

13

« Gloire » et déconstruction du retable baroque, entre Rome et Paris

Frédéric Cousinié*

Les retables architecturés qui se multiplient au cours des xvi^e et xvii^e siècles font l'objet, de la part de la théorie architecturale française de la seconde moitié du xvii^e siècle et du siècle suivant, d'un ensemble croissant de critiques : du purisme antique anti-ornemental d'un Roland Fréart de Chambray (1650) à l'architecture rigoriste et primitiviste d'un Cordemoy (1714), de Desgodets (dans son traité resté manuscrit) et plus tard et surtout d'un Laugier (1753), en passant par les réserves liturgiques d'un Jean-Baptiste Thiers (1688)¹. D'analogues arguments sont encore échangés en Italie, d'abord par Teofilo Gallaccini (1654-1641) qu'édite au xviii^e siècle Antoni Visentini², puis par les théoriciens du néo-classicisme. Francesco Milizia, dans son chapitre *Degli edifizii della maggior sublimità* consacré à l'architecture religieuse, s'oppose aussi bien aux modernes baldaquins qu'aux retables³ ; Francesco Algarotti rejette à nouveau, comme ses homologues parisiens, la confusion des matières et plus encore la prétention d'un matériau à imiter (*significare*) l'autre⁴ ; le vénitien Antoni Visentini, opposé à l'architecture de Borromini, Pozzo, Vittone et de ce qui est donné comme la *moda romana* opposée à la pureté et simplicité de Palladio, s'emporte à son tour contre « certe cime d'Altari piene di stravagante bizzarria, fuori del buon gusto, che soni piuttosto chimere che Architettura »⁵ et dresse un violent réquisitoire contre le maître-autel des *Carmelitani Scalzi*, dont sont rejetés à la fois les formes, l'usage des ordres, les ornements, l'usage de l'or, « ricchi marmi, parte veri, e parte finti », des stucs et « vaghe pitture »⁶, contraires selon lui non seulement aux bons usages de l'architecture mais également à la destination sacrée de ces constructions.

Parmi les positions qui s'affirment en faveur d'un dispositif élémentaire allant même jusqu'à exclure tout retable – « Un tombeau dont les contours soient bien dessinés & bien naturels [...]. Au dessus [...] deux simples gradins avec une urne dans le milieu servant de tabernacle ; aux deux extrémités deux Anges adoreurs, voilà tout le nécessaire »⁷ –, celle de Marc-Antoine Laugier se singularise par l'attention qu'il porte à un motif, devenu de plus en plus commun depuis le milieu du xvii^e siècle, qui est celui de la « Gloire » surmontant un nombre sans cesse croissant d'autels. Laugier est en effet l'une des rares voix à prendre alors un parti explicitement favorable à ce motif. Si elle est effectivement un élément « rajouté » sur l'architecture, la Gloire n'en trahit cependant pas nécessairement la logique interne. Par rapport aux retables

* Université de Rouen.

Fig. 13.1 L.-Fr. Petit-Radel, gloire du chœur de l'église Saint-Médard (détruit) de Paris, 1784 (Paris, BNF, Est. Va 223a, A 19674).

monumentaux qui encombraient selon lui les sanctuaires, elle peut même correspondre à une décoration qu'il souhaitait « simple et majestueuse », entrant dans le « tout » de l'architecture sans trahir ce qu'il nommait « le système particulier » de l'architecture d'accueil⁸ : principes que l'on retrouve dans les projets, intégrant une monumentale Gloire, prévus par Soufflot à Sainte-Geneviève, ou Contant d'Ivry puis Boullée, à la Madeleine, ou encore par Louis-François Petit-Radel, un élève de Charles de Wailly, à Saint-Médard (fig. 13.1) (1784, détruit)⁹.

L'importance prise alors par ce nouveau motif, qui se substitue même au retable dans l'esprit de Laugier, atteste en tout cas de la nature *critique* de la relation qui existe souvent entre ces deux objets. Le rapport parfois difficile qu'entretient alors la Gloire à l'égard de l'architecture ne tient pas seulement à son rapport à l'architecture « d'accueil » de ce motif, qui est celle de l'église elle-même (cf. le cas exemplaire et conflictuel, à Paris, de la Gloire de Saint-Roch élaborée par Étienne-Maurice Falconet à partir de 1753)¹⁰, mais également à la profonde remise en cause qu'elle implique quant aux formes, structures, situations et sens des grands retables des principaux autels édifiés au cours du XVII^e siècle, retables qui étaient eux-mêmes, en tant que forme intermédiaire et médiatrice entre tableaux et espace d'accueil, tenus de s'insérer dans l'architecture de l'église. Alors que le retable monumental intégrant tableaux et sculptures au sein d'une structure architecturale à deux ou trois niveaux est devenu et restera une forme quasi obligée de l'architecture religieuse de l'époque moderne, l'introduction du motif berninien de la Gloire, mis au point à Rome au milieu du siècle, tend en effet à bouleverser ce modèle. Lorsqu'une Gloire est mise en place dans une église parisienne, elle tend soit à s'associer à un baldaquin, formule ancienne réactivée qui s'impose à partir du milieu du siècle, soit à s'inscrire directement sur l'architecture de l'église, par exemple à *l'intérieur* (chapelle du château de Versailles, Corneille Van Clève et Robert de Cotte, 1709-1710), ou *sur* l'arcade centrale de l'abside ou du rond-point du chœur comme à Saint-Merry (fig. 13.2) (Michel-Ange Slodtz, 1752), Saint-Thomas-d'Aquin (François Roumier ou Romié, 1720-1723) ou Notre-Dame (Robert de Cotte et Nicolas Coustou, 1699-1723), selon un dispositif induit par l'architecture gothique à déambulatoire des églises, soit encore devant l'une des fenêtres hautes comme à Saint-Roch. Dans ces deux derniers cas, elle est associée à un groupe sculpté indépendant, éliminant de fait le traditionnel retable.

Plusieurs retables subsistent néanmoins en présence d'une Gloire : ceux, à Paris, de Saint-Paul (Jules Hardouin-Mansart, Corneille Van Cleve, Corneille le Jeune, vers 1684-1696) ; de Saint-Nicolas-du-Louvre (Sébastien-Antoine et Paul-Ambroise Slodtz, Charles Coypel, 1734) où la Gloire surmontait les tableaux des retables ; ou celui de la chapelle de la Vierge de Saint-Sulpice (fig. 13.3) (Servandoni, Charles de Wailly, etc., 1729-1774) où la Gloire constitue le fond sur lequel se détache la statue de la Vierge à l'Enfant de Pigalle au centre du retable. Mais même dans ces derniers cas, l'introduction d'une Gloire en relief ne laisse pas indemne le retable qui, conformément à une tendance déjà antérieurement en œuvre où le tableau était remplacé par un bas-relief ou un groupe sculpté, devient un objet puissamment tridimensionnel, à la fois *creusée*

Fig. 13.2 M.-A. Slodtz, gloire du chœur, 1752 (Paris, église Saint-Merry).





Fig. 13.3 J.-N. Servandoni, Ch. de Wailly, J.-B. Pigalle *et al.*, chapelle de la Vierge, 1729-1774 (Paris, église Saint-Sulpice).

dans l'épaisseur du retable (Saint-Sulpice où la partie centrale généralement fermée par un tableau devient ici une profonde niche), et se *projetant* vers l'extérieur (les nuées de la Gloire de Saint-Sulpice qui absorbent dans leur masse le fût des colonnes et se répandent vers la table d'autel). Le cas de Saint-Nicolas-du-Louvre (fig. 13.4), élaboré par Charles Coypel (1733-1734) avec la collaboration de Sébastien-Antoine et de Paul-Ambroise Slodtz, est ici également exemplaire. L'ensemble (détruit), « dans un genre tout nouveau », est inscrit en retrait, dans l'abside incurvée de l'église. La Gloire en stuc, percée d'un vitrail illuminant le triangle trinitaire et la colombe du Saint-Esprit, prend place dans le cul-de-four qu'elle déborde à son sommet mais aussi sur sa base, empiétant sur l'encadrement du retable pour pénétrer vers le tableau, et réapparaissant en dessous sur les côtés du cadre (« une Bordure feinte qui représente l'épaisseur d'un Portique dont la Bordure réelle forme le devant »).

La gravure subsistante de François Joullain rend, de fait, presque impossible de distinguer les différents plans de cette composition. Le tableau central de la *Mise au Tombeau* prend en effet l'apparence d'une scène en trois dimensions dont les personnages paraissent sortir de leur cadre pour se diriger, via les marches feintes du premier plan que prolongent les gradins de l'autel, vers le tombeau/autel du Christ (en porphyre avec consoles dorées, suaire de la Sainte Face de marbre blanc et serpent terrassé), encadré de deux anges en stuc. Leur présence, comme celle des angelots et des chérubins au-dessus, accentue la continuité entre espace du tableau et espace extérieur tout comme la fusion de la peinture, de la sculpture et de l'architecture¹¹, faisant de l'ensemble une exceptionnelle réussite parisienne de « montage des arts » et d'illusionnisme théâtral que Coypel, par ailleurs dramaturge, avait également mis en œuvre avec son *Ecce Homo* monumental (également détruit) pour l'église de l'Oratoire rue Saint-Honoré en 1729 et qu'il réitéra à la chapelle de la Communion de Saint-Merry vers 1749.

Si les situations romaines et parisiennes se distinguent par leur iconographie, elles paraissent bien se distinguer aussi par leurs formes : alors que l'association Gloire/baldaqin est dominante à Paris – deux motifs issus en grande partie des formules mises au point à Rome au cours du xvii^e siècle –, le retable, résiduel à Paris sous cette forme mixte, reste paradoxalement la forme majoritairement conservée à Rome pour accueillir la Gloire. La conjugaison du baldaqin et de la Gloire, si l'on excepte les cas où un Saint-Esprit rayonnant est (modestement) représenté sous le pavillon comme à S. Maria Maggiore ou S. Eustachio, n'est en effet présente qu'au maître-autel de l'église (française) de la Trinité-des-Monts et, sans doute tardivement, à S. Maria in Traspontina. À Saint-Pierre, un relief du Saint-Esprit en gloire est également présent sous le pavillon du baldaqin de Bernin, et l'association Gloire/baldaqin est aussi réalisée, mais indirectement et à distance de la Gloire de l'abside « qu'encadre » dans sa perspective le baldaqin. Dans deux exemples au moins, tous deux du xviii^e siècle, le retable disparaît presque intégralement au profit de la seule Gloire : au maître-autel de S. Maria degli Angeli (Bernardo Ludovisi, 1730-1735) où le panneau peint est disposé sur le pan rectiligne de l'abside sans aucun support architectural, la Gloire d'anges paraissant seule supporter en arrière-plan le tableau ; et à S. Maria della Luce (image transférée en 1730, travaux d'aménagement vers 1750-1768, dans l'église réédifiée par Gabrielle Valvassori) où, là aussi, la représentation de la Vierge, pourvue d'un simple encadrement, est directement supportée comme en suspension par une Gloire d'anges directement appliquée sur la paroi courbe de l'abside, sans aucun élément architectural évoquant un retable.

Partout ailleurs subsistent surtout les très nombreux retables qui doivent intégrer, selon diverses modalités, les Gloires dans leurs structures. Dans plusieurs cas, la présence de la Gloire semble prendre place dans le retable sans modifier radicalement son apparence usuelle. Nombre de Gloires n'ont qu'une place modeste et étroitement circonscrite qui apparaît comme une simple concession à la nouvelle mode (au maître-autel des SS. Domenico e Sisto par exemple, au-dessus de l'icône de la Vierge). Elle s'inscrit bien souvent dans *le fronton ou sur l'attique* du retable, dans des espaces traditionnellement aptes



Fig. 13.4 Ch. Coypel, S.-A. et P.-A. Slodtz, maître-autel de l'église Saint-Nicolas-du-Louvre (détruit) de Paris, 1733-1734.

à recevoir des éléments sculptés : tel est par exemple le cas de la chapelle de S. Tomaso di Villanova à S. Agostino, du maître-autel de S. Lorenzo in Lucina, des autels de saint François-Xavier et de saint Ignace au Gesù, de celui de S. Maria in Corso, S. Rita, S. Maria della Scala, etc. Elle peut encore se trouver au *centre même* du retable, à l'emplacement usuel des grands tableaux auquel elle se substitue, dans le cas notamment des icônes de la Vierge de petit format qu'elle vient comme supporter et exalter : telles sont les situations de S. Maria in Trivio, S. Maria dell'Orto, du SS. Nome di Maria, de S. Salvatore in Lauro, etc. La Gloire peut enfin se trouver à *l'extérieur* même du retable : soit dans la voûte qui le surmonte dans l'abside – comme par exemple à S. Maria dei Miracoli, aux SS. Apostoli, à S. Francesco delle Stimate, S. Giovanni della Pigna, etc. –, soit dans les coupoles ou lanternes de certaines chapelles comme à la remarquable chapelle de saint Louis à l'église S. Luigi dei Francesi (Saint-Louis des Français) (fig. 13.5) (Plautilla Bricci, 1664-1680), à la chapelle dei Miracoli de Pierre Legros à S. Giacomo in Augusta ou déjà à Sant'Andrea al Quirinale ou à la chapelle Cornaro du Bernin, la gloire étant ainsi totalement indépendante du retable.

Mais même lorsque la Gloire est intégrée dans le retable, l'étendue de son rayonnement, la luminosité que lui donne sa couleur dorée, sa dimension sculpturale et bien entendu l'éminence symbolique que lui donne sa centralité, tendent à l'extraire de l'espace architectural qui lui est assigné. Présente au sein de frontons souvent brisés et interrompus, la Gloire déborde vers la paroi de l'abside en arrière-plan du retable et l'ouvre soit sur la fresque de la voûte (S. Rita, les deux autels du transept du Gesù, la chapelle de San Tomaso di Villanova à S. Agostino, l'Oratorio di SS. Annunziata, etc.), soit vers le tableau du retable (Saint-Louis-des-Français). À la chapelle Alaleoni des SS. Domenico e Sisto (Bernin et Antonio Raggi, vers 1649), la Gloire s'ouvre à la base de la



Fig. 13.5 P. Bricci, chapelle de saint Louis, voûte, 1664-1680 (Rome, église Saint-Louis-des-Français).

fenêtre haute qui évide radicalement et paraît annuler toute la partie haute du retable. Lorsqu'elle prend place au centre du retable, et à la différence d'un plus commun tableau, elle déborde largement sur les supports latéraux et l'entablement (S. Maria in Trivio, SS. Nome de Maria, S. Salvatore in Lauro) et tend à nouveau, conjointement à l'introduction de plus en plus fréquente de sculptures qui se substituent aux tableaux, à intensifier la dimension sculpturale et volumétrique du retable (S. Giovanni dei Fiorentini, les retables du Bernin, etc.). Dans tous ces cas, la Gloire, si elle ne se substitue pas radicalement au retable comme elle peut le faire dans quelques cas, tend bien à transformer significativement sa forme : accentuant sa volumétrie, l'ouvrant verticalement, mettant en relation ses différents niveaux et éléments architecturaux et tendant même, dans certains cas limites (S. Maria in Campitelli, SS. Nome de Maria, S. Salvatore in Lauro), à dissoudre voire annuler sa structure architecturale.

Cette évolution générale de la forme-retable est particulièrement évidente dans le cas des ensembles iconographiques où domine un modèle narratif complexe associant plusieurs scènes et acteurs occupant des espaces différenciés. Tels sont déjà les cas des représentations trinitaires romaines qui privilégient l'inscription narrative à la seule expression dogmatique du mystère : *Baptême du Christ* à S. Giovanni de' Fiorentini, *Compassion du Père* à la Trinité-des-Monts, *Vision de la Storta* au Gesù, *Assomption* et *Couronnement de la Vierge* à l'église Saint-Louis-des-Français (fig. 13.6), etc. Dans ce dernier exemple, il faut remarquer la mise en relation étroite réalisée par Jean-Jacques Caffieri (1748-1753, architecture d'Antoine Derizet) entre le tableau (antérieur) de l'*Assomption* et la représentation trinitaire sculptée au-dessus du fronton ouvert sur sa base qui tend, par le biais essentiellement des nuées et des rayons, à instaurer une continuité verticale du tableau jusqu'au cul-de-four de l'abside et, au-delà, jusqu'à la voûte du chœur où siègent les Docteurs de l'Église, contribuant ainsi non seulement à « compléter » l'iconographie initiale du tableau mais également à cette dilution/expansion du retable.

Ces modèles narratifs sont également importants dans le cas, essentiel à nouveau à Rome, des innombrables images mariales plus ou moins miraculeuses, et ils ont les mêmes conséquences architecturales. Autour des icônes mariales, vient se greffer tout un ensemble d'autres représentations simplement juxtaposées (le cas de S. Maria dell'Orto et du cycle de fresques de l'abside, Luigi Barattone et Simone Giorgini avec Giovan Battista Giorgini pour la sculpture, vers 1699) ou étroitement articulées les unes aux autres, aussi bien par certains éléments architecturaux traditionnels que par l'expansion intégratrice de la Gloire. Les Gloires qui supportent, au centre du retable, les images mariales des églises de S. Maria in Trivio (vers 1678, dans une église réaménagée par Antonio Gherardi), S. Nicola da Tolentino (chapelle de la Madonna del Buon Consiglio, vers 1780-1790) ou S. Salvatore in Lauro (réalisation d'Antonio Asprucci et Vincenzo Pacetti pour la Gloire d'anges, vers 1792) viennent, par leur extension débordante, mettre en cause la stricte délimitation des différents éléments architecturaux et associent l'icône à d'autres représentations proches (Saint-Esprit, croix, fresques, etc.). Dans l'église Santa Maria dei Miracoli (fig. 13.7) (1677, Carlo Fontana et Antonio Raggi pour les stucs), réalisation ici exemplaire de cette forme « d'extension » verticale du retable sur



Fig. 13.6 A. Derizet et J.-J. Caffieri, maître-autel, 1748-1753 (Rome, église Saint-Louis-des-Français).

toute la hauteur de l'abside (mais aussi d'expansion volumétrique), une liaison organique est créée par l'association de la Gloire du Saint-Esprit placée au-dessus du retable dans la voûte, de la croix dorée qui déborde sur l'entablement et se superpose au rayonnement, de l'ange qui supporte la croix et qui repose sur le grand fronton interrompu, puis via l'épaisseur du retable évidé et en partie détaché de la paroi de l'abside, de l'icône mariale, elle-même tenue en suspension par d'autres anges au centre de la composition.

Les cas les plus radicaux tiennent cependant aux représentations des apothéoses des saints. Comme pour les Assomptions de la Vierge, ces représentations conjuguent la double présence monumentale de la Gloire et du corps sculpté du saint en ascension, éléments décisifs qui contribuent, là encore, à la déconstruction, ou au renouvellement, des formes traditionnelles du retable.



Deux modèles narratifs dominent ces dernières représentations. L'un, qui de fait reste encore compatible avec la structure commune des retables, est fondé sur une scène unique et un moment déterminé qui vient fixer la représentation en une sorte d'arrêt sur image ou de « stase » qui capte intensément l'attention : ce sont, à Rome, les apothéoses ou extases de saint Philippe Neri, de sainte Catherine de Sienne, de saint Louis de Gonzague, de saint Basile ou, par exemple à Paris, de sainte Anne (banc-d'œuvre de Saint-Eustache, Jean-Sylvain Cartaud et Pierre Lepautre, vers 1720), qui viennent immobiliser le corps en ascension du saint, détaché aussi bien de la scène antérieure du trépas que du

Fig. 13.7 C. Fontana et A. Raggi, maître-autel, 1677 (Rome, église Santa Maria dei Miracoli).

ciel visé par l'âme et ici non figuré. Ce sont encore, toujours à Rome, les scènes de l'extase de sainte Thérèse (Le Bernin) ou celle de la mort de saint Alessio (autel della Scala à SS. Bonifacio et Alessio all'Aventino, Andrea Bergondi, 1755) où la gloire divine vient atteindre les corps immobiles des saints.

De plus grande conséquence en matière architecturale est le second modèle, où la distinction extase/apothéose se fait cette fois explicite, qui vient articuler plusieurs scènes distribuées en tableaux, reliefs ou statues, impliquant de reconstituer la continuité d'un récit déployé en plusieurs lieux et intégrant coupes et ellipses : la mort, l'ascension de l'âme du saint (*transitus*), puis son entrée au Ciel. La mort et l'ascension sont juste présentes à S. Andrea (Le Bernin) ou encore, pour les cas français, à Saint-Sernin à Toulouse (Étienne Rossat, 1759) ou à la cathédrale de Béziers (nouveau chœur commandité par Mgr de Nicolay en 1778, avec la présence du tombeau surmonté du saint qui



Fig. 13.8 A. Algardi, D. Guidi, E. Ferrata et F. Baratta, maître-autel, 1651-1657 (Rome, église San Nicola da Tolentino).

s'en extrait et se dirige vers la Gloire divine). L'extase/mort est directement associée à l'entrée dans la Gloire du Saint-Esprit de la sainte Cécile de S. Carlo ai Catinari à Rome (Antonio Gherardi *et al.*, vers 1685-1691). La séquence complète – mort dans le tableau, ascension sculptée, entrée dans la Gloire dans la fresque supérieure – est présente au Gesù pour l'autel de saint François Xavier (Pietro et Luca da Cortona, Carlo Marrata pour le tableau, sculpture anonyme, 1674-1679). Elle est complexifiée à S. Nicola da Tolentino (fig. 13.8) (Alessandro Algardi, Domenico Guidi, Ercole Ferrata et Francesco Baratta, 1651-1657), où la première séquence est non la mort du saint mais la vision qui la précède, suivie des figures intermédiaires de Dieu le Père et du Saint-Esprit en gloire, puis de l'ascension de l'âme qui paraît démultipliée en plusieurs autres bas-reliefs concernant d'autres saints (saint Guillaume d'Aquitaine, Claire de Montefalco, saint Augustin) sur la voûte de la nef de l'église, et enfin de l'entrée dans le ciel dans la coupole (fig. 13.9). Plusieurs scènes peuvent être juste juxtaposées sans que l'articulation et une relation narrative et temporelle apparaissent : c'est le cas de l'autel des jésuites parisiens (église de la Maison professe) (fig. 13.10) où l'apothéose de saint Louis de Simon Vouet se raccorde mal, sinon par des relations sémantiques indirectes, aux scènes inférieures (*La Présentation au Temple* du Christ *analogon* de l'entrée du saint au Ciel ?) ou supérieures (le groupe de la *Crucifixion* ; surmonté dans la lanterne de la coupole du trigramme « IHS » en Gloire), le programme iconographique de l'ensemble venant articuler des connotations multiples propres à l'ordre jésuite, à la communauté chrétienne et au pouvoir politique.

L'association des différentes scènes de l'Apothéose en séquences a au moins deux conséquences importantes sur l'architecture aussi bien du retable que de l'église dans son ensemble. La première rejoint cette forme déjà relevée à propos d'autres scènes *d'extension* voire de *diffusion* et de *dilution* du complexe



Fig. 13.9 G. Coli et F. Gherardi, coupole, vers 1670-1671 (Rome, église San Nicola da Tolentino).

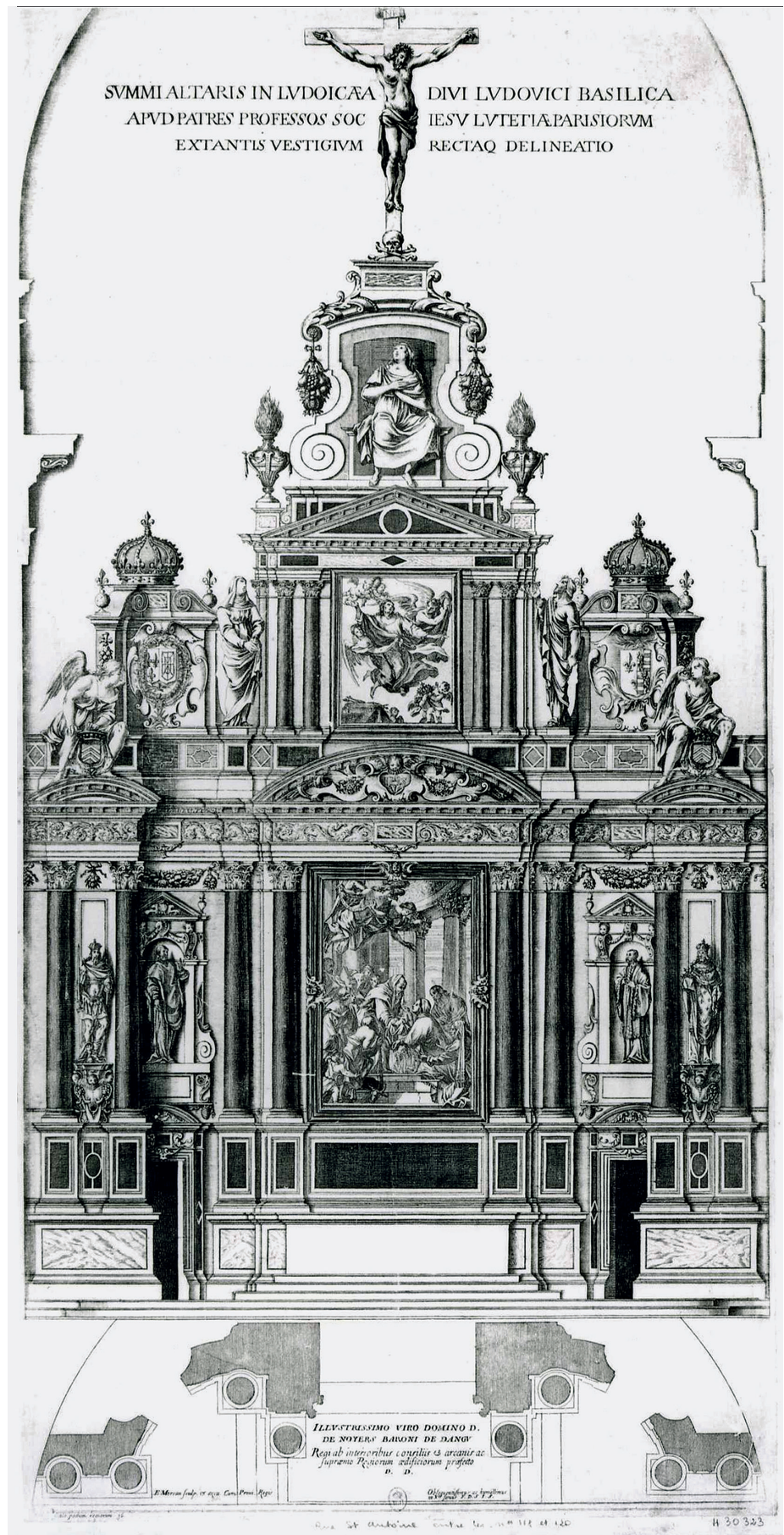


Fig. 13.10 F. Derand, S. Vouet et al., maître-autel de l'église de la Maison professe des jésuites (détruit) à Paris, 1627-1641.

d'images du retable – réponse d'une certaine façon à la disparition de la densité narrative autorisée par la forme polyptique des anciens retables et à l'unification excessive issue de la *Palà* de la Renaissance –, et par voie de conséquence de la structure même du retable qui tend vers une forme de déconstruction. L'organisation centrée du retable traditionnel qui pouvait s'étendre sur deux ou trois niveaux et au moins deux travées latérales subit à nouveau un mouvement *d'expansion verticale* en raison du choix d'un thème ascensionnel. Ce qui est déjà le cas des multiples Assomptions – du type de celle en deux registres superposés du retable de Simon Vouet pour Saint-Nicolas-des-Champs (1629) ou encore du type, unifié cette fois en un seul espace sculptural, de *L'Assomption* en relief de Melchior Verny à Mondaye (Normandie) au XVIII^e siècle ou antérieurement de Jean Dubois à Dijon – est transféré au cas des Apothéoses des saints. Ce transfert est réalisé d'abord dans le cas des retables peints – le maître-autel de Saint-Eustache de Vouet (1634) –, puis dans celui des systèmes mixtes associant peintures et sculptures comme, par exemple à Rome, à l'autel de sainte Cécile à S. Carlo ai Catinari : la tension verticale de la sainte représentée sur le panneau peint aboutit, via l'ouverture de la coupole, jusque sur la voûte où la verticalité de la sainte représentée dans le tableau devient une présence zénithale en bas-relief surplombant l'ensemble de la composition.

Ce mouvement vertical tend en général à s'étendre au-delà du sanctuaire : c'est le cas à S. Nicola da Tolentino où le mouvement passe du retable vers la paroi de l'abside, puis vers la voûte du sanctuaire et de la nef, et enfin jusqu'à la coupole où le saint achève sa trajectoire dans le monde céleste où l'accueillent la divinité et le peuple des saints. Il en est de même pour la chapelle de saint François-Xavier ou de saint Ignace (fig. 13.11) (Andrea Pozzo, Pierre Legros, etc., 1696-1700) dans les deux bras du transept du Gesù, où la trajectoire passe à travers le tableau ou la statue du retable, le motif du fronton ou de l'attique, la voûte du transept où est représentée l'ascension du saint (Andrea Carlone, Giovanni Battista Gaulli), et éventuellement le motif central de la coupole ou de la nef avec lequel peut s'articuler le programme des transepts. À S. Andrea encore (fig. 13.12) (Le Bernin, vers 1668), le mouvement ascensionnel du saint est dirigé du sanctuaire jusque vers la lanterne de la voûte principale de l'édifice. La Gloire joue dans ce dernier cas un rôle déterminant : le mouvement *vertical* des rayons qui se diffusent derrière le tableau du retable est réorienté vers l'émanation lumineuse *horizontale* de la petite coupole du sanctuaire, articulant ainsi, par une sorte de *plissement* exceptionnel, la double direction verticale *et* horizontale de la Gloire, la plupart des autres Gloires étant en effet soit dressées verticalement face aux fidèles, soit situées horizontalement dans la voûte, soit dédoublées dans ces deux positions sans solution de continuité. Une même exceptionnelle articulation continue et unitaire se fait encore dans le passage de la Gloire zénithale de la lanterne vers la verticalité des murs, dans la médiation que constitue la courbe de la coupole principale de l'église entièrement dorée. Dans le cas du maître-autel de l'église de S. Francesco delle Stimate (fig. 13.13) (attribué à Pietro Bracci et Francesco Trevisani pour le tableau de 1719), l'extension *verticale* – tableau du retable, couronnement du sommet du fronton avec une croix rayonnante et chérubin en Gloire au dessus (qui vient redoubler en sculpture les deux objets associés à la stigmatisation déjà



Fig. 13.11 A. Pozzo, P. Legros *et al.*, chapelle de saint Ignace de Loyola, 1696-1700 (Rome, église du Gesù).

présents dans le tableau) –, puis *horizontale*, avec la fresque peinte sur la voûte représentant l'accueil du saint dans le Ciel (Luigi Garzi, 1721), tend à s'étendre jusque sur la façade de l'église où la scène de la stigmatisation est une nouvelle fois représentée, sous forme cette fois entièrement sculpturale, au niveau supérieur.

Dans les retables parisiens de Vouet, ce double mouvement, ascensionnel vers le ciel et horizontal vers l'espace ecclésial, reste étroitement circonscrit. L'extension verticale est associée presque exclusivement aux tableaux du retable – ceux de *L'Assomption de la Vierge* à Saint-Nicolas-des-Champs, ou ceux du *Martyre* et de *L'apothéose de saint Eustache* de l'église homonyme – la structure architecturale, bien que fortement axialisée et verticalisée, restant extrêmement rigide et compartimentée en niveaux horizontaux bien différenciés : cadres,



forte présence de l'entablement entre les deux parties, soubassement important pour l'étage attique à Saint-Eustache, frontons continus à Saint-Louis, etc. Seuls les éléments dits « décoratifs » – agrafes, cuirs enroulés – et surtout, en tant que forme de « charnière angélique » (Pierre-Antoine Fabre), les gestes et regards des figures d'anges sculptés – à Saint-Nicolas-des-Champs en particulier – contribuent à créer une articulation unitaire, mais extra-architecturale, entre les différents niveaux. L'intégration verticale ne sera réalisée de façon plus prononcée et systématique que plus tardivement, dans les modèles romains, par le biais d'une interruption ou d'un retrait de l'entablement (autels de sainte Cécile et de saint François-Xavier), d'un fronton à la fois largement ouvert (à S. Nicola da Tolentino, à l'autel de saint François Xavier au Gesù, à S. Andrea, etc.) et pouvant intégrer des figures qui tendent à déborder du seul tympan (saint François Xavier au Gesù, S. Francesco), d'un empiètement partiel d'un niveau sur l'autre (le cadre du relief avec Dieu le Père glisse entre les deux segments du fronton qui surmonte les colonnes à S. Nicola da Tolentino, la croix au sommet se superpose sur le relief du Saint-Esprit sculpté sur la paroi de l'abside), ou encore d'une fusion du retable avec l'architecture de l'abside (à S. Francesco par exemple, où les pilastres entourant le tableau d'autel sont aussi ceux qui articulent la paroi du sanctuaire, dispositif que l'on retrouve à l'oratoire jésuite de la Caravita, aux SS. Apostoli ou à S. Salvatore in Lauro, le retable tendant à se confondre dans la structure de l'abside). Ici encore nous retrouvons le rôle structurel essentiel de la Gloire comme agent privilégié d'une mise en relation des différents niveaux par l'extension et le débordement des rayons de la gloire ou des nuées : les nuées de stuc blanc vont du sommet de la voûte jusqu'au saint étendu à terre en passant *par-dessus* l'entablement à

Fig. 13.12 G.L. Bernini, G. Cortese et A. Raggi, maître-autel, vers 1668 (Rome, église San Andrea al Quirinale).



Fig. 13.13 P. Bracci (attribué à) et F. Trevisani, maître-autel, vers 1719 (Rome, église San Francesco delle Stimate).

S. Alessio par exemple, tandis que les rayons dorés de la Gloire passent *sous* l'entablement, là aussi en retrait et incurvé, jusqu'au bas de la composition. À l'autel de saint François-Xavier au Gesù, les rayons de la gloire ne s'étendent apparemment que dans la partie supérieure du retable mais c'est à la couleur dorée – celle de la Gloire, de la nuée inférieure, mais aussi des chapiteaux des colonnes, du cadre du tableau, des couleurs des colonnes où se déclinent diverses variations, etc. – qu'appartient le pouvoir de diffusion d'un niveau vers l'autre de la lumière divine. Dans les réalisations liées à saint Philippe Néri par Legros (chapelle Antamoro à S. Girolamo, Filippo Juvara pour l'architecture, 1708-1710) ou à saint Basile dans l'église de Piranèse (sculpture de Tommaso Righi à S. Maria del Priorata, 1765), l'intégration verticale est totale puisque la structure retable est totalement abolie au profit d'un espace unique où s'impose

la statue en ronde-bosse du saint directement mise en relation spatiale avec la Gloire qui se trouve dans la voûte.

Reste que des ruptures ou des articulations subsistent nécessairement entre niveaux, l'intégration unitaire complète en un *continuum* intégral – continuité qui est normalement celle de la lumière – étant contradictoire avec la nécessité d'évoquer le processus séquentiel et évolutif – dis-jonctif – qui est celui de l'apothéose. Mort et dégagement de l'âme du corps, ascension et accession à un regard qui de corporel se fait également spirituel, communication de la gloire, entrée dans le ciel, sont autant d'étapes et d'états différenciés dont l'évocation, au sein d'un schéma unitaire, suppose en effet l'existence d'interruptions, de zones opaques, de changements de matières, de couleurs et de médiums où la forme-retable garde sa nécessité : ce sont les « sauts de niveau pouvant accueillir le développement à la fois irrégulier et continu d'un processus » qu'à subtilement mis en évidence Giovanni Careri à propos des principales chapelles et retables romains du Bernin et qui valent pour nombre d'autres réalisations comparables¹².

Deux éléments principaux contribuent à l'évocation de ce processus dynamique. L'un est celui que représente le maintien des cadres, niches, entablement, etc. et, plus généralement, celui d'une structure architecturale et d'une distinction entre niveaux hiérarchiques toujours prégnante où se conserve, même s'il tend à une forme de distension, le modèle du retable. C'est à travers, voire au sein de ces éléments, qu'est donné à imaginer le saut qualitatif et quantitatif qui permet, par exemple, de passer du corps matériel du saint mourant à son âme immatérielle, processus que peut encore évoquer, au-delà de leur valeur strictement « décorative », la variété et complexité chromatique des marbres associés où doit s'imaginer cette opération surnaturelle infigurable. Quelques exemples romains sont déterminants, et comparables, mais pour une iconographie autre que mariale, aux autels de S. Maria dei Miracoli et de Saint-Louis-des-Français, par la complexité de leurs dispositifs.

Telle est par exemple l'opération qui se déroule dans la chapelle déjà évoquée de sainte Cécile à S. Carlo ai Catinari où le corps de la sainte, représenté par les couleurs du retable peint d'Antonio Gherardi, est associé à un premier niveau où sont très présents les éléments architecturaux très colorés, avant de passer – via une zone intermédiaire occupée par un ange tenant la Croix sur un fond bleu étoilé qui évoque un des ciels intermédiaires (ciel atmosphérique ou ciel astral, ciel « liquide et cristallin ») de l'Ascension –, à la zone monochrome blanche et intensément lumineuse où se révèle l'âme de la sainte entrant dans la gloire du Saint-Esprit dans l'ultime ciel empyrée où habitent les bienheureux (fig. 13.14). Mais même dans cet espace, une structure architecturale reste présente, l'âme en lévitation sur un nuage ayant d'abord franchi la forme de diaphragme que constitue l'ouverture de la coupole, et, placée sur la voûte, paraissant prendre encore appui sur une balustrade feinte qui vient marquer à la fois une différenciation des espaces et le « saut » supérieur (quelque peu périlleux) que doit réaliser la sainte pour entrer dans la Gloire, elle-même à nouveau circonscrite par une grande guirlande continue dans laquelle est placé son rayonnement.

À S. Alessio, à l'autel de la chapelle du saint réalisé par Andrea Bergondi (fig. 13.15), l'entablement, très présent, vient là encore marquer non cette fois le



lieu où s'effectue le passage du corps à l'âme (non représentée), mais la nette séparation entre espace céleste (à nouveau marqué, comme pour sainte Cécile, par un fond bleu étoilé, que l'on retrouve à S. Andrea et qui indique sans doute à nouveau un des degrés intermédiaires du ciel) et espace terrestre que viennent doublement franchir, par-dessous et dessous, insistant sur ce qu'a de « miraculeux » et d'exceptionnel cet événement, les nuées et les rayons de la Gloire.

La discontinuité est plus marquée encore dans la composition, antérieure et toujours largement associée à un retable relativement traditionnel, qui est celle de S. Nicola da Tolentino. Du corps du saint en prière dans la niche centrale du retable jusqu'à son âme dorée en bas-relief dans la voûte, la rupture d'un état à l'autre est encore plus importante, supposant une large ellipse narrative et spatiale qui rend ambiguë la lecture de la scène et que seule la présence des anges désignant le ciel, le Saint-Esprit (et le saint ?) permet de relier au groupe principal, permettant ainsi de comprendre le « saut » qui a été celui du saint, de sa prière et de la vision à son ascension via sa mort non représentée.

Pour l'autel de saint François-Xavier au Gesù, c'est à nouveau le puissant entablement qui vient, même s'il est en retrait dans la partie centrale, marquer le passage d'un événement à l'autre (de la mort à l'apothéose), d'un état à l'autre (de l'association corps/âme à l'âme libérée), d'un espace et d'un temps à l'autre (de la terre au ciel, du présent historique de sa mort à l'éternité céleste) : une bande de rayons dorés, qui est issue de la grande Gloire sur laquelle est superposé le saint, vient buter sur le sommet de la corniche de l'autel et, supposée pouvoir traverser l'entablement et peut-être aussi changer de nature (la lumière de la Gloire qui emporte le saint n'est pas forcément de la même nature que celle qui illumine ses derniers instants sur terre), paraît être reprise dans la partie supérieure du tableau.

Fig. 13.14 A. Gherardi *et al.*, autel de sainte Cécile, détail de la voûte, 1685-1691 (Rome, église San Carlo ai Catinari).



Le second élément évocateur du mouvement de transformation dynamique qui affecte le passage du saint d'un univers et d'un état à l'autre, est celui associé au changement de *médium* qui, là aussi, n'est pas juste une démonstration virtuose de « *bel composto* », mais un opérateur signifiant de ces transformations. L'Apothéose du saint baroque reprend l'ancienne convention qui figure l'âme humaine sous la forme d'un corps matériel¹³, l'originalité de cette reprise étant à la fois la *focalisation* et l'*amplification* que réalisent, par rapport à la plupart des représentations antérieures, les artistes des XVII^e et XVIII^e siècles en isolant et multipliant l'échelle de ce corps/âme qui prend une extension et une visibilité nouvelle. La suppression de la différence de taille entre corps terrestre et âme céleste rend de fait difficile la distinction de l'une par rapport à l'autre, autorisant des confusions (est-ce un corps en extase ? Est-ce, sur le modèle par exemple de la Vierge ou du Christ, une ascension associant

Fig. 13.15 A. Bergondi, autel de la chapelle de san Alessio, 1755 (Rome, église San Bonifacio e Alessio).

également l'âme et le corps physique qui n'est normalement possible qu'après la résurrection ?), mais tendant aussi à renforcer la proximité voire l'accessibilité du Ciel par l'établissement d'une certaine forme d'équivalence entre monde terrestre et céleste. La différence corps/âme sera désormais signifiée par d'autres éléments : nuées, présence d'anges, luminosité, traits physiques spécifiques (regards, gestuelle, torsion du corps, etc.), mais également par une variation dans l'usage des différents médiums figuratifs qui vont aussi marquer le processus de spiritualisation ou de déification qui affecte le saint. Dans une œuvre comme le retable de S. Nicola da Tolentino par exemple, nous passons, nous l'avons vu, de la ronde-bosse du motif principal du retable qui évoque le corps terrestre du saint, à un bas-relief doré qui va évoquer l'âme du saint en ascension, avant d'atteindre l'image colorée plus évanescence de la fresque de la coupole où se réalise l'entrée du saint dans le ciel (Giovanni Coli et Filippo Gherardi, vers 1670-1671). Cette évolution, si elle est d'une grande cohérence logique pour évoquer la dématérialisation progressive, a pour inconvénient d'atténuer la prégnance visuelle de la scène où la plus grande hauteur va de pair avec une perte de corporalité du saint : de fait, la présence du saint en apothéose peut échapper à une observation rapide du sanctuaire, et la relation du motif central du retable à la coupole est loin d'aller de soi. Le passage de la peinture à la sculpture n'est cependant pas nécessairement associé à une re-matérialisation apparemment contradictoire du saint : non seulement le stuc, par sa blancheur, sa légèreté relative et sa porosité, n'est pas incompatible avec le nouvel état spirituel du saint, mais en acquérant un volume l'âme peut manifester ainsi un état de supériorité et de plénitude qui la distingue de la planéité colorée du corps peint du saint. Surtout, on peut aussi considérer que pour la plupart des artistes le choix des solutions figuratives où vont être différemment associés ces médiums va privilégier celui d'une *alternance*, renforçant par différenciation leur *visibilité* propre, et marquant avant tout, plus que la dématérialisation progressive, le *passage* alternatif d'un état à l'autre. En témoignent plusieurs exemples : l'association d'un panneau peint et d'une imposante gloire sculptée qui renforce la présence de la peinture et l'articule avec les niveaux supérieurs, et le passage de la peinture à une sculpture en hauteur qui gagne en présence visuelle (S. Andrea, Le Bernin) ; l'association d'un tableau monumental et, au-dessus, d'une sculpture monumentale elle-même directement attachée à une Gloire qui est aussi visuellement articulée à la fresque colorée supérieure (chapelle de saint François-Xavier au Gesù) ; le passage d'un tableau à un bas-relief *via* un dispositif architectural établissant une relation obligée entre les deux motifs (sainte Cécile à S. Carlo) ; ou encore l'alternance peinture, relief et bas-relief, fresque (S. Francesco), etc.

L'extension verticale, dans une dialectique obligée entre continuité et articulations ou ruptures entre niveaux où se distend la structure du retable, va généralement de pair avec une expansion dans la *profondeur* des retables sur laquelle je voudrais revenir. Cette évolution est au XVII^e siècle encore peu sensible à Paris. La structure du retable en « frontispice » est associée à une relative planéité que ne remet pas fondamentalement en cause l'usage plus volumétrique des colonnes, des saillies et autres décrochements de certains retables. Seul le retable de François Mansart pour Saint-Martin-des-Champs (dès 1625)

avec ses ailes courbes en avancées, ou celui de Saint-Louis pour les jésuites (vers 1638-1641) dont les corps latéraux se projettent en avant tout en atteignant une exceptionnelle élévation, tendent à une relative projection de la structure du retable vers la nef. Ce n'est qu'avec des réalisations intégrant un relief sculpté à la place de la sculpture – le maître-autel de Saint-Laurent par Antoine Le Pautre (vers 1654-57), de Saint-Denis-de-la-Chartre par Gabriel Le Duc (1665), des Carmes de la Place Maubert à la fin du siècle, ou déjà de la précoce chapelle du château de Fresne par François Mansart (vers 1644-1650) – que les retables aspireront, bien que de façon encore limitée, à s'étendre plus largement dans l'espace, mouvement qui ne prendra son véritable essor en France qu'au XVIII^e siècle avec le succès de l'autel à baldaquin ou celui de l'autel associé à un groupe sculpté indépendant (Saint-Louis du Louvre avec la réalisation de Thomas Germain et Frémin par exemple¹⁴), et avec la tendance à un déplacement vers la nef du maître-autel.

À Rome, l'expansion volumétrique est plus marquée dans les exemples de la seconde moitié du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle, là aussi étroitement associée à l'introduction de la sculpture – bas-relief ou ronde-bosse – et à l'importance nouvelle que prend la masse naturellement rayonnante de la Gloire. Plusieurs modes d'expansion vont caractériser ces compositions associées aussi bien au thème de l'Apothéose qu'aux autres thématiques mariales ou christologiques. Soit l'autel occupe toute la profondeur et tout l'espace d'une chapelle (pour l'autel de sainte Cécile à S. Carlo, celui de S. Alessio, de saint Philippe Neri à la chapelle Antamoro de S. Girolamo, pour la chapelle dei Miracoli de Legros à nouveau à S. Giacomo in Augusta, ou encore pour la chapelle de saint Louis à Saint-Louis-des-Français), le fidèle ne se trouvant plus *face* à une surface ou à un objet mais pénétrant *dans* un espace intégrateur totalement investi par la présence du saint ou de la Vierge. Soit c'est la *forme* même du retable qui se déploie dans l'espace, comme dans le cas des retables sur plans cintrés vers l'extérieur et/ou creusés vers l'intérieur par une niche accueillant une statue ou un bas-relief : j'ai évoqué l'autel de la Vierge à Saint-Sulpice, mais il faut mentionner, à Rome, les exemples antérieurs des autels de sainte Thérèse du Bernin, de saint Ignace par Pozzo, ou encore le groupe du *Baptême du Christ* des SS. Domenico e Sisto ou le bas-relief sur le même thème au maître-autel de S. Giovanni dei Fiorentini, etc. Soit, encore, certains *éléments associés au retable* tendent à le projeter vers l'espace de la nef : par exemple l'extraordinaire importance accordée aux sculptures et à la balustrade enfermant les autels des transepts du Gesù, ou le rôle des sculptures latérales pour l'autel de sainte Thérèse du Bernin. Soit, autre possibilité déjà évoquée, l'extension verticale rejoint l'expansion horizontale dans les niveaux supérieurs avec le rôle assumé par les motifs principaux du retable qui tendent à se diffuser hors du retable lui-même jusque vers la voûte, la nef et la coupole : c'est la situation de S. Nicola da Tolentino avec la succession des sculptures de bas en haut, de S. Francesco delle Stimate avec en particulier le dédoublement de la Gloire (de la Croix tenue par les anges sur la paroi puis du Séraphin sur la voûte), des autels mariaux comme celui de S. Maria dei Miracoli, S. Maria in Trivio ou S. Maria dell'Orto, et surtout du maître-autel du Bernin pour S. Andrea. Dans ce dernier cas, exceptionnel, le retable inscrit dans la chapelle absidiale du sanctuaire se

prolonge, par le moyen des deux grandes colonnes supportant le fronton brisé qui encadrent la chapelle, jusque dans la totalité de l'espace central de l'église. Ce dernier devient le lieu principal où se déroule l'ascension céleste du saint, le passage d'un *espace à l'autre* jouant ici de façon déterminante ce rôle de « saut » et d'opérateur de la transformation du corps en âme assumé ailleurs par des éléments architecturaux plus spécifiquement attachés au retable.

Dans toutes ces situations, qui vont de pair en France à partir de la fin du xvii^e siècle avec une remise en cause des jubés et de la clôture des chœurs, le rapport du fidèle à l'autel est radicalement affecté dans le sens d'une association et d'une participation collective et unitaire qui réalise bien l'un des objectifs de la Réforme catholique. Une telle évolution tend en effet à transformer radicalement, selon des rythmes différents en Italie (au moins dès le xvi^e siècle) et en France (pas avant la fin du xvii^e siècle), l'espace ecclésial. L'église, d'espaces compartimentés et hiérarchisés, associés à autant de groupes distincts (clercs et communautés religieuses, familles privilégiées, masse des fidèles) s'approprient les différents lieux (chœur et sanctuaire, chapelles et places privilégiées dans la nef ou les tribunes, nef centrale), tend à devenir un espace unifié, relativement continu, où l'événement représenté et la présence signifiée dans le sanctuaire se réalisent dans un vaste « théâtre » sacré qui devient commun et accessible à tous, et qui rend virtuellement possible la possibilité de voir et d'expérimenter un spectacle inouï. La déconstruction, extension, dilution du retable dans la double dimension verticale et horizontale est au service d'une manifestation explicite du divin. Du coup, et c'est l'hypothèse un peu provocante que l'on pourrait proposer, le *transitus* du saint, dont l'âme est rendue visible, vers un ciel qui semble déjà présent sur terre, comme d'ailleurs la présence de l'imagereliquie miraculeuse de la Vierge qui se substitue presque à sa véritable présence dans d'innombrables églises romaines, ou celle, pour le coup « réelle », de l'eucharistie exhibée dans les églises modernes, paraissent désormais rendre quasi superflue l'antique et obligée *translatio* du regard à travers et au-delà de l'image vers son prototype céleste qui permettrait d'atteindre le divin et d'éviter la tentation idolâtre : le divin, ou en tout cas son substitut (un temps) satisfaisant, semble réalisé *hic et nunc*. Le retable, et plus encore son tableau, est ici devenu l'objet malmené et, pourrait-on dire, la victime architecturale expiatoire de ce processus.

Notes

- 1 Je me permets de renvoyer ici à Fr. COUSINIÉ, *Le Saint des Saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, 2006, chap. II : *Des exigences des clercs à la théorie architecturale*.
- 2 Voir T. GALLACCINI, *Trattato... sopra gli errori degli Architetti*, Venise, 1767, chap. VI *Degli errori, che consistono nell'abuso d'alcuni ornamenti introdotti dagli Architetti moderni*, p. 44-45 à propos de l'abus dans les ruptures des architraves, frises et frontons, ou, déjà, de la revendication d'un usage propre de chaque matière (« Che la maniera dell'ornamento, che è propio del legno, e dello stucco, non si conviene alla pietra ») et de l'obligation qu'impose l'ajout d'ornements par là « posticce » d'user de moyens de fixations (« ferramenti », « chiodi », « colle ») qui « non hanno legamento reale col tutto, e non nascono insieme con esso ».
- 3 « Ogni nostro altare è une montagne di piedestalli con colonne che nulla sostengono, e con frontispizi pieni di maschere, di chimere, d'ingegnosi ricettacoli di polvere, e di nidi di ragni ; fra un miscuglio di figure stranamente coorite, e atteggiate in un frammisto du dorature », d'après F. MILIZIA, *Principe di Architettura civile*, dans *Opere complete*, Bologne, 1827-1828, vol. 7, t. II, chap. XVIII, p. 490-492.
- 4 « Niente vi ha più assurdo, [...] quanto il far sì che una materia non significhi sé stessa, ma ne debba significare un'altra », d'après Fr. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'architettura*, 1756, éd. A. BURATTI MAZZOTTA, Milan, 2005, p. 14.
- 5 A. VISENTINI, *Osservazioni... che servono continuazione al trattato di Teofilo Gallaccino sopra gli errori degli architetti*, Venise, 1771, chap. I, p. 1.
- 6 *Ibid.*, p. 87-88.
- 7 M.-A. LAUGIER, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1753, p. 192-197.
- 8 M.-A. LAUGIER, *Observations sur l'architecture*, La Haye, 1765, p. 133-136.
- 9 Voir sur ce dernier exemple peu connu : BNF, Est. Va 223a, A 19674, le projet pour la Gloire du chœur de l'église Saint-Médard (dessin donné semble-t-il pour un projet pour Saint-Germain-l'Auxerrois mais on reconnaît les colonnes et fenêtres de Saint-Médard, « exécuté et dessiné par Radel en 178(?)4 » selon la mention manuscrite) ; une photographie ancienne montre encore la Gloire au dessus de l'arcade (BNF, Est., Va 257d, H 37946) ; voir également la description de L.-V. THIERY, *Paris tel qu'il étoit avant la Révolution ou Description raisonnée de cette Ville, de sa Banlieue, et de tout ce qu'elle contenoient de remarquable, pour servir de guide aux amateurs et voyageurs Français et Etrangers...*, Paris, an 4 (1796), t. II, p. 212-213.
- 10 J'ai étudié cet exemple dans Fr. COUSINIÉ, « *Beautés fuyantes et passagères. La représentation et ses « objets-limites » aux XVIII^e-XVIII^e siècles*, Paris, 2005, chap. II : *La Gloire*, point de départ d'un ouvrage (à paraître) : *Gloria. Esthétique de la lumière, figurabilité du divin et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'époque moderne*.
- 11 Voir, sur cette œuvre exceptionnelle, T. LEFRANÇOIS, *Charles Coypel, 1694-1752*, Paris, 1994, p. 63 et notices p. 158-159 et p. 276-279, qui se réfère à la description du chanoine de l'église, l'abbé DEMAYNE, *Lettre de M. l'abbé du Maine... à M.D.L.R.*, dans *Mercure de France*, octobre 1734, p. 2169-2178, et aux archives du registre capitulaire de la collégiale, AN, LL 532 et LL 520. Cette intégration fait écho à la réalisation juste antérieure (à nouveau hélas détruite), « l'unique que nous ayons en France de cette espèce » (*Mercure de France*, septembre 1732, p. 1997-1999), de Noël-Nicolas Coypel (1731-1732), oncle de Charles et frère d'Antoine Coypel, associé à « l'architecte du Roi » Blondel et à Jean-Baptiste Lemoyne : un tableau de l'Assomption ouvrait sur une coupole représentant le Ciel s'ouvrant pour recevoir la Vierge (avec un Dieu le Père en gloire) : l'association illusionniste de sculpture et de peinture et surtout l'usage inédit alors à Paris de « reliefs colorés » semble inspiré d'un projet pour Saint-Eustache de Meissonnier. Voir le dossier rassemblé dans J. DELAPLANCHE, *Noël-Nicolas Coypel (1690-1734)*, Paris, 2004, p. 107-109 et p. 127 pour le dessin du retable avec l'Assomption de la Vierge. On retrouvera plus tard une même ambition pour la chapelle de l'Enfance de Jésus à Saint-Sulpice (actuelle chapelle de l'Assomption), édifiée par l'architecte J. Laurent à la demande du curé Dulau d'Allemans (successeur de Languet de Gergy qui avait fait édifier la chapelle axiale dédiée à la Vierge) : dans la gravure représentant l'ensemble (altéré), l'autel était surmonté d'une Gloire avec triangle trinitaire au-dessus du fronton, sous un plafond peint par Noël Hallé en 1750-1751, représentant la *Stella matutina* : voir N. WILK-BROCARD, *Une dynastie. Les Hallé*, Paris, 1995, cat. n° 41, p. 378 et p. 120-121.
- 12 G. CARERI, *Envols d'amour. Le Bernin : montage des arts et dévotion baroque*, Paris, 1990.
- 13 Voir par exemple la représentation de la mort de saint Philippe Néri dans le cycle de Pomorancio pour la chapelle du saint à S. Maria in Vallicella au début du XVII^e siècle, ou celle de saint Ignace de Loyola dans la gravure de sa mort illustrant la *Vita beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesus Fundatoris*, Rome, 1600, fol. 77.
- 14 Voir la gravure dans J.F. BLONDEL, *Architecture française*, t. III, livre V, n° XII, pl. 3, p. 353.