

## CHAPITRE XXII

### LA DÉCORATION DES ÉGLISES

---

**SOMMAIRE.** — Caractère de la décoration des églises. — Sculpture.  
— Proportions. — Peinture et mosaïque.

L'église peut être pauvre, elle peut être riche. L'extrême simplicité lui sied, lorsque d'ailleurs les proportions sont nobles, et personne ne méconnaît le caractère grandiose des sévères églises romanes par exemple, où la construction seule apparaît. Chaque peuple a d'ailleurs sur ce point son sentiment collectif : en France, nous concevons volontiers l'église simple et nue ; en Italie, en Espagne, l'église paraît incomplète, si elle n'est décorée. Rien n'est plus légitime, à condition que la décoration soit religieuse.

On peut, je crois, définir la décoration religieuse en disant qu'elle doit concourir à l'enseignement religieux. Aussi l'église a-t-elle de tout temps cherché dans la sculpture et la peinture les grands éléments de sa décoration. La sculpture vient surtout compléter les formes architecturales, elle se lie à la construction, la peinture lui donne ses revêtements. L'une et l'autre font partie de l'édifice, et le tableau accroché peut bien être intrinsèquement un chef-d'œuvre, il ne fait pas partie de la décoration de l'église : il n'est qu'un objet mobilier, presque toujours mal placé, et pour lui-même et pour le monument.



La décoration sculptée a surtout trouvé sa place dans les façades. Après les premiers temps du christianisme, où la sculpture était proscrite par haine des anciennes statues des dieux devenus les démons, la sculpture reparut timidement d'abord : les symboles des évangélistes, les anges se rencontrent ainsi dans quelques anciennes églises. Puis vinrent les bas-reliefs représentant des scènes des Écritures, notamment le Jugement dernier. Enfin les statues des saints décorèrent à leur tour les façades, et vous voyez à Saint-Trophime d'Arles, à Saint-Gilles, de beaux exemples de cette association de la sculpture et de l'architecture, que vous pourriez trouver encore dans bien d'autres édifices religieux des mêmes temps. Et successivement on est arrivé aux splendeurs des portails de Notre-Dame, de Reims, d'Amiens, de Chartres (fig. 1307, 1308 et 1309), pour ne citer que les plus célèbres. Ronde bosse ou bas-relief, on peut dire que la sculpture devient la marque caractéristique des riches églises du Moyen-âge : autels, triptyques, chaires à prêcher, tout ce qui peut offrir une page à la représentation des actes ou de la vie des saints est mis à profit avec une variété prodigieuse, parfois de la gaucherie, toujours de la naïveté et une expression saisissante du caractère ou du sujet.

La sculpture, assurément, ne dépend pas de vous, elle est l'œuvre du statuaire, et toute pensée de despotisme de la part de l'architecte, à l'encontre d'autres artistes, serait criminelle. Mais il y a une chose qui appartient à l'architecte seul, c'est la proportion. Lorsque, à Notre-Dame, l'architecte a décidé que les portails seraient revêtus de figures, que la galerie des rois recevrait une suite de statues, il doit en déterminer la grandeur, et exiger que cette proportion soit respectée. En cela, comme pour le reste, il est le *maître de l'œuvre*. Eh bien, cette autorité de l'architecte est visible dans les édifices du Moyen-âge : la



sculpture accepte son rôle et sa fonction d'élément architectural avant tout.

Or, dans cette sculpture, la proportion est humaine. Les sta-

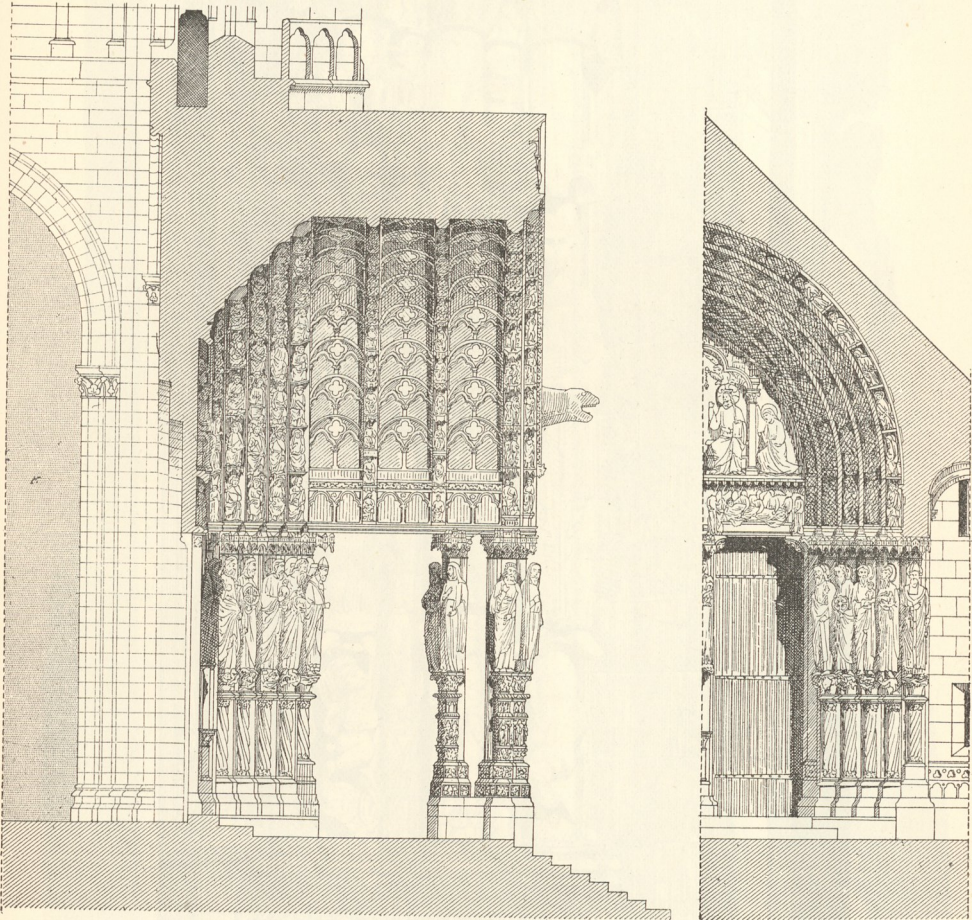


Fig. 1307. — Sculptures du portail de la cathédrale de Chartres. Coupe du porche nord.

tues des portails sont à peu de chose près de grandeur naturelle; plus haut, l'éloignement exige des proportions plus grandes, mais encore restent-elles à peu près ce qu'il faut pour donner l'idée de la stature humaine; le colossal n'existe pas, ou



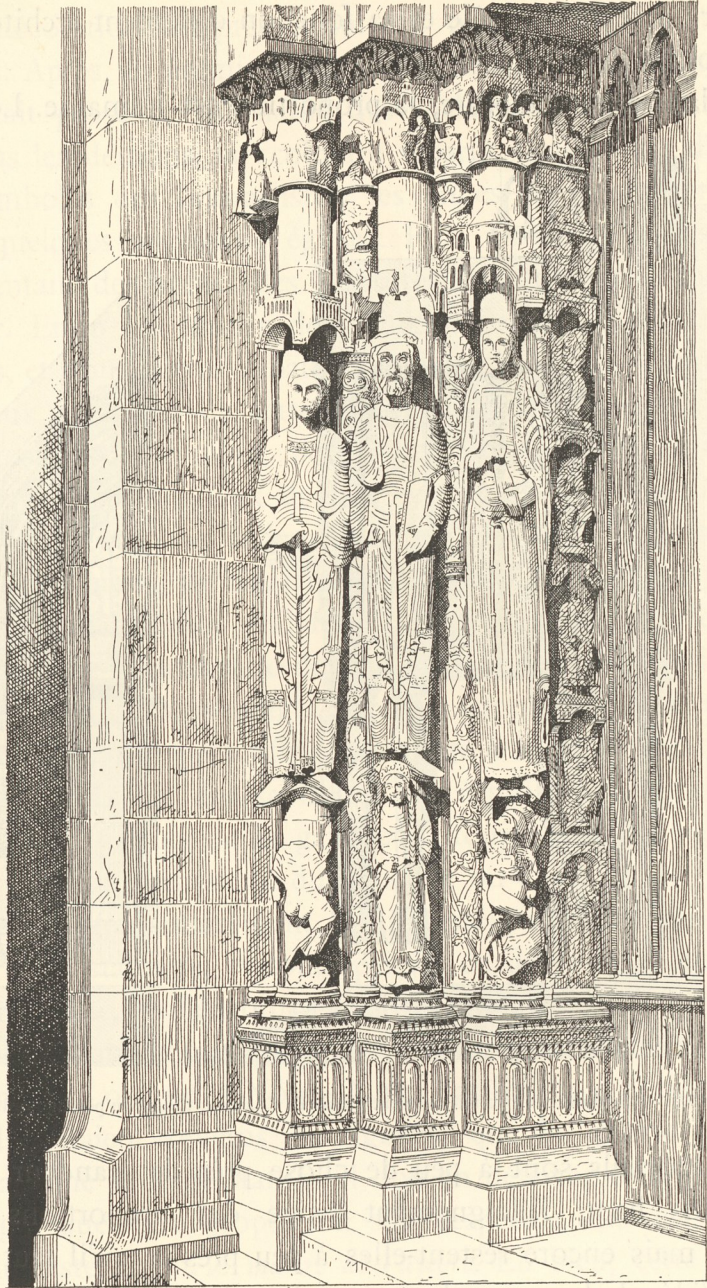


Fig. 1308. — Sculptures du portail de la cathédrale de Chartres. Groupe de la porte Royale.





Fig. 1309. — Sculptures du portail de la cathédrale de Chartres.



tout au moins il n'existe pas de recherche de l'impression colossale. Cette abnégation de la sculpture est certainement pour beaucoup dans l'impression de grandeur que produisent ces monuments. Et c'est encore là l'esprit décoratif des œuvres les plus pures de la Renaissance. Ce n'est que plus tard, à Saint-Pierre, à Saint-Jean-de-Latran, par exemple, que se manifeste le goût du colossal, souvent écrasant pour le monument. Dans l'architecture moderne, on peut affirmer presque à coup sûr que les plus belles sculptures sont aussi les mieux proportionnées à l'architecture.

La décoration sculptée des églises a encore trouvé un élément très beau et très pittoresque dans les tombeaux, les monuments votifs, et en général dans les monuments accessoires que l'usage permettait d'édifier dans les églises. Pour ces monuments, qui ne font pas partie de la structure même de l'édifice, la liberté est nécessairement plus grande. Ils peuvent impunément être de proportions diverses : au contraire, leur variété concourt à l'aspect pittoresque de l'ensemble de l'église. Vous connaissez ceux de l'abbaye de Saint-Denis, les tombeaux du cardinal d'Amboise, de Dreux-Brézé, les sarcophages de Brou, ou le tombeau moins connu de Lannoy, dans l'église de Folleville (fig. 1310). C'est en Italie surtout que ces monuments abondent, souvent exquis. J'en parlerai quelque jour en traitant des tombeaux : quant à présent et au point de vue de l'église, je dois seulement vous faire voir que ces réunions de monuments font de certaines églises les plus intéressants des musées : par exemple, à Venise, l'église des *Frari*, par elle-même assez ordinaire, devient ainsi l'un des monuments les plus intéressants pour l'artiste.

Je ne veux ni ne puis d'ailleurs vous décrire tous les chefs-d'œuvre qui décorent les églises. Vous savez assez que la *Pieta*



de Michel-Ange, les Vierges de Sansovino, le saint Georges de Donatello sont des merveilles. En sculpture comme en architecture, l'art religieux a été l'inspirateur et le maître incontesté.

Non moindre est la part de la peinture, décorative ou historique. La peinture a même précédé la sculpture comme importance de développement. On sait que d'anciens et intéressants vestiges de la peinture religieuse des premiers temps du christianisme se retrouvent dans les catacombes de Rome : un peu plus tard, dès l'époque de Constantin, la mosaïque décore les édifices religieux, et pendant plusieurs siècles elle est la peinture religieuse par excellence, depuis les premières basiliques jusqu'à

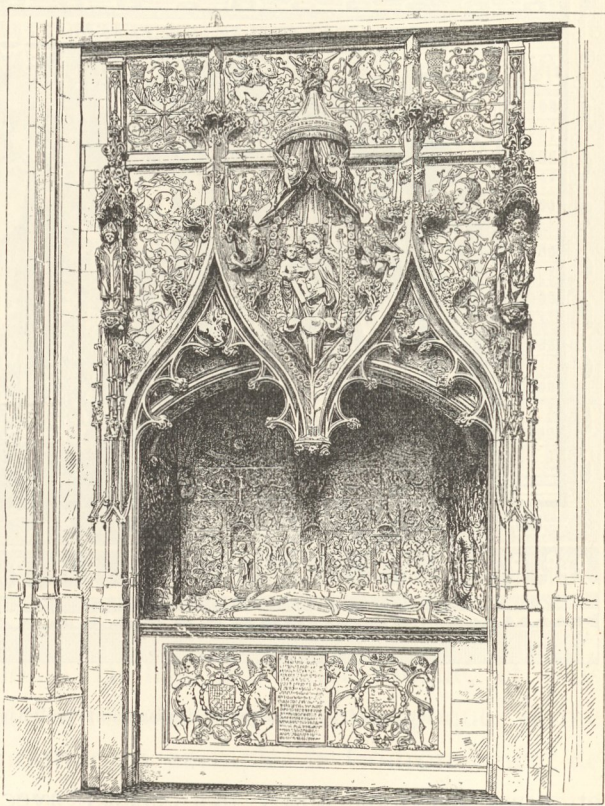


Fig. 1310. — Tombeau de Lannoy, à l'église de Folleville.

Palerme, Montréal, Saint-Marc de Venise, etc. Plus tard, nous trouvons encore la mosaïque, par exemple à Saint-Pierre de Rome, mais détournée de sa fonction initiale, et restreinte à la reproduction de tableaux.



Tout a été dit sur cet art si monumental de la mosaïque, dont l'exemple le plus remarquable est peut-être l'église de Saint-Apollinaris, à Ravenne (fig. 1311). La mosaïque exige forcément un dessin précis, un aspect mural; elle est inaltérable



Fig. 1311. — Mosaïque de l'église Saint-Apollinaris, à Ravenne.

et nous parvient après des siècles avec toute sa fraîcheur première. Les anciennes basiliques, avec leurs grandes surfaces nues, murs et absides, se prêtaient d'ailleurs admirablement à ce parti de décoration. La cathédrale de Montréal en offre l'ensemble le plus grandiose. La basilique de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, modernisée dans sa plus grande partie, a conservé une belle mosaïque d'abside (fig. 1312), exemple



intéressant d'une composition picturale fréquente dans ces anciens monuments.

Cependant l'art de *la fresque*, qui caractérise les peintures antiques de Rome et de Pompéi, subsistait conjointement avec la mosaïque, et produisait à son tour des peintures très remarquables : il suffit de rappeler ces noms : Giotto, Cimabué, Fra



Fig. 1312. — Mosaïque de l'abside de Sainte-Marie-Majeure, à Rome.

Angelico, Pinturicchio..... la liste en serait longue, et plus longue encore celle des chefs-d'œuvre de cette époque. Je me bornerai à vous en montrer un exemple, le Couronnement de la Vierge, à Florence, par Maso Finiguerra, d'après une ancienne et précieuse gravure (fig. 1313). Les *primitifs*, comme on les appelle, sont les artistes parfaits de la peinture religieuse : peinture essentiellement murale, d'un caractère à la fois humain et sanctifié par l'inspiration de l'artiste pénétré de son sujet et y croyant. Vous en voyez quelques spécimens au Louvre, et là vous pouvez voir quelles sont les qualités de cet art merveilleux ;



et cependant, vous les voyez dans la banalité du musée, déplacées et presque travesties par l'absence du cadre et de leur raison d'être.



Fig. 1313. — Couronnement de la Vierge.  
Fresque par Maso Finiguerra, à Florence.

Car ces peintures, comme auparavant ces mosaïques, on ne les faisait pas par dilettantisme artistique, ni par simple désir de décorer. Comme je vous le disais pour la sculpture, la peinture religieuse est un moyen d'enseignement religieux. A des naïfs, à des illettrés, que la lettre ne suffirait pas à instruire, — et d'ailleurs l'imprimerie n'existait pas, ou ne pénétrait pas encore dans les couches populaires — il fallait l'enseignement

par l'image, accompagnée parfois d'un texte très court qui en était la légende. Oui, il faut le dire parce que c'est vrai, cet art splendide était de l'imagerie. Lorsqu'on parle de ces peintures des primitifs, la pensée va d'abord à l'Italie, et c'est justice, car on est





Fig. 1314. — Fresque de Fra Bartolomeo à Lucques.



Fig. 1315. — Fresque de Fra Bartolomeo à Lucques.







contondu de la quantité de chefs-d'œuvre qu'a produits la peinture italienne des <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècles. Il en reste d'admirables spécimens dans la plupart des villes italiennes, et avant tout à Florence, et l'on y peut suivre la marche continue de cet art depuis Giotto, depuis même les mosaïques de Ravenne ou de Saint-Marc de Venise, jusqu'à la chapelle Sixtine. La peinture devient chaque jour plus habile, mais non pas plus chrétienne. Les fresques des *primitifs* sont naïvement religieuses : qui ne voit au contraire que les peintures de la chapelle Sixtine si puissamment grandioses sont plus philosophiques que religieuses ? Peut-être faut-il chercher un peu auparavant l'apogée de l'art des primitifs, conservant encore toutes ses croyances et déjà servi par une maîtrise parfaite, avec les Ghirlandaio, les Pinturicchio, et leurs émules, témoin ces belles fresques de Fra Bartolomeo dans la cathédrale de Lucques (fig. 1314 et 1315). On ne peut par les descriptions ou par les gravures donner une idée suffisante de cet art si prodigieusement fécond, si attachant, si poétique. Seule la vue des églises et des couvents peut faire voir sa continuité et sa perfection, en permettant de le voir dans le milieu nécessaire et dans son intime association avec l'architecture dont il est partie intégrante. Il ne faudrait pas croire cependant que ce fût un phénomène uniquement italien. Les fresques d'Albi ou de Cahors montrent bien que les mêmes idées, les mêmes désirs existaient en France, sans parler ici des peintures en grand nombre qui ont dû disparaître parfois sous un affreux badigeon. Les exemples en sont beaucoup plus rares qu'en Italie, et dans plusieurs régions françaises on n'en trouverait pas. Entre cet art et l'art italien, existe-t-il un lien ? La question a fait couler beaucoup d'encre : pour nous, elle est sans grand intérêt : à ce qui est beau et légitimement inspirateur nous ne demandons pas d'extrait de naissance. Voyez par exemple les



fresques, malheureusement dégradées, de l'église d'Abondance en Savoie (fig. 1316 à 1318). La Savoie est française géographiquement, elle a été politiquement italienne. Mais ces fresques qui rappellent celles d'Assise rappellent aussi celles qu'on voit dans plusieurs églises de Bourgogne. Elles sont italiennes ou elles sont françaises, qu'importe ? Elles sont belles, elles sont expressives, elles sont naïves et d'un sentiment exquis, surtout la *Salutation* et la *Crèche*; et elles sont parfaitement architecturales.

J'insiste sur ce point : je ne saurais en effet vous parler en détail de tout ce prodigieux ensemble artistique; ce serait aborder un cours d'histoire de la peinture. Je dois me limiter à vous faire voir son intime harmonie avec l'architecture. Cet art est absolument respectueux du monument; jamais il ne le déforme ni ne l'écrase. La proportion est toujours observée, le caractère mural est toujours maintenu, qu'il s'agisse de murs ou de voûtes. Plus tard, la peinture sera plus savante, elle poursuivra davantage l'illusion, mais elle sera moins monumentale. Elle oubliera qu'elle est faite pour l'architecture, et sera amenée à croire que l'architecture est faite pour elle. Au surplus, l'art restera toujours conséquent avec lui-même, et les peintures de Giotto ne seraient pas compatibles avec la chapelle de Versailles, par exemple. Ces questions délicates d'harmonie relèvent du sentiment artistique et échappent aux théories. Mais peut-être, qu'il s'agisse de sculptures ou de peintures, dégagerez-vous de ces quelques aperçus la véritable conception de la décoration des édifices religieux. La vraie décoration religieuse est celle qui ne se donne pas la décoration pour programme; ce n'est pas une esthétique décorative qui guidait le pinceau de Fra Angelico, c'était la foi, c'était sa dévotion, c'était le désir de persuasion par l'art à côté de la persuasion par la parole :





Fig. 1316. — La Salutation Angélique. Fresque dans l'église d'Abondance, Haute-Savoie.







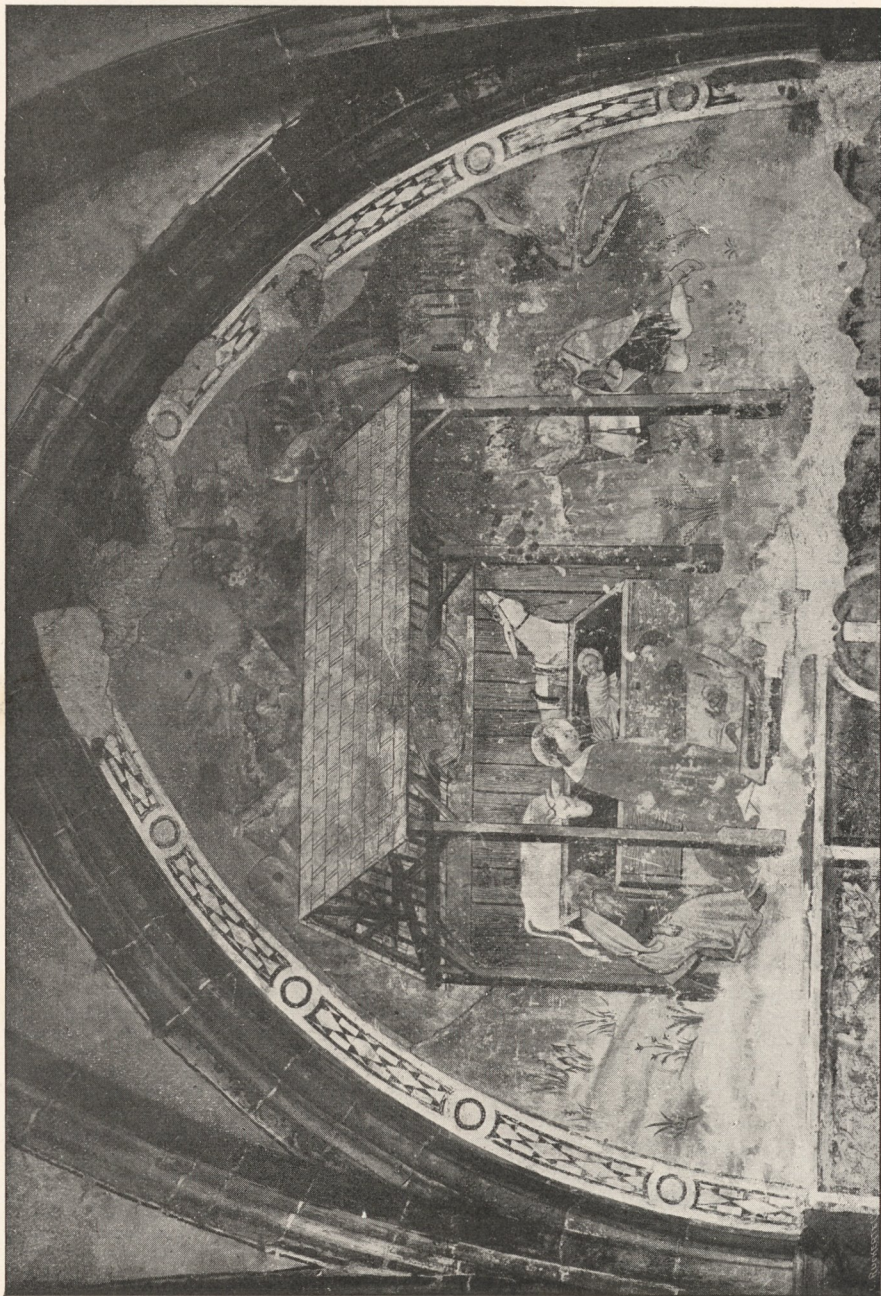
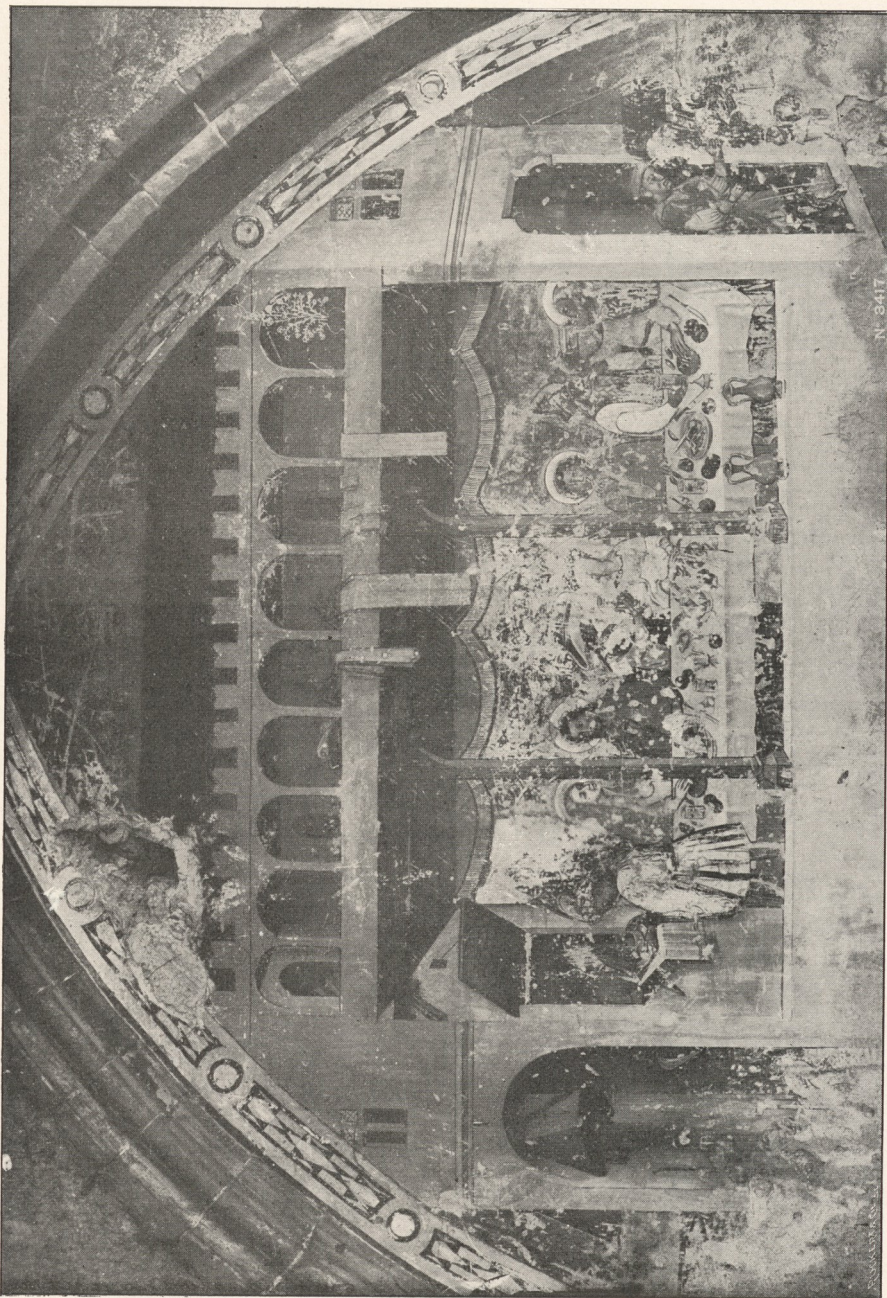


Fig. 1317. — La Crèche. Fresque dans l'église d'Abondance, Haute-Savoie.



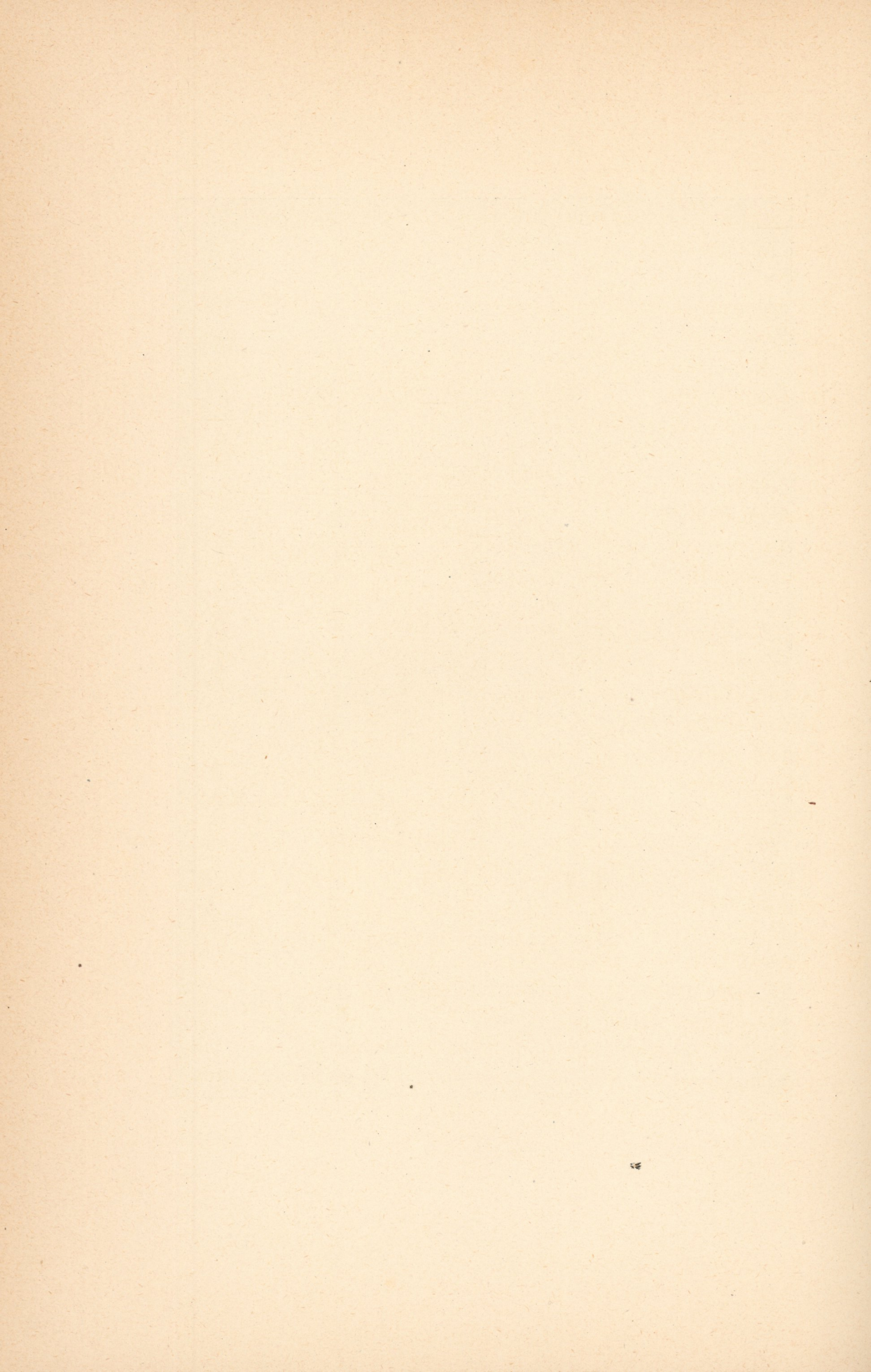






[Fig. 1318. — La Cène. Fresque dans l'église d'Abondance, Haute-Savoie.







ces fresques et les sculptures de Chartres, c'est le même art, car c'est le même idéal.

Cependant, avec les églises gothiques, il était inévitable qu'il se fît un remaniement profond de la peinture religieuse. Cette peinture, vous ai-je dit, collaborait à l'enseignement religieux, et, livrant un puissant moyen de vulgarisation, devenait un auxiliaire nécessaire du culte. Mais pour la peinture il faut des surfaces unies, et dans ces églises la surface unie n'existe pas ou presque pas. Un seul élément la livre, c'est la fenêtre. On y fut donc conduit à

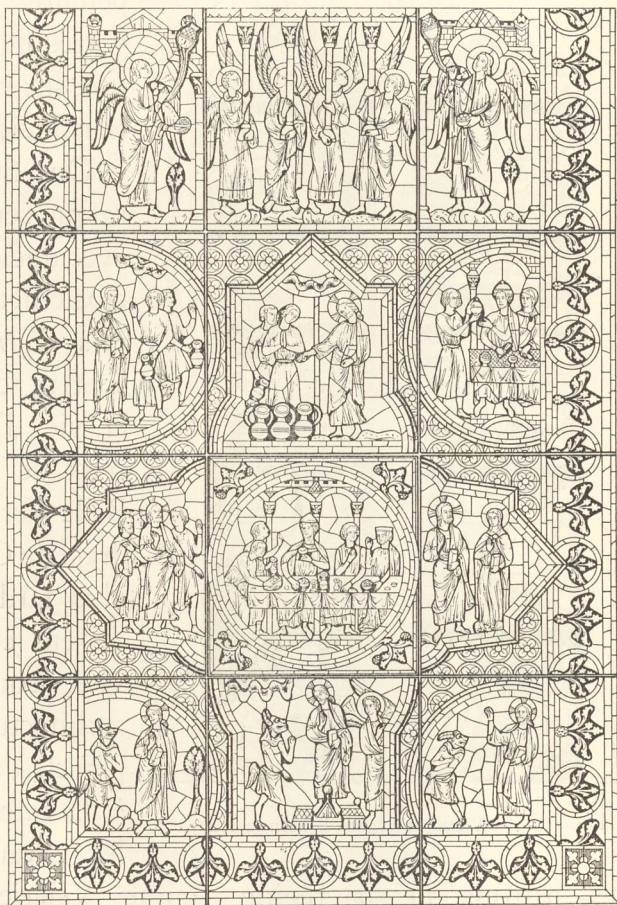


Fig. 1319. — Vitrail de N.-D. de la Belle-Verrière, à la cathédrale de Chartres.

transporter la peinture du mur sur la fenêtre : de là les vitraux. On connaissait les procédés, lentement acquis, de la peinture sur verre, et bientôt, après des tâtonnements inévitables, l'art



du vitrail fut créé et prit rapidement une magnifique extension.

Sans vous engager dans l'étude technique du vitrail, il est nécessaire que vous puissiez vous rendre compte des ressources qu'il offre à la composition. Le vitrail a deux moyens de peindre : la mosaïque en verres de couleur, et la peinture sur verre : l'une et l'autre translucides.



Fig. 1321. — Vitrail de l'église de Montmorency.

On fit d'abord la mosaïque seule, ou tout au plus avec quelques hachures, principalement dans les vitraux dits *légendaires*, qui représentent en sujets multiples la vie d'un saint, tels que ceux de Notre-Dame de la Belle-Verrière, à la cathédrale de Chartres (fig. 1319); plus tard, les figures grandissent et sont le plus souvent combinées avec une architecture de dais et de pinacles, comme par exemple à la cathédrale de Limoges les vitraux qui représentent les patrons de la région, sainte Valérie et saint Martial (fig. 1320). Puis, de plus en plus, on fit de la peinture, et à Paris même vous en avez de superbes exemples : à Saint-Séverin, à Saint-Gervais, à Saint-Étienne-du-Mont, à la chapelle de Vincennes, et, près de Paris, les célèbres vitraux de Montmorency (fig. 1321).





Fig. 1320. — Vitrail de la cathédrale de Limoges.







Le vitrail est donc une peinture, éclairée en transparence, et qui peut aller de la simplicité des mosaïques des anciennes basiliques à la souplesse de la Renaissance. Peinture d'ailleurs inaltérable, et qui, malgré la fragilité de la matière, arrive cependant à survivre aux autres peintures contemporaines. Tandis que les fresques des maîtres sont hélas bien abîmées, les vitraux que je vous cite ont conservé tout leur éclat.

Mais le vitrail présente une difficulté qui lui est propre : la multiplicité des pièces qui le composent, et par conséquent leur assemblage. On a bien tenté, à Dreux, de faire de la peinture sur de grandes glaces d'une seule pièce ; malgré la beauté des cartons de Ingres, le résultat n'a pas été heureux ; c'est qu'il est difficile d'arriver à obtenir les couleurs voulues sur des surfaces aussi grandes lorsque ces couleurs ne peuvent être réalisées que par la cuisson. Peut-être cependant y parviendra-t-on, et il n'y aurait assurément aucune objection à ce que la peinture sur verre ne fût pas assujettie à la combinaison de petits fragments, inévitables lorsque le vitrail est non pas une peinture mais une mosaïque. Quoi qu'il en soit les vitraux composés de nombreuses pièces exigent des procédés d'assemblage qui sont demandés à l'armature et à la mise en plomb. L'armature consiste en pièces de fer qui forment une sorte de grille rigide : le vitrail s'appuie à cette armature comme un espalier à un mur. Quant à la mise en plomb, ou sertissage de chaque morceau de verre, elle est disposée d'après le dessin, et c'est au peintre verrier qu'il appartient de la prévoir et de la déterminer. Les armatures restent toujours assez visibles, et les anciens verriers ont pris le parti fort simple de peu s'en inquiéter. Toutefois, cette disposition de l'armature doit plutôt, lorsque c'est possible, se combiner avec celle du vitrail, et réciproquement. Le vitrail de la Passion à la cathédrale de Poitiers (fig. 1322) est un



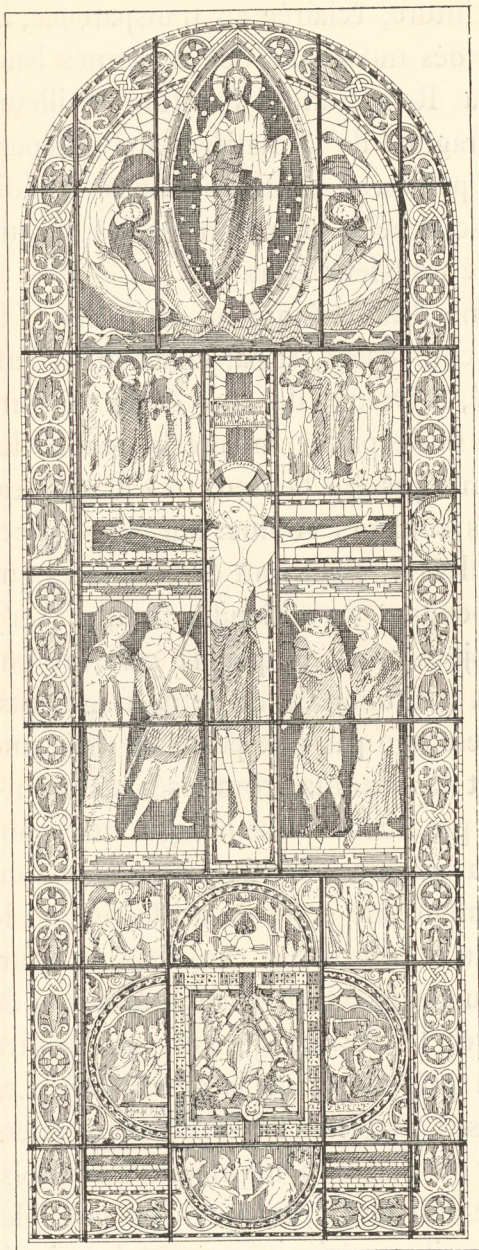


Fig. 1322. — Vitrail de la Passion, à la cathédrale de Poitiers.

exemple entre autres du soin qui peut et doit être apporté en pareille matière.

Mais vous entendrez dire souvent que l'art du vitrail est un art du passé, qui nous semble interdit. C'est une erreur. Il y a une technique spéciale du vitrail, qui n'est en somme que secondaire, étant après tout facile. Ce qu'il faut — ou ce qu'il faudrait — ce serait que les compositions de vitraux fussent confiées à de vrais artistes. On fait le contraire : on commande un vitrail à un industriel en vitraux, lequel prend des dessinateurs à bas prix ; la fabrication peut être suffisante, l'art est absent.

Ou encore on demande à un véritable peintre un carton, qu'on fait exécuter par l'industriel. Ces méthodes ne peuvent rien produire.



Mais soyez sûrs que si l'on chargeait un Delacroix, par exemple, de composer et d'exécuter personnellement un vitrail, il se renseignerait bien vite sur les exigences du métier, et ferait une œuvre. Autrement, mieux vaut des vitres blanches que des vitraux qui déparent le monument.

Les églises étaient-elles prévues avec de la coloration ? Les églises italiennes certainement, au moins pour la plus grande partie. En France, on peut soutenir que la décoration peinte était le complément prévu de nos églises ; cependant, la peinture est restée à l'état d'exception, et il faut bien dire que dans ces intérieurs, dont la pierre est apparente, tels que Notre-Dame, Amiens, etc., cette nudité de la pierre ne nous cause aucunement l'impression d'une lacune. Il convient d'ajouter que les essais de peinture qu'on y a faits après coup n'ont pas souvent été heureux. Il semble donc difficile que nos vieilles églises aient à gagner à cette parure parfois douteuse. Je ne veux pas dire par là que si vous composez des églises vous deviez vous abstenir de les peindre : c'est une affaire de goût personnel et de conception voulue. Mais en tous cas, n'oubliez pas ce grand principe que la décoration doit être respectueuse de la forme. La peinture doit accuser et faire valoir le parti pris architectural, et non le contredire ; les contre-sens sont fréquents et dangereux en pareille matière. Il ne peut guère être donné d'autre indication à ce sujet.

