

## La peinture religieuse monumentale, une expression artistique emblématique du nord de la France au XIX<sup>e</sup> siècle ?

Catherine Guillot

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/insitu/5192>  
DOI : 10.4000/insitu.5192  
ISSN : 1630-7305

### Éditeur

Ministère de la culture

### Référence électronique

Catherine Guillot, « La peinture religieuse monumentale, une expression artistique emblématique du nord de la France au XIX<sup>e</sup> siècle ? », *In Situ* [En ligne], 11 | 2009, mis en ligne le 18 avril 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/5192> ; DOI : 10.4000/insitu.5192

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



In Situ Revues des patrimoines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# *La peinture religieuse monumentale, une expression artistique emblématique du nord de la France au XIX<sup>e</sup> siècle ?*

Catherine Guillot

---

- 1 En 2007-2008, la rédaction d'un master 2 portant sur *La Peinture religieuse monumentale dans l'archidiaconé de Lille, du Second Empire à la séparation des Églises et de l'État*<sup>1</sup>, a permis l'établissement d'une première synthèse, fondée sur l'étude détaillée de quatorze édifices de l'archidiaconé. Cette subdivision, rétablie par le Concordat de 1801, est l'équivalent ecclésiastique de l'arrondissement administratif. Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'archidiaconé de Lille fait partie de l'archevêché de Cambrai, l'évêché de Lille ne voyant le jour qu'en 1913 et l'archevêché en 2007. Pour des raisons d'accessibilité des sources et de temps, seules les églises paroissiales ont été retenues dans l'étude.
- 2 Étudiés, ces décors ont paru suffisamment représentatifs pour qu'une synthèse puisse être réalisée ; elle a porté sur les techniques employées, l'adaptation des œuvres au cadre architectural, le style privilégié par les artistes, le rôle des commanditaires, les croyances et leur représentation, les artistes eux-mêmes ; enfin les réalisations lilloises ont été replacées dans le contexte national. Dans le cadre de cet article, l'accent a été mis plus particulièrement sur l'iconographie des décors.

Figure 1



V. Mottez, *Le Martyre de saint Étienne* (Lille, église Saint-Étienne)

Phot. P. Thibaut, 2003. © Inventaire général, ADAGP

- 3 Parmi les décors analysés, ont été étudiés aussi bien ceux conçus pour des églises d'Ancien Régime que pour des églises édifiées sous le Second Empire et la III<sup>e</sup> République. Dans les édifices antérieurs à la Révolution, les décors précurseurs de Victor Mottez dans les églises Saint-Étienne (**fig. n° 1**) et Sainte-Catherine de Lille (1836-1839), ceux des peintres Alphonse Colas et Joseph Hussenot (**fig. n° 2**) à l'église Saint-André de Lille (1850-1856), deux décors à l'église Saint-Maurice de Lille, les triptyques de Bruno Chérier à l'église Saint-Christophe de Tourcoing<sup>2</sup> (1865-1870) et le décor d'Oscar Dehaes à l'église Saint-Vincent de Marcq-en-Barœul (1872) ont été étudiés. Pour les édifices du XIX<sup>e</sup> siècle, ont été abordés les décors de l'église Notre-Dame de Roubaix (1850-1862), ceux disparus d'O. Dehaes et de B. Chérier à l'église Saint-Martin d'Esquermes à Lille (c. 1854), le décor du chœur de Notre-Dame-des-Anges à Tourcoing dû à B. Chérier (1857-1858), le décor de l'église Notre-Dame-de-Grâce à Loos (1869-1900), une réalisation majeure de B. Chérier et d'Archange Bodin, le décor de Notre-Dame de Fives à Lille (c. 1871), celui de l'église Saint-Michel de Lille<sup>3</sup> (1878-c. 1893) et la participation d'E.-H. Cleenewerck au décor de l'église Saint-Hilaire d'Halluin (c. 1883). Une étude sommaire du décor exceptionnel de Guillaume Deumens à l'église Saint-Joseph de Roubaix (1891-1903) a été également menée, ainsi que celle du cycle d'Albéric Duyver à l'église Saint-Quentin d'Avelin (1893-1898), commune située au sud de Lille.

Figure 2



J. Hussenot, *L'Extase des saints devant la Trinité* (Lille, église Saint-André)  
 Phot. P. Thibaut, 2001. © Inventaire général, ADAGP

- 4 Tous les types de décors monumentaux peints et figurés, ont été pris en compte, dès lors qu'ils sont intégrés à l'architecture de l'édifice (nef, transept, retable ou boiseries...), quelle que soit la technique employée (peinture à la cire, toiles marouflées et toiles sur châssis...).

## Les artistes

- 5 Outre une chronologie des chantiers, cette étude a permis de mettre en valeur des figures d'artistes souvent méconnus. Les peintres qui sont intervenus dans les édifices retenus sont Claudius Jacquand (1803-1878), Victor-Louis Mottez (1809-1897), Jules-Alexandre Duval-Le Camus (1814-1878), Bruno Chérier (1817-1880), Alphonse Colas (1818-1887), Oscar Dehaes (1822-1902), Joseph Hussenot (1827-1896), Archange Bodin (1838-1902), Guillaume [Jan Willem] Deumens (1843-1909), Henri-Émile Cleenewerck (1844-1907), Albéric-Victor Duyver (1859-1939) et Marie Carin (? - ?).
- 6 Même si plusieurs générations sont ainsi représentées, seuls douze artistes ont été recensés, Colas, Chérier et Duyver se partageant la plupart des chantiers. La majorité de ces peintres est née dans la proche région. Cependant, la politique des dépôts de l'État a permis la réalisation de décors dus à des artistes étrangers à la région, en particulier Claudius Jacquand et Jules-Alexandre Duval-Le Camus, dont les toiles se trouvent à Notre-Dame de Roubaix<sup>4</sup>. Si le choix de Jacquand qui a vécu à Boulogne-sur-Mer et a représenté la visite de l'empereur à Roubaix le 29 août 1867 chez le sénateur comte de Mimerel<sup>5</sup> peut se justifier, la commande de deux toiles à Jules-Alexandre Duval-Le Camus<sup>6</sup> paraît plus énigmatique. Insérées dans des boiseries situées dans le chœur, elles représentent *Le Christ au jardin des oliviers* et *Le Christ au tombeau* (fig. n° 3, n° 4). Notre-Dame de Roubaix

est la seule église dont le programme iconographique paraît incohérent : saint Boniface et Clovis côtoient des épisodes de la vie de la Vierge et de la Passion du Christ, dus à A. Colas et C. Jacquand.

Figure 3



J.-A. Duval Le Camus, *Le Christ au jardin des oliviers* (Roubaix, église Notre-Dame)

Phot. C. Guillot, 2008. © Inventaire général, ADAGP

Figure 4



J.-A. Duval Le Camus, *Le Christ au tombeau* (Roubaix, église Notre-Dame)

Phot. C. Guillot, 2008. © Inventaire général, ADAGP

- 7 Hormis Joseph Hussenot, originaire de Metz, Mottez, Chérier, Colas, Bodin et Clenewerck sont nés dans le département du Nord, Dehaes et Duyver dans la Belgique voisine, Deumens venant du Limbourg néerlandais, plus précisément d'Oirsbeek<sup>7</sup>. L'archidiaconé de Lille se présente comme un carrefour, exposé aux influences parisiennes, lyonnaises, belges, néerlandaises et anglaises (Mottez s'installe en Angleterre de 1848 à 1853 et le baron Bethune, l'architecte de Saint-Joseph de Roubaix, est profondément influencé par l'architecte et théoricien anglais Pugin).
- 8 Malgré cette diversité, la plupart de ces artistes se situent dans le sillage de l'École des beaux-arts de Paris et cherchent à exposer aux Salons parisiens. Mottez, l'élève préféré d'Ingres, est présenté à l'École des beaux-arts par Picot (1786-1868) en 1829 ; Chérier, élève de Périn (1798-1874) et Orsel (1795-1850), a concouru sans succès pour le prix de Rome en 1842. Duyver, lui, a suivi à l'École des beaux-arts l'enseignement d'Henri Lehmann (1814-1882) et Bodin celui de Sébastien Cornu (1804-1870). Plusieurs font le voyage d'Italie : Mottez, Chérier, Colas (grâce au prix Wicar)<sup>8</sup>, ainsi que Duyver.

Figure 5



G. Deumens, vue de détail des cortèges des saints (Roubaix, église Saint-Joseph)  
Phot. P. Thibaut, 2008. © Inventaire général, ADAGP

Figure 6



G. Deumens, vue de détail des cortèges des saints (Roubaix, église Saint-Joseph)

Phot. P. Thibaut, 2008. © Inventaire général, ADAGP

- 9 Mottez, l'artiste le plus original, allie l'influence d'Ingres à celle de Delacroix (1798-1863). Marqué par une certaine morbidesse, il réalise dans ses œuvres une synthèse proche de celle accomplie par Chassériau (1819-1856), entre ingrisme et romantisme. Il anticipe de façon étonnante certaines compositions du préraphaélite anglais Ford Madox-Brown (1821-1893). Ces artistes, ainsi que les commanditaires et les édiles locaux<sup>9</sup>, distinguent tous le modèle d'Hippolyte Flandrin<sup>10</sup> (1809-1864) comme le plus pur. Après la mort du peintre lyonnais, Bodin participe à l'achèvement des décors de Saint-Germain-des-Prés, sous la direction de Cornu. Paradoxalement, l'artiste dont la formation est la plus éloignée de la France, Deumens, est celui dont les compositions se rapprochent le plus de celles de Flandrin. Il déroule en effet des litanies de saints et de saintes dans tout l'espace de l'église Saint-Joseph de Roubaix, rappelant les processions de Saint-Vincent-de-Paul à Paris (**fig. n° 5, n° 6**).
- 10 Ces peintres se réclament également des primitifs (les artistes qui ont précédé la Renaissance classique comme Fra Angelico), ainsi que de leurs prédécesseurs dans cette recherche, les Nazaréens allemands, en particulier Philipp Veit (1793-1877), et autrichiens, comme Joseph Führich<sup>11</sup> (1800-1876). Après 1830, « le retour aux Primitifs [...] devient [...] le préalable à tout nouvel essai d'art religieux [et] permet de saisir l'essence de l'art catholique. [Cependant] Les artistes doivent moins y chercher des modèles, une manière, que le secret de « l'inspiration »<sup>12</sup>. L'ouvrage de Gombrich, *La Préférence pour le primitif*, sous-titré *Épisodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident*<sup>13</sup>, ainsi que la réflexion menée par J.-M. Leniaud<sup>14</sup>, permettent de mieux cerner cette démarche.
- 11 Il ne semble pas que ce mouvement de retour aux sources ait fait l'objet d'une étude globale dans la peinture française du XIX<sup>e</sup> siècle, bien que soit toujours cité le précédent

de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, de ceux que l'on a appelé les « Barbus », des élèves de David (1748-1825) comme Maurice Quay (c. 1779-c. 1802-1804) ou Jean Broc (1771-1850); primitivisme qui touche ensuite Ingres et ses élèves. On ne peut sans doute pas parler d'un mouvement primitiviste constitué en France, à l'image des fraternités allemandes puis anglaises, avec un idéal de vie en communauté. Une des manifestations de ce primitivisme est la reprise de modèles nazaréens par Chérier ou Mottez par exemple : ils copient tous deux le même dessin de Philipp Veit pour une *Éducation de la Vierge*<sup>15</sup>, mais chacun l'adapte à son style et en fait quelque chose de différent. Il ne faut cependant pas limiter ces influences nazaréennes à de seuls emprunts formels, car elles irriguent la création en France dans le domaine religieux. L'orthodoxie de la représentation s'en trouve garantie.

- 12 Ainsi, ces artistes septentrionaux adoptent « le style hiératique », considéré comme le plus probe. Les peintres se placent dans le mythe de l'artisan, qui « peint à genoux », dont l'incarnation dans l'imaginaire du XIX<sup>e</sup> siècle est Fra Angelico, le moine-peintre. L'éthique de la peinture monumentale, considérée comme plus religieuse que la peinture de chevalet, passe également par une technique rejetant les effets d'illusion. À défaut de la fresque dont Mottez sera le rénovateur et le passeur vers le XX<sup>e</sup> siècle, les artistes privilégient la peinture à la cire, ou encore la peinture marouflée ou des techniques murales particulières, comme celle inventée à Metz par le père de Joseph Hussenot, Auguste, « la peinture à l'huile en feuilles »<sup>16</sup>.
- 13 À l'inverse du phénomène contemporain d'émancipation de l'artiste, résultant du développement du marché privé et de la floraison des galeries, le peintre de décors religieux monumentaux est particulièrement tributaire des commanditaires, à la fois sur le plan financier et sur le plan de l'iconographie et de son programme.

## Les commanditaires

- 14 Aux termes du décret du 30 décembre 1809 et de la loi du 14 février 1810 sur les fabriques, ainsi que de l'ordonnance du 8 août 1821 et de la loi du 18 juillet 1837 sur l'entretien des bâtiments communaux, incombent à la fabrique l'entretien et le décor des édifices religieux<sup>17</sup>. Cependant, ces textes n'interdisent pas à la ville de participer au financement des décors et l'État intervient également en attribuant des subventions ou en achetant une ou plusieurs œuvres pour les déposer dans l'édifice considéré. Les sources ne sont pas toujours prolixes sur les commanditaires et, si le nom du paroissien financeur est souvent présent sur les verrières, il apparaît peu sur les peintures murales, sauf à Avelin<sup>18</sup>.

Figure 7



V. Mottez, *Saint Jean l'Évangéliste* (Lille, église Sainte-Catherine)  
Phot. C. Guillot, 2008. © Inventaire général, ADAGP

Figure 8

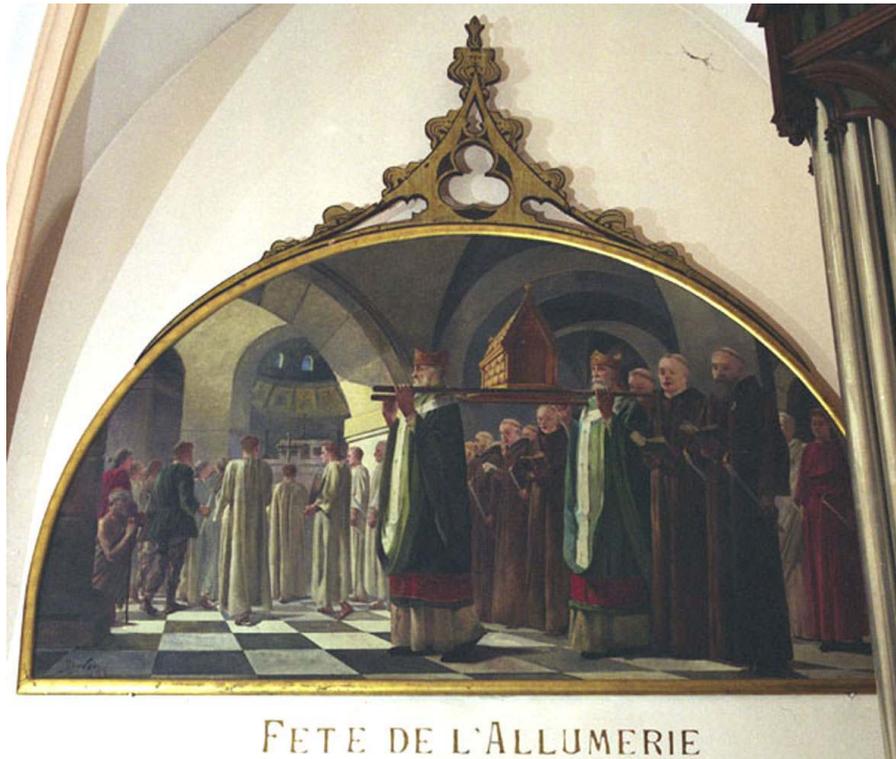


A. Duyver, Saint Quentin est envoyé en mission par le pape Marcellin (Avelin, église Saint-Quentin)  
 Phot. P. Thibaut, 2007. © Inventaire général, ADAGP

- 15 Dans l'archidiaconé, les paroissiens sont bien les financeurs des décors de Mottez à Sainte-Catherine de Lille (**fig. n° 7**), des douze panneaux de Duyver retraçant la vie et les miracles de Saint-Quentin à Avelin (**fig. n° 8**), des décors de Saint-Martin d'Esquermes à Lille, aujourd'hui détruits ; les industriels du textile prennent en charge la construction et l'ornementation de Saint-Joseph de Roubaix. À Notre-Dame-de-Grâce à Loos, les lazaristes qui sont chargés de développer le pèlerinage local à la Vierge semblent être les financeurs de la totalité du cycle<sup>19</sup> réalisé par Chérier et Bodin. À Saint-Christophe de Tourcoing, les financements sont mixtes : l'État achète en 1866 au Salon *La Visitation* pour la déposer dans l'édifice, tandis que les paroissiens offrent les autres compositions. À Saint-Michel de Lille, l'architecte Coisel plaide pour que la Ville finance le décor afin qu'une harmonie règne entre l'architecture de l'édifice, le mobilier dont il a donné les dessins (maître-autel, chaire) et le programme iconographique. Malgré cet appel, la Ville ne participe pas au financement de l'ornementation, mais l'État subventionne le décor de cul-de-four, celui du chœur et deux des panneaux de la nef. À charge pour la paroisse de prendre le relais pour les seize compositions restantes. Comme Coisel l'avait pressenti, les financements s'essouffant, le chantier est stoppé durant huit ans, avant que les fabriciens ne trouvent les deniers nécessaires. Ainsi, ce sont bien les paroissiens qui, dans la majorité des cas, financent les décors des églises.
- 16 Outre l'aspect financier, les commanditaires, et en particulier le desservant, sont extrêmement attentifs à l'iconographie des décors et à leur orthodoxie. Dans l'archidiaconé de Lille, les croyances qui sont figurées se révèlent caractéristiques des dévotions de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, telles qu'elles ont pu être mises en évidence au plan national.

## L'icônographie

Figure 9



A. Duyver, *La Fête de l'Allumerie* (Avelin, église Saint-Quentin)

Phot. P. Thibaut, 2007. © Inventaire général, ADAGP.

- 17 Une synthèse des dévotions spécifiques à cette période et de leur traduction dans la peinture monumentale peut être amorcée à partir des cas rencontrés. Les cycles peints mettent en image des dévotions locales, comme l'histoire de saint Quentin et la fête de l'Allumerie à Avelin (fig. n° 9). J.-M. Leniaud donne les raisons de cet engouement pour les figures de ces héros chrétiens : « [...] il est aussi question d'histoire locale, de martyrs et d'évangélistes qui marquent et baptisent les cités gallo-romaines et dont le culte, suscité ou ressuscité par les sociétés savantes, restitue aux consciences provinciales une part de ce que leur retire l'unification politique, culturelle et liturgique. Il est enfin question de l'humain : ce ne sont pas des abstractions qu'on cherche alors dans l'histoire, mais du narratif, du pittoresque, des racines [...] ». <sup>20</sup> »
- 18 De même, le culte de la Vierge de Loos (fig. n° 10) et les anciens pèlerinages sont remis à l'honneur. Une volonté d'expiation des crimes et destructions de la Révolution est souvent invoquée comme à Fives, lors de la construction de l'église Notre-Dame. Certaines initiatives, d'abord locales, comme la fondation de la Société des auxiliaires du purgatoire par Eugénie Smet (fig. n° 11) en 1856 à Loos peuvent trouver un rayonnement national.

Figure 10



A. Bodin, *L'Apparition de la Vierge à Maurice* (Loos, église Notre-Dame-de-Grâce)  
 Phot. P. Thibaut, 2007. © Inventaire général, ADAGP

Figure 11



Anonyme, *Portrait d'Eugénie Smet* (Loos, église Notre-Dame-de-Grâce)  
 Phot. P. Thibaut, 2008. © Inventaire général, ADAGP

- 19 La plupart des dévotions présentées dans la peinture monumentale sont partagées par l'ensemble de la communauté catholique française. De plus, ce ne sont pas des dévotions

isolées mais un système cohérent. Elles font sens les unes par rapport aux autres, chacune étant le maillon d'une chaîne, un soutien dans le parcours du croyant. Cet ensemble de croyances et de pratiques se traduit dans la peinture par la primauté de l'iconographie mariale ; l'intercession de la Vierge et des saints, la dévotion à saint Michel, la bonne mort<sup>21</sup>, le purgatoire, le culte des trépassés, le rosaire, les apôtres, saint Vincent de Paul, le Sacré-Cœur (**fig. n° 12**), saint Joseph, la Sainte Famille sont au cœur des représentations. La forme qui traduit le mieux cette unité est le cycle peint (ou exécuté en vitrail) qui en décline chaque élément. La nef et le transept portent le déroulement du récit, tandis que le sanctuaire abrite une représentation qui synthétise le message chrétien. L'homogénéité du décor, des autels à la statuaire, aux verrières, peintures et bannières, est la transcription matérielle de cette unité spirituelle.

Figure 12



Vue générale de l'autel du Sacré-Cœur (Loos, église Notre-Dame-de-Grâce)

Phot. P. Thibaut, 2007. © Inventaire général, ADAGP

## Une figure de la charité chrétienne

- 20 Saint Vincent de Paul (1581-1660) est particulièrement mis à l'honneur dans l'imagerie catholique et ses représentations. C'est sous son invocation que Catherine Labouré (1806-1876) se place lors de ses prières qui précèdent ses visions de la Vierge, en 1830<sup>22</sup>. La révolution de 1830 semble en effet être le déclencheur d'un retour vers l'idéal de charité que représente le fondateur des lazaristes. Les Conférences de Saint-Vincent de Paul, associations de bienfaisance composées de laïcs, sont créées en 1833 par Frédéric Ozanam (1813-1853)<sup>23</sup>. Leurs temps forts sont la fête du saint le 27 septembre et la célébration de l'Immaculée Conception le 8 décembre. Ozanam a pour objectif de rapprocher l'Église du

peuple et met la question sociale, à travers la charité, au centre des préoccupations chrétiennes, dans le contexte de l'expansion urbaine et de l'exode rural. Depuis 1872, la société est également placée sous la protection du Sacré-Cœur.

- 21 À Lille, la première Conférence est fondée dès le 25 novembre 1839 à l'église Sainte-Catherine. Le développement des sociétés de Saint-Vincent de Paul a été particulièrement étudié à Roubaix<sup>24</sup> : leurs réunions se tiennent à l'église Saint-Martin à partir de 1842, à Notre-Dame en 1850 et à Sainte-Élisabeth en 1871<sup>25</sup>. Les Conférences se veulent un facteur de cohésion sociale et les fidèles sont encouragés à s'inspirer de la vie du saint.

Figure 13



A. Bodin, *Saint Vincent de Paul couronné par ses œuvres* (Loos, église Notre-Dame-de-Grâce)

Phot. P. Thibaut, 2007. © Inventaire général, ADAGP

- 22 Parmi les pratiques pieuses des membres de la Société, figurent de manière peu surprenante la dévotion à l'Eucharistie, à la Vierge, à saint Joseph et l'appartenance à une confrérie des trépassés<sup>26</sup>. L'iconographie de « l'apôtre de la charité » connaît un fort renouveau en France à cette époque, aussi bien dans le domaine du vitrail, de la statuaire, que de la peinture. Dans l'archidiaconé de Lille, son image est présente en particulier dans le transept de l'église de Loos (quatre scènes) (**fig. n° 13**) ou au premier plan de la cour céleste, à Notre-Dame de Fives : avoir les actes de charité de saint Vincent sous les yeux devait inciter les fidèles à prendre modèle sur lui. G. Cuchet<sup>27</sup> met également en relation ce premier catholicisme social avec le développement de la dévotion aux âmes du purgatoire. La compassion, les œuvres sociales et les dévotions forment un tout.

### Le salut du croyant : l'intercession de la Vierge et le purgatoire

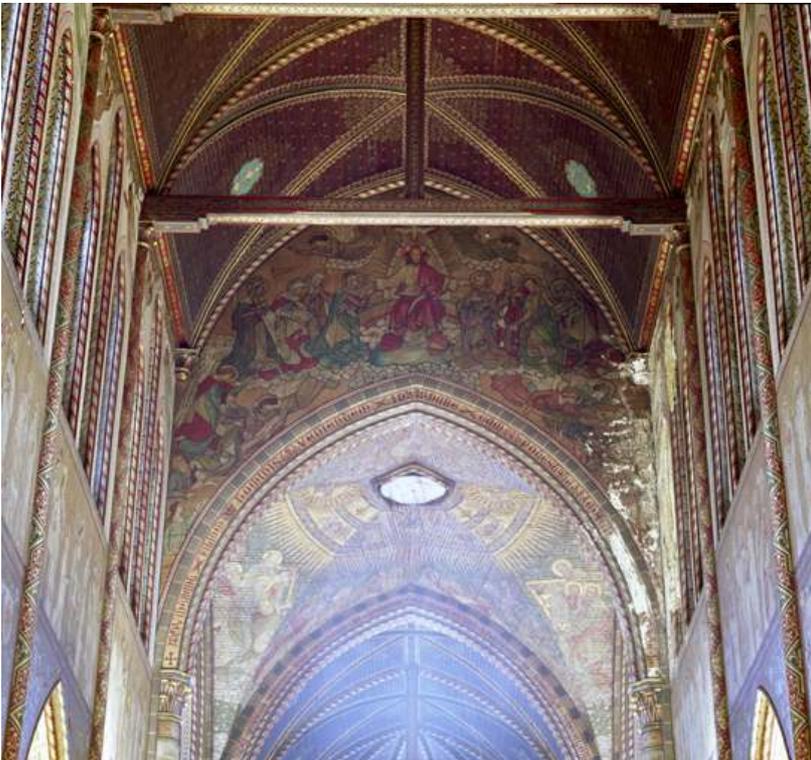
- 23 La charité n'est pas le seul thème mis en avant dans la peinture, l'Église militante et triomphante est plus particulièrement présente dans le cycle dédié à l'archange saint Michel dans l'église du même nom à Lille (**fig. n° 14**). L'archange est également celui qui préside à la pesée des âmes, qui est figurée dans le transept. Le thème du Jugement dernier est repris à l'église Saint-Joseph de Roubaix (**fig. n° 15**).

Figure 14



A. Duyver, *Saint Michel protégeant les Hébreux à la sortie d'Égypte* (Lille, église Saint-Michel)  
 Phot. P. Thibaut, 2006. © Inventaire général, ADAGP

Figure 15



G. Deumens, *Le Jugement dernier* (Roubaix, église Saint-Joseph)  
 Phot. P. Thibaut, 2008. © Inventaire général, ADAGP

- 24 Peuvent être encore cités la mort chrétienne et le salut du croyant, sujets centraux des décors de l'église de Notre-Dame de Fives (**fig. n° 16**). Les sacrements apparaissent dans tous les décors, en particulier à Saint-Joseph de Roubaix et dans le chœur de l'église Saint-Vincent de Marcq-en-Barœul. La bonne mort est figurée dans le cercle familial, la sainte parenté et la Sainte Famille sont mises en avant : sainte Anne patronne des mères chrétiennes et sainte Anne refuge des pauvres ; toujours à l'église de Roubaix, saint

Joseph devenu patron de l'Église universelle en 1870 est également honoré. En ces temps de déracinement, la famille chrétienne est perçue comme le ciment de la société. Le culte des trépassés, auquel s'attache une confrérie présente dans chaque paroisse, comme à Halluin, renvoie au culte des âmes du purgatoire, et est également centré sur la famille. Celui-ci peut aussi être perçu comme « la continuité des protections terrestres, familiales et sociales. Le purgatoire, comme le ciel, se peuple de protecteurs familiers qui sont autant d'anges gardiens alternatifs.<sup>28</sup> » (fig. n° 17). Si aujourd'hui ces pratiques peuvent nous paraître morbides, il s'agissait à l'époque d'une dévotion rassurante qui formait une chaîne protectrice et que la peinture rendait plus familière aux fidèles.

Figure 16



B. Chérier, *La Communion en viatique* (Lille, église Notre-Dame de Fives)  
Phot. P. Thibaut, 2002. © Inventaire général, ADAGP

Figure 17



J. Husenot, *L'Église souffrante et militante* (Lille, église Saint-André)  
 Phot. C. Guillot, 2008. © Inventaire général, ADAGP

- 25 Guillaume Cuchet établit également un autre lien entre purgatoire et dévotion au Sacré-Cœur de Jésus : « Marie de la Providence [Eugénie Smet de Loos] [...] a lu avec passion les *Révélation*s de sainte Gertrude. Sa mystique réparatrice et substitutive s'accommode sans difficulté d'un purgatoire très rigoureux dont il s'agit précisément de soulager les souffrances. Marguerite-Marie Alacoque (1647-1690), béatifiée en 1864, et qui marque profondément la piété de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, est le principal relais historique de cette notion de purgatoire. "Le Sacré-Cœur de Jésus, dit-elle, me donne souvent aux âmes du purgatoire pour les aider à satisfaire à sa divine justice ; c'est dans ce temps que je souffre une peine à peu près comme la leur, ne trouvant de repos ni jour ni nuit."<sup>29</sup> »
- 26 Comme partout en France, des églises votives sont construites dans l'archidiaconé de Lille à la suite de la guerre de 1870. Des autels plus anciens sont aussi consacrés au Sacré-Cœur, comme un des autels secondaires de l'église Sainte-Catherine de Lille, mais la représentation de sainte Marguerite-Marie Alacoque, à l'origine de cette dévotion, semble quasi absente des décors muraux. De plus, celle-ci ne fait pas forcément l'objet d'un cycle peint mais est diffusée plutôt par le vitrail, comme au Sacré-Cœur de Lille.

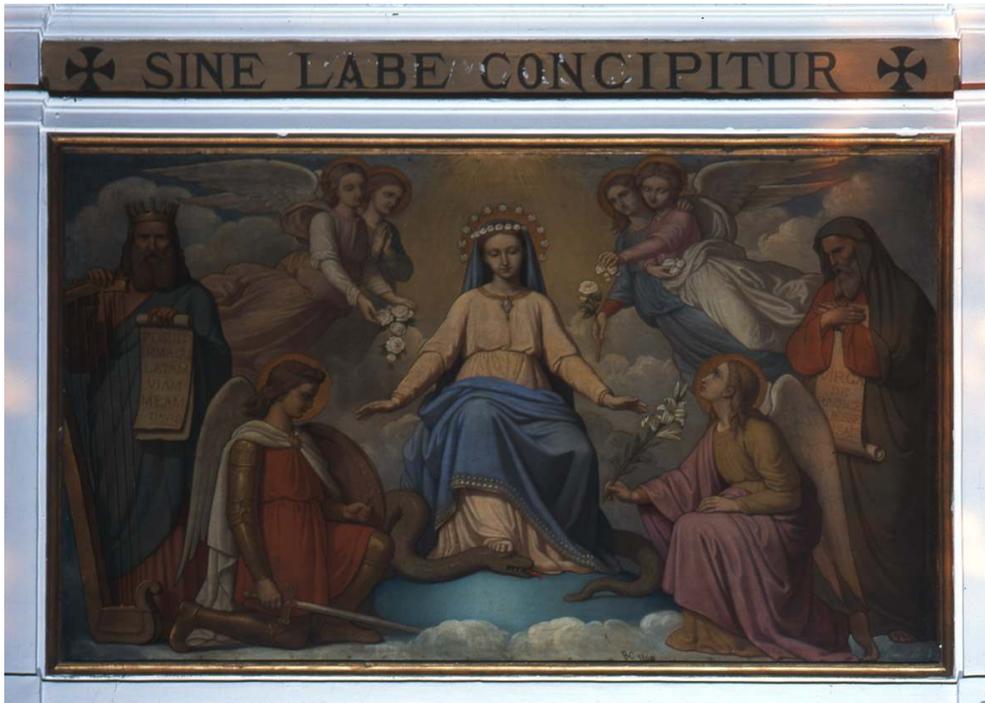
Figure 18



B. Chérier, *Les Âmes du Purgatoire* (Lille, église Notre-Dame de Fives)  
 Phot. P. Thibaut, 2002. © Inventaire général, ADAGP.

- 27 Le culte marial est lui aussi relié au purgatoire puisque la Vierge en devient la reine<sup>30</sup> (**fig. n° 18**). Et la dévotion au rosaire, illustrée par Bruno Chérier à l'église Saint-Christophe de Tourcoing dans un triptyque aujourd'hui disparu, est également associée aux âmes à sauver, comme l'exprime une pensée de Paul Claudel, citée par G. Cuchet : « Avec les prières de mon rosaire plein les mains, je nourris les âmes du purgatoire<sup>31</sup> ».
- 28 Une évocation mariale plus traditionnelle<sup>32</sup> se reflète dans le cycle de seize scènes peintes par Bruno Chérier pour la nef de Notre-Dame de Grâce à Loos (**fig. n° 19**). La dévotion mariale se décline de manière presque infinie, dévotion à Notre-Dame de la Treille, à Notre-Dame des Victoires, à Notre-Dame de Réconciliation, à Notre-Dame du Perpétuel Secours, à Notre-Dame d'Assistance et à la Vierge de l'Immaculée Conception, dont l'image a été fixée par les visions de Catherine Labouré et diffusée dans tout le monde catholique. Une véritable « mariolâtrie » se développe, comme à Halluin, où le curé abandonne le vocable effectif de l'église, dédiée à saint Hilaire, au profit de la Vierge.

Figure 19



B. Chérier, *La Vierge de l'Immaculée Conception* (Loos, nef de l'église Notre-Dame-de-Grâce)  
 Phot. P. Thibaut, 2001. © Inventaire général, ADAGP.

- 29 Au-delà de la religion catholique, S. Delvallez et A. Primi analysent la nouvelle spiritualité qui se développe à la charnière des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, qui fait une place plus importante à la féminité : « Les représentations chrétiennes de la féminité - notamment la disposition à aimer, intercéder, convertir et sauver - sont placées au centre de nouvelles théories sociales [...] Conformément à une pensée développée par les Lumières [Jean-Jacques Rousseau en particulier], qui fait du sentiment le moyen d'accéder au divin, la Femme est ainsi déclarée médiatrice entre Dieu et les humains<sup>33</sup>. »
- 30 Les différents visages que prend la dévotion à la Vierge semblent souvent confondus avec son image peinte, dont la diffusion est encouragée par les papes, Pie IX pour l'Immaculée Conception et *Mater amabilis*<sup>34</sup>, Pie IX et Léon XIII pour Notre-Dame du Perpétuel Secours, par exemple. L'image elle-même est investie d'une sacralité. Beaucoup de convergences pourraient être établies entre les XVII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles quant aux croyances et aux rôles de l'image ; certaines conclusions de Frédéric Cousinié établies à propos de la Contre-Réforme gardent leur validité pour le XIX<sup>e</sup> siècle, période où le catholicisme n'est pas confronté à la critique protestante mais à celle du scepticisme. Frédéric Cousinié écrit en effet : « Les guérisons, visions, apparitions, tendaient nécessairement à investir l'image d'une « puissance » dont il était peu aisé, et sans doute indifférent pour le fidèle, de savoir si elle appartenait en propre à l'image ou à la divinité qu'elle représentait. L'efficacité attendue de l'image créait, pour le moins, une relation entre un lieu, un objet spécifique et une possible manifestation du divin, qui contribuait à troubler l'affirmation de la « neutralité » de l'image<sup>35</sup>. »
- 31 Dans le contexte septentrional de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'iconographie se développe de manière privilégiée par le biais de grands cycles qui occupent toute la nef et

le transept comme à Saint-Michel de Lille ou à Notre-Dame-de-Grâce à Loos, dans le sanctuaire, à Notre-Dame-des-Anges à Tourcoing ou à Saint-Martin d'Esquermes, confortée par une riche polychromie, et envahit même la totalité de l'espace comme à Saint-Joseph de Roubaix. Cependant, dans la peinture religieuse, le dogme et l'orthodoxie priment l'invention de l'artiste. Le premier critère de qualité, comme l'exprime le chanoine Seloise à Esquermes<sup>36</sup>, est le caractère pieux de la représentation. Contrairement à la peinture civile monumentale dans laquelle le sujet peut être parfois un simple prétexte<sup>37</sup>, la finalité de la peinture religieuse monumentale est en effet éducative, support de la dévotion, manifestation de la puissance de l'Église, réponse aux « démons » du socialisme et de la laïcité. Confrontée à la sécularisation de la société et à la Grande Guerre, la profonde cohérence de ces dévotions et cultes ne survivra qu'amoindrie.

## Une chronologie qui s'inscrit dans un cadre national

- 32 Sous la III<sup>e</sup> République, des dates ruptures, précédant celle de la Séparation, ont été mises en avant, en particulier par E. Amiot-Saulnier et J.-M. Leniaud. La première a choisi d'étudier la période 1873-1879, « les années d'ordre moral », soit le gouvernement de Mac-Mahon (elle souligne également le départ de Philippe de Chennevières, directeur des Beaux-arts en 1878), qu'elle qualifie de majorité hétéroclite mais cléricale<sup>38</sup>. Il s'agit, pour elle, d'une brève période durant laquelle les commandes de peintures religieuses reçoivent un soutien financier généreux de l'État. Elle en déduit un déclin des commandes religieuses après 1880 : « Tandis que le religieux, sous l'impulsion des républicains, rejoignait peu à peu le domaine privé, il était cohérent que la peinture fit de même<sup>39</sup>. »

Figure 20



Cl. Jacquand, *La Présentation de la Vierge au Temple* (Roubaix, église Notre-Dame)  
 Phot. C. Guillot, 2008. © Inventaire général, ADAGP

- 33 Dans l'archidiaconé de Lille, les subventions et dépôts de l'État en matière de peinture religieuse ont été importants sous le Second Empire (à Notre-Dame de Roubaix (**fig. n° 20**) et Saint-Christophe de Tourcoing en particulier) et ils se sont en effet poursuivis jusqu'en 1880, en particulier à l'église Saint-Michel de Lille. En revanche, le cas de Lille et des communes avoisinantes ne correspond pas au schéma de déclin décrit après 1879. En effet, des cycles parmi les plus importants (Loos, 24 compositions monumentales, Avelin, 12 grands tableaux, ainsi que l'ensemble du décor de l'église Saint-Joseph de Roubaix) sont réalisés après 1879. « L'âge d'or de la peinture religieuse en France »<sup>40</sup> se situerait, dans le cas de Lille, non durant ces années 1873-1879, mais plutôt de 1880 à 1900.
- 34 Les conditions économiques locales ont pu favoriser cette floraison dans une région réputée catholique, les financements privés prenant le relais des aides de l'État. En effet, d'autres acteurs interviennent, en particulier le conseil de fabrique dont les archives paroissiales peuvent révéler l'action. Il ne semble pas non plus que dans l'archidiaconé de Lille, la religion se replie sur la sphère privée après 1879. En effet, face à la montée de la sécularisation, le clergé multiplie les manifestations publiques : plusieurs pèlerinages eucharistiques sont organisés dans le Nord (en 1891 et 1898 notamment), ainsi que le premier congrès eucharistique mondial, des processions jusqu'en 1901 (**fig. n° 21**), et le décor des églises est associé directement à ces démonstrations de puissance, comme le montrent les textes recueillis dans l'almanach paroissial d'Avelin<sup>41</sup> ou le compte rendu du pèlerinage eucharistique d'Halluin de 1891<sup>42</sup>.

Figure 21



Procession à Tourcoing en 1900, devant l'église Saint-Christophe (Conseil régional Nord Pas-de-Calais, fonds documentaire du Service de l'Inventaire du patrimoine culturel)

- 35 Cette caractéristique est-elle une spécificité du nord de la France, terrain favorable aux pratiques pieuses et dont les relations avec la catholique Belgique, refuge après 1901 des congrégations, sont étroites ? Est-elle le corollaire de la confrontation des partisans d'un catholicisme, à la fois conservateur et social, à la montée d'un socialisme conquérant ?
- 36 Pour sa part, J.-M. Leniaud analyse beaucoup plus précisément la dotation de l'État en faveur des églises sous le Second Empire et les différentes phases de la III<sup>e</sup> République. Il met dans un premier temps en avant une autre date rupture, celle de 1882 et la fin du ministère de Paul Bert, pourtant peu connu pour son cléricisme : « C'est après le ministère de Paul Bert que la République, cherchant à faire disparaître progressivement le budget des Cultes, restreignit sérieusement le budget des églises : elle dut le faire avec tact car la France rurale tenait à poursuivre l'achèvement de son programme d'équipement culturel<sup>43</sup>. » Cependant, il corrige lui-même certaines affirmations un peu sommaires, en constatant qu'« aux temps les plus anticléricaux de la III<sup>e</sup> République, les crédits restèrent supérieurs à ceux du Second Empire...<sup>44</sup> ». L'étude précise des chantiers de l'arrondissement de Lille confirme les conclusions de J.-M. Leniaud : si l'on peut constater un essoufflement des commandes avec les lois sur les associations (1901) dont relèvent les congrégations, c'est bien la date de 1905 qui est décisive dans l'arrêt des commandes.

## Quelle légitimité pour cet art ?

- 37 Face au recul général de la peinture d'histoire à partir du Second Empire, à l'avènement de la peinture de paysage et de genre, au rôle que prennent dans le système de la commande les galeries et les collectionneurs privés, la peinture à sujets catholiques et plus précisément le décor monumental religieux<sup>45</sup> occupent-ils un champ en voie de marginalisation ?
- 38 B. Foucart a retenu la date de 1860 comme borne de son étude consacrée à la peinture religieuse en France. Dans le paragraphe intitulé *Les limites chronologiques de l'étude* : le

terme de 1860, il justifie ce choix par le fait que les années 1855 représentent dans l'art religieux une cristallisation d'un moment de la peinture, les années qui suivent marquant une certaine fossilisation, « en formules bientôt répétitives qui paraîtront dépassées au moment même où elles se popularisent : l'art dit de Saint-Sulpice épuise sans lassitude apparente et pendant plus de cinquante ans des modèles mis au point vers 1840-1850<sup>46</sup> . » B. Foucart remettra cependant en cause lui-même ce jugement sévère par la suite.

- 39 Tout l'art religieux de cette époque doit-il être rangé sous l'appellation péjorative d'« art sulpicien », que personne n'a jamais cherché à définir ? Cette appellation passe-partout ne désigne-t-elle pas plutôt une production en série, dont la statuaire en plâtre issue des ateliers de fabricants marchands pourrait être un des témoignages les plus significatifs ? Cette formulation, stigmatisante et réductrice, n'est-elle pas à proscrire définitivement ?
- 40 S'il faut utiliser les catégories léguées par le discours sur l'avant-garde, il est vrai que la plupart des artistes étudiés se situent dans un « camp » que l'on pourrait qualifier de traditionaliste, quelle que soit leur génération. C'est en effet au Salon des Artistes français que Duyver expose une composition pour Avelin, salon plus conservateur que celui de la Société nationale des beaux-arts, issue de la scission de 1889. Les plus éminents parmi ces artistes nordistes reçoivent une reconnaissance officielle de la part de l'État : ils obtiennent des médailles et bénéficient d'achats au Salon.
- 41 Les conditions de création de la peinture catholique sont en partie spécifiques en raison même de ce caractère religieux. La réflexion menée par Philippe Boutry nous aide à mieux comprendre ce contexte idéologique. Dans un article de la *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle* consacrée à « Religion, politique et culture au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>47</sup> », il met en avant trois catégories consubstantielles, selon lui, au catholicisme : le magistère, le souci d'orthodoxie et la notion de tradition, celle de culture n'étant pas pertinente dans le vocabulaire ecclésiastique du XIX<sup>e</sup> siècle. La prise en compte des deux dernières est essentielle pour comprendre la peinture religieuse de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Définie comme une position militante, l'orthodoxie est défendue par une Église dépassée par l'évolution du siècle et qui se doit de réaffirmer les dogmes, sans concession aucune. En France, cette posture se fonde également « sur l'expérience déterminante [...] de la persécution révolutionnaire du catholicisme. » Cette intransigeance est « une forme de sensibilité à l'histoire et à la culture » et témoigne d'une dimension sacrificielle, de nature eschatologique. La tradition, quant à elle, implique à la fois une fidélité à l'histoire et constitue un gage de pérennité.
- 42 Malgré la reconnaissance officielle de nouveaux dogmes et dévotions (Immaculée Conception de Marie, Sacré-Cœur de Jésus, rôle d'intercession des âmes du purgatoire, béatification de nouveaux saints comme Benoît Labre<sup>48</sup>), cette réalité du message, intrinsèquement réactionnaire, de l'Église aurait-elle sclérosé l'art sacré au XIX<sup>e</sup> siècle et mis un frein à l'inventivité des artistes ?
- 43 Sur le plan artistique, la légitimité de cette peinture est contestée également et ce, dès le Second Empire. Porté par un artiste qui a lui-même réalisé des œuvres à sujets religieux, le jugement esthétique de Delacroix condamne de manière définitive cette forme d'art : « [...] nos primitifs, nos byzantins, entêtés de style, qui, les yeux toujours fixés sur des images d'un autre temps, n'en prennent que la raideur, sans y ajouter de qualités propres. Cette cohue de tristes médiocrités est énorme ; pas un trait de vérité, de la vérité qui vient de l'âme [...]<sup>49</sup> ».

- 44 Il reproche à ces artistes de manquer de sentiment et de vouloir faire de « l'art sérieux », en fustigeant particulièrement les Lyonnais Janmot et Flandrin. La négation des qualités artistiques de cette peinture a longtemps été la règle, justifiant la destruction de nombreux ensembles peints, comme à Tourcoing ou Esquermes.
- 45 En revanche, J.-M. Leniaud plaide pour un certain progressisme de l'art religieux, avec, comme composante intrinsèque, la volonté d'un retour aux origines du christianisme et à ses formes artistiques, toujours plus marquée. Se plaçant dans le champ de l'architecture, il fonde sa réflexion sur la vie des formes : « La rapidité dans l'évolution des styles constitue l'un des phénomènes les plus évidents du XIX<sup>e</sup> siècle architectural. [...] c'est précisément cette capacité de renouvellement qui exprime le dynamisme du catholicisme à l'époque et sa volonté de s'adapter au défi de la modernité<sup>50</sup>. »
- 46 Dans le contexte de l'archidiaconé de Lille, cette peinture religieuse ne peut être considérée comme marginale. Elle fait partie de l'identité sociologique et artistique de l'arrondissement, si marqué par le catholicisme. Dès 1856, Armand Prat revendique ce qui va devenir une idée reçue : « Il n'y avait pas d'exagération à dire que nulle part le mouvement catholique n'avait été aussi prononcé et n'avait donné autant de résultats dans une période de temps aussi courte. Quoique le mouvement ait été général en France, que l'on jette les yeux sur ce qui a été fait dans des arrondissements importants et même dans des départements entiers, on verra que la plupart d'entre eux sont restés dans un état d'infériorité qui nous honore. »<sup>51</sup> Les décors peints monumentaux, constitués en cycles, forment une des traductions plastiques de cette vague catholique.
- 47 « Le triomphe des mairies » des années 1880-1900 n'est en effet pas un phénomène que l'on peut observer à Lille, dans une région catholique conservatrice et en raison des destructions qu'ont eu à subir les rares décors civils réalisés avant la Première Guerre mondiale dans des édifices publics. Le décor de la salle des mariages de l'hôtel de ville de Lille, peint vers 1902 par Jean-Paul Sinibaldi (1857-1909), élève de Cabanel (1823-1889) et d'Alfred Stevens (1823-1926), et achevé par Henry Caro-Delvaile (1876-1926), a été détruit lors de l'incendie de l'hôtel de ville du 23 avril 1916. Confiées à un artiste habitué à présenter au public des scènes de la vie rurale en Franche-Comté, ces six peintures marouflées, dont une *Scène de mariage*, *La Flandre féconde*, *La Maternité* et *Le Travail*, avaient été exécutées pour la somme de 30 000 francs<sup>52</sup>. Les autres décors civils significatifs ne prennent le relais de la peinture religieuse qu'après 1905, avec la réalisation de Jean-Joseph Weerts (1846-1927) à l'hôtel de ville de Roubaix en 1914 (*La Charte des drapiers*) et surtout après la guerre, avec, dans la région de Valenciennes, le décor de l'hôtel de ville d'Anzin dû à Lucien Jonas (1880-1947), composé de 22 toiles marouflées, mises en place en 1936<sup>53</sup>.
- 48 Ainsi, loin d'être des artistes en marge, les peintres de la génération de Mottez, Chérier ou Colas s'inscrivent dans un courant européen de retour à un certain primitivisme ; ils recherchent leurs modèles dans la peinture italienne du XV<sup>e</sup> siècle et s'inspirent du mouvement nazaréen allemand. Les créations de Mottez anticipent même la peinture préraphaélite et témoignent d'une vaste culture. De plus, la position géographique de l'arrondissement de Lille, en contact avec les foyers anglais, belges et néerlandais, enrichit de ses apports l'art religieux et contribue à lui donner son visage, spécifique et diversifié. L'élargissement de l'étude aux décors qui restent à découvrir et à ceux réalisés pour les très nombreuses congrégations de l'archidiaconé permettrait d'approfondir ces premières synthèses. Une étude des peintures de chevalet à sujet religieux, de la même époque, apporterait également un éclairage complémentaire, ainsi que des cycles de

vitraux, dont les cartons sont souvent dus aux mêmes artistes, Mottez à l'église Saint-Maurice de Lille<sup>54</sup> ou Charles Crauk (1819-1905) dans l'ancienne église Saint-Sauveur, dans la même ville.

---

## ANNEXES

### Annexe 1 : décors protégés au titre des monuments historiques, à travers les bases de données Mérimée et Palissy

Mérimée et Palissy

Lille, église paroissiale Saint-Étienne, *Le Martyre de saint Étienne* (V. Mottez) a été classé au titre objet le 11 septembre 1995.

Lille, église paroissiale Sainte-Catherine de Lille, *Les Évangélistes* (V. Mottez) ont été classés au titre objet le 7 octobre 1935.

Roubaix, ancienne église paroissiale Notre-Dame, *Le Couronnement de la Vierge* (A. Colas) a été inscrit au titre immeuble le 3 octobre 1983.

Tourcoing, église paroissiale Notre-Dame-des-Anges, *Les Évangélistes*, *Les Prophètes*, *La Présentation de la Vierge au Temple*, *La Présentation de Jésus au Temple* (B. Chérier) ont été inscrits au titre immeuble le 6 avril 1981.

Roubaix, église paroissiale Saint-Joseph, le décor intérieur (G. Deumens) a été classé au titre immeuble le 4 juin 1993.

## NOTES

1. C. Guillot, université de Lille 3, sous la direction de François Robichon.
2. Nous publierons une monographie consacrée à B. Chérier en novembre 2009 aux Presses Universitaires du Septentrion (Comité éditorial Temps, espace et société). Voir URL : <http://www.septentrion.com>
3. Publié selon une autre perspective dans *In Situ*, n° 9, avril 2008 « L'église Saint-Michel de Lille : chronologie d'un chantier »
4. L'église Notre-Dame de Roubaix a été désaffectée et transformée en salons de réception ; la majeure partie du mobilier est restée en place, y compris l'orgue construit pour l'Exposition universelle de 1855 et classé en 1973 .
5. Compiègne, musée du château.
6. Jessica Volet prépare avec le musée de Saint-Cloud (Hauts-de-Seine) une exposition consacrée aux peintres Pierre Duval-Le Camus et son fils Jules-Alexandre, qui se déroulera en 2010.

7. Nous remercions Frédéric Vienne, archiviste diocésain, de nous avoir fourni les indications biographiques concernant Deumens.

8. Le legs du peintre Jean-Baptiste Wicar (1762-1834) autorise la création de bourses d'études qui permettent à de jeunes artistes lillois de séjourner à Rome durant quatre ans, à partir de 1862, dans l'atelier même du peintre néoclassique.

9. L'almanach reprend la description faite dans *La Croix du Nord* par son directeur, M. Masquelier : « Douze grandes compositions remplissant presque le mur plein qui surmonte l'ogive de chaque travée, à droite et à gauche, comme à Saint-Michel de Lille et à Saint-Germain-des-Prés de Paris. [...] Cette décoration ne rappelle pas seulement Saint-Germain de Paris par l'emplacement des tableaux, mais elle fait aussi penser à l'immortel Hippolyte Flandrin, par le talent et la manière de l'auteur, M. Duyver, le grand artiste lillois. / Modeste à l'excès et chrétien convaincu comme Flandrin, M. Duyver possède à un degré remarquable les qualités maîtresses du célèbre maître : pureté du dessin, belle ordonnance, noblesse des attitudes, profondeur de l'expression, coloris plus vigoureux peut-être, et, par-dessus tout, une admirable simplicité [...] ». » **Almanach paroissial d'Avelin**. Lille : impr. Lefebvre-Ducrocq, 1896-1905, p. 64.

10. « Saint Hippolyte Flandrin » selon l'expression de B. Foucart.

11. Voir par exemple, sur la reprise du modèle de Führich, C. Guillot, S. Patry, « L'exemple d'un décor religieux dans le Nord : Bruno Chérier (1817-1880) et Notre-Dame des Anges de Tourcoing », *In Situ*, n° 1, mai 2001. et la notice Leclercq dans le catalogue de l'exposition *De l'invisible au visible. Trésors sacrés du littoral* (château-musée de Boulogne-sur-Mer, 31 janvier-18 mai 2009).

12. Foucart, B. **Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)**. Paris : Arthena, 1987, p. 26.

13. Gombrich, E. **La Préférence pour le primitif. Épisodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident**. Paris : Phaidon, 2004.

14. Leniaud, J.-M. **La révolution des signes : l'art à l'église, 1830-1930**. Paris : Éditions du Cerf, 2007.

15. Respectivement W. 2852 et W. 2795. Voir : Brejon de Lavergnée, B., Moyne, M. (dir.) [avec la collaboration de C. Guillot et S. Patry pour les notices Chérier]. **Catalogue des dessins français du XIX<sup>e</sup> siècle. Collections du Palais des Beaux-Arts de Lille**. Paris : RMN, 2004, p. 112 n° 367 et p. 299, n° 1319.

16. Chevalier-Menu, A. **Interventions d'urgence et étude préalable à la restauration. Le retour des Pêcheurs et La Multiplication des Pains, deux compositions murales peintes par Joseph Husenot. Murs nord et sud de l'église Saint-André à Lille (59)**, avril 2008 (Lille, Direction régionale des Affaires culturelles, documentation de la conservation régionale des monuments historiques).

17. Cité par : Luneau, J.-F. **Félix Gaudin, peintre-verrier et mosaïste (1851-1930)**. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2006, p. 136-137, p. 297.

18. Dans **La Cathédrale**, J.-K. Huysmans dénonce l'ostentation des fidèles qui affichent leur nom sur les œuvres qu'ils ont offertes à l'Église.

19. Liagre, Ch. **Le culte de Notre-Dame-de-Grâce à Loos**. Lille : Imprimerie de la Croix du Nord, 1912, p. 106.

20. Leniaud, J.-M. **La révolution des signes : l'art à l'église, 1830-1930**. Paris : Éditions du Cerf, 2007, p. 12.

21. C'est-à-dire une mort chrétienne, opposée à la « belle mort » du libre-penseur.

22. Laurentin, R. et Sbalchiero, P. **Dictionnaire des « apparitions » de la Vierge Marie**. Paris : Fayard, 2007, p. 699.

23. Voir **Frédéric Ozanam**. Cahiers Ozanam - Société de Saint-Vincent de Paul, janvier-juin 1974.

24. Lambert, F. de. **L'histoire religieuse de Roubaix à travers la Société Saint Vincent de Paul : L'Exemple de la conférence Saint Vincent de Paul de la paroisse Sainte-Élisabeth de Roubaix (1871-1888)**. Lille 3, DEA de sciences religieuses, sous la direction de M. Prévotat, 2004.

25. Lambert, F. de. **L'histoire religieuse de Roubaix à travers la Société Saint Vincent de Paul : L'Exemple de la conférence Saint Vincent de Paul de la paroisse Sainte-Élisabeth de Roubaix (1871-1888)**. Lille 3, DEA de sciences religieuses, sous la direction de M. Prévotat, 2004, p. 6.
26. Lambert, F. de. **L'histoire religieuse de Roubaix à travers la Société Saint Vincent de Paul : L'Exemple de la conférence Saint Vincent de Paul de la paroisse Sainte-Élisabeth de Roubaix (1871-1888)**. Lille 3, DEA de sciences religieuses, sous la direction de M. Prévotat, 2004, p. 53 et 54.
27. Voir Cuchet, G. **Le crépuscule du purgatoire**. Paris : A. Colin, 2005, p. 82.
28. Cuchet, G. **Le crépuscule du purgatoire**. Paris : A. Colin, 2005, p. 75.
29. Cuchet, G. **Le crépuscule du purgatoire**. Paris : A. Colin, 2005, p. 70.
30. Cuchet, G. **Le crépuscule du purgatoire**. Paris : A. Colin, 2005, p. 90.
31. *Ibid.*, p. 138 citant « La Maison fermée » dans **Cinq grandes odes**, Paris, 1991, p. 104.
32. Voir Béthouart, B., Lottin, A. (études réunies par). **La dévotion mariale de l'an mil à nos jours**. Arras : Artois presse université, 2005 : J. Chaline, « Les églises et la dévotion mariale », p. 268 à 275 ; P. Boutry, « L'iconographie des apparitions mariales dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle : l'unique et ses représentations », p. 347 à 363 ; C. Langlois, « Le temps de l'Immaculée Conception. Définition dogmatique (1854) et événement structurant », p. 365 à 379.
33. Delvallez, S. et Primi, A. L'épineuse couronne de la féminité. Féminin, religion et politique au lendemain de 1848. France-Allemagne, **Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle**, 2004-28, **Religion, politique et culture au XIX<sup>e</sup> siècle**, 2008, p. 2. : <http://rh19.revues.org/document620.html>.
34. Représenté par Marie Carin à l'église Saint-Michel de Lille.
35. Cousinié, F. **Le peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle**. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 136.
36. Selosse, J.-B. **Histoire d'Esquermes**. Lille : Duez et cie, 1909, p. 21.
37. Voir par exemple : Guillot, C. La Quête de l'Antiquité dans l'œuvre d'Émile-René Ménard (1862-1930), **Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français**, année 1999, parution 2000, p. 311 à 333.
38. Amiot-Saulnier, E. **La peinture religieuse en France, 1873-1879**. Paris : Musée d'Orsay, 2007, p. 73-79.
39. Amiot-Saulnier, E. **La peinture religieuse en France, 1873-1879**. Paris : Musée d'Orsay, 2007, p. 188.
40. Amiot-Saulnier, E. **La peinture religieuse en France, 1873-1879**. Paris : Musée d'Orsay, 2007, p. 189.
41. Par exemple : « Ce furent de véritables apothéoses triomphantes à la gloire du Dieu-Hostie et aussi en réparation du sacrilège affront qui Lui est fait par des municipalités sectaires, Lui interdisant la libre circulation dans les rues de leur cité. ». **Almanach paroissial d'Avelin**. Lille : impr. Lefebvre-Ducrocq, 1896-1905, p. 64. Cette posture offensive ne semble cependant pas isolée comme en témoigne le virulent discours tenu par l'évêque de Fréjus lors de l'érection de la chapelle de la Salette en basilique mineure en 1879 (reproduit dans Leniaud, J.-M. **La révolution des signes : l'art à l'église, 1830-1930**. Paris : Éditions du Cerf, 2007, p. 204).
42. Roussel, A. **Le Pèlerinage eucharistique d'Halluin. 5 juillet 1891**. Lille : impr. D. Prévost, s.d. [c. 1891], p. 6 et 7.
43. Leniaud, J.-M. **La révolution des signes : l'art à l'église, 1830-1930**. Paris : Éditions du Cerf, 2007, p. 36.
44. Leniaud, J.-M. **La révolution des signes : l'art à l'église, 1830-1930**. Paris : Éditions du Cerf, 2007, p. 36.
45. La peinture religieuse de chevalet semble répondre à des problématiques différentes que nous n'avons pas abordées dans le cadre de cette étude.

46. Foucart, B. **Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)**. Paris : Arthena, 1987, p. 9.
47. Boutry, P. Papauté et culture au XIX<sup>e</sup> siècle. Magistère, orthodoxie, tradition, **Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle**, 2004-28, **Religion, politique et culture au XIX<sup>e</sup> siècle**, 2005. URL : <http://rh19.revues.org/document615.html>.
48. Benoît Labre (1748-1783), né à Amettes dans le Pas-de-Calais, saint canonisé en 1881 et connu pour son dénuement.
49. Delacroix, E. **Journal de Delacroix 1822-1863**, 17 juin 1855. Genève : La Palatine, 1946, p. 287.
50. Leniaud, J.-M. **La révolution des signes : l'art à l'église, 1830-1930**. Paris : Éditions du Cerf, 2007, p. 41.
51. Prat, A. **La gloire de Lille, coup d'œil sur l'ancienne collégiale de Saint-Pierre avec tableau statistique du mouvement religieux dans l'arrondissement de Lille**. Lille : Lefort, 1856, p. 47. C. Droulez précise également que le diocèse de Cambrai aurait été le premier pour le denier du pape (Droulez, C. **La vie religieuse à Roubaix à travers trois paroisses Saint-Martin, Notre-Dame, Sainte-Elisabeth de 1847 à 1913**, Lille 3, maîtrise d'histoire, sous la direction de Yves-Marie Hilaire, 1995, p. 46).
52. Voir AD Nord, série O-357-574 ter.
53. **L'empreinte d'une ville. Les grands décors valenciennes de Lucien Jonas**. Valenciennes : musée des beaux-arts, 2006, p. 121 et Leribault, C. **Lucien Jonas 1880-1947, collections du musée Carnavalet**. Paris : Paris musées, 2003, p. 22.
54. Voir **Du dessin au vitrail : peintres et maîtres verriers au Nord de la France**. Lille : Palais des Beaux-arts, 2006.
- 

## RÉSUMÉS

Issue d'une première tentative de synthèse portant sur la peinture monumentale religieuse à Lille dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, cette étude permet d'exhumer l'œuvre d'artistes régionaux, mais également belges et néerlandais, mettant en évidence le rôle de carrefour de l'actuelle métropole lilloise. Dans une région fortement marquée par le catholicisme, les sujets traités sont à la fois le reflet des dévotions nationales et de cultes plus locaux, que ce soit à travers la figure de saint Vincent de Paul, le rôle de la Vierge ou la dévotion aux âmes du purgatoire qui prend une importance particulière à partir du foyer de Loos. Cette expression artistique et religieuse se développe sous la forme de grands cycles dont la réalisation connaît son apogée sous la III<sup>e</sup> République, en particulier de 1880 à 1900. Une fois ce panorama dressé, il devient possible d'interroger les catégories traditionnelles de l'art à cette époque, la notion centrale de primitivisme et les jugements de valeur auxquels cette peinture est encore souvent soumise.

This article is based on a synthetic analysis of monumental religious painting at Lille during the second half of the 19<sup>th</sup> century. This study led to the rediscovery of many regional artists, but also Belgian and Dutch artists, underlining the long history of Lille's present-day position as an international crossroads. In a region which was strongly marked by Catholicism, the subjects dealt with offer a reflection of national devotional practices but also draw attention to more local cults. Examples here include the figure of Saint Vincent de Paul, the role of the Virgin Mary and the devotion to souls in purgatory, which is particularly important in Loos. This artistic and

religious expression develops according to major cycles which reached a high point during the Third Republic, and particularly from 1880 to 1890. Once this general overview has been established, it becomes possible to take a closer look at the traditional categories of art at the time, at the central notion of primitivism and at the negative value judgements from which this kind of painting still often suffers.

## INDEX

**Mots-clés** : Jean-Michel Leniaud, société des auxiliaires du purgatoire, conférences de Saint-Vincent de Paul, sociétés de Saint-Vincent de Paul, premier congrès eucharistique mondial, Eugénie Smet, Frédéric Ozanam, saint Vincent de Paul, Catherine Labouré, sainte Gertrude, Marguerite-Marie Alacoque, saint Benoît Labre, Révélations de sainte Gertrude, Pie IX, Léon XIII, chanoine Selosse, Victor Mottez, Alphonse Colas, Joseph Hussenot, Bruno Chérier, Oscar Dehaes, Archange Bodin, Henri-Émile Cleenewerck, Guillaume Deumens, Albéric Duyver, Claudius Jacquand, Jules-Alexandre Duval-Le Camus, Marie Carin, Jean-Auguste-Dominique Ingres, François-Édouard Picot, Alphonse Périn, Victor Orsel, Henri Lehmann, Sébastien Cornu, Eugène Delacroix, Théodore Chassériau, Ford Madox-Brown, Hippolyte Flandrin, Philipp Veit, Joseph Führich, Jacques-Louis David, Maurice Quay, Jean Broc, Jean-Paul Sinibaldi, Alexandre Cabanel, Alfred Stevens, Jean-Joseph Weerts, Lucien Jonas, Charles Crauk, Jean-Baptiste de Béthune, Augustus Pugin, Coisel, Saint-Étienne de Lille, Sainte-Catherine de Lille, Saint-André de Lille, Saint-Maurice de Lille, Saint-Christophe de Tourcoing, Saint-Vincent de Marcq-en-Baroeul, Notre-Dame de Roubaix, Saint-Martin d'Esquermes à Lille, Notre-Dame-des-Anges de Tourcoing, Notre-Dame-de-Grâce de Loos, Notre-Dame de Fives de Lille, Saint-Michel de Lille, Saint-Hilaire d'Halluin, Saint-Joseph de Roubaix, Saint-Quentin d'Avelin, Saint-Germain des Prés Paris, Saint-Vincent-de-Paul Paris, Saint-Sauveur de Lille, hôtel de ville de Roubaix, hôtel de ville de Lille, hôtel de ville d'Anzin, peinture religieuse monumentale, peinture religieuse monumentale XIXe siècle, peinture religieuse monumentale XIXe siècle nord de la France, peinture religieuse monumentale nord de la France, cycles peints religieux XIXe siècle, cycles peints religieux nord de la France, cycles peints religieux XIXe siècle nord de la France, archidiaconé de Lille, évêché de Lille, archevêché de Lille, archevêché de Cambrai, style hiératique, art sulpicien, catholicisme social, culte des trépassés, culte des âmes du purgatoire, culte marial, dévotion mariale, décret du 30 décembre 1809, loi du 14 février 1810, ordonnance du 8 août 1821, loi du 18 juillet 1837

**Keywords** : Monumental religious painting, 19th century monumental religious painting, 19th century monumental religious painting in the North of France, Monumental religious painting in the North of France, Cycles of religious painting in the 19th century, Cycles of religious painting in the North of France, Cycles of religious painting in the 19th century in the North of France, Archdiocese of Lille, Bishopric of Lille, Archbishopric of Lille, Archbishopric of Cambrai, Hieratic style, Sulpician art, Social Catholicism, Cult of the dead, Cult of the souls in purgatory, Virgin Mary cult, Virgin Mary devotion, Decree of 30 December 1809, Law of 14 February 1810, Ordinance of 8 August 1821, Law of 18 July 1837

## AUTEUR

### CATHERINE GUILLOT

Conservateur du patrimoine, Service de l'inventaire général du patrimoine culturel, Région Nord-Pas-de-Calais. [c.guillot@nordpasdecals.fr](mailto:c.guillot@nordpasdecals.fr)