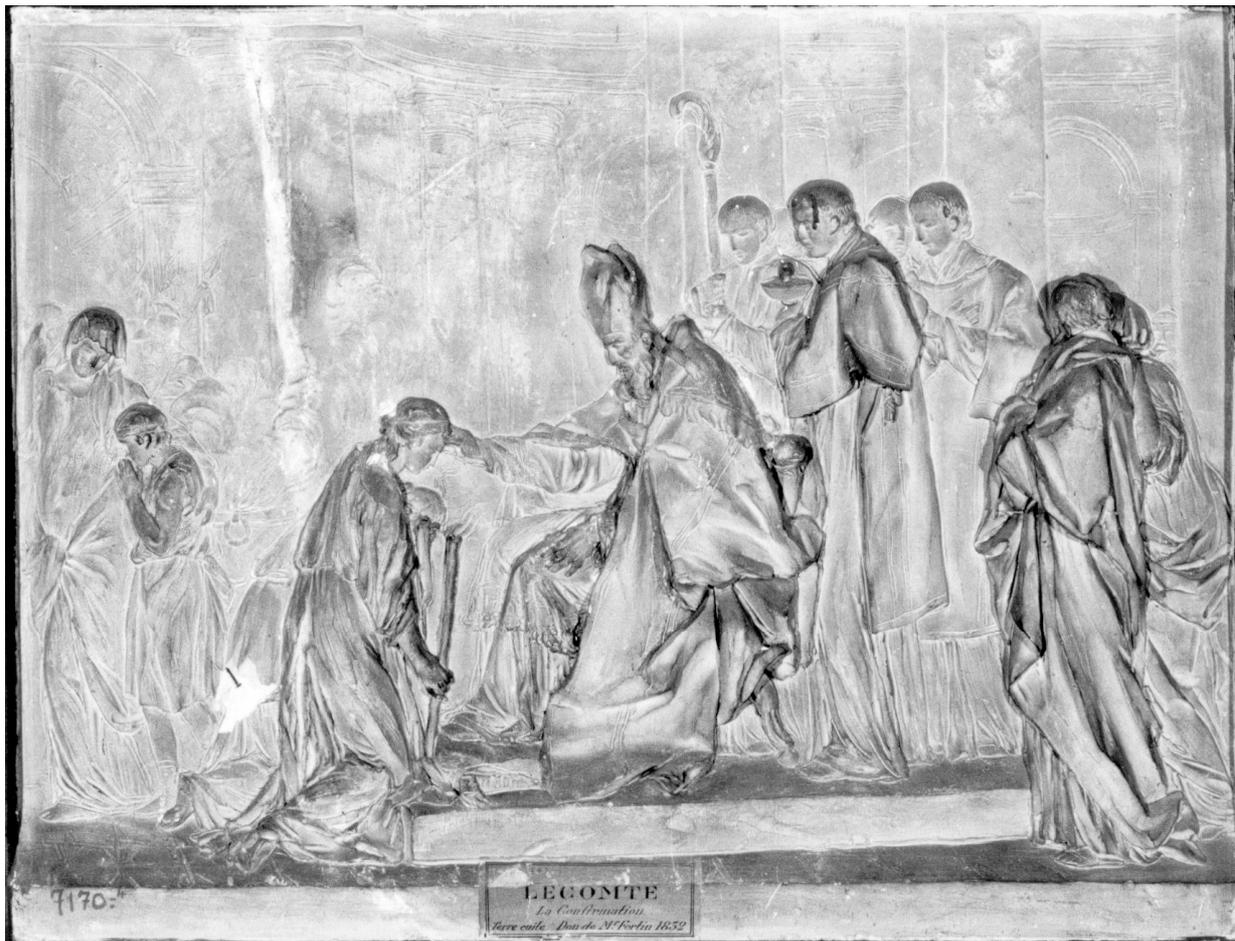


Amélie Boutrand

LES SACREMENTS DE FELIX LECOMTE (1737-1817)*Sculpture religieuse et didactique sacrée au siècle des Lumières*À la mémoire de Jacqueline-Edmonde Tissier¹

1 – *La Confirmation*, relief, 1769, terre cuite, h : 0,55 m, L : 0,80 m, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Crédit photographique : ENSBA / Centre Ledoux.

¹ L'auteur tient à remercier Daniel Rabreau, Christophe Henry et Frédéric Jiméno pour leurs encouragements dans la publication de cet article qui reprend, en les complétant, les recherches de feu J.-E. Tissier. Voir : J.-E. Tissier, *Félix Leconte, statuaire (1737-1817)*, mémoire de Maîtrise sous la direction de Daniel Rabreau, Université Paris 1, 1994 ; J.-E. Tissier, *La carrière sous Louis XV, d'un sculpteur de talent, méconnu de nos jours : Félix Leconte (1737-1817)*, mémoire de D.E.A., sous la direction de Daniel Rabreau, Université Paris 1, 1995. Certaines informations ont été empruntées à l'article qui publiait certains résultats de ses recherches : « Félix Leconte (1737-1817). La carrière sous Louis XV d'un sculpteur aujourd'hui méconnu », *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, textes réunis et présentés par D. Rabreau, Annales du Centre Ledoux, t. I, Bordeaux, 1997, p. 129-148. Nous les avons enrichies des résultats de nos propres recherches. Voir : A. Boutrand, *La fortune critique du sculpteur Félix Leconte dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, mémoire de Master 2, sous la direction de D. Rabreau, Université Paris 1, 2009. Ainsi, nous ne saurions débiter cet article sans rendre hommage au talentueux travail de recherche de Jacqueline-Edmonde Tissier à l'esprit de laquelle nous nous sommes efforcé de rester fidèle, en conservant ses orientations de recherche et en les complétant par l'étude de la fortune critique des *Sacrements* et l'analyse esthétique des œuvres.

Félix Lecomte est né à Paris le 16 janvier

1737². Très tôt (avant 1751), il entra dans l'atelier du sculpteur Étienne-Maurice Falconet (1716-1791). Une querelle avec son maître, peut-être due à des divergences esthétiques, lui valut d'être exclu de l'école de l'Académie pendant plusieurs mois. Félix Lecomte rejoignit alors l'atelier de Louis-Claude Vassé (1716-1772) et entama une carrière des plus exemplaires : au concours du Grand Prix de l'Académie royale de peinture et sculpture, il obtint le premier prix de sculpture en 1758, avec un relief, aujourd'hui disparu, qui représentait *La Construction de l'Arche d'Alliance*. Sa formation se poursuivit à l'École royale des élèves protégés, alors dirigée par le peintre Carle Vanloo à qui, nous le verrons, le sculpteur rend hommage avec ses *Sacrements*. De 1761 date son départ pour Rome, où l'attendaient les enseignements de l'Académie de France et des sculptures antiques.

La carrière d'un sculpteur exemplaire

Ce *cursus honorum* lui permit d'acquérir une réputation certaine auprès de commanditaires privés et d'architectes renommés. Dès son retour à Paris, en 1766, et avant même son agrément et sa réception à l'Académie (respectivement en 1768 et en 1771), il reçut des commandes de la part de particuliers, comme le duc de La Rochefoucauld qui le chargea de reliefs pour son château de La Roche-Guyon ou encore le collectionneur Jean de Jullienne³. Une étroite collaboration avec l'architecte Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) commença à partir de 1767. Rencontré sur le chantier de la restructuration du chœur de la cathédrale d'Auxerre, où Lecomte secondait son maître Louis-Claude Vassé⁴, notre sculpteur fut associé par la suite aux principaux chantiers dirigés par Ledoux : à Paris, l'hôtel d'Uzès (1767) et l'hôtel de Mademoiselle Guimard (1771, Fig. 2)⁵ ;

² Voir : J.-E. Tissier, *op. cit.*, 1994, p. 1-27.

³ Voir : *Jean de Jullienne : collector & connoisseur*, sous la direction de C. M. Vogtherr et J. Tonkovich, Londres, Wallace Collection, 2011

⁴ On se reportera à la monographie ancienne mais utile de Louis Réau, « Un Sculpteur oublié du XVIII^e siècle, Louis-Claude Vassé 1716-1772 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1930 (juil.), p. 31-56.

⁵ Pour l'hôtel d'Uzès, détruit en 1870, Lecomte réalisa un relief, *Minerve assise*, au tympan du portail d'entrée, quatre allégories en ronde-bosse pour la façade sur jardin et quatre reliefs représentant *Les Muses* pour l'un des salons ; ces œuvres ont aujourd'hui disparu. Pour l'hôtel Guimard, il exécuta deux reliefs en marbre qui couronnaient la façade d'entrée : *Terpsichore*

au pavillon de Louveciennes pour Madame du Barry (1771)⁶ et à l'Hôtel des écuries de Versailles (1773)⁷. Ces participations consistèrent essentiellement en l'exécution de bas-reliefs mythologiques ou allégoriques. Des commandes religieuses vinrent également compléter ce corpus. Lecomte participa notamment à la construction du jubé de la cathédrale de Rouen, pour lequel il exécuta une statue de la *Vierge à l'Enfant*, ainsi qu'un bas-relief, *La Déploration du Christ par les trois Marie* (Fig. 3), dont il présenta les modèles au Salon de 1775⁸.

Ces commandes privées, ainsi que son agrément en 1769 puis sa réception, deux ans plus tard, à l'Académie royale de peinture et de sculpture avec le groupe d'*Œdipe et Phorbas* (1771, marbre, Paris, musée du Louvre), permirent à Lecomte de se faire connaître de l'administration royale. La direction des Bâtiments du roi le sollicita pour quatre des six statues monumentales destinées à couronner la façade principale de l'hôtel de la Monnaie : la *Justice*, la *Paix*, la *Force* et le *Commerce* (remplacées au début du XX^e siècle et actuellement non localisées). Au même moment, on lui confia l'exécution de la statue du *Grand Condé* (détruite en 1792), pour une des niches de l'escalier principal de l'École royale militaire. Louis-Philippe Mouchy, Augustin Pajou et Jean-Baptiste D'Huez sont associés à cette entreprise et réalisent les trois autres statues (également détruites à la même date), à savoir le *Maréchal de Luxembourg*, *Turenne* et *Maurice de Saxe*. Ces œuvres seront présentées ensemble au Salon de 1773.

La mort de Louis XV, en 1774, puis l'arrivée du nouveau directeur des Bâtiments du roi, le comte d'Angiviller, ne mirent pas fin aux commandes officielles. Au contraire, notre sculpteur bénéficia dès 1776 de l'ambitieuse commande des statues des « Grands Hommes de la France » ou « Hommes illustres de la France »⁹.

couronnée par Apollon et Le triomphe de Terpsichore. Seule l'esquisse en terre cuite du second relief a été identifiée ; elle est actuellement conservée au musée Ephrussi de Rothschild à Saint-Jean-Cap-Ferrat.

⁶ Pour le porche d'entrée du Pavillon de Musique à Louveciennes, Lecomte sculpta un relief représentant une *Bacchanale d'enfants*, *in situ*.

⁷ Lecomte décore le tympan du portail des Écuries de Versailles d'une *Minerve* et d'une figure de l'*Abondance*, encadrées par des écoinçons représentant deux centaures. Le décor est toujours en place ; seules les armes de la comtesse du Barry, au centre de la composition, ont été remplacées par celles du comte de Provence, futur Louis XVIII, à la mort de Louis XV.

⁸ Œuvres en marbre, conservées *in situ*. Modèle en terre cuite du relief conservé au musée départemental des Antiquités de Rouen.

⁹ Voir notamment : A. McClellan, « La série des Grands hommes de la France du comte d'Angiviller et la politique des Parlements », *Clodion et la sculpture française de la fin du XVIII^e siècle*, actes du colloque du musée du Louvre, 20-21 mars 1992, Paris, 1993.



2 – Lecomte, *Le Triomphe de Terpsichore*, 1771, esquisse, terre cuite à Saint-Jean-Cap-Ferrat, villa Ephrussi de Rothschild. Crédit photographique : G. Véran, Saint-Jean-Cap-Ferrat, Villa Ephrussi de Rothschild.



3 – F. Lecomte, *La Déploration du Christ par les trois Marie*, 1775-1778, marbre, h : 0,75 m, L : 1,82 m, Rouen, cathédrale Notre-Dame. Cliché : A. Boutrand.

Il conçut tout d'abord *Fénelon* (1777, marbre, Paris, palais de l'Institut), homme d'Église et écrivain, dont la célébrité était alors due à son roman didactique, *Les Aventures de Télémaque* (1699). Quelques années plus tard, Félix Lecomte exécuta la statue de *Charles Rollin* (1789, marbre, Paris, musée du Louvre), historien et professeur au Collège Royal, destinée à la galerie des « Hommes Illustres de la France » du futur *Muséum* projeté par le comte d'Angiviller.

Lecomte poursuivit sa carrière jusqu'à la Révolution, période pendant laquelle il cessa son activité de sculpteur et se consacra à la poésie et à l'illustration. Puis il revint à la vie artistique sous le Consulat et l'Empire. Nommé professeur, administrateur puis recteur des Écoles spéciales de peinture, sculpture et architecture, il fut ensuite élu à l'Institut, dans la classe des Beaux-Arts, en 1810. Son ultime commande officielle fut celle du buste du *Général Laharpe* (Versailles, musée national du Château), réalisé à la demande de Bonaparte, alors premier consul, pour la décoration du palais des Tuileries. Artiste méconnu de nos jours, Félix Lecomte occupa pourtant une place importante dans la vie artistique de son temps. L'objet de cet article est de faire la lumière sur la série de reliefs qu'il consacra au sujet éminemment catholique des *Sacrements* (Fig. 1 & 4-9).

Historique de la création des Sacrements

Tout juste revenu de Rome, Lecomte présenta le relief du *Sacrement de la Confirmation* (Fig. 1) au Salon de 1769, puis l'ensemble de la série à l'exposition suivante de 1771. Ces reliefs, qu'une exposition récente¹⁰ a permis de restaurer et de faire découvrir au public, sont conservés dans leur ensemble à l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris. Ils se présentent sous la forme de tableaux rectangulaires (h : 0,55 m ; L : 0,80 m). Leur matériau, la terre cuite, suggère qu'ils avaient été conçus comme des esquisses. Il convient ici de retracer l'historique de la création de cette série tout en la replaçant dans le contexte artistique et religieux de la seconde moitié du XVIII^e siècle. L'étude des reliefs, de leur fortune critique et de leur parenté avec les interprétations antérieures ou contemporaines nous permettront ainsi d'interroger le style des sculptures de Félix Lecomte, qui se présente à de nombreux égards comme un fidèle disciple d'Edme Bouchardon.

De retour de Rome après un séjour de cinq années, notre jeune artiste présenta la série des *Sacrements* aux Salons de 1769 et 1771. L'histoire de la création des reliefs est mal connue. De nombreuses

questions demeurent : une commande a-t-elle déterminé leur réalisation ? Ont-ils été réalisés dans le but d'intéresser un commanditaire en particulier ? Ou au contraire, ont-ils été créés « pour l'honneur » comme l'indique le testament¹¹ laissé par Lecomte : « Je désire que la suite de mes Bas-reliefs en terre cuite représentant les Sept Sacrements ne soit jamais divisée, en conséquence, qu'ils soient remis à la garde d'Augustin-Félix Fortin mon neveu, pour par la suite les vendre au Gouvernement, s'il est possible ; le succès qu'obtint cet ouvrage entrepris pour l'honneur, le rend cher à ma réputation et m'a fait refuser différentes offres de l'Étranger, espérant qu'après moi, cette production unique en sculpture, pourrait mériter place au Muséum et être de quelque utilité aux Élèves qui se livrent à l'Art. » ? Ces œuvres ne furent pas achetées par le Gouvernement comme le souhaitait Lecomte. Fortin les légua par testament¹² à l'École des Beaux-Arts en 1819.

En choisissant un sujet religieux pour ces esquisses, Lecomte visait sans doute une clientèle spécifique : le clergé et peut-être un évêque en particulier. Lors de son séjour à Rome, Lecomte fit la connaissance du duc Louis-Alexandre de La Rochefoucauld (1743-1792), en visite à l'Académie, le 30 octobre 1765¹³. Grâce à cette rencontre, le sculpteur obtint la commande de deux reliefs allégoriques, destinés à la décoration du salon du pavillon de la duchesse d'Enville (1716-1797), mère de Louis-Alexandre, au château de La Roche-Guyon¹⁴. Par cet intermédiaire également, on peut envisager que le jeune artiste convoitait une clientèle plus prestigieuse : l'archevêque de Rouen, Dominique de La Rochefoucauld (1713-1800), qui était le cousin du jeune duc. Lecomte, qui avait secondé son maître Vassé dans la décoration des chœurs des cathédrales de Bourges et d'Auxerre¹⁵, souhaitait-il faire valoir ses talents au cas où un projet similaire se concrétiserait à la cathédrale de Rouen ?

¹¹ AN, Minutier Central, ET/LXXIII/1255, testament daté du 15 mai 1811.

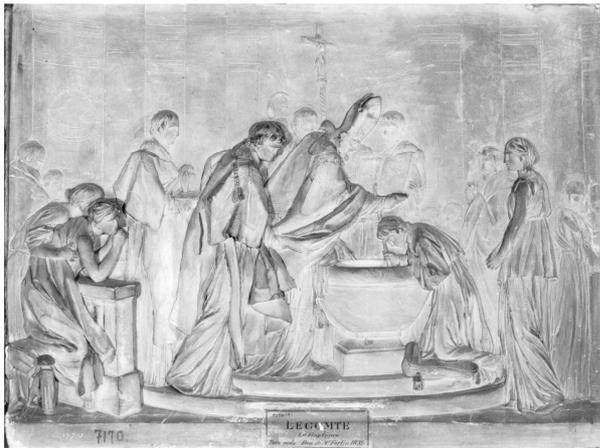
¹² AN, Minutier Central, ET/XIX/991 : testament de Félix Augustin Fortin du 14 novembre 1819.

¹³ A. de Montaignon, J. Guiffrey, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments*, 18 vol., Paris, 1887-1908, t. XII (1764-1774), 1902, p. 102.

¹⁴ *Le Génie des Arts et L'Allégorie de la Fortune*, reliefs, 1769, marbre, *in situ*.

¹⁵ En 1766, Lecomte assiste Vassé dans l'exécution de diverses commandes, notamment pour les cathédrales de Bourges et d'Auxerre, pour lesquelles Vassé réalisa des statues, ainsi que deux reliefs sur le même thème, *La Lapidation de saint Etienne*, dont seul celui d'Auxerre subsiste *in situ*.

¹⁰ *L'École de la Liberté. Être artiste à Paris 1648-1817*, exposition à Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, du 24 octobre 2009 au 10 janvier 2010.



4 – *Le Baptême*, relief, 1771, terre cuite, h : 0,55 m, L : 0,80 m, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Crédit photographique : ENSBA / Centre Ledoux.



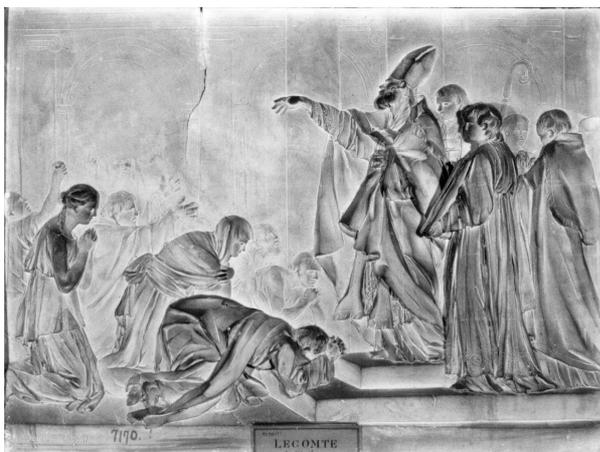
7 – *L'Ordre*, relief, 1771, terre cuite, h : 0,55 m, L : 0,80 m, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Crédit photographique : ENSBA / Centre Ledoux.



5 – *L'Eucharistie*, relief, 1771, terre cuite, h : 0,55 m, L : 0,80 m, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Crédit photographique : ENSBA / Centre Ledoux.



8 – *Le Mariage*, relief, 1771, terre cuite, h : 0,55 m, L : 0,80 m, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Crédit photographique : ENSBA / Centre Ledoux.



6 – *La Pénitence*, relief, 1771, terre cuite, h : 0,55 m, L : 0,80 m, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Crédit photographique : ENSBA / Centre Ledoux.



9 – *L'Extrême-onction*, relief, 1771, terre cuite, h : 0,55 m, L : 0,80 m, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Crédit photographique : ENSBA / Centre Ledoux.

Il faut rappeler qu'au milieu du XVIII^e siècle, une crise théologique ébranla l'Église catholique française et aboutit à une « épiscopalisation »¹⁶ de l'Église, c'est-à-dire à un renforcement de l'autorité hiérarchique des évêques et une application de l'obligation de résidence. Cette nouvelle astreinte entraîna la restauration ou la reconstruction de plusieurs cathédrales, palais ou résidences de campagne épiscopales. Une certaine émulation entre les prélats apparût alors et chacun œuvra à faire intervenir les meilleurs artistes, souvent parisiens, dans leur programme. Les évêques constituaient donc une clientèle potentielle renommée et l'on a vu que Vassé avait profité de cette heureuse conjoncture¹⁷.

Plusieurs indices, puisés dans les reliefs, nous permettent d'envisager que le commanditaire convoité était l'archevêque de Rouen. Tout d'abord, la présence d'un évêque dans quatre tableaux, alors que deux sacrements seulement (l'Ordination et la Confirmation) requièrent la présence d'un tel prélat. L'intention aurait été de mettre ainsi en valeur la dignité épiscopale.

De même, l'ordre de réalisation de la série a sans doute son importance. Le sacrement de la *Confirmation* (Fig. 1), présenté en premier, pourrait constituer une allusion à la vie personnelle de Dominique de La Rochefoucauld. Né en Lozère et issu d'une branche pauvre de la maison des La Rochefoucauld, il fut remarqué lors d'une cérémonie de confirmation par Mgr. de Choiseul, archevêque de Mende. Celui-ci l'envoya aussitôt au Collège des Pères de la Doctrine chrétienne de la ville, avant de le recommander auprès de son illustre parent, Frédéric-Jérôme de La Rochefoucauld, archevêque de Bourges de 1729 à 1757. Ce dernier le fit entrer au séminaire de Saint-Sulpice, l'ordonna prêtre avant qu'il ne fût nommé évêque d'Albi en 1747, puis archevêque de Rouen douze années plus tard¹⁸. Dans sa représentation du sacrement, Lecomte semble insister sur l'attention particulière portée par l'évêque et ses assistants à l'onction sacrée, montrant ainsi l'importance de cette cérémonie dont peut dépendre une brillante vocation ecclésiastique. Le choix de la primauté de l'exposition de ce sacrement viendrait alors raviver le souvenir du religieux.

Le relief du sacrement du *Baptême* (Fig. 4) pourrait également constituer une référence à l'archevêque. Lecomte opte pour une représentation originale : le baptême d'adolescents donné par un évêque. Présentant un caractère extraordinaire, la cérémonie concerne sûrement de jeunes convertis, puisque ce sacrement était administré habituellement aux

nouveau-nés, en raison du taux élevé de la mortalité infantile. Aussi pourrions-nous y voir une évocation du clergé de Rouen. En effet, l'activité de conversion du clergé normand est un fait établi. La ville comptait encore dans la seconde moitié du siècle des maisons de Nouvelles-Catholiques. Les publications protestantes¹⁹ accusent la compagnie du Saint Sacrement et les vicaires de la cathédrale d'être les auteurs d'enlèvements d'enfants. De jeunes orphelins ou fugueurs, de religion protestante, étaient recueillis plus ou moins volontairement et placés dans ces maisons pour y suivre un enseignement catholique. Cependant, les adolescents représentés par Lecomte dans le *Baptême* ne peuvent être de jeunes protestants, puisque, officiellement, les catholiques n'administraient pas ce sacrement à des enfants baptisés selon le rite réformé. La cérémonie concerne sûrement d'autres enfants, recueillis par l'Église.

L'abbé André Fourré relate par ailleurs deux cérémonies inhabituelles à Rouen : le baptême d'une jeune portugaise juive en 1772 et celui d'un jeune indien en 1780²⁰. L'hypothèse d'une allusion à l'activité prosélyte de l'archevêque de la part de notre artiste peut être envisagée. À moins que Lecomte ne propose une autre formule de baptême : celui conféré à des enfants ayant atteint l'âge de raison et donc capables de choisir eux-mêmes leur engagement. La cérémonie revêt alors une plus haute importance et est, comme dans les premiers temps de l'Église, administrée par l'évêque. De même, l'interprétation que Lecomte donne du Sacrement de la *Pénitence* (Fig. 6) est peu ordinaire. Ce relief diffère de la représentation traditionnelle d'une confession privée entre le prêtre et le repentant au sein d'un confessionnal. Un évêque surmonte une foule de pénitents prosternés, agenouillés et suppliants, dans une église. Ce tableau, qui semble décrire une absolution publique, évoque en réalité une cérémonie désuète : la réintégration des pénitents publics le Jeudi Saint²¹. Le Mercredi des Cendres, les pécheurs désireux d'être pardonnés, recevaient de la part de l'évêque une pénitence appropriée à accomplir durant le Carême. Ils étaient alors expulsés de l'Église. Le Jeudi Saint avait lieu l'absolution

¹⁹ G. Dubois, « La Maison des Nouvelles-Catholiques de Rouen » et « Les enlèvements d'enfants et la communauté des Nouvelles-Catholiques de Rouen au XVIII^e siècle », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme français*, t. LXXXIV, Paris, 1935, p. 321-366 et t. LXXXVI, Paris, 1936, p. 280-327.

²⁰ Abbé A. Fourré, « Deux cérémonies inhabituelles en la cathédrale de Rouen à la fin du XVIII^e siècle », *Bulletin de la Commission des Antiquités de Seine-Maritime*, t. XXIX, Rouen, 1973.

²¹ Voir : C. Vogel, « Le rituel de la pénitence publique », *Le pécheur et la pénitence publique au Moyen Âge*, Paris, 1969, p. 208-213 ; Dom P. Guéranger, « La réconciliation des pénitents », *L'Année liturgique : La Passion et la Semaine Sainte*, 19^e édition, Paris, 1904.

¹⁶ P. Goubert, D. Roche, *Les Français et l'Ancien Régime*, t. II. Culture et Société, Paris, 1990-1991, p. 31.

¹⁷ Voir : M. Lours, *L'autre temps des cathédrales. Du Concile de Trente à la Révolution*, Paris, Picart, 2010.

¹⁸ J. Loth, *Histoire du Cardinal de La Rochefoucauld et du diocèse de Rouen pendant la Révolution*, Evreux, 1893, p. 11-15.

solemnelle des pénitents et leur réintégration dans l'Église. Plusieurs étapes constituaient alors ce rituel : l'évêque s'asseyait sous le porche de l'église tandis que les pénitents suppliaient la miséricorde de Dieu. Puis l'évêque lançait un appel, « Venez » : les pénitents s'avancèrent à genoux jusqu'au pavement de l'atrium pour recevoir l'absolution collective. C'est l'instant qu'illustre le bas-relief de Lecomte²².

Lecomte conçut-il les *Sacrements* dans l'espoir qu'ils séduiraient le clergé normand ? Dominique de La Rochefoucauld, l'abbé Terrisse, doyen du chapitre ou encore l'architecte Le Carpentier, auteur du nouveau jubé de la cathédrale de Rouen, ont-ils eu connaissance de ces compositions, qui les incitèrent à commander deux ans plus tard à Lecomte une *Vierge à l'Enfant* et un relief de la *Déploration du Christ par les trois Marie*²³ (Fig. 3) ? Cependant, aucune commande de reliefs sur ce thème ne suivit à Rouen comme dans d'autres diocèses. On peut regretter – et s'étonner – qu'aucun prélat ou chapitre ne se soit hâté de faire sculpter ces reliefs en marbre et de les installer dans un lieu de culte, d'autant plus que le contexte religieux n'aurait pas manqué de conférer à ces compositions une réelle légitimité.

Le contexte religieux des années 1770

Nous avons évoqué précédemment la crise théologique qui touche l'Église du XVIII^e siècle, ébranlée par les attaques des rationalistes, des philosophes et surtout par des courants internes comme le jansénisme. La mise en place tardive des principes essentiels de la réforme tridentine aboutit à une épiscopalisation de l'Église. Au siècle des Lumières, les évêques constituent un groupe homogène, essentiellement composé de membres issus de la noblesse, dont la formation et le degré d'exigence intellectuel sont particulièrement contrôlés. « Aussi trouve-t-on dans les villes et même dans les bourgs un clergé très instruit. »²⁴. « C'est à ce moment de l'histoire que s'impose, par l'impulsion de l'épiscopat, et en réponse aux exigences des peuples, le nouveau type de prêtre, présent, instruit, exemple moral. »²⁵. Une nouvelle vision de la société religieuse s'impose alors, plus conforme à l'idéal liturgique des premiers temps de l'Église.

On s'aperçoit ainsi que les images modelées par Lecomte correspondent à cette vision. Les sacrements sont administrés avec la plus grande attention, de préférence par l'évêque. On revient alors aux origines de l'Église catholique, où seuls les évêques avaient le pouvoir de conférer les sacrements. L'Église apparaît plus humaine : les prêtres sont attentifs, remplis de compassions et donnent l'Eucharistie aux pauvres. Ils consacrent les mourants au milieu de l'affliction familiale et marient un jeune couple devant des parents émus. Le baptême est donné à des convertis en âge d'exercer un libre choix. La pénitence n'est plus une confiance trouble dans l'obscurité d'un confessionnal mais le pardon, accordé par un prélat à des fidèles profondément repentants. Lecomte donne à voir l'image d'une Église idéale, rénovée, sociale et plus proche de ses textes fondateurs. C'est pourquoi l'on peut légitimement s'interroger sur l'existence d'un commanditaire.

Ce désintéret peut également être expliqué par le malaise, provoqué par l'iconographie même des reliefs de Lecomte : les *Sacrements*. Dans *Le Basculement religieux de Paris au XVIII^e siècle*²⁶, Pierre Chaunu fait le constat d'une baisse de la pratique religieuse dans la capitale au siècle des Lumières. Les trois auteurs en incombent la responsabilité au jansénisme. La crise remonterait, selon eux, à la promulgation de la Bulle *Unigenitus Dei Filius*, en 1713, par le Pape Clément XI, à la demande de Louis XIV, qui condamne le jansénisme. L'édit papal divisa profondément l'épiscopat : d'un côté, les « appelants », opposés à la Bulle, de l'autre, les « bullistes », désireux de la faire accepter à l'ensemble du clergé. Ces derniers, dans leur désir d'éradiquer le jansénisme, pratiquèrent le « refus de sacrements » à toute personne ne présentant pas un « billet de confession catholique », quasi certificat de non-appartenance au mouvement hérétique. Le « refus de sacrements » entraînait peu ou prou l'exclusion de la communauté voire l'excommunication. Cette sanction avait pour effet de gêner les fidèles dans les moments essentiels de leur vie : privés du sacrement du mariage, de la communion pascale ou encore de la dernière absolution à l'approche de la mort, les paroissiens vivaient alors dans l'angoisse et l'incertitude du Salut et préféraient se détourner de Dieu.

Les *Nouvelles ecclésiastiques*²⁷, qui paraissent clandestinement de 1728 à 1791, dénoncent avec vigueur la Bulle, et notamment le « refus de sacrements », que les appelants qualifient « d'acte

²² Voir : B. Plongeron, *La vie quotidienne du clergé français au XVIII^e siècle*, Paris, 1988, p. 250.

²³ M. Pessiot, « Les jubés de la cathédrale de Rouen », *Clodion et la sculpture française de la fin du XVIII^e siècle*, actes du colloque organisé au musée du Louvre, les 20 et 21 mars 1992, sous la direction de G. Scherf, Paris, 1992, p. 141-186.

²⁴ J. Leflon, « La crise révolutionnaire (1789-1846) », *Histoire de l'Église depuis les origines jusqu'à nos jours*, sous la direction d'A. Fliche et V. Martin, t. XX, Paris, 1951, p. 28.

²⁵ P. Goubert, D. Roche, *op. cit.*, note 16, p. 39.

²⁶ P. Chaunu, M. Foisil, F. de Noirfontaine, *Le basculement religieux de Paris au XVIII^e siècle*, Paris, 1998.

²⁷ C. Pérez, *Le refus de Sacrements d'après les Nouvelles ecclésiastiques 1756-1789*, mémoire de maîtrise sous la direction de B. Hours, Université Jean Moulin Lyon III, 1999, voir : <http://jansenisme.free.fr/presentation.html>

de schisme »²⁸. Cette situation alimente le clivage qui divise la société française au siècle des Lumières. Ainsi, on comprend que les reliefs de Lecomte, quoi qu'ils mettent en scène une Église humaine, attentive et proche du fidèle, soient aussi susceptibles d'évoquer ces sacrements refusés aux fidèles en vertu de la bulle *Unigenitus*.²⁹

Malgré le désintérêt des commanditaires pour ces reliefs, les *Sacrements* jouirent d'une bonne réputation dans l'opinion publique. Il convient ici de rendre compte des témoignages et des critiques contemporains que reçurent ces œuvres lors de leur exposition aux Salons de 1769 et 1771.

La fortune critique des Sacrements

Les reliefs de Félix Lecomte ont fait l'objet de nombreuses appréciations dans la presse salonnienne de 1769 et 1771. Présentés avec son morceau de réception, *Un esclave accablé de douleur*, qui attira de nombreux commentaires, les *Sacrements* ne furent cependant pas oubliés. Les critiques sont unanimes et louent à plusieurs reprises la technicité et le génie dont fait preuve Lecomte dans la composition de ses reliefs. Dans sa situation de jeune académicien, il avait sans doute à l'esprit les recommandations de l'un des grands pédagogues de l'Académie et professeur de l'École royale des Élèves protégés, Michel-François Dandré-Bardon. Dans son *Traité de peinture, suivi d'un essai sur la sculpture*, daté de 1765, il définissait ainsi une composition : « Ce qu'on appelle Disposition ou Composition n'est autre chose que l'arrangement des idées que le génie a produites pour représenter un sujet. »³⁰ L'invention est son principe majeur : c'est « l'assemblage des pensées qui concourent à la composition d'un sujet ; c'est le choix des objets qui doivent y entrer. »³¹

Cette invention conçue comme le reflet des idées du génie qui les a produites est un des leitmotiv de la réception critique des *Sacrements*. Les auteurs font l'éloge de son « génie facile et abondant, qui fait varier son style conformément au sujet qu'il traite. »³² Cette capacité à adapter le style au sujet est une remarque récurrente, notamment dans les brochures sur le Salon de 1771 où Lecomte présente conjointement les bas-reliefs des *Sept Sacrements* et les reliefs mythologiques du

Triomphe de Terpsichore (Fig. 2) et d'une *Bacchanale d'enfants*. « Cela s'appelle travailler pour Dieu et le Diable »³³, nous dit Daudé de Jossan. Pidansat de Mairobert félicite Lecomte pour la « souplesse de son génie, qui, de la gravité des sujets d'église, passe avec cette facilité au genre gracieux et du même ciseau rend tour à tour les augustes mystères de notre sainte religion et les fêtes profanes de la volupté. »³⁴

Outre la capacité à s'adapter à différents sujets, « l'intelligence »³⁵ de composition de notre sculpteur est également soulignée. Le relief de la *Confirmation* (Fig. 1) est qualifié de « magnifique tableau » par Diderot, qui en loue ensuite « les groupes, les caractères, l'ordonnance, les draperies, comme Le Sueur. »³⁶ Cette comparaison avec l'un des grands maîtres français du XVII^e siècle les plus admirés³⁷ est particulièrement élogieuse et atteste la bonne compréhension de son projet de tableaux sculptés, qui réactualise d'une façon positive la querelle classique du *Paragone*. L'auteur de *L'Avant-Coureur*³⁸ évoque même le nom de Poussin, ce qui n'est pas étonnant en raison de la place qu'il occupe dans le panthéon académique³⁹ depuis 1667 – mais encore fallait-il que la comparaison fût fondée. Cette « intelligence » s'applique également au choix du sujet, « grandeur et simplicité »⁴⁰ selon Diderot, qui conviennent pour régénérer les arts, en réaction contre les sujets licencieux et frivoles de la première moitié du siècle⁴¹.

Les compositions des reliefs de Lecomte sont, dans l'ensemble, préférées à celles de ses rondes-bosses. À la manière d'un tableau, Lecomte semble avoir bien situé les actions de ses reliefs dans un cadre spécifique et rendu la scène aussitôt perceptible à l'œil du spectateur. Les actions de ses statues laissent quant à elles un doute chez certains auteurs⁴².

²⁸ *Ibid.*, p. 2.

²⁹ La même impopularité avait d'ailleurs touché le triptyque des *Sept Sacrements* de Rogier van der Weyden qui n'avait pas trouvé d'acheteur dans ces mêmes années 1770-1775. Voir : P. Quarré, « Le triptyque des Sept Sacrements de Rogier Van der Weyden, en Bourgogne », *Rencontres de Neuchâtel*, du 25 au 27 septembre 1975, Bâle, 1976, n°17, p. 85-94.

³⁰ M.-F. Dandré-Bardon, *Traité de peinture, suivi d'un essai sur la sculpture*, Paris, 1765, t. I, p. 91.

³¹ *Ibid.*, p. 80.

³² *Mercur de France*, Genève, 1971, t. CI, octobre 1771, p. 199-200.

³³ Daudé de Jossan, *Lettre de M. Raphaël le jeune [...] à un de ses amis, [...], sur les peintures, sculptures et gravures qui sont exposées cette année au Louvre*, s.l., 1771, p. 55-56.

³⁴ *Mémoires secrets*, t. XIII, « Lettre III, Paris, le 28 septembre 1771 », p. 99.

³⁵ *L'Année littéraire*, 1771, t. V, p. 304.

³⁶ D. Diderot, *Salon de 1771*, éd. J. Assézat, *Œuvres complètes de Diderot*, Nendeln, 1966, t. XI, p. 539-542, 457.

³⁷ V. Montalbetti, « Le Sueur, "Raphaël de la France" ». L'ambiguïté de la référence italienne dans l'invention d'un maître de l'art français », *Publications en ligne du Groupe Histoire Architecture Mentalités Urbaine*, voir : <http://www.ghamu.org/spip.php?article293>

³⁸ *L'Avant-Coureur*, lundi 23 septembre 1771, n°38, p. 603.

³⁹ J. Locquin, *La peinture d'histoire en France : de 1747 à 1785*, Paris, 1978, p. 143-144.

⁴⁰ D. Diderot, *Salon de 1771*, *op. cit.*, t. XI, p. 540.

⁴¹ Sur ce sujet, voir notamment R. Rosenblum, *L'art au XVIII^e siècle. Transformations et mutations*, Brionne, 1989 (première édition en anglais, Princeton, 1967).

⁴² Cf. A. Boutrand, *La fortune critique du sculpteur Félix Lecomte dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, mémoire de

L'immédiateté de la compréhension du sujet, tout comme l'expression des personnages, provoquent ainsi un effet chez le spectateur. Or, la recherche de sensations, de l'impact émotionnel de l'œuvre sur le public est un des critères de jugement d'une œuvre d'art. Si celle-ci provoque des sentiments et produit un effet, elle est alors considérée comme réussie. Les *Sacrements* inspirent à l'auteur anonyme de *La Muse errante*⁴³ une profonde dévotion, qui n'est peut-être pas sans ironie : « Pénétré des respects sincères, / Qu'inspirent ici l'illusion ; / Je participe à ces mystères, / En voyant autant d'onction. » La justesse et la variété des expressions sont également appréciées dans ces reliefs, conformément à l'exigence de sensibilité qu'avait contribué à instaurer la critique et notamment Diderot⁴⁴. Incontestablement positive, la fortune critique des reliefs des *Sacrements* nous permet de supposer que Lecomte bénéficiait de son vivant d'une réputation qui aurait dû assurer, hors du contexte religieux mouvementé du début des années 1770, la reconnaissance institutionnelle de la série.

Les modèles artistiques des Sacrements

Le nombre des sacrements a été fixé à sept par le *Livre des Sentences* (vers 1152) de Pierre Lombard⁴⁵, célèbre somme théologique s'appuyant sur des citations de la Bible et des Pères de l'Église et destinée à former un enseignement complet de la foi. Il donne également une définition précise de ceux-ci : ce sont « des signes sensibles institués par Jésus-Christ pour communiquer la grâce à l'âme »⁴⁶. Le Concile de Trente (1545-1563) confirma ensuite leur nombre⁴⁷ et statua précisément sur leur déroulement. Les Sacrements ont pour origine des événements ou des paroles de la vie du Christ, comme le Baptême, l'Eucharistie, l'Ordination, le Mariage, la Pénitence ou encore des rites des premiers chrétiens (Confirmation, Extrême-onction). Chacun rythme la vie du chrétien et est une étape dans la quête du Salut divin. Le

Baptême purifie du péché originel et accueille le nouveau-né dans la communauté chrétienne. L'Eucharistie alimente l'âme et elle est un gage de la vie éternelle et de l'union des chrétiens au Christ. La Confirmation « imprime en celui qui la reçoit un caractère ineffaçable : elle lui communique les dons du Saint-Esprit. »⁴⁸ La Pénitence et l'Extrême-onction permettent toutes deux la rémission des péchés commis après le baptême. L'Ordination donne le pouvoir d'exercer les fonctions ecclésiastiques (consacrer le pain et le vin, pardonner, prêcher, baptiser). Le Mariage sanctifie l'amour de l'homme et de la femme.

Le thème des sacrements a été fréquemment traité par les peintres, graveurs et sculpteurs depuis le XII^e siècle. Deux types d'iconographie dominent. Les artistes représentent l'institution des sept sacrements par Jésus-Christ, comme dans les deux séries réalisées par Nicolas Poussin – une série fut notamment exécutée sur ce principe par Jean Bardin (1732-1809) pour la Chartreuse de Valbonne dans les années 1780-1790⁴⁹. Ou bien ils optent pour la représentation de l'administration même des rituels, formule que l'on retrouve dans les reliefs de Lecomte.

Les deux séries sur le thème peintes par Nicolas Poussin, ont marqué les artistes des XVII^e et XVIII^e siècles. La première a été peinte à la demande de Cassiano dal Pozzo (1588-1657), érudit et mécène italien, probablement au début des années 1640. La seconde (Fig. 10, vers 1644-1648) était destinée à Paul Fréart de Chantelou (1609-1694), grand collectionneur d'art français, proche de Poussin⁵⁰.

L'originalité du peintre du Grand Siècle réside dans le traitement de l'institution des sacrements par Jésus-Christ. Il s'inspire des événements de la vie du Christ et de la Vierge : la *Pénitence* relate l'épisode du Repas chez Simon le Pharisien, rapporté dans les quatre Évangiles (Matthieu 26, 6-13 ; Marc 14, 3-9 ; Luc 7, 36-50 ; Jean 12, 1-8), durant lequel une femme, identifiée à Marie-Madeleine, vint se repentir auprès du Christ.

Master 2, sous la direction de D. Rabreau, Université Paris 1, 2009, p. 26-30.

⁴³ *La Muse errante au Sallon, apologie critique en vers libres [...] des peintures, sculptures et gravures exposées au Louvre en l'année 1771*, Athènes, Paris, 1771, p. 45-46.

⁴⁴ D. Diderot, « Essai sur la peinture » et « Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture pour servir de suite aux Salons », *Œuvres complètes de Diderot*, éd. J. Assézat, Nendeln, 1966, t. X, p. 450-520 et t. XII, p. 73-133.

⁴⁵ P. Lombard, *Libri quatuor Sententiarum [Les quatre livres des Sentences]*, vers 1148-1152. Le quatrième livre est consacré aux Sacrements.

⁴⁶ Cité par A. Devine, *Les Sacrements expliqués d'après la doctrine et les enseignements de l'Église catholique*, Avignon, 1901, p. 130.

⁴⁷ L. Cristiani, « L'Église à l'époque du Concile de Trente », *Histoire de l'Église depuis les origines jusqu'à nos jours*, op. cit. t. XVII, p. 236.

⁴⁸ *Larousse du XX^e siècle en six volumes*, sous la direction de P. Augé, Paris, 1929, t. II, p. 405.

⁴⁹ Voir : F. Jiméno, « Les Sacrements de Jean Bardin (1780-1790). Le Grand Genre face à la critique du Salon », *Le public et la politique des arts au siècle des Lumières*, textes réunis et présentés par D. Rabreau et C. Henry, Annales du Centre Ledoux, t. VIII, Bordeaux, 2011, p. 397-411.

⁵⁰ Sur ces deux séries, voir : *Nicolas Poussin 1594-1665*, catalogue d'exposition sous la direction de Pierre Rosenberg, Paris, Galeries Nationales du Grand-Palais, 27 sept 1994-2 janv. 1995, Paris, 1994, p. 240-252 et p. 312-339.



10 – N. Poussin, *Le Baptême, Les Sept Sacrements*, série commandée par Paul Fréart de Chantelou, 1644-1648, huiles sur toile, h : 1,17 m, L : 1,78 m, Edinburgh, National Gallery of Scotland. Crédit photographique : Edinburgh, National Gallery of Scotland.



11 – N. Poussin, *La Mort de Germanicus*, 1628, huile sur toile, h : 1,47 m, L : 1,98 m, Minneapolis, Institute of Arts. Crédit photographique : Minneapolis, The Minneapolis Institute of Art.



12 – C. Vanloo, *Le Baptême de saint Augustin*, 1748-1753, huile sur toile, Paris, église Notre-Dame des Victoires. Crédit photographique : Paris, église Notre-Dame-des-Victoires.



13 – C. Vanloo, *Le Sacre de saint Augustin*, 1748-1753, huile sur toile, Paris, église Notre-Dame des Victoires. Crédit photographique : Paris, église Notre-Dame-des-Victoires.

Le Sacrement du *Baptême* offre une représentation du propre baptême de Jésus dans le Jourdain, par saint Jean-Baptiste. Le parti pris de Poussin est peut-être un moyen de justifier la sacramentaire chrétienne face à la contestation protestante. La célébrité des tableaux fut immédiate et il est possible que Lecomte ait admiré *de visu* les deux séries. La première, interdite de sortie du territoire pontifical, était toujours visible au Palais Boccapaduli⁵¹ lors du séjour qu'il fit à Rome entre 1761 et 1766. Pareillement, il n'est pas impossible qu'il ait pu accéder à la série dite Chantelou, alors au Palais-Royal⁵² à Paris, où elle fut conservée depuis son acquisition par le Régent en 1716 jusqu'à sa vente en 1792⁵³. Les scènes de Lecomte et de Poussin ont en commun une architecture et des personnages vêtus à l'antique. La composition de l'*Extrême-onction* de Lecomte s'inspire de l'interprétation que Poussin donne du même thème dans la série Chantelou. Le personnage agonisant est représenté sur un lit funéraire, entouré de ses proches. Un large rideau est tendu sur le mur du fond de la pièce. Peut-être ce détail est-il repris de *La Mort de Germanicus* (Fig. 11), dont la postérité et l'influence sont grandes au Siècle des Lumières⁵⁴ ? Il est certain que Lecomte avait connaissance de l'une ou l'autre de ces œuvres, soit directement, soit par les copies peintes ou gravées⁵⁵.

Si le peintre français renoue avec la tradition du grand genre de Poussin en traitant ses scènes par l'institution des Sacrements par Jésus-Christ, notre sculpteur, quant à lui, s'en éloigne. Comme le firent Crespi et Longhi entre 1710 et 1750 (Dresde, Gemäldegalerie et Venise, Fondation Querini-Stampalia), Lecomte installe les Sacrements dans une quotidienneté du rite mais à la différence de ces deux peintres, il ne représente pas la réalité quotidienne du XVIII^e siècle mais replace les épisodes dans l'Antiquité. En cela, ses reliefs présentent une parenté certaine avec la suite de tableaux sur la *Vie de saint Augustin*, réalisée par Carle Vanloo, pour l'église Notre-Dame-des-Victoires⁵⁶ à Paris entre 1748 et 1753. *Le Baptême*

et *Le Sacre de saint Augustin* (Fig. 16-17) sont particulièrement proches du Sacrement du *Baptême* et de l'*Ordination*, par la clarté du sujet représenté et par une mise en page soignée. Au centre, une estrade isole les principaux protagonistes de l'histoire, les spectateurs sont regroupés autour : le clergé faisant corps avec l'évêque, symbole de l'Église, face aux fidèles. Certaines attitudes semblent même directement reprises du grand maître : la position assise de l'évêque du Sacre, celle agenouillé du baptisé. Carle Vanloo était le directeur de l'École royale des Élèves protégés lorsque Lecomte y fut admis. Jouissant d'une forte réputation, Vanloo a marqué les jeunes artistes, peintre ou sculpteur, de la génération de Lecomte. Il est possible qu'il ait souhaité rendre hommage à ce maître lorsqu'il élaborait les compositions des *Sacrements*.

À travers ces reliefs, Lecomte rend ainsi hommage à plusieurs grands maîtres, à commencer par Poussin, à qui il emprunte le sujet et certains éléments de composition. Viennent ensuite Le Sueur, puis Carle Vanloo. Cependant, ne pouvons-nous pas également nous interroger sur une possible filiation avec le « plus grand sculpteur » du siècle, à savoir Edme Bouchardon ?

Félix Lecomte : un disciple de Bouchardon ?

Charles-Nicolas Cochin considérait Edme Bouchardon (1698-1762) comme « le plus grand sculpteur et le meilleur dessinateur de son siècle. On lui avait l'obligation d'avoir ramené le goût simple et noble de l'antique »⁵⁷. Il ajoute que sans lui la sculpture serait restée dans la veine « maniérée des frères Adam »⁵⁸.

Félix Lecomte a suivi les enseignements de Louis-Claude Vassé (1716-1772), lui-même élève « favori »⁵⁹, selon Louis Réau, de Bouchardon et l'un de ses plus fidèles disciples. Aussi peut-on s'interroger sur la filiation de notre artiste avec Edme Bouchardon, dont l'œuvre se caractérise par une recherche d'équilibre entre le naturel et l'antique. Comme nous l'avons déjà signalé, les cérémonies des *Sacrements* empruntent un « costume » (décor et accessoires) qui n'appartient pas à la réalité quotidienne du XVIII^e siècle. Les personnages civils sont vêtus à l'antique, dans la formule paléochrétienne des contemporains de saint Augustin que Carle Vanloo avait imaginé pour le

⁵¹ *Ibid.*, p. 242.

⁵² G.-L. Le Rouge, *Curiosités de Paris, de Versailles, Marly, Vincennes, Saint-Cloud et des environs*, nouvelle édition, Paris, 1778, t. I, p. 172.

⁵³ Nicolas Poussin 1594-1665, *op. cit. supra*, p. 313.

⁵⁴ P. Rosenberg, N. Butor, *La Mort de Germanicus de Poussin du Musée de Minneapolis*, Paris, 1973, chapitres 2 et 3.

⁵⁵ Jean Dughet, élève et beau-frère de Poussin, avait été le premier à graver les œuvres de son maître. Les Anglais s'étaient procurés des copies peintes. En France, le Prince de Conti en possédait également. Gabriel de Saint-Aubin en fit le dessin en marge du catalogue de vente après décès en 1771.

⁵⁶ Voir : A. Le Pas de Sécheval, « Les tableaux de Carle Van Loo pour le chœur de l'église parisienne de Notre-Dame-des-Victoires », *Revue de l'art*, Paris, 1996, n°1, p. 23-33 ; C. Henry, « La peinture religieuse à l'épreuve des Lumières : les cycles de Carle Vanloo pour les églises parisiennes et la critique des

Salons (1746-1765) », *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, textes réunis et présentés par D. Rabreau, Annales du Centre Ledoux, t. I, Bordeaux, 1997, p. 67-85.

⁵⁷ C. Henry, *Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin sur le Comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz publiés d'après le manuscrit autographe*, Paris, 1880, p. 85.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁵⁹ L. Réau, « Un sculpteur oublié du XVIII^e siècle : Louis-Claude Vassé 1716-1772 », *op. cit.* p. 34.

cycle de Notre-Dame-des-Victoires⁶⁰. Lecomte s'engage ainsi, aux côtés de Diderot, dans le débat agitant les théoriciens de l'art concernant le choix du costume. D'un côté, les partisans du costume moderne, comme Charles-Nicolas Cochin⁶¹, défendent l'idée de la vraisemblance. De l'autre, les disciples de la mode à l'antique plaident pour une formule intemporelle qui s'abstient de toute référence à l'époque contemporaine. C'est notamment le cas de Diderot : « Lorsque le vêtement d'un peuple est mesquin, l'art doit laisser là le costume. Que voulez-vous que fasse un statuaire de vos vestes, de vos culottes et de vos rangées de boutons ? »⁶².

Par le choix de ce costume, Lecomte renforce ainsi le sentiment religieux qui se dégage de ses compositions. La même option avait d'ailleurs été adoptée par Bouchardon dans son relief pour le maître-autel de la Chapelle de Versailles, *La Procession de saint Charles Borromée pour la cessation de la peste de Milan* (Fig. 14, bronze, vers 1739-1745, *in situ*). Les personnages, à gauche de la composition, sont vêtus de longues tuniques à l'antique, tandis que les ecclésiastiques conservent leurs habits religieux. Le goût pour l'antique de notre sculpteur se manifeste également dans les expressions des personnages représentés. La « noble simplicité et la grandeur tranquille »⁶³, selon le mot heureux de Winckelmann, semble caractériser le relief de *l'Extrême-onction* (Fig. 9), qui les met en œuvre pour pondérer les effets trop rhétorique de l'expression académique des passions. Conformément à l'exigence académique issue des conférences de Charles Le Brun et de ses émules⁶⁴, Lecomte fait varier les expressions de douleur chez les personnages féminins, situées à droite de la composition : une jeune fille cache ses larmes dans ses mains, une autre avance la tête baissée. Près du lit, une proche parente du défunt semble prête à défaillir de chagrin. Notre sculpteur possède ainsi une grande habileté à montrer les différents effets provoqués par la tristesse. Cependant, ces afflictions sont contenues et maîtrisées, à l'image du *Laocoon*. L'intensité émotionnelle n'en est pas moins ressentie. Une réserve semblable des personnages est également visible dans la scène de *l'Eucharistie* (Fig. 5),

⁶⁰ Voir note 56.

⁶¹ C. *** (Cochin), « Réponse à la lettre de M. de Villeneuve, insérée dans ce Journal, n°262 », *Journal de Paris*, vendredi 5 octobre 1781, n°278, p. 1119.

⁶² D. Diderot, « Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, la poésie [...] », *op. cit.*, t. XII, p. 126.

⁶³ J.-J. Winckelmann, « Réflexions sur l'imitation des artistes grecs dans la peinture et la sculpture », *Recueil de différentes pièces sur les arts*, 1^{re} édition en allemand, Friedrichstadt, 1755, réédition, traduction française par H. Jansen, Paris, 1786, p. 29.

⁶⁴ Voir : *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, sous la direction de J. Lichtenstein et C. Michel, t. I (2 vol.), t. II (2 vol.), t. III (1 vol.), t. IV (2 vol.), Paris, 2007-2010.

malgré la pauvreté dans laquelle semblent vivre le mourant et sa famille. Il règne dans les autres sacrements un recueillement profond et émouvant que renforce encore l'attention que les ecclésiastiques et l'assemblée prodigue aux protagonistes de la cérémonie.

Ces reliefs, comme nous l'avons noté précédemment, ont suscité des remarques élogieuses de la part des contemporains de notre sculpteur. La capacité d'adaptation de son style au sujet représenté a été soulignée. En effet, les auteurs ne se sont pas trompés. Les reliefs de Lecomte présentent des modalités stylistiques différentes suivant le thème et la destination de l'ouvrage. Les reliefs religieux relèvent l'esthétique du relief dit « moderne ». Les scènes comportent de nombreux personnages et sont traitées de manière picturale. Les critiques l'ont d'ailleurs noté à plusieurs reprises, lorsqu'ils ont qualifié le relief de la *Confirmation* de « très beau tableau »⁶⁵ ou lorsqu'ils ont comparé ces œuvres aux tableaux de Nicolas Poussin sur le même thème. Pour créer la profondeur et la succession de plans et suggérer les effets de la perspective picturale, Lecomte utilise la technique donatélienne du *rilievo schiacciato* qui permet d'obtenir différentes saillies. Ainsi, les personnages principaux des scènes sont traités dans un relief plus proéminent.

On observe ce phénomène dans tous les reliefs religieux de Lecomte. La *Vierge et l'Enfant* du musée de Birmingham (Fig. 15) est ainsi mise en valeur par ce procédé. Dans les reliefs des *Sacrements*, chaque acte religieux et chaque protagoniste y participant directement sont offerts à la vue par leur emplacement central, mais également grâce à un renflement plus important du relief. Certaines parties se détachent presque en ronde-bosse, telles la coupe du prêtre dans *l'Eucharistie* (Fig. 5). Au contraire, les personnages secondaires sont traités dans un relief de plus en plus doux. Le fond, lui, est évoqué par des architectures incisées dans la matière. Lecomte situe ainsi ses scènes dans un cadre spécifique : une église ou une cathédrale que l'on reconnaît à ses pilastres ou colonnes cannelés ou encore à ses arcades. Une prison ou même un lazaret peuvent être identifiés dans la scène de *l'Eucharistie*.

Ce procédé, dont usaient les Slodtz, les Adam et bien sûr Bouchardon dans le relief de la chapelle versaillaise, afin de créer des jeux de mouvement entre les plans, sert ici à rendre immédiatement compréhensible l'*historia* qui se joue, en empruntant à la logique narrative du tableau albertien.

⁶⁵ *Journal Encyclopédique dédié à son altesse Sérénissime, Mgr le duc de Bouillon, pour l'année 1769*, Bouillon, 1769, p. 270.



14 – E. Bouchardon, *La Procession de Saint Charles Borromée pour la cessation de la peste de Milan*. 1739-1745, bronze, h : 0,77 m, L : 1,67 m, Versailles, chapelle du Château. Crédit photographique : RMN / 87-000147.



15 – F. Lecomte, *Le Repos de la Vierge en Egypte*, 1769, terre cuite, h : 0,405 m, Birmingham Museum and Art Gallery. Crédit photographique : Birmingham Museum and Art Gallery.



16 – A. de Rossi, *La canonisation des cinq saints*, 1702-1704, marbre, h : 0,44 m, L : 0,92 m, soubassement du tombeau d'Alexandre VIII, Rome, basilique Saint-Pierre. Crédit photographique : A. Schiavo.

Le cadre architecturé de cet ouvrage est cependant plus élaboré que dans les œuvres de Lecomte, conséquence sûrement de la différence de matériaux et de l'état d'achèvement des œuvres. Il ne faut pas oublier que les reliefs de notre sculpteur sont des esquisses. La composition de l'*Extrême-onction* vient également corroborer la picturalité de ces reliefs par sa proximité avec le tableau de Poussin, intitulé *La Mort de Germanicus* (Fig. 11). Le personnage agonisant est représenté sur un lit à baldaquin, entouré de ses proches. On retrouve ainsi « le grand style de Poussin »⁶⁶, selon l'expression de *L'Avant-Coureur*, c'est-à-dire la représentation d'un sujet noble, dans une composition simple, bien ordonnée et clairement intelligible, où les attitudes et les expressions sont traitées avec une grande variété.

Félix Lecomte rejoint alors l'esthétique du bas-relief défendue par Dandré-Bardon ou encore par Falconet dans ses *Réflexions sur la sculpture*⁶⁷. Celui-ci préconise, en effet, l'emploi d'un relief à plusieurs plans, à plusieurs saillies, avec des effets de raccourcis et de perspective comme pour une peinture. Ce procédé, selon Falconet, permet au sculpteur d'approcher « davantage de la vérité et de l'effet que présente la nature »⁶⁸. Il destine ce relief « saillant » à un emplacement proche du spectateur, qui pourra alors profiter de tous les détails de la composition. L'impact émotionnel sera alors augmenté. Notre sculpteur répond ainsi parfaitement aux attentes de Falconet, qui fut, nous le rappelons, son premier maître.

Ces œuvres exécutées dans les années 1770 sont donc conformes aux positions contemporaines des partisans de la supériorité des artistes modernes sur les anciens, pour ce qui concerne le traitement du relief. Cette comparaison de l'art des anciens avec l'art des modernes est héritée du *Parallèle des Anciens et des Modernes* de Charles Perrault⁶⁹ et a été réactualisée au milieu du XVIII^e siècle. Le rapprochement des reliefs de Lecomte avec celui du sculpteur Angelo de Rossi (1671-1715), effectué par Diderot, est alors compréhensible. En effet, comme le souligne Guilhem Scherf⁷⁰, son relief intitulé *La Canonisation des cinq saints* (1702-1704, marbre, Fig. 16), qui orne le soubassement du tombeau du Pape Alexandre VIII à Saint-Pierre de Rome, connut une grande faveur. Louis XIV

commanda un moulage en plâtre, afin de servir de modèle d'étude aux élèves de l'Académie⁷¹.

Si Lecomte utilise la perspective pour traiter les compositions religieuses, il ne conserve pas cette technique pour les reliefs architecturaux tels que *Le Triomphe de Terpsichore* pour l'Hôtel de Mille Guimard⁷², pour lesquels les leçons de l'antique sont privilégiées. Il fait varier son style conformément au sujet qu'il traite et à la destination du relief. Il satisfait alors tour à tour les partisans de l'antique et les défenseurs de l'art moderne.

L'emploi de compositions simples, du costume antique et la représentation intériorisée des personnages montrent que Lecomte connaissait la statuaire antique. Cependant, ces œuvres ne relèvent pas du pastiche. À la manière de Bouchardon, Lecomte mêle aux préoccupations antiques des effets de naturalisme. Une attention particulière est donnée à la justesse des proportions et au respect de l'anatomie. Chaque partie de corps est rendue avec précision. On voit que Lecomte maîtrise parfaitement l'art de draper, qui suppose que l'artiste fasse sentir la présence du corps sous un vêtement, afin de rester au plus près de la nature. Le naturalisme des expressions des personnages, emprunts de recueillement et d'une généreuse attention, vient s'ajouter à ces éléments, qui font de Lecomte un digne représentant de la tradition de Bouchardon.

« Honneur » et didactique savante des arts

Les Sacrements, « modelés pour l'honneur », témoignent de la grande dextérité de notre sculpteur pour traiter un sujet religieux. « Les Sacrements, ainsi pratiqués, honorent la condition humaine. »⁷³ Lecomte donne à voir une image humaine et intime de la religion et « montre que Dieu est présent dans la vie de tous les jours »⁷⁴. C'est sûrement cette simplicité qui a conquis Diderot, malgré certaines de ses préventions à l'endroit des sujets religieux. Mais il a très certainement été tout aussi sensible à la conscience généalogique du sculpteur qui imite avec science, mais sans jamais les plagier, les grands maîtres français, Poussin, Le Sueur, Carle Vanloo et surtout Bouchardon, satisfaisant ainsi à l'un des attendus majeurs de l'art académique de la fin de l'Ancien Régime⁷⁵.

⁶⁶ *L'Avant-Coureur*, lundi 23 septembre 1771, n°38, p. 603.

⁶⁷ É.-M. Falconet, « Réflexions sur la sculpture », *Œuvres d'Étienne Falconet, statuaire ; contenant plusieurs écrits relatifs aux Beaux-Arts*, Lausanne, 1781, t. 1, p. 32-47.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁹ C. Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. Dialogues avec le poème du siècle de Louis-le-Grand et une épître en vers sur le génie*, Paris, 1688. Cité par G. Scherf, « "De la malignité d'un microbe" : l'antique et le bas-relief moderne, de Falconet à David d'Angers », *Revue de l'art*, Paris, 1994, n°105, p. 20.

⁷⁰ *Ibid.*, n°105, p. 21.

⁷¹ L.-G. Michaud, *Biographie universelle, ancienne et moderne*, 85 vol., Paris, 1811-1862, t. 39, 1825, p. 44.

⁷² Voir note 5.

⁷³ Voir : *L'École de la Liberté. Etre artiste à Paris 1648-1817*, *op. cit.*, p. 249.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 249.

⁷⁵ Voir : C. Henry, « La crise de la peinture d'histoire, ou l'art du XVIII^e siècle vu par lui-même », *SVEC*, 7, 2004 / *Publications en ligne du Groupe Histoire Architecture Mentalités Urbaines*, voir : <http://www.ghamu.org/spip.php?article225>

Résumé :

Remarquable sculpteur de la fin de l'ancien régime, Félix Lecomte (Paris 1737-1817) a réalisé une carrière exemplaire qui, après le premier prix de sculpture (1758), le conduisit de l'Ecole royale des Elèves protégés (1758-1761) à l'Académie de France à Rome (1761-1768), avant de le voir rejoindre le corps des professeurs de l'Académie royale de peinture et sculpture (1792). Auteur prolifique de la série des « Grands Hommes de la France » voulue par le comte d'Angiviller - il sculpta le Fénelon en 1777, le Montesquieu en 1779, le Jean Le Rond d'Alembert et le Charles Rollin en 1789 -, il fut d'évidence considéré comme l'un des plus habiles sculpteurs français du règne de Louis XVI et fut sans doute l'un des plus appréciés. Pourtant, la série de bas-reliefs qu'il conçut sur le thème des Sacrements, sous forme d'esquisses en terre cuite, demeura dans son fonds d'atelier et de donna jamais lieu à une exécution en pierre pour un édifice religieux. Actuellement conservée à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, cette exceptionnelle série méritait d'être interrogée du point de vue de sa destination et de sa fabrication, mais aussi d'être replacée dans le contexte mouvementé du "basculement religieux de Paris" qu'ont bien décrit Pierre Chaunu et Madeleine Foisil.

Abstract :

As a remarkable sculptor of the end of the Ancien Regime, Felix Lecomte (Paris 1737-1817), lived out an exemplary career, which after his sculpture premier prix (1758) led him to the Ecole royale des Elèves protégés (1758-1761) at the French Academy in Rome, before joining the professors' board of the Royal Academy of Painting and Sculpture (1792). Prolific author in the series of «Great Men of France» conceived by the count of Angiviller – he sculpted Fenelon's portrait in 1777, Montesquieu's in 1779, Jean Le Rond d'Alembert and Charles Rollin's in 1789 -, he was regarded amongst the most skilful French sculptors of the reign of Louis XVI, and was undoubtedly one of the most appreciated. Nevertheless, the series of low-reliefs he designed on the theme of the Sacraments, as terra-cotta sketches, remained in his workshop and was never carried out in stone for a religious building. Presently conserved at the Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, this exceptional series deserved to be examined in regard of its destination and its fabrication, but also to be replaced in the eventful context of the «basculement religieux de Paris» as described by Pierre Chaunu and Madeleine Foisil.

©Amélie Boutrand.

Vous pouvez lire tous les textes publiés sur ce site, les stocker sur votre disque dur et les imprimer, sous réserve d'en faire un usage exclusivement personnel ou selon le droit habituel de citation.