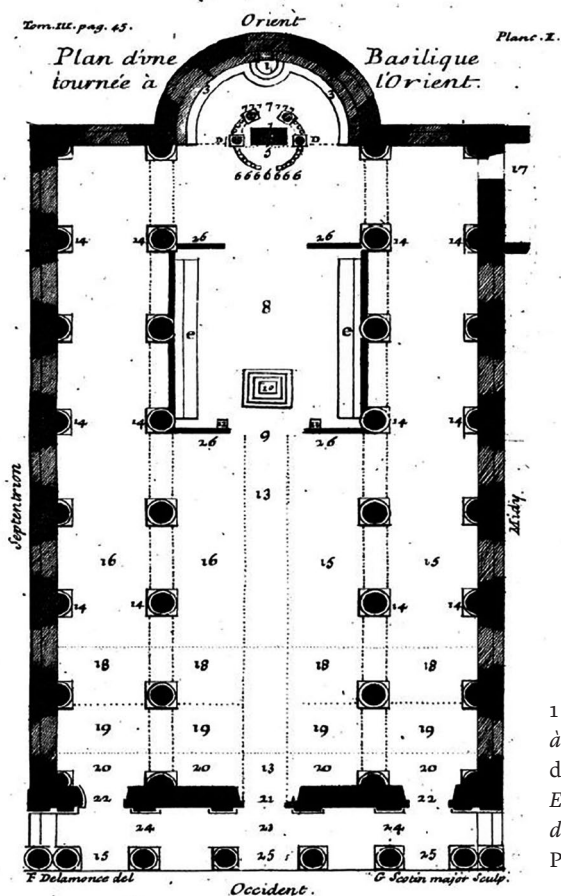
8 Jean-Baptiste Lebrun des Marettes, alias le Sieur de Mauléon, *Voyages liturgiques de France ou recherches faites en diverses villes du royaume*, Paris 1718. Sur ce mouvement de renouveau des liturgies, voir Xavier Bisaro, *Chanter toujours, plain-chant et religion villageoise dans la France moderne*, Rennes 2010. Voir la chronologie de l'adoption des liturgies néo-gallicanes par les diocèses dans Mathieu Lours, *Les cathédrales de France, du concile de Trente à la Révolution*, thèse de doctorat, vol. 1, Université Paris I, 2006, p. 278-279.

9 Bibliothèque nationale de France (Bnf). Mss. Lat. 16 796 à 16 818. Voir l'étude de Xavier Bisaro, *Le passé présent, une enquête liturgique dans la France de la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris 2012.

10 David Le Roy, *Histoire de la disposition et des formes différentes que les Chrétiens ont donné à leurs temples depuis le règne de Constantin le grand jusqu'à nos jours*, Paris 1764.

11 Thiers, 1688 (note 7), par ex. préface, p. III : « On a plus de soin que les autels d'aujourd'hui soient conformes aux règles de l'architecture qu'à celle de l'Église. »

12 Sur cette question du chœur des églises, de l'emplacement de l'autel, voir Bernard Chédozeau, *Chœur clos, chœur ouvert*, Paris 1997 ; et Mathieu Lours, *L'autre temps des cathédrales*, Paris 2010.

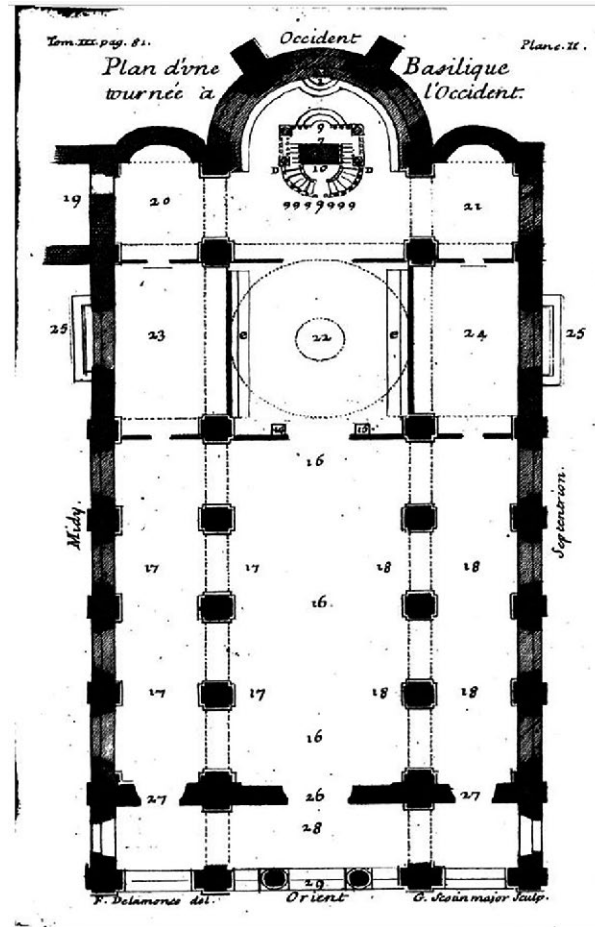


1 *Plan d'une basilique tournée à l'Orient*, gravure, illustration de l'ouvrage de Dom Claude de Vert, *Explication simple et littérale des cérémonies de l'Église*, t. III, Paris 1713, p. 81, planche II

des ambons, le chœur des églises est considéré comme le fruit d'une évolution continue depuis le temps des « anciennes basiliques », celles-là mêmes qu'ont édifiées les saints évêques des IV^e et V^e siècles. D'autres sont partisans d'un retour aux dispositions primitives et donc d'une mémoire passant par la restitution. Les premiers, pour décrier les autres, qualifiant leur autel « à la romaine », alors que les seconds tentent de prouver que ces dispositions sont bien celles des anciennes basiliques des Gaules¹³. C'est le choix que firent les mauristes de Saint-Germain-Prés avec le nouvel autel réalisé en 1704 par Oppenord, placé en avant du chœur disposé désormais dans l'abside¹⁴.

13 Voir le mémoire de l'architecte Godot défendant son projet de chœur à la romaine devant les huit chanoines de la cathédrale de Noyon, en 1753, Archives départementales de l'Oise, G 1347.

14 On notera, même si c'est une autre question, que les mauristes ne restituèrent pas le chœur des chantes et clercs qui, dans les basiliques paléochrétiennes, était placé en avant de l'autel et le confondirent avec le banc presbytéral placé dans l'abside, alors que ces dispositions étaient connues, notamment pas Dom Claude de Vert, suite à l'observation des basiliques romaines qui, comme Saint-Clément, avaient conservé



2 Plan d'une basilique tournée à l'Occident, gravure, illustration de l'ouvrage de Dom Claude de Vert, *Explication simple et littérale des cérémonies de l'Église*, t. III, Paris 1713, p. 45, planche I

L'emplacement de l'autel devient ainsi un point fondamental dans le contexte de la polémique sur le retour à l'ancienne basilique et donc dans la question de la légitimité des usages liturgiques gallicans et du cadre qu'on doit leur donner. En 1713, Dom Claude de Vert, religieux de l'abbaye de Cluny, publie son *Explication simple et littérale des cérémonies de l'Église*. Dans le troisième volume, on trouve deux plans restitués d'anciennes basiliques. C'est là

ces dispositions lors de leurs réaménagements aux XII^e et XIII^e siècles. Les mauristes sont donc non pas dans une stricte logique de restitution archéologique, mais aussi dans une adaptation aux nécessités pastorales dans une logique de référence et non de copie. En 1753, l'architecte Godeau, dans un mémoire destiné à défendre l'autel qu'il souhaite ériger à un même emplacement dans la cathédrale de Noyon, utilise comme argument le fait que l'emplacement de l'autel de Saint-Germain-des-Prés justifie le fait que cette disposition ne soit pas « romaine » mais gallicane car il « étoit un monument beaucoup plus antique que l'autel de St Pierre de Rome et on auroit dû nommer cet autel dans ce tems la, a la françoise puisque Michel Ange n'a fait que copier cette position qu'on a pris très anciennement des églises grecques », Archives départementales de l'Oise, G 1347.

une étape fondamentale dans la naissance d'une nouvelle architecture religieuse. Ces deux plans permettent de modéliser une basilique orientée¹⁵ (fig. 1) et une autre occidentée¹⁶ (fig. 2), dans laquelle la messe aurait donc pu être célébrée « face au peuple » tout en restant « ad orientem », comme à Saint-Pierre de Rome. Dans les deux cas, toutefois, on note plusieurs éléments liés à l'autel. Le premier est que, dans un cas comme dans l'autre, l'autel est isolé, placé en avant d'un banc presbytéral, avec, au centre, la cathèdre ou le siège du principal dignitaire, et, en avant, un chœur liturgique avec ses ambons ceint d'une clôture basse. L'autel apparaît surmonté d'un ciborium. Quant aux édifices, il s'agit de basiliques à trois vaisseaux, possédant une abside pour la basilique orientée et une abside et deux absidioles pour la basilique occidentée. Si la basilique occidentale possède des piles, la basilique orientée a pour supports des colonnes. Il s'agit de la première idéalisation archéologique d'un édifice, une des premières approches de l'architecture religieuse par modélisation fondée sur un retour à un état primitif. L'emplacement de l'autel au fond du chœur semble légitimé par les conclusions de Claude de Vert.

Cette volonté de retour à un état premier et idéalisé, issue des liturgistes gallicans, s'est diffusée dans le monde des architectes. Dès la fin du XVII^e siècle, certains d'entre eux ont proposé d'exalter la référence à la basilique paléochrétienne pour honorer des lieux spécifiques où l'édifice sacré s'articulait avec l'identité nationale. Claude Perrault, mort en 1687, proposa un projet, daté de 1697 par une autre main, de reconstruction de l'église abbatiale dédiée à Sainte-Geneviève, située sur la colline du même nom à Paris¹⁷. Il prend la forme d'une église à colonnes, en grande partie afin d'exalter l'antiquité de ce lieu fondateur où repose Clovis. Son autel était prévu au centre de la croisée, surmonté d'une coupole, mais il se trouvait au fond d'un chœur clos. Cette recherche de légitimité par la référence paléochrétienne et un autel disposé suivant un agencement censé être issu des plus anciennes traditions conduisit à des mutations importantes de l'architecture religieuse. Le second étage de la chapelle royale de Versailles apparaît d'ailleurs également, depuis la tribune royale, comme une basilique à colonnes.

Dans la première moitié du XVIII^e siècle, toutefois, si la question de l'emplacement de l'autel demeure cruciale, qui anime le débat sur l'aménagement des églises, elle se disjoint de celle de l'antiquité chrétienne et des anciennes basiliques. La plupart des grands chantiers de cette période sont menés dans les traditions classiques issues des choix académiques de la seconde moitié du

15 Dom Claude de Vert, *Explication simple, littérale et historique des cérémonies de l'Église*, t. 3, Paris 1706-1713, p. 81, pl. II.

16 Ibid., t. 3, p. 45, pl. I.

17 Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris, réserve, W 376. Ces dessins furent publiés et analysés dans une étude fondatrice de Michael Petzet, « Un projet des Perrault pour l'église Sainte-Geneviève de Paris », dans *Bulletin monumental*, CXV, avril-juin 1957, p. 81-96.

XVII^e siècle. On peut citer, notamment, l'achèvement de la nef de Saint-Sulpice par Oppenord, à partir de 1719, suivant les dispositions héritées du plan de Gittard daté de 1661.

Les architectes et la question de l'autel : entre théorie et fonctionnalité

A partir de 1753, les publications de l'abbé Laugier¹⁸ relancent le débat sur l'église idéale. L'attribution à Soufflot de la construction de Sainte-Geneviève associe ce débat à un projet concret dès 1757. A cette époque, il est bien connu qu'une part importante des esthètes et amateurs d'architecture est favorable au « goût à la grecque », y compris pour les églises. Mais cette date correspond aussi à la première génération de clercs formés dans les séminaires et ayant consulté et assimilé les ouvrages mentionnés plus haut et largement utilisés dans la formation offerte par les séminaires gallicans et dans les noviciats des religieux, notamment ceux de la congrégation de Saint-Maur¹⁹. Ainsi se produit une convergence entre les tenants de la « bonne architecture » et ceux d'aménagements liturgiques à la fois adaptés à la Réforme catholique et à l'identité gallicane issue d'un héritage recomposé par la réflexion intellectuelle.

Les architectes sont à nouveau placés au cœur du débat, bien davantage que dans la période précédente. Leur avis sur la question de l'autel devient de plus en plus déterminant. Le fait que Laugier ait été un ecclésiastique montre l'intérêt porté à cette question, mais il n'est pas le premier membre de son ordre à avoir pris publiquement parti sur la question de la position de l'autel. Dès 1711, l'abbé Cordemoy proposait, en s'opposant ainsi au polémiste Amédée-Antoine Frézier, que l'autel soit placé à la croisée du transept dans les églises, suivant une logique liée, selon lui, à l'architecture paléochrétienne²⁰. Il s'opposait ainsi à la tradition gallicane de l'autel au fond du chœur, selon une approche fondée sur la fonctionnalité de l'architecture et une interprétation érudite des éléments connus des basiliques antiques²¹. Il rejoignait en revanche davantage les attentes

18 Marc-Antoine Laugier (abbé), *Essai sur l'architecture*, Paris 1753. L'auteur publie en 1765 ses *Observations sur l'architecture* à Paris chez Desaint. Ce second ouvrage est paru alors que l'auteur a pu avoir connaissance des plans de Soufflot pour Sainte-Geneviève, tant les premiers, de 1757, que ceux, révisés, de 1764.

19 C'est à cette époque, à Paris notamment, que l'ensemble des prêtres en exercice a été formé en utilisant les livres liturgiques néogallicans.

20 Voir notamment la *Dissertation sur la manière dont les églises doivent être bâties, pour être conformes à l'antiquité et à la belle architecture, qui sert de réponse aux répliques de M. Frézier, insérées dans les Mémoires de Trévoux de Septembre 1711*, dans Jean-Louis de Cordemoy, *Nouveau traité de toute l'architecture*, Paris 1714, p. 205.

21 Jean-Louis Cordemoy considère que les croisées à coupes sont dérivées des ciboriums antiques, ce qui rend les baldaquins redondants et conseille donc de placer l'autel à la croisée : « Car si toute l'église, et ce qui entre dans son dessin, n'est que pour l'autel, certainement le lieu le plus propre pour sa place et le plus commode est sans contredit le milieu de la croisée, où aboutissent toutes les avenues. Le peuple est ainsi séparé du clergé, et jouit en même temps sans embarras de la vue des saints Mystères. En un mot, tout est dans l'ordre. C'est aussi ce qui a été pratiqué très exactement pendant plusieurs siècles, surtout dans l'Église d'Occident. » Ibid. Il réitère ce point de vue dans son *Nouveau traité de toute l'architecture*, Paris 1714, p. 113.

des érudits souhaitant avancer l'autel suivant le modèle basilical, même si une partie de ceux-ci accusait l'autel à la croisée d'être « à la romaine » et non issu des traditions gallicanes. Faisant appel aux mêmes arguments, l'abbé Laugier, dans son texte bien connu, prend un parti différent : il rejette l'idée d'un autel à la croisée au nom de l'échelle architecturale et prône un autel au fond du chœur, celui-ci étant largement ouvert. Son argumentaire est le premier à rompre avec l'érudition gallicane, à laquelle il ne fait plus la moindre allusion. A la différence de Cordemoy au début du siècle, les arguments sont purement esthétiques et fonctionnalistes. Il le reconnaît implicitement dans la méthode qu'il propose, qui fait de l'autel non pas un élément autour duquel l'église est conçue, mais un élément de mobilier²², puis énonce ses arguments :

« Je ne suis point du sentiment de ceux qui veulent que le maître-autel soit placé dans le centre de la croisée, immédiatement sous le dôme qui doit lui servir de baldaquin, comme cela se trouve pratiqué dans l'église de S. Pierre de Rome. [...] Il est très difficile d'imaginer un dessein d'autel capable de faire sensation tant soit peu majestueuse, au milieu d'un vide aussi grand que celui qui se rencontre dans le centre de la croisée. [...] Cette disposition déroberait au peuple la vue des cérémonies qui se font dans le chœur pendant la célébration des saints offices, & ceux qui sont dans le chœur ne peuvent rien voir de ce qui se passe à l'autel. Ces raisons me paroissent suffisantes pour conclure que le centre de la croisée n'est pas la place la plus convenable à l'autel principal. Mon sentiment est de le mettre toujours dans le fond du chœur²³. »

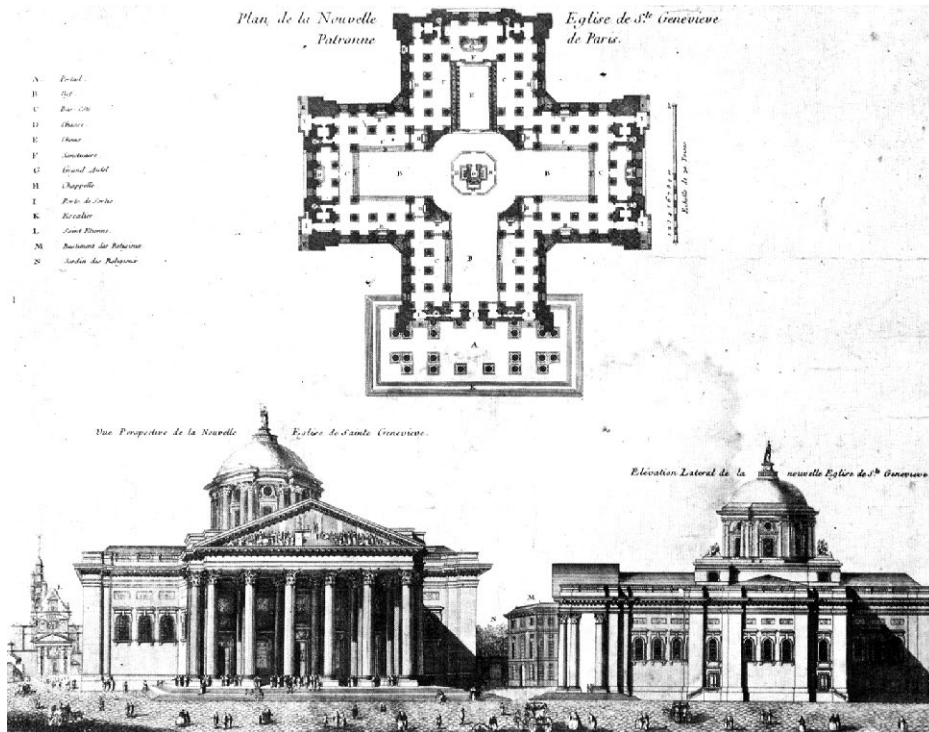
Les édifices conçus et réalisés dans les années 1750 et 1760 témoignent de tensions entre ces différents points de vue mais la question de la fonctionnalité spécifique des édifices de culte est de plus en plus prégnante.

Des questions importantes demeuraient ouvertes si on souhaitait revenir, d'une manière ou d'une autre, du point de vue architectural ou liturgique, à une disposition des autels conforme à celle des basiliques paléochrétiennes. La référence aux « anciennes basiliques » comportait nécessairement la réduction du nombre d'autels, puisque celles-ci n'en comportaient qu'un. Devant l'impossibilité de disposer d'un seul autel dans une église moderne, cette question fut résolue en réduisant le nombre d'autels visibles depuis l'axe central de l'édifice, en le restreignant, si possible, au seul maître-autel. Ceci correspondait d'ailleurs aux prescriptions borroméennes qui, par d'autres voies, parvenaient aux mêmes conclusions²⁴. Dans le cas de Sainte-Geneviève, Soufflot était ainsi tributaire du

22 Marc-Antoine Laugier, *Essais sur l'architecture*, Genève 1972, p. 191-192 : « Après avoir ainsi construit l'intérieur de notre église, il ne nous reste plus qu'à régler la disposition & la décoration des autels. »

23 Ibid., p. 192-193.

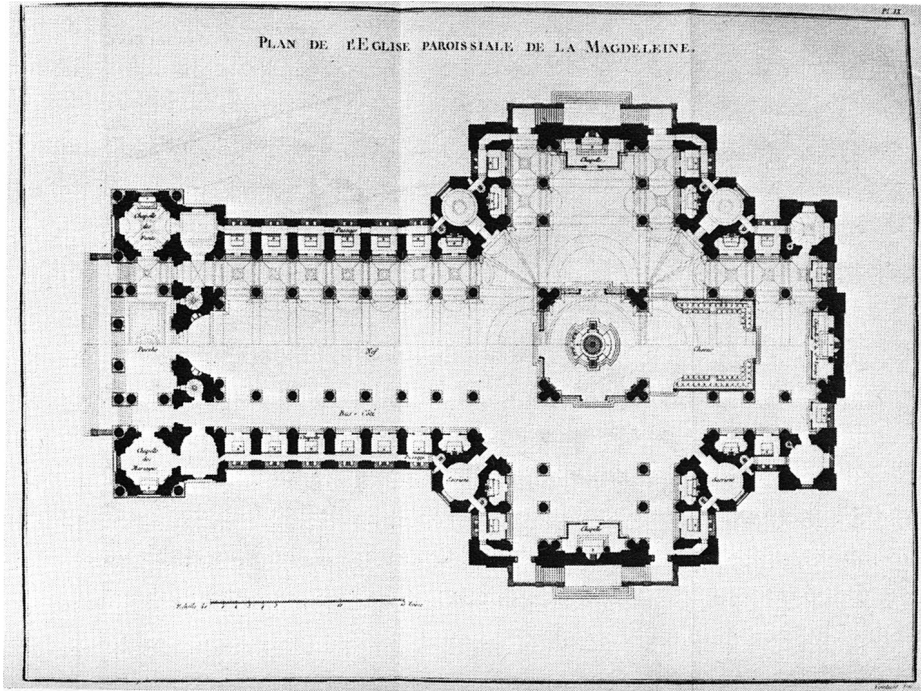
24 Voir les *Instructiones fabricae*, qui proposent de rendre visible seul le maître-autel en disposant dans la croisée deux autels de dévotion, souvent celui de la Vierge et du saint patron, et de placer dans des chapelles ouvrant sur la nef mais suffisamment profondes, les autels secondaires.



3 Jacques-Germain Soufflot (dessin), Charpentier (gravure), *Plan de la nouvelle église Sainte-Geneviève*, gravure, 1757, Paris, Bibliothèque nationale de France, cote : GED 48

fait qu'une église monastique devait comporter plusieurs autels, afin que les religieux puissent célébrer chacun une messe et qu'une seule messe soit célébrée quotidiennement au maître-autel. Il devait également tenir compte de la vénération des reliques de la sainte. Ainsi, sans qu'on sache quelle part revient à Soufflot et quelle part aux religieux de l'abbaye, ce n'est pas le maître-autel qui fut placé au centre de la croix grecque que dessine le plan de l'église dès son projet de 1757²⁵ (fig. 3), mais le monument contenant les reliques de sainte Geneviève. Le maître-autel était placé au fond du chœur, dans le bras oriental de la croix, répondant ainsi au souhait de Laugier. Soufflot réussit également à disposer quatorze autels secondaires. Parmi ceux-ci, seuls trois sont visibles depuis le vaisseau central : ceux adossés au monument à sainte Geneviève, qui n'est pas encore entouré, comme dans le projet de 1764, par les deux escaliers permettant d'accéder à la

25 Le plan mis à exécution, avant d'importantes retouches ultérieures concernant le dôme, est celui de 1764, dans lequel la nef centrale et le chœur ont été allongés suivant les souhaits des religieux qui considéraient qu'un plan en croix grecques nuisait au développement des espaces au sein d'un édifice qui serait principalement utilisé dans cet axe.



4 Pierre Patte, *Plan du projet de l'église de la Madeleine*, gravure de son ouvrage *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV*, Paris 1765, planche IX

crypte. Les autres autels secondaires étaient situés au terme des colonnades formant des collatéraux, ou encore derrière un rideau de colonnes aux extrémités du transept, ou le long des murs latéraux de la croisée et du chœur. Ils étaient ainsi peu visibles depuis les grands espaces formés par chacun des bras de l'édifice, mais inscrits chacun dans un espace bien délimité ne nuisant pas à la vue d'ensemble. On note ici une différence importante entre la démarche de Soufflot et celle de Contant d'Ivry dans son projet pour la Madeleine, daté de 1757. La Madeleine, église paroissiale, compte près de 31 autels en plus de son maître-autel sur le plan de 1764 reproduit par Patte (fig. 4). Contant est en effet attaché à la centralité du maître-autel. Celui-ci, circulaire et à deux faces, est placé sous la coupole, à la croisée du transept, avec le chœur en arrière, suivant la même disposition qu'à Saint-Germain-des-Prés, mais le plus souvent qualifié comme étant « à la romaine²⁶ ». L'autel est également magnifié par l'architecture, avec l'idée d'une

²⁶ Les projets plus tardifs pour la Madeleine proposèrent, à l'exception de celui de Boullée, un chœur en arrière du maître-autel. Voir le premier plan de Contant d'Ivry gravé par Pierre Patte en 1764, ainsi que le projet de Couture vers 1777 (Connu par le plan dressé par Brongniart, RMN, Musée du Louvre, RF51606-recto), qui propose de reculer le maître-autel, le plaçant non pas à la croisée, sous le dôme, mais à l'entrée du chœur.

coupole de croisée portée par quatre groupes de trois colonnes, entourée par un collatéral venant l'environner, conformément aux idées émises par Laugier à ce sujet : l'autel aurait semblé être accompagné d'un baldaquin architectural. Église paroissiale, la Madeleine avait été prévue avec un grand nombre d'autels secondaires. Certains de nature dévotionnelle, comme l'autel de la chapelle de communion, en arrière du chœur, et ceux des deux bras de la croisée. Les autres prenant place dans les chapelles permettant de proposer celles-ci à des affectataires laïcs et adossés au mur du fond, étant ainsi axés sur les grandes arcades²⁷. Pour la première fois, la chapelle des fonts et celle des mariages sont situées dans deux chapelles prolongeant, à droite et à gauche, le portique précédant le portail principal et n'ouvrant pas directement vers l'église, communiquant avec elle par deux espaces de transition pouvant faire office de sacristies.

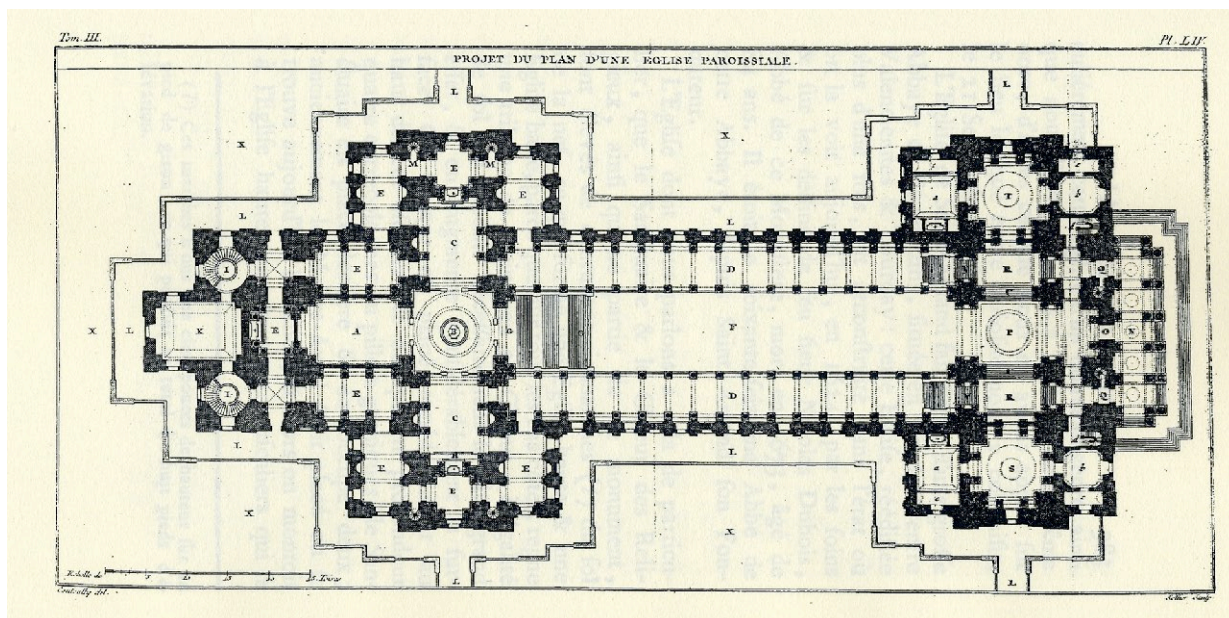
La lenteur des travaux d'achèvement de Sainte-Geneviève, qui se poursuivirent jusqu'à la Révolution, et l'inachèvement de la Madeleine donnèrent toutefois, jusqu'aux années 1780, davantage d'influence aux projets, largement diffusés par la gravure, qu'aux réalisations, surtout en ce qui concerne la Madeleine. L'élaboration de nouveaux modèles se poursuivit ainsi chez les architectes, pendant les années 1760 et 1770. Les questions restaient les mêmes : comment donner l'illusion de l'unicité de l'autel, en exaltant le maître-autel tout en permettant de disposer d'autels secondaires destinés à d'autres fonctions et qui disposent chacun de leur espace propre. Leurs projets montrent un lent basculement de l'approche fonctionnaliste vers l'approche conceptuelle. La réponse fut apportée tant par la disposition des volumes architecturaux que par la spécialisation des espaces. A ce titre, les projets d'églises à colonnes proposés par Jacques-François Blondel dans son *Cours d'architecture* sont du plus haut intérêt²⁸. Publiés en 1772, ces projets sont sans doute un peu plus anciens, Blondel ayant commencé à prodiguer son enseignement vers 1750. Ils sont révélateurs de la volonté de ne placer qu'un seul autel dans un volume spécifique de l'édifice et ce dans une approche typologique. Dans son projet d'abbatiale²⁹, le maître-autel est situé à la croisée du transept. Le chœur liturgique l'est dans les travées droites du chœur architectural. Deux autels de dévotion sont prévus aux extrémités des croisillons. Le projet d'église paroissiale³⁰ (fig. 5) possède, lui aussi, un autel à la croisée, mais certains besoins spécifiques

27 Dans la version réduite de son projet, à partir de 1773 (Connu par le plan dressé par Brongniart, RMN, Musée du Louvre, RF51605-recto), Contant n'a indiqué que le maître-autel, et les autels de la chapelle de communion et les deux chapelles de la croisée. Les autres chapelles restent vides, mais un autel y avait sans doute été prévu.

28 Sur la question de Blondel et de son rôle dans la théorisation de l'architecture religieuse au XVIII^e siècle, voir Aurélien Davrius, « L'architecture religieuse régénérée par le gothique : entre la théorie de J.-F. Blondel et la pratique de J.-G. Soufflot », dans Claire Ollagnier et Daniel Rabreau (éd.) *Jacques-Germain Soufflot ou l'architecture régénérée*, Paris 2015, p. 47-57.

29 Jacques-François Blondel, « Plan d'une église abbatiale et conventuelle, de la composition de l'auteur », dans *Cours d'architecture*, t. 3, Paris 1771-1777, pl. LV.

30 Id., « Projet d'une église paroissiale », dans *ibid.*, pl. LIV.

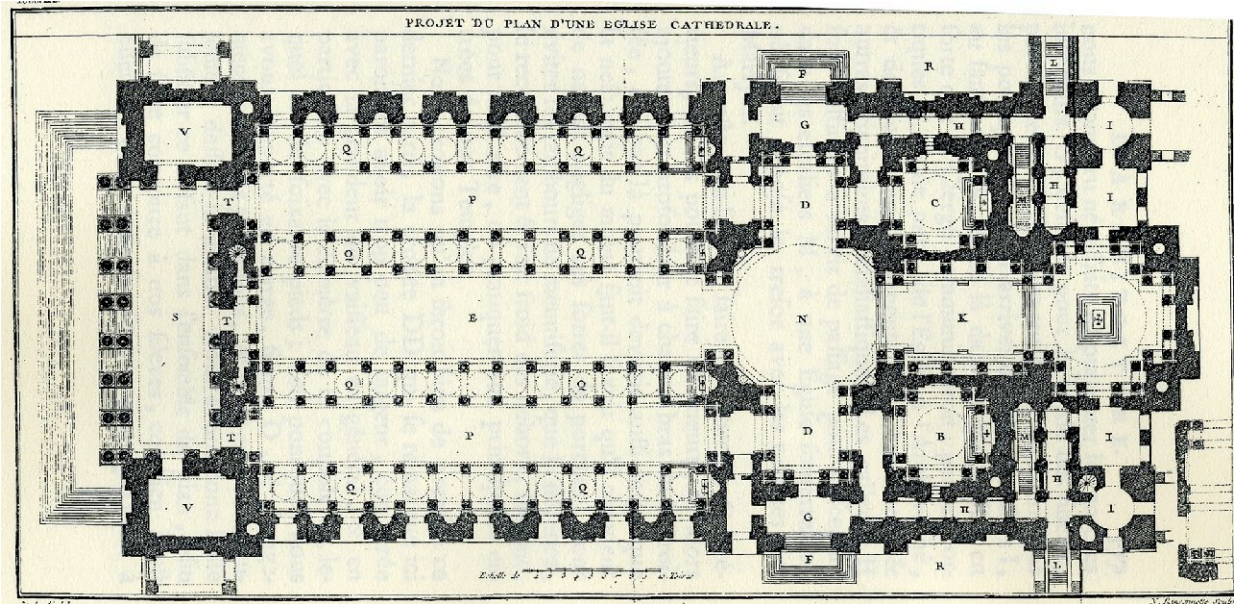


5 Jacques-François Blondel, *Projet d'une église paroissiale*, gravure de son ouvrage *Cours d'architecture*, t. 3, Paris 1771-1777, planche LIV

au culte paroissial sont également pris en compte. En premier lieu, la chapelle de communion est située, comme tous les autres autels, dans un espace carré, celui-ci disposé dans la chapelle d'axe. Chacun des croisillons abrite un autel de dévotion. Plus nouveau, intégrés dans le puissant massif occidental, on trouve, au nord et au sud, deux autels correspondant respectivement à la chapelle des baptêmes et à celle des mariages. La disposition des autels répond donc à une nouvelle approche des logiques pastorales et à une compartimentation de l'espace. Cela répond à la volonté du clergé de disposer de lieux où mettre en œuvre une pastorale spécifique à chacun de ces sacrements. Ce mouvement correspond à la rationalisation des espaces sacrés voulus par des prêtres désormais plus sensibles à cet aspect de leur ministère, quelle que soit leur sensibilité, janséniste ou non³¹. Quant au plan de cathédrale proposé par Blondel³² (fig. 6), il présente un intéressant compromis. Sans objet dans ce type d'église, les chapelles du massif occidental disparaissent, de même que les autels de la croisée du transept, afin que celui-ci puisse disposer de larges accès, en contradiction avec les prescriptions de saint Charles Borromée. Le projet est par ailleurs atten-

31 Si certains prêtres Jansénistes, comme le curé Jubé à Asnières, ont accordé une importance particulière à ces aspects de la pastorale liturgique, ils n'en possèdent pas l'exclusivité. Voir Gilles Drouin, *Architecture et liturgie au XVIII^e siècle*, Paris 2018.

32 Id., « Projet du plan d'une église cathédrale », dans *ibid.*, pl. LIII.

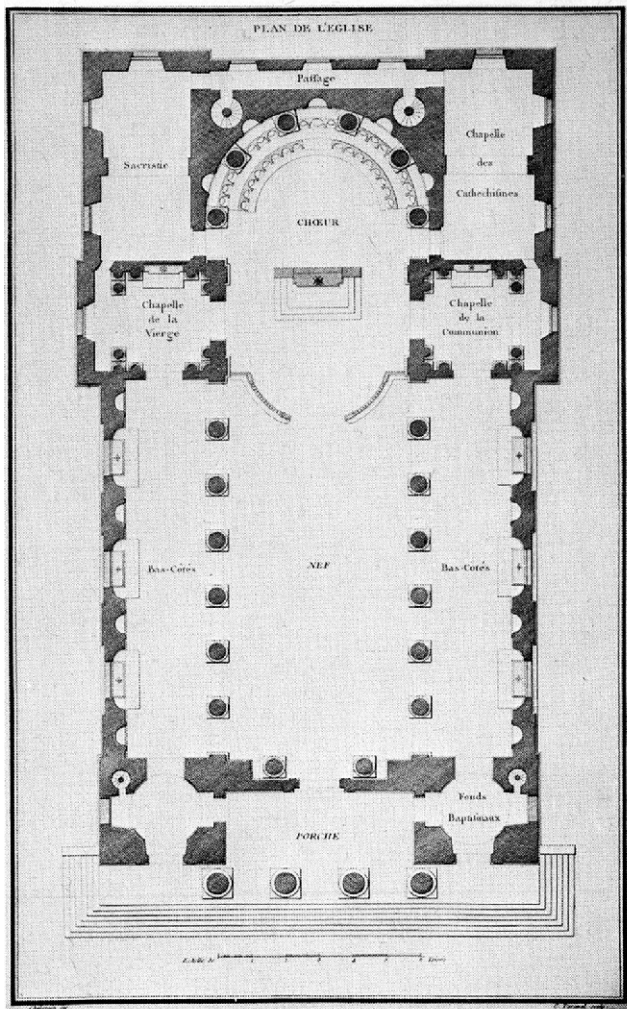


6 Jacques-François Blondel, *Projet du plan d'une église cathédrale*, gravure de son ouvrage *Cours d'architecture*, t. 3, Paris 1771-1777, planche LIII

tif à conserver certaines prescriptions liées non pas à un espace conçu suivant une restitution des « anciennes basiliques » ou purement conceptuel mais à la conservation de l'idée d'un espace lié à des pratiques issues d'un héritage stratifié. Ainsi, le maître-autel est placé au fond du chœur, dans un vaste espace formant le sanctuaire, de plan cruciforme. Il est précédé par le chœur liturgique ouvrant sur la croisée. Tous les autres autels de l'église sont orientés. Deux chapelles flanquent le chœur, héritages des deux autels placés autrefois devant les jubés. Les supports de la nef à trois vaisseaux sont constitués de tétrastyles. C'est à leur terme que sont placés les quatre autels secondaires, permettant ainsi leur usage axial sans compromettre la centralité visuelle unique du maître-autel. Cette hiérarchisation des autels et la spécialisation des espaces qui les environnent se retrouve dans les projets entrepris par la génération d'architectes qui suit l'énonciation des nouveaux principes par Soufflot et ses contemporains.

Il suffira, pour en juger, d'observer les églises paroissiales mises en œuvre dans le diocèse de Paris à partir des années 1760³³. En 1767, Jean-François

33 Mathieu Lours (éd.), *Paris et ses églises, du grand siècle aux Lumières*, Paris 2016, p. 57-65, ainsi que les notices correspondant aux édifices cités, et id. « "Antique église" et catholicisme rénové. L'art néoclassique comme aboutissement de la Réforme catholique. Églises paroissiales urbaines et rurales du diocèse de Paris, 1750-1793 », dans *Arts sacrés* 30, 2013, p. 175-193.



7 Jean-Charles Krafft (dessin), Nicolas Ransonnette (gravure), *Plan de l'église Saint-Philippe-du-Roule*, gravure, vers 1810, Paris, Bibliothèque nationale de France, cote : GED 5940

Chalgrin dressa les plans pour la nouvelle église Saint-Philippe-du-Roule, achevée en 1784 (fig. 7). On peut constater, pour la première fois mis en œuvre, ce principe de spécialisation des espaces et de hiérarchisation des autels. La nef de l'église adopte un plan à trois vaisseaux, formant presque un carré. La nef centrale s'achève par une abside à l'entrée de laquelle se trouve le maître-autel, et contenant le chœur paroissial. De part et d'autre de l'abside, à la base des deux clochers finalement jamais édifiés, se trouvent deux chapelles, celle destinée à la communion et celle de la Vierge, présentes dans toutes les églises paroissiales parisiennes. De part et d'autre du portique précédant l'entrée de l'édifice,

on trouve la chapelle du viatique et celle des baptêmes³⁴. Les six autres autels auraient été disposés chacun sous une des trois baies de chaque collatéral. Dans certaines églises de plus petites dimensions, ces espaces annexes peuvent être simplement ébauchés, comme à Saint-Symphorien de Versailles, par Jean-François Trouard, dont le plan date de 1764. Mais on est parfois surpris de leur présence dans des édifices de petites dimensions, comme l'église paroissiale de Châtenay-en-France, village alors situé dans le diocèse de Paris, œuvre de Jacques Cellerier en 1783, qui possède un narthex avec deux absides, au nord et au sud, dont cette dernière contient les fonts baptismaux. La spécialisation de l'espace contenant le maître-autel passe parfois par une rupture de plan. Ainsi, à Saint-Louis de Toulon, bâtie par Joseph Sigaud, ingénieur de la généralité de 1782 à 1788, dans l'axe de la nef centrale de l'édifice, de plan basilical, le sanctuaire adopte le plan d'une rotonde d'ordre corinthien – alors que le dorique règne dans la nef – au centre de laquelle trône le maître-autel, comme isolé dans une tholos nimbée par l'éclairage zénithal provenant de l'oculus de la coupole contrastant avec la nef sombre, dorique, rectiligne.

L'autel : pivot de la conceptualisation de l'architecture sacrée à partir des années 1770

Ces réalisations sont mises en œuvre alors que la réflexion sur le rôle de l'autel dans l'espace de l'église des Lumières se poursuit. De plus en plus, dans ces projets, l'autel est réduit à ses éléments essentiels. On assiste à une exaltation de l'autel pour ce qu'il est et à un renoncement progressif à certains dispositifs ornementaux comme le baldaquin. Le retour à l'ancienne basilique aurait pu constituer le triomphe du baldaquin, entendu comme l'héritier du ciborium antique. Pourtant, il n'en est rien et ce type de dispositif tend à disparaître progressivement. On propose bien un étonnant baldaquin au couronnement tronconique pour la cathédrale de Chartres dans les années 1760³⁵, mais il ne fut pas réalisé. Soufflot, pour Sainte-Geneviève n'en propose pas dans ses plans. Mais la vue intérieure dessinée par Charles de Wailly³⁶ montre un baldaquin en arrière duquel apparaît une gloire monumentale, au terme de la perspective de l'édifice, derrière le monument à sainte Geneviève.

34 Il en va de même à Saint-Sulpice, où Chalgrin aménage, en 1777, deux chapelles sous les tours, avec leurs autels. Elles sont décorées de façon à évoquer une tholos. Leurs portes ouvrent vers le portique, et aucune communication n'était alors prévue avec l'intérieur de l'église. Celle du nord était destinée aux baptêmes et celle du sud aux mariages, qui pouvaient ainsi s'effectuer dans interférer avec l'espace dévotionnel que constituait l'intérieur de l'église, qui cessait ainsi d'être également un espace de circulations.

35 AD Eure-et-Loir, FR AD28, coll. Jusselin, 42-43. Ce projet a été attribué aux frères Slodtz, toutefois, leur projet datant de 1755 concorde avec le dessin qui doit correspondre au moins au moment où est arrêté le choix de Victor Louis, en 1766.

36 Musée Carnavalet, D. 9800.

A partir des années 1780, c'est la formule de l'autel isolé, déjà proposée dans de nombreux cas dès les années 1760, qui s'impose. L'autel nu, c'est-à-dire sans rien qui soit posé de manière fixe sur sa table, était signe d'antiquité. Les tabernacles se font généralement discrets, suivant la tradition gallicane qui valorisait l'action liturgique et une dévotion à la présence réelle qui ne passe pas nécessairement par la conservation d'hosties nombreuses ou la multiplication des saluts au saint Sacrement³⁷. Ainsi, à Saint-Philippe-du-Roule, achevée en 1784, ou encore dans le projet pour Saint-Sauveur par Prénom Poyet, de 1782, on ne voit pas de grand tabernacle présent sur l'autel. Il en va de même dans les projets de Prénom Boullée pour la Madeleine ou la métropole, en 1781. C'est pourquoi, dès que l'architecture et les dimensions de l'édifice le permettaient, on proposa un autel isolé. Certes, dans les édifices de petites dimensions, cela ne fut pas systématiquement le cas, et le retable se maintint comme décor d'autel. On peut citer les petites églises paroissiales d'Île-de-France comme celle de Ville-d'Avray par Prénom Charles-François Darnaudin en 1787 ou encore celle de Châtenay-en-France, par Prénom Jacques Cellierier, en 1783.

Dans les projets d'églises de grandes dimensions, l'autel étant isolé, sa monumentalisation devait passer par d'autres voies. L'exaltation de la nudité de l'autel antique ramenait ainsi à l'essentialité de l'objet : assurer un lien sacrificiel entre la terre et le ciel. Cette exaltation s'accompagne, dans les années 1780, davantage dans les projets que dans les réalisations effectives, d'un retour à l'idée de l'unicité et de la centralité de l'autel, ainsi que d'un regain d'attrait pour le plan centré, notamment en croix grecque, avec une acuité qu'on n'avait plus connue depuis la Renaissance et le projet de Michel-Ange pour Saint-Pierre de Rome. Le sujet du prix de Rome, en 1781, « Une cathédrale », fut l'occasion de susciter des projets de ce type, notamment celui du lauréat, Guy-Louis Combes³⁸. Parallèlement au concours, Étienne-Louis Boullée proposa la même année les deux projets déjà évoqués plus haut, ce qui constituait une façon de concourir au débat accompagnant le prix.

La réflexion sur l'autel s'inscrit désormais dans une réflexion menée presque exclusivement par des architectes, le clergé prenant moins part aux débats. L'idée d'un autel unique faisant le lien entre la terre et le ciel créait une attente que certains architectes de la fin du siècle saisirent proposer des édifices où l'autel était en lien avec la nature³⁹. La monumentalisation de l'autel était désormais liée à sa position dans l'édifice, ainsi qu'à son inscription dans un jeu de volumes,

37 Dès 1688, Jean-Baptiste Thiers, dans ses *Dissertations ecclésiastiques*, rappelait que l'autel nu était signe d'antiquité.

38 Le lauréat, Guy-Louis Combes, premier prix, proposa un édifice en croix grecque à dôme, avec un autel au centre, dans un sanctuaire de plan circulaire, très proche du projet de métropole de Boullée, daté de la même année. Le plan, ainsi qu'une vue de la façade et une coupe sont conservés à la Bibliothèque de Bordeaux, Fonds Delpit, 157/5, 157/6 et 157/11.

39 Ce nouveau rapport au sacré est théorisé tardivement, notamment par Étienne-Louis Boullée, dans son *Essai sur l'art*, éd. par Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris 1968.



8 Louis-Pierre Baltard, *Vue intérieure de l'église Saint-Sauveur*, vers 1783, plume et encre de Chine, lavis, aquarelle et rehauts de gouache, 43 × 36,5 cm, Paris, Musée des Arts décoratifs, Inv.-Nr. PE 372

d'ombres et de lumières qui le mettait en scène. Ainsi, à Saint-Sauveur, en 1782, le projet prévoyait de placer l'autel au centre d'un vaste chœur en hémicycle inspiré du Panthéon de Rome⁴⁰. Le jour y aurait pénétré par la demi-lune sommitale, provoquant l'effet d'une lumière zénithale dont la source n'apparaissait pas depuis la nef. Le dessin attribué à Louis-Pierre Baltard conservé au Musée des arts décoratifs⁴¹ (fig. 8) montre la manière dont les vapeurs d'encens contribuaient à constituer une atmosphère sacralisante et fortement synesthésique, au milieu de laquelle apparaît la statue du Christ jaillissant du tombeau, placée en arrière de l'autel. Aux extrémités, on peut voir une des premières propositions de restitution d'ambons inspirés des monuments de l'antiquité tardive. Le projet de Boullée pour la Madeleine introduit toutefois une nuance. À l'exception d'une première version connue par un dessin conservé au J. Paul Getty Museum⁴², l'autel, dans les documents conservés à la Bibliothèque nationale de France, n'est pas placé à la croisée, sous le dôme, mais au fond du chœur. Un autel de dévotion se trouve à chaque extrémité de la croisée, isolé par un rideau de colonnes, éclairé par un puits de lumière et environné d'une gloire. Les autels secondaires sont placés dans les collatéraux, chacun sous une statue de saint. Dans l'édifice, tous les jours, parcimonieux, avaient une source invisible : des demi-lunes dissimulées par la corniche des architraves, mais surtout, une lumière indirecte provenant du dôme donnant à l'autel un caractère mystérieux et scénographique. La colonnade adossée au tambour du dôme faisait l'effet, grâce au trompe-l'œil simulant un ciel, d'un temple ouvert sur la nature et d'un autel en prise directe avec ses forces, l'architecture s'effaçant pour faire place à une lecture naturaliste et sensible de l'édifice. L'autel s'inscrit ainsi dans une dramaturgie liée au sublime, nouveau critère de jugement esthétique dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Dans le projet de métropole de Boullée⁴³, de 1781 également (fig. 9), l'autel est placé cette fois au centre de l'immense croix grecque, comme pour répondre à Soufflot qui n'avait pu exactement mettre en œuvre un plan exactement de ce type puisque les religieux avaient imposé un rallongement de la nef qui apparaît dans le plan de 1764. C'est le premier projet dans lequel l'autel est ainsi placé au centre exact d'un édifice à plan centré d'une telle ampleur⁴⁴. L'autel est placé au sommet d'un emmarchement très élevé, qui lui-même prolonge les nefs entière-

40 Archives nationales NIII Seine et Musée Carnavalet, avec les estampes d'Armand Prieur G18058 et G18059.

41 BnF. Est. Ha 57, n° 1 à 3 et, pour le dessin, Musée des arts décoratifs.

42 Getty Museum, 84. GA. 53. L'autel y apparaît placé sous le dôme, contextualisé dans le cadre d'une célébration dans laquelle officient de nombreux clercs, placés debout près d'un banc sacerdotal de plan circulaire. Des nuées d'encens s'élèvent vers le dôme.

43 BnF. Est. Ha 56, n° 1 à 9.

44 Pourtant, dans son *Essai sur l'art* (BnF. Ms. Fr. 9153. Les références de pages sont issues du texte édité par Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris 1968 cf. Note 39), Boullée, s'il consacre un chapitre entier au thème de la « basilique », qui constitue un commentaire du projet de métropole de 1781 (p. 79-97), n'emploie pas une fois le mot « autel » et n'y fait pas la moindre allusion. Cela s'explique sans doute par le contexte de rédaction de l'ouvrage, entre 1795 et 1799, mais il est possible que ce contexte ait répondu aux convictions de l'auteur qui voit avant tout dans sa métropole un temple de la religion naturelle.



9 Étienne-Louis Boullée, *Vue de la métropole au temps de la Fête-Dieu*, entre 1781 et 1782, encre noire, lavis gris et foncé soutenu de blanc, 99 × 60 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France

ment occupées par des volées d'escaliers ascendantes⁴⁵, mise en œuvre du principe de l'autel sur la montagne sainte. Le dôme était conçu suivant les mêmes dispositions que celui du projet pour la Madeleine. Deux vues montrent cet autel lors de cérémonies : la première est une vue de jour⁴⁶, illustrant l'office du Saint-Sacrement. On voit le prêtre officiant à l'autel fumant d'encens et inondé de lumière. La seconde est celle de l'office des ténèbres du vendredi saint⁴⁷, avec l'exaltation de la croix, dressée sur l'autel, de nuit, éclairée par un feu. L'autel constitue le pôle unique de cet ensemble.

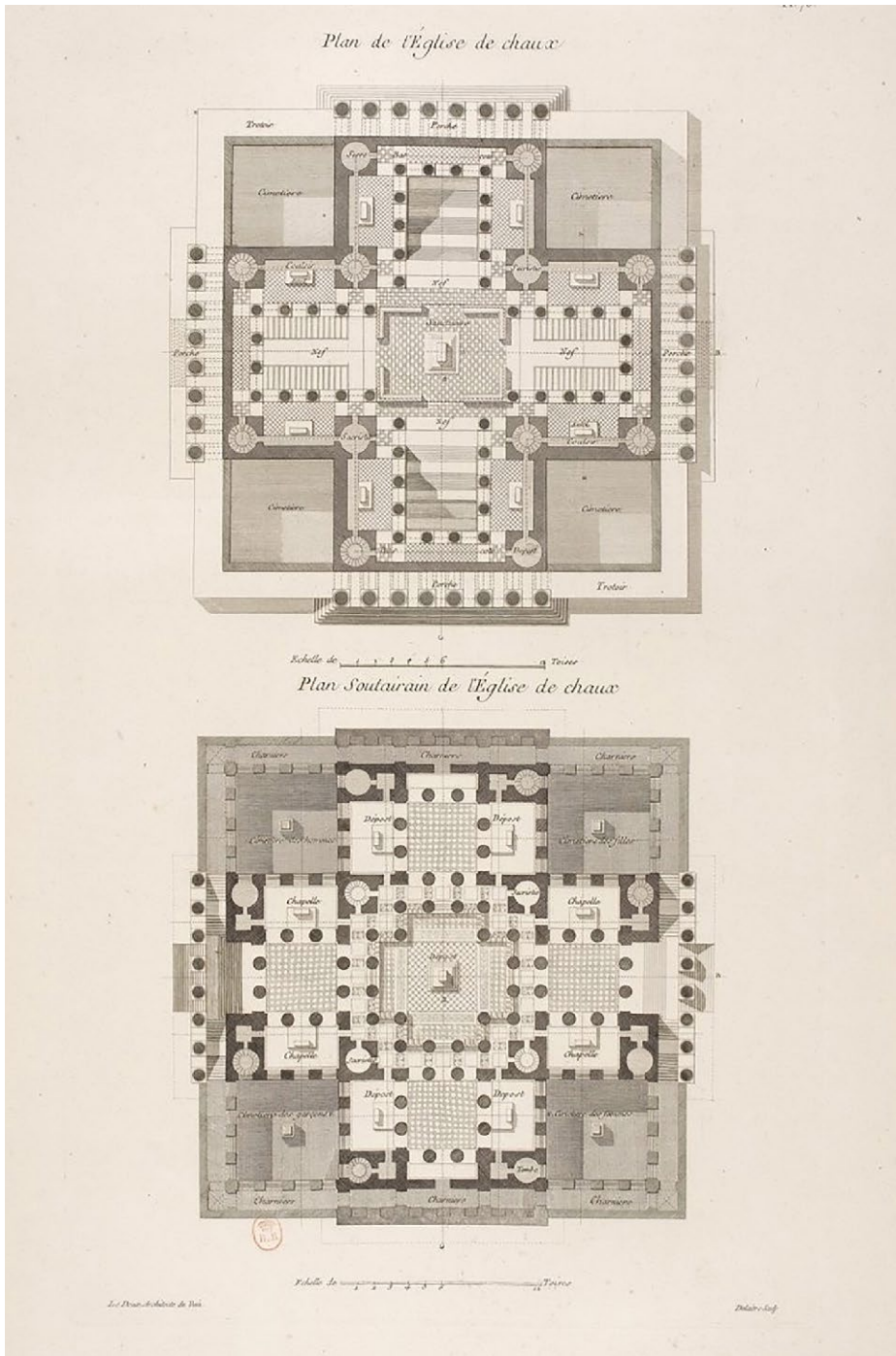
Dans son projet pour l'église de Chaux⁴⁸, datant des années 1780 (fig. 10), Claude-Nicolas Ledoux place lui aussi l'autel au centre de la croix grecque, dans une disposition théâtralisante rappelant les dessins de la métropole de Boullée :

45 Ces escaliers n'apparaissent pas sur les plans ni sur la coupe.

46 BnF. Est., Ha 56, n° 8. : « Vue de la métropole au temps de la Fête-Dieu ».

47 BnF. Est., Ha 56, n° 9. : « Vue intérieure de la métropole au temps des ténèbres ».

48 Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, t. 1, Paris 1804, pl. LXXXIII.



10 Claude-Nicolas Ledoux, *Plan de l'église de Chaux*, dans id., *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, t. 1, Paris 1804, planche 73

deux escaliers montent dans les bras transversaux, permettant un effet saisissant, alors que les fidèles sont disposés dans les deux bras de la croix situés dans l'axe de l'autel, au même niveau que le sanctuaire, l'un face à l'autel, l'autre, dos à lui (fig. 10). A la différence du projet de Boullée, l'effet d'un autel placé au sommet d'un emmarchement est associé avec celui d'un autel de plain-pied permettant à la fois un usage statique, dans lequel les fidèles assistent à l'office et une mise en scène associée aux déambulations des fidèles et aux liturgies processionnelles. De plus, Ledoux disposait plusieurs chapelles latérales, chacune pourvue d'un autel, visuellement dissimulé dans des espaces ouvrant sur les nefs et voûtés en berceau, sans éclairage direct⁴⁹. La question de la transition entre l'environnement de l'autel, son sanctuaire, avec le chœur destiné aux clercs, puis avec la nef, se posait également avec acuité. Dans tous les cas, on envisage une clôture basse, à laquelle est adossé un banc presbytéral. Cette rupture est fondamentale avec la tradition du chœur pourvu de stalles. C'est désormais la rencontre visuelle entre le peuple, le prêtre et l'autel qui est recherchée. Dans la métropole de Boullée, le plan montre un chœur disposé en cercle autour d'un sanctuaire lui-même circulaire, mais les deux vues montrent un sanctuaire absolument ouvert, en l'absence de tout chœur de stalles.

Aucun des grands projets de Boullée ou Ledoux ne put voir le jour. Cependant, on constate que la question de l'autel a accompagnée celle du renouveau de l'architecture. Sa position dans l'édifice de culte a répondu, tout au long du siècle, à deux logiques croisées et concurrentes. D'une part, la volonté des liturgistes du début du siècle de revenir au supposé état idéal des premières basiliques avait abouti paradoxalement à une volonté de centralité de l'autel, qui concordait avec les attentes du clergé des Lumières en matière de pastorale liturgique. De l'autre, des architectes se sont appuyés sur cette démarche pour faire de l'autel le pivot d'une architecture religieuse davantage conceptuelle et marquée par l'idée du sublime. A la fin du siècle, il est légitime de s'interroger sur le fait que cet autel soit encore spécifiquement celui du culte catholique. L'autel de l'église des Lumières est-il celui de la transition vers une sacralité non chrétienne ? Dès 1771, Sébastien Mercier décrivant le Temple qu'il imagine dans *L'an 2440, rêve s'il en fut jamais*, ne parle que de l'« Être suprême » :

« L'autel étoit au centre; il étoit absolument nud, & chacun pouvoit distinguer le prêtre qui faisoit fumer l'encens [...]. Point de statues, point de figures allégoriques, point de tableaux [...]. Tout annonçoit l'unité d'un Dieu, & l'on avoit banni scrupuleusement tout ornement étranger : Dieu seul enfin étoit dans son temple⁵⁰. »

49 En 1804, *ibid.*, p. 157, il explique, mais après que son projet, pendant la révolution, soit sorti d'un paradigme chrétien, que ces autels secondaires sont dédiés à « l'hymen ». Ceux de l'église souterraine sont dédiés aux cérémonies funèbres. *Ibid.*, p. 154.

50 Sébastien Mercier, *L'an 2440, rêve s'il en fut jamais*, Amsterdam 1771, p. 114.

L'environnement de l'autel lui-même accomplit ce qui semble avoir été le désir de Boullée dans ses coupoles aux nuées feintes : ouvrir son temple vers le ciel :

« Si on levoit les yeux vers le sommet du temple, on voyoit le ciel à découvert ; car le dôme n'étoit pas fermé par une voûte de pierre, mais par des vitraux transparents. Tantôt un ciel clair & serein annonçoit la bonté du Créateur ; tantôt d'épais nuages qui fondoient en torrens, peignoient le sombre de la vie & disoient que cette triste terre n'est que lieu d'exil : le tonnerre publioit combien ce Dieu est redoutable lorsqu'il est offensé⁵¹. »

Ombre et Lumière, ouverture vers le ciel. Tout ceci ne peut qu'évoquer les nuées figurées par Boullée dans ses projets de 1781. L'autel devient celui de la religion naturelle, répondant à la notion de sublime nouvellement définie. En 1804, Claude-Nicolas Ledoux décrit l'autel de l'église de Chaux, projetée sans doute à la fin de l'Ancien Régime. A cette date, elle n'a plus d'église que le nom, car elle est pensée comme le siège d'un culte naturel et civique et seul le terme d'« Être suprême » est employé. Les termes qu'il emploie sont également explicites :

« L'autel destiné à la reconnaissance, éclairé par les jours qui nous associent avec le ciel, est placé au centre pour être aperçu de toutes parts ; les surfaces de côté sont éteintes pour fixer le recueillement et élever la pensée : là on voit les tables de la loi dans les mains du législateur ; le poète offre sa lyre, l'Architecte ses compas, le peintre ses pinceaux, la religion ses dogmes ; chacun apporte : tous offrent un motif pour exciter l'élan qui saisit la gloire. Près de là on voit l'autel de la vertu ; on y arrive par les degrés de l'honneur ; c'est dans ce sanctuaire où la philosophie s'épure, où elle reçoit les hommages publics, où la probité récapitule les droits acquis pendant la vie ; c'est dans ce sanctuaire où sa tête brille, au gré de la renommée, du diadème précieux qu'elle se donne elle-même⁵². »

Dès la Révolution, en effet, certains autels n'ont plus besoin d'édifice : celui, encore chrétien, dressé au Champ de Mars, le 14 juillet 1790, ou l'autre, au même endroit, dédié à l'Être suprême le 8 juin 1794. Et Boullée put proposer, sans grandes modifications, son projet de métropole pour en faire un projet de temple à l'Être suprême à bâtir à Montmartre, en 1794. Ainsi, au XIX^e siècle, pour les églises bâties au lendemain du Concordat, on proposa des autels qui, toujours fondés sur une relecture de la basilique antique, seraient clairement identifiés comme chrétiens. Au rêve d'un autel nu succéda à nouveau un autel inspiré des basiliques paléochrétiennes, mais paré de dais, de tabernacles, de gradins et de candélabres, dans des édifices où les jeux d'ombres et de lumières

51 Ibid., p. 115.

52 Ledoux, 1804 (note 48), p. 157.

avaient fait place à un décor polychrome. Ce qui s'est joué autour de l'autel au XVIII^e siècle est un révélateur du lien entre érudition, architecture et aspirations à une nouvelle définition de la manifestation du sacré au sein de l'édifice de culte. En ce sens, cette période est révélatrice du passage du catholicisme issu du Concile de Trente, à celui du XIX^e siècle, qui cohabite avec des sacralités non-religieuses mais civiques, même si celles-ci, depuis la fin de la Révolution française, se passent d'autels pour leurs cérémonies.

Décor et discours jansénistes à Paris au XVIII^e siècle

Le cas de Saint-Jean-en-Grève

Émilie Chedeville

« Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux. » La citation tronquée de la pensée de Pascal a longtemps biaisé le regard porté par les historiens de l'art sur le lien du jansénisme à la représentation figurée. Force est pourtant de constater que ce fragment traite avant tout de natures mortes, et surtout que la production d'œuvres peintes dans le milieu même de Port-Royal doit nuancer cet *a priori* d'une défiance des jansénistes vis-à-vis des images¹. Comme l'ont montré Bernard Dorival et, à sa suite, Louis Marin, les œuvres de Philippe de Champaigne font preuve d'une certaine esthétique de la vérité qui invite à chercher une origine divine dans la vraisemblance pathétique de la représentation². L'art janséniste du XVII^e siècle travaillerait ainsi sur l'écart entre représentation et Création, écart où se niche la possibilité d'atteindre Dieu. Si l'on semble pouvoir rassembler les œuvres issues des milieux port-royalistes du Grand Siècle sous le terme d'« esthétique du Dieu caché³ », l'expression échoue à désigner la production artistique janséniste protéiforme du siècle suivant, qui, plutôt que de montrer une uniformité stylistique, relève davantage d'une spécificité liée aux circonstances politico-religieuses des commandes⁴. D'une certaine manière, ces

- 1 Sandrine Lely, « L'Art au service de la prière, la peinture à Port-Royal de Paris », dans *Chroniques de Port-Royal* 40, 1991, *Un lieu de mémoire. Port-Royal de Paris*, p. 91-118 et id., « "Peindre dans la vérité". Les images à Port-Royal, entre suspicion et dévotion », dans *Port-Royal et les images : un accès aux textes? - Publications numériques du CÉREdI* 11, 2015, URL : <http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=586> [dernier accès : 11.05.2021].
- 2 Bernard Dorival, *Philippe de Champaigne (1602-1674). La vie, l'œuvre, et le catalogue raisonné de l'œuvre*, vol. 2, Paris 1976, Louis Marin, *Philippe de Champaigne ou La présence cachée*, Paris 1995. Voir aussi Marianne Cojannot-Le Blanc (éd.), *Philippe de Champaigne ou la figure du peintre janséniste. Lecture critique des rapports entre Port-Royal et les arts*, Paris 2011.
- 3 L'expression pascalienne consacrée par l'étude, maintenant controversée, de Lucien Goldmann, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris 1955, est reprise pour désigner l'ensemble de la production religieuse classique dans Olivier Bonfait et Neil MacGregor, *Le Dieu caché. Les peintres du Grand Siècle et la vision de Dieu*, Rome 2000, avec une lecture de Goldmann par Jean-Robert Armogathe, « Lueurs et ténèbres du "Dieu caché" », p. 16-25.
- 4 Cf. Christine Gouzi, *L'art et le jansénisme au XVIII^e siècle*, Paris 2007, et notamment l'introduction « Fortune critique de "l'art janséniste" », p. 9-28. Voir aussi Martin Schieder, *Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien régime*, Berlin 1997, depuis traduit en français : *Au-delà des Lumières. La peinture religieuse à la fin de l'Ancien Régime*, Paris 2015, p. 114 et suiv.

évolutions artistiques refléteraient ce que les historiens ont analysé depuis longtemps, la transformation du jansénisme théologique du XVII^e siècle en un jansénisme politique au XVIII^e siècle⁵.

À partir de 1719, la paroisse parisienne de Saint-Jean-en-Grève, au sein de laquelle l'adhésion aux causes jansénistes du XVIII^e siècle fut majoritaire, lança une importante campagne d'embellissements. Les décorations du chœur de cette église gothique flamboyante nichée derrière la place de Grève contrastaient singulièrement avec cette retenue de l'esthétique du Dieu caché qui serait propre au XVII^e siècle pour faire preuve, au contraire, d'une esthétique de l'évidence (fig. 1). L'embellissement fut mené par le curé de Saint-Jean, Félix Esnault, qui jusqu'à sa mort en 1742, appartient au camp des « amis de la Vérité » et s'engagea âprement dans les combats jansénistes du XVIII^e siècle. Il fut ainsi appelant notoire, signataire dès mars 1717 de l'appel au concile pour contrer la Bulle *Unigenitus* qui condamnait cent une propositions des *Réflexions morales* de l'oratorien Pasquier Quesnel⁶ et fit preuve d'un gallicanisme assez exemplaire en s'opposant, en septembre 1729, à l'imposition d'un office de Grégoire VII qui, par la réforme grégorienne, avait réduit sous sa coupe les monarchies européennes, puis en signant la requête de janvier 1738 contre l'enregistrement de la bulle de canonisation de Vincent de Paul, témoin contre l'abbé de Saint-Cyran dans les premiers affrontements de Port-Royal avec la monarchie⁷. La cause du parti janséniste était bien installée à Saint-Jean-en-Grève, puisque trente-et-un prêtres de la paroisse furent signataires de l'appel en 1717⁸.

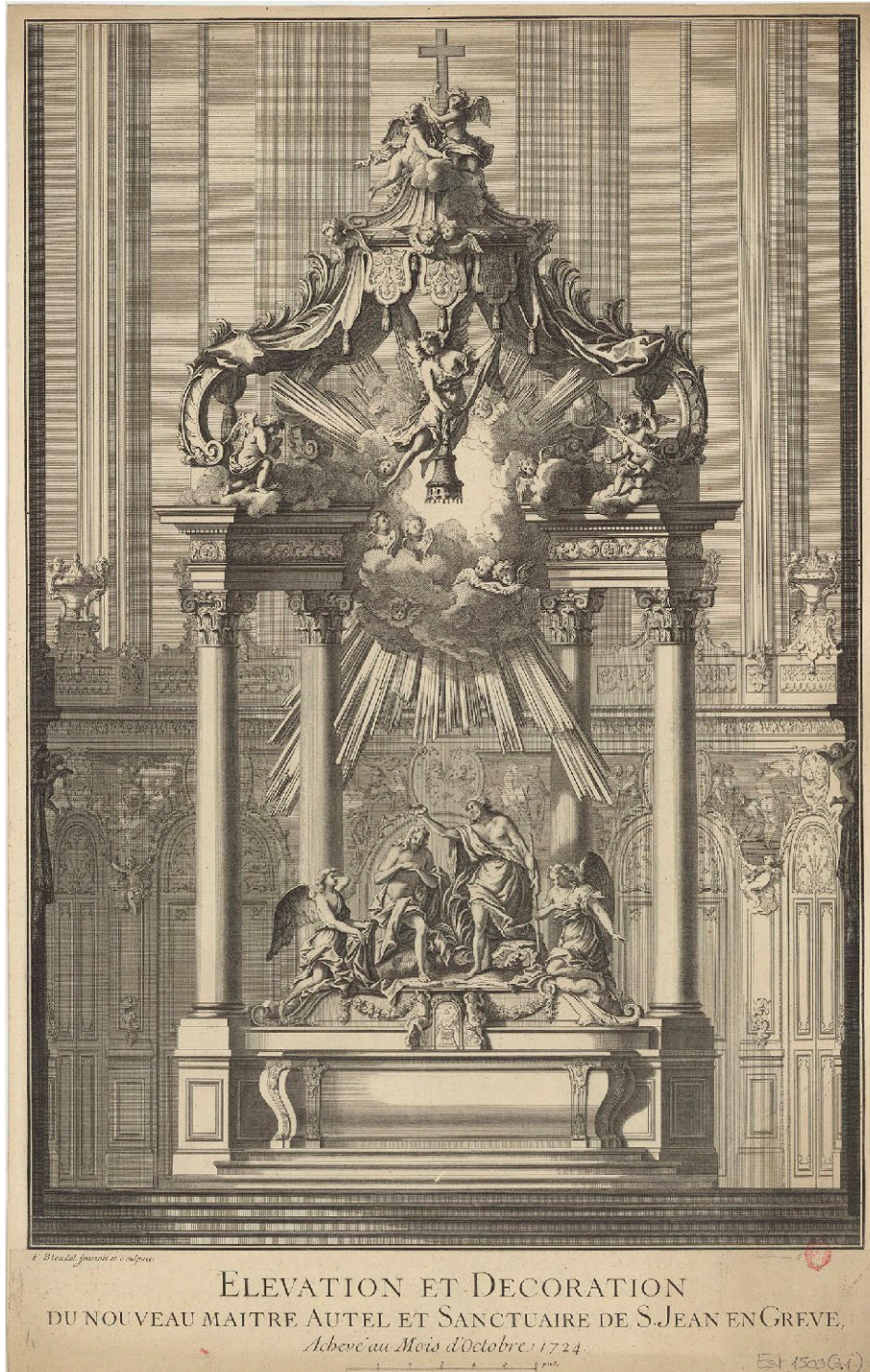
Parallèlement à son engagement pour la cause janséniste, le curé Esnault finançait de ses propres fonds, et avec grande libéralité, la décoration de son église. Il prit ainsi l'initiative de faire tracer plans et dessins qu'il soumettait ensuite à l'avis de la fabrique. Ces embellissements comprirent la rénovation du sanctuaire, consistant dans le lambrissage des arcades du chœur et l'érection d'un nouveau maître-autel, ainsi qu'en la construction d'une chapelle de la Communion dans un style « à l'italienne ». Les marguilliers avaient demandé en

5 Sur les transformations du jansénisme au XVIII^e siècle, voir avant tout la magistrale synthèse de Monique Cottret, *Histoire du jansénisme (XVII^e-XIX^e siècle)*, Paris 2016, ainsi qu'id., *Jansénismes et lumières. Pour un autre XVIII^e siècle*, Paris 1998; Pierre Chaunu, Madeleine Foisil et Françoise de Noirfontaine, *Le basculement religieux de Paris au XVIII^e siècle*, Paris 1998 et Catherine Maire, *De la cause de Dieu à la cause de la Nation. Le jansénisme au XVIII^e siècle*, Paris 1998.

6 Cf. Gabriel-Nicolas Nivelles (éd.), *La Constitution Unigenitus déférée à l'Église universelle, ou recueil général des actes d'appel interjetés au futur concile de cette Constitution*, t. 1, Cologne 1757, p. 89. Esnault est docteur de Sorbonne, précepteur de l'abbé de La Rochefoucauld, abbé du Bec, qui préside à la nomination de la cure de Saint-Jean-en-Grève. Dans sa bibliothèque figurait une *Apologie de S. Cyran*. D'après la *Liste des prédicateurs*, les prédicateurs nommés dans la paroisse de la Grève pour l'Avent et le Carême pendant l'apostolat d'Esnault appartenaient tous à des congrégations majoritairement appelantes et étaient pour la plupart eux-mêmes signataires de l'appel.

7 Ibid., t. 1, p. 133, 145.

8 À titre de comparaison, on compte trente-sept prêtres signataires à Saint-Roch et vingt-neuf moines à Saint-Germain des Prés, deux établissements religieux considérés comme franchement jansénistes au moment de l'appel.



1 François Blondel, *Élévation et décoration du nouveau maître autel et sanctuaire de S. Jean en Grève, achevé au mois d'octobre 1724*, 1740, gravure à l'eau-forte, 50,3 × 34,4 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, cote : EF-30-FOL

1700 un premier projet de rénovation du sanctuaire à l'agence de Robert de Cotte, qui n'aboutit pas⁹. En mai 1719, pour éviter une dévaluation, la fabrique décida d'allouer une rente de fondation transférée à l'embellissement du maître-autel. Le 6 juin, les dessins proposés par l'architecte François Blondel furent approuvés par la fabrique, avant que les marchés de sculpture, menuiserie et marbrerie ne soient signés en décembre¹⁰. Ce dessein se composait d'un autel en tombeau, adossé au rond-point du chœur, surmonté d'un baldaquin semi-circulaire reposant sur des colonnes corinthiennes de marbre. Le baldaquin soutenait l'immense gloire qui couronnait le groupe du *Baptême du Christ* sculpté par les Lemoyne (fig. 2).



2 Jean-Baptiste I et Jean-Batiste II Lemoyne, *Le Baptême du Christ*, 1731, marbre, 206 × 196 × 80 cm, Paris, église Saint-Roch

9 François Fossier, *Les dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque nationale de France. Architecture et décor*, Paris 1997, n° 53.

10 Délibérations de la fabrique des 11 mai, 6 juin et 1^{er} août 1719, AN/LL//798, fol. 373, 375 et AN/LL//799, fol. 2. Marchés de sculpture, de menuiserie, de marbrerie du 28 décembre 1719 de Lemoyne, Messager et Bonnet avec la fabrique, AN/MC/ET/V/312.

Le nouvel autel fut béni le 30 novembre 1724 par le cardinal de Noailles, archevêque de Paris appelant lui aussi, mais ne reçut sa sculpture que le 17 mars 1731. L'église menaçant ruine fut démolie en mars 1797 sous la direction de l'architecte Petit-Radel qui avait mis au point une méthode pour « mettre par terre une église gothique en moins de dix minutes », la paroisse ayant été supprimée dès 1791 par décret¹¹. Seul le groupe sculpté qui ornait le maître-autel a été conservé, l'estampe publiée par Blondel lui-même en 1740 permettant néanmoins de connaître l'apparence du sanctuaire rénové¹².

Le nouveau décor de Saint-Jean-en-Grève débordait donc de l'espace circonscrit du maître-autel, via la gloire, participant ainsi de l'éclatement du retable baroque au XVIII^e siècle¹³. L'expansion hors du cadre du maître-autel dépassait ainsi le rôle mnémonique du décor, pour se placer à un registre plus sensible et « faire impression¹⁴ ». Les embellissements constituaient la part la plus manifeste d'une restauration spirituelle générale de la paroisse, accomplie en 1742 par la publication de nouveaux *Offices propres* à la paroisse qui intégraient les discours contemporains de justification et de persécution des jansénistes¹⁵. La quinzaine d'années d'embellissements dans la paroisse vit aussi la transformation du jansénisme doctrinal, ou théologique, en un jansénisme politique, partisan, aussi étudiera-t-on le décor de Saint-Jean-en-Grève en lien avec les discours de justification jansénistes qui voient dans les miracles accomplis un signe de l'élection des justes, véritables manifestations de la Grâce dans l'histoire chrétienne. Si l'esthétique de l'évidence dont faisait montre ce décor conférait une part plus sensible à l'apologétique janséniste, ne serait-ce pas pour toucher davantage, pour se rendre plus accessible ?

Entrer dans l'ordre de la Grâce

La fulmination de la bulle *Unigenitus* en 1713 remplaça la question théologique de la grâce au cœur des débats jansénistes puisque les quarante-trois premières propositions qu'elle condamnait concernaient la grâce et la prédestination. C'était

11 Sur la démolition de l'église Saint-Jean-en-Grève, voir l'important dossier aux archives de Paris comprenant notamment un rapport de l'architecte Petit-Radel et la correspondance au sujet de la démolition de l'édifice, AD75/D.Q¹⁰/1390.

12 L'estampe fut annoncée au *Mercur* d'octobre 1740, p. 2279.

13 Frédéric Cousinié, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge Baroque*, Rennes 2018.

14 « Ce mot exprime la sensation qu'excitent les ouvrages de l'art dans l'âme des spectateurs. On dit d'un tableau qu'il fait une vive impression, une impression profonde; qu'il ne fait qu'une foible impression, ou même qu'il n'en fait aucune. », cf. Claude-Henri Watelet et Pierre-Charles Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, t. 3, Paris 1792, p. 145-146.

15 *Offices propres à l'église paroissiale de Saint Jean en Grève*, Paris 1742. Ils sont publiés d'après le *Bréviaire parisien* de 1736 d'orientation nettement janséniste. À ce sujet, voir Xavier Bisaro, *Une Nation de fidèles. L'Église et la liturgie parisienne au XVIII^e siècle*, Turnhout 2006. L'exemplaire de la Bibliothèque municipale de Lyon comporte en frontispice un portrait de Félix Esnault, preuve que le curé était apprécié de ses ouailles.

un sujet majeur dans la bibliothèque d'Esnault¹⁶, qui était aussi au cœur du choix de l'iconographie du *Baptême du Christ* qui ornait le maître-autel. Le traitement par l'architecte et les sculpteurs insistait sur ce moment d'entrée dans l'ère de la grâce qui fonde la naissance de l'Église sacramentelle¹⁷. Le baptême est effectivement le moment où tout chrétien reçoit la grâce sanctifiante. Comme le veut la théologie catholique, mais c'est d'autant plus important pour une paroisse janséniste portant cette dédicace, Jean-Baptiste est la figure du juste et, avec la Vierge et saint Paul, l'une des figures principales de la grâce. Celle-ci lui fut donnée dès sa conception miraculeuse et se manifesta lors de la Visitation, par sa capacité à reconnaître la divinité du Christ depuis le ventre de sa mère. C'est parce que Jean lui-même est gracié, qu'il peut baptiser le Christ et le précéder dans sa mission. Chaque 23 juin, on célébrait la Nativité de saint Jean, la fête la plus importante de la paroisse de la Grève, par un office annuel, soit la solennité maximale, avec vigile et octave, pour louer cet exemple de grâce.

L'hymne des Laudes de la Vigile de la Saint-Jean exposait ainsi les manifestations de la grâce de Jean-Baptiste. Il faisait du baptême du Christ un moment pivot, la clé de lecture de la vie du Prodrome, dans un récit vivant, tendant au sublime : « Trente ans se passent ainsi dans la retraite ; alors, comme un autre Élie, vous accourez vers les bords du Jourdain [...]. Quelle énergie dans vos paroles ! [...] Déjà des pécheurs pénitens se présentent en foule à votre Baptême [...] Que dis-je ? Le Sauveur lui-même reçoit de vous le Baptême. Quel sujet d'éloges plus solides¹⁸ ? » L'adresse à Jean et l'hypotypose indiquaient une relation immédiate avec le saint, que reproduisait le décor.

Si le *Baptême* sculpté par les Lemoyne présentait une iconographie tout à fait classique, proche du *Baptême* de Mignard pour Troyes¹⁹, la vraisemblance liée en partie à la tridimensionnalité de la sculpture assurait une interaction entre les différentes parties du décor, la gloire et les figures sculptées, et ainsi une actualisation de la représentation, pour mettre en image ce moment fondateur d'entrée dans l'ère de la grâce. La gloire symbolisait l'ouverture des cieux rapportée dans les Évangiles et créait une continuité narrative entre les éléments figuratifs et architecturés de l'autel, grâce à la colombe du Saint-Esprit peinte sur le transparent du centre de la gloire, expressément requise dans le devis de sculpture de 1719²⁰. S'ajoutait à cela un véritable effet de présence des

16 On y trouve les *Écrits sur le système de la Grâce* d'Arnauld et le *Traité de la Grâce générale* de Nicole. *Catalogue des livres de feu M. Esnault, curé de S. Jean en Grève*, Paris 1742, p. 9.

17 La II^e leçon de l'office de la nuit du 27 juin, dans l'octave de la saint Jean, rappelle, avec saint Cyrille, que le baptême du Christ marque la fin de l'Ancien Testament et le début du Nouveau, *Offices propres*, 1742 (note 15), p. 263-264.

18 Ibid., p. 183-184. L'orthographe originelle des citations a été conservée dans cet article, avec restitution des accents pour faciliter la lecture.

19 L'estampe en avait été placée en frontispice d'un exemplaire du *Propre* de la paroisse conservé à la BnF (Z Le Senne-7980).

20 Marché de sculpture du 28 décembre 1719, AN/MC/ET/V/312 : « Sera fait une gloire percée à jour dans le milieu, afin de la rendre plus brillante, avec une glace sur laquelle sera peint en or un saint Esprit et des rayons par dégradations qui fera un très bon effet étant bien exécuté. »

figures. Les Lemoyne, dans le difficile exercice de réduction d'une histoire à un groupe sculpté, où seule la terrasse permet l'inclusion d'éléments narratifs, insistent sur les détails mobiles pour dresser le décor : les roseaux de la rive ondulent sous une brise légère, l'eau du Jourdain s'écoule lentement, tandis que les figures esquissent un mouvement : le Christ commence de s'abaisser vers le Baptiste, tandis que les vêtements de celui-ci se balancent à mesure que l'eau est versée sur le Christ²¹. Le délicat *contraposto* de Jean, la peau de chameau suspendue dans les airs révèle une figure inspirée « pleine de l'esprit de Dieu ». L'expression est maîtrisée, le Christ présente un visage lisse, empli d'une calme grâce, tandis que le précurseur montre un « respectueux étonnement ». Les figures sculptées devaient être « grande comme le naturel²² », pour accroître cet effet de présence, ce que ne manqua pas de remarquer le *Mercure* : « on saisit surtout avec plaisir l'expression que l'habile sculpteur a sçu mettre dans la Teste du Christ et de S. Jean, pour marquer sensiblement, et sans outrer, la différence de la nature divine & de la nature humaine²³ ».

Les offices participaient eux-aussi de cette animation du décor. L'hymne des II^e vêpres constituait comme une prosopopée pour les figures du maître-autel, en leur prêtant sentiments et émotions :

« Quels furent les sentimens de votre cœur, lorsque vous vites s'abaisser devant vous en posture de suppliant, celui dont vous tiendriez à honneur de dénouer les souliers? Quel spectacle s'offre à vous? Du milieu d'une nuée lumineuse le saint Esprit descend pour se reposer sur le Fils, pendant que la voix du Père se fait entendre; & toute la Trinité se manifeste²⁴. »

Dévoiler les émotions du Baptiste, érigé en modèle pour les paroissiens de la Grève²⁵, déclenchait une sympathie envers l'histoire qui se déroulait sous les yeux des fidèles. Alliée à la liturgie, la vraisemblance du maître-autel offrait ainsi aux fidèles la possibilité d'entrer dans la grâce.

Tout en réaffirmant le caractère électif de la grâce, les « Réflexions sur la fête de la nativité de S. Jean » qui précèdent directement le texte de l'office, insistaient sur le fait que la grâce du Baptiste devait être sujet de réjouissance pour la paroisse :

21 Voir Cécilie Champy-Vinas, *Jean-Baptiste Lemoyne (1704-1778). Un sculpteur du roi au temps des Lumières*, thèse inédite, université Paris-Sorbonne, 2017.

22 Délibération du [s.d.] septembre 1719, AN/LL//799, fol. 2. Dezallier note aussi que « la tête de N.S. fut faite d'après celle de Chassé, acteur de l'Opéra, également distingué par la beauté de sa voix & la noblesse de sa figure » Antoine Dezallier d'Argenville, *Vie des fameux sculpteurs*, t. 2, Paris 1787, p. 353.

23 *Mercure de France*, juin 1731, p. 1342.

24 *Offices propres*, 1742 (note 15), p. 246-247.

25 « Si sa vie si sainte, si austère, & sa grande retraite sont un modèle trop parfait pour des Chrétiens du XVIII. siècle, c'est-à-dire, pour des hommes foibles, en qui la foi est presque éteinte & la charité bien languissante; chacun doit au moins l'imiter jusqu'à un certain point, c'est-à-dire en tout ce qui est proportionné à son état; & s'efforcer par le secours de la grâce, d'approcher le plus qu'il est possible de ce partait modèle », *ibid.*, p. 198.

« C'est une obligation encore plus particulière pour tous les Fidèles de cette Paroisse, dont [Jean-Baptiste] est Patron, d'adorer Dieu du fond du cœur, de le glorifier [...], en reconnaissance du grand don qu'il a fait à son Église en la personne de S. Jean-Baptiste, & des grâces extraordinaires dont il a prévenu & relevé sa naissance. Ainsi puisque Dieu, par une prédilection gratuite & singulière, a élevé S. Jean au rang de ces étoiles les plus brillantes, & voulu qu'il fût comme la première d'entre elles; c'est aussi en Dieu qu'il faut s'en réjouir²⁶. »

La structure ouverte du maître-autel transcrivait la dimension ecclésiale et universelle du baptême, et, ajoutée à la vraisemblance sympathique des figures, incluait le fidèle dans l'histoire du baptême. L'abolition de la loi du cadre autorisait le spectateur à se penser comme participant ou assistant à la scène représentée. La gloire soulignait quant à elle la propagation du divin jusqu'au spectateur : les émanations de rayons dynamisaient l'espace en dardant dans plusieurs directions, tout en matérialisant la continuité de la lumière. La fonction narrative de la gloire se doublait aussi d'une épiphanie symbolique, signalant la Présence réelle cachée dans l'hostie conservée dans la suspense tenue par l'ange au centre du baldaquin. Cette Présence réelle au cœur même de la théophanie narrative faisait réellement entrer le décor dans le contemporain et l'actuel. L'ère de la grâce ouverte par le baptême du Christ se perpétuait grâce aux sacrements, et en premier lieu, grâce à la communion dispensatrice d'une grâce efficace.

L'évidence de la Vérité : la justesse de la cause de l'appel

C'est aussi lors du baptême du Christ que sont révélées au monde tant sa divinité que la grâce de précurseur. Comme le rappelait le liturgiste Nicolas Le Tourneux, on célèbre le baptême du Christ en janvier, dans la continuité de l'épiphanie à cause de ce dévoilement. Aussi le décor du maître-autel revêtait-il une esthétique clairement démonstrative qui, alliée à la vraisemblance de la représentation, convenait à cette révélation de la Vérité. Cette esthétique de l'évidence répondait aux attaques portées à l'encontre du jansénisme et des fondements historiques de la paroisse de la Grève en confortant les spectateurs dans leur appartenance au camp la vérité. La vérité était dévoilée, elle s'imposait par son évidence. Le miroitement du sanctuaire sous ses dorures participait à ce dévoilement, notamment après qu'Esnaout avait fait refaire à neuf les chandeliers²⁷. L'animation de la matière dorée par la lumière recréait un rai de

²⁶ Ibid., p. 194-195.

²⁷ Autres embellissements « pour accompagner les autres ouvrages qui se continuent d'être faits dans lad. église à la satisfaction des sieurs messieurs les marguilliers et de tous les paroissiens même de tout le publicq », délibération du 24 novembre 1724, AN/LL/799, fol. 77.

lumière vraisemblant, pour présenter une théophanie réelle et ainsi convaincre de la vérité de la révélation.

Dans la lecture figuriste de l'histoire développée par les théologiens jansénistes au moment des controverses qui entourèrent l'appel au concile contre la bulle, cet éclatement de lumière, image de la vérité, constituait très précisément la réponse opposée par les appelants à l'aveuglement dans lequel étaient tombés les constitutionnaires, sous la figure de divers personnages bibliques²⁸. L'abbé d'Étemare, dans son *Histoire de la religion représentée dans l'Écriture sainte sous divers symboles*, avait défini une ecclésiologie du petit nombre, figurée en symboles, signes de la Vérité que défendaient les Élus. Le premier chapitre consistait ainsi à relire l'histoire chrétienne sous le symbole du « Ciel et des astres, des lampes et des flambeaux ». Or, Jean-Baptiste est précisément la lampe qui éclaire la voie du Seigneur, luttant contre l'aveuglement dans lequel la Synagogue était tombée, pour annoncer une nouvelle Église. L'abbé d'Étemare rapportait qu'« au milieu des ténèbres qui croissaient de jour en jour dans la Synagogue, saint Jean-Baptiste parut comme une nouvelle lumière. C'était, selon Jésus-Christ, une lampe ardente et luisante²⁹ ». Cette lecture figuriste de l'histoire réclamant un dévoilement du sens caché fut intégrée par le curé dans le texte de la messe de la nativité de saint Jean, puisque, dans l'antienne de postcommunion, l'assemblée demandait à Dieu « qu'après l'accomplissement des figures qui annonçoient [ses] promesses, la Vérité elle-même, Jésus-Christ, [l']instruise en se découvrant »³⁰. La théophanie du maître-autel confortait ainsi les appelants de la paroisse dans la justesse de leur combat, par la transposition de l'appel de Jean-Baptiste dans la période contemporaine. Les appelants devenaient les figures actuelles des Élus de la fin des temps, annonçant la vérité. Le décor de Saint-Jean-en-Grève n'était pas un cas isolé parmi les paroisses jansénistes : l'embellissement du chœur de Saint-André-des-Arts présentait aussi un autel, dessiné en 1719, surmonté d'une gloire dorée, liée iconographiquement à la théophanie du *Repas d'Emmaüs* de Samson, peintre de l'Académie de Saint-Luc³¹. Après la crise janséniste, les paroisses revenues dans le giron de l'archevêché grâce au jeu de nominations stratégiques à leur tête³², lancèrent d'importantes campagnes d'embellissement et reprirent à leur

28 Catherine Maire, « Les querelles jansénistes de la décennie 1730-1740 », dans *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 38, 2005, p. 71-92.

29 Jean-Baptiste d'Étemare, *Histoire de la religion représentée dans l'Écriture sainte sous divers symboles* [1727], Paris 1862, p. 9. Voir aussi les conférences de Duguet. Sur un programme iconographique reprenant la lecture figuriste de l'abbé d'Étemare, voir le chapitre I « Les Mays de Saint-Germain-des-Près » de Gouzi, 2007 (note 4), p. 29-67.

30 *Offices propres*, 1742 (note 15), p. 244.

31 Christine Gouzi, « La paroisse de l'église Saint-André-des-Arts à Paris. "Jansénismes et Lumières" », dans Olivier Andurand, Myriam Deniel-Ternant, Caroline Galland et Valérie Guittienne-Mürger (éd.), *Histoires croisées. Politique, religion et culture du Moyen Âge aux Lumières. Études offertes à Monique Cottret*, Paris 2019, p. 493-508. Le dessin accompagnant le marché de 1719 est reproduit dans Sébastien Bontemps, *Le décor sculpté religieux à Paris (1660-1760)*, t. 3, thèse de doctorat inédite, Aix-Marseille Université, 2012, p. 95.

32 Cf. Ségolène de Dainville-Barbiche, *Devenir curé à Paris. Institutions et carrières ecclésiastiques (1695-1789)*, Paris 2005.

compte cette esthétique de l'évidence de la vérité. Le décor de la chapelle de la Vierge de Saint-Roch entre 1755 et 1760 en est un remarquable exemple, la gloire de Falconet assurant d'une certaine manière la réalité de l'Incarnation lors de l'Annonciation et le Salut qu'elle promet³³. Dès avant la résolution de la crise cependant, les paroisses constitutionnaires choisirent un lexique décoratif similaire aux embellissements des institutions jansénistes, abondant en *putti* et guirlandes. Ainsi de Saint-Sauveur, paroisse considéré comme orthodoxe, où en 1719 Lemoyne et Blondel travaillèrent de concert au nouveau maître-autel, constitué d'un baldaquin agrémenté de chérubins et de palmes³⁴.

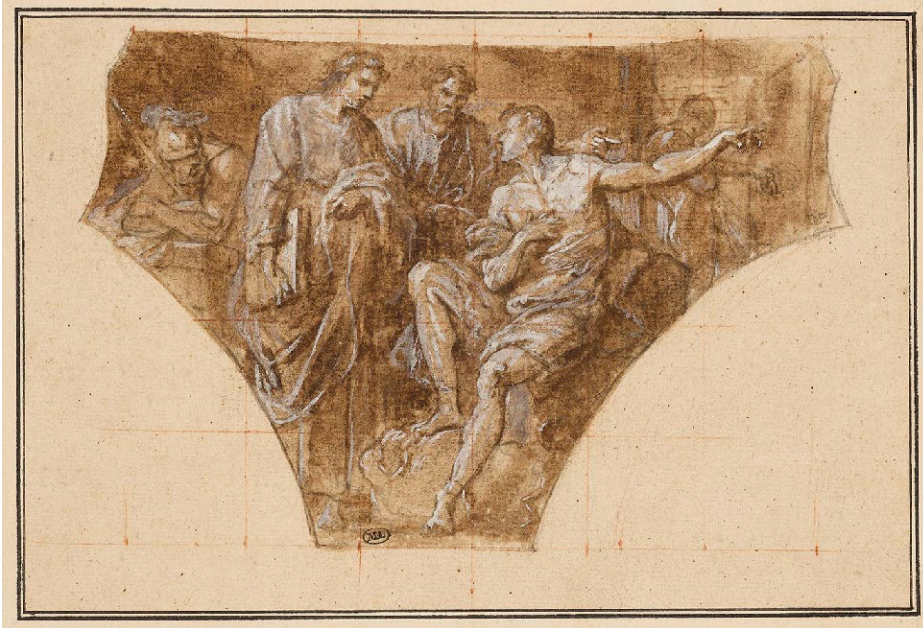
L'église de la Grève se plaçait sous le double patronage de saint Jean l'évangéliste et de saint Jean-Baptiste. Cependant, les embellissements ne retinrent de cette double dédicace que le précurseur. Si après la rénovation de la paroisse, on conserva l'office de saint Jean l'évangéliste, le second saint dédicataire était singulièrement absent du décor, uniquement consacré à saint Jean-Baptiste. L'embellissement du chœur fut complété vers 1730 par la pose de huit tableaux dans les écoinçons des arcades de l'abside, visibles sur la gravure de Blondel, qui achevaient de développer cette lecture figuriste. Académiciens et peintres de la ville se répartirent la commande des petits tableaux du pourtour du chœur, dirigée par Hyacinthe Collin de Vermont, dont on trouve des dessins préparatoires pour des sujets qu'il n'a pas peints³⁵. Le cycle se composait de la *Visitation* peinte par Dumesnil, de la *Naissance de S. Jean* par Vermont, de la *Prédication dans le Désert* d'Auger Lucas (fig. 3), du *Baptême du Christ* et de la *Prison du saint* de Vermont. Noël-Nicolas Coypel peignit la *Danse d'Hérodiades*, suivie des derniers tableaux de Collin de Vermont, la *Décollation de saint Jean-Baptiste* (fig. 4), et *Sa Tête présentée à Hérode*³⁶. Ce cycle de la vie du saint comportant un *Baptême* présentait une curieuse redondance avec le groupe sculpté des Lemoyne. Seule

33 Sur la dynamique des embellissements parisiens en réponse à la crise janséniste, voir Schieder, 2015 (note 4), p. 120-127 et sur Saint-Roch, *ibid.*, p. 92-95 et sur le décor de Saint-Roch, on se permet de renvoyer à Émilie Chedeville « Sculpture, liturgie, illusion : l'Annonciation de Falconet à Saint-Roch (1760) », dans Jean-Marc Vercrusse (éd.), *L'Ange Gabriel interprète et messenger*, Arras 2019, p. 113-135.

34 Voir le *Devis des ouvrages de marbre et pierre de liais qu'il faut faire pour l'autel et sanctuaire de l'église Saint-Sauveur, suivant les dessins faits par le sieur Blondel* et le *Devis des ouvrages de sculpture* signé de Lemoyne, du 6 juillet 1719, AN/MC/ET/XXX/221. Le curé de Saint-Sauveur ne fut jamais signataire des nombreux appels jansénistes entre 1719 et 1735, ce qui est exceptionnel, seul le curé de Saint-Merry fit de même. Ce même curé fut classé comme « bon » par l'internonce en visite à Paris pour étudier l'état de la question janséniste en 1739. Cf. Ségolène de Dainville-Barbiche, « À propos de la carte des paroisses jansénistes à Paris en 1739 », dans Catherine Bousquet-Bressolier (éd.), *François de Dainville. Pionnier de l'histoire de la cartographie et de l'éducation*, Paris 2004, p. 167-187.

35 Ils sont conservés au département des arts graphiques du Louvre : *La Naissance de saint Jean-Baptiste*, inv. 25265 ; *La Prédication de saint Jean au désert*, inv. 12392 ; *Le Baptême du Christ*, inv. 25267 ; *La Décollation de saint Jean*, inv. 25266. Ainsi de la *Prédication au désert* peinte par Auger Lucas.

36 Antoine Dezallier d'Argenville, *Voyage pictoresque de Paris*, Paris 1749, p. 152. Auger Lucas vit chez Blondel de 1725 à 1726 et a vécu dans la même maison que Lemoyne le jeune de 1723 à 1724, cf. URL : <http://artistinparis.org> [dernier accès : 11.05.2021]. Il semble donc que la logique géographique ait présidé à la répartition de la commande, et non la sensibilité janséniste, ce qui explique que l'on retrouve Blondel et Lemoyne travaillant au nouveau maître-autel de l'église Saint-Sauveur, paroisse majoritairement constitutionnaire.



3 Hyacinthe Collin de Vermont, *Étude pour la Prédication de saint Jean au désert*, vers 1730, lavis brun, pierre noire, rehauts de blanc, sanguine, papier lavé de brun mis au carreau, 12,1 × 18,1 cm, Paris, musée du Louvre, DAG, Inv.-Nr. 12392



4 Hyacinthe Collin de Vermont, *Étude pour la Décollation de saint Jean*, vers 1730, encre brune, lavis brun, papier gris, pierre noire, rehauts de blanc, sanguine, plume, 12,3 × 28,3 cm, Paris, musée du Louvre, DAG, Inv.-Nr. 25266

la légère inflexion qu'il parvint à donner à la vie du Baptiste l'expliquerait : en insistant sur la vie publique du Précurseur, puis sur sa confrontation avec Hérode et enfin son martyre, il en faisait la figure du juste persécuté pour son annonce de la Vérité. Postérieur à la pose des lambris, le cycle suivait en effet de peu la proclamation de la bulle *Unigenitus* comme loi du royaume par le cardinal de Fleury en 1730, qui transformait les appelants en ennemis politiques officiels, légitimement condamnables³⁷. L'antienne conclusive des laudes, répétée inlassablement au cours de tous les offices de la Saint-Jean, appelait d'ailleurs à lutter pour la vérité, pour le royaume : « depuis le tems de Jean-Baptiste le royaume du ciel se prend par force ; & ceux qui emploient la force, le ravissent³⁸ ». La transposition vers le combat contemporain des appelants était évidente.

La justification de la cause de l'appel passait aussi par la certitude de pouvoir directement accéder à Dieu, notamment par la réaffirmation de la présence réelle que constituait la gloire. Les premiers miracles jansénistes du XVIII^e siècle furent d'ailleurs des miracles eucharistiques, prouvant l'intervention directe de Dieu. Le carme billette Saint-René le rappelait,

« l'ordre de la grâce est tel par rapport à la Sainte Eucharistie, qu'elle est établie pour renouveler le Sacrifice de la Croix, pour nous appliquer les mérites de la Passion de N.S., pour nourrir nos âmes eu augmentant la grâce justificante, la justice habituelle, l'amour de Dieu, la charité, pour nous fortifier contre les tentations & pour nous donner un gage de la gloire éternelle³⁹. »

L'eucharistie présente donc un premier aperçu de la future gloire béatifique qui consiste en une connaissance immédiate de Dieu. À Saint-Jean-en-Grève, la gloire symbolique se substituait visuellement à la grâce eucharistique, anticipant ainsi la transformation glorieuse de la grâce du ciel. Dans son *Traité sur la prière publique*⁴⁰, l'oratorien Duguet concédait le besoin de passer par une piété sensible pour signifier le face à face avec Dieu que constituaient les offices divins, signe d'une acceptation des signes sensibles par le jansénisme du XVIII^e siècle. C'est entre autres cette fonction mystagogique de la gloire et de la conservation des espèces consacrées au-dessus du maître-autel qui avait amené l'abbé de Saint-Cyran à défendre les suspenses eucharistiques dans son court traité des *Raisons de la cérémonie & de la coutume ancienne de suspendre le S. Sacrement dans les Églises au-dessus du grand Autel*⁴¹. Parmi les nombreuses rai-

37 L'ornementation des écoinçons du chœur fut prévue dès le marché de sculpture de 1719, AN/MC/ET/V/312 : « Les autres anges soutenant des palmes entrelaceez de branches de laurier, ce qui sert de bordure aux huit tableaux qui seront incrustez dans la menuiserie. »

38 *Offices propres*, 1742 (note 15), p. 233.

39 Théodoric de Saint-René, *Remarques historiques données à l'occasion de la Sainte Hostie miraculeuse conservée pendant plus de 400 ans dans l'église paroissiale de Saint-Jean-en-Grève à Paris*, Paris 1725, p. 41-42.

40 Dans la bibliothèque d'Esnault.

41 Jean Duvergier de Hauranne, abbé de Saint-Cyran, *Raisons de la cérémonie & de la coutume ancienne de suspendre le S. Sacrement dans les Églises au-dessus du grand Autel* dans *La Théologie familière*, Paris 1644, p. 317-376.



5 Frontispice de la *Théologie familière, avec divers autres petits traités de dévotion*, de l'abbé de Saint-Cyran (Paris 1644)

sons avancées par le théologien, figurait l'élévation entre ciel et terre conforme à l'essence eucharistique et à l'essence de Jésus-Christ, vrai Dieu et vrai homme. L'élévation correspondait ainsi aux divers états du Christ, crucifié, mais aussi « ressuscité & glorieux⁴² » et devenait un « gage visible de ce qu'il nous a promis tant de fois; & nous fait voir des yeux de la gloire de la Résurrection, qu'il départira à nos corps en leur communiquant la force de s'élever & de se soutenir par leur propre vertu au milieu de l'air, comme il est représenté sur l'Autel⁴³ ». Rappelant celle de Port-Royal ou le frontispice de la *Théologie familière* de Saint-Cyran (fig. 5), la suspense eucharistique de Saint-Jean-en-Grève devenait ainsi un véritable manifeste du jansénisme garant des usages gallicans. De la suspense émanaient ainsi en permanence les grâces efficaces attachées à l'eucharistie.

42 Ibid., p. 331.

43 Ibid., p. 353-354.

La dévotion eucharistique était particulièrement vive dans la paroisse, parce que l'église détenait depuis le XIII^e siècle la relique du miracle des Billettes, miracle au cours duquel un juif aurait volé une hostie, puis essayé de la détruire sans succès. La conservation miraculeuse du pain consacré aurait converti la femme du juif et une importante dévotion s'en suivit. Ce miracle attestait des grâces particulières attachées à la paroisse de la Grève et, indirectement, à ses paroissiens. L'édification de la chapelle de la Communion à Saint-Jean-en-Grève en 1733 intervint précisément après que plusieurs profanations des saintes espèces furent perpétrées au cours de la décennie précédant les embellissements, nécessitant une resacralisation eucharistique. Certains allaient jusqu'à réduire l'histoire des Billettes à une pure invention⁴⁴ et on constata en juin 1715 le vol d'un ciboire dans le tabernacle de l'ancien maître-autel, larcin qui rappelait étrangement l'histoire du miracle des Billettes, sans que le miracle n'arrivât cette fois-ci⁴⁵. Le plan de la chapelle fut dressé par François Blondel à la seule initiative d'Esnault, avant même que la question n'ait été posée au conseil de fabrique. Les marguilliers approuvèrent le dessein du curé, sans pouvoir concourir à la dépense⁴⁶. La chapelle, construite sur les fondations d'une ancienne chapelle de la communion et de l'ancien cimetière Saint-Jean, fut achevée en 1735 (fig. 6). Son décor rappelait le caractère propitiatoire et éternel du sacrifice eucharistique, par des nuées inscrivant durablement l'encens montant vers le ciel, à la fois révélatrices et mystificatrices, dans un jeu de caché-montré du destinataire du sacrifice. La préface des *Offices propres du Saint Sacrement*, publiés à la suite des *Offices propres* de la paroisse, participait aussi à la réaffirmation de la dévotion eucharistique, en citant les divers miracles eucharistiques qui eurent lieu au cours de l'histoire chrétienne. Elle mentionne ainsi discrètement la guérison de la nouvelle Hémoroïsse, Anne Lafosse, au cours d'une procession de la Fête-Dieu conduite par un prêtre appelant en 1725, que les appelants regardaient comme le premier miracle attestant la vérité de leur cause, avant même la mort du diacre Pâris⁴⁷.

Reformer un corps : unité paroissiale et unité spatiale

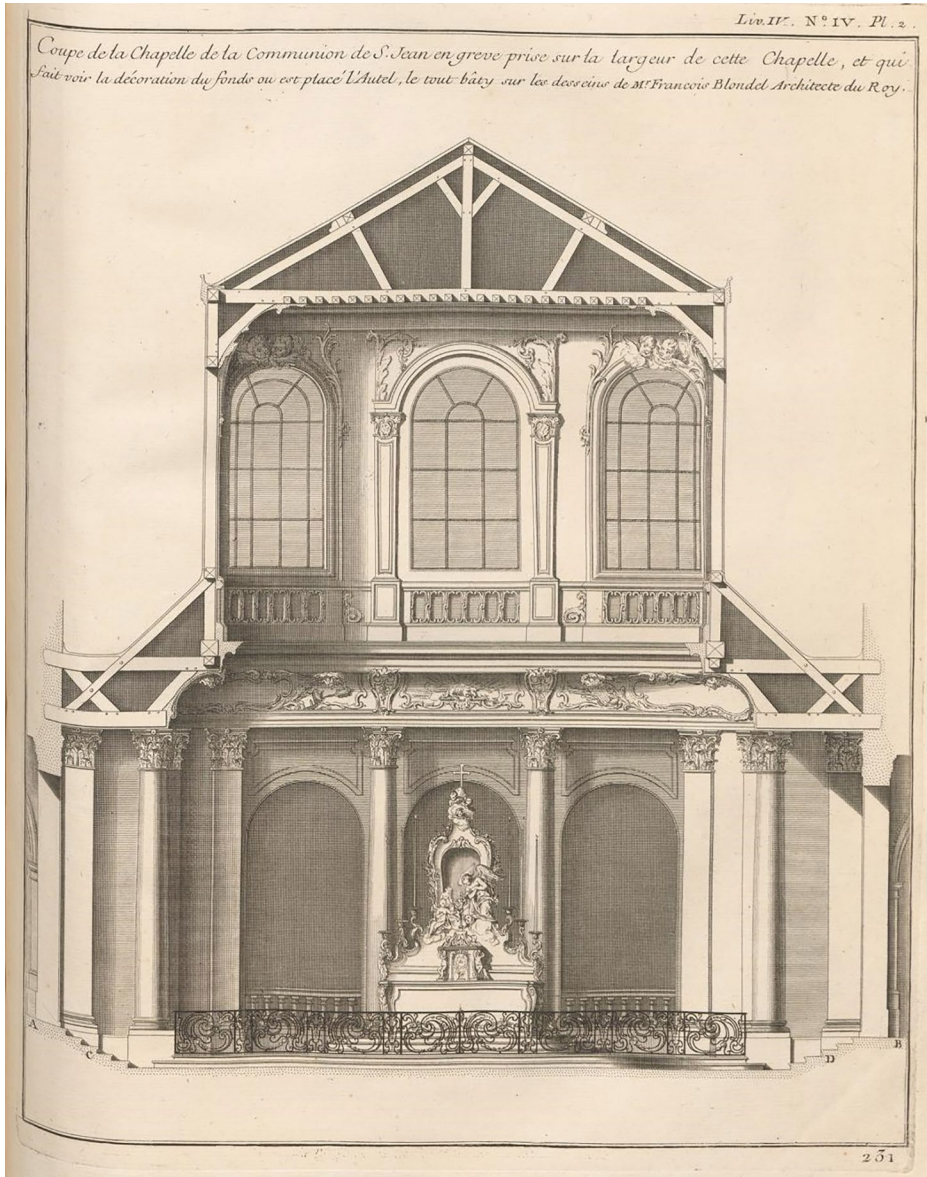
L'affirmation de la vérité de la cause janséniste grâce au décor associant grâce et gloire, dans une claire visée apologétique, cherchait *in fine* à réunir l'assemblée paroissiale autour de l'adhésion à la cause commune. Or, le dispositif déco-

44 Cela a probablement conduit le carme billette Théodoric de Saint-René à en publier une justification.

45 Délibération du 22 juin 1715, AN/LL//798, fol. 320v.

46 Délibération du 8 mai 1733, AN/LL//799, fol. 203. On demande à l'archevêque son approbation. Les chapelles de la communion fleurissent dans Paris chez toutes les sensibilités religieuses depuis la construction de celle de Saint-Séverin par Jules Hardouin-Mansart en 1673, par exemple à Saint-Louis-en-l'Île (1714), Saint-Merry (1743) ou Saint-Roch (1759).

47 *Offices propres à l'église paroissiale de saint Jean en Grève. Seconde partie contenant les offices du saint Sacrement*, Paris 1742, p. ix.



6 Jacques-François Blondel, *Coupe de la Chapelle de la Communion de l'Église de S. Jean-en-Grève prise sur la largeur*, dans id., *Architecture française, ou recueil des plans, elevations, coupes et profils*, Paris 1752, p. 231, l. IV, n^oIV, planche 2

ratif s'accompagnait d'un remarquable effort d'unification de l'espace ecclésial afin d'en décupler l'efficacité et de faire impression sur les sens pour établir une atmosphère sacrée. La décision d'abattre le jubé en 1690 « pour la commodité du public⁴⁸ » avait constitué la première étape de cette unification. À l'éclat du maître-autel et de ses ornements dorés répondait l'unité chromatique du vaisseau gothique, obtenue par le blanchiment ou grattage des murs du chœur, de la nef et des chapelles en 1723⁴⁹. Cet éclaircissement accompagnait le remplacement des baies flamboyantes à meneaux de pierre par de simples baies à barlotières métalliques, afin de baigner l'église de clarté⁵⁰. Le verrier fut d'ailleurs remercié par Esnault pour services rendus à la paroisse et se vit ainsi concéder la jouissance d'un banc pour « sa vie durant⁵¹ », preuve que l'embellissement avait une réelle portée eschatologique et spirituelle.

Ce blanchiment général de l'église paroissiale tenait à la nouvelle appréciation de l'architecture gothique, « vraie architecture » sacrée, dont les qualités d'ensemble convenaient à la fonction spirituelle du lieu. Cette conception unitaire de l'espace était en partie liée au renouveau des études sur l'architecture gothique, qui, dans les premières années du XVIII^e siècle, voyaient dans ce système constructif le véritable moyen de médier la présence divine. En privilégiant la clarté et l'élévation des supports, l'architecture transcrivait la transcendance avec son propre langage. L'élancement des piles, la hauteur des voûtes parvenaient à imprimer le respect et la piété dans les esprits. Comme le rappelait l'architecte et théoricien Cordemoy : « Y peut-on entrer, toutes Gothiques qu'elles soient, sans être saisi d'admiration, & sentir en soy-même une secrete joye mêlée de vénération & d'estime, qui nous oblige à leur accorder une entière approbation⁵² ? » Le lambrissage des arcades du chœur constituait ainsi une transition entre l'imposant baldaquin du maître-autel et le corps de l'église, venant orner d'un langage classique un système constructif gothique, sans en changer les proportions, garantes de l'harmonie architecturale. Les lambris plâtrés étaient vernis, participant ainsi du miroitement du sanctuaire, tandis que les points nodaux, tels que la clé des arcs, les chapiteaux ou les corniches, étaient dorés afin de souligner le dynamisme de l'architecture et de participer à l'effet d'entraînement propre au gothique.

Dans cette lancée unificatrice, les marguilliers prirent la résolution en mai 1736 de supprimer les tentures qui ornaient la nef et le chœur de l'église,

48 Délibération du 9 janvier 1690, AN/LL//798, fol. 109.

49 Délibération du 4 avril 1723, AN/LL//799, fol. 65. Le marché avec Prudhomme est approuvé le 6 septembre 1723, fol. 68.

50 Voir cependant, sur les raisons économiques du blanchiment des chœurs et du remplacement des vitraux colorés par du verre blanc, Mathieu Lours, « L'éclaircissement des églises parisiennes au XVIII^e siècle. Gestion et spiritualité », dans *Paris et Île-de-France. Mémoires de la Fédération des Sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île-de-France* 52, 2001, p. 139-198.

51 Concession actée le 4 juin 1726 devant notaire, AN/MC/ET/V/339, après délibération du 11 mars 1726, AN/LL//799.

52 Jean-Louis de Cordemoy, *Nouveau traité de toute l'architecture ou l'art de bastir* [1700], Paris 1714, p. 110.

«devenues inutiles au moyen du nouvel hotel⁵³», alors qu'elles avaient été restaurées récemment, en 1721⁵⁴. Ces tentures représentaient la vie de saint Jean et le miracle des Billettes. Malgré leur valeur d'ancienneté et la preuve qu'elles constituaient pour l'histoire de la paroisse, elles étaient désormais considérées comme superfétatoires. En les supprimant, on cherchait ainsi à recentrer l'œil du fidèle sur l'épicentre de l'église, le maître-autel, et à éviter la dispersion du regard, le papillotage. L'attention du dévot était conduite grâce à l'atmosphère générale de l'édifice ecclésial. Par cette unification spatiale, le sentiment de l'existence de Dieu était rendu tangible, à travers la transcription de l'harmonie divine dans un «tout-ensemble» d'architecture. La suppression des deux chapelles d'entrées de chœur dédiées à l'Assomption de la Vierge et à saint Jean participait de cette unification spatiale, tout en étant conforme au christocentrisme janséniste, peu enclin à la dévotion mariale⁵⁵. L'origine du financement du nouvel autel reflétait cette prise en considération de la communauté dans le fait même des embellissements, puisque la fabrique transformait, pour «faire une dépense qui soit approuvée de tout le monde et agréable à la postérité⁵⁶», la somme donnée par un couple en fondation d'une messe pour le repos de leur âme.

À l'unification esthétique répondait l'assemblée réunie pour prier et adorer. Dans la préface des *Offices propres*, Esnault invitait les paroissiens à se rassembler et à participer aux offices, pour actualiser ainsi la communauté, la rendre réelle :

«Tout Fidèle dont la foi est éclairée, comprend facilement de quelle conséquence il est pour fortifier la piété, de s'unir d'esprit & de cœur aux Solemnités & aux Fêtes particulières de sa Paroisse, d'y assister dans les mêmes vûes, & dans le même esprit : d'offrir avec le Pasteur [...] & les autres Paroissiens assemblés, les mêmes prières, les mêmes vœux, & les mêmes actions de grâce. Ce concert & cette union est une prière beaucoup plus forte & plus efficace auprès de Dieu, que toute autre dévotion arbitraire que l'on pourroit suivre en son particulier⁵⁷.»

Le patron de la paroisse, Jean-Baptiste, considéré comme le nouvel Élie, avait précisément ce rôle d'unificateur, ce que chantait le répons du capitule des premières vêpres : « Il sera grand devant le Seigneur, Et Il marchera devant lui avec l'esprit & la vertu d'Élie, pour réunir les cœurs des pères avec leurs enfans, &

53 Délibération du 7 mai 1736, AN/LL//800, fol. 2.

54 Christine Gouzi, « Tapisseries nomades et déplacements de sacralité dans l'espace paroissial parisien au XVIII^e siècle », dans *Europa Moderna. Revue d'histoire et d'iconologie* 4-1, 2014, *Pour une histoire sociale et symbolique des objets (XVI^e-XVIII^e siècle)*, p. 40-57, ici p. 46.

55 *Inventaire des fondations et titres de la paroisse de Saint-Jean-en-Grève*, établi en 1778, AN/L//663, fol. 9.

56 Délibération du 11 mai 1719, AN/LL//798, fol. 373v.

57 *Offices propres*, 1742 (note 15), p. iii.

rappeller les incrédules à la prudence des justes⁵⁸. » Quant au psaume 28, dont les versets sont répartis tout au long des différents offices, il invitait à glorifier Dieu en son temple, dans la perspective eschatologique propre à la lecture historique janséniste : « Venez rendre au Seigneur l'honneur & la gloire qui lui sont dus : venez rendre gloire à son Nom : adorer le Seigneur dans son auguste sanctuaire⁵⁹. »

La suspense eucharistique, au centre du baldaquin formant un dais, montrait que c'était grâce au contact avec le divin dans les sacrements que la communauté pouvait exister. Le contenu de la suspense était d'ailleurs perpétuellement actualisé, chaque premier dimanche du mois ayant lieu la rénovation des hosties, tandis qu'on bénissait le ciboire tous les jours dans la chapelle de la communion⁶⁰. Selon Saint-Cyran, les émanations de grâces attachées aux espèces consacrées dans l'air entourant la suspense assuraient la participation au sacrement et la formation du corps ecclésial. Grâce à la suspense,

« l'air environnant le Corps de Jésus-Christ, nous marque l'abondance du saint Esprit qui le remplit, qui le comble de toutes parts, & le rend vivant de la vie divine & éternelle : & qu'ainsi ce Corps dans le saint Sacrement n'est pas une masse charnelle qui ne sert de rien, mais un Corps très-utile & salutaire, un Corps divin, un Corps spirituel, comme parle l'Écriture, & un Corps uny de toutes parts, avec l'esprit qui donne la vie pour luy, & pour les hommes⁶¹. »

Le corps christique devenait le ferment du corps ecclésial et paroissial.

* * *

On notera cependant qu'en voulant marquer l'actualité du message évangélique et la perpétuation de la présence divine, l'esthétique de l'évidence en venait presque à éluder visuellement la fonction liturgique de l'autel. Les anges adoreurs, motif quasi obligé des autels français modernes, étaient ainsi intégrés à l'histoire du *Baptême du Christ* en tendant un linge, quand ils ne figuraient habituellement que les anges thuriféraires portant au ciel le sacrifice eucharistique. Le tabernacle du maître-autel, certes redoublé d'une suspense eucharistique, conformément aux usages gallicans, était néanmoins étouffé par l'importance du groupe sculpté, ce que signalait l'amusant détail des deux *putti* atlantes qui l'encadraient. De la même manière, la croix symbolisant la destination du sacrifice, n'était pas située directement au dessus du tabernacle ou de l'autel, mais

58 Ibid., p. 200-201.

59 Ibid., p. 213.

60 « Table ou Calendrier des Festes et usages propres », *ibid.*, s.p.

61 Saint-Cyran, 1644 (note 41), p. 348.

culminait sur le baldaquin. Le regard ne parvenait qu'indirectement à la croix, après s'être posé sur le groupe du *Baptême*. On ne s'adressait plus au destinataire du sacrifice *via* son symbole, mais *via* sa représentation figurée. L'évidence de la représentation, immédiatement accessible, se substituait donc à l'abstraction symbolique, pour toucher directement l'assemblée des fidèles.

Ainsi les embellissements de Saint-Jean-en-Grève ne portaient-ils pas tant sur la grâce elle-même que sur la possibilité qu'elle soit paradoxalement un facteur d'unification. S'y lisait l'inflexion politique du jansénisme, traduite par l'empreinte sensible, esthétique du décor : la conviction de la justesse de la cause janséniste se voulait immédiate, révélant en un instant une complexe réappropriation de l'histoire. L'histoire de l'Église et de la paroisse étaient ainsi relues au prisme de la grâce. Cette surenchère mystificatrice répondait à la rationalisation rampante du culte catholique. On voulait ancrer la pratique religieuse dans une communauté, pour la canaliser tout en la fortifiant et donner ainsi davantage de poids à la cause janséniste. L'assemblée des fidèles unie dans les cérémonies pouvait être galvanisée par l'unité esthétique de l'espace ecclésial. Ces embellissements furent ainsi le fruit du curé qui prit à la lettre l'expression « faire église ».

« Grand goût » pour le Gothique

Reconfigurer le Moyen Âge et éclairer Saint-Germain-l'Auxerrois sous l'Ancien Régime (1756)

Markus A. Castor

Les époques de l'histoire de l'art, ces constructions auxiliaires nées au cours du temps, ne sont pas pures inventions de la discipline elle-même. Leurs origines au XVIII^e siècle ont conduit, en termes modernes, à une théorisation et à l'établissement d'une nomenclature qui, à leur tour, ont influencé la perception de la réalité. Au début de la période moderne, on observe une historicisation précoce caractérisée par une grande curiosité et une ouverture d'esprit étonnante, qui se heurtent parfois à notre vision – étroite aussi bien que déformée. Ainsi, la présence de l'art médiéval et l'admiration pour le Moyen Âge au siècle des Lumières nous semblent étranges au premier abord¹. En effet, on présuppose généralement plutôt la tendance à l'élimination des formes médiévales et la préférence pour le monde antique, ouvrant la voie d'un néoclassicisme. Mais malgré toutes les modernisations urbanistiques, le caractère médiéval de la ville de Paris – fortement critiqué par Jean de la Bruyère ou Paul Scarron – n'avait

1 En littérature, surtout avec la réception du genre romanesque, on trouve plus tôt déjà un intérêt « éclairé » pour le Moyen Âge. Anna Maria Raugé fait démarrer le nouvel intérêt pour les sujets médiévaux dans les années autour de 1750 (« Moyen Âge et Siècle des Lumières – l'Écran du Passé dans le Théâtre du XVIII^e Siècle », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 47, 1995, p. 15-31). Mais Caylus déjà a adapté le roman de chevalerie du Moyen Âge, avec l'épopée de Joannot Martorell datant du Moyen Âge tardif, *Tirant lo Blanch*, en 1737; voir Kris Peeters, « La découverte littéraire du fabliau au XVIII^e siècle : le comte de Caylus dans l'histoire d'un genre médiéval », dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 106, 2006, p. 827-842. Il s'agit des nobles exemples, qui s'inscrivent pleinement dans la doctrine classique et dont la réception s'étend jusqu'au XVII^e siècle. Pour la réception du Moyen Âge dans l'histoire littéraire, cf. l'exposé de Marine Roussillon dans le cadre du programme *LegiPop* de l'Université de la Sorbonne-Nouvelle Paris 3, « Les romans de chevalerie, construction d'une lecture illégitime », URL : <https://legipop.hypotheses.org/55> [dernier accès 19.03.2021]. Voir aussi Françoise Vielliard, « Qu'est-ce que le "roman de chevalerie" ? Préhistoire et histoire d'une formule », dans : Isabelle Diu, Élisabeth Parinet et Françoise Vielliard (éd.), *Mémoire des chevaliers : Édition, diffusion et réception des romans de chevalerie du XVII^e au XX^e siècle*, Paris 2007 (en ligne, URL : <http://books.openedition.org/enc/793>; doi.org/10.4000/books.enc.793 [dernier accès 19.03.2021]) et Véronique Signu, *Médiévisme et Lumières. Le Moyen Âge dans la « Bibliothèque des romans »*, Oxford 2013. Sur le rôle du débat sur l'épopée pour le début de la Querelle : Henri Durantont, « Éditer la littérature médiévale au temps des Lumières », dans *Accès aux textes médiévaux de la fin du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, éd. par Michèle Guéret-Laferté et Claudine Poulouin, actes, Rouen, Centre d'études et de Recherche Éditer/Interpréter, 2008, Paris 2012, p. 357-371. Dans le domaine de la recherche monumentale, c'est dans les travaux de Bernard de Montfaucon que s'exprime une conscience moderne précoce de l'héritage médiéval, dans la tradition duquel s'inscrit Caylus.

pas disparu au XVIII^e siècle et ne peut être négligé.² Le rechapage de la ville, tel qu'évoqué par Nicolas Boileau et l'Académie française, par exemple dans le poème « Les embarras de Paris » en alexandrins en 1666, est toujours en projet au siècle suivant. La vision du Moyen Âge dans les voix du XVII^e siècle est frappante, en son centre l'Île de la Cité, havre de retard et de maladies, et contraste avec les éloges des nombreuses *Descriptions* de Paris qui célèbrent la modernité des places, édifices et monuments. Mais dans les « Tableaux » de Paris de Louis Sébastien Mercier de 1781³, par exemple, il ne s'agit pas seulement d'une description monumentale de l'identité architecturale, c'est-à-dire de l'influence de l'art sur les mœurs et usages; Mercier offre une critique de la physionomie et des mœurs de Paris avec sa métaphore de la Babylone décadente, qui participe d'une vision du Moyen Âge qui continue à façonner notre regard aujourd'hui.

Cela s'applique en particulier pour les paroisses – premier lieu d'unité structurelle du tissu social –, aux bâtiments d'église et aux couvents, qui entre de manière complexe en contradiction avec le modernisme et étaient régulièrement démolis. Mais, là on l'on attendait un remplacement des formes traditionnelles des arts dans les quartiers les plus anciens de Paris, avec de nouveaux projets éclairés et notamment spacieux⁴ – en fait les nouveaux bâtiments n'excluent pas automatiquement les anciens. Il apparaît que, pour préserver les églises, historiquement légitimées, une voie a été trouvée pour transférer leur ancienneté dans le projet des Lumières, et ainsi inscrire ou sauver certains éléments de l'espace sacré médiéval. L'un des exemples les plus remarquables de cette entreprise programmatique est l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, témoignage unique de la profondeur de l'histoire de la ville et en son cœur.

Ce sujet se propose d'étudier, à partir d'un exemple, la relation entre les époques historiques, que nous rencontrons d'abord comme des catégories utiles et en même temps des pièges, des tiroirs qui peuvent être démontés après usage. De même que le bâtiment a subi de nombreuses destructions au cours du temps, nous proposons ici de déconstruire notre image catégorique des époques historiques. Les siècles des époques, eux-mêmes surfaces de projections, conduisent

2 Je cite ici seulement l'exemple parlant du sonnet de Scarron, dit le « réaliste avant la lettre », *Sur Paris*, dans lequel Paris n'est rien qu'un désordre, selon ses mots : Paul Scarron, *Sur Paris*, sonnet, dans *Poésies diverses*, Paris 1654. *Les monumens de la Monarchie française* de Bernard de Montfaucon (5 vol., Paris 1729–1733) publiés à la suite de ses volumes sur *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris 1719–1724, le bénédictin relie ici de façon continue les époques du royaume de France. Sur la pertinence ou le modèle du travail de Montfaucon pour le Comte de Caylus, voir Laëtitia Pierre et Markus A. Castor, « Relire Montfaucon : l'enjeu artistique et pédagogique de "L'Antiquité expliquée et représentée en figures" dans l'œuvre du comte de Caylus et de M.-Fr. Dandré-Bardon (1752–1774) », dans Véronique Krings (éd.), *L'Antiquité expliquée et représentée en figures (1719–1724) de dom Bernard de Montfaucon : genèse et réception*, Bordeaux 2022, p. 550–578.

3 Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Hambourg et Neuchâtel 1781, Amsterdam 1782.

4 Par exemple avec l'établissement de la Place Vendôme et la démolition du couvent des Capucines, un projet qui semble proche du projet Perrault/Bernin pour la place du Louvre qui a mis en disposition Saint-Germain-l'Auxerrois.



1 Melchior Tavernier, *Le plan de la ville, cité, université fauxbourg de Paris avec la description de son antiquité*, 1630, 47,9 × 63,7 cm, Paris, Musée Carnavalet

à une perception de l'histoire comme quelque chose destable en permanence. Au contraire l'église est une œuvre mille-feuille, emballée dans une scénographie extrêmement connotée par l'histoire et ses traces, et par la volonté de légitimation par l'héritage.

L'ancienneté : Le chœur au cœur de la ville

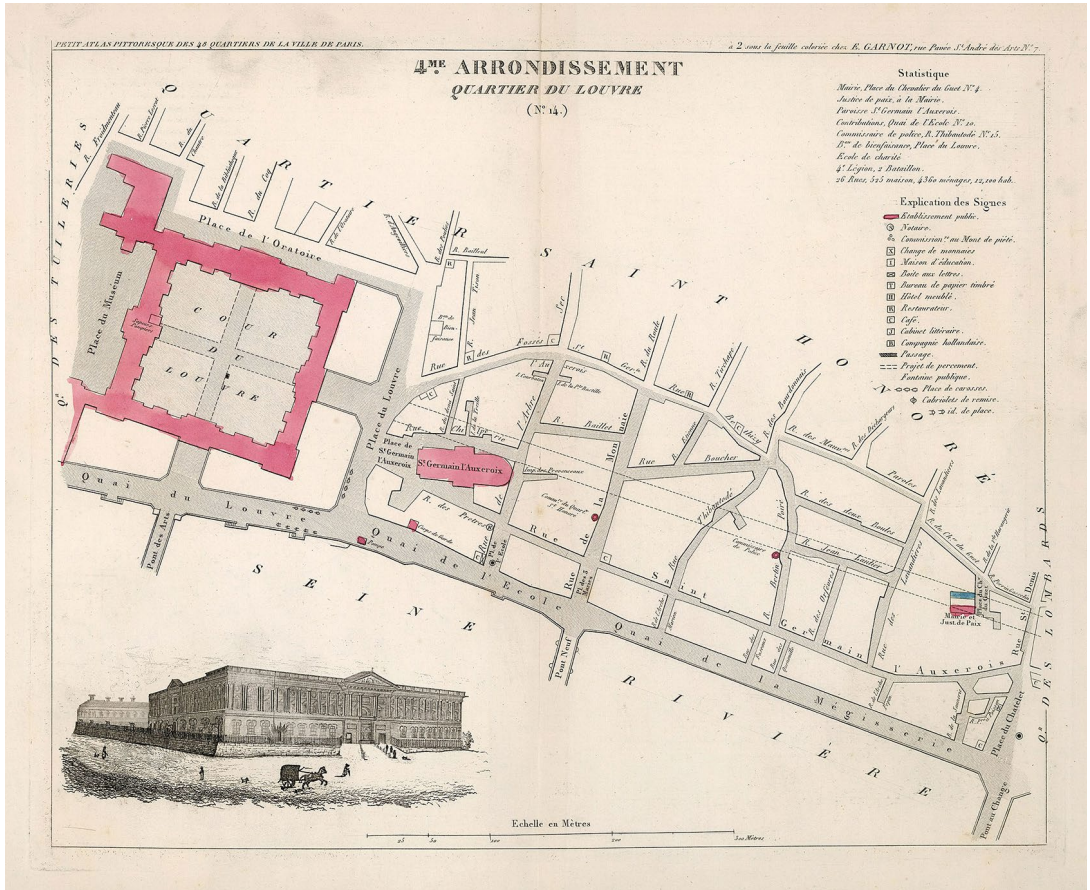
Aujourd'hui bien cachée au cœur de Paris, la localisation de l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois raconte la longue histoire chrétienne de la capitale du royaume, littéralement basée sur les fondements de l'antique (fig. 1). Avec ses racines paléochrétiennes, elle justifie sa sacralité par l'ancienneté qui touche



2 Édouard Baldus, *Église impériale et place Saint-Germain-l'Auxerrois, Paris IV*, 1856, tirage sur papier albuminé, 44,8 × 32,3 cm, New York, The New York Public Library

aux fondements politiques du royaume. Cette sacralité est d'abord un espace de réflexion, qui doit être pensée dans les catégories spatio-temporelles des arts et de l'architecture.

La fondation des monastères de Saint-Germain-l'Auxerrois (vers 550) et de Saint-Martin-des-Champs au nord (VI^e siècle), ceux de Saint-Germain-des-Prés (558) et de Sainte-Généviève (508-20) au sud du centre, et donc en dehors de la ville, sont les lieux de gravitation des premiers faubourgs. Ils seront progressivement rattachés aux abords de la cité antique. Les figures des premiers saints patrons de Paris apparaissent, saint Denis, saint Marcel, sainte Généviève, saint Germain, contemporain de saint Augustin, évêque d'Auxerre et de l'empire Romain (décédé en 448) et saint Germain, évêque de Paris un siècle plus tard, enterré à Saint-Germain-des-Prés. L'histoire ancienne de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois parle de son emplacement comme tête de pont, sur le côté nord de la Seine, comme un point de repère contre le nord autrefois germa-



3 Aristide-Michel Perrot, *Petit Atlas pittoresque des 48 quartiers de la ville de Paris*, vol. 19, 4^e arrondissement, Quartier du Louvre, no. 14, 1834, 25 × 31 cm, Stanford University Library, David Rumsey Historical Map Collection

nique, héritage romain d'une topographie déterminée par le terrain. On ne peut imaginer une plus grande symbolique d'iconographie spatiale. En plus de l'emplacement à l'intersection d'axes topographiques, comme première église fondée sous l'autorité de l'évêque, le territoire de la paroisse s'est étendu entre Les Halles et l'église de la Madeleine⁵. Elle est complétée de manière significative à

5 Pour l'historiographie de l'église, voir : Auguste Vallet de Viriville, *Saint-Germain-l'Auxerrois*, Paris 1837; *Notice historique sur l'église St-Germain-l'Auxerrois : contenant des détails curieux sur l'origine et la fondation de cet édifice, description de l'intérieur et de l'extérieur*, Paris 1841; Charles Lefeuve, *Histoire De Saint Germain L'Auxerrois, Patron de la Paroisse du Louvre et de la Ville d'Auxerre*, Paris 1923; Émilie Hardel, *Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris, essai historique - Positions des thèses soutenues par les élèves de la promotion de 1935 pour obtenir le diplôme d'archiviste paléographe [École nationale des chartes]*, Paris 1935 et Maurice Baurit et Jacques Hillairet, *Saint-Germain l'Auxerrois, église collégiale, royale et paroissiale. L'église, la paroisse, le quartier*, Paris 1955.

la fin du XII^e siècle avec la construction d'une première tour, au même moment que les débuts du Louvre en face de l'église, sous Philippe Auguste, donnant une signification visuelle à la nomination de Saint-Germain comme paroisse royale. Le phénomène est comparable au cas de Saint-Germain-des-Prés, une composition des filiations généalogiques qui se fonde sur le roi Childéric et son installation de la capitale du royaume à Paris. Dans notre cas, l'église édifée sous l'évêque de Paris saint Landry au VII^e siècle, devient la paroisse principale des rois de France. Le bâtiment érigé vers 1200 (fig. 2) est peu ou prou celui que nous pouvons voir aujourd'hui encore, notamment une tour romane au sud du chœur, inspirée de la disposition de l'église de Saint-Germain-des-Prés avec sa narration mérovingienne comme plus ancienne nécropole royale, en concurrence avec la cathédrale de Saint-Denis⁶.

Je m'abstiendrai d'un exposé détaillé des progrès et des changements de l'Église au Moyen Âge en faveur de notre question (plan). L'étonnant constat est peut-être le fait que, pour l'église du roi et des artistes du Louvre, aucune modification ou modernisation qui viendraient correspondre au projet du Louvre n'est évoquée (fig. 3). La façade est jusqu'à nos jours celle du XV^e siècle, malgré d'importantes démolitions à l'intérieur. Le bâtiment en soi a pu échapper à la destruction totale. Le plan pour l'agrandissement de la place du Louvre, un projet de Louis XIV à la suite du projet de la façade de Perrault et en réponse à la Place Saint-Pierre à Rome, est devenu obsolète avec la redirection de la cour vers Versailles. Et on pourrait supposer que la résistance des chanoines et de la paroisse, les connotations du lieu et, comme toujours, la question des finances se sont mêlées pour donner un bouquet de raisons résultant en l'absence de changements. Les quelques changements, à peine perceptibles au début, sont des interventions programmatiques et significatives, plutôt qu'architecturales et idéales : ils ont lieu à l'intérieur, et sont des interventions qui relèvent plutôt d'une mise à jour.

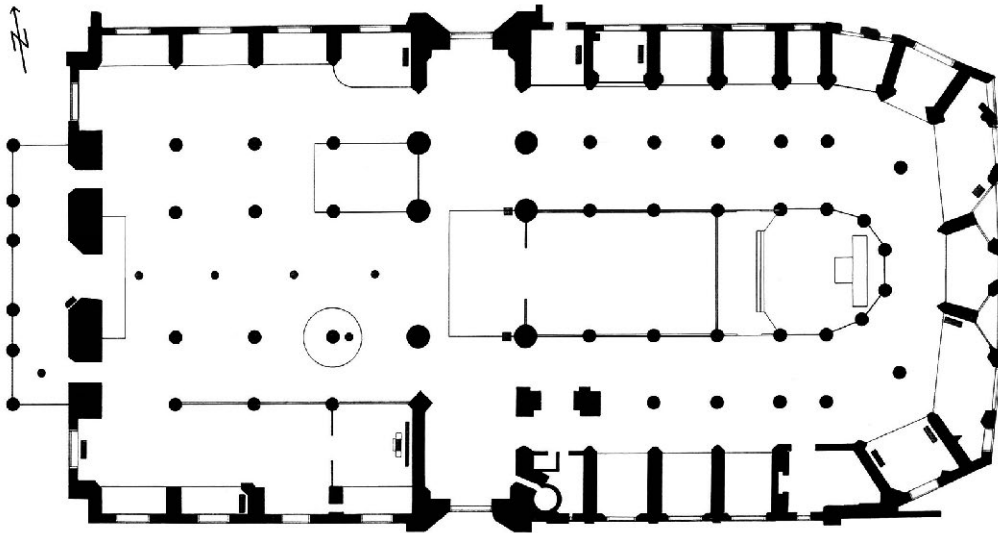
L'église : lieu d'art et d'histoire du royaume

L'importance historique et politique de l'église est un aspect essentiel à prendre en considération pour comprendre la nature des modifications du bâtiment, une scène d'histoire, essaient de trouver un lien, ou au moins une référence évidente que cela soit idéalement ou sensuellement tangible. Dans le voisinage du château fort de l'ancien Louvre, prédestinée à devenir une paroisse pour la famille royale, l'église adopte à nouveau cette fonction avec le retour des rois sous les Valois. En 1572, les Guises de la cour de Charles IX ont laissé sonner la cloche de l'église au soir de la nuit de la Saint-Barthélemy; en 1617, le peuple tire le

6 Pour l'exemple de Saint-Germain-des-Prés, voir Till Schoofs, *Saint-Germain-des-Prés – Zur Bedeutung frühgotischer Bauformen im Machtgefüge der Île-de-France*, Berlin et Munich 2013.

cadavre du favori de Marie de Médicis, Concino Concini, hors de l'église puis dans les rues de Paris. Saint-Germain l'Auxerrois rassemblait l'une des communautés d'artisans, de peintres et de sculpteurs les plus importantes de la capitale. Le « Saint-Denis des génies et des talents » est par son lieu et sa fonction sous observation exceptionnelle et permanente, non seulement en ce qui concerne les jugements et batailles aussi des artistes qui n'étaient pas du tout pas la moindre des controverses dans cet espace de communication.

L'église a échappé de justesse à deux projets fatals de démolition. Cela pose un problème décisif pour la reconstitution des différents états de l'église, notamment, parce que nous ne disposons que très rarement de documents qui permettraient de suivre en détail les changements opérés dans le décor. Mais considérons ici cet état des choses comme chance, nous permettant de nous concentrer sur l'espace architectural. En revanche, une courte description détaillée des parties médiévales du bâtiment est ici essentielle pour mieux situer et comprendre la suite des événements, en particulier la critique du bâtiment médiéval et les arguments en faveur ou en défaveur de leur modification.



4 Plan de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, Paris

Avec ses cinq nefs (fig. 4), ses collatéraux, le transept composé de quatre travées dans la nef centrale et de quatre autres dans le chœur, l'intérieur de l'édifice, en dépit des phases de construction successives, est d'une grande homogénéité (fig. 5 et 6). Au rythme saccadé des larges arcades, la claire-voie est complètement obstruée par le tracé dynamique des fenêtres et l'absence de chapiteaux dans la nef centrale. Pendant la Renaissance, Pierre Lescot y a érigé un jubé en



5 Nef de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, Paris



6 Chœur de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, Paris

1541 (détruit en 1745); Lescot est l'un des introducteurs d'un style d'architecture classique à la française avec sa façade du Louvre qui se trouve aujourd'hui dans la cour carrée. Le chœur (fig. 6) est – à l'intérieur de l'église, et sans mentionner les rares restes des siècles précédents – la partie la plus ancienne de l'église. Il est doté de cinq travées à voûtes barlongues et de grandes baies à une ou deux lancettes. L'église se ferme vers l'est par une abside avec un mur plat. Au cours du XVIII^e siècle, l'édifice voit naître – depuis un point de vue conservateur – le début de son déclin, qui commence avec la destruction du trumeau et du tympan pour faciliter l'entrée des processions⁷. Quelques années plus tard, on remplace les vitraux colorés par des verres blancs pour gagner en lumière et le jubé est démoli afin de réaménager le chœur et de lui substituer son actuel décor à l'antique. En 1767, des grilles en fer forgé du serrurier Pierre Dumiez séparent désormais la nef du chœur. Louis-Claude Vassé remplace l'autel de Germain Pilon avec son baldaquin, lui-même détruit pendant la Révolution, laquelle

7 Ce n'est pas ici le lieu pour discuter les interdépendances entre cérémonial de la cour et usages de la liturgie. Les conséquences, pour l'espace de l'église et ses significations programmatiques, sont évidentes. Voir au sujet plus bas, note 23.

marque pour l'église le début d'une carrière comme entrepôt de fourrage, imprimerie et « temple philanthropique ». Et les actes de massacres n'eurent de cesse : la messe à la mémoire du duc de Berry est l'occasion d'un terrible ravage et, sous Louis-Philippe, la mairie et une usine s'installent dans l'édifice. Après la réconsecration en 1837, l'église se voit encore une fois menacée d'être démolie, et c'est seulement grâce à la décision du Baron Haussmann, qui a refusé le projet de Napoléon pour un boulevard de parade entre Bastille et Louvre, qu'elle y échappe une fois de plus. Jacques Ignace Hittorff (fig. 7), avec l'édification de la mairie, contre-balance le classicisme du Louvre avec une façade de style néo-gothique et néo-renaissance. Le projet s'inscrit dans une vision romantique au goût prononcé pour l'historicisme architectural : le gothique pour l'église, la renaissance pour l'hôtel de ville et le baroque pour le château.

A partir de cette petite histoire de l'édifice comme organisme dans l'Histoire (fig. 8), et équipés de la perspective historiciste sur l'architecture du Moyen Âge,

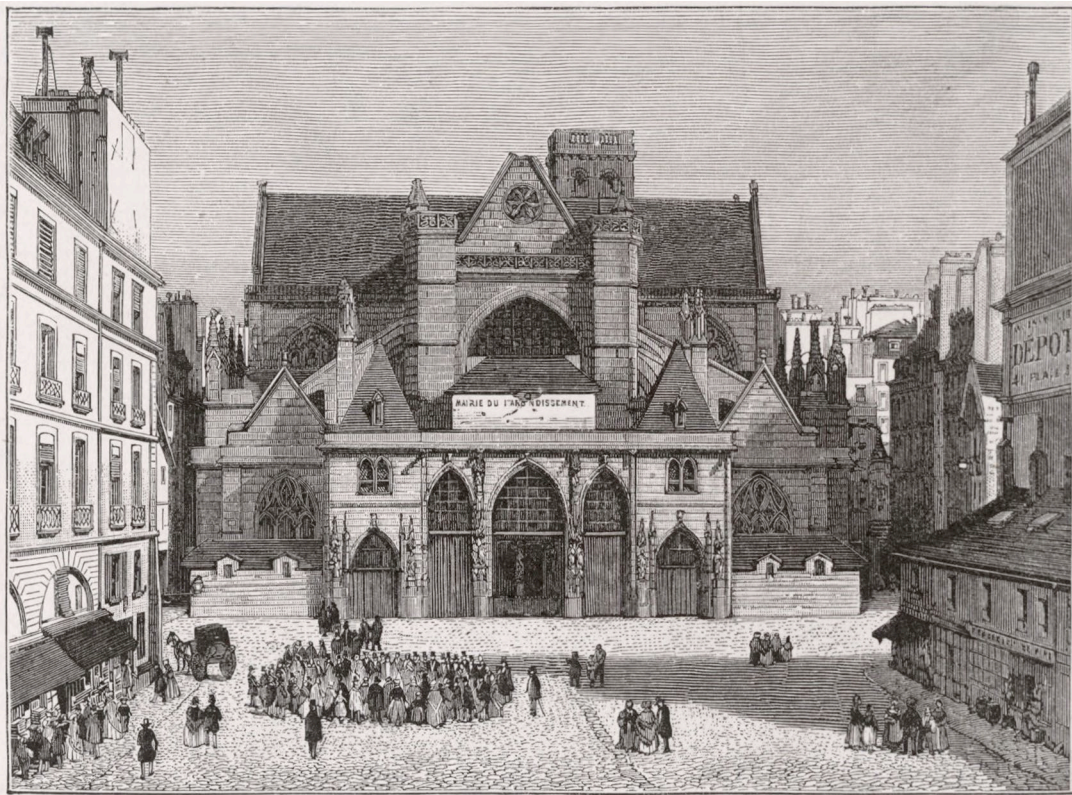
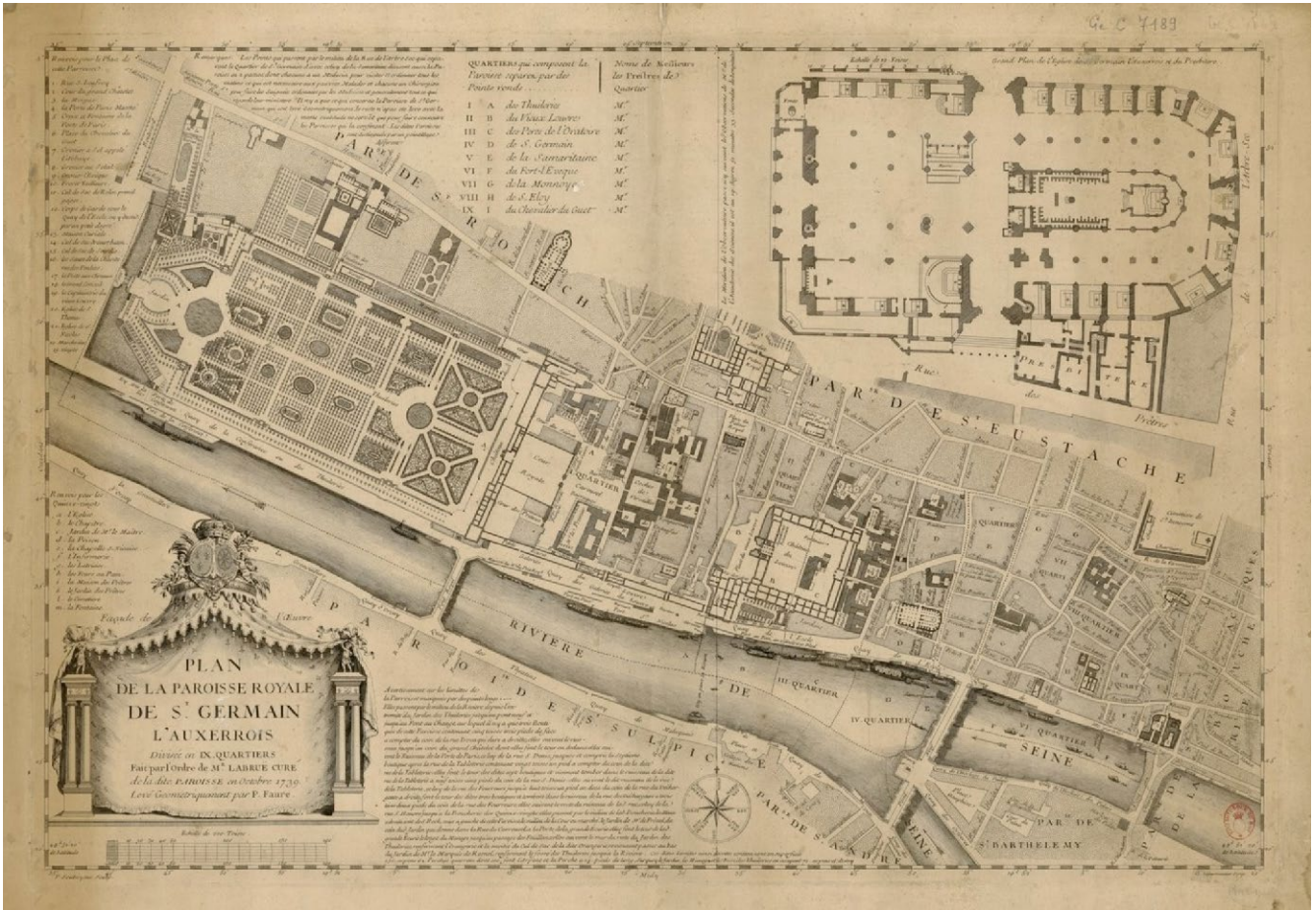


Fig. 40. — Vue de Saint-Germain l'Auxerrois (1834).

7 Theodor Josef Hubert Hoffbauer, *Vue de Saint-Germain-l'Auxerrois en 1834*, 1834, lithographie, 10,1 × 13,8 cm, dans Id., *Paris à travers les âges*, Paris 1885, fig. 40

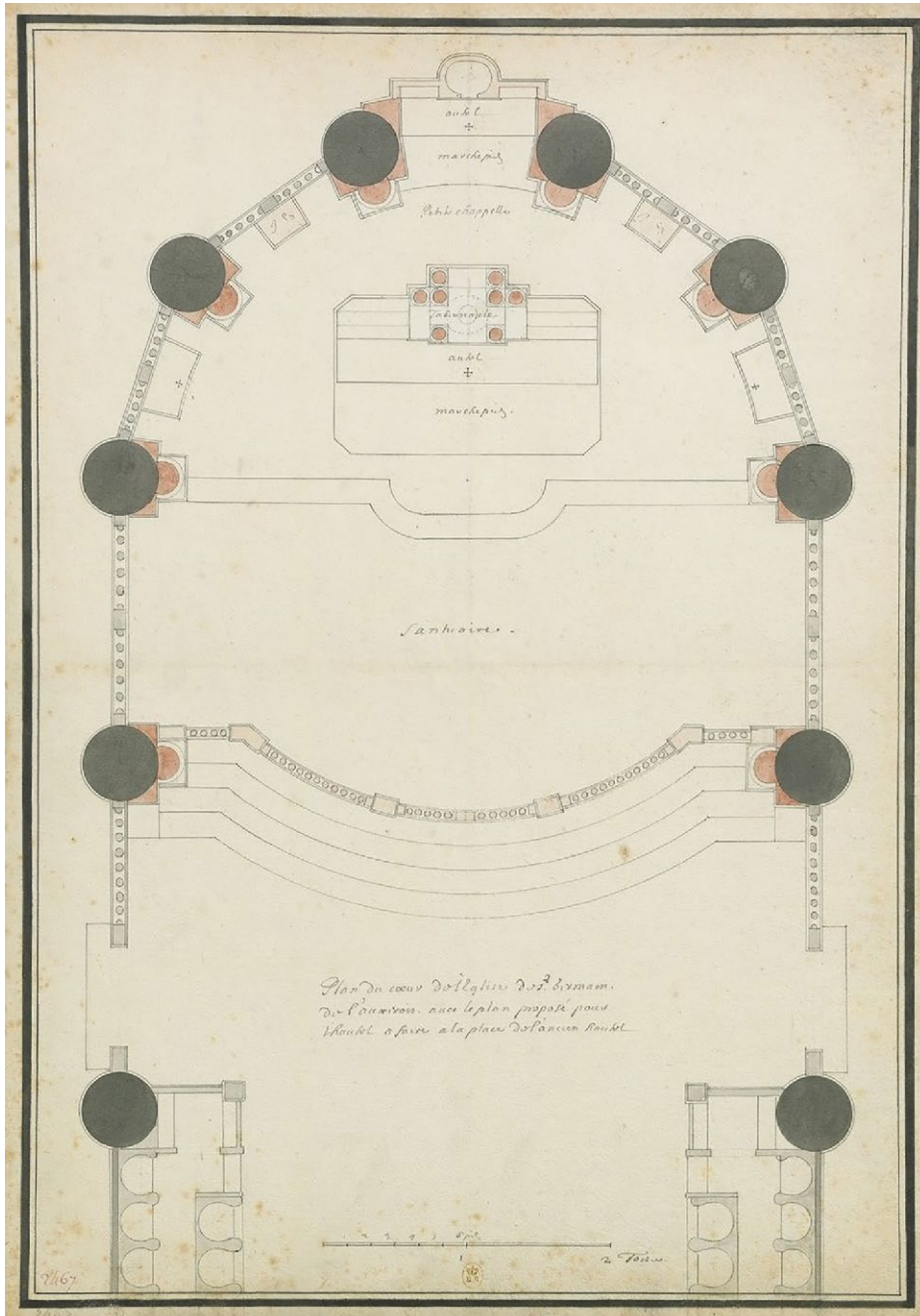


8 P. Faure, Etienne de Labruë, Pierre Soubeyran et Leparmentier, *Plan de la paroisse royale de Saint-Germain-l'Auxerrois, divisée en IX quartiers*, 1739, 80 × 54,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, cote : GE C-7189

nous pénétrons dans le domaine du discours théorique sur les motivations et les jugements de valeur pour ou contre le gothique et les débats sur sa place dans l'histoire du goût et des arts.

L'actualisation – renouvellement à la mode ou changement nécessaire ?

En 1756, les chanoines demandent à l'architecte Claude Bacarit et au sculpteur Louis-Claude Vassé de moderniser le chœur de Saint-Germain-l'Auxerrois (fig. 9). Architecte de l'Hôtel-Dieu de Paris et, entre autre, de la Grande Écurie du Roi, Bacarit était le beau-frère de Louis-Claude Vassé, lui-même protégé du comte de Caylus et élève de Bouchardon – tous les trois liés entre autre par l'enthousiasme



9 Plan du coeur (sic) de Saint-Germain-l'Auxerrois avec le plan proposé pour l'autel à faire à la place de l'ancien hautel, 1710, plume et encre de Chine, lavis d'encre de Chine, lavis d'encre rouge, 50,6 × 34,4 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, cote : MFILM A-19655



10 Chapiteaux et bases des colonnes du chœur de l'église Saint-Germain l'Auxerrois, Paris

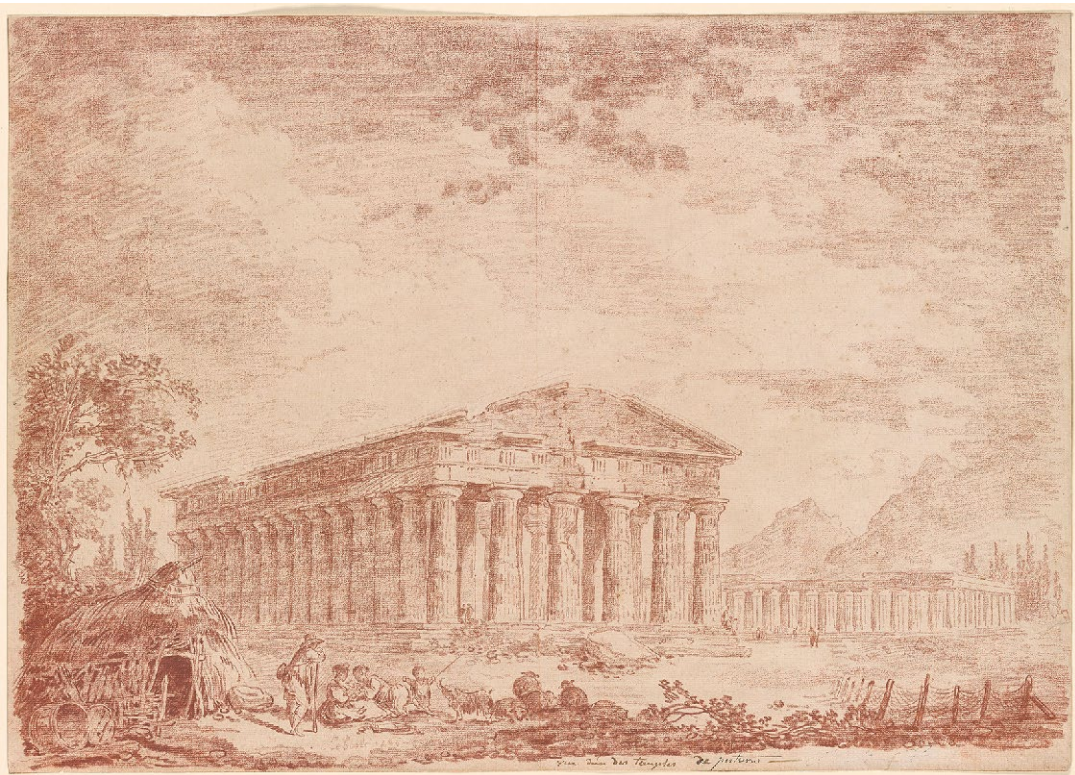
pour les antiquités qui s'est développé notamment depuis les premières fouilles de Pompéi huit ans plus tôt en 1748. D'après les plans approuvés par l'Académie d'architecture, les colonnes sont alors cannelées (fig. 10), les chapiteaux dotés de têtes d'anges sculptées, les ogives des voûtes sont arrondies en plein cintre, la flèche de pierre et les quatre clochetons surmontant le clocher sont abattus. En coupant les colonnettes, on insère des cassettes en voûtains et les piliers sont modifiés en colonnes cannelées en retravaillant les chapiteaux à crochets en chapiteaux à guirlandes. Dès 1793, l'église est fermée au culte et vidée de son contenu.

Dans la quatrième travée de la nef latérale du nord, nous voyons aujourd'hui le résultat d'une restauration qui a eu lieu sous Louis-Philippe, notamment la réinstallation du banc d'honneur pour la famille royale en face d'une chaire de 1684 dessinée par Charles Le Brun. Ce dernier est aussi l'auteur des dessins ayant servi de modèle au baldaquin de Mercier, un projet probablement développé avec Charles Perrault dans les années 1682 et 1683. Avec son baldaquin et ses barrières, la construction propose un équilibre entre séparation et visibilité du roi, éléments garantissant la présence royale pendant son absence.

L'histoire de l'art change de goût

Pourquoi ce projet de transformation à l'époque des Lumières? Est-il suffisant pour parler ici d'une réactualisation de l'espace sacré, et jusqu'à quel point? Et comment permet-il de comprendre la nature de cette sacralisation au cœur du siècle des critiques fortes et complexe de l'Eglise? Faut-il lire les interventions comme des actes de destruction, en faveur d'un tournant éclairé vers l'Antiquité comme rupture et signe de modernité, ou comme des signes de renouvellement, architectural et intellectuel?

C'est François Fossier qui, en 1999, a thématiqué le problème du réaménagement des églises médiévales au XVIII^e siècle pour l'historiographie⁸. Et en ce qui concerne l'histoire de l'art, il a tout à fait raison d'interpréter la suite des contribu-



11 Hubert Robert, *Vue du Temple de Neptune à Paestum*, 1760, craie rouge sur papier, 34 × 48,3 cm, New York, The Morgan Library & Museum, Sunny Crawford von Bülow Fund, Inv.-Nr. 1982.103

8 François Fossier, « Pour une réévaluation des décors intérieurs gothiques au XVIII^e siècle », dans *Actes du V^e congrès national d'archéologie et d'histoire de l'art*, actes, Bordeaux, 1999, Bordeaux 2017, p. 24-38, URL : <https://books.openedition.org/inha/2086?lang=fr> [dernier accès : 28.05.2021].

tions et les jugements des auteurs comme des regrets, qualifiant les destructions et modifications comme du vandalisme. Mais peut-être l'euphorie pour la renaissance et le soi-disant progrès des arts nous ont-ils amenés à sous-estimer l'intérêt du XVIII^e siècle pour le Moyen Âge et la complexité de l'affaire. S'agit-il peut-être même d'un enthousiasme proto-romantique pour le Moyen Âge avant la lettre, ou d'une réaction face à l'évolution du goût artistique au temps d'un Hubert Robert et de sa fascination pour les ruines (fig. 11) ? L'ouvrage de Louis Réau publié en 1951 et intitulé *Histoire du vandalisme*⁹, a sûrement cristallisé une position qui est en soi finalement anhistorique, un conservatisme ignorant l'histoire des modifications comme « normalité ». Il aurait pu le voir à Versailles avec les changements presque annuels. En examinant les jugements contemporains, nous nous rapprochons sans aucun doute des intentions réelles de ces changements.

Théorie et politique

Ainsi, examinons comment les textes de théoriciens de l'architecture classique peuvent servir de garants d'un jugement plus proche du temps de la réalisation ; une relecture permet-elle d'échapper à une trop grande confusion herméneutique et à une position trop liée aux besoins et projections de notre époque elle-même dichotomique en *pro* et *contra* ? La Querelle des Anciens et des Modernes, avec son injonction à « prendre position » dans le discours académique, nous est livrée – temporellement proche des rénovations mises en perspective – par exemple avec le *Mémoire sur l'architecture gothique* lu par Jacques-Germain Soufflot à l'Académie en 1741, ou par les *Observations sur l'Architecture de l'Abbé Laugier* qui recommandent explicitement « le travestissement » de Saint-Germain-l'Auxerrois par la modification des piliers gothiques en colonnes antiques et par la suppression du jubé. L'architecture n'est jamais mise en œuvre d'une théorie, mais la théorie peut être la source de justifications.

Plusieurs auteurs se sont consacrés à la décoration des églises pendant les Lumières, François Souchal¹⁰ avec son travail sur les Slodtz ou Peter Fuhring¹¹ sur Meissonnier, pour n'en citer que deux.¹² L'instance de décision finale se trouve normalement entre les mains de chanoines ou curés qui ont, sous

9 Louis Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, 2 vol., Paris 1959.

10 François Souchal, *Les Slodtz : sculpteurs et décorateurs du Roi (1685-1764)*, Paris 1967.

11 Peter Fuhring, *Juste-Aurèle Meissonnier. Une Génie du rococo 1695-1750*, Turin et Londres 1999.

12 « Les cinq bénitiers de marbre blanc qui sont placés dans l'église de Saint-Germain-de l'Auxerrois sont également de Lerambert ; ils sont assez simples, ornés chacun d'une tête de chérubin dont les ailes sont fort maniérées ; la coquille et le pied en console sont disposés d'une bonne manière. Il y avait encore de lui dans cette même église deux tombeaux dont les figures étaient de terre cuite ; la fragilité de la matière les aura fait succomber aux échelles pour les tentures et autres services nécessaires que l'on rend sans apporter aucun soin à la conservation des morceaux de l'art dont les églises sont ornées. » Anne-Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus, « Vie de Louis Lerambert », dans Jacqueline et Christian Michel (éd.), *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, t. v2 : Les Conférences au temps de Charles-Antoine Coypel 1747-1752, Paris 2012.

Louis XV, visiblement préféré substituer un style à un autre. La « religion » opposée de Viollet-le-Duc, de rétablir un état authentique ou « primitif », ne se réalise pas non plus sans destructions. Et le triomphe du « Grand Goût » de l'ancien Régime n'est peut-être pas absolu. Il faut, pour Saint-Germain-l'Auxerrois, prendre en compte et mettre en valeur l'ancienneté du lieu, son histoire et son rôle politique et sociale – mais peut-être aussi l'architecture elle-même ?

Évoquons ici l'un des connaisseurs de l'époque, déjà cité, l'abbé Laugier, auteur d'un livre couronné de succès et en plusieurs éditions lequel parle explicitement de l'édifice qui nous intéresse. Dans son bestseller *d'Architecture*, Laugier dit :

« Détruisez tous les faux ornements qui bouchent les percées. Voyez si, en retranchant ou en ajoutant quelques chose, on peut arrondir les piliers jusqu'à leur donner une forme qui imite celle des colonnes. Vous pouvez incruster ces colonnes de marbre ou les canneler en pierre. Vous pouvez leur donner des bases et des chapiteaux dont les profils soient plus corrects. Que le chœur ne soit séparé de la nef que par une grille de fer. Que les stalles soient sans dossier. Ajoutez à tout cela un beau pavé en compartiments de marbre et vous aurez une église gothique décorée de grand goût¹³. »

Presque dix ans après les modifications à Saint-Germain, ces mots se lisent comme résumé. Mais douze ans auparavant, en préparation de sa théorie, Laugier, le moderne, dans son essai de 1753¹⁴, visite Notre-Dame de Paris et Saint-Sulpice. Dans le deuxième chapitre de son essai, il écrit sur ce qu'il considère comme l'essentiel à respecter : conserver l'unité d'un édifice, notamment dans le respect du style gothique, et que les transformations intérieures soient faites d'après les mêmes principes. Les exemples auxquels il se réfère sont la réfection du chœur de Notre-Dame en 1710, celle de Saint-Merry par les frères Slodtz en 1751, et enfin celle prévue à Saint-Germain-l'Auxerrois par Baccarit en 1756, qu'il qualifie comme la meilleure solution pour une simplification décorative respectant la structure. C'est ça, le *bon gout* : d'une « noble simplicité de la Nature », phrase qui apparaît notamment dans ses descriptions des œuvres de Bouchardon, Meissonnier et Gabriel, mais aussi dans son texte sur la cathédrale de Reims. Et nous pouvons avec raison mettre cette simplicité en lien avec les principes mathématiques redécouverts par l'interprétation d'un Vitruve le siècle précédent. Rien n'est inconditionnel en regardant l'histoire. Nous voyons Frémin et ses *Mémoires d'architecture*¹⁵ en 1702 déjà, dans lesquelles il décerne

13 Marc-Antoine Laugier, *Observations sur l'architecture*, Paris 1765, p. 138. Si les « praticiens » et/ou les théoriciens de l'architecture parlent à peine des questions de foi qui ne dépassent pas les généralités, nous avons d'autant plus besoin d'une iconologie des architectures et de leurs éléments.

14 Anonyme [Marc-Antoine Laugier], *Essai sur l'architecture*, Paris 1753, sous son nom 1755.

15 Michel de Frémin, *Mémoires critiques d'architecture. Contenant l'idée de la vraie & de la fausse architecture*, Paris 1702.

au gothique le « sens du vrai » et à l'art classique « le goût de l'artifice ». Dans son *Nouveau traité de toute l'architecture*¹⁶ paru en 1714, l'Abbé de Cordemoy, qui suit dans l'argumentaire la *Poétique* d'Aristote, parle du : « danger d'isoler les parties du tout ». Nous disposons des *Descriptions* de l'abbé Lebeuf¹⁷, et de la *Dissertation sur les ordres d'architecture*¹⁸ de Frézier de 1738, deux défenseurs de l'architecture gothique, qui serait selon eux plus raisonnable et notamment plus économique. Pierre de Vigny, élève de Robert de Cotte, utilise, après une visite chez Sloane en 1741 à Londres, la notion de « liberté du génie » qui serait propre à chaque nation¹⁹.

« Puisqu'il y a plusieurs routes pour réussir, il faut chercher un moyen pour les varier et les augmenter à l'infini : il faut adopter les productions de tous les peuples et de tous les siècles, les perfectionner, les délivrer de la tyrannie de la mode antique, et par une entière liberté d'exercer son génie, prendre de chacun ce qu'il y a de mieux pensé pour le mettre en usage²⁰. »

On peut lire sous cet angle la position de Laugier comme un résumé insistant sur la beauté absolue de chaque style, avec un développement propre, une progression interne et une unité stylistique. Bien sûr, cet intérêt pour l'architecture médiéval n'est pas une version anglaise d'anticipation du courant néogothique, mais il faut y lire l'acceptation des mérites et la reconnaissance historique de l'architecture médiévale. La thèse de Fossier dans son article de 1999 était : « Ce n'est pas l'architecture gothique que méprise le français des Lumières, mais sa suite, son abâtardissement décoratif intérieur et le maniérisme ornemental du xv^e auquel on en a substitué un autre au début du xviii^e, mais certainement pas sa structure d'ensemble²¹. »

16 Jean-Louis de Cordemoy, *Nouveau traité de toute l'architecture ou l'art de bastir, avec un dictionnaire des termes d'architecture, etc.*, Paris 1714.

17 Jean Lébeuf, née à Auxerre, était l'auteur de sources détaillées et riches avec ses volumes des *Dissertations sur l'histoire civile et ecclésiastique de Paris*, 1730-1743, et son *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, 15 vol., 1745-1760. Voir la vie de Lébeuf par Charles le Beau, *Histoire de l'Académie royale des Inscriptions* xxix, 372, 1764 et Alain Erlande-Brandenburg, « L'abbé Lebeuf et l'archéologie médiévale », dans *Bulletin Monumental* 125-1, 1967, p. 85-87.

18 Amédée François Frézier, *Dissertation historique et critique sur les ordres d'architecture*, Paris 1769.

19 Voir Fossier, 2017 (note 8), p. 1. Sur Vigné, voir son manuscrit *Mémoire sur l'architecture*, BnF, Manuscrit français 19094, f^o6, r^o. Cf. aussi Charles de Beaumont, *Pierre Vigné de Vigny : architecte du roi 1690-1772*, Paris 1894 et Michel Gallet, « L'architecte Pierre de Vigny 1690-1772. Ses constructions, son esthétique », dans *Gazette des Beaux-arts*, 1973, p. 268-283.

20 Cf. Ibid. Pour la notion de liberté dans l'architecture, voir le chapitre de Sophie Descat, « Les ordres des Lumières : la liberté d'expérimenter », dans Frédérique Lemerle et Yves Pauwels (éd.), *Histoires d'ordres : le langage européen de l'architecture*, Turnhout 2021, chap. 5.

21 Fossier, 1999 (note 8).

Croire avec le module – entre simplification et nettoyage

Un bref aperçu des arguments théoriques de la plupart des traités fait ressortir sans conteste Vitruve et son principe de *symmetria* qui définit la relation des parties au tout et entre elles, et qui repose sur la *simplicité* (mot clé de notre conseiller du projet de Saint-Germain-l'Auxerrois, le Comte de Caylus²²). Et c'est ce module qui produit l'unité organique et subordonne le bâtiment à un système rationnel. Pierre Gros a appelé cela le « logos unificateur », inséparable d'une « exigence de légitimité », voire en fin de compte de ce que Vitruve appelle « veritas » – une « intrusion de la rationalité dans le monde sensible²³ ».

Dans les traités qui thématissent la querelle, deux parties ou corps d'architecture sont au centre des discussions : le portail et le chœur²⁴. Les réflexions tournent toujours autour du même sujet, celui de la clarté et de la visibilité pour le fidèle en observant les offices. De toute évidence, la question des solutions esthétiques et architectoniques est intimement liée aux réflexions sur les besoins tout aussi importants en matière de liturgie et de communication de la foi. La clarté de l'architecture doit être comprise de manière programmatique, théologique. Et même pour des questions de détail, on peut supposer une telle interdépendance et une telle attribution de sens²⁵.

22 La grande et/ou noble simplicité est toujours enrobée du discours sur le progrès des arts et d'une position morale. Voir par exemple sous la perspective de l'histoire qui se réfère à l'art antique, le Moyen Âge et le Grand Siècle en même temps : Markus A. Castor, « Jeux de plume et de crayon : le comte de Caylus et la galanterie libertine », dans Kirsten Dickhaut (éd.), *Les discours artistique de l'amour à l'âge classique*, Paris 2009, (Littératures classiques 69), p. 245-261.

23 Voir Pierre Gros, « La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l'homme parfait », dans *Annali di architettura* 13, 2001, p. 15-24.

24 Déjà le narthex en tant que module spatial antique avec son haut portail gothique (le porche fut construit entre 1431 et 1439), qui a un caractère de transformation par rapport au parvis et à la façade « contemporaines » de Perrault, est remarquable. Dans le passage et dans l'axe de tout l'espace de l'église, il pointe à travers l'axe de la nef et la grille vers le chœur antique qui apparaît déjà à partir de là, et fait donc partie, dans le temps comme dans l'espace, d'une stratification de l'espace sacré. Pour le vestibule, voir Dominic Boulterice, « The Narthex Vaults of the Church of Saint-Germain-l'Auxerrois in Paris », dans *Nuts & Bolts of Construction History*, vol. 1, éd. par Robert Carvait, André Guillerme, Valérie Nègre et Joël Sakarovitch, actes, Paris, Fourth International Congress on Construction History, 2012, Paris 2012, p. 163-172.

25 Il faudrait ici mettre en rapport les éléments architecturaux avec leurs solutions détaillées, avec la rationalisation historique qui réside dans l'illustration sensorielle, pour la justification de l'action liturgique cérémonielle par des raisons éclairées. Les concepts qui accompagnent la cognition entre sensualisme et rationalisme présupposent l'influence sur les sens qui met la raison en action. La liturgie, qui est essentiellement portée par l'espace de l'église, et ses signes, sont alors moins à concevoir comme transitifs que comme des signes fortement réflexifs. Cela veut dire le passage d'une discussion théologique sacrée avec son *signum significativum* vers une justification causale visant le signe indicateur (*signum exhibitivum*) – au centre de la discussion, sans doute l'eucharistie et la transsubstantiation. La pertinence des concepts de *signa artificialia* et de *signa naturalia*, qui sont au cœur de la conception des actes cérémoniels tant religieux que séculiers, indique à quel point cela pourrait être lié au langage architectural et à la simplicité naturelle requise par ses théoriciens. La soumission de l'acte culturel à la raison n'est donc pas un rejet du culte et sert à le distinguer de la superstition. Dans le réaménagement du chœur de Saint-Germain-l'Auxerrois, avec son langage de colonnes doriques fortement réduit, on pourrait également penser à la signification des *signa essentialia* et à leur effet puissant et moins déroutant, et voir dans cette conception concrète une justification historique des signes culturels. La « sensualisation » du supersensible n'est donc pas rejetée, mais

Concernant l'ajout de cannelures, par exemple, nous connaissons des exemples préalables à Paris, le plus parlant étant celui de l'église de Saint-Merry en 1751²⁶. Et si toutes ces transformations du XVIII^e siècle sont bien sûr complexes lorsqu'on regarde les cas individuels²⁷, le fait qu'on puisse établir un catalogue à partir de la théorie et des cas pratiques, nous amènent à nous poser la question de la « sacralité » de ces opérations entreprises, qui peuvent sembler rationalistes à première vue. Dans la plupart des exemples, c'est l'intérieur du bâtiment qui est le champ principal des actualisations architecturales. Et à l'intérieur-même, les parties qui sont le plus modifiées sont le chœur, lieu du miracle de la transsubstantiation, l'autel – sous la forme d'un sarcophage en son centre – où l'acte le plus sacré de cette machinerie devient concret. Le mystère, symbolisé par l'ostensoir pose une fois de plus, au siècle des sciences naturelles, toutes les questions autour de la substance et de la théorie de la lumière, dogme eucharistique défendu par les jésuites contre les doutes exprimés dans les sciences naturelles et avec Spinoza qui est, au XVIII^e siècle, déjà découplé de la théologie sacramentelle²⁸. Mais pourquoi ici cette modification étonnante, le remplacement ou la révision des piliers existants et pourquoi, dans ce contexte de la concentration sur le chœur, le choix tombé-il sur une suite des colonnes retravaillées? Ce n'est pas seulement ici une question d'espace, mais aussi de temps.

Le réaménagement de ce lieu central, centre de gravitation et *caput* de l'espace sacré de l'église, a lieu exactement dans les années que la découverte d'un lieu dont l'existence est due uniquement à la célébration des dieux²⁹. Oublié

dans sa dépendance en tant qu'être sensible afférent à la raison, elle peut trouver sa justification dans la conception de l'espace concrètement perceptible, basée sur des principes mathématiques, qui est aussi la raison de la critique et de l'omission de tout détail décoratif, comme étant confus. Pour une analyse du lien entre le cérémonial et les « Lumières » au siècle des Lumières allemand, voir Marcus Twellmann, « Das andere Zeremoniell : Gottesdienst im Zeitalter der Aufklärung », dans *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 61, 2009, p. 48-69.

- 26 Avec l'application de l'ordre dorique dans la cathédrale de Saint-Louis à Versailles par Jules Hardouin-Mansart en 1754, juste avant la reconstruction de Saint-Germain, la connotation politique revient vivement sur la scène.
- 27 Pour l'exemple de Saint-Eustache et d'un représentant du style « à la grecque » à Paris, voir Sophie Descat, « Les travaux de Pierre-Louis Moreau pour la fabrique Saint-Eustache dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », dans *Bulletin Monumental* 155/3, 1997, p. 207-230.
- 28 Avec la consécration, le chœur est au centre de l'intérêt et de l'espace de l'église (pour la question de l'autel, voir la contribution de Mathieu Lours dans ce volume). Comme acte de sacralisation d'un lieu où bâtiment, la consécration est fortement liée avec l'acte de l'hostie. Les deux font référence à la transformation par un acte, dans le temps. Ils rappellent toujours l'histoire à son départ et son actualisation dans le présent. Avec les écritures de Turgot, Rousseau et Diderot, les Lumières s'appuient sur une philosophie de l'histoire progressiste qui s'inscrit avec une conception dualiste et, si l'on veut, en version sécularisée dans la tradition d'une eschatologie chrétienne. Ce n'est pas le lieu pour discuter in extenso cette problématique, voir à ce sujet « Critique et crise » de Reinhardt Koselleck (Reinhardt Koselleck, *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt* [1959], Francfort sur le Main 1973) qui voit ici un « processus unifié » ayant une direction et un point de départ pour tous les phantasmes « planificateurs ». Pour le contexte qui nous intéresse ici et une discussion à titre d'exemple, voir Jonathan I. Israel, *Radical Enlightenment : Philosophy and the making of modernity 1650-1750*, Oxford 2001, chapitre III-23 : « The "Nature of God" Controversy (1710-1720) ».
- 29 Mes remerciements s'adressent ici à Étienne Jollet qui a insisté avec raison sur l'importance du style dorique.

pendant plus d'un millénaire, l'ancien *Poseidonia*, fondé en 600 av. J.-C. par une colonie grecque, consiste uniquement en des temples. L'un des premiers visiteurs de Paestum était l'architecte napolitain Mario Gioffredo, en 1746³⁰. C'est lui qui a entrepris avec le peintre Battista Natali et Jacques-Germain Soufflot le relevé et les mesures des temples pour un projet de publication³¹. Sur la base des plans et avec une exactitude mathématique, nous voyons la parution d'une grande suite de recueils à partir des années 1760 (fig. 12 a-d). Piranèse publie ses vingt planches sous le titre *Différentes vues de quelques restes de trois grands édifices [...] de l'ancienne ville de Pesto, autrement Posidonia*, paru assez tardivement à Rome en 1778.

Les nouvelles d'Italie sont discutées à Paris sans tarder. Nous en sommes bien informés, notamment par le comte de Caylus, notre conseiller pour les travaux à Saint-Germain l'Auxerrois, l'église qui sera plus tard le lieu de son enterrement en 1765. En outre, nous possédons de nombreuses correspondances de l'époque, par exemple par les lettres du Père Paciaudi, le savant Théatin et correspondant de Caylus à Rome³², où par Jean-Jacques Barthelemy, garde du cabinet des Médailles du Roy à Paris et jeune ami de Caylus, qui a poursuivi son voyage au sud de l'Italie³³. C'est ensuite Hubert Robert, à l'Académie de France à Rome à partir de 1754, qui s'y rend pour se nourrir des ruines, et envoie régulièrement ses dessins à Caylus. Il y a un autre protégé du comte encore plus proche des faits (et des mesures dans le cas des exemples architecturaux concrets), le jeune architecte Julien David le Roy, qui a entrepris en compétition avec les anglais Stuart et Revett la documentation des temples grecs à Athènes pendant cette course des nations entre l'Angleterre et la France pour la domination de la recherche et des expéditions³⁴. Dans sa publication, il compare les ruines d'ordre dorique d'Athènes avec les exemples de Paestum (fig. 13 et 14).

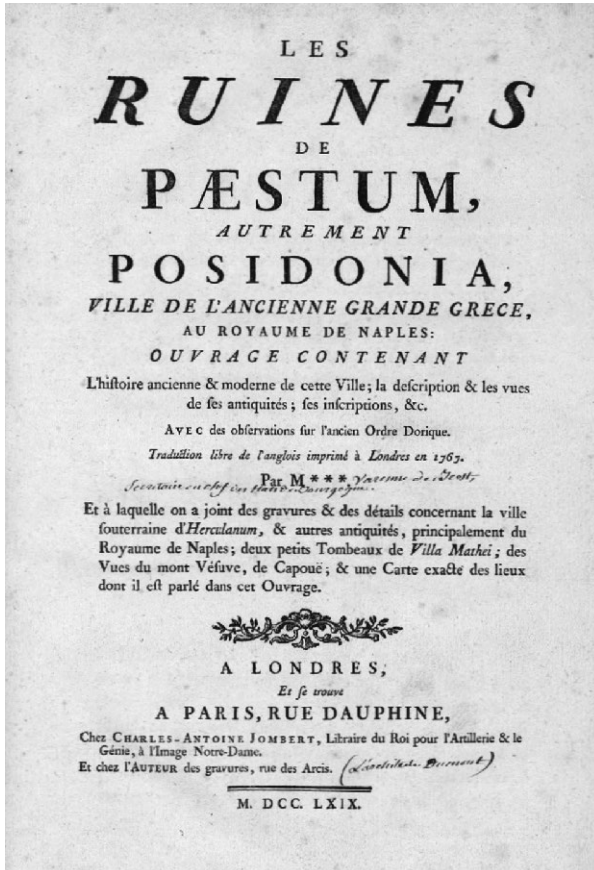
30 Sur les premières publications d'après la découverte voir S. Lang, *The Early Publications of the Temples at Paestum*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13, No. ½, 1950, p. 48-64.

31 Sur Soufflot voir *Soufflot et L'Architecture des Lumières*, actes, Lyon, Centre national de la recherche scientifique, Institut d'histoire de l'art de l'université de Lyon II, 1980, Paris 1986 et Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Jacques-Germain Soufflot*, Paris 2004.

32 La correspondance du savant Paolo Maria Paciaudi est consultable dans deux éditions : Charles Nisard (éd.), *Correspondance inédite du Comte de Caylus, avec le P. Paciaudi, Théatin (1757-1765)*, Paris 1877 et Antoine de Sérieys (éd.), *Lettres de Paciaudi, bibliothécaire et antiquaire du duc de Parme, historiographe de l'ordre de Malte*, Paris 1802.

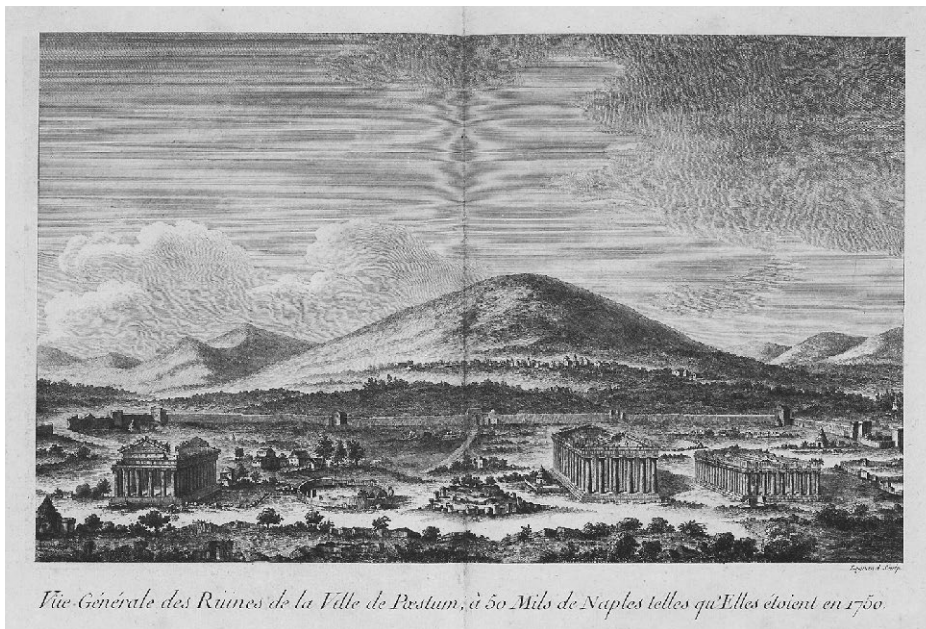
33 Charles Nisard (éd.), *Anne-Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus, Correspondance inédite avec le P. Paciaudi théatin (1757-1765) suivie de celles de l'abbé Barthelemy et de P. Mariette avec la même*, 2 vol., Paris 1877.

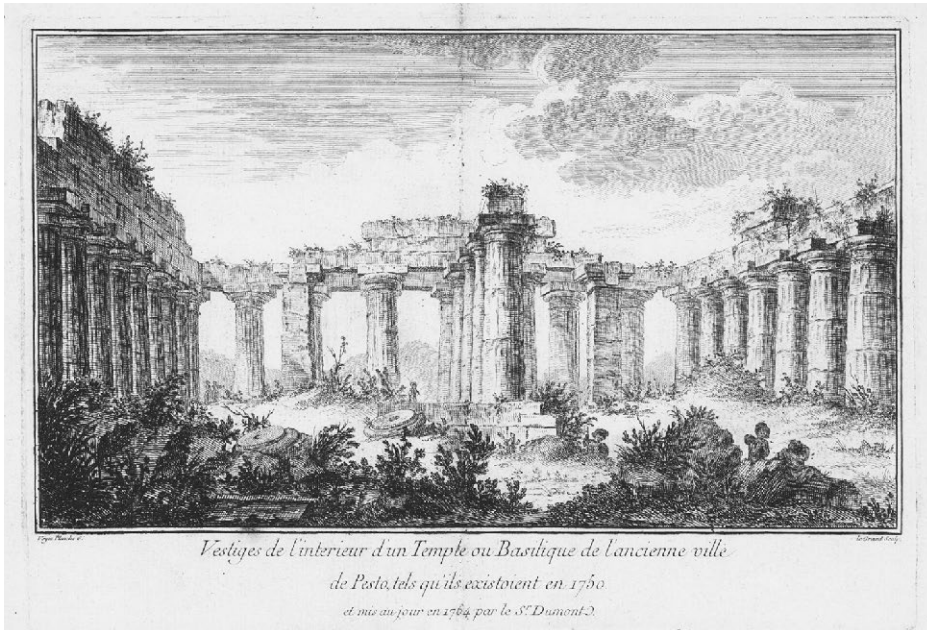
34 Julien David Le Roy, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grece, considérées du côté de l'histoire et du côté de l'architecture*, 1 vol., Paris 1770. Voir aussi Christopher Drew Armstrong, *Julien-David Leroy and the making of architectural history*, Londres et New York 2012. James Stuart et Nicholas Revett, *The antiquities of Athens*, vol 4: *The antiquities of Athens and other places in Greece, Sicily etc.*, Londres 1830; le premier tome est publié pour la première fois en 1762 d'après les relevés faits en 1748 avant la destruction du Parthénon par l'explosion d'une bombe vénitienne. Des exemples encore plus parlant nous sont donnés par la publication *The Ruins of Palmyra* de Robert Wood et James Dawking, Londres 1753. Contre Piranèse et *Le antichità romane* qui a été publié en 1756 à Paris, on trouvait déjà Allan Ramsay réclamant la supériorité de l'art grecque avec son *Dialogue on Taste* de 1755, auquel répond Piranèse dans *Della magnificenza ed architettura de Romane*, Rome 1761.



12 a John Berkenhout (éd.) et Gabriel-Martin Dumont (ill.), *Les Ruines de Paestum, autrement Posidonia, Ville de l'Acncienne Grande Grece*, Londres et Paris 1769

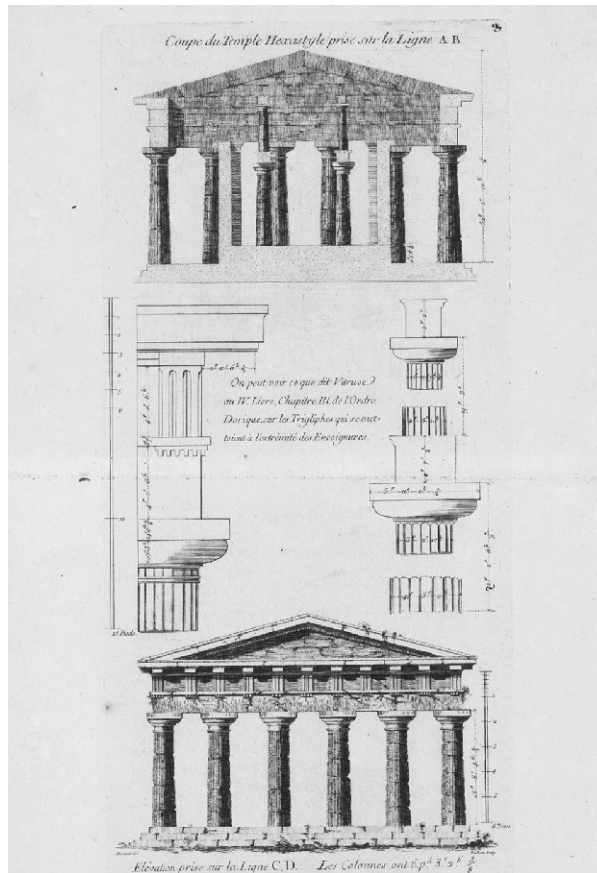
12 b Gabriel-Martin Dumont, *Vüe Générale des Ruines de la Ville de Paestum, à 50 Mils de Naples telles qu'Elles étoient en 1750*, dans John Berkenhout et Gabriel Martin Dumont, *Les Ruines de Paestum, autrement Posidonia, Ville de l'Acncienne Grande Grece*, Londres et Paris 1769





12c Gabriel-Martin Dumont, *Vestiges de l'intérieur d'un Temple ou Basilique de l'ancienne ville de Pesto, tels qu'ils existoient en 1750. Et mis au jour en 1764 par le S. Dumont*, dans John Berkenhout et Gabriel Martin Dumont, *Les Ruines de Paestum, autrement Posidonia, Ville de l'Acncienne Grande Grece*, Londres et Paris 1769

12d Gabriel-Martin Dumont, *Coupe du Temple Hexastyle prise sur la Ligne A B, Elévation prise sur la Ligne C D*, dans John Berkenhout et Gabriel Martin Dumont, *Les Ruines de Paestum, autrement Posidonia, Ville de l'Acncienne Grande Grece*, Londres et Paris 1769





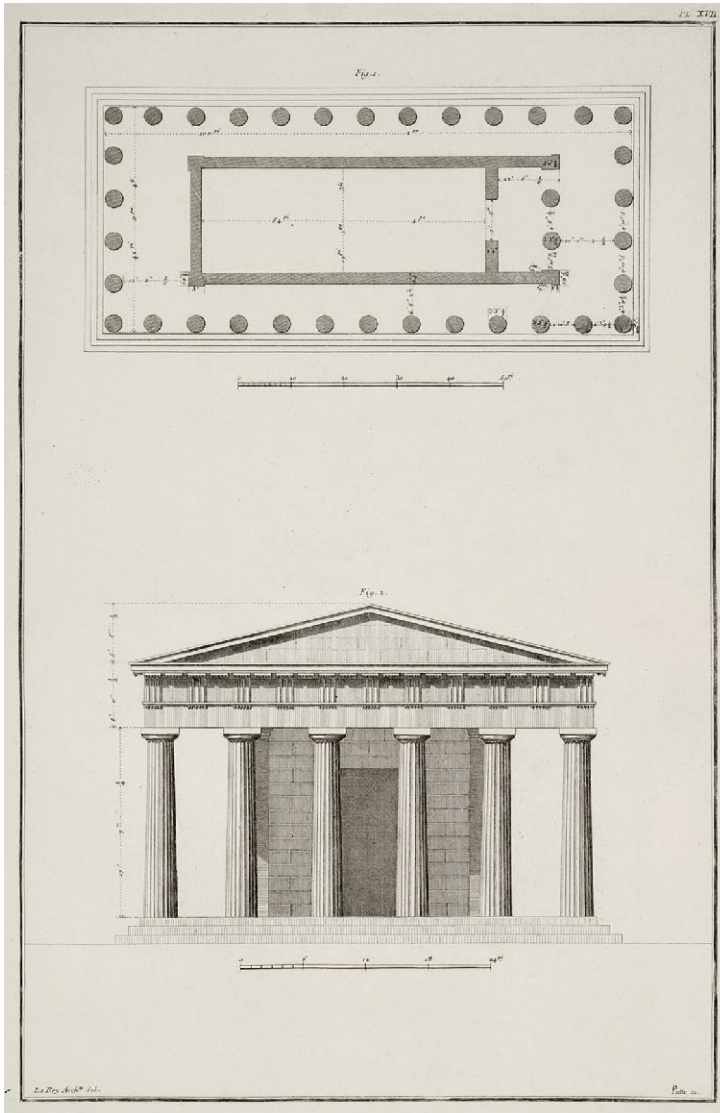
13 Julien-David Le Roy et Jaques Philippe Le Bas, *Vue du temple de Thésée à Athènes*, 1758, gravure à l'eau forte, 27,7 × 44,2 cm, dans Julien-David Le Roy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce, ouvrage divisé en deux parties, où l'on considère, dans la première, ces monuments du côté de l'histoire et, dans la seconde, du côté de l'architecture*, Paris 1758, planche XI

A Paris, le sujet était sur toutes les lèvres³⁵, et la preuve de son importance est sa discussion internationale enfin et surtout avec Winckelmann en 1756, qui cite Le Roy qui a déjà développé un premier concept de périodisation de l'histoire de l'art antique³⁶. La question de cette redécouverte et de la revalorisation de l'architecture grecque était devenue un discours commun, qu'on peut lire comme un discours préparatoire, qui influencera finalement Blondel et son concept de progrès³⁷. Pour en revenir concrètement à notre sujet : quelques années avant le

35 Sans aucun doute, le projet dont il est question ici est également à lire ensemble avec l'introduction de la mode grecque. Un aperçu concis, qui prend surtout en compte l'architecture (Soufflot), se trouve chez Daniel Rabreau, *Du Palais Mancini aux chantiers d'architecture et d'embellissement - l'application des modèles au progrès des arts 1750-1774*, 2013, Paris, URL : <https://www.ghamu.org/wp-content/uploads/2019/01/Rabreau-D.-Du-Palais-Mancini-aux-chantiers-d'architecture-et-d'embellissement-1750-1774.pdf> [dernier accès : 28.05.2021].

36 Cf. Jeanne Kisacky, « History and Science : Julien-David Leroy's "Dualistic Method of Architectural History" », dans *Journal of the Society of Architectural Historians* 30/3, 2001, p. 260-289.

37 En 1758, Le Roy devient membre de l'Académie royale d'architecture. Adjoint à Jacques-François Blondel, il est nommé historiographe de l'Académie royale d'architecture en 1762.



14 *L'ordre dorique*, dans Julien-David Le Roy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, ouvrage divisé en deux parties, où l'on considère, dans la première, ces monuments du côté de l'histoire et, dans la seconde, du côté de l'architecture [1758], 2^e édition, Paris 1770, planche XVII

projet pour Saint-Germain-l'Auxerrois, en 1750, Jacques-Germain Soufflot fait un relevé des proportions des temples de Paestum et les utilise pour une autre église fondatrice de Paris, Sainte-Geneviève. Ce grand projet qui a regardé à Rome sur le Panthéon et Saint-Pierre-de-Rome peut être aussi compris comme le remplaçant d'un projet manquant, celui de la place Saint-Pierre devant le Louvre. En décembre 1757, le roi approuve le projet de Soufflot dont l'exécution va durer jusqu'à la Révolution³⁸.

³⁸ Cf. l'exposition *Soufflot et son temps*, cat. exp. Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1980, et *Soufflot et l'Architecture des Lumières*, 1986 (note 31).

Les faits confirment la théorie

Dans l'esprit du rationalisme, semble-t-il, on ne comprend l'artifice que par la connaissance de la théorie. Pourquoi le choix des colonnes dorique à Saint-Germain est-il vraisemblablement plus qu'une simple fête de l'Antiquité et qu'une actualisation à la mode basée sur les dernières découvertes? Nous connaissons déjà des exemples de cette application au Grand Siècle, par exemple à Versailles par Mansart, qui favorisaient l'ordre dorique. Dans notre contexte spatial, la clé de la compréhension se trouve directement en face de l'église : la connaissance des ordres classiques apparaît – avant la redécouverte de l'Antique dans le sud d'Italie – déjà vers le milieu du XVII^e siècle, basée sur l'étude de Vitruve et de ses dix livres d'architecture, traduits en français par Claude Perrault en 1673 et illustrés d'un frontispice de Sébastien Leclerc qui présente ses grands projets, l'arc de triomphe du faubourg Saint-Antoine et l'Observatoire au sud de la ville, au centre le Louvre avec sa colonnade. Perrault a défendu vivement la liberté d'une beauté qui dépend des circonstances du temps, des beautés arbitraires, contre la position de Blondel et ses « beautés positives », dites « dieudonnées » et irréfutables. Perrault se positionne au centre de l'Académie royale d'architecture, fondée en 1671 avec Blondel pour directeur, pour mettre en place une véritable théorie de l'architecture : on pourrait dire qu'il entreprend le nettoyage d'une Antiquité « déformée ». La « contamination » des siècles est transmise dans ses *Ordonnances* de 1683³⁹ et la meilleure solution pour retrouver la « pureté » ou « clarté » réside dans l'attention pour les détails, les proportions et les significations modulaires des mesures⁴⁰. 16 ou 20 cannelures, la forme d'*echinus*, d'*abacus* ou des *anuli*, avec à l'intermédiaire l'analyse théorique du siècle classique, était désormais devenue vérifiable par l'étude des véritables monuments, en suivant

39 Claude Perrault, *Ordonnance des Cinq Espèces de Colonnes Selon la Méthode des Anciens*, Paris 1683. Pour une discussion des questions autour des ordres voir Jean-Philippe Garric, « Décadence de la théorie des ordres à la fin du XVIII^e siècle », dans *Architecture et théorie. L'héritage de la Renaissance*, éd. par Jean-Philippe Garric, Frédérique Lemerle et Yves Pauwels, actes, Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, université François Rabelais, Paris, Institut national d'histoire de l'art, École nationale d'architecture, 2009, Paris 2012, p. 53-71, URL : <http://books.openedition.org/inha/3312> [dernier accès : 17.02.2023].

40 Le module (mesure/règle) au sens du terme des architectes romains et établi par Vitruve (Livre IV, 3) correspond au demi-diamètre de la colonne à sa base. Ce module était divisé par les théoriciens de la Renaissance en trente parties, les minutes, contrairement aux six parties de Vitruve. C'est Issac Ware, en illustrant l'architecture d'Andrea Palladio dans l'édition *Les quatre livres de l'architecture d'Andrea Palladio*, Londres 1738, qui a représenté l'ordre dorique d'après une construction modulaire basée sur le diamètre entier de la colonne. L'édition française parue en 1650 est une traduction par Roland Fréart de Chambray, *Les quatre livres de l'architecture d'André Palladio, mis en français. Dans lesquels, après un petit traité des cinq ordres, avec quelques vues des plus nécessaires observations pour bien bastir*, Paris 1650 (cf. Mélanie Marty, « Parallèle de l'architecture antique avec la moderne » de Roland Fréart de Chambray. *Analyse, contexte et apports*, mémoire de master, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2015, URL : <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01285074>: [dernier accès : 17.02.2023]. Une étude précise et mathématique de l'architecture de Saint-Germain-l'Auxerrois n'avait pas encore été réalisée au moment de la rédaction du présent document. Une partie des travaux au cours des dernières années soutenus par la Direction régionale des Affaires culturelles et par le Conseil régional d'Île-de-France portent, entre autres, sur le lieu de culte, incluant une mesure au laser. Les informations ainsi données sur la précision des mesures de reconstruction peuvent alors être renvoyées au caractère concluant du projet de 1756.

Le Roy, Julien David, fournissant des preuves par les mesures exactes. Il y aurait sans doute des moyens plus sophistiqué aujourd'hui, mais ce discours plutôt historique permettait de montrer que Saint-Germain-l'Auxerrois, au centre de la ville et du pouvoir, avec son projet de réactualisation, doit être replacée dans un contexte et comprise au centre d'un discours qui a dominé le siècle : reconfigurer les arts et leur politique pour le progrès futur avec les Anciens, tout en évitant une rupture par la prise en compte de l'héritage médiéval. Les proportions humaines, base du calcul des colonnes pour la théorie antique, s'inscrivent presque naturellement dans l'église et sa métaphore, l'anthropomorphisme de son plan idéal avec la figure humaine, le *homo bene figuratus*, qu'on connaît des codes médiévaux⁴¹, est en même temps le module des colonnes vitruviennes⁴². Les lumières, la transparence et la visibilité, la simplicité et l'homogénéité mais aussi le discours théorique sur lequel toutes les transformations sont fondées, sont les garants de la croyance rationnelle au mystère, qui est toujours aussi le mystère du royaume. Comme si la croyance et l'affirmation du mystère étaient étayées par des données solides et vérifiables, mathématiquement solides, une enquête mathématique sur le monde et l'histoire, qui mène à l'expérience de l'espace. On pourrait dire que c'est exactement cette modernité, le dernier cri de l'architecture classique que l'on peut observer en face avec le « rationalisme » de Perrault; mais toujours dans le double sens du XVII^e siècle et de l'Antiquité), qui se subordonne à l'art plus ancien, le gothique, pour porter ce dernier sur des épaules encore plus anciennes, celles de l'Antique.

Grand goût, saveur gothique

Quand on regarde avec les yeux du fondateur d'une philosophie transcendante, Voltaire, le siècle précédent comme « siècle de Louis le Grand » avec son Grand Gôut⁴³, on lit la conscience de sa propre historicité, qui parle du besoin de

41 Par exemple avec le Codex Saluzzo à Turin. Cf. aussi Hubertus Günther, « Ansätze zur Theoriebildung in der Gotik », dans id. (éd.), *Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance*, Darmstadt 1988, p. 5-21.

42 Pour l'anthropomorphisme dans l'architecture – qu'on trouve aussi dans l'édition de Vitruve de 1684 par Claude Perrault – voir Frank Zöllner, « Anthropomorphismus in der Architektur von Vitruv bis Le Corbusier », dans Otto Neumaier (éd.), *Ist der Mensch das Maß aller Dinge? Beiträge zur Aktualität des Protagoras*, Möhnsee 2004, p. 307-344. Pour Vitruve et sa réception, voir les riches contributions de Pierre Gros dans son livre *Vitruve et la Tradition des Traité d'Architecture – Frabrica et ratiocinatio*, Rome 2006 (Collection de l'École française de Rome 336).

43 « [...] l'architecture était une affaire de colonnades, de chapiteaux, de frontons et de corniches, de symétrie, toutes choses qu'on déclarait être de grand goût, comme on disait alors, sans définir d'ailleurs ce qu'on entendait par ce grand goût, qui n'est, à notre avis, qu'un grand engouement. » La « définition » du grand goût d'Eugène Viollet-le-Duc (*Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, t. 6, Paris 1854-1868, p. 37) avait sans doute pour but de critiquer l'introduction de principes rationalistes dans l'architecture de l'Ancien Régime. Néanmoins, le terme nous sert ici d'indicateur, qui pose sur le nez du néo-classicisme du XVIII^e siècle regardant l'Antiquité les lunettes du Grand Siècle. Le *sensorium* de ce dernier pour le gothique devrait donc être conciliant.

voir une succession de couches d'histoire, de lire la genèse de son identité dans l'espace, le progrès inclut, qui ne serait rien sans un fondement historique. Dans le cas de Saint-Germain-l'Auxerrois – comme lieu ayant une forte signification pour l'histoire du royaume –, ce sont les frictions et confrontations qui trouvent un équilibre avec l'introduction de la modernité comme progrès des arts, en réaction explicite, par sa constitution spatiale, à l'expression de l'histoire, avec des modérations et des adaptations, afin de conserver une unité⁴⁴, celle d'un ensemble spatial, individuel et politique tout en même temps. La plus grande et la plus belle ancienneté unifiée avec le modernisme, une véritable élévation du royaume à ses proportions historiques!

On peut inscrire ce projet de l'introduction du goût pour l'antique dans l'église médiévale dans un changement que l'on appelle « Lebenswelt » (le monde de la vie). Le mercantilisme et les manufactures, avec la normalisation et l'unification des poids et des unités de mesure, base des sciences naturelles et de la mathématisation du monde, conduit à la rédaction de l'*Essai sur le calcul intégral* du Marquis de Condorcet en 1765 et à l'appropriation mathématique de tous les phénomènes descriptibles. Comprendre l'espace structurellement, à la suite du fort progrès des sciences naturelles, correspond à une mathématisation de l'expérience du vivant, comme c'est le cas pour les campagnes de mesure des temples : une amélioration des connaissances qui discute la nature de la lumière entre théorie des corpuscules et des ondes⁴⁵, des principes qui – proches de cet encyclopédisme – relie tout avec tout. Dans cette perspective, l'architecture gothique semble prédestinée à une relecture mathématique qui est toujours lecture du ciel qui, à la fois abstrait et concret, se reflète dans les signes terrestres. Et c'est l'invisibilité des principes, si l'on veut des mesures, qui peut expliquer que le lieu central d'une telle réactualisation soit au centre du miracle⁴⁶, dans un espace dont les mesures sont valides et tangibles pour tous. La sacralité de Paestum, lieu des dieux, se transpose au centre de Paris, un transfère spatio-temporel qui renouvelle et réaffirme la foi sous les conditions des sciences et d'une historicité de la pensée. Ici, depuis l'époque de ces conditions, avec l'entrée dans l'intérieur de l'église, nous remontons du présent aux origines, par l'expérience des siècles, néanmoins sans rupture, par l'expérience d'un espace des unités et de l'unité.

L'accent frappant mis sur le chœur, le fait que les formes visibles du centre sacré et cérémoniel de l'église deviennent le modus de l'ensemble de l'édifice,

44 L'unité comme unité d'espace mais aussi comme unité de mesure.

45 Un aspect fondamental pour la discussion des rayons d'hostie et la « nature » de la transsubstantiation.

46 Pour un exemple de synthèse du mystère et la force de la magie avec le rationalisme de la modernité et de l'histoire, voir Markus A. Castor, « Versailles, die Galerie des Glaces und die Macht der Bilder – Pneumologische Fernwirkung als Herrschaftsinstrument zwischen Magie und Neuer Wissenschaft », dans Stefan Bayer, Kirsten Dickhaut et Irene Herzog (éd.), *Lenkung der Dinge – Magie, Kunst und Politik in der Frühen Neuzeit*, Zeitsprünge – Forschungen zur Frühen Neuzeit 25, Heft 1-4, Frankfurt sur le Main 2021, p. 326-361.

tout en le conservant dans la totalité son temps historique, subordonné, vient élever le centre du bâtiment – en cela en suivant complètement sa perspective signifiante («Bedeutungsperspektive») – au-dessus de la matérialité, vient transposer le chœur de l'église à la cella du temple, témoin de l'ancienneté, qui nous confronte alors au temple de Poséidon (temple d'Héra). La disposition spatiale et temporelle correspond donc à la création du monde (occidental) dans le rayon de vision, qui n'émane pas de l'observateur, mais du créateur!

Théâtralisation et structure de l'espace sacré au siècle des Lumières

La cathédrale de Sens, ou comment animer l'architecture gothique

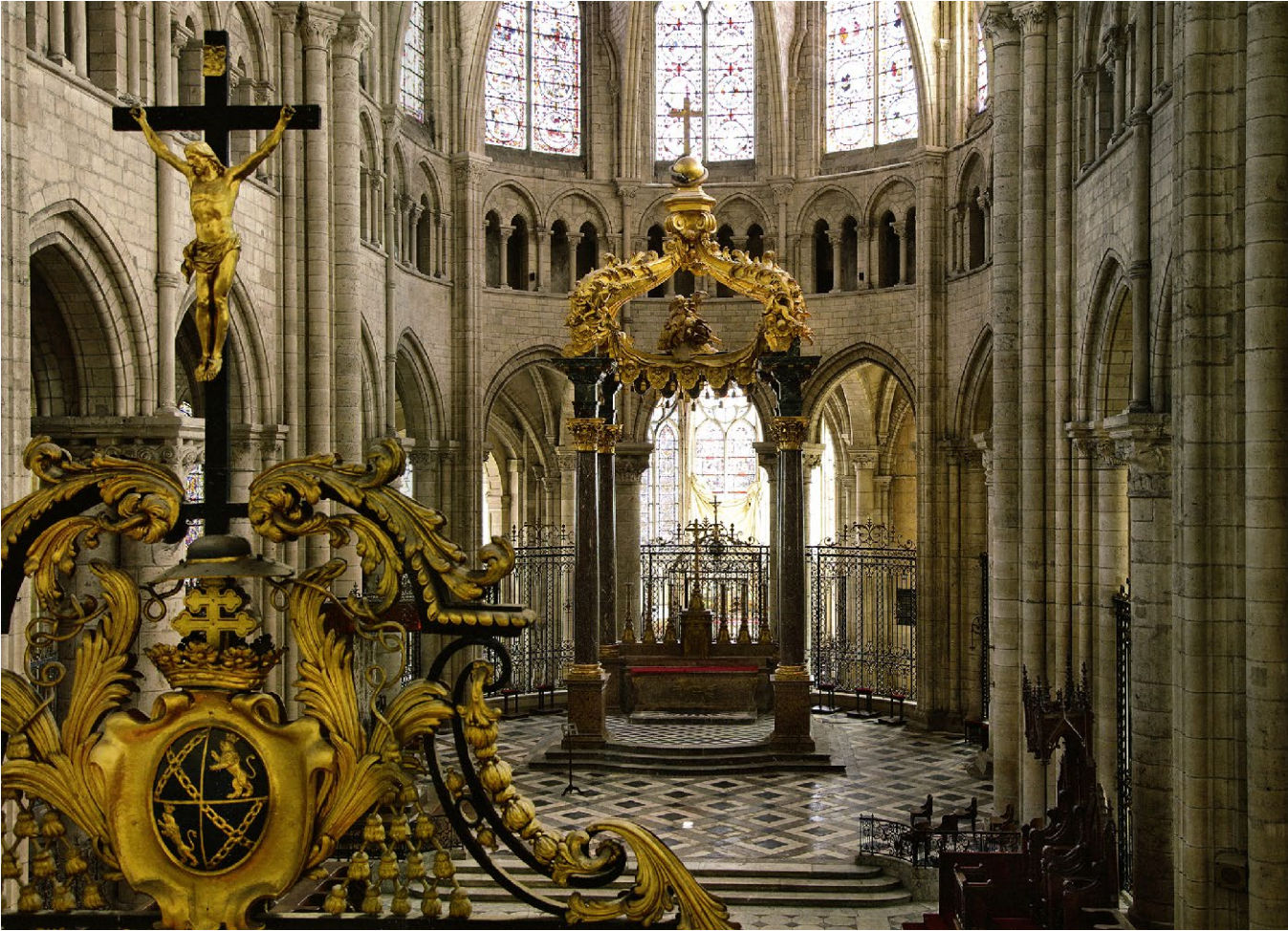
Wiebke Windorf

La cathédrale Saint-Étienne de Sens est considérée comme la première cathédrale gothique d'Europe (fig. 1). La construction de l'édifice actuel a été commencée sous l'archevêque Henri de Sanglier dans les années 1130 et il représente, on le sait, l'éclatant passage à un espace sacré simple mais rigoureusement structuré et surtout, donc, pensé comme une unité¹. Une signification particulière était attachée au lieu non seulement sur le plan architectural, mais aussi dans la hiérarchie de l'Église. En effet, l'archevêché de Sens est l'un des plus anciens évêchés de l'Église catholique romaine en France; on considère généralement que sa fondation remonte au premier siècle après J.-C., en relation avec saint Savinien. La tradition médiévale voulait que l'évêque métropolitain de Sens jouisse de certains privilèges et jusqu'au XVIII^e siècle, il fut autorisé à porter le titre honorifique de « Primat des Gaules & de Germanie² ». Or en 1622, le diocèse suffragant de Paris, jusque-là subordonné à l'archevêché de Sens, fut érigé en archevêché, ce qui donna lieu à une réorganisation des provinces ecclésiastiques et à un affaiblissement de facto considérable de l'archevêché de Sens

- 1 Pour Sens et les innovations gothiques, voir Günther Binding, *Was ist Gotik? Eine Analyse der gotischen Kirchen in Frankreich, England und Deutschland 1140-1350*, Darmstadt 2006, p. 133-134. Pour les dates, voir ici seulement Denis Cailleaux, *La cathédrale de Sens*, Rennes 1996, p. 2, 5. La datation de 1130 établie par Claire Pernuit-Farou est rapportée par Arnaud Timbert, « Préface. La cathédrale de Sens et l'histoire du premier gothique. Réflexion sur la méthode », dans *Saint-Étienne de Sens. La métropole sénonaise : la première cathédrale gothique dans son contexte*, éd. par Jean-Luc Dauphin, Claire Pernuit-Farou et Lydwine Saulnier-Pernuit, actes, Sens, 2014, Paris 2017, p. 9-15, ici p. 12.
- 2 Pour l'« Importance du siège primatial et métropolitain de Sens », voir Maurice Vallery-Radot, *Un administrateur ecclésiastique à la fin de l'Ancien Régime : Le Cardinal de Luynes, Archevêque de Sens (1753-1788)*, Meaux 1966, p. 27-42. Cf. également Péter Erdő, « Primas », dans *Lexikon für Theologie und Kirche*, éd. par Walter Kasper et al., 10 vol., t. 8, Fribourg-en-Brisgau 1993-2001, 1999, col. 587; Martina Stratmann, « Primas », dans *Lexikon des Mittelalters*, 9 vol., Munich 1980-1998, ici t. 7, 1995, col. 209-210; Richard Puza, « Primas », dans *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, éd. par Hans Dieter Betz, Don S. Browning, Bernd Janowski et al., t. 6, 8 col., 4^e édition, Tübingen 1998-2005, ici t. 6, 2003, col. 1660-1661.



1 Vue sur le chœur de la cathédrale Saint-Étienne de Sens avec la grille centrale, construite en 1760-1762 sur la commande du cardinal de Luynes



2 Jean Nicolas Servandoni (conception) et Paul-Ambroise et Sébastien-Antoine Slodtz (exécution), *Autel à baldaquin*, 1742-1743, Sens, cathédrale Saint-Étienne, chœur

sur le plan institutionnel³. Outre l'état de délabrement de l'édifice documenté dans les années 1720 et une tendance générale à plus de décor dans les cathédrales relevant, depuis le début du XVIII^e siècle, à la fois d'un souci de réforme et de considérations esthétiques, c'est surtout la perte d'influence de Sens dans la hiérarchie de l'Église qui constitue l'une des raisons majeures des campagnes de modernisation qui commencèrent à ce moment-là dans l'église métropolitaine sénonaise. C'est l'archevêque Jean-Joseph Languet de Gergy qui passe pour avoir été à l'origine de la campagne. L'autel à baldaquin réalisé dans les années 1740 par Jean Nicolas Servandoni en collaboration avec les frères Slodtz, un type

3 Pour l'organisation des provinces ecclésiastiques, voir également Vallery-Radot, 1966 (note 2), p. 27-42.

d'autel inspiré du Bernin et exécuté pour la première fois à Paris dans l'église du Val-de-Grâce, est un élément de cette première reformulation frappante de la cathédrale (fig. 2)⁴. Mais nous nous attacherons dans ce qui suit à la campagne que lança le cardinal Albert de Luynes en collaboration avec le chapitre de la



3 E. Bodier, *L'ouverture du concile provincial dans la cathédrale de Sens le 3 septembre 1850*, 1850, Sens, Musées de Sens

4 Avant, on avait en 1726, par exemple, installé une porte centrale en feronnerie et au moins entamé la réalisation de nouveaux côtés pour le jubé. Cf. Bernard Moreau, *Les jubés des églises de l'Yonne du XIII^e siècle au XX^e siècle. Étude historique et architecturale précédée d'éléments d'ambonologie*, Auxerre 2004, p. 83-86 ; Mathieu Lours, *L'autre temps des cathédrales. Du concile de Trente à la Révolution française*, Paris 2010, p. 166 ; Mathieu Lours, « La cathédrale de Sens aux XVII^e et XVIII^e siècles. Les fastes du gallicanisme au siècle des Lumières », dans *Saint-Étienne de Sens. La métropole sénonaise : la première cathédrale gothique dans son contexte*, éd. par Jean-Luc Dauphin, Claire Pernuit-Farou et Lydwine Saulnier-Pernuit, actes, Sens, 2014, Paris 2017, p. 397-413, ici p. 401. Pour le baldachin, cf. François Souchal, *Les Slodtz. Sculpteurs et décorateurs du Roi (1685-1764)*, Paris 1967, p. 518-519 ; *Le Sénonais au XVIII^e siècle. Architecture et Territoire*, éd. par Pierre Pinon et Lydwine Saulnier-Pernuit, cat. exp. Sens, musées de Sens, Palais Synodal, Saint-Julien-du-Sault 1987, p. 86-87 ; Bernard Brousse, « Le baldachin du maître-autel », dans Bernard Brousse, Claire Pernuit et Lydwine Saulnier-Pernuit (éd.), *Sens. Première cathédrale gothique*, Garches 2014, p. 130-135. Pour les baldachins français, cf. Anne Le Pas de Sécheval, « Entre hommage et trahison : la réception et l'adaptation du baldachin de Saint-Pierre », dans *Le Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*, éd. par Chantal Grell et Milovan Stanić, actes, Paris, Istituto italiano di cultura, 1998, Paris 2002, p. 377-390.

cathédrale et qui s'étala de 1753 aux années 1770, transformant du tout au tout le chœur à travers trois mesures. La première de ces mesures fut la commande à Jacques-Germain Soufflot d'un jubé classique en deux parties avec tribune (fig. 3-4)⁵. Les quatre vertus en stuc surmontant l'architrave sont l'œuvre de Joseph Hermand, un stucateur alsacien travaillant pour Stanislas Leszczyński, le père de la reine (fig. 5)⁶. La deuxième grande commande fut celle d'un monument funéraire pour le Dauphin et la Dauphine, que Michael Levey considère



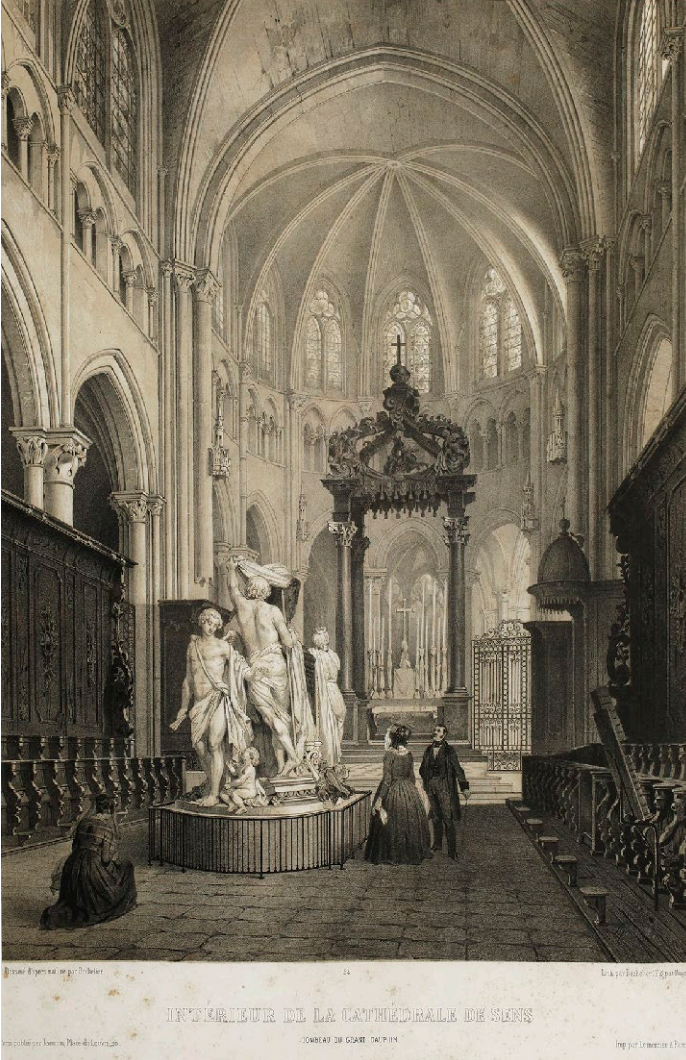
4 Maquette du jubé de Jacques-Germain Soufflot vue de la face avant, Sens, Musées de Sens



5 Joseph Hermand, *La Charité et la Justice*, détails du jubé de Soufflot, 1760-1762, stuc, autrefois Sens, cathédrale Saint-Étienne, aujourd'hui Sens, Musées de Sens

5 Moreau, 2004 (note 4), p. 88. Le catalogue de 1987 attribue également à Soufflot la dernière esquisse, pour les incohérences de cette commande, voir cependant cat. exp. Sens, 1987 (note 4), p. 87-89.

6 Pour l'artiste, voir seulement « Hermand, Joseph », dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, éd. par Ulrich Thieme, Felix Becker et Hans Vollmer, 37 vol., t. 16, Leipzig, 1923, p. 483; « Hermand », dans *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-huitième siècle*, éd. par Stanislas Lami, 2 vol., t. 1, Paris 1910, p. 405.



6 Guillaume Coustou le Jeune, *Le tombeau du Dauphin et de la Dauphine*, 1766–1777, Sens, cathédrale Saint-Étienne, vue de la face représentant l’Immortalité et la Religion

7 Charles Claude Bachelier, *Le chœur de la cathédrale de Sens, avec le tombeau du Dauphin et de la Dauphine*, avant 1852, lithographie, Sens, Cerep, fonds iconographique Chartraire

comme le premier monument néoclassique de ce type en Europe⁷. Le tombeau, réalisé par Guillaume Coustou le Jeune pour l’héritier du trône de Louis XV et son épouse, trouva sa place au centre du chœur en 1777, ses deux faces destinées à être vues étant tournées l’une vers la nef, et l’autre vers l’autel à baldaquin (fig. 6–7). La dernière grande campagne se déroula dans les années 1770, avec l’exécution par le même Joseph Hermand du revêtement en stuc de la chapelle axiale du chœur et du groupe sculpté représentant le martyr de saint Savinien au-dessus de l’autel (fig. 8–9).

7 Michael Levey, *Painting and Sculpture in France 1700–1789*, New Haven 1993, p. 123.



8 Vue intérieure de la chapelle Saint-Savinien, Sens, cathédrale Saint-Étienne, chapelle axiale du chœur



9 Joseph Hermand, *Le martyre de saint Savinien*, 1771-1772, groupe sculpté, stuc, Sens, cathédrale Saint-Étienne, chapelle axiale du chœur

Modernisation, réforme ou profanation de l'espace sacré ?

Les campagnes de décoration menées à Sens au XVIII^e siècle ne connurent pas un destin différent de celui des « embellissements » de nombreuses autres cathédrales et paroisses françaises. La Révolution française, en particulier, marqua une profonde césure pour l'espace sacré, les églises étant confisquées ou sécularisées, et vidées de leur mobilier. Au XIX^e siècle, de nombreuses mesures d'embellissement datant du XVIII^e siècle furent en butte à la critique, en partie pour des raisons esthétiques ou politiques, en partie pour des raisons d'ordre liturgique. Certains décors furent partiellement déposés, comme le revêtement en stuc qu'avait réalisé Hermand dans la chapelle axiale du chœur, ou déplacés, comme le tombeau du Dauphin et de la Dauphine, et enfin un nombre non négligeable d'entre eux furent entièrement détruits, comme le jubé de Soufflot⁸. La recherche ne s'est intéressée qu'avec réticence à ce phénomène. Pour Sens, c'est un catalogue d'exposition de 1987 qui donne un résumé des rénovations et fait pour la première fois état des archives concernées⁹. Et c'est Bernard Moreau qui, en 2004, livre la première analyse chronologique complète des modifications du jubé de Sens et des églises des environs¹⁰. *L'autre temps des cathédrales*, l'ouvrage que Mathieu Lours a consacré en 2010 à l'étude approfondie des cathédrales pendant la période jusque-là relativement négligée allant du Concile de Trente à la Révolution, est toujours considéré aujourd'hui comme un ouvrage de référence en matière de décoration des cathédrales gothiques au XVIII^e siècle¹¹. L'ouvrage illustré *Sens. Première cathédrale gothique*, publié à l'occasion du 850^e anniversaire de la consécration de la cathédrale, répertorie les éléments de décor sous forme de catalogue, tandis que dans les actes d'un colloque consacré à la cathédrale de Sens, Mathieu Lours, notamment, traite des transformations apportées aux XVII^e et XVIII^e siècles¹². Il montre surtout la particularité de la construction en deux parties des jubés médiévaux de Sens et d'Auxerre qui avaient précédé ceux du XVIII^e siècle. Au XVIII^e siècle, en revanche, la version de Sens, avec une porte centrale, généralement en ferronnerie, était considérée comme le modèle de prédilection dès qu'il s'agissait d'aménager un jubé modernisé, « semi-ouvert ».

8 L'histoire de la recherche sur l'espace sacré pendant la Révolution française et en particulier sur le vandalisme est complexe. Claire Mazel propose par exemple un aperçu général critique, Claire Mazel, *La mort et l'éclat. Monuments funéraires parisiens du Grand Siècle*, Rennes 2009, p. 45-69. Chartraire rend compte du débat de 1852 autour de la translocation du tombeau du Dauphin et de la Dauphine dans la chapelle Sainte-Colombe construite au début du XVIII^e siècle sur le déambulatoire de la cathédrale de Sens, Eugène Chartraire, « La sépulture du Dauphin et de la Dauphine dans la cathédrale de Sens », dans *Bulletin de la Société Archéologique de Sens* 22, 1906, p. 1-248, ici p. 195-199. On trouve les indications des archives portant sur la déposition du jubé de Soufflot dans Moreau, 2004 (note 4), p. 110-117. On ne dispose pas des dates exactes de la déposition des stucs des arcades de la chapelle axiale.

9 Cat. exp. Sens, 1987 (note 4).

10 Moreau, 2004 (note 4).

11 Lours, 2010 (note 4).

12 Bernard Brousse, Claire Pernuit et Lydwine Saulnier-Pernuit (éd.), *Sens. Première cathédrale gothique*, Garches 2014; Lours, 2017 (note 4).

Depuis les premières reconstitutions d'Eugène Chartraire jusqu'à l'étude d'Erika Naginski, nous disposons d'analyses très fouillées sur le tombeau du Dauphin. En revanche, nous manquons encore d'études comparables pour le jubé et le groupe sculpté ainsi que pour les campagnes de Sens dans le contexte plus vaste des processus de transformation fondamentaux mis en œuvre dans l'ensemble de la France¹³.

De manière générale, l'état de la recherche portant sur d'autres campagnes de décoration non moins importantes réalisées dans les cathédrales et les paroisses françaises au siècle des Lumières est tout aussi problématique. Si l'on considère les tendances de la recherche des dernières décennies, l'on constate que les différentes campagnes de modernisation ne s'inscrivaient pas aisément dans les débats en cours, par exemple dans la recherche sur les monuments, qui portaient plutôt sur les processus de sécularisation et de démocratisation au XVIII^e siècle. C'est ainsi que l'on n'a pas pris en compte le fait que les critiques du XIX^e siècle, comme Montalembert, dénonçaient les modifications du chœur qu'ils interprétaient comme des profanations et accusaient le clergé qui les avait engagées d'avoir creusé sa propre tombe à la veille de la Révolution¹⁴. La controverse sur les embellissements est illustrée par le fait que ces mesures – par exemple l'implantation de l'autel isolé à la romaine dans la croisée du transept, destinée à permettre aux fidèles de mieux le voir et de participer à l'office – ont été comprises comme répondant à des préoccupations de réforme post-tridentine¹⁵. Dans ce contexte argumentatif, on peut constater un paradoxe frappant : en histoire, malgré tous les débats menés par l'histoire des mentalités sur la

13 Chartraire, 1906 (note 8) ; François Souchal, « Le monument funéraire du Dauphin, fils de Louis XV, à la cathédrale de Sens », dans Bernard Barbiche et Yves-Marie Bercé (éd.), *Études sur l'ancienne France offertes en hommage à Michel Antoine*, Paris 2003, p. 369–387 ; Erika Naginski, *Sculpture and Enlightenment*, Los Angeles 2009, p. 93–161. Cf. Wiebke Windorf, « “La réunion future des époux”. Das ungeliebte Grabmonument für den Dauphin und die Dauphine in Sens von Guillaume Coustou d. J. », dans Astrid Lang et Wiebke Windorf (éd.), *Blickränder – Grenzen, Schwellen und ästhetische Randphänomene in den Künsten*, Berlin 2017, p. 239–255 ; également Wiebke Windorf, *Tod, Unsterblichkeit und die Nachwelt. Das königliche Grabmonument Frankreichs als Ort des Diskurses in der Aufklärung*, Petersberg 2023 (à paraître). Pour Sens, cf. également Bernard Moreau, « Les “embellissements” des chœurs des cathédrales de Sens et d'Auxerre à la fin de la première moitié du XVIII^e siècle. A propos d'une lettre de Jean-Joseph Languet de Gergy à Charles de Caylus », dans *Bulletin de la Société des Fouilles Archéologiques de l'Yonne* 10, 1993, p. 1–10 ; Bernard Moreau, « Les maîtres-autels des cathédrales de Sens et d'Auxerre du Moyen Âge à aujourd'hui », dans *Bulletin de la Société des Fouilles Archéologiques et des Monuments Historiques de l'Yonne* 19, 2002, p. 3–12.

14 Charles Forbes (comte) de Montalembert, *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'Art*, Paris 1839, p. 190–192. C'est Mathieu Lours qui mentionne cette citation et la critique polémique du XIX^e siècle, voir Lours, 2010 (note 4), p. 32–35.

15 Pour l'évolution de l'église tridentine, voir Bernard Chédozeau, *Chœur clos, chœur ouvert. De l'église médiévale à l'église tridentine (France, XVII^e–XVIII^e siècle)*, Paris 1998, p. 45–110. Pour Martin Schieder en revanche, les embellissements entrepris surtout dans les paroisses et abbayes de Paris sont des « objets de prestige du clergé », voir Martin Schieder, *Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien régime*, Berlin 1997, p. 132–138.

déchristianisation, c'est précisément le siècle des Lumières qui est qualifié de « siècle véritablement chrétien¹⁶ ».

À la controverse quant à la valeur théologique de ces mesures s'ajoute le discours contemporain sur la souveraineté de l'interprétation esthétique attisé par les querelles des Anciens et des Modernes. Les analyses théoriques d'architecture portent essentiellement sur l'architecture gothique ainsi que sur la meilleure intégration possible des nouveaux systèmes décoratifs dans les grands édifices. Dans sa thèse, Michael Hesse a été l'un des premiers à aborder les réflexions et les processus de transformation contemporains par rapport au gothique¹⁷. Dans son étude sur le *Vœu de Louis XIII*, Katharina Krause donne également un premier résumé du débat théorique impliquant Cordemoy, Laugier et Blondel, et souligne le décalage que l'on peut parfois constater entre les considérations théoriques et les mesures effectivement entreprises¹⁸. Les publications récentes de Sébastien Bontemps et Mathieu Lours, notamment, ont pu faire avancer la recherche¹⁹. Mais ce champ de recherche ne se limite pas à la controverse théologique et esthétique déclenchée par les embellissements. Le guide *Paris et ses églises du Grand Siècle aux Lumières*, qui répertorie et dresse l'inventaire de plus de 100 églises décorées au XVIII^e siècle, ainsi que l'ouvrage déjà mentionné de Mathieu Lours sur la rénovation des cathédrales gothiques, montrent bien l'importance quantitative, mais aussi la portée qualitative des opérations de décoration, très hétérogènes sur le plan artistique, qui se déploient sur l'ensemble du territoire français²⁰. Des personnalités de premier plan telles que les Slodtz, Servandoni, Bouchardon, Falconet, Vassé, Boulée, Wailly et Clodion, pour ne citer que quelques-uns de ces artistes, participèrent à ces processus de transformation à l'issue desquels la sculpture et l'architecture sortirent incontestablement victorieuses du paragone les opposant à la peinture dans l'espace sacré. Bien qu'il s'agisse au XVIII^e siècle d'un champ d'intervention artistique très ambitieux, faisant déjà l'objet à différents niveaux de débats controversés parmi les contemporains, l'histoire de l'art proprement dite ne s'est

16 Nigel Aston, *Art and Religion in Eighteenth-century Europe*, Londres 2009, p. 10–11, ici p. 10 ; Derek Beales, « Religion and culture », dans Timothy C. W. Blanning (éd.), *The Eighteenth Century: Europe 1688–1815*, Oxford 2000, p. 131–177 ; Gabriel Le Bras, *Études de Sociologie religieuse*, 2 vol., t. 1, Paris 1955, p. 275.

17 Michael Hesse, *Von der Nachgotik zur Neugotik. Die Auseinandersetzung mit der Gotik in der französischen Sakralarchitektur des 16ten, 17ten und 18ten Jahrhunderts*, Francfort-sur-le-Main 1984.

18 Katharina Krause, *Der «Vœu de Louis XIII». Die Chorausstattung von Notre-Dame in Paris unter Ludwig XIV.*, Munich 1989, p. 178–187.

19 Sébastien Bontemps, *Le décor sculpté religieux à Paris (1660–1760)*, thèse inédite, Université de Bourgogne, 2012 ; Sébastien Bontemps, « Ordonner l'ancien et le moderne. Les “embellissements” des églises paroissiales gothiques parisiennes aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Art sacré* 30, 2013, p. 138–149 ; Sébastien Bontemps, « Dissarter sur la convenance et les embellissements des églises parisiennes dans la première moitié du XVIII^e siècle », dans Michèle-Caroline Heck, Marianne Freyssinet et Stéphanie Trouvé (éd.), *Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, Montpellier 2018, p. 305–316.

20 Lours, 2010 (note 4) ; Mathieu Lours, Sébastien Bontemps, Laurent Lecomte et al. (éd.), *Paris et ses églises du Grand Siècle aux Lumières*, Paris 2016.

pas encore attachée à la contextualisation de ces mesures. Car s'il est question de préoccupations de réforme liturgique, de modernisations qualifiées de profanations, et de discours esthétiques, on peut se demander quel rôle jouaient alors les concepts artistiques envisagés et ceux qui furent réellement mis en œuvre. Mathieu Lours, par exemple, conclut que s'il existait bien des solutions privilégiées pour l'autel ou pour le jubé, en général les embellissements entrepris ne dépendaient cependant pas de la position selon le cas janséniste, gallicaniste ou bien encore ultramontaine, de l'évêque qui en passait commande²¹. Quelle est la relation entre les débats théoriques sur l'architecture qui vers 1750 tournent autour des questions de transparence, de visibilité et de modification de la structure gothique d'une part, et d'autre part la diversité de conception que manifestent la théâtralisation de la sculpture et les modifications de l'architecture tendant à la réduire à un vocabulaire formel antique simple? Il apparaît alors que les conclusions à tirer des débats sur la liturgie et la théorie architecturale ne sont pas en mesure d'appréhender définitivement et dans toute leur complexité les solutions adoptées qui sont hétérogènes. Si nous voulons nous représenter de manière plus nuancée l'espace sacré tel qu'il fut repensé au XVIII^e siècle à travers les arts et comprendre la mise en scène et la fonction de l'art sacré dans ces espaces, il faut nécessairement considérer d'abord chaque cas individuellement. Dans le cas de Sens, les mesures de rénovation n'ont pas encore été étudiées sous cet angle. Il existe des fonds d'archives consultables ainsi que des manuels liturgiques et rituels publiés à l'époque par le commanditaire; de surcroît, les artistes impliqués dans les commandes sont très hétérogènes. Un lieu aussi éminent réunit donc un ensemble de critères constituant de bonnes prémisses méthodologiques à la recherche.

Le cardinal de Luynes et son église métropolitaine royale modernisée

Même si à cette époque-là il n'y avait plus de rapport hiérarchique entre Paris et Sens depuis plus de cent ans, les embellissements entrepris sous le cardinal de Luynes doivent être compris non seulement dans le contexte d'une concurrence directe avec le *Vœu de Louis XIII* et du réaménagement du chœur de Notre-Dame au début du XVIII^e siècle, mais aussi, en termes de pouvoir politique en tant que démonstration des liens étroits qu'entretenait Sens avec la monarchie française. Le récit du transfert des ossements de l'héritier du trône de Louis XV, le Dauphin Louis Ferdinand de Bourbon, mort en 1765, montre bien que l'on

21 Lours, 2010 (note 4), p. 272 : « La divergence d'orientation spirituelle n'empêchait pas une communauté d'idées en ce qui concerne l'aménagement des églises. » En ce qui concerne l'aspect particulier des commandes de peinture religieuse par les paroisses et couvents parisiens, Schieder constate en revanche un nouvel essor des commandes après que l'Église « s'était affranchie de la méfiance du jansénisme vis-à-vis des images », voir Schieder, 1997 (note 15), p. 153-161, ici p. 161.

était sensible à la perte d'influence croissante de Sens dont l'évêque métropolitain avait jadis joui autrefois du privilège des sacres et des mariages royaux :

«La Métropole de Sens depuis longtems privée du droit qu'avoient ses Archevêques dans les premiers siècles de la Monarchie de sacrer les Rois & les Reines de France, & de faire la célébration de leurs Mariages; depoullée, pour ainsi-dire, de sa grandeur par l'érection du Siege suffragant de Paris en Archevêché; cette Ville, comme perdue dans son antiquité, Sens, possède aujourd'hui les précieux restes d'un Prince Auguste, dont la vie exemplaire & la mort héroïque chrétienne feront éternellement le sujet de notre admiration, de nos regrets & de nos larmes²². »

La réhabilitation que représente pour Sens le transfert de la dépouille du Dauphin est également soulignée dans une lettre du cardinal à l'archevêque de Reims, Grand aumônier de la France. L'événement, écrit-il, est mille fois plus glorieux que tous ceux que cette église avait pu vivre auparavant²³. Au-delà de ces considérations institutionnelles et stratégiques, le cardinal de Luynes passait pour un proche confident du Dauphin, il occupait la fonction de Premier aumônier de la Dauphine et, comme le couple, il se rangeait dans le «parti dévot» de la cour²⁴. Selon la *Vie du Dauphin* par Proyard en 1777, le Dauphin, sur son lit de mort, aurait prié Luynes de faire en sorte que l'héritier royal trouve à Sens sa dernière demeure²⁵. C'est enfin Luynes qui rédigea personnellement l'épithète du couple. C'est sans aucun doute pour des raisons stratégiques de pouvoir, mais aussi par attachement personnel au tombeau érigé à Sens pour l'héritier du trône, que le cardinal renouait ici clairement avec la mise en scène funéraire des sépultures royales de Louis XIII et Louis XIV à Notre-Dame.

De plus, les idées du cardinal en matière de littérature, d'art et de science ainsi que ses préoccupations «pédagogiques» auront eu un effet favorable²⁶.

22 *Relation de ce qui s'est passé à Sens à l'occasion de l'Inhumation de feu Monseigneur Le Dauphin dans l'Église Métropolitaine de cette Ville*, Sens 1766, p. 1-2.

23 Paul d'Albert de Luynes, *Harangue de S. É. M. le Cardinal de Luynes, Archevêque de Sens, En réponse à celle que Monsieur l'Archevêque de Reims, Grand Aumônier de France, a faite, en remettant au Chapitre Métropolitain de Sens le Corps de Monseigneur le Dauphin, Le 28 Décembre 1765*, Reims 1766, p. 4 : « En remettant aujourd'hui entre nos mains les précieux restes de ce Prince Auguste, vous tempérez, Monsieur, l'amertume de notre douleur par la plus douce des consolations. La demeure de sa dépouille terrestre dans notre Église attirera sur nous & sur ce Diocèse les plus grandes bénédictions, & nous transmettrons à la postérité dans nos fastes le don que ce Prince a daigné nous en faire comme un événement mille fois plus glorieux pour cette Église, que tous ceux qui l'ont déjà rendue si illustre dans les siècles passés. »

24 Cf. Michel Antoine, *Louis XV*, Paris 1989, p. 483. Cf. sur ce point la discussion critique que livre de ce terme Bernard Hours, *La vertu et le secret. Le dauphin, fils de Louis XV*, Paris 2006, p. 9, 16-22. Cf. également p. 285-289. Pour Luynes, voir également brièvement id., p. 87-89.

25 [Liévin-Bonaventure] Abbé Proyard, *Vie du Dauphin, père de Louis XVI*, Paris 1777, p. 333-347 (mort du Dauphin; sur son lit de mort, il demande au cardinal de Luynes s'il y a des «caves de sépulture» dans le chœur de la cathédrale de Sens, p. 336).

26 En 1743, il succède au défunt cardinal de Fleury à l'Académie française (fauteuil 29) et s'engage comme protecteur pour la restauration de l'Académie des belles-lettres à Caen, voir Vallery-Radot, 1966 (note 2), p. 25.

Il ressort de la monographie de Vallery-Radot consacrée à l'« Administrateur ecclésiastique » que le cardinal de Luynes s'intéressait aux affaires de son diocèse où il effectuait de nombreuses visites pastorales en tant qu'archevêque²⁷. De plus, ses écrits tels que l'*Instruction pastorale de son Éminence Monseigneur le Cardinal de Luynes* [...] ou *Contre la Doctrine des Incrédules* prenaient position contre les discours contemporains qui critiquaient la religion²⁸. Accueillir le tombeau du Dauphin dans une église métropolitaine modernisée permettait de présenter au monde un héros chrétien, vertueux et qui plus est royal – un *exemplum virtutis*. Et quelques années plus tard seulement, il devait compléter l'image d'une église métropolitaine de Sens actualisée mais se réclamant néanmoins d'une histoire vénérable, en doublant le héros chrétien royal d'un pendant paléochrétien, saint Savinien, personnage central de l'histoire des premiers chrétiens à Sens. Luynes fit en effet mettre en scène le martyr du légendaire fondateur de l'archevêché de Sens dans la chapelle axiale du chœur. On peut donc retenir que les références royale et locale des embellissements de Sens sous le cardinal de Luynes que nous avons évoquées donnent à penser que ces transformations relevaient d'une stratégie de décoration étroitement liée à la personne du cardinal et n'étaient pas uniquement la conséquence de l'état de délabrement de l'église et de la nécessité d'une rénovation. En effet, quelques années seulement avant qu'il ne prenne ses fonctions, un nouveau jubé avait déjà été commencé (1726–1729) et le chœur avait été enrichi de manière significative d'un nouvel autel à baldaquin (1743).

Le jubé de Soufflot : diversité et unité de l'espace sacré

Le point de départ formel du nouveau jubé du cardinal de Luynes était une structure médiévale à deux côtés, donc assez atypique, avec une entrée principale ouverte au centre²⁹. Le jubé des années 1720 adopta d'abord cette tradition d'un format « semi-ouvert », la porte en ferronnerie offrant au cardinal Languet de Gergy l'opportunité de faire ériger sur l'axe central du chœur, bien visible, un autel à baldaquin (1743). Avant cela, la plupart des autels à baldaquin des cathédrales françaises étaient, comme celui du Bernin à Saint-Pierre de Rome, des « autels à la romaine » placés dans la croisée du transept³⁰. Si le format était induit par la situation locale et les décisions prises par ses prédécesseurs, le type de jubé développé sous le cardinal de Luynes entre 1760 et 1762, réduit à

27 Vallery-Radot, 1966 (note 2), p. 14.

28 Ibid., p. 70–77 ; Cardinal [Paul d'Albert] de Luynes, *Instruction pastorale de son Éminence Monseigneur le Cardinal de Luynes, Archevêque de Sens, Primat des Gaules & de Germanie, &c. Contre la Doctrine des Incrédules; & portant Condamnation du Livre intitulé : Système de la Nature, ou des Loix du Monde physique & du Monde moral. &c. Londres 1770, Sens 1771.*

29 Moreau, 2004 (note 4), p. 29–36 ; Lours, 2017 (note 4), p. 399.

30 Cf. sur ce point la précieuse liste établie sous forme de tableau dans Lours, 2010 (note 4), p. 298–304.

un vocabulaire formel simple inspiré de l'antiquité, se démarque clairement des modèles antérieurs comme celui de Notre-Dame de Paris. Un tableau de Bodier datant de 1850, des dessins ainsi qu'une reconstitution réalisée dans les années 1980 sous forme de maquette et conservée au musée de Sens, fournissent des informations sur ce jubé aujourd'hui disparu, car détruit en 1870 (fig. 3–5)³¹. Ses deux côtés, très profonds, comportaient des autels, des figures en stuc et des tribunes. À l'origine, ils étaient réunis par une grille de fer forgé décorée des armoiries du cardinal de Luynes, laquelle sera en partie intégrée dans la nouvelle grille du chœur après la démolition des parties latérales du jubé. Au-dessus d'une zone formant socle à hauteur de la table d'autel, les murs étaient divisés en deux panneaux extérieurs profilés et une partie en avancée accueillant l'autel. De sobres pilastres ioniques doubles peu ornés encadraient une niche se terminant en demi-cercle surmontant un autel en forme de sarcophage. Ces autels étaient dédiés d'un côté à saint Martin et de l'autre à saint Louis, ce choix obéissant à une tradition multiséculaire du jubé médiéval. Des bas-reliefs ornaient les autels, l'un représentait la charité de saint Martin, l'autre le mariage de saint Louis qui fut célébré à Saint-Étienne en 1234 par l'archevêque de Sens. Une architrave décorée d'une frise à denticules et deux vertus cardinales féminines surmontant chacun des deux autels devant une balustrade fermaient les côtés du jubé (fig. 5)³².

Le jubé de Sens, ainsi que le premier projet pour la nouvelle église Sainte-Geneviève (1755, puis Panthéon à partir de 1791) qu'avait développé quelques années auparavant le jeune architecte Jacques-Germain Soufflot, protégé de la famille royale, doivent être considérés comme les premiers propositions à l'origine d'un nouveau langage formel en matière d'architecture sacrée³³. Soufflot avait accompagné celui qui allait devenir le marquis de Marigny en Italie, où ce dernier devait parfaire sa formation avant de prendre sa fonction de Directeur des bâtiments du Roi³⁴. Soufflot avait déjà testé une structure rythmée par des pilastres et des arcades pour la façade de la Loge du Change à Lyon (1748–1750)

31 Pour le débat autour de la destruction, la décision de 1845 ainsi que la démolition proprement dite qui n'eut lieu que des années plus tard, voir Moreau, 2004 (note 4), p. 110–117.

32 Ibid., p. 92–93.

33 Cf. les indications des archives concernant la commande de Soufflot dans *ibid.*, p. 87–91. Pour Soufflot en général, cf. Michael Petzet, *Soufflots Sainte-Geneviève und der französische Kirchenbau des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1961; *Soufflot et son temps*, cat. exp. Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Paris 1980; Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Jacques-Germain Soufflot*, Paris 2004.

34 Pour ce voyage en Italie, cf. Daniel Rabreau, « Autour du voyage d'Italie (1750). Soufflot, Cochin et M. de Marigny réformateurs de l'architecture théâtrale française », dans *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 17, 1975, p. 213–224; Alden R. Gordon, « Abel-François Poisson de Vandières, marquis de Marigny et de Menars », dans *Marigny. Ministre des arts au château de Menars*, éd. par Christophe Morin, cat. exp. Blois, Expo 41, l'espace d'expositions du Loir-et-Cher, Milan 2012, p. 26–39, ici p. 31–32; Alden R. Gordon, « L'influence du marquis de Marigny sur madame de Pompadour », dans *Madame de Pompadour et les arts*, éd. par Xavier Salmon, cat. exp. Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Londres, National Gallery, Paris 2002, p. 50–63, ici p. 54–56.



10 Jean-François Depelchin, *Vue intérieure de Notre-Dame*, en 1789, 1789, huile sur panneau encadrée, 43 × 54 cm, Paris, Musée Carnavalet

qu'il était chargé de modifier³⁵. Bien qu'à Sens, l'accent ait été mis sur les parties centrales en raison de la construction en saillie de l'autel et du fronton triangulaire que formait l'ordonnancement des figures qui le surmontaient, le changement de paradigme de Soufflot est néanmoins évident. Il se manifeste en particulier par rapport aux modèles antérieurs de jubés, par exemple celui de Meaux (1723), regorgeant de détails d'architecture et de figures, ou celui

35 Ternois critique en revanche l'« emploi incorrect et bizarre de l'ordre ionique, surmonté d'un entablement dorique avec consoles, qui évoque le baroque romain et lombard du XVII^e siècle ». Il attire néanmoins également l'attention sur les références générales aux édifices italiens de la Renaissance. Daniel Ternois, « La loge du Change », dans *L'Œuvre de Soufflot à Lyon : études et documents*, éd. par Université Lyon 2, Institut d'histoire de l'art, Lyon 1982, p. 77-97, ici p. 84-85.

de Paris (1722), extrêmement animé par des doubles colonnes, des pilastres et une architrave en ressaut (fig. 10)³⁶. La réponse de Soufflot à cette architecture en mouvement, très animée et brouillant les structures, consista à simplifier ces dernières et à les rendre visibles. C'est pourquoi ses embellissements de Sens doivent être avant tout compris comme une manière de se démarquer stylistiquement du langage formel baroque qui avait cours à ce moment-là, ils ne doivent pas être réduits à une volonté de corriger l'esthétique gothique. En effet, contrairement au jugement dépréciatif de l'Académie ou d'autres théoriciens de l'architecture du début du XVIII^e siècle, Soufflot, dans le *Mémoire sur l'architecture gothique* qu'il prononce à l'Académie de Lyon en 1741, met en évidence ce que l'on devait au gothique en matière de réalisations artistiques³⁷. En comparant les constructions complexes des églises gothiques (par exemple la distribution du plan, l'élévation et le décor) avec ce que produisait l'architecture contemporaine (« nos églises »), il critique certes l'ornementation et les proportions gothiques, mais il souligne avant tout le caractère exemplaire de l'art de cette période³⁸ :

« Que peut on trouver dans cette disposition qui ne ressemble parfaitement à celle des églises gothiques ; c'est donc de ces églises, bâties longtemps avant la renaissance de l'architecture antique, que nous avons tiré l'idée et la distribution des nôtres. Nous avons approuvé en cela l'ouvrage de ces peuples que nous traitons de grossiers et de barbares, nous l'avons même imité en tous points : nous devons donc les regarder comme nos maîtres à cet égard,

36 Pour Paris, voir Krause, 1989 (note 18), p. 145-167 ; Lours, 2010 (note 4), p. 161-164. Pour Meaux, voir Lours, 2010 (note 4), p. 214-216, fig. 115.

37 Pour la critique contemporaine de l'art gothique dans son ensemble, voir Hesse, 1984 (note 17). Avant Soufflot déjà, certains aspects de l'art gothique avaient fait l'objet de jugements positifs, par exemple par Claude Perrault (années 1670), Jean François Félibien (1687), Michel de Frémin (1702) et Jean-Louis de Cordemoy (1706). Cf. Robin D. Middleton, « The Abbé de Cordemoy and the Graeco-Gothic Ideal : A Prelude to Romantic Classicism », partie 1, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 25, 3/4, 1962, p. 278-320 ; Robin D. Middleton, « The Abbé de Cordemoy and the Graeco-Gothic Ideal : A Prelude to Romantic Classicism », partie 2, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 26, 1/2, 1963, p. 90-123. Après le discours de Soufflot devant l'Académie, Laugier s'exprimera aussi sur le caractère sublime. Voir sur ce point Sigrid de Jong, « Experiencing the Gothic Style », dans *Architectural Histories* 7/1, 2019, p. 1-12, ici p. 1-3. Cf. également pour la revalorisation de l'art gothique par Jacques-François Blondel, Aurélien Davrius, « L'architecture religieuse régénérée par le gothique : entre la théorie de Jacques-François Blondel et la pratique de Jacques-Germain Soufflot », dans *Jacques-Germain Soufflot ou l'architecture régénérée (1713-1780)*, éd. par Claire Ollagnier et Daniel Rabreau, actes, Paris, Groupe histoire, architecture, mentalités urbaines, 2013, Paris 2015, p. 47-56.

38 Jacques-Germain Soufflot, « Mémoire sur l'architecture gothique par Mr. Soufflot. Lu à l'Académie des Beaux-Arts dans la séance du 12 avril 1741 », dans *L'Œuvre de Soufflot à Lyon*, éd. par Université Lyon 2, Institut d'histoire de l'art, Lyon 1982, p. 189-196. Voir également Hesse, 1984 (note 17), p. 132-137 ; de Jong, 2019 (note 37), p. 1-5. Pour les activités de Soufflot en général dans le contexte de l'Académie, voir Basile Baudez, « Soufflot académicien », dans *Jacques-Germain Soufflot ou l'architecture régénérée (1713-1780)*, éd. par Claire Ollagnier et Daniel Rabreau, actes, Paris, Groupe histoire, architecture, mentalités urbaines, 2013, Paris 2015, p. 29-33.

et, malgré le mépris que nous en faisons, nous ne saurions leurs refuser cet avantage quelque grand qu'il soit³⁹. »

Certes, il n'approuve pas lui non plus « les chimères et bizarres ornemens des gots », mais afin de réformer l'art, il appelle à profiter plus généralement des conquêtes du style gothique et à trouver un « juste milieu » entre ses proportions et les proportions contemporaines⁴⁰. Sainte-Geneviève et Sens s'inscrivent toutes deux dans ce contexte argumentatif. Tandis que, quatorze ans après son discours à l'Académie, il tente, à Sainte-Geneviève, une symbiose gréco-gothique conforme à son appel à réformer l'architecture sacrée, il propose à Sens un exemple de construction plus petite, inspirée des formes classiques et insérée dans une cathédrale gothique. Ce faisant, Soufflot travaille sur la base des mêmes principes méthodologiques, comme une systématisation marquée du corps de bâtiment dans le plan de masse et l'élévation. À travers des structures très claires, facteurs d'unité, il développe une alternative stylistique au gothique dans le sens de l'application moderne de ces principes.

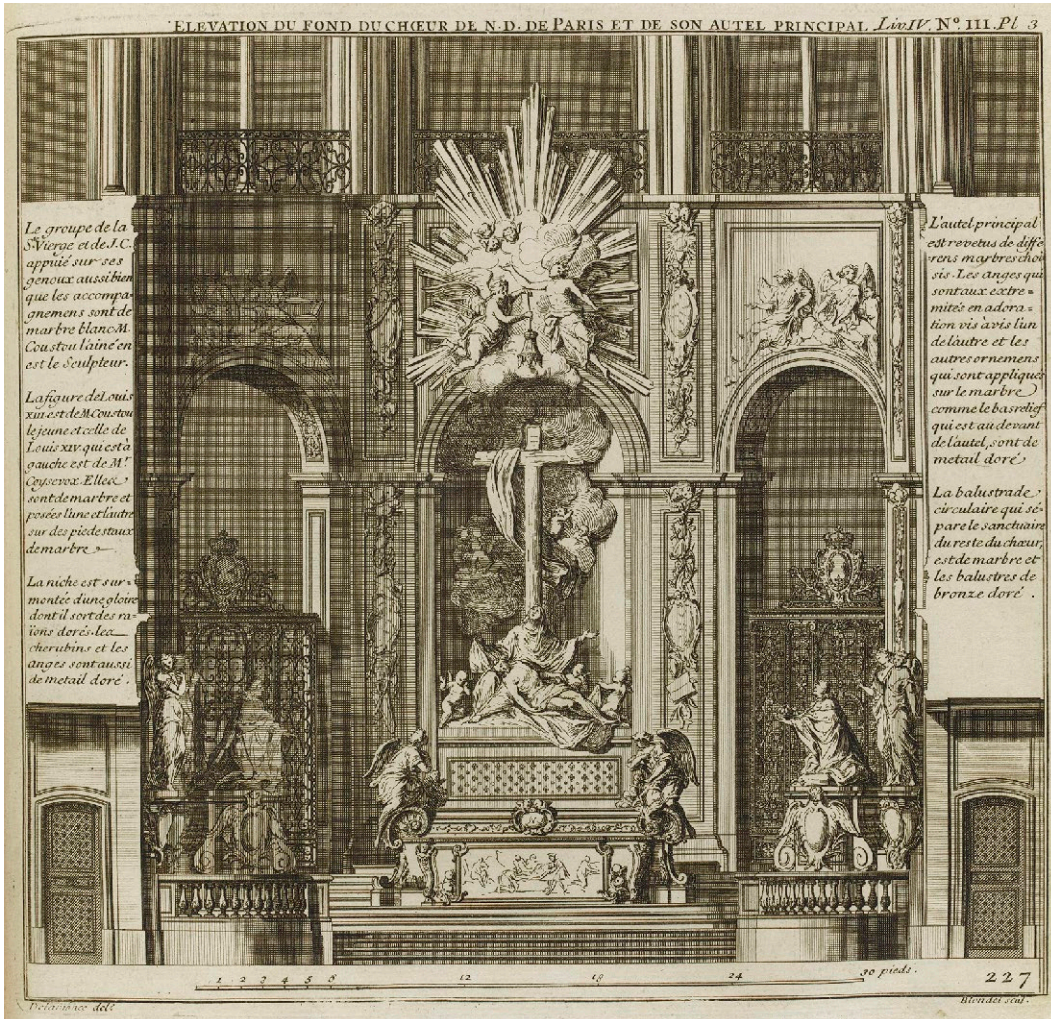
Pour Sigrid de Jong, la nouveauté des réflexions théoriques de Soufflot en matière d'architecture réside dans le fait que, contrairement aux analyses de l'architecture gothique qu'avaient livrées ses prédécesseurs tels que Perrault ou Cordemoy, il développe un « plaidoyer passionnant pour l'observation personnelle de l'impact d'un bâtiment sur son spectateur⁴¹ ». Ainsi, la diversité que mettent en scène les architectures du jubé et de l'église de Sens peut aussi être comprise comme une tentative d'application visuelle de ses réflexions différente de la variante symbiotique mise en œuvre à Sainte-Geneviève. Soufflot expose au spectateur dans leur coexistence construite les grandes structures d'ensemble qui, selon lui, sous-tendent les deux styles. La force et l'actualité des solutions qu'il applique pour se positionner par rapport au patrimoine séculaire se manifestent dans les nombreux exemples qui suivirent à Rouen (1773-1779) ou au Mans (1779), où des systèmes architecturaux tout aussi sobres dans leur langage formel furent intégrés sous la forme de jubés dans les structures gothiques⁴².

39 Soufflot, 1741 (note 38), p. 192.

40 Ibid., p. 195 : « Tout ce que j'en veux conclure, c'est que méprisant totalement les chimeriques et bizarres ornemens des gots, nous pourrions, sans donner dans l'extreme de leurs proportions, en profiter et trouver entre elles et les nôtres un juste milieu qui repareroit le défaut du 1^{er} coup d'oeuil et feroit peut être dire de celui qui auroit eu ce bonheur : Omne tulit punctum. » Avant lui, Cordemoy avait déjà réfléchi à la manière de réunir les deux styles, voir Middleton, 1962/1963 (note 37).

41 Sigrid de Jong, « "L'âme" de l'architecte : le rôle de l'expérience dans la pensée de Soufflot », dans *Jacques-Germain Soufflot ou l'architecture régénérée (1713-1780)*, éd. par Claire Ollagnier et Daniel Rabreau, actes, Paris, Groupe histoire, architecture, mentalités urbaines, 2013, Paris 2015, p. 35-46, ici p. 40 ; De Jong, 2019 (note 37).

42 Pour Rouen, voir Marie Pessiot, « Les jubés de la cathédrale de Rouen », dans *Clodion et la sculpture française de la fin du XVIII^e siècle*, éd. par Guilhem Scherf, actes, Paris, Musée du Louvre, 1992, Paris 1993, p. 141-186 ; Marie Pessiot, « Cathédrale de Rouen : aperçu sur l'histoire du jubé néoclassique », dans *Bulletin annuel des amis des monuments rouennais 1994-1995*, p. 84-88. Pour Le Mans, voir Eugène Hucher, *Le jubé du cardinal Philippe de Luxembourg à la cathédrale du Mans : décrit d'après un dessin d'architecte du temps et des documents inédits [...]*, Le Mans 1875.



11 *Élévation du fond du chœur de Notre-Dame de Paris et de son autel principal*, dans Jacques-François Blondel, *Architecture française, ou recueil des plans, elevations, coupes et profils*, Paris 1752, t. 2, liv. 4, chap. 3, fig. 3

Quatre ans seulement après la construction du jubé, Guillaume Coustou le Jeune reçut la commande du tombeau du Dauphin (1766–1777) qui devait figurer au milieu du chœur, devant le baldaquin de Servandoni (fig. 6–7). Un plan de Soufflot de 1777 conservé aux Archives nationales montre que c'était aussi l'architecte qui était à l'origine de l'implantation du tombeau dans le chœur⁴³. Par la retenue dont font preuve les figures et l'utilisation de formes associées à

43 Jacques-Germain Soufflot, Plan du chœur de Saint-Étienne avec la marque de l'emplacement du futur tombeau, 26 avril 1777, Archives nationales O/1/1427.

l'antiquité comme les urnes et les guirlandes, le monument de Coustou présente le même vocabulaire concis que celui du jubé. Mais outre cette corrélation formelle, on peut également lire une corrélation sémantique stratégique entre le jubé et le monument funéraire : sur le jubé, l'autel de saint Louis commémore le mariage royal, tandis que dans le chœur, le tombeau de l'héritier du trône met en scène l'amour conjugal et visualise ainsi le lien entre le vénérable site de Sens et la monarchie française en en donnant une forme actualisée à travers des personnages contemporains. Cet ensemble de style néoclassique composé d'un cadre architectural et d'une sculpture centrale, exécuté en l'espace de seulement quelques années à Sens par deux éminents artistes travaillant pour la maison royale, déterminait désormais le regard porté depuis la nef vers le chœur. Dans sa concentration, il doit être considéré comme un projet concurrent à la fois de l'aménagement du chœur avec sépulture royale de Notre-Dame de Paris, et du baldaquin de Servandoni implanté au fond du chœur sénonais et inspiré du baroque romain (fig. 11).

Un paragone dans l'église : la théâtralisation sculpturale du sacré

La discussion post-tridentine sur la nécessité de restructurer le chœur dans un souci de réforme afin d'améliorer la visibilité de l'autel et permettre la participation des fidèles à l'office entraîna de nouvelles exigences et de nouveaux défis pour les artistes⁴⁴. Des éléments d'architecture et de sculpture remplacèrent les retables peints souvent sculptés sur les côtés⁴⁵. Davantage qu'autrefois, c'est la sculpture qui devait désormais apporter les solutions susceptibles de meubler les perspectives ainsi libérées. C'est ce qu'on peut observer dans toute une série de paroisses parisiennes, par exemple à Saint-Sulpice ou à Saint-Roch où la sculpture est mise en scène au centre, à l'extrémité de différents espaces successifs – souvent dans la chapelle axiale du chœur.

La dernière grande campagne menée à Sens par les chanoines en particulier sous le cardinal de Luynes consista à réaménager la chapelle du chœur, dédiée selon la légende au premier évêque de Sens, saint Savinien, en y réalisant des lambris muraux et un relief d'autel. Mais l'ensemble que formaient la clôture de Soufflot et le monument de Coustou masquait ce décor depuis la nef. Contrairement aux grands artistes engagés auparavant, celui qui l'avait réalisé,

44 Voir l'aperçu général de la question par Mathieu Lours et Sébastien Bontemps, « La mise en scène des liturgies », dans Mathieu Lours, Sébastien Bontemps, Laurent Lecomte et al. (éd.), *Paris et ses églises du Grand Siècle aux Lumières*, Paris 2016, p. 67-87 ; Lours, 2010 (note 4), p. 83-122.

45 Pour les retables parisiens jusqu'au XVII^e siècle, voir Frédéric Cousinié, *Le Saint des Saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence 2006. Les nouvelles exigences imposées à la sculpture qui, dans un temps de crise et de mutation, doit désormais véhiculer le sacré, constituent le thème de mon projet de recherche *Skulptur und Sakralität. Bildhauerische Neukonzeptionen in religiösen Bildräumen von Paris am Übergang zur Moderne (1700-um 1850)*.

Joseph Hermand, désigné dans le *Devis et marché détaillé* du 23 mars 1771 comme « sculpteur stukateur ordinaire du feu Roy de Pologne, Duc de Lorraine », était peu connu⁴⁶. Quant à saint Savinien, considéré comme un chrétien envoyé par Pierre en Gaule, il fut le premier évêque de Sens et fut, dit-on, décapité alors qu'il prêchait⁴⁷.

Contrairement à l'ensemble néoclassique du chœur, Hermand a exécuté au-dessus de l'autel une scène très animée, en stuc imitant le marbre, comportant trois figures sur un fond de draperie en stuc jaune. Saint Savinien est sur le point de tomber en arrière vers la droite, les bras levés et une jambe tendue, l'autre repliée. Ses yeux profondément enfoncés dans leurs orbites sont tournés vers le haut. À gauche, le bourreau debout, vêtu d'un simple pagne, brandit sa hache des deux mains au-dessus de son épaule gauche tandis que de son genou droit, il maintient l'évêque au sol. Au sol également, un autre soldat, à genoux, a saisi Savinien à la gorge de ses deux bras tendus.

Selon le marché conclu en 1771, il était prévu qu'une gloire de stuc doré ornée de nuages et de putti surmonte le rideau de stuc qui, en arrière-plan de la scène, semble suspendu par des cordons accrochés à chacune des colonnettes encadrant la fenêtre centrale⁴⁸. Alors qu'à Paris la croix et la gloire devaient réunir le groupe sculpté tourmenté de l'autel de Nicolas Coustou (1712-1725) et l'architecture gothique qui l'encadraient pour former une perspective d'ensemble, alors aussi qu'à Chartres, l'*Assomption de Marie* par Charles-Antoine Bridan (1767-1773) surmontait une haute tour de nuages, à Sens la draperie de stuc fonctionnait comme le fond d'un relief dans un retable (fig. 11-12)⁴⁹. Combinée à la gloire, cette draperie avait pour fonction d'adapter le groupe sculpté du martyre aux proportions gothiques. En même temps, elle faisait partie d'un ornement plus vaste, déposé au XIX^e siècle, qui recouvrait entièrement la zone des arcades de la chapelle axiale du chœur. Selon le contrat, Hermand avait à l'origine habillé sur toute sa longueur la partie basse gothique de la chapelle axiale en la garnissant de draperies comparables que rythmaient des doubles colonnes

46 Devis et marché détaillé de la manière dont M^r. Hermand, sculpteur stukateur ordinaire du feu Roy de Pologne, Duc de Lorraine, propose exécuter la chapelle S^t. Savignien dans la Cathédrale de Sens, suivant le dernier dessin qu'il en a fait sur les ordres de Messieurs les commissaires du dit Chapitre, 23 mars 1771, Archives départementales de l'Yonne, G 712-2.

47 « St. St. Savinianus, Potentianus, und Altinus », dans *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste* [...], éd. par Johann Heinrich Zedler, 64 vol., t. 34, Halle, Leipzig 1742, col. 350-351.

48 Devis et marché détaillé [...], 1771, Archives départementales de l'Yonne, G 712-2 (note 46) : « 3^e. La gloire, les nuages et les enfants seront de Stuk pour être doré. Les enfants blancs, et les nuages peints. »

49 À Chartres, c'est l'architecte Victor Louis qui assura la direction du vaste réaménagement du chœur. Pour le décor, voir François Benoit, « Le conflit des styles dans la cathédrale de Chartres au XVIII^e siècle », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 2/1, 1900/1901, p. 45-57 ; Maurice Jusselin, « Projets pour la transformation du chœur de la cathédrale de Chartres au XVIII^e siècle », dans *Bulletin monumental* 88, 1929, p. 503-508 ; Maurice Jusselin, « Martens. Collaborateur de Bridan à la cathédrale de Chartres », dans *Mémoires de la Société Archéologique d'Eure-et-Loir* 21, 1957/1961, p. 276-278 ; Brigitte Féret, « Charles-Antoine Bridan, sculpteur (1730-1805) », dans *Art sacré* 11, 2000, p. 150-153 ; Christian Taillard, *Victor Louis (1731-1800). Le triomphe du goût français à l'époque néo-classique*, Paris 2009, p. 111-124.



12 Charles-Antoine Bridan, *L'Assomption*, 1767-1773, marbre, Chartres, cathédrale Notre-Dame, chœur

pareillement revêtues⁵⁰. Hermand s'était déjà essayé à un décor similaire dans le chœur de Chartres en réalisant des entre-colonnements de stuc drapé entre les piliers gothiques et les recouvrant. On peut donc supposer que c'est sa réalisation pour Chartres qui valut à Hermand d'obtenir la commande de Sens⁵¹. Hermand ne travailla pas, comme c'était le cas à Notre-Dame de Paris, sur le contraste entre des piliers de chœur (gothiques) recouverts à l'antique et la représentation dramatique de la Pietà sur l'autel de Nicolas Coustou. A Sens, la conformité stylistique et matérielle du rideau de stuc en mouvement dans les plis a plutôt mis l'accent sur l'unification scénique de la scène du martyr et de l'architecture qui l'entoure. La chapelle devait être identifiée comme le lieu authentique où le premier évêque de Sens avait été décapité devant l'autel pendant la messe. Le groupe du martyr, qui se distingue par un subtil dessin de surface et une gestuelle très convaincante sur le plan anatomique, est mis en scène par le stucateur Hermand à l'instant qui précède la péripétie. Il a choisi le moment où le bourreau bande ses muscles pour frapper tandis que le saint est représenté dans un geste ouvert de reddition, mais recevant en même temps la palme du martyr. En cela, il s'inscrit, et pas seulement en termes de description des figures, dans la tradition de l'apôtre saint André, affaissé peu avant son martyre, représenté par François Duquesnoy à Saint-Pierre de Rome, ou dans celle de la décollation de saint Paul de Bologne par Alessandro Algardi. De même, la combinaison de formes ornementales imitant le drapé et d'un groupe de figures nous renvoie également au Bernin (statue de Constantin au Vatican, Extase de la Bienheureuse Lodovica Albertoni) et plus généralement aux grandes Pompes funèbres avec leurs architectures provisoires, leurs figures plastiques et les habillages en tissu de l'intérieur des églises qui étaient familières aux chrétiens pratiquants du XVIII^e siècle.

À l'époque du cardinal de Luynes, la mémoire de saint Savinien et de son successeur Potentien était encore bien ancrée dans l'ordre liturgique. Ainsi, le *Missale metropolitanæ ac primatialis ecclesiæ senonensis*, publié par Luynes en 1785, comporte un texte de messe de plusieurs pages à l'occasion de la fête annuelle des saints Savinien et Potentien, le 19 octobre⁵². Le *Processional* de 1756, également publié par le cardinal, régleme minutieusement le parcours et les stations des processions du dimanche et de certains jours de fête. La station de la chapelle Saint-Savinien occupe une place centrale non pas tant dans la petite procession dominicale que dans les grandes processions de certains

50 Devis et marché détaillé [...], 1771, Archives départementales de l'Yonne, G 712-2 (note 46) : « 1^o. Le revêtement des groupes de colonnes suivant le dernier dessin, leurs ariens corps, les bandaux, et bases seront de Stuk imitant le blanc veiné, les panaux de marbre de couleur. »

51 Pour Chartres, cf. Benoit, 1900/1901 (note 49), p. 52.

52 *Missale Metropolitanæ ac primatialis ecclesiæ senonensis, Auctoritate Eminentissimi ac Reverendissimi in Christo Patris D.D. Pauli d'Albert de Luynes [...]*, Sens 1785, p. 514–516 : « Festa Octobris. Die XIX. In festo S.S. Saviniani Episcopi, et Potentiani, Senonensium Apostolorum, Ac sociorum, Martyrum. Annuale – minus. » Je remercie cordialement Philipp Stenzig pour les précieuses indications qu'il m'a fournies et pour l'échange que nous avons eu sur les processions rituelles à Sens.

jours de fête (par exemple, la Fête du très Saint Sacrement) ou celles des jours de pluie, c'est-à-dire quand la procession vers d'autres églises devait être annulée⁵³. De plus, en ce qui concerne l'hymne chanté pendant la procession de la fête de saint Savinien et ses compagnons, le *Processional* indique non seulement le texte à chanter, mais aussi la partition de la mélodie⁵⁴.

Toutes les processions à l'issue desquelles les laïcs (d'abord les hommes, puis les femmes) étaient toujours autorisés à participer, partaient du chœur et passaient donc d'abord devant le tombeau royal. Ce dernier n'est pas seulement un témoignage du lien étroit entre l'église métropolitaine et la maison royale, il met également en évidence le fondement chrétien de la monarchie française à travers la mise en scène du Dauphin comme héros chrétien royal contemporain. De plus, le thème de l'amour conjugal renvoie comme aucun autre au privilège séculaire du Primat des Gaules et de Germanie que reprend à Sens, à la sortie du chœur, le relief du mariage de saint Louis. Ensuite, les processions du chœur passaient par la station obligatoire de la chapelle de la Vierge. Certains jours de fête, la procession s'arrêtait également à la chapelle dédiée aux saints Savinien et Potentien dont les rideaux de stuc coloré définissaient le lieu comme lieu de solennité et de noblesse, par contraste avec le reste de l'architecture gothique. Face à ce décor théâtral, au groupe dramatique du martyr, les fidèles devaient voir illustrés devant leurs yeux ce vénérable lieu de la chrétienté qu'était Sens, sa légitimation et l'engagement exemplaire du premier martyr chrétien – l'un des premiers héros chrétiens. Puis la procession regagnait le chœur en passant par la chapelle de Saint-Jean-Baptiste.

Nous avons pu mettre en évidence les contextes politique, personnel, pédagogique et liturgique des choix du cardinal et du chapitre en matière de modernisation de la cathédrale de Sens. Les nombreux manuels du cardinal fixant la liturgie et les rites fournissent des informations précises quant au déroulement des rituels de l'église métropolitaine, ce qui permet d'apporter des réponses plus pertinentes à l'évidente diversité des styles ou des conceptions que manifestent les différentes mesures de transformation. En introduisant de nouveaux formats, le cardinal actualisait des lieux visuellement éminents pour les processus liturgiques au quotidien. En suivant le parcours des processions et en s'arrêtant successivement à chacune de ses stations, les fidèles se voyaient proposer une actualisation visuelle hétérogène qui misait tantôt sur une immédiateté théâtra-

53 *Processional de Sens, imprimé par l'ordre de son Eminence Monseigneur le Cardinal de Luynes, Archevêque Vicomte de Sens* [...], Sens 1756, p. 176-177 (parcours avec station à la chapelle Saint-Savinien). Voir en outre pour la liturgie et le déroulement des cérémonies en général à l'époque du cardinal de Luynes, *Cérémonial de l'église métropolitaine et primatiale de Sens, et du diocèse*, Sens 1769.

54 *Processional de Sens*, 1756 (note 53), p. 26-27 : « Dans la Metrop. le xxxi. Decemb. La feste des SS. Savinien, et Potentien, et Ste Colombe. Tout se dit comme au Commun de plusieurs Martyrs, page xxxi [...] » ; P. CLXXXVI-CLXXXVII (« Hymnes des Processions ») : « La Feste de S. Savinien et S. Potentien : Sur le chant Obscuro tenebris, cy-devant, CLXXXII-CLXXXIII, Hymne [...] ». La partition de la mélodie de « Obscuro tenebris », P. CLXXXII. Il s'agit manifestement ici d'une autre journée célébrée en l'honneur des saints le 31 décembre.

lisée, tantôt, par le biais de formes apaisées, sur la continuité et la dignité des contenus religieux. Dans l'expérience que faisait le fidèle de chacune des différentes stations du processus liturgique prise séparément et successivement, il faut donc comprendre la diversité d'abord comme un moyen de faire vivre et d'animer l'espace sacré et non pas comme une incohérence de style. L'analyse que propose Sigrid de Jong des descriptions architecturales de Soufflot s'inscrit en tout point dans ce contexte argumentatif. Selon Sigrid de Jong, ce qui est neuf chez Soufflot, c'est qu'il parcourt pour ainsi dire en personne le bâtiment (que ce soit de manière fictive, ou réelle) et comprend ainsi l'expérience successive de l'espace comme un processus cognitif essentiel⁵⁵. Le rituel de la procession tel qu'il était pratiqué signifiait certes depuis toujours que l'on parcourait personnellement un espace sacré que l'on appréhendait donc physiquement. Mais si on le relie à l'expérience architecturale chez Soufflot, on pourrait considérer que cette expérience vécue à travers la succession des stations faisait alors l'objet d'une nouvelle mise en scène et qu'elle était rendue plus évidente encore grâce aux nouveaux éléments, diversifiés, du décor. Ainsi la diversité devenait-elle pour les fidèles une proposition d'actualisation et en même temps le signe de la continuité vivante à l'œuvre dans la très ancienne église métropolitaine. C'est de cet exercice délicat d'équilibre conceptuel que les commanditaires et les artistes de l'institution, alors soumise à des pressions croissantes qu'était l'Église, devaient s'acquitter, dans un siècle, celui des Lumières, particulièrement critique vis-à-vis de la religion et des institutions. Il s'agit ainsi d'un exercice qui requérait des solutions conformes à l'esprit du temps et qui, dans notre perspective d'aujourd'hui, ne pouvait donc pas être plus actuel.

⁵⁵ De Jong, 2019 (note 37), p. 1-5.

Vers une révolution des espaces ?

De l'Église du culte catholique au Temple de la Raison

Sébastien Bontemps

En France, dans une église catholique post-tridentine et prérévolutionnaire, l'espace du sanctuaire, où se trouve l'image de Dieu, concentre le champ de vision et focalise le regard. Par image, nous n'entendons ni figure, ni effigie, ni d'ailleurs forme sensible, mais l'ensemble des points où viennent converger les rayons optiques provenant d'un objet donné : ici l'objet est le fidèle, ou l'œil du fidèle, et l'ensemble des points est le sanctuaire, l'espace sacré, qui devient à la fois la représentation perceptible de Dieu et un outil de contact avec Dieu. En effet, la tridimensionnalité d'un espace est nécessaire pour exprimer la présence tangible et l'extériorité du sacré. Le sanctuaire, image et espace de Dieu, n'est donc pas fait pour être vu mais pour voir : sa contemplation ne repose pas sur l'échange mais sur la fascination. L'aménagement du sanctuaire, espace sacré absolu de l'église catholique, détermine donc les conditions d'une expérience sensitive du sacré.

Mais vers la fin du XVIII^e siècle, une forme de discordance s'est installée entre les fidèles et les ecclésiastiques suite à de nombreuses affaires (le refus des sacrements, les billets de confession, l'expulsion des jésuites, les critiques des philosophes), au point qu'en abandonnant les rites traditionnels, la croyance en Dieu risque elle-même de s'orienter vers une forme de théophilanthropie. La littérature artistique, critique et liturgique joue alors un rôle fondamental pour redéfinir l'espace du sanctuaire, en accord avec les saints mystères de la liturgie. Les débats, qui ne sont pas le privilège de l'Académie, cherchent à convertir l'église, l'édifice traditionnel du culte catholique, en un lieu en adéquation avec les pratiques de son temps. Le cadre chronologique est d'autant plus important qu'il s'agit, d'un point de vue historique, des dernières décennies de l'Ancien Régime et des tentatives de renouveau avec la Révolution, l'Empire et la Restauration.

Aggiornamento des espaces sacrés jusqu'au milieu du XVIII^e siècle

Les embellissements parisiens débutent au milieu du XVII^e siècle : Saint-Laurent (1654), Saint-Séverin (en 1677-1684) et Saint-Paul (en 1672-1696) furent les premières églises touchées (fig. 1). Les chantiers se sont ensuite multipliés

pendant la première moitié du XVIII^e siècle. Dans un premier temps, les architectes limitèrent leurs projets aux arcades situées à proximité immédiate du maître-autel et les interventions se faisaient donc à l'échelle du sanctuaire. Dans un second temps, ils prirent en considération l'ensemble de l'espace situé derrière la grande grille et les interventions se firent alors à l'échelle du chœur. On observe ainsi une extension progressive de l'espace touché.

Bien évidemment, les églises post-tridentines devaient répondre à de nouvelles exigences en termes de mobilier et de cadre, dont la convenance était d'ailleurs souvent vérifiée lors de visites pastorales¹. Mais les fidèles eux-mêmes se montraient exigeants et exprimaient deux principales doléances : la recherche de lumière, directe ou indirecte, et l'organisation de l'espace.

Deux possibilités s'offraient aux marguilliers pour rendre leur église moins obscure. Ils pouvaient intervenir, d'une part sur les verrières, sources directes de lumière, d'autre part sur les parois, sources indirectes de la lumière. Les



1 Décor du chœur de l'église Saint-Séverin, 1681-1684, Paris

1 *Le Répertoire des visites pastorales de la France. Première série : anciens diocèses (jusqu'en 1790)*, 4 vol., t. 3, Paris 1983, p. 370-380, ne signale aucune visite pastorale dans une paroisse parisienne *intramuros* au XVIII^e siècle. Pour le XVII^e siècle, on peut relever une visite de l'archevêque de Noailles à Saint-Jacques-de-la-Boucherie le 19 novembre 1698. Toutefois ces visites demeuraient rares à Paris.

deux opérations furent menées à Paris. Cette recherche de lumière peut s'expliquer par la volonté réelle de redéfinir le rôle des fidèles lors des célébrations. Elle permettait aux fidèles de participer au culte par la lecture des textes sacrés, ainsi que par la contemplation du miracle de la transsubstantiation. Face aux partisans de la lumière se dressaient les adeptes de l'obscurité, parmi lesquels figurent au XVII^e siècle Jean-Baptiste Thiers, défenseur traditionnel des rites anciens dans les églises, surtout lorsqu'il préconise de n'exposer le saint sacrement qu'avec parcimonie (*Traité de l'exposition du saint sacrement de l'autel*), mais aussi d'une manière peut-être plus inattendue au XVIII^e siècle par Louis-Sébastien Mercier, lorsqu'il évoque « les blanchisseurs d'église » italiens à la fin du siècle². Les premières campagnes datent de la décennie 1720. Elles concernent les églises Saint-Jean-en-Grève (1724), Saint-Germain l'Auxerrois (1728), Saint-Nicolas-des-Champs (1728) et Saint-Barthélemy (1729). Le mouvement se poursuit au cours des décennies suivantes à Saint-Gervais (1736), Saint-Jacques-de-la-Boucherie (1759) et à Saint-Séverin (1762). Le fait que les auteurs des guides indiquent précisément une date pour chacune des campagnes en dit long sur l'intensité du mouvement.

L'augmentation des « embellissements » des églises paroissiales parisiennes montre bien le rêve des marguilliers de faire totalement disparaître l'architecture derrière un décor de théâtre ou de revêtement, ce qu'ils parviennent à faire dans un cas seulement, à Saint-Barthélemy en 1740, où les aménagements se répandent au-delà des limites du sanctuaire, comme à Notre-Dame, et vont littéralement conquérir « l'église extérieure ». Ce désir de conquête confirme bien la migration du décor dans un mouvement de va-et-vient entre la nef et le sanctuaire. Les marguilliers, bénéficiaires de l'espace de la nef, souhaitent aussi s'engager dans le chœur et le sanctuaire en assurant un lien entre les deux espaces par l'emploi d'un décor continu. Les travaux de Paul-Ambroise et Sébastien-Antoine Slodtz pour l'église Saint-Barthélemy de 1736 à 1740 peuvent être considérés comme le paroxysme de ce type de décor extensif³. Les lambris enveloppent en effet toute l'église, le sanctuaire, le chœur et la nef. Une telle extension est rendue possible par les dimensions modestes de l'église, petite paroissiale de l'île de la Cité. Le décor unifie étroitement les différents éléments, lambris, banc d'œuvre et chaire, qui s'accordent par l'homogénéité du vocabulaire ornemental fait de médaillons, de palmes, de guirlandes, de cassolettes et d'angelots. Au milieu du XVIII^e siècle, le principal reproche formulé contre ces embellissements est leur caractère extensif dans l'espace, c'est-à-dire des murs et des travées « habillés » de meubles, de lambris, de dorures, de placages de stucs ou de marbres de couleurs, utilisant un vocabulaire ornemental moderne. L'exemple de Saint-Merry montre bien le rêve des marguilliers de faire totale-

2 Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, t. 12, Amsterdam 1789, p. 92.

3 Voir Sébastien Bontemps, « Ordonner l'Ancien et le Moderne : les embellissements des églises paroissiales gothiques aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Art Sacré* 30, 2014, p. 138-149.



2 Décor du chœur de l'église Saint-Merry, 1752-1754, Paris

ment disparaître l'architecture derrière un *decorum* presque théâtral (fig. 2). C'est justement cet aspect qui est jugé indécent dès les années 1750, d'autant que la fabrique en sort ruinée après avoir subi plusieurs déconvenues et après avoir payé les artistes sollicités. Ailleurs, la tentation est grande mais l'échec de Saint-Merry pousse à abandonner de nombreux projets⁴.

Le véritable tournant de l'histoire de l'espace religieux parisien est incarné par le système à piliers cannelés à Saint-Nicolas-des-Champs (1742) et plus tard

4 Voir Sébastien Bontemps, « Invention, fonction(s) et exécution du décor architectural : Paul-Ambroise Slodtz et l'embellissement du chœur de l'église Saint-Merry à Paris », dans Matthieu Lett, Carl Magnusson et Léonie Marquaille (éd.), *Décor et architecture (xvi^e-xviii^e siècle). Entre union et séparation des arts*, Berne 2020, p. 171-184.

à Saint-Germain-l'Auxerrois et à Saint-Médard à la veille de la Révolution. Ainsi, en 1745, à l'église Saint-Nicolas-des-Champs de Paris, les fûts de seize colonnes du chœur sont cannelés et surmontés de pilastres ioniques, tandis que les grandes arcades sont cintrées. Contemporain des plans de Soufflot pour Sainte-Geneviève, le sanctuaire de l'église royale de Saint-Germain-l'Auxerrois reçoit des colonnes cannelées, assez proches du dorique, d'après les plans de Louis-Claude Baccarit, et une sculpture de Louis-Claude Vassé (fig. 3)⁵. Selon son protecteur, Charles-Nicolas Cochin, « on ne pouvait reprocher à cette composition que d'être une architecture grecque qui s'alliait peu avec le gothique, c'est du moins le seul défaut qu'y trouvait Monsieur Soufflot⁶ ». On comprend donc l'enjeu principal ici, de nouveau rappelé par Dezallier d'Argenville un peu plus tard en 1787 : « M. Baccarit a trouvé dans son génie le moyen de conserver un exact rapport avec le reste de l'église⁷. »



3 Décor du chœur de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, 1755-1767, Paris

5 Pour le décor du chœur de Saint-Germain-l'Auxerrois, voir Alexandra Michaud et Léonore Losserand, « Les embellissements du chœur de Saint-Germain-l'Auxerrois (1755-1767) et leurs prémices : entre architecture et sculpture », dans Matthieu Lett, Carl Magnusson et Léonie Marquaille (éd.), *Décor et architecture (XVI^e-XVIII^e siècle)*. *Entre union et séparation des arts*, Berne 2020, p. 55-67.

6 Charles Henry, *Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin*, Paris 1880, p. 32.

7 Antoine Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris ou indication de ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville*, Paris 1778, p. 42.

À la recherche de nouveaux modèles

La liturgie est au cœur de la réflexion des aménagements de l'espace sacré en ce milieu de siècle. Théorie architecturale et théorie liturgique sont toujours à comparer pour les appréhender. D'où proviennent les nouveaux modèles? L'Italie du Sud et la Grèce sont les principaux foyers de la redécouverte des antiquités grecques. En 1745, l'architecte Giuseppe Antonini donne la première description de Paestum, au sud de Naples, dans son traité sur la *Lucania*⁸. Et le jeune architecte Jacques-Germain Soufflot s'embarque en compagnie de son ami Gabriel-Pierre-Martin Dumont pour la cité de Paestum quelques années plus tard où il découvre avec surprise le type et les proportions d'un ordre dorique sans base, tout nouveau pour lui. Le dorique de Paestum étonna les architectes habitués aux proportions de Vitruve et aux formes que reproduisaient les traités de Vignole, Serlio ou Scamozzi. Très vite, Barthélemy et Winckelmann discutent des caractères de ce dorique si particulier, et Marigny envoie les élèves de l'Académie à Paestum. Pour l'architecture et la décoration religieuses, cette découverte de l'art grec antique, parfaitement contemporaine de l'idée de progrès dans les arts, est interprétée dans la nouvelle église Sainte-Geneviève à Paris, et ce, dès sa construction. La basilique est le plus ambitieux projet d'église à coupole depuis le dôme des Invalides et polarise tous les espoirs de renouveau. Si, au milieu du XVII^e siècle, le Val-de-Grâce peut être considéré comme le testament édilitaire d'Anne d'Autriche, du moins en matière d'architecture religieuse, le nouveau chœur de Notre-Dame au début du XVIII^e siècle, et Sainte-Geneviève, pourraient s'honorer du titre de « Vœu de Louis XV ». Les plans sont dressés en 1755 et, onze ans après le Vœu suite à sa guérison inespérée à Metz, Louis XV pose la première pierre de l'église en 1764. La nouvelle politique de monuments trouve dans cet immense édifice sa manifestation (fig. 4). L'architecte Soufflot convoque plusieurs influences qui reflètent la conception que l'on se faisait de l'architecture et de l'ornement religieux dans les années 1750 et 1780. À l'antiquité, Soufflot emprunte le péristyle qui rappelle le Panthéon de Rome, l'ordre corinthien, les colonnades de la nef, qui portent des linteaux en lieu et place des piliers portant des arcs, la colonnade circulaire du tambour, les bas-reliefs appliqués sur les murs, la frise extérieure avec ses guirlandes. Mais Soufflot, auteur dès 1741 d'un discours sur le *Parallèle des églises gothiques avec les églises modernes*, cherche aussi à rivaliser avec les dimensions des églises gothiques, dont il admire la hardiesse de construction. En 1753, Laugier lui-même théorise cette idée de Soufflot :

« J'ai cherché si, en bâtissant nos églises dans le bon goût de l'architecture antique, il n'y aurait pas moyen de leur donner une élévation et une légèreté qui égalât celle de nos belles églises gothiques⁹. »

8 Giuseppe Antonini, *La Lucania*, Naples 1745.

9 Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris 1753, p. 177. Alexandre Gady rappelle que Maximilien



4 Charles de Wailly, *Intérieur de l'église Sainte-Geneviève*, fin XVIII^e siècle, dessin, 49,8 × 41 cm, Paris, Musée Carnavalet

Antique ou gothique ? Le vocabulaire ornemental et architectural cherche plus ou moins l'équilibre pendant les décennies à venir, comme en témoignent notamment les œuvres de Louis-Etienne Boullée¹⁰. Mais, en tant qu'architecte, c'est l'unité visuelle que Soufflot désire faire admirer, dans l'intime correspondance entre ornements et structures architectoniques. Cette unité tient à l'application d'un système de distribution privilégié de l'ordonnance, c'est-à-dire de l'ornement architectural : l'ordre corinthien, qui est à l'image du modèle grec du *temple idéal*. En effet, le dorique des temples de Paestum était en quelque sorte indicatif, mais ce dorique, jamais utilisé à l'époque moderne, ne pouvait être adopté si l'on voulait observer la « sacro-sainte » bienséance. Et le système hiérarchique des cinq ordres exigeait, dans un grand monument à la fois royal et religieux, le recours au corinthien (comme au Louvre, à la chapelle royale de Versailles ou à l'École militaire). Le goût *all'antico* ne proscriit cependant pas la décoration sculpturale et ne pratique aucune logique soustractive de la sculpture. Ange-Jacques Gabriel a créé pour la chapelle de l'École militaire un décor sculpté relativement riche exécuté par les ciseaux généreux d'Augustin Pajou, Honoré Guibert et Boulanger. Ces églises et nouvelles chapelles (la chapelle des Fonts baptismaux à Saint-Sulpice, la chapelle des Âmes du Purgatoire à Sainte-Marguerite) fondent entièrement leur décor sculpté sur l'ornement d'architecture (colonnes, entablement, caissons, tables d'attente) : *mezzo l'uno mezzo l'altro*, selon les consignes de Marigny¹¹. L'architecture ne saurait se passer de la sculpture. Leur rapport est à nouveau l'enjeu des débats et ce jusqu'à la fin du siècle. En 1791, Quatremère de Quincy, chargé par le Directoire du département de Paris d'exposer ses considérations sur les travaux à mener pour achever le Panthéon, déclare que l'architecture « n'a point de prise sur nos affections et sur la partie sensible de notre âme, mais les ressources de la sculpture lui rendent ce qui lui manque [...] ». La sculpture est en quelque sorte le truchement de l'Architecture¹² ».

La construction *ex nihilo* assure quant-à-elle une unité immédiate entre la structure et l'ornement. Le problème est alors la définition du plan absolu, correspondant aux impératifs de la liturgie romaine et s'inscrivant dans une tradition vernaculaire pour répondre aux défenseurs d'une manière nationale. Les débats cherchent donc à redéfinir un décor authentique en accord avec la liturgie. Dès le début du XVIII^e siècle, les théologiens, qui ne se préoccupent d'architecture que

Brébion, ancien élève de Soufflot qui lui succède sur le chantier à la mort de l'architecte en 1780, exprime parfaitement les intentions de son maître qui parvint à « réunir la légèreté des édifices gothiques avec la pureté et la magnificence de l'architecture grecque ». Cité dans Guillaume Faroult, Alexandre Gady et Christophe Leribault (éd.), *L'antiquité rêvée : innovations et résistances au XVIII^e siècle*, cat. exp. Paris, Musée du Louvre, Paris 2010, p. 184.

10 Voir Daniel Rabreau (éd.), *Claude-Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français; Etienne-Louis Boullée, l'utopie et la poésie de l'art*, Paris 2006.

11 Archives nationales (AN) O¹ 1541 n°448, lettre du marquis de Marigny à Soufflot datée du 18 mars 1760. Sur ce sujet, voir Svend Eriksen, « Marigny and the Goût grec », dans *The Burlington Magazine* 708, 1962, p. 96-101.

12 AN F³³ 1935, publié dans Marie-Louise Biver, *Le panthéon à l'époque révolutionnaire*, Paris 1982, p. 100.

pour sa fonction, préconisent le plan de la basilique tardo-antique. Lazare André Bocquillot publie en 1701 un *Traité historique de la liturgie de la messe*, dans lequel il passe en revue les premières églises chrétiennes construites au III^e siècle, et évoque celles des débuts de la christianisation de la Gaule : « L'église était grande, élevée, et soutenue de colonnes fort hautes. Le dedans était bien éclairé, orné de matières précieuses, et d'ouvrages exquis¹³. » Outre les basiliques dont les vestiges étaient visibles dans le forum à Rome, Saint-Paul-hors-les-murs était la plus grande et la fameuse église paléochrétienne de Rome qui survécut jusqu'aux temps modernes, et où l'on voyait enfin la colonne jouer son véritable rôle. En France, on connaissait aussi les ruines du site archéologique de Leptis Magna, en actuelle Libye, et notamment la basilique de Septime Sévère de la fin du II^e siècle avec ses trois nefs séparées par des rangées de colonnes corinthiennes et ses parois à pilastres ornés de riches rinceaux. Le site est exploité depuis le XVII^e siècle pour ses matériaux, et en 1705, quatre colonnes de marbre vert provenant de Leptis Magna sont utilisées pour le baldaquin du nouveau maître-autel de l'église abbatiale de Saint-Germain-des-Prés à Paris, ou un peu plus tard pour le baldaquin de la chapelle de la Vierge à l'église Saint-Sulpice en 1747.

S'inspirer du passé ne consiste cependant pas à reproduire *ne varietur* des formes du passé, mais à les réinventer. Apparaît alors ce que Daniel Rabreau appelle le style « gallo-grec¹⁴ », qui associe la prééminence des modèles grecs à une aversion nationale contre le style rocaille, grâce à la réforme de l'ornement. De nouveaux architectes qui, à la suite de Soufflot, se piquent de revenir à la Raison, déterminent l'apparition d'églises d'un caractère nouveau, se distinguant par un jeu original de combinaisons formelles, structurelles, décoratives et spatiales. C'était quelque peu audacieux car, malgré le chantier de Sainte-Geneviève, les églises occupaient une place secondaire pour les contemporains, au profit des bâtiments d'utilité publique et de distraction, comme les théâtres, qui deviennent à la même époque de véritables « temples », voués au culte d'un autre type. Mais le Temple chrétien, peut-être davantage que le Temple des Muses, devait illustrer cette conception du grec et du moderne réunis dans un édifice de progrès national.

Trois nouveaux édifices religieux illustrent l'inspiration directe de la basilique tardo-antique. Le premier est la nouvelle église Saint-Symphorien à Montreuil, banlieue de Versailles, construite de 1764 à 1800 par Louis-François Trouard (fig. 5). Celui-ci privilégie une forme d'austérité primitive : colonnes doriques dont la partie inférieure ne comporte pas de cannelures, linteaux dépourvus des traditionnels motifs de métopes et de triglyphes à l'exception d'une frise de denticules, voûte à caissons carrés dénudés, à l'exception des caissons de la voûte semi-circulaire de l'exèdre qui sont ornés de rosettes. L'église de Trouard est sans doute la plus proche de la structure d'une basilique antique avec ses deux absides, comme à la basilique de Leptis Magna.

13 Lazare-André Bocquillot, *Traité de la liturgie sacrée ou de la messe*, Paris 1701, p. 53.

14 Daniel Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux : l'architecture et les fastes du temps*, Bordeaux 2000, p. 296.



5 Pierre-Antoine Demachy, *Vue intérieure de l'église Saint-Symphorien à Versailles*, fin XVIII^e siècle, huile sur toile, 35,6 × 42 cm, Versailles, Musée Lambinet

Le second édifice est un projet de Nicolas-Henri Potain : la reconstruction de l'église paroissiale Saint-Louis qui dessert la ville et le château royal à Saint-Germain-en-Laye. Les travaux débutent en 1765 mais ne sont achevés qu'après la restauration de la monarchie. Dans son plan au sol, Potain reprend de la Renaissance les chapelles latérales, mais comme Trouard, il emprunte à Soufflot pour l'ordonnance intérieure et privilégie l'ornement dorique plein d'élégance

supportant des linteaux droits et une voûte à caissons. Mais jugeant chimérique une alliance entre le gothique et l'antique, il s'éloigne de la légèreté de l'ornement gothique, et donc des idées de Soufflot, par la densité de groupement des colonnes et leur taille robuste.

La troisième église basilicale importante de ce milieu de siècle est l'église Saint-Philippe-du-Roule de Jean-François-Thérèse Chalgrin conçue en 1768, pour remplacer l'ancienne église détruite en 1758. Comme à Saint-Germain-en-Laye, la nef est pourvue de chapelles latérales dont l'entrée est systématiquement ornée de pilastres, dans un souci de fonctionnalisation de la matrice basilicale. Chalgrin ordonne également une puissante colonnade pour la nef, mais l'ornement est ionique et non plus dorique. La voûte est aussi à caissons ornés de rosettes, mais faute de crédits, il s'agit d'une voûte en lambris couverte d'une toile marouflée sur laquelle des caissons ont été simulés. En 1816, Quatremère de Quincy dans sa *Notice sur Chalgrin* félicite l'architecte d'avoir repris la tradition de l'église primitive de type basilical :

« L'intérieur, au lieu d'arcades et de piédroits, présente deux files de colonnes ioniques qui forment deux bas-côtés et une nef terminée par un abside au centre duquel est placé le maître-autel, comme autrefois le tribunal dans la basilique¹⁵. »

Kléber s'inspire largement de Chalgrin en 1774 pour l'église des Pères Capucins de Strasbourg. Enfin, en 1785, Alexandre-Théodore Brongniart reprend directement l'exemple de Paestum en utilisant des colonnes doriques de section tronconique. On le voit bien, le tabou de donner une forme de temple est tombé.

Il faut préciser l'important glissement qui s'est opéré au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle entre le terme d'église et celui de temple pour désigner non plus l'édifice antique mais l'église moderne, cadre de la liturgie catholique. Cette acception apparaît en 1766 chez Julien-David Leroy qui publie une *Histoire de la disposition et des formes que les Chrétiens ont données à leurs temples depuis le règne de Constantin jusqu'à nous*¹⁶. Cet adjoint de Blondel à l'Académie d'architecture, et qui lui succédera d'ailleurs en 1774, affirme par le titre de son ouvrage l'élargissement du sens du mot temple ; cet élargissement n'était alors utilisé qu'en poésie ou dans un style particulièrement soutenu. D'ailleurs, dans son *Dictionnaire* de 1762, l'Académie française affirme que le temple est un « Édifice public consacré à Dieu, ou à ce qu'on révère comme Dieu. On ne donne guère le nom de *Temple* aux Églises des Chrétiens¹⁷. » Il est également intéressant de noter que l'ouvrage de Leroy est contemporain de l'ouverture des deux grands chantiers

15 Antoine Quatremère de Quincy, *Notice historique sur la vie et es ouvrages de M. Chalgrin*, Paris 1816, p. 8.

16 Julien-David Leroy, *Histoire de la disposition et des formes que les Chrétiens ont données à leurs temples depuis le règne de Constantin jusqu'à nous*, Paris 1764.

17 *Dictionnaire de l'Académie française*, 2 vol., t. 2, Paris, 1762, p. 809.

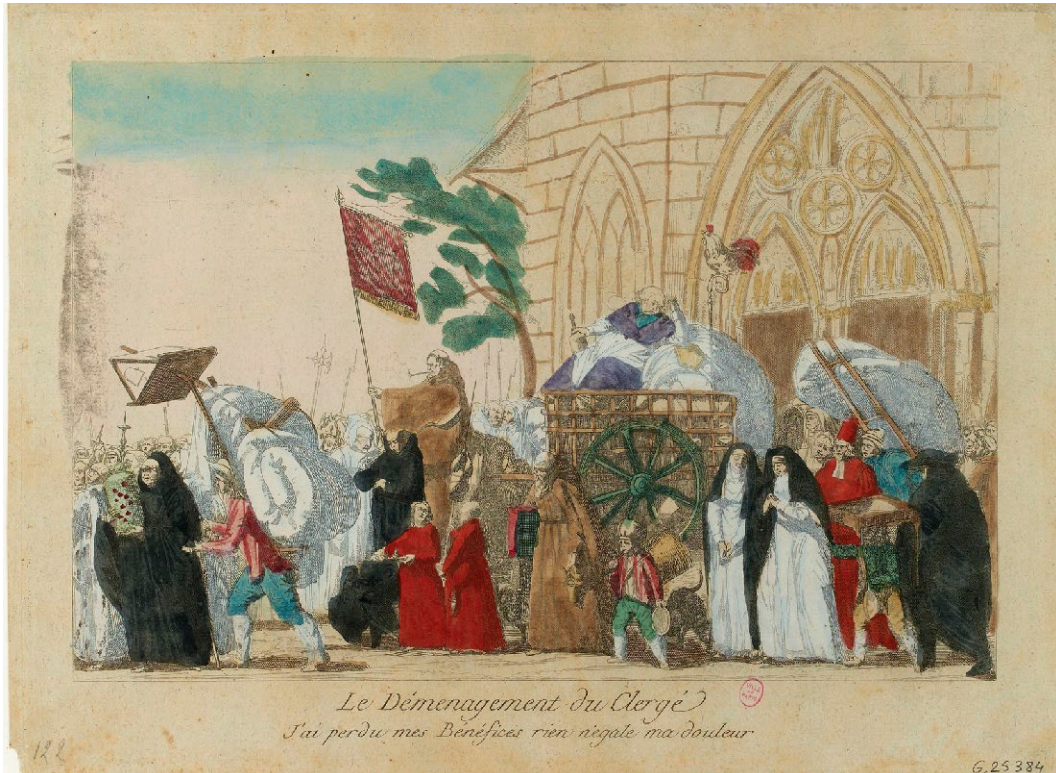
d'églises : celui de l'église Sainte-Geneviève de Soufflot et celui de la Madeleine de Contant d'Ivry, directement inspirées des temples antiques. A travers le terme « temple », on perçoit bien la référence formelle aux temples antiques, dont l'architecture séduit les esthètes de cette seconde moitié du XVIII^e siècle, mais également la référence symbolique au temple de Salomon bâti à Jérusalem.

Destruction, transformation et extension des espaces

À la Révolution française, le divorce entre la religion catholique et le civisme pouvait accélérer une rupture totale avec l'ancienne manière, voire inaugurer un style radicalement différent. Très vite, l'avenir des églises paroissiales et conventuelles du culte catholique est fixé : elles seront détruites ou vendues suite à la nationalisation des biens ecclésiastiques le 2 novembre 1789. Rappelons les grandes dates : le 17 juin 1789, la souveraineté du Roi est transférée à l'Assemblée nationale, la nuit du 4 août abolit les privilèges et détruit l'ancienne société aristocratique. Le lendemain, les dîmes sont supprimées ; le 2 novembre, l'Assemblée décrète que tous les biens du clergé sont à la disposition de la nation. La chute s'accélère ensuite lorsque, le 13 février 1790, l'Assemblée décide de ne plus reconnaître les vœux solennels et décrète la suppression des ordres religieux masculins, à l'exception notable de ceux chargés de fonctions d'enseignement et de charité. Les images pieuses véhiculent un thème classique de l'anticléricisme : la trahison des idéaux chrétiens par un clergé avide et corrompu. En représentant le déménagement de moines quittant leur établissement avec leurs objets culturels, leur mobilier et leurs victuailles, il s'agit aussi de dénoncer un mode de vie peu conforme aux enseignements évangéliques : il est temps de sacraliser ce qui ne l'a jamais été (fig. 6).

En un an, on passe de la tolérance à la proscription. L'année 1791 est marquée par la lutte contre les prêtres réfractaires, et pourtant l'église assermentée subira aussi le choc de la Terreur. La Révolution va envelopper tout le clergé dans l'anathème porté contre l'aristocratie et l'Ancien Régime. L'assassinat de Nicolas-Jean-Baptiste Lescuyer dans l'église des Cordeliers à Avignon en septembre 1791 rappelle l'antagonisme violent de l'ancien et du moderne au cœur même de l'espace ecclésial¹⁸. Avignon est rattachée à la France en septembre 1791, dans un contexte local de guerre civile contre le parti-prêtre. Le 16 octobre 1791, les adversaires de la municipalité occupent l'église des Cordeliers. Harangués par des prêtres, ils y massacrent le secrétaire de la municipalité. En représailles, le citoyen Jourdan, dit « Coupe-Tête », massacre les membres du parti-prêtre. A l'inverse, on trouve aussi des mises en scène de massacres de religieux. Chaque camp a ainsi son martyr.

18 Voir René Moulinas, *Les massacres de la Glacière. Enquête sur un crime impuni : Avignon 16-17 octobre 1791*, Aix-en-Provence 2003.



6 Anonyme, *Le déménagement du clergé/J'ai perdu mes bénéfices rien négale ma douleur*, vers 1789, gravure à l'eau-forte, 25,2 × 34,7 cm, Paris, Musée Carnavalet

Mais qu'en est-il des grandes constructions ou de celles inachevées, comme la nouvelle église Sainte-Geneviève, illustre représentante d'un renouveau stylistique? Cette même église était, pour de nombreux contemporains, déjà représentante de l'ordre nouveau en abritant notamment les tombeaux de grands hommes, comme celui de Voltaire : la conversion de Sainte-Geneviève d'église catholique en Temple de la Nation, en véritable Panthéon des grands hommes, est effective en 1790 et ce transfert de sacralité est consommée avec l'enterrement de Mirabeau en 1791. Sainte-Geneviève est de nouveau un modèle absolu.

La déchristianisation des anciennes églises se poursuit avec la proclamation de la République en 1792. On date traditionnellement le début de la phase de la déchristianisation violente avec la mission de Fouché dans la Nièvre. Le 26 septembre 1793, Fouché écrit à la Convention qu'il va substituer au culte catholique celui de la République et de la Nature¹⁹. Le mouvement s'accélère et atteint son apogée le 7 novembre au cours d'une séance de déprêtrisation.

19 René Voeltzel, « L'Être Suprême pendant la Révolution française (1789-1794) », dans *Revue d'histoire et de philosophie religieuses* 38, 1958, p. 254.



7 Fougeat, *Funérailles de Marat, à l'église des Cordeliers, les 15 et 16 juillet 1793, vers 1793*, dessin, huile sur toile, 59 × 73 cm, Paris, Musée Carnavalet

Dans les jours qui suivent, les fermetures d'églises se succèdent tandis que se multiplient les scènes iconoclastes et bientôt s'ouvrent à leur place les temples de la Raison. Ce phénomène est contemporain du culte des premiers martyrs de la Révolution comme Marat. Le 14 juillet 1793, dès le lendemain du meurtre de Marat, le député Guirault demanda à David de réaliser une toile pour l'honorer et surtout saisir l'opportunité d'en faire un martyr de la Révolution²⁰. David fut aussi chargé d'organiser les funérailles. Le 15 juillet, il envoya à l'Assemblée son dessin « Tête de Marat mort » et il décida de faire exposer le corps du défunt aux Cordeliers (fig. 7)²¹. Mais, avec la chaleur intense, le corps entrainé déjà en décomposition. Le corps de Marat est présenté au sein d'un decorum funèbre,

20 Jean-Claude Bonnet, *La mort de Marat*, Paris 1986, p. 204. Voir aussi Antoine Schnapper, *David, la politique et la Révolution*, Paris 2013, p. 232-237.

21 Antoine Schnapper, *David témoin de son temps*, Fribourg 1980, p. 155-156. Le dessin à la plume de la *Tête de Marat mort*, initialement au Musée du Louvre, est en dépôt au Musée national du château de Versailles (MV 5288).

avec linge humide sur la plaie et reliques de son martyr (baignoire, encrier, billet qu'il était en train d'écrire). Le 16 juillet au soir, un long cortège accompagna le défunt durant plusieurs heures à la lueur des flambeaux. David annonça l'achèvement du tableau en un temps record, soit exactement trois mois après sa commande. Il ne le livra cependant que le 14 novembre 1793 à la Convention où il fut exposé. David a représenté Marat dans la pose du Christ, avec le bras qui pend et la tête renversée, comme on le faisait dans les descentes de croix au Moyen Âge ou à la Renaissance. Il s'agit donc d'une véritable icône et, au-delà de la position du corps, l'ensemble de la composition contribue à renforcer le caractère sacré. Mais les acteurs de ces décors ne sont plus les mêmes, les cérémonies sont le plus souvent confiées à des metteurs en scène, à des « citoyens-artistes » comme David.

À l'automne 1793, la Convention accorde l'autorisation de destruction des églises, de réaffectation à un culte ou autorise même de se passer de culte. Ce sont plutôt les « mascarades » anti-religieuses au cours desquelles les révo-



8 Jean-François Swebach Desfontaines, *Pillage d'une église pendant la Révolution*, vers 1793, huile sur bois, 32,5 × 46 cm, Paris, Musée Carnavalet

lutionnaires athées pillent les églises, revêtent les ornements sacerdotaux et portent les instruments liturgiques pour caricaturer les offices (fig. 8)²². Ces cortèges offrent le spectacle de processions parodiques qui renouent avec un anticléricalisme plus spontané. Dans les faits, la laïcisation des espaces sacrés est peu suivie à l'échelle du territoire, il s'agit davantage d'une réaffectation à d'autres cultes.

On assiste alors à une transformation ou à une extension des anciens espaces sacrés qui investissent dorénavant l'espace urbain, l'espace des citoyens, à l'image des décors extensifs qui sortaient du cadre du sanctuaire et des religieux pour gagner celui de la nef et des fidèles. Cette dissémination de l'espace sacré n'est en aucun cas isolée. Selon Michel Vovelle, près de 800 adresses signalent des fêtes relatives au culte de la Raison en France²³. Mais de quelles fêtes s'agit-il? Des fêtes déchristianisatrices, des mascarades? Ce sont les liturgies d'un nouveau culte qui se cherche : fêtes de la Raison et célébration des martyrs de la Liberté, cérémonies de célébration de victoires (prise de Toulon)²⁴. De nouveau, liturgie et espace sont intimement liés.

Le Culte de la Raison est institué le 20 Brumaire de l'An II, c'est-à-dire le 10 novembre 1793. Parmi les instigateurs se détachent trois personnalités : Jean-Baptiste Cloots, d'origine néerlandaise, dit Anacharsis, l'enragé Jacques-René Hébert, et Jacob Péreira, fervent jacobin de Paris. Ce culte est inauguré à Notre-Dame. Dans le chœur, on avait érigé une sorte de rocher et au sommet un édifice en forme de temple (fig. 9). Un cortège de jeunes femmes se rangea au pied et sur les flancs du rocher, puis il sortit du petit temple une actrice vêtue d'une robe blanche, d'un manteau d'azur et d'un bonnet rouge ; elle alla s'asseoir sur un siège de velours vert, tandis que les jeunes femmes, la saluant comme la déesse de la Raison, lui chantaient des hymnes. Ensuite, un orateur proclama que le fanatisme avait définitivement fait place à la justice et à la vérité et que désormais il n'y aurait plus de prêtres, ni d'autres dieux que ceux que la Nature faisait connaître à l'humanité. Cette présentation se répéta les mois suivants dans tous les chefs-lieux de départements où les églises furent transformées en Temples de la Raison. Les projets de François Verly pour le Temple de la Raison à Lille illustrent bien le renouveau de décors ambitieux²⁵.

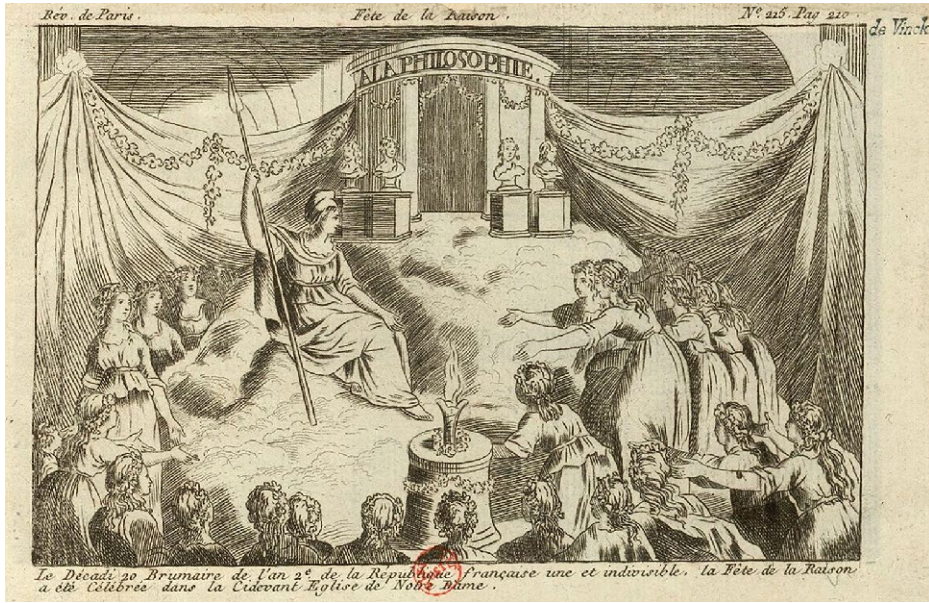
A partir de 1794, un véritable programme d'embellissement de l'espace urbain de la capitale est progressivement mis au point. Le Comité d'Instruction publique charge David et le chimiste Antoine-François Fourcroy « de faire

22 Michel Vovelle, 1793. *La Révolution contre l'Église : de la Raison à l'Être Suprême*, Bruxelles 1988, p. 166-170.

23 Ibid., p. 162.

24 Nous renvoyons à l'ouvrage de référence sur la question qui reste encore celui de Mona Ozouf : Mona Ozouf, *La Fête révolutionnaire (1789-1799)*, Paris 1976.

25 En septembre 1793, le conseil municipal de Lille décide de transformer l'église Saint-Maurice en temple de la Raison. Chargé du décor intérieur, l'architecte lillois Paul Verly a peint plusieurs aquarelles de son décor, aujourd'hui conservées aux Archives départementales du Nord. Voir Claudine Wallart, « Le culte révolutionnaire de la Raison », dans *Florilège des Archives départementales du Nord*, Lille 2000, p. 120.



9 Jean de Vinck, *Le culte de la Raison*, 1793, gravure à l'eau-forte, Paris, Bibliothèque nationale de France, cote : QB-370 (46)-FT 4



10 Jacques-Simon Chéreau, *Vue du jardin national et des décorations le jour de la Fête célébrée en l'honneur de l'Être Suprême le Decadi 20 Prairial l'an 2^e de la République Française*, 1794, gravure à l'eau-forte, 35,7 × 54 cm, Paris, Musée Carnavalet

exécuter en bronze les monuments de la liberté²⁶ ». Le 7 mai 1794, Robespierre fait adopter le décret instituant le culte de l'Être Suprême²⁷. Un mois plus tard, *Le Moniteur universel* du 7 juin 1794 détaille le plan de la première fête dont la célébration est prévue le lendemain (20 prairial)²⁸. Elle débute au commencement du jour, « le peuple remplit les rues et les places publiques [...], se réunit au Jardin national; il se range autour d'un amphithéâtre destiné pour la Convention²⁹ ». Une gravure de Jacques-Siméon Chéreau illustre bien cette première étape au jardin des Tuileries (fig. 10). Plusieurs colonnes s'ordonnent devant l'amphithéâtre et autour d'un groupe sculptural « où sont réunis tous les ennemis de la Félicité publique³⁰ ». Robespierre descend des gradins et met le feu au groupe, laissant apparaître la « fille du Ciel » ou figure de la Sagesse. Derrière surgit, sur un char, un immense trophée composé des instruments des arts et métiers et des productions du territoire français. Le cortège quitte ensuite le jardin des Tuileries (jardin national), traverse le pont de la Concorde (pont de la Révolution), passe par la place des Invalides et l'avenue de l'École militaire en direction du champ de la Réunion (Champ-de-Mars), où « une montagne immense devient l'autel de la patrie³¹ ». Au-dessus se dresse l'arbre de la Liberté (fig. 11). Nous connaissons, grâce à Alexandre Lenoir, le sujet de certaines des figures éphémères : « le Dix Août », « la République », « le Règne de la Philosophie », « le Triomphe de la Sagesse³² ». Les différentes sections chantent les vers de Marie-Joseph Chenier et participent amplement à la cérémonie. Lenoir rappelle que David souhaite que le peuple participe aux cérémonies : « Les fêtes nationales sont instituées par le peuple, il convient donc qu'il y participe d'un commun accord et qu'il y joue le rôle principal³³. » Ce rassemblement a pour principale fonction de lier les citoyens entre eux, autour d'une nouvelle dévotion, dans une forme de communion nationale. Si « Le Serment du jeu de paume » sacralise l'institution de l'Assemblée des représentants du peuple, la Fête de l'Être Suprême constitue une commémoration de cette première union.

L'ordonnement de ces fêtes suppose une action collective de différents arts, que David orchestre d'une main de maître. L'expérience visuelle est, peut-être davantage qu'auparavant, conditionnée par la matérialité des espaces. Le support et l'espace de destination sont indissociables. Les propriétés des maté-

26 Cité dans *Jacques-Louis David 1748-1825*, éd. par Antoine Schnapper et Arlette Sérullaz, cat. exp. Paris, Musée du Louvre, Paris 1989, p. 217; Ces travaux sont aujourd'hui bien connus grâce aux recherches menées par Antoine Schnapper, voir *ibid.*, p. 207-357, cat. n° 92-158; Schnapper, 1980 (note 21), p. 136-164; Antoine Schnapper, *David, la politique et la Révolution*, Paris 2013.

27 Le décret est retranscrit dans Jacques-Louis-Jules David, *Le peintre Louis David, 1748-1825*, 2 vol., t. 1, Paris 1880, p. 196-197.

28 *Gazette nationale* ou *Le Moniteur universel*, 19 Prairial an II (7 juin 1794), p. 1-2. Retranscrit aussi dans David, 1880 (note 27), p. 197-206.

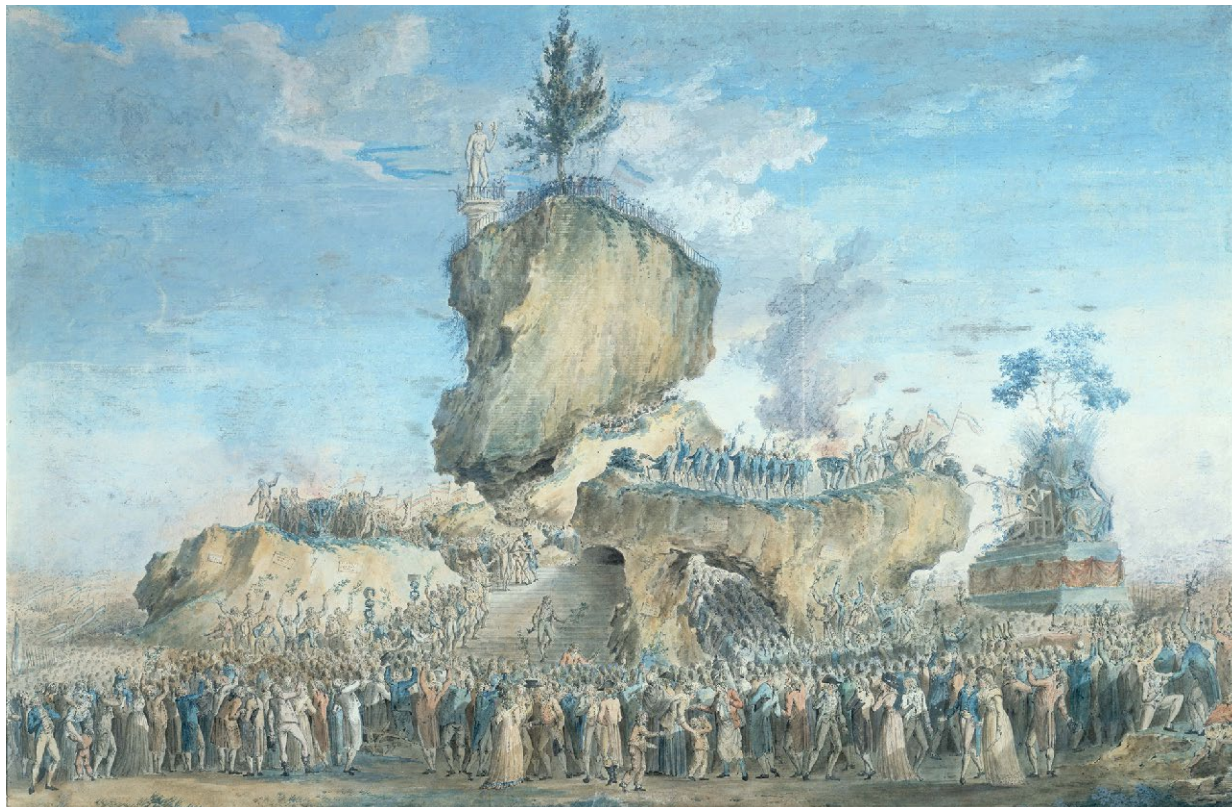
29 *Le Moniteur universel*, 19 Prairial an II, p. 1.

30 Athéisme, Égoïsme, Ambition et Discorde, voir *ibid.*

31 *Ibid.*

32 Alexandre Lenoir, *David. Souvenirs historiques*, Paris 1835, p. 6-7.

33 *Ibid.*, p. 7.



11 Thomas-Charles Naudet, *La Fête de l'Être Suprême au Champ de Mars le 20 prairial an II*, 1794, dessin, 46,8 × 73 cm, Paris, Musée Carnavalet

riaux (couleur, durabilité, illusionnisme) explicitent les valeurs et les enjeux des décors. Si les travaux de la deuxième moitié du siècle privilégient encore des décors pérennes, la Révolution, s'adaptant à un espace préexistant ou choisissant de nouveaux espaces, compose avec des décors éphémères dont les thèmes iconographiques et les fonctions transforment l'église, devenue temple. En accueillant des décors éphémères conçus pour des cérémonies qui le sont tout autant, il s'agit dorénavant d'espaces performatifs où le regard du spectateur, du fidèle ou du citoyen, quel qu'il soit, est transformé et participe au sens de ces nouvelles fêtes³⁴.

Les fêtes et les cultes révolutionnaires témoignent de la complexité des liens qui unissent la sphère politique et la sphère religieuse, ainsi que de l'impossibilité d'éradiquer tout sentiment religieux³⁵. Culte catholique ou culte civique,

34 Nous renvoyons ici aux travaux d'Alfred Gell sur le concept d'agentivité, dont Alfred Gell, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Dijon 2009.

35 Jean-Philippe Domecq, « La fête de l'Être suprême et son interprétation », dans *Esprit* 154, 1989, p. 91-125.

L'important est le culte. Fêtes et cultes révolutionnaires transposent la foi catholique d'un espace dédié (l'église) à un espace transformé et élargi (le temple, l'espace civique). Cependant, le nouveau culte se traduit uniquement par des fêtes qui, par définition, sont éphémères et, en dehors du Panthéon, aucun espace pérenne n'incarne le transfert de sacralité. Les cultes révolutionnaires ne sont que des représentations du sacré et revêtent dès lors trois fonctions symboliques possibles. D'abord, elles montrent et donnent à voir de nouvelles valeurs, celles héritées des Lumières. Ensuite, elles réunissent une nouvelle communauté de fidèles, les citoyens. Enfin, elles prescrivent de nouvelles règles et principes à adopter. Or la représentation n'est pas l'incarnation, indispensable pour créer la vitalité et pour construire la pérennité d'une croyance collective.

Aggiornamento

Jusqu'à la veille de la Révolution, l'*aggiornamento* des sanctuaires se traduit par deux voies différentes : maintenir les anciennes dispositions ou privilégier un bouleversement total des lieux. Cette mutation de l'espace ne s'interrompt pas en 1789 et, bien au contraire, a tendance à s'accélérer. Il faudrait à présent déterminer la logique visuelle des rituels en développant, dans une perspective de l'histoire du culte et des dévotions, l'idée d'une étude globale de l'espace ecclésial, assurant une fonction connective des arts au sein de l'espace architectural. Dans une perspective anthropologique de l'espace sacré, l'enjeu serait aussi d'interroger l'usage de l'espace religieux, au moment du passage entre catholicisme et civisme, entre dévotion religieuse et dévotion patriotique. La déchristianisation n'est en réalité ni plus ni moins iconoclaste qu'au cours des autres époques. Car la sécularisation n'entraîne pas la disparition de l'espace sacré, mais sa transformation, sa réappropriation et son extension en un ou plusieurs lieux de communion où la nation, l'assemblée de citoyens, et non plus de chrétiens, se réunit et scelle ses nouveaux pactes.

Crédits photographiques

Couverture

© domaine public

Hannah Williams

- 1 : Photo © RMN-Grand Palais / Christian Jean / Jean Schormans
- 2 : Photo © RMN-Grand Palais / Christian Jean / Jean Schormans
- 3 : © Photo Josse / Bridgeman Images
- 4 : © Photo : Hannah Williams
- 5 : © Photo : Hannah Williams
- 6 : © gallica.bnf.fr / BnF
- 7 : © gallica.bnf.fr / BnF

Martin Schieder

- 1 : © R Polidori 2019
- 2 : © Photo : M.A. Castor
- 3 : © Photo Josse / Bridgeman Images
- 4 : Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle
- 5 : © CCo Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris
- 6 : © Wikimedia Commons / CC BY-SA 4.0, Zairon
- 7 : © domaine public
- 8 : © 2009 Musée du Louvre / Stéphane Olivier
- 9 : © gallica.bnf.fr / BnF

Hans Körner

- 1 : © tous droits réservés
- 2 : © domaine public / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0, DXR / Daniel Vorndran
- 3 : © tous droits réservés
- 4 : © Photo : Hans Körner
- 5 : © domaine public
- 6 : © domaine public / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0, Selbymay
- 7 : © Michael Hesse
- 8 : © domaine public / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0, Mattana
- 9 : © Hans Körner, Die falschen Bilder. Marienerscheinungen im französischen 19. Jahrhundert und ihre Repräsentationen, München 2018, p. 138
- 10 : © Hans Körner, Die falschen Bilder. Marienerscheinungen im französischen 19. Jahrhundert und ihre Repräsentationen, München 2018, p. 13

Étienne Jollet

- 1 : © gallica.bnf.fr / BnF
- 2 a et b : © domaine public / Wikimedia Commons, Siren-Com

Mathieu Lours

- 1 : © domaine public
- 2 : © domaine public
- 3 : © gallica.bnf.fr / BnF
- 4 : © domaine public
- 5 : © domaine public
- 6 : © domaine public
- 7 : © gallica.bnf.fr / BnF
- 8 : © Paris, Les Arts Décoratifs / Jean Tholance
- 9 : © gallica.bnf.fr / BnF
- 10 : © gallica.bnf.fr / BnF

Émilie Chedeville

- 1 : © gallica.bnf.fr / BnF
- 2 : © Photo : Émilie Chedeville
- 3 : Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Sylvie Chan-Liat
- 4 : Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Sylvie Chan-Liat
- 5 : © domaine public / Getty Research Institute
- 6 : © gallica.bnf.fr / BnF

Markus A. Castor

- 1 : © CCo Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris
- 2 : © From The New York Public Library, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e3-c03b-a3d9-e040-e00a18064a99>
- 3 : © David Rumsey Map Collection, David Rumsey Map Center, Stanford Libraries
- 4 : © M.A. Castor
- 5 : © Photo : M.A. Castor
- 6 : © Photo : M.A. Castor
- 7 : © domaine public / Brown University
- 8 : © gallica.bnf.fr / BnF
- 9 : © gallica.bnf.fr / BnF
- 10 : © Photo : M.A. Castor
- 11 : © The Morgan Library & Museum, New York
- 12 a : © gallica.bnf.fr / BnF
- 12 b : © gallica.bnf.fr / BnF
- 12 c : © gallica.bnf.fr / BnF
- 12 d : © gallica.bnf.fr / BnF
- 13 : © domaine public / Aikaterini Laskaridis Foundation
- 14 : © domaine public / Aikaterini Laskaridis Foundation

Wiebke Windorf

- 1 : © emmanuelberry
- 2 : © emmanuelberry
- 3 : © Musées de Sens / Photo : Cl. G. Giroud
- 4 : © Photo : M.A. Castor
- 5 : © emmanuelberry

- 6 : © emmanuelberry
- 7 : © emmanuelberry
- 8 : © Photo : Wiebke Windorf
- 9 : © emmanuelberry
- 10 : © CCo Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris
- 11 : Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot
- 12 : © Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0, Loïc LLH

Sébastien Bontemps

- 1 : © Photo : Sébastien Bontemps
- 2 : © Photo : M.A. Castor
- 3 : © Photo : Sébastien Bontemps
- 4 : © CCo Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris
- 5 : © Musée Lambinet, ville de Versailles
- 6 : © CCo Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris
- 7 : © CCo Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris
- 8 : © CCo Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris
- 9 : © gallica.bnf.fr / BnF
- 10 : © CCo Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris
- 11 : © CCo Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris

Ces actes du colloque se proposent d'interroger les évidences, expériences religieuses et transformations esthétiques de l'espace sacré au siècle des Lumières à partir d'une perspective intermédiaire et transdisciplinaire. Dans quelle mesure devons-nous appréhender l'église, au XVIII^e siècle, non seulement comme un espace sacré mais aussi comme un lieu attirant tout autant croyants et touristes, ecclésiastiques et artistes, nobles et bourgeois, hommes et femmes; et investi simultanément d'une dimension sociale, esthétique et affective? Comment expliquer la sécularisation fondamentale et le décroissement qui affectent l'espace sacré entre la mort de Louis XIV et la Révolution française? À l'ère de l'émergence des sciences naturelles, des encyclopédies et des avancées de la connaissance, comment l'art traite-il la question de la crédibilité de la transcendance? Sur fond de confrontation entre critique de l'Église et de l'absolutisme, athéisme, démythification du religieux et réactualisation plausible du spirituel, les conceptions (syn)esthétiques des espaces sacrés revêtent une pertinence toute particulière. Loïn de n'être que des discours de théorie de l'art, elles sont en effet l'expression tangible du réajustement continu de la société des Lumières.