

Gérard Monnier et José Vovelle (dir.)

## Un art sans frontières L'internationalisation des arts en Europe (1900-1950)

Éditions de la Sorbonne

---

## Art sacré en Europe 1919-1939 : les tentatives d'un « renouveau »

Jean-Pierre Greff

---

DOI : 10.4000/books.pSORBONNE.450

Éditeur : Éditions de la Sorbonne

Lieu d'édition : Éditions de la Sorbonne

Année d'édition : 1995

Date de mise en ligne : 18 décembre 2014

Collection : Histoire de l'art

ISBN électronique : 9782859448158



<http://books.openedition.org>

### Référence électronique

GREFF, Jean-Pierre. *Art sacré en Europe 1919-1939 : les tentatives d'un « renouveau »* In : *Un art sans frontières : L'internationalisation des arts en Europe (1900-1950)* [en ligne]. Paris : Éditions de la Sorbonne, 1995 (généré le 09 mai 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psorbonne/450>>. ISBN : 9782859448158. DOI : 10.4000/books.pSORBONNE.450.

---

Ce document a été généré automatiquement le 9 mai 2019. Il est issu d'une numérisation par reconnaissance optique de caractères.

---

# Art sacré en Europe 1919-1939 : les tentatives d'un « renouveau »

Jean-Pierre Greff

---

- 1 Cet intitulé masque un objet aux contours incertains et problématiques. Face à l'embaras de toute définition du sacré et à ses acceptions très variables dans la pensée des artistes, la dénomination d'*art sacré* revêt pour nous une signification pragmatique, en tant qu'œuvre liée à un édifice religieux, consacré. Ce qui nous impose — et cela est historiquement pertinent - d'envisager la question de l'art sacré dans la perspective plus générale de l'art monumental<sup>1</sup>. Quelle que soit la position personnelle d'un artiste, la décision d'inscrire son travail au sein d'un édifice, dans sa triple réalité architecturale, sociale et symbolique, ne peut être indifférente.

## Situation de l'art sacré en 1919

- 2 Au terme d'un siècle « d'académisme dévot », toujours plus anémié et complaisant dans le pâle pastichage des œuvres religieuses anciennes, l'art sacré se résout au début du xx<sup>e</sup> siècle à l'imagerie kitsch et aux « bondieuseries » de Saint-Sulpice. Cependant, une renaissance de la spiritualité chrétienne traverse la littérature et la pensée françaises et européennes (Péguy, Bloy, Barrès, Claudel, Huysmans, Bergson, Cingria en Suisse, Ruskin en Angleterre). Les écrits de ces auteurs exercent une influence déterminante dans la prise de conscience de l'avitissement de l'art sacré. Témoin, en 1919, cette lettre sans concession de Claudel à Cingria :

« Pour qui ose les regarder, les églises modernes ont l'intérêt et le pathétique d'une confession chargée. Leur laideur, c'est l'ostension à l'extérieur de tous nos péchés et de tous nos défauts, faiblesse, indigence, timidité de la foi et du sentiment, sécheresse du cœur, dégoût du surnaturel, domination des conventions et des formules, exagération des pratiques individuelles et désordonnées, luxe mondain, avarice, jactance, maussaderie, pharisaïsme, bouffissure »<sup>2</sup>.

- 3 Il est vrai qu'à l'exception des peintures murales de Delacroix les artistes majeurs n'œuvrent plus pour l'Eglise depuis le xviii<sup>e</sup> siècle. L'art et l'art sacré constituent alors

deux réalités de plus en plus hétérogènes. Ce divorce apparaît comme la cause la plus convaincante de la décadence de l'art sacré qui devient, de façon toujours plus étroite durant le XIX<sup>e</sup> siècle, un art de spécialité pour lequel l'œuvre n'est jamais que l'adaptation, contingente, d'un message religieux à un registre thématique et formel nécessairement sclérosé.

## Les fondements d'un nouveau

- 4 Dès les années 1910, quelques artistes profondément religieux s'alarment de cette déchéance. Parmi eux, Denis et Desvallières puis Gleizes furent les premiers artisans d'une renaissance en France. Alexandre Cingria, qui fonde en 1919 le Groupe de Saint-Luc, joue un rôle similaire en Suisse romande. La vocation spirituelle de Denis avait trouvé chez les Nabis, passionnés par toutes les formes de mysticisme, une audience favorable. L'intérêt du groupe pour l'art décoratif put également le conforter dans sa vocation de rénovateur de l'art sacré. L'engagement de Denis et Desvallières aboutit à la création, au cours de la même année 1919 à Paris, des Ateliers d'Art Sacré. De 1919 à 1939, Denis et Desvallières, Cingria, Gino Severini, participèrent en France, en Suisse et en Italie à de nombreuses réalisations d'art sacré, sous forme de peintures murales le plus souvent, de vitraux et, notamment en Italie, de mosaïques. Maurice Denis fut ainsi associé à la décoration de Notre-Dame du Raincy, édifiée en 1922-1923 par Auguste Perret et qui apparaît comme le prototype le plus achevé de l'architecture religieuse en France avant 1939. Aussi conventionnelles qu'elles nous paraissent aujourd'hui, ces réalisations n'en constituent pas moins un effort pour rompre avec l'esthétique de Saint-Sulpice. Parce qu'ils ont pu incarner une certaine idée de la modernité, ces artistes, également auteurs d'écrits importants, préparent sans les réaliser les conditions d'un nouveau de l'art sacré. Avec eux, des perspectives se dessinent qui devraient mettre fin à la rupture entre art moderne et sacré ; promesse que réalisera, mais pour l'essentiel en dehors de l'Eglise, Georges Rouault, puis bien d'autres après guerre, cette fois dans l'espace d'édifices religieux.

## Art sacré sans frontières

- 5 Evaluer la réalité des phénomènes d'internationalisation de pratiques artistiques suppose, avant même d'en explorer les voies, les modalités et les significations, l'élaboration d'une sorte de catalogue raisonné des productions, échanges et collaborations internationales. Or, au sein du champ que j'ai défini, ce corpus n'est absolument pas constitué et on imagine le caractère fastidieux que prendrait ici un tel inventaire. Aussi me limiterai-je à l'énumération chronologique de quelques réalisations dont le caractère emblématique devrait suffire à baliser notre espace.
- 6 1896 – 1936 : Joseph Mehoffer, artiste polonais vivant à Paris à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, réalise les vitraux de la nef de la cathédrale de Fribourg<sup>3</sup>, en Suisse. Cet ensemble, monumental à tous les sens du terme, suscitera l'admiration de Cingria puis de Maurice Denis.
- 7 De 1914 à 1922, Maurice Denis réalise plusieurs ensembles de vitraux en Suisse, principalement à Notre-Dame de Genève. Si ces vitraux exercèrent une influence réelle auprès des artistes suisses auxquels il fut associé, Denis de son côté reconnaît leur apport comme ayant été décisif :

« C'est à Genève que j'ai appris *ce que doit être* un vitrail, j'entends un vitrail moderne et en même temps conforme à la tradition des maîtres verriers d'autrefois. C'est à Genève, dans l'atelier de Marcel Poncet, que j'ai appris *comment* on fait un vitrail. En Suisse, depuis 1916, je découvris successivement les vitraux de Mehoffer à Fribourg, d'Alexandre Cingria à Notre-Dame, de Marcel Poncet, dont je pus voir de près les expériences et le savant métier »<sup>4</sup>.

- 8 En 1924-1926, Severini, par l'intermédiaire de Cingria et grâce à l'appui efficace de Maritain lors du concours international qui fut organisé à cette occasion, réalise le programme décoratif de l'église de Sem-sales, premier d'une suite de travaux, parfois réalisés en collaboration avec des artistes romands, qui le retinrent jusqu'en 1934 dans les cantons de Fribourg et de Lausanne.
- 9 La décoration en 1926-1928 de l'église de Pawtucket à Rhode Island (Etats-Unis) par Georges Desvallières confère une brusque mais très discrète extension géographique à ce mouvement international.
- 10 Cingria, déjà auteur de très nombreuses réalisations en Suisse romande, crée en 1937 les vitraux de l'église du Fayet en Savoie, édifiée par Novarina.
- 11 Il apparaît que la Suisse romande constitue l'épicentre de cette aire, limitée, d'échanges artistiques. Elle forme, au regard même de la production du seul groupe des artistes romands animé par Cingria et réunissant Poncet, Feuillat, Baud, Gampert (ami de R. de la Fresnaye qui exerça là une influence réelle), un espace privilégié de renouveau de l'art sacré, emblématique à l'échelle européenne du phénomène, plus vivant, plus intense là qu'ailleurs dès 1900 et jusqu'au second conflit mondial. La présence de deux artistes préraphaélites anglais, Holiday et Heaton, à Neuchâtel dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle contribua à favoriser une tradition artisanale du vitrail qui, même sous la forme dépréciée du vitrail de cabinet, avait conservé une actualité particulière. La très forte personnalité de Cingria, artiste prolifique et animateur du groupe romand de Saint-Luc, la position géographique et de carrefour linguistique des cantons romands, le rôle éminent dévolu à l'art et à la culture dans les conflits confessionnels toujours vifs constituent un faisceau d'explications convergentes de cette position avancée qu'occupe, jusque dans les revues françaises, belges et italiennes d'art sacré, cette partie francophone de la Suisse.

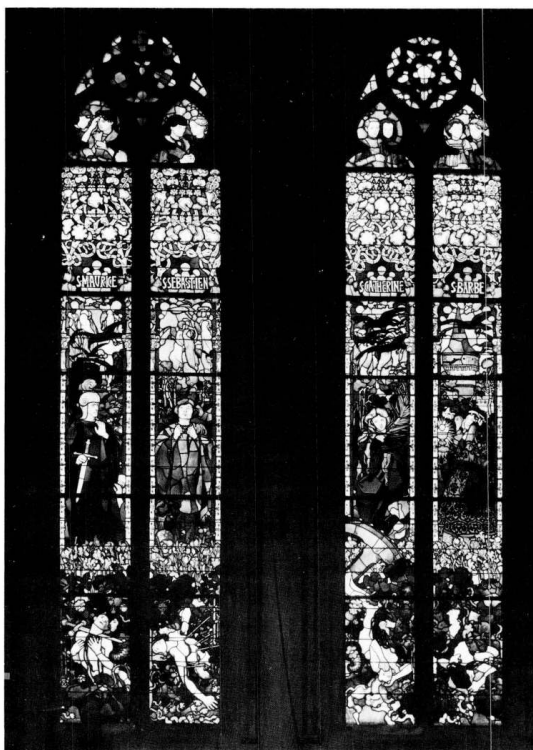


Fig. 1. Joseph MEHOFFER, *Vitraux des martyrs*, 1900, nef de la cathédrale St Nicolas de Fribourg, Suisse (inventaire du patrimoine artistique, canton de Fribourg).

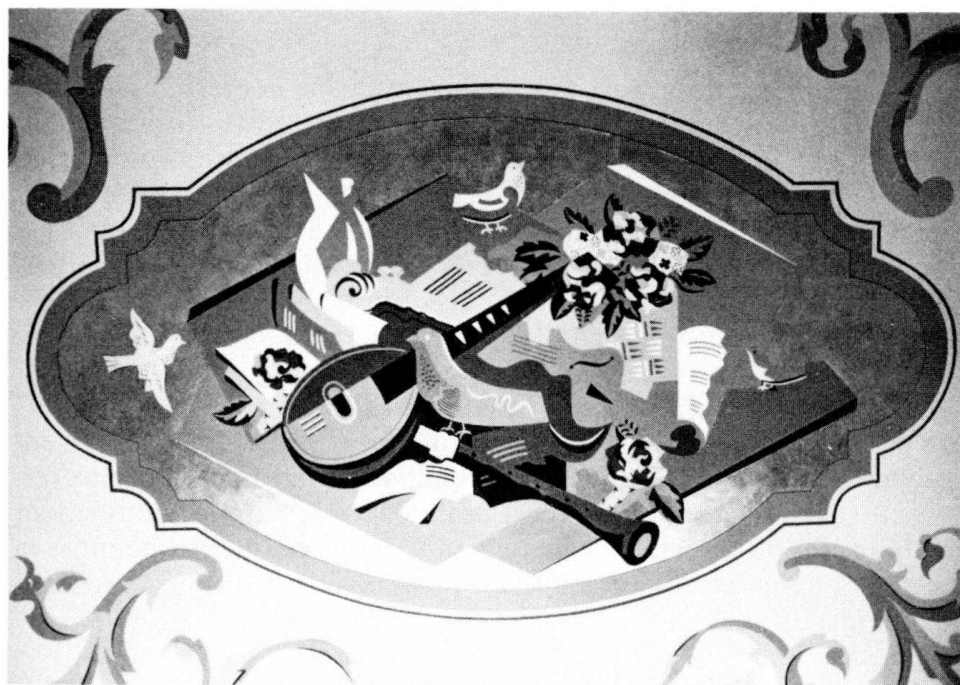


Fig. 2. Gino SEVERINI, *Nature morte pascale*, fresque, 1927-1928, tribune de l'église de la Roche, canton de Fribourg, Suisse (inventaire du patrimoine artistique, canton de Fribourg).

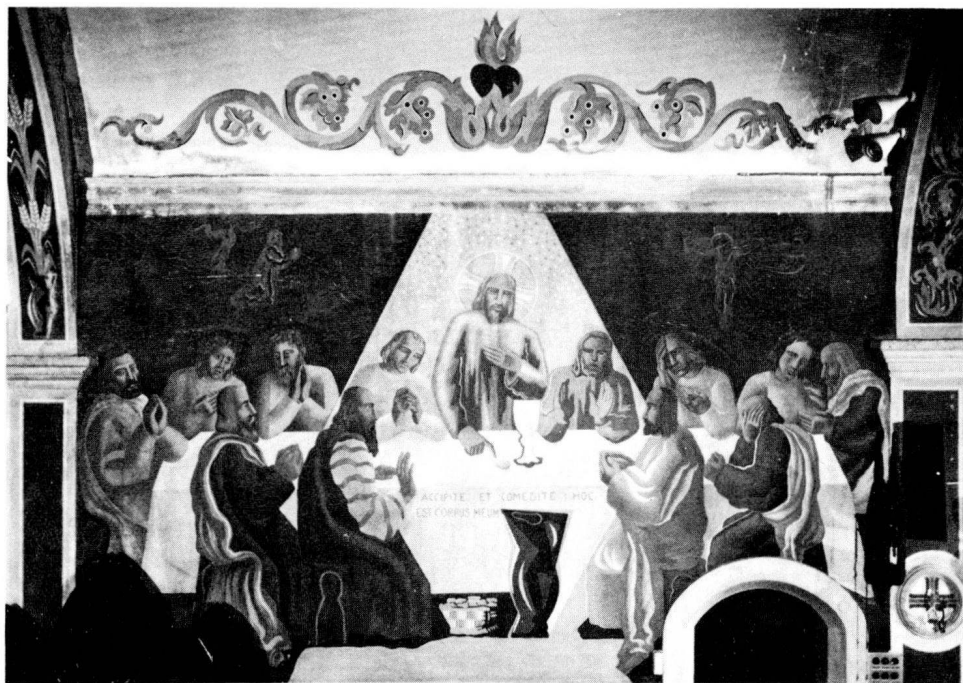


Fig. 3. Gino SEVERINI. *La Sainte Cène*, Fresque, 1927-1928, Chœur de l'église de la Roche, canton de Fribourg, Suisse (inventaire du patrimoine artistique, canton de Fribourg).

- 12 Si les commandes d'art sacré monumental en direction d'artistes étrangers restent très limitées à travers l'Europe, elles sont, pour l'essentiel, redevables à une stratégie de concours internationaux (Mehoffer, Severini, ...) réalisés à l'exemple de l'architecture. Mais le mouvement d'internationalisation apparaît beaucoup plus large et intense quant à la diffusion des œuvres et des courants de pensée ; diffusion qui emprunte des voies variées.

## Groupes et ateliers d'art sacré

- 13 L'École de Beuron (Beuronerschule) fut créée vers 1865 dans un monastère bénédictin de la province de Hohenzollern autour de P. Lenz, ancien élève de l'Académie d'art de Munich, devenu le Père Didier après s'être engagé dans la vie monastique. Profondément influencée par les théories de Ruskin et de l'école « préraphaélite » comme par l'œuvre de Overbeck - lui-même fondateur d'une école pour la pratique de l'art chrétien - et du mouvement « nazaréen », Beuron connaît à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle une audience internationale. Ainsi Jan Verkade, peintre hollandais de Pont-Aven, devient-il en 1894 moine à Beuron avant de participer à divers programmes décoratifs pour des églises allemandes. En 1904, Maurice Denis préface un ouvrage du Père Didier sur *L'Esthétique de Beuron*, traduit par Sérusier, auteur en 1904 d'un ensemble de panneaux décoratifs pour l'Église de Châteauneuf. Dans sa contribution, Denis loue « ces œuvres d'un intérêt neuf, et (...) l'idée d'un effort collectif », soulignant encore « le caractère monumental et profondément religieux »<sup>5</sup> de ces productions en dépit du jugement sévère porté à leur rencontre par Huysmans dans *La Cathédrale*.
- 14 En France, la Société de Saint-Jean (pour le développement de l'art chrétien) organise en 1911 au Pavillon de Marsan une première « Exposition d'art chrétien moderne », suivie de

bien d'autres, décisives parfois, ainsi celles présentées au Musée Galliera en 1934 et 1939 dans un réel souci de confrontation internationale. Dès 1912, Desvallières, introduit à la Société par Denis, publie un « projet d'école d'art placée sous la protection de Notre-Dame de Paris ». Cependant, c'est en 1919 que sont fondés, au siège de la Société de Saint-Jean, les Ateliers d'Art Sacré dirigés par Denis et Desvallières. L'enseignement dispensé concernait tout autant les disciplines artistiques, organisées en ateliers spécialisés (dessin, peinture de chevalet, fresque, modelage, reliure, chasublerie), que, sous l'autorité d'ecclésiastiques, la liturgie et la théologie, d'inspiration thomiste. L'exigence de perfection artisanale et un esprit corporatiste de compagnonnage réglaient la vie des Ateliers<sup>6</sup>. Le Père Couturier, avant d'entrer dans les ordres dominicains, fut l'un de ces « compagnons ». Pourtant, lorsque les Ateliers d'Art Sacré fermèrent en 1948, l'espoir qu'ils suscitèrent avait déjà été déçu de longue date. « Le bilan en est cruel, note justement M. Billot : il n'en sortit aucun artiste et leurs multiples réalisations créèrent un nouvel académisme, pâle démarquage du symbolisme de Denis et du cubisme qui marqua tout l'art religieux entre les deux guerres »<sup>7</sup>.

- 15 En 1917, Cingria publie *La décadence de l'art sacré*<sup>8</sup>, véritable manifeste du « Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice » qu'il fonde et préside en 1919. Devenu « Groupe romand de la Société de Saint-Luc », à la suite de nettes divergences esthétiques avec les artistes alémaniques de la « Societas Sancti Lucae » auxquels il se trouve associé en 1924, celui-ci se fait connaître dès l'Exposition d'art sacré organisée au Pavillon de Marsan en 1920 et surtout lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs de 1925 à Paris, puis organise diverses manifestations internationales en Suisse. Dario Gamboni et Marie Claude Morand précisent que « l'inlassable activité propagandiste de son idéologue, historiographe et chef de file, Alexandre Cingria, lui assure une audience régionale, nationale et internationale sans concurrence, dont les effets se prolongent jusqu'à nos jours. (...) Intermédiaire autorisé entre le clergé commanditaire et les artistes, le Groupe de Saint Luc constitue un instrument unique dans la conquête, le développement et le contrôle de ce marché »<sup>9</sup> de l'art sacré. Ainsi les réalisations importantes de Severini en Suisse n'auraient-elles été possibles sans le soutien que lui apporta Cingria.
- 16 Dans le sillage des Ateliers d'Art Sacré se créent de nouveaux ateliers de maîtres verriers dont le rôle sera parfois déterminant. Louis Barillet et Jean Le Chevallier fondent le leur en 1920, alors que Jean Hébert-Stevens et Pauline Peugniez, encouragés par leur ami P. Couturier qu'ils avaient connu chez Denis et Desvallières, font de même en 1923. Citons également Marguerite Huré, réalisatrice des vitraux de Denis à l'église du Raincy, et l'Atelier Gaudin qui mit au point la technique de la dalle de verre qui semblait répondre de façon privilégiée aux exigences de l'architecture contemporaine. Si le rôle de ces ateliers fut important, ce n'est pas qu'ils parvinrent à d'authentiques créations, loin s'en faut, mais parce que leur exigence du métier, dans une définition authentiquement monumentale du vitrail (dessin par l'armature des plombs à l'encontre de la peinture sur verre du XIX<sup>e</sup> siècle), et leur volonté sincère de parvenir à un art sacré vivant préparèrent les conditions matérielles d'un renouveau. Le mouvement général de requalification de pratiques telles que le vitrail, la tapisserie ou la mosaïque constitue une voie privilégiée d'internationalisation des productions d'art sacré, prises jusqu'en 1939 dans une détermination essentiellement artisanale. L'un des principaux motifs de la spectaculaire diffusion internationale que connaît la production de ces ateliers d'art sacré et décoratif au travers d'innombrables réalisations monumentales en Europe et aux Etats-Unis tient, ainsi que l'indiquent Gamboni et Morand pour le Groupe de Saint-Luc, « à sa volonté et à

sa capacité de réaliser l'ensemble de l'espace et des instruments liturgiques, qui rejoignent les préoccupations du puissant mouvement des arts décoratifs »<sup>10</sup>. En réalité, la production propre de ces artisans révèle l'ambiguïté constitutive d'un art décoratif, c'est-à-dire la revendication d'un statut artistique là où le savoir-faire dépassait l'invention.

- 17 Les très nombreuses revues spécialisées d'art sacré<sup>11</sup> publiées en Europe et aux Etats-Unis au cours de la période qui nous occupe, très souvent liées aux groupes et ateliers que nous venons d'évoquer, exercèrent également un rôle primordial dans la diffusion internationale des œuvres et de la pensée. La collaboration fréquente d'artistes et d'auteurs étrangers, des chroniques régulières ainsi que des numéros spéciaux consacrés à l'actualité et à l'histoire de l'art sacré à travers l'Europe confèrent à cet égard un caractère emblématique à des revues telles *L'Art sacré* en France ou *Nova et Vetera* en Suisse. La participation de mêmes auteurs à des revues tant françaises que suisses ou belges indique que la francophonie a constitué un vecteur significatif de la diffusion internationale de l'art sacré.

## Expositions et salons internationaux d'art sacré

- 18 A l'initiative le plus souvent des groupes et ateliers que nous venons d'évoquer, de très nombreuses expositions d'art sacré sont réalisées à travers l'Europe de 1911, date de la première Exposition présentée au Pavillon de Marsan par la Société de Saint Jean, à 1939. Relayées par les chroniques de revues, elles constituent, de Bruxelles à Bellinzona, de Paris à Rome ou Zurich, un puissant vecteur d'échanges internationaux. Ainsi, Severini remarque-t-il l'œuvre de Cingria lors du Salon d'Automne de 1923, présidé par Desvallières qui y avait fondé l'année précédente une section d'art sacré. L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs de 1925 permet également de confronter les réalisations des artistes et artisans français (Pavillon des vitraux<sup>12</sup> et Eglise du village, construite par la Société de Saint Jean) à celles des collaborateurs genevois du Groupe de Saint-Luc, très présent aux Invalides dans les salles de la section Suisse de l'exposition. Le Pavillon Catholique Pontifical réalisé en 1937, pour l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne, réunit aux côtés d'une pléthore d'artistes et artisans français, une très large participation internationale (pas moins de vingt-sept pays présentent une chapelle « nationale ») dont pourtant seuls émergent les noms de Cingria et José-Maria Sert. « On a fait la part belle à l'art religieux » remarque Joseph Pichard dans un article consacré à « l'art religieux dans les sections étrangères », publié par *L'Art sacré* (sept. 1937) et dans lequel l'auteur retient en particulier les œuvres présentées par les pavillons des Pays-Bas (Joëp Nicolas et Collette), de Norvège (Sorensen), Suède, Belgique, Autriche, Suisse (Cingria et Stocker<sup>13</sup>), Roumanie et Hongrie. Cependant, ces grandes expositions l'attestent, il s'agit là moins d'une réelle internationalisation des pratiques artistiques (« un art sans frontières ») que de la réunion, confraternelle, de groupements nationaux.
- 19 L'exposition « Vitraux et Tapisseries modernes » présentée en 1939 au Petit Palais marque, à la veille du conflit, une évolution décisive. A l'encontre des précédentes manifestations qui, en dépit de certains efforts d'ouverture, laissaient place aux habituelles confusions de « l'art décoratif » et des « métiers d'art », à travers une conception toujours sectaire de l'art sacré, « Vitraux et tapisseries modernes », comme son titre l'indique, rejette la spécificité a priori de l'art sacré au profit de celle, plus concrète, d'art monumental. Ce déplacement, fondamental de notre point de vue, doit



sans doute beaucoup à l'Exposition internationale de 1937. De fait, les productions d'artistes engagés dans l'art religieux et celles d'artistes réputés agnostiques ou athées sont mêlées. Un article publié à cette occasion par *L'Art sacré* et significativement signé par la rédaction n'hésite pas à déclarer : « Parmi les vitraux, nous trouvons plus d'un sujet profane (...) et nous nous en réjouissons »<sup>14</sup>. Surtout, cette manifestation se singularise par l'appel fait à des artistes ni spécialistes de l'art sacré ni même d'une technique monumentale, mais à « de purs artistes, de grands artistes. Et cela explique tout »<sup>15</sup>. L'exposition « Les Maîtres de l'Art Indépendant : 1895-1937 » réalisée par R. Escholier au Petit Palais en 1937 sert ici de référence<sup>16</sup>. L'exposition de 1939 présente en effet des tapisseries, généralement profanes, d'après Braque, Dufy, Léger, Lurçat, Miro, Picasso, Seligmann. La certitude que « dans ces contacts se trouve une de nos chances pour le renouveau de l'art religieux »<sup>17</sup> – en tant qu'art monumental – mènera bientôt le P. Couturier à prendre conscience de l'exigence d'une modernité réelle de l'art sacré, dans la pleine acceptation de ses conséquences.

## Dominicains et néo-thomisme

- 20 Il est remarquable que la pensée thomiste affecte la majorité des efforts déployés en faveur d'un renouveau de l'art sacré. Tel que redécouvert par Etienne Gilson et Jacques Maritain (*Art et scolastique*, 1919, véritable traité d'esthétique selon Saint Thomas), le thomisme modèle en profondeur les *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré* élaborées par Maurice Denis en 1922 et qui, dans le champ qui nous occupe, exerceront une influence très réelle.
- 21 Une réflexion approfondie reste à mener sur l'origine et le nature de cette conjonction entre le néo-thomisme et la quasi-totalité des tentatives de renouveau de l'art sacré jusqu'au cours des années cinquante. Au risque d'une schématisation abusive, indiquons simplement que le thomisme restaurait l'art et la beauté dans leur fonction apologétique. Subsumant la beauté sous la vérité (« Soyez sincère : il suffit d'être sincère pour bien peindre » déclare Maritain), définie non pas par rapport à une réalité extérieure mais comme vérité de l'œuvre dans son procès même (« conformité de l'œuvre avec ses moyens et son but » note Denis), l'esthétique thomiste constitue surtout une éthique. La pensée thomiste selon laquelle, je cite Maritain, « l'artiste doit imiter la nature dans ses opérations et non dans ses effets » invitait au renouvellement des formes, qui plus est dans un sens non mimétique et anti-illusionniste ; le naturalisme et le trompe-l'œil apparaissant comme les formes les plus dégradées du mensonge en art. Cette vérité d'une peinture « soumise aux lois de la peinture » militait également en faveur d'une planéité dont l'œuvre murale offrait une expression privilégiée. De manière plus factuelle, indiquons que l'apparition en Suisse de Severini découle directement de ses relations avec Jacques Maritain et Denis, tous deux personnellement liés aux cercles néo-thomistes romands<sup>18</sup>. L'ordre dominicain, dont on sait les liens avec la pensée de Saint Thomas et les positions progressistes tant sur le plan esthétique que social, fut également un vecteur puissant de diffusion internationale des diverses tentatives de renouveau de l'art sacré.
- 22 Ces dernières remarques nous rappellent que, bien évidemment, ces voies d'échanges internationaux de l'art sacré ne sont pas insignifiantes. Elles nous invitent au contraire à interroger les conditions socio-historiques et la nature esthétique, philosophique-théologique, voire idéologique, des fondements et enjeux de ces tentatives intriquées de renouveau européen de l'art sacré entre 1919 et 1939. L'art sacré me semble ainsi revêtir

un caractère exemplaire dans la perspective d'une histoire sociale de l'art sous le triple point de vue de la commande, de la production (dans la perspective de l'art monumental public, thème récurrent des années trente) et de la réception (question de la socialité de l'art moderne et contemporain, leitmotiv du « divorce de l'art et du public » qui, dans l'ordre sacré, prenait un tour à la fois spécifique et particulièrement crucial).

## Le thème de l'art mural dans les années trente

- 23 Les années 1920 et 1930 marquent une vive renaissance de l'art monumental qui culmine avec l'Exposition Internationale des arts et techniques dans la vie moderne, à Paris en 1937. En effet, le gigantesque « chantier » de l'Exposition - 300 palais et pavillons - offrira aux artistes la possibilité de réaliser quelque 718 commandes dont 345 décorations murales. Durant la même période, les réalisations d'art sacré monumental connaissent une semblable inflation. En 1932, le Cardinal Verdier, archevêque de Paris, décide un programme d'édification d'églises nouvelles d'une ampleur sans précédent : une centaine d'églises, connues sous le terme générique de Chantiers du Cardinal, seront construites dans les quartiers périphériques et la banlieue de Paris, sous l'effet des flux de population. Nombre de ces projets associèrent étroitement les architectes, artistes et artisans qui constituaient alors les milieux d'art sacré. La question se pose de savoir si l'une d'elles a pu résister à l'épreuve du temps. Même phénomène en Suisse : entre 1920 et 1945, pas moins de cent-vingt églises sont dédiées dans le seul diocèse de Lausanne, Genève et Fribourg. Ces travaux d'art sacré constituent alors « un marché en pleine expansion, d'autant plus convoité qu'il demeure relativement protégé au cours de la période de crise économique qui touche par ailleurs durement les artistes »<sup>19</sup>. Bien des correspondances en témoignent : ces commandes du clergé constituèrent souvent pour les artistes qui s'y consacrèrent un indispensable viatique. Cependant, si au cours des années trente l'art mural devient un véritable leitmotiv, ce n'est pas simplement parce qu'il doit palier les carences du marché de l'art, mais encore parce qu'il apparaît comme le vecteur privilégié d'une réintégration de l'artiste au sein de la société dans son ensemble. En effet, dans un contexte de crise *sociale* auquel leur propre production n'échappe pas, les artistes prennent brutalement conscience de leur isolement : « L'obsession de l'abîme creusé entre le peuple et soi finit par donner un vertige paralysant »<sup>20</sup> confie Ozenfant.
- 24 Cette conscience nouvelle d'une « rupture presque complète entre la nation et les artistes, conséquence de l'individualisme »<sup>21</sup> mène principalement les artistes à une remise en cause de leur propre production, individualiste à un double titre, comme résultat d'une pratique solitaire et généralement offerte à l'appropriation individuelle. Ainsi se comprend la nécessité, communément ressentie, de réinscrire la production plastique dans une praxis sociale. Il apparaît que la réflexion sur la socialité de l'œuvre, son accessibilité au plus grand nombre, mène à deux types de réponses divergentes : les artistes envisagent soit un art « lisible » et engagé, soit le renouveau d'un art mural, c'est-à-dire foncièrement public et échappant aux phénomènes de marché. Si la première de ces propositions fut le fond même de la querelle du réalisme (notons que la « querelle de l'art sacré » se posera en termes semblables), l'art mural devait s'imposer comme une exigence générale dans la perspective d'une réintégration du peuple ou, s'agissant d'art sacré, de la communauté des fidèles, aux *fonctions de la peinture*. Tandis que l'éditorial d'octobre 1935 de *L'Art sacré* affirme : « Plus que tout autre, l'art religieux est essentiellement populaire », celui-ci se tient invariablement jusqu'en 1939 à la croisée des

chemins : toujours plus nettement déterminé par son caractère monumental, mais préservant une lisibilité pseudo moderne dans ses tentatives les plus « audacieuses » et, pour tout dire, fortement teinté d'académisme. Il demeure que, profane ou sacrée, l'œuvre monumentale, en restituant à l'artiste la possibilité d'agir au sein de la collectivité, dans la vie quotidienne, assignait à nouveau une fonction sociale à la création plastique. Eric Michaud souligne avec pertinence la formidable stimulation qu'exerce, pour l'artiste en 1936, l'œuvre à destination publique : « Tout se passe, écrit-il, comme si (...) cet art monumental que l'artiste appelle de tous ses vœux, en s'ordonnant pour une vision collective et non plus solitaire, démultipliait le pouvoir de ses images »<sup>22</sup>. Cependant, la contestation ne concerne pas seulement les conditions de réception, élitaires, du tableau de chevalet mais aussi son procès de production. L'art mural créait les conditions d'une réunion des différentes familles d'artistes (architectes, peintres, sculpteurs) et de l'intrication de leurs pratiques. Plus encore, il suppose la collaboration d'artisans avec lesquels l'artiste fait « équipe ». Dès lors la création retrouve une dimension collective qu'elle avait, selon l'analyse commune, perdue depuis la Renaissance et le peintre échappe, le temps du « chantier », à la solitude de sa pratique. En réalité, tout se passe comme si cette mise en œuvre collective était garante de la socialité de la réception des œuvres. Le mouvement de renouveau de l'art sacré s'inscrit, pour partie, dans cette perspective d'une réflexion critique, concernant le statut social de l'œuvre d'art et la situation de l'artiste dans la cité, menée avec force au cours des années trente. « Persuadé qu'une des causes de la décadence, c'est le divorce entre l'art et la vie, le manque de collaboration entre le public et les artistes », Maurice Denis déclare ainsi en 1919 : « Il est naturel, il est désirable qu'un artiste participe à l'évolution de la société au milieu de laquelle il vit, et qu'il traduise, avant même qu'elle les discerne nettement, le bouillonnement des forces neuves qui s'agitent en elles »<sup>23</sup>. Denis multiplie ainsi les attaques contre l'individualisme et les appels en faveur d'un art sacré communautaire auquel il confère « un grand rôle liturgique et un grand rôle apologétique », tout en précisant « qu'il a aussi un grand rôle social »<sup>24</sup>. Robert Mallet-Stevens radicalise cette conjonction entre l'art sacré et la question de la socialité de l'œuvre d'art (monumentale) en rêvant celui-là comme l'emblème précurseur de celle-ci : « L'église 'neuve' entraînera le village 'neuf'. L'Eglise se doit d'être à la tête de cette révolution puisque l'évolution n'a pas eu lieu »<sup>25</sup>, risque-t-il dans les colonnes de *L'Art sacré* en avril 1936.

## Ambiguïtés

- <sup>25</sup> Il reste que ce mouvement d'internationalisation de l'art sacré entre 1919 et 1939 — mouvement très réel quant à la diffusion des œuvres et des idées, dans leurs parentés esthétiques et théoriques, mais aussi très limité, on l'a vu dans la réalité des processus de production - se développe à la croisée, assez encombrée, de considérations confessionnelles (que domine le catholicisme, sans que l'on puisse en Allemagne et en Suisse négliger le domaine protestant), linguistiques (l'aire privilégiée de la francophonie), régionalistes et nationalistes. La position de Cingria est à cet égard la plus révélatrice : les relations problématiques, parfois conflictuelles, qu'entretiennent au sein de la Société de Saint-Luc les groupes alémanique et romand recouvrent une division confessionnelle qui, en dépit de certaines positions plus œcuméniques, s'exerce au sein même de la Suisse romande :

« Dans ce combat, indiquent Gamboni et Morand, la culture joue un rôle considérable : l'expansion et la revalorisation du catholicisme s'accomplissent notamment par le biais d'une politique de rattrapage et de dépassement culturels ; les beaux-arts y trouvent une place privilégiée du fait de l'hostilité ou de la réticence traditionnellement manifestée par le protestantisme à l'égard de l'usage liturgique des images »<sup>26</sup>

- 26 Cingria qui fustige la Réforme et L'influence allemande comme des causes majeures de *La décadence de l'art sacré* ira dans ce texte programmatique jusqu'à affirmer que « l'art religieux ne peut pas renaître tant que le protestantisme existera ». Ses diatribes répétées contre l'esprit du protestantisme en art prennent un tour parfois polémique, tandis que « les statuts de la Société de Saint Luc, puis de son Groupe romand exigent de leurs membres qu'ils soient de confession catholique »<sup>27</sup>. L'ensemble des commentateurs de l'art sacré s'entendent alors pour distinguer les productions de Suisse alémanique et de Suisse romande - de Romandie rectifierait Cingria - comme frayant des voies esthétiques nettement divergentes. Cette opposition prolongerait l'antagonisme traditionnel d'une latinité - dont la verve et le sensualisme s'exercent de la France à l'Italie, à travers les cantons romands et le Tessin - et les fondements germaniques de la tradition culturelle protestante, fonctionnelle et rigoriste. Cette vision duelle de l'histoire et de la culture informe les références appuyées de Cingria en direction de l'art médiéval et byzantin ou, plus symptomatiquement encore, de l'art baroque déterminé par l'esprit de la Contre-Réforme. Dans un contexte où la question confessionnelle revêt un caractère beaucoup moins vif, ces positions sectaires trouvent néanmoins un écho affaibli à travers les propos de Maurice Denis, par ailleurs chargés de quelques faux pas franchement chauvins, en 1919 il est vrai :

« Avant que les Boches fussent venus saccager et détruire nos édifices sacrés, ..., on constatait déjà un renouveau de l'art décoratif. (...) Chargées de souvenirs, victimes des Barbares, témoins de leur brutalité et de notre héroïsme, foyers de paix, de concorde et de civilisation, nos églises martyres seront relevées »<sup>28</sup>.

- 27 Mêlée à des préoccupations beaucoup plus repliées, la diffusion internationale des efforts de renouveau de l'art sacré entre les deux guerres sert tout à la fois un commun apostolat en faveur de la piété chrétienne et la vocation universaliste de l'Eglise catholique romaine.

## Modernité et / ou tradition ?

- 28 La pléthore d'œuvres d'art sacré réalisées jusqu'en 1939 ne se distingue ni par la notoriété et l'intérêt architectural des édifices, ni par leur qualité propre. Nous devons aujourd'hui faire un très sérieux effort d'accommodation du regard pour entrevoir ce qu'elles ont pu, un temps, représenter de transgression ou de novation. Il faut par conséquent interroger les significations réelles que recouvre la notion de « modernité », pôle d'identification international des artistes et observateurs engagés dans le renouveau de l'art sacré. Comme il est fréquent en histoire de l'art, celui-ci se définit d'abord sur le mode de la dénégation ; à rencontre de la « manie archéologique » du pastiche, du mièvre académisme néogothique qui sévit depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et dont Saint-Sulpice ou Lisieux fournissent les exemples les plus dégradés. La liquidation de cet éclectisme académique constitue le fondement, universel à l'échelle internationale du mouvement, de cette « renaissance » de l'art religieux. Ainsi, cet art sacré *vivant* que chacun appelle de ses vœux n'est-il jamais référé aux mouvements de la modernité picturale mais

sommairement défini contre la froide solennité et les poncifs du naturalisme académique auxquels on oppose les vertus de la sensualité et de l'émotion. Ce qu'il est convenu de désigner comme l'avant-garde est, sous toutes ses formes, strictement absent de ce mouvement. Le texte du P. Couturier « Sur Picasso et les conditions actuelles de l'art chrétien » — le premier qu'une revue d'art sacré consacre à l'artiste — est hautement significatif. Constatant avec une rare lucidité que l'art sacré reste « péniblement moderne » et, tout en le regrettant, que l'art véritablement vivant (Picasso, Matisse, Bonnard) ne peut satisfaire aux exigences de la religion, l'auteur se résout, provisoirement, à « de très humbles réussites, sans souci exagéré de l'art »<sup>29</sup>. Pour les artistes et le clergé acteurs de ces tentatives de renouveau de l'art sacré, l'avant-garde constitue un second repoussoir, au même degré que l'académisme. Maurice Denis, tout en soutenant que « le catholicisme est à l'avant-garde du mouvement moderne » en art, ne manque pas de fustiger « les excès du modernisme » : refusant de « tomber dans l'abstraction », il déplore (en 1933 !) que « l'esprit de décrépitude du cubisme se rencontre (dans l'art religieux) avec les jeunes absurdités du surréalisme »<sup>30</sup>. En réalité, la position des divers protagonistes de ce discutabile renouveau de l'art sacré est aimantée par le regard porté sur la *tradition*. Comme l'indique ailleurs Jean Laude, il s'agissait là strictement de « se servir de la tradition, immuable en son essence, pour y reconduire la modernité » : le néo-classicisme que suggèrent à Denis les exemples de Puvis de Chavannes et Fra Angelico, le hiératisme inspiré tout à la fois chez Severini par Ravenne, Giotto et le cubisme tardif, ou, dans une moindre mesure peut-être, la veine baroque et symboliste de Cingria témoignent d'une commune volonté, assez pathétique, de réactualiser des formules éculées. La conversion d'artistes qui avaient pu incarner une certaine idée de la modernité à l'art sacré s'inscrit nettement dans le mouvement européen de « retour à l'ordre » caractéristique des années vingt et trente. Témoins ces propos de Severini qui ressemblent fort à un reniement :

« Par dessus tout, on se passionne aujourd'hui pour tout ce qui touche la vie physique et matérielle : le confort, la vitesse, le machinisme, les sports, etc. ... et ces passions, non seulement finissent par créer une vie artificielle et inhumaine, mais changent avec la rapidité d'un coup d'aile. Or l'art a besoin de stabilité : c'est une plante qui veut être nourrie de pensée, de méditation ; elle s'appuie sur l'éternel, sur l'humain ; elle mûrit lentement »<sup>31</sup>.

- 29 Encore ce retour à l'ordre se trouve-t-il fortement accusé dans le champ de l'art sacré qui aux yeux mêmes des artistes supposait de nécessaires réserves. Contre toute « originalité agressive », les pieuses et archaïsantes allégories de M. Denis répondent spontanément à une exigence de lisibilité ; servant d'abord, dans un registre thématique lui-même étroit, une fonction d'édification dévote : « un artiste chrétien, dit-il, doit se tenir à la portée de tous. (...) La Maison de Dieu n'est pas un champ d'expériences. C'est une erreur d'y présenter, comme dans une exposition d'avant-garde, des œuvres paradoxales difficilement intelligibles »<sup>32</sup>. Il apparaît que la « modernité » est ici revendiquée comme le moyen *nécessaire* de l'efficacité apologétique de l'art (contre l'ennui stigmatisé par Cingria face au pastiche), tout comme elle sert l'affirmation socio-politique de la dimension progressiste du catholicisme.
- 30 La définition de l'art sacré tel qu'il est conçu entre 1919 et 1939 apparaît restrictive, dans le sens d'un art toujours expressément religieux mais remplissant, de plus, une fonction liturgique et apologétique. La production caractéristique de cette période, à l'échelle européenne du mouvement, s'inscrit de la sorte dans la lignée des « échecs successifs, tant au XIX<sup>e</sup> qu'au XX<sup>e</sup> siècle, des rénovateurs de l'art sacré qui ont persévéré dans la

recherche d'un art religieux spécifique »<sup>33</sup>. Il n'en reste pas moins qu'à certains égards, trop rapidement évoqués (question de la socialité de l'art, affirmation de la planéité constitutive de l'œuvre murale, déplacement du critère de beauté vers celui de vérité et définition éthique de l'œuvre), les réalisations des années trente constituent le socle historique, profondément oublié en dépit de son audience européenne, du mouvement de renouveau qui, d'une façon beaucoup plus décisive et radicale, s'imposera après le second conflit mondial. Mais alors, le phénomène sera d'abord français, sous la poussée d'artistes parmi les plus significatifs de la modernité (Matisse, Léger) ou emblématiques de l'avant-garde de l'époque (Bazine, Manessier) ; tandis que la question de l'art sacré est, non sans traumatismes, traversée par l'émergence d'œuvres non figuratives qui bouleversent le caractère et déplacent l'enjeu du débat.

## NOTES

1. Nous avons choisi de focaliser notre étude sur le travail des artistes, des peintres en réalité au cours de la période ici retenue (peintures murales, vitraux, mosaïques), à l'exclusion des réalisations architecturales, alors même que celles-ci entretiennent d'évidentes interactions avec celui-là.
2. Paul Claudel, « Lettre à Alexandre Cingria sur les causes de la décadence de l'art sacré » (1917), *Positions et propositions*, t. II, Paris, Gallimard, 1934. Ce texte fut également publié dans la seconde édition, en 1919, de l'ouvrage de Cingria, *La décadence de l'art sacré*.
3. A. Kluczevska-Wojcik m'a signalé durant ce colloque l'importante participation de Stanislas Wyspianski au concours organisé à Fribourg. Quelques années plus tard, Wyspianski a également réalisé un ensemble de vitraux pour l'église des Franciscains à Cracovie.
4. Maurice Denis, *Courrier de Genève*, 7 octobre 1923. Marcel Poncet, gendre de Maurice Denis, collaborera avec lui à la décoration de la Chapelle du Prieuré, à Saint-Germain-en-Laye.
5. L'introduction de Maurice Denis a également été publiée dans *L'Occident*, n° 35, octobre 1904, pp. 201-203.
6. Jean Laude remarque pertinemment que ce goût du « beau métier » manifeste le refus d'un individualisme excessif et la volonté de redonner un sens collectif à la création, dans « Retour et/ou rappel à l'ordre ? », *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919- 1925*. colloque du C.I.E.R.E.C. Université de Saint-Etienne, 1975, pp. 8-44.
7. Marcel Billot, « Le Père Couturier et l'art sacré », *Paris-Paris 1937-1957*, Paris, Editions du Centre G. Pompidou, 1981, p. 196.
8. Alexandre Cingria. *La décadence de l'art sacré*, Lausanne, Les Cahiers Vaudois, 1917.
9. Dario Gamboni et Marie-Claude Morand, « Le 'renouveau de l'art sacré'. Notes sur la peinture d'église en Suisse romande, de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à la seconde guerre mondiale », *Nos monuments d'art et d'histoire*, année 36, n° 1, Berne, 1985, p. 78.
10. *Ibid.* En France, Louis Barillet et Jacques Le Chevallier appartiennent à l'U.A.M. fondée en 1929, tout comme Pingusson, J. Puiforçat et Lambert-Rucki qui tous participent activement au mouvement de renouveau de l'art sacré.
11. *Ars sacra*, Schweizerisches Jahrbuch für christliche Kunst, Zurich ; *L'Art d'église*, Bénédictins de l'abbaye de Saint-André, Bruges ; *Arte Cristiana*, Milan ; *Art Notes*, Londres ; *L'Art sacré*, Paris ; *Catholic art quarterly*, Buffalo (Etats-Unis) ; *Die Christliche kunst*, Munich ; *Christliche Kunstblätter*,

Linz/Donau (Autriche) ; *Fede e arte*, Rome ; *Katholick bouwblad*, La Haye ; *Kunst und Kirche*, Darmstadt ; *Liturgical arts*, New York ; *Das Munster*, Munich ; *Nova et Vetera*, Fribourg ; *Quaderni di chiesa e quartiere*, Bologne ; *Revue de l'art chrétien*, Paris ; *Notes d'art et d'archéologie*, revue trimestrielle de la Société de Saint-Jean, Paris.

12. Cingria y figure en compagnie des principaux ateliers français.

13. Les vitraux abstraits réalisés par Hans Stocker pour l'église Saint-Antoine de Bâle constitue l'une des très rares réussites de cette époque.

14. « Au Petit-Palais », *L'Art sacré*, n° 42, « Vitraux et Tapisseries », juin 1939, p. 182.

15. *Ibid.* Figuraient notamment à l'exposition, des vitraux de Bazaine, Cingria, Denis, Desvallières, Gromaire, Joëp Nicolas. Rouault, R. Seewald (pour le Musée d'Art de Detroit), H. Stocker.

16. *L'Art sacré* évoque fréquemment l'art indépendant comme synonyme d'art moderne. Cependant, dans l'article consacré par la revue en octobre 1937 à l'exposition éclectique de R. Escholier on relève surtout les noms de Dunoyer de Segonzac, A. Chabaud, Utrillo, « notre plus grand peintre », Rouault, Denis, Desvallières, Gleizes, La Fresnaye, La Patelière, Dufresne, Boussingault. Alix, Latapie et Waroquier, autres figures de cet art indépendant très mesuré, ont collaboré aux chantiers d'art sacré au cours des années trente.

17. Article cité, note 14.

18. Sur la question de l'arrivée de Severini en Suisse, lire l'article de Gabriel Sarraute, « Un témoignage sur Severini et Maritain », *Nova et Vetera*, n° 2, pp. 148-159 et n° 3, pp. 218-238, Fribourg, 1987.

19. Article cité note 9, p. 77.

20. Amédée Ozenfant, réponse à « Où va la peinture ? », enquête publiée dans *Commune* (mai 1935), repris dans *La Querelle du réalisme*, Paris, éd. Cercle d'Art, « Diagonales », 1987, p. 316.

21. Amédée Ozenfant, cité dans Eric Michaud, « Art, propagande, publicité - Autour de Paris-1937 », *L'art face à la crise 1929-1939*, colloque du C.I.E.R.E.C., Université de Saint-Etienne, 1980, p. 77.

22. Eric Michaud, *ibid.*, p. 80.

23. Maurice Denis, « Les nouvelles directions de l'Art chrétien », *Revue des Jeunes*, Paris, février 1919, p. 133.

24. Maurice Denis, « L'importance du sujet dans la peinture religieuse », conférence donnée à l'Institut Supérieur de Philosophie de l'Université Catholique de Louvain (10 décembre 1923), *Notes d'art et d'archéologie*, revue trimestrielle de la Société de Saint-Jean, n° 2, avril 1924, pp. 17-22 et n° 3, juillet 1924, pp. 40-45.

25. Rob. Mallet-Stevens, « Pourquoi la France n'aurait-elle pas des Eglises Modernes ? » *L'Art sacré*, n° 10, avril 1936, pp. 101-102.

26. Article cité note 9, p. 75.

27. *Ibid.*, p. 80.

28. Article cité note 23, p. 118.

29. Fr. M.-A. Couturier, « Sur Picasso et les conditions actuelles de l'art chrétien », *L'Art sacré*, avril 1937, pp. 99-101. L'auteur précise : « Il est trop évident qu'un tel art (Picasso) ne peut être chrétien : il apparaît tout chargé de maléfices. Mais ce que nous voudrions dire c'est que l'art cubiste, comme tel, l'art non-représentatif est lui aussi, en dépit d'authentiques valeurs, essentiellement antireligieux ». Dans la même revue, en janvier 1938, une chronique intitulé « L'art cruel » renouvelle ce constat « qu'il y a dans l'art contemporain des courants qui s'éloignent du Christ ». La conscience tragique sinon désespérée dont témoignent Picasso, Gromaire, Goërg, Gruber, ne peut, au sens propre, être comprise par l'Eglise.

30. Maurice Denis, « Etat actuel de l'art religieux », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, juillet 1933, pp. 39 et 40.

31. Gino Severini, « Considérations sur l'art destiné aux églises », *Ars sacra*, Zurich, 1933.

32. Article cité note 30, pp. 51-54.

33. Georges Mercier, *L'art abstrait dans l'art sacré*, Paris, de Boccard, 1964, p. 2.