



**HAL**  
open science

# Sculpture, liturgie, illusion : l'Annonciation de Falconet à Saint-Roch (1760)

Emilie Chedeville

► **To cite this version:**

Emilie Chedeville. Sculpture, liturgie, illusion : l'Annonciation de Falconet à Saint-Roch (1760). J.-M. Vercruysse. L'Ange Gabriel interprète et messenger, Artois Presses Université, pp.113-135, 2019, Graphè, 28. halshs-03195103

**HAL Id: halshs-03195103**

**<https://shs.hal.science/halshs-03195103>**

Submitted on 11 Mar 2023

**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.

Émilie CHEDEVILLE, « Sculpture, liturgie, illusion : l'Annonciation de Falconet à Saint-Roch (1760) », dans Jean-Marc VERCRUYSE (éd.), *L'Ange Gabriel interprète et messenger*, Arras, Artois Presses Université, « Graphè » 28, 2019, p. 113-135.

Version d'auteur.

## SCULPTURE, LITURGIE, ILLUSION : L'ANGE GABRIEL ET L'ANNONCIATION DE FALCONET À SAINT-ROCH (1760)

Un ange Gabriel de marbre, laborieusement déplacé devant une église parisienne : la scène illustre « l'opération de traîner le marbre » pour l'article « Sculpture » des planches de l'*Encyclopédie*<sup>1</sup> (**Fig. 1**). Le graveur, non sans désinvolture, choisit, pour illustrer un acte technique, de représenter le transport de l'*Ange annonciateur* sculpté par Falconet<sup>2</sup> entre 1755 et 1760 pour l'église Saint-Roch. La monumentalité de l'*Ange* produit ainsi un certain effet comique par rapport aux figures arc-boutées. Au-delà de l'esprit plaisant, ce contraste rappelle l'enjeu de la sculpture de Falconet : traduire dans le marbre, le matériau le plus noble par sa densité, l'essence immatérielle du messenger divin. Les représentations de l'Annonciation tirent leur origine de cette médiatisation grâce à la matérialisation. Figurer l'épisode évangélique permet de mieux appréhender un mystère, celui de l'Incarnation.

L'*Annonciation* de Falconet fait partie d'une vaste campagne d'embellissement de Saint-Roch lancée par le curé Jean Marduel<sup>3</sup>, dès son arrivée à la tête de la paroisse en juin 1749. La décoration de l'église visait à « [fixer] l'attention & [à ranimer] la piété des Fidèles »<sup>4</sup>. Aussi le programme décoratif fut-il mûrement réfléchi et établi par le curé lui-même, qui confia toutefois aux artistes les choix esthétiques définitifs. Il comportait, outre l'embellissement du maître-autel et la nouvelle chaire à prêcher, la décoration des trois chapelles de la Vierge, de la Communion et du Calvaire, véritable « chapelet de petites rotondes, enfilées les unes auprès des autres derrière le Chœur »<sup>5</sup>. Marduel souhaitait voir réunis dans un même espace les trois

---

1 *Recueil de planches sur les sciences et les arts*, Paris, 1771, t. VIII, art. « Sculpture en tout genre », pl. V. « L'opération de traîner le marbre et Machine pour poser leurs figures à leurs places ».

2 Sur Falconet, voir Louis Réau, *Étienne-Maurice Falconet (1716-1791)*, Paris, Demotte, 1922 (2 vol.).

3 À propos de Marduel, voir Ségolène de Dainville-Barbiche, *Devenir curé à Paris. Institutions et carrières ecclésiastiques (1695-1789)*, Paris, Puf, 2005, p. 488. Jean-André Michel, *Éloge funèbre de Messire Jean Marduel*, Paris, Lottin, 1787.

4 Michel-François Dandré-Bardon, « Les Décorations de Saint-Roch », *Année littéraire*, 1760, t. VII, p. 273. Repris dans la « Lettre au sujet des Embellissements faits dans l'Eglise de S. Roch, avec la Description de ces nouveaux ouvrages », *Mercure de France*, décembre 1760, p. 142-155 et en tiré à part.

5 « Décorations de Saint-Roch. Observations d'une société d'Amateurs. 20 janvier 1761 », *Observateur littéraire*, 1761, t. I, p. 107. La chaire de Simon Challe est visible dans le lavis de C. Norry, *Vue intérieure de Saint-Roch*, 1787, BnF, Est., Reserve fol-ve-53 (E). Voir le tableau de N.-B. Lépicié, *Le Calvaire de Saint-Roch*, 1767, Paris, musée Carnavalet.

mystères principaux du christianisme, l'Incarnation, la Résurrection, liées par la Transsubstantiation<sup>6</sup>. Tout particulièrement, les décors des chapelle de la Vierge et du Calvaire présentaient une esthétique illusionniste qui garantissait un efficace du dispositif spatial<sup>7</sup>. L'illusion recherchée par les représentations du *Crucifiement* et de l'*Annonciation* dépassait la seule vraisemblance, véritable *topos* de la théorie artistique de l'Ancien Régime. Au delà de la fonction mimétique de l'art qu'endossaient les arts d'imitation que sont la peinture, la sculpture et, dans une moindre mesure, l'architecture, l'illusion cherchait à être au plus près de la vérité de la nature, jusqu'à prendre l'apparence de la vie même. Ce jeu des sens restait malgré tout profondément lié à la question de la connaissance et de la persuasion. L'empirisme de la perception sensible donnait en effet force de vérité à l'image. À Saint-Roch, la représentation se refusait à se montrer comme telle, elle cherchait au contraire à donner l'impression aux spectateurs d'assister à la scène même.

Aujourd'hui très partiellement conservée, l'*Annonciation* de Saint-Roch était constituée au XVIII<sup>e</sup> siècle de deux figures monumentales de marbre représentant la Vierge et l'ange Gabriel, hautes de 8 pieds et demi (environ 2,90 m), disparues à la Révolution<sup>8</sup>. Ces deux sculptures étaient surmontées d'une *Gloire* accompagnée de nuées de stuc doré et peint. Malgré d'importantes modifications sous l'Empire et la Restauration<sup>9</sup>, la disposition d'origine de la chapelle est connue grâce aux croquis du sculpteur anversois Joseph Camberlain, réalisés vers 1781 lors de son Grand Tour<sup>10</sup> (**Fig. 2 et 3**). La construction de la chapelle de la Vierge, élevée sur les plans de Jules Hardouin-Mansart, était achevée en 1717<sup>11</sup>, cependant les affaires jansénistes qui agitaient Paris avaient repoussé le moment de son ornementation. Saint-Roch apaisée et l'orthodoxie restaurée grâce à l'installation d'un curé conforme aux attentes de l'archevêché, on pouvait enfin s'attacher à embellir la chapelle. Marduel organisa ainsi un concours vers 1753 remporté par Falconet<sup>12</sup>. En 1755, le sculpteur présentait le modèle en

6 Michel-François Dandré-Bardon, « Les Décorations de Saint-Roch », *Année littéraire*, 1760, t. VII, p. 273.

7 On pourrait parler d'une esthétique théâtrale. Marduel s'adressa d'ailleurs en premier lieu à Servandoni, architecte et décorateur de théâtre. Voir AN O<sup>1</sup> 1690 n°120.

8 Les sculptures de Falconet ont été saisies à la Révolution, puis échangées contre le portail du château d'Anet. Voir *AMMF*, t. II, p. 204, pièce CXLIV (4 fructidor an II) et *AMMF*, t. I, p. 153, pièce CXLVI (15 brumaire an VIII).

9 Saint-Roch reçoit le 16 floréal an XIII (6 mai 1805) une *Nativité* de Michel Anguier pour combler le vide laissé sur l'autel de la Vierge après la saisie des deux figures de l'Ange et de la Vierge. Voir *AMMF*, t. III, p. 231, pièce CCCLXXXVII.

10 Ces dessins ont été publiés dans Guilhem Scherf, « Les sculptures religieuses de Falconet », *Falconet à Sèvres ou L'art de plaire (1757-1766)*, Paris, Rmn, 2001, p. 30-37. Nous le remercions d'avoir gracieusement accepté de nous communiquer ces clichés. En comparant le croquis avec les éléments conservés du décor, la gloire et les pilastres notamment, on observe que les proportions du dessin ne sont pas tout à fait exactes.

11 « Lettre au sujet des Embellissements faits dans l'Eglise de S. Roch », *Mercure de France*, décembre 1760, p. 154. Sur la construction de la chapelle de la Vierge, voir Françoise Hamon, « La chapelle de la Vierge en l'église Saint-Roch à Paris », *Bulletin Monumental*, t. 128, 1970, p. 229-237.

12 Michel-François Dandré-Bardon, « Les Décorations de Saint-Roch », *Année littéraire*, 1760, t. VII, p. 273. Hormis cette mention, on ne conserve pas de traces du concours.

terre cuite de la *Vierge* à l'exposition annuelle de l'Académie royale de peinture et de sculpture, le Salon. Le projet de décor était suffisamment important pour que les deux blocs de marbre destinés aux sculptures provinssent des magasins du roi. L'ordre de délivrance fut signé en novembre<sup>13</sup>, peu de temps après l'exposition. La *Gloire* était en place en 1759 et reçut une critique foudroyante<sup>14</sup>, tandis que les figures sculptées de l'*Ange* et de la *Vierge* furent installées dans le courant du mois d'octobre 1760<sup>15</sup>. Le tout fut inauguré en décembre, avec les chapelles nouvellement décorées du Calvaire et de la Communion. Ce dévoilement au public donna lieu à de nombreux comptes rendus fort détaillés dans les gazettes littéraires.

Après l'ornementation du chœur et de la nef, celle des chapelles axiales achevait de montrer la transformation de Saint-Roch en paroisse exemplaire. Les embellissements de Saint-Roch constituaient en effet un moyen important pour la reconquête de l'archevêché parisien sur le jansénisme. Malgré de nombreuses tentatives de rétablir la doctrine orthodoxe dans la paroisse, Saint-Roch avait été fortement marquée par plusieurs curés jansénistes<sup>16</sup>. L'esthétique de la présence, permise par l'illusion propre à ces décors, répondait à la dimension individuelle de l'appréciation de la foi. Essentielle à l'esprit de la réforme catholique, l'individualisation du sentiment religieux avait une couleur particulière dans le cas du jansénisme, peut-être le cas le plus poussé du réformisme tridentin français<sup>17</sup>. Les embellissements proclamaient ainsi visuellement la victoire de l'orthodoxie.

À ce contexte spirituel et politique particulier s'ajoutait la situation de la paroisse au cœur du Paris des Lumières, dans le quartier Saint-Honoré alors en plein développement. L'église Saint-Roch était ainsi fréquentée tant par des aristocrates et des financiers, parfois taxés de libertinage, que par le menu peuple travaillant alentours. Le dispositif décoratif des chapelles de Saint-Roch favorisait une déambulation progressive dans l'espace, ce qui permettait de

---

13 *État des ordres de délivrance des marbres du magasin du roi*, AN O<sup>1</sup>2077 n°5. Le marbre est obtenu grâce à l'insistance du Maréchal de Noailles, marguillier d'honneur de Saint-Roch, auprès du marquis de Marigny, directeur général des Bâtiments du Roi. Voir l'échange de lettres entre Noailles et Marigny, 24 mars et 9 avril 1755, AN O<sup>1</sup>1690 n°123 et 124.

14 L'abbé de La Porte reprochait vivement à Falconet d'avoir tenté de figurer l'élément le plus immatériel qui soit, la lumière, au moyen d'une gloire de stuc, véritable postiche selon lui. Voir « Église de Saint Roch. Suite des Observations d'une Société d'Amateurs », *Observateur littéraire*, 1759, IV, p. 57-66. Voir Frédéric Cousinié, « Vaste fracas d'ornements ou fiction symbolique : le motif de la Gloire dans les églises parisiennes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », *Beautés fuyantes et passagères. La représentation et ses « objets-limites » aux XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Gérard Monfort, 2005, p. 39-59.

15 *Avant-Coureur*, 20 octobre 1760, n°40, p. 639.

16 La cure de Saint-Roch voit se succéder Bence, janséniste anticonstitutionnaire (1726-1738), remplacé par Brillon de Jouy, antijanséniste (1738-1739), puis Pierre Badoire (1743-1749), janséniste appelant en 1719 contre la bulle *Unigenitus*, remplacé par Jean Marduel (1749-1787). Sur l'importance stratégique de la nomination de Marduel à la cure de Saint-Roch, voir Ségolène de Dainville-Barbiche, « La reconquête des paroisses de Paris », *Devenir curé à Paris*, Paris, p. 181-197 et Geneviève Cambefort Di Rosa, *La pensée du religieux au siècle des Lumières : études sémiostylistiques d'œuvres littéraires et picturales*, Thèse de doctorat sous la direction de Georges Molinié, Université Paris IV Paris-Sorbonne, 2012, p. 625-650.

17 Il faut cependant nuancer cet *a priori* d'un individualisme religieux janséniste, comme le rappelle Jacques Grès-Gayer, « L'idée d'Église selon les Jansénistes et les Protestants », *Chroniques de Port-Royal*, t. 47, 1998, p. 35-56.

capter le moment de la promenade<sup>18</sup>. Devant le sublime de la représentation et dans un face à face avec les événements religieux, cette promenade pouvait se transformer en instant de conversion.

Le décor de Falconet représentant l'*Annonciation* serait ainsi une pierre angulaire de l'effort de reconquête de la religion des Lumières sur l'incrédulité grandissante et sur le jansénisme. Afin d'en comprendre la véritable efficacité, il convient de le replacer dans un ensemble plus large de pratiques religieuses, largement appuyées sur l'imagination figurative. La capacité de conviction du décor reposait en effet principalement sur le dispositif décoratif de Falconet mêlant peinture et sculpture à l'architecture pour mieux intégrer le spectateur à l'espace de la représentation. L'effet de présence des figures de l'*Annonciation* opéré par l'illusion donnait à voir l'événement religieux. Dès lors, un dialogue entre l'Ange et la Vierge s'instaurait. Or cette particularité de la temporalité événementielle de la représentation correspond précisément à la place de Gabriel dans l'histoire du Salut. L'Ange amorça l'histoire et permit, par son annonce, à l'Incarnation de se réaliser. La liturgie et les offices chantés ajoutaient un surcroît de souffle à la matière modelée par Falconet tout en achevant d'animer le décor. La liturgie de la fête de l'Annonciation redonnait alors la parole à Gabriel, figure de l'oralité. Le décor venait soutenir, grâce à sa visibilité continue, l'abstraction et la fugacité des paroles liturgiques. La figure annonciatrice, dans cette perspective décorative, s'adresserait non seulement à la Vierge, mais aussi à tous les spectateurs de l'œuvre.

### ***Un « tout-ensemble » pour montrer l'irruption du divin dans le cours de l'histoire***

Falconet, pour satisfaire aux exigences du curé et traiter le sujet dans toute sa complexité narrative et théologique, choisit de déployer son décor dans l'espace de la rotonde où peinture, sculpture et architecture se rencontraient pour former un effet de « tout-ensemble »<sup>19</sup>. Marduel souhaitait voir figurer la marche vers le Salut des chrétiens depuis le mystère qui entame cette voie salutaire, l'Incarnation, jusqu'à l'eschatologie de la Résurrection. Or la principale difficulté pour les peintres et les sculpteurs réside dans la non coïncidence de l'Annonciation et de l'Incarnation dans le récit évangélique, puisque c'est le mystère qui donne à l'annonce son intérêt historique et théologique. Grâce à une mention du livret de Salon, on comprend comment Falconet a résolu le passage de la diachronie du passage évangélique à la synchronie visuelle du décor sculpté. Le livret indiquait que le sculpteur « a

18 Stéphane Lojkine, « Le prédicateur et le cadavre. Vien et Doyen côte à côte au Salon de 1767 », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°62, 2010, p. 158.

19 La notion de « tout-ensemble » est cruciale pour comprendre les arts visuels français de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la Révolution. On la trouve notamment chez Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Estienne, 1708, p. 104.

voulu exprimer ces paroles de S. Luc : Voici la Servante du Seigneur, qu'il me soit fait selon votre parole »<sup>20</sup> (Lc 1, 38). Le *fiat* de la Vierge, représenté par Falconet dans l'humble inclinaison et les mains ouvertes de Marie (**Fig. 3**), agréait l'Incarnation que figuraient la Gloire et le transparent lumineux orné d'une colombe en son centre. Cependant, la transformation du mystère en une narration reposait sur l'entrée de l'Ange dans la chambre de la Vierge. Sans rompre l'unité de la composition, Falconet parvint à représenter les deux instants qui fondent le mystère, l'annonce de l'Ange et la venue de Dieu sur terre. Cette mise en histoire de l'Incarnation au sein de l'épisode de l'Annonciation déterminait ainsi la représentabilité de la notion théologique, grâce au resserrement narratif et à l'économie de moyens. Falconet y réussit grâce à la théorie des péripéties, largement admise à l'Académie, selon laquelle il est possible de représenter dans l'unique instant donné au peintre ou au sculpteur l'ensemble des péripéties, en jouant avec les moyens de la représentation, les expressions ou encore la disposition des figures<sup>21</sup>.

Au-delà de la résolution d'un problème posé à l'ensemble des arts visuels fixes, l'originalité du décor de Falconet résidait dans ce dispositif décoratif du tout-ensemble. Plutôt que de montrer son Annonciation comme une seule illustration du texte biblique, il souhaita lui donner la teneur d'un événement se déroulant devant le spectateur, en transformant l'espace de la chapelle en chambre de la Vierge. Le *Mercur de France* rapportait ainsi, après avoir vu le décor lors de l'inauguration en décembre 1760, que « l'Ange Annonciateur paroît vis-à-vis. [...] Il montre la Gloire d'où il descend. Son action hardie & aisée, son *ensemble* souple & *svelte*, la légèreté de ses ailes & de ses vêtements ne laissent rien appercevoir (*sic*) du poids de la matière dont il est composé »<sup>22</sup>. La posture de l'Ange et son mouvement fondaient ainsi l'esthétique dynamique du décor et traduisaient dans le marbre l'essence angélique de Gabriel, tandis que les rayons dardant de la *Gloire* amplifiaient cet effet directionnel (**Fig. 4**). Si l'arcade axiale sous laquelle avait lieu la scène s'inscrivait dans la longue tradition des structures architecturées polysémiques, évoquant à la fois le lieu de l'annonce et l'image de la Vierge temple, elle assurait surtout la continuité entre l'espace de la représentation et l'espace ecclésial. L'action franchissait le cadre de la représentation et les nuées liant Gabriel au monde céleste de la gloire achevaient de transformer l'espace ecclésial en lieu de l'Annonciation, pour mieux inclure le spectateur. Le critique de l'*Avant-Coureur* notait de manière intéressante que le « groupe (*sic*) de nuages [descendant] naturellement de cette

20 *Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale*, Paris, 1755, p. 32, n°153

21 Voir Jacques Thuillier, « « Temps et tableau : la théorie des "péripéties" dans la peinture française du XVIIe siècle », *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, III, Theorien und Problem*, Berlin, Gebr. Mann, 1967, p. 191-206.

22 *Mercur de France*, décembre 1760, p. 145-146. En italiques dans le texte.

gloire, va se répandre sur le dessus des gradins de l'autel, & [que] c'est sur ce groupe qu'est placé l'Ange dans une attitude légère »<sup>23</sup>. Le naturel et la vraisemblance de la représentation tenaient donc à son déploiement dans l'espace du spectateur et à la continuité entre les éléments réels et les éléments représentés. Le dynamisme et l'effet de liaison des nuées donnaient à voir l'irruption du céleste dans la sphère terrestre. Pour mieux souligner l'entrée de Gabriel, les nuées s'intégraient autrefois au mobilier liturgique nécessaire au sacrifice de la messe, le tabernacle et l'autel. *L'Année littéraire* rapportait ainsi que le « tabernacle en est ingénieusement pratiqué dans l'épaisseur de la portion de nuages qui descend du haut de la Gloire jusques sur l'autel. Cette invention singulière sauve l'inconvénient des petites parties que les accessoires d'un tabernacle ordinaire auroient introduit parmi les grands objets dont cette décoration est composée »<sup>24</sup>. L'inclusion du liturgique, de l'actuel, dans l'histoire représentée garantissait ainsi l'effet général du décor et le respect de son développement comme événement sacré.

Le curé Jean Marduel avait bien conscience que l'interaction entre les figures sculptées, née de leur tridimensionnalité, ajoutait à la vraisemblance de la représentation. Grâce au déploiement spatial du décor dans l'ensemble de la chapelle et au vide qui séparait les deux figures, Falconet soulignait la structure dialogique de l'Annonciation. En comparant le décor de la chapelle de la Vierge avec le *Christ en agonie* du même artiste (**Fig. 5**), placé sur l'autel d'entrée de chœur de Saint-Roch vers 1758<sup>25</sup>, on comprend que l'efficace de l'*Annonciation* provenait de l'effet général de scénographie. La disposition des figures qui se répondaient, l'espace que créait le face à face, instaurent une tension narrative et se démarquaient des habituelles statues religieuses isolées, placées dans des niches ou sur un piédestal. Le *Christ en agonie*, malgré la hardiesse du travail du sculpteur, insistait sur l'émotion ressentie par le Christ davantage que sur son histoire passée et à venir. Tandis que la sculpture statique atteignait plus difficilement l'illusion, l'arrivée spectaculaire dans l'espace ecclésial de l'ange Gabriel sur ses nuées conjugait ces deux effets narratifs et sensibles. Le tout-ensemble symbolisait alors parfaitement la coïncidence entre les régimes terrestre et céleste au moment de l'Incarnation.

---

23 *Avant-Coureur*, 8 décembre 1760, p. 747.

24 Michel-François Dandré-Bardon, « Les Décorations de Saint-Roch », *Année littéraire*, 1760, t. VII, p. 277.

25 Le modèle en terre cuite « représentant Jésus-Christ au Jardin des Oliviers, au moment de son agonie » est exposé au Salon de 1757 n°129. On aperçoit sur le lavis de C. Norry la disposition initiale du *Christ* de Falconet sur cet autel. Marduel avait d'abord fait appel à Servandoni pour les quatre autels d'entrée de chœur et lui avait demandé expressément des figures de « grandeur humaine ». Voir la lettre de Marduel à Marigny du 5 décembre 1752, AN O<sup>1</sup>1690 n°120.

Cependant, malgré un certain efficace du décor, quelques comptes rendus, notamment ceux de l'abbé de La Porte pour l'*Observateur littéraire* et de Diderot pour la *Correspondance littéraire*, se montraient plus critiques envers la chapelle de Falconet. Ces derniers reprochaient en effet au curé d'avoir rompu le tout-ensemble de la chapelle de la Vierge, à cause de l'*Assomption* peinte par Jean-Baptiste Marie Pierre à la coupole de cette même chapelle. La juxtaposition de deux épisodes non concomitants de la vie de la Vierge disperserait le regard du spectateur et romprait l'illusion de la vraisemblance de la scène sculptée. L'abbé de La Porte notait ainsi

[qu'il] sera singulièrement absurde, de voir l'Ange annoncer à *Marie* le grand Mystère de l'Incarnation, en lui indiquant pour point de vue sa propre Assomption, dont la représentation au centre du plafond, se trouve liée par une chaîne de nuages & de Chérubins avec cette *Gloire* de sculpture. Quelle confusion de tems & d'idées !

Et de mieux s'interroger : « Qu'est-ce que nous devons prendre pour réel ou pour idéal ? Est-ce la représentation en peinture ? Sera-ce le groupe de sculpture qui signifiera la véritable époque que l'on a voulu exposer à notre vénération ? »<sup>26</sup>. La Porte acceptait donc ce mode illusionniste ou événementiel de la représentation religieuse, qu'il considérait efficace pour soutenir la dévotion. Cependant l'illusion exigeait une exclusivité narrative qui rompait avec la tradition cyclique du décor religieux dans l'espace ecclésial. L'ange Gabriel, qui opérait le lien entre le céleste et le terrestre, avait pour fonction de révéler non pas l'avenir, mais le mystère. Aussi était-ce grâce à l'inscription de la figure à la fois dans l'espace ecclésial et dans l'espace de la représentation que l'abbé de La Porte pouvait s'interroger sur la juxtaposition vraisemblante d'une *Annonciation* et d'une *Assomption*. Après avoir formulé la même critique, Diderot proposait avec humour de transformer la Vierge de l'*Assomption* en Dieu le Père surplombant l'*Annonciation* depuis les cieux, pour remédier à cette discordance et conserver le tout-ensemble. Selon lui cependant, dans cet ensemble décoratif,

un défaut réel et frappant, c'est que, quoique la Vierge et l'ange soient de proportion colossale, l'espace vide qui les sépare est si grand, qu'ils en paraissent mesquins, et petits, la Vierge, surtout. Le sculpteur ou n'a pas su établir entre cet espace et ses figures le vrai rapport qui convenait, ou il est tombé dans ce défaut, en voulant ménager à travers le percé, la vue d'un Christ placé dans le Calvaire, qui est au delà.<sup>27</sup>

26 Abbé de La Porte, « Église de Saint Roch », *Observateur littéraire*, 1759, t. IV, p. 65-66. En italiques dans le texte.

27 Denis Diderot, « Les embellissement de l'église paroissiale Saint-Roch » [15 décembre 1760], *Correspondance littéraire*, Dargaud Norén Sigun (éd.), Ferney-Voltaire, 2012, t. VII, p. 342. La même critique que celle de l'abbé de La Porte se trouve p. 343 : « On a peint à la coupole une Assomption de la Vierge. Quelques connaisseurs auraient désiré qu'on eût fait du tout un seul et unique sujet. Qu'on eût vu à la coupole un Père éternel au milieu des prophètes, regardant au-dessous de lui l'accomplissement du grand mystère sur la terre, et il est sûr que cela eût été mieux. Au reste, si c'est là un défaut, il est peu senti ; et s'il l'était davantage, rien ne serait plus aisé que de le réparer, même en rendant la coupole plus belle. Il n'y aurait qu'à effacer de là une petite Vierge mesquine, qu'on aperçoit à peine, et sur

Là encore, la rupture du tout-ensemble supprimait l'illusion. Or le dégagement de l'axe et la continuité entre les chapelles étaient expressément requis par le curé de Saint-Roch. La vraisemblance se posait ainsi comme une exigence fondamentale pour le décor religieux, parce que la transformation de la représentation en événement figuré animé associait efficacement le spectateur à la représentation. L'assistance à l'événement devenait ainsi synonyme de participation, car l'illusion incluait le spectateur à la scène. Dès lors la participation à l'histoire sacrée fonctionnait sur le même principe que la participation au sacrifice de la messe, par la présence dans un même lieu. L'illusion, dans le décor de Falconet reposait donc sur cette communion de lieu entre un spectateur et les figures sculptées remplies de vie.

### ***L'ange Gabriel de Falconet, la matière animée***

La vraisemblance et l'efficacité du décor ne tenaient pas à une abondance de détails, mais à l'animation des figures, pour leur conférer l'apparence de la vie. À Saint-Roch, l'absence d'œufs, de nécessaire à couture ou de livre, tous attributs et symboles traditionnels des Annonciations, mais bien souvent l'apanage de la peinture<sup>28</sup>, indique que l'on n'était pas dans une logique de réflexion ou d'analyse de l'épisode évangélique. Le décor, parce qu'il devait avant tout persuader et entraîner l'adhésion sentimentale, ne reposait pas sur une logique mnémotecnique ou didactique, mais sur un système esthétique. Il s'agissait de soutenir une connaissance, même vague, par un ressenti et par une impression, en assistant à l'entièreté de l'événement religieux, d'être convaincu par la totalité de son déroulement.

Cette logique esthétique s'appuyait largement sur la sympathie du spectateur, permise par la physionomie des figures de l'Ange et de la Vierge, relativement rustique selon Diderot :

C'est vraiment la tête d'une vierge de Raphaël, comme il en a fait quelques-unes d'une condition subalterne. Ces vierges-là moins belles, moins élégantes, moins nobles que les autres, ont quelque chose de plus attrayant, de plus simple, de plus singulier, de plus innocent, de plus rare. Ce qu'on y remarque d'un peu paysan, ne me déplait pas ; et puis j'imagine que c'est un ton de physionomie nationale. L'ange est de la famille ; et ceux qui seront mécontents de la Vierge, auront tort d'être contents de l'ange. Je ne sais où ils ont pris que ces figures étaient maniérées ; elles ne le sont point.<sup>29</sup>

---

laquelle il n'y a qu'un jugement, pour y peindre un beau Père éternel, bien vieux, bien noble, bien majestueux ».

28 Voir Christine Gouzi, « L'Annonciation dans l'espace ecclésial parisien au XVIIIe siècle : liturgie française et modèle italien », *Studiolo*, n°10, 2013, p. 129-150.

29 Denis Diderot, « Les embellissement de l'église paroissiale Saint-Roch » [15 décembre 1760], *Correspondance littéraire*, Dafgard Norén Sigun (éd.), Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIIIe siècle, 2012, t. VII, p. 342. Les critiques décrivent abondamment les expressions de la Vierge.

La corporéité de l'Ange et de la Vierge et leur physionomie simple, presque commune, assuraient la vraisemblance de la représentation tout en convainquant le fidèle de ce qu'il y a d'humain et de plausible dans l'événement sacré qui se déroulait devant lui. Loin d'être une désacralisation, c'était un moyen supplémentaire pour entraîner l'illusion et s'assurer de la compassion du spectateur.

Falconet était aussi connu de ses contemporains pour être un sculpteur philosophe et prendre ainsi part aux débats publics sur les fins de l'art avec véhémence. Dans ses *Réflexions sur la sculpture* prononcées à l'Académie en juin 1760, soit au moment même où il achevait les deux figures de la Vierge et de Gabriel, Falconet rappelait que pour un sculpteur, les figures ne devaient pas être idéalisées, mais empreintes d'une certaine réalité qu'il appelait le « beau réel »<sup>30</sup>, auquel on peut rattacher le commentaire de Diderot sur la figure paysanne de l'Ange. L'insertion du réel, du hasard ou du contingent venait souligner la fonction mimétique de l'art, mais aussi la faculté propre à la sculpture d'incarner une idée, de lui donner une forme et une épaisseur particulière. Le réel visait à animer la matière travaillée par le sculpteur, pour conférer à la représentation une portée dépassant la seule imitation de la nature. Il ne s'agissait plus seulement de donner à voir des formes parfaitement mimétiques, mais de donner l'image de la vie parcourant les membres des figures sculptées. Selon Falconet, l'animation du marbre était la seule manière d'émouvoir le spectateur de l'œuvre, de provoquer l'empathie et *in fine* de garantir l'illusion.

En se proposant l'imitation des surfaces du corps humain, la Sculpture ne doit pas s'en tenir à une ressemblance froide, tel qu'auroit pu être l'homme avant le souffle vivifiant qui l'anima. Cette sorte de vérité, quoique bien rendue, ne pourroit exciter par son exactitude qu'une louange aussi froide que la ressemblance ; & l'âme du Spectateur ne seroit point émue. C'est la nature vivante, animée, passionnée, que le Sculpteur doit exprimer sur le marbre, le bronze, la pierre.<sup>31</sup>

Le « souffle vivifiant » de la sculpture provenait de l'art de la suggestion parfaitement maîtrisé par Falconet. S'il nous est difficile aujourd'hui de voir dans les sculptures de l'artiste qui nous sont parvenues un exemple de vraisemblance et d'animation de la matière, on applaudissait au XVIII<sup>e</sup> siècle la délicatesse des émotions traduites dans le marbre, à peine visibles mais néanmoins capables de transporter celui qui les voyait. Le *Christ en agonie* du transept de Saint-Roch (**Fig. 5**), dont le visage particulièrement lisse exprime une souffrance

---

30 Étienne-Maurice Falconet, *Réflexions sur la sculpture, Lues à l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Prault, 1761, p. 11 : « Ce que le génie du Sculpteur peut créer de plus grand, de plus sublime, de plus singulier, ne doit être que l'expression des rapports possibles de la nature, de ses effets, de ses jeux, de ses hasards : c'est-à-dire que le beau, même idéal, en Sculpture, comme en Peinture, doit être un résumé du beau réel de la nature ». À propos de la notion, voir Martial Guédron, « Le "beau réel" selon Étienne-Maurice Falconet », *Dix-huitième siècle*, n°38, 2007, p. 629-641.

31 Étienne-Maurice Falconet, *Réflexions sur la sculpture*, Paris, Prault, 1761, p. 9.

contenue dans la seule bouche entrouverte et les yeux fermés, semble néanmoins parcouru d'un frémissement. Les traits paysans rapportés par Diderot et le lisse propre à la manière de Falconet traduisaient ainsi efficacement l'essence de la figure angélique.

Dans ses *Réflexions*, Falconet évoquait aussi « l'énergie du naturel »<sup>32</sup>, terme qui désigne ici le nu. On reconnaît dans l'expression la notion rhétorique d'*enargeia*, la mise en relief du discours, particulièrement retravaillée en France depuis la traduction par Boileau du *Traité du sublime* du Pseudo Longin en 1671<sup>33</sup>. Chez Falconet, l'énergie permettait d'atteindre l'évidence de la représentation. Il se dégageait de la figure de l'ange Gabriel, dont le buste était à demi dévêtu, une vivacité particulière qu'amplifiait le mouvement ascendant esquissé par le sculpteur, pour donner une résonance supplémentaire à l'action. Le demi nu de l'Ange pouvait ainsi transmettre une énergie au spectateur et imprimer la vie dans la matière inerte. Cette énergie, dans l'esprit de Falconet, dépassait l'effet d'un corps réel nu, à cause du statut propre à la représentation sur laquelle un regard se pose. Comme le montre le croquis de Camberlain (**Fig. 3**), un délicat drapé soulignait ainsi la vivacité du modelé des jambes fuselées de l'Ange de Falconet, en accentuant ainsi la mobilité de l'Ange. Les flammes tremblantes des chandeliers appliqués sur les pilastres de part et d'autre de l'autel, avant même les deux figures de prophètes qui encadraient la scène de l'Annonciation<sup>34</sup>, devaient elles aussi participer à l'impression de vie qui se dégageait de ce décor englobant l'ensemble de la chapelle de Saint-Roch.

Le décor de Falconet, s'il était exceptionnel par le degré d'aboutissement dans la recherche de l'illusion, connut quelques émules. La fortune du dispositif spatial de la chapelle de Saint-Roch paraît avoir été suffisamment importante pour que l'on retrouve à Choisel, petit village bordant le parc du château de Breteuil, une *Annonciation* dont le parti décoratif doit beaucoup à celle de Saint-Roch. (**Fig. 6**) L'Ange se détachant nettement du mur pour pénétrer dans l'espace de la chapelle assurait là aussi une religiosité empathique et largement appuyée sur les images. Ce type de décor dépasse le décoratif ou l'illustratif pour reposer sur l'efficace de la représentation. Au-delà des influences stylistiques, c'est le parti d'ensemble du décor de Saint-Roch que l'on retrouve à Choisel, ce que confirme la reprise d'un autre décor illusionniste au maître-autel de cette même église en 1768, celui du maître-autel de Saint-

---

32 Étienne-Maurice Falconet, *Réflexions sur la sculpture*, Paris, Prault, 1761, p. 29.

33 Michel Delon, « Le sublime et l'idée d'énergie : de la théologie au matérialisme », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°86, 1986, p. 62-70.

34 La rupture de la vraisemblance à cause de l'insertion des deux figures se justifie par la lecture typologique traditionnelle de l'événement. Voir la « Lettre au sujet des Embellissements », *Mercure de France*, décembre 1760, p. 147.

Jean-en-Grève<sup>35</sup>. Les propriétés empathiques du décor, son insertion dans un cadre architecturé vraisemblant, son débord dans l'espace du dévot marquent la volonté de rendre présents les personnages sculptés, afin de donner vie à l'événement et d'incarner un texte.

L'efficace du décor sculpté par Falconet résidait donc moins dans un enrichissement du sens de l'épisode évangélique, que dans l'effet de présence induit par le dispositif spatial et la vraisemblance des figures. Il se proposait comme une réalité dont la connaissance serait immédiate et non comme une réflexion sur la portée du récit. Ce décor et son dispositif révélait ainsi une religiosité fondée sur une sentimentalité, sur l'impression produite par l'historicité des événements bibliques. Seule cette historicité autorisait une représentation illusionniste. Le saisissement n'était pas de l'ordre de l'intellection mais de la persuasion, parce que l'on voyait l'ange Gabriel annoncer l'Incarnation à la Vierge. Falconet avait ainsi donné à son *Gabriel* le parfait équilibre entre la légèreté de la posture liée à l'essence angélique de la figure et la prise de corps nécessaire au déroulement de l'histoire. La nature « vivante, animée, passionnée » de l'Ange permettait ainsi à un critique de « [croire] l'entendre prononcer les paroles de la Salutation Angélique »<sup>36</sup> preuve que la représentation dépassait la vraisemblance et l'efficacité purement visuelle pour atteindre la vie même et le rang mythique de statue vivante<sup>37</sup>. La faculté de parole, qui constituerait l'ultime étape pour conférer aux figures sculptées l'illusion parfaite de la vie, pouvait provenir des interactions du décor avec la liturgie.

### ***La liturgie ou l'accomplissement de l'illusion***

Le mutisme inhérent aux arts visuels fixes empêchait une illusion totale de la représentation de Gabriel. L'essence de la figure de l'Ange repose dans la parole et dans l'annonce qu'il a à délivrer, ce dont témoignaient à Saint-Roch le bras et le doigt pointés vers le ciel. Retrouver l'environnement liturgique du décor pourrait cependant expliquer ce paradoxe de la représentation muette, ainsi que la faiblesse symbolique du décor. La liturgie possède en effet une fonction analogue à celle de la représentation, celle d'effectuation du divin. Le véritable rôle des décors de Saint-Roch, et particulièrement celui de la chapelle de la Vierge, serait une actualisation. Il y a eu peu de tentatives pour la période moderne, et encore

35 Le maître-autel de Saint-Jean-en-Grève est constitué d'un autel à baldaquin et gloire dessiné par Blondel, est béni en 1724. En mars 1731, le groupe sculpté du *Baptême du Christ* de Jean-Baptiste II Lemoyne est posé. Voir la sanguine de Blondel au Nationalmuseum de Stockholm (inv. NMTiD 1336) et le *Baptême* déposé à Saint-Roch à la Restauration. À Choisel (Yvelines), la sculpture du maître-autel est signée par André Brenet en 1768.

36 Michel-François Dandré-Bardon, « Les Décorations de Saint-Roch », *Année littéraire*, 1760, t. VII, p. 274.

37 Voir Caroline van Eck, *François Lemée et la statue de Louis XIV. Les origines des théories ethnologiques du fétichisme*, Paris, MSH, 2013. J.-P. Deremble faisait remarquer que l'interdit biblique de représentation concernait principalement les sculptures et non les « plates peintures », à cause de la vraisemblance de la tridimensionnalité.

moins pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, d'étudier les échanges entre les décors ecclésiastiques et les pratiques religieuses. Or c'est d'autant plus important pour Saint-Roch, parce qu'au-delà de la surenchère décorative dans une logique d'émulation avec d'autres paroisses issues de la Réforme catholique parisienne comme Saint-Sulpice, l'ensemble décoratif de Falconet participait à la rénovation spirituelle de la paroisse. Marduel, après son installation, avait en effet entrepris d'embellir l'église tout en restaurant la dignité du culte liturgique et de la vie paroissiale de Saint-Roch. Il avait pour cela fondé, entre autres, une petite école paroissiale et la communauté de prêtres<sup>38</sup>. La réédition en 1760 des *Offices propres* de Saint-Roch prouve que Marduel liait la consécration des chapelles à la rénovation liturgique<sup>39</sup>.

C'est le propre de la liturgie d'osciller entre le sensible et l'intelligible et de révéler, par son caractère performatif, la gloire de Dieu afin de médiatiser une réalité théologique<sup>40</sup>. Le principe d'actualisation prévaut pour le liturgique. Il valait aussi pour les arts lorsque les théoriciens de l'architecture ecclésiastique conseillaient de placer la chorale dans le transept, pour la masquer à l'assemblée et ainsi donner aux antiennes l'apparence d'être réellement chantées par la cour céleste<sup>41</sup>. Lors de la fête de l'Annonciation, chaque 25 mars, la mystagogie de la liturgie s'appuyait largement sur l'annonce de Gabriel à Marie, dont la scène était à nouveau jouée sur le théâtre de l'autel. Le décor de Falconet venait soutenir la fonction épiphanique de l'office, en incarnant la liturgie, tandis que celle-ci achevait d'animer les figures. La messe du jour<sup>42</sup>, construite autour l'évangile de l'Annonciation, déroulait l'histoire depuis les préfigurations vétérotestamentaires jusqu'au sacrifice eucharistique. Elle se doublait d'un effet de présence propre à la réforme liturgique parisienne de 1736 dont Xavier Bisaro a pu dire qu'elle transformait, par la psalmodie des textes, l'office en mystère conceptualisé et intériorisé<sup>43</sup>. La progression se voulait aussi spirituelle, depuis la lecture du texte évangélique, jusqu'à l'association du fidèle par l'offertoire et la révélation du divin dans l'eucharistie.

---

38 *Éloge funèbre de Jean Marduel*, 1787. La communauté se place sous le patronage de saint François de Sales. Voir les notes de l'abbé Largier, aux AHAP, Saint-Roch.

39 Noter aussi la nouvelle visibilité des cérémonies, grâce à l'abaissement des grilles du chœur souligné dans « Les décorations de Saint-Roch », *Année littéraire*, 1760, t. VII, p. 282 : « Les nouveaux embellissemens de l'Eglise de S. Roch s'étendent jusqu'aux grilles du Chœur. La réforme qu'on y a faite en les rabaisant semble l'aggrandir (*sic*). Elles ne cachent plus les cérémonies qui s'y font comme elles les cachent autrefois. Au moyen de cette réparation avantageuse, on aperçoit (*sic*) aujourd'hui de toute la Nef & d'une partie des bas côtés, non-seulement les décorations nouvelles, le maître-autel, mais encore la célébration des Saints Mystères ».

40 Christian Belin, « Le Signe du Vendredi Saint. L'esthétique liturgique selon Letourneux », *Revue de l'histoire des religions*, n°227, 2010, p. 33-53. Sur les liens entre arts visuels et liturgie, voir Stéphanie Diane Daussy, Nicolas Reveyron (éd.), *L'église, lieu de performances. In locis competentibus*, Paris, Picard, 2016, notamment l'article de Jean-Paul Deremble, « Conclusion. Pour une anthropologie chrétienne de l'espace ecclésial », p. 315-321.

41 Notamment Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution & construction des bâtimens*, Paris, Desaint, 1772, t. II, p. 386.

42 Voir *Offices propres de Saint-Roch*, Paris, Libraires associés, 1760 et Nicolas Le Tourneux, *Année chrétienne*, Paris, de Hancy, 1757, t. III, p. 502.

43 Xavier Bisaro, *Une Nation de fidèles. L'Église et la liturgie parisienne au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Turnhout, Brepols, 2006, p. 128.

La structure dialogique de la liturgie s'accordait parfaitement avec l'*Annonciation* de l'autel de la Vierge. L'offertoire qui, le 25 mars, reprenait les versets de la Salutation angélique, instaurait la logique d'association et d'identification du dévot aux figures représentées. Les liturgistes, notamment Nicolas Le Tourneux<sup>44</sup>, considéraient en effet que l'assistance prenait lors de l'offertoire son rôle le plus important et le plus actif de la messe, parce qu'elle y présentait ses oblations pour le sacrifice. Chanter la Salutation angélique à ce moment pivot de la messe associait ainsi le culte eucharistique et la théologie de l'Incarnation. Si la synesthésie propre à la disposition de la représentation participait à l'effet de présence et donnait ainsi l'impression au spectateur d'assister à l'événement de l'annonce, la liturgie rendait l'Annonciation effective. Le divin incarné faisait alors écho au pain transsubstantié.

La fête de l'Annonciation était solennisée à Saint-Roch par un Salut du Saint Sacrement, au sein duquel la fonction révélatrice de la liturgie était explicite. Tandis que la Salutation angélique en version dialogique, comme pour l'Angélus, constituait le chant introductif de ce Salut, l'oraison conclusive reprenait le texte de la post-communion de la messe du jour et incluait le dévot dans la réception du message divin : « Repandez, Seigneur, votre grâce dans nos âmes ; afin qu'ayant connu par la voix de l'Ange l'Incarnation de Jésus-Christ votre Fils, nous arrivions par sa passion & par sa croix à la gloire de sa résurrection »<sup>45</sup>. Étaient ainsi réunis dans un même office les trois mystères figurés dans les chapelles axiales de Saint-Roch, Incarnation, Résurrection et Transsubstantiation. L'annonce de l'Incarnation, dans la liturgie, n'avait plus seulement une fonction mémorielle, mais s'adressait effectivement aux fidèles. L'évidence visuelle du décor et le dévoilement par la liturgie jouaient dans les mêmes termes l'annonce faite à la Vierge, en y ajoutant un destinataire. Dès lors, le fidèle tirait sa connaissance de l'Incarnation de la parole de l'Ange, certifiée par la part de vérité propre à un événement vécu de manière tangible. L'exacte correspondance entre ce qui était prononcé et ce qui était contemplé révélait une piété sensible plus que spirituelle. Il s'agissait désormais d'être convaincu par l'évidence de la représentation<sup>46</sup>.

Dans leurs sermons, les prédicateurs utilisaient aussi largement la faculté imaginative de leur auditoire pour toucher le cœur des fidèles et entraîner une dévotion sincère. L'ange Gabriel, dans la littérature de prédication, avait pour rôle principal d'introduire l'épisode biblique, afin de permettre au prédicateur de développer une réflexion théologique. Cette

---

44 Nicolas Le Tourneux, *De la meilleure manière d'entendre la sainte messe* [1680], Paris, 1700, p. 91 : « On peut dire en un sens que l'Offertoire appartient plus aux assistans qu'au Prêtre, puisque c'est une antienne qui se chante pendant que le Prêtre reçoit les oblations du peuple ». L'ouvrage est largement réédité au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle.

45 *Offices propres de Saint-Roch*. Suivis des *Saluts qui se chantent pendant l'année en l'Eglise paroissiale de Saint-Roch*, Paris, 1760, p. 161.

46 Geneviève Cambefort di Rosa évoque une « esthétique de l'évidence » dans *La Pensée du religieux*, p. 649.

amorce était particulièrement travaillée puisqu'elle disposait le lieu imaginaire pour le spectateur. Le jésuite Charles Jean-Baptiste Le Chapelain prêcha ainsi à Saint-Roch les conférences du Carême 1753<sup>47</sup>, soit au moment où se décidait le programme des futurs embellissements. Si l'on ne connaît pas le détail de ses prédications d'alors, on peut néanmoins se reporter à l'édition de ses sermons parue en 1768. En préambule d'un *Sermon sur la dévotion à la Vierge pour le jour de sa passion*, pour le vendredi de la cinquième semaine de Carême, Le Chapelain proposait une intéressante reconstitution narrative de l'Annonciation, après avoir décrit le décor pour mieux captiver son auditoire et activer l'imagination des fidèles.

Un Ange descend du séjour de la Divinité, se présente à Marie, & lui annonce qu'elle-même est l'instrument mystérieux que Dieu a choisi & préparé pour envoyer son fils dans le monde ; qu'elle concevra & enfantera ce Messie promis & attendu depuis tant de siècles. D'abord sa vertu allarmée a peine à comprendre l'obscurité mystérieuse des paroles de l'envoyé céleste ; sa chasteté se trouve ébranlée & comme confondue aux seules idées de conception & d'enfantement. Mais bientôt les rayons d'une foi aussi pure que vive & sincère viennent luire sur son cœur : un sentiment de soumission aux décrets éternels de la suprême puissance embrase toutes les facultés de son âme : elle croit ; & tout incompréhensible que soit pour la fidelle Marie le mystère de l'incarnation du Verbe, elle soumet son entendement & sa volonté.<sup>48</sup>

Le décor de Falconet présentait la même résistance pour l'esprit que ce qui avait été annoncé à la Vierge : malgré l'habitude religieuse et culturelle, le mystère de l'Incarnation contenu dans l'annonce de l'ange Gabriel restait incompréhensible pour le fidèle, c'est le propre du mystère. Cependant l'évidence visuelle propre à la représentation figurée permettait de dépasser cette incompréhensibilité et d'entraîner l'adhésion. Falconet déplaça donc le champ du mystère. C'était le rôle premier de la gloire qui surmontait l'autel de la Vierge à Saint-Roch, de figurer la révélation divine et l'acceptation de la croyance<sup>49</sup>. Le mystère restait entier, mais l'acte de foi était simplifié par l'évidence de l'histoire et de sa représentation. Les sermons usaient ainsi d'un registre sentimental et pathétique face aux exemples de la Vierge et du Christ. Il s'agissait bien pour les prédicateurs de convaincre plutôt que d'enseigner, d'émouvoir l'auditoire pour entraîner une piété affective et sincère conformément à l'idéal tridentin.

---

47 *La Liste véritable et générale de tous les prédicateurs, avec les noms et qualités de tous ceux qui doivent prescher le carême en ceste ville et faux-bourgs de Paris, aux Paroisses Monasteres & Maisons particulieres*, Paris, 1753, BnF, Réserve, RES 4-LK7-6743 (2). Sur Le Chapelain, voir la notice dans Jacques-Paul Migne (éd.), *Collection intégrale et universelle des orateurs sacrés*, Paris, 1844, t. 59, col. 9.

48 Charles Le Chapelain, *Sermons ou Discours sur différens sujets de piété et de religion*, Paris, Lemercier, Saillant, Desaint & Humblot, 1768, t. V, p. 495-496.

49 Voir Frédéric Cousinié, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre à l'âge Baroque*, Rennes, PUR, 2018.

Enfin au-delà de ces pratiques religieuses réalisées à l'échelle de la paroisse, l'effort de compréhension de l'Incarnation grâce au déroulement de l'Annonciation s'inscrivait aussi dans les exercices de dévotion individuels. Un bref d'indulgences de Clément XIII daté d'août 1760, confirmé par l'archevêque de Paris en janvier 1761, tisse un lien entre l'efficacité du décor et les usages spécifiques de la paroisse. Marduel avait d'ailleurs anticipé l'inauguration des embellissements de Saint-Roch pour en faire la demande auprès du Saint-Siège. Ce bref établit en effet une véritable topographie de la pratique religieuse individuelle encadrée par la paroisse, puisque l'indulgence accordée était moins attachée à une prière particulière qu'au lieu dans lequel elle était récitée, ici la chapelle de la Vierge.

Le souverain Pontife a accordé de Plus les indulgence cy apres Pour la Chapelle de Ste Vierge. I<sup>o</sup> Cent jours d'indulgences à Ceux et Celles qui etant au moins Veritablement Contrits reciteront devotement les Litanies de la Ste Vierge, l'hymne *Ave Maris Stella* et le Cantique *Magnificat* devant led. autel, ou qui diront s'ils ne savent pas Lire le *Salvé (sic) Regina* et trois fois la Salutation Angelique en l'honneur de la tres Sainte et immaculée mere de Dieu.<sup>50</sup>

Une indulgence plénière était accordée pour les mêmes prières récitées pendant un mois entier. Important ici la mention « devant l'autel » et le fait que l'on donnait à réciter la Salutation angélique à ceux qui « ne savent la lire ». Au cœur de la dévotion populaire, l'*Ave maria* contient en germe l'histoire du Salut. Dès lors, rendre les figures sacrées présentes par la récitation individuelle assurait une meilleure imprégnation du mystère pour le fidèle<sup>51</sup>. La vivacité de la représentation confortait ainsi la vivacité de la foi et l'espérance eschatologique dont faisait montre la pratique des indulgences. L'annonce de l'ange Gabriel de Falconet atteignait une apparence proche de la vérité, grâce au système artistique et liturgique. La dévotion était alors enclenchée et soutenue par la confrontation à l'historicité du processus de Rédemption, qui avait lieu devant lui, et l'assurait de sa participation à une même histoire salvatrice. Cette conviction reposait donc sur l'épaisseur prise par les figures évangéliques, sur le souffle de vie qui les animait.

À l'inverse, la vignette de l'*Encyclopédie* (**Fig. 1**) cherchait à montrer que le marbre de Falconet, avant d'être une statue vivante, était une masse de matière inerte. L'illustration

---

50 *Brefs d'indulgences de Nôtre S.P. le Pape Clement XIII, avec la permission de Monseigneur l'Archevêque Christophe de Beaumont, pour la Chapelle du Calvaire et la Chapelle de la Ste Vierge*, AHAP, Saint-Roch, série Z, liasses anciennes. Les Archives historiques du diocèse de Paris conservent de nombreux documents peu habituels, parce que le dernier curé de Saint-Roch avant la Révolution, neveu de J. Marduel, retrouve sa cure dès 1795. Le bref pontifical de Clément XIII date du 12 août 1760, le mandement de l'archevêque de Paris Christophe de Beaumont du 20 janvier 1761. Les italiques sont soulignées dans le bref.

51 La même logique d'animation du décor par la récitation de prières prévaut pour la chapelle du Calvaire, pour laquelle les indulgences du même bref sont attachées aux prières de la Passion.

n'échappait ni à la fascination pour le progrès technique et ni au rêve de l'alliance des arts et des sciences, propres à l'esprit encyclopédique : l'acte technique était désormais empreint de mystification et le sujet de la sculpture n'importait que pour être mieux renversé. L'estampe parut près de dix ans après la consécration de la chapelle de la Vierge et le dévoilement du décor de Falconet. Il importe néanmoins de signaler que l'inventeur de la vignette n'est autre que Pierre-Étienne Falconet, le propre fils du sculpteur de l'*Ange*, et que leurs relations étaient loin d'être lisses. En montrant la sculpture dénuée du souffle de la vie, le graveur renversait ainsi l'effet Pygmalion<sup>52</sup> pour lequel le sculpteur était loué. Au-delà de cette anecdote familiale, on aperçoit là les conséquences du déplacement hors contexte de l'événement artistique religieux. Cela explique notamment les longues remarques sécularisées lors du Salon<sup>53</sup>. Sans le soutien de l'appareil liturgique et de l'atmosphère propre à l'espace sacré, la démystification est possible. Ce qui faisait la force de l'image liturgique, son pouvoir, son effet, prenait alors une nouvelle résonance, détachée du religieux. La culture technologique des Lumières offrait ainsi un répertoire sécularisé où l'homme pouvait être un démiurge grâce à sa maîtrise technique. L'horizon religieux n'était plus immédiat ni premier.

Cette vignette où l'*Ange Gabriel* apparaît seul montre bien que l'efficace du décor de Falconet tenait non pas au brio de la réalisation de chacune des sculptures, mais à la rencontre entre le dévot et le décor qui s'établissait grâce à l'appareil liturgique et dévotionnel. Le face à face des deux statues s'animait pour rendre compte à la fois de l'irruption de Gabriel dans la chambre de la Vierge, que rappelaient avec fracas les nuées de stuc, et du dialogue qu'ils entamèrent, rendu par l'espace séparant la *Vierge* de l'*Ange*. L'arcade qui abritait les deux figures n'était pas vide, mais emplie d'une certaine vie. Dès lors, ce n'était pas un vide narratif mais le lieu où la foi pouvait se déposer et prendre chair, le lieu d'une histoire tangible. Le fait qu'on ait, après la Révolution, placé sous l'arcade de la chapelle de la Vierge un autre ensemble sculpté, la *Nativité* d'Anguier provenant du Val-de-Grâce, montre bien que c'est le déploiement dans l'espace qui rendait le dispositif efficace, afin que foi et imagination achevassent de reconstruire et d'animer la scène. On retrouvait dans cette épaisseur ce qui est le propre du christianisme, l'Incarnation. Sans ce dialogue avec la Vierge, Gabriel se résumait à une brillante figure de marbre. C'est là tout le paradoxe de cette figure angélique, qui lança

---

52 Étienne Jollet, « The Monument to Louis XIV at the Place Vendôme (1699) as a Technical Achievement : A Question of Interest », *Art History*, 2016, p. 318-339. *L'Avant-Coureur* du 8 décembre 1760, p. 748 insistait lui aussi sur la prouesse technique nécessaire à la pose des objets en annonçant la pose des deux sculptures de Falconet par l'ingénieur Lucotte, d'ailleurs collaborateur de l'*Encyclopédie*.

53 À ce sujet, voir entre autres Martin Schieder, *Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien régime*, Berlin, Gebr. Mann, 1997 (traduction française de 2015).

l'histoire du Salut, sans y participer lui-même. La participation revenait à ceux qui assistaient à l'annonce, par le seul fait de voir, ou par la communion.

Émilie Chedeville

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

## Illustrations

Fig. 1 : Bourgeois d'après P.-É. Falconet, « L'Opération de traîner le Marbre. Transport de l'ange de l'Annonciation à Saint-Roch », 1771, *Planches de l'Encyclopédie*, t. VIII, « Sculpture en tout genre », pl. V, coll. part. © E.C.

Fig. 2: J. Camberlain, *La Chapelle de la Vierge à Saint-Roch*, v. 1781, coll. part. © G.S.

Fig. 3 : J. Camberlain, *L'Annonciation de Falconet à Saint-Roch*, v. 1781, coll. part. © G.S.

Fig. 4 : La Chapelle de la Vierge à Saint-Roch, vue générale © E.C.

Fig. 5 : É.-M. Falconet, *Christ en agonie*, v. 1758, pierre de tonnerre, Paris, église Saint-Roch © E.C.

Fig. 6 : *L'Annonciation*, v. 1760, plâtre peint, Choisel, église Saint-Jean-Baptiste © Conseil départemental des Yvelines, Daniel Balloud

## Sources

*L'Avant-Coureur*, 1760.

Blondel Jacques-François, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments*, Paris, Desaint, 1771-1777 (6 vol.).

Dandré-Bardon Michel-François, « Les Décorations de Saint-Roch », *Année littéraire*, 1760, t. VII, p. 273. Repris dans la « Lettre au sujet des Embellissements faits dans l'Église de S. Roch, avec la Description de ces nouveaux ouvrages », *Mercure de France*, décembre 1760, p. 142-155 et en tiré à part.

Diderot Denis, « Les embellissement de l'église paroissiale Saint-Roch » [15 décembre 1760], *Correspondance littéraire*, Dafgard Norén Sigun (éd.), Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle, 2012, t. VII, p. 339-345.

Falconet Étienne-Maurice, *Réflexions sur la sculpture, Lues à l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Prault, 1761.

La Porte Joseph de, « Décorations de Saint-Roch. Observations d'une société d'Amateurs. 20 janvier 1761 », *Observateur littéraire*, 1761, t. I, p. 107.

La Porte Joseph de, « Église de Saint Roch. Suite des Observations d'une Société d'Amateurs », *Observateur littéraire*, 1759, IV, p. 57-66.

Le Chapelain Charles-Jean-Baptiste, *Sermons ou discours sur différens sujets de piété et de religion*, Paris, Lemercier, 1768 (6 vol.).

Le Tourneux Nicolas, *De la Meilleure manière d'entendre la sainte messe* [1680], Paris, 1700. *La Liste véritable et générale de tous les prédicateurs, avec les noms et qualitez de tous ceux qui doivent prescher le caresme en ceste ville et faux-bourgs de Paris, aux Paroisses Monasteres & Maisons particulieres*, Paris, 1753. BnF, Réserve, RES 4-LK7-6743 (2).

Michel Jean-André, *Éloge funèbre de Messire Jean Marduel*, Paris, Lottin, 1787.

*Offices propres de l'Église paroissiale de S. Roch dressés selon le nouveau Bréviaire et le nouveau Missel de Paris*, Paris, Libraires associés, 1760 (in-12). BnF, Réserve, B-13229.

## Bibliographie

Bisaro Xavier, *Une Nation de fidèles. L'Église et la liturgie parisienne au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Turnhout, Brepols, 2006.

Belin Christian, « Le Signe du Vendredi Saint. L'esthétique liturgique selon Letourneux », *Revue de l'histoire des religions*, n°227, 2010, p. 33-53.

Cambefort Di Rosa Geneviève, *La pensée du religieux au siècle des Lumières : études sémiostylistiques d'œuvres littéraires et picturales*, Thèse de doctorat sous la direction de Georges Molinié, Université Paris IV Paris-Sorbonne, 2012.

Cousinié Frédéric, « Vaste fracas d'ornements ou fiction symbolique : le motif de la Gloire dans les églises parisiennes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », *Beautés fuyantes et passagères. La représentation et ses « objets-limites » aux XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Gérard Monfort, 2005, p. 39-59.

Cousinié Frédéric, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre à l'âge Baroque*, Rennes, PUR, 2018.

Dainville-Barbiche Ségolène de, *Devenir curé à Paris. Institutions et carrières ecclésiastiques (1695-1789)*, Paris, Puf, 2005.

Delon Michel, « Le sublime et l'idée d'énergie : de la théologie au matérialisme », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°86, 1986, p. 62-70.

- Deremble Jean-Paul, « Conclusion. Pour une anthropologie christique de l'espace ecclésial », dans Daussy Stéphanie Diane, Reveyron Nicolas (éd.), *L'église, lieu de performances. In locis competentibus*, Paris, Picard, 2016, p. 315-321.
- Gouzi Christine, « L'Annonciation dans l'espace ecclésial parisien au XVIIIe siècle : liturgie française et modèle italien », *Studiolo*, n°10, 2013, p. 129-150.
- Gouzi Christine (dir.), *Le Baroque des Lumières*, Paris, Paris Musées, 2017.
- Guédron Martial, « Le "beau réel" selon Étienne-Maurice Falconet », *Dix-huitième siècle*, n°38, 2007, p. 629-641.
- Hamon Françoise, « La chapelle de la Vierge en l'église Saint-Roch à Paris », *Bulletin Monumental*, t. 128, 1970, p. 229-237.
- Jollet Étienne, « The Monument to Louis XIV at the Place Vendôme (1699) as a Technical Achievement : A Question of Interest », *Art History*, 2016, p. 318-339.
- Lojkine Stéphane, « Le prédicateur et le cadavre. Vien et Doyen côte à côte au Salon de 1767 », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°62, 2010, p. 151-172.
- Réau Louis, *Etienne-Maurice Falconet (1716-1791)*, Paris, Demotte, 1922 (2 vol.).
- Scherf Guilhem, « Les sculptures religieuses de Falconet », Pinot de Villechenon M.-N., Milande V. (dir.), *Falconet à Sèvres ou L'art de plaire (1757-1766)*, Paris, Rmn, 2001, p. 30-37.
- Schieder Martin, *Jenseits der Aufklärung: die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien régime*, Berlin, Gebr. Mann, 1997.

## Résumé

Cas remarquable des embellissements religieux du Paris des Lumières, l'*Annonciation* de Falconet cristallise les réflexions sur le décor ecclésial. La matérialité et la vraisemblance des sculptures, illuminées par une gigantesque gloire, devaient contribuer à l'effet de présence des personnages sacrés, transformant l'espace ecclésial en lieu de l'annonce. La vie qui manquait aux sculptures est suppléée par les interactions du décor monumental avec son environnement liturgique, sermons ou offices des heures. De cette relation entre le décor et son utilité liturgique naît la compréhension de l'événement sacré. Gabriel ne s'adresse pas seulement à Marie mais aussi aux fidèles qui assistent en quelque sorte à l'Annonciation. Son irruption dans la chapelle permet ainsi une connaissance expérimentale du divin, qui se passe de l'intellect pour toucher directement les sens et le cœur.

## Abstract

Remarkable case of religious embellishments in eighteenth-century Paris, the *Annunciation* sculpted by Falconet in the Parish Saint-Roch crystallises reflexions about church decorations. The sculptures' materiality and verisimilitude, enlightened by an imposing *Gloire*, contributed to the living presence of these sacred figures, transforming thus the ecclesial space into the Announce place. Life missing to sculptures was supplemented by this monumental setting's interactions with its liturgical use, such as sermons or the Liturgy of the Hours. The understanding of the sacred event thus comes from this relationship between them. Gabriel is then addressing not only to Mary, but also to the parishioners, attending in some way the Annunciation. The Angel's irruption into the Chapel allows an experimental knowledge of the Divine, without the recourse of intellection, in order to directly touch heart and senses.