



**HAL**  
open science

## “ Art et liturgie à l’époque moderne ”

Bruno Restif

► **To cite this version:**

Bruno Restif. “ Art et liturgie à l’époque moderne ”. Revue d’histoire de l’Église de France, 2011, p. 346-361. halshs-03144954

**HAL Id: halshs-03144954**

**<https://shs.hal.science/halshs-03144954>**

Submitted on 18 Feb 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

• Dans la *Revue d'Histoire de l'Église de France* : t. 97, 2011, n° 239, p. 346-361 :

**Bruno Restif :**

### **Art et liturgie à l'époque moderne. Bulletin critique**

#### *Décor et liturgie. Un autre temps des cathédrales*

Dans son petit ouvrage novateur publié en 1998, *Chœur clos, chœur ouvert. De l'église médiévale à l'église tridentine (France, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*<sup>1</sup>, Bernard Chedozeau traitait de l'ouverture des chœurs dans les cathédrales, les collégiales et les églises de monastères, toutes héritées du Moyen Âge, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, et envisageait aussi le cas des chapelles des ordres nouveaux. Il s'agissait pour lui d'appréhender d'une façon nouvelle la question de la place faite aux laïcs dans l'Église de France, qu'il avait déjà traitée à travers le problème des traductions des textes bibliques et liturgiques. Le jubé, qui occulte la vue du chœur aux fidèles situés dans la nef, apparaît en effet contradictoire avec le modèle que Bernard Chedozeau appelait « tridentin », symbolisé par l'église romaine du *Gesù*, celui de l'église à chœur ouvert, qui offre à la vue des fidèles la célébration de la messe à l'autel majeur, et même la conservation des saintes espèces dans les cas notamment d'installation d'un tabernacle sur cet autel. L'auteur passait alors en revue la multiplicité des solutions, souvent intermédiaires, adoptées en France, mettant en évidence le caractère tardif des évolutions, et notamment de la destruction des jubés, au profit bien souvent de l'installation de hautes grilles dans les cathédrales. Ce riche et suggestif ouvrage présentait aussi une forme de contradiction partielle qui n'était pas sans intérêt : les port-royalistes puis jansénistes, partisans des traductions bibliques et liturgiques, s'opposaient à une « tridentinisation » trop poussée des églises, et tout particulièrement au tabernacle, lui préférant le principe de la suspension eucharistique (p. 61-65 notamment). Si bien qu'il apparaissait finalement que les enjeux n'étaient pas seulement liés à la place accordée aux laïcs, mais aussi à des divergences sur les questions de la visibilité et de l'adoration eucharistiques, ainsi qu'à des traditions liturgiques ne se résumant pas, du côté des opposants à une « tridentinisation » aboutie des églises cathédrales, au simple conservatisme des chanoines, d'ailleurs assez absents des débats rapportés par l'auteur.

C'est dans la lignée de cet ouvrage que s'inscrit la thèse de Mathieu Lours, soutenue en 2006 à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne sous la direction de Nicole Lemaître, dont est tiré le livre publié en 2010 aux éditions Picard dans un assez grand format (22 x 28 cm), *L'autre temps des cathédrales. Du concile de Trente à la Révolution française* (328 p.). Mathieu Lours a donc choisi, à la différence de Bernard Chedozeau, de ne s'intéresser qu'aux cathédrales, mais à toutes les cathédrales de France, de placer les chanoines au cœur de son attention, aux côtés des évêques, et d'adopter comme clé de lecture des modifications de l'espace non pas essentiellement la place accordée aux laïcs mais les enjeux liturgiques, qui l'un comme l'autre entretiennent évidemment des liens avec les questions ecclésiologiques. Le titre adopté pour le livre attire l'attention du grand public, qui sera sensible aussi à la mise en page soignée et aérée, sur une période de l'histoire des cathédrales largement méconnue, associées qu'elles sont (à outrance) au Moyen Âge. La problématique de l'auteur apparaît davantage dans le titre d'un autre ouvrage, très soigné lui aussi, *Décor et liturgie dans les églises de France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, publié également en 2010, par les Archives départementales d'Eure-et-Loir, à la suite d'un petit colloque tenu en 2009 à l'occasion d'une exposition consacrée aux aménagements du chœur de la cathédrale de Chartres (26 x 17 cm, 137 p.). Ce volume s'ouvre par un texte lumineux de Mathieu Lours, « Liturgie et aménagement des chœurs : l'exemple des cathédrales françaises, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », qui synthétise l'essentiel des développements qui constituent *L'autre*

<sup>1</sup> Publié au Cerf dans la collection « Histoire ».

*temps des cathédrales*. Ces deux ouvrages sont largement illustrés (ce terme convenu d'« illustrations » ne convient toutefois qu'imparfaitement car il s'agit de documents commentés et non pas purement illustratifs), les Archives départementales d'Eure-et-Loir ont pu avoir largement recours à la couleur, et *L'autre temps des cathédrales* est particulièrement bien écrit. Ce sont donc des livres agréables à manier, et ces qualités esthétiques jouent un rôle non négligeable dans l'appréhension d'un tel sujet. Sur ces questions, on peut seulement regretter, en comparant les cartes présentes dans la version initiale de la thèse de Mathieu Lours et celles qui figurent dans l'ouvrage qui en est tiré, que les éditeurs soient encore aussi peu sensibles à l'intérêt des cartes en couleur, pourtant fort utiles à l'emploi d'un langage cartographique qui soit à la fois précis et clair.

La première partie de *L'autre temps des cathédrales* envisage les cathédrales comme des « temples de la permanence », et notamment des « conservatoires liturgiques » (chap. 1). Les cathédrales sont en effet à l'époque moderne des bâtiments hérités, composant un « espace hérité » et fonctionnant « encore suivant des modalités établies à la fin du XII<sup>e</sup> siècle » (p. 39 et 45). La cathédrale est l'église de l'évêque, d'où l'importance de la cathèdre, trône épiscopal dont l'emplacement, lui aussi hérité, est parfois déjà inadapté dans le cadre du monument gothique. Mais l'évêque n'y siège pas toujours, et Mathieu Lours signale l'importance de la mobilité du prélat en fonction des cérémonies. La cathédrale est aussi l'église du chapitre, composé d'un « haut chœur » constitué de chanoines prébendés, auquel s'ajoute un « bas chœur » constitué de chanoines semi-prébendés, de chapelains, de membres de la psalette... À côté de ce monde très hiérarchisé, qui occupe le chœur de l'édifice et qui emploie un personnel laïc de statut subalterne (pour assurer propreté et ordre dans l'édifice notamment), figurent les laïcs, dans la nef, du moins en théorie. La cathédrale attire en effet par l'importance des reliques qui y sont conservées et par la solennité des célébrations, notamment lors des grandes fêtes. Mais lors de celles-ci les corps constitués, laïcs, prennent place dans le chœur, et parfois même dans les stalles. Quant aux chapelles, elles font l'objet d'affectations fort variables suivant les cas. Au sein du chœur figure le sanctuaire ou « saint des saints », contenant l'autel principal, qui a longtemps été clos par des courtines lors de la consécration, et des bancs destinés aux célébrants. Un second autel situé plus à l'est, dit *de retro*, permet de célébrer la première messe, a une fonction reliquaire et est lié à la fondation d'obits. La clôture du sanctuaire est parfois à claire-voie, ce qui le rend visible depuis le déambulatoire, accessible lors de temps déterminés. « La dimension mystérielle est favorisée » (p. 49). Les hosties sont conservées dans une suspense, ainsi que, souvent, dans un second lieu, variable en fonction des traditions locales. Le chœur est clos, sur le modèle monastique et pour permettre à la fois appropriation de l'espace et relative intimité de la prière. Le jubé est donc bien l'élément le plus marquant de la cathédrale. Instrument de séparation, il est aussi un lieu de célébration et un extraordinaire support iconographique. En annexe, un tableau présente les fonctions éminentes du jubé particulières à onze cathédrales (absolution générale, prédication, chant...). En revanche, l'auteur passe rapidement sur la nef, un peu trop sans doute. Il arrive en effet que la cathédrale abrite des paroisses. Si le cas est minoritaire, il est néanmoins massif en Bretagne, province peu étudiée par l'auteur, où l'autel de la paroisse peut être situé dans un collatéral mais aussi en haut de nef, ainsi à Saint-Malo jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Malgré la diversité des cas, une même constatation s'impose dans toutes les cathédrales : y est perçu « comme essentiel et primordial non pas le Saint Sacrement mais l'autel » majeur (p. 79), ce qui apparaît pour partie contradictoire avec la logique de la Réforme catholique.

La première partie du chapitre 2 est consacrée à un tour de France typologique des sanctuaires. Dans le type du Bassin parisien, « archétype gallican » qui s'est étendu à une large

---

<sup>2</sup> Sur cette spécificité bretonne, voir les actes du colloque de Lille consacré à la paroisse urbaine (en 2009), qui sont à paraître aux éditions du Cerf.

partie du royaume, le jubé est situé au niveau des piles orientales de la croisée du transept, laissant celui-ci accessible aux fidèles. Dans l'est du royaume en revanche, le jubé est placé au niveau des piles occidentales, si bien qu'il s'agit de cathédrales « cléricalisées » intégrant le transept « à l'église des clercs » (p. 63). Dans certains cas, comme à Reims, le chœur liturgique envahit même la partie haute de la nef. Le « type lyonnais » se caractérise quant à lui par un maintien du banc presbytéral dans l'abside et est également marqué par une emprise cléricale. Il existe enfin des « diversités méridionales », mais ce qui semble dominer dans le Midi c'est l'importation de modèles septentrionaux dans des cathédrales souvent trop petites pour les adopter, si bien que parfois la « cathédrale fonctionne sans nef » (p. 73). N'existe-t-il vraiment aucune forme spécifique dans l'Ouest (position de Mathieu Lours), malgré les prétentions doloises à une spécificité bretonne, affirmée en lien avec des prétentions métropolitaines ? Cette spécificité, cherchée notamment en Angleterre au XIII<sup>e</sup> siècle par refus des références françaises, s'affirme nettement dans l'architecture de cette cathédrale de Dol, qui influence fortement d'autres édifices bretons et notamment la cathédrale de Saint-Malo<sup>3</sup>. Mais cela a-t-il une conséquence sur l'emplacement du jubé ? Les indications du chanoine Guillotin de Corson à propos de l'emplacement du jubé dans les cathédrales de Dol et de Saint-Malo sont difficilement compréhensibles, paraissant signaler un jubé qui s'avancerait pour partie dans le transept<sup>4</sup>, mais cette avancée est peut-être légère, comme dans certaines cathédrales du « type parisien », si bien que la position de Mathieu Lours paraît pleinement défendable, et est finalement la plus plausible même si le sujet ne me semble pas pleinement tranché. Ce qui est certain en revanche pour Dol, c'est que l'usage des travées du chœur architectural ne correspond pas pleinement aux usages décrits par Mathieu Lours ; le choix d'un chevet plat et le refus de chapelles rayonnantes (modèle repris à Saint-Malo puis dans de très nombreuses églises bretonnes) ne semble d'ailleurs pas fait pour faciliter la fonction de déambulatoire. En revanche, une assez vaste chapelle située à l'extrémité du bas-côté nord du chœur sert à la desserte d'une paroisse, si bien que la situation paraît sur ce point tout à fait inverse de celles fort bien décrites par l'auteur comme étant marquées par une « emprise cléricale »<sup>5</sup>. Quant à la cathédrale de Saint-Malo, la messe paroissiale y est, comme il a été dit, longtemps célébrée en haut de nef. Il paraît donc bien exister quelques spécificités dans l'Ouest.

Dans une deuxième partie, consacrée à la période allant de 1560 à 1685 environ, les cathédrales sont envisagées « à l'épreuve de la modernité ». Mathieu Lours reprend d'abord le dossier du modèle dit tridentin (chap. 4). Les décrets conciliaires ne traitent pas de la forme à donner aux églises, et dans le domaine liturgique la bulle de Pie V en 1572 n'impose l'usage romain qu'aux diocèses ne possédant pas de tradition liturgique reconnue par Rome et ancienne d'au moins 200 ans. Si bien que les décisions tridentines et post-tridentines sont interprétées par les gallicans comme étant favorables aux usages gallicans ! Pendant ce temps, plusieurs formules d'églises nouvelles, adaptées aux logiques pastorales et dévotionnelles de la Réforme catholique, sont élaborées en Italie. L'église jésuite du *Gesù* est un modèle bien sûr, avec son espace unifié. Mais à Rome la tradition d'une conservation du Saint-Sacrement dans une chapelle distincte du sanctuaire l'emporte largement. Et c'est à Milan qu'est pleinement élaboré, dans une cathédrale, le modèle, borroméen donc et non strictement tridentin, du tabernacle présent sur le maître-autel, polarisant tous les regards dans un espace unifié. Sur le plan théorique « la cathédrale apparaît dans les *Instructiones [Fabricae]* comme une 'dilatation'

<sup>3</sup> Anne-Claude Le Boulc'h, *La cathédrale de Dol*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999. Pour Georges Provost, la cathédrale de Dol est la « matrice de l'architecture religieuse bretonne » (article « Cathédrales » du *Dictionnaire d'histoire de Bretagne*, Morlaix, Skol Vreizh, 2008, p. 135-136).

<sup>4</sup> Amédée Guillotin de Corson, *Pouillé historique de l'archevêché de Rennes*, Rennes/Paris, Fougeray/Haton, 1880, réimpr. Mayenne, Éditions régionales de l'Ouest, 1997, t. 1, p. 518 et 691 notamment.

<sup>5</sup> Sur ce cas dolois, voir là aussi les actes du colloque de Lille consacré à la paroisse urbaine, à paraître aux éditions du Cerf.

du modèle de l'église paroissiale » (p. 87), mais dans les faits Charles Borromée sait composer avec les usages de son diocèse. Si bien qu'en France Borromée est célébré pour avoir conservé la liturgie propre à son diocèse (ambrosienne), et la tradition romaine de la conservation du Saint-Sacrement est invoquée pour refuser le tabernacle de type borroméen ! Le contexte français des années 1560 est aussi celui des dévastations d'églises lors des crises iconoclastes (chap. 5). De nombreuses cathédrales sont pillées et plusieurs sont détruites, notamment dans le Midi. Lorsque la destruction n'est que partielle, les iconoclastes s'en prennent particulièrement au principe de la séparation entre clercs et laïcs, si bien qu'au moment de la reconstruction le principe d'une séparation par le jubé est reconduit puisqu'il apparaît comme un signe fort de catholicité. Il en va toutefois différemment dans des cathédrales du Midi, davantage dévastées, où les chapitres sont faibles et les traditions liturgiques moins vivaces : là s'implantent plus facilement les modèles venant d'Italie.

Dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle, les églises conventuelles et paroissiales sont fortement modifiées (on notera à ce propos la relative précocité de certaines églises paroissiales de l'Ouest par rapport à celles de Paris et du Bassin parisien) tandis que les cathédrales apparaissent comme des conservatoires. Cependant, l'auteur met en évidence le lent développement du changement (chap. 6). Celui-ci intervient sous la pression des dévots et des autorités royales qui adhèrent aux nouvelles dévotions portées au Saint-Sacrement (l'on retrouve ainsi les laïcs chers à Bernard Chedozeau, mais comme acteurs), des évêques dans le cadre d'un développement de l'épiscopalisme, des chanoines eux-mêmes parfois, dans ce dernier cas en distinguant éventuellement une nef ouverte aux nouveautés et un chœur qui ne peut les accepter. La modification du goût artistique et la romanisation partielle des rites sont aussi des moteurs du changement. Finalement, une tension naît de l'articulation de plus en plus complexe entre permanence revendiquée et changements intervenus.

C'est alors que l'auteur déploie une assez longue troisième partie consacrée à « la grande transformation des cathédrales » pendant la période 1685-1790. Les arguments en faveur d'une transformation de l'espace qui se matérialise par une ouverture du chœur (chap. 6) sont développés par d'éminents liturgistes, comme Bocquillot et De Vert, qui prônent une restitution de l'église primitive, à l'inverse de leurs prédécesseurs du XVII<sup>e</sup> siècle qui « appréhendaient la mémoire monumentale comme stratification » (p. 125). Se développe parallèlement une réflexion architecturale, qui à la fois exalte l'architecture gothique et déprécie le décor gothique (parfois Renaissance en fait), qui gêne la vue et rompt l'unité du monument. La diffusion de ces conceptions peut faciliter l'adoption d'un autel dit « à la romaine » ou faire triompher une *via media* (position de l'abbé Lebeuf à Auxerre par exemple). Mathieu Lours souligne aussi la réalité de l'argument esthétique auprès de corps capitulaires progressivement renouvelés, l'existence de l'argument pastoral et l'importance de l'argument liturgique au moment où se diffusent les liturgies néo-gallicanes. C'est à Strasbourg, devenant française et dont la cathédrale est réaffectée au culte catholique, qu'intervient en 1681 la première ouverture de chœur d'une cathédrale ancienne (dans la France du Nord), au profit d'un autel « à la romaine » surmonté par un baldaquin mais aussi par une suspense eucharistique (chap. 7). Vers 1700, les modifications sont également spectaculaires à Angers où elles s'inscrivent davantage dans un souci de retour à la primitive église, mais elles sont à l'inverse d'une portée très limitée à Paris où le jubé est certes détruit mais est remplacé par deux ambons et une grande grille fermant la partie centrale. Ces « expériences fondatrices » fournissent des modèles pour les autres cathédrales françaises, pas dans l'immédiat toutefois mais à partir de 1740 environ (chap. 8). Les travaux se font à l'initiative des évêques bien souvent, parfois aussi de « chanoines embellisseurs » finançant les travaux comme Godinot à Reims, ou des chapitres, sans oublier l'État royal qui finance une partie des chantiers via la commission des secours. Cela ne va toutefois pas sans susciter des résistances justifiées par les traditions, et par une perception de

l'intrusion des regards dans le chœur comme un facteur de désacralisation (chap. 9). Fort intéressante est l'intervention de laïcs dans le débat. Il s'agit entre autres d'architectes et d'intendants, favorables à l'ouverture des chœurs, ainsi que de familles aristocratiques et de municipalités, souvent un peu réticentes et parfois franchement hostiles. Peut-être y a-t-il aussi d'autres acteurs laïcs, tels des milieux dévots ?

Une dernière partie dresse un bilan à la veille de la Révolution, s'interrogeant sur le caractère accompli ou non de la mutation et sur l'identité des sanctuaires gallicans. Il subsiste des chœurs clos dans des cathédrales où les chapitres revendiquent hautement des traditions spécifiques (Lyon...) (chap. 10). Le compromis parisien du jubé à deux corps avec grille dans la partie centrale s'impose dans une bonne partie d'un large Bassin parisien, ce qui ne peut être sans lien avec le gallicanisme selon l'auteur. Quant aux chœurs dits « à la romaine », ils s'imposent dans près de 60 % des cathédrales, dominant dans l'Ouest, le Centre-Ouest et le Midi, ce qui pourrait avoir des liens avec la réception d'une formule moins gallicane et plus romaine de la Réforme catholique. Ceci étant dit, il existe en fait une grande diversité de solutions adoptées ; ainsi l'autel « à la romaine » n'est pas toujours situé à la croisée du transept comme le voudrait le modèle, mais souvent à l'entrée du chœur. La diversité s'impose aussi en ce qui concerne l'autel lui-même (gradins, décor...), le décor du chœur, la structure des ambons ou jubés et la conservation de l'eucharistie (chap. 11). La suspense eucharistique et le second autel se maintiennent essentiellement dans un « cœur gallican » du royaume, mais leur articulation avec les modifications au moins partielles du chœur posent des difficultés pratiques qui nécessitent une certaine inventivité. Quant à la nef, elle fait l'objet d'une épuration dévotionnelle au détriment de cultes populaires. Le chapitre 12 montre la cohérence spirituelle des réalisations, l'acclimatation gallicane de formules baroques comme le baldaquin, l'insistance sur la visibilité et la clarté, sans oublier les réseaux artistiques. Il n'y a pas véritablement eu de dissensions jansénistes sur ces questions, et l'on peut finalement avoir l'impression que les sanctuaires sont, vers 1789, adaptés à leur temps (chap. 13). Pourtant, « en voulant montrer qu'il était 'éclairé', le clergé des cathédrales avait sans doute peu considéré le jugement des fidèles locaux » (p. 277), suscitant en fait des réactions contrastées et n'enrayant en rien le lent processus d'affaiblissement de l'autorité ecclésiastique qui allait bientôt s'accélérer pour devenir une crise déchristianisatrice.

Même si l'auteur souligne en conclusion qu'il faut éviter les raccourcis historiques trop rapides, il sera bien difficile au lecteur de ne pas établir un parallèle avec la réforme liturgique issue du concile de Vatican II et l'épuration qui l'a parfois accompagnée, notamment en France. Aujourd'hui, « les questions les plus préoccupantes concernent le devenir des anciens chœurs, patrimonieusement laissés en place, mais liturgiquement sans fonctions » (p. 289). Incontestablement, c'est là un très grand ouvrage que nous offre Mathieu Lours.

Ce sont évidemment des questions identiques qui sont traitées dans le volume *Décor et liturgie*. Ainsi, Philippe Loupès s'attache au réaménagement du chœur de la cathédrale d'Amiens, mené dans le cadre d'une réelle collaboration entre l'évêque et le chapitre sur une longue durée, et dont le résultat a été pour l'essentiel conservé jusqu'à nos jours. Katarina Krause s'intéresse au vœu de Louis XIII de rénover le maître-autel de Notre-Dame de Paris et de le doter d'une *pietà*, projet resté sans suite jusqu'à ce que Louis XIV le reprenne à son compte et envisage, lui, la réalisation d'un baldaquin, ce qui suscite de fortes oppositions menant finalement à un « choix extraordinairement conservateur » (p. 65). Ces oppositions apparaissent aussi dans le cas de Périgueux, étudié par Olivier Geneste, où il paraît nécessaire, dit-on, d'installer une grille haute pour éviter l'invasion du chœur par des fidèles indisciplinés ! Figurent enfin des études consacrées au sculpteur Gervais qui s'est illustré à Angers, par Philippe Béchu, et aux marbriers italiens pour leur rôle dans les aménagements de chœurs en

Provence, par Brigitte Féret, Christian Taillard livrant quant à lui une conclusion qui est une réflexion sur le temps long de ces chantiers de réaménagement.

Les cathédrales sont décidément à l'honneur, puisque cette même année 2010 est paru le second volume de la collection « La grâce d'une cathédrale », aux Éditions La Nuée Bleue (Strasbourg), consacré à Reims, sous la direction de Monseigneur Thierry Jordan, et la direction scientifique de Patrick Demouy (35,5 x 26,5 cm, 543 p.). Dans ce volume d'une grande qualité esthétique, mais qui n'est pas seulement un ouvrage d'histoire de l'art, c'est de nouveau Mathieu Lours qui se charge de traiter des transformations du chœur à l'époque moderne. Sont présentées, avec précision, références aux sources archivistiques et illustrations de qualité, les modifications du maître-autel et de l'autel *de retro* par le cardinal de Lorraine, les projets et réalisations de retables et baldaquins pour des chapelles à la charnière des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, et le renouvellement intérieur de l'édifice à partir de la fin des années 1730 grâce à l'influence du chanoine Godinot. Celui-ci dépense une véritable fortune dans des chantiers effectivement très coûteux, plus de 46.000 livres pour les seules grilles du chœur par exemple. Mathieu Lours restitue pleinement les enjeux, les interrogations et la multiplication des projets dont beaucoup restent inaboutis. Le décès du chanoine Godinot en 1749 n'y met pas un terme. « La cathédrale de Reims aurait pu disposer d'un des plus grandioses dispositifs baroques réalisés dans une cathédrale » (p. 83), mais c'est le choix d'une « cathédrale épurée » (p. 84) qui s'impose progressivement et finalement assez tardivement. Ce constat, fortement argumenté, permet au lecteur de corriger deux appréciations habituelles sur cette question. D'une part, ce choix de l'épuration correspond au souhait de mettre en valeur l'architecture gothique, l'unité de style étant recherchée. D'autre part, si l'on regrette aujourd'hui ce choix et que l'on cherche un « coupable » à incriminer, la « responsabilité » ne peut plus en être imputée aussi facilement qu'autrefois au « jansénisme » de Godinot, traditionnellement accusé, mais bien plus à l'esprit des Lumières qui paraît triompher au sein du chapitre dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Après une première partie consacrée à l'« histoire de la construction de la cathédrale » (et de ses aménagements intérieurs, en fait), qui offre notamment un précieux état des connaissances sur la construction du XIII<sup>e</sup> siècle et sur les édifices antérieurs, une seconde traite de l'architecture (ce parti-pris est étonnant, car on voit mal pourquoi ce développement ne figure pas dans la première partie), de la sculpture, des vitraux, du mobilier et des objets cultuels. L'histoire médiévale s'y taille naturellement et logiquement la part du lion, suivie d'assez loin par l'histoire contemporaine pour traiter des modifications et restaurations, mais l'époque moderne est présente aussi dans les développements accordés à l'orgue, à l'horloge et au carillon, aux cloches, à l'orfèvrerie (dont il est traité dans deux chapitres distincts), aux tapisseries et à ce qui est appelé assez improprement « les objets d'art du mobilier ». Cette catégorie plutôt fourre-tout rassemble des vêtements liturgiques (dont certains remontent au XVI<sup>e</sup> siècle), une partie de la statuaire, les stalles, les autels et les chaires à prêcher. La qualité des photographies permet d'apprécier pleinement l'autel Renaissance placé dans le transept sud ainsi que le détail de la sculpture des chaires à prêcher, qui n'ont pas été réalisées pour la cathédrale mais y ont été placées tardivement. Patrick Demouy traite par ailleurs des modifications successives du palais épiscopal, dit du Tau, et Matthieu Gerbault présente les gravures et estampes consacrées à la cathédrale du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle (un dernier chapitre portant sur la cathédrale dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle). La troisième et dernière partie, très attendue par l'historien, est consacrée à « la vie de la grande église », et s'ouvre par les riches chapitres rédigés par Patrick Demouy sur le chapitre cathédral, les écoles capitulaires et les liens avec la cité. La liturgie est bien présente, ce dont l'on se félicite très vivement, mais tout ceci ne concerne que le Moyen Âge, et si l'on ne peut évidemment en faire grief à l'auteur de ces très intéressants développements, il est dommage qu'aucun chapitre n'ait été consacré à ces sujets pour l'époque moderne. Les chapitres suivants présentent, avec érudition et clarté, la maîtrise,

les manuscrits liturgiques et la musique, toujours pour le Moyen Âge et secondairement pour l'époque contemporaine. Enfin, l'époque moderne apparaît dans le long et attendu chapitre consacré par Patrick Demouy au sacre des rois, et dans celui rédigé par Fernand Bécrot sur les chanoines Nicolas Roland et Jean-Baptiste de La Salle. Sept chapitres permettent ensuite de retracer l'histoire contemporaine liée à la cathédrale de Reims, du « séisme révolutionnaire » (Jean-François Boulanger, p. 467) à l'actuelle patrimonialisation, qui tend, comme le romantisme du XIX<sup>e</sup> siècle, à associer de façon plutôt univoque cathédrale et Moyen Âge. En conclusion, justement, Monseigneur Thierry Jordan rappelle opportunément que la cathédrale est « vivante », le risque d'une patrimonialisation excessive étant d'en faire une forme de musée pour touristes. En refermant ce volume de quatre kilos, beau et bien documenté, les amateurs du Moyen Âge seront pleinement comblés. Ceux qui s'intéressent à l'époque moderne seront, eux, un peu frustrés, du fait de la part assez restreinte qui a été réservée à cette période, et se féliciteront d'autant plus de l'heureuse contribution de Mathieu Lours.

### *Liturgie néo-gallicane et érudition*

La question de la réforme liturgique néo-gallicane au XVIII<sup>e</sup> siècle constitue l'objet du livre magistral de Xavier Bisaro publié en 2006, *Une nation de fidèles. L'Église et la liturgie parisienne au XVIII<sup>e</sup> siècle*<sup>6</sup>. Si l'historiographie française était aussi avide de *turns* que l'est l'historiographie anglo-saxonne, il faudrait alors parler de l'existence d'un *turn* « liturgique » ou « rituel » dans la production française ou plutôt francophone de ces toutes dernières années, intervenu pour partie dans une rencontre entre la discipline historique proprement dite et une discipline voisine, l'histoire de l'art, l'anthropologie ou la musicologie, ce dernier cas étant justement illustré par le travail de Xavier Bisaro<sup>7</sup>. Dans la préface, Dominique Julia signale le lien probable entre l'émergence de cet intérêt et la distance chronologique qui nous sépare désormais du concile de Vatican II, les historiens français ayant finalement travaillé pendant quarante ans dans la lignée, en quelque sorte, de ce concile, donnant priorité à la pastorale et craignant peut-être de redonner une pleine légitimité aux liturgies pré-conciliaires. Dans son ouvrage, Xavier Bisaro plonge d'emblée au cœur des controverses les plus vives, consacrant la première partie à l'élaboration au cours du XIX<sup>e</sup> siècle d'un discours de rejet, tenu notamment par dom Guéranger, à l'égard de la réforme de la liturgie parisienne menée sous l'épiscopat de Mgr de Vintimille (1729-1746) et notamment du chant composé par l'abbé Lebeuf. La seconde partie est consacrée au travail de réforme proprement dit, appuyé sur une identité diocésaine, le néo-gallicanisme et une érudition ecclésiastique attachée à la fois aux traditions, à l'idéal primitiviste et au rationalisme, sans oublier un souci pastoral. Du souci de simplicité naît alors finalement et pour partie paradoxalement un « produit stratifié » (p. 229), hybride. La troisième partie est consacrée à la réception de cette réforme. Après un premier accueil difficile, la réforme étant accusée d'être janséniste, la liturgie parisienne est adoptée totalement ou partiellement dans de nombreux diocèses, non sans adaptations locales qui ne sont pas toujours que de détail. Il y a un processus d'homogénéisation liturgique depuis Paris, « véritable primatie de la France » (p. 319, expression reprise de M. Reinard), appuyé par l'autorité royale et de nombreux prélats contre des chapitres, si bien qu'en 1789 les diocèses célébrant encore selon le rite romain sont presque tous en position géographique périphérique. « En définitive, l'engouement pour le bréviaire parisien participe d'un certain *air du temps* primitiviste et néoclassique » et apparaît comme une manifestation de « gallicanisme orthodoxe » (p. 344 et

<sup>6</sup> Publié chez Brepols dans la collection « Épitome musical ». 19 x 24 cm, 478 p.

<sup>7</sup> Parmi les autres ouvrages marquants, citons : Christian Grosse, *Les rituels de la Cène. Le culte eucharistique réformé à Genève (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Droz, 2008 ; Bernard Dompnier (dir.), *Les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2009 ; Cécile Davy-Rigaux, Bernard Dompnier et Daniel Odon-Hurel (dir.), *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne. Une littérature de codification des rites liturgiques*, Turnhout, Brepols, 2009.



430). Xavier Bisaro signale, comme l'a fait ensuite Mathieu Lours, la nécessité d'établir un parallèle avec les importants travaux menés alors dans les cathédrales, proposant de reprendre à ce sujet l'appellation de néo-classicisme employée par Bruno Neveu dans un article sur l'érudition ecclésiastique<sup>8</sup>.

Et de fait, c'est aux liens entre érudition et liturgie dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'est consacré le dernier livre de Xavier Bisaro, à travers la figure de *L'abbé Lebeuf, prêtre de l'histoire* (Turnhout, Brepols, 2011, collection « Église, liturgie et société dans l'Europe moderne », 21 x 28 cm, 335 p.). Né à Auxerre en 1687 dans un modeste milieu robin, Jean Lebeuf, tôt tonsuré, fréquente le collège jésuite auxerrois, puis poursuit ses études à Paris dans le cadre de la communauté Sainte-Barbe, dont les préceptes éducatifs sont issus des Petites Écoles de Port-Royal, et trouve un mentor en la personne de Claude Chastelain, chanoine de Notre-Dame et acteur de la réforme liturgique à Paris. Celui-ci, qui fréquente les mauristes jansénisants, influence très durablement Lebeuf, sans doute sur le plan spirituel et sans conteste sur le plan scientifique, à la fois en ce qui concerne les objets de recherche et les méthodes de travail : hagiologie, plain-chant, voyage littéraire, le tout se combinant dans un gallicanisme érudit. L'intérêt qu'y ajoute Lebeuf pour l'histoire locale et sa capacité à articuler des champs de recherche en apparence distincts incite Xavier Bisaro à consacrer un chapitre aux « pratiques d'un métier », une « gestique érudite » qui consiste à lire, collecter, étudier, critiquer, écrire, échanger. Imprimés, manuscrits, archives, sources orales, patrimoine monumental, inscriptions : nombreuses sont les sources utilisées par cet érudit qui voyage, écrit à des correspondants, se rend dans les bibliothèques parisiennes, et pour cela s'absente de la cathédrale d'Auxerre où il a obtenu un canonicat et la fonction de sous-chantre. Son souci de rationalisme méthodologique manifeste une prudence, à l'égard des sources et des opinions habituellement retenues, dont il ne se départ pas face à l'orgueil d'un scientisme naissant, à la différence d'historiens laïcs travaillant à la même époque. Ceci dit, l'application de cette méthode à la période médiévale, qu'il privilégie, produit un résultat sans doute plus « dévastateur » qu'il ne le souhaiterait. En menant des « combats d'érudition », l'abbé Lebeuf s'inscrit, peut-être sans toujours l'assumer pleinement, dans une « érudition de combat » (titre de la deuxième partie de l'ouvrage). La bulle *Unigenitus*, en 1713, crée une cassure dont les conséquences sont durables à Auxerre, où l'évêque Caylus est une grande figure du refus. Le gallicanisme, le primitivisme, l'érudition, les expériences liturgiques qui caractérisent le jansénisme de cette période achèvent de faire de Lebeuf une figure du milieu appelant. « Tout en présentant les évolutions des livres romains comme une série d'errements, Lebeuf insiste sur le droit de toute église à réformer sa liturgie dans la limite de la tradition romano-franque forgée à l'époque carolingienne » (p. 97). Mais avec l'acceptation de la bulle par le cardinal de Noailles, archevêque de Paris, en 1728 et l'arrivée en 1730 de l'anti-janséniste Languet de Gergy à la tête de la province ecclésiastique de Sens, Lebeuf se fait discret puis pratique un revirement assez spectaculaire en cherchant à devenir un fidèle de l'archevêque de Sens, pour des raisons qui paraissent sociales car sur le fond ses opinions ne semblent pas avoir changé. Sous-chantre de la cathédrale d'Auxerre à partir de 1712, Lebeuf y joue un rôle liturgique non négligeable, présentant notamment les antiennes et répons, ainsi qu'un rôle de surveillance qui concerne aussi bien l'assiduité du bas-chœur que la tenue des chanoines. Dans ces fonctions comme dans ses réflexions pédagogiques, Lebeuf s'attache principalement au maintien de la Tradition : il combat le libre vouloir et les tentatives d'accélération du chant.

Mais un certain nombre d'usages ne lui paraissent pas conformes à la Tradition, dont il a une lecture issue de son travail d'érudit, si bien qu'il ambitionne de « restaurer l'Origine », ce

---

<sup>8</sup> Bruno Neveu, « L'érudition ecclésiastique du XVII<sup>e</sup> siècle et la nostalgie de l'Antiquité chrétienne », dans *Religion and Humanism, The Ecclesiastical History Society*, Oxford, Basil Blackwell, 1981, repris dans *Érudition et religion aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 333-363.

qui passe par un retour aux particularités locales qui ont souffert de la diffusion du rite romain. Il s'inspire pour cela du travail de la première génération de liturgistes néo-gallicans (dont Chastelain), du « traditionalisme capitulaire » et gallican du chanoine Bocquillot, du primitivisme de dom Claude de Vert et de l'historicisme érudit de Chastelain. Ainsi, le nombre des saints locaux doit dominer celui des saints romains dans le calendrier, les sources scripturaires doivent être la référence pour la composition des répons et antiennes, et le plain-chant doit être réformé. Mais dans ce domaine le résultat est « d'une étonnante hybridité » (p. 159), car les critères à articuler ne sont pas nécessairement convergents : primitivisme, Tradition, bienséance cantorale, sans compter le fait qu'il refuse de soumettre les hymnes aux mêmes principes. L'on bute principalement sur l'absence d'une définition suffisamment claire de la Tradition. Après une première et précoce réalisation à Lisieux, Lebeuf s'investit dans les projets de réforme des rites de Sens et Auxerre, en lien avec Fenel, le doyen du chapitre de Sens, et avec les encouragements de l'évêque Caylus, mais il doit faire face à une farouche opposition du chapitre auxerrois mené par le doyen Moreau. Lebeuf connaît bien des soucis, avant que Moreau, contraint par une situation de plus en plus intenable, ne change finalement de position et obtienne, à son profit, l'éviction de Lebeuf de la commission chargée de l'achèvement de la réforme du bréviaire auxerrois. Ces bréviaires de Sens et d'Auxerre (1725) privilégient nettement la part du temporel au détriment du sanctoral (en comparaison du calendrier romain), renforcent la présence des saints locaux, reconsidèrent un certain nombre de légendes. Le processus de marginalisation de Lebeuf ne s'en poursuit pas moins après leur parution. Il n'est pas intégré dans les groupes préparant, à Auxerre, la parution d'un nouveau rituel, d'un nouveau missel, d'un nouveau processional. Prophète marginalisé en son pays auxerrois puis à Sens, Lebeuf est appelé à Bayeux, Bourges et Paris pour y procéder à la révision du chant. Suivent des collaborations pour le martyrologe d'Auxerre (finalement !), le bréviaire de Laon et celui du Mans, le graduel de Soissons... Il s'investit toutefois moins personnellement dans ces entreprises (sauf à Paris, d'après le précédent ouvrage de Xavier Bisaro) qu'il ne l'avait fait à Auxerre, sans doute en raison de cette marginalisation auxerroise et sénonaise qui a dû le rendre d'autant plus amer qu'il avait été l'un des principaux initiateurs de ces réformes dont il a largement défini les objectifs.

S'affirme alors de plus en plus la figure de l'érudit, qui gravite autour de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Les genres abordés sont divers mais concernent essentiellement l'histoire et la liturgie. Il se démarque des historiographies nettement partisans, et notamment des jansénistes qui célèbrent une primitive Église pure et mythique. S'écartant finalement du primitivisme, il préfère « la Tradition cumulative nuancée par la critique », et donc le Moyen Âge, peut-être aussi par manque de sources sur les temps les plus anciens. Son intérêt pour le haut Moyen Âge détonne un peu au siècle des Lumières, toutefois pas autant qu'on pourrait le croire aujourd'hui car il existe alors un « néo-médiévalisme » qui se manifeste notamment dans une nouvelle perception de l'architecture religieuse (cf *supra*). À travers ses études hagiologiques et liturgiques, Lebeuf est un acteur de la naissance d'une science de la liturgie appuyée sur une méthode historique. Son *Traité historique et pratique du chant ecclésiastique*, paru en 1741, est certes une apologétique du plain-chant, mais celui-ci « devient avec lui chant d'histoire au fil d'un processus de mise à distance par la reconnaissance de transformations (et non pas forcément d'une décadence), par l'approche patrimoniale de manuscrits entraînant leur détachement de la pratique liturgique » (p. 255). Aussi l'abbé Lebeuf est-il bien, selon la formule employée en 1860 par l'abbé Carré pour le centenaire de sa mort et reprise par Xavier Bisaro, « le prêtre de l'histoire ».

#### *Peinture et gravure, méditation et dévotion*

Musicologie et histoire de l'art contribuent donc fortement au renouvellement de l'histoire religieuse du XVIII<sup>e</sup> siècle français. Mais cela ne signifie pas pour autant que les

perspectives de recherche seraient moins fructueuses à propos de ce qui est traditionnellement le grand siècle de l'histoire religieuse française, à savoir le XVII<sup>e</sup>. Auteur d'études sur les maîtres-autels et retables parisiens et sur les théories de l'image religieuse dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>, Frédéric Cousinié livre dans son ouvrage issu d'un mémoire d'habilitation à diriger des recherches, *Images et méditation au XVII<sup>e</sup> siècle* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, 17,5 x 25 cm, 239 p.), un texte assez complexe, d'une très grande densité et d'un apport considérable. L'auteur entreprend « de préciser quelles pouvaient être les fonctions de l'image au sein » des pratiques de méditation et même de contemplation, « et quels modes de lecture pouvaient en être alors développés » (p. 22). Pour entrer dans ce sujet d'autant plus difficile qu'il n'a guère été abordé dans les discours théoriques sur l'art ni dans les textes normatifs de la Réforme catholique, Frédéric Cousinié traite en introduction du cas exceptionnellement documenté de la *Descente du Saint-Esprit* de Charles Le Brun (1657). Claude Nivelon, disciple et biographe de l'artiste, a en effet laissé des commentaires sur la réception de cette œuvre, y compris par son commanditaire, Jean-Jacques Olier, chez qui elle provoque une expérience extatique le faisant passer définitivement « de cette vie mortelle à la béatitude ». Il apparaît dans ce récit que l'expérience mystique s'articule à l'expérience esthétique « et, d'une certaine façon, *l'accomplit* » (p. 14). Aussi Frédéric Cousinié s'attache-t-il à montrer les articulations existant entre une partie des ouvrages de spiritualité et une partie de la production peinte et surtout gravée. L'on s'éloigne donc des vues développées récemment sur l'autonomisation de l'art à l'égard du religieux au XVII<sup>e</sup> siècle, ainsi que de l'actuel principe de distanciation, au profit de la notion d'efficacité dévotionnelle des œuvres, celles-ci assurant une médiation vers le divin et devant donc être en quelque sorte traversées. Sont pour cela utilisés ce que l'on peut appeler des dispositifs, tels que la conformité aux récits scripturaires, la justesse des expressions et le « réalisme », le traitement de la lumière, ou encore la représentation de l'artiste (ainsi Le Brun en 1657) ou du commanditaire sur le tableau pour faciliter l'insertion du spectateur dans la scène. Si le récit de Nivelon établit le lien entre peinture et contemplation, Frédéric Cousinié insiste sur la plus grande fréquence d'une lecture méditative, qui est d'ordre discursif et se décompose en « points », mêlant facultés interprétatives et émotions pour permettre le progrès spirituel et la conversation avec Dieu ou le Christ.

Pourtant, l'articulation entre l'oraison, « vocale » ou « mentale », et l'usage des images n'allait pas de soi à cause de la matérialité de celles-ci, qui sont pour cette raison dépréciées dans la tradition augustinienne. Mais certains ordres et courants s'avèrent plus conciliants que d'autres, notamment les jésuites, les *Exercices spirituels* de Loyola ayant recours à « l'imagination », dont la revalorisation « implique de fait une revalorisation du sensible » (p. 48). Par ailleurs, des traités sur l'oraison développent un discours qui est sans doute d'autant plus rigoriste que les images se multiplient, si bien qu'ils cherchent sans doute essentiellement, en réalité, à en encadrer l'usage. Et de fait, des discours de l'oraison élaborent des « protocoles de lecture » de l'image religieuse, au travers de la « construction imaginaire » (ou « composition du lieu »...) qui constitue l'étape initiale de la méditation. Les images intérieures s'appuient en effet largement sur des modèles visuels fixés par l'iconographie, et l'hypothèse développée par l'auteur est que les procédures à l'œuvre dans la construction imaginaire s'appliquent aussi à la lecture des images matérielles. Un « système relationnel » est établi, qui passe par la simulation d'un dialogue ou une identification aux objets de la représentation, ainsi qu'une mobilisation sensorielle (vue mais aussi ouïe sollicitée par la lecture de textes)

---

<sup>9</sup> Notamment « Voir le Sacré : perception et visibilité des maîtres-autels parisiens du XVII<sup>e</sup> siècle », *Histoire de l'Art*, n° 28, 1994, p. 37-49, et n° 29, 1995, p. 33-44 ; *Le peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000 ; *Le Saint des Saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVII<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006.

impliquant les qualités matérielles et même sans doute tactiles de la peinture. Vers 1620-1630 notamment des peintures de « natures mortes » intègrent la représentation d'ouvrages de dévotion, qui eux-mêmes intègrent des gravures à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. « La mise en rapport des scènes, l'assemblage de textes et d'images, et la construction progressive du sens qui est réalisée à la fois par l'artiste, l'écrivain et, en dernier lieu, le dévot en méditation » (p. 89) est un « tissage » composant une « méta-image », qui n'est pas seulement intérieure dans la mesure où elle reste en relation étroite avec l'image gravée (ou peinte), et qui doit opérer la conformation du lecteur-spectateur à un personnage sacré ou au Christ.

Se pose alors la question du lien éventuel entre le rituel et ce « tissage » méditatif appuyé sur les images, d'autant que la peinture sur toile envahit alors les églises et est placée notamment au centre des retables, et qu'une partie significative des traités d'oraison et recueils de méditation n'opposent pas une « sphère privée de la méditation » à une « sphère publique du rituel eucharistique » mais considèrent au contraire que la première est censée trouver dans la seconde « son ultime accomplissement » (p. 120). À partir du début des années 1650 paraissent des ouvrages de petit format qui, en associant gravures et textes d'oraison, permettent à la fois aux fidèles de suivre le déroulement de la messe et de pratiquer en même temps des exercices spirituels en rapport avec celles-ci. Il est évident que ce nouveau et véritable mode d'association des fidèles à la célébration de la messe (le mode d'association qui a suivi le concile de Vatican II n'étant donc qu'un mode d'association parmi d'autres possibles) n'est pleinement rendu possible que par la suppression des jubés, ce que confirme la chronologie. Le genre que constitue ces ouvrages nommés « Tableaux de la croix » ne vise toutefois pas le modèle pleinement participatif mis notamment en œuvre par des jansénistes au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais plutôt une articulation, car les pratiques d'oraison ne peuvent permettre une attention continue du fidèle au déroulement de la célébration. Il s'agit notamment d'établir des liens directs, à plusieurs moments de la messe, entre telle action du prêtre, représentée sur la gravure, et tel épisode de la Passion, qui peut être représenté sur la gravure par le biais d'un tableau placé au centre du retable majeur, ce qui renvoie pour au moins un épisode à la peinture figurant effectivement au-dessus du maître-autel sur lequel célèbre le prêtre dans l'église où se trouve le fidèle. « Le statut de ces images se révèle ainsi particulièrement original » (p. 129) puisqu'il ne s'agit pas, comme le veut la tradition albertienne, d'une substitution à un objet ou à un événement absent, mais d'une superposition à un événement et des objets présents. La *mimèsis* n'est pas ici simple imitation, mais reproduction comportementale (ce qui est un autre sens de l'imitation) : il y a un « enchaînement mimétique » Christ – prêtre célébrant – fidèle méditant, et donc produisant des images intérieures qui interfèrent avec celles de la gravure et du retable.

Ce sont ces images intérieures ou « mentales » que l'auteur tente ensuite, dans un véritable défi, d'appréhender à travers d'éventuelles représentations matérielles. Pour cela, il s'oriente notamment vers l'iconographie du cœur, siège de l'âme selon des spirituels et mystiques qui relativisent la force de l'entendement. Les gravures figurant dans les ouvrages de Jean Aumont, promoteur de l'oraison dite « cordiale », paraissent ainsi bien, d'après les commentaires qui les accompagnent, représenter les images mentales produites lors des différents degrés de l'oraison : active, active/passive, passive. Parmi les procédés utilisés, on constate une « illimitation » de l'espace interne du cœur, une « irradiation » paraissant émaner « de la *profondeur* surnaturelle de l'image » (p. 176), l'élimination progressive des références iconiques à l'exception du Christ en croix. En conclusion, Frédéric Cousinié constate à la fois la reprise, aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, de la tripartition opérée par saint Augustin entre image matérielle, image spirituelle (dont le référent est « naturel » ou/et surnaturel, et qui est intérieure) et image intellectuelle (« qui se donne à l'entendement »), ainsi que son dépassement, notamment avec la notion d'« image vive » décrite par sainte Thérèse. Cette image « vive », à la différence de l'image « morte » des artistes, est celle de la présence, qui

permet aux autres sens de s'exercer (toucher, goût...). Aussi l'image matérielle constitue-t-elle un médium qui permet à une présence d'advenir. L'image doit donc être comprise « en tant que puissance dynamique d'apparition, d'ouverture, de manifestation et de transformation » (p. 204).

C'est dans la veine d'une histoire de l'art un peu plus classique sans doute (appréciation à relativiser vu la puissance novatrice du travail de Frédéric Cousinié) que s'inscrit l'ouvrage de Maud Hamoury, *La peinture religieuse en Bretagne aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, issu d'une thèse de doctorat soutenue à l'Université Rennes 2 en 2006 sous la direction de Marianne Grivel (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, 17,5 x 25 cm, 614 p. + CD-Rom). Mais c'est en fait et aussi le fruit d'une recherche de longue haleine dont les résultats sont considérables. Celle-ci a été menée avec un souci de connaissance des travaux des historiens portant sur la Bretagne (même s'il y a quelques raccourcis, peut-être inévitables) et a été nettement influencée par les problématiques développées par Antoine Schnapper<sup>10</sup>, si bien que les questions artistiques n'y apparaissent pas, là non plus, déconnectées des autres réalités. C'est en outre un travail digne des érudits du XVIII<sup>e</sup> siècle par l'ampleur des liasses d'archives consultées et le nombre des déplacements sur le terrain : un millier d'édifices visités, de nombreuses minutes notariales et archives comptables des fabriques paroissiales et des établissements religieux dépouillées pour les neuf diocèses bretons, soit les cinq départements actuels, à quoi s'ajoutent, toujours pour le même espace, cotes de capitation, inventaires après-décès, inventaires dressés à l'époque révolutionnaire, et enfin une longue recherche de gravures dans le fonds de la Bibliothèque nationale ! Ajoutons-y le souci du décentrement de l'histoire de la peinture française par rapport à Paris et Versailles, dans la lignée notamment du colloque organisé par Jean-Pierre Lethuillier sur *La peinture en province*<sup>11</sup>. Cette entreprise était d'autant plus nécessaire dans le cas de la Bretagne que l'histoire de l'art y a longtemps constitué – et constitue encore assez souvent dans des ouvrages de vulgarisation – un refuge de clichés régionalistes, tout droit issus d'une construction idéologique nationaliste du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup>. Celle-ci a élaboré de toute pièce une distinction entre ce qui est censé être réellement (c'est-à-dire spécifiquement, puisque la logique est nationaliste) breton, et donc intéressant, ainsi telle œuvre de Gauguin à Pont-Aven, et ce qui est censé ne pas l'être, ainsi (et c'est évidemment paradoxal) les peintures figurant dans les églises paroissiales<sup>12</sup>. La méthode impressionniste employée par quelques historiens de l'art breton a facilité la survie, et même la diffusion auprès d'un large public, de telles invraisemblances. Par le principe d'un inventaire systématique inspiré des méthodes de l'Inventaire général, par le recours au quantitatif et à la méthode prosopographique, Maud Hamoury apporte un démentif définitif à ceux qui, nourris des représentations romantiques et des constructions idéologiques, croyaient qu'il n'y avait guère de peinture en Bretagne à l'époque moderne, mais seulement une sculpture prétendue typique (et sur laquelle il y aurait donc également beaucoup à dire).

La commande (première partie) s'inscrit dans le contexte de la Réforme catholique, qui suscite un réaménagement de l'espace intérieur des églises, une construction de retables architecturés et un fort développement de la peinture sur toile et plus rarement sur bois (si du moins l'on excepte la mise en couleur des retables en bois léonards et cornouaillais, ce qui est le cas ici). La chronologie de la commande correspond donc pour une bonne part à celle de la Réforme catholique en Bretagne, avec un départ marqué vers 1630 et une nette prédominance

<sup>10</sup> Notamment *Le métier de peintre au Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 2004.

<sup>11</sup> Jean-Pierre Lethuillier (dir.), *La peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

<sup>12</sup> D'une certaine façon, et au vu également de la promotion du prétendu archaïsme armoricain dans le discours nationaliste breton, l'on pourrait y voir, transposé sur le plan politique depuis son positionnement religieux au XVIII<sup>e</sup> siècle, une forme moderne de l'idéal primitiviste, refusant frontalement la tradition cumulative.

de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, et encore une belle représentation du XVIII<sup>e</sup> siècle dans les actuels départements des Côtes-d'Armor et du Morbihan (peut-être Maud Hamoury aurait-elle pu donner des indications par diocèse, qui auraient sans doute été plus révélatrices que le cadre anachronique des départements, notamment parce que la chronologie de la Réforme catholique présente des décalages en fonction des diocèses). La dynamique est notamment initiée par les prescriptions des évêques, l'exemple des ordres réguliers, la puissance financière de certains chapitres et les dons de membres de la noblesse, mais une large part de la commande est paroissiale et secondairement confraternelle. Dans les paroisses, comme cela avait été déjà pour partie montré, la commande est souvent le fait des paroissiens eux-mêmes, qui peuvent toutefois bénéficier d'un évergétisme nobiliaire, le recteur (c'est-à-dire le curé en Bretagne) intervenant dans le contrôle de l'iconographie mais bien plus rarement dans la décision d'acquisition d'une œuvre. L'adjudication se fait généralement par enchère au peintre moins exigeant financièrement, à l'issue de la messe dominicale pour permettre le contrôle paroissial, les artistes ayant été préalablement prévenus dans la ou les villes avoisinantes. Il arrive cependant, en cas de commande associée à celle d'un retable, que le choix de l'artiste soit délégué au retableur. Le choix de l'iconographie s'appuie essentiellement sur des gravures, qui peuvent figurer dans le Missel romain, très diffusé dans les paroisses bretonnes. Les tableaux insérés dans les retables mesurent souvent de deux à trois mètres de hauteur et de 1,60 à 1,90 mètre de large. Il y a en général utilisation de la peinture à l'huile, confection d'un cadre, et parfois aussi de rideaux ou tentures pour protéger le tableau ou le mettre en valeur. L'étude des prix pratiqués révèle un mode de structuration du marché qui n'est pas sans analogie avec ce qu'avait pu mettre à jour Antoine Schnapper, mais à une autre échelle ici, le premier niveau de prix ne dépassant pas une fourchette comprise entre 20 et 80 livres.

Les peintres (deuxième partie) sont 1003 à avoir été recensés par Maud Hamoury pour l'ensemble des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Seuls 69 d'entre eux viennent de l'extérieur de la province : il s'agit d'abord de Parisiens qui travaillent à Rennes et à Nantes. Le chantier du Parlement de Bretagne à Rennes et la tradition des portraits de maires à Nantes permettent en effet l'introduction du grand goût parisien dans ces deux capitales, administrative pour l'une et économique pour l'autre, de la Bretagne. Cela ne permet toutefois pas l'apparition d'une grande école rennaise ou nantaise, mais ces métropoles constituent bien les foyers principaux de la peinture bretonne, ainsi que Vannes qui bénéficie de l'exil du Parlement après les révoltes de 1675, Morlaix qui a longtemps été un des rares pôles urbains significatifs de Basse-Bretagne, et Brest à partir de la création de l'atelier de peinture et sculpture de l'arsenal en 1670. Les foyers secondaires sont Pontivy, Lorient, Landerneau, Tréguier, le rayonnement des peintres de Rennes et de Nantes constituant un obstacle au développement de foyers secondaires dans presque toute la Haute-Bretagne, même à Saint-Malo. Enfin, des peintres vivent isolés, ainsi dans les diocèses très ruraux de Quimper et de Saint-Brieuc. Les peintres sont pour l'essentiel des artisans fils d'artisans, à la culture livresque et visuelle assez limitée, au niveau de vie inférieur à celui des orfèvres et doreurs mais semblable à celui des sculpteurs. Plusieurs parviennent cependant à épouser des filles issues de la bourgeoisie administrative ou marchande, ce qui signale une forme de reconnaissance sociale. Mais il est vrai aussi que celle-ci demeure limitée. Il n'existe d'ailleurs pour les peintres ni corporation (même s'il y a quelques exceptions, qui sont partielles et rarissimes) ni académie, si bien que les débats parisiens sur ces questions sont ici sans objet. L'apprentissage se fait auprès d'un autre peintre, sans réglementation et souvent sans contrat. Comme l'avait montré Gauthier Aubert pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, il n'existe pratiquement pas de marché de tableaux déjà réalisés, même s'il y a quelques exceptions. C'est bien le système traditionnel de la commande qui continue à structurer le marché breton de la peinture religieuse, même s'il existe aussi au XVIII<sup>e</sup> essentiellement quelques amateurs d'art constituant une demande embryonnaire, surtout à Nantes. En 1757, enfin, les États de Bretagne créent des écoles de dessin à Nantes et à Rennes, où enseignent des

peintres étrangers à la province. Les peintres bretons, eux, quittent peu leur province, pas même pour Paris.

Le travail du peintre (troisième partie) est peu documenté. Le père Le Nobletz a fait représenter en 1636 sur l'un de ses *taolennou* catéchétiques un peintre breton au travail secondé par son apprenti, et cette représentation mériterait peut-être une explicitation approfondie car les *taolennou* sont souvent complexes et parfois énigmatiques. Les archives comptables montrent quant à elles que le peintre de chevalet est aussi sollicité pour la peinture des statues, pour la peinture murale qui encadre parfois le retable, voire pour peindre des portes de sacristie et des devants d'autel, et en Basse-Bretagne particulièrement il est chargé de la peinture des lambris, des retables en bois et des chaires à prêcher. Des peintres sont également sollicités pour expertiser ou rafraîchir des tableaux, notamment au XVIII<sup>e</sup> siècle pour des œuvres du XVII<sup>e</sup>. Les pratiques de « restauration » alors en usage sont évidemment différentes de celles du XXI<sup>e</sup> siècle, mais la pratique actuelle qui consiste à ôter les ajouts successifs, ainsi les voiles de pudeur, au nom d'une conception de l'art paraissant alors nier la contextualisation et l'histoire des œuvres ne pose certainement pas moins de questions. La peinture bretonne est d'abord une copie de gravures, alors même qu'il n'y a presque pas de production de gravures dans la province. Il s'agit essentiellement de gravures françaises du XVII<sup>e</sup> siècle, même au XVIII<sup>e</sup>, et la majorité d'entre elles sont des reproductions et interprétations d'œuvres de peintres français du XVII<sup>e</sup>, tels Le Brun, Vignon... Sont également copiées, via les gravures d'interprétation, des œuvres de Rubens, qui bénéficient notamment de l'impression du missel romain à Rennes, et des peintres vénitiens et florentins du XVI<sup>e</sup> siècle, l'influence de Raphaël ne pénétrant avec succès dans la région qu'au XVIII<sup>e</sup>. Naturellement, les copies ne se font pas à l'identique. Il y a souvent « exécution naïve » écrit Maud Hamoury, mais aussi simplification iconographique en vue d'une simplification du discours, copie partielle en fonction des besoins, combinaisons de gravures, réinterprétations, ajouts, bref un vrai phénomène de réception et d'interprétation qui devrait inciter à n'être pas trop sévère aujourd'hui à l'égard de ces peintres. Il est vrai que les œuvres que l'on considère actuellement comme originales sont rares, mais est-ce vraiment un handicap si de fait elles ne correspondaient pas aux besoins ?

Les œuvres (quatrième partie) conservées sont au nombre de 902, dont 715 peintures sur toile. Elles se concentrent essentiellement dans certaines régions de l'Ille-et-Vilaine, du Morbihan et des Côtes-d'Armor. L'inadéquation entre le nombre d'œuvres conservées et les mentions archivistiques pour une partie de la Haute-Bretagne et notamment la Loire-Atlantique s'expliquent par les vagues de destruction, des visites pastorales de la fin du XVIII<sup>e</sup> aux « réaménagements » des années 1960, en passant par les violences révolutionnaires (qui ont fait disparaître la grande majorité des œuvres qui figuraient dans les couvents, ce qui introduit certainement un biais dans la production conservée) et les changements de goût au XIX<sup>e</sup> siècle. Pour une partie de la Basse-Bretagne en revanche (Finistère, sud-ouest des Côtes-d'Armor), la faiblesse du nombre d'œuvres conservées reflète aussi une faiblesse de la production, attestée par les sources, car l'on préférerait en Cornouaille et Léon les décors en bois polychrome aux peintures sur toile. 523 œuvres demeurent anonymes, mais ce travail a permis de nouvelles attributions et des changements d'attribution. Les références à l'Ancien Testament sont très rares, au profit évidemment d'une iconographie largement christique et mariale. Sont également bien représentés les saints dits « traditionnels » qui ont pu être intégrés au discours de la Réforme catholique, et c'est sans surprise que l'on constate la rareté des représentations de saints habituellement dits « bretons » (selon une appellation consacrée et pour partie inappropriée quand elle sert essentiellement à qualifier les migrants, y compris irlandais, au détriment de saints de souche armoricaine). Une étude des œuvres jugées aujourd'hui les plus intéressantes sur les plans iconographique et stylistique montrent l'influence en ce domaine des œuvres de Vignon et l'inventivité du Nantais Valentin.

À la suite de quelques annexes, d'un index des noms de lieux et d'un index des noms de peintres, figure un dictionnaire prosopographique du millier de peintres, comprenant pour chacun l'indication des sources archivistiques (p. 359 à 609). S'y ajoute un CD-Rom dans lequel un document de format PDF représentant 338 pages constitue un catalogue des 902 œuvres peintes sur toile ou sur bois qui ont été conservées ! Classées en fonction de l'ordre alphabétique des communes, ce qui correspond à la réalité historique des paroisses, ces œuvres font chacune l'objet d'une courte notice et surtout d'une reproduction en couleur, à laquelle s'ajoute éventuellement une reproduction de la gravure qui a inspiré l'œuvre. Le tout est clos par un index des thèmes iconographiques. L'ouvrage de Maud Hamoury constitue donc non seulement une étude magistrale mais fournit en plus une source de toute première importance !

L'ensemble de ces parutions permet de nourrir un fort optimisme sur le proche avenir d'une recherche française qui croise avec brio histoire et histoire de l'art<sup>13</sup>, histoire et histoire de la liturgie, voire ces trois domaines, annonçant sans doute d'autres rencontres tout aussi ou peut-être encore plus abouties entre ces trois champs de recherche ayant de fait vocation à se rencontrer et à s'enrichir réciproquement.

Bruno Restif

---

<sup>13</sup> L'on se doit également de citer à ce sujet l'important travail dirigé par Sophie Duhem depuis Toulouse. Cf Sophie Duhem (dir.), *L'art au village. La production artistique des paroisses rurales (XVI<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, qui doit faire l'objet d'une recension spécifique.