



**HAL**  
open science

## Accéder à l'éternité : la chapelle de la Communion à Saint-Merry

Emilie Chedeville

► **To cite this version:**

Emilie Chedeville. Accéder à l'éternité : la chapelle de la Communion à Saint-Merry. La part de l'œil  
- Revue de pensée des arts plastiques, 2023, 37, pp.198-213. hal-04021326

**HAL Id: hal-04021326**

**<https://hal.science/hal-04021326>**

Submitted on 14 Apr 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Émilie CHEDEVILLE, « Accéder à l'éternité : la chapelle de la Communion à Saint-Merry », *La Part de l'œil*, 37, 2023, Nathalie KREMER et Susanna CAVIGLIA (éd.), *Suspendre le temps, continuer l'espace. La division lessingienne à l'épreuve des arts*, p. 198-213.

Version d'auteur.

[Fig. 1 : La chapelle de la Communion de l'église Saint-Merry © EC]

ACCÉDER À L'ÉTERNITÉ : LA CHAPELLE DE LA COMMUNION À SAINT-MERRY\*

Émilie Chedeville

Un véritable « défaut qui choque la vue<sup>1</sup> ». Ainsi Piganiol de La Force considère-t-il en 1765 la disposition de l'autel dans la nouvelle chapelle de la Communion de l'église Saint-Merry, placé non pas à l'extrémité de la chapelle, mais au milieu du côté le plus long (fig. 1). Cet emplacement, qui peut sembler incongru, est pourtant ce qui permet d'inscrire le nouvel espace architectural dans la continuité de l'église préexistante, en contrebalançant l'axe longitudinal vers le chœur par un axe latéral menant à la chapelle, au bout duquel se trouve l'autel de la Communion. Élevée à partir de 1743, la nouvelle chapelle présente un curieux ajout classique à l'église flamboyante<sup>2</sup>. Littéralement apposée sur l'ancien mur sud de l'édifice, elle aurait constitué au XVIII<sup>e</sup> siècle un élément quasi autonome par rapport au reste de l'église, stylistiquement et spatialement, si l'autel de la Communion n'avait été visible depuis la nef de l'église. Cet agencement augmente considérablement l'impression d'espace dans la chapelle, parce que, comme le faisait remarquer Dezallier d'Argenville, « l'autel et le tableau représentant les Pèlerins d'Emmaüs sont faits pour faire illusion<sup>3</sup> ». Le *connoisseur* soulignait par là une seconde continuité, cette fois entre l'espace réel de la chapelle et l'espace de la représentation au sein du retable. Peint en 1749 par Charles-Antoine Coypel, le retable est toujours en place et représente le *Souper d'Emmaüs* (fig. 2). On y voit, dans une rotonde à laquelle mènent quelques marches, le Christ attablé avec deux disciples ouvrant les bras après la bénédiction du pain, tandis que les deux pèlerins esquissent des gestes de stupeur. Une myriade d'angelots virevolte pour accompagner une gloire irradiant autour du Christ dressé au centre de la composition, dans une salle qui ressemble par bien des aspects à la chapelle réelle dessinée par l'architecte Boffrand. La disposition à première vue maladroite de l'autel est ainsi corrigée par l'effort illusionniste du *Souper d'Emmaüs* de Coypel, qui montre comme advenant devant le spectateur la théophanie d'Emmaüs. Grâce au traitement illusionniste, la fenêtre sur l'éternité que constituent les apparitions du Christ après la Résurrection s'ouvre aussi devant le fidèle de Saint-Merry. La continuité spatiale permet de mettre en place un effet de suspens temporel, grâce à l'épanchement dans l'espace du spectateur de l'impression d'éternité qui baigne la scène peinte.

[Fig. 2 : Vue de la chapelle de la Communion depuis la nef avec le retable de Charles-Antoine Coypel, *Le Souper d'Emmaüs*, 1749, huile sur toile cintrée, 590 x 315 cm © EC]

L'illusion convoquée par Dezallier provient notamment du dispositif spatial inventé par Boffrand et Coypel qui s'efforce de rendre présentes les figures du retable par un jeu d'effets de

---

\* Nous tenons à remercier Susanna Caviglia et Nathalie Kremer pour leur relecture attentive et leurs suggestions, ainsi que notre directeur de recherches, Étienne Jollet. Cet article leur doit beaucoup.

<sup>1</sup> Jean-Aymar Piganiol de La Force, *Description historique de la ville de Paris*, Paris, Libraires associés, 1765, t. III, p. 465.

<sup>2</sup> Elle est reconstruite peu après 1500 et achevée en 1569. Cf. Agnès Bos, *Les églises flamboyantes de Paris (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Picard, 2003, pp. 233-241.

<sup>3</sup> Antoine Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris*, Paris, De Bure, 1752, p. 163.

seuils. Ceux-ci, plutôt que de séparer le spectateur de la scène figurée, contribuent à l'y intégrer et à prolonger l'espace relativement exigü de la chapelle dans celui de la représentation. Plusieurs modifications *a posteriori* ont contribué à fausser la perception originelle de cette chapelle que nous voudrions reconstituer ici, afin d'en comprendre le rôle dans le processus de rénovation de la paroisse, rénovation tant matérielle que spirituelle. Les embellissements de Saint-Merry débutent en effet après que plusieurs sacrilèges ont été constatés dans l'église, comme pour inscrire durablement la reprise en main qui s'ensuivit.

Dans cet article, nous nous proposons d'étudier la manière dont l'agencement de la chapelle et le prolongement spatial du tableau de Coypel cherchent moins à représenter une succession d'instantanés et d'épisodes, qu'à communiquer au spectateur l'impression d'un suspens temporel, c'est-à-dire susciter l'expérience de l'atemporalité propre à la quiétude divine. Paradoxalement, les effets de seuil qui démarquent nettement les espaces opèrent comme des agents de liaison, de scansion, d'accompagnement le long d'un chemin, plutôt que des séparateurs, et laissent la possibilité au fidèle de se projeter dans la scène représentée. C'est ainsi une continuité spatiale qui est assurée, parallèlement à un effet de glissement du temps humain vers une éternité divine. Dans le contexte de réaffirmation eucharistique qui est celui de la rénovation de Saint-Merry dans les années 1730 et 1740, l'expérience de l'entrée dans la chapelle de la Communion chercherait ainsi à garantir l'actualité des grâces attachées au Saint-Sacrement par les mouvements du cœur que le traitement visuel suscite. En effet, la continuité spatiale donne tout d'abord au fidèle l'impression d'avancer vers le Christ présent. Le spectateur peut ainsi contempler, puis expérimenter les différentes temporalités qui structurent la double nature du Christ, entre l'instantanéité de l'épisode évangélique et la permanence éternelle du divin. Enfin, c'est véritablement dans la communion sacramentelle, à laquelle le décor de la chapelle l'invite, que le fidèle trouve la part d'éternité vers laquelle il tend.

## CONTINUITÉ DES ESPACES : AVANCER VERS LE CHRIST

L'édification de la chapelle de la Communion constitue la première rénovation d'importance pour la paroisse de Saint-Merry, qui, après quelques réparations de fortune aux autels de la croisée du transept et avant le grand projet d'embellissement du chœur par les frères Slodtz en 1752<sup>4</sup>, décide de transformer les Charniers en un lieu spécifique pour la distribution de l'Eucharistie<sup>5</sup>. Avant cela, la communion était reçue derrière le maître-autel, dans « une chapelle de la Communion si étroite », rapporte le marguillier comptable après les travaux, « qu'elle ne pouvait suffire au concours des personnes qui se présentaient à la sainte table, et si sombre qu'il s'y est souvent fait des vols, même du saint ciboire<sup>6</sup> ». Cette chapelle ne subvenait pas aux besoins de la paroisse, puisqu'on donnait aussi, les jours de grandes fêtes, la communion dans l'abside dédiée à la Vierge<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Cf. Sébastien Bontemps, « Invention, fonction(s) et exécution du décor architectural. Paul-Ambroise Slodtz et l'embellissement du chœur de l'église Saint-Merry à Paris », in Matthieu Lett, Léonie Marquaille et Carl Magnusson (éd.), *Décor et architecture (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle). Entre union et séparation des arts*, Berne, Peter Lang, 2020, pp. 171-183.

<sup>5</sup> « Aujourd'hui on appelle *Charnier*, une galerie autour des Églises Paroissiales, où l'on donne la Communion les jours de grandes Fêtes. *Communier sous les Charniers de la Paroisse* », *Dictionnaire de l'Académie*, 1762. La première chapelle de la Communion parisienne est celle construite par Jules Hardouin-Mansart à Saint-Séverin en 1673. À la suite de cela, de nombreuses paroisses parisiennes en élèvent, bien souvent sur les anciens Charniers, comme à Saint-Louis-en-l'Île (1714-1719), Saint-Jean-en-Grève (1733) ou Saint-Roch (1760).

<sup>6</sup> *Notions décrites en 1759 de tout ce qui a été donné et procuré à l'église de St. Merry de Paris depuis et y compris le temps de M. Blampignon Curé jusqu'en la présente année 1759*, pp. 1-2. Archives historiques de l'archidiocèse de Paris, Saint-Merry, série Z, liasses anciennes. Ce mémoire de reddition des comptes d'un marguillier, qui détaille le processus de financement des embellissements de la paroisse et dont on avait perdu la trace jusqu'ici, a été partiellement publié par Constant Baloche, *Église Saint-Merry de Paris. Histoire de la paroisse et de la collégiale (700-1910)*, Paris, Oudin, 1911.

<sup>7</sup> La fabrique a acheté au chapitre la moitié de la chapelle de la Vierge pour y donner la communion (*Ibid.*, p. 5).

Le nouveau lieu doit donc décharger l'église lors des périodes de grandes affluences, fluidifier la circulation lors des communions et surtout empêcher les vols d'espèces consacrées. Un fâcheux incident a décidé en effet de la construction d'une nouvelle chapelle, « l'enlèvement qui fut fait environ en 1722 du saint ciboire qu'on retrouva quelques jours après dans une chapelle tout terrassé et les saintes hosties répandues par terre<sup>8</sup> ». Ce sacrilège marque l'acmé de la fréquentation libertine de l'église qu'encouragent pénombre et négligence, comme le suggère le marguillier : « Toute l'église était extrêmement sale et noire ce qui la rendait un lieu de rendez-vous et y attirait bien des libertins [...]. Cette église n'était supportable que lorsqu'on tendait les tapisseries, belles dans les premiers temps, mais devenues si sombres qu'on croyait être au milieu d'une forêt<sup>9</sup>. » Le curé Louis Mettra prend alors conscience de « la nécessité d'une autre chapelle de la Communion, de la décoration de la chapelle de la Vierge où on la donnait les grandes fêtes et d'autres embellissements et dépenses qui lui parurent urgents<sup>10</sup> ». L'architecte doit ainsi répondre à deux nécessités : protéger les hosties du vol tout en réaffirmant la sacralité des espèces consacrées par une rhétorique spatiale et décorative. Par manque de crédits, la fabrique diffère d'une vingtaine d'années l'élévation d'une nouvelle chapelle<sup>11</sup>. Les travaux peuvent débiter grâce à l'héritage que reçoit finalement l'abbé Mettra, qui voyait dans les embellissements de l'église une œuvre tout aussi charitable que l'aide apportée aux nécessiteux<sup>12</sup>. Pour l'édification des Charniers, comme ensuite pour les travaux du chœur, la fabrique de Saint-Merry fait appel aux meilleurs artistes, rompus dans l'exercice de l'embellissement religieux. L'architecte Germain Boffrand est ainsi chargé du dessein d'ensemble par délibération de la fabrique du 12 août 1743<sup>13</sup>. Il souhaitait confier la sculpture au jeune Pigalle, mais après un différend avec la fabrique, se retire du projet, laissant à Paul-Ambroise Slodtz, élu des marguilliers, la réalisation des ornements sculptés et de l'autel en tombeau encadré par deux anges adorateurs<sup>14</sup>. Conformément au projet de Boffrand, l'imposant retable de près de six mètres de haut peint par Coypel surmonte l'autel de la chapelle<sup>15</sup>.

[Fig. 3 : Germain Boffrand, *Profil sur la longueur du côté des vitraux*, 1743, 430 x 590 mm, Paris, Archives nationales, MC/RS//216 © EC]

Aujourd'hui totalement intégrée à la nef principale après que le mur des bas-côtés a été abattu vers 1760, la chapelle de la Communion constituait avant cela une partie nettement séparée de

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>11</sup> Elle emprunte à cet effet une importante somme. Délibération du 20 décembre 1733 approuvant l'autorisation du Conseil d'État par lettres patentes du mois de septembre d'emprunter 200 000 livres « pour être employé à la Reconstruction de ladite Chapelle des Communians, de la Sacristie et des deux maisons appartenant à la fabrique » (AN/LL/851, fol. 228).

<sup>12</sup> « Pour la construction de la chapelle de la Communion M. Mettra promet trente mille livres qu'il avait reçues, dit-on, de la succession de M. Vivant, évêque de Paros, son oncle, avec la clause de les appliquer à telle bonne œuvre qu'il voudrait. », *Notions décrites en 1759...*, *op. cit.*, p. 7. Sur le curé Louis Mettra, voir la prosopographie établie par Ségolène de Dainville-Barbiche, *Devenir curé à Paris. Institutions et carrières ecclésiastiques (1695-1789)*, Paris, PUF, 2005, p. 491.

<sup>13</sup> Délibération de la fabrique du 12 août 1743 prenant *Décision et arrêté des plans et desseins pour la construction de la chapelle de la Communion, et de la maison encoignure des rues de la verrerie et St Martin* (AN/LL/851, fol. 261), accompagnée d'un acte notarié du même jour comprenant les *Plans et coupes et élévations de la chapelle de la Communion de Saint-Merry* (AN/MC/ET/CXII/540/A, désormais côté en réserve : AN/MC/RS//216).

<sup>14</sup> La cabale contre Pigalle, tout juste reçu à l'Académie en 1744 avec son *Mercure*, est menée par les Slodtz. Cf. Charles-Nicolas Cochin, *Mémoires inédits sur le Comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz*, éd. par Charles Henry, Paris, Charavay, 1880, pp. 131-132.

<sup>15</sup> Sur ces artistes et leurs ouvrages à Saint-Merry, voir, respectivement, Bruno Pons, « La chapelle de la Communion à l'église Saint-Merry », in Michel Gallet et Jörg Garms (éd.), *Germain Boffrand (1667-1754). L'aventure d'un architecte indépendant*, Paris, Herscher, 1986, pp. 240-243 ; François Souchal, *Les Slodtz. Sculpteurs et décorateurs du Roi (1685-1764)*, Paris, E. de Boccard, 1967, pp. 626-629 ; Thierry Lefrançois, *Charles Coypel, peintre du roi (1694-1752)*, Paris, Arthena, 1994, p. 358, cat. P262. Sur l'intégration des artistes à Saint-Merry, voir Hannah Williams, « Painters and Parish Life in Eighteenth-Century Paris : Art, Religion, and Sociability », in Jessica Frupp, Amandine Gorse et Nathalie Manceau (éd.), *Artistes, savants et amateurs. Art et sociabilité au XVIII<sup>e</sup> siècle (1715-1815)*, Paris, Mare et Martin, 2016, pp. 101-112.

l'édifice originel, puisque le mur sud de l'église, aux grandes baies flamboyantes, était intégré à l'élévation de la chapelle. Seule une porte y était percée, au niveau de la troisième travée (fig. 3). L'espace n'était alors accessible au fidèle que depuis la nef de l'église, ce qui s'explique, outre par la sécurité des espèces consacrées<sup>16</sup>, par l'usage restreint et spécifique du lieu : soit pour distribuer la communion après la messe comme il était d'usage sous l'Ancien Régime, soit pour marquer une station lors des processions mensuelles en l'honneur du Saint Sacrement, soit encore pour célébrer la messe du jour le lundi de Pâques<sup>17</sup>. On y passait néanmoins pour accéder à la salle située au nord de la chapelle où était dispensé le catéchisme (fig. 4). Cet emplacement décide ainsi d'un axe unique d'avancée dans la chapelle, qui, en jouant de la multiplicité des points de vue qu'adopte nécessairement tout fidèle pénétrant dans la chapelle, dévoile progressivement l'espace et le retable.

Fig. 4 : Germain Boffrand, *Plan au Sol*, 1743, 595 x 880 mm, Paris, Archives nationales, MC/RS//216 © EC

Fig. 5 : Germain Boffrand, *Profil sur la largeur de la Chapelle de la la Communion à Saint-Merry*, 1743, 430 x 300 mm, Paris, Archives nationales, MC/RS//216 © EC

Fig. 6 : Germain Boffrand, *Profil sur la longueur du côté de l'autel*, 1743, 440 x 590 mm, Paris, Archives nationales, MC/RS//216 © EC)

Depuis la travée centrale de la nef de l'église, l'encadrement de la porte cintrée de la chapelle dérobaît au regard, même lorsqu'elle était ouverte, la visibilité de l'ensemble du tableau, pour ne laisser voir que le tabernacle posé au centre de l'autel, précédé d'un petit emmarchement (fig. 5 et 6). On devine aussi à l'arrière de ce tabernacle le premier plan du retable peint par Coypel, un escalier précédé d'un pavage en damier. Si l'on compare l'élévation projetée avec l'autel actuellement en place, qui est une reconstitution par Alexandre Lenoir de celui dessiné par Paul-Ambroise Slodtz<sup>18</sup>, on s'aperçoit que le tableau descend aujourd'hui bien davantage sur la table d'autel qu'il n'était prévu à l'origine. L'espace était alors comme prolongé par cette structure scalaire, depuis les quelques marches au pied de l'autel, jusqu'à l'escalier fictif du tableau de Coypel. Plutôt que la scène figurée, le fidèle se dirigeant vers la chapelle découvre du retable d'abord ses indices spatiaux, qui prolongent l'espace de la chapelle dans celui du tableau. La continuité spatiale est ainsi établie dès avant d'entrer dans la chapelle, depuis l'espace extérieur de celle-ci. La porte, l'autel et le cadre sont d'une largeur équivalente, ce qui ne perturbe pas l'illusion mais la consolide au contraire en prolongeant l'effet perspectif. L'escalier dans le retable contribue quant à lui à l'impression de projection du spectateur au devant de l'espace<sup>19</sup>. Grâce à cet effet d'attraction, l'avancée du fidèle est conforme à son aspiration spirituelle.

À un mètre de la porte de la chapelle, le champ de vision se découvre peu à peu sur le retable, visible aux deux tiers environ, soit jusqu'à l'arcade peinte qui ouvre sur la pièce où dînent le Christ et ses disciples. La rotondité du chambranle cintré de la porte redouble parfaitement celle du cadre du retable et de l'arcade, et prolonge l'effet perspectif. La forme cintrée de l'embrasement et de la bordure du retable adoucit l'architecture aiguisée du gothique flamboyant pour mieux souligner la continuité au sein de cette succession d'arcs cintrés. Le regard est ainsi acheminé le long de l'axe latéral de la chapelle, depuis l'entrée, jusqu'au Christ debout derrière la table, au centre du retable. La prolongation fictive de l'espace de la chapelle par l'espace peint et les fonds infinis qui s'y dessinent grâce à la gloire irradiant autour du Christ, compensent l'impression d'écrasement contre le retable ressentie une fois passé le pas de la porte. Le regard du spectateur n'est pas arrêté par un

<sup>16</sup> D'autres réserves eucharistiques se situent dans le chœur, dans le tabernacle du maître-autel et dans la suspense eucharistique conformément aux usages gallicans, bien en évidence au milieu du sanctuaire, pour empêcher tout larcin.

<sup>17</sup> Pour le détail du calendrier, voir les *Offices propres de l'église collégiale et paroissiale de Saint Merry, abbé, suivant le nouveau Bréviaire de Paris*, Paris, Le Mercier, 1761, pp. i-ix.

<sup>18</sup> François Souchal, *Les Slodtz...*, *op. cit.*, p. 538.

<sup>19</sup> Traditionnellement, l'escalier symbolise la progression spirituelle vers Dieu. C'est le cas depuis l'image vétérotestamentaire de l'échelle de Jacob, fort prisée au Moyen Âge et réactualisée lors de la Réforme tridentine par Robert Bellarmin, *Les Degrez mystiques pour eslever l'âme à Dieu par la considération des créatures* [1616], Paris, Rocolet, 1655.

arrière-plan reproduisant artificiellement une scène extérieure, ouvrant vers un ailleurs, mais peut au contraire glisser doucement sur la toile, qui vient ainsi prolonger l'espace de la chapelle. Charles-Antoine Coypel s'est adjoint pour l'occasion l'aide de Pierre-Louis Subro, peintre d'architecture à l'Académie de Saint-Luc. Celui-ci a donné à la salle peinte une élévation très proche de celle réelle dessinée par Boffrand. C'est d'ailleurs la différence principale entre le *modello* et la réalisation finale<sup>20</sup> (fig. 7). Grâce au peintre d'architecture, les pilastres ioniques se muent en pilastres corinthiens rudentés et les lignes directrices s'affinent, pour mieux correspondre à l'élévation de la chapelle. Un même éclairage zénithal baigne la salle du repas, offert par les baies oblongues à balustres entourant le tambour d'une coupole, tandis qu'il provient de trois lanternes dans la chapelle. Subro est aussi payé pour les faux marbres de l'arcade en trompe-l'œil qui précède le retable, anticipant ainsi de près de vingt ans la solution proposée par Boullée pour les bras du transept de Saint-Roch en 1767<sup>21</sup>. Le trompe-l'œil n'intègre pas le spectateur directement dans la scène narrative, mais lui offre en revanche un but vers lequel se diriger grâce à la continuité perspective, dans une tension dévotionnelle.

Fig. 7 : Charles-Antoine Coypel, *Le Souper d'Emmaüs*, v. 1749, huile sur toile, 132 x 78 cm, Paris, musée Carnavalet, inv. P.2545 © Musée Carnavalet / Roger-Viollet

La figure repoussoir du serviteur montant l'escalier pour rejoindre le Christ et les deux disciples ajoute bien évidemment au dynamisme du dispositif spatial. Cette figure induit la possibilité d'un va-et-vient entre la salle fictive et la chapelle réelle, comme le suggère l'accident lumineux sur l'épaule dénudée, dont la source de lumière ne peut être que la baie zénithale de la chapelle. Ce serviteur vient accréditer l'illusion que le trompe-l'œil architectural et le dispositif spatial mettent en place structurellement, tout en assurant l'identification du spectateur à une figure en mouvement vers le Christ. L'illusion spatiale combinée au fort effet de présence des figures montre le repas d'Emmaüs comme un événement advenant devant le spectateur, dans une instantanéité bien humaine. S'y lisent ainsi les enchevêtrements temporels que recèle l'Incarnation du Christ. Celui-ci est, à Emmaüs, à la fois dans son rôle de figure historique, assumant entièrement son humanité, et dans celui de Dieu révélé dans sa gloire éternelle. Le système de captation de l'attention, du regard, puis du corps du spectateur de Saint-Merry l'entraîne ainsi vers la scène figurée pour le mettre en présence de cet événement, qui correspond à l'instant de basculement vers l'éternité<sup>22</sup>.

## TEMPORALITÉS DU CHRIST : LA SIMPLICITÉ DE L'ÉTERNITÉ

Le retable de Coypel, grâce à son arrière-plan illusionniste, se fond dans l'espace architectural dessiné par Boffrand. Cette continuité spatiale autorise une perméabilité temporelle et la diffusion dans l'espace du spectateur de l'atemporalité qui domine le *Souper d'Emmaüs*. L'unification spatio-temporelle est renforcée par l'unité des tons entre la chapelle et le tableau du *Souper d'Emmaüs*. Le délicat camaïeu de bruns du *Repas d'Emmaüs* s'harmonisait en effet, avant les repeints du XIX<sup>e</sup> siècle, avec la tonalité sable des murs de pierre nue de la chapelle. Boffrand a limité à dessein l'ornementation de la chapelle, en la circonscrivant aux chapiteaux, aux rosettes sur les intrados des arcs doubleaux et aux deux tympans dans la largeur de la chapelle, agrémentés chacun d'un bas-relief de Paul-Ambroise Slodtz. Aucun de ces ornements n'est peint, pour ne pas briser l'harmonie

<sup>20</sup> Voir la notice qui est consacrée au *modello* dans Christine Gouzi (dir.), *Le Baroque des Lumières. Chefs-d'œuvre des églises parisiennes au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Paris Musées, 2017, pp. 110-111, cat. 26.

<sup>21</sup> *Notions décrites en 1759...*, *op. cit.*, p. 9. Les faux marbres ont été repeints au XIX<sup>e</sup> siècle, en même temps qu'on installait les deux tableaux des arcades qui encadrent aujourd'hui l'autel.

<sup>22</sup> L'avancée le long de cet axe perspectif fait entrer le fidèle dans une autre dimension, dans un hors temps et un hors lieu qui est celui du divin, de la même manière que la perspective permettait aux peintres renaissants de dire un peu du mystère de l'Incarnation niché au cœur de leurs *Annonciations*. Cf. Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 1999, p. 342 : « En mettant en scène la relation intellectuellement impensable mais visuellement figurée, entre la perspective et l'infini réalisé, l'Annonciation ne faisait rien d'autre que donner figure à l'insondable mystère qui la hante : l'Incarnation du Dieu qui est tout Verbe ».

chromatique de la chapelle et ainsi rester dans l'ordre de ce qui est aperçu et non pas regardé, au gré des variations lumineuses. Les deux anges adorateurs des Slodtz qui encadraient l'autel jusqu'à la Révolution ne figurent pas dans le projet de Boffrand, probablement pour ne pas encombrer le regard, ni perturber l'illusion spatiale. Cette retenue ornementale permet de resserrer l'attention du spectateur sur le retable, conformément à l'enseignement de l'architecte et théoricien Jacques-François Blondel dans ces mêmes années à l'Académie royale d'architecture publié ensuite dans son *Cours d'architecture*. Selon Blondel, les chapelles du Saint-Sacrement doivent « présenter un tout ensemble qui offre au premier coup-d'œil une ordonnance majestueuse, capable d'inspirer à l'homme du monde, une admiration contemplative qui l'élève au-dessus de lui-même<sup>23</sup> ». L'entrée dans la chapelle surprend ainsi le fidèle, par le dégagement latéral soudain et la clarté qui l'habite<sup>24</sup>.

De manière générale, la simplicité devait être de mise pour la composition architecturale. Aussi Blondel donne-t-il comme conseil de ne « jamais abuser de la sculpture, de la peinture et de la dorure ; car lorsqu'elles sont employées avec excès, elles font ressembler les décorations de l'intérieur de nos Églises, à nos bâtiments d'habitation ou à nos théâtres. La demeure du Seigneur doit au contraire porter dans son ordonnance l'empreinte de la simplicité de nos cœurs et de nos hommages<sup>25</sup> ». Cette simplicité, véritable *leitmotiv* du *Cours d'architecture*, est ainsi l'un des moyens d'apporter de la grandeur à l'édifice, pour transmettre, comme une évidence, la divine présence. L'unité spatiale et chromatique contribue donc à l'établissement du caractère imposant de la chapelle de la Communion et à son effet sur le spectateur découvrant l'espace. Boffrand lui-même, dans sa *Dissertation sur le bon goût*, s'était fait l'un des premiers partisans de la théorie du caractère, cherchant une architecture efficace, imprimant dans l'esprit des occupants le caractère convenant à la fonction du lieu, plutôt qu'une architecture définie principalement par la froide beauté de ses proportions<sup>26</sup>. La simplicité architecturale emploie ainsi principalement la lumière et ses variations sur les matériaux. L'éclairage zénithal assure une lumière diffuse, ondoyant doucement sur les murs, sans en dévoiler l'origine, laissant ainsi flotter le mystère. La part d'indéterminabilité de l'esthétique lumineuse est à l'image des grâces attachées à la présence divine dans le sacrement eucharistique. Aussi Blondel réclame-t-il ce type d'illumination pour les chapelles du Saint-Sacrement et de la Vierge de l'église métropolitaine dont il dresse un plan type. « Aux deux côtés du chœur et en face des bas côtés, se trouvent placées d'une part la chapelle de la Vierge, de l'autre celle du Saint Sacrement ou de la Communion, toutes deux éclairées par en haut pour plus de recueillement<sup>27</sup> ». L'architecture classique, par opposition à l'architecture médiévale du reste de l'église, devient ici une image de la perfection divine, faite d'harmonie et de simplicité, et donne comme fin au trajet du fidèle la salle à manger dont la rotondité était celle d'une architecture universelle, d'un lieu stable et vrai, celui du Christ. Dans le projet initial de Boffrand, la

<sup>23</sup> Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture*, Paris, Desaint, 1771, t. II, p. 372. Sur Blondel et sa théorie, voir Aurélien Davrius, *Jacques-François Blondel, un architecte dans la « République des Arts ». Étude et édition de ses « Discours »*, Genève, Droz, 2016. La conception picturale du "tout-ensemble" définie par Roger de Piles dans son *Cours de peinture par principes* (1708) passe ainsi dans le langage architectural pour désigner l'accord du décor et de l'architecture, dans un principe d'embrassement immédiat du tout.

<sup>24</sup> Soulignons l'importance de la clarté dans les campagnes d'embellissements parisiennes, les registres des fabriques paroissiales mentionnant à plusieurs reprises la nécessité de blanchir et gratter les murs de l'édifice. C'est le cas à Saint-Merry, le marguillier comptable rappelant que l'éclaircissement devait nécessairement précéder les travaux planifiés : « L'église d'ailleurs pour être susceptible d'ornements avait besoin d'être regrattée [*sic*] ou blanchie et même éclairée par de vitraux blancs ». *Notions décrites en 1759...*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>25</sup> Jean-François Blondel, *Cours d'architecture*, *op. cit.*, t. II, p. 306. Et de poursuivre « D'abord, nous leur recommanderons de ne jamais perdre de vue, qu'un édifice de cette espèce doit rassembler dans sa composition tout ce qui peut retracer au souvenir des fidèles le recueillement et la piété : effet qu'il ne pourra produire que par une disposition sage et réfléchie dans sa distribution, par une véritable grandeur dans l'ensemble, par une simplicité noble dans son ordonnance, par une grande circonspection dans le choix des ornements ».

<sup>26</sup> Germain Boffrand, *Livre d'architecture contenant les principes généraux de cet art*, Paris, Guillaume Cavelier, 1745, précédé d'une *Dissertation sur ce qu'on appelle le bon goût en architecture*. Cf. Marie-Pauline Martin, « L'analogie des proportions architecturales et musicales : évolution d'une stratégie », in Daniel Rabreau, Dominique Massounie (éd.), *Claude Nicolas Ledoux et le Livre d'architecture en français. Étienne Louis Boullée, l'utopie et la poésie de l'art*, Paris, Monum, 2006, pp. 40-47.

<sup>27</sup> Jean-François Blondel, *Cours d'architecture...*, *op. cit.*, p. 327.

séparation physique entre la chapelle et le reste de l'église assure la possibilité pour la chapelle de constituer un monde en soi, fait d'une quiétude toute divine, loin du chahut de la nef que déplorait à maintes reprises curé et marguilliers. Il se dégage ainsi une atmosphère sacrée, fruit de l'unité spatiale et chromatique qui contribue à l'atemporalité du lieu, grâce à une fusion entre le temps humain du spectateur et le temps divin de la théophanie qu'annonce la gloire d'angelots, une "harmonie", à l'image du concert céleste glorieux<sup>28</sup>. L'ouverture de la chapelle de la Communion sur la nef a contribué à la perte de cet effet général qui résidait dans le resserrement spatial et le débouché soudain dans cette enceinte sacrée. L'atemporalité ambiante accroissait l'illusion et l'effet de présence des figures du retable, notamment celle du Christ. Les figures peintes par Coypel animent la quiétude de cette pièce à l'architecture imposante et ressortent en se découpant sur la lumière céleste irradiant de la gloire<sup>29</sup>. L'impression d'éternité tranquille supplée ainsi à la vie manquant aux figures, leur donne un relief et une force qui atteignent à l'évidence de la vérité. Cette présence évidente du sacré rejoue devant le fidèle la théophanie advenue lors de la reconnaissance du Christ par les disciples d'Emmaüs après la fraction du pain, moment de basculement de la temporalité historique et narrative dans l'éternité divine. Plutôt qu'à montrer l'histoire dans sa complexité, dans ses péripéties, le prolongement spatial cherche à opérer un renversement temporel, à sortir le spectateur du temps humain pour le plonger dans une présence transcendante, éternelle. Le moment ainsi représenté se situe en dehors de la temporalité humaine, le Christ est présent physiquement, mais déjà révélé dans sa gloire de ressuscité, tandis que les disciples sont sur le point de réaliser la révélation tout juste advenue. Cette épiphanie visuelle manifeste ainsi la présence réelle du Christ dans le tabernacle directement sous le retable. L'évidente présence de l'invisible se découvrait étonnamment par une joyeuse douceur, liée à l'unité chromatique grège et à la lisibilité de la composition que le regard pouvait aisément déchiffrer. La manière de Coypel, faite de formes adoucies et arrondie, de couleurs jamais franches, sauf pour la culotte rouge du serviteur qui accentue l'effet de repoussoir de la figure de dos, convient parfaitement à cette fusion de l'histoire et du présent dans une éternité divine. Or cette atemporalité structure précisément toute messe, grâce à la perpétuelle réactualisation du sacrifice du Christ.

À Saint-Merry, la messe de paroisse du lundi de Pâques avait lieu dans la chapelle de la Communion parce que le maître-autel était occupé aux messes des premières communions des enfants. Or l'Évangile du jour est précisément le passage narrant la rencontre d'Emmaüs<sup>30</sup>. L'ensemble des textes récités lors de l'office pascal avait précisément pour thème cette douceur de vivre éternellement à proximité du divin. Ainsi de l'introït, la première prière propre au jour annonçant que « le Seigneur a fait entrer [son peuple] dans une terre où coulent des ruisseaux de lait et de miel », tandis que le graduel chantait le jour venu et invitait à se réjouir et à tressaillir de joie pour le jour de l'avènement du Seigneur<sup>31</sup>. La douceur des "ruisseaux de miel" encourage le dévot à se mettre en chemin vers le Christ pour atteindre la vie éternelle, comme le chante la collecte : « Ô Dieu qui avez donné au monde par le mystère de la Pâque le remède souverain de tous les maux, versez, s'il vous plaît, sur votre peuple les richesses de votre grâce ; afin qu'il reçoive de vous la parfaite liberté, et qu'il s'avance toujours de plus en plus dans la voie de la vie éternelle<sup>32</sup> ». La

<sup>28</sup> Christian Belin, « Le Signe du Vendredi Saint. L'esthétique liturgique selon Letourneux », *Revue de l'histoire des religions*, 227, 2010, *Beauté du rite. Liturgie et esthétique dans le christianisme (XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, pp. 33-53, évoque une "synesthésie mystique", p. 39. À propos de l'ambiance sacrée au XVIII<sup>e</sup> siècle, on se permet de renvoyer à Émilie Chedeville, « "Empreinte sacrée". Décor religieux, harmonie architecturale et illusion à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle », in Étienne Jollet, Claire Sourdin et Émilie Chedeville (dir.), *Le Fond de l'œuvre. Arts visuels et sécularisation à l'époque moderne*, Paris, Éd. de la Sorbonne, 2020, pp. 121-137.

<sup>29</sup> La gloire est un motif très fréquent des embellissements parisiens à l'époque moderne. Sur leurs fonctions, voir Frédéric Cousinié, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge Baroque*, Rennes, PUR, 2018, pp. 100-118.

<sup>30</sup> Lc 24, 13-35.

<sup>31</sup> « Voici le jour que le Seigneur a fait ; Réjouissons-nous en ce jour, et tressaillons de joie », Nicolas Le Tourneux, *L'Année chrétienne, ou les messes des dimanches, fêtes et fêtes de toute l'année*, Paris, de Hansy, 1689, t. V, pp. 423-429.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 424.



présence divine se manifeste avant tout dans les textes liturgiques par un sentiment suave. Quant aux formes adoucies, presque doucereuses, du retable, elles sont aussi une manière d'encourager le fidèle à rendre à Dieu l'amour que celui-ci lui porte et dont il promet une éternelle jouissance au ciel, comme l'y incitaient vivement les prédicateurs contemporains dans leurs sermons sur l'amour de Dieu<sup>33</sup>.

## COMMUNION DES CŒURS : UNE INVITATION VERS L'ÉTERNITÉ

Il semblerait que dans les offices du lundi de Pâques se trouve une part de l'explication du système décoratif de la chapelle de la Communion, préparant par la vision de la théophanie à la délicate rencontre avec le Christ présent dans le Saint Sacrement. Comme le rappelle l'hymne des matines de la fête de la Réparation des injures au Saint Sacrement, propre à la paroisse de Saint-Merry, l'institution eucharistique marque le passage du Dieu vengeur de l'Ancien Testament au Dieu charitable du Nouveau Testament, bonté qui transparait dans le discret et doux refuge du pain consacré : « Vous êtes dans cet auguste Sacrement non comme un Dieu terrible, tel que vous parûtes autrefois sur le mont Sinai : vous n'êtes plus armé de foudres, vous n'aimez qu'à nous faire sentir votre douceur. Quelle bonté, quelle sagesse de vous cacher ainsi à nous<sup>34</sup> ! » Le pain transsubstantié devient ainsi le lieu du déversement des grâces divines, dont le dévot se préparant à la communion peut ressentir tous les bienfaits, par la propagation d'une agréable sensation.

Dans l'Évangile d'Emmaüs, le Christ reproche aux disciples d'être « insensés et lents de cœur », pour n'avoir pas reconnu en la personne conversant avec eux celui dont ils pleuraient la mort, ou du moins pour s'être mépris sur l'origine de la douce chaleur qu'ils ressentaient en discutant avec le Christ le long du chemin d'Emmaüs. Ils s'interrogent en effet une fois le Christ disparu : « Notre cœur n'était-il pas tout brûlant au dedans de nous ? ». Le liturgiste Nicolas Le Tourneux, dans son *Année chrétienne* (1689), livre une intéressante exégèse des textes du lundi de Pâques et de l'Évangile d'Emmaüs. Selon lui, le récit de la rencontre d'Emmaüs est rythmé par les mouvements du cœur des disciples, dont l'acmé est précisément le moment de la reconnaissance, quand les disciples réalisent la raison de leur échauffement. Au verset rapportant l'échange des pèlerins « Nous devons bien reconnaître Jésus, disent ces Disciples, à cette ardeur que sa parole excitait en nous<sup>35</sup> », Le Tourneux donne l'explication suivante : « C'est Dieu qui nous parle, quand ce qu'on dit de lui nous touche, nous plaît, et nous échauffe. Ils retournent aussitôt à Jérusalem faire part aux autres Disciples de ce qu'ils ont vu, et nous apprennent par leur exemple ce que dit saint Augustin, qu'une âme embrasée de l'amour de Dieu, en cherche d'autres qu'elle puisse embraser du même feu<sup>36</sup> ». L'aura dorée émanant du Christ correspondrait ainsi à cette chaleur, aux sentiments des deux disciples. La chapelle de la Communion de Saint-Merry chercherait donc à renouveler les sentiments charitables du fidèle envers le Dieu transsubstantié et à transmettre, par son dispositif formel, un peu de la douce chaleur ressentie par les disciples et de l'attraction naturelle qu'exerce le Christ de Coypel.

L'effet perspectif produit par le jeu des points de vue, combiné à l'effet de présence des figures, et principalement de celle du Christ, attise le désir de se mettre en présence de Dieu du spectateur. En cela, le retable est conforme à la fonction de l'image religieuse qui fait du lieu des scènes figurées moins un espace délimité qu'un lieu correspondant à l'imagination désirante du

---

<sup>33</sup> Le jésuite Perrin, qui prêche fréquemment les conférences de Carême ou de l'Avent à Saint-Merry, introduit son sermon sur l'Amour de Dieu par l'image des deux disciples d'Emmaüs échauffés par les paroles du Christ : Charles Joseph Perrin, *Sermons du R. P. Perrin, de la Compagnie de Jésus sur la morale et sur les mystères*, Liège, Plomteux 1768, t. II, p. 94. Ce doux amour de Dieu est aussi l'un des fruits de la fréquente communion que défend l'abbé Ballet, vicaire de Saint-Merry : François Ballet, *Prônes sur les Évangiles de toute l'année*, Paris, Despilly, 1760, t. V, p. 221.

<sup>34</sup> *Offices propres...*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>35</sup> « Notre cœur n'était-il pas tout brûlant au dedans de nous, lorsqu'il nous parlait durant le chemin, et qu'il nous expliquait les Écritures ? », Lc 24, 32, cité par Nicolas Le Tourneux, *L'Année chrétienne*, *op. cit.*, pp. 427-428.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 444.

dévot<sup>37</sup>. L'effet d'attraction cherche ainsi à conformer les sentiments du spectateur aux mouvements spontanés du cœur des deux pèlerins dans le récit évangélique. Ce dispositif reproduit la situation de proximité qui était celle des disciples marchant aux côtés du Christ, en ajoutant à cet instinct amoureux l'évidente douceur rayonnante du Christ peint par Coypel, image visible de l'impalpable charité divine. Le moment peint par Coypel correspond précisément à celui où les pèlerins purent reconnaître leurs sentiments et la cause de ceux-ci. Le choix du moment du dîner plutôt que celui du voyage n'est pas anodin pour l'iconographie du retable, puisque le repas marque l'acmé du récit d'Emmaüs, le moment du dénouement par la reconnaissance. L'instant importe aussi parce que les repas partagés par le Christ et ses disciples constituent l'une des preuves de la réalité de la corporéité du Christ, de la vérité de son incarnation et d'une humanité pleinement endossée pour être mieux sauvée. À Saint-Merry, la glorieuse résurrection de corps est réaffirmée par la présence frontale du Christ au centre de la composition, qui venait très exactement surmonter le tabernacle renfermant les hosties consacrées. Le retable présente l'Eucharistie comme un repas réellement partagé avec le Christ, grâce à l'illusion du *Souper d'Emmaüs*, dans une visualisation de l'essence du sacrement. Si le dispositif formel de la chapelle et du retable attise le désir charitable du spectateur envers le Dieu présent, en retour, la communion affermit dans le cœur du dévot le sentiment de la présence réelle du Christ. Sensibilité, esthétique et sentiment alternent donc pour accroître cette connaissance de Dieu : permise par l'Eucharistie, celle-ci dépasse l'entendement humain, pour s'imposer de façon transcendante, consubstantielle. « Ce qui est certain, est que l'Eucharistie doit faire en nous ce que fit à ses Disciples la fraction du pain, qui est de nous faire connaître Jésus-Christ de plus en plus. Saint Augustin dit qu'on ne le connaît vraiment que dans l'unité de son corps, qui est l'Église figurée par le pain et le vin dont se fait l'Eucharistie<sup>38</sup> » continue Le Tourneux dans son explication de l'Évangile. Lors de la communion à Saint-Merry, le dévot se conforme donc à l'histoire christique, factuellement et sentimentalement.

L'enjeu du dispositif décoratif de la chapelle de la Communion est de conduire à cette connaissance intime du Christ en attisant le désir du paroissien. Cette structure d'appel se justifie d'autant plus qu'il était nécessaire à Saint-Merry de réaffirmer la sacralité eucharistique. « L'accident fâcheux arrivé le quinze avril mille sept cent vingt trois dont [le curé] ne croit pas qu'il soit à propos de laisser le détail à la postérité » donne lieu, avant l'édification de la chapelle, à l'institution en 1724 d'un office expiatoire. La fête de la Réparation des injures au Saint Sacrement est ainsi célébrée chaque année dans la paroisse le second dimanche après Pâques<sup>39</sup>. Le malheur est rappelé dans le tableau peint, non sans emphase, par Louis-Clément Belle, *La Découverte de la profanation des hosties de Saint-Merry*, commandé par le curé Pierre-Joseph Artaud<sup>40</sup>, responsable d'une grande partie des embellissements de Saint-Merry<sup>41</sup>. La date tardive de la commande prouve

<sup>37</sup> Cf. Pierre-Antoine Fabre, *Ignace de Loyola, le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Vrin, 1992, p. 19.

<sup>38</sup> Nicolas Le Tourneux, *L'Année chrétienne*, op. cit., p. 442.

<sup>39</sup> Délibération du 9 avril 1724, *Troisième registre signé des délibérations de la fabrique de Saint-Merry (1721-1746)*, fol. 7 (AHAP, Saint-Merry, série Z, liasses anciennes). Pour le déroulé des offices du jour, voir les *Offices propres...*, op. cit., p. vii.

<sup>40</sup> Cf. Ségolène de Dainville-Barbiche, *Devenir curé à Paris...*, op. cit., p. 429. Artaud succède à Mettra en 1744 à la cure de Saint-Merry. Pour orner le retable de la chapelle de la Communion, il fait appel à Coypel qu'il connaissait pour avoir été chanoine à Saint-Louis du Louvre, où trois œuvres de Coypel ornaient le maître-autel, l'une provenant de l'ancienne collégiale Saint-Nicolas du Louvre, les deux autres commandées pour compléter l'ensemble.

<sup>41</sup> Il est exposé au Salon de 1759 (n°122 du livret). L'œuvre est commandée pour faire pendant au retable de Coypel, après qu'on a décidé de confier à Carle Vanloo la décoration des trois arcades de la chapelle de la Communion, et donc de déplacer le *Souper d'Emmaüs* : « d'après l'idée qu'on avait eu de faire peindre les trois arcades de la chapelle de la Communion M. le Curé conçut le projet de placer le tableau de M. Coypel à côté de l'un des tambours de la croisée et comme il en fallait dans ce cas un autre vis-à-vis, il crut devoir profiter du désir qu'avait Belle de l'Académie royale de mettre un morceau de sa façon dans l'Église de St Merry. Le tableau est fait et sera exposé au salon du Louvre 1759. M. le Curé a donné au peintre en reconnaissance de ce grand tableau qui représente la réparation et qu'on placera là où il conviendra le mieux. Six cent livres. Si le projet de M. Vanloo n'a pas lieu, on pourrait le mettre dans la chapelle de la Communion, en en faisant faire un autre parallèle. », *Notions décrites en 1759...*, op. cit., p. 28. Voir aussi la notice consacrée à l'œuvre dans Christine Gouzi (dir.), *Le Baroque des Lumières*, op. cit., pp. 84-85, cat. 16.

d'ailleurs que le sacrilège constituait un argument important, de l'ordre de la quasi mythologie<sup>42</sup>, pour la mise en place des embellissements de Saint-Merry et l'affirmation des droits de la paroisse aux dépens de ceux des chanoines, notamment en rappelant l'importance du clergé paroissial pour la dispense des sacrements auprès des laïcs<sup>43</sup>.

Les offices de la fête de la Réparation, devenue titulaire pour la compagnie du Saint-Sacrement de Saint-Merry<sup>44</sup>, célèbrent ce partage avec le Christ lors de l'Eucharistie. Plus encore, le thème principal des prières récitées lors des offices est précisément celui des nombreuses invitations offertes par le Christ. Ainsi l'évangile de la messe de la Réparation est-il celui de l'invitation au banquet nuptial, commençant par « Le Royaume des Cieux est semblable à un Roi qui voulant faire les noces de son fils, envoya ses Serviteurs pour appeler aux noces ceux qui y étaient conviés<sup>45</sup> ». Le thème de l'invitation correspond bien au dispositif spatial dynamique de la chapelle de la Communion mis en place par Boffrand et Coypel incitant le spectateur à se diriger vers l'autel. Le Christ de Coypel, dans sa beauté juvénile, ouvre les bras, pour montrer ses stigmates et appeler le dévot qui lui fait face, sur le pas de la porte de la chapelle, avant de disparaître pour ne demeurer que sous la forme du pain.

Cette invitation doit réjouir les cœurs, comme le chante l'hymne des matines du jour de la Réparation : « quel bonheur est le nôtre, de participer à de si grands bienfaits ! Quelle table, quels mets se présentent à une âme saintement affamée ! Vous êtes pour nous et le convive et le banquet : vous êtes la santé pour le malade, la consolation et la joie pour l'affligé<sup>46</sup> ». La participation au repas est ainsi présentée comme une voie assurée du salut de l'âme du spectateur dévot, s'y refuser serait donc un péché mortel, ce dont menace la prose qui précède l'évangile lors de la messe de la Réparation : « Quiconque a refusé d'entrer à ce souper, jamais il n'y pourra venir participer<sup>47</sup> ». Ce modèle participatif structure la théologie de la messe, et c'est finalement ce qu'induit aussi le système du retable de Coypel : l'illusion de la présence du Christ dans la pièce voisine de celle où se tient le spectateur invite ce dernier à participer, avec les disciples d'Emmaüs, au souper auquel le Christ convie chaque dévot. La continuité spatiale ouvre sur cette fenêtre d'éternité qu'est le miracle d'Emmaüs, fenêtre qui s'entrebâille à nouveau à chaque messe. L'effet recherché est tel qu'on ne puisse refuser l'invitation du Seigneur, pressant par sa douceur et sa bonté. En retour, et pour réparation des injures commises, le dévot répond par un excès d'amour et de charité. Être mu par le désir de Dieu est la voie assurée d'une rencontre avec le Christ, comme le chante l'antienne introductive des complies de la fête de la Réparation « Lorsque vous me cherchez de tout votre cœur ; c'est alors que vous me trouverez, dit le Seigneur<sup>48</sup> ». Dès lors, la douce chaleur, le dynamisme du dispositif formel deviennent l'image même de la charité divine et des grâces qui accompagnent l'incorporation du corps christique dans l'Eucharistie. L'expérience esthétique de la

---

<sup>42</sup> Le sacrilège, dont on ne trouve pas de traces dans les registres de délibérations de la fabrique avant l'établissement de la fête de la Réparation en 1724, permet à la paroisse de s'inscrire dans la lignée des paroisses graciées par un miracle eucharistique, qui n'advient pas à Saint-Merry. Christine Gouzi voit dans la commande de l'œuvre de Belle une volonté d'affirmer la nécessité de l'Extrême-Onction, au plus fort de l'affaire des billets de confession.

<sup>43</sup> Le conflit avec le chapitre rythme l'ensemble de la campagne d'embellissements de Saint-Merry. Les chanoines protestent par exemple après que le curé a béni la première pierre de la chapelle de la Communion sans les en avertir (délibération du 27 avril 1744, *Registre des délibérations du chapitre de l'Église collégiale de St Merry à Paris (1738-1756)*, AN/LL/481, fol. 35). Avant les embellissements du chœur, l'autel de paroisse était situé dans la dernière travée avant le transept, tandis que le chœur était réservé aux offices canoniaux. L'autel de paroisse est démoli pendant la campagne d'embellissements, après qu'on a abattu l'arcade sur laquelle il s'adossait.

<sup>44</sup> « L'esprit et l'intention de la Compagnie de la Charité qui se propose d'honorer Notre Seigneur Jésus Christ dans le St Sacrement de l'autel et dans ses membres affligés ; que jusqu'à présent la dévotion de cette compagnie n'aurait eu son effet à l'extérieur que dans le soulagement qu'elle procure aux pauvres, et que ce serait la rendre complète et plus édifiante en adoptant cette fête comme la fête titulaire de la dite compagnie qui était anciennement connue sous le nom de l'assemblée de MM. du St Sacrement », délibération du 9 avril 1724, *Troisième Registre des délibérations de la Fabrique de Saint-Merry à Paris (1721-1746)*, fol. 7 (AHAP, Saint-Merry, série Z, liasses anciennes).

<sup>45</sup> Tiré de Mt 22, *Offices propres...*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 89, d'après Jérémie.

chapelle de la Communion anticiperait ainsi cette rencontre mystique, dont la sensation de béatitude serait une première récompense divine. Le dispositif décoratif cherche à déclencher ce désir d'éternité du spectateur, la mise en mouvement vers Dieu devenant une grâce. C'est ce qu'implore Le Tourneux dans la prière qui conclue son explication des textes du Lundi de Pâques :

« Faisons donc ce que doit faire un cœur ressuscité de la mort du péché à la vie de la grâce. Nous pouvons tromper les hommes par un faux extérieur, mais on ne trompe pas celui qui sonde les cœurs et les reins. Le mouvement est la marque de la vie. Le mouvement du cœur est l'amour. Si nous aimons Dieu, si nous aimons ce qu'il nous promet et ce qu'il nous ordonne, nous sommes vraiment ressuscités. C'est à vous, Seigneur, à opérer en nous cette vie que nous pouvons bien perdre par nous-mêmes, mais que nous ne pouvons recouvrer que par votre grâce. Parlez-nous fortement, Seigneur ; reprochez-nous l'aveuglement de notre esprit, et ouvrez-nous les yeux ; échauffez notre cœur, et ranimez notre foi. Faites-nous écouter, aimer et croire ceux qui nous parlent de vous. Rendez-nous dignes de ce Pain céleste, qui est une source de lumière et de vie<sup>49</sup> ».

L'âme assoiffée de Dieu trouve dans la communion un premier étanchement. Promesse de Résurrection, elle conduit à l'éternité aux côtés du Christ.

\*\*\*

Grâce à la continuité spatiale de son agencement décoratif, la chapelle de la Communion parvient à reproduire l'épaisseur temporelle que recèle la révélation théophanique d'Emmaüs. La perméabilité entre l'espace fictif représenté et le lieu réel qu'est la chapelle accorde une certaine vraisemblance à la représentation, qui en retour contribue à répandre dans l'espace du spectateur la dimension atemporelle de l'épiphanie divine. Le glissement temporel, parce qu'il s'articule à une progression spatiale, s'accorde au temps du fidèle. L'expérience de l'espace et du temps est ainsi intégrée dans le système décoratif, pour donner un caractère quasi performatif à la représentation et rendre la présence du Christ éternel effective. L'espace perspectif vient en effet comme happer le spectateur dans une voie qui le conduit à Dieu, dont le moyen d'accès le plus sûr est évidemment l'eucharistie, qui contient à elle seule la présence divine instantanée et l'éternité. Dès lors, l'avancée physique dans la chapelle correspond à un bouleversement de l'ordre humain pour entrer dans l'ordre du divin : elle rend présent le Christ historique se révélant aux disciples et anticipe la vision béatifique de l'au-delà glorieux et infini. Ce basculement se veut être la promesse d'un accomplissement prochain, la transfiguration de la banalité pécheresse en une sanctification vive et éternelle. La clef de ce *continuum* spatial et temporel réside donc dans ce qui pousse le fidèle à se mouvoir, le désir de Dieu, les mouvements du cœur suivant les aspirations de l'âme. Le décor de Saint-Merry marque ainsi une confiance certaine dans l'efficace des embellissements pour laisser une trace dans la mémoire et le cœur des fidèles. L'éternité désirée devient tangible, disséminée qu'elle est dans chacun des sacrements, et en premier lieu dans la communion. Il revient dès lors au clergé d'endosser un rôle fondamental, celui de dispensateur des grâces efficaces sacramentelles, qui sont déjà une participation à la vie éternelle. La promesse de la vision béatifique semble ainsi avoir été la basse continue des travaux d'embellissements de Saint-Merry, achevés dans le final grandiose de la gloire dorée sculptée par Slodtz pour le chœur.

---

<sup>49</sup> Nicolas Le Tourneux, *L'Année chrétienne*, op. cit., p. 445.

*Légendes des illustrations*



Fig. 1 : La chapelle de la Communion de Saint-Merry © EC



Fig. 2 : Vue de la chapelle de la Communion depuis la nef, avec le retable de Charles-Antoine Coypel, *Le Souper d'Emmaüs*, 1749, huile sur toile cintrée, 590 x 315 cm © EC



Fig. 3 : Germain Boffrand, *Profil sur la longueur du côté des vitraux*, 1743, 430 x 590 mm, Paris, Archives nationales, MC/RS//216 © EC

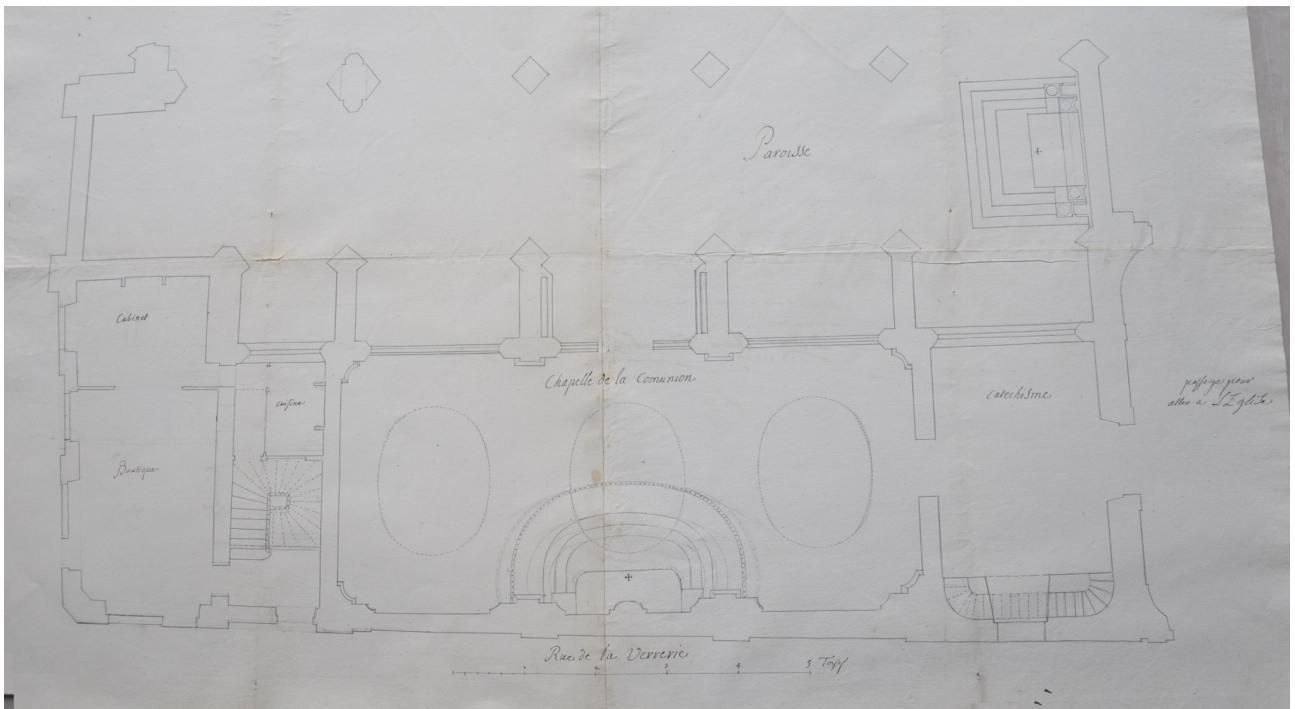


Fig. 4 : Germain Boffrand, *Plan au Sol*, 1743, 595 x 880 mm, Paris, Archives nationales, MC/RS//216 © EC



Fig. 5 : Germain Boffrand, *Profil sur la largeur de la Chapelle de la la Communion à Saint-Merry*, 1743, 430 x 300 mm, Paris, Archives nationales, MC/RS//216 © EC

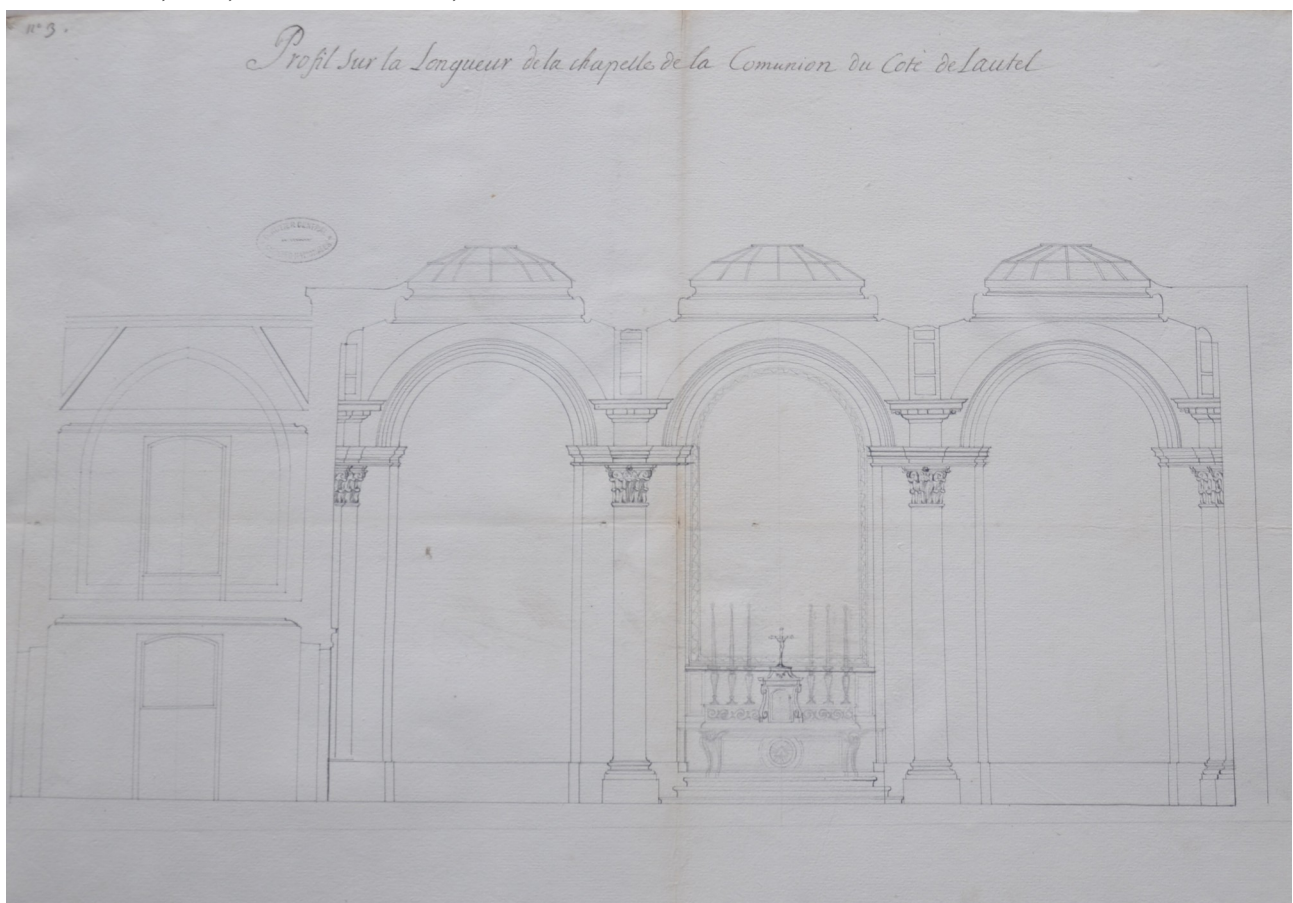


Fig. 6 : Germain Boffrand, *Profil sur la longueur du côté de l'autel*, 1743, 440 x 590 mm, Paris, Archives nationales, MC/RS//216 © EC





Fig. 7 : Charles-Antoine Coypel, *Le Souper d'Emmaüs*, v. 1749, huile sur toile, 132 x 78 cm, Paris, musée Carnavalet, inv. P.2545 © Musée Carnavalet / Roger-Viollet