

Vers une révolution des espaces ?

De l'Église du culte catholique au Temple de la Raison

Sébastien Bontemps

En France, dans une église catholique post-tridentine et prérévolutionnaire, l'espace du sanctuaire, où se trouve l'image de Dieu, concentre le champ de vision et focalise le regard. Par image, nous n'entendons ni figure, ni effigie, ni d'ailleurs forme sensible, mais l'ensemble des points où viennent converger les rayons optiques provenant d'un objet donné : ici l'objet est le fidèle, ou l'œil du fidèle, et l'ensemble des points est le sanctuaire, l'espace sacré, qui devient à la fois la représentation perceptible de Dieu et un outil de contact avec Dieu. En effet, la tridimensionnalité d'un espace est nécessaire pour exprimer la présence tangible et l'extériorité du sacré. Le sanctuaire, image et espace de Dieu, n'est donc pas fait pour être vu mais pour voir : sa contemplation ne repose pas sur l'échange mais sur la fascination. L'aménagement du sanctuaire, espace sacré absolu de l'église catholique, détermine donc les conditions d'une expérience sensitive du sacré.

Mais vers la fin du XVIII^e siècle, une forme de discordance s'est installée entre les fidèles et les ecclésiastiques suite à de nombreuses affaires (le refus des sacrements, les billets de confession, l'expulsion des jésuites, les critiques des philosophes), au point qu'en abandonnant les rites traditionnels, la croyance en Dieu risque elle-même de s'orienter vers une forme de théophilanthropie. La littérature artistique, critique et liturgique joue alors un rôle fondamental pour redéfinir l'espace du sanctuaire, en accord avec les saints mystères de la liturgie. Les débats, qui ne sont pas le privilège de l'Académie, cherchent à convertir l'église, l'édifice traditionnel du culte catholique, en un lieu en adéquation avec les pratiques de son temps. Le cadre chronologique est d'autant plus important qu'il s'agit, d'un point de vue historique, des dernières décennies de l'Ancien Régime et des tentatives de renouveau avec la Révolution, l'Empire et la Restauration.

Aggiornamento des espaces sacrés jusqu'au milieu du XVIII^e siècle

Les embellissements parisiens débutent au milieu du XVII^e siècle : Saint-Laurent (1654), Saint-Séverin (en 1677-1684) et Saint-Paul (en 1672-1696) furent les premières églises touchées (fig. 1). Les chantiers se sont ensuite multipliés

pendant la première moitié du XVIII^e siècle. Dans un premier temps, les architectes limitèrent leurs projets aux arcades situées à proximité immédiate du maître-autel et les interventions se faisaient donc à l'échelle du sanctuaire. Dans un second temps, ils prirent en considération l'ensemble de l'espace situé derrière la grande grille et les interventions se firent alors à l'échelle du chœur. On observe ainsi une extension progressive de l'espace touché.

Bien évidemment, les églises post-tridentines devaient répondre à de nouvelles exigences en termes de mobilier et de cadre, dont la convenance était d'ailleurs souvent vérifiée lors de visites pastorales¹. Mais les fidèles eux-mêmes se montraient exigeants et exprimaient deux principales doléances : la recherche de lumière, directe ou indirecte, et l'organisation de l'espace.

Deux possibilités s'offraient aux marguilliers pour rendre leur église moins obscure. Ils pouvaient intervenir, d'une part sur les verrières, sources directes de lumière, d'autre part sur les parois, sources indirectes de la lumière. Les



1 Décor du chœur de l'église Saint-Séverin, 1681-1684, Paris

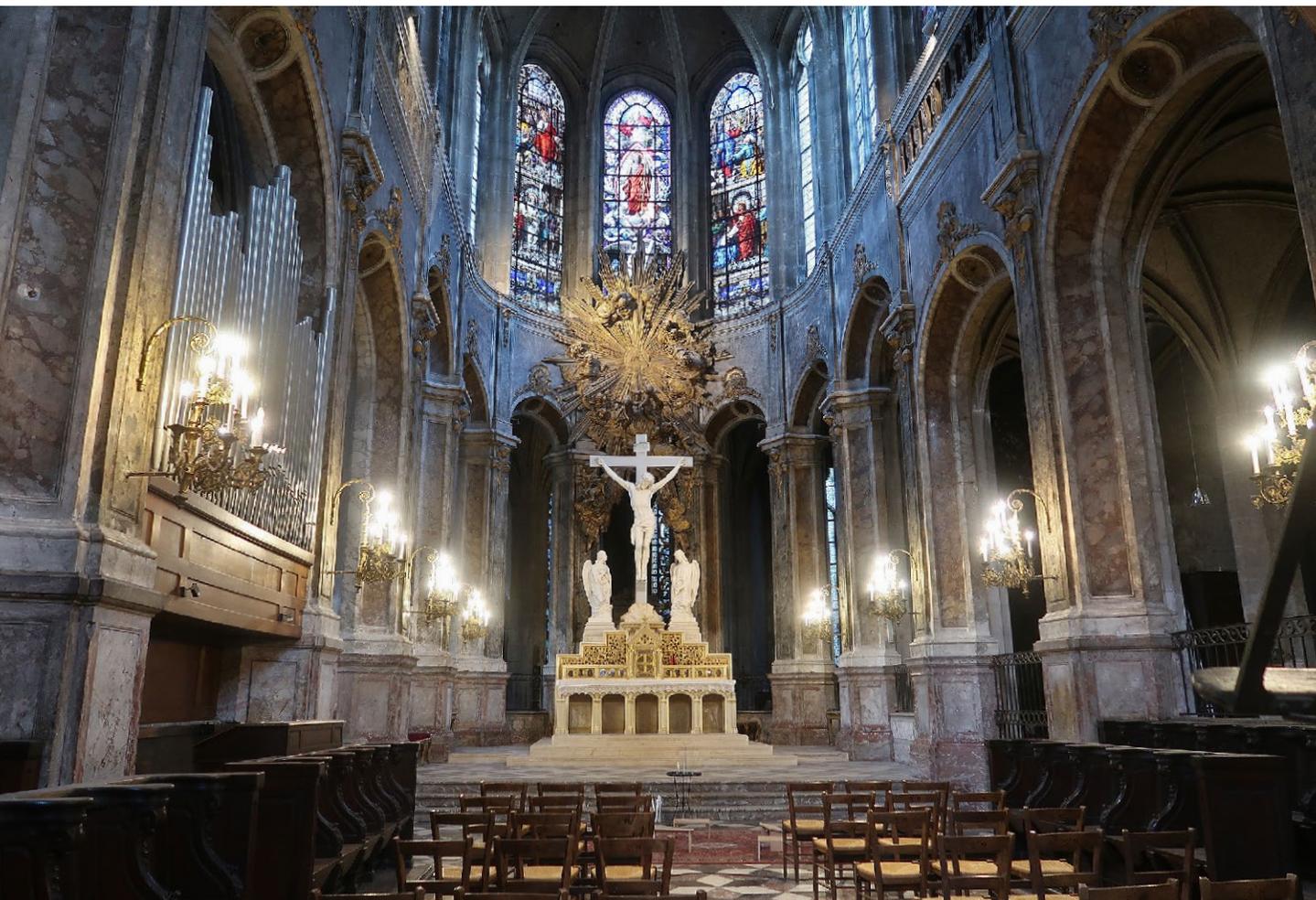
1 *Le Répertoire des visites pastorales de la France. Première série : anciens diocèses (jusqu'en 1790)*, 4 vol., t. 3, Paris 1983, p. 370-380, ne signale aucune visite pastorale dans une paroisse parisienne *intramuros* au XVIII^e siècle. Pour le XVII^e siècle, on peut relever une visite de l'archevêque de Noailles à Saint-Jacques-de-la-Boucherie le 19 novembre 1698. Toutefois ces visites demeuraient rares à Paris.

deux opérations furent menées à Paris. Cette recherche de lumière peut s'expliquer par la volonté réelle de redéfinir le rôle des fidèles lors des célébrations. Elle permettait aux fidèles de participer au culte par la lecture des textes sacrés, ainsi que par la contemplation du miracle de la transsubstantiation. Face aux partisans de la lumière se dressaient les adeptes de l'obscurité, parmi lesquels figurent au XVII^e siècle Jean-Baptiste Thiers, défenseur traditionnel des rites anciens dans les églises, surtout lorsqu'il préconise de n'exposer le saint sacrement qu'avec parcimonie (*Traité de l'exposition du saint sacrement de l'autel*), mais aussi d'une manière peut-être plus inattendue au XVIII^e siècle par Louis-Sébastien Mercier, lorsqu'il évoque « les blanchisseurs d'église » italiens à la fin du siècle². Les premières campagnes datent de la décennie 1720. Elles concernent les églises Saint-Jean-en-Grève (1724), Saint-Germain l'Auxerrois (1728), Saint-Nicolas-des-Champs (1728) et Saint-Barthélemy (1729). Le mouvement se poursuit au cours des décennies suivantes à Saint-Gervais (1736), Saint-Jacques-de-la-Boucherie (1759) et à Saint-Séverin (1762). Le fait que les auteurs des guides indiquent précisément une date pour chacune des campagnes en dit long sur l'intensité du mouvement.

L'augmentation des « embellissements » des églises paroissiales parisiennes montre bien le rêve des marguilliers de faire totalement disparaître l'architecture derrière un décor de théâtre ou de revêtement, ce qu'ils parviennent à faire dans un cas seulement, à Saint-Barthélemy en 1740, où les aménagements se répandent au-delà des limites du sanctuaire, comme à Notre-Dame, et vont littéralement conquérir « l'église extérieure ». Ce désir de conquête confirme bien la migration du décor dans un mouvement de va-et-vient entre la nef et le sanctuaire. Les marguilliers, bénéficiaires de l'espace de la nef, souhaitent aussi s'engager dans le chœur et le sanctuaire en assurant un lien entre les deux espaces par l'emploi d'un décor continu. Les travaux de Paul-Ambroise et Sébastien-Antoine Slodtz pour l'église Saint-Barthélemy de 1736 à 1740 peuvent être considérés comme le paroxysme de ce type de décor extensif³. Les lambris enveloppent en effet toute l'église, le sanctuaire, le chœur et la nef. Une telle extension est rendue possible par les dimensions modestes de l'église, petite paroissiale de l'île de la Cité. Le décor unifie étroitement les différents éléments, lambris, banc d'œuvre et chaire, qui s'accordent par l'homogénéité du vocabulaire ornemental fait de médaillons, de palmes, de guirlandes, de cassolettes et d'angelots. Au milieu du XVIII^e siècle, le principal reproche formulé contre ces embellissements est leur caractère extensif dans l'espace, c'est-à-dire des murs et des travées « habillés » de meubles, de lambris, de dorures, de placages de stucs ou de marbres de couleurs, utilisant un vocabulaire ornemental moderne. L'exemple de Saint-Merry montre bien le rêve des marguilliers de faire totale-

2 Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, t. 12, Amsterdam 1789, p. 92.

3 Voir Sébastien Bontemps, « Ordonner l'Ancien et le Moderne : les embellissements des églises paroissiales gothiques aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Art Sacré* 30, 2014, p. 138-149.



2 Décor du chœur de l'église Saint-Merry, 1752-1754, Paris

ment disparaître l'architecture derrière un *decorum* presque théâtral (fig. 2). C'est justement cet aspect qui est jugé indécent dès les années 1750, d'autant que la fabrique en sort ruinée après avoir subi plusieurs déconvenues et après avoir payé les artistes sollicités. Ailleurs, la tentation est grande mais l'échec de Saint-Merry pousse à abandonner de nombreux projets⁴.

Le véritable tournant de l'histoire de l'espace religieux parisien est incarné par le système à piliers cannelés à Saint-Nicolas-des-Champs (1742) et plus tard

4 Voir Sébastien Bontemps, « Invention, fonction(s) et exécution du décor architectural : Paul-Ambroise Slodtz et l'embellissement du chœur de l'église Saint-Merry à Paris », dans Matthieu Lett, Carl Magnusson et Léonie Marquaille (éd.), *Décor et architecture (xvi^e-xviii^e siècle). Entre union et séparation des arts*, Berne 2020, p. 171-184.

à Saint-Germain-l'Auxerrois et à Saint-Médard à la veille de la Révolution. Ainsi, en 1745, à l'église Saint-Nicolas-des-Champs de Paris, les fûts de seize colonnes du chœur sont cannelés et surmontés de pilastres ioniques, tandis que les grandes arcades sont cintrées. Contemporain des plans de Soufflot pour Sainte-Geneviève, le sanctuaire de l'église royale de Saint-Germain-l'Auxerrois reçoit des colonnes cannelées, assez proches du dorique, d'après les plans de Louis-Claude Baccarit, et une sculpture de Louis-Claude Vassé (fig. 3)⁵. Selon son protecteur, Charles-Nicolas Cochin, « on ne pouvait reprocher à cette composition que d'être une architecture grecque qui s'alliait peu avec le gothique, c'est du moins le seul défaut qu'y trouvait Monsieur Soufflot⁶ ». On comprend donc l'enjeu principal ici, de nouveau rappelé par Dezallier d'Argenville un peu plus tard en 1787 : « M. Baccarit a trouvé dans son génie le moyen de conserver un exact rapport avec le reste de l'église⁷. »



3 Décor du chœur de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, 1755-1767, Paris

5 Pour le décor du chœur de Saint-Germain-l'Auxerrois, voir Alexandra Michaud et Léonore Losserand, « Les embellissements du chœur de Saint-Germain-l'Auxerrois (1755-1767) et leurs prémices : entre architecture et sculpture », dans Matthieu Lett, Carl Magnusson et Léonie Marquaille (éd.), *Décor et architecture (XVI^e-XVIII^e siècle)*. *Entre union et séparation des arts*, Berne 2020, p. 55-67.

6 Charles Henry, *Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin*, Paris 1880, p. 32.

7 Antoine Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris ou indication de ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville*, Paris 1778, p. 42.

À la recherche de nouveaux modèles

La liturgie est au cœur de la réflexion des aménagements de l'espace sacré en ce milieu de siècle. Théorie architecturale et théorie liturgique sont toujours à comparer pour les appréhender. D'où proviennent les nouveaux modèles? L'Italie du Sud et la Grèce sont les principaux foyers de la redécouverte des antiquités grecques. En 1745, l'architecte Giuseppe Antonini donne la première description de Paestum, au sud de Naples, dans son traité sur la *Lucania*⁸. Et le jeune architecte Jacques-Germain Soufflot s'embarque en compagnie de son ami Gabriel-Pierre-Martin Dumont pour la cité de Paestum quelques années plus tard où il découvre avec surprise le type et les proportions d'un ordre dorique sans base, tout nouveau pour lui. Le dorique de Paestum étonna les architectes habitués aux proportions de Vitruve et aux formes que reproduisaient les traités de Vignole, Serlio ou Scamozzi. Très vite, Barthélemy et Winckelmann discutent des caractères de ce dorique si particulier, et Marigny envoie les élèves de l'Académie à Paestum. Pour l'architecture et la décoration religieuses, cette découverte de l'art grec antique, parfaitement contemporaine de l'idée de progrès dans les arts, est interprétée dans la nouvelle église Sainte-Geneviève à Paris, et ce, dès sa construction. La basilique est le plus ambitieux projet d'église à coupole depuis le dôme des Invalides et polarise tous les espoirs de renouveau. Si, au milieu du XVII^e siècle, le Val-de-Grâce peut être considéré comme le testament édilitaire d'Anne d'Autriche, du moins en matière d'architecture religieuse, le nouveau chœur de Notre-Dame au début du XVIII^e siècle, et Sainte-Geneviève, pourraient s'honorer du titre de « Vœu de Louis XV ». Les plans sont dressés en 1755 et, onze ans après le Vœu suite à sa guérison inespérée à Metz, Louis XV pose la première pierre de l'église en 1764. La nouvelle politique de monuments trouve dans cet immense édifice sa manifestation (fig. 4). L'architecte Soufflot convoque plusieurs influences qui reflètent la conception que l'on se faisait de l'architecture et de l'ornement religieux dans les années 1750 et 1780. À l'antiquité, Soufflot emprunte le péristyle qui rappelle le Panthéon de Rome, l'ordre corinthien, les colonnades de la nef, qui portent des linteaux en lieu et place des piliers portant des arcs, la colonnade circulaire du tambour, les bas-reliefs appliqués sur les murs, la frise extérieure avec ses guirlandes. Mais Soufflot, auteur dès 1741 d'un discours sur le *Parallèle des églises gothiques avec les églises modernes*, cherche aussi à rivaliser avec les dimensions des églises gothiques, dont il admire la hardiesse de construction. En 1753, Laugier lui-même théorise cette idée de Soufflot :

« J'ai cherché si, en bâtissant nos églises dans le bon goût de l'architecture antique, il n'y aurait pas moyen de leur donner une élévation et une légèreté qui égalât celle de nos belles églises gothiques⁹. »

8 Giuseppe Antonini, *La Lucania*, Naples 1745.

9 Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris 1753, p. 177. Alexandre Gady rappelle que Maximilien



4 Charles de Wailly, *Intérieur de l'église Sainte-Geneviève*, fin XVIII^e siècle, dessin, 49,8 × 41 cm, Paris, Musée Carnavalet

Antique ou gothique ? Le vocabulaire ornemental et architectural cherche plus ou moins l'équilibre pendant les décennies à venir, comme en témoignent notamment les œuvres de Louis-Etienne Boullée¹⁰. Mais, en tant qu'architecte, c'est l'unité visuelle que Soufflot désire faire admirer, dans l'intime correspondance entre ornements et structures architectoniques. Cette unité tient à l'application d'un système de distribution privilégié de l'ordonnance, c'est-à-dire de l'ornement architectural : l'ordre corinthien, qui est à l'image du modèle grec du *temple idéal*. En effet, le dorique des temples de Paestum était en quelque sorte indicatif, mais ce dorique, jamais utilisé à l'époque moderne, ne pouvait être adopté si l'on voulait observer la « sacro-sainte » bienséance. Et le système hiérarchique des cinq ordres exigeait, dans un grand monument à la fois royal et religieux, le recours au corinthien (comme au Louvre, à la chapelle royale de Versailles ou à l'École militaire). Le goût *all'antico* ne proscriit cependant pas la décoration sculpturale et ne pratique aucune logique soustractive de la sculpture. Ange-Jacques Gabriel a créé pour la chapelle de l'École militaire un décor sculpté relativement riche exécuté par les ciseaux généreux d'Augustin Pajou, Honoré Guibert et Boulanger. Ces églises et nouvelles chapelles (la chapelle des Fonts baptismaux à Saint-Sulpice, la chapelle des Âmes du Purgatoire à Sainte-Marguerite) fondent entièrement leur décor sculpté sur l'ornement d'architecture (colonnes, entablement, caissons, tables d'attente) : *mezzo l'uno mezzo l'altro*, selon les consignes de Marigny¹¹. L'architecture ne saurait se passer de la sculpture. Leur rapport est à nouveau l'enjeu des débats et ce jusqu'à la fin du siècle. En 1791, Quatremère de Quincy, chargé par le Directoire du département de Paris d'exposer ses considérations sur les travaux à mener pour achever le Panthéon, déclare que l'architecture « n'a point de prise sur nos affections et sur la partie sensible de notre âme, mais les ressources de la sculpture lui rendent ce qui lui manque [...] ». La sculpture est en quelque sorte le truchement de l'Architecture¹² ».

La construction *ex nihilo* assure quant-à-elle une unité immédiate entre la structure et l'ornement. Le problème est alors la définition du plan absolu, correspondant aux impératifs de la liturgie romaine et s'inscrivant dans une tradition vernaculaire pour répondre aux défenseurs d'une manière nationale. Les débats cherchent donc à redéfinir un décor authentique en accord avec la liturgie. Dès le début du XVIII^e siècle, les théologiens, qui ne se préoccupent d'architecture que

Brébion, ancien élève de Soufflot qui lui succède sur le chantier à la mort de l'architecte en 1780, exprime parfaitement les intentions de son maître qui parvint à « réunir la légèreté des édifices gothiques avec la pureté et la magnificence de l'architecture grecque ». Cité dans Guillaume Faroult, Alexandre Gady et Christophe Leribault (éd.), *L'antiquité rêvée : innovations et résistances au XVIII^e siècle*, cat. exp. Paris, Musée du Louvre, Paris 2010, p. 184.

10 Voir Daniel Rabreau (éd.), *Claude-Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français; Etienne-Louis Boullée, l'utopie et la poésie de l'art*, Paris 2006.

11 Archives nationales (AN) O¹ 1541 n°448, lettre du marquis de Marigny à Soufflot datée du 18 mars 1760. Sur ce sujet, voir Svend Eriksen, « Marigny and the Goût grec », dans *The Burlington Magazine* 708, 1962, p. 96-101.

12 AN F³³ 1935, publié dans Marie-Louise Biver, *Le panthéon à l'époque révolutionnaire*, Paris 1982, p. 100.

pour sa fonction, préconisent le plan de la basilique tardo-antique. Lazare André Bocquillot publie en 1701 un *Traité historique de la liturgie de la messe*, dans lequel il passe en revue les premières églises chrétiennes construites au III^e siècle, et évoque celles des débuts de la christianisation de la Gaule : « L'église était grande, élevée, et soutenue de colonnes fort hautes. Le dedans était bien éclairé, orné de matières précieuses, et d'ouvrages exquis¹³. » Outre les basiliques dont les vestiges étaient visibles dans le forum à Rome, Saint-Paul-hors-les-murs était la plus grande et la fameuse église paléochrétienne de Rome qui survécut jusqu'aux temps modernes, et où l'on voyait enfin la colonne jouer son véritable rôle. En France, on connaissait aussi les ruines du site archéologique de Leptis Magna, en actuelle Libye, et notamment la basilique de Septime Sévère de la fin du II^e siècle avec ses trois nefs séparées par des rangées de colonnes corinthiennes et ses parois à pilastres ornés de riches rinceaux. Le site est exploité depuis le XVII^e siècle pour ses matériaux, et en 1705, quatre colonnes de marbre vert provenant de Leptis Magna sont utilisées pour le baldaquin du nouveau maître-autel de l'église abbatiale de Saint-Germain-des-Prés à Paris, ou un peu plus tard pour le baldaquin de la chapelle de la Vierge à l'église Saint-Sulpice en 1747.

S'inspirer du passé ne consiste cependant pas à reproduire *ne varietur* des formes du passé, mais à les réinventer. Apparaît alors ce que Daniel Rabreau appelle le style « gallo-grec¹⁴ », qui associe la prééminence des modèles grecs à une aversion nationale contre le style rocaille, grâce à la réforme de l'ornement. De nouveaux architectes qui, à la suite de Soufflot, se piquent de revenir à la Raison, déterminent l'apparition d'églises d'un caractère nouveau, se distinguant par un jeu original de combinaisons formelles, structurelles, décoratives et spatiales. C'était quelque peu audacieux car, malgré le chantier de Sainte-Geneviève, les églises occupaient une place secondaire pour les contemporains, au profit des bâtiments d'utilité publique et de distraction, comme les théâtres, qui deviennent à la même époque de véritables « temples », voués au culte d'un autre type. Mais le Temple chrétien, peut-être davantage que le Temple des Muses, devait illustrer cette conception du grec et du moderne réunis dans un édifice de progrès national.

Trois nouveaux édifices religieux illustrent l'inspiration directe de la basilique tardo-antique. Le premier est la nouvelle église Saint-Symphorien à Montreuil, banlieue de Versailles, construite de 1764 à 1800 par Louis-François Trouard (fig. 5). Celui-ci privilégie une forme d'austérité primitive : colonnes doriques dont la partie inférieure ne comporte pas de cannelures, linteaux dépourvus des traditionnels motifs de métopes et de triglyphes à l'exception d'une frise de denticules, voûte à caissons carrés dénudés, à l'exception des caissons de la voûte semi-circulaire de l'exèdre qui sont ornés de rosettes. L'église de Trouard est sans doute la plus proche de la structure d'une basilique antique avec ses deux absides, comme à la basilique de Leptis Magna.

13 Lazare-André Bocquillot, *Traité de la liturgie sacrée ou de la messe*, Paris 1701, p. 53.

14 Daniel Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux : l'architecture et les fastes du temps*, Bordeaux 2000, p. 296.



5 Pierre-Antoine Demachy, *Vue intérieure de l'église Saint-Symphorien à Versailles*, fin XVIII^e siècle, huile sur toile, 35,6 × 42 cm, Versailles, Musée Lambinet

Le second édifice est un projet de Nicolas-Henri Potain : la reconstruction de l'église paroissiale Saint-Louis qui dessert la ville et le château royal à Saint-Germain-en-Laye. Les travaux débutent en 1765 mais ne sont achevés qu'après la restauration de la monarchie. Dans son plan au sol, Potain reprend de la Renaissance les chapelles latérales, mais comme Trouard, il emprunte à Soufflot pour l'ordonnance intérieure et privilégie l'ornement dorique plein d'élégance

supportant des linteaux droits et une voûte à caissons. Mais jugeant chimérique une alliance entre le gothique et l'antique, il s'éloigne de la légèreté de l'ornement gothique, et donc des idées de Soufflot, par la densité de groupement des colonnes et leur taille robuste.

La troisième église basilicale importante de ce milieu de siècle est l'église Saint-Philippe-du-Roule de Jean-François-Thérèse Chalgrin conçue en 1768, pour remplacer l'ancienne église détruite en 1758. Comme à Saint-Germain-en-Laye, la nef est pourvue de chapelles latérales dont l'entrée est systématiquement ornée de pilastres, dans un souci de fonctionnalisation de la matrice basilicale. Chalgrin ordonne également une puissante colonnade pour la nef, mais l'ornement est ionique et non plus dorique. La voûte est aussi à caissons ornés de rosettes, mais faute de crédits, il s'agit d'une voûte en lambris couverte d'une toile marouflée sur laquelle des caissons ont été simulés. En 1816, Quatremère de Quincy dans sa *Notice sur Chalgrin* félicite l'architecte d'avoir repris la tradition de l'église primitive de type basilical :

« L'intérieur, au lieu d'arcades et de piédroits, présente deux files de colonnes ioniques qui forment deux bas-côtés et une nef terminée par un abside au centre duquel est placé le maître-autel, comme autrefois le tribunal dans la basilique¹⁵. »

Kléber s'inspire largement de Chalgrin en 1774 pour l'église des Pères Capucins de Strasbourg. Enfin, en 1785, Alexandre-Théodore Brongniart reprend directement l'exemple de Paestum en utilisant des colonnes doriques de section tronconique. On le voit bien, le tabou de donner une forme de temple est tombé.

Il faut préciser l'important glissement qui s'est opéré au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle entre le terme d'église et celui de temple pour désigner non plus l'édifice antique mais l'église moderne, cadre de la liturgie catholique. Cette acception apparaît en 1766 chez Julien-David Leroy qui publie une *Histoire de la disposition et des formes que les Chrétiens ont données à leurs temples depuis le règne de Constantin jusqu'à nous*¹⁶. Cet adjoint de Blondel à l'Académie d'architecture, et qui lui succédera d'ailleurs en 1774, affirme par le titre de son ouvrage l'élargissement du sens du mot temple ; cet élargissement n'était alors utilisé qu'en poésie ou dans un style particulièrement soutenu. D'ailleurs, dans son *Dictionnaire* de 1762, l'Académie française affirme que le temple est un « Édifice public consacré à Dieu, ou à ce qu'on révère comme Dieu. On ne donne guère le nom de *Temple* aux Églises des Chrétiens¹⁷. » Il est également intéressant de noter que l'ouvrage de Leroy est contemporain de l'ouverture des deux grands chantiers

15 Antoine Quatremère de Quincy, *Notice historique sur la vie et es ouvrages de M. Chalgrin*, Paris 1816, p. 8.

16 Julien-David Leroy, *Histoire de la disposition et des formes que les Chrétiens ont données à leurs temples depuis le règne de Constantin jusqu'à nous*, Paris 1764.

17 *Dictionnaire de l'Académie française*, 2 vol., t. 2, Paris, 1762, p. 809.

d'églises : celui de l'église Sainte-Geneviève de Soufflot et celui de la Madeleine de Contant d'Ivry, directement inspirées des temples antiques. A travers le terme « temple », on perçoit bien la référence formelle aux temples antiques, dont l'architecture séduit les esthètes de cette seconde moitié du XVIII^e siècle, mais également la référence symbolique au temple de Salomon bâti à Jérusalem.

Destruction, transformation et extension des espaces

À la Révolution française, le divorce entre la religion catholique et le civisme pouvait accélérer une rupture totale avec l'ancienne manière, voire inaugurer un style radicalement différent. Très vite, l'avenir des églises paroissiales et conventuelles du culte catholique est fixé : elles seront détruites ou vendues suite à la nationalisation des biens ecclésiastiques le 2 novembre 1789. Rappelons les grandes dates : le 17 juin 1789, la souveraineté du Roi est transférée à l'Assemblée nationale, la nuit du 4 août abolit les privilèges et détruit l'ancienne société aristocratique. Le lendemain, les dîmes sont supprimées ; le 2 novembre, l'Assemblée décrète que tous les biens du clergé sont à la disposition de la nation. La chute s'accélère ensuite lorsque, le 13 février 1790, l'Assemblée décide de ne plus reconnaître les vœux solennels et décrète la suppression des ordres religieux masculins, à l'exception notable de ceux chargés de fonctions d'enseignement et de charité. Les images pieuses véhiculent un thème classique de l'anticléricisme : la trahison des idéaux chrétiens par un clergé avide et corrompu. En représentant le déménagement de moines quittant leur établissement avec leurs objets culturels, leur mobilier et leurs victuailles, il s'agit aussi de dénoncer un mode de vie peu conforme aux enseignements évangéliques : il est temps de sacraliser ce qui ne l'a jamais été (fig. 6).

En un an, on passe de la tolérance à la proscription. L'année 1791 est marquée par la lutte contre les prêtres réfractaires, et pourtant l'église assermentée subira aussi le choc de la Terreur. La Révolution va envelopper tout le clergé dans l'anathème porté contre l'aristocratie et l'Ancien Régime. L'assassinat de Nicolas-Jean-Baptiste Lescuyer dans l'église des Cordeliers à Avignon en septembre 1791 rappelle l'antagonisme violent de l'ancien et du moderne au cœur même de l'espace ecclésial¹⁸. Avignon est rattachée à la France en septembre 1791, dans un contexte local de guerre civile contre le parti-prêtre. Le 16 octobre 1791, les adversaires de la municipalité occupent l'église des Cordeliers. Harangués par des prêtres, ils y massacrent le secrétaire de la municipalité. En représailles, le citoyen Jourdan, dit « Coupe-Tête », massacre les membres du parti-prêtre. A l'inverse, on trouve aussi des mises en scène de massacres de religieux. Chaque camp a ainsi son martyr.

18 Voir René Moulinas, *Les massacres de la Glacière. Enquête sur un crime impuni : Avignon 16-17 octobre 1791*, Aix-en-Provence 2003.



6 Anonyme, *Le déménagement du clergé/J'ai perdu mes bénéfices rien négale ma douleur*, vers 1789, gravure à l'eau-forte, 25,2 × 34,7 cm, Paris, Musée Carnavalet

Mais qu'en est-il des grandes constructions ou de celles inachevées, comme la nouvelle église Sainte-Geneviève, illustre représentante d'un renouveau stylistique ? Cette même église était, pour de nombreux contemporains, déjà représentante de l'ordre nouveau en abritant notamment les tombeaux de grands hommes, comme celui de Voltaire : la conversion de Sainte-Geneviève d'église catholique en Temple de la Nation, en véritable Panthéon des grands hommes, est effective en 1790 et ce transfert de sacralité est consommée avec l'enterrement de Mirabeau en 1791. Sainte-Geneviève est de nouveau un modèle absolu.

La déchristianisation des anciennes églises se poursuit avec la proclamation de la République en 1792. On date traditionnellement le début de la phase de la déchristianisation violente avec la mission de Fouché dans la Nièvre. Le 26 septembre 1793, Fouché écrit à la Convention qu'il va substituer au culte catholique celui de la République et de la Nature¹⁹. Le mouvement s'accélère et atteint son apogée le 7 novembre au cours d'une séance de déprêtrisation.

19 René Voeltzel, « L'Être Suprême pendant la Révolution française (1789-1794) », dans *Revue d'histoire et de philosophie religieuses* 38, 1958, p. 254.



7 Fougeat, *Funérailles de Marat, à l'église des Cordeliers, les 15 et 16 juillet 1793, vers 1793*, dessin, huile sur toile, 59 × 73 cm, Paris, Musée Carnavalet

Dans les jours qui suivent, les fermetures d'églises se succèdent tandis que se multiplient les scènes iconoclastes et bientôt s'ouvrent à leur place les temples de la Raison. Ce phénomène est contemporain du culte des premiers martyrs de la Révolution comme Marat. Le 14 juillet 1793, dès le lendemain du meurtre de Marat, le député Guirault demanda à David de réaliser une toile pour l'honorer et surtout saisir l'opportunité d'en faire un martyr de la Révolution²⁰. David fut aussi chargé d'organiser les funérailles. Le 15 juillet, il envoya à l'Assemblée son dessin « Tête de Marat mort » et il décida de faire exposer le corps du défunt aux Cordeliers (fig. 7)²¹. Mais, avec la chaleur intense, le corps entré déjà en décomposition. Le corps de Marat est présenté au sein d'un decorum funèbre,

20 Jean-Claude Bonnet, *La mort de Marat*, Paris 1986, p. 204. Voir aussi Antoine Schnapper, *David, la politique et la Révolution*, Paris 2013, p. 232-237.

21 Antoine Schnapper, *David témoin de son temps*, Fribourg 1980, p. 155-156. Le dessin à la plume de la *Tête de Marat mort*, initialement au Musée du Louvre, est en dépôt au Musée national du château de Versailles (MV 5288).

avec linge humide sur la plaie et reliques de son martyr (baignoire, encrier, billet qu'il était en train d'écrire). Le 16 juillet au soir, un long cortège accompagna le défunt durant plusieurs heures à la lueur des flambeaux. David annonça l'achèvement du tableau en un temps record, soit exactement trois mois après sa commande. Il ne le livra cependant que le 14 novembre 1793 à la Convention où il fut exposé. David a représenté Marat dans la pose du Christ, avec le bras qui pend et la tête renversée, comme on le faisait dans les descentes de croix au Moyen Âge ou à la Renaissance. Il s'agit donc d'une véritable icône et, au-delà de la position du corps, l'ensemble de la composition contribue à renforcer le caractère sacré. Mais les acteurs de ces décors ne sont plus les mêmes, les cérémonies sont le plus souvent confiées à des metteurs en scène, à des « citoyens-artistes » comme David.

À l'automne 1793, la Convention accorde l'autorisation de destruction des églises, de réaffectation à un culte ou autorise même de se passer de culte. Ce sont plutôt les « mascarades » anti-religieuses au cours desquelles les révo-



8 Jean-François Swebach Desfontaines, *Pillage d'une église pendant la Révolution*, vers 1793, huile sur bois, 32,5 × 46 cm, Paris, Musée Carnavalet

lutionnaires athées pillent les églises, revêtent les ornements sacerdotaux et portent les instruments liturgiques pour caricaturer les offices (fig. 8)²². Ces cortèges offrent le spectacle de processions parodiques qui renouent avec un anticléricalisme plus spontané. Dans les faits, la laïcisation des espaces sacrés est peu suivie à l'échelle du territoire, il s'agit davantage d'une réaffectation à d'autres cultes.

On assiste alors à une transformation ou à une extension des anciens espaces sacrés qui investissent dorénavant l'espace urbain, l'espace des citoyens, à l'image des décors extensifs qui sortaient du cadre du sanctuaire et des religieux pour gagner celui de la nef et des fidèles. Cette dissémination de l'espace sacré n'est en aucun cas isolée. Selon Michel Vovelle, près de 800 adresses signalent des fêtes relatives au culte de la Raison en France²³. Mais de quelles fêtes s'agit-il? Des fêtes déchristianisatrices, des mascarades? Ce sont les liturgies d'un nouveau culte qui se cherche : fêtes de la Raison et célébration des martyrs de la Liberté, cérémonies de célébration de victoires (prise de Toulon)²⁴. De nouveau, liturgie et espace sont intimement liés.

Le Culte de la Raison est institué le 20 Brumaire de l'An II, c'est-à-dire le 10 novembre 1793. Parmi les instigateurs se détachent trois personnalités : Jean-Baptiste Cloots, d'origine néerlandaise, dit Anacharsis, l'enragé Jacques-René Hébert, et Jacob Péreira, fervent jacobin de Paris. Ce culte est inauguré à Notre-Dame. Dans le chœur, on avait érigé une sorte de rocher et au sommet un édifice en forme de temple (fig. 9). Un cortège de jeunes femmes se rangea au pied et sur les flancs du rocher, puis il sortit du petit temple une actrice vêtue d'une robe blanche, d'un manteau d'azur et d'un bonnet rouge ; elle alla s'asseoir sur un siège de velours vert, tandis que les jeunes femmes, la saluant comme la déesse de la Raison, lui chantaient des hymnes. Ensuite, un orateur proclama que le fanatisme avait définitivement fait place à la justice et à la vérité et que désormais il n'y aurait plus de prêtres, ni d'autres dieux que ceux que la Nature faisait connaître à l'humanité. Cette présentation se répéta les mois suivants dans tous les chefs-lieux de départements où les églises furent transformées en Temples de la Raison. Les projets de François Verly pour le Temple de la Raison à Lille illustrent bien le renouveau de décors ambitieux²⁵.

A partir de 1794, un véritable programme d'embellissement de l'espace urbain de la capitale est progressivement mis au point. Le Comité d'Instruction publique charge David et le chimiste Antoine-François Fourcroy « de faire

22 Michel Vovelle, 1793. *La Révolution contre l'Église : de la Raison à l'Être Suprême*, Bruxelles 1988, p. 166-170.

23 Ibid., p. 162.

24 Nous renvoyons à l'ouvrage de référence sur la question qui reste encore celui de Mona Ozouf : Mona Ozouf, *La Fête révolutionnaire (1789-1799)*, Paris 1976.

25 En septembre 1793, le conseil municipal de Lille décide de transformer l'église Saint-Maurice en temple de la Raison. Chargé du décor intérieur, l'architecte lillois Paul Verly a peint plusieurs aquarelles de son décor, aujourd'hui conservées aux Archives départementales du Nord. Voir Claudine Wallart, « Le culte révolutionnaire de la Raison », dans *Florilège des Archives départementales du Nord*, Lille 2000, p. 120.



9 Jean de Vinck, *Le culte de la Raison*, 1793, gravure à l'eau-forte, Paris, Bibliothèque nationale de France, cote : QB-370 (46)-FT 4



10 Jacques-Simon Chéreau, *Vue du jardin national et des décorations le jour de la Fête célébrée en l'honneur de l'Être Suprême le Decadi 20 Prairial l'an 2^e de la République Française*, 1794, gravure à l'eau-forte, 35,7 × 54 cm, Paris, Musée Carnavalet

exécuter en bronze les monuments de la liberté²⁶ ». Le 7 mai 1794, Robespierre fait adopter le décret instituant le culte de l'Être Suprême²⁷. Un mois plus tard, *Le Moniteur universel* du 7 juin 1794 détaille le plan de la première fête dont la célébration est prévue le lendemain (20 prairial)²⁸. Elle débute au commencement du jour, « le peuple remplit les rues et les places publiques [...], se réunit au Jardin national; il se range autour d'un amphithéâtre destiné pour la Convention²⁹ ». Une gravure de Jacques-Siméon Chéreau illustre bien cette première étape au jardin des Tuileries (fig. 10). Plusieurs colonnes s'ordonnent devant l'amphithéâtre et autour d'un groupe sculptural « où sont réunis tous les ennemis de la Félicité publique³⁰ ». Robespierre descend des gradins et met le feu au groupe, laissant apparaître la « fille du Ciel » ou figure de la Sagesse. Derrière surgit, sur un char, un immense trophée composé des instruments des arts et métiers et des productions du territoire français. Le cortège quitte ensuite le jardin des Tuileries (jardin national), traverse le pont de la Concorde (pont de la Révolution), passe par la place des Invalides et l'avenue de l'École militaire en direction du champ de la Réunion (Champ-de-Mars), où « une montagne immense devient l'autel de la patrie³¹ ». Au-dessus se dresse l'arbre de la Liberté (fig. 11). Nous connaissons, grâce à Alexandre Lenoir, le sujet de certaines des figures éphémères : « le Dix Août », « la République », « le Règne de la Philosophie », « le Triomphe de la Sagesse³² ». Les différentes sections chantent les vers de Marie-Joseph Chenier et participent amplement à la cérémonie. Lenoir rappelle que David souhaite que le peuple participe aux cérémonies : « Les fêtes nationales sont instituées par le peuple, il convient donc qu'il y participe d'un commun accord et qu'il y joue le rôle principal³³. » Ce rassemblement a pour principale fonction de lier les citoyens entre eux, autour d'une nouvelle dévotion, dans une forme de communion nationale. Si « Le Serment du jeu de paume » sacralise l'institution de l'Assemblée des représentants du peuple, la Fête de l'Être Suprême constitue une commémoration de cette première union.

L'ordonnement de ces fêtes suppose une action collective de différents arts, que David orchestre d'une main de maître. L'expérience visuelle est, peut-être davantage qu'auparavant, conditionnée par la matérialité des espaces. Le support et l'espace de destination sont indissociables. Les propriétés des maté-

26 Cité dans *Jacques-Louis David 1748-1825*, éd. par Antoine Schnapper et Arlette Sérullaz, cat. exp. Paris, Musée du Louvre, Paris 1989, p. 217; Ces travaux sont aujourd'hui bien connus grâce aux recherches menées par Antoine Schnapper, voir *ibid.*, p. 207-357, cat. n° 92-158; Schnapper, 1980 (note 21), p. 136-164; Antoine Schnapper, *David, la politique et la Révolution*, Paris 2013.

27 Le décret est retranscrit dans Jacques-Louis-Jules David, *Le peintre Louis David, 1748-1825*, 2 vol., t. 1, Paris 1880, p. 196-197.

28 *Gazette nationale* ou *Le Moniteur universel*, 19 Prairial an II (7 juin 1794), p. 1-2. Retranscrit aussi dans David, 1880 (note 27), p. 197-206.

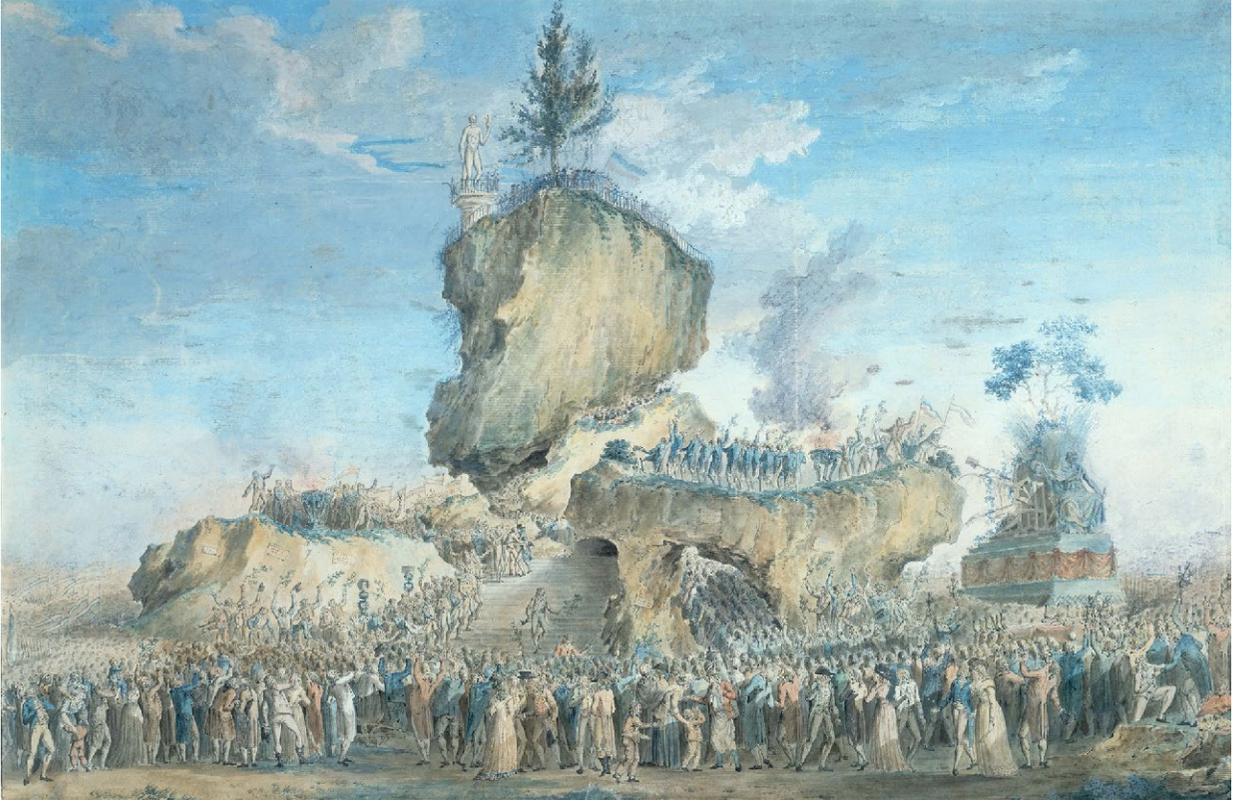
29 *Le Moniteur universel*, 19 Prairial an II, p. 1.

30 Athéisme, Égoïsme, Ambition et Discorde, voir *ibid.*

31 *Ibid.*

32 Alexandre Lenoir, *David. Souvenirs historiques*, Paris 1835, p. 6-7.

33 *Ibid.*, p. 7.



11 Thomas-Charles Naudet, *La Fête de l'Être Suprême au Champ de Mars le 20 prairial an II*, 1794, dessin, 46,8 × 73 cm, Paris, Musée Carnavalet

riaux (couleur, durabilité, illusionnisme) explicitent les valeurs et les enjeux des décors. Si les travaux de la deuxième moitié du siècle privilégient encore des décors pérennes, la Révolution, s'adaptant à un espace préexistant ou choisissant de nouveaux espaces, compose avec des décors éphémères dont les thèmes iconographiques et les fonctions transforment l'église, devenue temple. En accueillant des décors éphémères conçus pour des cérémonies qui le sont tout autant, il s'agit dorénavant d'espaces performatifs où le regard du spectateur, du fidèle ou du citoyen, quel qu'il soit, est transformé et participe au sens de ces nouvelles fêtes³⁴.

Les fêtes et les cultes révolutionnaires témoignent de la complexité des liens qui unissent la sphère politique et la sphère religieuse, ainsi que de l'impossibilité d'éradiquer tout sentiment religieux³⁵. Culte catholique ou culte civique,

34 Nous renvoyons ici aux travaux d'Alfred Gell sur le concept d'agentivité, dont Alfred Gell, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Dijon 2009.

35 Jean-Philippe Domecq, « La fête de l'Être suprême et son interprétation », dans *Esprit* 154, 1989, p. 91-125.

L'important est le culte. Fêtes et cultes révolutionnaires transposent la foi catholique d'un espace dédié (l'église) à un espace transformé et élargi (le temple, l'espace civique). Cependant, le nouveau culte se traduit uniquement par des fêtes qui, par définition, sont éphémères et, en dehors du Panthéon, aucun espace pérenne n'incarne le transfert de sacralité. Les cultes révolutionnaires ne sont que des représentations du sacré et revêtent dès lors trois fonctions symboliques possibles. D'abord, elles montrent et donnent à voir de nouvelles valeurs, celles héritées des Lumières. Ensuite, elles réunissent une nouvelle communauté de fidèles, les citoyens. Enfin, elles prescrivent de nouvelles règles et principes à adopter. Or la représentation n'est pas l'incarnation, indispensable pour créer la vitalité et pour construire la pérennité d'une croyance collective.

Aggiornamento

Jusqu'à la veille de la Révolution, l'*aggiornamento* des sanctuaires se traduit par deux voies différentes : maintenir les anciennes dispositions ou privilégier un bouleversement total des lieux. Cette mutation de l'espace ne s'interrompt pas en 1789 et, bien au contraire, a tendance à s'accélérer. Il faudrait à présent déterminer la logique visuelle des rituels en développant, dans une perspective de l'histoire du culte et des dévotions, l'idée d'une étude globale de l'espace ecclésial, assurant une fonction connective des arts au sein de l'espace architectural. Dans une perspective anthropologique de l'espace sacré, l'enjeu serait aussi d'interroger l'usage de l'espace religieux, au moment du passage entre catholicisme et civisme, entre dévotion religieuse et dévotion patriotique. La déchristianisation n'est en réalité ni plus ni moins iconoclaste qu'au cours des autres époques. Car la sécularisation n'entraîne pas la disparition de l'espace sacré, mais sa transformation, sa réappropriation et son extension en un ou plusieurs lieux de communion où la nation, l'assemblée de citoyens, et non plus de chrétiens, se réunit et scelle ses nouveaux pactes.