



**HAL**  
open science

## “Empreinte sacrée”. Décor religieux, harmonie architecturale et illusion à Paris au XVIIIe siècle

Emilie Chedeville

### ► To cite this version:

Emilie Chedeville. “Empreinte sacrée”. Décor religieux, harmonie architecturale et illusion à Paris au XVIIIe siècle. dans É. Chedeville, É. Jollet, C. Sourdin (dir.), *Le Fond de l'œuvre. Arts visuels et sécularisation à l'époque moderne*, Paris, Éd. de la Sorbonne, “ Histo.Art ” 12, 2020, p. 121-137., 2020. halshs-03195105

**HAL Id: halshs-03195105**

**<https://shs.hal.science/halshs-03195105>**

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, « “Empreinte sacrée”. Décor religieux, harmonie architecturale et illusion à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Émilie CHEDEVILLE, Étienne JOLLET, Claire SOURDIN (éd.), *Le Fond de l'œuvre. Arts visuels et sécularisation à l'époque moderne*, Paris, Éditions de la Sorbonne, « Histo.art » 12, 2020, p. 121-137. En ligne sur OpenEdition Books : <https://books.openedition.org/psorbonne/108351>

Version d'auteur

## « EMPREINTE SACRÉE » : RELATIONS ENTRE DÉCOR RELIGIEUX, HARMONIE ARCHITECTURALE ET ILLUSION À PARIS AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

Émilie Chedeville

« La parure est riche, mais au lieu d'embellir le fond, elle le gâte, il faut donc la supprimer<sup>1</sup> ». Le jugement, en 1765, de l'abbé Laugier sur les Mays qui ornaient la nef de Notre-Dame de Paris depuis le XVII<sup>e</sup> siècle était sans appel. L'ajout de tableaux entre les piliers de la nef gothique rompait l'unité architecturale et dispersait l'attention du spectateur, quand la fonction religieuse du lieu réclamait au contraire un espace unitaire propice à l'absorbement spirituel. La question de l'unité spatiale telle qu'elle se posait alors ne concernait pas seulement l'ordonnance stylistique des édifices, mais révélait un questionnement bien plus profond vis-à-vis de l'effet global des espaces sacrés sur le fidèle. La réception de l'église des Invalides dès son achèvement est en cela exemplaire : malgré la perfection de l'invention de son décor, le dôme militaire n'était, selon l'abbé de Cordemoy, qu'un « assemblage de cinq petites Églises<sup>2</sup> ». Si elle était la plus digne par les ornements de ses voûtes, par les riches peintures nichées dans les coupoles, il ressortait de l'ensemble architectural un éparpillement, une désorientation du spectateur liée au plan réunissant deux églises par un chœur commun et à la juxtaposition des éléments décoratifs. Les détails y étaient majestueux, sans toutefois parvenir à une harmonie d'ensemble. Le jugement de Cordemoy sur les Invalides illustre ainsi la prise en compte croissante de l'expérience des sens et du ressenti du spectateur dans la théorie de l'architecture depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, quand primaient auparavant l'ordonnance et l'invention, adressées à la seule raison. Ainsi l'architecture était-elle désormais considérée comme un fond auquel s'intégrait le décor. Aussi devait-elle, selon la théorie du XVIII<sup>e</sup> siècle, être marquée du caractère religieux de l'édifice, ce que Jacques-François Blondel appelait une « empreinte sacrée<sup>3</sup> ».

Plusieurs embellissements réalisés dans des églises parisiennes au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle tentèrent de répondre à cette exigence d'unir le décor religieux à l'architecture. Ainsi nombre d'embellissements se distinguaient-ils des retables tridentins par la mise en espace d'un épisode religieux de manière à donner l'illusion de la présence des figures sacrées. Ainsi le maître-autel de Saint-Jean-en-Grève donnait-il à voir la théophanie intervenue lors du Baptême du Christ grâce à un baldaquin ouvert sur l'architecture du chœur,

---

1 Marc-Antoine Laugier, *Observations sur l'architecture*, Paris, Saillant, 1765, p. 133-134. L'orthographe originelle des citations a été conservée dans cet article, avec restitution des accents pour faciliter la lecture.

2 Jean-Louis de Cordemoy, *Nouveau traité de toute l'architecture*, Paris, 1714 [1700], p. 117.

3 Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments*, Paris, Desaint, 1771, t. II, p. 315. Sur Blondel et sa théorie architecturale, voir Aurélien Davrius, *Jacques-François Blondel, un architecte dans la « République des Arts »*. Étude et édition de ses « Discours », Genève, Droz, 2016.

tandis que dans la chapelle de la Communion de Saint-Merry une succession d'arcades acheminait le regard du spectateur vers le Christ invitant à le rejoindre au dîner d'Emmaüs. Quand la caravane des mages et des bergers serpentait le long des murs de la chapelle de l'hôpital des Enfants trouvés pour mieux pousser le dévot à adorer à son tour l'Enfant dans la crèche de l'autel, l'Annonciation était rejouée à Saint-Roch grâce aux sculptures de Falconet. Les moyens de la représentation différaient selon les cas, mais l'intégration à un même fond architectural semble avoir dicté le parti décoratif de ces ensembles sculptés ou peints, ou, du moins, la coïncidence de l'espace sacré et de l'espace interne au décor paraît-elle avoir constitué la condition nécessaire à l'illusion de la présence des figures sacrées. L'adéquation entre l'espace ecclésial, où se tenait le fidèle, et l'espace de la représentation correspondait aussi à la synchronie propre au lieu religieux. En effet, en accueillant la manifestation du divin dans l'Eucharistie, le temps liturgique unifiait éternité divine et fugacité humaine. Il s'agit donc d'étudier, à partir de ces quatre cas exemplaires, la manière dont les choix décoratifs inscrivaient ces ensembles dans l'espace ecclésial afin d'obtenir une identité temporelle et spatiale entre l'histoire sacrée représentée et le moment liturgique vécu par le spectateur. La conjugaison de l'efficace de l'architecture religieuse unifiée à l'effet de présence des figures sacrées créerait ainsi une atmosphère hors de la temporalité humaine, une « empreinte sacrée » propre à faire résonner la présence de Dieu.

#### **« SAISIR L'HOMME ET L'ÉLEVER AU DESSUS DE LUI-MÊME » : L'EFFICACE DE L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE**

La critique émise par Cordemoy sur la décoration des Invalides avait pour corollaire la recherche d'une solution à cet écart prégnant entre une ornementation grandiose et un effet général maladroit. La réponse vint de la comparaison entre les églises gothiques et les églises modernes<sup>4</sup>. Bien que les bâtiments classiques aient été construits selon le bon goût de l'antique, on leur reprochait une massivité, une épaisseur et une pesanteur que n'avaient pas les édifices gothiques. Cordemoy déplorait ainsi au Val-de-Grâce, église moderne pourtant la mieux conçue selon lui, les « inutiles & pesantes arcades, [...] ces Pilastres & ces larges Piédroits, qui occupent mal-à-propos bien de la place, & qui causent nécessairement de l'obscurité<sup>5</sup> ». Il leur opposait l'impression de transcendance ressentie dans les églises gothiques : « Y peut-on entrer, toutes Gothiques qu'elles soient, sans être saisi d'admiration, & sentir en soy-même une secrète joye mêlée de vénération & d'estime, qui nous oblige à leur accorder une entière approbation<sup>6</sup> ? ». Ces remarques entérinent ainsi le déplacement de la théorie architecturale depuis la science objective des proportions vers la perception des effets de l'architecture sur le spectateur<sup>7</sup>. On cherchait alors à justifier et à expliquer cette

4 Il faut probablement voir aussi dans cette comparaison un certain gallicanisme qui pousse à un retour aux sources du christianisme français et à une redécouverte des identités locales, paroissiales et diocésaines dont l'architecture gothique symbolise l'ancienneté.

5 Cordemoy, *Nouveau traité de toute l'architecture*, op. cit., p. 109. Même la basilique Saint-Pierre de Rome ne peut rivaliser avec l'effet de ces églises gothiques : « À la vérité Michel- Ange s'est rendu estimable d'être rentré dans le goût de l'ancienne Architecture : mais il l'auroit été encore davantage, s'il eût retenu en même tems ce qu'il y a de bon dans le Gotique : je veux dire le dégagement & l'âpreté des Entrecolumnemens, qui nous plaisent si fort ».

6 *Ibid.*, p. 110. Sur Cordemoy et la réception du gothique, voir Robert Middleton, « The Abbé de Cordemoy and the Graeco-Gothic Ideal. A Prelude to Romantic Classicism », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 25-3/4, 1962, p. 278-320.

7 Voir Marie-Pauline Martin, « L'analogie des proportions architecturales et musicales : évolution d'une stratégie », dans D. Rabreau, D. Massounie (éd.), *Claude Nicolas Ledoux et le Livre d'architecture en français. Étienne Louis Boullée, l'utopie et la poésie de l'art*, Paris, Monum, 2006, p. 40-47.

expérience sensible. Le système structurel gothique, fondé sur des colonnes où venaient retomber les voûtes d'ogives, par opposition aux massifs piliers supportant une voûte en berceau, assurait une cohérence de l'espace et une unité propre à conduire le regard vers ce qui légitime l'existence de l'édifice, le sanctuaire avec, en son centre, l'autel. De la même manière, le système de support gothique, grâce aux colonnes élancées vers le ciel, transcrivait mieux la transcendance. Cinquante ans après Cordemoy, Laugier émettait le même jugement :

J'entre dans l'église de Notre-Dame, c'est à Paris le plus considérable de nos édifices gothiques. [...] au premier coup d'œil mes regards sont arrêtés, mon imagination est frappée par l'étendue, la hauteur, le dégagement de cette vaste nef ; je suis forcé de donner quelques momens à la surprise qu'excite dans moi le majestueux de l'ensemble<sup>8</sup>.

Du système gothique ces théoriciens apprenaient donc l'efficace de l'architecture religieuse et en tiraient la conclusion que l'architecture religieuse devait nécessairement « saisir » le spectateur et « faire impression » sur lui pour rendre sensible, par des impressions, quoique parfois abstraites et indéterminées, l'idée de transcendance et de la majesté du divin.

L'efficace de l'architecture serait ainsi garanti par l'unité d'ensemble selon laquelle tout concourt à la transmission de ces impressions de transcendance. Ainsi le décor devait-il nécessairement se subordonner à l'unité architecturale pour concentrer l'attention du spectateur sur l'essentiel et non pas le distraire par une trop grande visibilité. La conception picturale du « tout-ensemble » de Roger de Piles passait ainsi dans le langage architectural pour désigner l'accord du décor et de l'architecture, dans un principe d'embrassement immédiat du tout<sup>9</sup>. Blondel le rappelait, « sur-tout on ne doit jamais abuser de la Sculpture, de la Peinture & de la Dorure ; car lorsqu'elles sont employées avec excès, elles font ressembler les décorations de l'intérieur de nos Églises, à nos bâtiments d'habitation ou à nos théâtres. La demeure du Seigneur doit au contraire porter dans son ordonnance l'empreinte de la simplicité de nos cœurs & de nos hommages<sup>10</sup> ». Il y aurait comme une évidence de la transcendance dans la pureté d'une architecture unifiée. Ainsi les embellissements de Saint-Jean-en-Grève avaient-ils conservé l'élancement des voûtes gothiques du chœur, tout en assurant, par l'application de pilastres classiques au premier niveau de l'élévation, une unité stylistique avec le nouveau maître-autel. Les émanations de lumière de la gloire du baldaquin se diluaient pour mieux les souligner dans les murs regrattés et blanchis du sanctuaire gothique flamboyant, dont on avait remplacé les vitraux colorés par du verre blanc (**Fig. 1**).

Pour les théoriciens classiques que sont Cordemoy, Laugier ou Blondel, cette architecture gothique était cependant loin d'être parfaite dans ses détails. Les ornements gothiques faisant défaut par leur outrance

---

8 Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, Duchesne, 1753, p. 201-202.

9 Voir par exemple Charles-Nicolas Cochin, *Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin sur le Comte de Caylus*, Bouchardon, les Slodtz, éd. par Charles Henry, Paris, 1880 [1790], p. 32 : « C'est un problème difficile à résoudre, et je ne sçay qui oseroit prendre sur soy de décider, si ayant une église gothique à décorer, on doit volontairement et sciemment chercher une décoration dans le goust manifestement mauvais de ces architectes goths, ou s'il est plus convenable de négliger les rapports du tout ensemble et de faire de la belle architecture dans la partie qui nous est confiée ».

10 Blondel, *Cours d'architecture*..., *op. cit.*, t. II, p. 306.

et leur maniérisme, et se voyaient opposer le naturel des ornements classiques<sup>11</sup>. La majesté du goût antique, sa simplicité symbolisait alors son universalité et la vérité intrinsèque. À Saint-Roch, l'*Annonciation* sculptée par Falconet en 1755 pour l'autel de la chapelle de la Vierge<sup>12</sup> n'avait pour autre décor que l'élévation architecturale de la rotonde dessinée par Jules Hardouin-Mansart (**Fig. 2**). Grâce à ce fond architectural commun, dynamisé par les pilastres qui encerclaient le lieu de l'annonce, l'*Annonciation* monumentale transformait ainsi la délicate chapelle en la chambre de la Vierge. Les jeux liminaires du décor assuraient le transfert à la représentation figurée de la symbolique de l'espace architecturé de la chapelle, dont la rotondité et l'élévation antique étaient à l'image de la perfection virginale et de l'universalité du message chrétien. Le débat sur l'efficace de l'architecture rejoignait ainsi celui portant sur la convenance précisément à travers la question du traitement ornemental. Grâce aux ornements, le caractère d'ensemble du bâtiment convenait à sa fonction religieuse. Blondel, à propos des lieux spécifiquement religieux, rattachait le terme de caractère directement à l'invention de l'élévation architecturale et de la décoration pour ensuite décrire un effet plus global de cette élévation, que l'on appellerait aujourd'hui une ambiance ou une atmosphère<sup>13</sup> : « le moyen d'assigner un caractère convenable à ces décorations, c'est de composer leur ordonnance de manière qu'elle fasse éprouver au Spectateur cette tristesse de l'âme<sup>14</sup> ». L'élévation architecturale caractérisait donc littéralement les émotions que devait ressentir le fidèle, les modelait. Apparaissaient ainsi les prémices de la théorie du caractère, telle qu'elle fut ensuite formulée à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et selon laquelle « l'art de caractériser, c'est-à-dire de rendre sensible, par les formes matérielles, les qualités intellectuelles et les idées morales qui peuvent s'exprimer dans les édifices [...] ne saurait se rendre qu'imparfaitement en théorie, car consiste en l'emploi sage et discret des différents modes, qui sont comme les tons de l'architecture<sup>15</sup> ». Néanmoins la possibilité d'une indétermination du sentiment et de la relativité des émotions persistait. Transmise par l'ensemble architecturé et par l'ornementation influant sur l'intériorité du spectateur, il restait à transformer la vaguesse de cette sensibilité en la certitude de la présence divine. Le rôle des décors religieux cherchant à faire illusion pourrait précisément être celui d'incarner cette abstraction, de lui donner un corps.

11 Blondel le suggérait : « sans doute il faudroit supprimer la plus grande partie des ornements, répandus dans la plupart des belles productions Gothiques que nous venons d'applaudir, pour leur en substituer d'autres d'un genre moins trivial ; ensuite faire une étude particulière de ce genre d'Architecture, pour n'en imiter que la hauteur des voûtes, cette légèreté apparente, mais solide, qu'ils savoient procurer à leurs édifices, cette grande simplicité dans les formes, cette uniformité confiante dans les plans, cette grandeur réelle, qui faisoit paroître ces monuments plus grands encore, parce qu'ils n'y employoient point ou que bien peu de membres horizontaux ». *Ibid.*, t. II, p. 317-318.

12 Voir Guilhem Scherf, « Les sculptures religieuses de Falconet », dans V. Milande, M.-N. Pinot de Villechenon (éd.), *Falconet à Sèvres ou L'art de plaire (1757-1766)*, Paris, RMN, 2001, p. 30-37.

13 Le terme d'ambiance n'existait pas à proprement parler au XVIII<sup>e</sup> siècle dans le sens contemporain d'atmosphère. Voir pour la lexicographie Leo Spitzer, « Milieu and Ambiance : An Essay in Historical Semantics », *Philosophy and Phenomenological Research*, 3, 1942, p. 1-42 et 169-218.

14 Blondel, *Cours d'architecture...*, *op. cit.*, t. II, p. 295.

15 Art. « Caractère », *Encyclopédie méthodique, Architecture*, 1788, t. I, p. 502, cité par M.-P. Martin, « L'analogie des proportions... », art. cité, p. 43.

## « UN TOUT ENSEMBLE CAPABLE D'INSPIRER À L'HOMME DU MONDE UNE ADMIRATION CONTEMPLATIVE » : UNITÉ DU DÉCOR ET ILLUSION

La conception selon laquelle un décor devait s'accorder à l'espace qu'il ornait conduisit entre autres à des embellissements religieux qui, dès le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, ne se contentaient plus de rénover l'autel, mais s'étendaient à l'ensemble du chœur architectural, à l'exemple du chœur de Saint-Laurent réaménagé en 1654 par Antoine Lepautre. La démolition des jubés au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle amplifia ce phénomène, puisqu'elle supprimait la vision rythmée et segmentée de l'espace tridentin. Celui-ci s'organisait par cercles concentriques depuis un imposant retable au centre du sanctuaire ou au fond du chœur, qui, en reprenant la typologie des façades écrans, obstruait la perspective de la nef, pour mieux signaler la présence de l'autel<sup>16</sup>. Le regard se heurtait alors à un fond impénétrable, distinct du reste de l'édifice, soulignant par son opacité et par sa stabilité la sacralité particulière du lieu qu'il rehaussait, tout en le désignant comme but de la pérégrination ecclésiale. Si au XVIII<sup>e</sup> siècle l'existence de retables perdurait dans les chapelles particulières, cette tradition s'estompait dans les lieux relevant des usages paroissiaux, chœurs, chapelles de la Vierge ou encore chapelles de la Communion, au profit d'une conception plus extensive de la représentation, déployée dans l'espace pour mieux s'accorder avec l'architecture et présenter la scène comme réelle. On cherchait alors à valoriser l'autel non seulement par sa visibilité, mais aussi par une impression de présence du divin. La figuration de la scène religieuse n'était donc plus restreinte par un cadre ou par une niche mais, au contraire, ouverte et inscrite dans l'espace du spectateur. Ainsi à Saint-Jean-en-Grève le nouvel autel dessiné par François Blondel<sup>17</sup> en 1724, formé d'un baldaquin surmontant le groupe statuaire du *Baptême du Christ* par Lemoyne, associait-il, par son ouverture, les fidèles à la théophanie (**Fig. 1**). S'y ajoutait une gloire qui soulignait la propagation du divin structurant la théologie de cet épisode évangélique : l'émanation des rayons dynamisait l'espace en dardant dans plusieurs directions tout en matérialisant la continuité de la lumière jusqu'au spectateur. Les rayons de la gloire, motif parsemant les embellissements religieux du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup>, pointant hors du cadre de la représentation pour mieux toucher le dévot, invitaient clairement le spectateur à se penser comme présent devant la scène représentée, grâce à la fusion des espaces de la représentation et du fidèle. La stabilité du fond architectural relevée par le dynamisme des rais lumineux autorisait cette projection identificatoire et unificatrice.

L'accès à la chapelle de la Communion de Saint-Merry<sup>19</sup>, édifiée à partir de 1743 sur les plans de Germain Boffrand<sup>20</sup>, ménageait quant à elle un effet de surprise en imposant au regard une progressive

---

16 On ne développe pas ici les débats concernant la place de l'autel dans les chœurs. À ce sujet et à propos des conceptions relatives aux embellissements d'églises au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir Émilie Roffidal-Motte, « Architecture et théorie au XVIII<sup>e</sup> siècle en France. La question de l'aménagement des chœurs d'églises », dans L. Lecomte, S. Frommel (éd.), *La place du chœur. Architecture et liturgie en Occident du Moyen Âge aux Temps modernes*, Paris, Picard, 2012, p. 227-235.

17 L'architecte François Blondel (1683-1756) en question n'avait aucun lien de parenté avec le théoricien Jacques-François Blondel. Voir Blondel, *Architecture française*, Paris, Jombert, 1752, t. II, p. 114.

18 Sur les enjeux de la gloire, voir Frédéric Cousinié, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge Baroque*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018.

19 Un article sur le décor de la chapelle de la Communion de Saint-Merry est en préparation, pour les actes de la journée d'études du FIRL, *Suspendre le temps, continuer l'espace* du 5 juin 2020.

20 Voir Bruno Pons, « La chapelle de la Communion à l'église Saint-Merry », dans M. Gallet, J. Garms (éd.), *Germain Boffrand (1667-1754). L'aventure d'un architecte indépendant*, Paris, Herscher, 1986, p. 240-243.

découverte de l'autel et du retable qui le surmontait (Pl. 4). Charles Coypel y avait représenté en 1749 le *Souper d'Emmaüs* avec une étonnante vraisemblance malgré le caractère miraculeux de la scène. L'unique axe ménagé pour le regard du spectateur grâce à un jeu de redoublement des cadres accentuait l'imposante frontalité du Christ au centre de la table, qui paraissait ainsi s'adresser directement au fidèle pénétrant dans la chapelle. Cette prégnance visuelle était amplifiée par l'illusionnisme de l'architecture fictive de ce retable et par son dispositif spatial. Tandis que le décor de la scène, réalisé par le peintre d'architecture Pierre-Louis Subro, reprenait l'élévation de la chapelle de la Communion, un escalier au premier plan du retable invitait le fidèle à rejoindre la salle où dînaient le Christ et ses disciples et opérait une douce transition entre la chapelle et la pièce du souper, en exerçant comme un effet d'appel<sup>21</sup>. L'agencement spatial cherchait donc à provoquer une aspiration du fidèle, physique et spirituelle. Cette communion d'espace participait de la vraisemblance des figures peintes par Coypel, puisque le dispositif de visibilité du retable permettait de conformer le dévot à la scène représentée, à transcender la part de réalité du spectateur.

La chapelle de l'hôpital des Enfants trouvés, dont la décoration fut achevée en 1751 par Natoire pour l'histoire et par les Brunetti pour l'architecture feinte<sup>22</sup>, reposait aussi sur une conformation du spectateur aux figures saintes représentées, grâce à l'abolition de la frontière entre espace réel et espace fictif (Fig. 3). De puissantes lignes architecturales conduisaient le regard jusqu'au maître-autel et formaient un abri pour la délicate crèche du retable. Le décor de la chapelle souhaitait « enchaîner, autant qu'il est possible, le réel avec ce qui ne fait que le représenter<sup>23</sup> ». La scène de la nativité n'était plus circonscrite au retable de l'autel, mais s'épandait sur les murs de la chapelle, la suite des mages allant adorer l'Enfant et les bergers s'en retournant formant comme une procession muette le long de la nef. L'architecture classique de l'hôpital récemment construit par Boffrand, était désormais ruinée sous les pinceaux des Brunetti, mêlant l'effet majestueux des proportions classiques au sublime de la ruine et du poids de l'histoire. Les bergers et les mages représentés sur les parois, ainsi que le fidèle se tenant au centre de la chapelle étaient ainsi unis dans une même action, la contemplation de l'Enfant Jésus naissant. La représentation de deux religieuses et de quelques enfants trouvés dans les arcades supérieures des deux premières travées gauches soulignait cette communion à un même événement. L'adéquation entre le lieu de la représentation et le lieu du spectateur assurait ainsi une unité temporelle garante de la vraisemblance de l'événement représenté. L'illusion de la présence des figures reposait ainsi en partie sur la dimension événementielle de la représentation, qui cherchait à abolir tout signe d'artificialité et à présenter l'histoire dans son déroulement.

La narration de l'*Annonciation* de Saint-Roch était quant à elle amorcée par les deux figures de la Vierge et de l'Ange se répondant, position qui les distinguait des habituels orants placés dans des niches. Leur tridimensionnalité, la possibilité de circuler autour du décor ou du maître-autel augmentait ainsi l'effet de présence des figures sacrées représentées, auquel l'adresse du sculpteur avait ajouté un surcroît de

21 On reconnaît là encore le terme employé par Roger de Piles.

22 Voir Susanna Caviglia, *Charles-Joseph Natoire (1700-1777)*, Paris, Arthéna, 2012, p. 90-94.

23 « Explication des Ouvrages de Peinture, qui viennent d'être faits par M. Natoire, dans la nouvelle Chapelle de l'Hôpital des Enfants Trouvés. La partie feinte d'Architecture est de Messieurs Brunetti, père & fils, Peintres Italiens », *Mercur de France*, juillet 1750, p. 168-169. Le critique ajoute « les quatre parties d'un fond sont liées, de sorte qu'elles paroissent ne faire qu'un seul tableau malgré les ornemens qui les séparent » p. 171.

vraisemblance. Falconet souhaitait en effet exprimer dans ses sculptures « la nature vivante, animée, passionnée<sup>24</sup> » de la figure humaine. La plupart de ces décors reposaient donc sur le ressort de l'hypotypose, comme à Saint-Jean-en-Grève où le ciseau de Jean-Baptiste Lemoyne avait su imprimer une certaine vivacité aux figures du Christ et du Baptiste par les ondulations de leurs vêtements répondant à celles des roseaux sur les berges du Jourdain<sup>25</sup>.

L'objet de l'intégration du décor n'était pas seulement stylistique, mais visait une réelle efficacité cultuelle et apologétique. L'architecture alliée au décor se présentait comme agissante, parce qu'elle immergeait le spectateur dans un espace unifié où l'histoire sacrée se rejouait. Blondel le rappelait dans son *Cours d'architecture*, les chapelles de la Vierge et du Saint-Sacrement (mais cela pouvait s'appliquer aux autres espaces de l'église) devaient « présenter un tout ensemble qui offre au premier coup-d'œil une ordonnance majestueuse, capable d'inspirer à l'homme du monde, une admiration contemplative qui l'élève au-dessus de lui-même<sup>26</sup> ». Il s'agissait donc de ne pas disperser l'esprit du fidèle entre plusieurs représentations, mais de le placer au contraire en situation d'éprouver la conversion par une immersion totale dans l'histoire sacrée. L'intégration à un tout-ensemble permettait de ne pas laisser le regard s'arrêter à l'artificialité de la représentation, pour déjà le porter à la contemplation spirituelle, via une communion d'action. L'inscription harmonieuse du décor dans son architecture d'accueil pouvait ainsi constituer une préparation à l'illusion de la présence des figures sacrées, grâce à l'architecture, dans la mesure où la réalité concrète qui entourait le spectateur était intégrée à la représentation par l'unité de lieu. Ce tout-ensemble préparait, par une impression esthétique, au face à face avec Dieu se manifestant, en image dans la représentation figurée, et réellement dans le Saint Sacrement selon la théologie catholique.

#### « PRENDRE PART À CE GRAND ÉVÉNEMENT » : LITURGIE ET HARMONIE SACRÉE

Le fort effet de présence des figures sacrées lié à l'action conjointe du caractère de l'architecture et du dispositif spatial des décors cherchait à rendre sensible la théophanie que représentaient ces décors. Le *Baptême du Christ* à Saint-Jean-en-Grève, la *Nativité* des Enfants trouvés, la reconnaissance lors du *Souper d'Emmaüs* à Saint-Merry, ou encore l'*Annonciation* à Saint-Roch montraient tous l'épiphanie divine, soit lors de la venue de Dieu sur terre, soit lors de sa manifestation glorieuse. Le décor prenait ainsi une dimension révélatrice et enjoignait au spectateur de participer à l'histoire sacrée, sous l'effet de la vision théophanique qui advenait devant lui. Les sujets de l'Incarnation touchaient directement le fidèle, contrairement aux scènes d'extase ou de ravissement, qui, par leur manque de vraisemblance et leur dimension élective, semblaient réservés à une minorité, ou aux « sujets aériens » qu'on représente généralement dans les coupes, qui, comme le remarquait Blondel, « ne semblent pas faits pour exciter les fidèles au recueillement<sup>27</sup> ». La théophanie de ces sujets était généralement accompagnée de la figuration

---

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

25 Le *Baptême* de Lemoyne est conservé à Saint-Roch depuis 1802. Voir Cécilie Champy-Vinas, *Jean-Baptiste Lemoyne (1704-1778). Un sculpteur du roi au temps des Lumières*, thèse de doctorat dirigée par A. Mérot, université Paris-Sorbonne, 2017.

26 Blondel, *Cours d'architecture...*, *op. cit.*, t. II, p. 372.

27 *Ibid.*

d'une gloire, devenue le véritable signe de la divinité manifestée. Les moyens de la représentation en différaient cependant, entre stuc peint, vitrail ou peinture. La gloire parvenait ainsi à sacraliser l'impression générale de l'architecture, tout en s'y fondant aisément, par son abstraction. Ainsi la chapelle de la Communion de Saint-Merry était-elle caractérisée par le sacré émanant de la figure du Christ, l'espace y était alors clos et ne donnait pas largement sur l'église comme aujourd'hui<sup>28</sup>. Le camaïeu de bruns du retable de Coypel s'harmonisait avec l'ocre de la pierre nue baigné de l'intense clarté pénétrant par les baies zénithales et couvrant d'un voile sacré l'espace. La gloire d'anges virevoltant au dessus de la table, face au fidèle, vivifiait encore cette impression de présence et signalait l'adéquation avec la fonction première de la chapelle, abriter le Saint Sacrement. Les gloires théophaniques manifestaient ainsi l'harmonie divine qui résultait de l'épiphanie, d'abord liée à la musique de la cour céleste chantant les louanges divines et la gloire de Dieu, puis consacrant la concorde pour les hommes et l'effet du divin. C'est peut-être là un début de réponse à la délicate question de la désignation d'une atmosphère sacrée<sup>29</sup>. Par son ancrage esthétique, son effet totalisant, accordant les différents médiums, peinture, architecture et sculpture, l'harmonie constituait la qualité architecturale nécessaire pour disposer le fidèle à la prière et à la mise en présence de Dieu. Frémin le rappelait, l'édifice religieux « doit être fait pour y adorer & y prier Dieu ; par rapport à cette fin, il faut que [le] Bâtiment soit grand, soit clair, & soit harmonieux<sup>30</sup> ». L'« harmonie » désignerait alors tant l'épanouissement correct du chant sacré, à l'image de la musique céleste, qu'une certaine atmosphère religieuse<sup>31</sup>.

Ce caractère harmonieux, englobant, de l'espace architectural, serait lié à l'effet de coupure de l'édifice sacré, le sacré étant enclos pour mieux le séparer de la quotidienneté toute humaine et marquer la sacralité divine. Selon Blondel, pour construire un bâtiment religieux, plutôt que d'être un architecte savant, il fallait surtout « être épris de l'amour de notre religion sainte, & se rappeler que dans nos Églises rien ne doit avoir trait avec l'homme ; que tout doit y porter une empreinte sacrée<sup>32</sup> ». Le caractère sacré des édifices était ainsi conçu comme le reflet d'une expérience intérieure, liée aux sensations, aux effets du lieu, face à la manifestation du divin. Cela autorisait ainsi l'impression de baigner dans une atemporalité toute divine, sorte d'éternité où régnait l'harmonie, du fait de la synchronie entre temps humain du spectateur et temps de l'histoire représentée qui résultait de l'unité spatiale. L'impression esthétique venait ainsi rendre sensible le

---

28 L'élévation originelle de la chapelle, aujourd'hui largement transformée et ouverte, est connue grâce aux pièces du marché signé entre la fabrique de Saint-Merry et l'architecte Boffrand (AN/MC/RS//216). L'ancien mur extérieur de l'édifice, avec ses baies flamboyantes, avait été conservé.

29 Leo Spitzer voyait dans la notion d'harmonie les prémices de ce que l'on appelle aujourd'hui l'ambiance. Voir Leo Spitzer, *L'harmonie du monde. Histoire d'une idée*, trad. par G. Firmin, Paris, Éditions de l'Éclat, 2012 [1944]. Voir aussi Hans Ulrich Gumbrecht, *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a hidden potential of literature*, trad. par E. Butler, Stanford, Stanford UP, 2012.

30 Michel de Frémin, *Mémoires critiques d'architecture contenant l'idée de la vraie & de la fausse Architecture*, Paris, Saugrain, 1702, p. 35.

31 Antoine Lepautre emploie précisément ce terme pour désigner les qualités de l'architecture gothique, en opposant l'harmonie musicale aux « belles » proportions du dessin. L'aménagement du chœur de Saint-Laurent à partir de 1654 semble tenter de réconcilier une harmonie générale de l'espace sacré avec la belle invention. Voir Antoine Lepautre, *Desseins de plusieurs palais, plans et élévations en perspective géométrique, ensemble les profils élevez sur les plans, le tout dessiné et inventé par Anthoine Le Paultre*, Paris, Jombert, 1652, p. 38. Le « Huitième discours » de l'ouvrage, après avoir brièvement décrit l'église de Port-Royal de Paris, forme l'un des rares traités théoriques portant sur l'architecture religieuse au XVII<sup>e</sup> siècle.

32 Blondel, *Cours d'architecture...., op. cit.*, t. II, p. 315.

véritable avènement de la présence divine dans le sacrifice eucharistique, transcendant les temporalités particulières.

Ces décors associaient en effet à l'évidente fonction mémorielle des œuvres la dimension performative intrinsèque au liturgique. Ainsi de la chapelle de la Vierge de Saint-Roch, où lors de la messe de l'Annonciation le 25 mars, l'offertoire reprenait les versets de la Salutation angélique, instaurant ainsi la logique d'association et d'identification du dévot aux figures représentées, et insufflant la vie au décor<sup>33</sup>. L'animation du décor, l'effet de présence de la Vierge et de l'Ange se nourrissaient de l'effectuation opérée lors des offices liturgiques, qui avaient pour but non seulement de chanter la gloire divine et de rendre grâce, mais aussi de réellement faire advenir le divin lors de la Transsubstantiation des espèces. Les paroles de l'offertoire, chantées par le peuple et la chorale, marquaient ainsi l'échange entre le fidèle et Dieu, l'accord du fidèle à la réception de Dieu en son âme. Par l'assistance à la messe, il participait ainsi réellement à l'histoire divine, ce qu'il pressentait par l'harmonie du lieu. Au-dessus du retable de la Nativité des Enfants trouvés, dans la gloire perçant au fond de l'abside, Natoire avait peint « un Chœur d'Esprits célestes qui prennent part à ce grand événement<sup>34</sup> ». Dezallier, dans sa description du décor en révélait l'enjeu : par sa seule présence et assistance à la scène, la cour céleste participait à l'événement sacré. Ce régime d'assistance s'appliquait aussi au spectateur en calquant le mode de participation qui structurait tout office religieux. En outrepassant largement les limites du maître-autel et du chœur, la fresque intégrait le spectateur, la Sainte Famille, les bergers et les mages, mais aussi les sœurs œuvrant à l'accueil des enfants, dans un même champ du sacré, impression que la liturgie venait effectivement réaliser. L'Office propre de la fête de la Réparation du Saint-Sacrement à Saint-Merry, quant à lui, invitait le fidèle à participer au festin divin<sup>35</sup>, soit l'exact dispositif des *Pèlerins d'Emmaüs* dans la chapelle de la Communion. La théophanie représentée était ainsi systématiquement investie d'une portée contemporaine, grâce à l'atemporalité liturgique. À Saint-Jean-en-Grève, les embellissements cherchaient ainsi à justifier les positions jansénistes du curé, en inscrivant le fidèle dans l'histoire du Baptiste, et donc dans l'histoire atemporelle de l'Église<sup>36</sup>. La vraisemblance du maître-autel assurait aux fidèles la possibilité d'entrer dans la Grâce, par une participation à la scène. L'hymne des II<sup>e</sup> vêpres de la Saint Jean constituait comme une prosopopée pour les figures du maître-autel, en leur prêtant des sentiments, comme pour mieux souligner l'effectuation liturgique :

Quels furent les sentiments de votre cœur, lorsque vous vîtes s'abaisser devant vous en posture de suppliant, celui dont vous tiendriez à honneur de dénouer les souliers ? Quel spectacle s'offre à vous ? Du milieu d'une nuée lumineuse le saint Esprit descend pour se reposer sur le Fils, pendant que la voix du Père se fait entendre ; & toute la Trinité se manifeste<sup>37</sup>.

33 On se permet de renvoyer pour une étude plus approfondie des relations entre liturgie et décor à Saint-Roch à Émilie Chedeville, « Sculpture, liturgie, illusion : l'Annonciation de Falconet à Saint-Roch (1760) », dans J.-M. Vercruyse (éd.), *L'Ange Gabriel interprète et messenger*, Arras, Artois Presses Université (Graphè, 28), 2019, p. 113-135.

34 Antoine Dezallier d'Argenville, *Voyage pictoresque de Paris*, Paris, De Bure, 1749, p. 19-20.

35 *Offices propres de l'église collégiale et paroissiale de Saint Merry*, Paris, Le Mercier, 1761, p. 79 et suiv.

36 Une étude des embellissements de Saint-Jean-en-Grève au début du XVIII<sup>e</sup> siècle en relation avec les positions jansénistes du curé Esnault est en préparation.

37 « Hymne des II<sup>e</sup> vêpres », *Offices propres à l'église paroissiale de Saint Jean en Grève*, Paris, Lemercier, 1742, p. 246-247.

La liturgie permettait donc une lecture des émotions des figures sculptées, tandis que dévoiler les émotions du Baptiste déclenchait une sympathie envers l'histoire qui se déroulait sous les yeux des fidèles et facilitait son appropriation. Les émotions ressenties par le fidèle étaient ainsi en parfaite adéquation avec leur environnement, pour laisser croire à la participation à l'événement sacré qui se déroulait sous leurs yeux. La combinaison de la liturgie, du décor et de l'environnement ecclésial parvenait à la révélation éclatante de la présence divine, manifestation dont l'éclat était d'autant plus fort qu'il alliait les effets de sens et les effets de présence propres à l'expérience esthétique<sup>38</sup>.

L'illusion de la représentation de ces décors, alliée à l'efficace architectural, cherchait donc à imprimer, par une sensation esthétique, le sentiment de la présence divine au fond de l'âme du fidèle. Par l'illusion, l'avènement réel du divin dans les espèces consacrées se manifestait aux yeux du fidèle. Ces décors, aidés de « l'empreinte sacrée », parvenaient ainsi à rehausser le sacré du lieu ecclésial en lui donnant une tonalité particulière, incarnée, tangible, tout en restant spirituelle. L'impression esthétique, appuyée sur l'effet d'harmonie, faisait ainsi de l'expérience de ces décors un prélude à la vision béatifique, grâce à la liturgie que soulignait l'effet de présence de la représentation, apte à caractériser l'impression de transcendance liée aux effets sublimes de l'architecture. On justifiait ce sentiment intérieur par l'invisible présence, lors du sacrifice eucharistique, du chœur céleste chantant la gloire de Dieu, comme la chapelle des Enfants trouvés essayait de le montrer dans une fusion de l'éternité divine, de l'histoire évangélique et du contemporain. C'est notamment pour feindre cette épiphanie que Blondel conseillait de placer l'orgue et la chorale dans les bras du transept, invisibles pour les fidèles :

Ces deux sortes de Musiques, réunies avec le Plein-chant du Chœur & ayant pour basse continue l'accompagnement de l'Orgue, annonceraient un Concert véritablement spirituel, d'autant plus intéressant que n'étant point aperçu (*sic*) il distrairoit moins le peuple & lui donneroit l'idée d'une Musique céleste qui lui feroit éprouver cette componction de l'âme qui nous saisit tout à la fois de respect, de crainte & d'admiration<sup>39</sup>.

L'abstraction musicale répondait à l'invisibilité du divin dans les espèces consacrées, tandis que la sensation perçue certifiait la vérité de la présence divine. L'harmonie musicale faisait ainsi résonner l'entièreté de l'édifice de la présence divine. Le fond que constituait pour la liturgie l'église et son décor disparaissait alors, pour laisser place à l'illusion d'être déjà au ciel.

## **N&B**

Fig. 1 : Blondel, *Élévation et décoration du nouveau maître autel et sanctuaire de S. Jean en Grève, achevé au mois d'octobre 1724 Saint-Jean-en-Grève, 1740, eau-forte, BnF, Arsenal* © BnF / domaine public

Fig. 2 : Camberlain, *Vue de la Chapelle de la Vierge, v. 1781, croquis à la plume, coll. part.* © Guilhem Scherf

38 Sur les particularités de l'expérience esthétique et ses liens avec la totalité englobante de l'ambiance, voir Gumbrecht, *Atmosphere, Mood, Stimmung...*, *op. cit.*, p. 7.

39 Blondel, *Cours d'architecture...*, *op. cit.*, t. II, p. 386.

Fig. 3 : Fessard, *Vue Perspective de la Chapelle des Enfants Trouvés de Paris*, 1759, eau forte, New York, Metropolitan Museum © Metropolitan Museum / domaine public

### ***Couleurs***

Pl. 4 : La chapelle de la Communion de Saint-Merry et le retable de Coypel, *Le Souper d'Emmaüs*, 1749 © auteur

### ***Biobibliographie***

Émilie Chedeville est ATER en histoire de l'art moderne à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, après y avoir été doctorante contractuelle. Issue d'une double formation en histoire et en histoire de l'art, diplômée d'un master de Columbia University, elle prépare, sous la direction d'Étienne Jollet, une thèse sur l'illusion dans les décors religieux parisiens des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Elle a publié en 2019 dans la revue *Graphè* un article étudiant de manière inédite le décor de la chapelle de la Vierge à Saint-Roch : « Sculpture, liturgie, illusion : l'*Annonciation* de Falconet à Saint-Roch (1760) ».