

## Introduction

Dans les dessins de la collection Gaignières (1644-1715), qui constituent le principal témoignage iconographique de l'art funéraire d'Ancien Régime, est employée une typologie simple qui distingue « épitaphe », « tombe » et « tombeau » : l'épitaphe est une table fixée au mur portant une inscription, la tombe une dalle funéraire, le tombeau un monument avec figures en ronde bosse. Toutefois, une telle classification se trouve mise à l'épreuve au XVII<sup>e</sup> siècle. Le sarcophage de Claude de L'Aubespine aux Jacobins de Paris, parce qu'il n'a pas de figures, est qualifié d'« épitaphe » dans le dessin de la collection Gaignières. Le petit monument mural de Guillaume du Vair avec son buste en ronde-bosse, ou encore celui de Jean-Gaston et Marie-Anne d'Orléans aux Célestins, sont aussi des « épitaphes ». En revanche le monument mural d'Anne-Marie Martinozzi à Saint-André-des-Arts, avec son léger bas-relief et sa longue inscription, est un « tombeau ». La même difficulté à désigner les œuvres se retrouve dans les contrats passés au XVII<sup>e</sup> siècle : les monuments y sont désignés sous le nom tantôt d'« épitaphes », tantôt de « sépultures », tantôt de « mausolées ». Ainsi, dans les contrats qui les concernent, le monument de Jacques de Poyanne, avec son priant de taille naturelle, est une « épitaphe » (1611), celui de Diane de France, duchesse d'Angoulême, lui aussi avec priant, une « sépulture » (1621, ill. V), celui d'Anne de Noailles, avec la figure en relief du défunt et une allégorie de la Mort, un « mausolée » (1682, ill. XXVII).

La difficulté à désigner ces œuvres tient aux transformations de l'art funéraire tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle. Si la typologie utilisée dans les dessins de la collection Gaignières est opératoire jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et achoppe ensuite, c'est en raison de la monumentalisation de l'art funéraire dans les églises et d'une variété nouvelle des formes : les épitaphes s'allon-

gent, sont augmentées de figures allégoriques, leur architecture se fait plus complexe. Les commandes de monuments avec figures en ronde-bosse se multiplient, qu'il s'agisse de la représentation du défunt lui-même ou d'allégories qui deviennent de véritables personnages.

Néanmoins, dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, le mot « tombeau » est plus systématiquement employé. Il désigne, ainsi que le définit Furetière dans son *Dictionnaire*, un « lieu magnifique ou enrichi » :

« *Tombeau*, lieu magnifique ou enrichi, qui marque qu'on y a enterré quelque personne de considération. Artémise fit bâtir à son mari un superbe *tombeau*, que de son nom elle appela Mausolée. Il y a à Saint-Denis des *tombeaux* des Rois de France fort superbes<sup>1</sup>. »

À cette définition, correspond celle du premier *Dictionnaire* de l'Académie française :

« Tombeau. Sépulcre, monument élevé à la mémoire d'un mort dans l'endroit où il est inhumé, où il est enterré. *Tombeau magnifique, superbe tombeau. Les tombeaux des rois. Élever un tombeau*<sup>2</sup>. »

Les hommes de lettres du second XVII<sup>e</sup> siècle ont eux aussi une préférence pour le mot « tombeau ». Guillet de Saint-Georges décrit le « tombeau » d'Henri II de Bourbon-Condé, « superbe mausolée » ; Nivelon explique le sens des dessins de Le Brun pour les « tombeaux » de Turenne, Colbert et François de Créqui ; Germain Brice loue sans retenue les « tombeaux » de Charles de Créqui et Louvois aux Capucines ; François Lemée distingue les « mausolées de nos Rois » et les « tombeaux particuliers », ces « lugubres monuments ». Le sens du mot semble donc s'être élargi pour désigner l'ensemble des monuments et témoigne d'un désir nouveau de grandeur et d'éclat.

## Le corpus

La généralisation du nom « tombeau » prend acte des transformations de l'art funéraire. On perçoit cependant à travers ces ambiguïtés terminologiques l'origine de la difficulté à constituer le corpus de notre étude. Où s'arrête l'építaphe ? Où commence le monument ? Nous avons donc dû fixer une limite en écartant de notre corpus l'ensemble des petits monuments composés d'un buste et d'une építaphe, composition très courante au XVII<sup>e</sup> siècle, au profit des compositions plus complexes incluant un cadre architectural et des ornements qui transforment l'építaphe en monument mural. Les prix de ces compositions, dans la mesure où l'on en possède les contrats, fournissent un précieux indicateur car il n'existe dès le début de

1. A. FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*, Amsterdam, La Haye, 1690, n.p., article « tombeau ».

2. *Le dictionnaire de l'Académie française*, première édition, Paris, 1694.

la période aucune commune mesure entre les simples épitaphes (autour de 300 livres tournois) et les monuments (dont les prix avoisinent les 3 000 livres tournois), en raison non seulement de leur taille mais encore de l'emploi du marbre. Nous avons ainsi retenu des sarcophages ornés dépourvus de figures sculptées (Claude de L'Aubespine aux Jacobins, Anne de Rohan-Guéméné aux Feuillants) car ces monuments témoignent d'un véritable désir de magnificence : en 1669, Anne de Rohan commande pour 6 000 livres tournois son monument au sculpteur Benoît Massou, un sarcophage de marbre blanc orné des armes des Rohan, placé sur un soubassement de marbre jaspé, devant un fond de marbre rouge.

Le champ chronologique de l'étude embrasse les règnes de Louis XIII et Louis XIV (1610-1715), ce qui permet de prendre la mesure de nettes évolutions : on voit sur la période de belles transformations de l'art funéraire en accord avec la mutation de la pastorale de l'Église sur la mort, le renouvellement des élites dans le service de l'État, le changement social et intellectuel du métier de sculpteur. Nous avons inclus dans le corpus le monument du cœur de Louis XIV, même s'il est plus tardif puisque commandé après la mort du souverain, car il permettait de mieux comprendre les choix funéraires des souverains Bourbons. La date donnée à chaque monument dans cette étude a toujours été celle de la commande et non celle l'élévation, car les délais d'exécution des monuments étaient si aléatoires que les dates de mise en place ne pouvaient constituer une base solide. Le choix de l'espace parisien s'entend au sens large (la ville, la cité, l'université, les faubourgs) car cet espace croît en permanence durant la période en raison de l'expansion des faubourgs. Pour la cohérence du propos sur les monuments royaux, ont été ponctuellement rattachées à cette étude les villes de Saint-Denis (projets de monuments royaux) et de Saint-Cloud (monument du cœur d'Henri III).

Une fois ces limites établies, le corpus compte cent vingt-et-un monuments<sup>3</sup>. Il contient des œuvres encore extrêmement diverses par leur prix, leur matériau, leurs dimensions et leur qualité artistique. Ce sont des chapelles funéraires, comme celle des Briçonnet aux Cordeliers de Paris, dans laquelle chaque génération ajoute un petit monument avec buste. Ce sont des priants de terre ou de pierre peinte comme ceux de Claude Bernard dans l'église de l'hôpital de la Charité, de Jacques de Poyanne et Jacques de La Fontaine aux Grands-Augustins. Ce sont de simples monuments muraux orné d'un relief qui représente une allégorie, comme ceux de l'abbé Dreux-Hennequin dans l'église Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie ou d'Henri du Mont dans l'église Saint-Paul. Ce sont de grandes compositions ornées de plusieurs figures comme la pyramide des Longueville aux Célestins, le

3. Auxquels il faut ajouter les restaurations de tombeaux de saints et de tombeaux royaux à Saint-Germain-des-Prés et Sainte-Geneviève.

monument de Turenne à Saint-Denis ou celui de Colbert à Saint-Eustache. C'est le monument de Richelieu au milieu du chœur de la chapelle de la Sorbonne. C'est la grande *Descente de croix* de Girardon à Saint-Landry. Cette variété formelle reflète l'hétérogénéité sociale des défunts : ce ne sont pas seulement des princes, des ministres ou des cardinaux, mais aussi des hommes plus modestes comme celui de Pierre III Séguier, marquis d'O (Saint-André-des-Arts), personnage surtout connu pour avoir cédé son office de maître des requêtes au futur chancelier Séguier, son cousin.

Étudier un tel sujet imposait la constitution rigoureuse d'un catalogue des œuvres, car les morceaux de sculpture placés aujourd'hui dans les églises ou les musées ne reflètent en rien ce qu'étaient les monuments. Chaque fiche du catalogue<sup>4</sup> fournit des informations sur la biographie du défunt, détermine l'emplacement d'origine du tombeau, propose une description formelle et iconographique, donne le texte complet des inscriptions, reprend les éléments connus sur la genèse de l'œuvre (sculpteurs, date, contrat, prix), retrace l'histoire de l'œuvre depuis sa création jusqu'à son lieu et son état présents, indique toutes ses reproductions figurées anciennes, enfin propose une bibliographie qui fait état à la fois des sources anciennes et des publications récentes. Le présent volume contient un cahier d'illustrations, mais on trouvera dans le catalogue les reproductions figurées anciennes et les photographies des monuments conservés.

Au terme du travail de reconstitution s'est imposée la faiblesse relative du nombre de monuments funéraires érigés à Paris sur un peu plus de cent ans. La richesse des répertoires de dessin, à commencer par la célèbre collection Gaignières, comme les lamentations sur le vandalisme révolutionnaire avaient pu laisser croire que ce patrimoine était beaucoup plus important. La rareté de ce type de commandes nous a imposé d'entrer dans les intentions particulières des commanditaires et des artistes.

### Le cadre historiographique

Notre étude s'inscrit tout d'abord dans le champ des travaux d'histoire de l'art sur la sculpture française du XVII<sup>e</sup> siècle, même si elle se montre par son sujet comme par ses méthodes assez différente. Les principaux monuments funéraires de cette période sont assez bien connus des historiens d'art puisqu'ils ont fait pour partie l'objet d'un recensement dans le catalogue de François Souchal sur les sculpteurs du règne de Louis XIV<sup>5</sup>, et d'études ponctuelles souvent dans le cadre de monographies de sculpteurs<sup>6</sup>. Cependant ces travaux ont délaissé toute une partie des monuments

4. Ce catalogue figure dans le CD-Rom joint au volume.

5. F. SOUCHAL, et F. DE LA MOUREYRE, H. DUMUIS, *French Sculptors of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. The Reign of Louis XIV*, Oxford, 1977-1993, 4 vol.

6. Étienne Le Hongre (S. Hoog, 1960), Philippe de Buyster (P. Chaleix, 1967, F. de La Moureyre 2007), Gilles Guérin (M.-T. Forest, 1973), Martin Desjardins (L. Seelig, 1973), les frères Coustou

de notre corpus du fait de leur disparition ou de leur faible intérêt artistique ils s'intéressent peu à la genèse des monuments. Ainsi, si le catalogue des sculpteurs du règne de Louis XIV ne manque pas de fournir les informations essentielles concernant l'état final des monuments, tels ceux de Richelieu ou de Mazarin, il ne retrace pas l'histoire des différents projets, des débats sur l'emplacement, de la querelle entre Girardon et la duchesse d'Aiguillon..., autant d'éléments qui participent aussi d'une histoire de l'art funéraire.

Notre étude s'inscrit par ailleurs dans le champ plus large des recherches sur l'art funéraire. Erwin Panofsky, lorsqu'il publia en 1964 ses conférences prononcées à New York (*Tomb sculpture. Four lectures on its changing Aspects from Ancien Egypt to Bernini*), constitua l'art funéraire en objet d'étude<sup>7</sup>. Il fonda alors l'histoire de cet art sur un paradigme typologique, que l'on retrouve encore dans certaines études récentes, comme celle de Mary Jackson Harvey sur la sculpture funéraire française (1987) ou celle de Nigel Llewellyn sur l'art funéraire anglais après la Réforme (2000)<sup>8</sup>. Cette approche iconographique a pour inconvénient de proposer des classifications toujours imparfaites et de soustraire les œuvres à leur contexte social et religieux. Ces dernières années, l'art funéraire a fait l'objet d'un regain d'intérêt dans plusieurs pays européens : en Angleterre, outre la grande étude de Nigel Llewellyn, on peut mentionner l'ouvrage d'Aidan Dodson sur les tombeaux royaux de Grande Bretagne (2004)<sup>9</sup> et l'activité dynamique de la Church Monuments Society avec sa revue *Church Monuments* ; aux Pays-Bas, l'étude de Frits Scholten, *Sumptuous Memories: Studies in Seventeenth-Century Dutch Tomb Sculpture* (2003)<sup>10</sup>, constitue une enquête intéressante sur la question ; en Allemagne, le groupe Requiem de l'université de Berlin conduit, depuis 2001, des recherches sur les tombeaux des papes et des cardinaux à Rome et plus largement organise et publie des colloques sur l'art funéraire européen ; à Kassel, le Museum für Sepulkralkultur et son centre de recherches organise des expositions et publie catalogues, actes de colloques et monographies sur ce thème. Le point commun de ces travaux récents, fondés sur une analyse plus érudite des monuments, est de faire une histoire non plus iconographique mais sociale de l'art funéraire, mettant

(F. Souchal, 1980), Robert Le Lorrain (M. Beaulieu, 1982), Girardon (D. Walker, 1982), les frères Marsy (T. Hedin, 1983), Nicolas Blasset (C. Debrie, 1984), Hubert Le Sueur (G. Bresc, 1985), Michel Bourdin père et fils (C. Benoist, 1987), Jacques Sarazin (B. Brejon de Lavergnée, G. Bresc, F. de la Moureyre, 1992), François Anguier (F. de La Moureyre 2002). Voir M. BOUDON-MACHUEL, « Vingt ans de recherches sur la sculpture française des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles », *Histoire de l'art*, n° 57, 2005, p. 3-13.

7. E. PANOFSKY, *La sculpture funéraire* [1964], trad. fr., Paris, 1995.

8. M. JACKSON HARVEY, *French Baroque Tomb Sculpture: the Activation of Effigy*, Ph.D., université de Chicago, 1987 (non publiée) ; N. Llewellyn, *Funeral Monuments in post-Reformation England*, Cambridge, 2000.

9. A. DODSON, *The Royal Tombs of Great Britain*, Londres, 2004.

10. F. SCHOLTEN, *Sumptuous Memories. Studies in seventeenth Dutch tomb sculpture*, Zwolle, 2003.

régulièrement en valeur les problèmes de construction de la mémoire, de statut, de légitimation et de stratégies familiales.

Enfin, notre étude s'inscrit dans la continuité de l'histoire de la mort et des pratiques funéraires. Après les grandes enquêtes menées dans les années 1960-1970, dont la synthèse de Michel Vovelle *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, parue en 1983, marqua l'aboutissement, les études sur la mort sont devenues plus rares, mais n'ont pas disparu<sup>11</sup>. Régis Bertrand, dans l'introduction de sa thèse d'État (soutenue en 1994), revient sur les attermoissements de ses propres recherches et tente de les expliquer : à l'heure où la micro-histoire commençait à s'écrire, où la notion de mentalité devenait plus problématique, il ressentait la difficulté d'achever une thèse qui se trouvait dans la continuité des études antérieures<sup>12</sup>. Et en effet, les études plus récentes sur la mort, au premier rang desquelles figurent celles de Régis Bertrand, ont un caractère moins systématique, plus monographique, avec un intérêt renforcé pour la production des sources et les enjeux sociopolitiques. Au nombre de ces études, nous citerons le colloque de Rouen en 1991, ceux d'Aix-en-Provence et de Constance en 2003, ainsi que le livre d'Hélène Germa-Romann sur le sentiment de la mort chez les gentilshommes français (2001)<sup>13</sup>. La mort des rois a continué à intéresser vivement les historiens, dans la continuité des ouvrages de Ralph E. Giesey ou dans la comparaison des situations propres à chacune des monarchies européennes (programme « Mémoire monarchique et construction de l'Europe. Les stratégies funéraires des dynasties princières, 16<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> siècle » du centre de recherches du château de Versailles). Concernant l'art funéraire, on peut citer la parution en 2005 du colloque tenu à Tours en 1996, ainsi que le numéro de la *Revue historique* consacré à « Deux nécropoles princières à l'âge moderne : Saint-Denis et Westminster<sup>14</sup> ».

## Une autre histoire de l'art funéraire

Comment écrire aujourd'hui une histoire des monuments funéraires à Paris entre 1610 et 1715<sup>15</sup>? La réflexion qui suit est profondément inspi-

11. M. VOVELLE, *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, 1983. Voir aussi du même auteur, « Encore la mort : un peu plus qu'une mode? », *Annales E.S.C.*, 37<sup>e</sup> année, 1982-2, p. 276-287.

12. R. BERTRAND, *Les Provençaux et leurs morts*, doctorat d'État dact., sous la dir. de M. Vovelle, université Paris I, 1994.

13. *Autour des morts. Mémoire et identité*, actes du V<sup>e</sup> colloque international sur la sociabilité (Rouen, 19-21 novembre 1998), Rouen, 2001 ; R. BERTRAND, A. CAROL, J.-N. PELEN, *Les narrations de la mort*, Aix-en-Provence, 2005 ; M. HENGERER (dir.), *Macht und Memoria. Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit*, Wien, 2005 ; H. GERMA-ROMANN, *Du « bel mourir » au bien mourir, le sentiment de la mort chez les gentilshommes français : 1515-1643*, Genève, 2001.

14. J. GUILLAUME (dir.), *Demeures d'éternité. Églises et chapelles funéraires aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, 2005 ; *Revue historique*, 2006, n<sup>o</sup> 637.

15. Ce sujet a par deux fois fait l'objet d'études. En 1925, M.-E. de Sainte-Beuve a écrit une thèse de l'École du Louvre intitulée *La sculpture funéraire au XVI<sup>e</sup> siècle dans les églises de Paris*, dont malheu-

rée par les problèmes que soulève l'esthétique de la réception, objet de la première partie de ce livre : « Cet art, écrit Hans Robert Jauss, dont l'autonomie s'est pétrifiée en un dogme institutionnel, doit être de nouveau soumis aux lois de la compréhension historique, en même temps que doivent être rendus à l'expérience esthétique le rôle social et la fonction de communication qu'elle a perdus<sup>16</sup>. » Dans la recherche des signes d'une réception des monuments funéraires sur quatre siècles, est donnée à voir la distance entre ces œuvres et des discours ou des gestes indifférents, critiques, parfois hostiles. L'histoire de la réception telle que nous la retraçons est une histoire déceptive, une histoire de mauvaise plutôt que de bonne fortune des œuvres d'art. Mais cette histoire se révèle aussi profondément instructive des attentes de ceux qui regardent les monuments funéraires et par là des contraintes et des normes qui pèsent sur leur création. Parcourir les différentes formes de réception des monuments permet non seulement de revenir sur une perception trop marquée encore par la déploration du vandalisme et le mythe d'un âge d'or de l'art funéraire français, mais aussi de saisir la multiplicité des regards et des appropriations dont ces œuvres firent l'objet. Car c'est bien là l'enseignement de cette histoire de la réception : dans l'œuvre, par l'œuvre, multiples sont les voix qui se font entendre, multiples ceux à qui elles s'adressent.

Une telle histoire a permis d'aborder de front la question du statut et de la fonction de l'image funéraire, de son pouvoir idéal toujours mesuré à l'aune de son pouvoir réel. Dans la deuxième partie, « le monument funéraire entre la tombe et l'autel », est interrogée la fonction religieuse de l'image funéraire : son rôle matériel et symbolique, sa place dans l'économie du salut, sa réappropriation par l'Église dans le cadre d'une pastorale tridentine et d'une mise en ordre ecclésiale. Dans la troisième partie, « une politique de la mort », sont explorés en deux temps les rapports ambigus entre pouvoir et représentation. D'abord pour le cas des monuments des souverains français et des souverains étrangers en exil, ensuite pour le cas plus général des Parisiens dont les tombeaux furent érigés dans les églises, sont posées les questions suivantes : tout pouvoir appelle-t-il représentation ? Toute représentation est-elle la marque d'un pouvoir ? Quel pouvoir voudrait-on qu'exercent les images funéraires ? Dans une quatrième et

reusement le manuscrit a disparu ; elle a fait cependant paraître de nombreux articles concernant des monuments célèbres (Turenne, Richelieu...), remarquablement documentés. En 1987, M. J. Harvey a achevé son Ph.D. intitulé *French Baroque Tomb Sculpture: the Activation of Effigy* (université de Chicago) : cette étude s'intéresse pour l'essentiel à la question des types d'effigies, s'appuyant sur un corpus dont les limites sont définies en fonction du seul sujet ; elle a aussi fait paraître deux articles passionnants sur les monuments d'Henri de Montmorency et de Turenne (« The Tomb of Montmorency as recompense du martyr », *GBA*, 1989, n° 114, sept., p. 63-80 ; « Death and Dynasty in the Bouillon Tomb Commissions », *Art Bulletin*, LXXIV, n° 2, 1992, p. 271-296).

16. H. R. JAUSS, *De l'« Iphigénie » de Racine à celle de Goethe*, Munich, 1975, trad. fr., Paris, 1990, p. 267.

dernière partie, « l'artiste, son commanditaire et son public » sont envisagés, dans une perspective chronologique, les changements simultanés des œuvres et du travail des artistes, changements qui s'articulent eux-mêmes aux scissions politiques et sociales du siècle. La naissance de l'œuvre d'art entre volonté du commanditaire, invention artistique et normes sociales, permet de repenser la notion d'*auctoritas* et de trancher le nœud gordien qui lie trop facilement l'artiste et son œuvre.

L'histoire de la réception qui inaugure cette étude offre ainsi un enseignement fécond, mais ne se présente aucunement comme une photographie des effets à l'œuvre. Il s'agit plutôt d'une histoire indicielle qui permet de définir des champs dans lesquels s'exercent le pouvoir des monuments, mais qui demeure tout aussi instructive dans ses malentendus, ses contresens, ses violences et ses lacunes. Elle invite à l'étude d'objets qui ne peuvent être uniquement considérés comme des œuvres d'art et qui se montrent ambigus dans leurs intentions, leurs significations et leurs pouvoirs.

Abréviations utilisées dans les notes :

Arch. Nat.	:	Archives Nationales
BnF	:	Bibliothèque nationale de France
BSHAF	:	Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français
GBA	:	Gazette des Beaux-Arts
MC	:	Minutier central des notaires
NAAF	:	Nouvelles Archives de l'art français