

LES VITRAUX

La fresque de Saint-Dominique a fait connaître Maurice Rocher des architectes en chef des monuments historiques du Ministère de l'Urbanisme et de la Reconstruction (créé en 1944), Robert Vassas¹, Yves-Marie Froidevaux² et Jean Merlet³, ainsi que des inspecteurs généraux des Monuments historiques Jacques Dupont⁴ et Jean Taralon⁵ qui vont l'employer désormais souvent. Aussi, quand on lui demande un vitrail pour l'église de Changé en Mayenne, il décide d'aller apprendre le métier à l'atelier Hébert-Stevens-Rinuy où Paul Bony travaille depuis 1936 et où Maurice Denis, George Desvallières et le père Couturier font exécuter leurs vitraux⁶. *Si on voulait en faire, il fallait aller chez l'un des verriers existants, plus ou moins ami des Ateliers. Personnellement, je suis allé chez Hébert-Stevens et sa femme, c'était le meilleur atelier de vitrail de beaucoup de ce qui pouvait exister en France à cette époque. Jusque-là les vitraux étaient exécutés par des maisons de commerce qui avaient des nègres. L'un faisait les maquettes, l'autre la peinture sur verre, etc. C'était les patrons de ces maisons qui signaient le vitrail alors qu'ils n'y avaient jamais touché. Hébert-Stevens s'était mis au vitrail en faisant tout lui-même, c'est-à-dire la maquette, le choix des verres, le dessin des plombs, la peinture sur verre. Seule l'exécution était réalisée par un ouvrier. Il a retrouvé le vitrail, sa rigueur, son honnêteté, ses exigences⁷.* Jusqu'en 1951, il y fera réaliser ses petits vitraux de Gorron, Couptrain et Chammes en Mayenne (vitrail et chemin de croix) ainsi que ceux de Nyoiseau dans le Maine-et-Loire, des travaux souvent à l'initiative des curés comme à Maisoncelles dans la Sarthe où le prêtre a repeint seul l'intérieur de son édifice en blanc (« une toute petite église de campagne, une très vieille église du XI^{ème} et XII^{ème} siècle. Il y avait derrière l'autel cette grande fenêtre blanche qui versait un jour cru, détestable »). « À

¹ Robert Vassas (1909-2000)

² Yves-Marie FROIDEVAUX (1907-1983)

³ Jean MERLET (1910-1976)

⁴ Jacques DUPONT (1908-1988)

⁵ Jean TARALON (1909-1996)

⁶ L'atelier HEBERT-STEVENS-RINUY a été fondé par Jean Hebert-Stevens et Pauline Peugniez, rue Jean Ferrandi à Paris. Y ont travaillé Paul (depuis 1935) puis Jacques Bony

⁷ *Entretiens*, p. 41

Chammes (écrit le chanoine Guilloux dans *l'Art Chrétien*) cette église sans prétention avait subi des dommages de guerre. Un badigeon très clair, une mise en place modeste du mobilier existant, après éviction et nettoyage, a permis de présenter aux paroissiens un lieu de réunion très favorable à la prière personnelle et commune. Les quatorze tableaux du chemin de croix ont été peints par Maurice Rocher qui est également l'auteur des vitraux bien accordés à l'ensemble, petits personnages de couleurs sur losanges blancs⁸ ». La demande du curé de Couptrain était précise : *Je désirerais voir figurer le Sacré-Cœur au-dessus d'un horizon du pays que je vous montrerai ; y aurait-il Sainte-Marguerite, sa voyante ? Peut-être mais je vous en reparlerai. Naturellement vous resterez vous-même dans le style des deux autres vitraux l'encadrant, cependant pour le Sacré-Cœur j'aimerais assez un manteau en robe, violet pas trop foncé mais qui soit de la richesse du rouge de la chape de St-Julien. C'est une idée ; réfléchissez à ce modeste travail, dans son étendue j'entends, et qui ornera richement, artistiquement, ma non moins modeste église⁹.* » Maurice compose donc son jeu de couleurs *dans une tonalité or et velours grenat, avec des verts lumineux et des roses dégradés*, gardant une figuration encore proche des Ateliers, c'est-à-dire simple. Il réalisera encore deux ou trois vitraux à l'atelier Bony avant de préférer en 1951 Jacques Degusseau à Orléans, à qui Simone Flandrin-Latron, Léon Zack et François Chapuis (ancien élève du Centre d'art sacré) confient leurs maquettes. L'atelier a bonne réputation, les ouvriers sont sérieux, les délais respectés et l'argent dû à l'artiste (le ministère payant le verrier et non l'artiste) toujours reversé sans faute et Maurice lui restera fidèle, écrivant en 1966 : « C'est un homme honnête et dont l'atelier est un des meilleurs que je connaisse en France, voici plus de vingt ans que je lui fais exécuter des vitraux. Vous avez toute sécurité avec lui¹⁰. » Mais il confiera plus tard à Jean Barillet à Paris ses seize chantiers de dalle de verre, Bertrix et Marloie en Belgique, Bretteville-sur-Laize et Sainteny en

⁸ Chanoine A. GUILLOUX, *Épuration des églises, L'Art Chrétien*, 1956

⁹ Toutes les indications qui suivent proviennent des dossiers personnels constitués par Maurice Rocher qui contiennent pour chaque chantier des notes, des croquis, la correspondance avec les architectes D.P.L.G, les commissions d'art sacré, les vicaires généraux, les curés et parfois les maires, ainsi que des plans et des photos, prochainement conservés à la Médiathèque du Patrimoine et de la Photographie

¹⁰ *Lettre à l'architecte Ignacio Diaz-Morales, Guadalajara, Mexique, 2 février 1966*

Normandie (dalle de verre et mosaïque), Royan, Athis-Mont, Lyon-Vaise, Hagondange, Angers (le prieuré Saint-Sauveur) ainsi que les vitraux en plomb de Valognes et de Mayenne.

Les commandes se succèdent ensuite, grâce au début à ses amis catholique, ensuite grâce au ministère de la Reconstruction. *Et puis le père Regamey m'a demandé quelques vitraux. J'ai accepté car cela me passionnait, comme une réponse qui se voulait à la fois religieuse et artistique. À ce moment-là l'art monumental me prenait davantage que la peinture. Et j'ai fini par en faire beaucoup, en collaboration avec un moine de Solesmes qui restaurait les églises. Le problème de la reconstruction des églises était à ce moment urgent et essentiel. Il y avait un besoin de fresques et de vitraux. Et j'ai obtenu des commandes de vitraux, plus que je ne voulais en faire*¹¹. Pour parvenir à reconstruire les régions françaises sinistrées l'état a créé en 1944 le ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme (M.R.U) et en 1946 les coopératives départementales auxquelles collaborent sur place les coopératives régionales, dites COOP, composées d'élus locaux et d'architectes-conseil parisiens qui supervisent les projets. Des commissions d'art sacré sont par ailleurs créées, constituées de clercs et d'évêques qui contrôlent les églises anciennes datant d'avant la séparation de l'Eglise et de l'Etat en 1905. L'État fait une dotation une fois l'an et, quand il ne reste plus d'argent, le chantier s'arrête jusqu'à la prochaine subvention (c'est le cas à Saint-Malo de Valognes) sauf s'il est fait appel aux dons privés ou aux aides municipales. Une loi reconnaît également en 1946 aux habitants sinistrés le droit aux dommages de guerre à la valeur du bien détruit ce qui permet de restaurer et rebâtir à grande échelle les biens publics et privés et instaure un véritable âge d'or pour les artistes, artisans et apprentis qui voient affluer les commandes. L'Eglise lance de son côté une campagne de rénovation des églises, assortie d'un emprunt national. « Retrouvons nos manches, ça ira encore mieux, souscrivez ! » prêchent les curés et Pie XII écrit : « Il importe de laisser le champ libre à l'art de notre temps qui, soucieux du respect dû aux temples et aux rites sacrés, se met à leur service ». La revue *l'Art Sacré* prône, elle, dans ses articles destinés aux ecclésiastiques et gens de l'art « une bonne architecture sacrée :

¹¹ *Entretiens*, p. 42 et 58

simplicité, dépouillement, justesse des rapports, harmonie des formes, noblesse des volumes, concluant : Ces choses-là n'ont pas d'âge¹².». C'est l'enthousiasme... sauf pour les populations locales qui se voient imposer sans états d'âme des créations venues de Paris, le béton remplaçant les pans de bois et le torchis des villes bombardées, les fenêtres horizontales les croisées hautes, et les avenues octogonales les anciennes ruelles moyenâgeuses. Le ressentiment local sera tenace et l'exposition des Archives de Saint-Lô en 2011 « *Une Renaissance au 20^{ème} siècle, la reconstruction de la Manche, 1944-1964*¹³ » verra peu affluer les autochtones.

On recommandait alors de reconstruire les églises à demi détruites à l'identique, avec juste un ajout moderne (bas-côté, nef, baptistère ou clocher, souvent démoli car utilisé comme poste d'observation pendant le débarquement). On rebâtissait les vestiges avec des annexes, occasionnant parfois une fusion problématique entre le moderne et l'ancien, comme à Saint-Malo de Valognes où Maurice a refusé dans la nouvelle nef en béton la dalle de verre souhaitée par le père de Laborde qu'il jugée incompatible avec le beau chœur gothique resté intact. Les églises entièrement détruites étaient rasées et reconstruites en style appelé « régional » mais il arrivait heureusement qu'une églises neuve sorte de terre, construite par un architecte inventif qui laissait le verrier libre d'innover, une chance pour lui ! Les artistes travaillaient généralement seuls mais pouvaient également collaborer comme à Aunay-sur-Odon où Rocher, Le Chevallier, Paul et Jacques Bony, Adeline Hébert-Stevens, Pauline Peugniez (qui avait proposé au curé indécis ce choix) ont mélangé sans hésiter leurs styles figuratif et abstrait. L'Etat organisait de son côté des concours que Maurice n'aimait pas mais gagnait souvent, comme au grand séminaire de Coutances où il a dû affronter Le Chevallier et Paul Bony, devenus dès lors des concurrents. Les architectes du M.R.U laissaient souvent les artistes libres de choisir leur procédé, figuratif ou abstrait, dalle de verre ou vitrail au plomb, acceptant généralement leurs choix même audacieux et c'était plutôt les Commissions d'art sacré ou les curés qui réclamaient des changements. Au début, Rocher a conservé quelque

¹² Marie-Robert CAPELLADES, *L'Art Sacré* (directeur de *L'Art Sacré* après 1954)

¹³ Il a fallu toute la persévérance de la conservatrice Elisabeth MARIE pour faire aboutir ce projet

temps un vitrail figuratif mais, assez vite, les contraintes économiques (la vitrerie et la dalle de verre étant moins chères) l'ont amené à tenter l'abstrait, parfois avec de simples losanges, ce qui est devenu ensuite un choix artistique. Il abandonné assez vite l'iconographie traditionnelle au profit de la recherche d'ambiance, les lumières délimitant désormais seules les espaces au sol dans ces nouveaux plans dits « en berceau », proposant alors des tons flamboyants pour le chœur (siège de l'Eucharistie), des tons plus clairs pour la nef (la Parole) et plus intimes pour les bas-côtés avec des tons froids verts et bleus. *Certaines églises n'appelaient pas la figuration, explique-t-il. C'était de l'abstrait et je composais des jeux de couleurs, des taches.* S'il innovait, c'était donc plus à cause de contingences matérielles que par idéologie stricte (*une réponse monumentale est liée à des contingences précises*), le vitrail étant à ses yeux, avant d'être une oeuvre artistique, un panneau de verre coloré intégré à une architecture. *Ce qu'il faut demander à un vitrail c'est d'être d'abord une heureuse solution architecturale. Le vitrail est essentiellement un mur coloré, un assemblage de taches avant d'être une représentation quelconque, celle-ci n'est que secondaire. Le vitrail fait partie intégrante du mur – il est le mur.* Il s'est vite senti à l'aise dans ce travail du vitrail. *Une partie de moi-même était faite pour l'art monumental. Je sentais l'espace. Il fallait évaluer l'échelle des personnages, chercher l'écriture des plombs et les verres de couleur. Je pense pouvoir évaluer la qualité d'un vitrail simplement de l'extérieur : à l'échelle des pièces, si elles s'accordent avec l'édifice¹⁴.* Tardivement dans ses *Entretiens* mais très tôt au Centre d'art sacré, il a théorisé son point de vue. *Quand on vous confie un édifice, il y a trois exigences essentielles : servir le lieu, servir le public et faire une œuvre valable plastiquement. À propos du vitrail je voudrais dire quelque chose qui va, sans doute, à l'encontre des idées reçues. Il n'est pas fait pour être regardé. Son but premier est de créer un climat, de servir un monument et sa première qualité est la discrétion. J'ai réalisé tous mes vitraux dans cet esprit¹⁵.* Bien sûr tous les verriers de l'époque ne respectaient pas ce principe, affichant un même style partout quel que soit le style de l'édifice (Max Ingrand en est un exemple) au contraire de mon père qui variait ses

¹⁴ *Entretiens*, p. 43

¹⁵ *Ibid.*, p. 44

créations selon les lieux, adoptant l'idée de Fernand Léger selon laquelle l'artiste et le maître d'œuvre doivent tenir compte de l'occupant du lieu : *L'artiste est d'abord au service du groupe humain auquel l'édifice est destiné. Le verrier, le fresquiste doit donc penser son problème en fonction de deux impératifs : l'édifice, le public*¹⁶. Il a aussi toujours dans ses vitraux refusé l'égoïsme artistique. *L'artiste n'a pas à exhiber son ego dans les églises. Je ne pouvais transposer la peinture que je faisais chez moi dans le vitrail, je n'en avais pas le droit car ma peinture était le contraire de la paix. Et ce que l'on me demandait, c'était un climat qui aide à prier, à se recueillir, à vivre. Devant une toile on peut se libérer complètement. On n'a de comptes à rendre à personne. Par contre, devant un mur ou une église, j'ai des comptes à rendre parce que c'est destiné à d'autres*¹⁷ !¹⁸ L'œuvre du peintre expressionniste Marcel Poncet¹⁹ à Stadt en Suisse lui en semblait un bon exemple : *Ses vitraux étaient comme sa peinture : des personnages terribles, peints noir sur blanc, brun et noir. C'est magnifique en soi. Mais le climat de l'église est atroce. Ces vitraux en tout cas sont très beaux ; il faudrait les enlever de l'église et les mettre dans un musée.* Le vitrail constitue donc pour Maurice une œuvre en verre destinée à créer une ambiance - et jamais l'agrandissement d'une peinture de chevalet. Il a par exemple reproché aux peintres Chagall ou Matisse d'avoir négligé ce principe et critiqué les vitraux très colorés de Bazaine dans l'église Saint-Séverin à Paris, jugeant qu'ils nuisaient au gothique flamboyant de l'édifice. Il professait que *le vitrail oblige l'artiste à une sorte d'anonymat, respectant la tradition du véritable Art Monumental qui se veut d'abord au service de l'édifice et des fidèles*²⁰, suivant en cela les idées de son ami le Chevallier qui justifiait à l'aide de ces mêmes arguments la discrétion de ses vitraux de Notre-Dame en 1937 : « Il fallait avant tout rester discret, surtout en ce qui concerne les vitraux proches des rosaces du transept ». Maurice a aussi toujours milité pour une collaboration peintre-architecte, prônée par Fernand Léger lors de l'Exposition universelle de 1925 : « On ne doit pas

¹⁶ *Entretiens*, p. 59

¹⁷ *Ibid.*, p 59 et 44

¹⁸ *Lettre à l'architecte Ignacio DIAZ-MORALES*, Guadalajara, Mexique, 1966

¹⁹ Marcel PONCET (1904-1953), peintre suisse et gendre de Maurice Denis

²⁰ *Lettre à l'architecte Ignacio Diaz-Morales*, *op. cit.*

prendre l'architecture comme un dispositif pour accrocher des tableaux : c'est l'erreur ancienne. Il faut établir un état de collaboration. C'est une entente à trois qu'il faut réaliser : le mur-l'architecte-le peintre. Il peut, l'artiste-peintre, cet ennemi de la surface morte, s'entendre avec vous²¹. »

Preuve aussi d'un nouvel engouement pour l'architecture, une documentation importante constituée des maquettes et des plans d'églises d'Auguste Perret, fut exposée en 1954 et 1955 aux salons d'Art sacré de Joseph Pichard. « La partie la plus intéressante de ce cinquième Salon d'art sacré, écrit un critique, est cette année encore, sans aucun doute, la partie architecturale. Des plans, des photographies d'ensemble, de détails agrandis, des maquettes nous montrent l'effort des architectes et du clergé désireux d'adapter le style des églises nouvelles à des conceptions esthétiques renouvelées. ». Même si, en examinant ces plans, on oublie trop souvent qu'il s'agit d'églises, disent les critiques... « Les architectes, préoccupés de modernisme, semblent substituer trop souvent les problèmes pratiques aux problèmes religieux qui, ne l'oublions pas, en art sacré, doivent être menés parallèlement et en parfait accord. . Prôné par tous dans les années cinquante, l'art non-figuratif se répand. « À l'exception des œuvres de Barillet et du *Saint-Jean* de Maurice Rocher, peu de compositions figuratives à ce quatrième Salon d'art sacré. Encore pouvons-nous admettre dans le figuratif de Barillet une part de symbolisme tel qu'on le trouvait déjà au moyen-âge dans l'art du vitrail et dans les peintures de manuscrits. Mais avec les dalles de verre de Jacques Le Chevallier et de Paul Bony, de Herzelle ; avec les vitraux de Jean Bazaine, de Boothy, d'André Bloc, ceux de Janie Pichard, de Zack, de Jacques Bony, du R.P Cholewska, nous sommes uniquement dans l'abstrait et il semble décidément que ce soit le style qui convient le mieux aux grandes lignes architecturales qui tentent de se dégager de toutes les œuvres en cours²². ».

²¹ Fernand LEGER, *Fonction de la peinture, Un nouvel espace en architecture*, 1949, *op.cit.*
« Mallet-Stevens, architecte, m'avait demandé de situer dans son projet d'ambassade un motif mural en couleurs à plat. L'Exposition de 1925 avait en somme deux buts : marquer la fin du décoratif 1900 (encombrement décoratif), faire apparaître le mur blanc. »

²² *Combat*, 26 septembre 1955

Toujours soucieux de l'architecture, Rocher n'est donc pas le peintre passéiste critiqué par Couturier dans la revue *L'Art Sacré* qui cherche à démocratiser l'art moderne auprès des curés avec le père Regamey. Pour Couturier en effet, la notion d'artiste chrétien est dépassée, il s'agit maintenant de créer de la beauté dans les églises et pour cela de faire appel uniquement aux « vrais » artistes. « Nous pensons en effet, proclame-t-il, que pour provoquer cette renaissance, cette résurrection, il est plus sûr de s'adresser à des génies sans la Foi, qu'à des croyants sans talent. Notre devoir est de refuser les médiocres, mêmes professionnels²³. ». Maurice s'estime visé par ce diktat... N'y a plus de génie qu'athée ? se demande-t-il, agacé. Le père de Laborde le reconforte : « L'art sacré ? Au milieu des polémiques actuelles et de l'effervescence qui en résulte, je vous demande le calme et de ne pas prendre violemment parti. Je voudrais bien revoir le père Régamey mais cela n'est pas encore possible. Ce qui m'a fait de la peine c'est le petit article du père Couturier dans le *Figaro* : " Il ne peut plus y avoir d'art chrétien parce qu'il n'y a plus de milieux chrétiens. " Je vous embrasse de tout cœur²⁴ ». Même si ce créateur de mobilier et de vêtements liturgiques, connu des architectes et des commissions d'art sacré, se veut en même temps pragmatique : « Si ces pères vont vite et loin, ne perdons pas de vue les services qu'ils ont rendus et peuvent rendre encore... ». Maurice ne s'est en effet jamais bien entendu avec le père Couturier, compagnon des Ateliers avant de devenir dominicain, qu'il jugeait snob et mauvais peintre, même si, plus tard il changera d'avis, déclarant cinquante ans après : *Ce n'était pas un calculateur. C'était un artiste, un bon peintre. Ce sont des gens comme lui qui ont été déterminants pour orienter l'art sacré vers des artistes de très grande qualité et sa revue L'Art Sacré a défendu les vraies valeurs. Il a réussi à donner des commandes importantes à des artistes comme Léger, Picasso, Matisse qui n'étaient pas religieux²⁵. Il fera son mea culpa, reprochant à l'Eglise de lui avoir mis des œillères. En ce qui me concerne, avouera-t-il, je ne comprenais pas le Père Couturier parce que je considérais qu'il fallait vraiment être croyant pour faire de l'art religieux. J'étais dans l'erreur. Je me trompais. Ceux qui font de l'art sacré font de*

²³ M. A. COUTURIER, L'appel aux maîtres de l'art moderne, p. 202

²⁴ 10 novembre 1951, archives familiales

²⁵ *Entretiens*, p. 32

*la mauvaise peinture : ils inversent les problèmes, ils veulent faire pieux, ils veulent faire sacré. Ce sont de mauvais peintres. Quand on est peintre, on ne pense pas à ce qu'on veut dire, on pense à peindre. La première chose, c'est la qualité plastique. Et à sa manière abrupte il reniera ses convictions - mais n'est-ce pas plutôt le principe d'une école d'art confessionnelle qu'il attaque ici ? Il m'a fallu un certain nombre d'années pour m'en rendre compte. Maurice Denis aussi s'était trompé en faisant ces Ateliers. Cela aboutissait à une mauvaise peinture pieuse, mais ce n'était pas de la peinture. La réalité artistique est en soi. Si elle dit quelque chose de sacré, tant mieux²⁶. Une création a toujours quelque chose de divin ou de sacré dès lors qu'elle atteint un absolu, une plénitude. La véritable peinture, il fallait la chercher chez les impressionnistes, les cubistes. Le seul artiste qui ait touché au sujet religieux, c'était Rouault. Il pouvait le faire parce qu'il était d'abord peintre. Mais c'est l'unique exemple. Regardez le Miserere ! Cette œuvre n'a pas d'équivalent. Ajoutant, provocateur : L'art sacré a été une appellation fausse. Il n'y a jamais eu d'art sacré depuis le début du monde. Il y a eu des peintres religieux qui se sont exprimés sur les murs : Giotto, Fra Angelico. L'art dit sacré de Michel-Ange, de Raphaël ou du Titien était de la très grande peinture. Mais cela n'avait strictement rien de religieux puisqu'il est bien connu que les Vierges de Raphaël étaient ses maitresses, ce que je ne lui reproche pas. Je ne suis pas sûr que Michel-Ange ait été vraiment croyant. L'art sacré après la Renaissance n'a jamais trouvé son équilibre. Et avec le XIXe siècle, ce fut pire. Maurice Denis l'explique : « Vasari raconte du Pérugin qu'il n'avait pas de religion et qu'on n'a jamais pu le faire croire à l'immortalité de l'âme. Et cependant il y a de lui une *Déposition de Croix* au Pitti et une fresque à Santa Magdalena dei Pazzi qui sont d'une intense émotion religieuse. Nous connaissons mal les vieux artistes qui ont laissé dans nos cathédrales quelques traces, d'ailleurs assez rares, d'une imagination plutôt libre, mais on a tort de considérer en bloc les artistes du Moyen-Age comme des mystiques²⁷. ». Rocher théorise également l'idée qu'un bon peintre n'est pas forcément un bon décorateur. *Il n'est pas interdit de penser qu'un peintre de la valeur de Rouault n'eût pas été forcément à l'aise sur le mur, l'occasion en tout cas ne lui a pas été donnée**

²⁶ *Entretiens*, p. 28

²⁷ Maurice DENIS, *Nouvelles Théories*, op. cit., p. 142

et les petits vitraux faits d'après ses tableaux ne sont que de très habiles transpositions de ceux-ci. Par contre, un homme comme Fernand Léger était avant tout un décorateur et ses recherches de peintre ont trouvé leur accomplissement et leur épanouissement dans la matière du verre et de la mosaïque, à l'échelle du mur précisément. Le critique Franck Edgard, dans la revue *Arts*, va dans son sens : « Que les vitraux de Rouault ou de Chagall n'aient pas de caractère proprement mural, restent simplement des tableaux de grand format, que d'autre part les papiers découpés de Matisse paraissent d'aimables délassés de virtuose, c'est évident. Sur son immense peinture murale, Miro est à l'aise. Personne ne sera surpris que Léger puisse exceller dans l'art du vitrail et Braque dévider, au risque de les embrouiller parfois, les fils arachnéens secrétés par son imagination. Dans son grand papier collé, Picasso est pleinement lui-même²⁸. ».

Mais existait-il encore à cette époque un art sacré ? A part Rouault qui développait, comme le montre son *Miserere*, un art chrétien pétri de valeurs morales désireux de rendre compte des atrocités du mal et de la guerre, qui d'autre y croyait encore ? Au Salon d'art sacré de 1953, le critique d'*Arts* décrit sa désillusion : « Ma première impression est de pauvreté, de tristesse. Où est la joie évangélique, où le souffle de l'esprit ? Il semble que la plupart du temps, l'artiste projette dans son œuvre son propre tourment, un pathétique extérieur, une angoisse artificielle, non l'ouverture à la grâce. Pour quelques œuvres sincères, que de tentatives froides ou théâtrales²⁹ ! ». La revue *Réformes* s'indigne, elle aussi, de l'indigence des projets : « Telle maquette d'église évoque irrésistiblement une chandelle piquée de guingois sur son chandelier, telle autre avec son toit plat les tribunes d'un champ de courses ; une sorte de père Noël étale ses bras en croix au-dessus de gnomes bariolés ; trois créatures aux lignes géométriques totalement inexpressives prétendent signifier le drame du Golgotha et je passe ces pierres, ces bronzes, ces bois, ces peintures qui ont obligatoirement besoin d'une petite notice explicative pour qu'on sache qu'il s'agit d'un Job, d'un Salomon, de la Vierge, de son fils, de telle prophétie ou de tel épisode biblique. Il s'en dégage un sentiment d'impuissance prétentieuse d'autant plus grand qu'elles veulent traduire

²⁸ Franck EDGARD, *Arts*, 29 octobre 1953

²⁹ *Ibid.*

des vérités éternelles et qu'elles échouent lamentablement. Ni sainteté, ni santé, ni beauté ; nulle allégresse. Non, ne me dites pas que c'est de l'art et n'ajoutez pas pour en masquer la laideur qu'il est *sacré*. ». Les critiques s'interrogent, eux, sur les peintures abstraites : « L'esprit souffle-t-il davantage dans les tableaux non représentatifs³⁰ ? ».

Illustration de ce problème d'art sacré, une première querelle des vitraux eut lieu à l'occasion de la pose des fenêtres abstraites de la nef de la cathédrale de Paris (destinés au départ au pavillon pontifical de l'exposition de 1937) confiées à onze artistes différents dont Couturier, Hébert-Stevens et Le Chevallier (qui réalisera plus tard seul ces vitraux), suivie d'une seconde querelle lors de l'inauguration de l'église du Plateau d'Assy de Novarina³¹ où Couturier, rentré des Etats-Unis et ne jurant plus que par l'abstrait, avait commandé des œuvres (en céramique, bois ou verre) aux artistes Bazaine, Chagall, Rouault, Bonnard, Léger, Lurçat ou Germaine Richier³² dont le *Christ* fit scandale, comparé à un « moignon humain » puis retiré de l'église après l'encyclique papale de 1947 qui critiquait un art moderne devenu « une dépravation et une déformation de l'art véritable », le pape ajoutant : « Il faut tenir compte des exigences de la communauté chrétienne plutôt que du jugement et du goût personnel des artistes³³. ». La Curie romaine s'en mêla. « Ce Christ est une image caricaturale qu'on veut faire passer pour un crucifix, une insulte à la majesté de Dieu, un scandale pour la piété des fidèles » observa *L'Osservatore romano*³⁴. Dix ans plus tard, la querelle restait toujours vive puisque *La République du Centre* écrivait en 1958 : « On parle beaucoup actuellement d'art religieux ou d'art sacré. Certaines réalisations spectaculaires, telles celles d'Assy ou de Vence ont fait naître des polémiques dont on pourrait composer un épais volume. Peut-on être impie et faire œuvre pie ? Un art religieux est-il concevable dans le cadre d'une esthétique non-figurative ? Les interrogations sont simples mais les

³⁰ La Vie des Métiers, décembre 1954

³¹ Maurice NOVARINA (1907-2002), église du Plateau d'Assy, 1937-1946.

³² Artistes : Georges Rouault, Pierre Bonnard, Fernand Léger, Jean Lurçat, Paul Cosandier, Odette Ducarre, Germaine Richier, Jean Bazaine, Henri Matisse, Georges Braque, Jacques Lipchitz, Marc Chagall, Jean Constant Demaison, Ladislav Kijno, Claude Mary, Carlo Sergio Signori, Théodore Strawinsky

³³ Le 20 novembre 1947, le pape PIE XII publie l'Encyclique *Mediatus Dei*.

³⁴ Mgr COSTANTINI, secrétaire de la Congrégation *De propaganda fide*, *L'Osservatore romano*, 10 juin 1951.

réponses difficiles. Lorsque dans une exposition dite d'art sacré on vous interroge sur le droit qu'avait tel auteur de représenter tel sujet, lorsque l'esthétique du tableau ou la réputation de l'auteur semblent un objet d'étonnement, comment répondre ? Cette œuvre a-t-elle un caractère sacré ? Nous n'avons qu'une possibilité d'appréciation : elle concerne la qualité des œuvres. Dans une exposition les pires excès ne sont pas déplacés mais en face d'un temple du culte, un autre problème surgit : nous sommes là devant un ensemble, où doivent s'harmoniser les œuvres de l'architecte, du sculpteur et du peintre. La notion d'unité pourra imposer que soient bridées les audaces de tempérament ! »

Au début, le père Regamey s'était réjoui dans *l'Art sacré* de la modernité des artistes d'Assy : « Certains de mes amis nous disent : « vous avez objectivement raison mais vous devriez atténuer le ton de vos critiques. Vos milieux artistiques sont des cénacles d'esthètes. Or je sais bien que non et sur les points les plus délicats. ». Mais je dois ici battre ma coulpe. Je fus avant la guerre de ceux qui ne croyaient pas qu'il fut possible de faire à Rouault une commande pour une église, tant les fidèles me paraissaient rebelles à son art, tant j'avais peur de les heurter. Je me demandais si Rouault n'était pas l'affirmation trop violente d'une personnalité trop singulière pour remplir une fonction artistique. Ce maître ne fut jamais admis, jusqu'aux approches de ses quatre-vingt ans, à travailler pour l'Eglise. Rouault est venu dans un temps où le désordre établi est particulièrement médiocre. La déchéance est trop profonde et dure depuis trop longtemps pour que, sans quelques réussites éclatantes, des talents mineurs suffisent à y remédier. Il faut une sorte de résurrection et seuls les génies les plus créateurs peuvent la provoquer. L'appel aux maîtres procède d'un enthousiasme pour le génie, tel que l'avait exprimé Delacroix : Il faut toujours parier sur le génie³⁵. ». La question de l'accueil de l'art sacré contemporain par le public se posait donc... Pourtant, dès les années trente, les architectes innovaient, modifiant peu à peu les mentalités et l'évolution technique amorcée par les prouesses d'Auguste Perret³⁶ au Raincy, Novarina³⁷ au Plateau d'Assy ou Le Corbusier

³⁵ Pie REGAMEY, O.P, « L'éducation artistique du clergé et des fidèles », *L'Art sacré*, janvier-février 1947

³⁶ Auguste PERRET (1874-1954), architecte, bâtisseur de l'église du Raincy en 1923.

³⁷ Maurice NOVARINA (1907-2002), église du Plateau d'Assy, 1937-1946.

ouvraient la voie au plan libre et à la structure poteau-poutre-dalle qui privilégie le verre au détriment de la fresque (et bientôt de la dalle de verre, brevetée en 1911 mais encore peu utilisée³⁸) même si tant de nouveauté déroutait les paroissiens ! De leur côté, Louis Barillet³⁹ et Le Chevallier modernisaient le vitrail en optant pour des verres antiques où les bulles animent la lumière, peints ensuite à la grisaille et entrecoupés de plombs posés de façon aléatoire pour ne pas cerner les figures, abrogeant de cette manière le concept du vitrail-tableau devenu à la fin du 19^{ème} siècle une quasi peinture sur verre. Denis écrivait sur Barillet et ses vitraux non-figuratifs en 1935 : « Pour Barillet qui a derrière lui une œuvre considérable à laquelle ont collaboré le Chevalier et Jansen, la première qualité du vitrail est d'être une symphonie colorée et colorante, composant une atmosphère lumineuse, une harmonieuse bigarrure ; il ne cherche pas à représenter quelque chose. Un vitrail doit être conçu et ordonné en vue d'intensifier les jeux de la polychromie ; l'élément descriptif sera subordonné aux exigences de la couleur ; le dessin ne sera qu'approximatif, un pur tracé géométrique à deux dimensions, sans relief ni perspective⁴⁰ ». Ces artistes cherchaient à ressusciter l'art du vitrail ancien, tout en s'interrogeant sur les causes du conformisme ambiant. Barillet en rejetait la faute sur les clients (« Les idées du client et de l'artiste ne se pénètrent pas toujours⁴¹ »). Maurice Denis critiquait le conformisme des maisons de vitraux : « Les verriers français sont trop absorbés par l'entretien des vitraux de nos cathédrales : ils y excellent mais l'imitation des modèles anciens ne leur laisse ni le goût ni le temps d'innover⁴² ». En 1947, Regamey critiquait, lui, dans *l'Education artistique du clergé et des fidèles*, l'inculture des décideurs, fonctionnaires, édiles ou clercs, qui donnent la préférence aux marchands et surtout aux beaux parleurs : « Le drame est celui-ci : soit une municipalité qui reconstruit son église, un conseil de fabrique, une commission d'art sacré, un curé, un supérieur religieux, un prêtre chargé des églises d'un diocèse ; neuf fois sur dix triomphe sur l'artiste sincère et

³⁸ cf. Nicole BLONDEL, *Le vitrail*, Paris, éd. Imprimerie nationale, 1993

³⁹ Louis BARILLET a aussi été le collaborateur de Robert MALLET-STEVENS

⁴⁰ Maurice DENIS, *Histoire de l'art religieux*, op. cit., p. 297

⁴¹ Louis BARILLET, *À propos du vitrail, l'Artisan liturgique*, Paris, 1930, p. 360-371

⁴² *Ibid.*, p. 271

doué le marchand, le pseudo-artiste qui n'est qu'un faiseur, ou l'artiste pompier (traditionnel ou moderne). Les humbles sont écartés avec mépris et outrance. La majorité des gens et, je le répète, des gens cultivés, ne perçoivent littéralement plus les valeurs de l'art, elles leur font l'effet de singularités, voire de perversion. Ne nous faisons pas d'illusions : pour l'immense majorité des gens, les maîtres de l'art contemporains sont plus ou moins des fumistes ! Leur succès passe pour affaire de snobs, plus grossièrement encore pour une simple affaire : spéculation de marchands. Ceux qui crient ne sont pas seulement des gens sans culture. Que ces valeurs, en leurs formes les plus neuves, fassent irruption dans l'église, comment ne se plaindrait-on pas de défi, de provocation, d'agression, d'esbroufe ? Je n'invente rien, voici les mots que j'entends les gens raisonnables prononcer ! Ce point de vue est celui des pasteurs. On ne peut exiger d'eux un discernement qui manque à tant de gens cultivés⁴³. ».

Rocher rejette comme Regamey la faute sur le clergé catholique. *Nos échecs viennent surtout de ce que le clergé n'ose pas assez demander au public. C'est à lui d'imposer les œuvres fortes et de ne pas exiger des artistes des compromissions impossibles. Aucun enrichissement, aucune joie n'est gratuite, il y va de l'émotion d'art comme de la grâce, il faut qu'elle soit demandée, méritée.* (Rocher croira toujours en effet qu'on peut former l'œil du public et il s'efforcera d'en persuader les curés, parfois avec un certain succès.)

En 1935, Pauline Peugniez réclamait, elle, l'apaisement : « Si les fidèles nous faisaient confiance, persévéraient après l'étonnement du premier contact, peut-être que parfois, malgré nos défauts, nous pourrions conduire certains d'entre eux au seuil de la prière⁴⁴ ». Et vingt ans plus tard Matisse, dans son église de Vence, a clairement souhaité la même chose : « J'ai voulu créer un espace spirituel dans un local réduit. Je veux que ceux qui entreront dans ma chapelle se sentent purifiés et déchargés de leurs fardeaux. Même sans être croyants, ils se trouvent dans un milieu où l'esprit s'élève, où la pensée s'éclaire⁴⁵. ».

Quant au communiste Léger, il voulait, lui, remettre de la beauté partout et pas seulement dans les églises ! « Nous sommes en

⁴³ Pie REGAMEY, *l'Éducation artistique du clergé et des fidèles*, 1947

⁴⁴ Pauline PEUGNIEZ, *L'Art sacré*, août 1935, in Maurice DENIS, *Histoire de l'art religieux*, p. 299

⁴⁵ Correspondance de Matisse avec le Père Couturier, 8 septembre 1950

possibilité de créer et de réaliser un art collectif. La classe populaire a droit à tout cela. Elle a droit, sur ses murs, à des peintures murales signées des meilleurs artistes modernes⁴⁶. ». La querelle entre les Anciens et les Modernes restait donc ouverte.

À l'atelier Hébert-Stevens-Bony, où Couturier fait exécuter les verrières de Matisse et de Rouault (plus tard de Chagall et de Bazaine) et peint ses propres vitraux, on débat de ces nouvelles idées mais Maurice, qui y retrouve maintenant souvent Couturier, ne s'y sent bientôt plus à l'aise. Il reprochera par la suite aux artistes de cet atelier de n'avoir pas assez renouvelé leur style et de s'être montré exclusifs, sans néanmoins vouloir admettre qu'eux tous, chargés de familles nombreuses et en quête perpétuelle de commandes, étaient devenus des concurrents. Il faut reconnaître que les Bony, beaucoup plus influents que lui dans le petit monde du vitrail (Jacques a été secrétaire de la revue *l'Art sacré*⁴⁷ et a organisé le Musée des Années Trente à Boulogne), ne l'ont jamais vraiment défendu. Et ainsi, au fil du temps, ils se sont éloignés doucement et c'est sur un différend artistique autant que sentimental (Maurice aimait beaucoup Adeline) que s'est clos une amitié sur laquelle il avait fondé tant d'espoirs et dont il restera nostalgique.

Lors de ces débats d'idées, Maurice, mal à l'aise dans les discussions, prend feu avec maladresse, même si ce n'est pas le principe de l'art abstrait qu'il refuse (puisque'il en compose assez tôt, ignoré par *L'Art Sacré*) mais les diktats de Couturier qu'il juge bien trop exclusifs. *Ce déferlement d'art abstrait m'intéressait. Mais je le vivais mal de la part des dominicains qui ne voyaient d'art sacré que chez Manessier, Bazaine et quelques autres, ou chez Rouault bien sûr*⁴⁸. D'autres ateliers existaient certes qu'il aurait pu côtoyer, tels ceux de Le Chevallier, Jean Barillet ou Max Ingrand⁴⁹, mais il y n'était pas introduit et il ne fréquentait pas non plus les autres artistes indépendants comme lui, Zack, Flandrin-Latron, Martin-Granel, Gaudin, Goerg, Gleizes, Severini ou Lambert-Rucki... Et plus tard, en s'installant à Versailles, il s'éloignera encore plus de ce milieu de la Reconstruction pour ne garder comme seul ami-artiste le sculpteur

⁴⁶ Fernand LEGER, *Fonction de la peinture, Le nouveau réalisme continue*, 1936

⁴⁷ de 1949 à 1954

⁴⁸ *Entretiens*, p. 47

⁴⁹ Max INGRAND (1908-1969)

Philippe Kaepelin, rencontré à Chammes pour son travail. Mais n'a-t-il pas privilégié toujours sa liberté sur l'amitié ou sa carrière, revendiquant en 1947 d'être à la hauteur de sa solitude⁵⁰ ?

A partir de 1954, les Salons d'Art Sacré de Pichard font découvrir au public une floraison d'art sacré en exposant les vitraux de Bazaine, Le Chevallier, Ingrand, Jacques et Paul Bony et Rocher ; les mosaïques de Léon Zack et de Bazaine ; les sculptures, autels, crucifix et bas-reliefs en bois ou métal martelé de Philippe Kaepelin ; les céramiques de Marie Arbel ; les ciboires et calices de Dom Martin et Jean Cheret ; les autels portatifs et l'orfèvrerie du joaillier Puiforcat ; et les tapisseries, dont celle du Mesnil-Véron de Rocher - ceci n'étant pas exhaustif. Maurice y expose en 1955 son vitrail sur saint Jean de Strasbourg et sa peinture *l'Homme en Prière*. Un critique note : « De bons maîtres verriers tels que Max Ingrand ou Barillet tombent dans l'anecdote. Il y a plus de force chez Maurice Rocher, de poésie chez Clososon⁵¹. Une immense pitié, profondément humaine, anime la suite de gravures pour la *Passion* de Bernard Buffet⁵², cependant sa *Flagellation*, immense, aux vides impressionnants, répond mal à son style foncièrement graphique, strié, grinçant.⁵³» (Bernard Buffet, dont le style est alors réputé « grinçant », ne peindra plus rien de religieux après). Cependant, les peintures et tapisseries déconcertent les critiques. « Dans les unes rien n'est religieux, dans les autres où l'iconographie est empruntée à l'Ancien et au Nouveau Testament ou encore à la vie des saints, c'est l'inspiration chrétienne qui est absente, sinon l'inspiration tout court. Ah ! Ces Christs grelottants dans la pauvreté de leurs formes, ces prophètes aussi affligés d'insuffisance plastique que boursoufflés de suffisance, ces Vierges minaudantes ou maquillées comme des filles de joie, ces Pietà aberrantes, ces Crucifixions mélodramatiques à l'expressionnisme monstrueux. Statues trivialement néo-archaïques, maladroits pastiches de l'art nègre, peintures qui pourraient être d'un Passeriau dépourvu de métier ou d'un Giotto sans adresse, sans Dieu et peut-être sans cœur. Les vrais artistes ne sont-ils pas toujours rares ? Ce n'est pas la bigoterie de Cézanne qui a déposé

⁵⁰ *Correspondance* Maurice Rocher Bernard Bénech, op.cit.

⁵¹ Henri-Jean CLOSOSON (1888 - 1975) pionnier de l'abstraction belge, vitraux

⁵² René BAROTTE, *Paris-Presse l'intransigeant*, 6 octobre 1955

⁵³ *Le Monde*, 24 septembre 1954

l'émotion religieuse perceptible dans une pomme de Cézanne. Maurice Denis, dont la foi était cependant profonde, a élaboré à la gloire de la religion une œuvre totalement dénuée de religion. Au contraire Gauguin qui était effroyablement païen dans sa vie, était religieux dans son art⁵⁴ » écrit Franck Edgard.

Les qualités nécessaires à la conception d'un vitrail valorisent le jeune artiste qui s'est très vite perfectionné. C'est un travail exigeant. Maurice se rend sur place pour photographier l'église, plaçant un personnage au centre pour déterminer l'échelle, qu'il retouche ensuite à la gouache, avant de dessiner son projet à l'aide de bouts de carton qu'il déplace sur une maquette de bristol noir au 1/10^e, un projet qu'il doit montrer à la Commission d'Art Sacré et qui sera soit accepté, soit corrigé, mais presque jamais refusé. Il exécute ensuite une deuxième maquette au 1/5^e puis se rend chez son verrier à Orléans choisir ses verres (bleu 23 E, rouge 129 CL, aubergine 119 1 CL...), étonnant les ouvriers qui viennent après son départ examiner la palette sans en distinguer toutes les nuances et admirent sa dextérité au dessin⁵⁵. Coloriste, il apporte un soin extrême au choix des verres, expliquant à un curé : *En conscience, en tant qu'artiste, je ne puis sur un projet donner l'indication exacte des couleurs employées, celles-ci devant être trouvées au moment précis où je choisis dans l'atelier les verres destinés au vitrail, cette coloration ou choix des verres étant, dans la « fabrication » du vitrail, un des moments essentiels appartenant en propre à la création artistique. Ce serait donc faux d'en décider définitivement à l'échelon maquette, quitte par ailleurs, après cela, d'en laisser la libre interprétation à un ouvrier, comme cela se pratique trop souvent. Il en va de même pour le plomb. Les plombs doivent se rechercher sur le carton en grandeur d'exécution et non sur un projet au dixième*⁵⁶. Le verrier note alors les numéros des verres, les commande puis monte un vitrail provisoire que l'artiste peint, si nécessaire, à la grisaille grâce à un solvant au plomb. *Je tiens à faire la peinture moi-même*, explique-t-il. *En général j'applique la grisaille sur des panneaux montés en plombs provisoires*. Il cherche ensuite à y évaluer l'effet des masses grâce à un rétroviseur de voiture (un truc de l'atelier Degusseau) car à ce stade on

⁵⁴ Franck EDGARD, *Carrefour*, 29 septembre 1954

⁵⁵ Rapporté par le peintre Claude ROI, alors apprenti chez DEGUSSEAU,

⁵⁶ 31 janvier 1950 (archives familiales)

peut encore les changer les verres, ce qu'il demande quelquefois. Le vitrail définitif est ensuite monté, cuit au four ; les verres sont numérotés, démontés, emballés et expédiés sur le chantier où ils sont posés.

Les consignes des commanditaires étaient la plupart du temps précises. « Je désire que l'éclairage du chœur soit abondant et cette verrière très lumineuse. Celle en façade sud pourra être traitée en tons assez colorés » lui dit l'architecte Enguehard en 1955 pour l'hospice de la Salle-de-Vihiers, non réalisé. Ou : « Ce vitrail devrait être très sombre car il est dans l'axe de l'autel et ne doit pas produire d'éblouissement. Il doit aussi s'adapter comme harmonie à la tonalité générale des vitraux voisins : des losanges gris et jaunes pas mauvais » (père de Laborde, oratoire des sœurs de Falaise, 8 juillet 1953). « Il ne faut pas renforcer en sombre la tonalité du fond et on souhaiterait que le thème de la charité soit traité dans des couleurs chaudes » conseille l'architecte Bastin en 1954 pour l'église neuve de Bertrix. Les maquettes sont scrutées de près par les curés, qui vérifient la figuration et les symboles. Parfois ils évaluent l'esthétique. « Il semble que votre parti soit le bon : verdâtres, bruns, un léger mauve, le tout d'une valeur soutenue » lui dit en 1952 le prieur de Fongaubault. Maurice travaille souvent longtemps ses plans de coloration : *fenêtres hautes foncées (rouge et bleu avec pointes mauves et citron plus un peu de vert et citron), fenêtres basses : claires ; prendre le parti du baptistère : petites pièces et petites tâches, parti plus clair, fond mauve ou blanc, petites taches* (1956, chapelle du baptistère, Royan).

Doté d'un bon savoir-faire, Maurice se sent vite à l'aise avec les architectes et est bien vu des ouvriers qu'il intimide pourtant un peu (« Votre père était un monsieur » m'a dit Christian Roi). Il entretient aussi avec le clergé de bons rapports. L'abbé de Vial écrit ceci : « Je vous remercie de votre réponse prompte, précise et compréhensive. ». Avant de décider de son plan de coloration ou de la figuration, il se documente soigneusement, recherchant les cartes postales des églises, découpant les notices de saints dans *La Vie Catholique* de sa mère, réclamant de la documentation aux curés. Malgré tout, il ne s'entend pas avec tous, ainsi avec le chanoine Pinel qui régent l'art sacré dans la Manche. *Je dois vous mettre au courant de l'hostilité que je continue à trouver auprès de monsieur Pinel ! Pour saint Gilles, il m'a dressé une page de critiques,*

uniquement d'ordre artistique, il trouve par exemple que telle tache rouge est trop grande et telle tache bleue pas assez. Il trouve surtout que mes auréoles doivent être rondes. Mais dans l'ensemble les échanges avec les curés, maires et architectes sont cordiaux car, fidèle à ses principes d'art collectif, il élabore le projet avec eux.

Cela donne lieu à ce type d'échanges :

- « Faites très simple pour la sacristie et l'escalier ; une verrerie simple suffira. Pour la fenêtre double de la tribune, j'aimerais un peu mieux, plus beau qu'à ma sacristie et à l'escalier, mais je vous en prie, ne dépassez pas quarante-mille francs ; on me blâmera sûrement. Que toutes les verreries soient faites et montées avant fin juillet, avant la montée des prix. » (12 juin 1946, le curé)

- *Je vous assure qu'il est bien difficile de concilier les possibilités financières avec les exigences esthétiques, néanmoins en me tenant aux quarante-mille francs que vous m'octroyez, j'ai fait le maximum pour faire jouer le plus de couleurs possibles sur un dessin très simple de losanges et de filets (l'artiste).*

- « Vous m'inquiétez en me parlant de filets et de losanges, j'ai peur du banal et du trop ordinaire. Je veux espérer sur votre talent et votre bon goût. Je ferai le possible pour vous remettre la somme désirée lors de la pose de ces vitraux fin de juillet. Avertissez-moi à temps pour les faire prendre par camion et l'échafaudage utile à établir » (le curé, Changé, 4 juillet 1946).

- « Je ne voudrais pas de l'ultra-moderne qui déconcerterait mes paroissiens mais quelque chose de bon goût et d'expressif » (Prieur du monastère de Changis-sur-Marne, 1950.)

- « Il serait souhaitable que vous ou votre aide y alliez au plus tôt. La petite chapelle neuve des sœurs est exposée à tous les vents. Il n'y a pas de vitres. Je souhaiterais que les petits vitraux soient posés en janvier. Nous placerons l'autel en février. Je vous laisse carte blanche : faites du simple et de l'agréable à la fois. Votre dominante jaune me sourirait. Dites-moi si je puis compter sur votre prompte visite au Meslé et sur votre travail pour ces dates rapprochées. C'est le projet B que je préfère. Il est plus calme que l'autre. Pour la couleur ça va aussi : harmonie gris délicat

et rose fin. Donc marchez. » (Père de Laborde, Meslé-sur-Sarthe, 8 déc. 51)

- Quelquefois le projet est modifié. “Je n’ai pas fait tout ce que souhaitaient les moines. Ils voulaient de la couleur. Je me suis contenté d’un jeu monochrome clair sur une très fine résille de plomb. Je leur ai dit : Comment oserai-je lutter avec l’architecture de votre chœur et la beauté de vos chants. (Oratoire des saints-Anges à Solesmes)

- Le peintre accorde parfois de petites faveurs : *figurera en petit en bas du vitrail votre maison de campagne, vos initiales et un texte latin* (Maurice Rocher au maire d’Amayé, 1953)

On le questionne : « la dalle de verre - serait-ce beaucoup moins froid ? Vous ne pourrez pas, j’imagine, créer une atmosphère recueillie comme avec du vitrail au plomb ? » (Abbé de Vial, Hauteville, 1956). On suggère des améliorations : « au lieu de mitres pour les deux grands prêtres du mariage et de la Présentation vous pouvez mettre des bonnets, des toques rondes et hautes » (Notre-Dame de la Couture, Le Mans, septembre 1958). Quelquefois le débat est théologique : Saint-Joseph a-t-il été un époux sacrifié ? Comment le représenter ? La faute d’Eve a-t-elle elle tragique ou heureuse ? Une donatrice influente⁵⁷ juge mièvre le Saint-Joseph trop raide de Maurice qu’elle aurait souhaité jeune et viril : « Je sens votre susceptibilité d’artiste hérissée contre de nouvelles critiques, vous ne désirez pas être contrarié dans votre inspiration nouvelle aussi que puis-je faire ? Je comprends toutes vos raisons, l’atmosphère de soumission, de sentiment religieux est certainement plus juste, plus vraie : c’est son exécution qui me plaît moins. Je regrette la vie qui se dégage de votre premier vitrail, les beaux plis du manteau, leurs courbes qui s’harmonisaient si bien avec la position de l’ange, celui-ci semblait sortir du vitrail... Et la prédominance des rouges, si riche. La très légère critique de la position et de la tête eût été facile pour votre virtuosité à changer, à atténuer. Oserai-je ajouter que votre second st-Joseph me semble penser : « *Quelle est cette nouvelle invention du Très-Haut ? Que me veut-Il encore ?* » Et il est accablé avant de se mettre en route ! ». Au grand séminaire de Coutances, les auréoles carrées choquent la Commission

⁵⁷ Lettre de Mme Robert BOUCHON, 12 novembre 1952, épouse du propriétaire de l’usine de sucre de Caen, archives familiales

d'art sacré et le Supérieur tente ainsi de sauver la mise : « Appelons-les plutôt rythmes, rappel d'autres taches de format semblable existant autour des personnages, mais surtout pas auréoles ! ». Un curé note : « on aurait préféré que l'eau sorte du rocher, mais l'eau sortant de la coquille est aussi un symbole du baptême ». Le provincial de Rennes demande pour l'église de Saint-Nazaire : « Ce cœur schématisé et dessiné, ne pourrait-on le remplacer par quelques rayons lumineux ? J'eus aimé un globe dans la main gauche du christ au lieu du livre. ». Maurice est parfois critiqué. « Pourquoi faut-il que l'artiste ait représenté le Christ sans barbe ? » s'interroge le curé de Souilles en 1950. On redoute les reproches des supérieurs : « Pensez qu'au-dessus de moi j'ai un évêque et qu'après les aventures d'Assy et de Vence il est devenu pointilleux ! Je crois que je ferais encore accepter le genre de fresque de Saint-Dominique à Paris mais le genre d'Étable, en Belgique, aurait de la peine à passer. Cinquante ans ne suffiraient pas à mon bon peuple pour passer sa mauvaise humeur ! » (9 février 1952). Malgré tout, les curés sont la plupart du temps contents : « La presse régionale a publié un long article sur notre église. On y parle beaucoup de vos vitraux et de votre fresque. Le ton est très élogieux pour vous⁵⁸ ». Ils se montrent parfois amicaux : « Ici personne ne s'occupe plus de l'église ni la Reconstruction, ni l'architecte, ni la chère maison des œuvres. Heureusement reste Maurice Rocher mon conseiller technique élu... Que devenez-vous ? Le mieux s'affirme-t-il nettement ? Les pinceaux vous attirent-ils ? Et les transparences du verre vous offrent-elles toute la gamme de leur séduction ? Si oui le mieux est là. C'est mon grand souhait⁵⁹. ». Il s'agit donc d'échanges enrichissants entre le cartonier du vitrail⁶⁰ et le commanditaire officiel, même si l'artiste se retrouve évidemment tout seul au moment du choix artistique : *Dans fenêtre comportant motif peint au milieu vitrerie 1-se méfier que le motif soit trop peint et paraisse noir 2 -savoir (surtout si c'est une grande baie vue de loin) que le motif sera diminué optiquement et écrasé par le ton clair. Il faut aussi gérer l'intendance, veiller à être payé, et Maurice s'inquiète quelquefois du règlement, ayant par exemple appris qu'à Changé, les travaux réalisés en 1946 n'ont été payés qu'en 1949... Il doit alors plaider*

⁵⁸ Lettre du curé de Souilles, 8 mars 1950, archives familiales

⁵⁹ Archives familiales, 14 janvier 1955

⁶⁰ L'artiste est ainsi appelé par opposition au maître-verrier

sa cause auprès des instances supérieures. *Plusieurs collègues verriers et en particulier celui où je devrais exécuter vos commandes ont eu à subir de la part de la Reconstruction des délais d'un an ou deux avant de toucher le premier argent sur des travaux déjà exécutés, cela les oblige à des avances assez considérables qu'ils ne peuvent rééditer. Je ne suis qu'un artiste et sans aucune avance d'argent.* Heureusement, en travaillant d'arrache-pied et en sillonnant les routes pour aller inspecter ses chantiers ou peindre ses vitraux chez Degusseau, dans sa petite quatre-chevaux, il gagne aussi pas mal d'argent. À la chapelle du Parc de Royan par exemple, où lui sont demandées quatre-vingt-onze verrières en dalle de verre, il reçoit du M.R.U une somme importante : *Cela représente une jolie surface qui, même traitée au plus économique, atteint facilement un chiffre respectable aux environs du million*). Les contrats s'établissent de commanditaire à verrier, celui-ci recevant l'argent en trois versements, 1- une avance lors de la signature de l'accord, 2-un paiement au moment du choix des verres et 3-le solde après la pose des vitraux, Degusseau reversant à l'artiste ses honoraires en une seule fois. Par bonheur, les relevés de Degusseau ont toujours été exacts et sa pose des vitraux ponctuelle et, en deux décennies de commandes, Maurice lui a confié sans problème majeur soixante chantiers de vitraux au plomb (sur un total de cent-dix). Mis à part son premier vitrail à Gorron, qui rappelle un peu Maurice Denis, Rocher, bon coloriste et bon dessinateur, trouve assez vite son style personnel grâce à un dessin vigoureux, des compositions nettes et des plans de coloration subtils, l'artiste dont il se rapproche le plus alors étant Le Chevallier dont la revue *Arts* encense ainsi le style : « Un sens authentique du sacré s'affirme dans ses vitraux tant abstraits que figuratifs. Jacques Le Chevallier sait parfaitement exploiter le vitrail. Il retrouve le souffle gothique des mystiques, leur largeur d'inspiration, il a la science de l'anatomie des corps, des tons sombres et profonds (bleus et rouges), avec des taches de violet et de verts lumineux. La puissante vérité de ses expressions fait penser à Dürer⁶¹. ». Joseph Pichard vante chez Rocher ces mêmes qualités artistiques : « le dessin de ses vitraux est ferme et toujours expressif, les couleurs peu nombreuses mais profondes, graves, jouant d'ailleurs volontiers sur des fonds d'or. Le climat qu'elles introduisent

⁶¹ *Arts*, 29 octobre 1953

dans l'église est un peu celui qu'assuraient au XVème siècle les grands retables d'autel, climat de mystère, de somptuosité et aussi d'allégresse. ». Mais Pichard a-t-il raison d'invoquer un « classicisme » qui l'éloigne des artistes modernistes de Couturier ? Une louange à double tranchant qui lui fera beaucoup de mal... Parfois des églises non bombardées doivent également être restaurées. Maurice réalise ainsi au début de sa carrière trois ensembles figuratifs complets à Beaumont-en-Auge et Courseulles en Normandie puis à Guernes en Seine-et-Oise (une église qui a brûlé) où il recense les vingt sanctuaires célèbres de la Vierge ⁶². Mais il se montre toutefois moins inspiré, avec des personnages un peu figés, dans les petits vitraux isolés des églises romanes ou néo-gothiques de l'ouest, comme s'il s'y ennuyait un peu, ce qui n'est pas le cas à Courseulles.



1 *Adam et Eve*, église Saint-Germain, Courseulles-sur-Mer (Calvados), 1956

Il orne à Evron une rosace dans la basilique Notre-Dame-de-l'Epine (son église d'enfance) représentant Daniel dans la fosse aux lions, un don de la famille Bussinger en action de grâces pour l'évasion de leur fils d'une prison allemande. Le père de Laborde le félicite : *Hier j'ai été à*

⁶² Vingt sanctuaires, avec chaque fois la vierge et l'église de son culte, plus une verrière sur Saint-Jean-Baptiste et une autre sur la Passion, les vitraux étant financés par la paroisse grâce à un curé combatif, l'abbé GROUET, l'église s'étant effondrée, On y trouve : Lourdes, Chartres, Rocamadour, ND du Puy, de la Garde, de Fourvière, de la Salette, des Victoire, Pontmain, Folgoët... Chaque vierge de la vierge arbore un visage différent, inspiré par la statuaire romane ou parfois par la famille si l'artiste manquait d'inspiration, mais toujours sur des fonds vifs.

Evron et même si je n'avais pas dû vous écrire, je vous aurais envoyé un mot de félicitations. Très sincèrement je suis ravi de ce que vous avez fait là. Voilà enfin du moderne qui s'insère sans heurt dans l'ancien, une belle harmonie grave et douce. Peut-être les figures de la haute fenêtre sont-elles d'une échelle un peu forte, en comparaison des figures des vitraux anciens du sanctuaire ? J'aime énormément la petite rose de gauche. Tout cela est bien supérieur au travail hâtif et un peu agressif de notre bon Max (Ingrand). Soyez sûr que je saurai dire de droite et de gauche ma satisfaction. (10 novembre 1951). Le bénédictin, sorte d'éminence grise de l'art sacré, le soutiendra toujours et lui procurera des commandes, lui écrivant par exemple : Je vous redis ma très bonne et très sincère impression sur Evron. J'en ai pas mal parlé à droite et à gauche. Je puis même assurer que c'est la seule fois où un travail moderne dans un cadre ancien m'ait vraiment satisfait. Faites-nous beaucoup de choses de cette qualité et vous servirez bien le Seigneur et la France. Ajoutant plus familièrement : « Où passez-vous vos vacances ? Avez-vous trouvé la maison de campagne ? Croyez, mon cher Maurice, aux vœux que je fais pour votre santé et au bon dévouement de votre serviteur en Notre Seigneur et Notre-Dame. ».



2 Eglise Saint-André, Ifs (Calvados), 1963

Dans ses premières commandes d'églises de campagne, son style est encore traditionnel, comme s'il avait du mal à donner toute sa mesure artistique dans des vitraux isolés, comme à Thaon en Normandie - une chapelle de style roman en pierres et voûte en bois. Il ose pourtant un peu d'abstrait dans l'un de ses tout premiers chantiers, l'église d'Ifs dans le Calvados, où il rythme son vitrail de diagonales et de ronds rappelant Mondrian. Dix ans plus tard, il se montrera encore plus sûr de lui dans les grandes verrières au plomb des abbayes contemporaines de Landevennec et Kergonan où, sur de très grandes surfaces, il propose des rythmes poétiques abstraits à la place d'une figuration qui aurait lassé les moines : « Il importe que le graphisme et les tons soient doux, non heurtés ni violents, mais apaisants et spirituels, sinon ce sera insupportable sept fois par jour » lui avait écrit le père de Vial.



3 Abbaye Saint-Anne de Kergonan, Plouharnel (Morbihan), 1970

Son tout premier grand chantier est pourtant non figuratif. Dans la demi-coque en béton armé de l'Institut Notre-Dame-de-Sion à Strasbourg en 1951, Rocher refuse d'emblée la dalle de verre préconisée, jugée trop froide pour les enfants d'une école, mais décide de tenter l'abstrait avec un projet de vitraux simples à base de rectangles coupés par des diagonales, agrémentés de symboles peints. Le chantier est important avec ses soixante-cinq mètres carrés pour les fenêtres latérales, ses vingt mètres carrés pour les hauts d'ogive des couloirs et ses vingt-huit mètres carrés pour les cinq grandes fenêtres à personnages. Les économies sont de mise, l'église étant financée par des dons, mais le coût global reste élevé car il faut aussi orner une salle et des couloirs. Les sœurs lui demandent conseil pour la décoration. *Je crois tout à fait maintenant que la solution prise lors de notre réunion est la bonne, c'est-à-dire proscrire les claustras de*

ciment, et faire un ensemble de vitraux sous plomb, leur répond-t-il. Pour le carrelage, je continue à voir la nef dallée de noir mais peut-être en effet pourrait-on craindre une certaine tristesse dans ce rapport de noir et de gris du chœur. Je pense que dans le cas de ces symboles je pourrai me contenter de peindre à plat, ce qui diminuerait votre prix de revient. Je tiens à faire la peinture moi-même. Cette chapelle en forme de coque renversée en béton nécessitait d'être allégée et Maurice a eu l'idée de l'égayer par des vitraux géométriques aux symboles compréhensibles et couleurs primaires. Sensible à la tradition de l'Église, Maurice attribuait une valeur symbolique à ses couleurs, comme le rapporte un membre du personnel du collège présent depuis 1946. « Pour Maurice Rocher les couleurs sont une grammaire : blanc, c'est la vie ; jaune, la gloire ; vert, l'espérance ; bleu, la paix ; rouge, l'amour ; brun, la terre et le péché. C'est en ce sens qu'il a composé la grande verrière figurée. Chacune des lancettes se décompose en trois parties dans la hauteur : figure au centre et motif symbolique au registre supérieur, saynète liée à la vie du personnage au registre inférieur. Les auréoles sont carrées, pour évoquer la terre, suggérant : ils sont saints mais ils sont encore avec nous »⁶³. Le chantier va durer jusqu'en 1959 et des verriers locaux y travailler, dont l'établissement Otts de Strasbourg. Maurice a proposé pour l'autel le sculpteur Philippe Kaepelin qui lui écrit cette lettre émouvante : « Cher ami, votre lettre m'a fait beaucoup de joie. Je ne serai enfin plus isolé et je me réjouis de venir un peu dans votre groupe. J'ai bien reçu une lettre de Strasbourg. Mes projets ont plu et tout va bien malgré mille petites modifications. Je suis en train de me débattre avec des billes de bois à faire dégrossir pour arriver à Paris avec de la matière première. Ce n'est pas facile. » 16 janvier 1951). Il travaillera souvent avec lui dans les chantiers de la Reconstruction et admirera toute sa vie ses sculptures et ses autels en pierre ou en cuivre.

⁶³ Il s'agit de Mademoiselle BATZNER. Rapporté par Fabienne STAHL, conservatrice du musée départemental Maurice Denis à St-Germain-en-Laye et ancienne élève de l'Institut



4 Collège Notre-Dame-de-Sion, Strasbourg (Bas-Rhin), 1959

Les chantiers suivants sont Cavigny en Normandie, Athis-Mons près de Paris (bombardée en même temps que la gare ferroviaire), Royan (bombardé aussi), Vaise (une église nouvelle près de Lyon) ou plus tard Marly-le-Roi, toutes ces églises neuves audacieuses permettant au jeune artiste d'expérimenter ces façades en dalles de verre caractéristiques de l'époque avec leurs symboles simplifiés et leurs teintes souvent acides dont Joseph Pichard dit : « l'usage de cette fort belle matière qu'est la dalle de verre justifie à elle seule ce choix, et les rythmes un peu sommaires de nos nouveaux vitraux s'accordent en somme avec nos architectures. ». À Vaise, l'artiste opte pour un chœur *blanc égayé de points de couleurs sur de très grands aplats* couplé à un jeu de claustras qui dévient la lumière de la nef, une solution originale pour animer et éclairer latéralement l'austère édifice en béton (reprise plus tard à saint-Thibault de Marly-le-Roi).



5 Mur-vitrail de l'église Notre-Dame-de-l'Annonciation, Vaise (Rhône), 1958

La même année, à Bretteville-sur-Laize, son mur-vitrail en dalle de verre aux motifs d'épis répétés n'est pas un vrai « mur-vitrail », puisque le verre est soutenu par des piliers en béton, mais il tamise de la même façon la lumière avec *des tons clairs animés de motifs colorés, dorés, jaunes assez clairs et verts, animés de motifs précieux*, Maurice jouant de nouveau avec celle-ci pour éclairer poétiquement la nef.



6 Chapelle de l'église Notre-Dame-de-la Visitation, Bretteville-sur Laize (Calvados), 1958

Et parfois, pour ne pas alourdir l'église, comme à Marly-le-Roi (la flèche), à Sainteny (la nef), à Vaise (la nef haute) ou à Bretteville-sur-Laize (la tour-lanterne), il insère un vitrail au plomb isolé pour adoucir la modernité de la dalle de verre de la grande paroi de la nef ou des petites baies des bas-côtés comme s'il voulait calmer son style cru. « La lumière y joue un rôle prépondérant, les lignes sobres s'inscrivent dans le paysage environnant et le dépouillement intérieur y est poussé à l'extrême » écrit un journaliste de *l'Aurore*⁶⁴.



7 Tour-lanterne de l'église Notre-Dame-de-la Visitation, Bretteville-sur Laize (Calvados), 1958

⁶⁴ *L'Aurore*, 11 octobre 1955

La conception des églises normandes de la Reconstruction est donc, à plus d'un titre, novatrice, montrant une exigence de simplicité architecturale associée à des contraintes budgétaires strictes : le chœur est agrandi, l'ambon et l'autel avancés pour rapprocher le célébrant des fidèles) et la nef plus éclairée qu'avant ; et tout ceci bien avant les directives conciliaires de Vatican II !

Dans l'église neuve du Mesnil-Véneron dans la Manche, les petits vitraux en dalle de verre mélangent avec hardiesse, dans un graphisme presque cubiste, les symboles païens et chrétiens (fleurs et faucille, pain et cruche, marteau et tenaille, c'est-à-dire les outils de la Passion) en reprenant la même imagerie naïve que Fernand Léger à Audincourt, Léger écrivant : « Je ne me suis pas dédoublé. Magnifier les objets sacrés, clous, ciboire ou couronnes d'épines, traiter le drame du Christ, cela n'a pas été pour moi une évasion... J'ai simplement eu l'occasion inespérée d'orner de vastes surfaces selon la stricte conception de mes idéaux plastiques. Je désirais apporter un rythme évolutif de formes et de couleurs pour tous, croyants et incroyants, quelque chose d'utile accepté aussi bien par les uns que par les autres, du seul fait que la joie et la lumière se déversent dans le cœur de chacun. ».



8 *Marteau et tenaille*, église Saint-Pierre, Le Mesnil-Véneron (Manche), 1959

Au Mesnil-Véneron une fresque était au départ envisagée et un autre artiste proposé que le curé refusa au bénéfice de Maurice en s'écriant - preuve de la notoriété naissante de celui-ci : « *Je ne veux pas de verrier*

au rabais ! ». Mais Rocher, qui juge incompatible une fresque face à la verrière en dalle de verre, propose plutôt une tapisserie (un matériau plus à la mode), écrivant ceci au curé : *La décoration du mur nord devrait se limiter à une bande horizontale courant sur toute la longueur et contrastant avec sa verticalité. Ce parti aurait l'avantage de rester à l'échelle humaine et de respecter celle de l'édifice. Il amènerait par ailleurs le regard du public vers l'autel.* La commission d'art sacré, le curé et l'architecte Yves Cochapain⁶⁵ s'accordent sur une tapisserie et les deux artistes cherchent à Paris un lissier capable d'exécuter une broderie, à leurs yeux deux fois moins chère et plus intéressante qu'une tapisserie... *On pourrait exécuter une sorte de vaste broderie se rapprochant de la technique de la tapisserie de Bayeux, avait expliqué Rocher, comme un tissage sur lequel viennent s'appliquer des motifs brodés de couleurs différentes, offrant autant de possibilités d'expression et de solidité, avec une matière extrêmement précieuse quoique différente. Imaginez, revue par un artiste d'aujourd'hui, la tapisserie de Bayeux dans votre église ! Pour ma part, je ne puis rien souhaiter d'autre.* (1^{er} décembre 1952). Ce seront les tisserands Jacques et Bilou Plasne-Lecaisne qui exécuteront à Aubusson une tapisserie surbrodée, exigeant, selon leur méthode, d'abord « une maquette libre au dixième avec l'essentiel » corrigée, une fois agrandie, par l'artiste, pour finalement choisir ensemble les coloris et le graphisme. « Alors le vrai travail commence », disent les tisserands. L'artiste leur confiera ensuite les tapisseries du Tourneur et de Saint Jean-de-Daye dans la Manche. Marie Arbel réalise de son côté dans cette église un autel et un chemin de croix en céramique, deux créations qui confèrent à l'édifice l'aspect intime et naïf propre à l'esprit des Ateliers et adoucit en même temps l'architecture en pierre sévère.

⁶⁵ Yves COCHEPAIN (1914-2007) a construit en 1956 les églises de Cavigny et du Mesnil-Véron.



9 Tapisserie de Notre-Dame-de-la-Salette, église Saint-Pierre, Le Mesnil-Véneron (Manche), 1959

Le dessin de la tapisserie du Mesnil-Véneron est très précis : *Sur fond de clochers situant l'épidémie dans la région (Carentan), malades mourant de la variole (famille de dix enfants et grand-père leur portant des vivres et plus loin mort à son tour, puis curé au pied statue, puis pèlerinage, banderoles, oriflammes, peuple et prêtres et évêque bénissant la chapelle et l'ancienne église du Mesnil-Véneron, en même temps qu'un peu plus loin il est à genoux au pied de la grande vierge de la Salette avec au fond en très petit les différentes apparitions et le sanctuaire actuel.* Un article de l'*Art Sacré* intitulé *Voyage au pays de l'Ennui*⁶⁶, recensant les églises neuves en France, cite l'artiste : « *Heureusement l'intérieur fait meilleure impression avec les vitraux et les tapisseries de Maurice Rocher qui apportent un peu de chaleur.* ». Maurice fourmille d'idées comme dans une bande dessinée et sa narration est descriptive, ainsi dans le vitrail de l'église Notre-Dame-de-Toutes-Aides à Nantes où il dessine un révolutionnaire tombant d'une échelle en voulant profaner un sanctuaire.

⁶⁶ Marie-Robert CAPELLADES, *L'Art Sacré*, n° 7-8, mars-avril 1957. Les vitraux en dalle de verre exécutés par Gabriel Loire et Jean Barillet ont été terminés en 1959



10 Eglise Notre-Dame-de-Toutes-Aides, Nantes (Loire-Atlantique), 1958

Comme on le constate le Salon d'Art Sacré, l'Europe toute entière se rénove. « La participation étrangère est très significative, réunissant des projets et des réalisations venus d'Allemagne fédérale, de Belgique, de Hollande et de la Sarre. On sent dans ce grand mouvement européen de reconstruction des églises un foyer intense d'activité⁶⁷. » Maurice est ainsi contacté en 1952 par l'architecte belge Roger Bastin qui lui demande une mosaïque et des vitraux pour sa petite église de Bertrix en Wallonie. Au début, la collaboration est difficile avec les maçons belges dont les cotes ne suivent celles de l'architecte - un futur ami du peintre, membre de l'Académie Royale, poète qui trouve son inspiration au piano et manie avec dextérité la lumière. « Mr. Bastin avait mal calculé, écrit le doyen de l'église. La maçonnerie s'avance plus avant dans la chapelle. Du côté opposé à l'autel l'endroit à enduire étant moins long, on a dû réduire les lignes du paysage, cela n'est pas à mon sens des plus heureux mais était imposé par les réalités : les distractions de mon ami Bastin ». Ce dernier va revoir l'église et en avise l'artiste. « Je reviens de Bertrix où montent les murs de la chapelle. L'ensemble est à contre-jour, puisqu'elle est ouverte sur le nord. Amplifier la surface de mosaïque est onéreux ; la réaliser en enduit paraît scabreux étant donné que les bleus et les noirs sont fragiles, mêlés au ciment. En résumé, réalisez votre mosaïque sans attendre, comme vous la rêvez ; il ne restera plus, lorsqu'elle sera posée,

⁶⁷ *Combat*, 26 septembre 1955

qu'à trouver un enduit à la chaux dont la teinte s'alliera avec votre œuvre. Mettez-vous au travail. Je ne vois pas le moyen d'éviter tous les risques dans une entreprise de ce genre ! Je me fie volontiers à votre sens de la composition pour m'en remettre à vous à cet égard. » L'abbé Lanotte, futur responsable de l'art sacré wallon, surveille Maurice Rocher de près et donne un avis mêlant théologie et esthétique. « J'ai beaucoup aimé votre étude, lui écrit-il. Il reste que la précédente, fond clair, avait une qualité de joie, d'ouverture, d'annonce de résurrection à travers la croix que je ne retrouve pas dans la dernière. Celle-ci, moins mûrie, fait plus décoratif, moins dense dans le groupe de la Pietà. J'ai un peu peur d'une Notre-Dame-de-la-charité qui serait une chose simplement tragique. Une connaissance plus personnelle du Christ actuel, tel qu'il est aujourd'hui, continuant sa croissance, me montre un Christ dont la Résurrection, dont la « Vie » donne son sens premier à une croix qui ne s'arrête pas à elle-même. J'étais plus proche de la vision claire que de la vision sombre... Ceci reste personnel et peut ne pas correspondre à votre sentiment personnel à vous. Aussi n'ai-je rien à vous imposer. Mais c'est l'avis que vous m'avez demandé. ». Bastin lui demande ensuite pour l'église de Rechrival des vitraux géométriques ornés de « petits personnages en hauteur ou des saints particulièrement en honneur à la campagne ayant trait à la vie des campagnes ou à celle des forêts » avec en plus, sur la façade, une mosaïque « haute en couleur, comme une affiche », au centre de laquelle Rocher dessine un Christ triomphant, une main bénissant le peuple et l'autre posée une mappemonde, entouré de ses disciples à gauche et à droite de petits anges trompettistes horizontaux, les deux aplats de couleur étant décalés des personnages. Dès le début, comme à Bertrix, des problèmes d'exécution surgissent que le curé tente de résoudre à l'aide du maître-verrier. « Je viens d'écrire à M. Barillet pour connaître l'épaisseur à donner à l'enduit destiné à recevoir la mosaïque. Virtuellement la pose est terminée, l'enduit sera appliqué au début de la semaine prochaine. Son technicien semble parfait mais parle en français avec un tel accent italien que je souhaiterais ne pas l'entendre : je ne comprends rien ! ». A cela s'ajoutent des problèmes douaniers : « Je voudrais arriver à vous traduire les intentions de Mr le Doyen qui, habitant près de la frontière, a des instincts de contrebandier et souhaiterait éluder les taxes de douane » écrit le curé qui précise : « La mosaïque est à Namur, on y exige un formulaire

que les formalités de la douane ne m'avaient pas signalé comme nécessaire. Prévenez à temps M. Bastin et insistez car il est en lutte avec l'exactitude aux rendez-vous ». Au début, le curé s'était montré méfiant à l'égard du peintre : « Il y a des réalisations inspirées ou patronnées par mon ami M. l'abbé Lanotte qui, pour être franc, ne me plaisent pas du tout. J'ai peur des horreurs modernes ! Ne vous connaissant pas ou guère, j'ai pu appréhender la chose. Renseignements approfondis, j'ai été téméraire dans mon jugement, je vous prie de m'excuser et de me comprendre » implore-t-il. Finalement, la Commission d'art sacré belge conclura : « Cette dernière chapelle paraît particulièrement réussie. Il est remarquable de constater que, largement ouverte sur le dehors, elle n'en délimite pas moins un véritable espace intérieur, précis. Elle vous y introduit et ne vous y enferme pas. On le perçoit comme une respiration. Le dehors est présent, mais il est appui, sans confusion. Une unité avec la lumière n'est-elle pas au cœur de l'architecture ? ». Mais l'austère André Lanotte passe sous silence ses grandes verrières françaises et ne voit pas en lui un novateur, écrivant même dans *Art d'Église*⁶⁸ : « Il ne devait pas lui être donné d'être en avant-garde dans la rénovation du vitrail. Son attachement imperturbable à la représentation figurative directement lisible et à la recherche de l'expression ne lui permettait pas d'aider vraiment la rencontre du panneau de verre avec les conquêtes plastiques menées au départ du cubisme. Ses verrières sont parfois acceptées sous l'obligation des charges de la vie. Il y eut en lui pendant de nombreuses années un tiraillement entre la nécessité de peindre et le service d'un art religieux monumental, lié aux exigences pas toujours saines de la commande. Certaines servitudes sont un levier, d'autres, notamment l'iconographie dépassée, tarissent les sources et brisent tout élan. ». Terribles paroles qui le déprécient tragiquement auprès du père Couturier et de l'art sacré.

Les faits vont lui donner tort et prouver que Maurice peut innover à l'instar des grands peintres dont il adopte parfois les principes. L'église Saint-Louis de Brest où on lui demande en 1955 onze verrières de quinze mètres de haut, soit deux-cent-vingt mètres carrés, représente un défi important. *C'est la plus merveilleuse des commandes*, écrit-il alors au

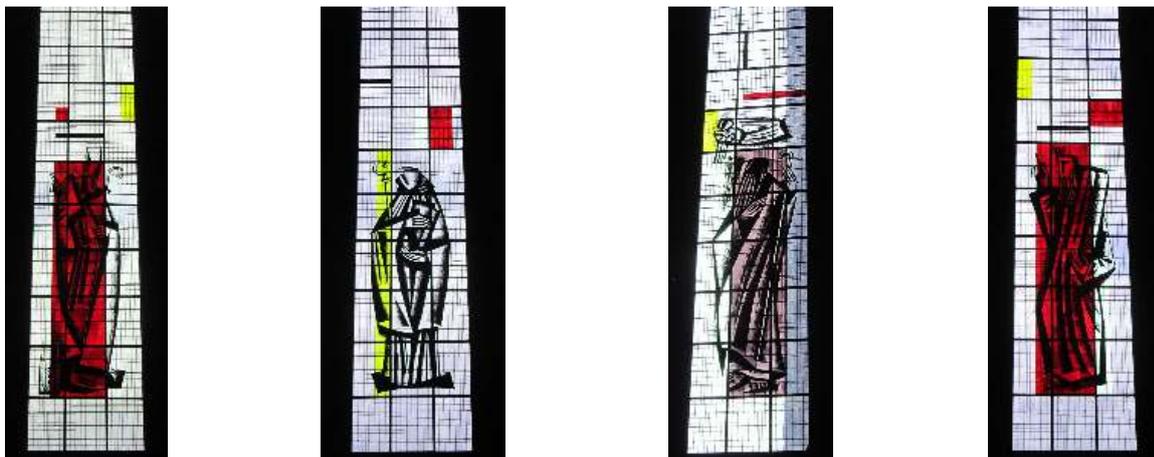
⁶⁸ André LANOTTE, *Art d'église*, n°131, 2^{ème} trimestre 1965

curé. *J'ai beaucoup pensé à ce travail, je puis dire qu'il domine toutes mes commandes actuelles et que sans cesse j'y reviens.* Dans ses chantiers d'églises neuves (Bretteville-sur-Laize, Cavigny, Vaise, Athis-Mons), il était seul maître à bord mais il doit collaborer ici avec d'autres cartonniers. Il s'agit en effet de la plus grande église de la Reconstruction, avec quatre-vingt-quinze mètres de longueur, large de vingt-sept mètres de largeur et vingt-quatre mètres cinq de hauteur, dans laquelle l'architecte l'architecte Yves Michel⁶⁹, conscient de l'ampleur du projet, donne carte blanche aux artistes, attribuant à Paul Bony le chœur, à son frère Jacques le côté ouest (presque opaque à cause des intempéries) et à Maurice l'immense mur est, en face de celui de Jacques, ce dont Maurice tient compte dans son projet. *Le principe pourrait être, réfléchit-il, le registre des grandes baies : très clair, presque incolore, l'architecture : presque noir et blanc, toutes les autres ouvertures étant au contraire très précieuses et très colorées par Bony.* Il raconte : *Avant ce choc j'étais dans la nuit de la recherche. J'ai eu nettement le sentiment heureux d'aboutir à un parti qui s'impose sans hésitation comme le seul possible ! Il me semble maintenant que tout est facile et que ce n'est plus qu'une question de mise au point...* Après avoir longtemps tergiversé, il opte pour un verre presque blanc (*fond blanc faible, rose neutre, etc*), l'idée étant d'avoir une nef claire et d'éviter trop de couleurs avec, se découpant sur une fine résille noire, les patriarches, apôtres et saints bretons,⁷⁰ dissociés des taches de couleurs (un principe expérimenté avant-guerre par Fernand Léger), Maurice précisant : *vitrierie blanche, faire l'essai avec un blanc laiteux, les personnages se détachant sur des rectangles de couleur traités de façon indépendante.* Confronté aux doutes de la Commission d'Art Sacré face à ce projet audacieux (*On craint que votre parti de dépouillement en couleur ne soit trop poussé*), il maintient son choix initial : *J'ai eu nettement le sentiment heureux d'aboutir à un parti qui s'impose sans hésitation comme le seul possible ! Avant ce choc j'étais dans la nuit de la recherche, il me semble maintenant que tout est facile et que ce n'est plus qu'une question de mise au point.* Philippe Kaepelin sculpte dans le chœur un Christ en bois polychromé de sept mètres de haut suspendu au-dessus de son autel en pierre, Paul

⁶⁹ Yves MICHEL, 1919-1969, architecte breton

⁷⁰ Abraham, Moïse et David, Jean-Baptiste, Pierre, Jean, Paul, Pol de Léon, Corentin, Guénolé et Yves, ces derniers saints étant bretons.

Bony orne ce chœur d'une figuration bleue un peu chargée, Jacques dessine des petits vitraux abstraits, Olin signe une tapisserie et Zack sera chargé plus tard des vitraux de la chapelle annexe. L'ensemble de l'édifice, avec son béton recouvert d'une pierre rose venue d'une carrière bretonne, ses piliers extérieurs prévus en cipolin vert, ses portes extérieurs rouge vif rappelant le sang des martyrs de la ville⁷¹, son toit de cuivre, ses imposants volumes carrés et son artisanat raffiné jusque dans la sacristie, évoque l'esthétique du Bauhaus. Maurice s'y est surpassé dans une création inimaginable pour lui dix ans plus tôt, dessinant dans un style post-cubiste inspiré du peintre Permeke des personnages hauts de sept mètres pourvus de détails expressifs (barbe de Moïse, cheveux dressés, harpe de David). L'argent gagné dans cette église, une incontestable réussite de la Reconstruction (le devis était trois millions) ainsi que l'audace du projet ont dû être pour lui exaltants.



⁷¹ Soixante personnes fusillées par les Allemands et neuf-cent-soixante-cinq tuées par les bombardements alliés



11 Eglise Saint-Louis, Brest (Finistère),
1957

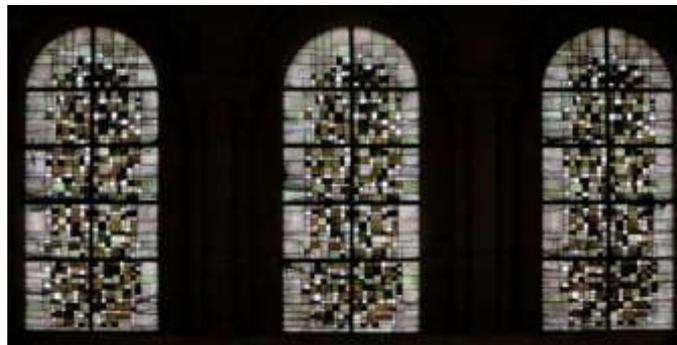
Si, après la guerre, les commandes s'avéraient nombreuses, les années soixante changent la donne. La Reconstruction s'achève et le nombre de chantiers diminue, l'Etat se désengageant peu à peu et certains chantiers s'interrompant comme à Nantes (la basilique) ou à Caen (la Trinité), ce que Maurice vit à chaque fois comme des échecs personnels. À Saint-Nicolas par exemple, il avait remporté le concours mais doutait de la pérennité de la commande, du fait d'intrigues au sein de la coopérative ou de concurrences locales, écrivant ceci au curé : *Malheureusement si j'en juge d'après mes rapports avec la COOP de Nantes, son secrétaire considère le verrier comme un entrepreneur et subordonne la commande à des rabais ou des réductions. Le jury sera sans doute influencé par le devis et là, sur le plan local, nous sommes certainement battus d'avance et je ne peux lutter avec des verriers locaux qui désirent par politique locale avoir l'affaire à tout prix. Il ne s'agirait plus alors de choix artistique.* (1^{er} juin 1959). Il y travaille pourtant tout un été mais en novembre reçoit une lettre annonçant l'abandon du projet : « Hélas, écrit le curé, je me trouve devant des réactions très violentes de la part du clergé d'autres paroisses et de plusieurs paroissiens et devant (au moins) une hésitation très nette de mes vicaires. C'est avec beaucoup de peine que je me vois dans l'obligation de vous demander de suspendre le travail mais je ne suis pas soutenu par l'opinion. ». Ne pas terminer une œuvre est pour lui un vrai crève-cœur, un peu comme si ses vitraux étaient pour lui des enfants, mélangeant inconsciemment ses défaites familiales et

professionnelles... *On ne se détache pas si vite d'œuvres sur lesquelles on a beaucoup travaillé et pensé. C'est réellement comme des enfants devenus adultes et dont on se demande comment ils vont se comporter. Je m'étais attaché à votre église et plus encore à votre communauté paroissiale dont je me sentais réellement membre. L'hostilité que vous rencontrez à me laisser poursuivre me laisse l'impression de m'être trompé, d'avoir travaillé en vain et comme d'être exclu précisément de cette communauté à qui je pensais avoir apporté quelque chose. Je crains qu'il ne se passe ceci. Statu quo pendant quelques années, puis un autre curé reprendra la tâche en commençant par les baies obstruées qu'il faudra bien déboucher un jour. Alors, sous des pressions locales il s'adressera à un autre artiste et c'en sera fait de l'unité de l'édifice, de cet équilibre des masses colorées que nous avons mis au point ensemble.* Le chantier s'est interrompu malgré l'existence d'un article qui le vante dans *Presse Océan* car il est maintenant renommé. « L'acuité et l'harmonie des couleurs suivent une progression remarquablement étudiée tendant à l'accomplissement d'un poème de lumière. Si le bleu de nuit de l'abside évoque la paix et le recueillement sur terre, au contraire la luminescence et l'éclat brillant des sept vitraux du chœur symbolisent l'exaltation. La transition entre les deux dominantes est apportée en touches discrètes par les petits vitraux du triforium. Lorsqu'on se place à hauteur de la chaire, on envisage ce tableau dans sa totalité et l'on perçoit cette graduation savante dans ses impressions, même par les temps les plus sombres. L'ensemble est traité avec une émotion sincère qui n'exclut pas une grande retenue ».

Il en va autrement à Caen où c'est le nouvel architecte en chef des Monuments historiques, suite au décès de Jean Merlet, qui interrompt les travaux, dix-sept ans après leur démarrage. En 1959, les architectes Jean Merlet et Jean Taralon l'avaient en effet contacté pour décorer l'ancienne église abbatiale de l'abbaye aux Dames⁷² et le projet avait bien commencé. *Après neuf années d'efforts sans résultats*, lui écrivait Jean Merlet, *nous sommes à la veille d'obtenir leur accord au bénéfice d'un quatrième peintre-verrier chargé de diriger leurs études de composition et de*

⁷² Abbaye fondée par Guillaume le Bâtard au XVIII^{ème} siècle. La nef de l'ancienne église abbatiale abritant le tombeau de la reine Mathilde a été restaurée au XIX^{ème} siècle et la façade et les tours reconstruites

coloration. Il s'agit d'une tâche fort importante que j'aimerais vous confier. Maurice présente donc en 1960 ses maquettes, son plan de coloration et sa palette des verres sélectionnés à la Commission supérieure des Monuments historiques qui les accepte, prévoyant quatre tranches de travaux (abside de 1960 à 1961, la façade ouest de 1965 à 1966, le haut chœur de 1975 à 1976 et le transept nord en dernier). En fait, seules les trois premières tranches seront réalisées. L'artiste prévoyait que le violet s'arrête au chœur et au haut chœur. Rester clair dans le haut transept pour ne pas étouffer l'architecture haute, feu gothique clair même pour le haut transept mais un peu plus clair (ton à revoir sur place avec verres avant exécution). Réussir transept sud, le reste doit être le plus discret possible avec des bas-côtés plus sombres que la haute nef. Malheureusement les tons aubergine du haut chœur virent à la cuisson au violet, ce qui modifie son projet de chœur flamboyant et de haute nef claire, le transept sud étant constitué de teintes grises. Le manganèse les violine un peu trop, surtout au nord, regrette l'artiste. Est-ce la sobriété voulue ou cet accident imprévu qui déplaît au nouvel architecte en chef en 1976 ? Car dans cet édifice ancien Maurice s'est voulu discret, affirmant : mes vitraux doivent être un accompagnement raffiné, certes, mais le plus discret possible...



12 Façade de l'église abbatiale de la Trinité, Caen (Calvados), 1968

Or l'hostilité du successeur stoppe brutalement le projet. « En préambule, raconte Maurice, il me déclare qu'étant en complet désaccord avec mes vitraux il les ferait déposer et remplacer dès qu'il en aurait les moyens financiers, ensuite qu'il ne peut approuver les maquettes de la

quatrième tranche, transepts nord et sud, commandés par J. Merlet, et me redemande de réétudier l'ensemble du projet. » Le peintre essaye alors de faire valoir l'ancien accord de la Commission d'Art Sacré mais perçoit un climat d'hostilité feutrée et folie et il reçoit finalement la lettre suivante : « Après visite sur place et discussion il nous a semblé qu'il n'était pas possible de poursuivre l'exécution du parti adopté en 1950 (!) et qu'il était indispensable de procéder à de nouvelles études. Étant donné que vous m'avez précisé votre refus de modifier les maquettes déjà établies, je me vois obligé à mon grand regret, de renoncer à poursuivre la réalisation que vous aviez entreprise avec Monsieur Merlet mon prédécesseur » (24 mai 1977). Sans trop y croire, il défend une dernière fois sa position auprès des inspecteurs généraux Dupont, Taralon et Magnan, plutôt acquis à sa cause, rue de Valois, mais c'est en vain, et il souffre finalement d'être éliminé du projet et surtout de voir dénigrées ses compétences artistiques...

Mais en réalité le peintre commence lui-même à ne plus se sentir en phase avec les diktats artistiques du ministère ou de l'Église postconciliaire qu'il accuse de manquer de goût et de prôner un art au rabais, reflet d'une société qui se sécularise et se financiarise, juge-t-il. Il le reproche au curé de Nantes : *Sans doute les arguments financiers sont impérieux et je sais quel souci cela représente pour vous. Ne m'en veuillez pas mais j'ai du mal à m'en satisfaire, les valeurs en jeu sont trop différentes ; par ailleurs j'ai peur que ce ne soit le reflet d'une optique trop actuelle qui veut rendement et efficacité...* Cela va finalement l'aider à se désengager du vitrail et à se remettre à peindre, ce qu'il souhaitait depuis longtemps, écrivant déjà en 1963 : *Ce n'est donc pas pour moi un choix mais une obligation de conscience de refuser désormais les nouvelles commandes de vitraux. Il semble bien qu'une page ait été définitivement fermée*⁷³ ! C'est que concevoir un si grand nombre de vitraux pendant pas moins de trente ans a parfois représenté pour lui un grand effort - même s'agissant de nourrir sa famille - une tâche que certains critiques ont ensuite qualifiée à tort « d'alimentaire »... On peut objecter à cela que Maurice a toujours aimé créer et produire, et que l'écrivain Maupassant, accusé du même travers, s'était justifié par ces

⁷³ *Journal*, 5 juillet 1963

mots : « J'ai quelquefois dit que je n'écrivais que par besoin d'argent. Ce n'est pas tout à fait vrai, il y a des choses que j'aime à écrire⁷⁴ ».

Conservant de l'enseignement des Ateliers le souci du collectif et le principe de l'art « engagé », Maurice a adouci ses tendances expressionnistes et limité son ego au prix d'une certaine contrainte, avouant en 1959 : *Ma vie actuelle m'oblige à de longs mois sans peindre, m'oblige à être verrier, fresquiste et pas uniquement peintre comme je le voudrais. Je ne puis faire marche arrière ! Toujours ce déchirement entre la peinture et le vitrail*⁷⁵. Ou plus tard en 1963 : *Je peins. Pratiquement plus de vitraux en vue. Non seulement les recherches de vitraux m'ennuient mais j'y suis mal à l'aise et je sens clairement que je ne pourrais m'y réaliser pleinement*⁷⁶. Plus tard, il conclura amèrement : *Ma vie aurait été toute différente si je n'avais rien fait d'autre et si je n'avais pas donné l'essentiel aux vitraux ces quinze dernières années. Sur ma lancée de 1950 (les coupures de presse me le rappellent) j'aurais pu faire carrière de peintre et, à quarante-cinq ans, être connu. Je sais en tout cas que je ne puis me réaliser comme peintre qu'en y consacrant la totalité de mes instants*⁷⁷. Le verre étant un matériau qui se transforme à la cuisson, il en résume les limites : *Je sais pourquoi le vitrail m'a toujours laissé insatisfait et pourquoi je ne peux plus en faire : c'est, par rapport à la peinture, cette impossibilité d'aller jusqu'au bout de la recherche, de reprendre et de perfectionner sans arrêt, comme une toile. La réalisation du vitrail reste toujours une approximation et, une fois en place, quelque chose qui vous échappe, qui vous surprend souvent par des réactions de lumière imprévisibles et qu'il n'est pas possible de corriger, la lumière étant, par définition, quelque chose de changeant*⁷⁸. Comme il semble loin, alors, le temps où il s'écriait : *Même si je dois toujours rester inconnu du monde et rater ma vie de peintre pour avoir fait trop de vitraux, rien ne peut être plus merveilleux que de contribuer anonymement par mon travail à donner foi et vie aux églises et à servir le seigneur et mes frères les hommes !* Malgré tout, sensible aux témoignages de gratitude qu'il

⁷⁴ François TASSART, *Souvenirs sur Guy de Maupassant 1883-1893*, éd. du Mot passant, 1900

⁷⁵ *Journal*, 6 octobre 1959

⁷⁶ *Ibid.*, février 1963

⁷⁷ *Entretiens*

⁷⁸ *Journal*, juillet 1974

recevait pour son travail, il ne reniait pas son passé : *Aujourd'hui je ne suis plus croyant et je reçois encore des cartes postales avec les vitraux que j'ai pu faire dans telle ou telle abbaye. C'est comme si j'avais vécu une autre vie, servi un autre monde*⁷⁹. Tout en avouant : *Pour moi je sais que la véritable aventure n'est pas le vitrail mais la peinture.*

⁷⁹ *Entretiens*, p. 82