NOUVELLE REVUE THÉOLOGIQUE

69 N° 7 1947

Le sens religieux dans l'architecture chrétienne (Suite)

Joseph DUHR (s.j.)

p. 689 - 712

https://www.nrt.be/it/articoli/le-sens-religieux-dans-l-architecture-chretienne-suite-2865

Tous droits réservés. © Nouvelle revue théologique 2026

LE SENS RELIGIEUX DANS L'ARCHITECTURE CHRETIENNE

(Suite)

III. — LE MOYEN AGE

1. *L'église romane* (1).

On appelle « langues romanes », les langues issues de la corruption du latin. Evolution qui consistait surtout à éliminer des mots latins les syllabes non accentuées et à maintenir les syllabes accentuées. Du mot « porticus » s'est formé de cette manière celui de « porche ». L'architecture romane procède, elle aussi, par contraction. Elle abandonne l'entablement romain, l'architrave et la frise qui, dans la construction arquée avaient un rôle secondaire. Elle laisse subsister, par contre, sous une autre forme, la corniche, plus utile. Pour désigner tout ensemble, cette origine et l'esprit nouveau qui opère les transformations caractéristiques et lui donne sa perfection, on pourrait appeler cette architecture, romano-germanique. En fait, « l'architecture romane, issue d'une collaboration des formes orientales (2) et des formes chrétiennes classiques, n'est ni orientale ni romaine, elle est l'expression d'une pensée d'Occident » (H. Focillon).

Les débuts de l'art roman se placent au XI^e^ siècle, ou dans les dernières années du X^e^ siècle. On connaît le passage fameux où le moine bourguignon Raoul Glaber décrit cette activité ardente qui, au début du XI^e^ siècle, un peu partout, mais surtout en Italie et en Gaule, procède au renouvellement des églises. Tous désiraient posséder le plus bel édifice religieux. Le monde donnait l'impression de se débarrasser de sa robe vieillie, pour en revêtir une plus radieuse. Presque toutes les cathédrales, presque toutes les églises des

---

(1) *Bibliographie* : P. Lavedan, *Histoire de l'art*, t. II, collect. « Clio », Paris, 1944, p. 74-130 ; bibliographie, p. 131-153. — Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture du XI^e^-XVI^e^ siècle*, Paris, 1875, 10 volumes. — Dehio et von Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Stuttgart, 1884-1901 (2 volumes de texte et 5 volumes de planches). — H. Focillon, *Art d'Occident*, Paris, 1938. — H. Pirenne, G. Cohen et H. Focillon, *La civilisation occidentale du XI^e^ au milieu du XII^e^ siècle*, chap. II : *L'art roman*, p. 419-523 ; bibliographie, p. 458-459. — E. Mâle, *L'art religieux du XII^e^ siècle en France*, Paris, 1922. — R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, 2^e^ édit., Paris, 1929. — M. Aubert, *L'art français à l'époque romane*, 3 vol., Paris, 1931-1933. — Rud. Kautesch, *Romanische Kirchen im Elsass*, Frib.-en-Brisg., 1927.

(2) Cfr Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, p. 718 sq. ; H. Pirenne, G. Cohen, H. Focillon, *Le Moyen Age*, dans collect. « Glotz », t. VIII, p. 499 sq.

monastères et des villages sont reconstruites (3). Dans cette description, il ne s'agit pas seulement d'une décoration plus somptueuse, mais d'un art de bâtir plus parfait.

L'art byzantin avait mis en valeur la coupole. L'art roman, s'il maintient, dans certaines régions, ce mode de couverture (école périgourdine, par exemple), s'attache cependant de préférence à la voûte romane, en plein cintre ou en arc brisé. Mais, en adoptant ce procédé antique, il le transforme et aboutit à des formes, sinon inédites, du moins employées dans des conditions entièrement nouvelles. Il va progressivement voûter en pierre tout l'édifice basilical. Après l'abside, il couvre de la sorte la travée de la nef qui précède le *chœur ; puis les bas-côtés, enfin, le vaisseau central.*

Aux poussées latérales, qu'un tel dispositif exerce sur toute la longueur de l'édifice, l'art roman oppose des murs très épais, et réduit au minimum les ouvertures (fenêtres). Les pleins l'emportent sur les vides. — Pour obtenir un meilleur éclairage et économiser la maçonnerie, les constructeurs cherchent à améliorer la voûte en berceau. Ils s'efforcent de localiser en certains points les poussées latérales et de contre-buter vigoureusement ces points menacés.

D'abord, à intervalles réguliers, ils soutiennent la voûte par des arcs doubleaux, destinés à « porter la voûte ». A leur niveau, ils établissent des murs plus épais : ce sont les contreforts. Telle sera la voûte romane sur doubleaux. — La voûte d'arêtes, formée par l'intersection de deux voûtes en berceau, et projetant par-dessous des arêtes saillantes (d'où son nom), marque un progrès sur le système précédent. Elle a l'avantage de localiser les poussées latérales aux points d'aboutissement des arêtes le long des murs. Mais elle était difficile à construire. Pour tailler les pierres d'angle, il fallait d'habiles ouvriers spécialisés. Pour masquer l'imperfection des arêtes, les architectes imaginent de construire par-dessous deux arcs de même sens, se coupant, eux aussi, en diagonales : telle est l'origine de la croisée d'ogives. Elle est pour la voûte d'arêtes exactement ce qu'est l'arc doubleau pour la voûte en berceau. Dans les débuts, ces ogives ne sont encore qu'un simple renfort. Au lieu de porter la voûte, elles la maintiennent seulement. Munies d'une queue, elles s'encastrent dans le bloc à la manière de coins (4). Ce n'est que dans la suite qu'elles

(3) Raoul Glaber, *Historiarum*, l. III, c. 4 ; *P.L.*, CXLII, 651 ; voir dans M. G. H., S. S., t. VII, p. 261, n. 29, la description de l'activité de l'évêque Héribert d'Eichstädt (1022-1024).

(4) « Les ogives primitives ne sont pas encore complètement dégagées de la masse qu'elles contribuent à soulager : elles s'y enfoncent, elles y font queue, par exemple à Morienval, à Saint-Etienne de Beauvais, au porche de Saint-Leu-d'Esserant, mais non à Durham. On a été ainsi amené à penser qu'elles furent d'abord de simples couvre-joints, destinés à masquer l'irrégularité de l'arête. S'il en était ainsi, il nous faudrait éliminer de l'histoire de leurs origines toutes ces puissantes ogives de section rectangulaire bandées sous les

seront utilisées comme des étais. L'art gothique en déduira toutes les conséquences logiques.

Pour contre-buter cette voûte, et assurer à tout l'édifice l'équilibre et la stabilité, les constructeurs utilisent les collatéraux. Le problème architectural se posait avec toute son acuité lorsque, pour éviter la nef « aveugle » (comme à Notre-Dame du Port, Clermont-Ferrand), on voulait percer de fenêtres le vaisseau central. Dans ce cas, afin de rétablir l'équilibre compromis, on voûte les collatéraux, de dimensions plus réduites que la nef centrale, tantôt d'arêtes, tantôt, comme à Saint-Philibert de Tournus, de berceaux transversaux, disposés perpendiculairement à l'axe de la nef principale, tantôt enfin, soit les bas-côtés eux-mêmes (Saint-Trophime d'Arles), soit les tribunes établies sur les collatéraux (école d'Auvergne), d'une voûte en quart de cercle ou en demi-berceau : système qui prélude aux arcs-boutants de la période gothique.

Des supports nouveaux apparaissent. Les colonnes des basiliques romaines, suffisantes pour soutenir une charpente apparente ou un plafond de bois, n'étaient plus de taille à porter des voûtes en pierre. On leur substitue des piliers plus ou moins compliqués : carrés ou cruciformes, flanqués ou non de pilastres ou de demi-colonnes. Ces piliers en se reliant les uns aux autres forment les grandes arcades qui séparent la grande nef de ses collatéraux. Lorsque, comme en Normandie ou en Allemagne, à un carré de la voûte du vaisseau central, répondent deux carrés de la voûte des bas-côtés, piliers et colonnes alternent, animant l'intérieur de l'église d'un rythme plus souple et plus vivant.

Le plan de l'église romane demeure, dans l'ensemble, celui de la basilique. Comme jadis, les grandes églises ont trois nefs, parfois cinq (Cluny, Saint-Sernin de Toulouse) ; rares sont celles qui, pareilles à la cathédrale d'Orange, n'ont qu'une nef. Mais tout en rappelant de la sorte les anciens édifices basilicaux, des modifications sensibles donnent à l'église romane une physionomie toute particulière.

Le transept prolonge davantage ses croisillons qui prennent l'aspect de véritables églises secondaires. Certaines églises s'enrichissent même de deux transepts (Saint-Benoît-sur-Loire, Cluny), comme il en est d'autres (en Allemagne surtout) qui, aux deux extrémités, sont pourvues d'absides. Le chevet se modifie considérablement,

---

clochers, les porches, les coupoles pour d'autres raisons que le plaisir de la vue. Mais l'ogive à queue, qui résout d'ailleurs subsidiairement le problème secondaire des joints, exerce avant tout une fonction d'armature : elle arme, *elle maintient la voûte plus qu'elle ne la porte,* mais il suffit de deux ressauts pour qu'elle devienne portante ; de part et d'autre de la queue, ces encoches, qui laissent intact le profil extérieur, admettent les voussoirs. Dès lors la pénétration devient inutile, la partie qui l'assure disparaît » (H. Focillon, dans *Le Moyen Âge,* collect. « Glotz », t. VIII, p. 529).

s'adaptant aux exigences des moines et des pèlerins. L'abside se prolonge par une partie droite plus ou moins longue, qui devient le « chœur ». A l'ancienne « confessio » recélant le corps des martyrs, qui s'immergeait seulement en partie dans le sol, se substitue la « crypte » entièrement cachée sous la terre, et exhaussant le chœur par sa voûte. Pour multiplier les autels nécessités par la célébration individuelle de messes nombreuses, des absides secondaires se juxtaposent, en ordre décroissant (plan bénédictin) à l'abside centrale, ou bien, comme dans les églises de pèlerinage (Saint-Sernin de Toulouse par exemple), rayonnent autour d'une allée circulaire qui contourne l'autel : l'ambulatoire, permettant l'écoulement continu des pèlerins.

L'extérieur de l'église romane est un système de masse, prenant possession de l'espace. Elle reproduit des formes géométriques simples et nettes : cube, cylindre, demi-cylindre, tronc de cône ou pyramide. Cette valeur plastique éclate particulièrement dans l'art auvergnat. « Du toit des chapelles au toit du chevet, et de là au niveau supérieur du massif rectangulaire qui porte la lanterne, pour finir par la pointe de la flèche, la vue est conduite dans une sorte d'ascension dont chaque degré de pierre est une admirable mesure dans l'espace » (H. Focillon). A l'inverse des constructions orientales, le modelé extérieur est un exact décalque de la disposition intérieure.

La façade qu'élabore peu à peu l'architecture romane est à elle seule un monument d'une vigueur impressionnante. Comme en Syrie (Tourmanine), mais avec plus de majesté encore, le porche va se développer entre deux tours. Dans les anciens temps, le clocher-campanille se dressait à côté de l'église, sans relation intime avec elle. Dans certains cas très rares, à une époque moins reculée, comme à Saints-Jean-et-Paul, à Rome, la tour très modeste encore se joint à l'église. Le plan du couvent de Saint-Gall (a. 820) rapproche davantage les tours de l'édifice. Tournus, en France, esquisse déjà une composition harmonique par des amorces de tours qui dépassent à peine le niveau supérieur du narthex. A Saint-Étienne de Caen, le parti se précise avec une autorité monumentale. Mais les tours, plantées sur le bloc de la façade, ne constituent encore qu'une sorte d'étage supérieur. Enfin les tours cessent d'être posées sur le bloc mural, elles l'encadrent en descendant jusqu'au sol où elles prennent souche. C'est en Allemagne surtout que l'art roman a donné à ce cadre toute sa majesté monumentale (le dôme de Limbourg-s/Lahn). D'autres tours, celles qui encadrent les croisillons, et la tour-clocher plantée sur la croisée du transept, viennent compléter cette image de plénitude et de force. Combien plus impressionnante serait l'abord de la cathédrale de Tournai, si elle était précédée de cette façade romane.

L'ornement, dérivé de la décoration orientale, se maintient dans l'église romane ; mais il s'accompagne d'un retour heureux à la forme humaine et aux scènes figurées inspirées par les ivoires ou les étoffes brodées (surtout en Languedoc et en Bourgogne). Cette sculpture, cependant, loin de se déployer librement, se subordonne strictement à l'architecture dont elle sauvegarde la solidité et respecte les lignes. Cette soumission scrupuleuse explique le caractère abstrait et stylisé du décor, ainsi que les déformations que les sculpteurs de Souillac ou de Chartres font subir à leurs personnages pour les identifier avec les colonnes, ou les loger dans la surface arquée du tympan.

Tels sont les principes de ce grand art occidental, précédé par une longue période de préparation et suivi, avant de mourir, par une période de déclin qu'on peut appeler le « baroque roman » ; cet art où, avec une variété étonnante, par la route des pèlerinages, confluent l'Orient et l'Occident, les influences régionales et nationales. Les plus beaux monuments de cette architecture, qu'il s'agisse de Saint-Philibert de Tournus, de la cathédrale de Tournai, ou du dôme de Maria-Laach, éveillent en nous une impression de puissance et de sécurité ; impression que renforcent encore ces tours nombreuses qui se dressent vers le ciel dans leur nudité de forteresse. L'église occidentale romane, observe Maurice Denis, est « un lieu de refuge et de méditation, une forteresse spirituelle » (5).

Quelle image plus saisissante pourrait-on concevoir de la « Puissance du Dieu-fait-homme, qui impose sa volonté au monde ». A la différence de l'art byzantin, qui nous fait voir la magnificence de Celui qui gouverne le monde, l'art roman évoque la Toute-Puissance qui bouleverse l'humanité. Que cet art d'épopée nous montre, comme à Autun, le Juge souverain, d'une taille surhumaine, fixant avec une impassibilité inflexible le sort définitif de tous les hommes ; qu'il commente, comme à Moissac, les versets émouvants de l'Apocalypse, où l'écrivain sacré nous fait voir la création entière soulevée vers Dieu et l'Agneau sans tache, dans un élan d'adoration (6) ; ou qu'il représente, comme à Vézelay, la Pentecôte, ce grand jour qui inaugure la révolution spirituelle du monde ; toujours nous discernons les exploits de la force de Dieu, force devant laquelle toute autre puissance n'est que faiblesse. « L'iconographie romane est épique, écrit M. Focillon. Elle donne au Dieu-fait-homme et à l'homme image de Dieu des proportions surhumaines, parfois même une figure étrangère à l'humanité... Elle choisit pour la commenter et pour la présenter au peuple comme un avertissement terrible la page la

(5) Maurice Denis, *Histoire de l'art*, Paris, 1939, p. 37.
(6) Cfr L. Saltet, *Le portail de Moissac*, dans *Bulletin de littérature ecclésiastique*, avril-sept. 1946, p. 65-71.

plus extraordinaire de la Bible. L'histoire des derniers jours du monde, prédite en traits de feu par un inspiré plein du souffle de la Bible juive, l'emplit d'une majestueuse terreur... Même lorsqu'il est le Christ de la Pentecôte, donnant leur mission aux Apôtres, comme à Vézelay, il est encore un Dieu terrible » (7). Dans le divin Crucifié lui-même, cet âge de foi n'envisage que le Roi-Vainqueur. Celui qu'il nous fait voir cloué sur la croix, ce n'est pas l'Homme de douleurs, saignant de toutes ses plaies, harcelé par la haine et brisé par la souffrance, mais un triomphateur. Revêtu d'un manteau royal, il se dresse majestueux et plein de force, sur la planchette qui sert d'appui à ses pieds juxtaposés. Sa tête est ceinte non d'une couronne d'épines, mais d'un diadème. A sa manière, l'église romane, avec sa toiture en forme de croix, exalte le glorieux « étendard vainqueur », chanté jadis par Venance Fortunat : « Vexilla regis prodeunt... ».

Ainsi, par son architecture autant que par son iconographie, l'art roman est une hymne de triomphe qui chante la Puissance du Christ-Roi.

2. La Cathédrale gothique (8).

L'art gothique qui, tout en se transformant, prolonge son activité pendant trois siècles, est « l'expression collective la plus complète, la plus vivace, la plus transparente de l'âme occidentale » (9). — Le principe générateur de cette architecture qui se développe dans l'Ile-de-France, et de là rayonne sur toute l'Europe, c'est la *croisée d'ogives*. On appelle « ogives » les nervures sur lesquelles reposent les quartiers de la voûte et qui la renforcent (ogive vient de « augere » = augmenter, renforcer), un peu comme dans une construction artificielle, une armature de fer porte des panneaux de zinc. Et parce que ces deux branches de pierre se rencontrent et s'entre-croisent à la clef de voûte, ce système de renfort porte le nom de « croisée d'ogives ».

(7) H. Focillon, dans *Le Moyen Age*, collect. « Glotz », t. VIII, p. 489-490.

(8) *Bibliographie* : P. Lavedan, *Histoire de l'art*, dans collect. « Clio », Paris, 1944, t. II, chap. III : *La formation et le développement de l'art gothique*, p. 155-200 ; chap. IV : *L'art et la fin du Moyen Age*, p. 215-261 ; Bibliographie, p. 201-214. — E. Gall, *Die Gothische Baukunst in Frankreich und Deutschland*, Leipzig, 1925. — R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse à l'époque gothique*, Paris, 1927 (2 volumes) (rédaction de M. Aubert). — H. Focillon, *Le Moyen Age*, dans collect. « Glotz », t. VIII, Paris, 1933 ; chap. III : *Le premier art gothique*, p. 524-544 ; chap. IV : *L'architecture aux XIII^e et XIV^e siècles*, p. 545-573 ; chap. V : *La sculpture et la peinture aux XIII^e et XIV^e siècles*, p. 574-624 ; chap. VI : *L'art à la fin du Moyen Age*, p. 625-663. — E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1923. — E. Michael, *Geschichte des deutschen Volkes*, t. V, Fribourg-en-Brisg., 1911, chap. I-VI.

(9) Cfr M. Denis, *Histoire de l'art*, Paris, 1939, p. 48.

L'origine de ce procédé d'architecture est un problème passionnément débattu depuis quarante ans (10). On n'admet plus aujourd'hui qu'il apparaît pour la première fois au déambulatoire de Morienval (1122) ; mais il reste acquis que seule l'Ile-de-France en a tiré un style. « S'il est vrai que l'ogive fut tentée ailleurs, c'est de la Normandie qu'elle passa dans le Domaine, pour y déterminer un style qui, à son tour, sortit de son berceau pour se répandre au loin » (11).

La « croisée d'ogives », qui substitue la voûte articulée à la voûte compacte, se complète par ces nervures transversales, appelées *arcs doubleaux* qui rythment la voûte en la délimitant, et les *arcs formerets*, nervures longitudinales, insérées dans les murs non seulement pour « assurer d'une façon harmonieuse la rencontre des voûtes et des murs latéraux qui les reçoivent, mais décharger ces derniers en recueillant sur leurs reins une partie du poids du voûtain » (H. Focillon). Ogive, doubleau, formeret : telle est l'ossature essentielle qui permet à la fois d'amincir le remplissage de la voûte en utilisant une pierre plus légère, et de garantir à la construction une solidité capable de résister à de violents bombardements. L'inconvénient de ce procédé, surtout lorsqu'il s'agissait de couvrir une travée de plan barlong, c'était de briser l'unité de la voûte en établissant une succession de petites coupoles. En effet « si deux arcs, le doubleau et l'ogive, sont deux demi-circonférences, le doubleau, élevé sur la largeur de la travée, donne un cintre plus petit que l'ogive, élevée sur la diagonale, cette dernière étant plus grande qu'un côté du carré. En d'autres termes, à l'inégalité des diamètres correspond l'inégalité des cintres » (H. Focillon). Les premières voûtes d'ogives sont des voûtes « domicales ». Elles ont même été maintenues par les constructeurs angevins. Pour obvier à cette imperfection, les architectes de l'Ile-de-France brisent les arcs d'encadrement (doubleaux et formerets) pour porter leur sommet au niveau de celui des ogives tracées en demi-circonférence. Aussi l'arc en tiers-point devient-il peu à peu le procédé habituel dans la construction ogivale. Outre l'avantage d'unifier la voûte, il réduisait considérablement les poussées latérales, les plus dangereuses.

La « croisée d'ogives avait le double mérite d'alléger les pesées et de les localiser. L'ossature les reçoit à la façon d'un cintre permanent et les transmet à des supports et à des culées. Les piliers soutiennent les pesanteurs verticales ; les contreforts auront pour rôle d'annuler les poussées obliques. Lorsqu'il existe des bas-côtés, les culées seront rejetées en dehors des collatéraux, et au point des murs où les poussées s'exercent, le constructeur appliquera des arcs-bou-

(10) Cfr P. Lavedan, *Hist. de l'art*, t. II, p. 204-210.
(11) Cfr H. Focillon, *Le Moyen Age*, dans collect. « Glotz », t. VIII, p. 526.

tants qui, saisissant ces poussées, les transmettront par-dessus les bas-côtés jusqu'à ces culées. Ainsi, d'une part, les ogives, les doubleaux, les formerets, et d'autre part, les arcs-boutants, les piles, les contreforts représentent le squelette essentiel de l'édifice gothique. Les autres parties de la maçonnerie n'ont plus d'autre rôle que de clore le vaisseau. Elles ne concourent plus, comme dans l'église romane, à en assurer la stabilité. Libre au constructeur de les percer, de les *supprimer même*, de *remplacer les murs par des verrières*. La Sainte-Chapelle n'est plus qu'une châsse de pierre où les vitreaux déversent à profusion leur lumière colorée (12).

Saint-Denis est plus qu'un chef-d'œuvre, une date. Consacrée en 1144, l'église inaugure le style nouveau. Mais, depuis ce jour jusqu'à la période flamboyante, on constate des recherches et des perfectionnements constants dans la solution des problèmes suscités par cet art nouveau. D'abord sexpartite (sauf à Sens), la voûte découvre sa formule la plus heureuse dans le plan barlong, adopté par la cathédrale d'Amiens. — Plus grande encore était la difficulté de couvrir la surface courbe du déambulatoire, ou parfois, comme à Paris ou à Amiens, du double déambulatoire. Les constructeurs du moyen âge ne se rendent pas la tâche facile. Si au Mans on découpe encore la surface en rectangles et en triangles, comme l'avait fait jadis l'architecte de Charlemagne pour le « dôme » d'Aix-la-Chapelle, le voûtement en V adopté à Paris, marque déjà un sensible progrès. Malgré l'habileté déployée à Bourges, la ligne courbe ne satisfait pas. Aussi, après bien des tâtonnements, aboutira-t-on à l'ogive brisée, mobile autour de la clef : solution à la fois la plus heureuse et la plus féconde. — La colonne ronde, à son tour, substituée au pilastre roman, réduit peu à peu son chapiteau et se cantonne plus logiquement de colonnettes, dont celle tournée vers la nef principale fuse, comme à Amiens, d'un seul élan depuis le sol jusqu'à la voûte pour recevoir les retombées. Ronde encore à Amiens, la pile centrale s'aplatit à Saint-Pierre de Beauvais, et prend la forme ovoïde, afin de ne pas arrêter le regard des fidèles tendu vers l'autel. — L'arc-boutant poursuit, lui aussi, d'incessantes améliorations. Les arcs des tribunes se complètent d'abord par des murs boutants, dissimulés sous les combles. L'arc-boutant enjambant le bas-côté, renforcé bientôt par une double volée, opposera aux poussées une force plus élastique. A Sens, il n'est encore qu'un simple étai soudé à la tête de la culée. Chartres, Amiens, Reims balisent les progrès qui aboutiront au dispositif de Saint-Pierre de Beauvais : où des deux culées, la plus rapprochée du mur est posée en porte-à-faux, en partie sur la pile, en partie sur la voûte du collatéral, de manière à étrésillonner la nef de tout son poids. L'ancienne culée, inerte, est devenue

(12) Cfr H. Focillon, *lib. cit.*, p. 553-554.

active et vivante. — Bien d'autres problèmes ont stimulé les recherches des architectes gothiques. Ainsi les murs du vaisseau principal s'évasent pour ne pas paraître se rapprocher ; l'axe central, dévié, prolonge les perspectives et recule l'autel dans la pénombre lointaine du mystère.

A mesure que l'art de construire progresse sans arrêt, la verticalité, qui est la caractéristique de cette architecture, s'accentue de jour en jour. La voûte monte toujours plus haut. A Laon, elle a 24 mètres ; à Paris, 32, à Amiens, 43, à Saint-Pierre de Beauvais, elle s'élance jusqu'à 48 mètres. Les nefs des églises gothiques sont étroites pour jaillir plus haut. Les colonnettes qui montent d'un seul jet depuis le sol jusqu'à la voûte, entraînent insensiblement le regard et l'âme vers les hauteurs. Les horizontales se suppriment. Les quatre étages (arcades, tribunes, triforium, fenêtres hautes), souvenir de l'art roman maintenu à Laon comme à Paris, se réduisent à trois d'abord (Amiens) et enfin, par la suppression des tribunes et du triforium, à deux. Ce même mouvement d'ascension s'inscrit sur la façade. A Paris, les horizontales rappellent encore la forteresse solidement ancrée au sol : mais à Reims, le verticalisme s'affirme triomphant. « Ici, le parti pris des lignes horizontales et la division en compartiments, si accusés à Paris, conformément à l'esthétique romane, sont abandonnés. Sauf deux bandeaux, il n'y a plus que des verticales. Cette prédominance, à tous les étages, de lignes ascendantes, qui montent éperdument de la base au sommet, donne à l'immense façade, toute fleurie de statues, de crochets, de gâbles et de fleurons, l'aspect d'une fusée » (13). A Strasbourg, l'ascension se poursuit plus vertigineuse encore peut-être, grâce aux contreforts qui montent d'un seul jet jusqu'à la terrasse d'où s'élance la flèche. Ces flèches devaient couronner tous les édifices religieux gothiques pour achever d'entraîner les âmes vers les hauteurs du ciel. Ailleurs sans doute, les églises-halles de l'Anjou et du Poitou (cathédrale d'Angers), de l'Allemagne (Sainte-Élisabeth de Marbourg) et de l'Italie (Sainte-Marie-Nouvelle de Florence), reproduisent toujours ces larges espaces qui s'étalaient dans les basiliques d'autrefois ; mais il n'en est pas moins vrai que, dans l'ensemble, la verticalité, accentuée encore par l'échelle humaine substituée au module antique, distingue le gothique de toute autre architecture chrétienne.

Ce verticalisme précisément, qui symbolise, on ne peut mieux, l'élan de la prière, nous introduit dans le mystère même que recèle la cathédrale gothique et que nous dévoile, avec toute la clarté désirable, la sculpture qui s'étale sur sa façade. En nous exposant l'histoire de l'humanité, depuis ses origines jusqu'au jour du jugement dernier, avec son cadre extérieur, ses occupations et ses tragédies

(13) Cfr A. Fabre, *Pages d'art chrétien*, Paris, 1920, p. 120.

intérieures, intellectuelles, religieuses et morales, cet art replace au centre de l'univers, comme son point de convergence, son but et son idéal, le Fils de Dieu fait Homme. Le procédé employé pour nous rendre sensible cette présence constante du Christ dans l'humanité, est l'accord de l'Ancien et du Nouveau Testament, enrichi de la typologie proprement dite. L'ancienne idée orientale (*Epître du Pseudo-Barnabé*), exploitée, non sans exagération, par le grand alexandrin Origène, transmise à l'Occident par saint Hilaire et surtout par saint Ambroise, a été formulée de la façon la plus nette par saint Augustin : « Dans l'Ancien Testament, nous dit-il, le Nouveau se cache ; dans le Nouveau, l'Ancien se dévoile » (In Veteri Testamento Novum latet ; in Novo, Vetus patet) (14). « Dieu, explique-t-il ailleurs, a fait de ces hommes (de l'Ancienne Loi) les hérauts de son Fils qui devait venir ; voilà pourquoi en tout ce qu'ils ont dit et fait, on peut chercher et trouver le Sauveur. Tout ce que l'Ecriture sainte nous raconte d'Abraham est historiquement vrai, mais en même temps tout cela est symbole prophétique » (15). Saint Isidore de Séville (*Allegoriae quaedam Scripturae sacrae*) (16), et surtout Anselme de Laon (*Glossa ordinaria*) complètent et précisent la pensée de saint Augustin, en établissant un parallèle plus net entre les personnages de l'Ancien Testament et du Nouveau, entre les scènes de l'Ancienne Loi et celles de la Nouvelle. Vers le XI^e^ siècle sans doute, dans les milieux lorrains et du Nord de la France, s'élabore, semble-t-il, un véritable manuel typologique qui puise ses données non seulement dans la « Glose », mais également dans le « Physiologus ». La première œuvre influencée par l'école de Godefroy de Claire de Huy, qui oppose de la sorte à une scène du Nouveau Testament (Enfance et Passion du Christ), deux autres tirées de l'Ancien Testament, c'est le retable de Klosterneuburg, exécuté au XII^e^ siècle par Nicolas de Verdun (1181). Les vitraux de Bourges, de Chartres, du Mans, de Tours, de Rouen, donneront à cette typologie une expression classique.

Suger n'est sans doute pas l'inventeur de cette grande idée, qui montre l'humanité vivant du Christ, même avant sa venue, mais il a eu le mérite de l'introduire dans la sculpture et la statuaire monumentales. Le portail des précurseurs à Chartres (1145-1150), inspiré vraisemblablement par celui de Saint-Denis, introduit les fidèles dans l'Eglise de l'Evangile en leur faisant traverser la Bible (17).

(14) Cfr saint Augustin, *Quaestiones in Hepatateuchum*, l. II, qu. 73 ; dans *P.L.*, XXXIV, 623 : « ...quanquam et in Vetere Novum lateat, et in Novo Vetus pateat » ; voir également *De civit. Dei*, l. XVI, 3, *P.L.*, XLI, 479.

(15) Saint Augustin, *Serm. de Scripturis*, II, VI ; *P.L.*, XXXVIII, 31.

(16) Saint Isidore de Séville, *Allegoriae...*, dans *P.L.*, LXXXIII, 98-130.

(17) Cfr H. Focillon, *Le Moyen Age*, dans collect. « Glotz », t. VIII, p. 542-543.

Dans les grandes cathédrales de Chartres, de Paris, d'Amiens et de Reims, l'idée de la concordance des deux Testaments se développe avec toute son ampleur. « Juda, avec ses rois, se déploie sur les façades, à Paris, à Amiens, à Chartres. La procession des prophètes s'avance du fond des âges. Enfin la promesse s'accomplit et le Christ naît dans l'étable » (18).

Mais si le Christ apparaît ainsi comme le centre et le principe de la vie de toute l'humanité, c'est avant tout à cause de son sacrifice rédempteur. Le Christ nous est présenté par l'art gothique comme Prêtre-Roi. « Les cathédrales sont d'abord l'arbre généalogique du Sauveur, et les hautes figures royales et sacerdotales qui les décorent, y dessinent non seulement la filiation selon la chair mais la généalogie spirituelle » (19). Dans les deux cycles liturgiques, de Noël et de Pâques, autour desquels l'iconographie se concentre, le divin Sauveur nous apparaît avant tout comme la Victime qui nous vivifie par sa mort. Au lieu de suivre les données de l'Evangile, et de nous montrer l'Enfant-Dieu reposant dans une crèche, elle nous fait voir Jésus étendu sur un autel, veillé par une lampe. « La crèche où il repose, dit la Glose, est l'autel même du sacrifice » (20). Le Christ en croix n'est plus le Dominateur tout-puissant que le XII[e] siècle aimait à parer de tous les insignes de la royauté ; « il est le Nouvel Adam venu en ce monde pour effacer la faute de l'ancien », et qui, en mourant, « donne naissance à l'Eglise » et établit une Nouvelle Alliance entre Dieu apaisé et l'humanité réconciliée (21). Et lorsque, dans la grande scène du Jugement final, le Christ départage les hommes en deux groupes : celui des damnés et celui des élus, il se contente de montrer les plaies de ses mains et de ses pieds et celle de son côté, rappelant par là le grand acte de son sacerdoce éternel.

Ainsi donc, c'est par son sacrifice, ce sacrifice qui se renouvelle constamment sur l'autel, ce sacrifice qui monte perpétuellement vers Dieu comme une prière, que le Christ est pour l'humanité non seulement un principe de vie mais aussi de perfection. C'est par la croix qu'il soulève le monde jusqu'à Dieu. C'est par son sang que le divin Sauveur transfigure la vie la plus terre à terre et les occupations les plus communes, comme il ennoblit la pensée, tonifie la volonté, divinise les âmes. L'art gothique n'oublie pas la source de ce sang : la Mère. L'humanité arrachée à ses instincts, libérée de ses passions, spiritualisée, divinisée, haussée au-dessus d'elle-même et soulevée jusqu'à Dieu dans une ascension vertigineuse, et cela grâce au sang ré-

(18) Cfr H. Focillon, *lib. cit.*, p. 579.
(19) Cfr H. Focillon, *lib. cit.*, p. 579.
(20) Cfr E. Mâle, *L'art relig. du XIII[e] siècle en France*, p. 221 sq., Paris, 1902.
(21) Cfr E. Mâle, *lib. cit.*, p. 127 sq.

dempteur qui, depuis la chute jusqu'au dernier jour, ne cesse d'irriguer le monde, voilà ce que symbolise ce verticalisme audacieux qui est de l'essence de l'architecture gothique.

IV. — PERIODE MODERNE

1. *La Renaissance* (1).

Son esprit.

Le large mouvement de pensée qu'on appelle Renaissance, naît en Italie dans le milieu laïc et bourgeois. Elle a son origine et puise sa sève dans le souvenir de la grandeur et de la puissance de la civilisation romaine. L'autonomie nationale et individuelle résume son but et son idéal. A l'opposé de l'esprit gothique, essentiellement théocentrique, l'esprit de la Renaissance est avant tout anthropocentrique. Cette longue évolution de la pensée, qui ne s'achève qu'au XVI[e] siècle, débute au XI[e] par le réveil politique. L'essor du commerce et du trafic affermit et fait prospérer certaines villes de l'Italie comme Milan, Florence et Pise. Les vieux noms romains de « civitas », de « cives », de « consules », reparaissent pour désigner la ville, les bourgeois et les gouvernants. Des visées d'autonomie poussent ces villes à se libérer de la tutelle de l'empereur, du « barbare », de la noblesse et de l'évêque-seigneur. Et, pour y parvenir, les bourgeois prennent appui sur le droit romain, que déjà les empereurs germaniques, Henri IV, Frédéric Barberousse, avaient mis en avant

(1) *Bibliographie* : I. Renaissance : P. Lavedan, *Histoire de l'art*, collect. « Clio », t. II, p. 284-333 ; Bibliogr., p. 334-361. — F. X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, t. II, part. 2, Fribourg-en-Brisg., 1908. — J. Burckhardt, *La civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, trad. française, Paris, 1885. — J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Einleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*. Burckhardt-Gesamtausgabe, t. III et IV, édit. par H. Wölfflin, Leipzig, 1953. — H. Wölfflin, *L'art classique*, trad. franç. par C. de Mandach, Paris, 1911. — A. Michel, *Histoire de l'art*, t. IV, I-VII, 2, Paris, 1909-1922. — G. Giovannoni, *L'architettura del Rinascimento*, Milan, 1935. — M. Reymond, *Bramante et l'architecture italienne au XVI[e] siècle*. — L. von Pastor, *Die Fresken der sixtinischen Kapelle und Raphaels Fresken in den Stanzen des Vatikans*, Frib-en-Brisg., 1925. — Ch. Coppier, *L'énigme de la Segnatura, Raphaël et Sodoma*, Paris, 1928. — A. Venturi, *Storia dell' Arte italiana*, IX, Parte I-VII : *La pittura del Cinquecento*, 1935-1936. — M. Dvořak, *Geschichte der Italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, Munich, 1927-1928.

II. Le Baroque : G. Schnürer, *Katholische Kirche u. Kultur in der Barockzeit*, Paderborn, 1937. — W. Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, 1921. — W. Weisbach, *Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien*, 2[e] édit., Berlin, 1929. — E. Brinckmann, *Baukunst des 17 und 18 Jahrhundert, in den romanischen Ländern*, 5[e] édit., 1930. — M. Wackernagel, *Baukunst des 17 und 18 Jahrhundert in den germanischen Ländern*, 4[e] édit., 1932. — E. Mâle, *L'art religieux après le concile de Trente*, Paris, 1932. — B. Croce, *Storia della età barocca in Italia*, Bari, 1929. — P. Lavedan, *Histoire de l'art*, collect. « Clio », t. II, p. 362-416 ; bibliogr., p. 417-434. — L. Hautecoeur, *Histoire de l'architecture classique en France*, 2 vol., Paris, 1943.

pour échapper à l'autorité papale. Colas de Rienzi († 1354) va jusqu'à vouloir éliminer les papes d'Avignon du gouvernement de Rome. — Le retour à la langue et à la littérature romaines vient rejoindre et renforcer le mouvement politique. Dante, le créateur de la langue italienne, dont la pensée si riche demeure trempée de théologie scolastique, voit dans la civilisation antique la formule de l'avenir (Vita nuova). Pétrarque, en Italie comme en France, se fait l'apôtre de cette idée. Il est le Père de l'humanisme qui ambitionne de ressusciter la langue de Cicéron. Avec la langue, le goût de la littérature antique s'éveille. Les découvertes et les éditions des ouvrages anciens se multiplient, en même temps que s'affine l'esprit critique. Les philosophes se cherchent dans Platon un maître qui les aidera à condenser dans une immense synthèse tout le savoir humain. Les monuments de l'art antique suscitent enfin une esthétique nouvelle. Le « De architectura » de Vitruve devient le manuel à la mode. — Politique, critique, philosophe, littérateur, artiste, l'homme de la Renaissance est tout cela à la fois. Conscient de sa valeur et de sa puissance, il ne se complaît qu'en lui-même ; il n'adore que lui-même. Ivre de savoir, il identifie sainteté et beauté, et ne rend hommage qu'à la « virtù » : cette hardiesse sans scrupule, servie par un esprit aussi pénétrant que subtil, et une volonté inflexible et indomptable, utilisant à ses fins de jouissance et de domination, tour à tour ou en même temps, la violence et la ruse.

Un conflit entre un tel idéal et le christianisme qui prêche l'humilité, la pureté, la soumission et la charité, était inévitable. Avec le mordant du sarcasme le plus agressif, les apôtres de la nouvelle religion tournent en dérision le dogmatisme aride de la Scolastique, vilipendent les religieux, conspuent les prêtres et les chefs de l'Eglise, rabaissent et salissent tout ce qu'il y a de plus sacré dans la religion et la morale. — Et pourtant, — quelque étrange que cela paraisse — si la tête était pervertie, le cœur restait malgré tout chrétien. Après une vie de désordres, un Laurent le Magnifique reçoit le viatique avec des sentiments de foi et d'humilité admirables. Un Poggio, un Boccace, meurent réconciliés avec l'Eglise. Tous ces hommes se sentaient encore secrètement attirés par l'Eglise. Mais ce qu'ils admirent le plus en elle, c'est la « beauté ». Le Christ et la Vierge leur apparaissent comme l'idéal de la beauté humaine. Et ils prétendent les honorer en leur offrant des chefs-d'œuvre que l'art antique leur a réappris à créer. Dans ces œuvres de la première Renaissance, il est un élément essentiel de la religion chrétienne qu'on cherche en vain : c'est l'inquiétude foncière de l'âme, née de son impuissance et de son besoin de Dieu.

Absence d'un art chrétien.

Dans de telles conditions, on ne peut guère s'attendre à voir fleu-

rir un art, une architecture vraiment chrétiens. L'artiste qui représente le mieux, à notre sens, cette complaisance satisfaite, cette quiétude dans la jouissance de la beauté humaine, c'est Raphaël. Parmi les salles « della Segnatura » décorées par le génial peintre d'Urbino, la plus importante est celle où le « Parnasse » et « l'Ecole d'Athènes » avoisinent avec la « Dispute du Saint-Sacrement ». Une grande idée théologique — peut-être dictée par Jules II — domine cet ensemble : tous les arts (Parnasse), toutes les sciences (Ecole d'Athènes), sont ordonnés à la foi symbolisée par le mystère par excellence : l'Eucharistie. Mais la foi elle-même, principe et fondement de toute la science théologique, n'a d'autre but, en définitive, que de faire aboutir l'homme à la vision béatifique, qui, seule, peut combler les abîmes du cœur humain et lui faire goûter dans la vérité, la beauté, la vie, la suprême félicité. Mais plus la pensée théologique est belle, plus est prenante cette logique, plus on regrette que cette tension de l'âme humaine vers un bonheur absent qu'elle est impuissante à se donner, ne se lise pas sur ces visages par ailleurs si vivants. Ni dans le « Parnasse », ni dans « l'Ecole d'Athènes », on ne discerne au coin des lèvres ce pli d'inquiétude, ni dans les yeux cette avidité insatisfaite, qui feraient deviner que la science et l'art, bornés à la terre, laissent l'âme inassouvie. Aucune ombre ne trouble cette pensée victorieuse qui scrute le ciel (Platon) ou qui s'empare de la terre (Aristote). Le calme et l'euphorie habitent ce temple de la science, présidé par Apollon, au corps harmonieux comme sa lyre, et par Minerve, fièrement campée, appuyée sur sa lance.

Avant de mourir, cependant, Raphaël devinera l'angoisse d'une humanité désenchantée. Il nous la dépeint dans sa « Transfiguration », sous les traits de ce pauvre possédé, difforme et convulsé, que sa mère est venue présenter aux apôtres pour solliciter d'eux la guérison de son enfant. Leur trouble dit suffisamment leur impuissance. Aussi trois mains montrent-elles le Christ planant dans la gloire. « C'est lui, et lui seul, semblent-elles dire, qui peut rendre au monde, égaré par le démon de l'ambition et de la jouissance, la guérison et l'équilibre. Seul, il possède la vérité qui délivre et l'amour qui apaise. »

Ce naturalisme, qui se borne aux dimensions de la nature humaine, se retrouve dans l'architecture. Par ses capacités multiples comme par sa facilité d'exécution, Donato Bramante (1444-1514) fait songer à Raphaël. L'élève de Bruneleschi et d'Alberti est conquis, à Rome, par l'harmonie et la logique rationnelle des constructions antiques. Fidèle disciple de Vitruve, il refuse cependant de s'en constituer l'esclave (2). L'édifice à plan central lui trace la route à suivre.

(2) Cfr G. della Valle, *Lettere senesi sopra le belle Arti*, t. III, Venezia, 1785, p. 108.

L'idéal rêvé, Bramante entreprend de le réaliser en 1502. Son effort aboutit à ce petit chef-d'œuvre de grâce dépouillée qu'est le « Tempietto », qu'on peut admirer encore aujourd'hui dans la cour de San Pietro in Montorio. C'est un temple rond, dorique, périptère, à double étage, couronné d'une coupole. Des niches, au rez-de-chaussée et au premier étage, articulent et animent la construction. L'œuvre du Bramante nous fournit la meilleure preuve que la beauté ne réside pas uniquement dans la perfection des formes et dans l'harmonie des lignes. Devant cette œuvre, qui semble si parfaite, on s'étonne de ne pas se sentir ému ; cette coupole n'éveille dans l'âme aucun frémissement, aucune tentative d'envol. Trop captif de la beauté humaine, Bramante ne nous soulève pas. Les églises construites par l'architecte florentin, ou soumises à son influence, la « *Consolazione* » de Todi, la *Madone de San-Biagio* à Montepulciano, ou *Sainte-Marie* de Carignan, respirent toutes la même grâce un peu froide et académique, bien faite pour contenter des visiteurs de musées, mais non des âmes qui aspirent à monter (3).

En 1503, le pape Jules II charge Bramante de la reconstruction de la basilique de Saint-Pierre qui menaçait ruine. « Je placerai le Panthéon au-dessus du Temple de la Paix ». Ces paroles, qu'on prête à l'architecte, résument bien en tout cas l'œuvre qu'il projette. D'après les plans qui nous sont conservés, Bramante rêvait de couronner d'une coupole immense la croisée des bras d'une croix grecque ; les branches devaient se terminer en absides ; et à la naissance des bras, quatre chapelles devaient répéter le motif de l'ensemble de la construction (4). L'édifice géant devait couvrir 24.000 mètres carrés. — Avec une ardeur trop peu respectueuse pour les chefs-d'œuvre accumulés dans la vieille basilique, ce qui lui valut le surnom de « Rovinante », Bramante se mit au travail. Mais il eut à peine commencé la substruction des piliers de la coupole que la mort légua son entreprise à d'autres mains. On sait que des remaniements furent apportés dans la suite au plan primitif. Il ne semble pas qu'il faille le regretter. Son exécution eût abouti à une construction démesurée, admirablement équilibrée, mais privée de tout élan, de vraie grandeur. La coupole demi-circulaire, à l'intérieur comme à l'extérieur, encastrée dans son tambour aveugle, cerné de deux rangées de colonnes, eût paru trop écrasée pour un tel édifice. Toute sa perfection technique n'eût pas supprimé une impression pénible, proche de la déception. C'est dire que la Renaissance, tant qu'elle restait l'adoratrice de l'homme, n'était pas à même de créer un style reli-

(3) Cfr F. X. Kraus, *Gesch. d. christl. Kunst*, t. II, part. II, p. 649, fig. 242. — Pour l'église de la « Consolation » de Todi, cfr Maur. Denis, *Hist. de l'art*, p. 164 ; remarquer combien l'élan de la coupole est neutralisé par le triple bandeau qui l'enveloppe à sa naissance.

(4) Cfr G. Schnürer, *Katholische Kirche und Kultur in der Barockzeit*, p. 70, Paderborn, 1937.

gieux comparable à celui des basiliques d'autrefois, ou à celui de la cathédrale gothique. Il fallait un autre esprit, pour que Rome pût devenir, ce qu'elle est encore aujourd'hui, la ville des dômes. Cet esprit n'est autre que l'esprit du « Baroque ».

2. Le Baroque.

L'esprit du baroque s'alimente au courant de la Réforme catholique qui, depuis saint François d'Assise, en passant par sainte Catherine de Sienne, saint Jean de Capistran et saint Bernardin de Sienne, avait abouti à Savonarole. De toute son autorité, muni de son verbe fulgurant, le moine dominicain s'était dressé contre le libertinage des mœurs, encouragé par la Renaissance. Sans réprouver l'art lui-même, il cherchait à refreiner ses audaces et à le rechristianiser pour le faire servir à l'édification des fidèles. Des prédictions de châtiments exemplaires appuyaient, à l'occasion, ses exigences. — Parmi l'auditoire incendié par cette lave, se trouvait un jeune artiste qui, dans sa ville natale, s'initiait à sa carrière. C'était Michel-Ange Buonarroti (1475-1564) (5). Plus encore que Marsile Ficin, Savonarole pétrit son âme et l'emplit d'une crucifiante inquiétude. Sa vie durant, il n'oubliera jamais les leçons apprises au pied de la chaire de Sainte-Marie-des-Fleurs. La beauté du corps humain et l'esthétique des constructions antiques enthousiasmaient son âme à l'égal d'un Alberti — toute l'œuvre de Michel-Ange en fournit la preuve — ; mais, par ailleurs, il était tout le contraire d'un homme satisfait de lui-même et, par là, il dépassait son milieu façonné par la Renaissance. Ce tourment intime de son âme, qui y soulevait des orages que cette chrétienne admirable, du nom de Vittoria Colonna, s'ingéniait à apaiser (1538-1547), Michel-Ange l'a projeté dans ses marbres fameux qui s'appellent *Moïse*, les *Esclaves*, le *Jour* et la *Nuit*. Et ce trouble profond le harcelait davantage encore lorsque, à Rome, il eut constaté que l'ambition et le vice entachaient l'Eglise du Christ. « Des calices, s'écrie-t-il, on forge des casques et des épées. — Le sang du Rédempteur se vend à pleines mains (6). — La lance et le bouclier remplacent la croix ! » (7). — De toute la véhémence de son être cet artiste se sentait porté vers Dieu et le Christ en croix. « Peindre et sculpter ne satisfait pas mon âme ; c'est l'amour de Dieu qu'ardemment elle recherche ; Celui qui, du haut de la croix, nous

(5) Cfr E. Steinmann et R. Wittkower, *Michelangelo*, bibliographie, (1519-1926). — E. Steinmann, *Michelangelo im Spiegel seiner Zeit*, Leipzig, 1930. — Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, 3 vol., Berlin, 1902-1912.

(6) L'idée est sans doute de Savonarole : « Vendono insino al sangue di Christo » (serm. du 29 mai 1496 ; dans *Prediche in libr. Ruth et Michea*, t. IX, p. 178).

(7) Cfr K. Frey, *Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti*, Berlin, 1897, n° X.

ouvre ses bras » (8). Voulant mettre son art au service de la foi, Michel-Ange avait accepté l'ascétisme qu'impose une pareille tâche. « Un tableau n'est rien d'autre, ainsi s'exprime-t-il, que le reflet des perfections des œuvres de Dieu, et une imitation de sa création ; une musique, une mélodie, que seul un esprit noble parvient à capter, en y mettant tout son effort. Voilà pourquoi, une telle peinture est si rare, presque personne n'arrive à la concevoir, ni même à la comprendre ». — « Peindre le visage du Christ, dit-il encore, d'une façon acceptable est une entreprise si difficile qu'il ne suffit pas que le peintre soit un artiste de talent et expérimenté. Je suis d'avis que sa vie doit être pure et sainte autant que possible... Aussi les autorités civiles et ecclésiastiques ne devraient charger que les artistes les meilleurs de représenter la douceur et l'humilité du Sauveur ou la pureté de la Vierge Marie... Des images peintes avec légèreté distraient et dissipent la dévotion ; du moins chez ceux qui n'en possèdent pas beaucoup ; au contraire, les images exécutées avec un pieux esprit portent à la contemplation et aux larmes ceux-là même qui ne sont pas dévots ; par leur tenue elles leur inspirent respect et crainte » (9). Conséquent avec lui-même, Michel-Ange adopte l'austérité de régime d'un moine et vit constamment face à la mort. Afin d'entretenir en lui cette soif de Dieu et ce détachement de la terre, il avait peint, au-dessus de l'escalier qui menait à ses appartements, la mort portant un cercueil (10).

Orienté si foncièrement vers Dieu et doté, par ailleurs, d'un génie créateur incomparable, Michel-Ange était de taille à dégager l'art de cet académisme trop humain où il s'enlisait, et à lui rendre son sens chrétien. Déjà au plafond de la Sixtine il avait représenté l'humanité, créée par Dieu, en marche vers le divin Rédempteur, propulsée par une nostalgie intime née du sentiment de son impuissance devant le mal, et guidée par les Prophètes et les Sibylles. Lorsque l'occasion lui en sera offerte, il imprimera à l'architecture ce même mouvement d'ascension.

En l'année même où le concile de Trente — aboutissement d'un long et puissant mouvement de réforme — inaugurait ses sessions décisives par la profession de foi, établie sur le double fondement de l'Ecriture et de la Tradition, et portait son décret sur le péché originel, le pape Paul III confiait à Michel-Ange la direction des travaux de la basilique de Saint-Pierre. Le grand architecte accepte l'offre comme un devoir. « Si je partais de Rome, dira-t-il plus tard à ceux qui tenteront de le décourager, ce serait la ruine de cet édifice ; aux yeux de toute la chrétienté ce serait une honte ; et pour

(8) Cfr H. Thode, *Michelangelo*, Berlin, 1920, t. II, p. 461.
(9) Cfr J. de Vasconcellos, *Franzisko de Hollanda, vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom*, 1538, p. 31, 109.
(10) Cfr J. Schnitzer, *Savonarola*, t. II, p. 833.

mon âme, la plus grande faute » (11). Le projet de Bramante est modifié. Tout en maintenant la croix grecque, Michel-Ange réduit de moitié la construction prévue ; il supprime les tours d'angle, élimine chapelles et nefs secondaires, et fait coïncider les parois extérieures avec les limites de l'espace intérieur. Bref : il condense et clarifie. Restait le problème de la coupole. Ici encore on constate l'œuvre d'un maître. A l'intérieur, il maintient le demi-cercle de Bramante, mais pour la couverture extérieure, il adopte l'ellipse nervée, et dégage le dôme du tambour qu'il pourvoit de larges ouvertures, pour envelopper de lumière le tombeau du chef des apôtres. Lorsque Michel-Ange mourut, le 4 février 1584, le tambour était achevé. Il ne semble pas douteux que c'est la coupole projetée par le grand architecte florentin, qui s'acheva le 14 mai 1590. Rien n'est saisissant comme ce mouvement, à la fois souple et puissant, qui se tend vers le ciel, un peu comme dans la Sixtine, nous voyons Adam qui s'éveille à la vie, tendre vers son Créateur son regard et son bras. Rien ne symbolise mieux l'Église aspirant au triomphe, mais ici-bas, appelée à lutter constamment contre les puissances du mal, sans pouvoir espérer remporter jamais la victoire décisive. Admirable monument où se combinent de la façon la plus heureuse la grâce et la force. Cette fois nous nous trouvons devant l'antiquité, ennoblie et agrandie par le christianisme. « Il faut voir, écrit M. Emile Mâle, aux grands jours, cette nef, ces bas-côtés, ce transept emplis par une foule immense venue de toutes les parties de l'univers, acclamant le Souverain Pontife porté sur la « sedia », pendant qu'éclatent les chants et retentissent dans les hauteurs les trompettes d'argent. Cet intérieur unique est à l'échelle de cette magnificence, mais l'extérieur de Saint-Pierre est à l'échelle de la Ville éternelle. L'admirable coupole, jaillissant au-dessus de la grandiose abside de Michel-Ange, et décrivant dans le ciel sa courbe parfaite, est plus haute que les sept collines ; on la découvre longtemps avant d'arriver à Rome et il semble qu'elle soit Rome elle-même. Parfois, lorsque la ville est dans l'ombre, elle se dresse au-dessus d'elle, blanche comme une apparition » (12).

La France qui, même à l'époque du Baroque, reste fidèle à l'esprit gothique, adoptera cependant la création de Michel-Ange. Soufflot, à Sainte-Geneviève (devenue hélas ! le Panthéon), s'il ôte quelque chose à la majesté de l'œuvre romaine, modèlera sa coupole avec plus de délicatesse et lui imprimera un jaillissement encore plus spontané.

Ce même élan de conquête, sous des dimensions plus réduites et plus abordables, se retrouve dans l'église du Gesù construite par Jacques Vignole (1507-1573). « Une nef unique bordée de chapelles,

(11) Cfr Lettre du 11 mai 1555 ; dans Frey, *Briefe*, Berlin, 1914, p. 228.
(12) Cfr E. Mâle, *Rome et ses vieilles églises*, p. 24.

une coupole à la croisée du transept, une vaste abside, tel est cet intérieur simplifié, sans colonnes et sans piliers » (É. Mâle). Giacomo della Porta (1541-1604) complète l'édifice par la façade plate, à double étage, si monumentale avec ses pilastres jumelés qui la divisent et l'animent. L'église du Gesù inaugure cet art que, soit par dérision, soit par dérivation du mot espagnol « barucco » (perle à forme irrégulière), on a appelé « baroque ». Pendant deux cents ans, si l'on excepte la Hollande et l'Angleterre, nous retrouverons dans tous les pays où l'Eglise revit, d'ingénieuses « variations sur ce thème unique » (É. Mâle). Rome devient la ville des dômes.

Après une période d'austérité monumentale et de sévérité, qui a pour principaux chefs Jacques Vignole (1507-1573), Giacomo della Porta (1541-1604) et Dominique Fontana (1543-1607), l'art baroque évolue vers un maniérisme fleuri. Le Bernin (1598-1680) l'enrichit du décor le plus chatoyant et le plus varié ; Borromini (1599-1667) le dote de toutes les hardiesses de son talent révolutionnaire. Le Père Pozzo, à son tour, et ses pareils, ivres d'ascensions, n'hésitent plus à faire évanouir les coupoles et les voûtes pour évoquer par leur pinceau prestigieux, les apothéoses du ciel. L'Allemagne et l'Autriche, après 1725, se complairont dans cet art éclatant et mouvementé. Mais, tandis que la France s'inspire toujours d'un classicisme plus austère et plus froid, et que l'Italie, comme en témoigne l'« Annunziata » de Gênes, maintient, jusque dans ses caprices, son goût inné de la beauté et de la mesure, l'Espagne « chirrugueresque », après l'austérité de Herrera, se livre à toutes les extravagances d'une imagination débridée (13).

Lassé de cet éblouissement, la fin du XVIII[e] siècle s'assagit et s'apaise. Mais en se condamnant, suivant la parole de Winckelmann, à répéter « ce que les anciens ont dit et bien dit », l'art accepte de mourir, desséché et anémié.

On a dénommé le « Baroque » le style de la Contre-Réforme. Il exprime, en effet, comme nous l'avons dit, cet esprit de conquête particulier à cette époque, qui se manifeste aussi bien sur le champ de bataille (la victoire de Lépante est du 7 octobre 1571), que dans l'apostolat et la mystique. Sans doute, ce style ne reflète guère la simplicité vantée par saint Ambroise, ni la « moderatio » si recommandée par saint Benoît. Il paraît méconnaître l'oubli de soi et le recueillement intime. Mais, à sa manière — et c'est là son mérite et sa grandeur — au moment opportun, il rappelait aux fidèles la parole du Christ qui maintient constamment dans l'Eglise l'esprit d'apostolat, « Allez, enseignez toutes les nations... » L'architecture et l'art

(13) Le jugement sur l'architecture de l'Espagne, à cette époque, doit être cependant plus nuancé. Cfr P. Lavedan, *Histoire de l'art*, t. II, p. 375-376.

baroques, — comme saint Ignace dans sa grande méditation du « Règne », — évoque le Christ manifestant sa volonté de conquérir le monde et désirant partager ses travaux et sa gloire avec ceux qui auront l'âme assez haute pour s'enthousiasmer de cet appel. Et la coupole de Saint-Pierre, comme toutes ses filles éparpillées à travers le monde, est un rappel visible et constant du grand rêve du Christ : tous les peuples dominés par une seule foi et unifiés dans un même amour !

V. — EPOQUE CONTEMPORAINE (1)

1. *Le XIX^e^ siècle. — Le règne du pastiche.*

Depuis la mort du « baroque », l'Eglise n'a plus connu de véritable style religieux. Le pastiche règne en maître durant tout le XIX^e^ siècle. « L'Italie reste fidèle à l'architecture classique ; en Allemagne et en Angleterre, les deux styles gothique et gréco-romain coexistent ; la Russie élève la cathédrale de Saint-Isaac à Saint-Pétersbourg, d'après Saint-Pierre de Rome ou Saint-Paul de Londres. Le pastiche sévit aussi en Espagne » (Maur. Denis). Après l'engouement pour l'antiquité grecque, qui nous a valu l'église de la Madeleine, par Vignon, c'est l'ancienne basilique, plus ou moins démarquée, qui ressuscite dans Notre-Dame de Lorette (Hippolyte Lebas, 1823-1836) et Saint-Vincent de Paul (Lepère et Hittorf, 1824-1844). — L'enthousiasme pour le style gothique qui, favorisé par le romantisme, s'empare des esprits vers le milieu du XIX^e^ siècle, suscite après Sainte-Clotilde de Paris (Gau et Ballu, 1845) — ce pastiche du XIV^e^ siècle — Saint-Jean-Baptiste de Belleville (Lassus, 1854-1859), Saint-Evre de Nancy (1864-1879) et Notre-Dame de la Treille à Lille (Leroy), toujours en construction. — Le « roman » reparaît à Ménilmontant (Notre-Dame, Héret, 1863-1880), l'art byzantin à Reims (Sainte-Clotilde, 1898) et à Albert (Notre-Dame de Brebières), la Renaissance à Paris (Saint-Augustin, 1860-1870). Marseille (cathédrale) nous présente un mélange assez heureux romano-byzantin. L'effort le plus considérable entrepris au cours du XIX^e^ siècle c'est l'achèvement de la cathédrale de Cologne (depuis 1815). Mais, malgré le talent, parfois réel, des architectes, malgré les ressources déployées, ces œuvres mort-nées n'éveillent en nous aucun frémissement religieux. A propos de chacune d'elles on peut répéter le jugement porté par M. Hautecœur sur Sainte-Clotilde de Paris. « Gâbles, flèches, roses, crochets, arc-boutants, tout y est, et pourtant il

(1) Cfr A. Fabre, *Du néo-gothique au moderne*, dans *Pages d'art chrétien*, Paris, 1920, p. 241-278. — G. Arnaud D'Agnel, *L'art religieux moderne*, 2 volumes, Grenoble, 1936. — L. Hautecoeur, dans *Histoire de l'art d'André Michel*, t. VIII.

manque quelque chose ; il manque l'aisance du créateur qui invente et ne juxtapose pas ; il manque la souplesse d'une main qui dans l'exécution ne recourt pas toujours au compas, il manque la liberté, il manque la vie » (2). La décadence de la vie chrétienne elle-même explique seule cette décadence et cette stérilité. « N'étant plus vécue, la religion ne pouvait plus inspirer des œuvres vivantes » (G. Arnaud D'Agnel).

Vers le milieu du siècle dernier, cependant, Viollet-Le-Duc avait proclamé dans ses « Entretiens sur l'architecture » : « L'architecte du XIX^e^ siècle n'a pas à reproduire servilement ce qu'ont édifié ses prédécesseurs d'un autre âge, il doit s'inspirer du passé pour produire une œuvre nouvelle, utiliser leurs mots pour former une langue nouvelle. » Lui-même, à l'église de Saint-Denis, a tenté de réaliser sa théorie. Mais, pour réussir, il avait l'imagination trop pauvre et trop imprégnée des formules gothiques. D'autres feront un usage plus judicieux de ses principes. Dans son interprétation du roman, à Saint-Pierre de Montrouge et à Notre-Dame d'Auteuil, Vandremer se révèle beaucoup plus original. Pierre Baussan sera plus créateur encore. En s'inspirant du gothique provençal, du roman et de l'art byzantin, il produit des œuvres vraiment personnelles à Ars (église de Sainte-Philomène, 1862), à la Louvesc (Saint-François Régis, 1865) et davantage encore sur la colline de Fourvière (Notre-Dame), dont malheureusement Baussan ne put achever que la crypte (ca. 1860). « On en peut critiquer les proportions, écrit Maurice Denis, la silhouette, le goût et surtout cette volonté de perfection qui surcharge de détails insignifiants des formes molles. C'est une châsse, un ouvrage d'orfèvre, avec une accumulation de symboles puisés dans les dictionnaires d'archéologie sacrée du XIX^e^ siècle. Outre la science, la conscience et l'audace de l'architecte, il en faut apprécier le caractère de dévotion » (3). Au Sacré-Cœur de Montmartre, Abadie combine Saint-Front de Périgueux avec la cathédrale d'Angoulême. « C'est la réaction de la simplicité de la construction contre l'artifice ornemental. L'aspect de loin s'accorde bien avec le Paris moderne, et ne manque pas de grandeur » (M. Denis). Mais l'intérieur, trop écrasé, est loin d'être une réussite.

Ce ne sont là cependant que des tentatives individuelles. Elles ne constituent pas, à proprement parler, un style nouveau. Efforts tâtonnants, qui ont le mérite de présager un avenir meilleur.

2. *Temps actuels. — Le ciment armé* (3bis).

Le renouveau chrétien, surtout dans les sphères intellectuelles, l'in-

(2) L. Hautecoeur, *lib. cit.*, p. 40.
(3) Cfr Maur. Denis, *Histoire de l'art religieux*, p. 260-261.
(3bis) Cfr G. A. Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit*, Berlin, 1927. — A. de Baudot, *L'architecture, le Passé, le Présent*, Paris, 1905. — Arnaud

vention du ciment armé, et l'ambition, chez les architectes eux-mêmes, de ne plus se contenter du rôle d'archéologues, mais de redevenir des créateurs, permettent l'espoir d'un style véritable, religieux et moderne.

Inventé par Joseph Monnier, de Boulogne-sur-Mer, vers 1849, le ciment armé ne s'est généralisé que depuis 1900. Un élève de Viollet-le-Duc, A. de Baudot, édifie en cette matière, avec revêtement de grès émaillé, la première église : *Saint-Jean-de-Montmartre, à Paris.* L'essai ne fut pas un coup de maître. La multiplicité des arcs, des formes bombées, la sécheresse de la décoration, — parements découpés et cabochons de verre — évoquent l'idée du bâtiment provisoire et utilitaire. Aux critiques qui, sans aménité, dénonçaient les défauts de son œuvre, M. de Baudot répondit modestement qu'il n'avait voulu que poser le problème du ciment armé. « Faisons, ajoutait-il, comme les constructeurs de jadis : la logique d'abord, le style viendra ensuite. L'église de Saint-Jean n'est qu'un essai de construction logique. » « C'étaient, note Maurice Denis, les débuts du rationalisme architectural dans l'édifice chrétien, encore que le matériau nouveau n'y ait pas été employé selon la franchise et la logique de son mode de construction, qui est en somme une charpenterie monolithe coulée dans des coffrages de bois » (4).

Le ciment armé, — reconnaissons-le — est un matériau difficile à utiliser. De lui-même il est sec, rigide, froid, d'une austérité qui ne favorise guère la prière faite en grande partie de confidence et du don de soi à Dieu. Il est, de plus, dépouillé, rebelle au décor : il n'admet que les lignes droites de volumes géométriques. Le revêtir de plâtre susceptible d'être peint ou sculpté, ce serait un procédé mensonger qui permettrait tout au plus à tourner la difficulté, mais non à la vaincre. Enfin le ciment armé est pauvre d'aspect, d'un gris peu attrayant, et malgré sa solidité il donne aux édifices un air de provisoire, qui rappelle les constructions d'exposition. La pierre, par elle-même, est autrement monumentale. — Par contre, il permet de larges espaces, des lignes beaucoup plus osées, celle de l'ellipse par exemple, des ascensions plus verticales, et fait prédominer les vides sur les pleins, la lumière sur l'ombre. Il commande, en réalité, une esthétique nouvelle qui n'est plus celle des formes architecturales du passé. Une certaine éducation, une accoutumance prolongée, seront nécessaires pour la faire apprécier par un public naturellement routinier dans ses goûts et ses préférences.

Parmi les théoriciens de cet art nouveau, il se rencontre des extré-

---

D'Agnel, *L'art religieux moderne*, Grenoble, 1936 ; Bibliographie dans t. I, p. 9-26. — P. Chirol, *La Renaissance de l'architecture religieuse en France aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Rouen, 1936. — M. Aubert, *Les chantiers* du cardinal, Paris, 1943.

(4) Cfr Maur. Denis, *Histoire de l'art*, p. 289.

mistes : les « fonctionnalistes » (Van de Velde, Le Corbusier) qui ne veulent que des constructions solides, répondant strictement à leurs fonctions ; ils rêvent de maisons-usines ; d'autres, au contraire, comme Auguste Perret, estiment avec raison que la beauté requiert non seulement l'adaptation à une fin, mais, avec l'harmonie des proportions, une certaine part d'inutilité, de superflu et de luxe. — En toute hypothèse, pour mériter le nom de style religieux et moderne, la construction en ciment armé doit remplir les conditions suivantes : Elle doit d'abord être « *sacrée* », c'est-à-dire non seulement conforme à la théologie et à la liturgie, mais de plus apte à créer une atmosphère de piété et de recueillement. Une église n'est pas simplement une vaste salle de réunion. Pie XI se plaignait avec raison qu'il fût donné à des églises d'art moderne la forme d'un hangar, d'un stand, d'une usine ou d'un théâtre. « Habitations de Dieu » et « Maisons de prière », ainsi s'exprime-t-il, voilà, d'après les paroles de Dieu lui-même ou inspirées par lui, la fin et la raison d'être des constructions sacrées ; voilà les raisons suprêmes auxquelles doit sans cesse s'inspirer et obéir constamment l'art qui veut se dire et être sacré et rationnel, sous peine de ne plus être ni rationnel ni sacré » (5). — Elle doit être *vraie* : La technique doit se modeler sur le matériau, les arts décoratifs et plastiques doivent se subordonner à l'architecture, enfin le matériau doit se montrer tel qu'il est, avec sa couleur, et sa nature particulière. Rien de caché, rien de truqué. Ce qui n'interdit nullement de mettre à profit les découvertes nouvelles. — Elle doit être *vivante* : c'est-à-dire apte à symboliser les grandes vérités religieuses et mystiques de la Révélation chrétienne. Pareilles à certaines œuvres du passé, les créations actuelles doivent s'inspirer si profondément de la pensée et du sentiment religieux qu'elles soient « tantôt des invocations et des prières, ingénues et ferventes, tantôt de lumineux hymnes de foi, tantôt de sublimes élévations et de véritables triomphes de gloire céleste et divine » (Pie XI). — Religieusement vivante n'est pas assez, il faut encore qu'elle soit *catholique*, c'est-à-dire évoquer, tant par son architecture que par son décor, l'universalité de la foi et de la charité, dans la soumission et l'obéissance au Chef de l'Église romaine. — Il doit être en dernier lieu *esthétique*, c'est-à-dire exprimer de grandes et belles idées par l'harmonie sensible des lignes et des formes.

La première réalisation vraiment artistique d'une église en ciment armé est Notre-Dame de Raincy, œuvre des Frères Perret (1921-1923) (6). « Elle est bien une nouveauté, écrit Arnaud D'Agnel, par son matériau et le respect avec lequel il est traité, comme par son

(5) Allocution, lors de l'inauguration de la nouvelle Pinacothèque vaticane, le 27 octobre 1932, dans *Actes de S.S. Pie XI*, édit. de la Bonne Presse, t. VIII, p. 128-129.

(6) Cfr A. D'Agnel, *L'art religieux moderne*, t. II, couverture et p. 19.

système de construction et son décor. C'est le triomphe de la lumière, de la sérénité joyeuse et de la légèreté dans la solidité et, au point de vue pratique, le triomphe de l'économie dans la richesse artistique ». L'essentiel de son art, A. Perret devait le résumer dans le magistral projet, malheureusement inexécuté, d'une église de Sainte-Jeanne-d'Arc : haute tour de 200 mètres, d'une hardiesse inouïe, toute en verrières, de proportions régulières et d'une structure aérienne (7). — Dans ces constructions, l'idéal gothique, avec sa verticalité, est repensé à neuf, comme spiritualisé. A côté de Perret, le classique du ciment armé, on peut citer, en France, Droz, « le romantique de la coupole » (cfr Sainte-Jeanne d'Arc de Nice) et Dom Bellot, « le rénovateur de l'art monastique » (M. Denis) (cfr église d'Audincourt et Notre-Dame de Trévois à Troyes).

En Allemagne, les édifices religieux en ciment armé sont plus nombreux encore qu'en France. Ils se caractérisent par leur solidité, leur force et leur sévérité. « Les formes en sont massives, les façades nues ou d'une extrême sobriété de décor, les fenêtres souvent étroites et hautes, les tours trapues et de faible élévation » (Arnaud d'Agnel). Dans ces œuvres où prédomine la logique, se survit le goût de l'art roman.

En Suisse, trois artistes surtout méritent de retenir l'attention : Karl Moser, Fernand Dumas et Adolphe Guyonnet. Un des soucis de Dumas est d'harmoniser ses églises avec le paysage, au point qu'elles se fondent dans ce cadre de roches noires ou blanches, de vignes ou de sapins (exemple : l'église de Lutry, canton de Vaud).

Mais c'est la Hollande qui, peut-être, nous a donné jusqu'ici les réalisations les plus harmonieuses et les plus originales. Parmi l'œuvre si variée de Kropholler, c'est l'intérieur de Notre-Dame du Bon-Conseil, de Beverwijk, qui nous paraît le mieux réussi : Un immense arc brisé, qui enveloppe toute la nef, annonce une courbe similaire, mais plus réduite, pour nous introduire dans le sanctuaire envahi par la lumière, alors que la nef s'étale dans une pénombre recueillie.

Partout nous voyons, de la sorte, les architectes à l'œuvre : poursuivant leurs essais à travers des tâtonnements plus ou moins réussis. Il n'est pas douteux que nous ayons là une activité toute nouvelle qui aboutira un jour à un style religieux, différent sans doute de ceux du passé, mais tout aussi beau et original.

Cette architecture, qui permet de monter à des hauteurs jamais atteintes, qui facilite le jeu des lumières, nous semble admirablement faite pour représenter Celui qui est la Lumière transcendante et éternelle qui, seule, peut dissiper les ténèbres du péché et de l'erreur qui, plus épaisses que jamais, pèsent sur les âmes et sur le monde.

Enghien. Joseph DUHR, S. I.

(7) Cfr Maur. Denis, *Hist. de l'art*, p. 290.