

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,

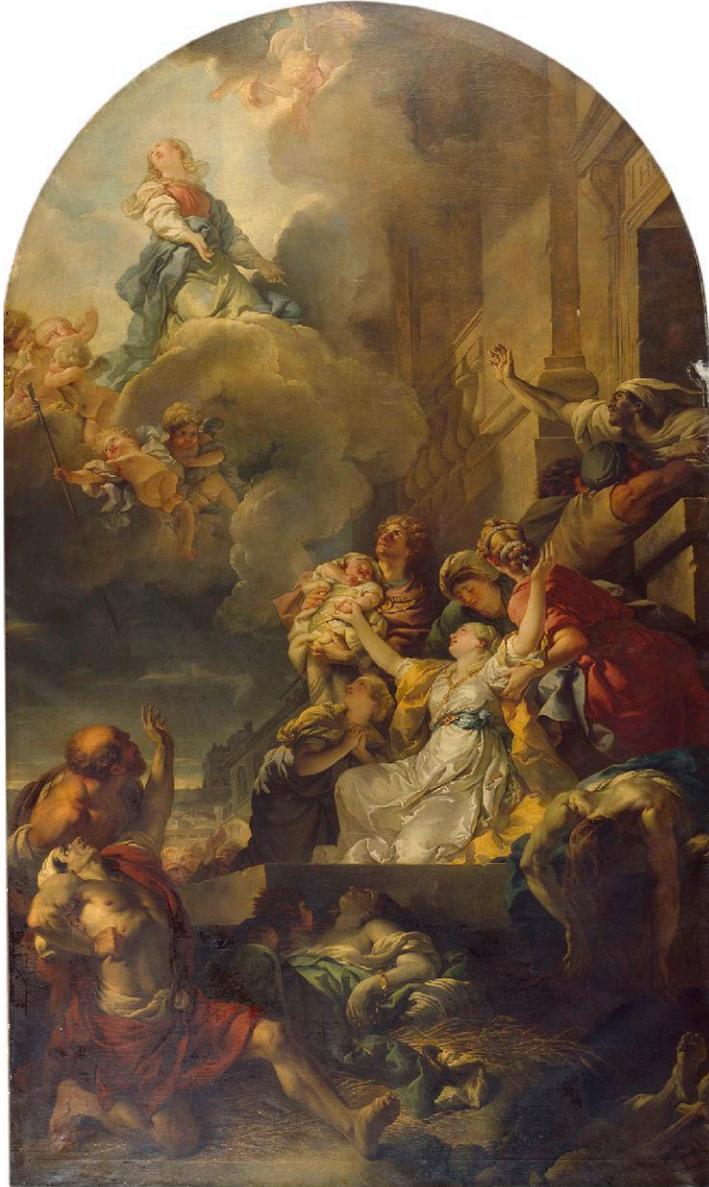
1 Parmi ces études figurent : Stéphane Lojkine, « Le prédicateur et le cadavre. Vien et Doyen côte à côte



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'emmenner 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.

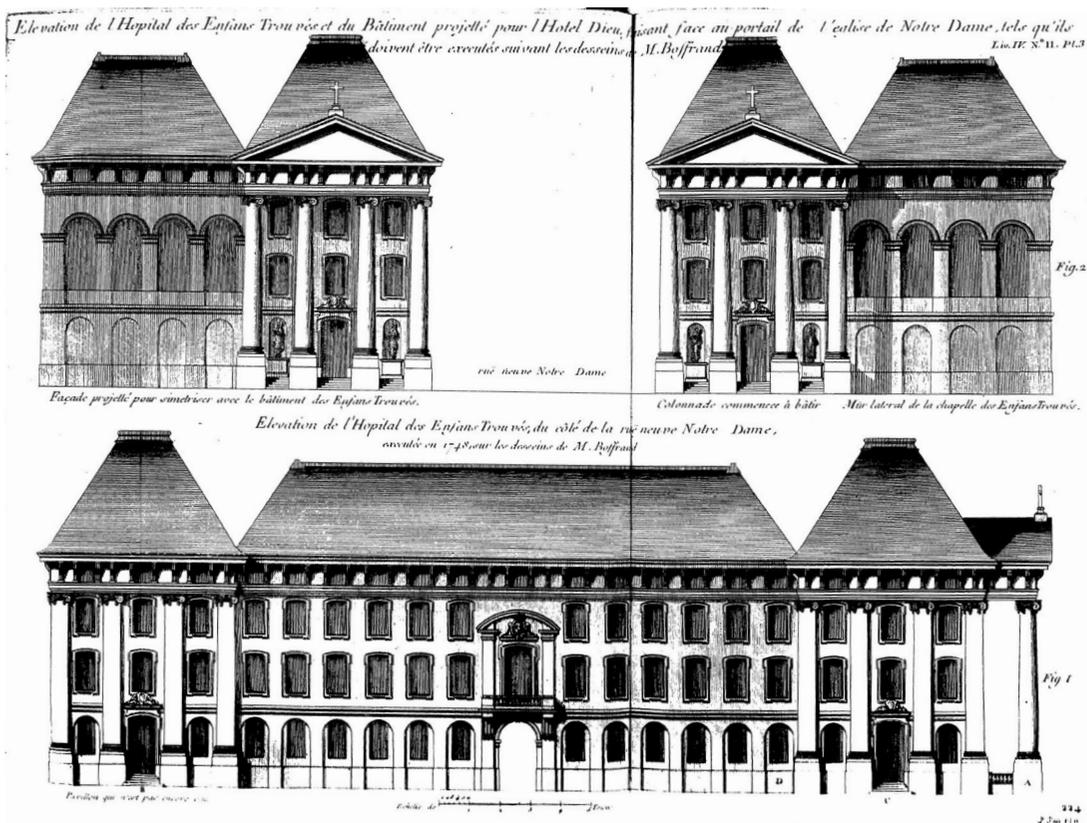
À d'autres moments, les tableaux jouent également un rôle dans le schéma décoratif plus large de l'église. Situées juste avant l'enfilade de chapelles qui transportaient le fidèle à travers les mystères de la foi, les chapelles du transept offraient un lien plus tangible avec cette foi en invoquant ses 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.

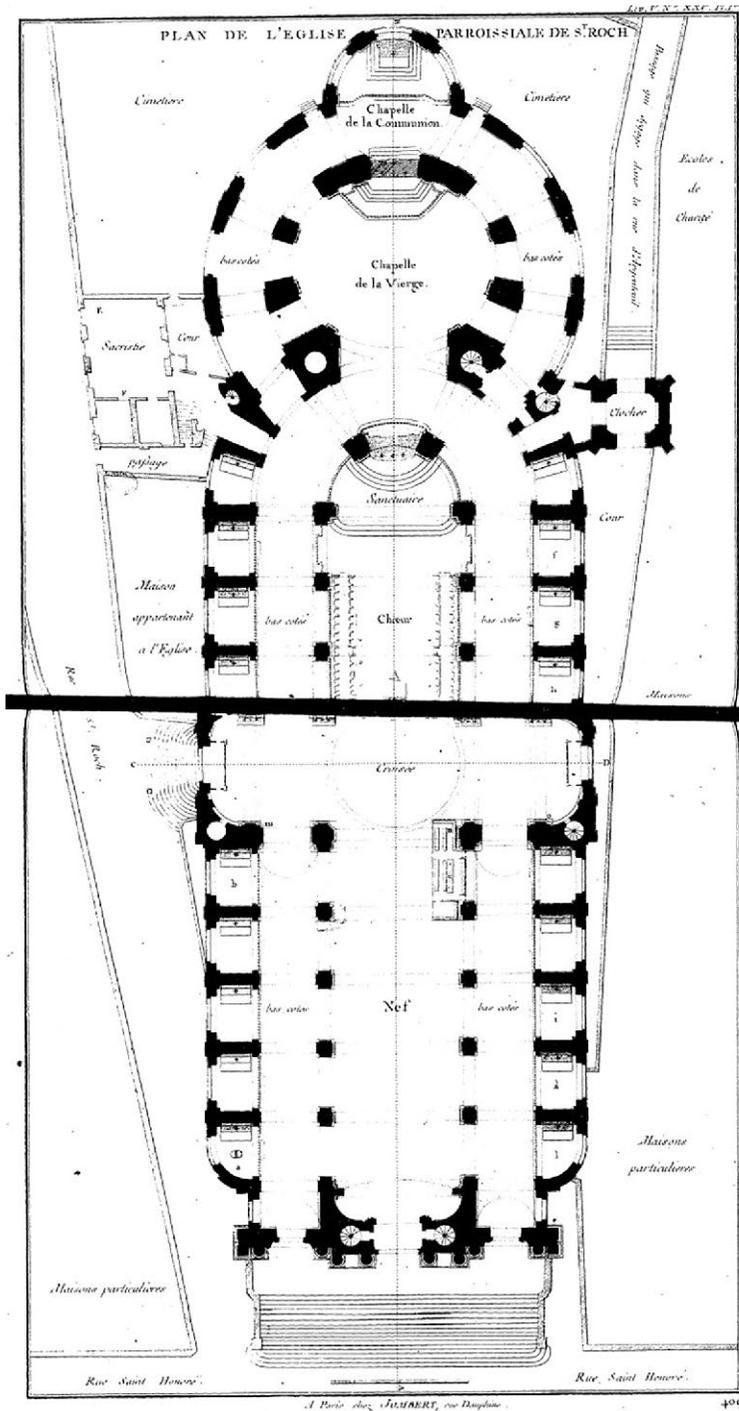
30 Hérold, 1968 (note 1), p. 67.



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.