



Jacques Verger (dir.)

La forme des réseaux : France et Europe (X^e-XX^e siècle)

Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques

Les réseaux de l'art sacré : les églises de la reconstruction dans l'Aisne

Florian Corbier

DOI : 10.4000/books.cths.672

Éditeur : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques

Lieu d'édition : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques

Année d'édition : 2017

Date de mise en ligne : 13 novembre 2018

Collection : Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques

ISBN électronique : 9782735508747



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

CORBIER, Florian. *Les réseaux de l'art sacré : les églises de la reconstruction dans l'Aisne* In : *La forme des réseaux : France et Europe (X^e-XX^e siècle)* [en ligne]. Paris : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2017 (généré le 20 novembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/cths/672>>. ISBN : 9782735508747. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.cths.672>.

Les réseaux de l'art sacré : les églises de la reconstruction dans l'Aisne

Florian Corbier

Doctorant en histoire de l'art à l'Université de Reims Champagne-Ardenne
Centre d'études et de recherche en histoire culturelle EA-2616

Extrait de : VERGER Jacques (dir.), *La forme des réseaux : France et Europe (x^e-xx^e siècle)*, éd. électronique, Paris, Éd. du Comité des travaux historiques et scientifiques (Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques), 2017.

Cet article a été validé par le comité de lecture des Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques dans le cadre de la publication des actes du 140^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques tenu à Reims en 2015.

L'Aisne est le département le plus meurtri par la Grande Guerre. La reconstitution des villes et des villages ainsi que la reconstruction des bâtiments civils et religieux partiellement ou totalement détruits offre aux architectes et aux artistes un vaste champ d'intervention et d'expérience durant l'entre-deux-guerres. La réédification des églises dévastées constitue ainsi un enjeu hautement symbolique mais également un défi architectural sans précédent. Le nombre d'églises détruites en totalité ou de manière partielle durant la période est estimé à près de trois cents pour le département. Cependant une très faible partie seulement a fait l'objet d'un traitement architectural ou décoratif ambitieux, la restauration ou la reconstitution des églises n'étant pas la priorité des pouvoirs publics.

Pourtant, la reconstruction des lieux de culte à la signature architecturale ambitieuse constitue un vaste champ de recherche qui permet de mieux identifier les évolutions architecturales, artistiques et culturelles de la période. En effet, les constructions les plus remarquables privilégient ainsi les vastes volumes, en écho au renouveau de la liturgie, et intègrent les innovations techniques et esthétiques de la période qui témoignent également du renouveau du décor.

Des réseaux formels et informels, artistiques et esthétiques, ainsi que des « ateliers » se créent alors autour de certaines figures nationales et régionales, offrant à la fois une grande diversité morphologique et une grande unité stylistique, qui se veut « moderne ». Les régions dévastées, telles que l'Aisne, constituent par là même un remarquable laboratoire dans le renouvellement formel de l'art sacré, tant en ce qui concerne la conception architectonique que le répertoire ornemental, et témoignent de la diffusion des nouvelles formes des arts décoratifs de l'entre-deux-guerres.

En quoi les évolutions techniques et liturgiques dessinent-elles un nouvel espace culturel ? Quels réseaux formels et informels interagissent dans un vaste champ d'expression artistique et esthétique « moderne » ?

Un nouvel espace entre évolutions techniques et liturgiques

Entre religion installée et athéisme exacerbé, la France termine le xix^e siècle en pleine « crise d'indépendance » pour aboutir aux lois de séparation de 1905. Cette période est alors peu propice à l'édification d'églises en raison d'un *veto* quasi systématique du ministère des Cultes. Mais le conflit, détournant progressivement l'attention, génère un changement de sensibilité perceptible dans le vocabulaire des journalistes qui parlent de « villes martyres », du « sacrifice des Poilus », dont on va aussi assimiler les souffrances à celles du Christ. Une propagande anti-allemande met d'ailleurs à profit la destruction des églises, et tout



FIG. 1. – Martigny-Courpierre, église Saint-Martin.
Vue intérieure. Architecte Albert-Paul Müller (1928-1932).
Cl. F. Corbier.

particulièrement l'incendie de la cathédrale de Reims, pour stigmatiser la « barbarie allemande ». Sans éteindre l'athéisme ni l'anticléricalisme, les malheurs de la guerre rénovent et vivifient, en face d'eux, un catholicisme en quête de modernité.

À l'issue de la Première Guerre mondiale, des mutations de la liturgie sont à l'œuvre et déterminent de nouveaux rapports des fidèles à l'espace cultuel. Le déploiement d'une liturgie communautaire, le rôle accordé à la célébration de l'eucharistie et la vision de l'autel par l'assemblée impliquent un dégagement de l'espace et des supports. De même, la place particulièrement affirmée du chemin de croix, en rapport avec la commémoration du sacrifice du soldat, impose le choix d'un plan d'églises en rapport avec ces préoccupations nouvelles. Le choix se porte ainsi sur la mise en place d'architecture à vaisseau unique dessinant de vastes volumes dans cet espace redéfini.

Cependant, le plan, au sens strict du terme, ne change pas, la majorité des églises continue à adopter un plan allongé ou en croix latine. On assiste plus généralement à un renouvellement des volumes, en particulier des modes de couverture, favorisé par l'emploi généralisé de la brique creuse ou du béton. Ainsi, l'architecte Albert-Paul Müller use pour la nouvelle église de Martigny-Courpierre d'un plan en croix latine avec une voûte parabolique pour la nef et d'une coupole en béton translucide à la croisée du transept (fig. 1)

Ainsi, si certains matériaux relativement inédits, comme la brique creuse, sont abondamment employés, c'est évidemment le béton, armé ou moulé, qui demeure l'élément d'innovation majeur dans le contexte de la réédification des sanctuaires. Absent des églises picardes avant 1914, il y fait une entrée en force remarquable dans les années 1920-1930. Tantôt dissimulé sous un revêtement traditionnel, tantôt arboré avec franchise, voire fierté, le béton revêt toutes les formes d'usages et de manifestations.



FIG. 2. – Vermand, église Sainte-Marguerite. Clocher (détail). Architecte Jean Charavel (1924- 1925). Cl. F. Corbier.



FIG. 3. – Martigny-Courpierre, église Saint-Martin. Clocher (détail). Architecte Albert-Paul Müller (1928-1932). Cl. F. Corbier.

De manière plus notable, le béton s'affiche plus explicitement par l'intermédiaire d'éléments architecturaux valorisants, comme les flèches ajourées des tours-clochers de Sainte-Marguerite de Vermand, Saint-Remi de Roupy, œuvres des architectes saint-quentinois Jean Charavel et Marcel Melendès (fig. 2).

Ainsi, le béton est le support de nouvelles techniques ornementales, et c'est bien là encore un des principaux axes de modernité des églises de la Reconstruction. Il se fait décor. La sculpture sur béton frais, ou, plus fréquemment, en béton moulé, est abondamment employée sur les chantiers de sanctuaires. On peut d'ailleurs citer, entre autres, la statuare du clocher de Saint-Martin de Martigny-Courpierre par Gabriel Dufrasne (fig. 3).

De manière générale, architectes et artistes, imprégnés de la notion de franchise et de vérité des matériaux et des techniques, s'attachent à faire en sorte que le décor monumental fasse corps avec l'architecture de la façon la plus homogène possible. Leur idéal préconisé par « le manifeste de l'Arche » est que l'artiste doit toujours se soumettre à la vérité des matériaux qui conduit à l'économie du trait, à des lignes simplifiées, vigoureuses, porteuses d'une expression forte. D'où le succès de la sculpture sur béton, le développement de la technique des sgraffites¹, ou le renouveau de la peinture à fresque.

Les évolutions techniques définissent de ce fait un nouvel espace dans lequel s'épanouit le renouveau liturgique propre à la période. L'art chrétien et les groupements d'artistes

1. La technique consiste à orner un revêtement de mortier d'un dessin gravé. Le mortier peut être coloré dans la masse et même posé en couches successives de couleurs différentes. Dans ce cas, après le tracé des contours du dessin, on fait apparaître chaque couleur à sa place par grattage des couches inutiles. Cette technique s'apparente aussi à celle du camée. Voir P. D'Oreye, *Façades Art nouveau*.

catholiques naissent et se renouvellent ainsi simultanément à ces changements, qui permettent la diffusion de ces nouvelles considérations esthétiques et culturelles.

Les sociétés et les coopératives : les premiers réseaux de l'art sacré

L'Arche est fondée en 1917 par Valentine Reyre et Maurice Storez. C'est le groupe d'artistes d'art sacré le moins nombreux, mais qui a un rayonnement spirituel très important, créé sous le signe de l'unité qui s'inspire de la philosophie et de l'esthétique thomistes. Ses membres sont, outre Maurice Storez et Valentine Reyre, Sabine Desvallières que rejoignent Dom Bellot, Henri Charlier, Jacques Droz. Le *credo* des architectes de l'Arche est ainsi formulé : « Que l'artiste emploie des formes compréhensibles ; qu'il s'efforce vers la clarté et la simplicité, caractère dominant du génie de notre race². »

Les Ateliers d'art sacré sont fondés en 1919 par Maurice Denis et Georges Desvallières, sur le modèle de la Schola cantorum. Le but des ateliers est d'être un centre de la vie catholique. C'est le renouveau des ateliers du Moyen Âge : « L'élève redevient ce qu'il était avant la Renaissance dans les boutiques de Toscane et d'Ombrie, un apprenti, puis un élève du maître³. » Les cours obligatoires des ateliers sont : le dogme, la philosophie et la théologie de saint Thomas, la liturgie, les messes corporatives et les conférences et prédications. L'esprit pré-Renaissance de cette corporation entraîne donc la prédominance des réalisations collectives.

Les Artisans de l'autel sont fondés en 1919. C'est le groupe le plus orienté vers l'artisanat érigé en grand art. Il emploie à dessein un vocabulaire tiré des métiers d'art. Le groupe est composé de catholiques : artisans, ouvriers d'art, décorateurs. Ils sont fidèles aux « saines traditions de l'art français » et « s'appliquent à respecter les règles liturgiques⁴ ». Contrairement aux Ateliers d'art sacré et à l'Arche, dont les membres fondateurs sont rattachés au Tiers-Ordre dominicain, la plupart des membres des Artisans de l'autel appartiennent au tiers-ordre franciscain, leur esprit est ainsi plus communautaire et véritablement simple et pauvre. Les artistes qui œuvrent dans le département sont issus des Artisans de l'autel, notamment Louis Barillet, Jacques Le Chevallier, Gabriel Dufrasne, Jacques Martin, Eugène Chappleau, Barbier. Ils se sont plus spécialement associés à des projets architecturaux globaux, formant autour d'un architecte une équipe de travail cohérente, conforme à l'image qu'ils se faisaient des chantiers médiévaux.

Dans le même temps, sur les lieux sinistrés, études et expertises conduisent à l'établissement de dossiers de dommages de guerre, dont la complexité entraîne la création de « coopératives diocésaines de reconstruction ». Le principe coopératif, appliqué aux gigantesques enjeux de la reconstruction après la Première Guerre mondiale, avec son million d'immeubles anéantis ou gravement endommagés en France, constitue sans doute l'un des apports les plus innovants de cette période du relèvement immobilier français. L'Église de France, à cet égard, s'est très rapidement et résolument engagée dans cette organisation, en constituant un réseau de sociétés coopératives chargées de hâter la reconstitution du maillage des sanctuaires.

La loi du 15 août 1920 sur les coopératives de reconstruction et son décret d'application du 9 octobre fixent ainsi dans le marbre l'existence réglementaire des « sociétés coopératives de reconstruction », et encadrent leur fonctionnement. Des statuts types, diffusés par les services préfectoraux, doivent permettre d'harmoniser l'organisation de chacune de ces sociétés. De fait, les sociétés coopératives diocésaines, créées entre 1921 et 1922, s'appuient

2. G. et H. Taillefert, « Les sociétés d'artistes et la fondation de l'art catholique », p. 18.

3. M. Denis, *Histoire de l'art religieux*.

4. G. et H. Taillefert, *op. cit.*, p. 20.

sur les mêmes statuts que ceux régissant le fonctionnement des coopératives civiles. Au total, les onze diocèses sinistrés⁵ sont pourvus d'une société coopérative diocésaine, ayant pour ressort, soit un diocèse, soit un département, soit un arrondissement.

Comme toutes les sociétés coopératives de reconstruction, les diocésaines sont formées d'adhérents, en l'occurrence, une majorité de mairies, qui délèguent massivement les indemnités communales de « dommages de guerre » pour leur église à la gestion de la coopérative, ainsi que la maîtrise d'ouvrage des travaux de reconstruction.

Les ressources des sociétés coopératives diocésaines sont de plusieurs ordres. Tout d'abord, la loi permet à la société de recevoir, sans limite, les dons, les legs et autres libéralités émanant de personnes particulières. Le financement des travaux de reconstruction est également assuré par des fonds d'emprunt, familièrement qualifiés « d'emprunts du Bon Dieu », sur le modèle des emprunts lancés par les collectivités publiques ou certains groupements sinistrés.

En théorie, des organismes tels que les coopératives diocésaines, officiellement patronnées par les autorités religieuses et chargées de la reconstruction, avec l'assentiment des pouvoirs publics, de milliers d'églises dévastées, auraient dû se charger de toute la tâche, et notamment de prendre la responsabilité de désigner leurs architectes. Mais, en réalité, elles n'ont pas pris cette responsabilité, notamment dans l'Aisne, parce que les communes se la sont généralement réservée, comme c'était leur droit. En effet, la plupart des églises sont des propriétés communales. Les prérogatives attachées à ce droit de propriété sont un peu limitées par la tutelle légale, qui impose aux communes de choisir leur architecte sur une liste d'architectes agréés dressée par l'Administration, et qui subordonne l'exécution des projets au respect des règles administratives, financières ou techniques déterminées par la loi. Mais ces restrictions n'enlèvent pas aux communes le droit de désigner leur architecte.

Ainsi la coopérative de reconstruction de l'Aisne joue un rôle important dans la reconstruction d'édifices endommagés et d'églises dans un style ancien. Mais la plupart des constructions nouvelles ex-nihilo avec une architecture et une décoration ambitieuses ne sont pas issues de celle-ci. L'érection d'églises modernes en lien avec l'art décoratif de l'entre-deux-guerres est donc une volonté municipale.

Une expression décorative moderne

Dans l'Aisne, comme dans les autres régions particulièrement touchées par les destructions de la Première Guerre mondiale, il faut à la fois reconstruire vite et de la manière la plus économique possible, une double contrainte qui conduit dans certains cas à un véritable renouvellement du décor des églises. Le trait majeur du décor de certaines églises est son caractère homogène : les artistes décorateurs ont véritablement conçu la décoration de ces édifices de manière globale, depuis le décor monumental jusqu'au luminaire, en passant par les autels ou les fonts baptismaux. Cette idée d'art total n'est cependant pas nouvelle. On trouve déjà dans l'Art nouveau cette volonté de concevoir tous les éléments d'un ensemble architectural en même temps.

Parallèlement, cet art a aussi démontré qu'il était possible d'utiliser les matériaux de l'âge industriel. Les artistes des années 1920 reprennent cet héritage, mais avec un vocabulaire et des techniques inédits en lien avec le style de l'époque : l'Art déco, un style décoratif globalisant né à une époque des extrêmes. Cette formulation permet peut-être de mieux comprendre ce mouvement aux multiples facettes qui connaît une immense diffusion et englobe aussi bien l'essor exubérant des années 1920 que l'effondrement et la crise des années 1930.

5. Amiens, Ardennes, Arras, Beauvais, Cambrai, Châlons, Lille, Metz, Nancy, Reims, Soissons, Strasbourg et Verdun, qui représentent 3 500 édifices détruits ou endommagés.

Tout d'abord le nom en soi, ou du moins le consensus visant à désigner le style par ce nom, est récent. Le terme est une abréviation de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, qui s'est tenue à Paris en 1925 – abréviation qui, selon toute probabilité, a été lancée par Le Corbusier dans la série de réflexions critiques qu'il publia sur le thème de cette exposition dans *L'Esprit Nouveau* : « 1925 Expo. Arts déco ». Toutefois, c'est Bevis Hillier qui a consacré ce terme et en a fait l'appellation communément admise aujourd'hui lorsqu'il publie en 1968 – soit quarante ans plus tard – son ouvrage *Art Deco of the Twenties and the Thirties*.

On a longtemps vu dans l'Art déco, y compris lors de sa résurgence dans les années 1960, l'antithèse de l'Art nouveau, souvent considéré comme une atteinte au « bon goût ». Aujourd'hui, cette théorie n'a plus cours. Les historiens s'accordent à voir dans l'Art déco un prolongement de l'Art nouveau, notamment stylistique et esthétique, dans son goût pour la profusion ornementale, son renouvellement des matériaux et sa rationalisation du beau et de l'utile. L'architecture Art déco a l'avantage de pouvoir se définir à travers son expression visuelle. Les principes fondamentaux du mouvement sont ainsi la géométrisation et la stylisation des formes décoratives, le rationalisme modéré d'une architecture intimement liée à l'artisanat d'art et l'utilisation d'un vocabulaire architectural ancien modernisé.

La géométrisation désigne un élément de décor dont les lignes tendent à se rapprocher d'une forme géométrique. Son incarnation la plus courante se situe dans la multiplication des angles saillants au détriment des arrondis. La stylisation est une simplification d'une représentation détaillée. Elle va souvent de pair avec la géométrisation. En fait, la stylisation agit sur le volume du décor : elle favorise l'aplanissement des reliefs. La stylisation « dépouille » également un objet de ses détails les plus fins ou complexes, ce travail pouvant aller jusqu'à l'abstraction. Ces deux éléments conduisent ce style figuratif à évoluer vers l'abstraction. Les architectes et artistes se penchent progressivement vers une approche moins réaliste du décor, notamment florale, au profit de la suggestion des formes et du jeu de matériaux.

L'Art déco est un courant essentiellement animé par une approche décorative. Mais ce décorum n'est pas exclusivement « gratuit ». Il s'insère dans les lignes et formes architectoniques de l'édifice.

Le rationalisme est un courant de pensée initié notamment par Viollet-le-Duc dans la seconde moitié du xix^e siècle, qui prône la mise en valeur de la structure de l'édifice au profit de son ornementation. Très souvent, le rationalisme sur les façades Art déco se matérialise par l'usage du béton apparent. L'Art déco ne crée en soi pas de motifs nouveaux dans le paysage architectural. Il s'agit surtout du réemploi d'éléments décoratifs issus de courants passés en employant un langage plastique modernisé.

Ce mouvement est le dernier courant architectural du xx^e siècle à avoir autant rapproché architecture, artisanat et art et surtout à avoir intégré à ce point artistes et artisans dans les projets de construction, que ce soit à l'extérieur comme à l'intérieur des édifices. C'est un programme « total » où ces domaines sont liés par une approche commune de l'œuvre.

La sculpture monumentale, lorsqu'elle est sollicitée, se concentre sur les parties traditionnellement ornées des églises : les portails et leurs tympans, les façades, les clochers à l'extérieur, et les chapiteaux à l'intérieur. La sculpture monumentale, en particulier le bas-relief, connaît en effet à cette époque une véritable renaissance. Le décor porté participe souvent du projet de reconstruction ou de restauration de l'édifice, à l'instar de la statuaire.

Le vitrail et la peinture murale constituent les deux autres arts décoratifs majeurs. La fresque s'impose ainsi au détriment du tableau de chevalet et bénéficie d'un renouvellement des techniques, avec notamment le recours au béton comme support préparatoire. Celui-ci joue aussi un rôle déterminant dans la mise en œuvre de la plupart des techniques décoratives : matière première des bas-reliefs, il est utilisé comme remplage pour la création de verrières. Il sert enfin de support à la mosaïque et au sgraffite, deux autres arts remis à l'honneur par les artistes décorateurs de l'entre-deux-guerres.

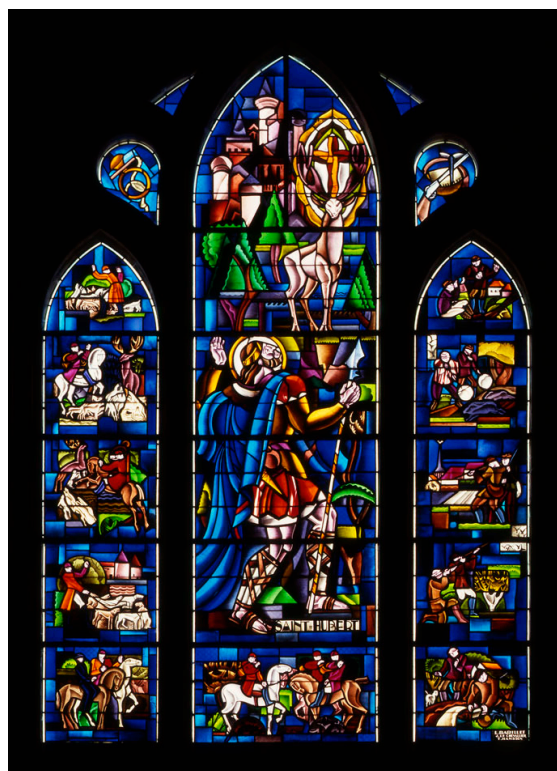


FIG. 4. – Limé, église Saint-Remi. Légende de saint Hubert.
Louis Barillet, Jacques Le Chevalier et Théodore Hanssen (1929).
Cl. Irwin Leullier.

Qu'elles aient été peu ou plus sérieusement touchées par les combats, toutes les églises ont vu une grande partie de leur vitrerie soufflée. Dans ce domaine, il y avait peu de verrières anciennes, mais surtout des œuvres ou ensembles plus ou moins cohérents de la seconde moitié du XIX^e siècle. Dans la majeure partie des cas, le manque de moyens n'a autorisé qu'un remplacement par des panneaux losangés en verre blanc. Certaines églises, en revanche, ont bénéficié d'ensembles décoratifs plus ambitieux, réalisés par des ateliers renommés. L'atelier de Louis Barillet (1880-1948) et de ses collaborateurs, Jacques Le Chevallier (1896-1987) et Théodore-Gérard Hanssen (1885-1957), qui domine la création du vitrail des années 1920-1930, a travaillé dans plusieurs églises de l'Aisne, notamment avec l'architecte Albert-Paul Müller. Le peintre-verrier Jacques Gruber (1870-1936), un des maîtres de l'École de Nancy, est également un des artisans du renouveau du vitrail de la Reconstruction⁶. Il réalise de 1924 à 1929 21 verrières pour l'église Saint-Yved de Braine. Dans trois chapelles et sur la rose nord, il fait explicitement référence au vitrail médiéval en souvenir des verrières archéologiques du XIX^e siècle. En revanche, il a montré une grande liberté formelle et chromatique dans le chœur, la chapelle des fonts baptismaux et la rose sud (fig. 4).

Si le vitrail constitue un domaine d'intervention courant dans une église, la peinture monumentale connaît, quant à elle, un véritable regain d'intérêt durant les années 1920-1930. Les chantiers de la Reconstruction ont souvent fait appel à cette technique, qui permet un traitement décoratif à grande échelle de l'espace intérieur, pour les nouveaux sanctuaires comme pour les églises anciennes qui, particulièrement éprouvées, ont employé une partie de leurs dommages de guerre à la réalisation d'une ou plusieurs compositions murales (fig. 5).

6. J.-P. Blin, « Le vitrail dans les églises de la Reconstruction en Picardie (1919-1939) ».

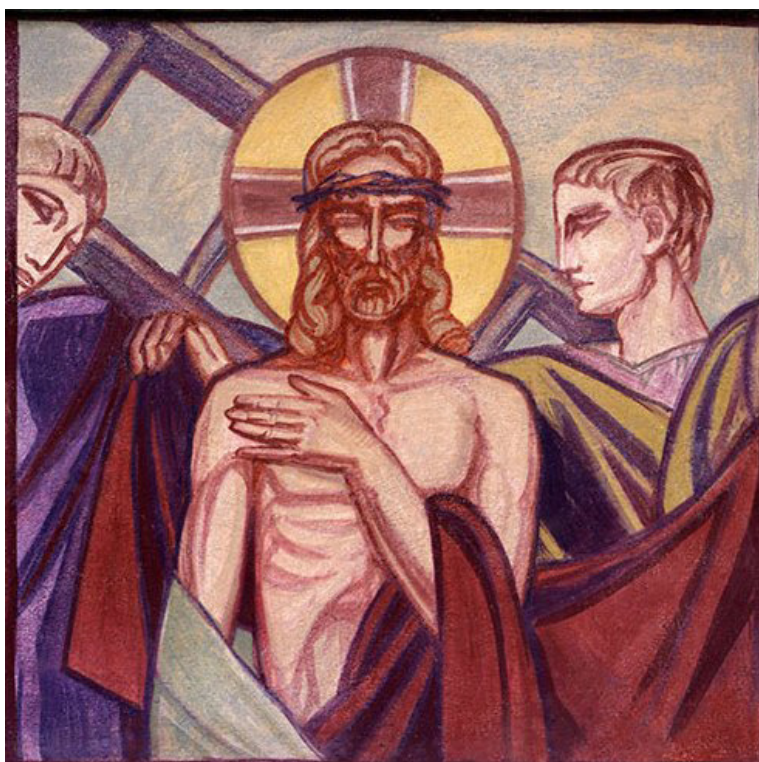


FIG. 5. – Monthenault, église Saint-Martin. Chemin de croix, peinture murale de la nef (détail). Peintre Eugène Chapleau (vers 1930). Cl. F. Corbier.

Parmi la vingtaine d'églises du département complètement reconstruites après la Première Guerre mondiale, deux édifices affichent non seulement un parti particulièrement ambitieux mais également une grande cohérence : les églises de Martigny-Courpierre et de Mont-Notre-Dame. En effet, elles témoignent d'une réelle cohérence à la fois structurelle et formelle, permise par le travail en symbiose des différents artistes et artisans dans la volonté de réaliser une œuvre d'art totale, que rehaussent la qualité et la diversité des techniques décoratives mises en œuvre.

Martigny-Courpierre

L'église de Martigny-Courpierre est construite autour de 1930 par l'architecte départemental Paul Müller, en béton et en pierre, en collaboration avec le fresquiste Chapleau et le maître verrier Barillet, associé à Le Chevalier et Hanssen.

Le plan ramassé de l'église de Martigny-Courpierre, conçu dans l'esprit d'un plan centré symétrique, répond à ces nouvelles exigences. L'essentiel se joue dans la composition des volumes. Passé le clocher-porche, on entre dans une nef large et courte, formée d'une seule travée sans bas-côtés et couverte d'une voûte elliptique. La croisée du transept est éclairée par une coupole en pendentif. Le chœur, comme les croisillons, se termine en hémicycle. À l'intérieur, chacun des principaux volumes, bien individualisés par des couvertures de forme et de hauteur distinctes, vient se disposer en ordre serré, derrière le clocher-porche monumental, dont la structure étagée forme l'essentiel de la façade occidentale.

La composition ainsi que le décor de ce clocher veulent qu'on s'y attarde un peu. À la base, cantonné de deux tourelles, on distingue un massif de maçonnerie bâti sur plan carré, qui se renforce aux angles par un jeu de redents successifs. Il en résulte une puissante modénature



FIG. 6. – Martigny-Courpierre, église Saint-Martin. Chemin de croix (détail).
Peintre Eugène Chapleau (1928-1932).
Cl. F. Corbier.

verticale qui règne sur toute la hauteur du pignon. De ce socle compact s'élançant par bonds successifs les étages de colonnettes formant la flèche de béton. La transition s'effectue par un groupe de huit anges en forme de cariatides qui portent une couronne de feuillages entrelacés. Comme toute la statuaire de style Art déco, ils apparaissent intimement liés à la structure, dont ils ne sont qu'un prolongement : les plis raides de leurs robes, les lignes de leurs ailes et de leurs bras levés se distinguent à peine de l'architecture verticale du clocher. L'impression de massivité, voire de lourdeur appuyée, qui se dégage de ce socle, affirme une volonté de stabilité, de solidité, d'enracinement.

À l'intérieur, l'intérêt se partage entre la forme même de l'espace, les fresques, le mobilier et les vitraux. Cet espace voué à la courbe est en grande partie orné de fresques d'Eugène Chapleau, dans des teintes brun-rouge, d'ocre jaune et de bleu. Un chemin de croix prolongeant les vitraux de la nef se déroule dans le transept. Le même esprit géométrique traverse les vitraux de Barillet, Le Chevalier et Hanssen (fig. 6).

Saint-Martin de Martigny-Courpierre manifeste partout la recherche esthétique et fonctionnelle, le souci de cohérence des artistes, les aspirations au développement et à l'approfondissement, le goût du sacré, les principales dévotions des hommes d'Église et des fidèles.

Mont-Notre-Dame

L'ancienne collégiale Sainte-Marie-Madeleine de Mont-Notre-Dame, déjà bien éprouvée par le temps, a été dynamitée par les troupes allemandes lors de leur retraite, le 3 août 1918. Une nouvelle église est construite de 1929 à 1933, d'après les dessins des architectes rémois Georges Grange (1907-1988) et Louis Bourquin, selon un parti très ambitieux qui en fait le plus coûteux chantier de reconstruction religieuse pour le département de l'Aisne (fig. 7).



FIG. 7. – Mont-Notre-Dame, église Sainte-Marie-Madeleine.
Façade occidentale. Architectes Georges Grange et Louis Bourquin (1929-1933).
Cl. F. Corbier.

Bien que reprenant l'emplacement initial, le nouvel édifice est occidenté afin d'en faciliter l'accès et de dégager l'ancienne crypte. L'élévation extérieure en pierre, monumentale et complexe, se retrouve dans la distribution de l'espace intérieur, où la brique des voûtes tempère l'effet de la pierre omniprésente.

Le programme sculpté réalisé par le Rémois Ernest Sédiey habille essentiellement l'extérieur de l'édifice. À l'intérieur sont placées les statues de sainte Marie-Madeleine (maître-autel), de la Vierge (clôture de la chapelle de la Vierge), de saint Louis (bas-côté sud), de saint Éloi (bas-côté nord). Des échos de la sculpture monumentale se retrouvent en bas-relief sur certains éléments du mobilier d'architecture en calcaire : les évangélistes (cuve) et le Christ en majesté (revers du dossier) de la chaire à prêcher ; les épis de blé et grappes de raisin de la clôture de chœur et du retable du maître-autel. Les éléments de ferronnerie (grilles du porche et de la chapelle des fonts baptismaux, luminaire du chœur) sont l'œuvre du Rémois Marcel Decrion, membre de l'Union rémoise des arts décoratifs.

Les verrières ont été réalisées par Jacques Damon d'après les cartons de René Bour. Sur les verrières du bras sud du transept sont figurés les fondateurs légendaires et les bienfaiteurs de l'ancienne collégiale, et dans les bas-côtés les principaux évangélistes du Soissonnais. La *Légende de sainte Marie-Madeleine*, dans l'abside, répond à l'*Assomption* de la baie occidentale. La rose de la chapelle de la Vierge, dont les remplages reprennent la forme de la croix de guerre, exalte, autour de la figure de saint Michel veillant sur un Poilu mort, les héros du sacrifice chrétien avec saint Louis, Jeanne d'Arc ou Bayard. Les trois verrières des petites baies de la chapelle des fonts baptismaux sont ornées de médaillons liés au thème du baptême (fig. 8).



FIG. 8. – Mont-Notre-Dame, église Sainte-Marie-Madeleine.
Héros de la France chrétienne protégée par saint Michel veillant sur un Poilu mort.
Verrier Jacques Damon, d'après René Bour (vers 1930).
Cl. F. Corbier.

L'auteur de la peinture monumentale est le Breton Eugène Chapleau (1882-1969), artiste lié au mouvement fauviste et très actif sur les chantiers de reconstruction d'églises en Picardie, comme Martigny-Courpierre ou Rollot (Somme). Il est membre des Artisans de l'autel, qui collaborent régulièrement avec des architectes comme Barbier. Il est intervenu de façon très localisée à l'intérieur de l'église de Mont-Notre-Dame. *L'Ascension* revêt le mur sud du passage menant du bras sud du transept à la chapelle des fonts baptismaux. Celle-ci, conçue comme un baptistère circulaire, est presque entièrement revêtue de peinture : *Dieu le père*, dans le cul-de-four, surmonte la source de vie qui entoure les trois baies au sud. Ces compositions sont complétées par le *Baptême du Christ* et *l'Ange de la rédemption*, accompagnés de la scène du péché originel. Le cul-de-four de la chapelle de la Vierge porte une grande composition représentant *Notre-Dame portant l'enfant-dieu en rédemption des péchés du monde* (fig. 9).

Des réseaux formels et informels, visibles et invisibles régissent ainsi la création artistique ecclésiastique axonaise de l'entre-deux-guerres. Cet axe de recherche a permis de dégager également les éléments vecteurs du renouveau de l'art sacré de l'époque ainsi que d'analyser la diffusion de l'Art déco dans les campagnes par l'intermédiaire des édifices religieux.

Les églises de la Reconstruction, réunies en grappes géantes et étirées le long des positions les plus âprement défendues pendant le conflit, jaillissent de ce sol profondément labouré par les armes. Elles y conservent la mémoire de la Grande Guerre, mais elles matérialisent dans le même temps le renouveau de l'art sacré dans cette volonté de parler aux fidèles avec le langage à la fois liturgique et esthétique de son temps.

Choix ou nécessité, le béton s'impose dans la reconstruction. D'ailleurs la société, transformée par les bouleversements issus des tranchées, découvre dans les ressources plastiques de ce matériau un mode d'expression adapté et les introduit dans le domaine de l'art. Les années 1920-1930, sont ainsi l'apogée des arts décoratifs et notamment du style Art déco, que ce soit dans les édifices publics, privés ou religieux. La géométrisation et la stylisation des lignes et des traits, la symbiose entre les arts décoratifs et l'architecture, le rationalisme avec la vérité du matériau, l'utilisation d'un vocabulaire ancien dans un langage plastique moderne et la forte présence de l'artisanat sont ainsi les principes fondamentaux de l'Art Sacré de l'entre-deux-guerres et plus généralement de l'Art déco.



FIG. 9. – Mont-Notre-Dame, église Sainte-Marie-Madeleine. Ange de la Rédemption, peinture murale de la chapelle des fonts baptismaux. Peintre Eugène Chapleau (vers 1930). Cl. F. Corbier.

La reconstruction des églises dévastées s'inscrit ainsi dans un contexte spirituel, artistique et plastique très précis qui touche l'art français au-delà des édifices religieux. Les artistes catholiques consacrent l'esthétique induite par le matériau, la pensée et la volonté de faire du « moderne ». À l'image des centres-villes dévastés, les chantiers religieux des régions détruites ont ouvert un vaste champ non seulement d'intervention mais aussi d'innovation. L'Aisne est un laboratoire pour l'art sacré, qui à partir des années 1930 va connaître une ascension importante, notamment en région parisienne avec les « chantiers du cardinal » qui voient éclore 102 églises entre 1931 et 1940 en banlieue parisienne. Ces constructions sont issues du mouvement moderne amorcé dans les années 1920 dans les régions dévastées et reprennent les canons de l'architecture Art déco.

En conclusion, la mise en place de réseaux d'artistes, d'hommes, mais aussi de manière plus générale, de réseaux artistiques, plastiques et religieux, a ainsi permis à un certain nombre d'architectes, de verriers, de peintres, de céramistes catholiques issus de groupements d'artistes, de s'exprimer dans un langage plastique moderne et a transformé l'art sacré en France, qui ne cessera de chercher dans ces inspirations cubistes et abstraites la modernité pour s'adresser aux fidèles. Ces réseaux et leur diffusion ont ainsi donné aux régions dévastées un patrimoine caractéristique de l'entre-deux-guerres. Enfantée dans un enfer de feu et de sang sur les champs de bataille, l'expression artistique qui traverse cette reconstruction s'inscrit dans une esthétique massive et rigoureuse, typée, datée, qui induit un style typique, idéologique, qu'il nous faut encore et toujours analyser et préserver, afin de mieux faire éclore une certaine spécificité culturelle française.

Bibliographie

- BLIN Jean-Pierre, « Le vitrail dans les églises de la Reconstruction en Picardie (1919-1939) », dans : *Le vitrail en Picardie et dans le nord de la France aux XIX^e et XX^e siècles*, Amiens, Encrage, 1995, p. 71-93.
- BONY Jacques, BRÉON Emmanuel, DAGEN Philippe *et al.*, *L'art sacré au XX^e siècle en France*, Paris, l'Albaron / Société historique et artistique de Boulogne-Billancourt, 1993.
- DENIS Maurice, *Histoire de l'art religieux*, Paris, Flammarion, 1939.
- HILLIER Bevis, *Art Deco of the Twenties and the Thirties*, Londres, Studio Vista, 1968.
- LE CORBUSIER, « 1925 Expo. Arts déco », *L'Esprit nouveau : revue internationale d'esthétique*, n° 29, 1925.
- D'OREYE Patricia, *Façades Art nouveau. Les plus beaux sgraffites de Bruxelles*, photos Lantent Brandajs, préface Maurice Culot, Bruxelles, Aparté, 2005.
- TAILLEFERT Geneviève, TAILLEFERT Henri, « Les sociétés d'artistes et la fondation de l'art catholique », dans Bony Jacques, Bréon Emmanuel, Dagen Philippe *et al.*, *L'art sacré au XX^e siècle en France*, Paris, l'Albaron / Société historique et artistique de Boulogne-Billancourt, 1993, p. 18.

Résumé

L'Aisne est l'un des départements les plus meurtris par la Première Guerre mondiale. La reconstruction des villes, villages et bâtiments civils et religieux dévastés offre aux architectes, artistes et artisans un vaste champ d'intervention durant l'entre-deux-guerres. La réédification des églises, puissant symbole identitaire dans le contexte majoritairement rural des destructions, constitue ainsi un enjeu hautement symbolique et un défi architectural sans précédent. Des réseaux informels d'architectes et esthétiques se créent ainsi autour de certains artistes nationaux et/ou régionaux, offrant une grande diversité morphologique et stylistique. Ils constituent alors un remarquable laboratoire dans le renouvellement formel de l'art sacré, tant en ce qui concerne la conception architectonique que le répertoire ornemental, et témoignent de la diffusion des nouvelles formes des arts décoratifs de l'entre-deux-guerres.