

Saint-Martin de Martigny-Courpierre ou la redécouverte d'une somme de découvertes

Vestales des temps modernes, géantes, hiératiques, statufiées, comme pour veiller les champs de bataille ou en perpétuer la mémoire, d'innombrables églises, issues des cicatrices de la Grande Guerre, sont venues ourler le Nord-Est de la terre de France, aux environs de l'année 30.

Fleurs écloses en guirlandes sur les terrains ravagés, elles sont aussi le fruit de grandes découvertes, alors à peine centenaires. Chacune d'elles ou presque remplace, dans un style résolument nouveau, un sanctuaire anéanti et sur plus d'une plane une menace ; Saint-Martin de Martigny-Courpierre en constitue un bel exemple, il faut la préserver.

Le développement des découvertes récentes sur lesquelles ces églises se fondent a jalonné le XIX^e siècle. Un de ses aboutissements est Saint-Jean de Montmartre, la toute première église de ciment armé, élevée juste avant le premier conflit mondial.

Aux environs de Pouzzole, sur le flanc du Vésuve, la terre, mêlée à l'eau puis à de la chaux grasse donne naissance, en séchant, à un matériau plus dur que la pierre. Cette observation déjà faite par Vitruve est à l'origine de mortiers romains. Dans la première moitié du XIX^e siècle elle conduisit Louis Vicat à isoler une sorte de cendrée volcanique artificielle, le ciment. On fabrique avec celui-ci un matériau qui peut supporter de lourdes charges : il résiste très bien à la compression. Pour en accroître la résistance aux efforts de traction et de torsion, Lambot conçut, au milieu de ce même siècle, l'idée de noyer dans le ciment une armature de fer, afin de l'employer à la construction d'un bateau. Peu après, le jardinier Monier fabriqua de la même manière des bacs et des bassins mobiles à usage horticole.

La barque de Lambot longtemps échouée en Seine n'eut aucun succès dans la construction navale, mais elle existe toujours et appartient au Port Autonome de Paris.

L'idée d'armer la pierre avait été imaginée depuis longtemps : Claude Perrault en avait fait usage pour réaliser, dans la colonnade du Louvre, des écartements supérieurs à ceux des temps antiques.

Mais celle d'associer le fer au ciment fut extrêmement fertile. En l'employant dès 1861 à la construction d'un immeuble, François Coignet allait ouvrir la voie à de nouvelles découvertes : celle d'une architecture monobloc, celle d'amples espaces libérés des supports intermédiaires, celle de murs de lumière dont les meneaux se réduisent à des colonnettes si fines

qu'elles paraissent être de simples remplages entre de multiples baies assez rapprochées pour donner l'illusion d'une seule fenêtre, celle de parois translucides réalisées avec des verres clairs ou colorés directement sertis dans le béton, celle aussi des voiles minces, à la géométrie très libre, qui viennent coiffer des édifices dont les supports peuvent être d'une légèreté extrême.

Dès le départ aux mains des ingénieurs, ces ciments armés ou, s'ils contenaient du gravier, ces bétons armés, faciles à assembler, sans relâche améliorés, ont d'abord servi à construire des ponts et, sous leur forme aujourd'hui la plus performante, ils constituent les voussoirs qui cerclent le tunnel sous la Manche. Mais si, par leurs qualités étonnantes, ils étaient de nature à révolutionner la construction, c'est d'abord, peut-être du fait de leur faible coût, celle des bâtiments à usage industriel qui en bénéficia.

A en croire Ferdinand Pfammatter dans «Bétonkirchen», depuis toujours, dans le monde entier, l'art sacré s'était situé en pointe, entraînant le développement des techniques les plus audacieuses. Pour la première fois les techniques ont devancé l'art sacré et ont servi l'homme avant de servir son créateur.

Or, quand l'homme perd son élan vers lui, le Seigneur-Dieu se penche sur sa créature.

Avant la fin du siècle, l'abbé Sobaux devint curé de Saint-Pierre de Montmartre, petite église romane maintenant restaurée, qui était alors dans un état de vétusté extrême, et qu'un afflux de population sur le flanc de la butte avait décentrée. L'abbé Sobaux décida de faire édifier pour sa paroisse une église neuve : plus vaste, plus centrale et surtout plus capable de parler de Dieu aux paroissiens jeunes dans le langage de leur temps.

Le travail fut confié à Anatole de Baudot, un des rares architectes intéressés par les techniques nouvelles et, par ailleurs, inspecteur général des Monuments Historiques. Ce projet mit l'audacieux curé, toujours soutenu par sa hiérarchie, aux prises avec des tracasseries administratives sans nombre dont son opiniâtreté triompha finalement.

Ainsi s'éleva, à l'orée du vingtième siècle, la toute première église de ciment armé, Saint-Jean l'Évangéliste, où se célébra en somme le mariage entre l'Architecture et les Techniques Nouvelles, fécond en découvertes d'ordre esthétique, en particulier quelques années plus tard, lors des reconstructions massives imposées par la Première Guerre mondiale.

Le matériau nouveau, enfin saisi par les mains des artistes, allait, par sa plasticité même, renouveler l'art de construire mais, en même temps, à travers lui, tous les arts plastiques. Le renouveau se manifesterait partout, son aspect artistique éclaterait sur des édifices publics et tout particulièrement les églises, symboles de l'Église à la recherche d'une implantation forte dans l'espace et dans le temps.

Tous les mouvements artistiques ont leurs outrances, mais un observateur sincère ne peut plus aujourd'hui, au-delà du phénomène de mode, rester indifférent aux recherches, aux inventions, aux trouvailles de celui-ci.

Nous avons tenté, sans idées préconçues, de découvrir, à titre d'exemple, l'église Saint-Martin de Martigny-Courpierre, qui est un réel miroir des préoccupations artistiques et spirituelles de son temps. Nous avons cherché leur reflet dans son aspect extérieur, dans l'organisation de son sous-sol, dans son aménagement intérieur.

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

Depuis le début des années 30 elle domine de sa flèche les environs :

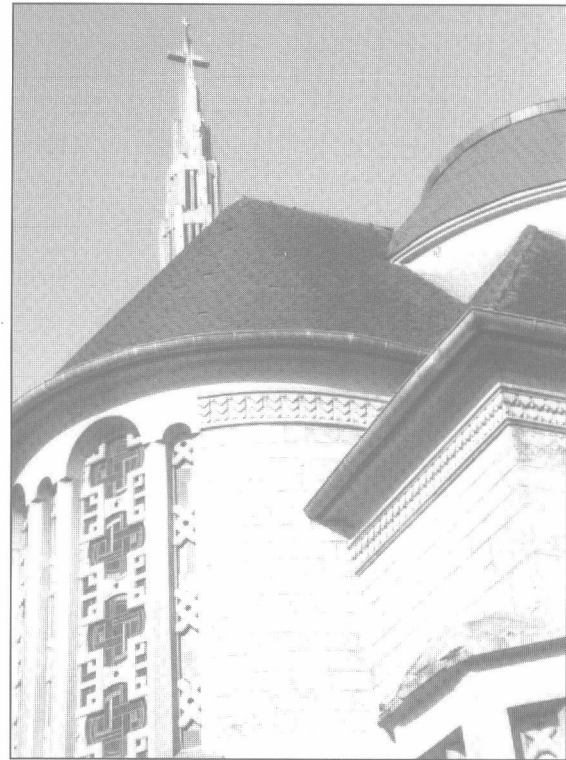
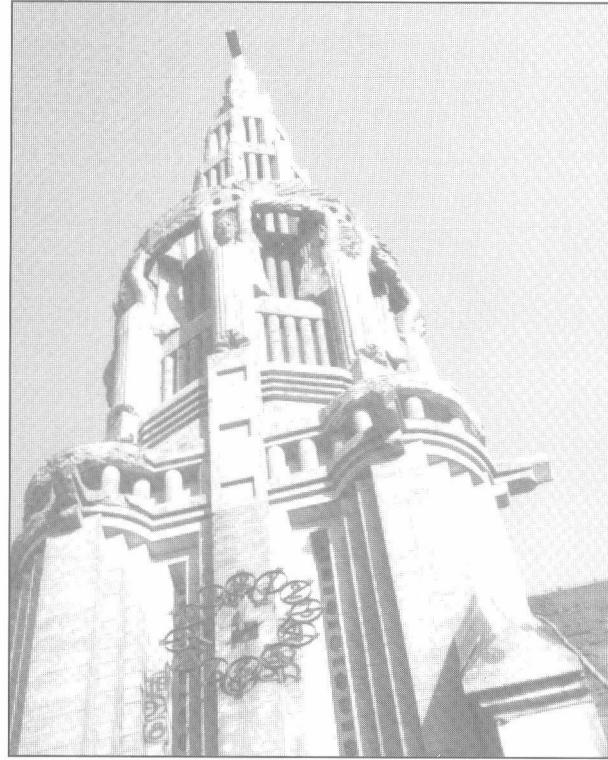
L'architecte Laonnois Paul Müller, adoptant un parti qu'on rencontre fréquemment à son époque, a, dans cette dernière, manié le béton en sculpteur tirant des effets décoratifs de la structure même, dont les grands anges qui marquent la naissance de la partie haute se dégagent tout juste par un léger habillage, et que soulignent même les plis de leurs robes et les lignes de leurs ailes dressées ou de leurs bras levés pour supporter une couronne de feuillages. Entre leurs longues figures s'étagent des anneaux de moins en moins larges de fines colonnettes enserrant à leur sommet une haute croix.

Cette flèche jaillit d'un robuste porche carré aux angles renforcés, construit en avant-corps, qui masque totalement le pignon. Il est flanqué de deux tourelles trapues jointes à deux auvents latéraux, et précédé au-dessus de l'entrée centrale d'un gâble épais qui répond à une double ligne de larges bossages en forme de pyramide soulignant toute l'assise.

L'impression de massivité, voire de lourdeur appuyée, qui se dégage de ce socle, comme de la plupart de ceux des clochers contemporains, affirme une volonté de stabilité, de solidité, d'enracinement perceptible aussi dans le discours écrit d'une religion qui se sent, peu ou prou, fragilisée. Ce souci d'ancrage dans le terroir et dans le temps est souvent repris et conforté au-dedans par une iconographie consacrée aux saints du pays, de la région, de l'époque.

Ici, du haut en bas, le grand clocher indique clairement, au-dehors, la fonction de l'Église, trait d'union entre le village et le ciel, et il exprime avec force qu'elle se veut inébranlable.

Ce n'est pas par ce seul caractère expressif que l'œuvre de Paul Müller s'inscrit pleinement dans le courant artistique de l'entre-deux-guerres. Il cherche aussi un plein accord entre la forme et la fonction et une cohérence intégrale. C'est ainsi qu'il met à profit la déclivité du terrain pour choisir un agencement qui rejette la sacristie en contrebas, au-dessous du chœur. Souvent le volume de ce local annexe est difficile à intégrer à la silhouette du monument, il a tendance à l'encombrer, alors que dans la solution présente, il lui apporte au contraire de l'élan.



La pente est suffisante pour permettre aux fondations d'accueillir encore une vaste salle d'œuvres, accessible de plain-pied par le côté. Un tel lieu, siège des «mouvements», des «ligues», des «patronages» et autres œuvres de spiritualité et de charité qui fleurissaient à foison, point de jonction des vies spirituelle et matérielle de la paroisse, se trouvait souvent, lorsqu'il existait concrètement, dans une construction précaire tout à fait distincte de l'église.

Non content d'avoir installé la sacristie sous le chœur, l'architecte aménage une salle basse totalement cernée de béton brut, en tirant des effets décoratifs des quatre grosses piles qui fondent la croisée, des murs en hémicycle qui supportent ceux des croisillons, de la dalle enfin qui s'amincit par degrés successifs en rythmant le plafond. Ce mode de construction, qui consiste à sculpter l'espace dans du béton brut est exactement celui qu'a adopté l'architecte Pei pour réaliser le hall d'accueil situé sous la pyramide du Grand Louvre. Le béton mis en œuvre par Müller ne présente certes pas le remarquable fini de celui du Louvre ; il est toutefois soigné et confère à l'espace une belle unité ; il crée une vaste salle parfaitement utilisable : elle n'est plus aujourd'hui au service des œuvres de la paroisse, mais, devenue salle des fêtes de la commune, elle est toujours en usage. Voici un bel exemple d'utilisation judicieuse, et bon marché, d'un volume résiduel, et d'architecture fonctionnelle, qui avait déjà été donné sur les pentes de Montmartre par Anatole de Baudot.

Évidemment nous irons à l'essentiel en entrant dans l'église proprement dite. Nous y retrouverons le souci fonctionnel : un espace tout à fait dégagé, articulé en forme de croix autour d'une ample coupole centrale, permet à chaque fidèle de bien voir l'autel, lui-même surélevé, et donc de participer aisément et pleinement au culte.

Des jeux de piliers, dont la position diagonale est encore inspirée par Saint-Jean l'Évangéliste, esquissent quatre très petites chapelles qui limitent l'unique travée carrée de la nef.

Par une disposition tout à fait courante à l'époque, qui accroît ici le caractère enveloppant de l'ensemble, la tribune des chantes est isolée derrière son garde-corps dans le clocher porche, au-dessus du court narthex.

Les parois, tranchées par des lignes horizontales de baies, disparaissent sous les tons ocres ou bleus de fresques accompagnées de textes peints à gros caractères rouge sombre. Sous le regard d'un Christ immense et hiératique, dont la stature emplit la voûte du chœur, et sous les quatre animaux apocalyptiques tenus par des anges très stylisés prenant la forme des pendentifs de la coupole, le collège apostolique encadre l'autel de part et d'autre du chœur, puis le chemin de croix se développe avec ampleur dans le transept et dans la nef.

On reconnaît partout, au trait simplifié du dessin, à la vigueur expressive de la composition, joints à la stylisation des figures et au choix des coloris les caractéristiques très affirmées d'une peinture parfaitement datée.

Les baies, scandées par d'étroites colonnettes, découpent sans contrefort ni arc-boutant, de très larges plages de lumière propices à l'art du vitrail, dont on venait de redécouvrir, en partie, les secrets.

Tout comme les maîtres verriers du XIII^e siècle, ceux des années 30 ont serti de petites pièces de verre de pleine couleur dans une résille de plomb, après les avoir tempérées, ou leur avoir donné vie à l'aide de grissaille brossée, peinte, ou même regrattée. Toujours dans le même esprit médiéval, de petites scènes figurées ont été séparées par des décorations géométriques, composées ici pour l'essentiel sur un motif en forme de croix qui se retourne, se reflète ou s'alterne, et dans lequel un jeu de verres imprimés se superpose à celui des verres colorés.

A la place d'honneur, des épisodes de la vie de saint Martin, patron de la paroisse, encadrent des scènes évangéliques qui traitent de l'amour et du partage ; elles illustrent l'esprit du Saint Sacrifice de la messe que, dans la liturgie pré-conciliaire, on célébrait sur l'autel, juste au-dessous ; elles s'offraient pendant cet office, à la fois aux regards des fidèles et à celui du célébrant.

Aux extrémités du transept, d'autres scènes évoquent avec une égale vigueur, la vie de la Vierge et l'amour du Christ pour les hommes, dans les chapelles respectivement consacrées à la Sainte Vierge et au Sacré-Cœur. Les œuvres figuratives, au graphisme très influencé par la peinture contemporaine, tendent vers l'abstraction. Les verrières de la nef ne sont plus animées que des seuls tracés géométriques.

Cette enveloppe, toute de ferveur contenue et de stylisation, sous les voûtes elliptiques, est richement meublée.

Des croisillons nord et sud, répliques légèrement réduites du chœur, s'arrondissant comme celui-ci sous les portions d'ellipsoïdes qui ferment leurs voûtements, les autels de la Sainte Vierge et du Sacré-Cœur répondent à l'autel majeur. Chacun des trois s'adosse à un décor de céramique grandiose qui épouse l'arrondi du mur : il met en scène de part et d'autre du maître-autel, un ange de louange et un ange de paix « gloire à Dieu et paix aux hommes... ». Ces anges font écho aux quatre anges apocalyptiques de la coupole, aux huit gardiens de la maison de Dieu qui veillent autour de la flèche, et à tous les autres, anges témoins, anges consolateurs, anges messagers... anges omniprésents dans les manifestations religieuses du temps.

Les pièces de céramique, rugueuses ou vernissées, prises dans du béton, assemblent dans un mouvement ample et élégant des personnages à la peau fine et mate qui contraste avec leurs vêtements brillants. A l'arrière de l'autel, les symboles répétés des évangélistes se répartissent entre les deux anges aux couleurs éclatantes, qui paraissent illuminés par le tabernacle, écrin de Dieu trois fois Saint, comme le manifeste, sur sa porte dorée, un triangle aux trois sommets inscrits dans trois cercles égaux.

L'Annonciation à l'autel de la Vierge, l'urne funéraire de cœur et l'ange sur celui du Sacré-Cœur, procèdent de la même technique, dans des tons plus feutrés.

Le reste du mobilier fixe «constitue un ensemble caractéristique. L'autel, la chaire, les divers éléments sur lesquels s'appuie la liturgie détachent sur le fond ocre rouge du soubassement leurs volumes vigoureux revêtus d'émail bleu et jaune d'or» (Béatrice Mobuchon, «300 clochers»). Le confessionnal de bois roux, comme les sièges de célébrant, tout aussi typés complètent le décor.

Le graphisme en forme de frise inspiré par les litanies de la Vierge, qui délimite sa chapelle et, en réponse au grand Christ en croix très dramatique qui lui fait face à l'entrée du sanctuaire, le symbole christique du pélican qui orne la chaire, sont directement puisés dans le répertoire iconographique le plus classique du moment.

Tous les reliefs procèdent de la céramique ou du béton. Sans doute les statues géantes du clocher ont été sculptées dans le frais, celles plus modestes de la Vierge et du Sacré-Cœur sont moulées. Conformément à la statuaire de cette période qui, même quand elle n'est pas pur habillage d'un élément de structure, ne s'éloigne guère d'une forme géométrique simple, elles prolongent les volumes stricts des tabernacles qu'elles surmontent.

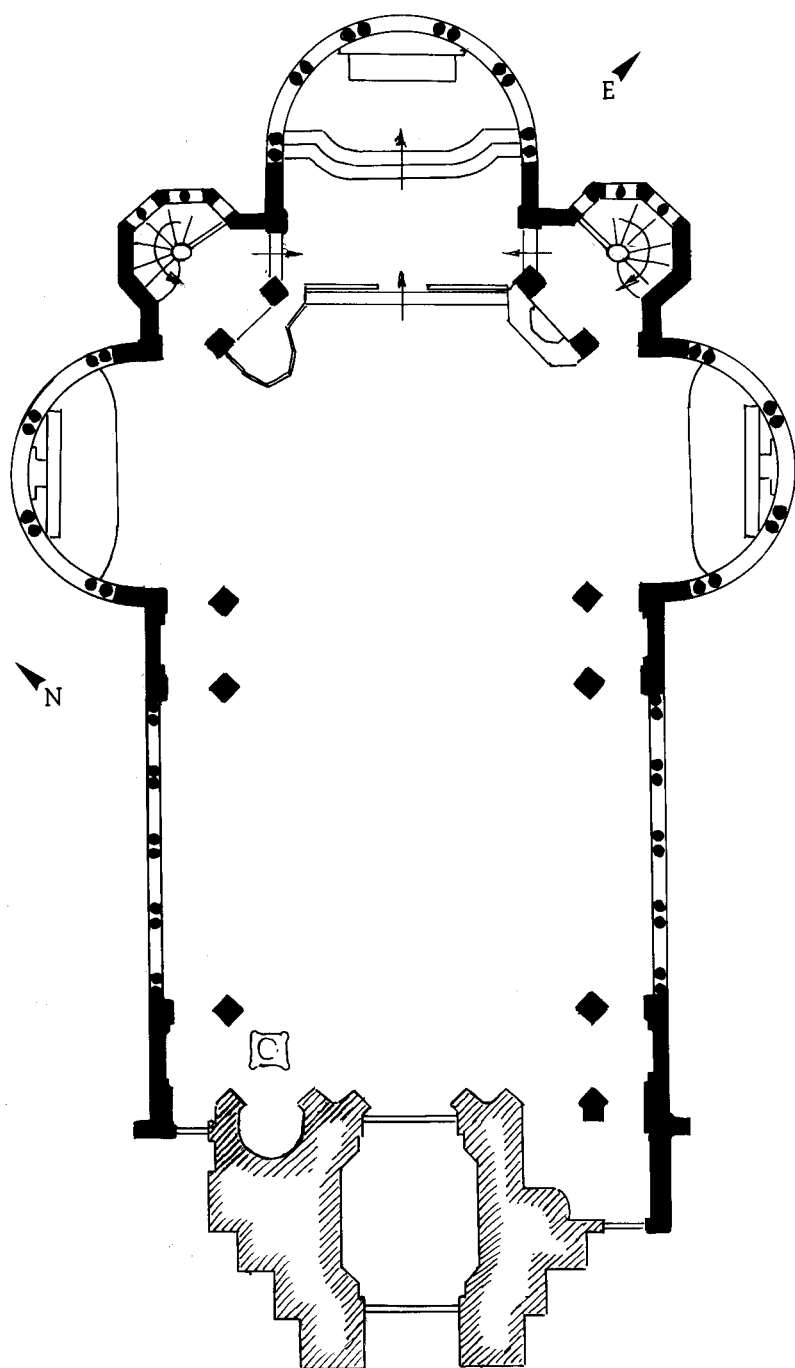
Si l'art est vigoureux c'est qu'il n'est pas gratuit, on le sent tout entier porté par une ligne spirituelle. A la dévotion de la Sainte Vierge, du Sacré-Cœur et surtout du Très Saint Sacrement, on s'est attaché à créer une atmosphère sacrée. Elle repose sur le resserrement des principaux espaces autour de la coupole, sur le décor, son adéquation au volume qu'il enveloppe totalement, sa cohérence esthétique, du vitrail et de la fresque au mobilier et au carrelage très coloré du sol, son caractère essentiellement religieux ; elle s'appuie enfin sur la distribution très élaborée des éclairages.

A la lumière tamisée des verrières latérales, à celle qui descend des verres jaunes, serties dans le béton de la façade occidentale, s'ajoutait une lumière dorée zénithale, tombant de la coupole en contrepoint de celle provenant des espaces bleus et mystérieux, cernés de parois translucides qui, au bout du chœur, s'enfoncent vers la sacristie.

Ces bleus tout baignés d'or, ces ors relevés de bleu, répercutés par les céramiques du mobilier, plaçaient le monument entier dans la lumière de l'esprit.

On le perçoit encore malgré l'occultation de la coupole, malgré le dosseret qui ferme à présent la chaire, malgré l'armoire adossée au revers du grand Christ, ... le temps a prélevé son écot sur les deux lumières.

Après la seconde guerre mondiale, des recherches architecturales plus audacieuses peut-être, et un renouveau religieux avaient laissé tomber en



désuétude ces témoins d'un passé encore trop proche, ou déjà trop lointain pour susciter l'intérêt.

Puis un oeil neuf a remplacé l'oeil émoussé, et la qualité exceptionnelle de la plupart de leurs vitraux a d'abord attiré l'attention des amateurs d'art sur ces églises de l'avant-guerre. Les observateurs ont alors remarqué que l'emploi du béton ayant ouvert à l'architecture des possibilités inédites, des architectes résolument originaux y avaient mis une part d'eux-même. Ils avaient pris le parti de montrer le plus possible la matière et la structure, de mettre partout la forme au service de la fonction pour aboutir à une expression mystique, religieuse, catholique, forte et vraie, au profit de laquelle, à la tête d'une équipe d'artistes, ils avaient subordonné les autres arts.

Avec le recul actuel, derrière les inévitables ajouts malheureux, et malgré certaines mutilations, on perçoit à quel point chacune a été l'objet d'une conception globale. Un inventaire des sacristies le confirme amplement. Placés sous la férule des architectes ou même parfois libres, commanditaires et artistes, orfèvres, couturiers, brodeuses de toutes mains, loin d'altérer ces œuvres les ont longtemps confortées et nourries, parlant de Dieu dans le langage de leur temps, parlant à Dieu dans ce même langage si accordé à leur spiritualité. On le comprend, comme on lit dans ce qui reste des cathédrales gothiques, la Foi qui les a lancées vers le ciel.

Qu'en resterait-il sans leurs restaurateurs ?

Déjà, un édifice de soixante ans a inévitablement vieilli, surtout s'il avait été expérimental. A Martigny-Courpierre, l'état actuel des anges du clocher rappelle comment la difficile alliance du fer et de la pierre avait placé la colonnade de Claude Perrault dans un péril si grave qu'on l'avait cru condamnée au siècle dernier.

On déplore semblables désordres à Notre-Dame du Raincy, église des frères Perret, souvent considérée comme la première dans la lignée des églises de béton armé, car le procédé employé par Anatole de Baudot (système Cottencin) a été rapidement abandonné (au profit du système Hennebique) laissant Saint-Jean de Montmartre - qui est particulièrement bien conservée - sans descendance directe.

Sa primauté donc, dans le «gothique du béton», et la notoriété de ses pères, attire spécialement l'attention sur Notre-Dame du Raincy. On tente de mettre au point pour elle des procédés de restauration, évidemment inédits, porteurs d'espoir.

Les œuvres de Paul Müller se signalent souvent par une qualité architecturale hors du commun, particulièrement visible dans les trois églises qu'on lui doit - Saint-Martin de Martigny-Courpierre, Saint-Martin de Monthenault, Saint-Maurice de Brancourt-en-Laonnois - au nombre des trois cents églises relevées dans le département de l'Aisne après l'armistice. Il n'est pas surprenant que le chanoine Arnaud d'Agnel le mentionne

dans «l'Art Religieux Moderne» et il est naturel qu'il s'attarde sur Saint-Martin de Martigny-Courpierre car, dans cette dernière, parce que l'argent peut-être ne lui était pas trop compté, l'architecte a su, sans se départir des recherches de son temps auxquelles il apporte une contribution exemplaire, évoquer de plus, par le volume, la lumière, l'inépuisable richesse du décor, la splendeur des basiliques d'Orient.

L'œuvre est signée d'un croquis muet peint au plafond de la tourelle sud du chœur. Comme dans ses deux autres églises, Paul Müller a fait ici équipe avec le fresquiste Chapleau et le maître verrier Barillet, auquel se sont ajoutés Hanssen et Le Chevallier. Doit-on, comme à Brancourt-en-Laonnois, les grands anges à Gabriel Dufrasne ? Quel est le nom du céramiste ? Les archives communales à ce jour inviolées devraient nous le révéler très prochainement.

Quoi qu'il en soit, il serait souhaitable, il est même indispensable d'assurer la sauvegarde de ce monument.

Pour le moment, aux abords du Parc de l'Ailette, le touriste flâneur qui s'aventure jusqu'à Martigny-Courpierre est happé par l'église. S'il trouve la porte ouverte, et laisse là ses préjugés, condition première de toute découverte, il se réjouit fort de celle qu'il fait là.

Jacqueline DANYSZ

Sources :

Archives départementales de l'Aisne.

Archives de l'Évêché de Soissons.

Archives communales de Brancourt-en-Laonnois.

«Betonkirchen», Ferdinand Pfammatter (dans le legs de Paul Müller à la Bibliothèque municipale de Laon).

«L'Art Religieux Moderne» Chanoine Arnaud d'Agnel.

