

# Introduction :

## L'espace sacré en France au XVIII<sup>e</sup> 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 yeux<sup>1</sup>. » 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 charité<sup>2</sup>. » 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<sup>e</sup> 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 –

<sup>2</sup> « 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<sup>e</sup> 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 spectacle<sup>3</sup>.»

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<sup>e</sup> 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 cathédrale<sup>4</sup>. 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 total<sup>5</sup>». 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 libres<sup>6</sup>. »

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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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'architecture<sup>7</sup>. 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)<sup>8</sup> 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<sup>e</sup> 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 églises<sup>9</sup>. » 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 chose<sup>10</sup>, les lemmes « Espacement (Architect.)<sup>11</sup> » 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 cacher<sup>12</sup>. 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 ; [...] »<sup>13</sup>.

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<sup>e</sup> 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 voir<sup>14</sup>. » 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<sup>e</sup> 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!