

Sous la direction
de Michel Hérold
et Véronique David

Préface
de Roland Recht

Photographies
de Marc Walter

VITRAIL

Ve-XXIe SIÈCLE

ÉDITIONS DU PATRIMOINE
CENTRE DES MONUMENTS NATIONAUX



DOUBLE PAGE PRÉCÉDENTE

Tête provenant de Lorsch (Allemagne), seconde moitié du ^x^e siècle, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

PAGE DE GAUCHE

Tête provenant de Wissembourg (Bas-Rhin), ^x^e siècle, Strasbourg, musée de l'Œuvre-Notre-Dame.

EN HAUT

Restitution par Edmond Socard d'une croix provenant de la collégiale de Séry-les-Mézières (Aisne), ^{ix}^e siècle.



À la faveur de la multiplication des fouilles de sites médiévaux et d'une meilleure prise en considération du verre plat, notre connaissance des origines de l'art du vitrail a grandement progressé ces dernières années. Les sources écrites, en particulier les textes de Prudence et de Sidoine Apollinaire, laissaient entrevoir l'existence de vitraux dès le ^v^e siècle, ce que confirme pleinement l'archéologie. Il est à présent possible de proposer une synthèse de récentes découvertes qui éclairent d'un jour nouveau les origines et l'évolution du vitrail étroitement associé à l'architecture et à la symbolique de la lumière.

Une lente prise de conscience

Jusqu'aux années 1990, les données relatives aux origines du vitrail étaient des plus limitées. Si l'emploi de verre à vitre était bien attesté dans l'Antiquité – par exemple à travers leur mention par Sénèque dans sa description de la villa de Scipion, au milieu du ⁱ^{er} siècle apr. J.-C., et la découverte de vestiges archéologiques –, on s'appuyait surtout sur des sources textuelles à caractère métaphorique, souvent difficiles à interpréter, pour affirmer l'existence de vitraux dès les ^v^e-^{vi}^e siècles. L'usage de claires-voies ajourées de type *claustra*, comme celles qui ornaient la façade de la salle triconque du palais de Butrint (Albanie) au ^v^e siècle, ou des transennes en stuc qui accueillait des pièces de verre était aussi évoqué pour le haut Moyen Âge. En France, il subsiste des vestiges de *claustra* des ^{ix}^e-^x^e siècles à Saint-Bénigne de Dijon, à Tournus (Saône-et-Loire) ou encore au Petit-Niort (Charente-Maritime). Pour l'Antiquité, on signale également de fines plaques de pierre, du genre mica ou albâtre, venant clore les ouvertures.

Dans leurs synthèses sur le vitrail parues dans les années 1960 et 1970, Jean Lafond et Louis Grodecki considéraient que la « cive » (disque en verre soufflé) montrant un Christ vu frontalement trouvée à Saint-Vital de Ravenne correspondait au plus ancien vitrail peint à la grisaille, puisqu'on la datait du ^{vi}^e siècle. Ils évoquaient également la croix carolingienne de Séry-les-Mézières (Aisne), découverte en 1878 sur un site funéraire. En 1910, en étudiant ses nombreux débris, Edmond Socard avait proposé de reconstituer une croix de couleur verte, ourlée d'un filet de verre peint à motifs végétaux réalisés par enlevés. L'appartenance de cet élément à une châsse reliquaire n'était toutefois pas exclue. La destruction de ces vestiges en 1918 ne permet plus de vérifier la pertinence de la restitution de Socard, mais au vu des récentes découvertes de vitraux du haut Moyen Âge, l'hypothèse d'une verrière carolingienne est probable. L'œuvre appartenait peut-être à une église funéraire en bois dont les traces n'auraient pas été identifiées. Les palmettes peintes cernant la croix sont comparables au motif du fragment mis au jour par Jean Vittoz dans les années 1970 dans la Basse-Œuvre de Beauvais, daté du ^{ix}^e siècle. La fameuse tête de Lorsch (Allemagne), au hiératisme impressionnant en raison de la fixité du regard, était également datée du ^{ix}^e siècle. Quelques trouvailles anciennes attribuées aux ^{xi}^e-^{xii}^e siècles étaient par ailleurs citées, tels les vestiges de verrières du Mont-Saint-Michel (milieu du ^{xii}^e siècle). Puis l'on s'attardait sur les plus anciens cycles peints conservés, ceux d'Augsbourg (Allemagne), que l'on situait dans les années 1100, et ceux du Mans ou de Saint-Denis, remontant respectivement aux années 1130 et 1140.

Des recherches récentes ont conduit à revoir totalement ces données et à modifier notre connaissance de façon considérable. Ainsi, dans sa magistrale étude sur le vitrail entre l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge fondée sur l'analyse conjointe des sources textuelles et des vestiges de verre plat, Francesca Dell'Acqua a montré que la cive de Ravenne n'en est pas une et que sa date de réalisation remonte probablement au ^{ix}^e et non au



**Peindre
sur la lumière :
le vitrail à la fin
du Moyen Âge**

PHILIPPE LORENTZ







PAGE DE GAUCHE

La Terre et Mars (détail de la Terre), vers 1550, Écouen, musée national de la Renaissance.

EN HAUT

L'Air et Jupiter (détail de Jupiter), vers 1550, Écouen, musée national de la Renaissance.

PAGES SUIVANTES

Panneau civil du ^{xvi}e siècle (détail), Strasbourg, musée de l'Œuvre-Notre-Dame.

Mayence (?) (Allemagne), *Saint Ambroise* et *Saint Jérôme*, rondels, vers 1490, Weimar, Schlossmuseum im Stadtschloss.



et 1559, est particulièrement délicate. La galerie de Psyché, en revanche, se situait au premier étage de l'aile ouest. Les quarante-quatre compositions conservées au musée Condé, peintes d'après des gravures du Maître au Dé, un artiste de l'entourage de Raphaël, forment un ensemble cohérent. Chaque scène trouvait place dans le battant d'une fenêtre et suivait une technique familière : grisaille et jaune d'argent sur verre blanc, le passage des plombs soutenant le dessin.

Les décennies 1540 et 1550 marquent l'apogée, d'ailleurs sans lendemain, de ces somptueux décors peints. Le plus novateur de tous avait été posé au château d'Anet. Un marché du 10 janvier 1548 confiait au verrier parisien Nicolas Beurain la réalisation des verrières du premier étage, comportant des histoires à faire selon les « patrons et devis » donnés par la maîtresse des lieux, Diane de Poitiers. Si seuls subsistent de modestes débris de cet ensemble peint à l'« émail blanc », plusieurs dessins attribués au Primatice le désignent comme le cartonnier des parties figurées ; tirés de l'histoire de Diane, leurs sujets rares se rapportent de façon allégorique à la favorite du roi Henri II. On ignore cependant comment ces « tableaux » peints sur verre étaient disposés dans les baies : étaient-ils montés parmi des grotesques comparables à ceux d'Écouen ou insérés dans des compositions plus élaborées encore ?

Des châssis vitrés à la fenêtre à petits-bois, la fin du vitrail civil en France

Le goût pour des cycles si ambitieux ne semble guère se poursuivre. Ce n'est pas pour autant la fin du vitrail civil sous ses formes héritées des rondels. En France, ces décors n'ayant pas la valeur sociale et historique qui leur est attachée en Suisse tout particulièrement, leur disparition progressive vient avant tout des profondes mutations de la fenêtre, au rythme de son renouvellement. À Paris, jusque dans les années 1660, la vitrerie mise en plomb est de règle dans les hôtels et les édifices importants : c'est le type de clôture le mieux considéré, et dans lequel on aime encore souvent inscrire des rondels de verre peint. Mais il n'y a pas de vitrail civil sans vitrerie. Or la fenêtre à petit-bois, apparue à partir des années 1630 dans des édifices de qualité modeste, connaît à partir du milieu du siècle un succès affirmé non plus seulement grâce au châssis à coulisse, mais elle est portée par un châssis ouvrant vers l'intérieur. On observe alors un net inversement des valeurs : les vitreries sont désormais destinées aux parties secondaires, tandis que les pièces principales sont dotées de petits carreaux, où il n'y a plus de place pour les rondels et pour les armoiries. Avec la vogue des nouvelles fenêtres, vitreries et décors de vitraux civils sont progressivement éliminés, le même phénomène se développant en province avec un certain décalage.

Les vitraux ainsi déposés ne disparaissent pas systématiquement, ils peuvent trouver place comme bouchetrous dans des édifices religieux. C'est souvent ainsi qu'ils sont parvenus jusqu'à nous, car la mise en vente de ces petits panneaux à l'attention d'un public d'amateurs ne s'organise pas avant la seconde moitié du ^{xviii}e siècle, d'abord en Angleterre ; en France, elle se développera véritablement au début du siècle suivant. Ce sont surtout, avec les rondels, les vitraux dit « suisses » qui font alors le bonheur des collectionneurs. Ils doivent ce succès à leur petite taille, à leur préciosité, comme à leur exécution souvent virtuose. Ce sont par exemple des vitraux suisses qui illuminent la fenêtre du cabinet du cousin Pons de Balzac. Presque toujours conservés hors contexte et parfois très loin de leur lieu de destination, les vitraux qui ornaient la demeure de la fin du Moyen Âge se trouvent donc maintenant à l'église et au musée, chez les collectionneurs et sur le marché de l'art. C'est là qu'il faut chercher à les reconnaître.



PAGE DE GAUCHE

Bruxelles (Belgique), 224 avenue Louise, hôtel Solvay, vitrail du jardin d'hiver ; Victor Horta, vers 1895-1898.

EN HAUT

Vitrail pour un cabinet de toilette de l'hôtel Jacques Rouché, Paris 1, rue d'Offémont ; Edmond Socard d'après Pierre Selmersheim, vers 1908 ; Reims, musée des Beaux-Arts.



Des expériences « d'art total » : le vitrail des architectes

Hector Guimard est l'un d'entre eux, instigateur d'un style auquel il a lui-même donné son nom. En 1895, soit au moment même de l'expérience Bing, l'architecte œuvre sur le chantier de l'École du Sacré-Cœur à Paris, qui le montre fervent héritier de Viollet-le-Duc, mais la visite qu'il fait à Bruxelles et une décisive rencontre avec Victor Horta le marquent profondément. Dans le contexte du Paris encore en pleine mutation post-haussmannienne, il travaille alors à un immeuble de rapport 14 rue La Fontaine, le *Castel Béranger*, dont il modifie en profondeur les caractères architecturaux entre février et juin 1895. Ayant la maîtrise de l'ensemble du décor, il conçoit les vitraux entre juillet 1896 et la fin de l'année 1898. C'est en France une innovation en soi d'introduire des formes modernes dans les parties communes des immeubles aussi bien que dans les appartements. Les lignes abstraites du décor, dites « en coup de fouet », bien que tirées de la nature, se développent suivant un système logique, dont la valeur symbolique a été commentée par l'auteur lui-même, expression libre des rythmes originels de la nature. De la nature justement, Guimard « prend la tige et laisse la fleur et la feuille », pour éviter l'écueil de la décoration descriptive et tendre vers un système logique profondément organique, à la fois structurel et utile. Le vitrail comme les autres composantes du décor sont conçus en jouant sur la perception par l'homme de la forme et surtout de la couleur, dans la perspective de lui offrir le cadre d'une vie meilleure dans un espace sain.

Dans le volume architectural, la recherche de fluidité qui caractérise l'usage du vitrail chez Horta ne se retrouve pas ici. Les qualités communes de ces fervents lecteurs de Viollet-le-Duc dans la recherche de symbiose entre contenu et contenant divergent nettement dans leur application. Chez Guimard, les espaces sont multiples auxquels le décor donne sa cohérence par sa logique, les vitraux prenant une forme chaque fois adaptée au lieu auquel ils sont destinés.

Les vitraux n'ont pas ici de fonction précise, décorative ou démonstrative. Destinés à un immeuble de rapport, ils ont bénéficié de moyens financiers réduits. Cependant, l'architecte s'est mis en situation de décider de tout. Le rôle du peintre verrier, Georges Néret, est ainsi réduit au rang de simple exécutant. Guimard choisit matériaux et palette : ce ne sont pas ici les précieux verres américains, mais des verres coulés à reliefs industriels les plus ordinaires.

Dans un esprit qui n'est guère éloigné de celui de Guimard, les principes rationalistes s'expriment avec infiniment de talent dans le premier chantier d'envergure du jeune Henri Sauvage, la villa J.K. (dite aussi villa Majorelle), conçue et élevée entre 1898 et 1901 à Nancy, pour son ami l'ébéniste Louis Majorelle. Si Sauvage prend en charge le second œuvre, certains décors sont confiés à d'autres, à Alexandre Bigot pour la céramique, ou à Francis Jourdain pour les peintures décoratives. Une part est laissée aux Nancéiens, au propriétaire des lieux pour le mobilier et à Jacques Gruber pour le vitrail. Ce n'est donc pas une œuvre d'art totale, comme on pouvait l'espérer. Cependant, les vitraux aux monnaies du pape de la cage d'escalier, entièrement en verre dit « américain », par leur caractère de grande simplification et par leur dessin très proche des pochoirs muraux du vestibule, annoncent vraisemblablement un dessin de l'architecte dans le plus pur esprit Art nouveau.



476 Henri Matisse à Vence, « un peu de la fraîche beauté du monde »

À son initiative, Matisse conçoit la chapelle du Rosaire des Dominicaines de Vence (Alpes-Maritimes) dans sa totalité, depuis le plan général jusqu'aux vêtements liturgiques. Son défi est d'amplifier la perception de l'espace par le seul jeu des lignes et des couleurs. Les vitraux sont avant tout un fait architectural,

indissociable du programme d'ensemble. Ils forment deux murs lumineux, très colorés, équilibrant par contraste les deux autres parois revêtues de céramiques blanches sur lesquelles sont peints sous forme de dessins noirs filiformes le Chemin de croix, saint Dominique et la Vierge à l'Enfant. Face à cet équivalent visuel d'un grand livre ouvert couvert de signes explicatifs, les vitraux constituent la partie musicale de l'édifice, cette « expansion d'un chant d'orgue, sans qu'il soit besoin de paroles » dont Matisse avait eu la révélation à Chartres.

Les vitraux actuels ont été précédés de nombreux tâtonnements. Le premier projet comprend dans le chœur *La Jérusalem céleste*, répondant sur les murs sud au *Fleuve de vie*. Ce dernier, conçu pour dix-neuf lancettes au lieu des quinze existantes, exigeait une modification architecturale qui n'a pas été accordée à Matisse. Le projet est abandonné, mais la maquette sera reprise par la suite pour l'école du Cateau-Cambrésis sous le titre des *Abeilles*. Le second projet, intitulé *Vitrail bleu pâle*, est également rejeté car, ignorant des techniques du vitrail, Matisse n'avait pas tenu compte des barlotières qui recourent la composition par des lignes noires. Après l'indication de leur emplacement, le peintre reprend une autre composition pour aboutir à *L'Arbre de vie* dans le chœur. Il y évoque un feuillage inspiré du cactus à palettes aux fleurs jaunes, selon la voie qu'il définit lui-même comme « une abstraction sur racine de réalité », au-delà du figuratif ou du non-figuratif. Dans les lancettes de la nef et du sanctuaire, ce sont de simples formes végétales en « V » disposées selon un rythme qui rappelle les motifs des « tapas » tahitiens peints sur écorce que l'artiste rapportait de ses voyages. Après plusieurs essais, il décide de jouer sur la complémentarité de trois couleurs « à la limite du grincement », bleu outremer, vert bouteille et jaune citron. Matisse réalise directement les cartons à grandeur d'exécution grâce à son procédé de papiers gouachés découpés qu'il maîtrise parfaitement depuis la réalisation de l'album *Jazz* en 1947. Il le présente d'ailleurs au frère Rayssiguier en lui disant : « Ce sont des couleurs de vitrail. Je coupe ces papiers gouachés comme on coupe du verre ; seulement, là, elles sont disposées pour réfléchir la lumière, tandis que, pour le vitrail, il faudrait les disposer autrement parce que la lumière les traverse. »

Le père Couturier confie la réalisation des vitraux à Paul Bony. Les exigences de Matisse sont extrêmes à tous niveaux, que ce soit dans le choix des verres, dans leur traitement ou dans le réseau des plombs, qui doit respecter l'acuité de son dessin. Plusieurs panneaux d'essai sont nécessaires avant de lui donner satisfaction. S'inscrivant à contre-courant de la mode et considérant que les raffinements ne sont pas produits par la richesse du matériau mais par le jeu de leurs rapports, il réclame des verres de qualité ordinaire, ni trop bulleux, ni trop striés, bien plats comme dans les vérandas du XIX^e siècle. Le vert et le jaune font l'objet de commandes spéciales aux verreries de Saint-Just-sur-Loire, le bleu étant de fabrication habituelle. Dans la baie d'axe, la nature des verres est différenciée par le dépolissage du jaune à la vapeur d'acide, à l'exclusion de toute peinture à la grisaille. Ainsi, celui-ci devient translucide et retient l'esprit du spectateur à l'intérieur de la chapelle, tandis que le vert et le bleu laissent voir le paysage extérieur.

Lors de son discours d'inauguration du musée Matisse au Cateau-Cambrésis en 1952, Matisse dira comment cette chapelle qu'il considère comme son chef-d'œuvre a donné un sens au labeur acharné de sa vie, celui de révéler un peu de la « fraîche beauté du monde » à la grande famille humaine.

CI-DESSUS

Vence (Alpes-Maritimes), chœur de la chapelle du Rosaire : verrière de *L'Arbre de vie* (réalisation atelier Paul Bony) et *Saint Dominique* en céramique ; Henri Matisse, 1950-1951.

Appartement d'Henri Matisse à Cimiez pendant le travail sur les verrières de la nef et sur la céramique de la *Vierge à l'Enfant* de la chapelle de Vence, photographie d'Hélène Adant, vers 1949.

PAGE DE DROITE

Vence (Alpes-Maritimes), chapelle du Rosaire, verrière d'axe : *L'Arbre de vie* ; Henri Matisse, réalisation atelier Paul Bony, 1950-1951.



DOUBLE PAGE PRÉCÉDENTE

Nevers (Nièvre), cathédrale Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte, baies hautes du chœur ; Claude Viallat, réalisation atelier Bernard Dhonneur, 1989-1992.

PAGE DE GAUCHE

Nevers (Nièvre), cathédrale Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte, baies du triforium du chœur ; Claude Viallat, réalisation atelier Bernard Dhonneur, 1989-1992.

EN HAUT

Pierre Soulages, Jean-Dominique Fleury et Éric Savalli dans l'atelier de Toulouse pendant la réalisation des vitraux de Conques (Aveyron), photographie, 1993, archives privées.



Élément d'architecture, le vitrail est un art de commande. Inextricablement lié à l'édifice, existant ou en devenir, il est suscité par la volonté des prescripteurs. Mettre en œuvre les matériaux qui constituent le vitrail suivant les règles de l'art, c'est la part qui revient habituellement au peintre verrier. Pour l'essentiel, c'est dans un édifice cultuel ancien que le vitrail prendra place. L'église semble offrir les conditions les plus parfaites à l'expression de la lumière « naturelle ». Elle semble conçue tout entière pour magnifier et rendre visible la puissance du « grand lumineux ». C'est une boîte orientée, percée d'ouvertures qui scandent la marche du jour et le vitrail, en répondant à sa fonction liturgique, est plus que l'image qu'il porte, il est matérialisation même de la lumière, la lumière incarnée. L'introduction d'une œuvre contemporaine dans un bâtiment du Moyen Âge n'est pas sans poser quelques questions et l'artisan verrier, habitué à la restauration des vitraux anciens, a longtemps paru le mieux placé pour cette intervention. Le poids des traditions et le respect, parfois mal compris, des œuvres du passé ont ainsi souvent contraint le vitrail loin des expressions les plus actuelles de l'art.

Émergence du vitrail contemporain

Il paraît nécessaire de définir le vitrail à travers le concept qu'il recouvre, rendre lisible la lumière solaire qui pénètre une architecture, plutôt que par le protocole technique qui préside à sa réalisation. Au cours du ^{xx}e siècle, les artistes plasticiens, peintres, sculpteurs, ont interrogé leur médium. La toile a pu quitter le châssis, la sculpture perdre son socle, les frontières entre les différents champs se sont estompées et les œuvres ont souvent été élaborées à travers des recherches transversales. En conséquence, il semble naturel que les artistes sollicités par le vitrail aient pareillement questionné ce médium, au-delà des aspects formels, dans ses composantes physiques, techniques, s'appropriant les matériaux et les procédés pour échapper à la pesanteur d'un art appliqué. Parallèlement, de nouvelles générations de verriers issues d'un même contexte, témoins ou acteurs de ces transformations, se sont naturellement trouvées perméables à une nouvelle relation entre les artistes et la technique. Présentés comme dépositaires du savoir-faire traditionnel, les verriers ont su, pour nombre d'entre eux, abandonner la posture de gardien du temple au bénéfice d'une nouvelle relation entre l'œuvre et la technique, et permettre ainsi de dissoudre création et réalisation dans un même geste. Cependant rien de tout cela n'aurait sans doute été possible sans le développement de nouveaux outils et de nouvelles techniques appliquées au verre. C'est bien la conjonction de ces différents paramètres qui a permis l'émergence d'un vitrail contemporain spécifique. La chambre noire a dû attendre plusieurs siècles, les progrès de la chimie, pour devenir appareil photographique. Enfin, les contraintes liées au domaine de la restauration-conservation des vitraux anciens ont suscité des mises en œuvre originales : verrières extérieures de protection, collages, doublages, sertissage avec des ailes de cuivre, etc. Ces propositions techniques destinées à la fois à protéger les verrières et à en assurer la pérennité, sans pour autant en édulcorer l'authenticité, ont profondément modifié notre regard sur le vitrail lui-même et sa relation à l'architecture. Le souci d'unité et d'homogénéité architecturale ne passe plus nécessairement par le respect absolu de la technique traditionnelle, verre monté en plomb qui, jusque-là, paraissait la garantie d'une intégration réussie. L'œuvre s'est ainsi trouvée moins assujettie à la technique conventionnelle, quand bien même celle-ci perdurait avec succès. S'il n'y a pas de progrès en Art, les innovations technologiques ont néanmoins permis d'apporter des solutions adaptées aux nouvelles propositions formelles des artistes.