

LA FRESQUE DE SAINT-DOMINIQUE

La vie artistique de Maurice Rocher débute réellement le jour où Robert Rey¹, secrétaire d'état aux Beaux-arts et chef du bureau des Travaux d'art, lui passe commande le 31 juillet 1945 d'une fresque de 78 m² pour l'église Saint-Dominique, rue de la Tombe-Issoire à Paris, et qu'il réalise dans ce but une maquette en papier mâché que le conservateur vient voir chez lui en 1946. Un article de l'Art sacré en retrace l'historique : « On doit une particulière reconnaissance à M. Robert Rey directeur des Arts plastiques qui, pour contribuer à la renaissance de la peinture monumentale, a fait exécuter des fresques dans diverses églises de la région parisienne par des artistes qui lui semblaient désignés pour de telles tâches. À vrai dire, ces tentatives ont jusqu'ici indiqué plutôt les difficultés et donné des espérances mais il y a des réussites, dont la plus remarquable est certainement celle de ce jeune artiste évidemment né pour la peinture murale et religieuse². »

Maurice a appris la technique de la fresque auprès de son professeur des Beaux-arts Pierre Ducos de la Haille³ et a admiré au Musée des Colonies à Paris⁴ ses fresques, gigantesques et colorées, ornées de personnages sculpturaux et de décors verdoyants, qui lui ont inculqué le goût du monumental, mais il a bénéficié aussi aux Ateliers de l'enseignement d'art mural du fresquiste Pierre Dubois⁵ qui y enseignait la technique, en insistant particulièrement sur la densité de la couleur et l'importance des tons sombres ; tandis qu'au même moment George Desvallières et Maurice Denis se préoccupaient davantage de l'histoire sainte ou de définir de l'art sacré, même si Denis a toujours prodigué à ses élèves des conseils précieux sur l'art de la fresque. Les fresques des Ateliers, la plupart du temps anonymes, féminines et très souvent collectives (Marthe Flandrin a seule poursuivi une carrière personnelle) étaient alors commandées aux Ateliers par les instances ecclésiastiques puis gérées par le directeur Henri de Maistre qui rémunérait lui-même les artistes. Il faut cependant admettre que ces fresques, en dépit de leurs qualités plastiques et l'intérêt réel de l'église du Saint-Esprit à Paris⁶, nous

¹ Maurice REY, 1888-1964, conservateur en chef des Musées nationaux, directeur des arts plastiques à la direction des Beaux-arts, membre de l'académie des Beaux-arts, professeur à l'école du Louvre et à l'école des Beaux-arts

² P-R. REGAMEY, *L'éducation artistique du clergé et des fidèles*, *L'Art Sacré*, janvier-février 1947

³ Pierre-Henri DUCOS de la HAILLE (1889-1972), succède à Paul Baudouin pour l'enseignement de la fresque à l'École Nationale des Beaux-arts en 1929. cf. Anne-Claire AULIARD-VILLAIN, et Pierre DUSSAILLANT, *Catalogue raisonné pour l'exposition Pierre Ducos de la Haille*, Musée de Cognac, 2010.

⁴ Actuellement Musée de l'Immigration, Porte dorée, Paris, 12^e

⁵ Pierre DUBOIS (1886-1972) a enseigné l'art mural aux Ateliers d'Art sacré dès leur fondation.

⁶ Les meilleurs fresquistes contemporains sont dans l'église du Saint-Esprit à Paris 12^e (dont les Ateliers d'art sacré) avec des panneaux de Henri de Maistre, Pauline Peugniez, Marie Baranger,

paraissent aujourd'hui quelque peu fades et conventionnelles, en tout cas dépourvues de l'éclat unique des fresques du Quattrocento que Maurice Denis aimait tant... Elles n'étaient pas non plus bien acceptées par le public catholique qui les jugeait trop innovantes, un public composé, écrit le père Regamey, « de très pieuses religieuses et de très vénérables prêtres et prélats ⁷ », le religieux insistant sur « la nécessité des contacts à réaliser entre l'art vivant de qualité et le public religieux ». Ces fresques, leur composition conventionnelle, leur figuration réaliste ou leurs teintes douces nous semblent manquer de la vitalité et de la puissance expressive d'autres artistes comme Ducos de la Haille ou Rivera. Comme l'explique Claire Vignes-Dumas « Toutes ces œuvres manifestent la volonté d'établir un système de représentation ordonné sur la figure principale dont la dimension et la présence structurent l'espace, les autres personnages lui étant subordonnés comme dans la peinture médiévale ou primitive italienne. Ces critères de représentation caractérisés par le refus de perspective aérienne s'inscrivent dans l'héritage de Sérusier et de Gauguin, adapté par Maurice Denis à la peinture religieuse⁸. ». Le père Regamey évoque de son côté le contexte de la commande : « Notons donc aujourd'hui avec joie qu'un important travail vient d'être confié, dans une église parisienne, à un des meilleurs élèves des Ateliers, Maurice Rocher⁹ » rappelant : « Il ne faut pas oublier que ces Ateliers furent fondés jadis sur un plan corporatif, pour que les élèves puissent recevoir de l'exécution en commun de travaux réels, c'est-à-dire de l'expérience même, ce que jamais aucun professeur ne saurait enseigner à un artiste. Et il est désolant de penser que le public ecclésiastique ait si rarement, par ses commandes, contribué à cet effort des Ateliers¹⁰. »

Si, dans ses fresques, Maurice Denis s'inspirait des compositions de Fra Angelico, Piero della Francesca, Masaccio ou Paolo Uccello, il n'utilisait pas toujours leur technique¹¹ et a préféré au début peindre à l'huile sur toile marouflée ou *a tempera* sur le mur¹², son collaborateur Henri Marret ayant, lui, aquarellé sa fresque de la chapelle du Prieuré. Dans une lettre à son ami Marie-Alain Couturier, Pierre Dubois décrit la minutieuse technique de la *fresque à l'italienne*,

Marthe Flandrin ; Maurice Denis étant lui, l'auteur de la Pentecôte dans l'abside et George Desvallières, celui du chemin de croix. Au sujet des autres peintres fresquistes sollicités, voir Miriam SIMON, *Paul Tournon, un architecte catholique*, livraisons d'histoire de l'architecture n° 27, 1^{er} trimestre 2014

⁷ Pie REGAMEY, *L'éducation artistique du clergé et des fidèles*, *l'Art Sacré*, *op. cit.*

⁸ Claire VIGNES-DUMAS, *Le décor dans les églises parisiennes de la première moitié du XXe siècle*, dir. Isabelle RENAUD-CHAMSKA, *Paris et ses églises de la Belle époque à nos jours*, Paris, éd. Picard, 2017, p. 90-125

⁹ *L'Art Sacré*, janvier-février 1947

¹⁰ *L'Art Sacré*, janvier-février 1947

¹¹ cf. Jean RUDEL, *Technique de la peinture*, Paris, PUF, 1954, p. 42 cité par Claire VIGNES-DUMAS, *La fresque à la française et les débats sur la « vraie fresque » pendant l'entre-deux-guerres*, Le Point Riche, 2020

¹² Le terme *tempera* désigne une technique de peinture basée sur une émulsion grasse ou maigre : à l'œuf, à la colle de peau etc

si difficile à reproduire : « la vieille tradition consiste à indiquer d'abord les ombres. On laisse la couleur se fixer. Puis on polit les surfaces colorées obtenues en écrasant la fameuse couche de carbonate de chaux en formation. On repasse une nouvelle couche de couleur qui absorbe l'humidité libérée par la disparition de la croûte de ciment. On passe ensuite les tons locaux sur les ombres, on les pose franchement dans les zones destinées à être claires. Puis on accentue les parties voulues des ombres. Les demi-teintes et les lumières les plus vives sont posées en dernier. En ce cas, il est possible sans risque d'empâter les lumières avec de la chaux en pâte et la couleur voulue. Michel-Ange et sans doute Giotto peignaient avec le blanc de chaux et obtenaient ainsi une surface presque lisse, ainsi que des tons rompus que nous n'avons pas¹³ ». Le père Couturier raconte de son côté à Denis avoir beaucoup admiré à Oslo « des fresques de Per Krohg¹⁴ et de ses amis, faites à l'italienne (c'est-à-dire avec du blanc) et qui sont d'une matière admirable. Malgré le charme du procédé français, je crois que l'autre est le vrai ; seulement il est plus difficile encore, à bien des points de vue¹⁵ ». Quand Maurice Denis se met à peindre en 1901 le déambulatoire de l'église Sainte-Marguerite du Vésinet, il le fait d'une façon classique, sur enduit de sable et de chaux, avant de découvrir en 1923 le procédé du Stic B¹⁶ (des pigments en suspension dans de l'huile de lin cuite auxquels on ajoute de la gomme dure et des oxydes de zinc et de titane) et de le vanter enthousiasmé en 1934, affirmant : « Tous les bons entrepreneurs sont au courant du Stic B, ce sont trois couches d'enduit pierre, peinture spéciale toute préparée qu'il faut étendre sur les murs. Pas de pinceaux spéciaux, les couches sèchent très vite mais il est essentiel que l'enduit pierre soit poché c'est à dire comme peint au pochoir de façon à produire un grain demi-fin pour mieux faire vibrer les couleurs ; la matière est bien plus belle.¹⁷ » Il décidera par la suite de l'utiliser à Saint-Louis de Vincennes et dans l'abside du Saint-Esprit à Paris, l'épaisseur de matière du Stic B convenant bien à sa sensibilité artistique.

Mais qu'enseignait-on alors aux élèves des Ateliers ? Fort de son expérience d'art mural, Maurice Denis leur prodiguait bien évidemment des conseils sûrs, préconisant par exemple d'établir au tout début de la commande un cahier de charge précis comportant l'échelle de l'édifice, la composition générale et l'ébauche du plan de coloration, en leur conseillant ensuite de dessiner leurs croquis avec des modèles vivants (d'où le réalisme de ces fresques) et de dessiner

¹³ Archives Père A. M. COUTURIER, Bibliothèque du Saulchoir, C.3C62a ; in Claire VIGNES-DUMAS, *Les techniques de l'art originalité et apport mural des Ateliers d'art sacré*, Actes du colloque sur les AAS, INHA, novembre 2019, publication prochaine ; et « *La fresque à la française* » de Paul Baudouin et les débats sur la « vraie fresque » pendant l'entre-deux-guerres, *Le Point Riche*, 2020.

¹⁴ Per KROGH, 1889-1965, artiste norvégien.

¹⁵ En 1935. cf. Jean RUDEL, *op. cit.*

¹⁶ Stic B : Le Stic B est une peinture chère mais qui se substitue bien à la fresque et se révèle très couvrante.

¹⁷ Maurice DENIS, *Stic B*, Archives départementales des Yvelines

leurs calques de façon à pouvoir les décalquer sur le mur. Mais tous ces conseils excellents concernaient plutôt l'art monumental que la technique, tandis qu'au même moment, en France et à l'étranger, se multipliaient les recherches d'un matériau reproduisant artificiellement l'aspect de la fresque, recherches qu'il aurait été intéressant d'étudier¹⁸. Alfred Sauvage¹⁹ par exemple peignait, entre 1936 et 1939, sur un enduit sec ; Angel Zarraga²⁰ travaillait sur enduit humide avec un médium d'œuf et d'huile ; Praxitèle Zographos²¹ obtenait ses éclatantes couleurs grâce à une peinture à l'œuf sur gesso, etc. Or en parlait-on aux Ateliers ? A-t-on évoqué la fresque de Fernand Léger au Venezuela²² ? Étudié le graphisme de²³ Diego Rivera²⁴ (ancien élève de Beaudouin aux Beaux-arts) ou de José Clemente Orozco²⁵ au Mexique (un communiste plus sensible au thème de la machine qu'aux problématiques catholiques), tous deux ayant vécu et exposé à Paris dans les années vingt²⁶ ? Vu *la Danse*²⁷ de Matisse de 1932, il est vrai sur toile marouflée ? (Mais Denis détestait le style de ce peintre qu'il jugeait artificiel, écrivant : « ce qu'on trouve en particulier chez Matisse, c'est de l'artificiel. C'est la peinture hors de toute contingence, la peinture en soi, l'acte pur de peindre. Ce que vous faites, Matisse, c'est de la dialectique²⁸ »). Montré *la Fée Électricité* de Dufy de 1937 qui illustre les « techniques appliqués à la vie moderne », selon les termes officiels de l'Exposition universelle de 1937, peinte sur contreplaqué avec un médium rendant transparente la matière, d'après des modèles nus puis costumés, les dessins étant reportés sur le bois au l'aide d'une lanterne magique ? Maurice, attentif aux nouveaux courants picturaux, n'en parle pas dans son journal. Les architectures du Bauhaus allemand ou d'Auguste Perret en France semblent pareillement absentes, montrant le peu d'intérêt de Maurice Denis pour la structure physique de l'édifice ou le support du décor - voire pour la modernité en général -, Denis écrivant : « Dans la pratique, le moins d'architecture possible. C'est de l'architecte de chaque église que nous attendons

¹⁸ Cf. Claire VIGNES-DUMAS, *op. cit.*, 2017, p. 111

¹⁹ Alfred SAUVAGE (1892-1974), peintures murales de la chapelle Sainte-Thérèse de l'église Saint-Honoré d'Eylau, 1930.

²⁰ Alfred ZARRAGA (1886-1946), chemin de croix du Sacré-Cœur de Gentilly 1936, crypte de Notre-Dame-de-la-Salette à Suresnes, Chemin de Croix de l'église Saint-Martin à Meudon 1940, crypte de Saint-Ferdinand des Ternes 1941, (Marie MONFORT, Jannie MAYER, Claire VIGNES-DUMAS, *Patrimoine des Hauts de Seine Guide des peintures murales 1910-1960*, Paris, éd. Somogy, 2008).

²¹ Praxitèle ZOGRAPHOS (1906-1990), Église des Franciscains, rue Marie Rose à Paris, 1936

²² Fresque à l'université centrale du Venezuela

²³ Paul BAUDOÛIN (1844 et 1931), peintre fresquiste français

²⁴ Diego RIVERA (1886-1957), communiste, influencé par Paul Baudouin, fresquiste français.

²⁵ José Clemente OROZCO (1883-1949). Un de ses thèmes de prédilection est l'homme contre la machine.

²⁶ OROZCO en 1925, Rivera de 1914 à 1919

²⁷ Paul MATISSE, *la Danse*, fresque sur toile marouflée, fondation Barnes, 1932

²⁸ Maurice DENIS, *De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories en peinture*, Théories 1912, Paris, éd., 1922

des commandes et des indications²⁹ » ; ce « moins d'architecture possible » étant sans doute à l'origine de la fermeture des Ateliers en 1947, la modernité s'installant.

Néophyte mais consciencieux, Maurice Rocher, lorsqu'il se met à peindre les immenses personnages du chœur de l'église Saint-Dominique, avec des couleurs vives sur un fond bleu, dans un style expressionniste hérité de Desvallières mais personnel, s'efforce d'appliquer la technique apprise de Ducos de la Haille ; mais il s'inspire aussi de l'expérience de Paul Dubois aux Ateliers, décrite dans une lettre à son ami le père Couturier où il lui recommande « de ne pas laisser de zone de mortier non peinte et de ne pas avoir peur de superposer les couches, afin de donner à la couleur le maximum de sa force, en évitant toutefois de peindre épais. Fais attention aussi que pour être belle et solide d'aspect, la fresque doit être assez peinte. Il faut se méfier de l'effet joli qu'on obtient sur le mortier frais. En séchant, les tons qui paraissent enveloppés par suite de la teinte un peu grise du mortier frais et par l'état général d'humidité, en séchant, ces tons deviennent durs et pour l'effet, ne s'accrochent pas. Et aussi, la transparence, trop générale du blanc où on ne l'a pas soupçonnée rend la fresque creuse et d'aspect assez pauvre. Il faut donc prévoir cet effet et nourrir assez, sinon en montant les tons, du moins, en les accompagnant, en les modelant par l'apport de tons secondaires, noirs, terres d'ombre, employées très légères, qui détruiront là où elle ne doit pas être cette sonorité inattendue du mortier. » (31 juillet 1928) Maurice se lance courageusement dans l'élaboration de sa fresque. Le mur n'étant pas très sain, il envisage tout d'abord une toile marouflée mais finalement gratte l'enduit puis pose un sous-enduit avec, par-dessus, une couche d'enduit à la chaux, suivant la méthode traditionnelle. Il travaille alors plusieurs mois à l'intérieur de l'église à l'assainissement et la préparation des murs, éprouvant ce qu'a vécu Maurice Denis en 1901 quand il écrivait à André Gide : « Depuis deux mois, je vis littéralement au Vésinet, depuis le matin jusqu'au soir. Je vis toujours sur les échelles, entouré de décorateurs, déjeunant avec eux chez le marchand de vin. Ceux qui ont pratiqué la fresque ne se rappellent pas sans plaisir la vie de l'échafaudage, c'est-à-dire la lutte passionnante contre la matière ; le mur, la couleur, la matière optique ; l'attention aux proportions, à l'architecture, à la visibilité ; l'interprétation des esquisses, des dessins et des documents ; enfin la joie qu'il y a à trouver coûte que coûte la solution des problèmes qui ne peuvent attendre. Cela demande de la bonne humeur, de l'endurance, de la simplicité³⁰. » Tout cela nécessite du matériel et des frais qu'il détaille minutieusement : L'échafaudage, le maçon, les couleurs en poudre, la chaux, cent mètres de papier et de calque, huit litres de fixatif, les fusains, les pinceaux, les truelles lui coûtent cent seize mille francs, et il en gagnera cent-quatre-vingt-dix-mille, d'où un gain

²⁹ Maurice DENIS, *Nouvelles Théories*, op. cit., p. 280

³⁰ Maurice DENIS-André GIDE, *Correspondance 1892-1945*, lettre 97, 1901, éd. P. Masson et C. Schaffer, Paris, éd. Gallimard, 2006 ; in Fabienne STHAL, *Beautés du Ciel, décors religieux de Maurice Denis au Vésinet*, éd. Conseil Général des Yvelines, 2014

pour l'artiste de soixante-quatorze mille francs³¹. Il peint Dieu-le-Père dans sa gloire au centre de la coupole, cerné d'une belle couleur orange, et son ami Jean-Marie le photographie devant la fresque terminée, debout dans sa salopette de travail, triomphant tel le Christ surgissant du tombeau du tableau *Résurrection* de Masaccio... - Une étude de perspective ou un clin d'œil farceur des jeunes gens ?



1 Maurice Rocher devant sa fresque du chœur de l'église Saint-Dominique, Paris, 1946

Un article de *La Vie Catholique* décrit son travail : « Dans la vaste demi-coupole, une peinture monumentale... Les personnages se détachent en brun et beige rose sur un fond d'un bleu profond donnant à l'ensemble une magnifique austérité. Les personnages, malgré leur taille, restent à l'échelle de l'église. Au centre, Jésus ressuscitant, entouré de Saint-Pierre, de Saint-Paul et de Saint-Augustin, auprès duquel se tient Dominique ; de l'autre côté, l'ange de la Résurrection, la Vierge Marie, une sainte femme et Jean-Baptiste, tous dominés par la figure majestueuse du Père, qui s'inscrit tout entier dans le haut de la coupole. C'est une œuvre pleine et grande, traitée en larges masses solides, sans figinages ni mièvreries, et habitée par un profond sens religieux. » Un autre journaliste détaille : « La couleur, simple et intense, ramenée pour l'essentiel à des alternances de sombre et de clair sur un fond bleu, contribue au puissant effet de cette construction de structures. Le plafond est tout entier occupé par la figure de Dieu le Père pour laquelle l'artiste a admirablement su résoudre la difficulté que lui proposait le cadre architectural : la figure est en effet traitée en un saisissant raccourci qui, souligné par la répartition de la couleur, sert à mettre l'accent sur le visage et sur les mains où est concentré le symbolisme de cette partie de la composition. Sur le pourtour inférieur, dans le Christ jeune et maigre on retrouve peut-être un souvenir du Greco, comme dans la figure de Dieu le Père se retrouvait celui de Michel-Ange. » (Signé Henri Lemaître qui ajoute : « Contrairement aux mauvaises habitudes trop fréquemment répandues depuis le

³¹ Échafaudage : 23.282 francs ; maçon : 56.000, couleurs en poudre 6.409 ; chaux 1.368 ; maquette 1.200 ; 100 m² de papier, 100 m² de papier calque, 8 litres de fixatif, fusains, pinceaux, truelles : 28.000 ; hébergement et nourriture de janvier à juillet : 25.000 francs (archives familiales)

XIXe siècle, l'artiste n'a pas traité sa fresque comme un tableau de chevalet agrandi³² ».)

Sur une photo, on le voit perché sur une échelle en train d'esquisser la figure de Dieu le Père en grandeur nature sur papier calque, ou en train de lisser à la main la fresque (un lissage réputé difficile) rejetant apparemment la pratique des Ateliers qui consistait à la laisser grumeleuse³³.



2 Maurice Rocher réalisant la fresque de l'église Saint-Dominique, 1946

La Vie Catholique l'interviewe.

— *Quelle est votre méthode de travail ?*

— *Je peins à la fresque. Fresque vient d'un mot italien qui signifie « frais ». Ce procédé consiste à peindre sur un mur recouvert d'un mortier de chaux. Il est nécessaire de travailler ce mortier avant qu'il ne soit tout à fait sec. Cette méthode, si elle permet de faire les teintes de façon définitive, présente des inconvénients : une fois les couleurs posées, il est inutile d'essayer de faire la moindre retouche ; la teinte est inaltérable. La période de préparation est très longue. J'ai travaillé à la maquette pendant deux mois, ensuite il m'a fallu faire des essais de couleurs sur mortier pendant deux autres mois, pendant lesquels j'ai étudié la façon dont la couleur se modifiait au séchage. Après, le travail fut la mise en cartons. Chaque partie de ma décoration est reportée grandeur nature sur de grands cartons ; cela m'a pris quatre mois. Alors, j'ai seulement pu commencer à monter l'échafaudage et à peindre directement sur le mur (environ deux mois). La surface est de*

³² Henri LEMAITRE, *La Vie Artistique*, 27 décembre 1950

³³ Paul BAUDOUIN, *La fresque, sa technique et ses applications*, Paris, éd. Massin, 1914, p. 31 ; Claire VIGNES-DUMAS, *Les techniques de l'art mural aux AAS*, op. cit. in *Les Ateliers d'Art sacré (1919-1947), Rêves et réalités d'une ambition collective*, éd. Campesino Editore, dif. Hermann, coll. Hautes Etudes, 2022

quatre-vingts mètres carrés. La tête du Père mesure un mètre soixante de haut, sa main un mètre vingt. Nous avons eu des ennuis car la muraille est composée d'éléments divers : plâtre, meulière, pierre blanche sur lesquels les couleurs ne rendaient pas toujours le même ton en certains endroits. J'ai dû reprendre le travail en supprimant le mortier et en demandant au maçon d'en refaire un autre. On ne trouve plus en France de compagnons qui sachent faire le mortier de fresque. Il faut aller les chercher en Italie. »

Ce travail change définitivement la position de Maurice aux Ateliers et signe même symboliquement la perte d'influence des Ateliers d'Art Sacré puisque ce n'est plus l'Eglise (via les Chantiers du Cardinal³⁴) qui confie une commande au directeur Henri de Maistre, mais un élève qui la reçoit directement des mains du Secrétariat aux Beaux-arts et l'exécute sans suivre tous les codes habituels. Niant l'intérêt de cette fresque, Henri de Maistre lui refusera alors le grade de compagnon. Rocher raconte l'événement :

De Maistre qui était chef des compagnons m'a fait venir dans le bureau pour me dire : « Maurice Rocher, les compagnons se sont réunis, nous avons décidé de vous nommer apprenti. J'ai répondu : Je refuse d'être nommé apprenti. J'ai réalisé une fresque à Saint-Dominique, aucune de vos personnes n'a réalisé une fresque de cette importance. Vous me nommez compagnon tout de suite ou rien du tout ! Ce fut rien du tout. C'était la guerre ouverte. Cela s'est aggravé du fait que Desvallières m'a demandé de prendre des cours, ce qui fait que je n'ai jamais été en bons termes avec les compagnons. Moi, j'aurais été assez fier d'être nommé compagnon mais il fallait se plier à la hiérarchie et j'ai refusé³⁵.

L'utopie des Ateliers était bien morte, l'art tendait à devenir individuel même si quelques fresquistes chrétiens allaient continuer à œuvrer ensemble quelque temps à Saint-Jacques-le-Majeur de Montrouge³⁶ en 1947, une nouvelle commande de Robert Rey qui cherchait décidément à encourager les jeunes artistes. Rocher exécutera ensuite d'autres fresques, à Étapes en Belgique, à Souilles en Normandie en 1949, à la chapelle de l'Action Catholique de Caen³⁷ en 1950, à Beauraing en Belgique en 1970 (une peinture sur béton) mais il ne pourra jamais s'écrier comme Maurice Denis au Vésinet « *je crois bien que j'ai trouvé ma vraie voie³⁸ !* », et les évoquera peu par la suite et jamais au sein de sa famille. Puis, plus tard, la fresque passant de mode, il proposera plutôt des mosaïques, ainsi à Bertrix en 1953, à Marloie en 1955 et à Rechrival en 1958 en Belgique, à

³⁴ Les Chantiers du Cardinal, créés en 1931 par le cardinal Verdier pour promouvoir la construction et l'entretien des églises catholiques de Paris et de la région parisienne.

³⁵ Cité par Nathalie LIONET-CASTAING, *maitrise d'histoire de l'art*, op. cit.

³⁶ Trois cent mètres carrés pour l'église Saint-Jacques-le-Majeur de Montrouge (André Auclair et Robert Lesoumit dirigent un collectif d'artistes de 1947 à 1949)

³⁷ La Pentecôte, déplacée ensuite à l'église Saint-André de Caen.

³⁸ Correspondance Maurice DENIS-André GIDE, lettre 97, 14 octobre 1901, op. cit.

Bujumbura au Burundi³⁹, ou encore des tapisseries comme au Mesnil-Véron en 1959. Signe des temps, l'abbé Lanotte lui réclamera en 1960 une mosaïque « *haute en couleur, comme une affiche*⁴⁰ » !



3 Les Ateliers d'Art Sacré, 1945

Ensuite, dans une démarche maladroite (mais il n'a que vingt-neuf ans), sans doute encouragé par le jeune journaliste ambitieux qu'est son ami Joseph Pichard⁴¹ qui a fondé le O.G.A.R en 1934 (Office Général d'Art Religieux), *l'Art Sacré* en 1935 et *l'Art chrétien* en 1955, Maurice a ensuite l'idée de réclamer plus de responsabilités aux Ateliers (où il est déjà correcteur) ce que Henri de Maistre et Madame Denis lui refusent. En fait, l'école fermera ses portes un an plus tard, vite remplacée par le Centre d'art sacré fondé par Rocher, Pichard et Jacques Le Chevallier⁴² (verrier mais aussi éditeur d'images saintes⁴³) dans les anciens locaux des Ateliers, avec un programme identique. Rocher se chargeant de la fresque et Le Chevallier du vitrail. On prétend y enseigner le dessin, la peinture, la décoration, les techniques de la peinture murale, le vitrail, la tapisserie, la mosaïque, l'imagerie, les arts graphiques ou textiles et aussi la religion, la théologie et l'histoire de l'art⁴⁴. Maurice souhaitait alors perpétuer l'enseignement de Denis comme le montrent ses notes de cours : *Dire à ceux qui voudraient orner les murs qu'en aucun cas ils ne doivent nuire à l'architecture mais essentiellement l'accompagner, que le décor doit être conçu en fonction de l'édifice, de ses volumes, de ses plans, de sa lumière, et en tenant compte des déformations optiques causées par l'éloignement, les courbes ou la hauteur. Il s'agit premièrement de définir l'échelle des personnages et c'est quelquefois difficile.*

³⁹ Collège interracial de Bujumbura (Vierge dans l'église et Pentecôte à l'extérieur).

⁴⁰ André LANOTTE, *Art d'église*, n° 112, 3^e trimestre 1960

⁴¹ Joseph PICHARD (1892-1973), aussi fondateur du Salon d'Art Sacré et vice-président du Syndicat des Critiques d'art

⁴² Jacques LE CHEVALLIER (1896-1987), peintre-verrier, graveur et décorateur, professeur du vitrail à l'école des Beaux-arts de Paris, collaborateur de Louis Barillet jusqu'en 1945

⁴³ Édition Oedilia, 12 rue Jean Ferrandi, 6^{ème}, Paris

⁴⁴ Selon *Le Figaro* du 12 octobre 1948

*Denis ne disait-il pas que la première qualité d'une fresque était justement de posséder ce sens de l'échelle⁴⁵ ? La critique Madeleine Ochsé⁴⁶ décrit l'école dans la revue Ecclesia : « Je suis monté au Centre d'Art Sacré. Ce nom pompeux recouvre, matériellement, une très pauvre réalité : un atelier aux murs vétustes, sa prolonge, sorte de remise où se déposent les maquettes en cours, et le cagibi du directeur dont une table de cuisine et deux chaises titubantes composent l'unique décor. » On le voit, Maurice ne s'est pas alors affranchi de l'influence de ses maîtres et n'a pas encore compris qu'il doit voler de ses propres ailes s'il veut trouver son propre style. Il est d'ailleurs vite déçu par des élèves individualistes qui méprisent l'idée d'art sacré, ce qui ne les empêchera pas de faire carrière dans la Reconstruction à l'image de François Chapis... *A peine savaient-ils faire une maquette qu'ils avaient déjà des commandes de vitraux et roulaient en voiture de sport, alors qu'ils n'avaient même pas su payer les cours⁴⁷.* Ils se spécialisent trop vite, précise Le Chevallier qui déclare : « la spécialisation tue l'artiste or l'artiste doit avoir une nuque raide et résister s'il veut conserver sa personnalité. » Car les commandes de la Reconstruction affluent, souvent confiées aux débutants faute d'artistes plus chevronnés. « Songez que j'ai réussi depuis que je m'occupe du Centre, raconte Le Chevallier, à faire entrer quinze jeunes gens et jeunes filles dans le circuit des commandes, jusqu'ici fermé et gardé par les marchands ». De son côté Madeleine Ochsé constate « Le curé qui reçoit un élève de Jacques Le Chevallier, peut lui demander conseil pour l'aménagement de son autel, l'éclairage, le chemin de croix, les vêtements liturgiques ». Mais, confirmant les doutes de Maurice qui quitte le Centre en 1952, les travaux des élèves exposés à Strasbourg sont, cette année-là, jugés décevants. « Les élèves du Centre d'Art Sacré présentent d'innombrables maquettes aux mérites évidemment divers, écrit un critique. L'exposition est excellente quoiqu'on ne saurait se départir de l'impression de se trouver bien souvent devant des devoirs de style renouvelés des styles romans ou gothiques, parfois pastichés ou devinés à travers les rétines d'un Rouault ou d'un Léger⁴⁸ ». Rocher, qui s'efforçait stoïquement d'enseigner les notes de mémoire à ses élèves (*il m'est arrivé d'avoir des élèves à qui j'ai essayé de l'apprendre. Je leur ai dit : c'est le salut, il faut passer par là. Personne n'a accepté. Je ne croyais pas à l'enseignement, bon*), déçu, abandonne l'enseignement en 1952 pour se consacrer à la fresque, au vitrail et bientôt exclusivement à la peinture.*

⁴⁵ Archives familiales

⁴⁶ Ecclesia, juin 1954

⁴⁷ Entretiens, p. 45

⁴⁸ Roger KIEHL, *Dernières nouvelles d'Alsace*, 28 avril 1952