

# L'orfèvrerie religieuse au XIX<sup>ème</sup> siècle

## Contexte historico religieux

### La re-christianisation de la France

Dès le début de l'Empire, un mouvement pro-chrétien se met en place en réaction au siècle des Lumières et à son aboutissement anti-religieux qu'a été la période révolutionnaire. En publiant en 1802, le *Génie du Christianisme*, Chateaubriand est un élément moteur dans la re-christianisation de la France soutenue pour des raisons d'ordre public par l'administration impériale. Il est suivi par Ballanche, Joseph de Maistre et Louis de Bonald. Ce renouveau religieux s'accompagne d'une renaissance du patrimoine liturgique car la plupart des évêques doivent reconstituer le mobilier de leur cathédrale et des paroisses de leur diocèse dépouillées durant la décennie révolutionnaire.

Avec le retour des Bourbons (1814), la population cléricale s'accroît. La création de séminaires diocésains par les évêques concordataires porte ses premiers fruits. De plus, les grands ordres religieux dont la présence n'était pas souhaitée par l'administration impériale, reviennent en France. De nouveaux ordres créés pour la « mission intérieure » apparaissent tels la Société de Marie (Maristes) fondée en 1816 par Jean-Claude Collin, les Oblats de Marie Immaculée par Eugène de Mazenod en 1816 et les



Calice, argent. Jean Ange Loque, Paris, vers 1810.

Marianistes par le chanoine Jacques Chaminade en 1817. Ces prêtres et religieux ont besoin d'un important matériel liturgique pour mener à bien leur mission. La cléricisation se poursuit sous le règne de Louis-Philippe malgré la réticence du monarque. En 1845, Emmanuel d'Alzon fonde les Augustins de l'Assomption qui prennent en charge l'éducation de la jeunesse tout en s'intéressant au journalisme naissant tandis que Dom Guéranger réinvestit Solesmes avec une poignée de bénédictins en 1833 et Lacordaire établit le premier couvent dominicain à Nancy en 1843.

En France, le gallicanisme aidant, les paroisses sont loin de la pratique romaine. Au début du siècle, le contraste est grand entre la catholicité romaine, puissante et unifiée depuis le retour triomphal de Pie VII dans ses États (1814) et l'expression liturgique française qui est sans grandeur et disparate. En 1800, avant l'établissement du Concordat, sur 130 diocèses que comptait la France d'ancien Régime, plus de 80 pratiquent une liturgie néo-gallicane proche du jansénisme et douze seulement suivent le rite romain. La réorganisation concordataire des diocèses, avec la suppression de près de cinquante sièges, porte à son comble la confusion liturgique ; « ce n'est pas de diocèse à diocèse que s'affrontent les missels mais de paroisse à paroisse ; il n'est pas rare de trouver dans le même diocèse des prêtres suivant trois ou quatre liturgies différentes, celles de leur ancienne circonscription ecclésiastique »<sup>1</sup>. C'est ainsi qu'au diocèse de Langres, se rencontrent et interfèrent les liturgies de Toul, de Châlons, de Troyes, de Besançon et de Langres, la ville épiscopale<sup>2</sup>. Les pasteurs deviennent conscients de l'urgence d'une réforme et d'un retour à l'unité rendus difficiles par la faiblesse des études ecclésiastiques. Après un essai non concluant de quelques évêques gallicans autour de la liturgie parisienne, l'unité se réalise autour de la liturgie romaine et du courant ultramontain.

## L'ultramontanisme

Dès l'Empire mais davantage avec la restauration des Bourbons, la pratique religieuse reprend vigueur. Les missionnaires diocésains parcourent les campagnes et vivifient la foi par la célébration de réconciliation et les évêques confirment des générations de fidèles lors de visites pastorales menées systématiquement. Les croix de mission érigées à la croisée des chemins attestent de cet apostolat de terrain. Le clergé se romanise et les liturgies locales sont abandonnées entre 1840 et 1853 pour une liturgie romaine unifiée (encyclique *Inter Multiplices*). En 1853, un séminaire français, confié aux Pères du Saint-Esprit<sup>3</sup>, ouvre ses portes à Rome, via Santa Chiara, permettant à l'élite du jeune clergé français de devenir vraiment romaine. Sur le plan politique, le soutien diplomatique et militaire accordé au pape par Napoléon III encourage la romanisation du clergé.

Le terrain est favorable à un renouveau liturgique car il règne une grande misère spirituelle dans les paroisses. De nombreuses relations de voyages s'en font l'écho ; ainsi la procession de la Fête-Dieu à Montpellier se déroule « avec un clergé pauvrement vêtu, peu nombreux et sans ornement<sup>4</sup>. » Les fidèles fortunés, les évêques et les monarques eux-mêmes y pallient de leur mieux par des dons importants, mais le décor et la somptuosité des vêtements et des vases que l'on rencontre en France à la fin du règne de Louis Philippe ne suffisent pas. Il faut un souffle nouveau, une animation de l'intérieur. Un vicaire de Paris écrit à son archevêque, en 1849 : « si le culte public consiste en riches et nombreux ornements...alors, il faut l'avouer, le culte est noble et imposant à Paris. Mais si le culte public est d'abord un culte, si de plus il exige

1 Cholvy, Hilaire 1986, t. 2, 1<sup>re</sup> partie.

2 Pierrard 1986.

3 Congrégation de prêtres fondée au XVII<sup>ème</sup> siècle et réformée par François Libermann en 1841.

4 Cité par Cholvy, Hilaire 1985, t. 1, p. 131.

réunion de prières, manifestation commune de sentiments que l'on a dans le cœur, alors au contraire, je l'y trouve très rare et très maigre... Qui peut ignorer en effet que les grandes messes et les vêpres des dimanches ordinaires lesquelles, pour le chant seulement, coûtent aux Fabriques en moyenne 150 francs par dimanche, sont très peu fréquentées et se célèbrent le plus souvent dans le vide... malgré le spectacle d'un chœur garni de prêtres ou de gens déguisés en prêtres<sup>5</sup>, malgré la richesse des ornements et la pompe des cérémonies<sup>6</sup>. » Dès les années 1840, dans chaque diocèse, quelques jeunes prêtres enthousiastes, ainsi que les religieux appartenant à des ordres nouvellement fondés ou qui se réinstallent en France, stimulent le reste du corps cléricale et aiguillonnent leur évêque. Tournant leur regard et leur pensée vers Rome « au-delà des monts », on les nomme bientôt *ultramontains*. Férus d'archéologie, ils idéalisent à l'extrême la liturgie romaine et adhèrent au mouvement néogothique. Pour eux, la foi du siècle de saint Louis est une réalité qu'ils veulent faire revivre. « Nous ne rêvions, écrit dans ses mémoires l'abbé Haigneré, qu'architecture gothique, vêtements sacerdotaux du Moyen-âge, chant romain du XIII<sup>ème</sup> siècle et restauration des ordres religieux<sup>7</sup>. » Ces prêtres sont les clients tous désignés des chasubliers et des orfèvres qui s'adaptent à leur demande. Ils imposent peu à peu les pratiques liturgiques et dévotionnelles romaines. Parmi elles, la communion fréquente apparaît comme la plus frappante. En France, la communion des fidèles au cours de la messe est rare jusqu'à 1830, à cause des règles jansénisantes du clergé dans la pratique de la confession qui tiennent éloigné de l'autel un grand nombre d'hommes. Les fidèles communient lors des grandes fêtes après s'être confessés ; ils n'approchent l'Eucharistie que par la vue avec la contemplation et l'adoration du Saint-Sacrement. En Italie, en revanche, sous l'active prédication des Rédemptoristes, fondés par l'évêque Alphonse de Liguori, le pardon est accordé plus généreusement aux pêcheurs et la communion fréquente conseillée<sup>8</sup>. Le matériel liturgique de la communion se développe donc numériquement tandis que la cérémonie de la première communion prend de plus en plus de solennité au cours du second Empire. On habille les jeunes filles en mariée, robe blanche, voile de dentelles, aumônière tandis que les garçons étrennent leur premier habit d'homme<sup>9</sup>. La méditation du chemin de la Croix très populaire en Italie connaît, en France, un grand succès qui culmine entre 1860-1870 avec une multitude de permissions épiscopales pour l'érection de chemins de la Croix dans les églises paroissiales<sup>10</sup>; on en compte, par exemple, 322 à Arras pendant cette période ce qui entraînent les artistes et les fabricants à produire un nouveau type d'objet culturel ! La multiplication des confréries du rosaire suscite la fabrication de centaines de milliers de chapelets. Le renouveau du culte des saints locaux est lié, en partie, à l'abandon des liturgies néo-gallicanes ; le *missel romain* supprime de nombreux saints francs et mérovingiens au profit des martyrs romains, des papes et des confesseurs. Ceux-ci font leur apparition sur les murs, les verrières, les vases sacrés et les reliquaires. Les bollandistes et les érudits locaux remettent au goût du jour les *Vitae* médiévales. A la fin du siècle, l'accent est mis sur les martyrs antiques déjà exaltés par Châteaubriant. Le voyage à Rome des évêques, en 1854 et 1869, pour les canonisations et les visites *ad limina apostolorum*, leur permet de rapporter des reliques de martyrs romains dont les principaux sont mieux connus grâce au Canon romain récité à la messe<sup>11</sup>. Les translations de corps, comme celui d'Aria Eutychiana, à Valence en 1853 et de saint Agapit à Pignan, en 1861, donnent lieu à de grandes festivités. L'affut de reliques dans les diocèses et les maisons religieuses provoquent la commande de nombreux reliquaires souvent spectaculaires.

5 Référence aux chœurs laïcs qui comme les clercs portent au chœur soutane et pluvial.

6 Daniel 1978, p. 48-49.

7 Gough 1996, p. 157.

8 Cette nouvelle approche de l'Eucharistie est institutionnalisée par Pie X avec le décret *Sacra tridentina synodus* de décembre 1905.

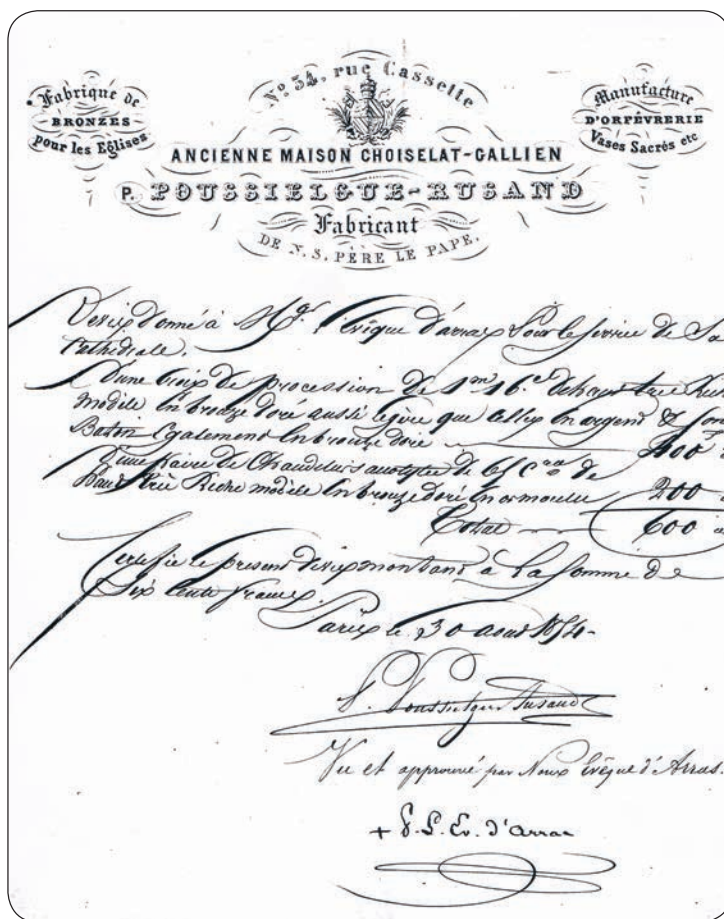
9 Coppens 1998, p. 195-216.

10 Ticchi 2010, p. 119-131.

11 Lin, Clet, Clément, Sixte, Corneille, Jean et Paul, Côme et Damien, Félicité et Perpétue, Agathe, Cécile, Lucie, Anastasie.

Cette renaissance est marquée par deux événements : la proclamation triomphale du Dogme de l'Immaculée-Conception par Pie IX, le 8 décembre 1854 et la réunion du concile du Vatican, en décembre 1869, auquel assistent plus de 500 évêques ; si plus d'un tiers d'entre eux ne sont pas ultramontains, ils le deviendront peu après ! Ces deux moments permettent aux membres de la hiérarchie de se connaître en dépassant les limites de leur diocèse. Les évêques présents en décembre 1854 à la grandiose cérémonie sont les premiers à répandre avec enthousiasme l'hyperdulie mariale. De nombreuses œuvres liturgiques s'en font l'écho. Le rassemblement épiscopal sans précédent que suscitent ces cérémonies, marque un tournant décisif pour l'ultramontanisme encore accru par la convocation du Concile du Vatican. Les dernières années du pontificat et la célébration du Jubilé de Pie IX (1877) entraînent l'adhésion de l'ensemble de l'épiscopat, y compris des derniers gallicans<sup>12</sup>. Depuis lors, les pèlerinages vers la Ville éternelle se multiplient, profitant du développement des chemins de fer et de l'achèvement du tunnel ferroviaire sous le Mont-Cenis en 1871. Les premiers pèlerinages ouvriers sous la conduite d'Albert de Mun et de Léon Hammel arrivent sous le pontificat

de Léon XIII (1878-1903). Le concile est l'occasion d'une Exposition d'art liturgique à laquelle contribuent tous les grands fournisseurs européens. Dans les thermes de Dioclétien sont réunis les sculpteurs, marbriers, chasubliers, peintres, orfèvres et bronziers pour susciter une « normalisation » du goût épiscopal<sup>13</sup>. On y rencontre les parisiens Poussielgue-Rusand, orfèvre, et le chasublier Biais, les lyonnais Henry, Lamy & Giraud, Tassinari & Châtel, des belges comme Jean-Baptiste Bethune. Le Jubilé de Léon XIII, célébré avec faste en 1887, est l'occasion d'une autre exposition d'art liturgique. Pour marquer les noces d'or du souverain pontife, tous les diocèses, les congrégations religieuses, les monarques et les chefs d'État envoient à Rome un cadeau réalisé par les plus grands artistes contemporains ; Léon XIII décide de les exposer avant de les offrir à tous les sanctuaires et cathédrales de la chrétienté. Ces deux expositions à près de 20 ans d'intervalle donnent un très bel aperçu de l'art liturgique et permettent aux visiteurs, prélats, fidèles fortunés et artistes de comparer les produits et de s'en inspirer.



En-tête de facture, Placide Poussielgue-Rusand, 1854. Coll. part. ©Gael Favier

<sup>12</sup> Le cas le plus significatif est celui de l'archevêque de Besançon, le cardinal Césaire Matthieu qui offre à Pie IX de riches cadeaux liturgiques, Berthod 2016.

<sup>13</sup> Barbier de Montault 1870, p. 107-112.

Le clergé ultramontain est encouragé par Léon XIII qui accorde volontiers aux prêtres diocésains des titres de prélats jusqu'alors réservés aux membres de l'immédiat entourage papal. Ces prêtres jouissent des honneurs liturgiques et vestimentaires des membres de la cour papale, soutane, mantelet, bas et ceinture violets et peuvent se faire appeler *monseigneur* ; ce qui n'est pas du goût de tous les évêques français qui voient là une atteinte à leurs propres privilèges<sup>14</sup>.

## Les bienfaits du Concordat

Le Concordat signé avec le Saint-Siège, l'éclat de la Cour impériale et le couronnement grandiose de Napoléon 1<sup>er</sup> accompagnent la reconstitution de l'Église française. La réouverture des églises, souvent vidées de leur mobilier, ouvre un vaste marché aux objets cultuels, favorisé ensuite par la Restauration royaliste, le rapatriement des émigrés, le sacre de Charles X, le retour à la liturgie romaine et, plus matériellement, par les expositions d'Arts Industriels de Paris à partir de 1827. Le statut juridique de la paramentique reste flou après le Concordat. L'ordonnance du 7 avril 1829 stipule que les pièces liturgiques doivent apparaître dans le recollement annuel des biens de la Fabrique. L'inventaire de 1847 de la Fabrique de la cathédrale de d'Orléans indique, mieux que d'autres, l'origine du financement des «ornements liturgiques»: ce sont, en 1808, le Conseil général ; en 1828, le Ministère des Affaires Ecclésiastiques puis, sous Louis-Philippe, le Ministère de la Justice et des Cultes et enfin, en 1850, le Ministère de l'Instruction publique et des Cultes. L'évêque qui en fait la demande doit être appuyé par des personnalités et présenter le devis estimatif d'un fabricant. Des financements privés sont nécessaires pour atteindre le coût élevé des «ornements pontificaux» qui dépassent 10 000 francs sous le Second Empire<sup>15</sup>. Des donateurs, prêtres et fidèles, obtiennent des rabais, des dons pour l'étoffe et pour la broderie. Les offrandes du très dévot Charles X ne sont pas mentionnées, sans doute prélevés sur son propre budget, ce qui fait apparaître le peu clérical Louis-Philippe comme un donateur plus généreux que le dernier roi Bourbon ! Un comptage des allocations montre que la plus grande vague des subventions (1840 à 1860), comporte plus de 80 attributions par décennie. Elles diminuent peu jusqu'en 1880 où l'on revient à la faible dotation des années 1830 (une quinzaine). En 1884, un article de *La Presse* (14 janvier 1884) critique avec indignation les 4000 francs attribués à Mgr Besson, évêque de Nîmes, « pour remettre à neuf son vieux matériel (sa crosse étant vermoulue!) et tonner à son aise contre la République avec les ornements payés par Elle. » Les cathédrales pauvrement dotées, Bourges, Montpellier, Amiens, reçoivent moins de 1000 francs par an contrairement à Pamiers (plus de 30 000 francs pour 12 ans). Le Puy, « petite Rome de France », est favorisé avec Nîmes, protestant mais producteur de soie. Tout est bon pour trouver un prétexte justifiant une dotation : la célébration de la *Saint Napoléon* à la Rochelle, la béatification de sainte Germaine de Pibrac à Montauban, l'incendie de Perpignan et de Cambrai (1859), les funérailles du duc d'Orléans, le *Te Deum* pour la victoire de Sébastopol (Grenoble 1860). Bien souvent les dons n'arrivent qu'après la disparition du commanditaire. Une autre part du marché est constituée par le matériel épiscopal qui n'est pas financé par l'État mais par les proches et les amis du prélat préconisé et reste souvent dans les familles après le décès de l'évêque<sup>16</sup>.

14 C'est ainsi que l'archevêque de Paris, Mgr Darboy interdit de porter les insignes de sa prélature romaine à Mgr Louis-Gaston de Ségur, ancien auditeur de Rote retiré à Paris à cause de sa cécité.

15 Leniaud 1988.

16 Les inventaires après décès des cardinaux lyonnais Caverot (+ 1887) et Foulon (+1893) ne citent ni vêtements, ni chapelles prélétales, ni vases sacrés. En effet, ils sont offerts au prélat pour son sacre et appartiennent à ses héritiers.



Les papiers à en-tête des candidats renseignent sur les entreprises et leur localisation. A Paris, le célèbre Biais, fondé en 1786, l'un des fournisseurs du sacre de Napoléon, est rue des Noyers lors du sacre de Charles X, puis en 1829, rue de Pot-de-fer (rue Bonaparte, en fait, place Saint-Sulpice) près de l'église renommée et du séminaire reconstruit par Godde (vers 1842). Médaillé à presque toutes les expositions (1839, 1842), Biais occupe un immeuble entier en 1856. Avec le magasin de vente de Poussielgue-Rusand, de Bouasse-Lebel (rue Saint-Sulpice vers 1848) et bien d'autres enseignes moins connues, se fonde la production vilipendée sous le nom de *saint-sulpicienne*. Les fabricants parisiens sont les bénéficiaires privilégiés des commandes impériales et royales ; ils peuvent exercer des pressions sur les dotations des cathédrales. Ces entreprises travaillent souvent avec Lyon où Poussielgue-Rusand conserve des attaches ; elles y entretiennent des succursales pour assurer la qualité de leurs étoffes.

## La lutte de l'Église et de l'État



Calice, argent doré, émaux, Jamain & Chevron, Paris, vers 1860. Détail du pied, les symboles de la souveraineté papale : la tiare et la croix à triple traverse.

Le prestige de la papauté ne fait que croître tout au long du siècle. Déjà les voyages triomphaux de Pie VII à travers la France en 1804 puis en 1814 avaient impressionné les observateurs<sup>17</sup>. Le dernier pape roi, Pie IX, apparaissant comme une victime de l'Unité italienne menée contre l'Église par les francs-maçons Piémontais, fait accéder la papauté au martyre et converger vers elle toutes les forces catholiques de la planète. Le pape est considéré comme un saint de son vivant. On voit se multiplier les portraits où il apparaît souvent sous les traits de saint Pierre menant sa barque ou recevant du Christ les clefs du Royaume des cieux. On fait circuler des reliques, calotte, ceinture, mules, morceaux de sa soutane, fleurs qu'il a cueillies dans les jardins du Quirinal<sup>18</sup>. De partout affluent des cadeaux royaux par leur qualité artistique mais plus encore par le message qu'ils véhiculent. Au cours de son pontificat, Pie IX reçoit trois tiaras, signe de la souveraineté temporelle et spirituelle de l'évêque de Rome<sup>19</sup>. Les dons reçus lors du Jubilé de 1877, marquant la 50<sup>ème</sup> année de son épiscopat sont significatifs ; ainsi c'est entre les mains du « roi des âmes, du roi temporel le plus auguste de tous » que va reposer le sceptre royal offert par le diocèse de Besançon<sup>20</sup>. La même adulation se poursuit auprès de Léon XIII qui reçoit deux tiaras dont une réalisée par Forment-Meurice et offerte par le diocèse de Paris ainsi que de nombreux présents à l'occasion de ses deux Jubilés et de l'année sainte 1900. En France, la défaite de 1870 et la disparition concomitante du pouvoir temporel du pape plongent les catholiques français, et non seulement les légitimistes, dans un

17 Ticchi 2015, p. 207-242.

18 Le palais du Quirinal, érigé sur la colline du même nom, est la résidence habituelle du pape depuis Sixte Quint en 1587 jusqu'au 3 septembre 1870, jour de l'entrée des troupes italiennes dans Rome obligeant le pontife régnant à se réfugier au Palais apostolique du Vatican.

19 Les tiaras sont offertes par la reine Isabelle II d'Espagne en 1854, par les Dames de la noblesse belge en 1871 et par la Garde palatine d'honneur en 1877.

Berthod, Blanchard 2001, p. 326.

20 Jeannin 1877, p. 263.

profond désarroi. Ils voient dans ces événements la main de Dieu et ils associent, dans leur rêve politique, le retour du Prétendant sur le trône de ses pères<sup>21</sup>, la restauration du pouvoir temporel du pape et la *Royauté sociale* du Christ.

Vers 1880, un changement s'amorce. Les lois anticléricales et l'expulsion des religieux sont autant d'évènements qui limitent les achats bien que les religieux installés près des frontières continuent à honorer de leurs commandes leurs fournisseurs habituels. Cette situation est heureusement contrebalancée par le développement des missions dans l'empire colonial français. Les grandes maisons d'orfèvrerie connues à l'étranger grâce aux Expositions universelles, prospectent en Europe et aux Amériques et sollicitent des correspondants dans les grandes capitales ; ainsi Armand-Calliat est représenté par Franck à New York, Poussielgue-Rusand et la maison Favier envoient des voyageurs de commerce un peu partout.

## Formes, courants artistiques et iconographie

Les arts liturgiques concernent plusieurs types d'objets, les instruments et les vêtements qui servent à la célébration du culte, en particulier de la messe mais aussi de la bénédiction du Saint-Sacrement, des ostensions de reliques, des processions, des cérémonies épiscopales et un mobilier plus architecturé comme les autels, les confessionnaux et les chaires à prêcher. Nous nous intéresserons ici plus particulièrement aux pièces d'orfèvrerie souvent appelées vaisselle sacrée, mais les autres objets souvent dessinés par les mêmes artistes, sont également concernés par les courants artistiques qui animent le siècle et influencent l'iconographie et les formes. Le siècle peut se diviser en trois périodes : une classique de 1800 à 1840 ; une néogothique de 1840 à 1875 et une symbolique, faisant appel à l'art nouveau de 1875 à 1900. Ces périodes déterminées schématiquement et de manière aléatoire se chevauchent et s'interpénètrent. D'autre part, certains orfèvres ne sont pas influencés par le symbolisme et restent partisans du néogothique jusqu'au XX<sup>ème</sup> siècle. L'évolution concerne l'ensemble des objets culturels, l'orfèvrerie comme la paramentique.

### Période classique, 1800-1840

La période impériale voulant créer une société sur de nouvelles bases ne s'intéresse pas aux périodes antérieures et permet d'asseoir une nouvelle vision de la société avec un retour au catholicisme d'Etat et une volonté de trouver dans l'histoire du pays une ère religieuse, sociale et politique. Les objets culturels sont souvent commandés par l'Etat ou de grands personnages à des artistes officiels et non spécialisés en art liturgique.

Les fournisseurs de la Couronne sont davantage sollicités que par le passé pour des commandes religieuses compte-tenu de la demande. Ils appliquent aux objets qu'ils fournissent la grammaire ornementale du moment. Les architectes Percier et Fontaine donnent maint dessins d'orfèvrerie religieuse où les ostensoirs et les reliquaires sont garnis de pieds de lion et dont les flancs s'ornent de palmettes, de colonnes et de pilastres cannelés. Les burettes et les aiguières qui sortent des ateliers de Biais et de Biennais ne diffèrent en rien du matériel civil si ce n'est par l'apposition de quelques anges qui remplacent les naïades. Les *putti* des burettes de Jean-Charles Cahier pour la chapelle du comte d'Artois ou celles de l'archevêque de Reims

21 Henri d'Artois, duc de Bordeaux puis comte de Chambord (1820-1883), fils posthume du duc de Berry et petit fils de Charles X.

sont les jumeaux des génies dessinés par Lafitte<sup>22</sup>. Dans les processions de personnages vêtus à l'antique qui animent les parois des reliquaires et la panse des aiguères, les patriarches bibliques et les saints des premiers siècles remplacent les bacchantes et les dieux de l'Olympe. Cependant, petit à petit, se crée un art d'Église qui se manifeste dans la conception de deux objets : les ostensoirs et les crosses. Les ostensoirs dessinés par Soyer et conçus par Paraud et par Cahier sont souvent monumentaux et construits sur le modèle de l'ange cariatide qui, occultant la tige, soutient et montre le soleil rayonnant ; celui de Paraud offert par l'impératrice Joséphine aux chanoines de Lyon en est l'archétype. Pour les crosses, les orfèvres gardent la volute classique du XVIII<sup>ème</sup> siècle en la stylisant et en lui donnant des proportions considérables, excédant deux mètres de hauteur ; il n'est pas une cathédrale de France qui n'en possède un exemplaire.

Le retour au classicisme d'Ancien Régime est tout naturel avec la restauration bourbonnienne. En reprenant les formes élaborées sous le règne de Louis XVI, l'art décoratif veut gommer vingt ans de Révolution et d'usurpation du trône. Cependant, on discerne aussi une influence artistique italienne potentialisée par le contexte ultramontain naissant. Au cannelage des tiges et des fûts, se substituent des nœuds en balustre quelquefois ondulants, rappelant le style rocaille. Les anges des ostensoirs perdent la rigidité des cariatides et s'animent et sur tous les vases refléussent les symboles royaux ; les abeilles disparaissent au profit des lys et des passiflores. Cependant, les formes s'alourdissent ; la montée en puissance d'une bourgeoisie aisée contribue à la recherche du confort tant en architecture que dans les arts décoratifs ; l'art d'Église n'y échappe pas. Le règne de Louis-Philippe est marqué par un intérêt pour l'art de la Renaissance qu'incarne en orfèvrerie François-Désiré Froment-Meurice. C'est l'apparition des émaux peints dont on trouve une belle illustration sur le calice offert à Grégoire XVI par l'abbé Combalot en 1840<sup>23</sup>.

Calice de l'abbé Combalot, argent, argent doré, émeraudes, émaux. Froment-Meurice, Paris, vers 1840. Lyon, Musée de Fourvière, ©Didier Michallet.



<sup>22</sup> Dion-Tenenbaum 1994, p. 28-32.

<sup>23</sup> Dont une copie se trouve au Musée d'art religieux de Fourvière, Berthod, Favier 2012, p. 9.



## Période néogothique 1840-1875

### Le patrimoine médiéval est redécouvert sous le règne de Charles X (1824-1830)

« Le Moyen-âge, apparaît comme le temps primordial, l'époque d'avant les ruptures. Pour les uns, ceux qui regrettent l'unité de l'Église antérieure à ces luttes fratricides, le Moyen-âge ne représente rien de moins que le temps du mythe, le paradis de l'unité perdue<sup>24</sup>. » Le peintre Alexandre Lenoir tient un rôle essentiel dans la préservation des objets spoliés à l'époque révolutionnaire. En 1793, il sauvegarde les tombes royales de Saint-Denis ainsi que des chefs-d'œuvre d'orfèvrerie comme la Vierge de Jeanne d'Evreux. Ces trésors sont à l'origine du Musée du Monument Français et des collections de la Bibliothèque nationale. Bien que son œuvre de préservation aux Petits Augustins n'ait pas survécu lors de la restauration des Bourbons, son action a permis une prise de conscience des édiles. A ses côtés, plusieurs collectionneurs peuvent être considérés comme des précurseurs du mouvement néogothique. Edme Antoine Durand (1768-1835) s'intéresse à l'Antiquité, à l'art baroque et à Piranèse à partir de 1799, à l'occasion d'un voyage en Italie. Au cours de la première décennie du XIX<sup>ème</sup> siècle, il acquiert de nombreuses pièces d'orfèvrerie médiévale, des émaux limousins et mosans qu'il propose au Louvre, en 1824 ; l'ensemble est acheté en 1825. A la différence de Durand, le peintre lyonnais Revoil mise tout sur le Moyen-âge. Dédaignant la peinture officielle à laquelle il a été formé dans l'atelier de David, il s'attache à des sujets historiques voire anecdotiques centrés sur le monde médiéval comme *Le Tournoi* (salon de 1812) et *Jeanne d'Arc prisonnière à Rouen* (salon de 1819). Professeur à l'École des beaux-arts de Lyon, il réunit une importante collection médiévale et de la Renaissance qui est visitée dès 1811. Son but est de faire comprendre « la vie quotidienne d'autrefois », c'est pourquoi il en propose l'achat au Louvre en 1828. Charles X qui avait visité la collection en 1814, en accepte l'acquisition. Ainsi les collections Durand et Revoil vont constituer le fond d'objets médiévaux du Louvre permettant ainsi une revisitation de l'art roman. Un peu plus tard, sous le règne de Louis-Philippe, Alexandre du Sommerard crée un musée médiéval dans sa demeure parisienne, ancienne résidence des abbés de Cluny. Ce fonctionnaire de la Cour des comptes, collectionneur depuis son plus jeune âge et à l'occasion de la campagne d'Italie (1800) a l'idée d'un « musée des antiquités nationales » après sa rencontre avec Albert Lenoir, fils d'Alexandre Lenoir. Il faut cependant attendre dix ans et la mort de Sommerard pour voir l'ouverture au public de ce musée. Albert Lenoir, nommé agent conservateur, préside à son inauguration triomphale le 17 mars 1844.

Dans les années suivantes, certaines personnalités encouragées par Prosper Mérimée, puis Eugène Viollet-le-Duc, plaident pour une restauration des églises et des cathédrales édifiées au cours du Moyen-âge. Alors même que de nombreux édifices sont restaurés dans le goût médiéval, appelé bientôt *néogothique*, des responsables catholiques saisissent cette opportunité pour associer à cette restauration patrimoniale, une restauration spirituelle. L'extraordinaire succès du néogothique est le résultat d'une équation entre la redécouverte d'un passé glorieux, la volonté d'enraciner la foi catholique dans ce passé idéalisé et le talent et l'enthousiasme des artistes, les architectes qui dessinent et les orfèvres qui réalisent.

### Les théoriciens du nouveau

Parmi les précurseurs qui travaillèrent au nouveau de l'art liturgique, quatre nous paraissent essentiels : deux ecclésiastiques, le bénédictin Prosper Guéranger et le jésuite Arthur Martin, un architecte, August Pugin et un archéologue éditeur, Adolphe-Napoléon Didron<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Leniaud 2007.

<sup>25</sup> Berthod, Hardouin-Fugier 1990, p. 41-56. Et Berthod, Favier, Hardouin-Fugier 2015, aux noms cités.

Prosper Guéranger (1805-1875) est ordonné prêtre à 22 ans et devient le secrétaire de l'évêque du Mans, Mgr de La Myre-Mory qu'il suit à Paris, en 1829. Dès cette époque, il rêve de restaurer en France l'ordre de saint Benoît. En 1833, avec quelques compagnons, il s'installe dans les bâtiments d'un ancien monastère mauriste à Sablé (Sarthe). Dans le *Mémorial Catholique*, revue mennaisienne à laquelle il collabore, il écrit, en juillet 1830, que le mouvement liturgique appelle une régénération totale des formes reposant sur des sciences exactes comme l'archéologie et l'histoire documentaire<sup>26</sup>. « Après s'être préalablement débarrassés de l'amas de nouveautés dont le XVIII<sup>ème</sup> siècle a encombré la liturgie, nos diocèses devraient rentrer dans la forme romaine et reprendre les prières qu'ils ont reçues au temps de Charlemagne<sup>27</sup> ». Cette vision « poétique » de la liturgie déclenche une tempête au sein du clergé et de l'épiscopat, que Dom Guéranger qualifie de « véritable révolution liturgique<sup>28</sup>. » Il publie, en 1840, les *Institutions liturgiques* dans lesquelles il souligne la difficulté de faire comprendre aux fidèles « l'intelligence des mystères, si ample à la fois et si facile par la liturgie, ravalée pour la plupart des fidèles à la mesure de ces innombrables petits livres qui inondent de plus en plus la librairie religieuse. » L'année suivante, il entreprend la rédaction de son ouvrage fondamental, *L'Année Liturgique*, dont le but est de faire connaître aux catholiques le sens et le goût des textes liturgiques et des rites en donnant des explications historiques et en soulignant leur beauté<sup>29</sup>. Il écrit dans la préface, « le Moyen-âge des Églises d'Occident a produit, dans le genre liturgique, des séquences d'une rare beauté ; un de nos premiers soins sera d'initier les fidèles qui nous liront à ces sources si pures de tendresse et de rêve<sup>30</sup>. » Le savant bénédictin dessine des croquis montrant l'abbé dans diverses fonctions pontificales ainsi que des chasubles amples. Il commande, à Reims, la copie d'une chasuble conservée au Trésor de la cathédrale<sup>31</sup>. Peu à peu, quelques évêques prennent conscience de l'intérêt de ses travaux et le soutiennent si bien qu'en 1850, recommandé par l'évêque de Poitiers, Louis-François Pie, il devient consultant de la Sacrée Congrégation des Rites.

Arthur Martin (1802-1856), prêtre et jésuite, n'a pas, comme Dom Guéranger, charge d'âme mais il met en application la théorie du restaurateur de Solesmes et en fait bénéficier les cathédrales de France. Il rassemble un grand nombre de décors relevés lors de ses voyages sur des monuments, des objets sacrés et des tissus. Il publie ce corpus dans les *Mélanges Archéologiques*, dès 1847. A partir de sa documentation, il dessine un grand nombre de vêtements liturgiques « pour gagner l'argent qu'il dépensait à publier les plus savants mémoires qui aient été imprimés sur le Moyen-âge » et donne des modèles aux orfèvres et aux brodeurs<sup>32</sup>. Le chanoine Bock, qui sera son émule, écrit qu'il sait allier la théorie et la pratique, « il composait de savants traités sur la forme primitive des vêtements et des objets sacrés, en même temps il dessinait des modèles pleins de grâce et de noblesse, destinés à décorer les chasubles, à les remettre en rapport avec l'esprit et les sentiments qui animèrent l'art chrétien dans les beaux jours du XIII<sup>ème</sup> siècle<sup>33</sup>. » De plus, membre de la Commission des Arts et Édifices Religieux, il intervient dans les pourparlers entre le gouvernement et les diocèses demandant le financement de vêtements liturgiques et d'orfèvrerie sacrée<sup>34</sup>. Il n'hésite à écrire à de modestes artisans provinciaux pour les persuader d'adhérer au mouvement archéologique. Après sa

26 Hameline 1969, p. 76.

27 Guéranger *Institutions* 1841, t. 2, p. 636.

28 Guéranger *Institutions* 1841, t. 2, p. 693.

29 *Institutions liturgiques*, Paris, Le Mans, 1840-1851, 3 volumes, et *L'Année liturgique*, 9 volumes chez Oudin à Paris, de 1841 à 1866.

30 Guéranger *L'année liturgique* 1844, t. 1, p. 23.

31 Cette chasuble est publiée par Bock 1859, t. II, pl. 12. Les religieuses de l'Enfant-Jésus de Cologne en réalisent quelques exemplaires. Celle de Dom Guéranger est conservée à Solesmes ; voir Berthod 1993, p. 50.

32 Dancel 1888, p. 225.

33 Bock 1861, p. 94-95. Franz Bock, chanoine de la cathédrale de Cologne, a été très marqué par les travaux d'Arthur Martin et de Charles de Linas. Grand collectionneur de tissus médiévaux, il recueille dans toute l'Europe plus de 1500 échantillons de tissu et broderie du Moyen-âge.

34 Par exemple pour la cathédrale d'Albi, en février 1854. Archives nationales F<sup>19</sup> 3821.

disparition, son condisciple Charles Cahier (1802-1882), fils du célèbre orfèvre parisien, prend la relève en publiant la *Suite aux Mélanges d'Archéologie* en 1868.

August-Charles Pugin, de confession anglicane, naît à Londres en 1812. Adhérant enthousiaste au *Gothic Revival*, il commence très tôt sa carrière d'architecte et intervient dans toute la gamme des arts décoratifs domestiques ; il dessine des meubles, de la vaisselle, de la bronzerie et de la ferronnerie, des reliures de livres et des bijoux. Dans son livre *Contrasts*, publié en 1838, il considère l'architecture néo-classique comme païenne et inadaptée à l'édification d'églises chrétiennes. Il se convertit au catholicisme en 1835 et commence à dessiner du mobilier d'église, des verrières, des objets de culte et des vêtements liturgiques<sup>35</sup>. Il réalise le patron pour une chasuble offerte en 1846 à l'église de Cheadre<sup>36</sup>, puis un ensemble conservé à Saint Chad's Cathedral, taillé dans un riche damas à décor médiéval enrichi de broderies et de plaques d'argent enchâssées<sup>37</sup>. En 1844, il publie *The Glossary of Ecclesiastical Ornaments and Costume* pour orienter les fabricants de paramentique. Les objets d'orfèvrerie qu'il dessine s'inspirent du plus pur gothique anglais et sont réalisés, pour la plupart, par la firme John Hardmann & Co, de Birmingham, à laquelle il s'associe en 1838. Sa production s'adresse autant à l'Église d'Angleterre qu'à l'Église catholique et se retrouve dans les principaux sanctuaires du royaume ; le diocèse de Birmingham est particulièrement bien doté<sup>38</sup>. Après sa mort, Hardmann & Co, dirigé par John Hardmann Powell, continue à commercialiser ses créations, fournissant, parmi d'autres, les chapelles prélatiques des cardinaux Newman et Manning, archevêque de Westminster<sup>39</sup>.

Adolphe-Napoléon Didron (1806-1867) est un jeune archéologue passionné par le Moyen-âge. Il se lance, en 1844, dans l'édition des *Annales archéologiques* pour faire partager son enthousiasme et célébrer le retour à l'esthétique médiévale s'entourant d'architectes célèbres comme Viollet-le-Duc et d'archéologues. Conjointement à l'édition, il fonde en 1849 une manufacture de vitraux qu'il confie à son neveu Edouard Didron. Il n'a pas eu en France la place qu'il méritait, car peu diplomate, il ne sut pas trouver les appuis politiques dont il aurait eu besoin pour mener à bien son grand projet de restauration du parc immobilier médiéval français. Il a cependant, à force de travail et d'opiniâtreté, entretenu un important réseau de correspondance avec tout ce que l'Europe comptait d'architectes et d'érudits adeptes du mouvement archéologique. Les 27 tomes des *Annales* font connaître en France les recherches du chanoine Bock et d'August Pugin et surtout sont pour tous les amateurs, artistes, artisans de province une source d'inspiration inépuisable<sup>40</sup>. Au fils



Calice, argent doré, émaux. P. Poussielgue-Rusand, dessin d'Arthur Martin, Paris, vers 1860.

35 Pugin 1838, p. 227. Cité par Bede Millard.

36 Farcy 1890, p. 111.

37 Synge 1986, p. 246.

38 Eatwell, North 1994, p. 172-184.

39 Foister 1990, p. 58.

40 Brissac, Leniaud 1987, p. 33-42.

des volumes, les grands thèmes de l'iconographie médiévale sont développés en insistant sur la dimension symbolique ; par exemple le tétramorphe<sup>41</sup>, la symbolique des pierres, celle des fleurs à propos de l'ostensoir dessiné par l'abbé Pouguet pour Saint-Vincent de Marseille<sup>42</sup>. Il s'attache à révéler la beauté de pièces célèbres comme le calice « aux grandes lames » retrouvé dans le tombeau de l'évêque Hervée, de Troyes ou le calice de Reims qu'il tient comme le summum de l'art médiéval<sup>43</sup>. Il donne des indications techniques très précises pour permettre leur reproduction. Didron en témoigne avec fierté, lors de l'exposition de Paris en 1855, vantant les objets liturgiques réalisés dans le plus pur style néo-médiéval<sup>44</sup>.

### Les architectes

A l'exposition de 1867, le rapport des orfèvres constate qu'« il vint à l'idée d'un architecte, Viollet-le-Duc, d'inspirer les orfèvres. » Les architectes tiennent un tout autre rôle que les ciseleurs dans la conception des objets culturels. Toute pièce liturgique en volume présente un aspect architectural, surtout les plus importantes comme les ostensoirs, les croix de procession, les crosses, mais plus encore les reliquaires qui doivent à la fois contenir, évoquer et exhiber des fragments humains. La collaboration est souvent très pertinente entre les orfèvres et les architectes qui désirent une unité de style entre le mobilier et l'architecture. Selon Lucien Falize, Placide Poussielgue-Rusand « convient aux architectes, ils lui confient volontiers l'exécution des grandes ornementsations de bronze doré dont les lignes doivent s'inscrire dans les cadres de pierre des églises... Il construit en bronze ou en argent comme on construit en pierre.» Viollet-le-Duc le fait intervenir à Notre-Dame de Paris pour de nombreuses pièces dont le reliquaire de la sainte couronne et du saint clou, en 1862 et l'extraordinaire pupitre graduel, en 1868, en collaboration avec Geoffroy-Dechaume pour la sculpture et Villeminot pour l'ornementation du reliquaire de la sainte couronne. L'orfèvre travaille aussi à l'autel du Sacré-Cœur de la cathédrale d'Amiens en 1866. Arthur Martin lui confie ses réalisations monumentales à Notre-Dame d'Etampes vers 1850. Questel, lui donne en 1853, les dessins du maître-autel de Saint-Martin d'Ainay à Lyon ; Ruprich-Robert, en 1859, la restitution de l'autel et du tabernacle du Val-de-Grâce. Corroyer lui fournit de nombreux modèles dont un ostensoir aujourd'hui conservé au musée d'Orsay ; enfin, Anatole de Baudot, l'autel du Sacré-Cœur de Saint-Nicolas de Blois et Boeswillwald les autels absidaux de la cathédrale Saint-Julien du Mans (1865) et le maître-autel de la cathédrale de Quimper en 1867. Loin de Paris, une intime collaboration s'établit entre le futur architecte de Fourvière, Pierre Bossan et l'orfèvre lyonnais Armand-Calliat. Bien avant la construction de la future église, ils travaillent ensemble à la chapelle d'orfèvrerie offerte au pape ( 1864) ; légitime pour un orfèvre, elle surprend pour un architecte. Néanmoins, Bossan tente de faire passer son goût pour l'orfèvrerie dans ses projets pour Fourvière que Giniez traduit en de superbes aquarelles. Au vu de la photographie en noire de celles-ci, l'architecte Abadie, qui ignore tout de Bossan, écrit avec une étonnante intuition : « C'est un monument fait par un orfèvre, c'est une chasse » (*Abadie à Fatalot, photographe*, 1874). Déjà, vers 1854, Favier réalise sur les dessins de Bossan, une chasse où l'on peut reconnaître, miniaturisée, la future église de Fourvière, dix-huit ans avant le début de sa construction. Cet édicule traduit par un orfèvre, montre les quatre tours, les trois travées, le toit à deux pentes et à crête et jusqu'à la ciselure des tours couronnées de créneaux «dentelés» ; tout y confirme le jugement d'Abadie. Cependant, au-delà de cette approche poétique, l'apport le plus profond apporté par Bossan

41 Arzac, p. 205-215.

42 Didron 1870, p. 56-103.

43 Berthod, Favier 2013, p. 57-69.

44 Berthod 1999, p. 28-41.

à l'orfèvre Armand-Calliat est une justesse de proportions et une rigueur dans la distribution des décors, alors que tant d'orfèvres cèdent aux appâts de la profusion. A l'exemple de ces grands noms, un nombre croissant d'architectes provinciaux sont sollicités pour dessiner des vases et des vêtements liturgiques.

### Les commanditaires

Quelques évêques et religieux influents comprennent que ce renouveau peut servir leur entreprise pastorale. Pour ces pasteurs, le XIII<sup>ème</sup> siècle est l'archétype du siècle de la foi, siècle qui a vu la naissance des grands ordres mendiants et la restauration du pouvoir pontifical, d'Innocent III à Boniface VIII. Jean-Michel Leniaud écrit à propos de ce phénomène : « Aux vieux prélats post-concordataires et héritiers des modes de penser du XVIII<sup>ème</sup> siècle, succède une nouvelle génération d'évêque, les Dreux-Brézé, Pie, Nanquette... C'est elle qui va imposer le néogothique dans le sanctuaire. Ils découvrent dans le XIII<sup>ème</sup> siècle l'âge idéal où la religion inspire l'harmonie politique et sociale : ne correspond-t-il pas au règne de saint Louis, au grand mouvement de construction des cathédrales à laquelle collaborent de façon mythique toutes les classes de la société<sup>45</sup>. »

Pierre-Simon de Dreux-Brézé, évêque de Moulins de 1850 à 1893, est la figure majeure de cette nouvelle mentalité épiscopale<sup>46</sup>. Après des études romaines, il est incardiné en 1834 à Paris et devient grand vicaire de l'archevêque, Mgr de Quélen ; il y côtoie un grand nombre d'artistes, en particulier l'orfèvre Placide Poussielgue-Rusand à ses débuts, vers 1840. Il a alors une véritable révélation de la puissance symbolique et pastorale du néogothique. En 1849, il lui commande, pour la chapelle du château familial, un ensemble du plus pur style médiéval<sup>47</sup>. Sur la proposition du ministre des cultes, Falloux, il est préconisé évêque de Moulins à la fin de l'année 1849. Son sacre, à Notre-Dame de Paris, le 7 janvier 1850, est l'occasion d'affirmer ses goûts pour le nouveau courant et « va devenir le signal d'une réforme que les artistes et les archéologues ont préparé depuis longtemps<sup>48</sup>. » Sa chapelle épiscopale dessinée par Arthur Martin est exécutée par Poussielgue-Rusand<sup>49</sup>. Jean-Baptiste Lassus dessine sa chasuble et sa mitre en s'inspirant fortement de celle dite « de saint Thomas Becket », conservée au Trésor de Sens<sup>50</sup>. Pendant son long pontificat, le prélat, resté très « grand seigneur » enrichit considérablement le mobilier liturgique de sa cathédrale, faisant souvent appel au chasublier Hubert Ménage, de Paris et aux orfèvres Poussielgue-Rusand et Armand-Calliat. En 1858, il commande à Lyon, un pluvial rouge, tissé par la maison Lemire Père & Fils sur un dessin d'Arthur Martin.

Dreux-Brézé est suivi par quelques prélats et sa chapelle épiscopale est reproduite de nombreuses fois. L'archevêque de Paris, Marie-Dominique Sibour, pour la fête de Pâques 1851, arbore une mitre presque semblable à celle de l'évêque de Moulins, dessinée par Lassus, complétée l'année suivante par un ensemble pontifical de forme ample<sup>51</sup>. A Lyon, le cardinal de Bonald commande la chasuble « aux anges » dessinée par l'architecte Antoine Desjardins<sup>52</sup>. Cette chasuble qui glorifie la sainteté lyonnaise est portée pour la Toussaint 1855. Elle forme un ensemble pontifical avec deux dalmatiques et un pluvial. Il demande à Poussielgue-

45 Leniaud 1980.

46 Né le 2 juin 1811, troisième fils du marquis de Dreux-Brézé, grand maître des cérémonies à la cour de Louis XVI et d'Adélaïde de Custine.

47 Massin Le Goff 1983, p. 26.

48 Auvergne 1850.

49 Leniaud 1978, p. 55-58.

50 Berthod, Picaud 1994, p. 69-71.

51 Riancey 1852, p. 81-85. C'est dans cette tenue que Thomas Coutume a représenté le prélat sur son lit de mort, en 1857. Toile conservée au Musée Carnavalet, Paris.

52 Tissée par Jaillard et brodée chez Bouvard et Lançon. Berthod, Hardouin-Fugier 1992, p. 175-177.



Rusand une importante staurothèque qu'il offre à sa cathédrale. Dans les décennies qui suivent, à travers les commandes ou les relations de sacre, on constate l'intérêt des évêques pour les formes néogothiques ; Mgr Nanquette, du Mans, commande une mitre à Lassus, vers 1860 ; Mgr Lavigerie, pour son sacre à Rome, une mitre basse qui fait scandale. Mgr Amédée George-Massonnais, évêque de Périgueux, commande à Poussielgue-Rusand la crosse « à l'archange Michel » dessinée par Viollet-le-Duc et que l'orfèvre réalise à plusieurs reprises<sup>53</sup>. De même, le nonce d'origine polonaise Wlodojimiz Czarcki, mort en 1888 cardinal prêtre de Sainte-Pudentienne, a été suffisamment marqué par son passage à Paris, pour désirer se faire représenter, sur son gisant, vêtu pontificalement à la manière du XV<sup>ème</sup> siècle. Sont également des fervents du néogothique les évêques Antoine de Salinis à Amiens, Pierre-Louis Parisi à Langres, Casimir Wicard à Fréjus, Thomas Gousset à Reims. Le mouvement reçoit les encouragements de Lacordaire et de l'ordre dominicain renaissant. Plusieurs chasubles de forme ample ayant appartenu au célèbre dominicain sont conservées dont une, offerte par les Dames du Tiers-Ordre de Saint-Dominique, de Toulouse, en 1856, s'inspire directement de la chasuble dite de saint Dominique<sup>54</sup>. Emmanuel d'Alzon, fondateur des Augustins de l'Assomption, fait exécuter tout le mobilier liturgique du collège de l'Assomption de Nîmes d'après des dessins de Henry Revoil<sup>55</sup>. A Lyon, les prêtres de Saint-Irénée, responsables de la maison d'éducation dite « des Chartreux », commandent un ensemble complet dans le goût du XIII<sup>ème</sup> siècle, pour être à l'unisson de la reproduction de la Sainte-Chapelle que l'architecte Tony Desjardins édifie dans leur propriété de la Croix-Rousse.

Le mouvement néogothique s'étend dans toute l'Europe. Les modèles d'architectes et de dessinateurs de renom sont maintes fois copiés et confiés aux grandes maisons, mais aussi à des monastères et des couvents. En Allemagne rhénane, de nombreux orfèvres s'inspirent des trésors des cathédrales impériales comme Gabriel Hermeling et Leo Moldrickx à Cologne et Friedrich Toussaint et August Witte à Aix. La Belgique est très présente grâce au chasublier Grossé installé à Bruges et à l'orfèvre Bethune, de Gand<sup>56</sup>. Les firmes anglaises, influencées par Pugin réalisent des objets tant pour l'Église romaine que pour l'Église anglicane. Le savant bénédictin, Dom Bede Millart, a longuement évoqué la collaboration de Pugin avec les ateliers londoniens Hardman et Lonsdale & Tyler (26 Bedford Street)<sup>57</sup>. En revanche, les pays latins restent attachés aux formes baroques tant en paramentique qu'en orfèvrerie. Milan fait exception ; l'orfèvre Giovanni Bellezza y réalise de nombreuses pièces dans un style gothique flamboyant, en particulier des ostensoirs<sup>58</sup>.

## Symbolisme, art nouveau, 1875-1900

A la fin du siècle, le style néogothique, après 40 ans de règne sans partage, est moins bien perçu. On assiste avec Armand-Calliat à la naissance d'un art symbolique porteur du message chrétien dès les années 1870. Il est suivi par Jules Wiëse, collaborateur puis successeur de Froment-Meurice à Paris<sup>59</sup>. Les formes médiévales, sans être complètement abandonnées, sont réactualisées. Les orfèvres conservent aux calices et ciboires leur large coupe, et les chasubliers abandonnent progressivement la forme romaine au profit de

53 Elle est représentée sur son monument funèbre érigé dans la cathédrale Saint-Front de Périgueux. Favier 2012, p. 43 et 54.

54 M. P. 1983, n° 283.

55 Didron Annales, t. 16, p. 126.

56 Claven 1994.

57 Millard 1994, p. 207-211.

58 Berthod 2003, p. 144.

59 Hellmuth 2014.

celle préconisée par Dom Guéranger et Mgr de Dreux-Brézé<sup>60</sup>. Le décor change et subit l'influence de l'Art nouveau ; l'iconographie, toujours très présente, est plus discrète dans son expression ; les couleurs, émaux ou broderies, s'orientent vers les tons pastels, les lignes se dégagent et le graphisme se stylise.

Armand-Calliat découvre le symbolisme grâce à Pierre Bossan. Les deux artistes comprennent qu'entre la « ronde-bosse énorme et baveuse des calices et des ostensoirs, dérivés du style abaissé des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles... et les reproductions serviles de l'art gothique », il y a place pour « un art traditionnel mais rajeuni, expressif, personnel, substituant aux objets d'un éclat grossier...des œuvres parlant un plus haut langage au sentiment religieux<sup>61</sup>. » Porté par cette recherche symbolique, l'orfèvre conçoit chacune de ses œuvres comme un « poème conjuguant l'Art et la Foi. » L'œuvre ainsi conçue « n'est pas gratuite, elle est ornée de figures, de couleurs, qui font d'elle la représentation d'un drame correspondant à sa destination<sup>62</sup>. » Cette unité autour d'un thème est renforcée par des versets de l'Écriture sainte qui explicitent le message symbolique. L'emploi des gemmes et des émaux, le langage des fleurs sont aussi caractéristiques. Ce symbolisme donne à sa production une grande force spirituelle et lui permet d'exprimer tout le mystère de la rencontre avec Dieu<sup>63</sup>.

Le symbolisme permet également de donner aux œuvres une dimension politique et de participer ainsi au combat contre les anticléricaux. Les œuvres d'Armand-Calliat en donnent maints exemples : le sceptre de Besançon exalte la souveraineté temporelle et spirituelle du pape, plusieurs calices offerts à Pie IX montrent le pontife guidant la barque de Pierre sur une mer houleuse, guidé par saint Michel, l'archange protecteur de la France catholique. Pour le calice offert au pape par l'*Alliance catholique*, le lyonnais Théophile Laurent reprend l'iconographie de Fourvière, citadelle inexpugnable et haut lieu du monarchisme militant<sup>64</sup>. Froment-Meurice et son collaborateur Jules Wièse sont, eux aussi, séduits par les possibilités que leur offre le symbolisme. La crosse qu'ils conçoivent pour l'archevêque de Freiburg im Breisgau, Hermann von Vicari, se situe à la frontière du néogothique et de l'art nouveau et transmet un message politico-religieux très lisible. La crosse est offerte grâce à une souscription lancée par le Journal *L'Univers* en soutien à l'archevêque qui s'oppose au grand-duc de Bade Frédéric 1<sup>er</sup>, protestant et partisan de l'*Auferklärung*. Dans la volute, un cavalier ailé foudroie Héliodore, le voleur du Temple qui se protège avec sa cassette dérobée. Deux niches ménagées dans l'épaisseur de la hampe, reliées à la volute par des rinceaux et situées juste au-dessus du nœud, donc de la main gantée de l'évêque, abritent deux statuettes : l'Église couronnée et l'archevêque martyr Thomas Becket de Canterbury, victime d'Henri II, qui préfigure la résistance de Vicari à la politique religieuse de Bismarck. L'inscription courant sur la hampe rend encore plus explicite la portée politique du don : *vous souffrez dans le monde, consolez-vous car j'ai vaincu le monde* (Jean, 16, 33).

Le symbolisme permet au naturalisme de s'épanouir ; l'utilisation

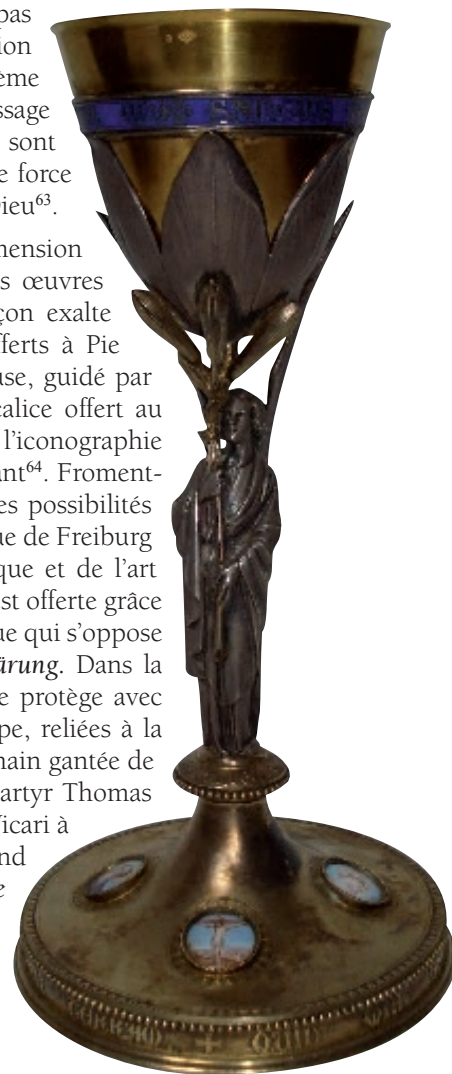
60 Berthod, Hardouin-Fugier 1992, p. 41-49.

61 Grafe 1980, p. 94.

62 Armand-Calliat 1889.

63 Berthod 2000, p. 193-199.

64 Berthod 1997, p. 36-37.



Calice, argent, émaux. Alexandre Chertier, Paris, vers 1880.

d'un décor végétal stylisé qui marque les arts décoratifs ne pouvait que séduire les orfèvres comme Maurice Poussielgue-Rusand, Henri Brunet et Jules Wièse. Les dessinateurs qui les fournissent œuvrent aussi pour les joailliers et les ébénistes. L'emploi des ramures, l'entremêlement des branches, la végétation émaillée au naturel se retrouvent sur maints objets et se surajoutent au style, Renaissance ou néogothique puis Art nouveau. Le triptyque de la Passion et le reliquaire d'Ornans de Froment-Meurice qui sont très proches dans leur conception et par leurs ornements, illustrent cette expression ; l'ensemble des éléments, à l'exception des anges qui du haut de leurs ailes font la jonction entre le piétement et le pinacle, sont formés de compositions végétales exubérantes. Les dernières œuvres de Wièse sont fortement marquées par ce courant. Lelièvre dessine pour Maurice Poussielgue-Rusand des crosses qui ne sont qu'éléments végétaux et des calices en forme de fleurs. Sans aller aussi loin, Chertier se laisse séduire, dans les années 1880, par les coupes en corole de tulipe ou de lys. Falize couvre ses calices de rinceaux végétaux ; les rameaux d'oliviers stylisés sont repris par Joseph Armand-Calliat qui en fait un leit-motiv. Parallèlement à la simplification de l'ornementation, les artistes concernés, profondément croyants pour la plupart, veulent dépasser la dimension esthétique pour manifester une expression de foi. C'est ainsi que naissent, au début du XX<sup>ème</sup> siècle, des sociétés d'artistes qui désirent mettre en avant le travail artistique considéré comme une prière, une action de grâce. On tend alors vers une épuration des formes et surtout un allègement de l'iconographie au profit de la matière. Des fabricants, sincères ou intéressés et des artistes présentent leur métier comme un apostolat. Déjà, sous le second Empire, Dupray de la Mahérie abandonne une « position élevée dans la magistrature pour répandre à profusion les bons principes. » C'est aussi le cas de l'Abbé Soyer, à Angers, Bossan et l'exégète Didelot à l'ombre de la cathédrale de Valence, ou encore « M. Bouriché d'Angers (qui) a formé une école qui rappelle celle de Fra Angelico... C'est dans la prière qu'il a trouvé ses meilleures et ses plus suaves inspirations. » A la fin du siècle, dans le sillage de l'Art nouveau, la revue *L'Art et l'Autel* diffuse un beau prototype de calice par Joë Descomps. Parée du prestige de son inspirateur le père Lacordaire, la Société Saint-Jean, reconstituée en 1839, trouve au début du XX<sup>ème</sup> siècle une actualité par son attachement à une morale corporative réputée médiévale. Dès 1904, le groupe des Intenses ou les *Amis de l'Art liturgique*, autour de Pierre Battifol, préfigurent l'éclosion des *Ateliers d'Art sacré*, fondés par Maurice Denis et Georges Desvallières dans la paix retrouvée en 1919, peu après *L'Arche* de Py et Rivir (1917). L'exemple est suivi par de nombreux groupes, tels que *Les Artisans de l'Autel*, *L'Atelier de Nazareth* ou *La Rosace*.

## Iconographie

L'iconographie que l'on rencontre sur les vases sacrés est liée à l'expression liturgique et dévotionnelle privée encouragée par les ultramontains. Jusqu'à l'éclosion du néogothique, l'iconographie est discrète et essentiellement christologique avec un fort accent passionniste. A la passion du Christ est souvent associée la représentation des sacrifices de l'ancien Testament : ceux d'Abel, d'Abraham, de Melchisédech et la louange de David. Le mouvement archéologique permet aux grands thèmes médiévaux de s'épanouir ; aux représentations de la Passion toujours présentes, s'ajoutent celles de la Vierge Marie et des saints. Le symbole se développe dans les dernières décennies et permet de faire passer un message plus « politique ». A la fin du siècle, les grands pèlerinages à Rome et les découvertes archéologiques font découvrir l'iconographie paléochrétienne, aussitôt reprise dans l'art liturgique.

## Le Christ, le Sacré-Cœur et l'eucharistie

Le Christ est représenté de diverses manières : souffrant, ressuscité, le Christ-Prêtre, le Christ-Hostie et aussi sous la forme du Sacré-Cœur. L'iconographie passionniste héritée des milieux jansénisants du XVIII<sup>ème</sup> siècle a encore des adeptes mais souvent les scènes de la Passion préludent à une représentation glorieuse de la résurrection, de l'Ascension et de la Pentecôte, redonnant pleinement le sens de l'incarnation perpétuée dans l'Eucharistie.

La dévotion au Cœur de Jésus, plus marquée en France qu'ailleurs, est très présente depuis l'apparition à la visitandine de Paray-le-Monial, Marguerite-Marie Alacoque, en 1673. Avec l'épopée chouanne, elle quitte le domaine conventuel et devient un signe de ralliement politique pour les catholiques attachés à la monarchie légitime et par là même, connaît un développement important surtout après la chute de Napoléon III. Toute une grammaire iconographique est utilisée pour exprimer la lutte de l'Église contre la Bête et l'association du rêve monarchique disparu à la royauté sociale du Christ. Le symbolisme des années 1880 permet la mise en scène de la lutte du Bien et du Mal ; le Bien, c'est le catholicisme terrassant le Mal, archétype de la République. Ce sont les deux France qui s'affrontent, celle de saint Louis et « la fille de la Révolution, issue du contrat social<sup>65</sup>. » Le Sacré-Cœur, auquel le pays est consacré en 1873 par un groupe de parlementaires, apparaît comme le médiateur qui permettra aux deux France de se réconcilier<sup>66</sup>. Il est souvent représenté comme tel à la fin du siècle. Dans cette mouvance, Léon XIII consacre le genre humain au Sacré-Cœur en 1899<sup>67</sup>.

L'iconographie du Christ montrant son viscère sanglant ne fait pas l'unanimité parmi les artistes. Les tenants du néogothique ont beaucoup de mal à admettre la représentation trop anatomique du cœur dont le réalisme peut choquer. Ils préfèrent un langage plus symbolique. A.-N. Didron trace une ligne de conduite souvent suivie ; elle est reprise par son neveu, Édouard, dans un opuscule contemporain de l'église votive parisienne<sup>68</sup>. Après les années 1880, l'iconographie au cœur sanglant pénètre au plus profond du pays, grâce à l'action du père Ramière et à la diffusion massive d'images par *L'Apostolat de la Prière*. Les artistes n'ont pas beaucoup de latitude pour s'éloigner de la figure imposée par Bernard Bénézet et finissent par la considérer comme une réalité incontournable<sup>69</sup>. Les artistes symbolistes, comme Armand-Calliat, ont résisté de leur mieux.

Le concept de la royauté sociale du Christ s'élabore au cours du dernier tiers du siècle sous l'influence du cardinal Pie, évêque de Poitiers qui prêche volontiers sur le thème « Jésus roi des Juifs, Jésus roi des nations. » Il séduit tous les catholiques attachés à l'idée de monarchie. Cette souveraineté est associée à l'image vétéro testamentaire de Melchisédech, souverain et prêtre. L'iconographie n'est pas nouvelle, elle s'est développée dans les milieux germaniques autour du Petit Jésus miraculeux de Prague et celui de Loreto, tous deux représentés couronnés, vêtus d'un manteau impérial et tenant en main le globe surmonté de la croix ; en France, en 1638, le carmel de Beaune sous l'impulsion de Marguerite (Parigot) du Saint-Sacrement a répandu la dévotion au « petit roi de gloire ». Au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, les statues de l'Enfant Jésus sont munies d'un sceptre et le nimbe crucifère est souvent remplacé par une couronne. A la fin du siècle, les artistes le représentent célébrant l'eucharistie, revêtu d'une chasuble et donnant lui-même la communion aux petits enfants.

65 Lemman 1882, p. 181.

66 La consécration a lieu à Paray-le-Monial lors d'un pèlerinage conduit par Gabriel de Belcastel, le 29 juin 1873.

67 La Fête du Sacré-Cœur est étendue à l'Église universelle par Pie IX en 1856. Double de 1<sup>ère</sup> classe par Léon XIII, vendredi après la Fête-Dieu.

68 Didron 1874.

69 Mange 1992, p. 79-87.

## Marie, apparitions, hyperdulie et pèlerinages

Le développement du culte marial au XIX<sup>ème</sup> siècle constitue un événement tant spirituel qu'iconographique d'une portée jusque là inconnue. La grande nouveauté est la représentation de plus en plus fréquente de la Vierge sans l'Enfant Jésus, favorisée par la proclamation officielle du Dogme de l'Immaculée Conception, à Rome en 1854<sup>70</sup>. Cette définition de la conception immaculée de Marie par la bulle *Ineffabilis* extrait en quelque sorte Marie du destin commun à tous les hommes, le péché. Il inspire aux artistes des images cosmiques, situées dans un espace dilaté comme s'il était vu par Dieu lui-même. La représentation s'inspire également de la vision de l'Apocalypse, la femme revêtue de soleil comme d'un manteau, les pieds sur la tête d'un serpent monstrueux et la tête nimbée de douze étoiles.

L'hyperdulie mariale est de surcroît favorisée par les apparitions particulièrement nombreuses en France et qui mettent, chaque fois, en scène Marie seule. Chacune possède son iconographie propre<sup>71</sup>. La visionnaire de la rue du Bac, Catherine Labouré, fait représenter sa vision sur une médaille, appelée très rapidement « la médaille miraculeuse » et par des peintres, Lecerf en 1835, Vibert en 1837 et Frère Carbonnier en 1843 ; la médaille miraculeuse est frappée à plus de vingt millions d'exemplaires en France entre 1832 et 1836 et en 1842, on estime le nombre d'exemplaires vendus à cent millions<sup>72</sup>. La proclamation du dogme, célébrée avec une exceptionnelle magnificence à Saint-Pierre de Rome facilite la diffusion dans le monde entier de la nouvelle effigie mariale. Les évêques, rentrant chez eux éblouis par les fastes romains, répandent l'iconographie de la Vierge sans enfant<sup>73</sup>. A Lourdes, Joseph Fabisch essaie, non sans difficulté, de représenter la Belle Dame vue par Bernadette Soubirous ; il en est de même dans les autres lieux d'apparition<sup>74</sup>.

La Sacrée Congrégation des Rites autorise en mai 1877 la représentation de Notre-Dame de Lourdes et de Notre-Dame de La Salette, permission que ni les artistes ni les imprimeurs n'avaient attendue<sup>75</sup>. La principale conséquence de l'hyperdulie mariale sur l'iconographie est la construction ou la restauration d'églises : Le Puy, Fourvière, Notre-Dame de la Garde à Marseille, Notre-Dame de Verdels, Lourdes, Issoudun, Pontmain, Pellevoisin. Ces grands sanctuaires dont les murs se couvrent de représentations mariales, sont relayés dans chaque diocèse par de plus petits qui trouvent un regain d'influence comme Notre-Dame de Brébières près d'Amiens et Notre-Dame de Myans, près de Chambéry. Deux étapes essentielles assurent la notoriété des lieux de pèlerinage et de l'image vénérée qu'ils abritent : l'érection en basilique mineure et le couronnement de l'image. L'érection en basilique mineure est obtenue de Rome par décret du pape. L'église ainsi promue est munie d'un chapitre de chanoines qui donnent de l'ampleur aux cérémonies<sup>76</sup>; elle peut dispenser des indulgences et des grâces spéciales qui encouragent la visite. Le couronnement de ces vierges locales concédé par le chapitre de Saint-Pierre de Rome puis, à partir de 1867, par le pape lui-même et accompli avec beaucoup de solennité par l'évêque du lieu, encourage la représentation iconographique. De nombreux orfèvres sont sollicités pour les couronnes : Favier et Armand-Calliat pour Notre-Dame de Fourvière, Armand-Calliat pour

70 Laurentin 1963.

71 Parmi les principales, il faut citer : à Paris, celle de la rue du Bac à Catherine Labouré, Fille de la Charité, 1830 ; Einsiedeln, 1835 ; Rome, à Alphonse Ratisbonne dans l'église San Andrea delle Fratte, 1842 ; La Salette, 1846 ; Asbonnes (Vienne), 1847 ; Nouillan (Hautes-Pyrénées), 1848 ; Lourdes, 1858 ; Francoules (Lot), 1860 ; Pontmain, 1871 ; Saint-Bauzille (Hérault), 1873 et Pellevoisin, 1876. Voir : Berthod, Hardouin-Fugier 1999, p. 33-34.

72 Laurentin, Roche 1976, p. 42 et 56.

73 Sire 1904, p. 4-6.

74 Lavigne 1980, p. 76-79.

75 Décret du 12 mai 1877.

76 Les chanoines des basiliques ont le droit de porter le costume canonial romain, c'est à dire à chape de laine violette et le chaperon de soie cramoisie ou d'hermine.



Notre-Dame de l'Osier, Notre-Dame de Verdélais, Notre-Dame de Gray, Mellerio pour Lourdes et le Mont-Saint-Michel, Poussielgue-Rusand pour Notre-Dame des Victoires.

### Les saints

Dans la seconde partie du siècle, on assiste à une explosion de la représentation des saints ; ils sont partout, sur les verrières et les murs des églises, les vêtements liturgiques, les dais, les vases sacrés, les reliquaires. Les saints diocésains abandonnés par la liturgie romaine ne le sont pas par les érudits locaux. A la faveur de travaux dans les édifices (souvent pour mettre en place un système de chauffage), les restes retrouvés dans les tombes permettent de revivifier la dévotion aux premiers évêques du lieu et aux confesseurs. Dans les décors, ils côtoient les saints romains et les martyrs exhumés des catacombes. Souvent un parallèle est établi entre les martyrs de la primitive Église et ceux du XVI<sup>ème</sup> siècle, victimes des guerres de religion ou de l'évangélisation. En 1867, Charles Cahier publie un recueil iconographique des saints remarquablement illustré, énumérant pour chacun leurs attributs et donnant aux artistes des modèles sans faille<sup>77</sup>. Les Flandrin, Charles Lameire, Gaspard Poncet et Auguste Steinheil élaborent ainsi de grandes théories de saints qui couvrent les murs des édifices.

Les reliquaires, généralement sobres, réalisés au début du siècle sont abandonnés pour de plus somptueux qui laissent une large place à l'iconographie agiographique et dont le plus connu est celui de la sainte Couronne de Notre-Dame de Paris, réalisé par Poussielgue-Rusand sur un dessin de Viollet-le-Duc<sup>78</sup>; il faut citer aussi du même orfèvre celui de saint Fleuret offert à la paroisse d'Estaing par le cardinal Bourret, et celui de saint-Flour dans la cathédrale éponyme. De son côté, Armand-Calliat s'inspire de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine pour illustrer les nombreux reliquaires qui sortent de ses ateliers. A la fin du siècle, l'iconographie se fait plus discrète, plus stylisée avec des saints au visage hiératique, au corps filiforme empruntés à l'école de Beuron. Les artistes privilégient le signe, le symbole : on aime les étoiles, l'hostie rayonnante, la colombe ou tout simplement un décor géométrique déclinant la croix.

L'orfèvrerie religieuse du XIX<sup>ème</sup> siècle s'inscrit dans l'immense production en métal précieux dont le siècle est le témoin. L'art d'église s'inscrit dans la production nationale et ne craint pas de s'exposer.

Tout concourt à cette extraordinaire production : la politique, le sentiment religieux et le développement technique et industriel. Aucun siècle n'a connu tant de « styles », tant d'orfèvres religieux, tant de commanditaires, petits et grands. Ce qui reste dans les sacristies de nos églises et de nos cathédrales, souvent méprisé jusqu'à ces dernières décennies, en est le reflet qu'il convient aujourd'hui de sauvegarder.

---

<sup>77</sup> Cahier 1867.

<sup>78</sup> Elle paraît démodée dès les années 1840 et les chanoines ne la jugent pas « appropriée à son auguste destination », Favier 2014, p. 120-121.

