



Chapitre de livre

2019

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

L'art religieux en République

Vaisse, Pierre

How to cite

VAISSE, Pierre. L'art religieux en République. In: Joris-Karl Huysmans : de Degas à Grünewald. Stéphane Guégan et André Guyaux (Ed.). Strasbourg : Musées de la Ville, 2019. p. 141–157.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:175081>

L'art religieux en République

Dans son livre *Mort et résurrection de l'art sacré*, publié en 1957, qui reprenait tous les lieux communs de l'époque, Yves Sjöberg dénonçait la décadence profonde de l'art au cours du XIX^e siècle¹. Il en rendait responsables l'académisme et l'esprit du temps dont cet académisme procédait, un esprit bourgeois, matérialiste, héritier de la pensée du siècle des Lumières. Quoique concernant l'art dans son ensemble, la condamnation touchait plus particulièrement l'art sacré – art qui aurait été réduit, comme tout l'art académique, à des formules creuses, idées de contenu et dont les auteurs n'obéissaient plus, comme les marchands du Temple, qu'à l'appât du gain : « Quand Huysmans, avec son ardeur de néophyte, ramassa le fouet du Christ pour les en chasser, quelle stupeur et quel scandale² ! »

Il aurait fallu attendre la dernière décennie du siècle pour qu'un double renouveau s'annonçât. Dans le domaine de la pensée, il s'agissait, contre le positivisme et le scientisme dominants, d'un réveil du spiritualisme et plus particulièrement d'un retour à la religion, parfois sous forme de retentissantes conversions, et dans celui de l'art, d'une rupture avec le naturalisme. Largement répandu, ce résumé de l'évolution intellectuelle et artistique en Europe s'appuie sur des faits bien connus : qu'il suffise, pour la seule France, de rappeler d'un côté la philosophie d'Henri Bergson, *Le Disciple* de Paul Bourget ou la conversion de Paul Claudel, de l'autre la peinture de Paul Gauguin et surtout celle de Maurice Denis, apôtre et artisan

d'un renouveau de l'art chrétien auquel il consacra sur le tard un gros volume³. Si l'esthétique naturaliste prétendait se fonder sur l'étude scientifique de la nature comme seule réalité reconnue, le symbolisme qui se répand à travers toute l'Europe dans la dernière décennie du siècle reposait sur la croyance en une réalité d'ordre spirituel dont les phénomènes naturels ne seraient qu'un reflet⁴. Cette opposition comportait une dimension politique : l'idée d'un progrès porté par la science, à laquelle se rattachait le naturalisme, constituait l'un des fondements du régime républicain. Affirmé par Émile Zola, ce lien entre esthétique et politique l'était encore, quelques années plus tard, par Wassily Kandinsky, d'un point de vue opposé, celui d'un artiste hostile au naturalisme⁵. Plus diffus, le symbolisme ne présentait pas une coloration politique uniforme. Certains des auteurs ou des artistes qui s'y rattachaient ont pu nourrir des sympathies pour les mouvements sociaux et même pour l'anarchisme. Toutefois, la rupture avec le positivisme et avec la notion d'un progrès reposant sur les connaissances scientifiques s'accompagnait souvent d'une hostilité à l'idéal démocratique de la République radicale. C'est pourquoi, par exemple, Camille Pissarro jugeait réactionnaire la démarche de Gauguin, réactionnaire à la fois sur le plan

1 Yves Sjöberg, *Mort et résurrection de l'art sacré*, Paris, Grasset, 1957. Le livre avait été précédé par celui de Joseph Pichard, *L'Art sacré moderne*, Grenoble, Arthaud, 1953, lui-même précédé par celui du chanoine G. Arnaud d'Agnel, *L'Art religieux moderne*, Grenoble, Arthaud, 1936. Les épithètes de religieux et de sacré ont dans ces titres le même sens, l'expression désignant pour l'architecture celle des églises et autres édifices culturels, et pour la sculpture et la peinture, les œuvres destinées à ces édifices.

2 Y. Sjöberg, *op. cit.*, p. 53.

3 Maurice Denis, *Histoire de l'art religieux*, Paris, Flammarion, 1939.

4 Quoique ancienne, la thèse de Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme* (Paris, Nizet, 1947), demeure fondamentale. Toutefois, si la notion d'école symboliste en littérature désigne une réalité historiquement assez bien délimitée, les contours du symbolisme en peinture restent plus flous.

5 Pour Zola, la République « serait naturaliste ou ne serait pas » (cité par Marcel Girard, « Naturalisme et symbolisme », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 6, juillet 1954, p. 97-106). Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Neuilly-sur-Seine/Berne, Nina Kandinsky (éditrice)/Bentelli (imprimeur), 1952, p. 36-37.

idéologique et sur le plan politique⁶. L'élitisme confessé par de nombreux esprits à la fin du siècle, et en particulier par Joris-Karl Huysmans, allait dans le même sens d'un refus de la foule et de la démocratie.

Ici se fait jour une question marginale, sans doute, mais que Sjöberg et d'autres auteurs invitent à poser dans la mesure où le nom de Huysmans revient souvent sous leur plume à propos du renouveau de l'art religieux : quel rôle celui-ci aurait-il pu jouer en faveur de ce mouvement ? S'il n'aurait pu prêcher la bonne parole qu'après sa conversion, du moins avait-il dénoncé très tôt l'état de décadence dans lequel serait tombée la peinture religieuse. Ainsi écrivait-il dans son « Salon de 1879 » qu'elle « patauge dans l'ornière depuis des siècles⁷ ». Une telle condamnation, toutefois, n'avait rien d'original à l'époque, sinon par le caractère imagé de sa formulation. Une œuvre cependant trouvait grâce à ses yeux dans le même Salon, mais son originalité n'annonçait en rien le renouveau d'un art vraiment religieux : le triptyque de *Saint Cuthbert* (ill. 65) d'Ernest Duez, qui se distinguait, non par la profondeur du sentiment, mais par le parti pris naturaliste, le peintre ayant cru devoir faire poser son modèle en plein air, au bord de la mer⁸.

On ne voit pas que Huysmans ait orienté le cours de l'art, ni même renforcé quelques artistes dans leur conviction. Sans doute Georges Rouault alla-t-il le voir à Ligugé, mais Léon Bloy eut pour lui une autre importance. Cependant, le peintre avait déjà traité

de sujets religieux depuis ses débuts dans l'atelier de Gustave Moreau et l'évolution de son style vers 1905 ne saurait s'expliquer par la fréquentation de ces deux écrivains. Si Huysmans a exercé une quelconque influence, ce serait par les pages qu'il a consacrées à des peintres anciens, plus particulièrement à Matthias Grünewald dans *Trois Primitifs* (1904) et auparavant dans les premières pages de *Là-bas* (1891). Or, les artistes français ne se sont guère intéressés à ce peintre allemand à une époque où le nationalisme donnait naissance à l'idée d'une grande tradition française faite d'harmonieux équilibre qui aurait commencé avec Jean Fouquet⁹. Alors que l'opposition entre Nord et Midi, esprit latin et esprit germanique, dominait, Grünewald fut considéré en Allemagne dès la fin du XIX^e siècle comme l'artiste allemand par excellence, détrônant Albrecht Dürer¹⁰. C'est toutefois plus tard, en 1918, que l'exposition à Munich des panneaux du retable d'Issenheim provoqua la *Grünewald Schwärmerei* dont parlait Wilhelm von Bode¹¹. C'est alors que Grünewald devint un modèle aux yeux de certains peintres allemands, comme Johannes Itten pour

9 Henner fait exception, mais en raison de son origine. Voir Sylvie Lecoq-Ramond, « "C'était trop fort pour moi". Jean-Jacques Henner et le Retable d'Issenheim », *Bulletin de la société Schongauer de Colmar*, 1997-2000, p. 223-240. Christian Heck a relevé, outre un dessin d'Odilon Redon, quelques mentions du nom (déformé) de Grünewald sous la plume de Rouault et surtout des études de mains par Matisse au moment où il travaillait à la décoration de la chapelle de Vence : Christian Heck, « Entre le mythe et le modèle formel, les *Crucifixions* de Grünewald et l'art du XX^e siècle », *Corps crucifiés*, cat. exp., Paris, musée Picasso, 17 novembre 1992-1^{er} mars 1993, Montréal, musée des Beaux-Arts, 26 mars-16 mai 1993, Paris/Montréal, RMN/Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1992, p. 84-107.

10 C'est ce qu'affirme Heinrich Wölfflin tout au début de son livre sur Dürer, dont la première édition date de 1905 (*Die Kunst Albrecht Dürer*, Munich, Bruckmann).

11 Wilhelm von Bode, *Mein Leben*, Thomas W. Gaehtgens et Barbara Paul (éd.), Berlin, Nicolai, 1997, vol. 1, p. 461.



65 (ill.) Ernest Duez
Légende Saint Cuthbert, 1879

Huile sur toile, 334 × 408 cm (panneau central); 334 × 134 cm (chaque panneau latéral)
Paris, musée d'Orsay

son cours au Bauhaus ou Otto Dix pour de nombreux tableaux¹².

Dans le domaine francophone, Huysmans avait été devancé comme admirateur de Grünewald par deux auteurs dont il a connu les textes : le poète belge Émile Verhaeren et le critique d'origine polonaise Théodore de Wyzewa dont les écrits sur l'art, la musique et la littérature contribuèrent à diffuser le symbolisme¹³. Que les pages que Huysmans lui a consacrées restent célèbres quand les leurs sont tombées

dans l'oubli tient à l'image qu'on se fait de la critique d'art en France, image dominée par la figure d'auteurs qu'ont rendus célèbres leurs œuvres strictement littéraires, poèmes ou romans, tels Diderot, Stendhal, Théophile Gautier, Baudelaire, les Goncourt ou Zola, sans que l'on s'interroge jamais sur l'importance qu'ils ont pu avoir dans la vie artistique de leur temps. En outre, au lieu de les juger sur les qualités proprement littéraires de leurs critiques, on mesure d'ordinaire leur mérite à l'adéquation entre leurs jugements et ceux que nous portons aujourd'hui sans considérer les raisons qui ont conditionné leurs préférences, ni le caractère relatif de la vision qui s'est longtemps imposée de l'art du XIX^e siècle, vision réductrice, partielle et partielle, et qui ne cesse de se modifier depuis quelques décennies.

L'histoire de la peinture au XIX^e siècle fut longtemps réduite, dans une perspective téléologique, à une succession de mouvements dits d'avant-garde, succession dans laquelle l'art religieux en tant que tel n'avait pas sa place.

6 Dans une lettre à son fils Lucien du 13 mai 1891, Pissarro accusait Gauguin, « cet ennemi acharné du pauvre, du travailleur », de s'être rallié au mouvement symboliste suscité par la bourgeoisie pour « ramener les peuples aux croyances superstitieuses ».

7 Joris-Karl Huysmans, « Le Salon de 1879 », dans *L'Art moderne*, Paris, Charpentier, 1883 (*Écrits sur l'art*, Jérôme Picon, éd., Paris, Flammarion, « GF », 2008, p. 60).

8 *Ibid.*, p. 60-61. Sans doute Huysmans aurait-il été plus réservé dans son jugement s'il avait pu prévoir que l'État allait acheter le triptyque pour le musée du Luxembourg.

Si l'on fait abstraction des écrits d'auteurs engagés en sa faveur, les études portant sur lui sont brèves ou ne couvrent qu'une période limitée du siècle¹⁴. Encore faut-il s'entendre sur les mots et sur les choses. L'expression d'« art sacré » désigne d'ordinaire l'art ayant l'église pour destination, alors que l'épithète de « religieux », qui ne lie pas l'œuvre à sa fonction, comporte une extension plus large. On doit cependant prendre garde à ne pas qualifier de religieuse toute peinture ayant un rapport quelconque avec la foi ou la vie dévote. C'est ainsi qu'emprunter pour une œuvre profane, comme le firent nombre d'artistes au XIX^e siècle, un schéma de composition ou une figure à des œuvres anciennes à sujet religieux ne lui confère pas *ipso facto* un caractère religieux. Dans son *Massacre de la rue Transnonain* (avril 1834), Daumier s'est inspiré pour le cadavre au premier plan d'une gravure d'après une *Lamentation sur le Christ mort* de Rubens, ce qui accroît la portée morale de l'œuvre sans lui conférer une signification proprement religieuse.

Dans les dernières décennies du siècle, la forme en triptyque connut un grand succès¹⁵. Elle puisait son origine dans les retables d'autel du XV^e siècle, œuvres d'art sacré s'il en fut. Il n'est cependant pas certain que la dimension religieuse ait été déterminante pour cet emprunt, qui pourrait plutôt s'expliquer par la recherche du primitif,

14 Voir les notes 1 et 3 et François de Vergnette, « Religion et antireligion dans la peinture française du XIX^e siècle », dans Hélène Fréchet (éd.), *Questions d'histoire. Religion et culture de 1800 à 1914*, Paris, Éditions du Temps, 2001, p. 335-351; Jacques Foucart, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthéna, 1987; Emmanuelle Amiot-Saulnier, *La Peinture religieuse en France 1873-1879*, Paris, Musée d'Orsay, 2007; Michael Driskel, *Representing Belief. Religion, Art and Society in Nineteenth Century France*, Philadelphia, The Pennsylvania University Press, 1992.

15 Klaus Lankheit, *Das Triptychon als Patosformel*, Heidelberg, Carl Winter, 1959; *Polyptyques: le tableau multiple du Moyen Âge au XX^e siècle*, cat. exp., Paris, musée du Louvre, 27 mars-25 juillet 1990, Paris, RMN, 1990.

à une époque où l'on appelait primitifs les peintres antérieurs à la Haute Renaissance. Quoi qu'il en soit, la forme servit à développer une narration ou à expliciter les rapports entre différentes scènes, quand elle ne fut pas simplement utilisée à des fins décoratives, sans que s'y mêle dans la plupart des cas la moindre dimension religieuse.

Pour nous en tenir au sujet même des œuvres, seule une minorité, dans la production totale, présentait un rapport avec la religion. En 1900, à l'Exposition universelle, la section française de l'exposition décennale, qui partageait avec les Salons le fait que les œuvres qu'elle présentait avaient été envoyées par leurs auteurs (ce qui excluait les artistes décédés avant les délais d'envoi, comme Pierre Puvis de Chavannes ou Moreau), ne comprenait que quelques cinquante tableaux à sujet plus ou moins lié à la religion sur un total d'environ deux mille. Ce chiffre appelle cependant quelques correctifs. Outre que certains peintres, comme Luc-Olivier Merson, s'étaient abstenus, on pourrait faire valoir qu'il manquait à la Décennale les habitués du Salon des Indépendants, les représentants des tendances nouvelles, les membres de l'école de Pont-Aven, les Nabis et plus largement les symbolistes. Or, même dans la production de ces artistes, les œuvres d'inspiration proprement religieuse restaient minoritaires, quand elles n'en étaient pas complètement absentes, si l'on excepte le cas de Maurice Denis et, à un moindre degré, celui de Paul Sérusier et de Paul Ranson. Le refus du naturalisme se traduisait par une floraison de mythes antiques réinterprétés, de légendes médiévales ou de figures wagnériennes, d'allégories, de muses et de poètes, de paysages crépusculaires et de scènes sentimentales, de « séraphins en pleurs » tirant « de mourants violes / De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles », bref ! de ce « lamentable débordement de mysticisme » dénoncé

66 (ill.) Carolus-Duran
L'Obsession, 1872

Huile sur toile, 110 × 90 cm
Roubaix, La Piscine, musée d'Art
et d'Industrie André-Diligent,
dépôt du musée d'Orsay



par Zola en 1896¹⁶. Mais ce mysticisme ou cet idéalisme, comme l'appelait le même Zola quelques lignes plus loin, n'impliquait pas nécessairement une iconographie chrétienne que seuls privilégiaient quelques peintres parmi ceux que l'on rattache au symbolisme.

Encore l'iconographie ne suffit-elle pas à conférer aux œuvres un caractère religieux. Ni l'emprunt de sujets à la Bible, à la vie des saints ou à l'histoire de l'Église, ni la peinture d'actes de dévotion ne le garantissent. Depuis le XVI^e siècle, les peintres avaient puisé dans l'Écriture sainte et *La Légende dorée* de nombreux prétextes à

représentations érotiques : si saint Sébastien inspira moins ceux du XIX^e siècle finissant (à l'exception de Moreau) que ceux de la Renaissance, la Madeleine pénitente offrant ses charmes à la vue fit largement concurrence à Vénus sortant de l'onde. Salomé, dont la danse inspira Moreau, fascina dans la seconde moitié du siècle et jusqu'après 1900 nombre de peintres ainsi que d'écrivains, sans parler de musiciens comme Jules Massenet ou Richard Strauss. Mais ils voyaient en elle une incarnation de la femme fatale mêlant à la perversité une passion charnelle allant jusqu'à l'hystérie, maladie alors à la mode¹⁷.

16 Émile Zola, « Peinture », *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, p. 471. Sur l'attitude, complexe, de Zola envers le symbolisme et en particulier sur ses rapports avec Mallarmé, voir Marcel Girard, *art. cité*.

17 Helen Bieri Thomson et Cécile Eidenbenz, *Salomé, danse et décadence*, cat. exp., Gingins, fondation Neumann, 13 février-11 mai 2003, Paris, Somogy, 2003.



67 (ill.) Jean-Paul Laurens
L'Interdit, 1875

Huile sur toile, 116 × 181 cm
Le Havre, musée des Beaux-Arts André-Malraux

La tentation de saint Antoine, elle, avait souvent été conçue et continuait à l'être plutôt pour aguicher le visiteur par le spectacle de femmes aux charmes offerts que pour lui inspirer l'ascétisme qui protégeait le saint de leurs séductions. Il en allait de même de *L'Obsession* (ill. 66), image des fantasmes d'une religieuse peinte par Carolus-Duran, qui en exposa une version en 1898¹⁸.

Riche en leçons de vertu, l'histoire de l'Église abonde aussi en épisodes illustrant le fanatisme que dénoncèrent alors à l'envi certains peintres : ainsi de Jean-Paul Laurens dans des compositions comme *L'Interdit* (ill. 67) et *Les Hommes du Saint-Office* (ill. 68), qui tirent de la rhétorique du non-dit la

force de leur message¹⁹. C'est également l'horreur des guerres de religion que stigmatisait Édouard Debat-Ponsan dans *Le Christ sur la montagne*, vaste composition allégorique datée de 1899, achetée par l'État en 1901 après avoir été exposée à la Décennale l'année précédente²⁰. On voyait à la même exposition *Le Lévitte d'Éphraïm* de Jean-Jacques Henner, sinistre épisode de l'Ancien Testament dans lequel Albert Boime a voulu reconnaître une allusion à l'affaire Dreyfus²¹. Si cette interprétation reste hypothétique, du moins est-il constant

19 *Les Hommes du Saint-Office*, 1889, Moulins, musée Anne de Beaujeu.

20 Le tableau est au musée des Augustins de Toulouse. Voir Paul Ruffié, *Debat-Ponsan (Toulouse 1847 - Paris 1913)*, Toulouse, Privat, 2005, p. 109. En 1889, Édouard Debat-Ponsan avait peint *Une porte du Louvre le jour de la Saint-Barthélemy*, aujourd'hui au musée d'art Roger-Quilliot de Clermont-Ferrand.

21 Sylvie Ramond, « "C'était trop fort pour moi" », *art. cité.*, p. 231 sq. et note 29. Déjà présenté au Salon de 1898, le tableau est aujourd'hui dans la collection Tannenbaum à Ottawa. Le musée Unterlinden de Colmar en possède une esquisse.

18 Sur les deux versions, de 1872 et 1898, voir *Carolus-Duran 1837-1917*, cat. exp., Lille, palais des Beaux-Arts, 9 mars-9 juin 2003, Toulouse, musée des Augustins, 27 juin-29 septembre 2003, Paris, RMN, 2003, p. 112, n° 31.

que certains des sujets puisés dans l'histoire sainte ou dans la vie de l'Église étaient liés à l'actualité, tout comme une partie de la peinture d'histoire en général. S'ils ne dénonçaient pas la religion en tant que telle, du moins les tableaux de Laurens, régulièrement acquis par l'État, s'accordaient-ils sur l'anticoncléralisme de la jeune République.

Si leur signification est dépourvue d'ambiguïté, il n'en va pas de même des représentations de Jeanne d'Arc, qui se multiplient à l'époque, après la guerre franco-prussienne : si les catholiques voyaient en elle l'instrument de la volonté divine, c'est moins sa sainteté que célébraient nombre d'artistes qu'un patriotisme (anachronique) dont elle était devenue l'incarnation pour avoir défendu la France contre l'envahisseur, ce qui lui attirait la vénération des républicains autant que des monarchistes²².

22 *Jeanne d'Arc. Les tableaux de l'histoire (1820-1920)*, cat. exp., Rouen, musée des Beaux-Arts, 30 mai-1^{er} septembre 2003, Paris, RMN, 2003.

Par ailleurs, dans le dernier tiers du siècle, les tableaux montrant des actes de dévotion ou des événements de la vie religieuse abondent : femmes en prière à l'église, premières communiantes, processions, pardons en Bretagne... Toutes ces œuvres, qui relèvent pour la plupart de la peinture de genre, donnent l'image d'une France principalement, mais pas exclusivement, rurale, dans laquelle la religion avec ses rites continuait à marquer aussi bien la vie quotidienne que les grandes dates qui rythmaient l'existence. Mais le choix de tels sujets ne relève pas nécessairement d'une inspiration religieuse. Passons sur les communiantes qui, chez Henri Gervex comme chez d'autres, semblent offrir un prétexte à un exercice de virtuosité dans le traitement des blancs²³. Le sujet était à la mode, comme en témoigne une œuvre montrée à la première exposition des Incohérents, en 1883 : un bristol

23 Henri Gervex, *La Communion à l'église de la Trinité*, 1877, Dijon, musée des Beaux-Arts.



68 (ill.) Jean-Paul Laurens
Les Hommes du Saint-Office, vers 1889

Huile sur toile, 145 × 195 cm
Moulins, musée d'Art et d'Archéologie Anne-de-Beaujeu, dépôt du musée d'Orsay

immaculé censé représenter une procession de communiantes chlorotiques par temps de neige. Les autres sujets, surtout les scènes de dévotion populaire, semblent souvent obéir à une curiosité d'ordre ethnographique commune aux peintres d'obédience naturaliste. Les femmes en prière, en général des femmes du peuple, avaient été précédées à l'époque romantique par des paysannes de la *Campagna romana* prostrées devant un autel de la Vierge, et le passage de ces *Vœux à la Madone* à des scènes de dévotion observées en France suivait une ligne d'évolution parallèle à celle qui avait fait abandonner aux peintres paysagistes les charmes du Latium pour ceux des provinces françaises et des environs de Paris. Une attirance pour le spectacle de mœurs archaïques n'est sans doute pas étrangère à l'abondance des pardons et autres témoignages de la piété bretonne peints par Jules Breton, par ce grand peintre méconnu que fut Charles Cottet ou par le jeune

Émile Bernard. Dans cette abondante production, cependant, rien ne permet de distinguer par le traitement du sujet les œuvres dont l'auteur n'obéissait qu'à une curiosité d'ordre ethnographique ou plus simplement humaine, si ce n'est le goût pour le pittoresque des costumes, de celui qui aurait exprimé son adhésion aux formes de religiosité dont il fixait le spectacle. Si, sous la Restauration, les moines en prière de François Granet ou de Charles Bouton semblent témoigner de la foi de ces artistes, la situation était tout autre à la fin du siècle.

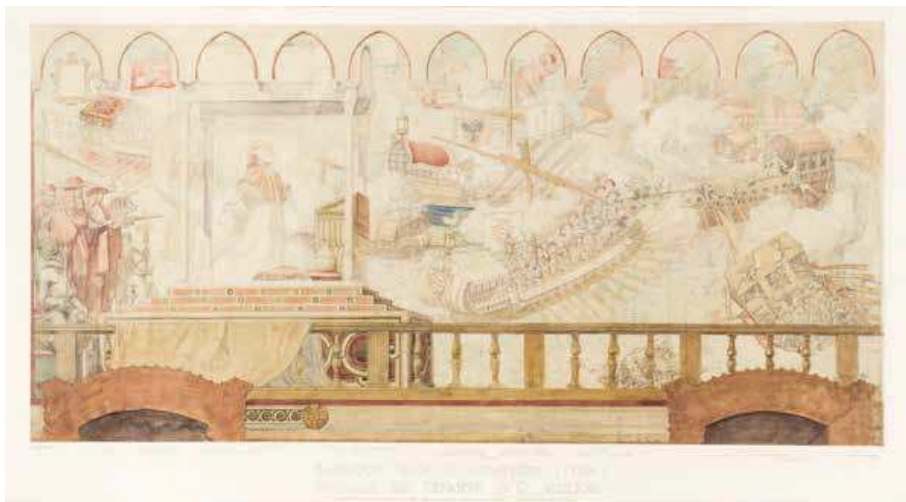
Restent les œuvres authentiquement religieuses, dont les sujets sont pour la plupart puisés dans l'Écriture sainte. Même exécutées sans avoir été commandées, elles supposaient (ce que les historiens de l'art tendent à oublier) l'existence d'une clientèle. Or, on a beaucoup répété qu'avec la Révolution, les artistes avaient perdu leur clientèle traditionnelle, celles des princes et

de l'Église. Outre qu'elle ne tient pas compte des nombreux amateurs qui existaient déjà sous l'Ancien Régime, cette affirmation ignore le rôle assumé dans les États modernes par l'administration, surtout en France où, quel que fût le régime, elle se tenait par tradition pour investie envers les beaux-arts d'un devoir de soutien et d'encouragement. Au cours du XIX^e siècle, ce mécénat concernait de plusieurs façons la peinture d'église. D'une part, l'État achetait ou commandait de nombreuses copies de tableaux du Louvre à sujets religieux pour les envoyer dans les églises de province. Il commandait par ailleurs ou achetait dans les Salons des tableaux à sujets religieux qui connaissaient la même destination quand ils n'étaient pas attribués au musée du Luxembourg ou déposés dans un musée de province. Enfin la Ville de Paris entreprit dès la Monarchie de Juillet la décoration peinte des églises parisiennes. Très soutenus pendant le Second Empire, ces encouragements se maintinrent sous la République des ducs, à ceci près que les commandes de copies disparurent, mais pour des raisons sans rapport avec leur contenu²⁴. En revanche, lorsque les républicains eurent enfin conquis la majorité à la Chambre et que l'exécutif passa entre leurs mains, les commandes et achats de tableaux à sujet religieux diminuèrent de manière drastique, ce qui eut rapidement pour conséquence la chute de leur nombre dans les Salons, l'administration des Beaux-Arts étant sinon la seule, du moins la principale cliente pour ce genre d'œuvres.

Républicaine dès la fin de la guerre et quoique administrée, en l'absence d'un maire élu, par le préfet de la Seine, la Ville anticipa le mouvement à la suite du rapport d'Eugène Viollet-le-Duc sur

les crédits des Travaux d'art en 1875²⁵. Dès l'année suivante, les commandes de peinture religieuse pour les églises parisiennes se firent progressivement plus rares. Les mairies d'arrondissement prirent alors la place des églises paroissiales, la Ville voulant rehausser l'éclat du mariage civil par la décoration peinte de toutes les salles de mariage²⁶. Les décorations entreprises par la suite dans les églises furent financées par les fabriques ; quant à l'immense mosaïque commandée à Merson en 1911 pour le Sacré-Cœur, elle tint à une initiative privée. Ce sont aussi des fonds privés qui permirent la décoration intérieure, par des mosaïques dues à Charles Lameire, de l'autre grande basilique élevée à la même époque, Notre-Dame de Fourvière (ill. 69), monumental témoignage d'une piété profonde qui, quoique ancienne, reste profondément enracinée dans la primatie des Gaules.

En matière de décors peints, l'État pouvait intervenir dans les édifices qui dépendaient de lui. Tel était le cas du Panthéon, bâtiment très particulier dans la mesure où il fut au cours du XIX^e siècle l'enjeu d'une vive lutte idéologique. Tout au début de la II^e République, à l'initiative de Charles Blanc, alors directeur des Beaux-Arts, Paul Chenavard reçut la commande de couvrir tous les murs d'un ensemble de peintures. Il projeta d'y déployer une histoire de l'humanité dans une optique philosophique étrangère à l'orthodoxie chrétienne. Aussitôt après le 2 décembre 1851, les milieux catholiques firent annuler la commande. À nouveau directeur des Beaux-Arts au début de ce qui n'était pas encore la III^e République, Blanc, pris par son projet de musée des Copies, ne revint pas sur la décoration du Panthéon, redevenue église Sainte-Geneviève.



69 (ill.) Charles-Joseph Lameire
Lyon, basilique Notre-Dame de Fourvière, étude préparatoire pour la mosaïque de « La Bataille de Lépante », vers 1898

Dessin à la mine graphite et à l'aquarelle, 96 × 120 cm
Paris, musée d'Orsay, don de M. et M^{me} François Vital-Durand, 2014

25 Eugène Viollet-le-Duc, rapport sur la répartition du crédit des Travaux d'art pour 1875, présenté au conseil municipal le 2 août.

26 *Le Triomphe des mairies: grands décors républicains à Paris, 1870-1914*, cat. exp., Paris, musée du Petit Palais, 8 novembre 1986-18 janvier 1987, Paris, Musée du Petit Palais, 1986.

24 Le responsable de la mesure fut le marquis de Chennevières, directeur des Beaux-Arts sous la République des ducs (1873-1878), légitimiste et catholique convaincu. Par la suite, des copies furent à nouveau commandées, mais en nombre réduit.

Légitimiste, son successeur s'empressa de s'emparer de l'édifice : un programme religioso-national fut élaboré à la gloire à la fois de la patronne de l'église et de saint Denis, et d'autre part des piliers de la monarchie très chrétienne, Clovis, Charlemagne, Saint Louis et Jeanne d'Arc²⁷. Celle-ci était un objet de vénération également pour les républicains ; ni Charlemagne, depuis longtemps patron des écoliers, ni Saint Louis, réputé pour sa justice, ne posèrent de problème²⁸. Clovis, en revanche, fut attaqué par un député radical, non pas pour avoir fondé la monarchie, mais parce qu'il avait été le « chef barbare de hordes sauvages²⁹ ». Le programme du mur

27 Pierre Vaisse, « La peinture monumentale au Panthéon sous la III^e République », dans *Le Panthéon, symbole des révolutions : de l'église de la Nation au temple des grands hommes*, cat. exp., Paris, hôtel de Sully, 31 mai-30 juillet 1989, Montréal, Centre canadien d'architecture, 19 septembre-15 novembre 1989, Paris/Montréal, Caisse nationale des Monuments historiques/Centre canadien d'architecture, 1989, p.252-258.

28 Voir Christian Amalvi, *Les Héros de l'histoire de France. Recherches iconographiques sur le panthéon scolaire de la troisième République*, Paris, Éditions Phot'œil, 1979, p.130 sq.

29 Le mot est du député radical Noël Madier de Montjau, en août 1876 (*J.O.* du 11 août). Voir Pierre Vaisse, « Ce chef barbare de hordes sauvages ! », dans *Clovis et la mémoire artistique*, cat. exp., Reims, musée des Beaux-Arts, 22 juin-16 novembre 1996, Reims, Musée des Beaux-Arts, 1996, p.36-46. Passé cette date, Clovis disparaît des édifices publics.



70 (ill.) Jean-Jacques Henner
Jésus au tombeau, 1879

Huile sur toile, 71 × 198 cm | Paris, musée d'Orsay

du fond du transept nord, consacré au culte de la Vierge dans plusieurs villes françaises, provoqua une violente opposition à la Chambre des députés, qui, fait exceptionnel, exigea qu'il fût modifié, s'immisçant ainsi dans un domaine qui relevait de la compétence de l'administration. Chargé de la commande, le peintre Ferdinand Humbert, lui-même protestant, proposa des sujets proches de ceux des salles de mariage des mairies d'arrondissement, dont la Famille et la Patrie, mais ajouta quelques années plus tard *L'Idée de Dieu*, qui ne souleva alors plus aucune protestation, l'affaire étant tombée dans l'oubli.

Dès l'époque, la décoration du Panthéon subit de vives critiques, à l'exception des peintures de Puvis de Chavannes, qui contribuèrent largement à sa gloire et auxquelles les autres servirent de repoussoir. On reprocha à leurs auteurs d'avoir livré des tableaux agrandis aux dimensions des murs sans se préoccuper de l'architecture à laquelle Puvis avait su se soumettre. On reprocha aussi à l'administration d'avoir, en fragmentant la commande, créé dans l'édifice une cacophonie visuelle par la juxtaposition de talents très différents.

Il est vrai que le style néo-romantique d'un Henri Lévy jure avec celui, archaïsant, d'un Théodore Maillot ou celui, violemment réaliste, d'un



71 (ill.) Léon Bonnat
Le Christ en croix, 1874

Huile sur toile, 227 × 159 cm
Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts
de la Ville de Paris

Laurens (dont *Les Funérailles de sainte Geneviève* est l'une des plus grandioses compositions peintes du XIX^e siècle), comme l'a justement remarqué Claude Mignot. Mais tous ces peintres faisant figure de pompiers, donc de suppôts de l'académisme, on ne s'est pas avisé que ce reproche d'incohérence stylistique allait contre l'idée largement répandue, et que partageait Huysmans, d'un style académique uniforme.

En effet, le terme d'académisme appliqué à la peinture de l'époque recouvre une grande variété de styles qui se retrouve dans la peinture religieuse³⁰. Même à l'intérieur du réalisme s'observent des variantes aussi différentes que celles du *Christ en croix* de Léon

30 E. Amiot-Saulnier, *op. cit.*

Bonnat (ill. 71), du *Jésus au tombeau* de Henner (ill. 70) ou de la *Flagellation du Christ* de William Bouguereau³¹. Si cette diversité s'affirme dans les tableaux, elle fut en revanche, dans la peinture d'église, en particulier dans les décorations murales, quelque peu limitée par l'historicisme, c'est-à-dire par l'idée qu'il avait existé, comme pour l'architecture, un style proprement chrétien qui aurait fleuri dans le passé – le gothique pour la construction des églises, puis le roman ou le byzantin³². Pour la peinture, on se tourna un temps vers les maîtres italiens du Quattrocento, plus particulièrement vers Fra Angelico³³. D'où le succès d'Hippolyte Flandrin et des élèves de Jean Auguste Dominique Ingres (cat. 72) au milieu du siècle, mais cette tendance ne devint jamais exclusive, comme le montrent les exemples de Thomas Couture à Saint-Eustache ou de Bouguereau à la cathédrale de La Rochelle. Sous la III^e République, l'esthétique de Puvis de Chavannes s'imposa comme l'esthétique par excellence de la peinture murale au point que son influence toucha aussi bien des peintres comme Humbert que Gauguin et les Nabis³⁴. Nombre d'artistes, cependant, tels que Merson, Lameire ou Henry Lerolle y restèrent insensibles. Aussi ne saurait-on parler d'un style de la peinture religieuse à l'époque, avant le renouveau qu'elle aurait connu.

La critique dont la peinture religieuse de la fin du XIX^e siècle fit longtemps et dont elle fait encore l'objet porte à vrai dire plus sur l'iconographie que sur le style : par manque de conviction ou

31 La *Flagellation du Christ* de Bouguereau est à la cathédrale de La Rochelle. Quant à Henner, il a traité à plusieurs reprises le thème du Christ mort en s'inspirant de Holbein le Jeune.

32 Claude Mignot, *L'Architecture au XX^e siècle*, Fribourg, Office du livre, 1983.

33 J. Foucart, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, *op. cit.*, p. 25 sq.

34 *De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso. Vers l'art moderne*, cat. exp., Venise, Palazzo Grassi, février-juin 2002, Paris, Flammarion, 2001 et Pierre Vaisse, « La réception de Puvis de Chavannes ou les ambiguïtés de la gloire », *Revue de l'art*, n° 157, 2007-2, p. 29-40.



72 (cat.)

Jean-Auguste-Dominique Ingres
La Vierge adorant l'hostie
 1854

Huile sur toile, diam. 113 cm
 Paris, musée d'Orsay, dépôt du musée du Louvre

d'inspiration, les artistes se seraient contentés de reprendre des formules consacrées. C'est oublier qu'il existe mille manières de concevoir même une scène aussi simple que celle du Christ en croix. Un exemple semblerait toutefois justifier ce reproche d'un défaut d'invention : le nombre de tableaux montrant un Christ mort, allongé, de profil, sur un plan légèrement surélevé, directement inspiré de celui de Holbein le Jeune à Bâle. Mais cet emprunt est en fait caractéristique d'un moment – deux à trois décennies – où Holbein fut tenu avec Vélasquez pour l'un des plus grands de l'art occidental en raison de son réalisme sans concession que n'altèrent dans son *Christ mort* ni sentimentalité, ni aucune recherche de pathétique.

Si l'on considère des compositions plus complexes, alors s'impose au contraire la constatation d'une incontestable originalité qui s'était manifestée déjà bien avant 1870. Aucun artiste, sans doute, ne déploya une telle inventivité que Gustave Doré, non seulement dans ses illustrations de la Bible, mais aussi dans ses peintures telles que *Le Christ quittant le prétoire*, immense toile qui appartient à la Doré Gallery de Londres, ou *Le Calvaire* de 1877, aujourd'hui au musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg comme le précédent. Plus sobre, mais plus impressionnant et plus neuf, est le *Consummatum est* peint en 1867 par Jean-Léon Gérôme, aujourd'hui au musée d'Orsay (ill. 73), qui, exposé au Salon de 1868, suscita par sa nouveauté l'incompréhension de la critique.

Lauréat du prix de Rome en 1869, Merson, dont l'art, pourtant très personnel, passe en général pour une pure incarnation de l'académisme, n'a pas fait preuve d'une moindre originalité³⁵. Parfois, ses tableaux relèvent d'un symbolisme très personnel, comme *La Vision, légende du XIV^e siècle*

³⁵ *L'Étrange Monsieur Merson*, cat. exp., Rennes, musée des Beaux-Arts, 10 décembre 2008-8 mars 2009, Lyon, Lieux dits, 2008.

présentée au Salon de 1873, qui laissa bien des visiteurs perplexes. Parfois, au contraire, il situe l'action dans un cadre familier : dans *L'Annonciation au jardin* de 1902, il montre l'archange entrant comme un simple visiteur dans une maison rustique dans laquelle la Vierge, assise près d'une fenêtre, contemple les arbres en fleurs ; dans *L'Annonciation* de 1908, la Vierge sort d'une masure dans la ruelle d'un hameau breton sans voir l'archange aux ailes roses perché sur le toit de la chaumière d'en face³⁶. Peu de peintres, en fait, allèrent aussi loin que Merson dans le renouvellement de ces sujets mille fois traités.

Merson s'intègre toutefois dans une tendance commune à d'autres peintres de l'époque consistant à rapprocher l'histoire sainte de la vie contemporaine et quotidienne. Si le tableau de Jean Béraud montrant Madeleine aux pieds du Christ dans un cabinet particulier du Café Riche, entourée de messieurs en habit noir et de femmes en décolleté constitue plutôt une curiosité, Lerolle montre lui aussi le Christ apparaissant à des contemporains, mais des gens du peuple, modestes et pauvrement vêtus, qu'il s'agisse de Marthe et Marie ou des bergers de la Nativité, comme le faisaient à la même époque l'Allemand Fritz von Uhde ou Léon Lhermitte, peintre de la vie paysanne, dans plusieurs de ses tableaux³⁷. Cette tendance était déjà sensible dans *La Communion des apôtres*, vaste composition peinte par Lerolle en 1878 pour l'église Saint-François-Xavier à Paris, où les apôtres ont l'aspect

³⁶ Anne-Blanche Stévenin dans *L'Étrange Monsieur Merson*, *ibid.*, p. 236 sq. *La Vision* est au palais des Beaux-Arts de Lille, *L'Annonciation au jardin* au musée Anne-de-Beaujeu de Moulins, *L'Annonciation* de 1908 au musée Thomas-Henry de Cherbourg.

³⁷ *Jésus chez Marthe et Marie* de Lerolle est au musée des Beaux-Arts de Tours, *L'Arrivée des bergers* au musée de Carcassonne. Lhermitte a peint *Le Souper à Emmaüs* ou *L'Ami des humbles* (1892, Boston, Museum of Fine Arts) et *Chez les humbles* (1905, New York, Metropolitan Museum).



73 (ill.) Jean-Léon Gérôme
Jérusalem, dit aussi Golgotha Consummatum est; La Crucifixion, 1867
 Huile sur toile, 82 × 144,5 cm | Paris, musée d'Orsay

d'humbles contemporains³⁸. Elle domine encore les œuvres religieuses de Maurice Denis, qui, quoique beaucoup plus jeune, fut proche de Lerolle³⁹.

Si profonde qu'elle fût, cette tendance à rendre familiers les épisodes de l'histoire sainte ne touchait cependant pas tous les artistes. Les compositions religieuses de Lévy relèvent d'une dramaturgie romantique qui doit beaucoup à Eugène Delacroix. C'est également loin de la réalité quotidienne que se situe *L'Enfant Jésus parmi les docteurs* de Rouault, d'une génération plus jeune. Il était alors encore très marqué par Moreau, mais sa production postérieure, d'un style tout différent, a maintenu la même distance entre la réalité

38 Emmanuelle Amiot-Saulnier, « Henry Lerolle (1848-1929) : de la peinture religieuse au décor monumental », *L'Atelier. Le temps d'Albert Besnard*, n°8, 2013, p. 64-65.

39 Maurice Denis a consacré un livre à Lerolle : *Henry Lerolle et ses amis, suivi de quelques lettres d'amis*, Paris, imprimerie Duranton, 1932.

quotidienne et la sphère du sacré⁴⁰. Il en va de même des tableaux de George Desvallières postérieurs à sa conversion (ill. 74), en 1904, à la suite de sa rencontre avec Bloy, que lui avait présenté Rouault⁴¹.

À plus forte raison les compositions murales dans les églises se distan-
 ciaient-elles, du moins pour une part d'entre elles, de cette familiarité par une esthétique que l'on qualifie de néo-byzantine, bien que le rapport à l'art byzantin soit en général très lâche. Cette appellation, en fait, tient souvent à la technique de la mosaïque, plus précisément de la mosaïque dite vénitienne

40 Aujourd'hui au musée Unterlinden de Colmar, le tableau fut présenté au Salon de la Société des artistes français en 1895, puis à la Décennale de 1900.

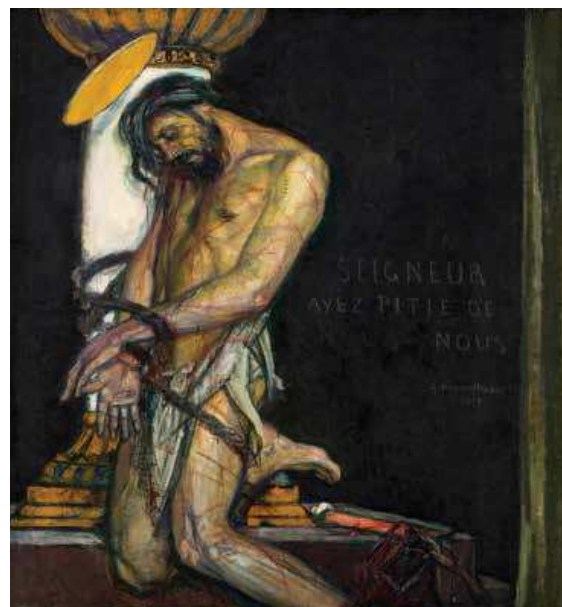
41 Catalogue de l'exposition *George Desvallières : la peinture corps et âme*, Paris, musée du Petit Palais, 15 mars-17 juillet 2016, Paris, Paris Musées, 2016. Il s'agit du *Sacré-Cœur* de 1905 (collection particulière) et du *Christ à la colonne* de 1910 (musée d'Orsay).

parce que la tradition, celle des églises de Ravenne et de l'empire byzantin, s'en était conservée à Venise. Réintroduite en France par Charles Garnier pour son opéra, elle connut pendant quelques décennies une grande vogue, y compris pour des décors profanes⁴². Un des ensembles les plus importants, sinon le plus important, est sans doute celui de la basilique de Fourvière, exécuté d'après des cartons de Lameire. D'inspiration (lointainement) byzantine ne sont guère que les théories de saints personnages au-dessus des grandes scènes historiques, telles qu'en avaient déjà reçu le Panthéon et, plus tôt encore, les églises Saint-Germain-des-Près et Notre-Dame-de-Lorette. Mais ce qui importait le plus aussi bien au peintre qu'à l'architecte, Pierre Bossan, c'était l'union avec l'architecture, ou plutôt la soumission à celle-ci de tout le décor, mosaïques et sculptures, pour la réalisation d'une

42 Pierre Vaisse, *La République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, p. 211-215.

œuvre d'art totale telle qu'apparaît bien la basilique de Fourvière et telle que Lameire en avait déjà imaginé une avec son projet de *Catholicon* présenté à l'Exposition universelle de 1867. Cet ensemble échappait donc totalement aux critères esthétiques de la peinture de l'époque, qu'elle passe pour académique ou d'avant-garde.

Face à l'abondance des œuvres, à leur extrême diversité, à l'éminente qualité de nombre d'entre elles, les jugements à l'emporte-pièce de la critique se comprendraient mal si l'on oubliait que la peinture fonctionne souvent comme un écran sur lequel on se complaît à contempler la projection de ses propres attentes. L'affirmation d'une irrémédiable décadence de la peinture religieuse se rencontre surtout, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, sous la plume d'auteurs pour qui elle ne correspondait plus à l'esprit du temps, les croyances religieuses appartenant pour eux à un passé révolu. Quoi qu'on



74 (ill.) George Desvallières
Le Christ à la colonne, 1910

Huile sur toile, 161,5 × 149 cm
 Paris, musée d'Orsay, don de Jean et Marthe Kappes-Grangé, 1946

en pense, et quelque répandu que fût l'esprit qu'on qualifiait alors de voltairien, la population restait encore dans son ensemble profondément soumise à des habitudes de vivre et de penser forgées par la religion. Surtout, l'erreur de ces critiques consistait à croire qu'il existe un esprit du temps, ce fameux *Zeitgeist*, que les œuvres d'art seraient contraintes de refléter sous peine de disqualification.

L'erreur des croyants n'est pas moindre, pour qui seuls les artistes habités par une foi sincère seraient aptes à conférer à leur œuvre une valeur authentiquement religieuse, avec pour conséquence qu'ils refusent toute conviction profonde à l'auteur d'une œuvre jugée peu convaincante parce qu'ils n'en apprécient pas le style. En réalité, si l'on excepte une minorité d'œuvres à la signification dénuée d'ambiguïté, en particulier des œuvres ouvertement antireligieuses ou anticléricales, il est difficile de connaître les sentiments d'un artiste lorsqu'on ne dispose pas d'informations provenant de sources biographiques. Un tableau comme *La Vierge rédemptrice* présenté au Salon de 1893 par Lévy pourrait témoigner d'une foi profonde, bien que le peintre fût d'origine juive, si cette interprétation n'était pas contredite par sa dernière composition, *La Fin des religions*, qui semble inspirée directement par la pensée d'un Ernest Renan⁴³. Seule importe en réalité la façon dont l'œuvre est jugée, dont le spectateur la ressent et la comprend. Pour purement commerciaux que soient les produits de l'industrie saint-sulpicienne, ils ne nourrissent pas moins efficacement la dévotion de nombreux fidèles que les tableaux ou les vitraux d'artistes profondément croyants qui les laissent indifférents.

À cela s'est ajouté depuis la fin du XIX^e siècle un phénomène que l'on pourrait appeler la sacralisation de

l'art, sacralisation sans laquelle toutes les prétendues désacralisations auxquelles un certain nombre d'artistes ont prétendu se livrer depuis lors seraient dépourvues de fondement. L'opposition manichéenne qui se cristallisa au cours du XX^e siècle entre l'académisme, pour reprendre une appellation globale et problématique, et une modernité pour laquelle a prévalu la notion saint-simonienne, encore plus problématique, d'avant-garde avait pris, bien au-delà de l'esthétique, une dimension morale. Il était entendu que les peintres académiques n'avaient été que des marchands du Temple, comme le pensait Huysmans, tandis que le monopole de la sincérité revenait aux novateurs, véritables martyrs de leur foi en l'art. Qu'ils fussent ou non croyants, cette sincérité conférerait *ipso facto* à leurs œuvres une dimension quasi religieuse. Il en est résulté cette affirmation souvent répétée qu'au cours du XIX^e siècle, les seules peintures murales vraiment religieuses dans les églises parisiennes avaient été celles de Delacroix dans une chapelle de Saint-Sulpice – affirmation qui rejoignait celle selon laquelle la peinture murale n'avait pas existé en France à la même époque, à l'exception des œuvres de Delacroix et, plus tard, de Puvis de Chavannes. D'où, au XX^e siècle, ces membres du clergé qui, pour la construction ou l'ornement d'une église, préférèrent choisir les artistes ou les architectes en fonction de leur réputation de modernité plutôt que de la qualité de leur dévotion, estimant mieux servir la religion en adoptant ce critère. C'est sur la même confusion que repose l'idée d'un renouveau de la peinture religieuse à la fin du XIX^e siècle, renouveau qui tiendrait, dans cette optique, à ce qu'après une période où les peintres réputés modernes, les réalistes et les impressionnistes avaient ignoré la religion, étaient apparus des peintres d'une nouvelle génération eux aussi réputés modernes, tels que Maurice Denis, qui s'étaient tournés vers des

sujets chrétiens⁴⁴. Quant au symbolisme, s'il était inséparable de l'idée de transcendance, il n'était pas pour autant religieux *stricto sensu*, sauf à tenir tout spiritualisme, même le plus personnel, pour religieux et les fidèles des religions établies, qu'ils fussent juifs, catholiques ou protestants, pour des matérialistes athées, comme le faisait Kandinsky⁴⁵.

Il résulte de ce statut conféré à l'art que le clergé, qui partageait dans son ensemble les goûts du grand public et tenait pour une évidente raison pédagogique à la lisibilité des œuvres, se serait trompé sur leur valeur religieuse, et cette condamnation touchait jusqu'aux papes, dont l'infaillibilité récemment

proclamée ne s'étendait pas jusqu'à la critique d'art. Cependant, si l'on n'adhère pas à cette sacralisation romantique de l'art, il est permis d'estimer que, hors de critères positifs comme le sont la destination et la fonction attribuée à une œuvre, les jugements prononcés sur son caractère plus ou moins religieux ne font que refléter les convictions humaines, trop humaines de ceux qui les portent, en particulier leurs convictions esthétiques⁴⁶. Aussi convient-il de n'attribuer qu'une valeur très relative à ces notions de décadence et de renouveau de la peinture religieuse que ne confirment en rien les œuvres elles-mêmes.

44 Isolés dans sa production, les deux tableaux religieux d'Édouard Manet, *Le Christ mort et les anges* (1864, New York, Metropolitan Museum) et *Jésus insulté par les soldats* (1865, Chicago, Art Institute) ne peuvent être considérés dans cette optique que comme des tentatives restées sans lendemain.

45 W. Kandinsky, *op. cit.*, p. 36. Que Kandinsky ne mentionne pas les orthodoxes ne saurait étonner: il adhérait à l'idée de Moscou comme troisième Rome.

46 Ainsi le jugement porté sur la peinture religieuse par Louis Dimier dans son livre *L'Église et l'Art*, Paris, Grasset, 1935, est-il entièrement dominé par sa détestation de l'esthétique d'Ingres et de ses élèves.

43 Henri Lévy et la tentation symboliste, Nancy, musée des Beaux-Arts, 29 juillet-30 septembre 1996, Nancy, Musée des Beaux-Arts, 1996.