

Théâtralisation et structure de l'espace sacré au siècle des Lumières

La cathédrale de Sens, ou comment animer l'architecture gothique

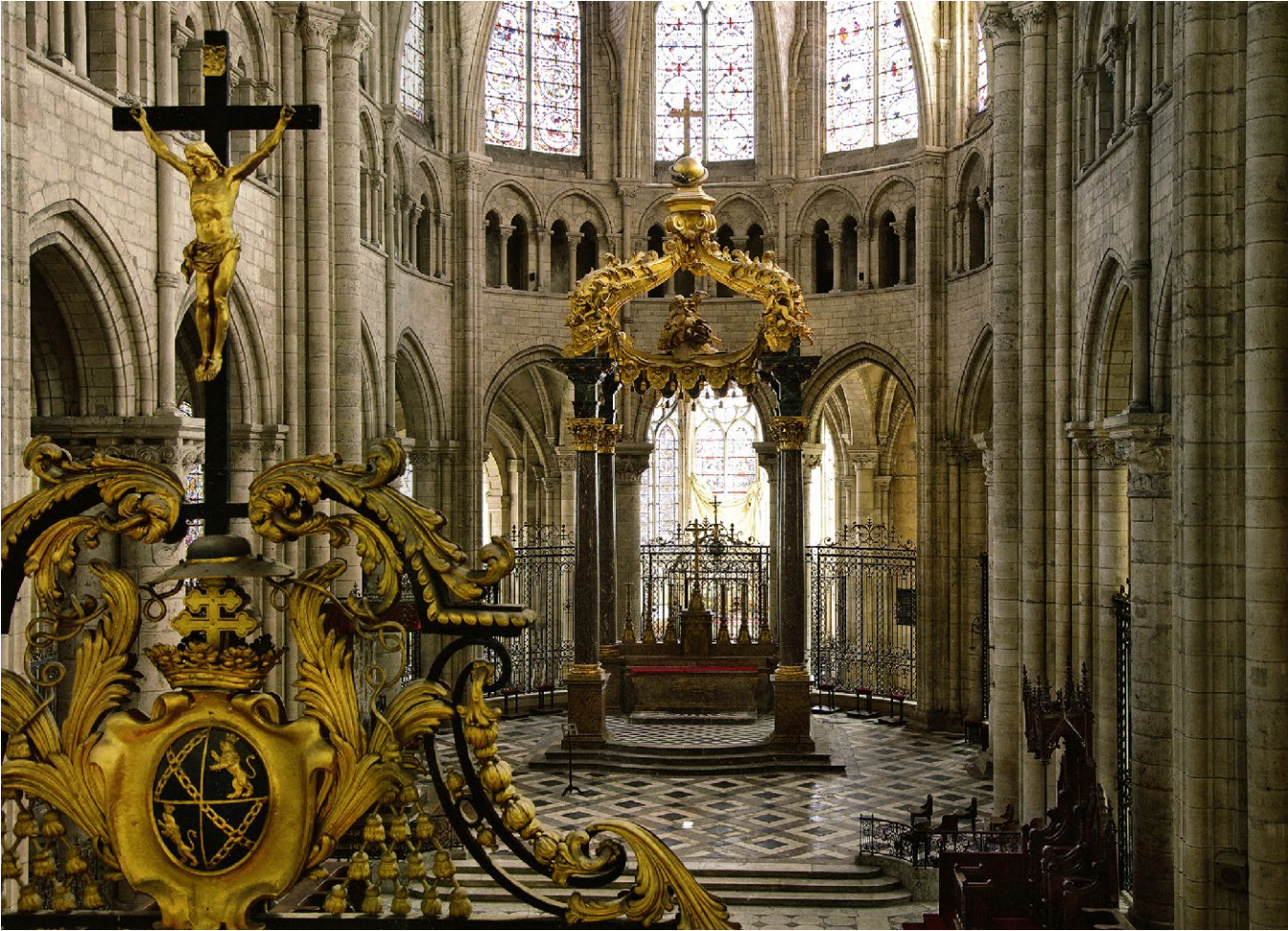
Wiebke Windorf

La cathédrale Saint-Étienne de Sens est considérée comme la première cathédrale gothique d'Europe (fig. 1). La construction de l'édifice actuel a été commencée sous l'archevêque Henri de Sanglier dans les années 1130 et il représente, on le sait, l'éclatant passage à un espace sacré simple mais rigoureusement structuré et surtout, donc, pensé comme une unité¹. Une signification particulière était attachée au lieu non seulement sur le plan architectural, mais aussi dans la hiérarchie de l'Église. En effet, l'archevêché de Sens est l'un des plus anciens évêchés de l'Église catholique romaine en France; on considère généralement que sa fondation remonte au premier siècle après J.-C., en relation avec saint Savinien. La tradition médiévale voulait que l'évêque métropolitain de Sens jouisse de certains privilèges et jusqu'au XVIII^e siècle, il fut autorisé à porter le titre honorifique de « Primat des Gaules & de Germanie² ». Or en 1622, le diocèse suffragant de Paris, jusque-là subordonné à l'archevêché de Sens, fut érigé en archevêché, ce qui donna lieu à une réorganisation des provinces ecclésiastiques et à un affaiblissement de facto considérable de l'archevêché de Sens

- 1 Pour Sens et les innovations gothiques, voir Günther Binding, *Was ist Gotik? Eine Analyse der gotischen Kirchen in Frankreich, England und Deutschland 1140-1350*, Darmstadt 2006, p. 133-134. Pour les dates, voir ici seulement Denis Cailleaux, *La cathédrale de Sens*, Rennes 1996, p. 2, 5. La datation de 1130 établie par Claire Pernuit-Farou est rapportée par Arnaud Timbert, « Préface. La cathédrale de Sens et l'histoire du premier gothique. Réflexion sur la méthode », dans *Saint-Étienne de Sens. La métropole sénonaise : la première cathédrale gothique dans son contexte*, éd. par Jean-Luc Dauphin, Claire Pernuit-Farou et Lydwine Saulnier-Pernuit, actes, Sens, 2014, Paris 2017, p. 9-15, ici p. 12.
- 2 Pour l'« Importance du siège primatial et métropolitain de Sens », voir Maurice Vallery-Radot, *Un administrateur ecclésiastique à la fin de l'Ancien Régime : Le Cardinal de Luynes, Archevêque de Sens (1753-1788)*, Meaux 1966, p. 27-42. Cf. également Péter Erdő, « Primas », dans *Lexikon für Theologie und Kirche*, éd. par Walter Kasper et al., 10 vol., t. 8, Fribourg-en-Brisgau 1993-2001, 1999, col. 587; Martina Stratmann, « Primas », dans *Lexikon des Mittelalters*, 9 vol., Munich 1980-1998, ici t. 7, 1995, col. 209-210; Richard Puza, « Primas », dans *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, éd. par Hans Dieter Betz, Don S. Browning, Bernd Janowski et al., t. 6, 8 col., 4^e édition, Tübingen 1998-2005, ici t. 6, 2003, col. 1660-1661.



1 Vue sur le chœur de la cathédrale Saint-Étienne de Sens avec la grille centrale, construite en 1760-1762 sur la commande du cardinal de Luynes



2 Jean Nicolas Servandoni (conception) et Paul-Ambroise et Sébastien-Antoine Slodtz (exécution), *Autel à baldachin*, 1742-1743, Sens, cathédrale Saint-Étienne, chœur

sur le plan institutionnel³. Outre l'état de délabrement de l'édifice documenté dans les années 1720 et une tendance générale à plus de décor dans les cathédrales relevant, depuis le début du XVIII^e siècle, à la fois d'un souci de réforme et de considérations esthétiques, c'est surtout la perte d'influence de Sens dans la hiérarchie de l'Église qui constitue l'une des raisons majeures des campagnes de modernisation qui commencèrent à ce moment-là dans l'église métropolitaine sénonaise. C'est l'archevêque Jean-Joseph Languet de Gergy qui passe pour avoir été à l'origine de la campagne. L'autel à baldachin réalisé dans les années 1740 par Jean Nicolas Servandoni en collaboration avec les frères Slodtz, un type

3 Pour l'organisation des provinces ecclésiastiques, voir également Vallery-Radot, 1966 (note 2), p. 27-42.

d'autel inspiré du Bernin et exécuté pour la première fois à Paris dans l'église du Val-de-Grâce, est un élément de cette première reformulation frappante de la cathédrale (fig. 2)⁴. Mais nous nous attacherons dans ce qui suit à la campagne que lança le cardinal Albert de Luynes en collaboration avec le chapitre de la



3 E. Bodier, *L'ouverture du concile provincial dans la cathédrale de Sens le 3 septembre 1850*, 1850, Sens, Musées de Sens

4 Avant, on avait en 1726, par exemple, installé une porte centrale en ferronnerie et au moins entamé la réalisation de nouveaux côtés pour le jubé. Cf. Bernard Moreau, *Les jubés des églises de l'Yonne du XIII^e siècle au XX^e siècle. Étude historique et architecturale précédée d'éléments d'ambonologie*, Auxerre 2004, p. 83-86 ; Mathieu Lours, *L'autre temps des cathédrales. Du concile de Trente à la Révolution française*, Paris 2010, p. 166 ; Mathieu Lours, « La cathédrale de Sens aux XVII^e et XVIII^e siècles. Les fastes du gallicanisme au siècle des Lumières », dans *Saint-Étienne de Sens. La métropole sénonaise : la première cathédrale gothique dans son contexte*, éd. par Jean-Luc Dauphin, Claire Pernuit-Farou et Lydwine Saulnier-Pernuit, actes, Sens, 2014, Paris 2017, p. 397-413, ici p. 401. Pour le baldachin, cf. François Souchal, *Les Slodtz. Sculpteurs et décorateurs du Roi (1685-1764)*, Paris 1967, p. 518-519 ; *Le Sénonais au XVIII^e siècle. Architecture et Territoire*, éd. par Pierre Pinon et Lydwine Saulnier-Pernuit, cat. exp. Sens, musées de Sens, Palais Synodal, Saint-Julien-du-Sault 1987, p. 86-87 ; Bernard Brousse, « Le baldachin du maître-autel », dans Bernard Brousse, Claire Pernuit et Lydwine Saulnier-Pernuit (éd.), *Sens. Première cathédrale gothique*, Garches 2014, p. 130-135. Pour les baldachins français, cf. Anne Le Pas de Sécheval, « Entre hommage et trahison : la réception et l'adaptation du baldachin de Saint-Pierre », dans *Le Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*, éd. par Chantal Grell et Milovan Stanić, actes, Paris, Istituto italiano di cultura, 1998, Paris 2002, p. 377-390.

cathédrale et qui s'étala de 1753 aux années 1770, transformant du tout au tout le chœur à travers trois mesures. La première de ces mesures fut la commande à Jacques-Germain Soufflot d'un jubé classique en deux parties avec tribune (fig. 3-4)⁵. Les quatre vertus en stuc surmontant l'architrave sont l'œuvre de Joseph Hermand, un stucateur alsacien travaillant pour Stanislas Leszczyński, le père de la reine (fig. 5)⁶. La deuxième grande commande fut celle d'un monument funéraire pour le Dauphin et la Dauphine, que Michael Levey considère



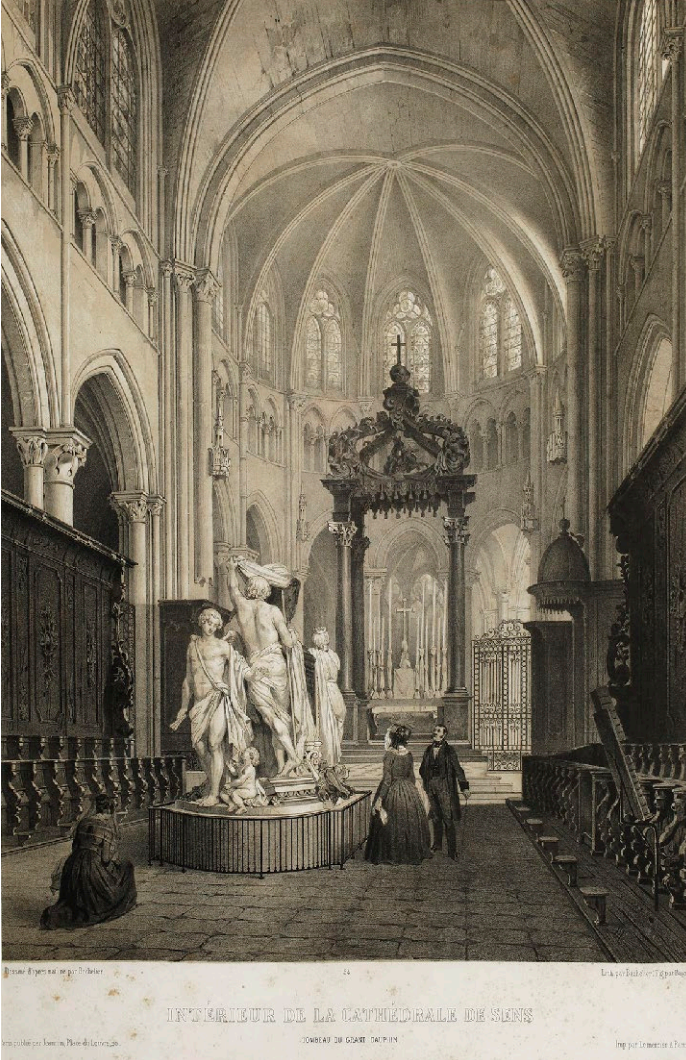
4 Maquette du jubé de Jacques-Germain Soufflot vue de la face avant, Sens, Musées de Sens



5 Joseph Hermand, *La Charité et la Justice*, détails du jubé de Soufflot, 1760-1762, stuc, autrefois Sens, cathédrale Saint-Étienne, aujourd'hui Sens, Musées de Sens

5 Moreau, 2004 (note 4), p. 88. Le catalogue de 1987 attribue également à Soufflot la dernière esquisse, pour les incohérences de cette commande, voir cependant cat. exp. Sens, 1987 (note 4), p. 87-89.

6 Pour l'artiste, voir seulement « Hermand, Joseph », dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, éd. par Ulrich Thieme, Felix Becker et Hans Vollmer, 37 vol., t. 16, Leipzig, 1923, p. 483; « Hermand », dans *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-huitième siècle*, éd. par Stanislas Lami, 2 vol., t. 1, Paris 1910, p. 405.



6 Guillaume Coustou le Jeune, *Le tombeau du Dauphin et de la Dauphine*, 1766–1777, Sens, cathédrale Saint-Étienne, vue de la face représentant l'Immortalité et la Religion

7 Charles Claude Bachelier, *Le chœur de la cathédrale de Sens, avec le tombeau du Dauphin et de la Dauphine*, avant 1852, lithographie, Sens, Cerep, fonds iconographique Chartraire

comme le premier monument néoclassique de ce type en Europe⁷. Le tombeau, réalisé par Guillaume Coustou le Jeune pour l'héritier du trône de Louis XV et son épouse, trouva sa place au centre du chœur en 1777, ses deux faces destinées à être vues étant tournées l'une vers la nef, et l'autre vers l'autel à baldaquin (fig. 6–7). La dernière grande campagne se déroula dans les années 1770, avec l'exécution par le même Joseph Hermand du revêtement en stuc de la chapelle axiale du chœur et du groupe sculpté représentant le martyr de saint Savinien au-dessus de l'autel (fig. 8–9).

⁷ Michael Levey, *Painting and Sculpture in France 1700–1789*, New Haven 1993, p. 123.



8 Vue intérieure de la chapelle Saint-Savinien, Sens, cathédrale Saint-Étienne, chapelle axiale du chœur



9 Joseph Hermand, *Le martyre de saint Savinien*, 1771-1772, groupe sculpté, stuc, Sens, cathédrale Saint-Étienne, chapelle axiale du chœur

Modernisation, réforme ou profanation de l'espace sacré ?

Les campagnes de décoration menées à Sens au XVIII^e siècle ne connurent pas un destin différent de celui des « embellissements » de nombreuses autres cathédrales et paroisses françaises. La Révolution française, en particulier, marqua une profonde césure pour l'espace sacré, les églises étant confisquées ou sécularisées, et vidées de leur mobilier. Au XIX^e siècle, de nombreuses mesures d'embellissement datant du XVIII^e siècle furent en butte à la critique, en partie pour des raisons esthétiques ou politiques, en partie pour des raisons d'ordre liturgique. Certains décors furent partiellement déposés, comme le revêtement en stuc qu'avait réalisé Hermand dans la chapelle axiale du chœur, ou déplacés, comme le tombeau du Dauphin et de la Dauphine, et enfin un nombre non négligeable d'entre eux furent entièrement détruits, comme le jubé de Soufflot⁸. La recherche ne s'est intéressée qu'avec réticence à ce phénomène. Pour Sens, c'est un catalogue d'exposition de 1987 qui donne un résumé des rénovations et fait pour la première fois état des archives concernées⁹. Et c'est Bernard Moreau qui, en 2004, livre la première analyse chronologique complète des modifications du jubé de Sens et des églises des environs¹⁰. *L'autre temps des cathédrales*, l'ouvrage que Mathieu Lours a consacré en 2010 à l'étude approfondie des cathédrales pendant la période jusque-là relativement négligée allant du Concile de Trente à la Révolution, est toujours considéré aujourd'hui comme un ouvrage de référence en matière de décoration des cathédrales gothiques au XVIII^e siècle¹¹. L'ouvrage illustré *Sens. Première cathédrale gothique*, publié à l'occasion du 850^e anniversaire de la consécration de la cathédrale, répertorie les éléments de décor sous forme de catalogue, tandis que dans les actes d'un colloque consacré à la cathédrale de Sens, Mathieu Lours, notamment, traite des transformations apportées aux XVII^e et XVIII^e siècles¹². Il montre surtout la particularité de la construction en deux parties des jubés médiévaux de Sens et d'Auxerre qui avaient précédé ceux du XVIII^e siècle. Au XVIII^e siècle, en revanche, la version de Sens, avec une porte centrale, généralement en ferronnerie, était considérée comme le modèle de prédilection dès qu'il s'agissait d'aménager un jubé modernisé, « semi-ouvert ».

8 L'histoire de la recherche sur l'espace sacré pendant la Révolution française et en particulier sur le vandalisme est complexe. Claire Mazel propose par exemple un aperçu général critique, Claire Mazel, *La mort et l'éclat. Monuments funéraires parisiens du Grand Siècle*, Rennes 2009, p. 45-69. Chartraire rend compte du débat de 1852 autour de la translocation du tombeau du Dauphin et de la Dauphine dans la chapelle Sainte-Colombe construite au début du XVIII^e siècle sur le déambulatoire de la cathédrale de Sens, Eugène Chartraire, « La sépulture du Dauphin et de la Dauphine dans la cathédrale de Sens », dans *Bulletin de la Société Archéologique de Sens* 22, 1906, p. 1-248, ici p. 195-199. On trouve les indications des archives portant sur la déposition du jubé de Soufflot dans Moreau, 2004 (note 4), p. 110-117. On ne dispose pas des dates exactes de la déposition des stucs des arcades de la chapelle axiale.

9 Cat. exp. Sens, 1987 (note 4).

10 Moreau, 2004 (note 4).

11 Lours, 2010 (note 4).

12 Bernard Brousse, Claire Pernuit et Lydwine Saulnier-Pernuit (éd.), *Sens. Première cathédrale gothique*, Garches 2014; Lours, 2017 (note 4).

Depuis les premières reconstitutions d'Eugène Chartraire jusqu'à l'étude d'Erika Naginski, nous disposons d'analyses très fouillées sur le tombeau du Dauphin. En revanche, nous manquons encore d'études comparables pour le jubé et le groupe sculpté ainsi que pour les campagnes de Sens dans le contexte plus vaste des processus de transformation fondamentaux mis en œuvre dans l'ensemble de la France¹³.

De manière générale, l'état de la recherche portant sur d'autres campagnes de décoration non moins importantes réalisées dans les cathédrales et les paroisses françaises au siècle des Lumières est tout aussi problématique. Si l'on considère les tendances de la recherche des dernières décennies, l'on constate que les différentes campagnes de modernisation ne s'inscrivaient pas aisément dans les débats en cours, par exemple dans la recherche sur les monuments, qui portaient plutôt sur les processus de sécularisation et de démocratisation au XVIII^e siècle. C'est ainsi que l'on n'a pas pris en compte le fait que les critiques du XIX^e siècle, comme Montalembert, dénonçaient les modifications du chœur qu'ils interprétaient comme des profanations et accusaient le clergé qui les avait engagées d'avoir creusé sa propre tombe à la veille de la Révolution¹⁴. La controverse sur les embellissements est illustrée par le fait que ces mesures – par exemple l'implantation de l'autel isolé à la romaine dans la croisée du transept, destinée à permettre aux fidèles de mieux le voir et de participer à l'office – ont été comprises comme répondant à des préoccupations de réforme post-tridentine¹⁵. Dans ce contexte argumentatif, on peut constater un paradoxe frappant : en histoire, malgré tous les débats menés par l'histoire des mentalités sur la

13 Chartraire, 1906 (note 8) ; François Souchal, « Le monument funéraire du Dauphin, fils de Louis XV, à la cathédrale de Sens », dans Bernard Barbiche et Yves-Marie Bercé (éd.), *Études sur l'ancienne France offertes en hommage à Michel Antoine*, Paris 2003, p. 369–387 ; Erika Naginski, *Sculpture and Enlightenment*, Los Angeles 2009, p. 93–161. Cf. Wiebke Windorf, « “La réunion future des époux”. Das ungeliebte Grabmonument für den Dauphin und die Dauphine in Sens von Guillaume Coustou d. J. », dans Astrid Lang et Wiebke Windorf (éd.), *Blickränder – Grenzen, Schwellen und ästhetische Randphänomene in den Künsten*, Berlin 2017, p. 239–255 ; également Wiebke Windorf, *Tod, Unsterblichkeit und die Nachwelt. Das königliche Grabmonument Frankreichs als Ort des Diskurses in der Aufklärung*, Petersberg 2023 (à paraître). Pour Sens, cf. également Bernard Moreau, « Les “embellissements” des chœurs des cathédrales de Sens et d'Auxerre à la fin de la première moitié du XVIII^e siècle. A propos d'une lettre de Jean-Joseph Languet de Gergy à Charles de Caylus », dans *Bulletin de la Société des Fouilles Archéologiques de l'Yonne* 10, 1993, p. 1–10 ; Bernard Moreau, « Les maîtres-autels des cathédrales de Sens et d'Auxerre du Moyen Âge à aujourd'hui », dans *Bulletin de la Société des Fouilles Archéologiques et des Monuments Historiques de l'Yonne* 19, 2002, p. 3–12.

14 Charles Forbes (comte) de Montalembert, *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'Art*, Paris 1839, p. 190–192. C'est Mathieu Lours qui mentionne cette citation et la critique polémique du XIX^e siècle, voir Lours, 2010 (note 4), p. 32–35.

15 Pour l'évolution de l'église tridentine, voir Bernard Chédozeau, *Chœur clos, chœur ouvert. De l'église médiévale à l'église tridentine (France, XVII^e–XVIII^e siècle)*, Paris 1998, p. 45–110. Pour Martin Schieder en revanche, les embellissements entrepris surtout dans les paroisses et abbayes de Paris sont des « objets de prestige du clergé », voir Martin Schieder, *Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien régime*, Berlin 1997, p. 132–138.

déchristianisation, c'est précisément le siècle des Lumières qui est qualifié de « siècle véritablement chrétien¹⁶ ».

À la controverse quant à la valeur théologique de ces mesures s'ajoute le discours contemporain sur la souveraineté de l'interprétation esthétique attisé par les querelles des Anciens et des Modernes. Les analyses théoriques d'architecture portent essentiellement sur l'architecture gothique ainsi que sur la meilleure intégration possible des nouveaux systèmes décoratifs dans les grands édifices. Dans sa thèse, Michael Hesse a été l'un des premiers à aborder les réflexions et les processus de transformation contemporains par rapport au gothique¹⁷. Dans son étude sur le *Vœu de Louis XIII*, Katharina Krause donne également un premier résumé du débat théorique impliquant Cordemoy, Laugier et Blondel, et souligne le décalage que l'on peut parfois constater entre les considérations théoriques et les mesures effectivement entreprises¹⁸. Les publications récentes de Sébastien Bontemps et Mathieu Lours, notamment, ont pu faire avancer la recherche¹⁹. Mais ce champ de recherche ne se limite pas à la controverse théologique et esthétique déclenchée par les embellissements. Le guide *Paris et ses églises du Grand Siècle aux Lumières*, qui répertorie et dresse l'inventaire de plus de 100 églises décorées au XVIII^e siècle, ainsi que l'ouvrage déjà mentionné de Mathieu Lours sur la rénovation des cathédrales gothiques, montrent bien l'importance quantitative, mais aussi la portée qualitative des opérations de décoration, très hétérogènes sur le plan artistique, qui se déploient sur l'ensemble du territoire français²⁰. Des personnalités de premier plan telles que les Slodtz, Servandoni, Bouchardon, Falconet, Vassé, Boulée, Wailly et Clodion, pour ne citer que quelques-uns de ces artistes, participèrent à ces processus de transformation à l'issue desquels la sculpture et l'architecture sortirent incontestablement victorieuses du paragone les opposant à la peinture dans l'espace sacré. Bien qu'il s'agisse au XVIII^e siècle d'un champ d'intervention artistique très ambitieux, faisant déjà l'objet à différents niveaux de débats controversés parmi les contemporains, l'histoire de l'art proprement dite ne s'est

16 Nigel Aston, *Art and Religion in Eighteenth-century Europe*, Londres 2009, p. 10–11, ici p. 10 ; Derek Beales, « Religion and culture », dans Timothy C. W. Blanning (éd.), *The Eighteenth Century: Europe 1688–1815*, Oxford 2000, p. 131–177 ; Gabriel Le Bras, *Études de Sociologie religieuse*, 2 vol., t. 1, Paris 1955, p. 275.

17 Michael Hesse, *Von der Nachgotik zur Neugotik. Die Auseinandersetzung mit der Gotik in der französischen Sakralarchitektur des 16ten, 17ten und 18ten Jahrhunderts*, Francfort-sur-le-Main 1984.

18 Katharina Krause, *Der «Vœu de Louis XIII». Die Chorausstattung von Notre-Dame in Paris unter Ludwig XIV.*, Munich 1989, p. 178–187.

19 Sébastien Bontemps, *Le décor sculpté religieux à Paris (1660–1760)*, thèse inédite, Université de Bourgogne, 2012 ; Sébastien Bontemps, « Ordonner l'ancien et le moderne. Les “embellissements” des églises paroissiales gothiques parisiennes aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Art sacré* 30, 2013, p. 138–149 ; Sébastien Bontemps, « Dissarter sur la convenance et les embellissements des églises parisiennes dans la première moitié du XVIII^e siècle », dans Michèle-Caroline Heck, Marianne Freyssinet et Stéphanie Trouvé (éd.), *Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, Montpellier 2018, p. 305–316.

20 Lours, 2010 (note 4) ; Mathieu Lours, Sébastien Bontemps, Laurent Lecomte et al. (éd.), *Paris et ses églises du Grand Siècle aux Lumières*, Paris 2016.

pas encore attachée à la contextualisation de ces mesures. Car s'il est question de préoccupations de réforme liturgique, de modernisations qualifiées de profanations, et de discours esthétiques, on peut se demander quel rôle jouaient alors les concepts artistiques envisagés et ceux qui furent réellement mis en œuvre. Mathieu Lours, par exemple, conclut que s'il existait bien des solutions privilégiées pour l'autel ou pour le jubé, en général les embellissements entrepris ne dépendaient cependant pas de la position selon le cas janséniste, gallicaniste ou bien encore ultramontaine, de l'évêque qui en passait commande²¹. Quelle est la relation entre les débats théoriques sur l'architecture qui vers 1750 tournent autour des questions de transparence, de visibilité et de modification de la structure gothique d'une part, et d'autre part la diversité de conception que manifestent la théâtralisation de la sculpture et les modifications de l'architecture tendant à la réduire à un vocabulaire formel antique simple? Il apparaît alors que les conclusions à tirer des débats sur la liturgie et la théorie architecturale ne sont pas en mesure d'appréhender définitivement et dans toute leur complexité les solutions adoptées qui sont hétérogènes. Si nous voulons nous représenter de manière plus nuancée l'espace sacré tel qu'il fut repensé au XVIII^e siècle à travers les arts et comprendre la mise en scène et la fonction de l'art sacré dans ces espaces, il faut nécessairement considérer d'abord chaque cas individuellement. Dans le cas de Sens, les mesures de rénovation n'ont pas encore été étudiées sous cet angle. Il existe des fonds d'archives consultables ainsi que des manuels liturgiques et rituels publiés à l'époque par le commanditaire; de surcroît, les artistes impliqués dans les commandes sont très hétérogènes. Un lieu aussi éminent réunit donc un ensemble de critères constituant de bonnes prémisses méthodologiques à la recherche.

Le cardinal de Luynes et son église métropolitaine royale modernisée

Même si à cette époque-là il n'y avait plus de rapport hiérarchique entre Paris et Sens depuis plus de cent ans, les embellissements entrepris sous le cardinal de Luynes doivent être compris non seulement dans le contexte d'une concurrence directe avec le *Vœu de Louis XIII* et du réaménagement du chœur de Notre-Dame au début du XVIII^e siècle, mais aussi, en termes de pouvoir politique en tant que démonstration des liens étroits qu'entretenait Sens avec la monarchie française. Le récit du transfert des ossements de l'héritier du trône de Louis XV, le Dauphin Louis Ferdinand de Bourbon, mort en 1765, montre bien que l'on

21 Lours, 2010 (note 4), p. 272 : « La divergence d'orientation spirituelle n'empêchait pas une communauté d'idées en ce qui concerne l'aménagement des églises. » En ce qui concerne l'aspect particulier des commandes de peinture religieuse par les paroisses et couvents parisiens, Schieder constate en revanche un nouvel essor des commandes après que l'Église « s'était affranchie de la méfiance du jansénisme vis-à-vis des images », voir Schieder, 1997 (note 15), p. 153-161, ici p. 161.

était sensible à la perte d'influence croissante de Sens dont l'évêque métropolitain avait joui autrefois du privilège des sacres et des mariages royaux :

«La Métropole de Sens depuis longtems privée du droit qu'avoient ses Archevêques dans les premiers siecles de la Monarchie de sacrer les Rois & les Reines de France, & de faire la célébration de leurs Mariages; depoullée, pour ainsi-dire, de sa grandeur par l'érection du Siege suffragant de Paris en Archevêché; cette Ville, comme perdue dans son antiquité, Sens, possède aujourd'hui les précieux restes d'un Prince Auguste, dont la vie exemplaire & la mort héroïque chrétienne feront éternellement le sujet de notre admiration, de nos regrets & de nos larmes²². »

La réhabilitation que représente pour Sens le transfert de la dépouille du Dauphin est également soulignée dans une lettre du cardinal à l'archevêque de Reims, Grand aumônier de la France. L'événement, écrit-il, est mille fois plus glorieux que tous ceux que cette église avait pu vivre auparavant²³. Au-delà de ces considérations institutionnelles et stratégiques, le cardinal de Luynes passait pour un proche confident du Dauphin, il occupait la fonction de Premier aumônier de la Dauphine et, comme le couple, il se rangeait dans le «parti dévot» de la cour²⁴. Selon la *Vie du Dauphin* par Proyart en 1777, le Dauphin, sur son lit de mort, aurait prié Luynes de faire en sorte que l'héritier royal trouve à Sens sa dernière demeure²⁵. C'est enfin Luynes qui rédigea personnellement l'épithaphe du couple. C'est sans aucun doute pour des raisons stratégiques de pouvoir, mais aussi par attachement personnel au tombeau érigé à Sens pour l'héritier du trône, que le cardinal renouait ici clairement avec la mise en scène funéraire des sépultures royales de Louis XIII et Louis XIV à Notre-Dame.

De plus, les idées du cardinal en matière de littérature, d'art et de science ainsi que ses préoccupations «pédagogiques» auront eu un effet favorable²⁶.

22 *Relation de ce qui s'est passé à Sens à l'occasion de l'Inhumation de feu Monseigneur Le Dauphin dans l'Église Métropolitaine de cette Ville*, Sens 1766, p. 1-2.

23 Paul d'Albert de Luynes, *Harangue de S. É. M. le Cardinal de Luynes, Archevêque de Sens, En réponse à celle que Monsieur l'Archevêque de Reims, Grand Aumônier de France, a faite, en remettant au Chapitre Métropolitain de Sens le Corps de Monseigneur le Dauphin, Le 28 Décembre 1765*, Reims 1766, p. 4 : « En remettant aujourd'hui entre nos mains les précieux restes de ce Prince Auguste, vous tempérez, Monsieur, l'amertume de notre douleur par la plus douce des consolations. La demeure de sa dépouille terrestre dans notre Église attirera sur nous & sur ce Diocèse les plus grandes bénédictions, & nous transmettrons à la postérité dans nos fastes le don que ce Prince a daigné nous en faire comme un événement mille fois plus glorieux pour cette Église, que tous ceux qui l'ont déjà rendue si illustre dans les siècles passés. »

24 Cf. Michel Antoine, *Louis XV*, Paris 1989, p. 483. Cf. sur ce point la discussion critique que livre de ce terme Bernard Hours, *La vertu et le secret. Le dauphin, fils de Louis XV*, Paris 2006, p. 9, 16-22. Cf. également p. 285-289. Pour Luynes, voir également brièvement id., p. 87-89.

25 [Liévin-Bonaventure] Abbé Proyart, *Vie du Dauphin, père de Louis XVI*, Paris 1777, p. 333-347 (mort du Dauphin; sur son lit de mort, il demande au cardinal de Luynes s'il y a des «caves de sépulture» dans le chœur de la cathédrale de Sens, p. 336).

26 En 1743, il succède au défunt cardinal de Fleury à l'Académie française (fauteuil 29) et s'engage comme protecteur pour la restauration de l'Académie des belles-lettres à Caen, voir Vallery-Radot, 1966 (note 2), p. 25.

Il ressort de la monographie de Vallery-Radot consacrée à l'« Administrateur ecclésiastique » que le cardinal de Luynes s'intéressait aux affaires de son diocèse où il effectuait de nombreuses visites pastorales en tant qu'archevêque²⁷. De plus, ses écrits tels que l'*Instruction pastorale de son Éminence Monseigneur le Cardinal de Luynes* [...] ou *Contre la Doctrine des Incrédules* prenaient position contre les discours contemporains qui critiquaient la religion²⁸. Accueillir le tombeau du Dauphin dans une église métropolitaine modernisée permettait de présenter au monde un héros chrétien, vertueux et qui plus est royal – un *exemplum virtutis*. Et quelques années plus tard seulement, il devait compléter l'image d'une église métropolitaine de Sens actualisée mais se réclamant néanmoins d'une histoire vénérable, en doublant le héros chrétien royal d'un pendant paléochrétien, saint Savinien, personnage central de l'histoire des premiers chrétiens à Sens. Luynes fit en effet mettre en scène le martyr du légendaire fondateur de l'archevêché de Sens dans la chapelle axiale du chœur. On peut donc retenir que les références royale et locale des embellissements de Sens sous le cardinal de Luynes que nous avons évoquées donnent à penser que ces transformations relevaient d'une stratégie de décoration étroitement liée à la personne du cardinal et n'étaient pas uniquement la conséquence de l'état de délabrement de l'église et de la nécessité d'une rénovation. En effet, quelques années seulement avant qu'il ne prenne ses fonctions, un nouveau jubé avait déjà été commencé (1726–1729) et le chœur avait été enrichi de manière significative d'un nouvel autel à baldaquin (1743).

Le jubé de Soufflot : diversité et unité de l'espace sacré

Le point de départ formel du nouveau jubé du cardinal de Luynes était une structure médiévale à deux côtés, donc assez atypique, avec une entrée principale ouverte au centre²⁹. Le jubé des années 1720 adopta d'abord cette tradition d'un format « semi-ouvert », la porte en ferronnerie offrant au cardinal Languet de Gergy l'opportunité de faire ériger sur l'axe central du chœur, bien visible, un autel à baldaquin (1743). Avant cela, la plupart des autels à baldaquin des cathédrales françaises étaient, comme celui du Bernin à Saint-Pierre de Rome, des « autels à la romaine » placés dans la croisée du transept³⁰. Si le format était induit par la situation locale et les décisions prises par ses prédécesseurs, le type de jubé développé sous le cardinal de Luynes entre 1760 et 1762, réduit à

27 Vallery-Radot, 1966 (note 2), p. 14.

28 Ibid., p. 70–77 ; Cardinal [Paul d'Albert] de Luynes, *Instruction pastorale de son Éminence Monseigneur le Cardinal de Luynes, Archevêque de Sens, Primat des Gaules & de Germanie, &c. Contre la Doctrine des Incrédules; & portant Condamnation du Livre intitulé : Système de la Nature, ou des Loix du Monde physique & du Monde moral. &c. Londres 1770, Sens 1771.*

29 Moreau, 2004 (note 4), p. 29–36 ; Lours, 2017 (note 4), p. 399.

30 Cf. sur ce point la précieuse liste établie sous forme de tableau dans Lours, 2010 (note 4), p. 298–304.

un vocabulaire formel simple inspiré de l'antiquité, se démarque clairement des modèles antérieurs comme celui de Notre-Dame de Paris. Un tableau de Bodier datant de 1850, des dessins ainsi qu'une reconstitution réalisée dans les années 1980 sous forme de maquette et conservée au musée de Sens, fournissent des informations sur ce jubé aujourd'hui disparu, car détruit en 1870 (fig. 3–5)³¹. Ses deux côtés, très profonds, comportaient des autels, des figures en stuc et des tribunes. À l'origine, ils étaient réunis par une grille de fer forgé décorée des armoiries du cardinal de Luynes, laquelle sera en partie intégrée dans la nouvelle grille du chœur après la démolition des parties latérales du jubé. Au-dessus d'une zone formant socle à hauteur de la table d'autel, les murs étaient divisés en deux panneaux extérieurs profilés et une partie en avancée accueillant l'autel. De sobres pilastres ioniques doubles peu ornés encadraient une niche se terminant en demi-cercle surmontant un autel en forme de sarcophage. Ces autels étaient dédiés d'un côté à saint Martin et de l'autre à saint Louis, ce choix obéissant à une tradition multiséculaire du jubé médiéval. Des bas-reliefs ornaient les autels, l'un représentait la charité de saint Martin, l'autre le mariage de saint Louis qui fut célébré à Saint-Étienne en 1234 par l'archevêque de Sens. Une architrave décorée d'une frise à denticules et deux vertus cardinales féminines surmontant chacun des deux autels devant une balustrade fermaient les côtés du jubé (fig. 5)³².

Le jubé de Sens, ainsi que le premier projet pour la nouvelle église Sainte-Geneviève (1755, puis Panthéon à partir de 1791) qu'avait développé quelques années auparavant le jeune architecte Jacques-Germain Soufflot, protégé de la famille royale, doivent être considérés comme les premiers propositions à l'origine d'un nouveau langage formel en matière d'architecture sacrée³³. Soufflot avait accompagné celui qui allait devenir le marquis de Marigny en Italie, où ce dernier devait parfaire sa formation avant de prendre sa fonction de Directeur des bâtiments du Roi³⁴. Soufflot avait déjà testé une structure rythmée par des pilastres et des arcades pour la façade de la Loge du Change à Lyon (1748–1750)

31 Pour le débat autour de la destruction, la décision de 1845 ainsi que la démolition proprement dite qui n'eut lieu que des années plus tard, voir Moreau, 2004 (note 4), p. 110–117.

32 Ibid., p. 92–93.

33 Cf. les indications des archives concernant la commande de Soufflot dans *ibid.*, p. 87–91. Pour Soufflot en général, cf. Michael Petzet, *Soufflots Sainte-Geneviève und der französische Kirchenbau des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1961; *Soufflot et son temps*, cat. exp. Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Paris 1980; Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Jacques-Germain Soufflot*, Paris 2004.

34 Pour ce voyage en Italie, cf. Daniel Rabreau, « Autour du voyage d'Italie (1750). Soufflot, Cochin et M. de Marigny réformateurs de l'architecture théâtrale française », dans *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 17, 1975, p. 213–224; Alden R. Gordon, « Abel-François Poisson de Vandières, marquis de Marigny et de Menars », dans *Marigny. Ministre des arts au château de Menars*, éd. par Christophe Morin, cat. exp. Blois, Expo 41, l'espace d'expositions du Loir-et-Cher, Milan 2012, p. 26–39, ici p. 31–32; Alden R. Gordon, « L'influence du marquis de Marigny sur madame de Pompadour », dans *Madame de Pompadour et les arts*, éd. par Xavier Salmon, cat. exp. Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Londres, National Gallery, Paris 2002, p. 50–63, ici p. 54–56.



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

qu'il était chargé de modifier³⁵. Bien qu'à Sens, l'accent ait été mis sur les parties centrales en raison de la construction en saillie de l'autel et du fronton triangulaire que formait l'ordonnancement des figures qui le surmontaient, le changement de paradigme de Soufflot est néanmoins évident. Il se manifeste en particulier par rapport aux modèles antérieurs de jubés, par exemple celui de Meaux (1723), regorgeant de détails d'architecture et de figures, ou celui

35 Ternois critique en revanche l'« emploi incorrect et bizarre de l'ordre ionique, surmonté d'un entablement dorique avec consoles, qui évoque le baroque romain et lombard du XVII^e siècle ». Il attire néanmoins également l'attention sur les références générales aux édifices italiens de la Renaissance. Daniel Ternois, « La loge du Change », dans *L'Œuvre de Soufflot à Lyon : études et documents*, éd. par Université Lyon 2, Institut d'histoire de l'art, Lyon 1982, p. 77-97, ici p. 84-85.

de Paris (1722), extrêmement animé par des doubles colonnes, des pilastres et une architrave en ressaut (fig. 10)³⁶. La réponse de Soufflot à cette architecture en mouvement, très animée et brouillant les structures, consista à simplifier ces dernières et à les rendre visibles. C'est pourquoi ses embellissements de Sens doivent être avant tout compris comme une manière de se démarquer stylistiquement du langage formel baroque qui avait cours à ce moment-là, ils ne doivent pas être réduits à une volonté de corriger l'esthétique gothique. En effet, contrairement au jugement dépréciatif de l'Académie ou d'autres théoriciens de l'architecture du début du XVIII^e siècle, Soufflot, dans le *Mémoire sur l'architecture gothique* qu'il prononce à l'Académie de Lyon en 1741, met en évidence ce que l'on devait au gothique en matière de réalisations artistiques³⁷. En comparant les constructions complexes des églises gothiques (par exemple la distribution du plan, l'élévation et le décor) avec ce que produisait l'architecture contemporaine (« nos églises »), il critique certes l'ornementation et les proportions gothiques, mais il souligne avant tout le caractère exemplaire de l'art de cette période³⁸ :

« Que peut on trouver dans cette disposition qui ne ressemble parfaitement à celle des églises gothiques ; c'est donc de ces églises, bâties longtemps avant la renaissance de l'architecture antique, que nous avons tiré l'idée et la distribution des nôtres. Nous avons approuvé en cela l'ouvrage de ces peuples que nous traitons de grossiers et de barbares, nous l'avons même imité en tous points : nous devons donc les regarder comme nos maîtres à cet égard,

36 Pour Paris, voir Krause, 1989 (note 18), p. 145-167 ; Lours, 2010 (note 4), p. 161-164. Pour Meaux, voir Lours, 2010 (note 4), p. 214-216, fig. 115.

37 Pour la critique contemporaine de l'art gothique dans son ensemble, voir Hesse, 1984 (note 17). Avant Soufflot déjà, certains aspects de l'art gothique avaient fait l'objet de jugements positifs, par exemple par Claude Perrault (années 1670), Jean François Félibien (1687), Michel de Frémin (1702) et Jean-Louis de Cordemoy (1706). Cf. Robin D. Middleton, « The Abbé de Cordemoy and the Graeco-Gothic Ideal : A Prelude to Romantic Classicism », partie 1, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 25, 3/4, 1962, p. 278-320 ; Robin D. Middleton, « The Abbé de Cordemoy and the Graeco-Gothic Ideal : A Prelude to Romantic Classicism », partie 2, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 26, 1/2, 1963, p. 90-123. Après le discours de Soufflot devant l'Académie, Laugier s'exprimera aussi sur le caractère sublime. Voir sur ce point Sigrid de Jong, « Experiencing the Gothic Style », dans *Architectural Histories* 7/1, 2019, p. 1-12, ici p. 1-3. Cf. également pour la revalorisation de l'art gothique par Jacques-François Blondel, Aurélien Davrius, « L'architecture religieuse régénérée par le gothique : entre la théorie de Jacques-François Blondel et la pratique de Jacques-Germain Soufflot », dans *Jacques-Germain Soufflot ou l'architecture régénérée (1713-1780)*, éd. par Claire Ollagnier et Daniel Rabreau, actes, Paris, Groupe histoire, architecture, mentalités urbaines, 2013, Paris 2015, p. 47-56.

38 Jacques-Germain Soufflot, « Mémoire sur l'architecture gothique par Mr. Soufflot. Lu à l'Académie des Beaux-Arts dans la séance du 12 avril 1741 », dans *L'Œuvre de Soufflot à Lyon*, éd. par Université Lyon 2, Institut d'histoire de l'art, Lyon 1982, p. 189-196. Voir également Hesse, 1984 (note 17), p. 132-137 ; de Jong, 2019 (note 37), p. 1-5. Pour les activités de Soufflot en général dans le contexte de l'Académie, voir Basile Baudez, « Soufflot académicien », dans *Jacques-Germain Soufflot ou l'architecture régénérée (1713-1780)*, éd. par Claire Ollagnier et Daniel Rabreau, actes, Paris, Groupe histoire, architecture, mentalités urbaines, 2013, Paris 2015, p. 29-33.

et, malgré le mépris que nous en faisons, nous ne saurions leurs refuser cet avantage quelque grand qu'il soit³⁹. »

Certes, il n'approuve pas lui non plus « les chimères et bizarres ornemens des gots », mais afin de réformer l'art, il appelle à profiter plus généralement des conquêtes du style gothique et à trouver un « juste milieu » entre ses proportions et les proportions contemporaines⁴⁰. Sainte-Geneviève et Sens s'inscrivent toutes deux dans ce contexte argumentatif. Tandis que, quatorze ans après son discours à l'Académie, il tente, à Sainte-Geneviève, une symbiose gréco-gothique conforme à son appel à réformer l'architecture sacrée, il propose à Sens un exemple de construction plus petite, inspirée des formes classiques et insérée dans une cathédrale gothique. Ce faisant, Soufflot travaille sur la base des mêmes principes méthodologiques, comme une systématisation marquée du corps de bâtiment dans le plan de masse et l'élévation. À travers des structures très claires, facteurs d'unité, il développe une alternative stylistique au gothique dans le sens de l'application moderne de ces principes.

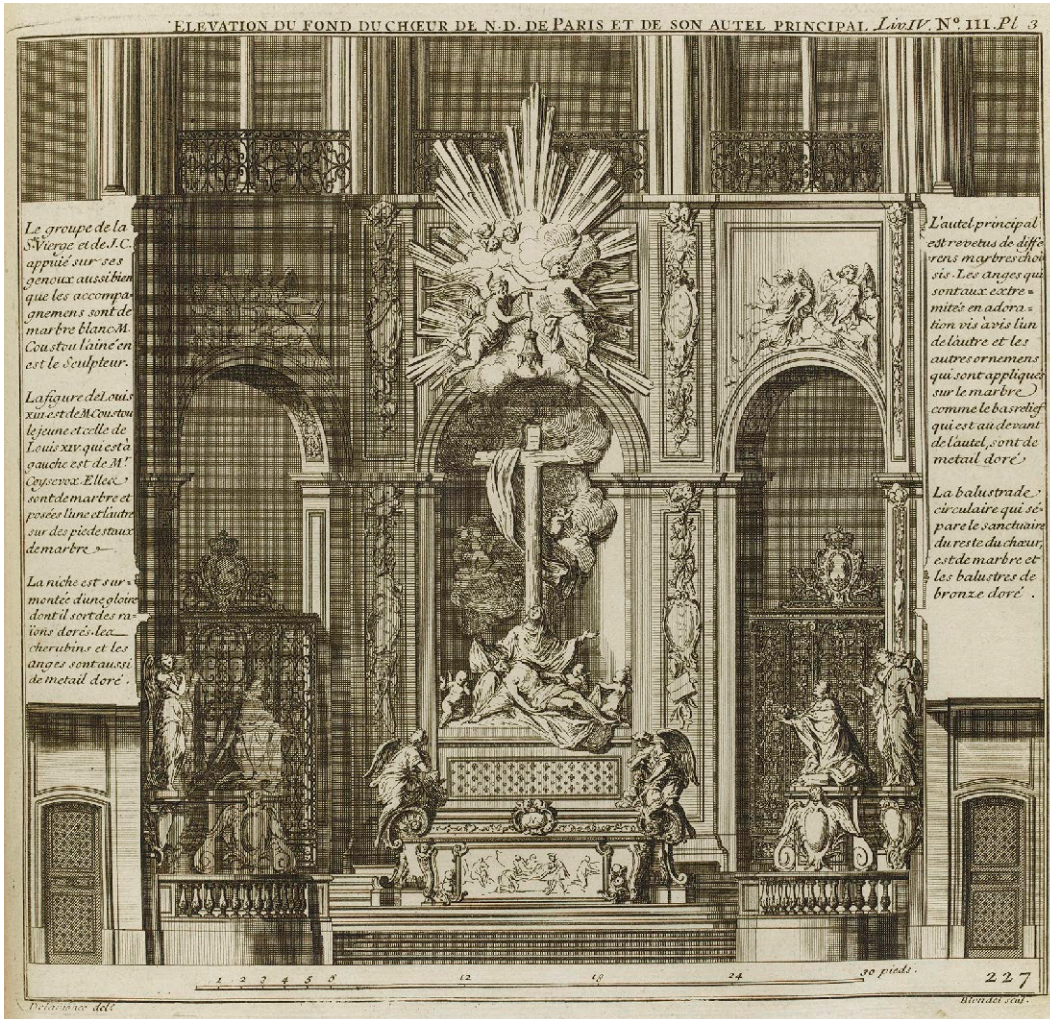
Pour Sigrid de Jong, la nouveauté des réflexions théoriques de Soufflot en matière d'architecture réside dans le fait que, contrairement aux analyses de l'architecture gothique qu'avaient livrées ses prédécesseurs tels que Perrault ou Cordemoy, il développe un « plaidoyer passionnant pour l'observation personnelle de l'impact d'un bâtiment sur son spectateur⁴¹ ». Ainsi, la diversité que mettent en scène les architectures du jubé et de l'église de Sens peut aussi être comprise comme une tentative d'application visuelle de ses réflexions différente de la variante symbiotique mise en œuvre à Sainte-Geneviève. Soufflot expose au spectateur dans leur coexistence construite les grandes structures d'ensemble qui, selon lui, sous-tendent les deux styles. La force et l'actualité des solutions qu'il applique pour se positionner par rapport au patrimoine séculaire se manifestent dans les nombreux exemples qui suivirent à Rouen (1773-1779) ou au Mans (1779), où des systèmes architecturaux tout aussi sobres dans leur langage formel furent intégrés sous la forme de jubés dans les structures gothiques⁴².

39 Soufflot, 1741 (note 38), p. 192.

40 Ibid., p. 195 : « Tout ce que j'en veux conclure, c'est que méprisant totalement les chimeriques et bizarres ornemens des gots, nous pourrions, sans donner dans l'extreme de leurs proportions, en profiter et trouver entre elles et les nôtres un juste milieu qui repareroit le défaut du 1^{er} coup d'oeuil et feroit peut être dire de celui qui auroit eu ce bonheur : Omne tulit punctum. » Avant lui, Cordemoy avait déjà réfléchi à la manière de réunir les deux styles, voir Middleton, 1962/1963 (note 37).

41 Sigrid de Jong, « "L'âme" de l'architecte : le rôle de l'expérience dans la pensée de Soufflot », dans *Jacques-Germain Soufflot ou l'architecture régénérée (1713-1780)*, éd. par Claire Ollagnier et Daniel Rabreau, actes, Paris, Groupe histoire, architecture, mentalités urbaines, 2013, Paris 2015, p. 35-46, ici p. 40 ; De Jong, 2019 (note 37).

42 Pour Rouen, voir Marie Pessiot, « Les jubés de la cathédrale de Rouen », dans *Clodion et la sculpture française de la fin du XVIII^e siècle*, éd. par Guilhem Scherf, actes, Paris, Musée du Louvre, 1992, Paris 1993, p. 141-186 ; Marie Pessiot, « Cathédrale de Rouen : aperçu sur l'histoire du jubé néoclassique », dans *Bulletin annuel des amis des monuments rouennais 1994-1995*, p. 84-88. Pour Le Mans, voir Eugène Hucher, *Le jubé du cardinal Philippe de Luxembourg à la cathédrale du Mans : décrit d'après un dessin d'architecte du temps et des documents inédits [...]*, Le Mans 1875.



11 *Élévation du fond du chœur de Notre-Dame de Paris et de son autel principal*, dans Jacques-François Blondel, *Architecture française, ou recueil des plans, elevations, coupes et profils*, Paris 1752, t. 2, liv. 4, chap. 3, fig. 3

Quatre ans seulement après la construction du jubé, Guillaume Coustou le Jeune reçut la commande du tombeau du Dauphin (1766–1777) qui devait figurer au milieu du chœur, devant le baldaquin de Servandoni (fig. 6–7). Un plan de Soufflot de 1777 conservé aux Archives nationales montre que c'était aussi l'architecte qui était à l'origine de l'implantation du tombeau dans le chœur⁴³. Par la retenue dont font preuve les figures et l'utilisation de formes associées à

43 Jacques-Germain Soufflot, Plan du chœur de Saint-Étienne avec la marque de l'emplacement du futur tombeau, 26 avril 1777, Archives nationales O/1/1427.

l'antiquité comme les urnes et les guirlandes, le monument de Coustou présente le même vocabulaire concis que celui du jubé. Mais outre cette corrélation formelle, on peut également lire une corrélation sémantique stratégique entre le jubé et le monument funéraire : sur le jubé, l'autel de saint Louis commémore le mariage royal, tandis que dans le chœur, le tombeau de l'héritier du trône met en scène l'amour conjugal et visualise ainsi le lien entre le vénérable site de Sens et la monarchie française en en donnant une forme actualisée à travers des personnages contemporains. Cet ensemble de style néoclassique composé d'un cadre architectural et d'une sculpture centrale, exécuté en l'espace de seulement quelques années à Sens par deux éminents artistes travaillant pour la maison royale, déterminait désormais le regard porté depuis la nef vers le chœur. Dans sa concentration, il doit être considéré comme un projet concurrent à la fois de l'aménagement du chœur avec sépulture royale de Notre-Dame de Paris, et du baldaquin de Servandoni implanté au fond du chœur sénonais et inspiré du baroque romain (fig. 11).

Un paragone dans l'église : la théâtralisation sculpturale du sacré

La discussion post-tridentine sur la nécessité de restructurer le chœur dans un souci de réforme afin d'améliorer la visibilité de l'autel et permettre la participation des fidèles à l'office entraîna de nouvelles exigences et de nouveaux défis pour les artistes⁴⁴. Des éléments d'architecture et de sculpture remplacèrent les retables peints souvent sculptés sur les côtés⁴⁵. Davantage qu'autrefois, c'est la sculpture qui devait désormais apporter les solutions susceptibles de meubler les perspectives ainsi libérées. C'est ce qu'on peut observer dans toute une série de paroisses parisiennes, par exemple à Saint-Sulpice ou à Saint-Roch où la sculpture est mise en scène au centre, à l'extrémité de différents espaces successifs – souvent dans la chapelle axiale du chœur.

La dernière grande campagne menée à Sens par les chanoines en particulier sous le cardinal de Luynes consista à réaménager la chapelle du chœur, dédiée selon la légende au premier évêque de Sens, saint Savinien, en y réalisant des lambris muraux et un relief d'autel. Mais l'ensemble que formaient la clôture de Soufflot et le monument de Coustou masquait ce décor depuis la nef. Contrairement aux grands artistes engagés auparavant, celui qui l'avait réalisé,

44 Voir l'aperçu général de la question par Mathieu Lours et Sébastien Bontemps, « La mise en scène des liturgies », dans Mathieu Lours, Sébastien Bontemps, Laurent Lecomte et al. (éd.), *Paris et ses églises du Grand Siècle aux Lumières*, Paris 2016, p. 67-87 ; Lours, 2010 (note 4), p. 83-122.

45 Pour les retables parisiens jusqu'au XVII^e siècle, voir Frédéric Cousinié, *Le Saint des Saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence 2006. Les nouvelles exigences imposées à la sculpture qui, dans un temps de crise et de mutation, doit désormais véhiculer le sacré, constituent le thème de mon projet de recherche *Skulptur und Sakralität. Bildhauerische Neukonzeptionen in religiösen Bildräumen von Paris am Übergang zur Moderne (1700–um 1850)*.

Joseph Hermand, désigné dans le *Devis et marché détaillé* du 23 mars 1771 comme « sculpteur stukateur ordinaire du feu Roy de Pologne, Duc de Lorraine », était peu connu⁴⁶. Quant à saint Savinien, considéré comme un chrétien envoyé par Pierre en Gaule, il fut le premier évêque de Sens et fut, dit-on, décapité alors qu'il prêchait⁴⁷.

Contrairement à l'ensemble néoclassique du chœur, Hermand a exécuté au-dessus de l'autel une scène très animée, en stuc imitant le marbre, comportant trois figures sur un fond de draperie en stuc jaune. Saint Savinien est sur le point de tomber en arrière vers la droite, les bras levés et une jambe tendue, l'autre repliée. Ses yeux profondément enfoncés dans leurs orbites sont tournés vers le haut. À gauche, le bourreau debout, vêtu d'un simple pagne, brandit sa hache des deux mains au-dessus de son épaule gauche tandis que de son genou droit, il maintient l'évêque au sol. Au sol également, un autre soldat, à genoux, a saisi Savinien à la gorge de ses deux bras tendus.

Selon le marché conclu en 1771, il était prévu qu'une gloire de stuc doré ornée de nuages et de putti surmonte le rideau de stuc qui, en arrière-plan de la scène, semble suspendu par des cordons accrochés à chacune des colonnettes encadrant la fenêtre centrale⁴⁸. Alors qu'à Paris la croix et la gloire devaient réunir le groupe sculpté tourmenté de l'autel de Nicolas Coustou (1712-1725) et l'architecture gothique qui l'encadraient pour former une perspective d'ensemble, alors aussi qu'à Chartres, l'*Assomption de Marie* par Charles-Antoine Bridan (1767-1773) surmontait une haute tour de nuages, à Sens la draperie de stuc fonctionnait comme le fond d'un relief dans un retable (fig. 11-12)⁴⁹. Combinée à la gloire, cette draperie avait pour fonction d'adapter le groupe sculpté du martyre aux proportions gothiques. En même temps, elle faisait partie d'un ornement plus vaste, déposé au XIX^e siècle, qui recouvrait entièrement la zone des arcades de la chapelle axiale du chœur. Selon le contrat, Hermand avait à l'origine habillé sur toute sa longueur la partie basse gothique de la chapelle axiale en la garnissant de draperies comparables que rythmaient des doubles colonnes

46 Devis et marché détaillé de la manière dont M^r. Hermand, sculpteur stukateur ordinaire du feu Roy de Pologne, Duc de Lorraine, propose exécuter la chapelle S^t. Savignien dans la Cathédrale de Sens, suivant le dernier dessin qu'il en a fait sur les ordres de Messieurs les commissaires du dit Chapitre, 23 mars 1771, Archives départementales de l'Yonne, G 712-2.

47 « St. St. Savinianus, Potentianus, und Altinus », dans *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste* [...], éd. par Johann Heinrich Zedler, 64 vol., t. 34, Halle, Leipzig 1742, col. 350-351.

48 Devis et marché détaillé [...], 1771, Archives départementales de l'Yonne, G 712-2 (note 46) : « 3^e. La gloire, les nuages et les enfants seront de Stuk pour être doré. Les enfants blancs, et les nuages peints. »

49 À Chartres, c'est l'architecte Victor Louis qui assura la direction du vaste réaménagement du chœur. Pour le décor, voir François Benoit, « Le conflit des styles dans la cathédrale de Chartres au XVIII^e siècle », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 2/1, 1900/1901, p. 45-57 ; Maurice Jusselin, « Projets pour la transformation du chœur de la cathédrale de Chartres au XVIII^e siècle », dans *Bulletin monumental* 88, 1929, p. 503-508 ; Maurice Jusselin, « Martens. Collaborateur de Bridan à la cathédrale de Chartres », dans *Mémoires de la Société Archéologique d'Eure-et-Loir* 21, 1957/1961, p. 276-278 ; Brigitte Féret, « Charles-Antoine Bridan, sculpteur (1730-1805) », dans *Art sacré* 11, 2000, p. 150-153 ; Christian Taillard, *Victor Louis (1731-1800). Le triomphe du goût français à l'époque néo-classique*, Paris 2009, p. 111-124.



12 Charles-Antoine Bridan, *L'Assomption*, 1767-1773, marbre, Chartres, cathédrale Notre-Dame, chœur

pareillement revêtues⁵⁰. Hermand s'était déjà essayé à un décor similaire dans le chœur de Chartres en réalisant des entre-colonnements de stuc drapé entre les piliers gothiques et les recouvrant. On peut donc supposer que c'est sa réalisation pour Chartres qui valut à Hermand d'obtenir la commande de Sens⁵¹. Hermand ne travailla pas, comme c'était le cas à Notre-Dame de Paris, sur le contraste entre des piliers de chœur (gothiques) recouverts à l'antique et la représentation dramatique de la Pietà sur l'autel de Nicolas Coustou. A Sens, la conformité stylistique et matérielle du rideau de stuc en mouvement dans les plis a plutôt mis l'accent sur l'unification scénique de la scène du martyr et de l'architecture qui l'entoure. La chapelle devait être identifiée comme le lieu authentique où le premier évêque de Sens avait été décapité devant l'autel pendant la messe. Le groupe du martyr, qui se distingue par un subtil dessin de surface et une gestuelle très convaincante sur le plan anatomique, est mis en scène par le stucateur Hermand à l'instant qui précède la péripétie. Il a choisi le moment où le bourreau bande ses muscles pour frapper tandis que le saint est représenté dans un geste ouvert de reddition, mais recevant en même temps la palme du martyr. En cela, il s'inscrit, et pas seulement en termes de description des figures, dans la tradition de l'apôtre saint André, affaissé peu avant son martyre, représenté par François Duquesnoy à Saint-Pierre de Rome, ou dans celle de la décollation de saint Paul de Bologne par Alessandro Algardi. De même, la combinaison de formes ornementales imitant le drapé et d'un groupe de figures nous renvoie également au Bernin (statue de Constantin au Vatican, Extase de la Bienheureuse Lodovica Albertoni) et plus généralement aux grandes Pompes funèbres avec leurs architectures provisoires, leurs figures plastiques et les habillages en tissu de l'intérieur des églises qui étaient familières aux chrétiens pratiquants du XVIII^e siècle.

À l'époque du cardinal de Luynes, la mémoire de saint Savinien et de son successeur Potentien était encore bien ancrée dans l'ordre liturgique. Ainsi, le *Missale metropolitanæ ac primatialis ecclesiæ senonensis*, publié par Luynes en 1785, comporte un texte de messe de plusieurs pages à l'occasion de la fête annuelle des saints Savinien et Potentien, le 19 octobre⁵². Le *Processional* de 1756, également publié par le cardinal, régleme minutieusement le parcours et les stations des processions du dimanche et de certains jours de fête. La station de la chapelle Saint-Savinien occupe une place centrale non pas tant dans la petite procession dominicale que dans les grandes processions de certains

50 Devis et marché détaillé [...], 1771, Archives départementales de l'Yonne, G 712-2 (note 46) : « 1°. Le revêtement des groupes de colonnes suivant le dernier dessin, leurs ariers corps, les bandaux, et bases seront de Stuk imitant le blanc veiné, les panaux de marbre de couleur. »

51 Pour Chartres, cf. Benoit, 1900/1901 (note 49), p. 52.

52 *Missale Metropolitanæ ac primatialis ecclesiæ senonensis, Auctoritate Eminentissimi ac Reverendissimi in Christo Patris D.D. Pauli d'Albert de Luynes [...]*, Sens 1785, p. 514–516 : « Festa Octobris. Die XIX. In festo S.S. Saviniani Episcopi, et Potentiani, Senonensium Apostolorum, Ac sociorum, Martyrum. Annuale – minus. » Je remercie cordialement Philipp Stenzig pour les précieuses indications qu'il m'a fournies et pour l'échange que nous avons eu sur les processions rituelles à Sens.

jours de fête (par exemple, la Fête du très Saint Sacrement) ou celles des jours de pluie, c'est-à-dire quand la procession vers d'autres églises devait être annulée⁵³. De plus, en ce qui concerne l'hymne chanté pendant la procession de la fête de saint Savinien et ses compagnons, le *Processional* indique non seulement le texte à chanter, mais aussi la partition de la mélodie⁵⁴.

Toutes les processions à l'issue desquelles les laïcs (d'abord les hommes, puis les femmes) étaient toujours autorisés à participer, partaient du chœur et passaient donc d'abord devant le tombeau royal. Ce dernier n'est pas seulement un témoignage du lien étroit entre l'église métropolitaine et la maison royale, il met également en évidence le fondement chrétien de la monarchie française à travers la mise en scène du Dauphin comme héros chrétien royal contemporain. De plus, le thème de l'amour conjugal renvoie comme aucun autre au privilège séculaire du Primat des Gaules et de Germanie que reprend à Sens, à la sortie du chœur, le relief du mariage de saint Louis. Ensuite, les processions du chœur passaient par la station obligatoire de la chapelle de la Vierge. Certains jours de fête, la procession s'arrêtait également à la chapelle dédiée aux saints Savinien et Potentien dont les rideaux de stuc coloré définissaient le lieu comme lieu de solennité et de noblesse, par contraste avec le reste de l'architecture gothique. Face à ce décor théâtral, au groupe dramatique du martyr, les fidèles devaient voir illustrés devant leurs yeux ce vénérable lieu de la chrétienté qu'était Sens, sa légitimation et l'engagement exemplaire du premier martyr chrétien – l'un des premiers héros chrétiens. Puis la procession regagnait le chœur en passant par la chapelle de Saint-Jean-Baptiste.

Nous avons pu mettre en évidence les contextes politique, personnel, pédagogique et liturgique des choix du cardinal et du chapitre en matière de modernisation de la cathédrale de Sens. Les nombreux manuels du cardinal fixant la liturgie et les rites fournissent des informations précises quant au déroulement des rituels de l'église métropolitaine, ce qui permet d'apporter des réponses plus pertinentes à l'évidente diversité des styles ou des conceptions que manifestent les différentes mesures de transformation. En introduisant de nouveaux formats, le cardinal actualisait des lieux visuellement éminents pour les processus liturgiques au quotidien. En suivant le parcours des processions et en s'arrêtant successivement à chacune de ses stations, les fidèles se voyaient proposer une actualisation visuelle hétérogène qui misait tantôt sur une immédiateté théâtra-

53 *Processional de Sens, imprimé par l'ordre de son Eminence Monseigneur le Cardinal de Luynes, Archevêque Vicomte de Sens* [...], Sens 1756, p. 176-177 (parcours avec station à la chapelle Saint-Savinien). Voir en outre pour la liturgie et le déroulement des cérémonies en général à l'époque du cardinal de Luynes, *Cérémonial de l'église métropolitaine et primatiale de Sens, et du diocèse*, Sens 1769.

54 *Processional de Sens*, 1756 (note 53), p. 26-27 : « Dans la Metrop. le xxxi. Decemb. La feste des SS. Savinien, et Potentien, et Ste Colombe. Tout se dit comme au Commun de plusieurs Martyrs, page xxxi [...] » ; P. CLXXXVI-CLXXXVII (« Hymnes des Processions ») : « La Feste de S. Savinien et S. Potentien : Sur le chant Obscuro tenebris, cy-devant, CLXXXII-CLXXXIII, Hymne [...] ». La partition de la mélodie de « Obscuro tenebris », P. CLXXXII. Il s'agit manifestement ici d'une autre journée célébrée en l'honneur des saints le 31 décembre.

lisée, tantôt, par le biais de formes apaisées, sur la continuité et la dignité des contenus religieux. Dans l'expérience que faisait le fidèle de chacune des différentes stations du processus liturgique prise séparément et successivement, il faut donc comprendre la diversité d'abord comme un moyen de faire vivre et d'animer l'espace sacré et non pas comme une incohérence de style. L'analyse que propose Sigrid de Jong des descriptions architecturales de Soufflot s'inscrit en tout point dans ce contexte argumentatif. Selon Sigrid de Jong, ce qui est neuf chez Soufflot, c'est qu'il parcourt pour ainsi dire en personne le bâtiment (que ce soit de manière fictive, ou réelle) et comprend ainsi l'expérience successive de l'espace comme un processus cognitif essentiel⁵⁵. Le rituel de la procession tel qu'il était pratiqué signifiait certes depuis toujours que l'on parcourait personnellement un espace sacré que l'on appréhendait donc physiquement. Mais si on le relie à l'expérience architecturale chez Soufflot, on pourrait considérer que cette expérience vécue à travers la succession des stations faisait alors l'objet d'une nouvelle mise en scène et qu'elle était rendue plus évidente encore grâce aux nouveaux éléments, diversifiés, du décor. Ainsi la diversité devenait-elle pour les fidèles une proposition d'actualisation et en même temps le signe de la continuité vivante à l'œuvre dans la très ancienne église métropolitaine. C'est de cet exercice délicat d'équilibre conceptuel que les commanditaires et les artistes de l'institution, alors soumise à des pressions croissantes qu'était l'Église, devaient s'acquitter, dans un siècle, celui des Lumières, particulièrement critique vis-à-vis de la religion et des institutions. Il s'agit ainsi d'un exercice qui requérait des solutions conformes à l'esprit du temps et qui, dans notre perspective d'aujourd'hui, ne pouvait donc pas être plus actuel.

⁵⁵ De Jong, 2019 (note 37), p. 1-5.