NOUVELLE REVUE THÉOLOGIQUE

74 Nº 9 1952

Au-dessus d'une querelle. Deux documents ecclésiastiques en matière d'art religieux

Joseph STREIGNART

p. 944 - 959

https://www.nrt.be/it/articoli/au-dessus-d-une-querelle-deux-documents-ecclesiastiques-en-matiere-d-art-religieux-2664

Tous droits réservés. © Nouvelle revue théologique 2024

Au-dessus d'une querelle.
Deux documents ecclésiastiques en matière d'art religieux

La *Nouvelle Revue Théologique* de juin a donné un article : *Renaissance de l'art religieux, Rouault, Assy, Vence.* Traitant avec sérénité de choses délicates, l'auteur y révélait discrètement ses sympathies d'artiste pour l'église savoyarde et la chapelle dominicaine de Provence.

Tous n'ont pas fait comme lui. Avant même que ces sanctuaires fussent achevés, de nombreuses publications les ont fait connaître en Europe, en Amérique. Des revues de grande circulation et de luxueuse illustration comme *Life*, 17 juillet 1950, comme *France-Illustration*, Noël, 1950 et 1951, les ont reproduits en couleurs. Des artistes, des touristes, des curieux sont allés les voir. Dans *France-Illustration* de Noël 1950, M. George Adam compare l'église d'Assy « Miracle d'art sacré moderne » au chef-d'œuvre de l'art roman lombard qu'est Saint-Zénon de Vérone.

Aux admirations exagérées des uns, d'autres ont opposé des « raisons » esthétiques, des considérations de haute philosophie, la moquerie, l'indignation, malmenant parfois dans leurs écrits la personne des artistes et des critiques qui ne pensent pas comme eux.

Depuis avril 1951 surtout, la querelle s'envenima : Son Exc. Mgr l'évêque d'Annecy venait de faire enlever de l'autel d'Assy le crucifix du sculpteur Germaine Richier.

M. Bernard Dorival, conservateur du Musée national d'art moderne à Paris, professeur à l'École du Louvre, qui avait donné sur la petite église de Haute-Savoie quelques pages de critique mesurée et objective [1], s'en prit à l'évêque sur un ton d'ironie dans la *Table Ronde* de juin 1951. Dans la livraison de juillet, le philosophe Gabriel Marcel riposta par une note agressive. De si hauts esprits ayant perdu la sérénité, rien d'étonnant que d'autres soient allés très loin dans la passion partisane. A titre d'échantillon, reproduisons un bout de pamphlet répandu contre le R. P. Régamey, O.P., à l'occasion d'une conférence qu'il fit à Angers : « Cet art (récemment introduit à Assy et Vence) depuis trente ans fait la fortune d'un fructueux commerce international qui sait exploiter habilement le snobisme et la crédulité publique. Grâce à ce commerce bien organisé, le R. P. dis-

1. *Médecine de France*, XVIII, 1950, p. 29.

pose de puissants appuis : grands journaux, revues, expositions dans le monde entier se prêtent un mutuel appui pour lancer les derniers « chefs-d'œuvre » d'imaginations détraquées... Dans cinquante ans, qui se souviendra du R. P. Régamey, du R. P. Couturier, de toutes leurs admirations béates, naïves et fructueuses devant d'affreuses productions, tantôt baroques, tantôt burlesques, tantôt monstrueuses, tantôt sataniques [2] ? »

On n'en est pas venu, que je sache, aux derniers excès, comme en Belgique, à l'église des Carmes de Luythagen-Vieux-Dieu vers les années 1920. Des chrétiens (!) scandalisés s'en furent jeter des immondices devant le Chemin de croix d'Albert Servaes [3]. L'œuvre fut retirée de l'église peu après, suite à une condamnation du Saint-Office (30 mars 1921).

Dans la présente querelle, les autorités ecclésiastiques devaient intervenir. Le 30 juin 1952, la S. Congrégation du Saint-Office a publié une *Instruction aux Ordinaires des lieux sur « l'art sacré* [4] ». Dès le 28 avril précédent, en France, la *Commission épiscopale de Pastorale et de Liturgie,* présidée par Son Exc. Mgr Martin, archevêque de Rouen, consultée sur ce qu'on appelle communément la « querelle de l'Art Sacré », avait rédigé une note où elle jugeait bon de préciser quelques principes directeurs qui semblent essentiels en la matière. Ce texte, que l'on trouvera reproduit à la fin de cet article [5], fut approuvé par l'*Assemblée des Cardinaux et Archevêques de France.*

Les deux documents rappellent la doctrine et la discipline traditionnelles en ces matières et précisent — le second surtout — les conditions bien définies auxquelles l'art moderne pourra, comme le dit l'encyclique *Mediator Dei,* « joindre sa voix à l'admirable concert de gloire que les génies des siècles passés ont chanté à la foi catholique [6] ».

Nous donnons une brève analyse des documents. Nous écartons quelques préjugés qui ont embrouillé la claire vision des choses, nous esquissons en quoi, à notre sens, les œuvres qui ont occasionné la

---

2. Le R. P. Régamey et le R. P. Couturier, O.P., ce dernier, élève de Georges Desvallières, écrivain, peintre, peintre-verrier et fresquiste de renom, mènent dans la revue qu'ils dirigent, *L'Art Sacré,* un combat, parfois vif, pour que l'art vivant trouve sa place dans l'Eglise vivante. *L'Art Sacré* de mai-juin 1952 raconte les principaux épisodes de la querelle. Avec divers numéros de l'hebdomadaire parisien *Arts,* cette livraison est la source du présent paragraphe.

3. G. Chabot, dans *Histoire de la peinture et de la sculpture en Belgique, 1830-1930* (en collaboration), Bruxelles, 1930, p. 152.

4. *A.A.S.,* XXXXIX, 1952, p. 542-546. La traduction française intégrale de ce document a été publiée par la *N.R.Th.,* dans le numéro de septembre-octobre de cette année, p. 863-866.

5. Nous reproduisons plus loin ce texte en l'empruntant à *La Croix* qui l'a publié dans son numéro du 18-19 mai 1952, p. 5, sous le titre : *De quelques principes directeurs en matière d'Art Sacré.*

6. Nous renvoyons au texte de *Mediator Dei* reproduit dans la *Nouvelle Revue Théologique,* 1948, pp. 171-199 et 306-319. Cfr p. 316.

querelle, ont manqué aux principes et directives ecclésiastiques. Pour finir, nous indiquerons quelques courants dans la spiritualité contemporaine, dans l'évolution des goûts artistiques du public qui rendront assimilables par les fidèles ce qui est de réelle valeur dans les recherches de l'art dit « moderne » et qui permet d'augurer que l'espoir exprimé par S.S. Pie XII dans *Mediator Dei* ne soit pas un espoir vain.

*
* *

1. — L'Instruction de la S. Congrégation du Saint-Office.

A. Les principes.

La Suprême Congrégation fixe d'abord la fonction de l'art sacré : il est un des éléments de la beauté du sanctuaire, il doit aider la prière et faire comprendre mieux les vérités religieuses.

Après avoir rappelé la légitimité du culte des images, définie par le deuxième concile de Nicée (Denzinger, nos 302 à 304), et la gravité des fautes et des sanctions pour qui « inventerait quelque chose de répréhensible qui irait contre l'ordonnance ecclésiastique » (Denzinger, n° 304), elle recommande aux Evêques d'urger l'observance des lois par lesquelles le concile de Trente, XXVe session (Denzinger, nos 986 à 988), précise cette « ordonnance ecclésiastique » et les articles du *Codex Iuris Canonici* qui rassemblent et résument la législation en la matière.

Dans la mesure où les artistes observent ces lois, rien n'empêche que l'art nouveau soit « au service des édifices et des rites sacrés » (*Mediator Dei*). Par contre, il ne peut être question de subordonner la construction et la décoration de la maison de Dieu, maison de prière, aux conceptions individuelles des artistes.

B. Les applications.

a. *L'architecture.*

Les formes nouvelles de l'architecture ne sont pas exclues mais elles doivent être transposées du profane au religieux. Elles le pourront si l'emplacement du maître-autel est le plus en vue et le plus digne, car c'est le maître-autel qui, régulièrement [7], doit porter, en

7. Voir l'exception à la règle pour les cathédrales, les collégiales et les églises conventuelles (can. 1268, § 2), les églises où le Saint-Sacrement est toujours exposé (*S.R. Congr.*, 18-5-1878, ad III. *Décr. Auth.*, n° 3449). — Pour le rétable ancien, « turriculum », comme celui de Corneille Floris à Léau, l'exception

son milieu, le tabernacle inamovible où réside le Christ; si le regard et l'attention sont fixés sur ce tabernacle par une combinaison de lignes simples, excluant toute ornementation de mauvais goût, mais réalisée en belle matière et beau métier; si tout cet ensemble aide les fidèles à participer facilement à l'office divin.

b. *L'art figuratif* [8].

Il s'agit des images peintes ou sculptées. Elles ne peuvent suggérer quelque erreur dogmatique ou dangereuse pour les gens simples, ni manquer de décence et d'honnêteté (can. 1279, 3). Imprimées dans les livres et périodiques, elles doivent concorder avec les usages ecclésiastiques reçus (can. 1279, 2). Elles ne peuvent être nombreuses sur les autels ou sur les murs proches des chapelles, ni de peu de valeur, ni de forme stéréotypée, ni exposées sans ordre et sans goût. Pour être placées dans les sanctuaires — fussent-ils exempts — elles doivent être approuvées préalablement par l'Ordinaire du lieu, si elles sont insolites [9]. Contraires à la sainteté de la maison de Dieu, elles doivent être enlevées (can. 485 et 1178).

c. *Normes pratiques.*

Sans que le texte des *A.A.S.* les réunisse sous une rubrique spéciale, *l'Instruction* propose un ensemble de normes pratiques pour remédier aux abus :

1°) Les Ordinaires veilleront à faire former à l'art sacré les aspirants aux saints Ordres par une éducation artistique adaptée à l'esprit et à l'âge de chacun et cela par des maîtres qui respectent la tradition des anciens et qui obéissent aux prescriptions du Saint-Siège.

2°) Ils n'agrégeront à la *Commission diocésaine pour l'art sacré* que des hommes compétents dans l'art et adhérant fermement à la foi chrétienne, formés à la piété et dociles aux autorités ecclésiastiques.

---

se justifie par une coutume immémoriale. — Cfr Creusen-Vermeersch, *Epitome Iuris Canonici*, t. III, p. 593-594. Des initiatives récentes de suspendre le tabernacle comme jadis les « colombes eucharistiques » sont donc à condamner.

8. Le mot *figuratif* est bien dans le texte publié en français par *L'Osservatore Romano* du 20 juillet contrairement à ce que rapporte M. A. Saulnier d'une interview accordée par le R. P. Régamey (*Arts*, 7-13 août 1952). Le mot a pu émouvoir les artistes car il a une signification esthétique bien précise et ils s'affrontent actuellement en partisans de la peinture ou de la sculpture abstraite, non-figurative, et partisans de la figurative. Les documents ecclésiastiques n'ont pas l'intention de trancher ce genre de débats et, s'il eût été plus heureux d'écrire « art ornemental », le contexte montre clairement qu'il s'agit de tout ce qui n'est pas simple membrure d'architecture ou meuble.

9. On trouvera des exemples d'images insolites réprouvées dans Ferraris, *Prompta Bibliotheca*, Rome, 1787, vol. IV, 176, 1, et plus récemment, *A.A.S.*, XX, 1928, p. 103.

3°) Ils ne confieront l'exécution des œuvres sacrées qu'à des hommes remarquablement compétents et *capables* d'exprimer une foi et une piété sincères.

4°) Ils recourront à la *Commission métropolitaine* ou même à la *Commission romaine d'art sacré* pour suppléer au défaut de compétences dans les *Commissions diocésaines* ou dans les cas perplexes ou controversés.

2. — Les Principes directeurs de l'Episcopat français.

L'Instruction s'adresse aux Ordinaires des lieux et sauf les normes que nous venons de rapporter, elle n'ajoute rien aux prescriptions canoniques.

Les *Principes directeurs* s'adressent à tous ceux qu'intéresse le problème de l'adaptation des formes de l'art moderne aux nécessités du culte catholique : fidèles, clergé, critiques, artistes. Plus directement rédigées pour apaiser la querelle et parce que l'encyclique *Mediator Dei* confie aux évêques la tâche d'éclairer l'inspiration des artistes (*Princ. dir.*, § XI), elles sont plus concrètes.

Le paragraphe I est comme un écho de la parole de S.S. Pie XII : « oportet omnino eam nostrorum temporum artem liberum suum habere campum... » (*Mediator Dei*). Il est naturel dès lors que les artistes contemporains les plus en vue soient invités à travailler pour les sanctuaires et il est heureux qu'ils l'acceptent (§ II). Pour que ces artistes soient à la hauteur de leur tâche, les Evêques souhaitent qu'ils s'imprègnent d'esprit chrétien et s'inspirent de la Foi (§ III) ; que les déformations qu'ils impriment aux formes, ne choquent pas le peuple fidèle et n'apparaissent point aux profanes (aux non-artistes) comme indignes des personnes et des mystères représentés ou même injurieuses pour eux (§ IV) [10] ; que les thèmes et les formes soient intelligibles à l'ensemble des fidèles sans longues et savantes explications afin d'édifier et d'instruire de prime abord.

Les paragraphes VI, VII, VIII s'adressent aux écrivains, conférenciers, critiques d'art religieux : le critique chrétien a le droit d'exposer son jugement sur la qualité des œuvres. Il doit se laisser guider avant tout dans ce jugement par les prescriptions ecclésiastiques, faire un effort de charité accueillante pour comprendre ce qu'il ne goûte pas d'abord et éviter toute outrance dans l'expression [11].

---

10. Le document renvoie à *Mediator Dei* sans indication du passage. Il s'agit évidemment du passage : « Facere tamen non possumus quin... » (*N.R.Th.*, 1948, p. 317).

11. Le R. P. Régamey note avec belle franchise et loyauté (*L'Art Sacré*, mai-juin 1952, p. 30) : « Nous reconnaissons volontiers que nos expressions ont paru souvent trop absolues. Nous regrettons de n'avoir pas trouvé les mots qui auraient évité les blessures inutiles et depuis que la *Commission* nous a fait part de son impression, nous nous efforçons d'être aussi modérés que la matière le permet. »

Nous reviendrons plus loin sur la suggestion positive d'« entretiens iréniques » entre les intéressés.

Après ces exhortations *ad sentiendum cum ecclesia* en esprit de charité, la *Commission* réprouve, sur un ton modéré mais ferme, les productions d'une imagerie mièvre, « manquant de noblesse, trop souvent la honte de nos sanctuaires », puis elle donne deux précieux conseils pour la formation du jugement esthétique. Le premier : il faut un certain recul pour comprendre un art nouveau rompant plus ou moins avec d'anciennes *habitudes* (la Commission ne dit pas : d'anciennes *traditions*, c'est tout autre chose!). Le second : « une œuvre d'art ne peut être jugée que sur place, dans son cadre, dans sa lumière, surtout s'il s'agit d'une œuvre décorative ».

Marquons ce qui différencie ces deux documents d'autres documents récents ou pas très anciens en la matière. Ni l'*Instruction*, ni les *Principes directeurs* ne condamnent une œuvre ou un artiste déterminés. L'opportunité de l'admission, du rejet, du retrait d'une œuvre est laissée par le Saint-Office à l'appréciation des Ordinaires des lieux; rien n'est innové à ce sujet depuis le concile de Trente [12]. Il n'en fut pas ainsi pour les dessins d'Albert Servaes qui illustrent la *Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ* par Cyriel Verschaeve. Ils furent donnés par la *S. Congrégation* comme spécimens « *cuiusdam novae scholae pictoricae* [13] » à bannir des églises et motivèrent le retrait du Chemin de croix de Luythagen. Il n'en fut pas ainsi non plus pour les artistes dont les noms furent communiqués par le Saint-Office à S. Exc. Mgr Giovanni Costantini, président de la *Commission centrale pour l'art sacré en Italie*. Leurs œuvres avaient été exposées à Rome dans une galerie profane. L'autorité ecclésiastique craignait que les déformations qu'elles offraient ne viennent dans les oratoires offenser la piété des croyants [14].

12. M. Emile Mâle, dans *L'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932, pp. 8, 9 et chapitre VI, *passim*, montre comment les évêques ont été souvent larges dans l'appréciation des cas particuliers et qu'ils ne suivirent pas notre Molanus de Louvain ni le P. Maselli, S. J., dans leurs interprétations sévères.

13. *A.A.S.*, XIII, 1921, p. 197. Voir le remarquable commentaire canonique et esthétique de J. Maréchal, S. J., dans la *N.R.Th.*, de juillet 1921. — L'auteur de l'article *Servaes (Albert)*, dans le *Dictionnaire des Peintres*, par Pierre Bautier, etc., Bruxelles, s.d., écrit : « Rome interdit l'exposition de l'œuvre de Servaes dans les lieux publics de dévotion. (Interdit levé en 1937) ». Il y a plus, la dévotion *privée* devant ces images est défendue; on peut les garder à titre artistique. D'autre part, renseignement pris à source officielle, il est inexact que « l'interdit » ait été levé. Le peintre a dans la suite changé sa manière et des œuvres comme le Chemin de croix d'Orval, celui de Cordemoy, les illustrations pour *le Mémorial du Mariage* par Pierre Scheuer, S. J., Wavre, 1939, peuvent être gardées et honorées comme images pieuses.

14. Le *Monitum* du Saint-Office fut communiqué par S. Exc. Mgr Costantini aux évêques d'Italie dans une lettre du 25 février 1947, mais les noms des œuvres et des artistes visés n'y figurent pas. La lettre a été publiée par la *Documentation Catholique*, 1947, c. 1609-1612.

Que nous comparions nos documents au document majeur qu'est l'encyclique *Mediator Dei* sur la sainte liturgie, leur caractère paraîtra plus nettement disciplinaire et pratique. Il est nécessaire de les interpréter à la lumière du contenu doctrinal de l'encyclique qui contient aussi des prescriptions complémentaires.

*
* *

Tâchons maintenant de clarifier quelques questions embrouillées par les passions de la querelle.

1. *Peut-on faire appel pour l'ornementation du sanctuaire à des artistes non-chrétiens?*

En stricte interprétation, aucun des documents n'autorise à affirmer le contraire. Du reste, au début du christianisme, à défaut d'artistes chrétiens, ne recourait-on pas à des païens? Il y eut alors une assimilation de certaines formes, profanes jusque-là, pour l'expression de la foi chrétienne.

Il faut cependant remarquer que si l'Eglise exerce sur l'art religieux une « police » que plusieurs estiment abusive, ce n'est pas du tout parce qu'elle prétendrait dicter des canons artistiques mais parce que l'art religieux est nécessairement une forme d'enseignement. Enseignement extraordinairement subtil et d'une puissance éducative beaucoup plus pénétrante que l'exposé doctrinal le mieux charpenté. Si l'Eglise se doit de contrôler l'enseignement du catéchisme ou l'édition du livre de piété, ce n'est point par respect pour les règles du langage mais parce que le message, oral ou imprimé, véhicule un enseignement. Dans le domaine de l'art, musical ou pictural, il y a aussi tout un enseignement que l'on mettra difficilement en phrases, qui ne s'exprime par aucune affirmation ou négation, mais qui, à cause de cela même, atteint l'auditeur ou le spectateur, du premier coup, dans la zone psychique la moins protégée et la plus profonde. Dès que l'art veut se faire religieux, il doit accepter de passer sous un autre maître que celui de la simple esthétique, car il ne s'agit plus alors simplement de beauté, ni d'expériences personnelles, mais de message divin dont l'authenticité rigoureuse est essentielle.

Si donc des artistes non-chrétiens sont appelés à travailler à l'ornementation du sanctuaire, ils doivent se soumettre aux règles de l'art chrétien, « tenir compte des nécessités de la communauté des fidèles plus que de leurs aspirations individuelles » (*Mediator Dei*), être capables, dans la sincérité même de leur inspiration artistique, de recevoir les lumières et les inspirations que le Souverain Pontife demande aux Evêques de leur faire donner. En conséquence, il nous paraît qu'un

athée militant, un incroyant totalement étranger au sentiment religieux ne sauraient réussir à exprimer correctement dans leur œuvre un message qu'ils reconnaîtraient et affirmeraient être pour eux strictement inintelligible.

Il faut noter toutefois qu'aucune formule de l'*Instruction* ou des *Principes directeurs* n'exige que les artistes eux-mêmes adhèrent pleinement à la foi et à la vie chrétiennes. Ces documents l'exigent évidemment et à bon droit des membres des commissions diocésaines. Lorsque le *Principe directeur* III pose la question : « Quelle œuvre d'art pourrait prétendre à la perfection du genre sans l'inspiration de la foi? », il n'est pas dit que cette inspiration doive venir directement d'une foi éclairant pleinement l'âme de l'artiste. C'est un dogme qu'avant la pleine lumière, bien des grâces, même surnaturelles, préparent l'âme à cette épiphanie. Ces grâces peuvent lui être communiquées par la méditation du mystère ou du texte proposé à l'interprétation artistique [15]. Et qui dira que la *gratia gratis data* de son talent ou de son génie n'est pas pour l'artiste le point de départ d'où il s'élèvera à la pleine lumière? Faut-il même toujours prendre pour privation du divin dans une âme certaines professions d'athéisme? Un théologien de grande valeur, enlevé trop tôt aux sciences sacrées, posait ici même la question et répondait par la négative. Ces « athées », incapables de nommer Dieu, pourront l'exprimer implicitement dans leur vie et, s'ils sont artistes, par la sincérité et la haute dignité de leur art [16].

L'idéal reste que les artistes aussi soient chrétiens de profession et de vie, mais puisqu'il s'agit de contribuer « grandement à la beauté de la maison de Dieu » (*Mediator Dei*), on comprendra qu'il soit préférable, *sous les conditions indiquées*, de confier la tâche à des non-catholiques, voire parfois à des non-chrétiens qui sont artistes plutôt qu'à des catholiques qui ne le sont pas.

---

15. On sait que Jean Lurçat, non-croyant, rénovateur de l'art de la tapisserie par des formes simples, des couleurs sobres, a su faire pour le chœur d'Assy une œuvre de grandeur par l'interprétation artistique du texte de l'*Apocalypse*, XII, 1 à 9.

16. Paul Claeys-Boúúaert, S. J., dans son article : *Tous les athées sont-ils coupables?*, dans la *N.R.Th.*, 1921, p. 169-185. — Que l'on médite ce que Matisse, malade, empêché d'assister à la consécration de sa chapelle de Vence, écrivait à Son Excellence Monseigneur Remond : « Je compte, Excellence, sur votre longue expérience des hommes et votre haute sagesse pour juger un effort qui est le résultat d'une vie consacrée à la recherche de la vérité ». Et ceci encore : « J'ai commencé par le profane et voici qu'au soir de ma vie, tout naturellement, je termine par le divin. Au cours de ma carrière, j'ai bataillé, je me suis heurté contre des forces qui semblaient vouloir m'arrêter. Un jour, je me suis trouvé devant l'issue tant désirée. Ce n'est pas moi qui l'ai découverte, qui ai réalisé mon état d'âme, il me semble qu'une idée, un idéal, se sont imposés à moi. »

2. *Le béton et la pierre artificielle sont-ils matériaux indignes de la maison de Dieu parmi les hommes?*

Quel document obligerait à les exclure de « ces matériaux d'aujourd'hui » dont il est question dans *Mediator Dei* : « les œuvres modernes les mieux harmonisées avec les matériaux servant aujourd'hui à les composer ne doivent pas être méprisées et rejetées en bloc, de parti pris » ?

L'Eglise estime le béton et la pierre artificielle plus dignes que le bois ou le métal : si le *canon 1165, § 4,* permet de *bénir* une église en bois ou en métal, non de la *consacrer,* la *S. Congrégation des Rites* pose comme seule condition à la *consécration* d'une église en béton armé, que soient en pierre naturelle les membrures qui recevront les douze croix de la consécration et les montants de la porte principale (12 nov. 1909, *Décr. auth.,* 4240).

3. *Toute déformation est-elle condamnée?*

Les artistes classiques de Grèce, de Rome, de la Renaissance créaient leurs œuvres en optique humaine, idéalisant le réel en laissant aux plans, aux anatomies, aux volumes leurs rapports naturels. En peinture ils donnaient l'illusion de la troisième dimension par les perspectives linéaire et aérienne, le clair-obscur, transition subtile d'ombres et de lumière, de lumières avec elles-mêmes. L'art moderne néglige la troisième dimension, fait gauchir les plans, accentue ou émacie les contours, exagère les volumes, étend la couleur, souvent saturée, par larges à-plat, juxtapose les parties de l'œuvre en rythmes personnels et abstraits plutôt qu'il ne les organise dans une perspective naturelle. Bref il déforme. Le motif de cette déformation sera tantôt la recherche d'un ensemble décoratif, tantôt la traduction et la suggestion pour le spectateur de ce que l'artiste a senti en lui-même. Les deux motifs ont entre eux un lien intime.

Il n'y a pas dans les documents analysés une opposition de principe à la déformation. Sans elle, point d'art moderne, point de possibilité dès lors qu'« il prenne sa place dans le cortège historique des formes au service de la Foi » (*Mediator Dei*). Mais S.S. Pie XII fixe aussi les limites entre lesquelles doivent se contenir les formes pour rester religieuses : elles ne peuvent être simple imitation du réel — *ne ad nudam contendant rerum imitationem* — et par ailleurs, les déformations doivent se justifier dans l'ensemble de l'œuvre — « *rationibus illis aequaliter ac recte compositis* » — sinon elles ruineront la santé de l'art lui-même et seront « *sanae artis deformationes depravationesque* » (*Mediator Dei*).

Notons ici que les deux formes d'art qui, dans le passé, ont le plus pleinement exprimé l'idéal chrétien en Occident, le roman et le gothi-

que, sont, à leur belle époque, des arts de déformation : les formes humaines et autres quittent leurs rapports naturels pour se soumettre à plus grand qu'elles, le sens de l'édifice, et à Celui qu'il symbolise, le Christ [17].

*
* *

QUELQUES ŒUVRES.

1. ASSY. — *Le Crucifix de Germaine Richier.*

La petite église de Haute-Savoie a été construite par l'architecte Novarina sur plan « coutumier » : une grande nef accostée d'une petite nef du côté de l'Epître et du côté de l'Evangile. Les beaux matériaux du pays ont été traités en correspondances de formes et de couleurs avec le paysage et le ciel de montagne. La réussite de ce point de vue est incontestable, bien que d'autres églises sur le même plateau, par le même architecte, dans le même esprit, soient peut-être mieux venues. La décoration est l'œuvre de plusieurs artistes, fortes personnalités, très différents entre eux des points de vue religion et art. Les thèmes choisis sont de ceux qui peuvent émouvoir et encourager des malades, médecins, infirmiers, infirmières, villageois chaque jour en contact avec la souffrance car Assy est une station climatérique. Présenter le Christ souffrant, réaliser dans le vaisseau une atmosphère colorée, chaude, qui séparât l'âme de l'ambiance profane, qui transfigurât la souffrance, c'était le but des vitraux, des images sur le mur, de la tapisserie, des boiseries dans leur ensemble. Chez les paroissiens la première impression fut d'étonnement, puis ils se sont laissés pénétrer par le sens spécial de la lumière ainsi créée. Des touristes aussi en ont été pénétrés [18]. D'autres, ayant regardé les œuvres en détail comme des tableaux de chevalet, oubliant qu'une œuvre d'art « ne peut être jugée que dans son cadre, dans sa lumière » (*Principes directeurs*, § IX), ont été frappés surtout par le caractère étrange de « musée d'art moderne », incontestable, à l'intérieur de l'édifice.

Plus que tout, le crucifix de Germaine Richier étonnait et scandalisait. Coulé dans le bronze « comme une larme de gros cierge » avec

17. Cfr *Lumen Vitae*, vol. VI, 1951, n° 3, p. 498 et cette réflexion de H. Focillon : « l'accord d'une statue ou d'un relief (on pourrait ajouter : d'une fresque, d'une tapisserie, d'un vitrail, trois branches où l'art moderne excelle. *N. de l'A.*) et d'un édifice n'est pas naturel et spontané. C'est une question. Nous l'avons à peu près complètement oublié aujourd'hui. » (*L'Art des Sculpteurs romans*, Paris, 1931, p. 33).

18. Un aumônier de jeunesse luxembourgeoise (Grand-Duché) me rapporta récemment l'intense impression de recueillement sentie par ses jeunes gens entrés là après une excursion en montagne.

le visage détourné sur sa gauche, il présentait dès l'abord, intensément, l'aspect du Christ souffrant vu par le psalmiste : « Ego vermis et non homo » (*Ps.* XXI, 7). Le recul et une attention plus grande révèlent de la grandeur dans la construction. Je ne sais si la lumière, décantée par les vitraux autour de lui, ajoutait quelque chose de cette gloire à l'avance de la Résurrection, à tout le moins, de cette noblesse et de la sérénité qu'il faut pour un Crucifix d'autel. L'œuvre de Germaine Richier devint dans la querelle l'œuvre la plus attaquée. Le R. P. Régamey reconnaît que « les avis peuvent différer sur la convenance d'une œuvre aussi pathétique à sa fonction liturgique [19] ». Tranchant le débat, Son Exc. Mgr l'évêque d'Annecy fit éloigner le crucifix de l'église. Canoniquement la chose est jugée. Le jugement ne condamne ni tout Assy, ni moins encore tout l'art moderne dans ses possibilités religieuses.

2. VENCE. — *La chapelle de Notre-Dame du Rosaire et le Chemin de croix de Matisse.*

Commençons par un paradoxe : le plan de cette chapelle n'est pas « coutumier », il nous paraît néanmoins « traditionnel ». Pour l'établir, les architectes, Matisse, le peintre, aidé des conseils d'Aug. Perret et par le Fr. Rayssiguier, O.P., sont partis d'une donnée bien concrète : sur un terrain qui se présentait comme un trapèze et dégagé à l'Ouest et au Sud seulement, construire un vaisseau bien éclairé dans lequel l'autel serait mis en valeur. Vu la configuration du terrain, on ne pouvait placer cet autel dans un axe de grande nef régulière, il fut placé dans l'ouverture d'angle sud-est. L'espace s'élargit ainsi autour de l'autel pour les fonctions liturgiques et le met en relief devant les deux groupes de participants, celui des religieuses, celui des laïcs séparés dans les volumes sud et est de l'oratoire semi-public. Là où nous étions habitués à la symétrie, nous voyons réalisé dans l'asymétrie ce qu'exige le droit canon pour l'emplacement du maître-autel et que rappelle l'*Instruction du Saint-Office* (cfr *supra*, p. 945, B).

Ni le plan ni le terrain n'étant symétriques, la décoration ne l'est pas non plus et on ne pouvait s'attendre à ce qu'un Matisse consentît à peindre, pour la symétrie, de fausses fenêtres! Reste que le Chemin de croix appelle de sérieuses réserves. Dans l'iconographie d'abord, *ratione rei repraesentatae*. La dévotion au Chemin de croix exige que les fidèles et, quand l'exercice est fait en commun, le prêtre au moins, fassent *le chemin* de station en station [20]. Celles-ci doivent

19. *La querelle de l'art sacré*, dans la *Vie Intellectuelle*, novembre 1951, p. 29.
20. Cfr l'encyclopédie *Catholicisme*, Paris, 1949, art. *Chemin de la croix*, t. II, col. 1037-1038.

être marquées par des croix de bois bénites; la représentation de la scène est facultative.

L'artiste avait d'abord conçu une suite d'images séparées. Puis mûrissant le thème choisi, il groupe les quatorze stations numérotées sur un seul panneau de muraille face au prêtre offrant le saint sacrifice, à bonne distance. Eût-il ramené le sujet à une image ou des images de la Passion, et conçu quatorze croix de bois à distancer en file sur un des grands murs, tout eût été parfait de ce premier point de vue.

Avec les formes artistiques, *ratione modi repraesentandi*, nous abordons un terrain extrêmement délicat. Il faut pour y pénétrer l'esprit de finesse, avec cette autre chose qu'est le goût formé à d'autres esthétiques encore que la classique, et, ce qui est plus délicat, le sens des rapports et de l'apport d'une image à notre dévotion personnelle[21].

Dans ses tableaux, Matisse, qui fut dans sa jeunesse à l'avant-garde des peintres « Fauves », exaltait la couleur jusqu'à l'extrême audace des tons stridents. Les contours et les lignes étaient dématérialisés, ramenés à des graphismes empreints dans leurs rythmes par la sensibilité de l'artiste. A Vence le « fauvisme » s'est tempéré en un sens des couleurs d'une étonnante richesse. Elles trouvent leur harmonie dans le jaune, le vert, le bleu des vitraux. C'est en traits dématérialisés et sensibles que sur la paroi des motifs décoratifs et le Chemin de croix ont été figurés. Qui sait comprendre le dessin comprendra combien l'artiste fut ému par le mystère qu'il exprimait. Ces formes, noir sur blanc, paraîtront par ailleurs schématiques, sans beauté, comme on dit, formelle, insolites à coup sûr. Elles laisseront une impression de gêne. C'est que leur plénitude doit venir de la lumière décantée par les vitraux très grands, développés en hauteur. La lumière doit être la substance spirituelle colorée dans laquelle, images, décoration, stalles, autel, orfèvrerie, ornements liturgiques (tout cela conçu par Matisse lui-même) et jusqu'au noir et blanc du costume des religieuses, trouvent leur harmonie. Elle doit créer le volume intérieur de l'habitation des âmes avec Dieu, de la demeure de Dieu avec les hommes et suggérer quelque chose de sa gloire.

Ni Assy, ni Vence, sanctuaires pour communautés chrétiennes « spécialisées » — malades et religieuses — ne sont actuellement compris ni appréciés avec facilité par l'ensemble des fidèles (*Princ. dir.*, § V). Y a-t-il quelque espoir qu'ils puissent l'être avec un certain

21. A propos de la petite sainte Thérèse, M. J. Madaule a traité le problème posé par sa grande sainteté et la médiocrité de son goût artistique, qu'elle fît ses poésies ou qu'elle choisît ses images. Elle a vécu sa nuit obscure, qui ne lui a pas inspiré un poème génial comme à saint Jean de la Croix. (*Une Sainte parmi nous*, Coll. Présences, Paris, 1937, p. 177).

recul dans le temps (*ibid.*, § IX)? Que d'autres édifices religieux modernes puissent être construits par des artistes de haute valeur et compris par la plèbe priante de Dieu?

Quelques considérations nous suggéreront la réponse.

*
* *

Perspectives

Maintes fois depuis cent cinquante ans environ, l'art et l'art religieux spécialement ont cherché à se renouveler par un retour à des formes passées. Nous avons connu des écoles néo-classiques, néo-byzantines, néo-romanes, néo-gothiques, autant d'*académismes*, c'est-à-dire des formes d'art devenues formules, empreintes jadis chez qui les inventa d'un sentiment sincère qui résumait les aspirations d'une époque. Ces formes sont étrangères (les romanes moins que les autres) à notre sentiment collectif. Périmées dans les matériaux anciens, elles le sont plus encore dans les matériaux récents.

Nous connaissons pire que cela : la reproduction sans fin, en matériaux sans valeur, de formes de jadis ou d'aujourd'hui qui n'ont jamais ému âme d'artiste. Parfois, ces non-valeurs ont remplacé dans nos églises d'authentiques chefs-d'œuvre.

L'*Instruction* (cfr *supra*, p. 946) et les *Principes directeurs* (§ X) sont sévères pour elles. Ce sont elles qui ont, si l'on peut dire, formé le goût du public. Rien d'étonnant que le public soit incapable de comprendre de réelles valeurs d'art religieux. Pour les réelles valeurs profanes de l'art moderne, le fossé qui séparait celui-ci du public commence à se combler.

Les musées, les expositions [22], l'élargissement de la culture intellectuelle aux civilisations exotiques, même primitives, suite aux contacts et aux voyages, une connaissance approfondie du moyen âge sensibilisent nos esprits occidentaux à des formes d'art que rebutait une formation exclusivement classique [23]. Nos artistes dans leur volonté de rompre avec le « classique » tel que le présentent les divers académismes, ont depuis quatre-vingts ans renouvelé successivement tous les éléments de la création artistique : la lumière, les contours, les volumes, les plans, la composition. Longtemps, le sujet leur est resté indifférent. La nature morte, le paysage, même le portrait, suffi-

22. En Belgique, les expositions de l'œuvre de Van Gogh reçurent, en 1947, 72.700 visiteurs.

23. N'oublions pas la grande tradition de l'Eglise qui assimile tout ce qui est assimilable dans les valeurs humaines, cfr P. Charles, S. J., *L'Esprit catholique*, dans *N.R.Th.*, 1947, p. 225-244.

saient à leurs expériences. Tout ayant été analysé de l'œuvre d'art par les maîtres des dernières générations, ceux d'à présent sentent vivement ce qu'énonçait naguère M. René Huyghe, connaisseur très sympathique aux formes nouvelles : « Nous sommes au bout de l'art moderne car chacune de ses écoles a épuisé sa réussite et sa définition partielles [24] ».

Pour faire vivre l'art contemporain, il s'agit donc de recomposer l'œuvre d'art avec ses éléments renouvelés. La fresque, la sculpture, le vitrail, la tapisserie cherchent le mur, cherchent l'architecture, ses membrures et ses baies pour s'y harmoniser dans la lumière. Et quelle architecture offre de plus hautes possibilités spirituelles que la religieuse? Les artistes le savent. Si les évêques (*Princ. dir.*, § II) se réjouissent qu'ils acceptent volontiers de travailler pour le sanctuaire, les grands artistes en éprouvent le besoin. Œuvrant pour la communauté chrétienne, ils abandonneront peu à peu l'individualisme de leurs conceptions et seront amenés à sentir avec la « communauté » chrétienne. Par ailleurs, celle-ci s'affirme dans les formes de dévotion. De multiples indices dans l'évolution de la spiritualité contemporaine montrent que la prière liturgique devient de plus en plus l'élément où se coule et s'insère la dévotion personnelle. L'encyclique *Mediator Dei* a fixé les fondements dogmatiques, donné les directives disciplinaires qui stimuleront davantage cette dévotion renouvelée de la plus authentique et essentielle tradition, établi les connexions entre la liturgie et les beaux-arts.

« *Est certe quiddam proprium vitae religiosae et curae pastoralis nostri temporis, ut, omissis accidentalibus, homines christiani ad essentialia, ut aiunt, suae fidei reducantur; ad formam quamdam vitae quae veritatibus centralibus nostrae religionis innitatur et viribus et realitatibus supernaturalibus, ut verbo divino, gratia, sacramentis, praesertim S. Missae Sacrificio alatur et perficiatur* ». C'est ce que constatait, il y a peu, la Direction de l'Apostolat de la Prière [25].

Abandon de l'individualisme artistique d'une part, dévotion liturgique communautaire d'autre part, l'un et l'autre se rencontrant, les conditions sont réalisées qui permettront à l'art moderne d'être agréé pour le service de Dieu. L'action catholique, distincte et au-dessus du bien que fait le chrétien à lui seul, s'organise en maints endroits pour les artistes aussi.

Les « entretiens iréniques » dont parlent les évêques de France (§ VIII) pourront être facilités par des contacts réguliers entre clergé, artistes et fidèles. Approfondissant leurs tendances, ils se sentiront mêmement orientés.

Si ni Vence, ni Assy, etc. ne sont « les » chefs-d'œuvre de l'art

24. *Arts*, 7 décembre 1951, p. 1.
25. *Apostolatus orationis et cura pastoralis*, Rome, 1952, p. 3.

qui se fait, ils sont des germes, ils offrent de précieuses indications de ce qu'il ne faut pas faire mais aussi de ce qu'il faut faire et fondent de grands espoirs [26].

D'étranges et parfois troublantes lueurs ne s'agitent-elles pas dans nos tubes au néon avant que s'y pose la lumière?

Namur. JOS. STREIGNART, S. J.
Professeur aux Facultés universitaires N.D. de la Paix.

Commission Episcopale de Pastorale et de Liturgie

DE QUELQUES PRINCIPES DIRECTEURS EN MATIÈRE D'ART SACRÉ

Consultée sur ce qu'on appelle communément aujourd'hui la « querelle de l'Art Sacré », la *Commission épiscopale de Pastorale et de Liturgie* croit utile de préciser quelques principes directeurs qui semblent essentiels en la matière :

I. Comme tout autre art et peut-être plus que tout autre, la Commission reconnaît que l'Art Sacré est « vivant » et qu'il doit correspondre à l'esprit de son époque, ainsi qu'à ses techniques et à ses matériaux.

II. Elle ne peut que se réjouir de ce que des artistes contemporains parmi les plus fameux soient invités à travailler pour nos sanctuaires et l'acceptent volontiers.

III. Elle souhaite que ceux-ci sachent s'imprégner d'esprit chrétien — autrement ils seront impropres à leur tâche. Quelle œuvre d'art sacré pourrait prétendre à la perfection du genre sans l'inspiration de la foi?

IV. Ils doivent aussi être convaincus que lorsqu'il s'agit de personnes saintes ou de sujets religieux, on n'a pas le droit, dans l'exécution, de présenter des déformations qui risqueraient de choquer le peuple fidèle et d'apparaître aux profanes comme indignes des personnes ou des mystères représentés ou même injurieuses pour eux.
Qu'on se reporte sur ce point à la déclaration formelle faite par le Souverain Pontife en novembre 1947, dans l'encyclique « Mediator Dei ».

V. De plus, les artistes, lorsqu'ils travaillent dans les sanctuaires, doivent se rappeler qu'ils n'œuvrent pas dans un cénacle fermé. En conséquence, leurs œuvres doivent pouvoir être comprises par l'ensemble des fidèles, sans qu'il

---

26. Le chapitre IV d'Henri Focillon, dans *L'Art des Sculpteurs romans*, Paris, 1931, p. 61, serait à méditer. Comparant une œuvre parfaite d'artiste classique de la Méditerranée, la Chaire de Maximien à Ravenne (VI[e] siècle) et un linteau d'artisan roman (1021) à Saint-Génis-des-Fontaines, le grand historien de l'art conclut : « L'artiste de la chaire et l'artisan du linteau appartiennent à la même famille, et c'est l'œuvre de l'artisan qui annonce l'avenir ». Comparées à la Sainte-Chapelle ou à la Capella dei Pazzi, Assy ou Vence, œuvres non d'artisans mais d'artistes authentiques, les premières, malgré leur perfection, ne sont-elles pas le passé, les autres, malgré leurs imperfections, n'annoncent-elles pas l'avenir?

soit nécessaire qu'on leur donne de longues et savantes explications; ainsi la décoration pourra aisément contribuer à édifier et à instruire de prime abord, comme il se doit, ceux qui fréquentent le lieu saint. Saint Thomas définit le beau : « Quod visum placet ».

VI. Enfin, s'il est permis à un critique chrétien de s'exprimer librement sur la qualité des œuvres qu'il a le droit et le devoir de juger, il devra le faire en respectant les directives de la hiérarchie, les personnes des artistes et des critiques qui pourraient différer d'avis... « De gustibus et coloribus non est disputandum » dit le vieil adage.

VII. D'autre part, le critique d'art sacré doit, comme tout autre, pouvoir lui-même compter sur un vrai effort de compréhension de la part de ceux que sa critique pourra atteindre.

VIII. Aussi bien, en matière aussi complexe et délicate que l'art sacré, les critiques chrétiens, à quelque tendance qu'ils appartiennent, doivent être toujours des plus compréhensifs et des plus nuancés, éviter les jugements absolus, désobligeants, massifs et sans appel et tâcher en des entretiens iréniques avec les autres critiques, les artistes et les personnalités qui utilisent leurs services, de mettre au point inspirations et expressions.

IX. Enfin, il faut toujours tenir compte qu'un art nouveau, rompant plus ou moins avec d'anciennes habitudes ne pourra, en général, être vraiment compris et apprécié qu'avec un certain recul; et qu'une œuvre d'art ne peut être vraiment jugée que sur place, dans son cadre, dans sa lumière, surtout s'il s'agit d'une œuvre décorative.

X. Bien entendu, la Commission reconnaît volontiers que toute une production de mièvrerie, manquant de vie, de noblesse, doit être de plus en plus écartée de nos sanctuaires dont elle est trop souvent la honte.

XI. En s'exprimant ainsi, la Commission croit entrer dans les vues du Souverain Pontife, recommandant aux Evêques d'« éclairer » l'inspiration des artistes (auxquels sera confié le soin de restaurer et de reconstruire tant d'églises atteintes ou détruites par les violences de la guerre) et de les diriger « dans l'esprit et la ligne des directives pontificales » :

« Puissent-ils et veuillent-ils, s'inspirant de la religion, trouver le style le plus capable de s'adapter aux exigences du culte; il adviendra de la sorte fort heureusement que les arts humains, semblant venir du ciel, resplendiront de manière sereine et contribueront extrêmement au progrès de l'humaine civilisation en même temps qu'à l'honneur de Dieu et à la sanctification des âmes, puisqu'en toute vérité les beaux-arts s'harmonisent avec la religion dès lors qu'ils se comportent « en très nobles serviteurs du culte divin » (*Mediator Dei*, **20 novembre 1947**).