

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 »

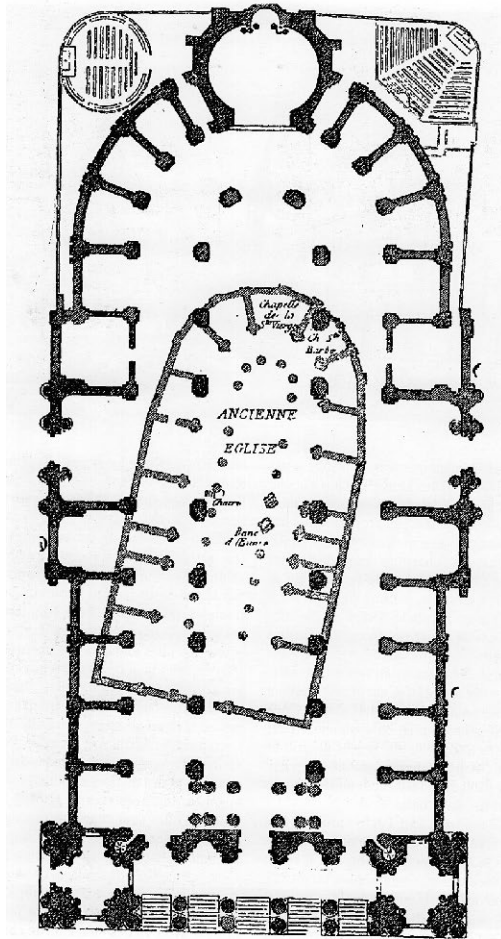
Saint-Sulpice était déjà très délabrée et bien trop petite pour un nombre de paroissiens qui avait considérablement augmenté. La mise en œuvre du nouveau projet de construction décidé en 1636, la fondation d'un séminaire et celle de la « Compagnie des prêtres de Saint-Sulpice » étaient les préoccupations 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

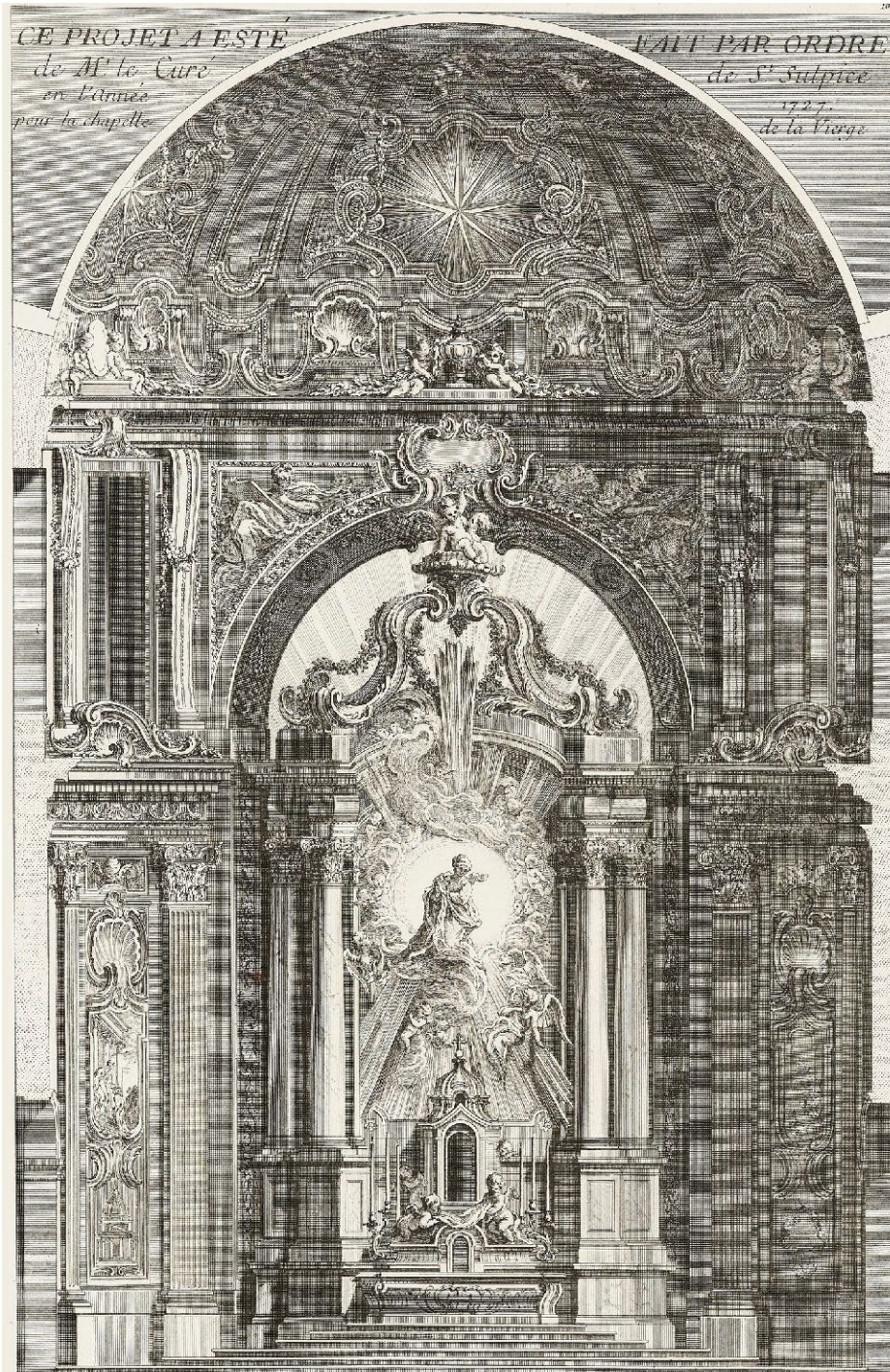
6 Maurice Tourneux (éd.), *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.* [...], 16 vol., t. 3, Paris 1877-1882, 1878, p. 416. Pour la loterie, voir Lours, 2014 (note 1), p. 52.

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 accueillait 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

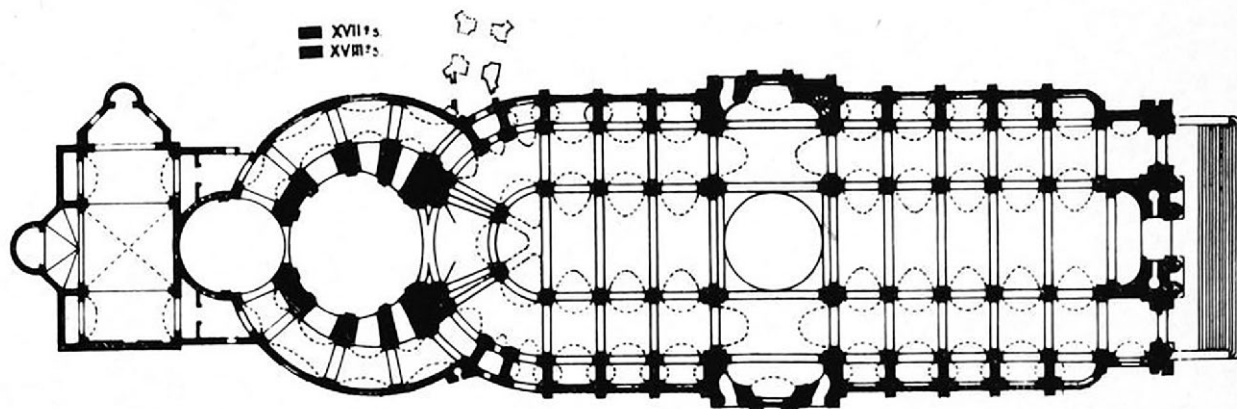
41 Rozet, 1790 (note 11), p. 88.

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 soupîrer; 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 pêcheurs. 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.