



# Le nouvel art de la couleur

Vitraux contemporains  
de Chartres  
et d'Eure-et-Loir



Chartres

CENTRE INTERNATIONAL DU VITRAIL

Édité avec le concours de :

La compagnie de Saint-Gobain



Le soutien des partenaires du Centre international du Vitrail :

Direction régionale des Affaires culturelles du Centre  
Région Centre  
Conseil général d'Eure-et-loir  
Ville de Chartres



Le mécénat des entreprises associées aux missions du Centre international du Vitrail :

CIC Banque BRO  
RÉMA, Assurances mutuelles d'Eure-et-Loir  
Minoteries Viron, Chartres  
La Verrerie de Saint-Just



Sous la direction de Jean-François Lagier

# Le nouvel art de la couleur

Vitraux contemporains de Chartres  
et d'Eure-et-Loir

Centre international du Vitrail

Chartres

2007

# L'école de la couleur lumineuse

On vient à Chartres pour apprendre le vitrail et son installation dans un bâti, comme on va à Ravenne pour apprendre la mosaïque, ou à Assise ou à Saint-Savin pour la fresque. Les techniques anciennes et modernes s'y confrontent, des expositions font connaître les créations des artistes des différents pays et les tendances contemporaines, les colloques et les publications maintiennent la tradition des recherches du sens. Il faudrait multiplier les échanges au pied de chaque verrière de la cathédrale pour mesurer combien l'œuvre d'art synthétise les pensées et les engagements d'une époque et plus encore pour ressentir la pertinence sensible de la vie des formes. Il faudrait réactiver en ce lieu l'École des arts libéraux magnifiés par l'art, source d'une sagesse dont il faut sans relâche reconstruire la demeure.

On vient à Chartres pour accueillir l'instinct de création. Tant de beautés installées au cours du temps en ce lieu, une fois reçues, conservées, entretenues, restaurées, commentées, ne peuvent qu'exciter le désir de poursuivre l'aventure et de créer encore et encore. Le pèlerin discret, s'il est monté jusqu'à ces sommets d'humanité, repart le cœur en joie, comme le dit l'auteur du guide de Saint-Jacques à propos de Conques, plus fort pour affronter les adversités, puisque convaincu de la présence de cet autre qui donne vie quand la mort est là omniprésente. Il repart artiste de la création, et l'artiste plus confirmé, après avoir puisé abondamment l'inspiration qui affleure autant dans les cryptes avec son puits que dans les parties hautes, façonne encore davantage cette création livrée en devenir, une création qu'il faut à chaque instant enfanter. Sur la route des pérégrinations humaines, il y a des étapes, des lieux d'hospitalité où la force de l'accueil transforme l'hôte accueilli et créé en hôte accueillant et créateur. Et comme le dit Suger, « l'esprit d'abord ébloui à la vue de tant de beautés, reprend sa marche en avant pour gravir de matières lumineuses en matières lumineuses le chemin qui mène à la vraie Lumière immatérielle ».

## Les couleurs de Chartres

Certes on vient à Chartres pour l'expérience grandiose de la couleur bleue, parce que cette couleur mémorisée est source de paix maternelle, de ciel, de nuit illuminée... À la suite de Michel Pastoureau il faut continuer d'explorer la symbolique des couleurs, pas seulement le bleu, mais le rouge, le jaune, le vert qui sont les signifiants d'une langue universelle. L'art contemporain brille dans cette exploration de la puissance des couleurs et a créé des sensations très neuves dont nous avons le plus grand besoin pour comprendre comment naît la création en ses premiers jours, pour saisir les couleurs du ciel et de ses astres et celles de la terre et de ses végétaux.

Chartres est une école sans pareille de la couleur lumineuse, celle du verre coloré ; on vient à Chartres pour ressentir la symphonie des tonalités élaborées dans la lumière à partir de quelques tons fondamentaux. Ces couleurs font donc écho aux couleurs de la nature et l'harmonie entre celles de la nature et celles de l'art est une source d'enchantement incessant.

Il s'agit de montrer ici combien la création artistique entretient avec le lieu de sa formalisation des liens mystérieux de dépendances. L'endroit où l'artiste travaille n'est pas indifférent à la qualité de son travail, souvent il lui importe de trouver la meilleure place pour solliciter l'inspiration ; la qualité du paysage, de l'atmosphère, du bâti détermine l'aptitude à créer. Nous conservons dans notre mémoire le souvenir de ces espaces privilégiés où notre esprit a vibré aux dimensions de l'universalité, et sans doute y allons-nous régulièrement pour éprouver à nouveau ce souffle de l'Esprit si nécessaire à la création.

## Le lieu de la création

Chartres fait partie de ces hauts lieux qui mobilisent les hommes en quête de transcendance. On vient à Chartres, dans sa cathédrale plus précisément, pour se ressourcer, s'inscrire dans la chaîne des prédécesseurs et résonner à leurs multiples sollicitations esthétiques et spirituelles. Comment comprendre une telle fidélité à nos lieux de mémoire sinon par l'attraction irrésistible des sites les plus remarquables, consciente ou non, collective ou individuelle, obligée ou libre. L'augmentation considérable, tout dernièrement, de la fréquentation des sites historiques et artistiques témoigne d'un besoin très fort d'explorer ses racines pour affronter sans doute un avenir incertain et plus certainement pour continuer d'écrire l'histoire.

Du lieu à la mémoire, de la mémoire à la création, de la création à l'actualité chartraine, c'est le cheminement de l'Esprit qui, sans trop savoir d'où il vient ni où il va, croise les routes des hommes en des lieux et des moments précis pour la plus grande joie d'une création inspirée.

Ainsi la simple situation de l'individu dans un lieu donné lui donne une conscience d'exister par-delà le temps. Au contact du sol, des pierres, de la nature, le temps cesse de fuir, un être-là résiste et s'impose à l'homme confronté à l'énigme de ses origines et à l'accélération du temps. On est loin de tout acte créateur au sens anthropologique actif du terme, car dans cette expérience d'un donné préexistant l'homme est passif, il constate une création dont il n'est pas l'auteur. Ce constat pourrait l'anéantir, il le grandit au contraire en lui révélant l'extraordinaire puissance de ce qui est donné avant toute prise de conscience. Les mythes de la création racontent l'action créatrice d'un être autre que l'homme, qu'il faut oser nommer Dieu. Il n'y a pas de commencement sans cette séparation entre rien et quelque chose qui n'est pas le fait d'abord de l'être humain. Dans le récit biblique, l'organisation de la nature occupe cinq journées, et il faut attendre le sixième jour pour que l'homme enfin émerge, façonné avec les matières de cette nature, installé dans le jardin édénique qui condense le monde créé. Peut-on imaginer l'éveil d'Adam face à cette nature merveilleuse et la sensation d'une présence divine sans doute abstraite qui accompagne ce moment ? et encore davantage son second éveil dans le même lieu, mais avec la sensation d'une présence féminine cette fois-ci très concrète.

## Le lieu de la mémoire

Pour garder la mémoire de ces moments de création, les hommes ont érigé des monuments, qui par définition mémorisent le temps en l'inscrivant dans un espace précis. L'écoulement ininterrompu du temps se condense en mémoire par l'aménagement d'un lieu et la construction d'un édifice. Le monument fait mémoire et il suffit de s'y rendre pour entrer dans cette dynamique du souvenir construit et générateur de nouvelles sensations.

Le monument n'est pas installé n'importe où, il signale de loin le point d'alliance entre la terre et le ciel, et les foules s'y dirigent ou y passent depuis des lustres. Les exemples abondent dans toutes les régions du monde, il suffit d'évoquer Jérusalem, l'Acropole, le trophée de La Turbie, entre les provinces cisalpine et transalpine de Rome, le Finistère de Galice et Saint-Jacques de Compostelle, la colline de Vézelay, les viaducs, etc. Le monument signifie concrètement la mémoire, ce qui demeure en ce lieu de l'aventure des hommes qui traversent les siècles en quête de sens. Le monument est propice à la célébration religieuse, c'est-à-dire à la commémoration, et l'archéologie démontre souvent la diversité des cultes qui s'y sont succédé depuis la nuit des temps. On est frappé de l'immobilité du lieu à travers les tourmentes du temps quand, strates après strates, on vérifie que les diverses constructions occupent rigoureusement le même endroit. Les Chrétiens, parmi les derniers venus dans l'histoire des religions, ont mis en valeur de nouveaux sites, mais ils ont repris la plupart des sites anciens. La mémoire du lieu s'impose comme une constante féconde, elle constitue le berceau de l'histoire.

La modernité veut faire croire à l'absolue rupture avec le passé pour se définir, mais c'est une illusion orgueilleuse et immature. La modernité n'existe pas sans l'histoire qui la précède avec laquelle elle est plus ou moins fâchée, mais sans laquelle elle ne peut s'épanouir. L'expérience montre que les plus grands créateurs ont un sens aigu de la tradition qui les précède, et sont habités par une culture très vaste ; les artistes contemporains de même naissent de cette fréquentation incessante avec le patrimoine, et pour se développer entreprennent des voyages qui les amènent sur les lieux d'une création antérieure. Quelques-uns ont la chance d'un séjour à Rome, à Athènes... à Chartres, dans l'une de ces prestigieuses écoles de la culture la plus raffinée, tous mettent leurs pas dans les traces des créateurs illustres en se rendant en pèlerinage sur les lieux de naissance, de mort ou de vie des maîtres.

La création se situe en ce point de jonction du lieu de naissance et de la puissance de vie, et ce n'est pas le moindre des paradoxes que d'être obligé de revenir sur ses propres traces, de remonter consciemment et douloureusement jusqu'à son origine, comme le

saumon, non pour brimer la vie et la castrer mais pour la libérer. Les raisonnements sont impuissants à démontrer cela, mais l'expérience le prouve, l'analyse l'atteste, la création artistique le vérifie.

Quand l'homme visite son passé, il le fait toujours à un moment présent : grâce aux vestiges conservés par le temps et surtout par son désir de connaître les faits et gestes de ceux qui l'ont précédé, il actualise parfois des milliers et des milliers d'années. L'acte de mémoire n'est pas en soi une fuite dans une histoire révolue, mais bien le moyen d'entrer dans l'histoire et d'assurer sa continuité. Peu importe la quantité d'événements conservés, peu importe ce qu'on a oublié, seul compte l'évocation puissante et sensible d'une impression, d'une couleur, d'une maison, d'une architecture, d'un récit, d'une chronologie... passés, car à cet instant un nouveau présent s'éveille, riche de l'intensité particulière de la durée.

Parmi tous les « lieux de mémoire », Chartres occupe une place éminente. Sa situation sur un socle calcaire qui surplombe et la vallée de l'Eure et la plaine de la Beauce en fait un site naturel remarquable. À l'instar des collines inspirées, Chartres exerce la même fascination depuis des lustres : les druides, les Romains, les premiers Chrétiens, les évêques, les princes, les pèlerins de toutes conditions ont occupé le lieu d'abord en fonction d'une résonance naturelle avec le divin. L'autel semble être dressé là depuis toujours, sur la proue saillante d'un rocher qui pointe vers l'Est, à la rencontre du soleil levant et déjà un peu dans le ciel. Pégy s'est fait le chanfre d'une liturgie cosmique propre à Chartres, et sa poésie scandait régulièrement la marche de ceux qui s'en approchaient. Le dialogue entre les moissons de la plaine et l'offrande du pain au sommet a pris la suite des célébrations sylvestres du gui, c'est toujours la même célébration inscrite dans la topographie.

## Le lieu de l'enseignement

Si l'enseignement de l'histoire ne se fait plus comme avant à l'école, il suffit de fréquenter les monuments dits historiques, en particulier la cathédrale de Chartres, pour acquérir cette conscience d'une histoire en trois dimensions, pas seulement la connaissance des faits passés, mais surtout la pratique d'une histoire en train de se faire. On aimerait que les lieux publics soient dotés d'autant de signes et d'images pour guider les hommes dans leurs démarches quotidiennes dans le sens d'une histoire visualisée. Certes pour comprendre tous les messages de la cathédrale, il faut être guidé et réapprendre la langue des témoins de l'histoire ; la connaissance des mythes fondateurs, des légendes sacrées, des paraboles, des symboles est indispensable ; la cathédrale permet un tel apprentissage d'une actualité et d'une nécessité évidentes. Au-delà des apprentissages toujours laborieux, la cathédrale offre

surtout un lieu de célébration et de fête. Dans cet espace, tout est conçu pour une liturgie qui donne de goûter les connaissances, non plus seulement d'un point de vue intellectuel, mais de façon communautaire et heureuse. Cette conscience de l'histoire dont le monument garde la mémoire débouche essentiellement sur l'expression d'une appartenance à un peuple où se mêlent les origines, les croyances, les identités. L'espace, le lieu cathédrale, offre de réconcilier ce que le temps disperse et ce que les tensions divisent : les générations se retrouvent, les corporations se réunissent, les clans s'assemblent, une nouvelle humanité prend forme, parce qu'animée par une dynamique du temps qui a trouvé sa résolution en cet endroit précis. Il existe peu de monuments qui exercent autant de fonctions éducatives et soient capables de configurer l'humanité dans sa définition fondamentale de peuple de Dieu, c'est une chance à ne pas laisser passer si on est sensible au devenir de l'homme.

## L'école de Chartres pour les arts

De tous les phénomènes provoqués par la cathédrale de Chartres, la capacité d'accéder au temps passé à l'instant présent, dans le même temps que le présent, n'est pas des moindres. La lumière qui irradie le monument n'est plus celle du Moyen Âge, mais bien celle d'aujourd'hui, et si les verrières résistent depuis des siècles pour accueillir la lumière solaire, c'est l'illumination présente qui impressionne de façon durable. Le monument et ses vitraux, par leur insistance dans le temps, jouent le rôle des pédagogues, ils guident pas à pas les découvreurs de lumière. L'école chartreuse de la lumière ne résulte pas seulement de l'évocation d'un passé révolu dont on serait nostalgique, mais bien d'une expérience actuelle, d'une actualisation du mystère de la lumière désirée depuis la nuit des temps.

Les couleurs de Chartres sont toujours inédites, éphémères aussi, si le goût de les accueillir faiblit. Mais comment retenir la lumière sans lui offrir chaque jour de nouveaux supports, de nouveaux verres propices à sa manifestation. L'école de Chartres pour les arts est faite de ce double mouvement d'émission et de réception. Le récepteur devient à son tour émetteur. Sans la réception qualifiée de la lumière aucune émission n'est possible, mais par la réception de la lumière il devient enfin possible de l'émettre. Déjà le verre dit ce prodige d'une matière qui recevant la lumière ne la garde pour elle toute seule mais la transmet. Heureuse école de la transmission de la lumière élaborée dans le creuset des arts de la couleur.

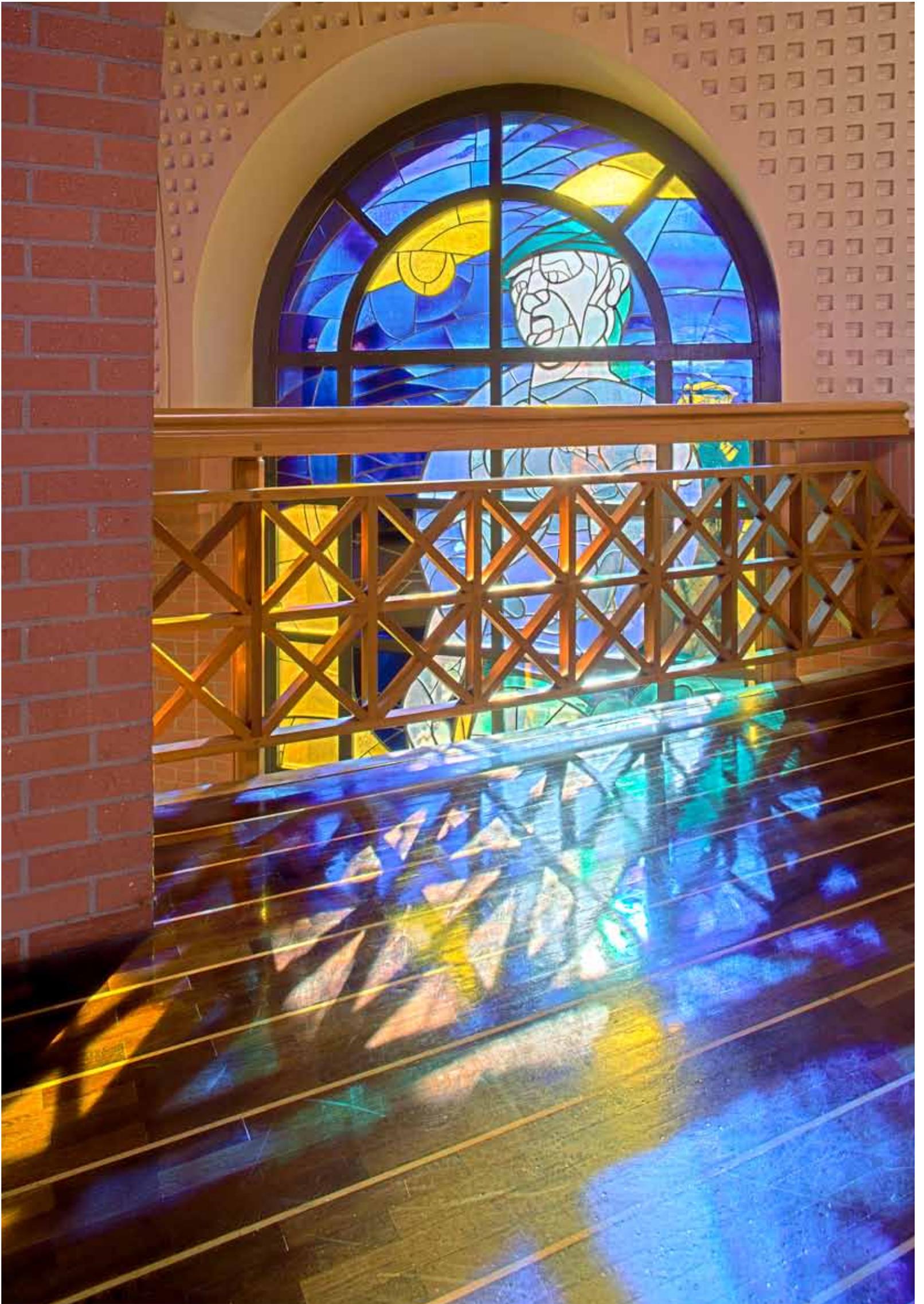
Jean-Paul Deremble,  
Vice-président du Centre international du Vitrail

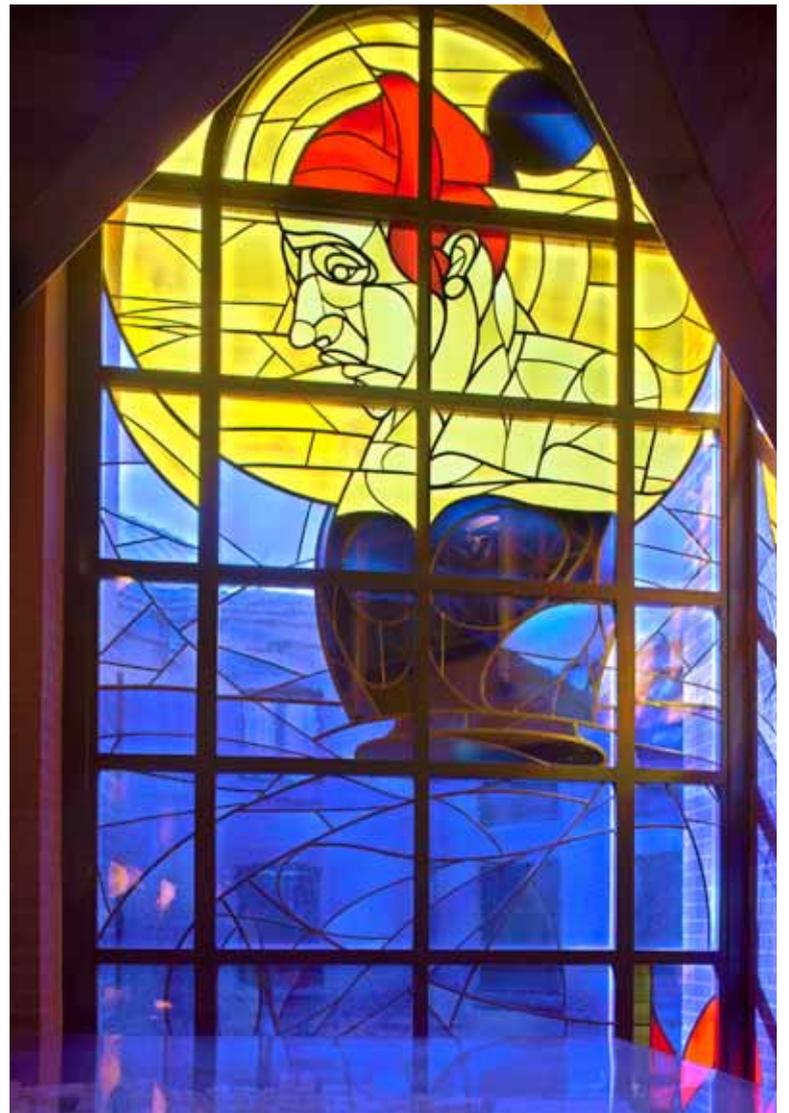
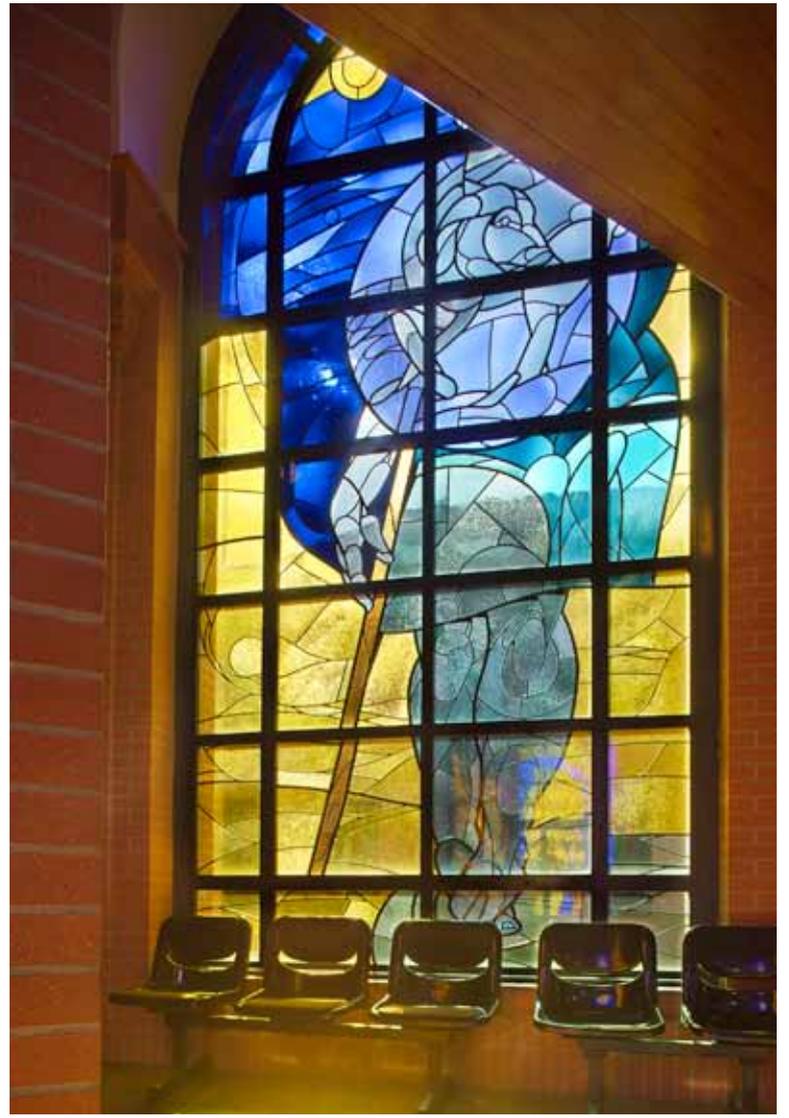
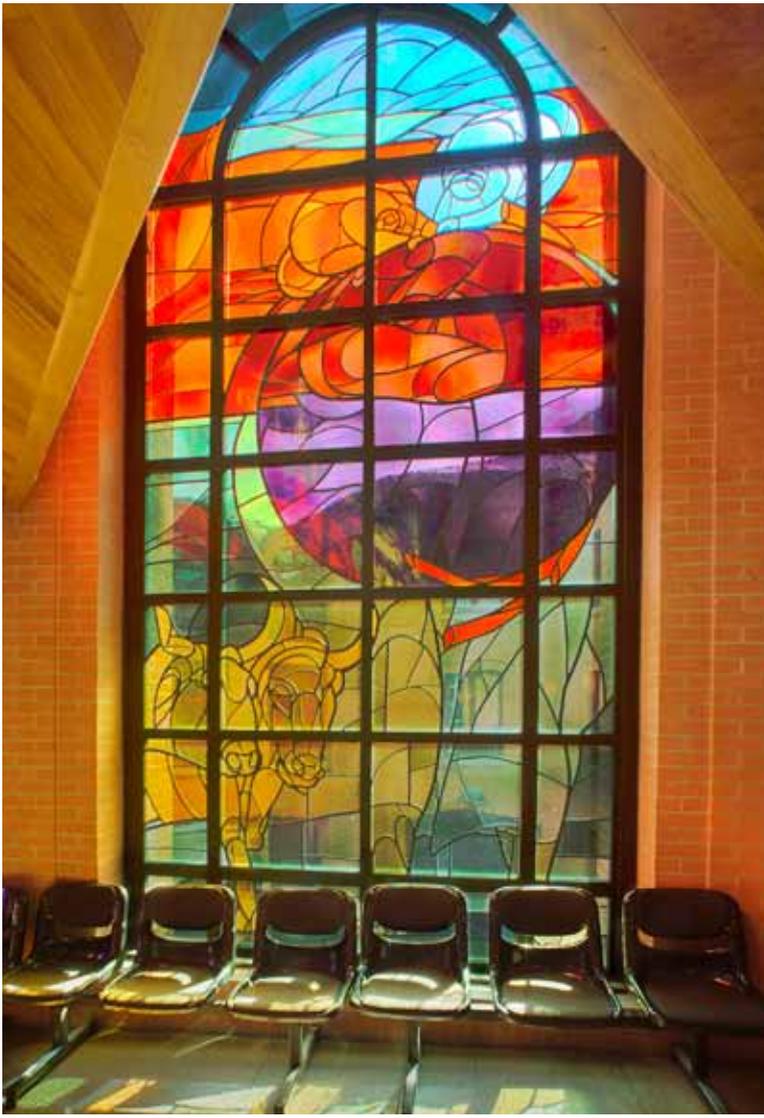
# Valério Adami

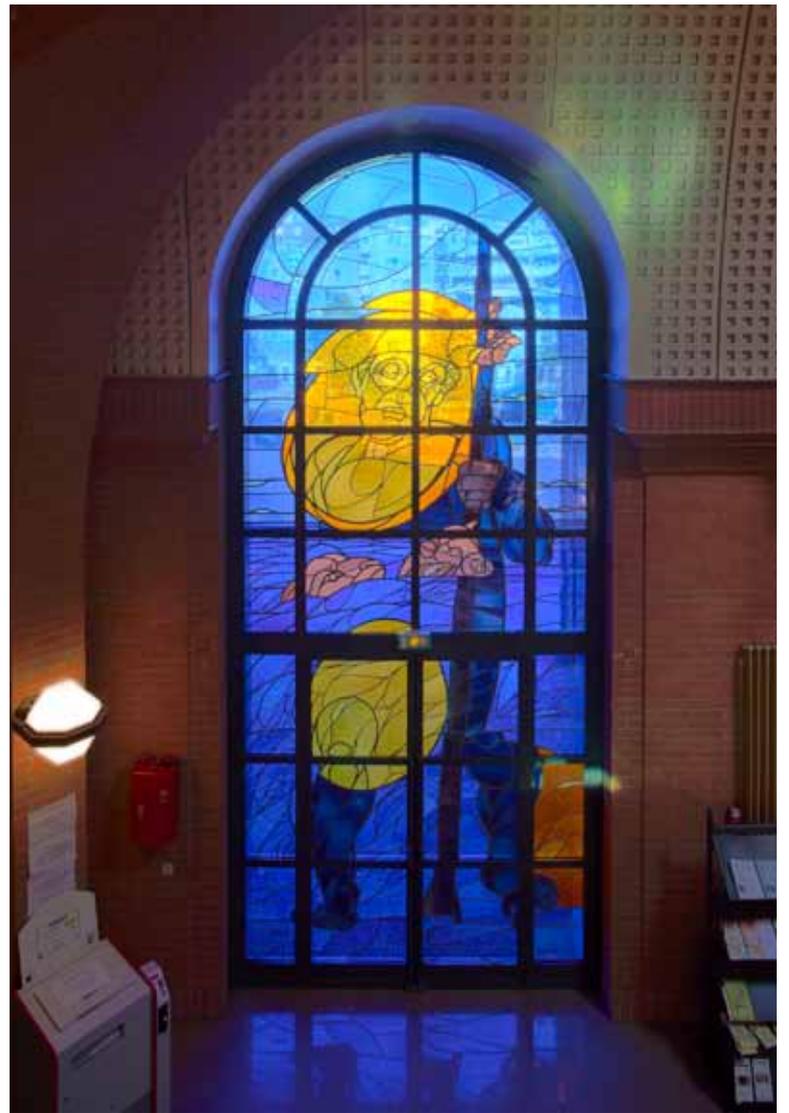
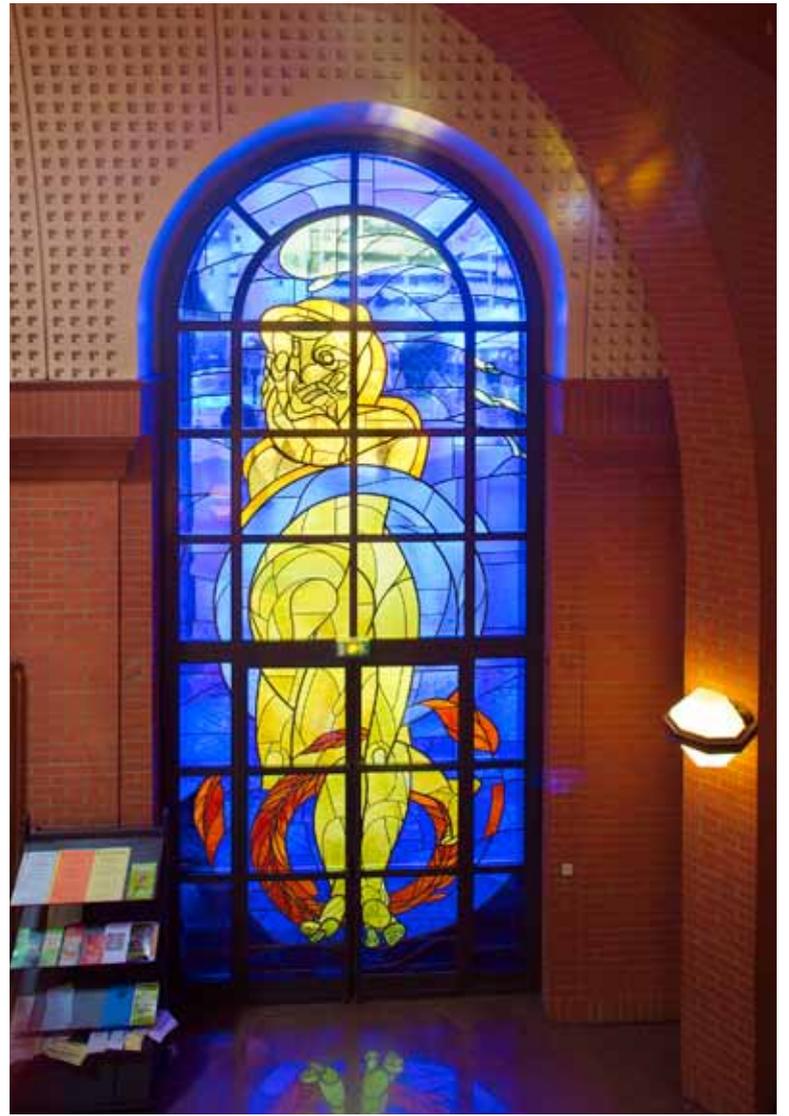
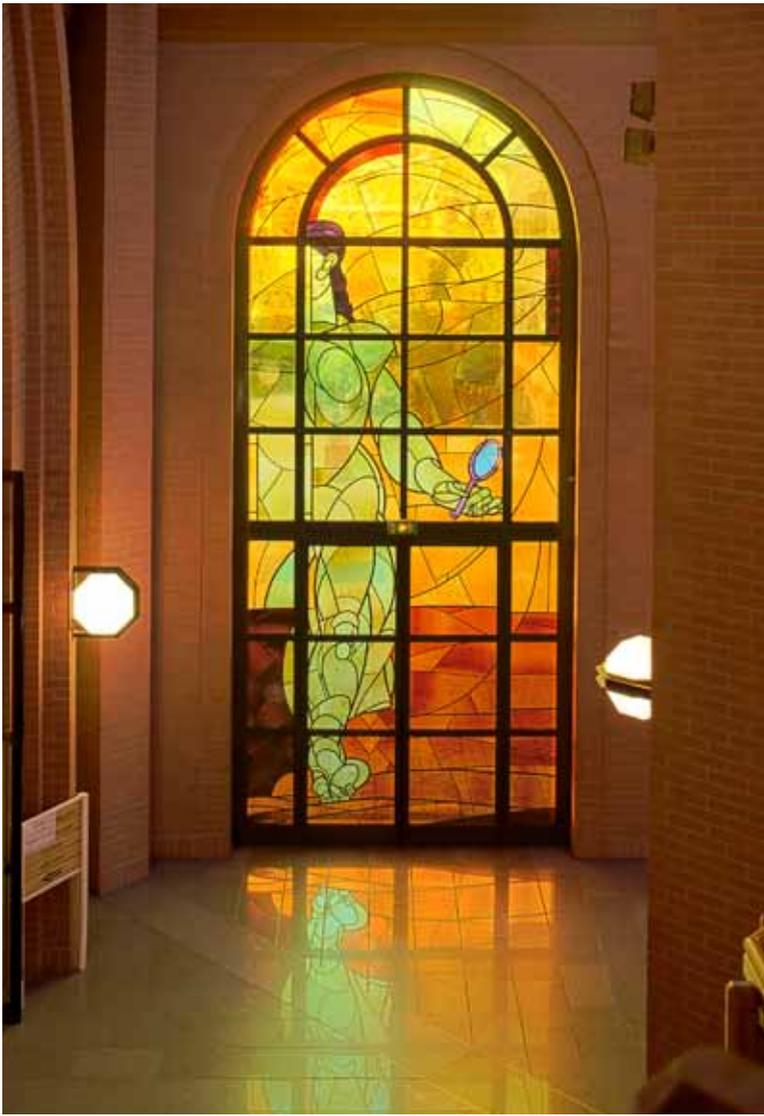
Né en 1935 à Bologne. Formation précoce de peintre aux Beaux-Arts de Milan (1951-1954). Rencontre les peintres Oskar Kokoschka en 1951 et Roberto Matta, Wilfredo Lam, à Paris en 1955. Parallèlement à la peinture, il réalise de nombreuses affiches, estampes, lithographies, sérigraphies, couvertures de livres, participe à des livres d'artistes. Auteur lui-même : *Les règles du montage : sinopie*, Paris, 1988. Réalise des œuvres monumentales, comme par exemple *La Naissance de la Peinture*, mur habillé de céramique commandé pour l'école des Beaux-Arts de Cergy-Pontoise (95), en 1981, et des décors pour la scène théâtrale et lyrique (*Les couleurs de la musique*, projet pour le théâtre San Carlo de Naples, 1997 ; acryliques sur toile pour *Le Hollandais Volant*, 2002). C'est avec les ateliers Loire que Valério Adami s'initie au vitrail dans les années 1980, où d'autres artistes également classés dans le mouvement de « la figuration narrative » ont créé des vitraux, comme Gérard Fromanger ou Peter Klasen. Depuis 1957, il expose dans le monde entier : Paris (Musée d'Art Moderne, 1970), Venise, Athènes, Tokyo, Jérusalem, Helsinki, Lisbonne (2006).

« Ma façon de penser, c'est le dessin » et « la couleur est l'instrument de lecture du dessin ». La couleur est l'élément psychologique, développée, au cours des années, en un nuancier d'un millier de teintes, reflet précis des sentiments et états d'âme de l'artiste. Bien distinctes sur la palette, les couleurs sont appliquées en aplat. Une même composition peut servir plusieurs œuvres en fonction de ces codes. En relation avec de nombreux lettrés qui ont analysé son travail ou lui ont rendu hommage tout au long de sa carrière (Octavio Paz, Italo Calvino, Lasse Söderberg), Valério Adami crée en 1997 la « Fondazione europea del designo », en liaison avec Jacques Derrida et Carlos Fuentes, organisme qui a pour but de promouvoir l'art du dessin - au sens classique de dessin -, si négligé des enseignements artistiques. Dessin et composition sont à la base de son esthétique. On peut y noter un cadrage par cernes sur une zone spécifique de l'image qui montre un envers du décor, un autre espace, qui peuvent être rapprochés des techniques audiovisuelles. La mémoire est sollicitée constamment dans la lecture des formes et des thèmes (emploi de raccourcis de formes, sorte de métonymie picturale, par exemple un revers de semelle dit « pied »). L'homme est le sujet central de ses œuvres qui prolongent ainsi les moyens et théories de la peinture d'histoire classique, par ses références humanistes (rhétorique, littérature, mythologie, lien au théâtre et à la question de la représentation en général, dessin et couleur locale), l'emploi d'allégories et de la nudité héroïque. Le vitrail intitulé *Le Théâtre*, (2004) – pendant de *La Danse* (1991), installé à l'école de Musique et de Danse de Chartres, en 2004 –, est réalisé selon la méthode appliquée pour l'ensemble monumental de la mairie de Vitry-sur-Seine (Val-de-Marne), achevé en 1985. L'architecte François Girard, chargé de la construction de l'édifice, avait prévu d'y intégrer une œuvre (1979). En 1982, le choix se porte sur le peintre en raison de son style, où la couleur est circonscrite par le cerne noir. Le peintre y crée une iconographie laïque, liée à la citoyenneté, sous forme allégorique (*Le Mariage*, *Le Fils Prodigue*, *La Femme*, « le passage de la vie et la mort », *Ubu Roi*, *Le Bonnet Phrygien*, *Le Plein Air*, *Le Jongleur*, huit vitraux de 6.50 x 2,50 m chacun). Avec l'aide de Jacques Loire, Valério Adami a pu faire la synthèse nécessaire à la traduction de ses maquettes et acryliques en vitrail ; une année de travail afin que le sens de son dessin devienne structure de plomb. La technique traditionnelle de verre antique et plomb, sans apport de peinture, est choisie, avec des verres transparents qui répondent au désir de laisser entrer le plus de lumière possible dans le hall d'accueil où les figures monumentales sont disposées symétriquement. La saturation des couleurs permet des projections au sol et s'efface dans la mise en lumière.

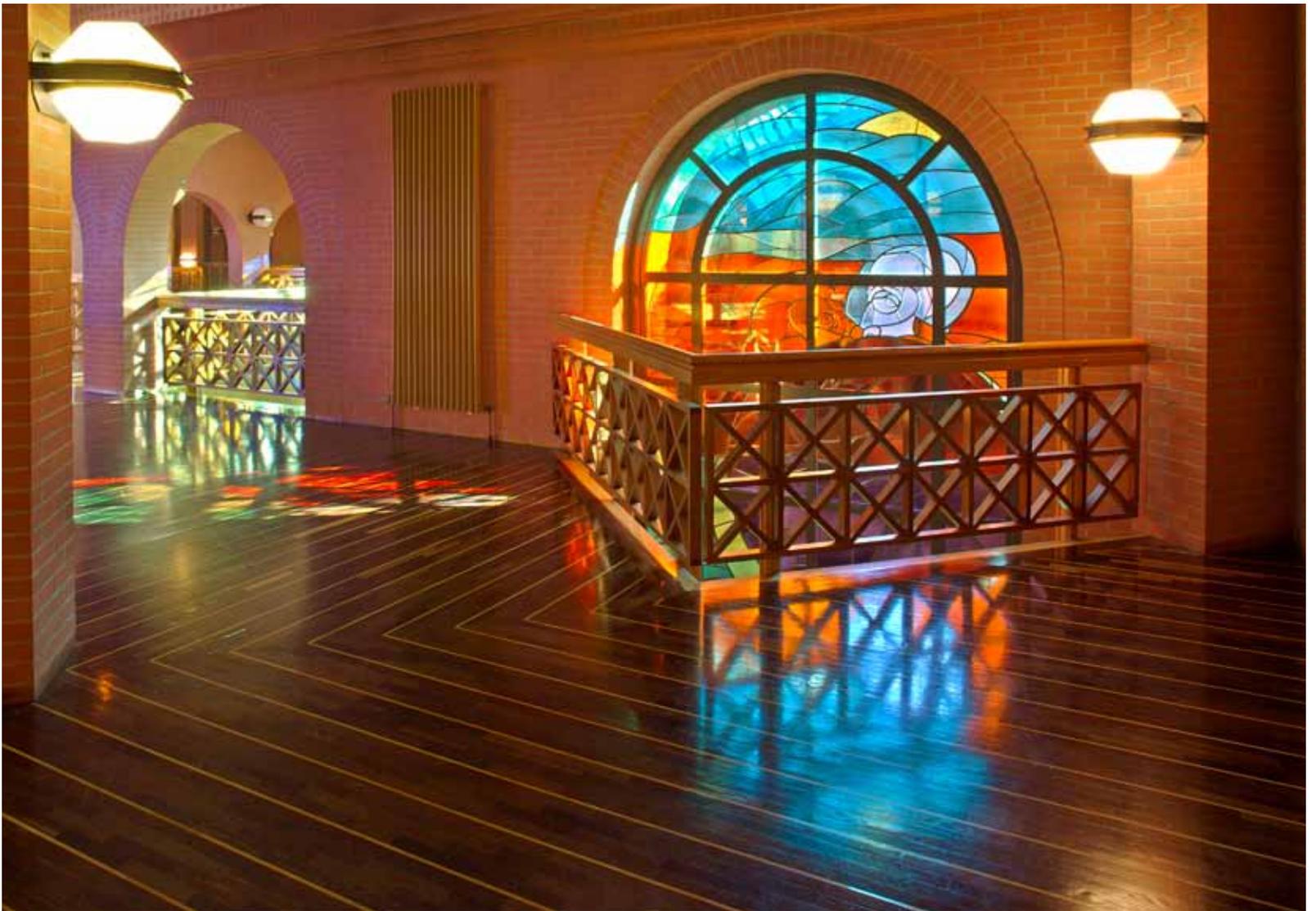
Pages suivantes :  
Mairie de Vitry-sur-Seine (Val-de-Marne),  
architecte François Girard, 8 vitraux de Valério Adami,  
réalisation ateliers Loire, Lèves (Eure-et-Loir).











# Mohamed Amich

Né en 1932 à Tunis.

Peintre, graveur, portraitiste (par exemple du Président Bourguiba), caricaturiste pour la presse tunisienne, décorateur pour le théâtre de Radès (Tunisie) et architecte d'intérieur (création et aménagement du musée de la Poste à Tunis, 1962). Formation à l'école des Beaux-Arts de Tunis, poursuivie à Paris où il s'installe à partir de 1964, à l'école du Louvre, aux Ateliers de la Grande Chaumière, aux Ateliers d'Art Sacré, et en ateliers de gravure. Expositions personnelles depuis 1962, à Tunis, Madrid, Paris, Munich, Versailles. Depuis 1973, il participe plusieurs fois au Salon de l'Estampe, au Salon des Artistes Francophones, et annuellement aux salons parisiens dont il est sociétaire comme le Salon d'Automne, le Salon des Artistes Français, le Salon des Indépendants.



La Géométrie, vitrail.  
Réalisation atelier Bertille Hurard, 2006.



La Musique, vitrail.  
Réalisation atelier Bertille Hurard, 2006.

Mohamed Amich est attiré depuis longtemps par le vitrail. Jeune, il a aimé les lieux publics, les mosquées où les claustras de plâtre enserrent de simples verres de couleurs. Un premier essai de peinture sur verre, exposé en 1963 à Tunis, lui avait valu la même année une bourse pour l'étude du vitrail à Madrid. L'année suivante, il vient en France avec l'objectif de faire aussi du vitrail. La ville de Chartres lui avait été indiquée comme lieu unique de formation. Cette exposition est donc l'occasion de rejoindre ce rêve d'origine. De la traduction en verre de certaines de ses compositions abstraites par Bertille Hurard, il attend d'« essayer d'apprendre et de comprendre le verre. Par rapport à la peinture, le vitrail est un autre langage, une autre vision. Ce qui me fascine, c'est que la lumière a son propre langage à travers le verre ».

Au-delà de ses apprentissages, ce sont les musées et les expositions qui ont été son école d'art. « Le musée d'Art Moderne de Paris fut pour moi un laboratoire de créativité ». Il souligne la dimension pédagogique des rétrospectives, où études, esquisses et croquis préparatoires rendent compte de la genèse d'une œuvre, donnant ainsi des clefs pour la comprendre. « Le fauvisme et les prémisses du cubisme - quand il est de couleur -, m'ont marqué. Les Fauves ont changé les données de la couleur, ils ont opéré une révolution ». Il définit l'art moderne de cette époque comme celui de « la libération de l'esprit ». Il témoigne ainsi de sa reconnaissance envers les écoles françaises de la peinture du XX<sup>e</sup> siècle, mais également envers l'art gothique et l'architecture moderne qu'il aime passionnément et pour laquelle il a porté des projets par exemple un Mur aérien monumental tenu au-dessus d'un cours d'eau (exposé à l'Unesco, Paris, 2000). Ces goûts spécifiques se ressentent dans sa peinture. « Je suis admiratif des actions des Pères de l'Église, qui ont su faire appel aux artistes modernes pour travailler au sein des édifices religieux, comme Manessier, Léger... ». Mais il constate comme une véritable lacune dans l'architecture civile actuelle, l'absence de vitraux ou des autres arts monumentaux.

Une forme de ressemblance entre ses peintures et le vitrail traditionnel a souvent été remarquée. « Cette envie de vitrail, lisible dans mes toiles, fut exprimée sans le vouloir ». Toute une partie de son œuvre figurative constitue un hommage à celles et ceux qui travaillent la terre, les bergers, les pêcheurs et les artisans de la Médina, où il est né. Observer leurs gestes, saisir leurs attitudes et l'atmosphère de leurs ateliers, tout ce que l'artiste se remémore pour les peindre. « Je travaille avec la mémoire », celle des gestes, des hommes et des lumières où ils ont vécu. Les tapisseries, le tisserand, le potier, la dentellière, le luthier, le nattier et tant d'autres, nous apparaissent dans la complexité des ombres colorées. Ils s'inscrivent dans des trames, séries de formes quadrangulaires qui décomposent l'espace et la lumière par la couleur. La saturation des teintes est bien sûr celle des « lumières méditerranéennes, aux couleurs un peu crues, un peu dures ».

Notre-Dame de Paris (1988) est « une toile en hommage à la cathédrale et au XIII<sup>e</sup> siècle ». Elle représente simultanément le chevet, la façade, l'intérieur et la rose nord qui ressort triomphante, surdimensionnée. « On dirait que c'est une invention de Dieu, de l'Être. Voyez la grande rosace qui subitement sort vers vous. Je ne suis pas croyant, mais je sens la poésie de la croyance, et l'ampleur de l'art sacré ». Évoquant la place de Notre-Dame et de la Sainte Chapelle à Paris : « Heureusement qu'il y a le rayonnement de l'art gothique. J'aurais voulu que l'Assemblée Nationale eût été gothique ! ».

# Jean-Pierre Faurie



Le Pèlerin des couleurs, dalle polyester.  
Réalisation atelier François Soleille, 2006.



Orage et des espoirs, dalle polyester.  
Réalisation atelier François Soleille, 2006.

Né en juin 1947 à Caniac-du-Causse.

Jean-Pierre Faurie est peintre. Nombreuses expositions annuelles, principalement à Paris et en région, en Eure-et-Loir, Lot, Manche, Var et Vendée, mais aussi à la Fondation Ferandiz de Madrid (1996), au musée de Bergkamen (Allemagne, 2000) et à Tokyo (2001).

Il a consacré vingt ans de sa carrière de pédagogue puis de psychomotricien à aider des enfants ayant des difficultés scolaires. Durant les quinze années suivantes, il a exercé la fonction de conseiller pédagogique en arts plastiques dans huit circonscriptions du nord des Hauts-de-Seine en créant en 1988, avec le soutien de la ville de Gennevilliers, le centre de formation « Arts Plastiques du Nord 92 ». Il a eu la responsabilité pendant 3 ans de l'atelier de bandes dessinées, destiné aux adolescents, à l'école des Beaux-Arts Édouard Manet de Gennevilliers.

Le désir de « nourrir la toile » est un thème présent depuis ses premières œuvres (1976).

À partir des années 1990, le peintre emploie une technique mixte, qu'il appelle « sa cuisine ». Sur toile ou papier vélin, elle mêle des sables des carrières d'Eure-et-Loir, de Roussillon (Vaucluse) et d'Afrique du sud, des colles, encres, acryliques, pastels, tissus, végétaux et divers matériaux. « Il y a les peintures battues, les peintures de l'air. Laisser le sable couler sur un support vient d'un tracé intérieur. La terre, ce sont les quarante-six sables de Roussillon. Le feu, c'est la couleur, ce sont les pigments qui donnent la vie à la peinture ».

Avec des titres heureux et des couleurs vigoureuses, il traite de sujets sensibles ou graves, l'« ici et maintenant », ce que l'homme fait à l'homme et à la nature. Les séries Carré de soi et Carré de Moi M'aime, poursuivies depuis 1993, évoquent son dialogue intérieur. Les séries de peintures Rendez-nous nos Haies, L'Arche de nos Haies (2001), Terres à Rides (2002), Pays-Nages, Pays-Rages (2003), Incendie, Éclipse, Les Écorcés vifs, dénoncent les catastrophes, les effets du remembrement dans le bocage. La série Carré à souches (1997) est liée à la guerre civile rwandaise.

Par une autre technique, les « Photos-graphies » (photographies prolongées par le dessin), Jean-Pierre Faurie nous révèle les âmes qui peuplent notre monde. « Qui regarde qui ? Sommes-nous tout seuls quand nous sommes seuls ? ».

À la chapelle Sainte-Anne de Saint-Pair-sur-Mer (Manche), lieu d'exposition, on peut découvrir huit peintures qui font référence, de manière décalée, au vitrail. En forme de baies en arc brisé, elles sont accrochées entre les fenêtres (2004). « J'ai eu envie de travailler pour cette chapelle depuis qu'un jour, par un soleil écrasant et pour la première fois de ma vie, je suis entré dans la cathédrale de Chartres. J'étais venu pour rencontrer le génie humain des architectes qui ont bâti cette nef de pierre et de lumière. Je suis passé par le portail sud alors que les orgues jouaient. Dans ce passage à la pénombre, l'espace d'une fraction de seconde, j'ai cru en quelque chose, et j'ai compris aussi pourquoi il existe des gens qui pensent que Dieu existe. Les couleurs, les bleus anciens, se promènent dans la cathédrale. La lumière se pose au sol et sur soi. Un instant, par l'imagination, on pense pouvoir emporter un morceau de lumière, on se dit que cette architecture n'est peut-être pas de la main de l'homme. C'est une pensée magique. Dans la vie les choses antinomiques se confrontent. Le vrai et le faux, le blanc et le noir, le désir et la réalité, le laid et le beau... mais aussi le très, très beau ».

« Ayant vu l'exposition sur Henri Guérin au Centre du Vitrail, j'ai la sensation que cette toute première expérience de vitrail va créer une ouverture dans ma pratique artistique. Le vitrail capte et transmet, filtre, enrichit la palette des couleurs de la vie. Le vitrail va révéler des effets plastiques que je ne connais pas, il porte les couleurs très loin, dans un autre espace, en trois dimensions ».

« J'avais une fascination tout petit pour les vitraux de la petite crypte de l'église romane de mon village natal ». Cependant le morcellement des petits morceaux de verre l'avait jusqu'ici retenu de faire des vitraux. La technique contemporaine de la dalle de verre organique est particulièrement adaptée à la façon de peindre de Jean-Pierre Faurie. « Je pourrais peindre directement dans les dalles, ce qui est une première pour moi. » Les vitraux qu'il réalise dans l'atelier avec François Soleille ont pour sujet les quatre éléments qui font les cycles de la vie et de la mort.

# Claire Babet

Née en 1969, aux Lilas.  
Diplômée de l'école nationale et supérieure des Arts Appliqués et des Métiers d'Art en 1990 (Paris). Enseigne le vitrail au lycée Lucas de Nehou, entre 1995 et 1998, puis rejoint l'atelier de Michel Petit. Depuis 2000, elle dirige le nouvel atelier avec Stéphane Petit. Sa recherche de peintre qu'on peut voir avec Ondes (2000), Trilogie (paravent, 2001) se mène aussi sur toile. Créations de vitraux à Bamako (Mali, 1999), à l'UNEDIC de Paris (Orange Amère, 1999), à l'église d'Authueil-en-Beauce (Eure-et-Loir), 2001 et à l'usine Novo Nordisk de Chartres (2005). Expose depuis 1990. Primée au Salon d'Automne (prix des Arts Décoratifs) en 2005, et à plusieurs reprises par la Société d'Encouragement aux Métiers d'Art.

En mai 2005, Claire Babet achève le grand ensemble réalisé pour l'unité de production Novo Nordisk de Chartres (70 m<sup>2</sup>). Le projet est mené tandis que l'usine est en construction, guidé par cette question : « comment mettre l'usine en couleur et comment rythmer les immenses baies, conçues pour apporter le plus de lumière naturelle possible dans le lieu de travail ? ». Les verrières monumentales suivent de longues passerelles, aux effets de perspectives et de déformations optiques assez forts, et aux conditions d'éclairage variables selon les zones. Les architectes et Claire Babet ont eu une approche commune. « Les commanditaires, danois, sont conscients de l'apport d'une œuvre d'art dans le quotidien du travail. Ils ont un goût pour les éléments naturels et désiraient que le vitrail n'attire pas trop l'attention de l'extérieur, que les éléments architecturaux s'intègrent les uns aux autres avec discrétion. Ils font confiance à l'artiste, à sa démarche et à ses compétences. Je ne voulais pas que le vitrail s'impose, mais au contraire qu'il soit fondu dans le bâtiment ». Claire Babet choisit de composer une frise au sein des murs-rideaux, rythmée et unifiée par un module, ici signe ternaire, décliné et déployé dans toutes ses variations par la peinture (grisailles, émaux, céments sur verre industriel). La coloration du module tient dans les rapports des jaunes, ocres, orangés et bleus, « ces rapports que je sens sereins et gais ». « Les maquettes, c'est un peu une rencontre. Il y a le lieu et la lumière qu'on y projette ». Dans le projet d'ensemble conçu pour l'ancienne collégiale de Bueil-en-Touraine (Indre-et-Loire) en 2005, le plan carré lui suggère de concentrer les effets de lumière. Par exemple, « pour casser un très fort contre-jour, adoucir la lumière par l'apport de grisailles, de zones d'ombres, qui font passer le mur dans la fenêtre ». Les graphismes et colorations des matières propres à l'édifice (nature des décors et des surfaces) sont intégrés à l'élaboration des maquettes, nourrissant de l'intérieur la création.

« Je réagis beaucoup à l'ambiance lumineuse et à l'échelle. Je regarde la configuration, la hauteur, l'entrée de lumière, je prends les sensations. Ma démarche est très instinctive, j'ai des sensations, non pas des images. Je pense réellement de manière abstraite, c'est le langage qui me convient. Je peux traduire un élément iconographique ou symbolique par une coloration ou un signe abstrait ». Le sujet ou le sens de l'œuvre étant « suggestion », et non discours, l'opposition entre abstrait et figuré n'a plus lieu d'être.

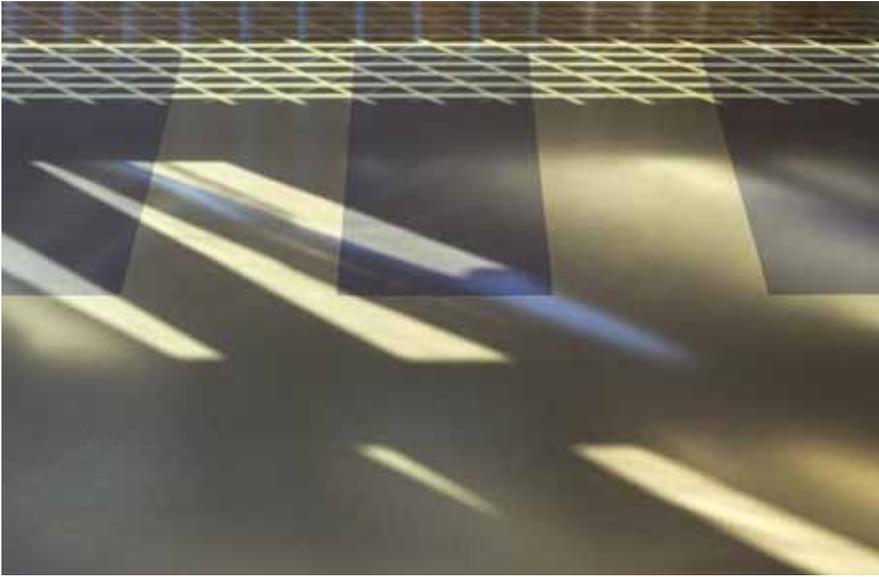
« J'aimerais bien que mes œuvres soient lues comme les pierres de rêves chinoises ; elles libèrent l'imaginaire » (appelées en Chine « tableaux de pierre », ces pierres polies, parfois légèrement encrées, sont, entre autres, des supports de méditation qui recèlent d'extraordinaires polychromies). « Je travaille dans cette optique. J'aimerais que les gens puissent y voir à chaque fois autre chose, développer d'autres liens dans leur imaginaire, qu'ils aient cette sensation de pouvoir se promener, voyager ».

« Chartres est un bassin de création. La cathédrale est une création des hommes, je m'en sens proche humainement ; il y a des liens d'intimité - presque de complicité -, d'humilité et de respect envers cette somme de maîtrise, d'expérience et de talent. Cela permet aussi d'espérer. Pouvoir prendre soin d'un édifice, accepter ses métamorphoses, savoir le respecter et pouvoir l'amener vers autre chose, et nous projeter, nous aussi, en création. Par elle, s'inscrire dans le temps, laisser une trace du savoir que l'on a su observer et retransmettre. Une fréquentation de ce patrimoine exceptionnel permet vraiment de construire son cheminement ».

Pages suivantes :  
Usine Novo Nordisk, Chartres.  
Vitraux de Claire Babet.

Réalisation atelier Petit, La Bourdinière-Saint-Loup (Eure-et-Loir), 2005.











# Bernard Blaise

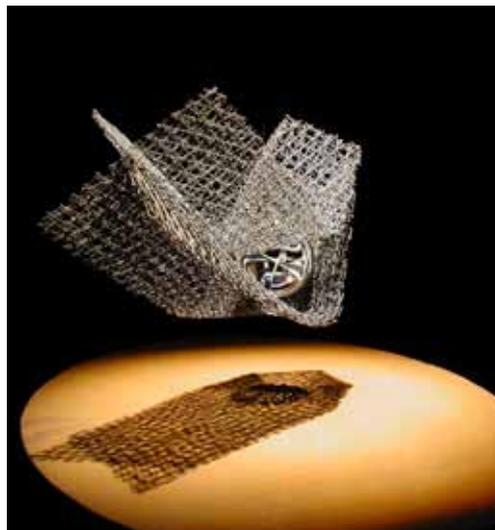
Né en 1950 à Paris.

Artiste autodidacte, Bernard Blaise est peintre, dessinateur, sculpteur et parfois graveur, auteur de tapisseries et vitraux. Initié au vitrail au Centre International du Vitrail en 1993, puis aux techniques de pâte de verre, thermoformage, sablage, gravure et chalumeau. Expositions annuelles, en région parisienne et en région Centre, et depuis 1994, au Salon des Réalités Nouvelles (membre du comité et du bureau). Prix de l'Institut de France en 1996. Membre du collectif d'artistes « abstrait-construit ». Parmi ses dernières réalisations : commande pour le jardin du Sénat, Palais du Luxembourg, Paris, 2005 ; expositions à Sanary (Var) en 2005 ; Orléans, Parc Pasteur, juin 2006.

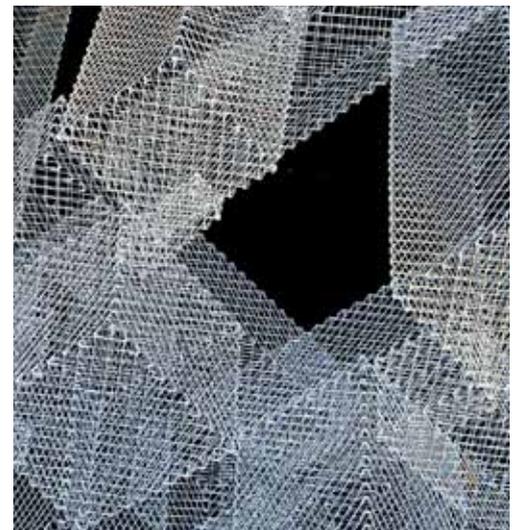
Dès les premières gouaches, en 1968, la présence de la transparence se forme à travers une géométrie et le contraste de trois ou quatre couleurs, qui permettent « la fabrication d'une lumière ». L'artiste développe ces représentations en volume, méthode appliquée depuis cette époque, les peintures pouvant constituer des idées de sculptures, comme par exemple Noctanplasma, réseau en volume grillagé (2005), proche du schéma de la gouache. Sphères, colonnes, onglets, polyèdres complexes, ces formes sont ouvertes, dépliées et redéveloppées en de nouvelles imbrications. « Les sculptures miniatures sont aussi des essais ou expériences pour chercher les accroches de la lumière ». Leur logique et leur proportion en font des prototypes de réalisations monumentales.

Le verre est venu enrichir « les jeux de réponses entre les matériaux de mes sculptures. Mes géométries prennent un sens aujourd'hui via la matière utilisée ». Il apporte un élément de lumière et de couleur, généralement monochrome, travaillé comme point d'articulation nouveau de ses structures. La Croix cistercienne, nommée aussi Marque de reconnaissance est « l'intersection de deux gabions cylindriques » cernés de grillage patiemment emplis d'éclats de dalle de verre jaune pâle, mauves par superposition (Chartres, 1996). Un bloc imprimé en cristal, Prière de laisser un message, montre le parcours d'une ligne contenue dans un volume simple (1994) : « éclairé à la flamme qui vacille, il est encore très proche de l'esprit du vitrail. J'ai compris que le verre doit être suspendu, ne doit pas être maintenu car il doit capturer la lumière ». Bernard Blaise imagine alors des sculptures où le verre tient en suspension, mettant en valeur la transparence de la structure. Les « mobiles à étages » combinent, eux, les jeux d'ombres projetées du métal et du verre dépoli blanc.

La démarche repose sur un travail mental de conception de la forme en deux et trois dimensions, qui vise à « créer un mouvement extrêmement logique, qui marche dans tous les sens ». La recherche d'une économie - « le comment faire moins ? » - guide impérativement son élaboration et sa réalisation.



Coude à Drancy, verre et grillage, 2005.



Noctanplasma, volume grillagé, 2005.



Vol de jour, pâte de verre, 1999.



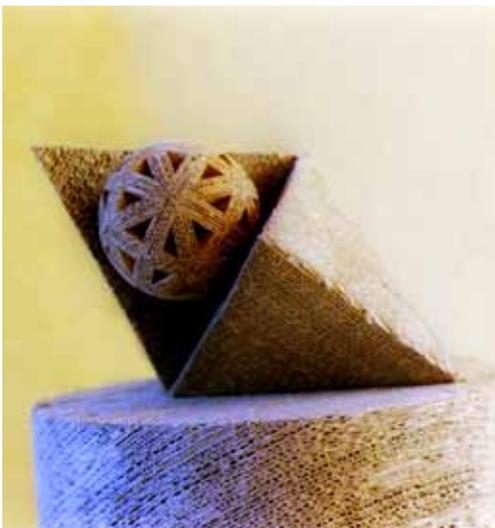
Passe-moi le fêle, pâte de verre, 1998.



Beauté en course, cristal, 1999.

Autre pan de recherche où le verre a été associé, « la sculpture d'onglets ». Pluie du matin se compose d'onglets de zinc et d'une sphère de cristal posés sur un miroir (1995). La lumière y transforme les pleins en vide, l'onglet devient une ligne oscillante, à la limite de la transparence et du miroir. « Les ongles dessinent des formes pures. Chercher le maximum d'effet avec le minimum de matière. C'est un visuel qui parle à tout le monde, aussi aux mathématiciens et géomètres, l'ellipse étant la coupe à 45° d'un cylindre. Il n'y a pas de voies tracées d'avance. Mes sujets sont universels. C'est la pureté de la définition de mon sujet de base qui m'amène tout. La clarté de l'idée fait aussi que l'on imagine que c'est pur, on sublime le travail ».

La logique du langage est également poussée jusqu'au bout par les titres comme *Alphabet du XY<sup>e</sup> siècle*, une *Méthode pour l'apprentissage du dé-lire* (bronze, 1995), ou *Je ne peindrai qu'en présence de Mona Lisa* (2001). Les œuvres se laissent découvrir dans le parc du château de Maillebois (Eure-et-Loir), et transformer par les lumières des cristaux de glace en hiver. Sphères flottantes, sculptures pliables (2005), processions de « pompons »... «Malgré les matières coupantes, piquantes, mon travail est mystérieux, mais pas inquiétant. J'établis des stratégies pour trouver l'emplacement du sujet dans la nature. Par chance, le verre peut envoyer un éclat, et on ne comprend pas ce qui se passe. Les sculptures sont plus ou moins visibles ou mises en valeur en fonction des jours, comme les vitraux. Les pièces en grillage et dalle de verre demandent à être vues en demi-lumière, en pénombre des bois. Le feuillage tamise une lumière généreuse, la forêt devient une cathédrale de verdure ».



Perle de sculpture, carton, 1996.



Titre en cours, cristal, 2005.



Bille de clone, polystyrène, 2004.

# Catrine Duchesne et Thierry Duchesne

Née en 1960 au Raincy.

Né en 1956 à Paris.

Thierry Duchesne est diplômé de l'École Boulle et formé en architecture d'intérieur.

Ils sont diplômés de l'école nationale supérieure des Arts Appliqués et Métiers d'Arts (Paris) où les deux artistes se sont rencontrés dans la section sculpture. Ils y ont reçu une « formation de créateur » grâce à un véritable apprentissage du dessin.

Thierry Duchesne mène de front la sculpture (métaux, bois) et une œuvre graphique prolifique et très variée. Depuis 2004, il crée aussi des sculptures-mobiliers (métal et verre), ouvrages uniques, où l'union des matières est toujours au service d'un dessin, comme la Cathèdre de Fulbert (2006), conçue à l'occasion du millénaire. Catrine Duchesne découvre le verre aux ateliers du Centre International du Vitrail en 1998. Elle intègre les techniques du vitrail au sein de ses sculptures et de celles qu'ils réalisent ensemble. Depuis 1985, leur atelier est à Fresnay-l'Évêque (Eure-et-Loir), où naissent installations éphémères (land art, sculptures monumentales, Orléans, 2003) et sculptures-vitraux du collège Jean Monet, La Loupe (Eure-et-Loir), 2001.

L'exercice de copie de la Crucifixion de la baie de la Passion de la cathédrale de Chartres (1145-1155) a été pour Catrine Duchesne une véritable libération liée au retour au dessin, à la peinture, en somme au métier : « c'était comme si j'avais dessiné l'original ». L'expérience d'entrer en contact avec la sensibilité du moyen âge et d'ainsi « traverser le temps », l'a amenée à renouveler sa pratique artistique, le verre en étant devenu l'élément conducteur.

L'intégration du verre dans la sculpture y apporte la dimension de la couleur, un surcroît de lumières et de matières. Dans l'atelier, des sculptures-maquettes dans la tradition du modello, sont destinées à présenter les effets de matière du verre et à être réalisées en grandes dimensions. Leurs sculptures nous entraînent dans diverses voies, dont celle de l'architecture. Thierry Duchesne souligne que « la sculpture tend à créer des espaces ». Même dans des zones inattendues, comme le toit d'une véranda. Ainsi, Feuillages, est une sculpture-vitrail faite de lames de verres fusionnées et thermoformées (2004), qui apporte une solution originale à la fois au traitement de la lumière et à l'articulation d'espaces intérieurs distincts.

Les vestiges de l'église Saint-Lubin à Yèvre-le-Châtel (Loiret) ont accueilli en 2002 une sculpture-vitrail monumentale, proposition pour recréer un espace et redonner une atmosphère à cette ancienne église. Une structure triangulaire au sol porte trois lancettes, où vitrail (fusé et thermoformé), métal et vide se conjuguent et viennent s'inscrire dans l'axe des baies béantes du bâtiment. Cette réalisation, qui traduisait aussi pour Catrine Duchesne « le besoin de faire des vitraux en grand », a été par la suite transformée en « paravent modulable ouvrant ou fermant l'espace, qui transforme les proportions de l'architecture intérieure tout en en restant indépendant ».



Yèvre-le-Châtel, détail de l'installation, verre fusé et thermoformé, métal, 2002.

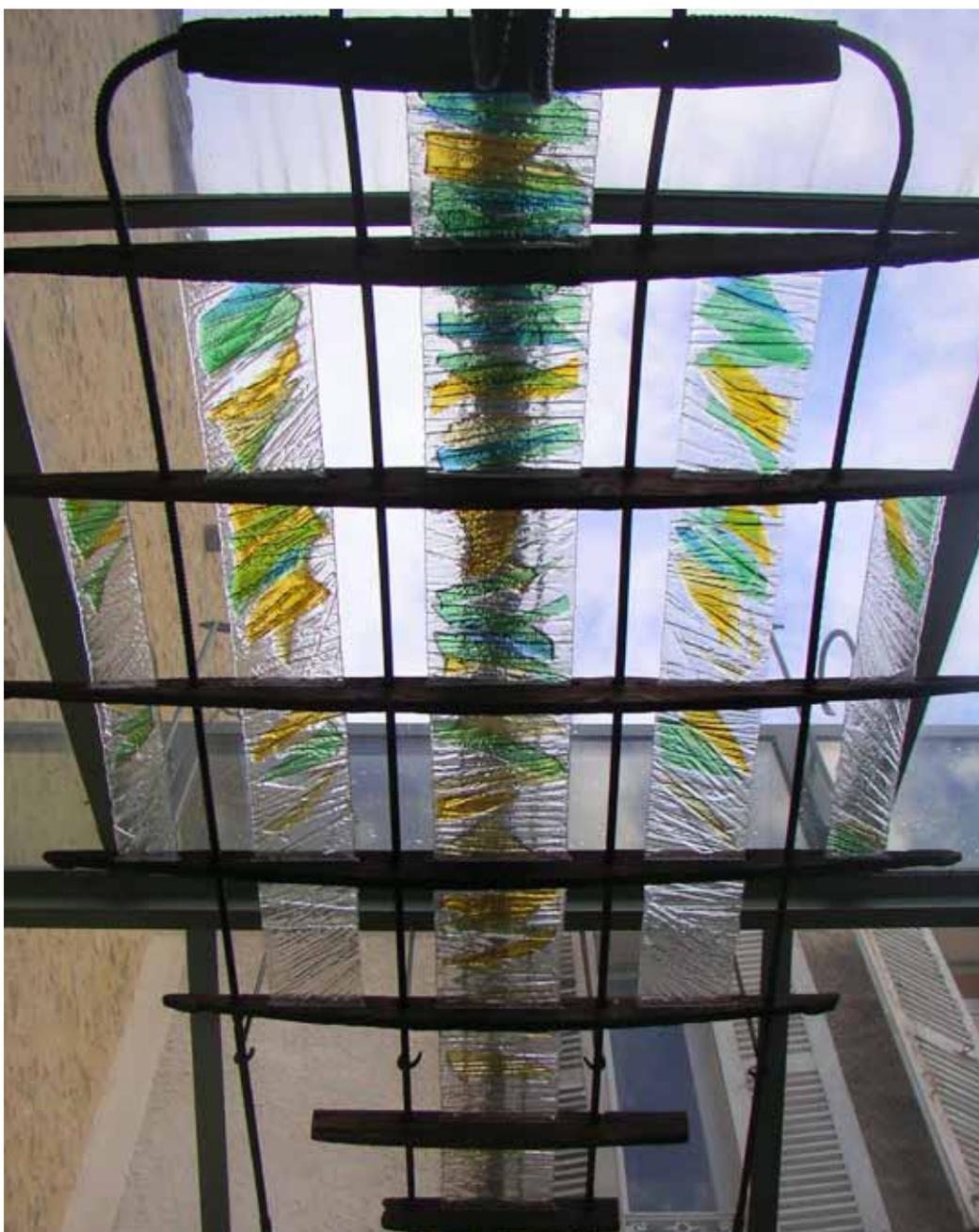


Vestiges de l'église d'Yèvre-le-Châtel, sculpture, verre et métal, 2002.

Les Tours de lumières (2006) conçues en référence aux églises de bois du moyen âge, forment, par de grands bois et de grands verres, une structure architecturale où l'on est porté à entrer.

Le mouvement giratoire est intégré à leurs sculptures à partir de 2003. Avec la Fontaine à girouettes, hôpital de Courville-sur-Eure (Eure-et-Loir), 2006, « ce ne sont plus les gens qui tournent autour du vitrail, c'est le vitrail qui tourne autour des gens ».

Un Cadran solaire – inauguré en juillet 2006 – témoigne de la réflexion sur la couleur, la décomposition de la lumière et le mouvement des ombres. Il est l'aboutissement d'un projet pédagogique d'une année mené par Catrine Duchesne avec les enfants de l'école privée de Janville (Eure-et-Loir). Trois lames de verre de couleurs primaires sont constituées de carrés peints à la grisaille par les enfants, qui forment des projections au sol, avec à midi la superposition totale des trois couleurs. « Apprendre le vitrail aux enfants c'est aussi aller dans le sens de Fulbert, artiste musicien, qui il y a mille ans a marqué son époque par ses enseignements pluridisciplinaires. »



Feuillages, lames de verres fusionnés et thermoformés, toiture de véranda, 2004.



# Gerd Fanslau

Né à Fürth (Bavière) en 1960.

Artiste verrier. Formations en langue française, histoire et littérature à Paris, puis au métier du vitrail, à partir de 1991, avec le maître verrier Victor Cot-Dezande, à Maintenon (Eure-et-Loir), qui lui confie la succession de son atelier en 1999.

Enseigne le vitrail au GRETA de Chartres de 2000 à 2002. En 2005, Gerd Fanslau se construit un nouvel atelier à Chartres.

Gerd Fanslau a réalisé les maquettes de Gérard Lardeur pour les édifices suivants : église de Bords (Charente-Maritime), 1997 ; église Saint-Sauveur (Finistère), 1999 ; église de Matha (Charente-Maritime), 2000-2001 ; cathédrale Notre-Dame de Calais (Pas-de-Calais), façade occidentale, 2001 ; église de Bannalec (Finistère), 2001-2002 ; église de Biron (Dordogne), 2005 ; église de Saint-Just-Luzac (Charente-Maritime), 2005-2006.

Parmi ses réalisations personnelles d'ensemble, celles des églises de Friaize (Eure-et-Loir), 2002-2004 et d'Orrouer (Eure-et-Loir), débutée en 2002.

« La cathédrale de Chartres est un voyage dans le temps, c'est retrouver les origines du travail ». Gerd Fanslau œuvre avec le langage traditionnel du vitrail, verre soufflé et plomb, à l'exclusion de toute peinture. « Je veux que le vitrail soit vivant, ait des mouvements internes ». Sa vigueur vient du graphisme qui contient la couleur, visible par exemple dans le vitrail Chemins (1998), ou encore à l'église de Friaize (Eure-et-Loir). Gerd Fanslau y a défini le programme par une symbolique géométrique et colorée qui associe transparences et opacités. « Une progression de couleurs chaudes s'avance vers le chœur. L'amande symbolise le Christ, le cercle la divinité, le carré est l'homme qui s'avance vers le divin. Au nord, la colombe qui s'en va, qui monte, surmontait le baptistère, car il a été déplacé depuis ». Si le vitrail naît avant tout de l'architecture intérieure et que l'auteur se donne le temps de « voir là où la lumière va tomber », il tient aussi à prendre en compte l'édifice dans sa géographie, s'en approcher à pied tout d'abord, « y aller doucement », comme méthode de préparation. La position particulière de l'église d'Orrouer, vestige d'un village disparu, aura sans doute une résonance au sein des vitraux.

Un « panneau cistercien », créé à l'occasion du millénaire de la cathédrale, nous en propose les entrelacs, mariant cinq tons de gris, et « la forme romane » de l'arc en plein cintre qui le termine (2006). Au-delà de lui-même, ce choix nous renvoie à l'actualité de l'esthétique cistercienne dans le vitrail contemporain, quelles que soient les techniques verrières employées.

Gerd Fanslau confie que son parcours artistique s'est tissé au gré de ses rencontres et de ses amitiés. Victor Cot-Dezande a travaillé avec des artistes depuis les années 1950. Il a réalisé des maquettes de vitraux de Gérard Lardeur, et c'est ainsi que Gerd Fanslau est amené à le rencontrer, vers 1996, puis à exécuter ses ultimes créations. Les projets qu'ils avaient en commun pour les églises de Biron et de Saint-Just-Luzac ont abouti avec la collaboration des fils de Gérard Lardeur, Alexandre Lardeur, photographe, et Thomas Lardeur, sculpteur. À l'église de Biron, l'ensemble de vitraux s'accompagne de sculptures placées devant les fenêtres aveugles. À l'église de Saint-Just-Luzac, se retrouve le système déployé à la façade occidentale de la cathédrale Notre-Dame de Calais, où des pans verticaux de miroir à deux faces sont disposés perpendiculairement au vitrail. Ce jeu décuple la cinématique naturelle de la lumière, rompt la linéarité de la lecture de la composition faite ici d'un réseau de plomb de trame irrégulière, traversé de bandes verticales fortement contrastées, alternant transparence des tons de gris et vivacité des séléniums orangés, rouges, jaunes. Cette micro-architecture fait que la vision change à chaque pas. Des projets de création de vitraux sont envisagés, où Gerd Fanslau et les fils de Gérard Lardeur pourraient associer les matériaux qu'ils travaillent respectivement, comme la photographie, l'incox et le verre.



Église de Friaize, Eure-et-Loir. Gerd Fanslau, vitraux du chœur, 2004.



Église de Friaize. Gerd Fanslau, vitrail du baptistère, 2004.



Église d'Orrouer (Eure-et-Loir). Gerd Fanslau, détail d'une verrière, 2002.



Église d'Orrouer. Gerd Fanslau, détail d'une verrière, 2002.

# Jean-Michel Folon

1934, Uccle (Belgique) - 2005, Monaco.  
Étudie l'architecture jusqu'en 1955.  
Commence sa carrière de dessinateur en publiant dans la presse-magazine new-yorkaise à partir de 1960. Connue par ses images avec leurs répertoires de formes simples et récurrentes comme le fameux personnage en manteau et chapeau, mais aussi les mains, oiseaux, envols, planètes, bateaux, arbres et villes, souvent évocatrices des interrogations de l'homme face au monde ; celles-ci sont visibles dans ses sculptures de bronze, comme la série titrée Pensée (1996) ou encore, à proximité du casino de Knokke-Le-Zoute, l'homme assis sur la grève, couvert et découvert par les marées, intitulé La mer, ce grand sculpteur (1997). Musées et galeries du monde entier ont exposé ses dessins, affiches, peintures, céramiques et sculptures, et organisé des rétrospectives dont celle du musée des Arts Décoratifs de Paris (1971), du Japon (1985 et 1995), des États-Unis (Metropolitan Museum of Modern Art, New York, 1990) et d'Italie (Florence, 2005). Réalisateur de courts-métrages et de films d'animation télévisuels, il fut parfois acteur, comme aux côtés de Patrick Dewaere dans F comme Fairbanks (1975).

Aquarelles, lithographies, estampes, eaux-fortes, aquatintes, sérigraphies ou collages servent ses très nombreuses illustrations de textes de poètes et auteurs renommés : Giorgio Soavi (1967), Franz Kafka (1973), Jorge Luis Borges (1974), Ray Bradbury (1979), Guillaume Apollinaire, Jacques Prévert, Boris Vian (1980), Romain Gary etc., sans oublier la Déclaration universelle des droits de l'homme (Amnesty International Belgique & Fixot, 1988) ni son propre ouvrage, La mort d'un arbre (texte et aquarelles, éditions Alice, 1973). Il aborde l'art monumental pour des stations de métro, à Bruxelles (1974) et à Londres (1975), des décors de théâtre et d'opéra (Suisse, Italie, Belgique), ou encore une tapisserie de 80 m<sup>2</sup> tissée à Aubusson (Palais des Congrès de Monaco, 1989). Il commence à sculpter à partir de la fin des années 1980, sur bois, puis en d'autres matériaux. La Fondation Folon réunit ses œuvres à la ferme du Château de La Hulpe en Belgique, inaugurée en 2000.

La période où il réalise ses vitraux, de 1991 jusqu'à sa disparition, est celle de ses plus nombreuses créations monumentales, principalement des sculptures de bronze et de marbre (réalisées à Pietrasanta, Italie) et une mosaïque représentant une colombe - La liberté - (Viareggio, Italie, 2005).

Les vitraux de Folon ont été créés pour des chapelles du sud de la France, Mont-Angel, 1992 ; la chapelle de Pise (Gard), 1998 ; Saint-Paul-de-Vence (Alpes-Maritimes), chapelle des Pénitents Blancs, en Belgique à l'église Saint-Étienne de Waha en 2005, et à l'hôtel Monte-Carlo Bay (Monaco). Il avait débuté à Monaco par un ensemble sur le thème de la Création du monde (chapelle privée du domaine des Trois Monts, 1991).

La capacité de créer une image à partir d'un texte, éprouvée par ses illustrations littéraires, le relie à la tradition du vitrail. Le fait d'être aquarelliste et illustrateur, habitué à changer de technique et familier des questions d'échelle, le préparait sans doute aussi à cette discipline dont il a utilisé le procédé de base : verres montés au plomb, sans traitements de peinture, sauf lorsqu'il y a la nécessité d'un trait de grisaille ou d'un dégradé gravé à l'acide pour préciser certains détails. La gamme de verres est étendue en teintes et matières (verres antiques, plaqués, dichroïques, opalescents et imprimés).

Il crée en 1997 à l'église Saint-Amand de Burcy (Seine-et-Marne) - XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles - une des rares hagiographies contemporaines. Dédiée au saint patron, elle est teintée d'un motif issu de l'iconographie médiévale, la main sortant des nuées. Répétée dans les baies, elle indique la volonté divine face au serpent, les œuvres du saint (arbres aux églises), ou encore son intercession en faveur du condamné (thème du gibet).

Il y a eu également la rencontre avec la famille Loire qui a réalisé tous ses vitraux et lui a rendu hommage par une exposition (Chartres, 2006).

Inspiré par le vitrail, Jean-Michel Folon écrivait, vers 1991 :

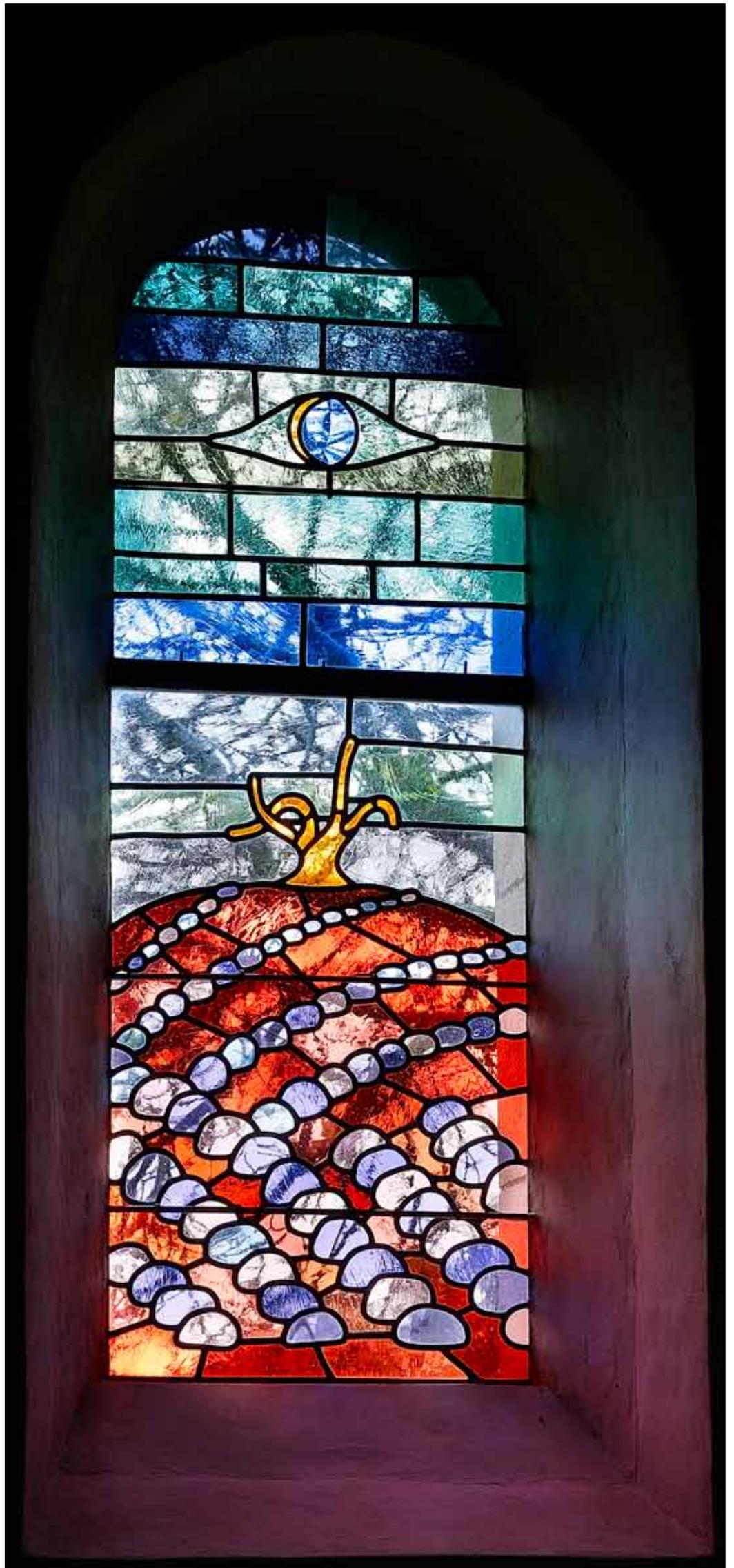
« Vous êtes seul devant la feuille blanche. Vous couvrez d'eau la surface du papier. Vous y déposez quelques couleurs. Avec l'espoir qu'elles donneront l'illusion d'une lumière intérieure. Mais c'est impossible. Il n'y a aucune lumière de l'autre côté du papier. Puis un jour vous venez à Chartres. Vous voulez apprendre l'art du vitrail. Vous partez à la rencontre de nouveaux amis, qui vous aideront de leur expérience. Avec le maître verrier, vous choisissez les couleurs. Vous aurez toujours à l'esprit vos idées de transparence et de lumière. Et le miracle va enfin se produire. La lumière du jour va allumer votre vitrail. Le soleil va lui donner la vie et le mouvement. Votre création va se modifier à chaque instant, selon l'heure du jour. Vous avez enfin réalisé une image vivante. » (in Vitraux d'artistes, E.V.T.A., Ateliers Loire, Lèves, 1993)

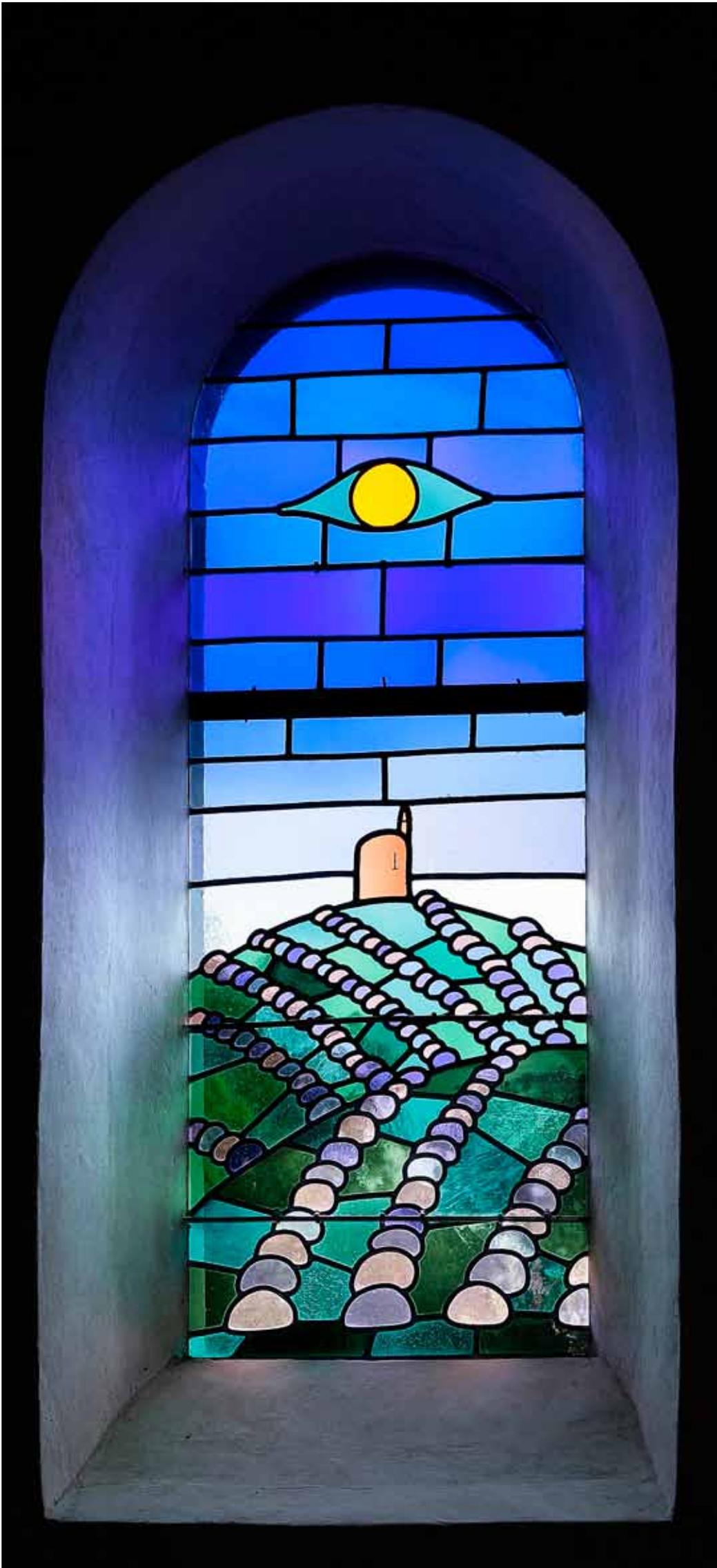
Chapelle de Pise, Logrian-Florian (Gard).  
Vitraux de Jean-Michel Folon, 1998.  
Réalisation ateliers Loire, Lèves.





Chapelle de Pise, Logrian-Florian (Gard).  
Jean-Michel Folon, L'arbre d'or, 1998.  
Réalisation ateliers Loire, Lèves.

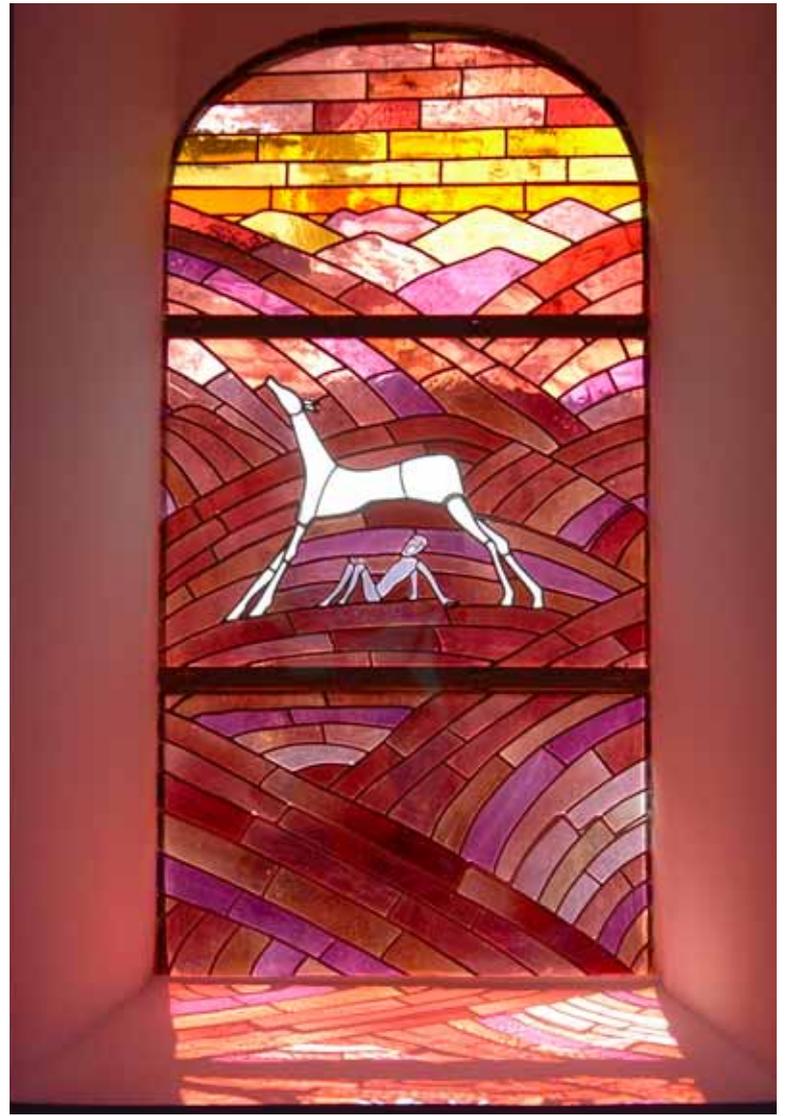




Chapelle de Pise, Logrian-Florian (Gard).  
Jean-Michel Folon, La tour de Constance, 1998.  
Réalisation ateliers Loire, Lèves.



Église Saint-Étienne, Waha (Belgique). Jean-Michel Folon, La condamnation de saint Étienne, 2004. Réalisation ateliers Loire, Lèves.  
 « Au sud du transept de Notre-Dame de Paris (XIII<sup>e</sup> siècle) : les juifs, coiffés d'un bonnet pointu, écoutent avec irritation en se bouchant les oreilles, et le font lapider. »



Église Saint-Étienne, Waha (Belgique). Jean-Michel Folon, Saint Étienne allaité par une biche blanche, 2004. Réalisation ateliers Loire, Lèves.  
 « Il trouva l'enfant allaité par une biche blanche. »



Église Saint-Étienne, Waha (Belgique). Jean-Michel Folon, baies hautes, Les oiseaux, 2004. Réalisation ateliers Loire, Lèves.



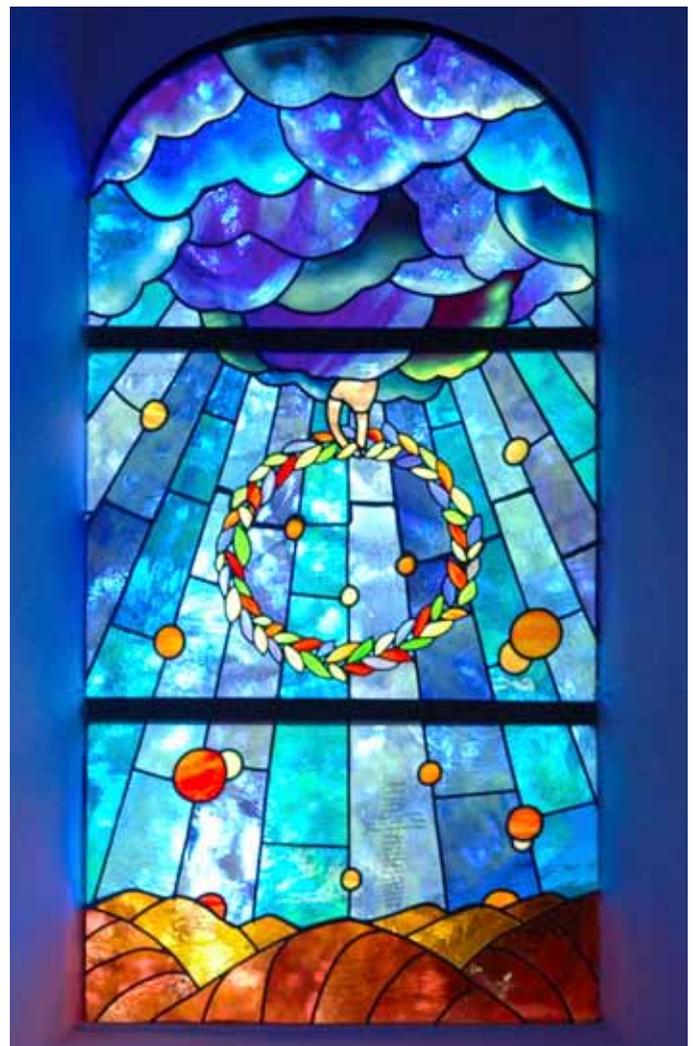
Église Saint-Étienne, Waha (Belgique). Jean-Michel Folon, La lapidation de saint Étienne, 2004. Réalisation ateliers Loire, Lèves. « Cette grêle de pierre aurait fait au martyr l'effet d'une douce pluie de flocons de neige. »



Église Saint-Étienne, Waha (Belgique). Jean-Michel Folon, Saint Étienne prie le ciel, 2004. Réalisation ateliers Loire, Lèves. « Saint Étienne est assisté par un ange souffleur ou par la colombe du Saint Esprit. »



Église Saint-Étienne, Waha (Belgique). Jean-Michel Folon, Les trois calices, 2004. Réalisation ateliers Loire, Lèves. « L'un des vases d'or contenait des roses rouges. Les deux autres des roses blanches. Le vase de roses rouges marque le cercueil de saint Étienne qui seul a mérité la couronne du martyr. »



Église Saint-Étienne, Waha (Belgique). Jean-Michel Folon, La couronne de gloire, 2004. Réalisation ateliers Loire, Lèves. « La main divine apparaît dans le ciel pour apporter au martyr la couronne. »

# Bernard Foucher

Né en 1944 à Orléans. De formation autodidacte, Bernard Foucher est peintre, graveur, sculpteur, auteur de vitraux depuis une trentaine d'années. Entre 1974 et 1986, il réalise de très nombreux ensembles en dalles de verre aux ateliers de l'abbaye de Fleury, à Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret). Ses œuvres d'art sacré, mobilier liturgique et objets cultuels, sont autant de sculptures. Les œuvres *Alphabet Existentiel*, débutées en 1973, sculptures-signes en acier découpé, ont donné leur nom aux éditions de livres d'artistes que Bernard Foucher a créées en 1999, grâce à sa rencontre avec le poète Michel Lagrange et l'imprimeur-typographe Jean Hofer. La volonté de « rendre mémoire » traverse ses différentes expressions : en peinture, de grandes toiles, laissées libres de châssis, sont des empreintes teintées (abbaye de Léoncel (Drôme), 2000) ; « à travers les sculptures-stèles, on rejoint l'idée de mémoire, de signe vivant lié aussi bien à la vie qu'à la mort. » ; *Mémoire et Mémorial* sont deux livres-stèles, hommage aux victimes de l'ex-Yougoslavie (2001).

C'est la découverte du livre *Les vérités d'un fleuve*, qui a conduit le père Laurent, curé de la paroisse de Notre-Dame-des-Foyers d'Orléans, à s'adresser à Bernard Foucher pour réaliser l'ensemble de vitraux dédié aux sept moines trappistes de Tibhirine (Algérie), assassinés en 1996 (48 vitraux exécutés aux ateliers Loire, 2004). Les vérités d'un fleuve se composent d'une aquarelle continue de plus de six mètres inspirée du texte de Michel Lagrange sur la Loire (éd. Alphabet Existentiel, 2001), dont on retrouve l'esprit de déploiement dans les vitraux de la nef. « J'ai essayé de concevoir la grande verrière et le lieu de mémoire de cette église un peu comme un livre. » Ainsi, Bernard Foucher choisit les textes, extraits de lettres des frères et de poèmes du frère Christophe, en raison de leur portée poétique ou prémonitoire, afin de parler au plus grand nombre, au-delà des confessions. La graphie et la disposition de ces poèmes ont été respectées et traduites en « écriture de lumière » (par enlevés de grisaille). Conçues pour être lues de bas en haut ou de gauche à droite, les phrases s'associent de différentes manières, pour nous dire par exemple, que « la lumière n'est pas inaccessible, simplement à hauteur d'enfant, elle ne demande qu'à s'offrir ». « Pour ce chantier j'avais vraiment envie de trouver une technique qui corresponde à mon désir d'espace et de pureté, qui m'affranchisse totalement de la contrainte du découpage par le plomb, ciment ou résine, pour intervenir sur le vitrail comme un peintre. Je me suis retrouvé dans la position de mes débuts, quand j'ai commencé la dalle de verre, celle de construire un langage. Je tenais à ce que les textes des moines de Tibhirine soient très présents. J'ai fait œuvre de modestie dans les couleurs et l'intervention plastique, de manière à ce qu'il y ait un équilibre entre texte et couleur, afin que les vitraux amènent à la réflexion et la possession personnelle de ces textes. »

Bernard Foucher connaît les possibilités du verre industriel peint et surcuit employé ici, grâce à l'œuvre de Louis-René Petit, rencontré aux ateliers de Saint-Benoît. « La technique des verres industriels thermoformés deviendra une tendance majeure, c'est un domaine intéressant où on ne maîtrise pas tout, et où il y a encore à découvrir. » De très nombreux essais ont été menés avec Bruno Loire pour atteindre la qualité de nuances et de limpidité des maquettes aquarellées, obtenue par superpositions de deux grisailles et d'un émail en cuissons successives, passées à l'aérographe pour l'unité de l'ensemble puis au pinceau. « Il est évident que le côté restreint de la palette de grisailles amène à densifier et simplifier votre technique. Dans mon travail de vitraux, j'ai besoin d'espace. Je travaille avec l'espace et j'évite qu'il soit trop fermé, trop coloré, quitte à avoir une apparente simplicité. Je cherche à amener le regard des fidèles à rentrer dans un espace spirituel, un espace de la couleur : un voyage de l'esprit. »

De cette expérience est née l'idée des sculptures-livres ou *Livres de Lumière*, réalisée en 2005 avec la même technique verrière. « Je trouve que la poésie et l'écrit demandent à être mis en lumière dans une présentation particulière. C'est une structure en bois peint et gravé qui forme un tout où le texte peut être lu en transparence. Les *Livres de Lumière*, comme les sculptures *Habitacles*, sont des sculptures-lieux dans lesquelles on pourrait presque rentrer, se réfugier et méditer, avoir tout un environnement pénétrant, comme c'est le cas d'une église, d'une architecture. » La graphie est celle des poètes, reprise au plus près par l'artiste. Le bleu accompagne la poésie d'Hélène Cadou, ici dans le verre comme dans les livres : « il y a quelque chose de très intérieur quand on rentre dans cette couleur ». Le brun est choisi pour le vitrail avec le poème de Michel Lagrange : « L'ombre ajoutée à l'ombre émet de la lumière ».



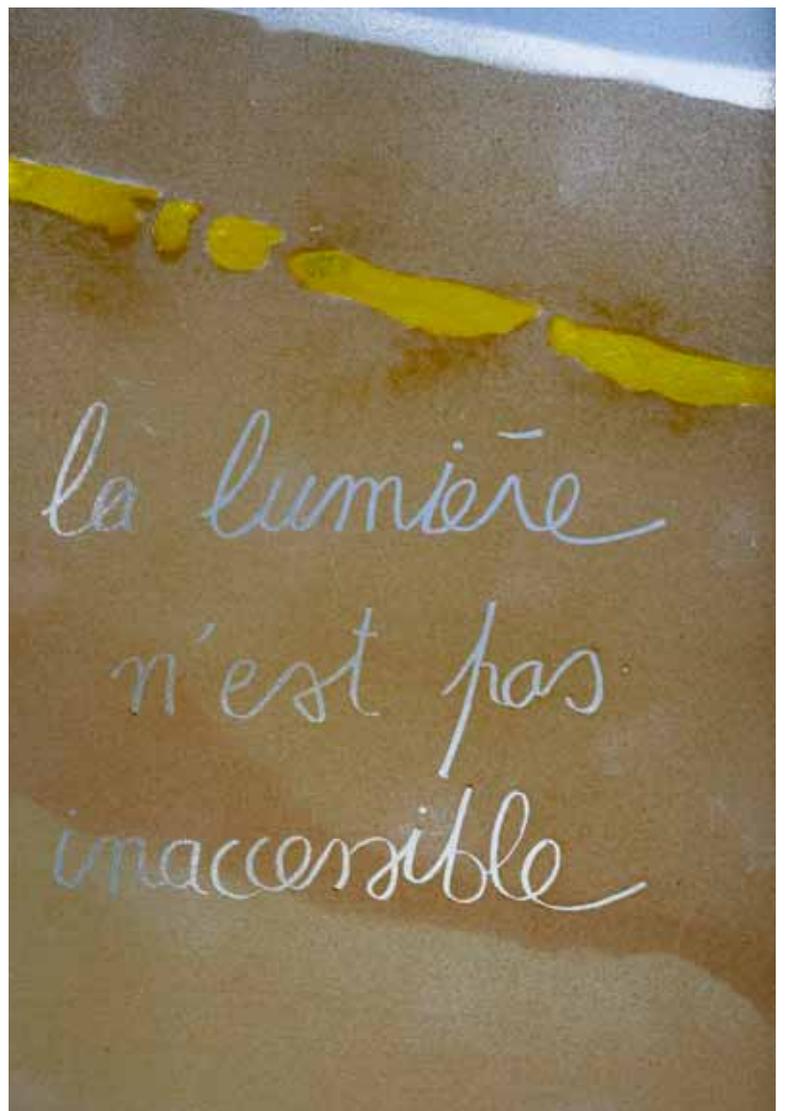
Livre de lumière, détail, verre peint.  
Réalisation ateliers Loire, Lèves.



Livre de lumière, Bernard Foucher, sculpture, bois, verre peint,  
poèmes d'Hélène Cadou, 2005.



Livre de lumière, Bernard Foucher, sculpture, bois, verre peint,  
poèmes de Michel Lagrange, 2005.



Bernard Foucher, vitraux de l'église Notre-Dame-des-Foyers, détail,  
Orléans, 2004.



Bernard Foucher, vitraux de l'église Notre-Dame-des-Foyers, Orléans.  
Réalisation ateliers Loire, Lèves, 2004.  
Fenêtres hautes et, ci-contre, grande verrière du chœur.



# Gilles Ganachaud

Né en 1946 à Pouzauges.

Formation de peintre à l'école des Beaux-Arts de Nantes. Plasticien en environnement pour la ville de Chartres depuis 1987. Son travail personnel se développe par la peinture, la sculpture mixte incluant des vitraux, et aussi par la scénographie d'expositions dont il crée chaque élément. Réalise l'exposition d'œuvres monumentales de Salvador Dali (place Vendôme, Paris, 1995) et celles du groupe Hermès : œuvres d'orfèvrerie de Puiforcat, Jardins de Bagatelle, 1995 ; Les Traces du Cheval à Paris, exposition présentée aux États-Unis en 1996.

Par ses scénographies et ses œuvres sculptées, Gilles Ganachaud conduit sa recherche sur « le rapport d'espace entre la couleur et le volume », ou comment couleurs, lumières, matériaux et sons interviennent dans la construction et l'appréhension de l'espace, que celui-ci soit en extérieur ou intérieur, et quelles qu'en soient ses échelles. Ses réalisations jouent sur la mixité des matières et des formes, comme des sujets. Sensible à l'écologie, Gilles Ganachaud nous incite à cette réflexion sur les changements d'état des natures qui composent notre monde, et où la pollution est devenue, à bien des égards, « la couleur locale » de notre temps.

Les Arbres de lumières, peinture sur altuglas (2004) font une allusion à une idée de vitrail-sculpture, destiné à l'espace urbain. Les nouveaux aménagements de la ville de Chartres ont conduit à couper des arbres. Gilles Ganachaud souhaitait les rappeler en plaçant « des lumières de verre et des ors dans les enfourchements ».

« Avec les travaux, on s'aperçoit de la richesse cachée des sous-sols de la ville, de notre histoire avant la construction de la cathédrale ». La géologie, la gemmologie, l'archéologie sont sources d'inspiration de ses œuvres qui nous renvoient à « l'écologie, les rythmes de vie et les rythmes de mémoires ». Lumières du sol (dalles conçues pour l'an 2000) sont « des rêves de lumières, à la recherche de paysages imaginaires dans le sol ».

Un premier élément de parcours incrusté dans le sol, mémorise l'incendie de la cathédrale (rue aux Herbes, Chartres, 1994). La légende rapporte que les verres et les plombs fondus auraient formé un torrent jusqu'à l'Eure. Cette sculpture composée de verres incrustés rougeoyants évoque ce « marquage de l'espace urbain ; la ville de Chartres a son sous-sol incrusté de tessons de verre ».

Les carrières de Berchères regorgent de couleurs différentes de terres, de résidus de verre et de cuivre qui lui inspirent des « sculptures mixtes ». Les veines alvéolées de ces pierres sont comblées d'éclats de dalles de verre bleues « chartraines », tonalité par ailleurs dominante de ses œuvres. « J'ai été initié au bleu par Gabriel Loire avec lequel j'ai eu la chance de collaborer peu de temps avant sa disparition et auquel je rends hommage. »

De la transposition de sa peinture sur le matériau du verre, est venue l'idée, vers 1999, d'œuvres entièrement consacrées à la lumière, peintes sur les deux faces d'une feuille d'altuglas, où « les jeux sur les strates de peintures » obstruent la lumière sur l'envers, et la recherchent sur son endroit par des enlevés. La réflexion sur la mixité minérale donne naissance, vers 1992, au thème des Mutations, seul aspect figuratif de son œuvre. Il crée un bestiaire moderne, peuplé d'êtres hybrides, inspiré aussi d'une forme de mixité aquatique, telle la lagune vénitienne, qu'il fréquente régulièrement, et qui représente à ses yeux un vivier des possibles, des imaginaires. « Ma première peinture en référence à la lagune est déjà une interprétation de la pierre de Berchères par les couleurs de sables, de blancs et de bleus. La lumière vient par-devant, les bleus sont plus lointains » (Lagune, 2004)

La sculpture-vitrail monumentale Vingt-et-une-Femmes-Vingt-et-un-Siècles, exprime l'idée d'« êtres en attente de vivre un autre monde » (2006). Œuvre mixte composée d'un verre thermoformé aux effets de loupe, éclats de verre inclus dans de la résine, verre antique sérigraphié, or fusionné, miroir au sol, fer à béton, réalisée aux ateliers Loire.

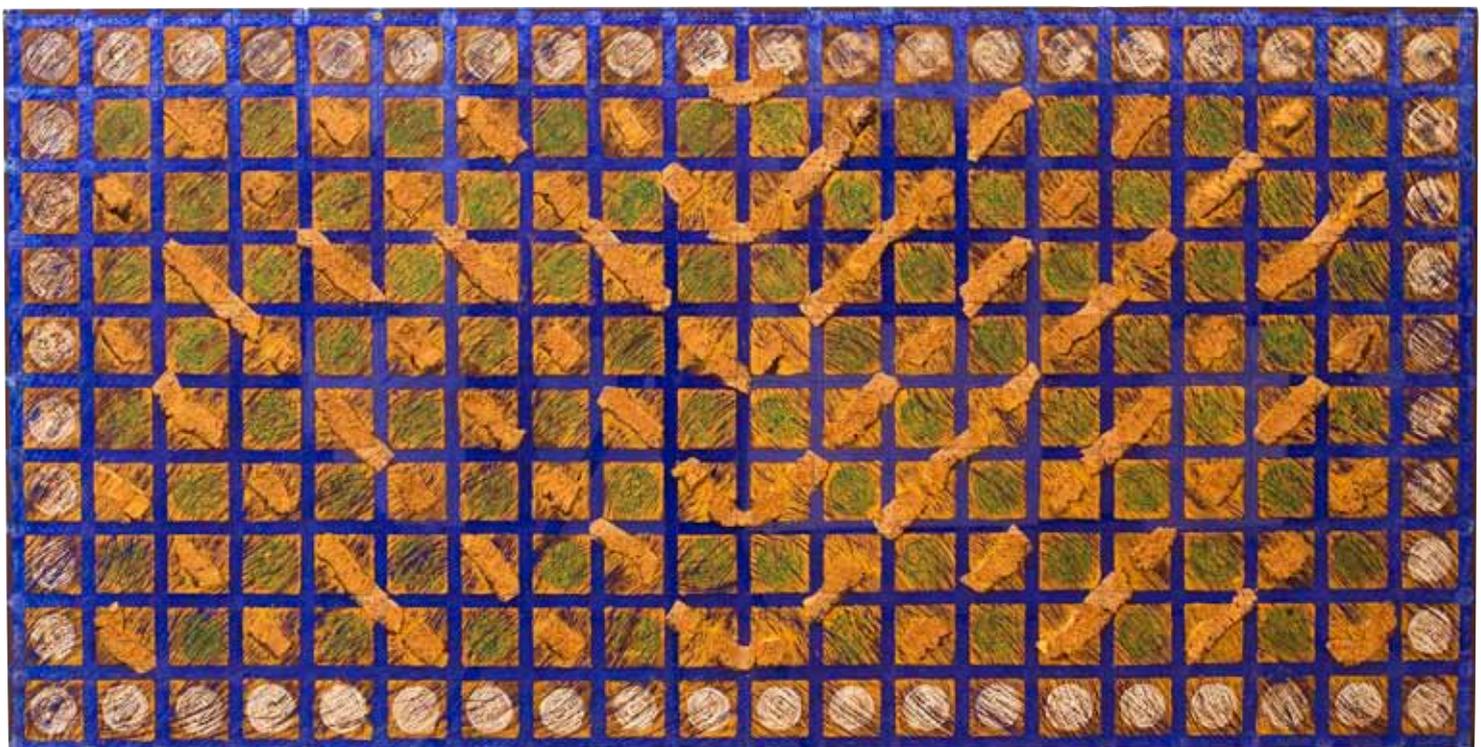
Calendrier du XXI<sup>e</sup> siècle (2000) représente « les mutations du carré » (quatre dalles de verre sur socle, incrustées de cuivre, d'éclats de pierre, serties de cuivre, terre, résine, métal). Avec la récente série Les Extractions (6 pièces, 2006) « au hasard des formes, j'ai retrouvé l'origine de mon travail. Il s'est terminé par le concept même, l'idée première ».



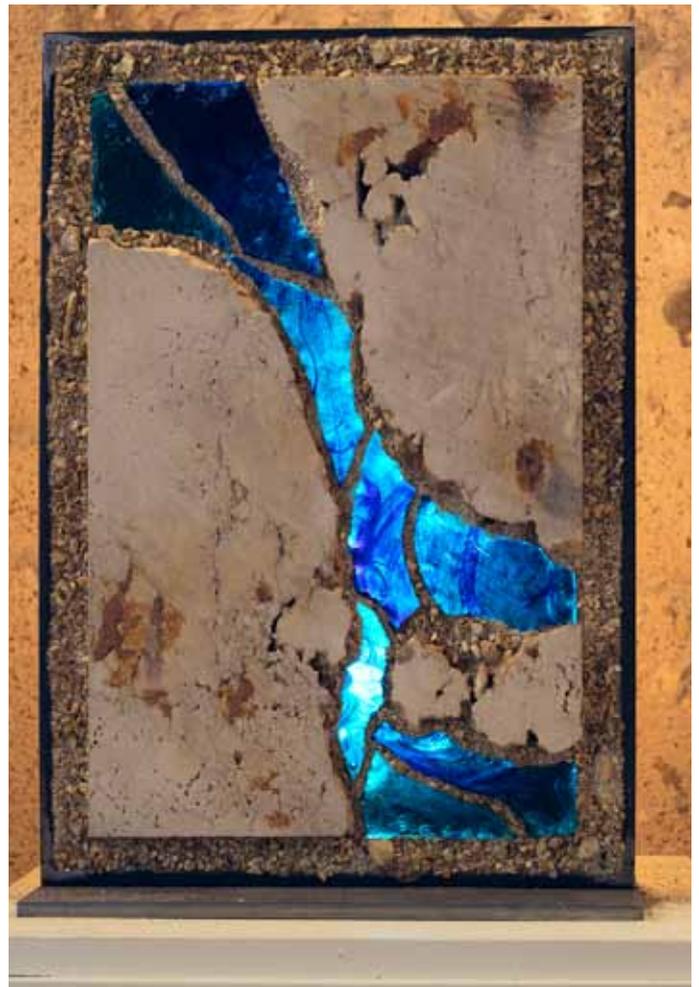
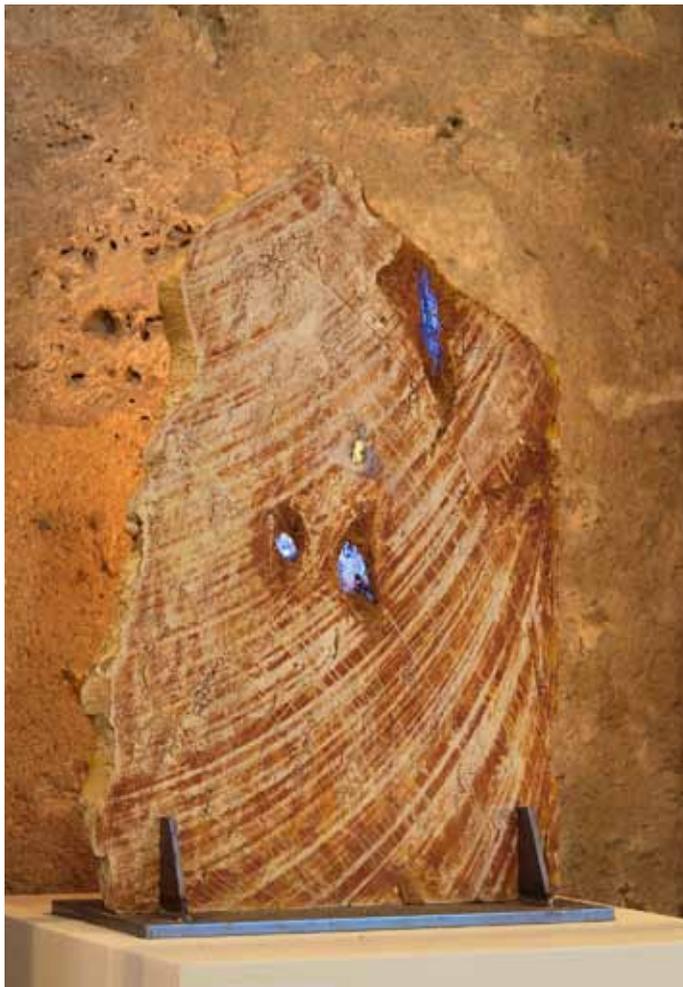
La saline du verger, peinture sur altuglas, 154 x 105 cm, 2004.



Les arbres de lunes, peinture sur altuglas, 185 x 100 cm, 2004.

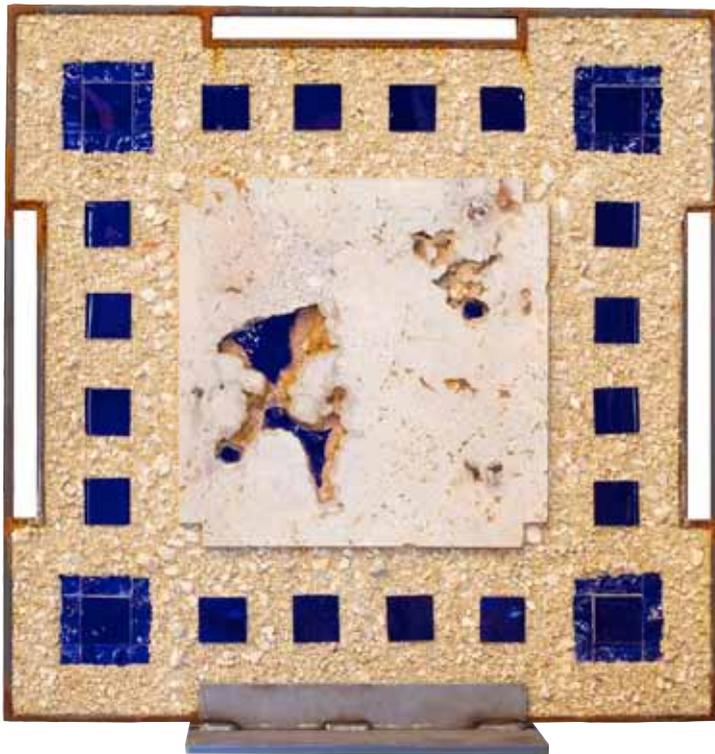
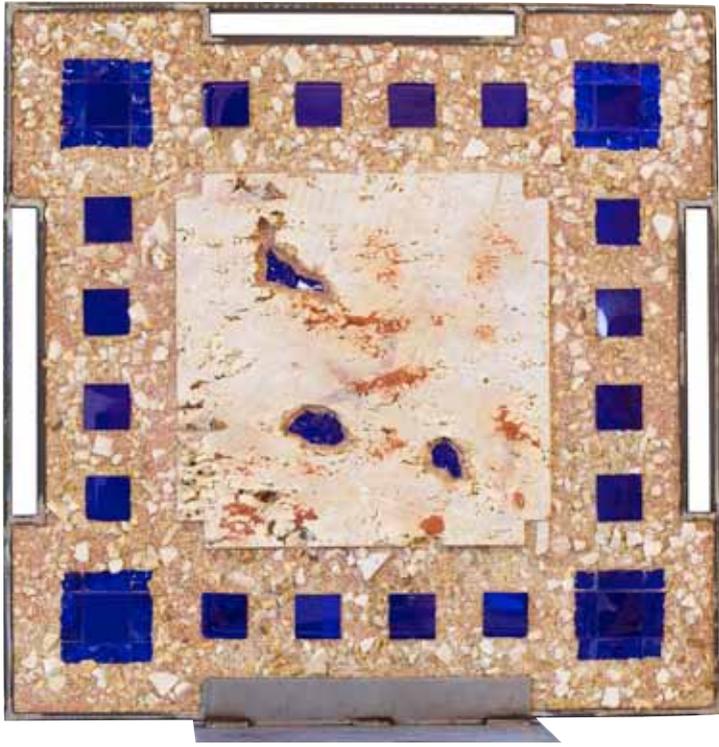


Le liège d'Évora, peinture sur altuglas, 103 x 203 cm, 2006.



Gilles Ganachaud, Extractions I-III, pierres de Berchères incrustées, 2006.

Gilles Ganachaud, Vitrail mosaïque, 2001.



Gilles Ganachaud, Vitrail mosaïque I-IV, 2000.



Gilles Ganachaud, Les grandes palines, peintures sur altuglas, 200 x 75 cm, 2006.



Les grandes palines



Le Duc d'Albe - I  
Gilles Ganachaud, peintures sur altuglas, 200 x 75 cm, 2006.



Le Duc d'Albe - II

# Gérard Hermet

Né en 1937 à Saint-Geniez-d'Olt. Diplômé de l'école nationale supérieure des Métiers d'Art en 1959. Académie Met de Penninghem. Atelier à Paris, Épinay-sous-Sénart (Essonne), puis reprise de l'atelier Lorin de Chartres avec Mireille et Jacques Juteau en 1973. Un des fondateurs du groupe Hyalos en 1977. Parallèlement à son activité de verrier, Gérard Hermet poursuit son travail de peintre. Créations d'ensembles en dalles de verre ou vitrail traditionnel, comme à l'église Notre-Dame de Douai (transept sud, 1979). Collaboration avec des artistes comme Alfred Manessier et Alirio Rodriguez. Parmi ses dernières créations d'ensembles : Limeuil (Dordogne), église Saint-Martin, 2000 ; Forges (Seine-et-Marne), église, 2000 ; Le Vaudoué (Seine-et-Marne), église, 2006.

« Notre profession est la seule où la lumière est dans la couleur. La transformation de la couleur par la lumière est très complexe ».

À la collégiale Notre-Dame de Vernon (Eure), les sujets associés aux baies, comme ceux de la Vierge, du Christ, du Rosaire et ses saints, sont traités par la fluidité des champs colorés, une large gamme de demi-teintes et de gris qui équilibrent les couleurs plus vives. Les amples mouvements des compositions respirent grâce à la précision des choix de coloration. Ce grand ensemble achevé en 1996 (18 baies, 230 m<sup>2</sup>) s'associe aux réalisations antérieures de l'atelier Bony.

« Le groupe Hyalos a rassemblé deux générations de créateurs allant vers le même but qui était de défendre l'aspect créateur du peintre verrier. Or cette réalité reste encore à reconnaître aujourd'hui. Mon critère, est de réaliser des choses qui nous plaisent ».

Gérard Hermet rencontre Alfred Manessier (1911-1993) à l'occasion du projet de vitraux de l'église Sainte-Bénigne de Pontarlier (Doubs), débuté en 1973. Le peintre avait choisi l'atelier de François Lorin pour exécuter ses vitraux, dont les premiers, à l'église des Bréseux (Doubs) entre 1948 et 1950, si essentiels dans l'histoire du vitrail contemporain (premier ensemble de vitraux non-figuratifs posé dans un édifice ancien ; emploi de verres antiques non peints, absence de bordure).

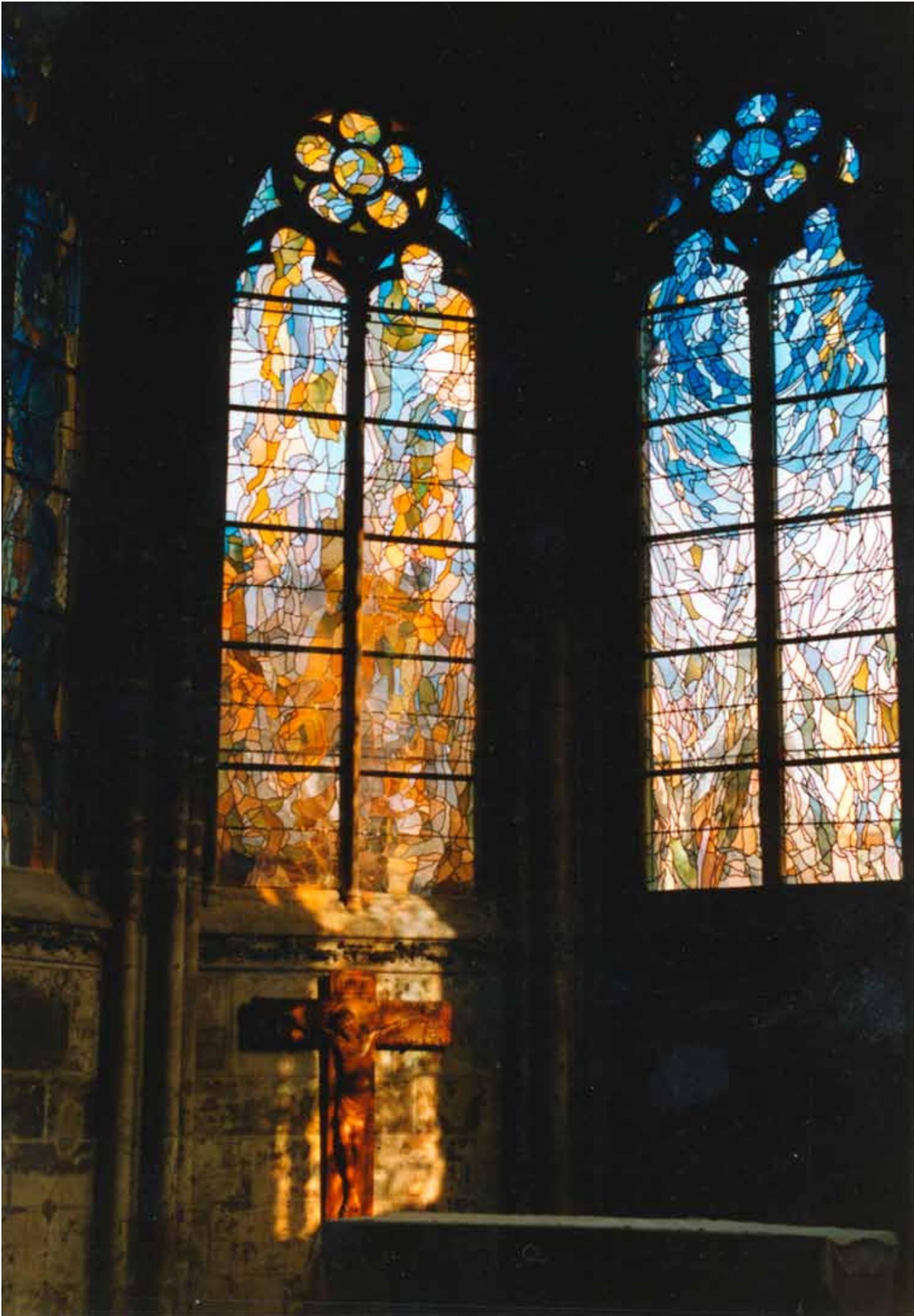
Gérard Hermet dit avoir été bouleversé par sa façon de travailler. « Il m'a poussé à la recherche, à évoluer. Se donner des thèmes et travailler cette contrainte par le graphisme et la coloration. »

« Par chance, avec Manessier, nous avons le même œil ». Après les premiers chantiers où le choix des colorations s'est décidé en commun, la traduction des maquettes a été entièrement confiée à Gérard Hermet ; parmi ces ensembles : Locronan (Finistère), chapelle Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle, 1985 ; cathédrale de Saint-Dié (Vosges), 1986 ; Abbeville (Somme), église du Saint-Sépulcre, 1982-1993, et aussi Brême, Berlin.

En 2000, Gérard Hermet conçoit les vitraux de l'église Saint-Martin de Limeuil (Dordogne), dont une baie en hommage à Alfred Manessier avec lequel s'était tissée une relation d'amitié et de fraternité.

Pour Gérard Hermet, couleur et idée se répondent, par exemple au sein d'une œuvre conçue dans le cadre du millénaire de la cathédrale de Chartres, où par les tons rouges, il s'agit d'« évoquer quelque chose qui se construit en montant » (glaces peintes au rouge de cuivre, cuissons aux ateliers d'Hervé Debitus, Tours, 2006).

« La cathédrale de Chartres, que l'on voit tous les jours, est tellement présente, que d'une certaine façon, elle y est et elle n'y est plus ».



Gérard Hermet, vitraux de la collégiale Notre-Dame, Vernon (Eure), 1994.

# Bertille Hurard

Née en 1961 à Rouen. Après une carrière dans l'industrie pharmaceutique, Bertille Hurard choisit de se consacrer à l'art du vitrail. Formations plurielles : soufflage du verre avec Pedro Veloso, design et architecture d'intérieur avec Pierre de Laubadère. Fusing, thermoformage et pâte de verre avec Martine et Jacky Perrin, Franck van den Ham, Antoine Leperlier. Vitrail traditionnel au plomb au Centre international du Vitrail en 2006. Ouverture de son atelier en Eure-et-Loir en 2002, transféré dans les Yvelines en 2005. Depuis 2003, commandes de vitraux pour les particuliers, seule ou en collaboration avec des architectes. Création de portes, de décors verriers et d'éléments d'architecture : géométrie alternée de carrés de couleurs primaires, structure de bois, pour l'habillage d'un mur en pavés de verre (Sartrouville, 2006). Participation à de nombreuses expositions et salons consacrés aux métiers d'art, au design et à la sculpture, en région parisienne et en Eure-et-Loir. Elle crée vitraux, sculptures, objets décoratifs, luminaires et bijoux. Présidente de l'Association des Verriers de Chartres et d'Eure-et-Loir. Elle enseigne également au sein de son atelier.



Printemps-vitalité, vitrail, verre fusionné, 2006.

La rencontre avec le verre est d'abord, dans le parcours de peintre de Bertille Hurard, la quête d'un matériau, spécifique, qu'elle définit comme « idée-matière ». Elle se tourne vers les techniques de vitrail sans plomb, fusing et thermoformage, qui correspondent à son désir d'aborder la couleur et la lumière. « Elles me conviennent parce qu'elles permettent une grande diversité de créations. Il n'y a pas de limite de traits, on peut jouer avec la forme et pas forcément en plan ». Elles rendent possible l'éclectisme qui lui tient à cœur, tant dans « la liberté de traitement des matières », des productions – de la décoration à l'art monumental –, que dans les thèmes suggérés par ses œuvres.

« Ces créations sont évocatrices, laissant la porte ouverte à l'évasion poétique et à l'imagination de chacun. Les thèmes que j'aborde sont le reflet de mes réflexions ou le reflet du spectacle du monde. »

Chemins de vie (salon Équip'baie, Paris, 2004), l'une de ses premières œuvres, est une « silhouette qui prend son envol », faite de billes prises entre deux lames de verre thermoformées. La forme se construit par la couleur, concentrée et ponctuée dans le champ du verre resté nu, sa densité « respire » par les grandes surfaces restées incolores. « Toutes les générations ont joué aux billes, mais emploient différents langages lors du jeu. À la base, les couleurs les plus sombres vont vers les plus claires, une courbe vers la sérénité des teintes claires, en quête de connaissance ». Exécutions différentes d'un même sujet par inclusion d'autres verres, ou d'oxydes variés. « Les inclusions dans le verre c'est comme en chirurgie, la greffe prend quand les tissus ou les organes sont compatibles. Le verre, c'est lui le maître ».

Le panneau De qui sommes-nous les marionnettes ? (2005) se rapproche d'une peinture d'enfant, à grands aplats de couleurs unis et translucides, et « des marionnettes de verre en trois dimensions, qui bougent. Un thème qui n'a pas d'âge, qui apparaît quand l'enfant se pose la question de la vie et de la mort ».

Bertille Hurard réalise aussi des panneaux de forme monumentale : vitraux ou sculptures. Sur la stèle Les couleurs de la vie (2004), un poème de Bertille Hurard est transcrit en verre, par fusion de lettres de couleurs primaires et blanches sur fond incolore. Totem-Torrent, « a l'aspect lisse du galet, sans envers ni endroit. Il y a l'effet de clin d'œil de l'eau teintée incluse dans des pièces travaillées au feu ».

Pour un projet d'église sollicité par l'atelier Peters (Allemagne), Bertille Hurard établit un code de couleur symbolique pour traiter le thème et l'espace monumental.

« Je pense que dans un lieu de culte, mais aussi dans l'architecture civile, il est important d'avoir à proposer un sens, quelque chose de plus qu'un aplats de couleur. Chaque génération a sa propre écriture ; les grandes questions de l'humanité sont toujours là. Le vitrail doit pouvoir ressourcer, redonner de l'énergie. Qu'il y ait de l'esprit est un élément majeur ». Dans l'architecture civile, le vitrail peut être « un pilier de l'édifice », ou « un fondu-enchaîné, qui se fait oublier et joue la main dans la main avec les autres éléments. Ne pas toujours emporter la vedette est question de dosage et d'intention ».

« Je suis devenue amoureuse de la Beauce pour ses intensités de couleurs, ses variations de lumières. Elle est très graphique. C'est la ligne de vue, la mer-horizon, l'infini, l'impression de respirer et de ne pas être limité. De loin, la cathédrale est fabuleuse, compte tenu de sa position dominante, l'édifice surdimensionné crée un effet de deux échelles, de deux mondes différents. »



Bertille Hurard, Chemins de vie, verres thermoformés, inclusions, 2004.



Bertille Hurard, Totem-Torrent, verres fusionnés, 2006.

# Mireille Juteau

Née en 1931 à Marseille. Formation à l'art mural et au vitrail, à l'école nationale supérieure des Métiers d'Art, où elle rencontre son futur mari Jacques Juteau en 1949. Expose au Salon d'Automne et au Salon des Artistes décorateurs à partir de 1955. Présidente de la section d'art mural et décoratif du Salon d'Automne. Réalise des œuvres d'art mural, vitraux, mosaïques, tapisseries, et des émaux sur cuivre. Développe la marquetterie de verre ou « vitrail sans plomb » (verre et silicone) dès le milieu des années 1970, notamment dans des réalisations pour des écoles en région Pays-de-la-Loire, et des œuvres exposées avec le groupe Hyalos, dont elle est co-fondatrice. En 1973, elle reprend l'atelier Lorin à Chartres avec son mari Jacques Juteau et Gérard Hermet. Mireille Juteau crée des ensembles pour des édifices en collaboration avec des artistes (Jean-Pierre Raynaud, abbaye de Noirlac, Cher, 1976-1977) ou avec des œuvres personnelles en verres antiques peints.



Église de Garnay, vitrail de Mireille Juteau, 1998.

Intervenir dans l'architecture, ancienne ou moderne, requiert de trouver une composition « propice à la destination de l'édifice », et cette démarche nécessite « d'être sincère vis-à-vis d'une spiritualité personnelle ». « Créer une atmosphère colorée qui exercera une influence psychologique. C'est cette dimension psychologique de la couleur qui m'intéresse ».

La couleur est progression qui compose le vitrail et l'espace, par exemple l'Arbre de vie de l'église de Jambville (Yvelines), 2000-2001. Pour la chapelle d'Ermont (Val-d'Oise), en 1992, qui est un lieu d'exposition et de concert, Mireille Juteau a travaillé sur la « recomposition blanche de la lumière, en équilibrant les tons froids et chauds », à partir de verres blancs, opalescents, et une gamme de gris-mauves et gris-verdâtres.

« En opposition à la peinture de chevalet, la peinture sur verre ne doit pas déranger puisqu'elle n'est pas isolée. Même une restauration est une création, car elle doit remplir le même rôle de fidélité à un esprit des lieux. » L'approche conceptuelle doit être équilibrée par un sens esthétique du lieu, comme c'est le cas à Fontmorigny (Cher, 2003-2004), par exemple, où l'œuvre contemporaine perpétue la lumière cistercienne.

À l'église de Saint-Symphorien-sur-Coise (Rhône), en 1998, la grande baie tripartite compose des colorations chaudes (rouges, roses et blancs), au dessin irrégulier conçu pour qu'il n'y ait aucune perte de verre. Le même principe de vitrerie est appliqué à l'ensemble de l'église de Garnay (Eure-et-Loir), avec une demande de figuration pour le chœur (Ascension et deux saints, 1998).

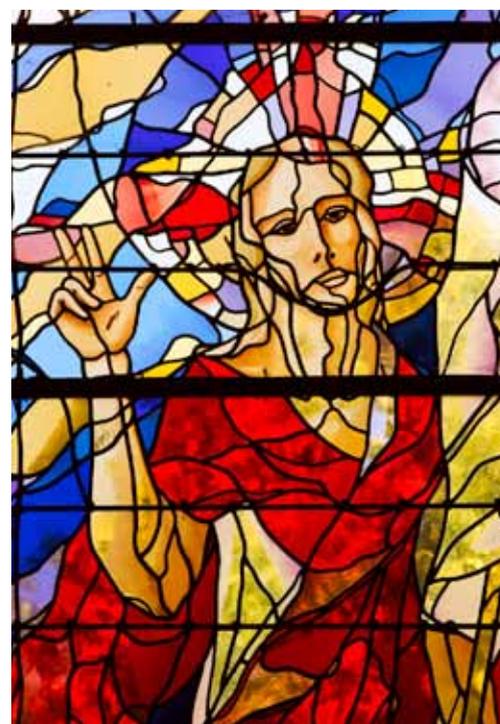
À l'ancienne abbaye cistercienne Notre-Dame-la-Royale de Maubuisson (Val-d'Oise), Mireille Juteau réalise une composition géométrique basée sur le carré, allant des teintes vertes jusqu'aux bruns.

En ce qui concerne les architectures neuves, elle regrette que le vitrail ne soit pas encore assez prévu dès la conception, notamment pour des vastes baies vitrées. La cohérence entre l'œuvre et le lieu n'en est que plus difficile à trouver et les difficultés techniques sont importantes. Les propositions du groupe Hyalos restent toujours d'actualité: « montrer qu'aujourd'hui l'artiste peintre et le maître verrier ne font qu'un ». Selon Mireille Juteau, « cette action a été éphémère, mais elle a cependant contribué à changer un état d'esprit » que partagent les créateurs de vitraux actuels. Ses dernières recherches s'orientent sur « le traitement et la structure des morcellements de la matière, en glaces émaillées ».

Les expositions sont l'occasion « de réaliser des vitraux de création libre, d'exprimer les rêves inassouvis » en dehors de toute contrainte architecturale.

Dans le cadre du millénaire de la cathédrale de Chartres, elle a créé trois œuvres associant jaunes d'argent et émaux bleus sur verres antiques blancs et de couleur. L'une d'elle, Trivium, est un « hommage à l'efflorescence de l'esprit de l'école de Chartres qui a rayonné sur le reste du monde. En tant que summum dans l'art occidental, la cathédrale de Chartres est un des fondements de notre société ». Mireille Juteau est particulièrement attachée à la qualité du trait de grisaille des fenêtres hautes « au dessin admirable, sans effets, qui contient l'essentiel qui suffit pour montrer tout ».

Vitraux de l'église de Garnay (Eure-et-Loir),  
Mireille Juteau, 1998.  
Fenêtres du chevet et détails.



# Gérard Lardeur

1931-2002, Paris. Formé à l'école nationale des Arts Décoratifs, l'école nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris. Fils du maître verrier Raphaël Lardeur (Paris), il réalise ses premiers vitraux en 1953 pour Fonches-Fonchette (Somme). En tant que sculpteur, il expose à partir de 1958. Chargé de cours en Sorbonne de 1978 à 1980. Gérard Lardeur nous laisse une œuvre considérable de vitraux, avec environ soixante-dix sites religieux recensés à ce jour en France, dont de nombreux ensembles : Lille (Nord), couvent des dominicains, 1957 ; Montrouge (Hauts-de-Seine), église Saint-Luc, 1966 ; Vaucelles (Nord), 1975-1989 ; Brec'h (Morbihan), chartreuse, 1971 ; Cambrai (Nord), cathédrale Notre-Dame-de-Grâce, 1979-1982 ; Strasbourg (Bas-Rhin), église Saint-Thomas, 1984-1985 ; Charleville-Mézières (Ardennes), église Saint-Liè de Mohon, 1986 ; Trédrez-Locquémeau (Côtes-d'Armor), église, 1989-1990 ; Langonnet (Morbihan), église Saint-Pierre-Saint-Paul, 1995 ; Rennes (Ille-et-Vilaine), la chapelle Saint-Yves, 1998 ; Saint-Sauveur (Finistère), église, 1999 ; Matha (Charente-Maritime), église Saint-Hérie, 2000-2001 ; Bords (Charente-Maritime), église, 1997 ; Bannalec (Finistère), église, 2001-2002 ; Calais (Pas-de-Calais), cathédrale Notre-Dame, 1976-2001 ; Biron (Dordogne), église, 2005 ; Saint-Just-Luzac (Charente-Maritime), église, 2005-2006. Ses vitraux sont réalisés à l'atelier de Gerd Fanslau à Chartres.

Pour Gérard Lardeur le vitrail doit respecter l'édifice, ses bâtisseurs, ses fidèles passés, présents et à venir. Le vitrail appartient à tous, une création implique donc des devoirs, une dimension politique placée à l'aune de « la dignité de chacun ». Ses œuvres nous interrogent sur la possibilité de l'expression artistique dans le vitrail, située au-delà de la résolution d'un problème de lumière, celle de la liberté de créer, le risque de la prendre et la responsabilité qui s'en suit.

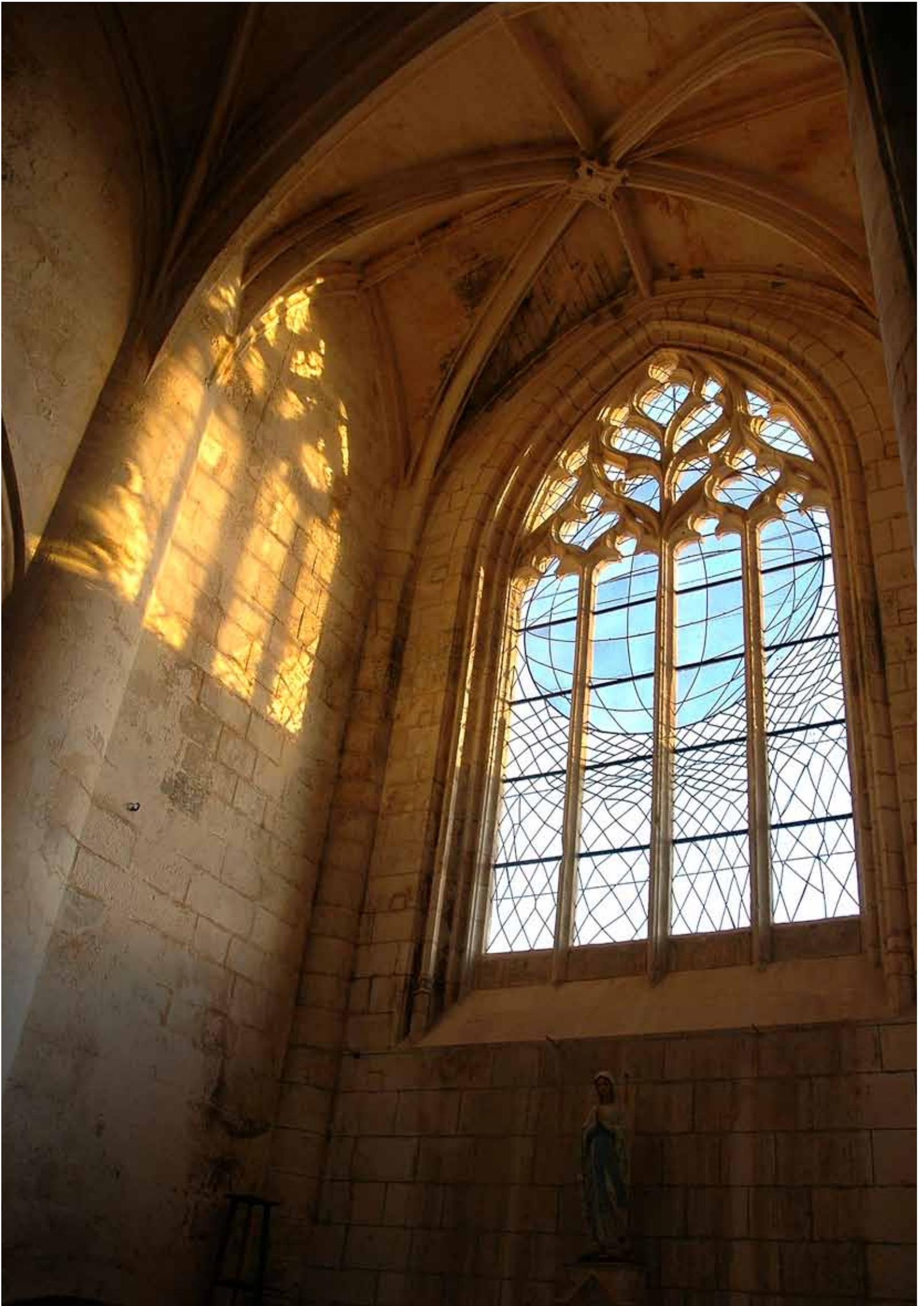
« Sculpter la lumière », expression qu'on lui doit, définit son travail, l'écriture cinétique qui lui est propre et qui met en mouvement l'ensemble des acteurs du lieu ; le réseau de plomb occupe pleinement le plan, ouvre des perspectives, des volumes qui allègent ou font masse, des formes symboliques (cercle, angle), allant jusqu'à l'emploi d'éléments qui prolongent la composition des baies : voiles, miroirs, plaques d'inox, laine de verre, grilles, sculptures. La transparence est une finalité dont il travaille la texture, la « couleur » (contrastes de matières de verre armé industriel et du verre antique très bullé, par exemple), notamment dans le rapport blanc-noir-rouge, le premier dont l'homme indoeuropéen a pu se servir (chapelle Saint-Yves, Rennes).

« J'entends par sculpture ce qui se dit par la transformation d'un matériau, et vitrail ce qui se dit par l'utilisation d'un matériau écran ». « En sculpteur, mon thème essentiel est matière. En verrier, mon thème essentiel est matière. Dans les deux cas, la finalité est transparence absolue. Par matière il faut entendre texture de la lumière, et y ajouter l'irisation, l'opacité, le poids, la masse, le toucher, le vide et le plein, le feu, le bruit, le silence ». « La lumière organise la parole, précise la perception et, par son interruption volontaire, devient une re-création permanente, ou plutôt devient l'instrument d'une re-création ».

« La lumière est un appel. L'homme n'a pas accès au tout, l'importance de l'invisible relève moins de l'action de forces inconnues que d'un manque de dynamique du regard. Chaque partie a un sens, mais l'ensemble des sens ne donne pas forcément le sens du tout. C'est bien le problème de la sculpture qui laisse toujours une inconnue à l'interrogation du regard. La lumière, en revanche, a une source, un centre qui rayonne et donne forme à tout ce qu'elle touche. La lumière détournée donne un second jour... puis un contre-jour ».

« En conceptualisant dans le langage plastique actuel tel qu'il est, excluant toute passion, sinon toute foi, il est possible d'esquiver le mystère, mais le dialogue avec le visible, comme celui avec l'invisible, reste entier ». « Le choix et l'ordonnance des formes permettent de deviner l'invisible. En utilisant un miroir, nous ajoutons au volume un second qui, vu à l'envers, devient son contraire et nous permet de voir le tout. L'objet d'origine définit la source d'un espace qui le dépasse. Le signifiant devient prétexte à un autre signifiant ».

« C'est la relation entre l'autre et le regard qui le cherche. C'est la relation entre la présence et le regard qui la perçoit ».



Église Saint-Just-Luzac, vitraux de Gérard Lardeur, 2006.  
Réalisation Gerd Fanslau, Chartres. Baie du transept sud.





Église Saint-Just-Luzac, vitraux de Gérard Lardeur, 2006.  
Réalisation Gerd Fanslau, Chartres. Baie n°12 du baptistère.

Ci-contre:  
baie du transept nord.



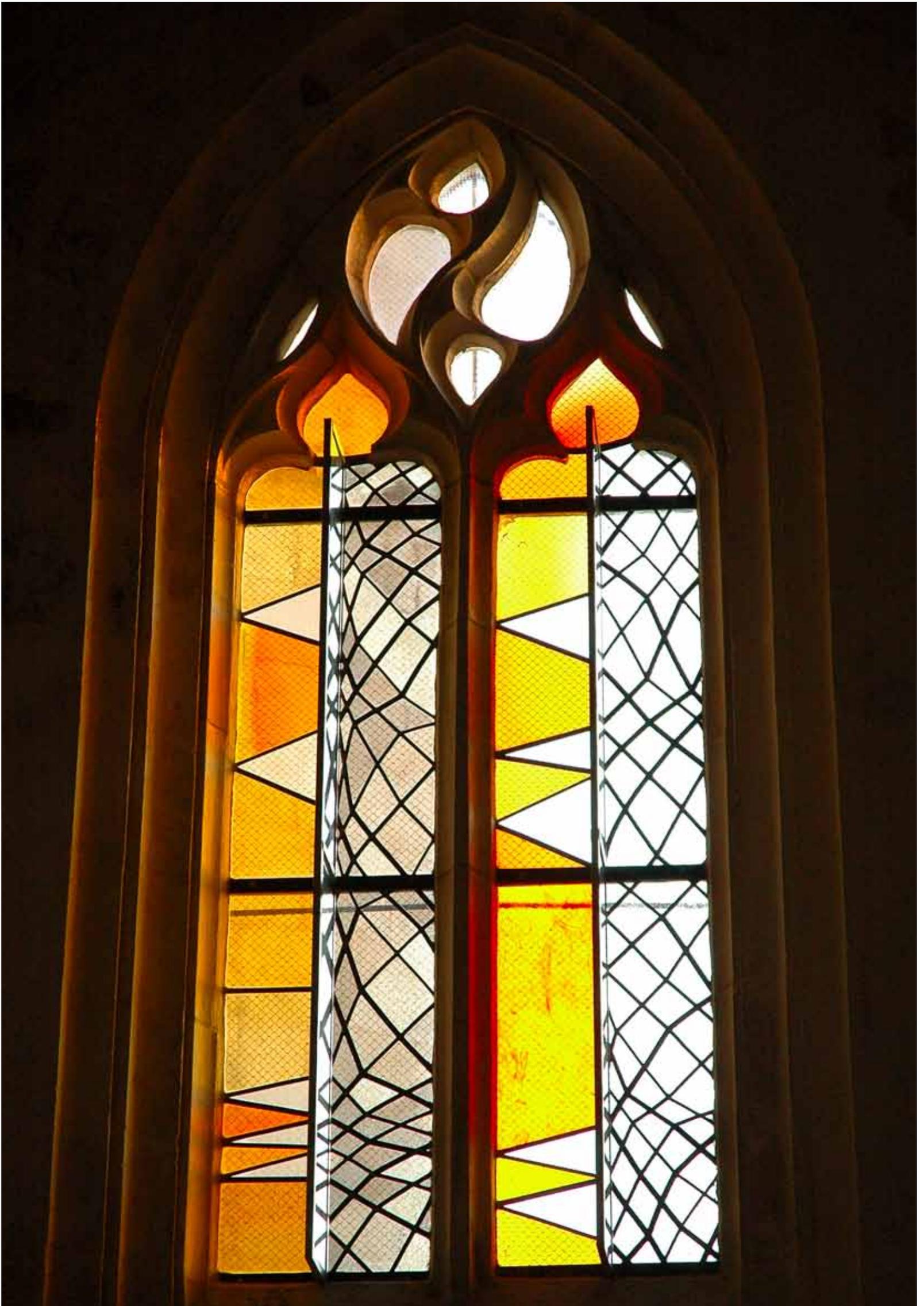
Baie n° 8, bas-côté sud.



Baie méridionale n° 10, vue de l'ouest.



Même baie, vue de l'est.



Église Saint-Just-Luzac, vitraux de Gérard Lardeur, 2006.  
Réalisation Gerd Fanslau, Chartres.  
Verrière du bas-côté sud, dispositif de miroir perpendiculaire à la baie.

# Pierre Le Cacheux

Né en 1946 à Paris.

Diplômé des écoles parisiennes des Arts Appliqués aux Industries, des Arts Décoratifs, des Beaux-Arts, et de l'université. Lauréat de la Casa Velasquez en 1980.

Essentiellement peintre, « son apprentissage de tous les matériaux » lui permet de s'inscrire dans l'architecture pour laquelle il réalise des œuvres monumentales en céramique, béton, peinture murale et sculpture. Il crée pour l'art sacré des autels, du mobilier, et aussi des chasubles tissées au monastère de Notre-Dame-de-la-Merci-Dieu à Saint-Jean d'Assé (Sarthe).



Verre thermoformé, détails.

Le remaniement du chœur de l'église Saint-Étienne de Romorantin (Loir-et-Cher) offre à Pierre Le Cacheux ses premières réalisations de vitraux, en dialogue avec l'abbé Leroux. « C'est à son initiative que j'ai pu y travailler à la fois le verre et d'autres matériaux ». En 1991, est posé le premier verre sablé dont les bordures comprennent des attaches triangulaires en bronze : « je voulais que le vitrail soit pris comme un voile ». C'est à l'occasion de ce projet réalisé aux ateliers d'Hervé Debitus à Tours, qu'il découvre les verrières de protection thermoformées destinées aux vitraux anciens. Le souhait naît alors de se servir de cette technique pour ses créations, sans recourir à une empreinte moulée, mais à une empreinte donnée par le tracé direct sur le plâtre réfractaire placé dans le four. « Cela offre une liberté et un modèle unique. Le but est de figer un instantané ». Ceci suppose la définition préalable d'un schéma de composition et la maîtrise des impressions faites au plâtre, geste similaire à celui du peintre sur la toile qui « travaille avec ce qui se fait sous ses yeux ». Trois verrières thermoformées et émaillées seront posées en 1995, suivies, en 1999, de la création d'un baptistère et d'un autel, sans apport de couleur. Par la transparence, Pierre Le Cacheux voulait l'affirmation d'une double présence, réelle et immatérielle.

Traiter le verre par ce moyen impose une rigueur dans le maniement de la couleur « qui ne peut pas être exagérée car elle peut devenir très vite insupportable si elle n'est pas canalisée dans une vision ». « Quand je travaille la couleur, je ne thermoforme presque plus. Il faut compenser le volume du verre, le retenir par rapport à la couleur, pour arriver à ce que la forme ne lutte pas avec elle. Pour se démarquer de la technique du plomb, la couleur doit être libre par rapport à la forme, c'est ce qui m'intéresse le plus. » La relation idéale entre couleur et forme au sein du verre serait d'y retrouver les subtilités de transition de l'aquarelle.

Dans sa démarche, l'artiste a jusqu'ici écarté le fusing, arrêté par la restriction de la gamme des verres proposés pour cette technique et sa mollesse d'aspect après cuisson.

« Le verre thermoformé sans couleur rend au verre sa présence en tant que verre pur. » Le sans-couleur permet justement de faire vivre au sein du vitrail les couleurs de son environnement. « Tous les mouvements qui interrompent la lumière blanche, somme de toutes les couleurs, vont colorer par soustraction le vitrail, que les creux et les bosses de sa surface diffuseront ».

Le vaste ensemble de l'abbaye de la Trappe à Soligny (Orne) qui sépare l'église du cloître est réalisé dans cet esprit (ateliers H. Debitus, Tours, 1998-1999), en correspondance avec l'esthétique cistercienne des lieux.

De même, à l'hôpital Notre-Dame-du-Lac de Rueil-Malmaison (Hauts-de-Seine), Pierre Le Cacheux crée les vitraux de l'espace d'accueil et de la chapelle attenante (réalisation avec les ateliers Loire, 2005. Architecte Royer Winogradof). Les vitraux de la chapelle sont peints avec des céments, en accord avec la tonalité ocrée du décor qui transparait dans les reliefs du verre. « Quand on construit quelque chose, il faut trouver un esprit et s'y tenir ; toujours être à l'écoute du sens voulu par le commanditaire est aussi la base de la démarche. Chaque lieu répond à un besoin. On ne fait pas n'importe quoi. Le choix du matériau se fait en raison de sa fonction et de sa résonance particulière dans l'édifice. » Le verre thermoformé est particulièrement adapté à l'architecture d'avenir. « Grâce au thermoformage, le verre reprend sa puissance minérale. On peut vraiment allier les opacités et matités des murs à celles du verre thermoformé, imaginer les prolongements du dessin architectural, du volume et de la couleur par le verre, ce qui conférerait une unité formidable aux architectures ».



# Bruno Loire

Né en 1959 à Chartres. Maîtrise de sciences et techniques en aménagement du territoire (Tours).

« La cathédrale de Chartres est présente tous les jours pour nous ». Bruno Loire évoque « la conscience, la chance et la fierté d'avoir un quotidien exceptionnel. Nous faisons tout pour que Chartres soit perçue comme la capitale du vitrail. » Depuis 1986, date de son engagement dans l'atelier familial, Bruno Loire poursuit l'objectif de « mettre les technologies les plus avancées au service des artistes vivants ». Il inscrit ainsi les ateliers dans le développement à la fois artistique et technique, prolongeant l'esprit de son fondateur.

Sa démarche a consisté à ouvrir l'atelier aux artistes selon deux modes : l'un pour la réalisation d'œuvres monumentales, l'autre pour l'incitation à la création, par l'édition de vitraux d'artistes. Le principe est de « tirer » cinq exemplaires en vitrail à partir d'une maquette originale. L'objectif, celui de mieux faire connaître le vitrail de création et ses possibilités hors du champ sacré, de susciter l'attention des collectionneurs et des commandes dans le domaine profane, quotidien. Elle donna lieu à des expositions et l'édition d'ouvrages sur ces vitraux. En vingt ans, se sont succédé une quarantaine d'artistes aux expressions très différentes, dont Vincent Barre, Pierre Buraglio, Robert Combas, François-Xavier Fagnier, Gérard Fromanger, Louis Lemos, Josette Rispal, Joan Miro et Léon Zack.

À l'occasion du projet de la gare d'Austerlitz confié au peintre Valério Adami et réalisé avec Jacques Loire (deux peintures murales, 250 m<sup>2</sup>, 1986), Bruno Loire constate un dysfonctionnement dans la commande publique d'art monumental qui alloue des projets à des artistes en les laissant seuls face à la réalisation. Son action a donc été de mettre en place un service de mise en œuvre destiné aux artistes commandités. Capacités, compétences et connaissances identifiées de l'atelier sont réunies pour eux : un lieu de travail et de résidence, l'intendance d'un chantier, les connaissances techniques diverses, mais aussi l'appréhension de l'échelle monumentale. Ainsi, de 1986 à 1995, l'atelier d'art mural a produit vitraux, mosaïques (J.-M. Albérola, H. Télémaque), fresques et peintures murales (Jean-Paul Albinet, Peter Klasen, François Morellet).

Depuis 1995, l'activité s'est recentrée sur le matériau du verre pour « servir les demandes des artistes portés aujourd'hui vers des expressions autres, contemporaines. Les demandes des artistes sont déterminantes dans la recherche d'avancées techniques. C'est continuer selon l'énergie du fondateur : on ne dit pas non, on écoute et on se bat pour trouver les solutions. »

Thermoformage et fusing sont devenus les techniques centrales des créations actuelles, suite à la nouvelle génération de fours électriques mise au point depuis une dizaine d'années. Cuissons, trempage de verres thermoformés, feuilletage, double-vitrage et verrières de protection assurent la pérennité des exécutions.

Bruno Loire a développé le partenariat avec des industriels du verre comme Saint-Gobain. Le rapprochement entre techniciens de haut niveau industriel et des artisans d'art progresse aujourd'hui, signe de changement : « désormais, nous avons le même langage ».

# Hervé Loire

Né en 1961 à Chartres.  
Diplômé de l'école nationale et supérieure des Arts Appliqués et Métiers d'Art en 1984, Hervé Loire parfait sa formation de vitrail en Allemagne et aux États-Unis. Depuis 1986, il est en charge de l'organisation générale des ateliers de Lèves: gestion des équipes (quinze personnes au total), du matériel, des programmations, des délais de réalisation des créations et restaurations. Il participe aux chantiers en extérieur qui, variant toujours les uns des autres, offrent une alternative au « travail prenant de l'atelier ». « J'essaie que chaque membre de l'équipe ait son autonomie en réalisant une tâche de son début à sa fin ». Il souligne également « la force d'être trois » qui permet à chacun d'eux de se ménager des temps de création personnelle.

Hervé Loire s'exprime avec toutes les techniques verrières dont il dispose. À l'église de Mézières-en-Drouais (Eure-et-Loire) existent des vitraux de Raphaël Lardeur dans le chœur et une rose du XIX<sup>e</sup> siècle en façade. Hervé Loire, à qui il revient de créer en 2005 les verrières hautes de la nef, répond par des vitraux en verre antique et plomb, de teintes claires, légèrement dépolies dans les filets de bordures. Il réalise également un ensemble clair et sans narration à l'église Saint-Julien-les-Villas (Aube), en vitrail traditionnel « pour respecter l'esprit de l'église, petite et sombre, et très décorée en peinture ». L'unique évocation symbolique est réservée à la baie axiale, sur le thème de la Résurrection. La troisième phase de vitrage date de 2006.

Les demandes de représentations figuratives sont l'occasion de recherches, dont il apprécie l'aspect ludique: « Comment condenser en une seule image la parabole de l'Enfant prodigue ? ». À l'église Saint-Michel d'Ashburton en Australie, il illustre la Création, où « Adam et Ève sortent de la main de Dieu » (2006). « Elle est la seule église au monde où s'épaulent trois générations de verriers issus d'une même famille ». L'ensemble en dalle de verre exécuté par Gabriel et Jacques Loire comprend une Pieta et la Pentecôte. « Dans ce pays, les religieux et les donateurs attachent une réelle importance aux thèmes des vitraux ».

Des baies thermoformées aux reliefs accentués, aux motifs de la vigne et du blé ornent la chapelle de la maison de retraite Saint-Louis (Versailles, 2005). « Le thermoformage révèle le côté noble du verre et s'inscrit dans la tradition verrière des recuissons, du travail de la matière ».

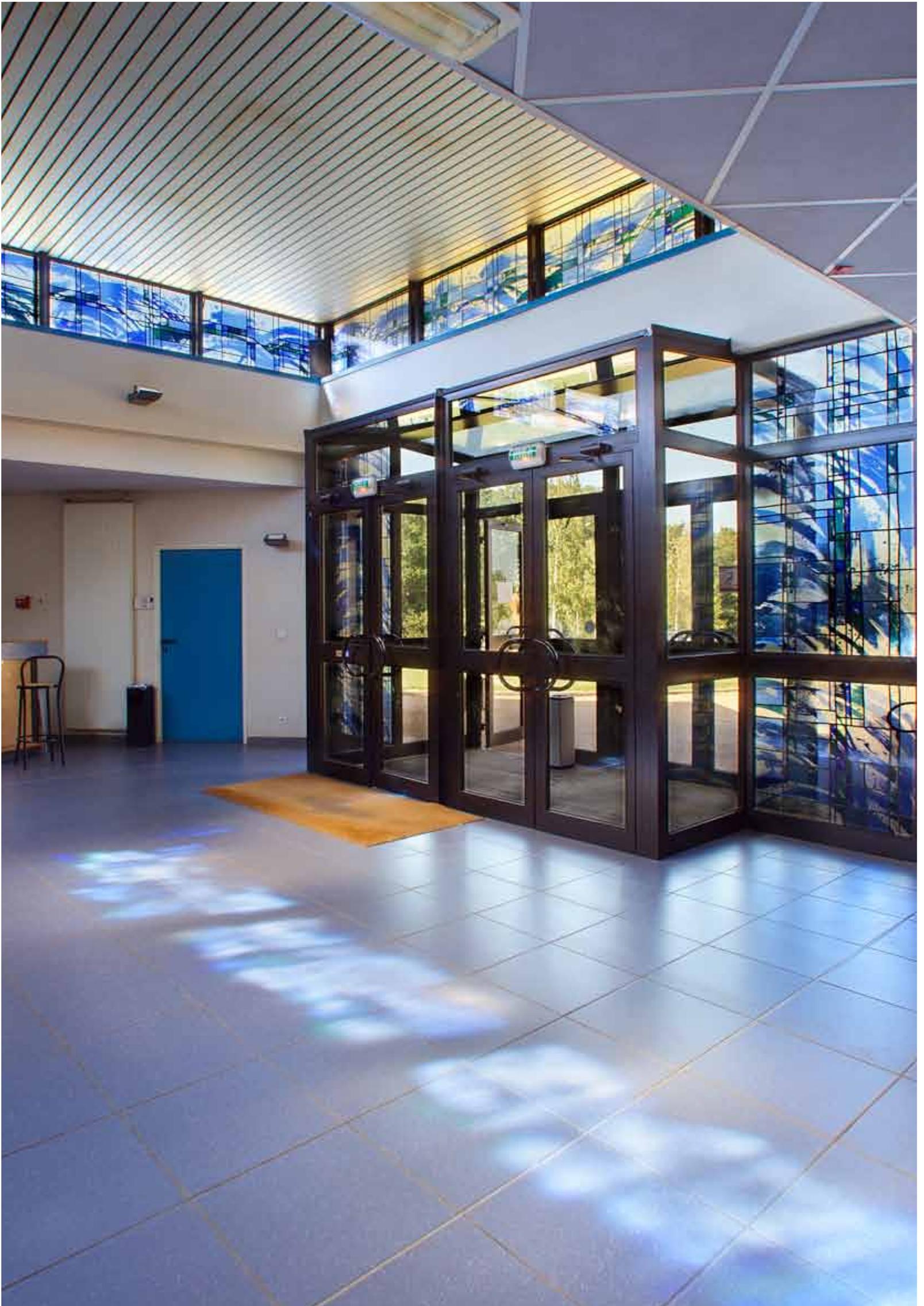
Par ailleurs, il conserve un recul face à la technique de verres fusionnés, très utilisée actuellement dans le vitrail avec ses effets de douceur et de brillance facilement obtenus. Dans ses propres réalisations - de format souvent carré - il fait un « usage modéré du fusing, toujours associé à d'autres matières de verre, afin d'essayer d'apporter quelque chose de plus qu'un simple thermocollage ». L'œuvre Triptyque (2002) avec trois petits paysages lunaires peints et montés dans une composition géométrique, ou encore les séries représentant la cathédrale de Chartres (2000 et 2006), à forte dominante bleue, offrent l'équilibre souhaité entre les techniques traditionnelles (peinture, gravure, montage au plomb) et celle du fusing.

À propos de l'utilisation fréquente des bleus dans le vitrail, Hervé Loire explique que « le bleu est une couleur qui permet de donner une belle lumière, calme et qui convient à divers lieux. Nous sommes entourés des verts de la végétation, mais par le ciel, le bleu nous domine, nous englobe en grande majorité. Le bleu est porteur d'image céleste et d'évasion ».

« Le vitrail contemporain se voit plus facilement aujourd'hui, il n'est plus considéré comme un art décoratif ou seulement destiné à une fonction religieuse. » Toutefois, cette dimension d'un art qui sait jouer des contraintes architecturales tout en étant créatif, reste encore trop méconnue des maîtres d'ouvrage.



Espace Soutine, Lèves (Eure-et-Loir),  
vitraux d'Hervé Loire, 1994.



# Jacques Loire

Né en 1932 à Chartres. Formation en arts plastiques aux ateliers de la Grande Chaumière et d'André Lhote (Paris) ainsi qu'au vitrail à l'atelier paternel, qu'il rejoint en 1951. Il y construit « l'atelier Boussois » en 1959, destiné au travail de la dalle de verre et met au point avec sa femme Micheline la brique Loire (constituée de dalle de verre et de béton). En 1970, il prend la direction des ateliers, qu'il délègue à ses fils en 1991. Jacques Loire est l'auteur de nombreuses créations de vitraux dans le domaine profane tout au long de sa carrière (vitraux pour universités, écoles, hôpitaux, gares, halls de sociétés, etc.), en dalle de verre et vitraux traditionnels. Il a aussi tenté d'autres formules de montage du verre avec des compositions de dalles de verre posées sur champ (église anglicane Saint-Georges, Paris, 1978), ou de feuilles de verre sur champ collées au silicone (église Sainte-Ève, Dreux (Eure-et-Loir), 2000). Il réalise des sculptures où métal et verre sont associés. Les églises où il intervient sont en large majorité modernes. Fort d'une vie de réalisations dans divers lieux du monde, Jacques Loire aime à rappeler que « les plus beaux projets sont aussi ceux que l'on porte en soi et qui ne sont pas encore aboutis ».

Son amour pour la matière du verre s'est traduit d'abord dans ses compositions de dalles de verre qu'il pratique toujours. Cette technique est par exemple employée quand le besoin d'arrêter le regard sur un mur de verre est nécessaire. Elle exige de « ne pas utiliser le matériau seulement pour lui-même, mais de le laisser s'exprimer tout en le domestiquant ». Jacques Loire conçoit le vitrail comme « un moyen de se ressourcer ». « Jouer avec la transparence est ce qui m'intéresse, le vitrail n'étant plus conçu seulement comme clôture ». Le graphisme devient alors de première importance pour structurer ces transparences, elles-mêmes enrichies par le choix décisif de plusieurs matières de verres qui sont autant « de peaux différentes », soit des verres soufflés associés à des verres imprimés, de reliefs variés et des verres float. Ainsi, les gammes colorées sont claires, reposant souvent sur des accords de blancs (transparents, translucides), de bleus et de jaunes.

« L'art du vitrail est lié à l'architecture et aux gens. Un lieu public ou un lieu de passage supporte des interventions plus marquées en coloration », tandis que des lieux de vie, sacrés ou profanes, appellent la discrétion, par des vitraux qui puissent être oubliés pour être redécouverts, ou qui « à la limite » ne se remarqueraient pas. Une coloration trop vive s'avère rapidement « invivable ». Éviter l'aveuglement et la lassitude de l'observateur sert l'atmosphère de paix et de sérénité recherchée. « La maquette est une intention, une impression générale et une synthèse de ce que j'ai ressenti. Tout est dit dans la maquette qui intègre les contraintes, contraintes non imposées mais adaptées à ma façon de voir ». Ces intentions s'illustrent par exemple à la Chapelle-du-Bon-Secours de Lyon (2006-2007) et à l'église Notre-Dame-de-Nazareth de Vitry-sur-Seine (Val-de-Marne), inaugurée en septembre 2006. Les verrières hautes situées sous le plafond à caissons développent un jeu graphique, fait de lignes horizontales qui traversent l'ensemble de la composition, formant des sortes de paysages rompus de grands faisceaux obliques ou courbes qui créent des perspectives dans les transparences.

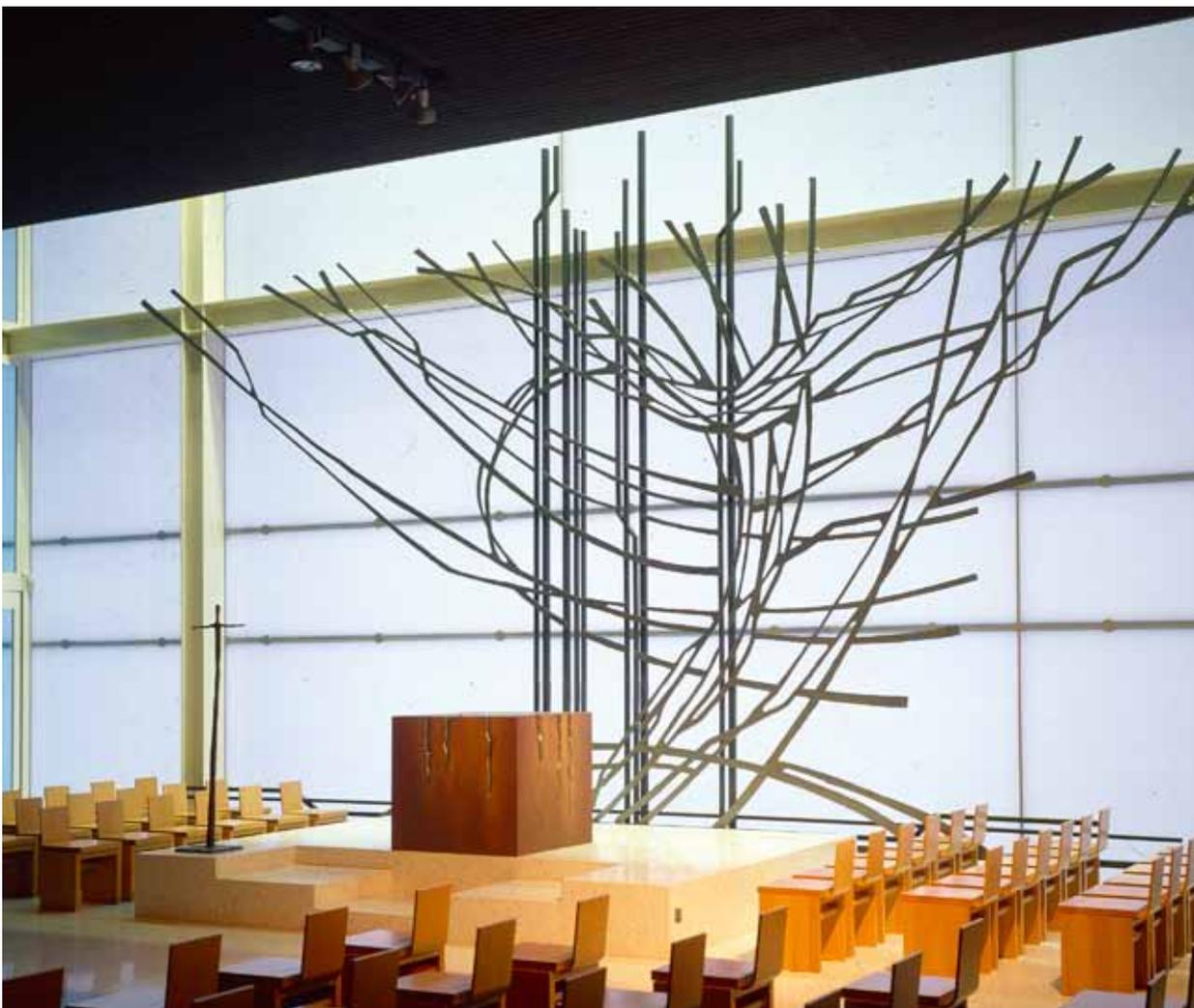
Cette façon d'ouvrir le plan de la verrière est très présente dans les vitraux du hall de la chambre du commerce et de l'industrie de Chartres (2004). On peut y voir de près l'articulation du « graphisme vivant » et de la transparence dominante, qui passe par le travail des épaisseurs et formes des plombs, rigides, souples ou rabotés. Les tons jaunes y évoquent les blés beaucerons.

L'église Notre-Dame-de-la-Pentecôte (La Défense, Paris, 2001) construite dans le cadre des Chantiers du Cardinal, propose un autre défi, celui de faire « un vitrail sans verre », selon l'expression de l'architecte, pour animer le mur de gloire blanc et opaque, vitré en opaline. Jacques Loire réalise une vaste sculpture en tôles épaisses qui prend place derrière l'autel, conçue « comme un graphisme de plombs. Le graphisme rend présent une abstraction symbolique ; ici, il est une évocation de l'Esprit Saint éclairant le monde ».

À vingt ans d'intervalle, cette sculpture fait écho à l'ensemble entièrement transparent de la chapelle du Carmel de Champhol (Eure-et-Loir) en 1979, réalisé ainsi pour intégrer la vue sur le parc où elle est située. C'est sur le graphisme seul que repose la composition de ces vitraux, en verres topaze, formant un jeu minimaliste entre forme et fond, noirs des plombs et vides de la transparence.



Chambre de commerce et d'industrie d'Eure-et-Loir, Chartres, verrière de Jacques Loire, 2005.



Église Notre-Dame-de-la-Pentecôte, La Défense, vitrail de Jacques Loire, 2001.



Église Notre-Dame-de-Nazareth, Vitry-sur-Seine.  
Vitrail de la Vierge, Jacques Loire, 2006.

Église Notre-Dame-de-Nazareth, Vitry-sur-Seine,  
vitraux de Jacques Loire, 2006.



# Guy Novelli

Né en 1952 à Bois-Colombes.  
Sculpteur et peintre, diplômé de l'école des Beaux-Arts de Paris en 1974 et des Beaux-Arts de Kyoto en 1978. Séjour et exposition à la Cité Internationale des Arts de Paris en 1981. Licence d'arts plastiques à l'université de Paris en 1982. En 1978-79, voyage sur tout le continent asiatique et aux États-Unis. Depuis 1976, participe à de nombreuses expositions en Europe et au Japon (Musée Tekisui, Kobé, 1978).



Guy Novelli. Paravent, verres gravés, métaux oxydés, 2006, détail.  
Réalisation en collaboration avec l'atelier Bertille Hurard, Houilles (Yvelines).

Guy Novelli sculpte le bois et les métaux. Les sculptures monumentales de bois polis mettent en valeur la forme naturelle du matériau. Depuis plusieurs années, les paravents d'acier sont les supports de ses recherches, associant peinture et sculpture, réseaux gravés de vides et de pleins, transparences et miroitements. Il reconnaît une influence asiatique dans ses œuvres, même s'il n'existe pas de tels paravents au Japon. Il collabore avec un ferronnier et ami pour concevoir de nouvelles formules d'articulation et d'équilibrage de ces sculptures.

En 2004, Guy Novelli se tourne vers le verre pour des plateaux de tables aux assises sculptées en métal. La traduction d'un de ses paravents que Bertille Hurard réalise, lui ouvre des perspectives nouvelles et enrichissantes. « Le verre a un côté évanescent, non réel. Avec l'inclusion d'oxydes métalliques dans le verre, le rapport du vide et du plein va encore devenir autre chose. »

À l'origine de toute sculpture, il a toujours des encres de chine sur papier blanc, inspirées directement de formes végétales, et que Guy Novelli appelle ses « dessins ». Dans le jardin qu'il cultive depuis vingt ans derrière son atelier – hortensias, bambous, lauriers-palmes, valérianes, et autres essences foisonnantes où vivent ses sculptures –, il exécute des dessins très rapides pour « saisir ce qui passe dans le regard, saisir la nature ou son esprit ». Ce n'est pas une calligraphie, mais un rapport d'échanges entre le modèle et sa représentation, source de « plaisir et de joie ». « J'ai un rapport poétique de dialogue entre la fleur, le geste, et les maladresses qui surviennent, la forme simplifiée et sa source cachée. »

La transcription du dessin sur les « aciers communs et épais » est très longue, mais elle lui conserve toute sa spontanéité, son énergie première. Les noirs donnent les formes des découpes de l'acier, les blancs se transforment en vides. Travail ardu qui doit « faire que le dessin gagne sur la fonction, à l'opposé du design ». « Ma démarche est d'aller chercher, non pas le beau, mais le vivant. C'est un devoir de rendre vivant son art, de rester toujours vivant, de respecter le vivant ».

La coloration vient ensuite par application de cuivre sur différents métaux et par « les rouilles qui viennent lui donner vie ». Le dessin de départ guide là encore l'écriture des gris et des couleurs chaudes, les rapports de brillance, de matité et de transparence ; le léger volume du dessin « prend les lumières ». Par économie de moyens, le contraste obtenu tend vers la richesse des argents et des ors.

Guy Novelli aime aussi « le rapport aux saisons » qui organise le travail et détermine la coloration finale. Les paravents sont préparés en été pour être oxydés l'hiver au jardin, par le temps et les éléments. La patine s'obtient au bout de six mois, durée variable selon les couleurs souhaitées.

Projection d'ombres, effet de miroirs, la lumière oblige à de nouvelles lectures qui nourrissent la méditation et la sérénité. « Une œuvre d'aspect complexe et très animé repose les gens plus qu'une œuvre plate. C'est un monde qui n'est pas défini, qu'on découvre en bougeant. C'est vous qui faites bouger l'œuvre. »

« Le paravent est une membrane. Je le ressens comme une séparation entre deux mondes, entre visible et invisible, ce qu'on sait et ce qu'on ne sait pas. Si on ne part pas de cette démarche métaphysique au départ, cela ne vaut pas la peine. On ne peut pas tricher sinon cela devient de la décoration. »



Guy Novelli. Paravent, or, cuivre, zinc, fer découpé.

# Kim en Joong

Né en 1940 (Booyo, Corée du Sud). Formation de peintre à l'école des Beaux-Arts, en Corée. Ses professeurs avaient eux-mêmes été formés par des enseignants japonais, alors promoteurs de l'impressionnisme. « Ma fierté est de ne pas avoir suivi jusqu'au bout cette formation à l'art occidental. » Rejoint l'Europe au cours des années 1960. Fait partie de l'ordre dominicain. Ordination en 1974. Il réalise les vitraux de la cathédrale de la Résurrection d'Évry, entre 1998 et 2000. Narthex, chapelle et baie axiale y déclinent une symbolique de douze couleurs représentant les Apôtres. Ont suivi les réalisations à la chapelle de Perquet de Benodet (Finistère) en 2000, puis entre 2005 et 2006, un ensemble de huit vitraux dans l'église du prieuré de Ganagobie (Alpes-de-Hautes-Provence).

« La cathédrale de Chartres représente pour moi la source d'inspiration spirituelle et artistique ». Le Père Kim en Joong la fréquente depuis une trentaine d'années et son rayonnement lui était déjà connu en Corée. De sa rencontre avec « la splendeur de l'édifice » date la venue de la couleur dans sa peinture (teintée jusque-là d'abstraction lyrique et de lavis orientaux). Grisailles, émaux, céments sont appliqués avec d'épais pinceaux de calligraphe sur du verre float, choisi pour pouvoir « rester à l'essentiel ». « Le vitrail doit répondre à tout ce qui l'entoure, l'architecture, les hommes, la liturgie. »

« Mon ambition est d'exprimer toute la lumière que j'ai reçue de la cathédrale. Je signale qu'elle est pour moi la plus belle cathédrale du monde; on s'y sent accueilli et je voudrais que mes vitraux soient le signe de cet accueil. »

Le peintre fait part de sa « nostalgie de la simplicité de l'art roman », étant plus réservé à l'égard de l'art gothique en raison de ses démultiplications. « Mes vitraux iront dans le sens de cette simplicité; ils seront sans figures, aux couleurs très simples, souvent primaires ». Il se réfère à Picasso, le citant en substance: « Il n'y a pas d'abstraction, car on commence forcément par quelque chose », et ne souhaite pas énoncer les thèmes de ses baies, préférant en laisser une lecture ouverte. « Le vitrail doit nous parler sans paroles et s'adresser à la qualité de l'être humain qui veut recevoir la lumière éternelle. »

« Il faut toujours construire l'avenir », l'avenir étant pensé comme celui de l'universel. « Je cherche un langage universel. Le beau réunit; le rôle de l'art est de retrouver la source de l'unité. Il existe un langage universel des couleurs, dans leur intériorité et leur luminosité, et ceci, particulièrement avec les trois couleurs primaires. Elles suffisent à rendre hommage. »

« Le rouge du manteau de Jessé, est le rouge, symbole de naissance (façade occidentale de la cathédrale de Chartres). Le jaune est celui de la joie qui tend aussi vers la paix, comme le vert. Le bleu, c'est l'Espérance, la chasteté de Marie. » Le peintre cherche les nuances pour éviter toute « vulgarité » dans les rapports de couleur.

La maquette lui sert à fixer un geste; elle est une simple notation qui ne peut être copiée littéralement, l'acte de peindre étant en principe « une sorte de libération » qui s'opère directement sur le verre. Les éléments secondaires de la peinture sont éliminés progressivement. Les traits de grisaille noire servent ensuite à renforcer les mouvements de la composition qu'il souhaite musicale. Les rythmes du chant grégorien l'ont fortement marqué, et le lien avec le musicien saint Fulbert est pour lui naturel. « La base de mon art tient dans le mouvement et l'élévation. »

À propos des baies créées dans la crypte: « Elles sont un hommage à saint Fulbert selon une libre interprétation ». Il choisit le terme d'étendue pour définir son propre message.

« Tout mon art doit être d'aller des ténèbres à la lumière. Le vitrail est l'œil d'une église, celui-ci doit être vigilant et transmettre la lumière. » Le peintre évoque « cette force intérieure qui le pousse et exige une communion entre la tête et les mains », condition nécessaire pour peindre. « Les artistes et les religieux se doivent de répondre aux besoins spirituels de la société, à ses manques et interrogations, et de combattre en premier lieu la démagogie. »

À propos du projet de vitraux de Saint-Julien de Brioude (Haute-Loire), en 2006-2007:

« J'ai souhaité le mariage entre l'édifice, la couleur des pierres et l'intégration des vitraux anciens en place. Les vitraux doivent s'intégrer à l'architecture et réaliser un équilibre. Quel contraste entre la soumission des artisans du moyen âge et la liberté totale que revendiquent ceux d'aujourd'hui! Chaque baie porte un signe qui lui est propre, liant à la fois l'historique de l'édifice, le respect des Écritures et de la tradition ecclésiale. » Il a intégré dans le programme la dimension typologique chartraine des quatre grands prophètes et évangélistes. « Les vitraux doivent faire chanter les pierres, je voudrais qu'ils soient un Benedictus et Magnificat continuels. »

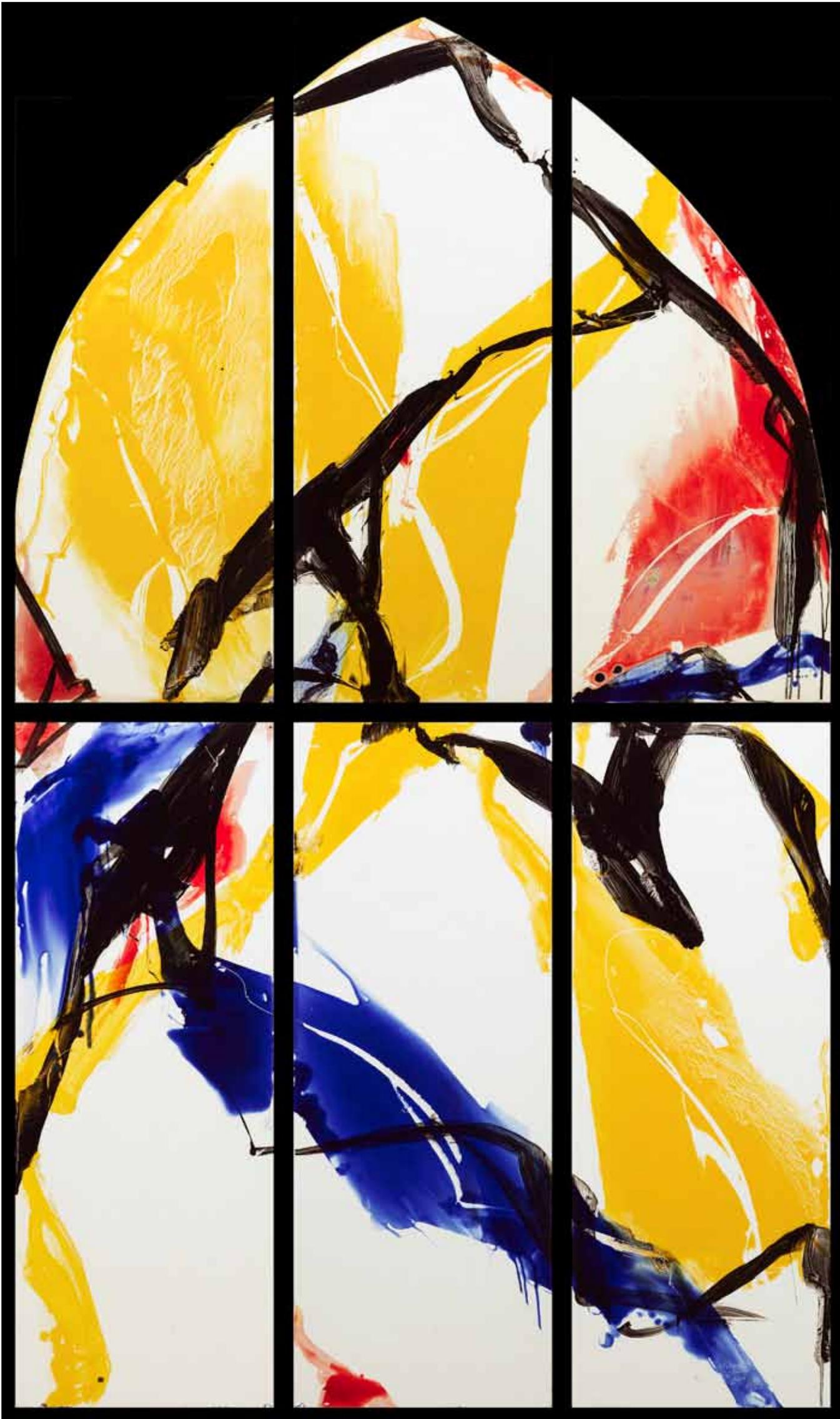


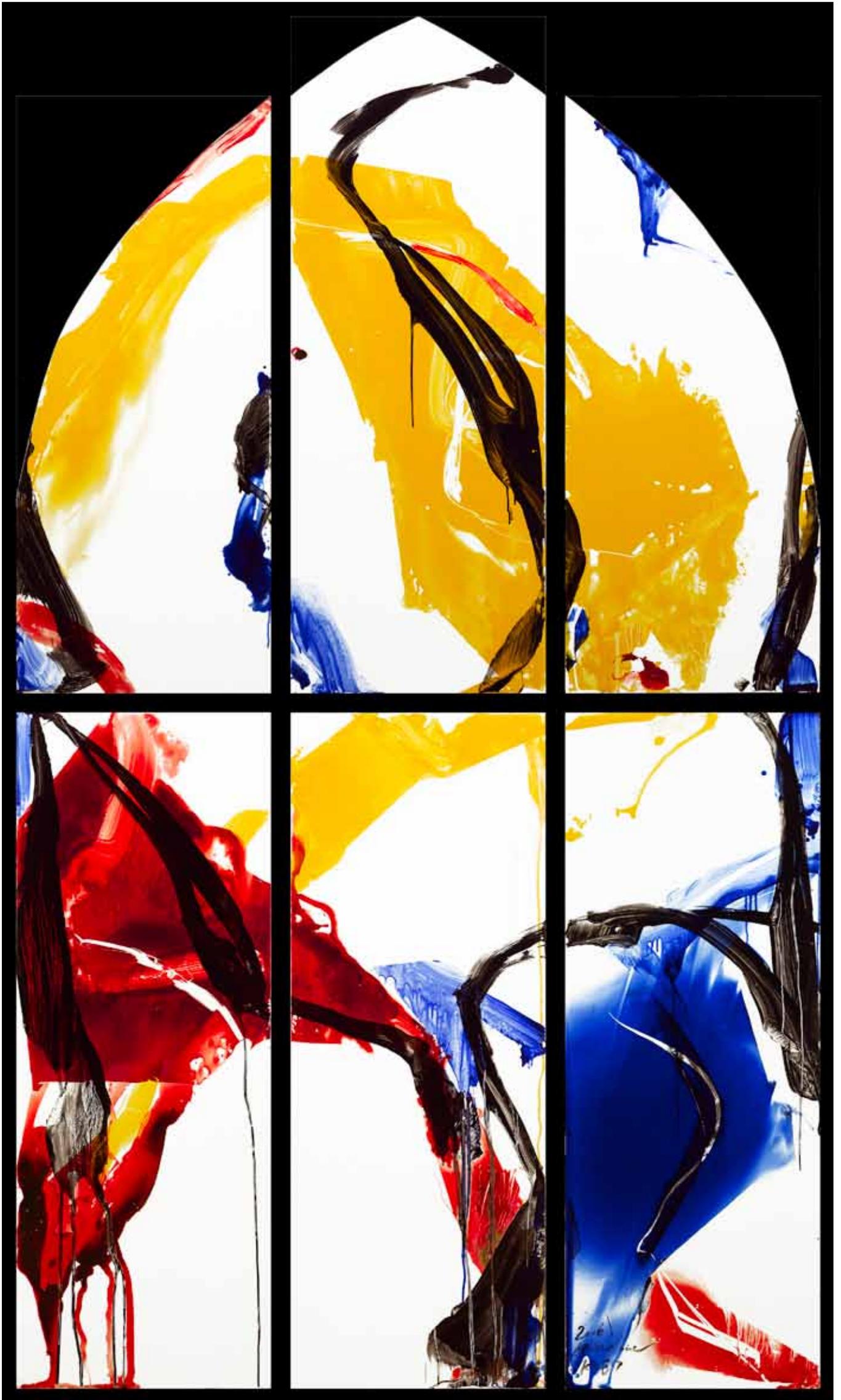
Kim en Joong,  
vitraux pour le prieuré  
de Ganagobie, 2005.  
Réalisation ateliers Loire,  
Lèves.



Ci-dessus et pages suivantes :  
Kim en Joong, vitraux pour la chapelle Sainte-Catherine de la crypte de la cathédrale de Chartres, 2006.  
Réalisation ateliers Loire, Lèves.







# Louis-René Petit

Né en 1934 à Melun.

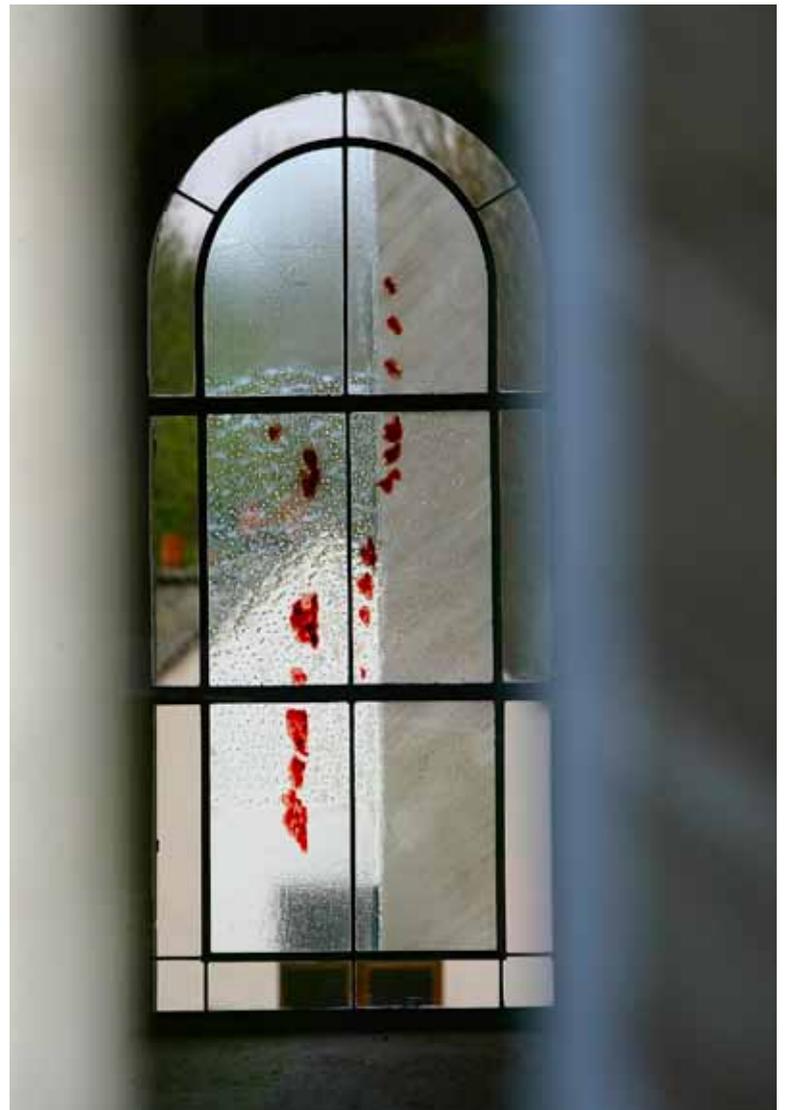
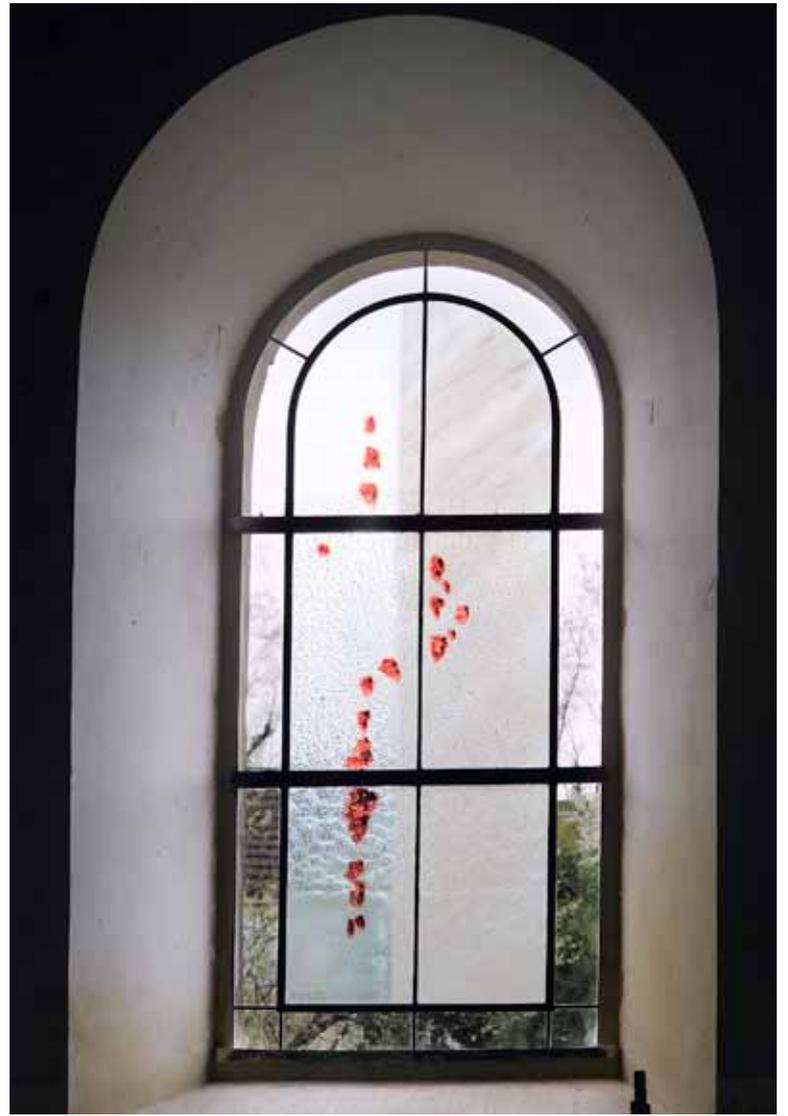
Peintre verrier, diplômé de l'école nationale des Métiers d'Art. Créateur de vitraux depuis les années 1960, Louis-René Petit réalise de très nombreux ensembles pour des commandes privées et publiques, le 1 % scolaire, les Monuments Historiques. Il a exercé au sein de nombreux ateliers de France, tout en ayant toujours eu le sien propre, dans le Loiret et, depuis 2003, dans les Alpes-de-Haute-Provence. De 1983 à 1989, plasticien et conseiller-coloriste pour des réhabilitations architecturales (Nanterre, Châteauroux, Issoudun, Chartres, Dreux). Réalisations d'ensembles depuis 2000, en collaboration avec les ateliers Loire: abbaye de Sénanque (Vaucluse), 2001; Saint-Martin-en-Brière (Seine-et-Marne), église Saint-Martin, 2001; La Forêt-Sainte-Croix (Essonne), église Saint-Saturnin, 2002; Usclades (Ardèche), église Saint-Blaise, 2003; Rasdorf, Allemagne, collégiale, 2003; Saint-Brice (Seine-et-Marne), église Saint-Saturnin, 2005.

Église de Saint-Brice (Seine-et-Marne),  
oculus, 2005.  
Réalisation ateliers Loire, Lèves.



Louis-René Petit définit le vitrail comme « émission lumineuse, voile tendu entre l'extérieur et l'intérieur, il est ce qui s'installe là, ouverture et clôture à la fois ». Au départ de sa démarche, « sortir du circonscrit et toujours travailler le plan », en créant une relation de nécessité entre le vitrail et l'architecture, où le plan de la couleur agit librement au sein de la structure - des plombs puis de la matière du verre - et de l'ensemble. « Tout en restant une image - figurée ou non - le vitrail est éclairage et passage dans le mur. » Il est « espace », lieu de rencontre et d'échange des valeurs lumineuses, picturales et symboliques. Somme de ces valeurs et de leurs différences - ombre-lumière, transparence-opacité -, il est un facteur dynamique, lieu du devenir. Ordonner les lumières qualifie et rythme les réponses tonales entre les matières, les volumes, en une circulation toujours signifiante avec le genius loci.

« Dissocier la couleur du graphisme du plomb », méthode première, est visible dès le triptyque des Gymnopédies (1969). Sur ce mode, le vitrail prend la forme d'une « suspension » qui traverse la large transparence des fonds et opère la « tension de la couleur » au sein de l'édifice. Les années 1970-1980 sont celles de l'élaboration de son langage actuel, époque très créative par ailleurs avec les activités du groupe Hyalos. Depuis les premières « études » d'apport d'oxydes et de sulfures sur le verre industriel de grand format (float-glass), cuites dans les fours de trempe de l'usine Saint-Gobain à Aniche (Nord) en 1976, la démarche s'oriente vers « l'association de matière et couleur » et ses effets sur la radiance et la luminance. Sans superposer des verres colorés, le peintre crée ses propres subtilités de matières et de colorations qui peuvent progresser « de la transparence complète à l'occultation » au sein d'un verre, avec la même liberté de composition qu'en peinture, versant indissociable de sa « recherche des lumières ». De très nombreux ensembles, par exemple, ceux de l'église de Saint-Jean-du-Doigt (Finistère), 1989-1991, de l'abbaye de Sénanque (église,



Louis-René Petit, église de Saint-Brice (Seine-et-Marne), vitraux de la nef, 2005. Réalisation ateliers Loire, Lèves.



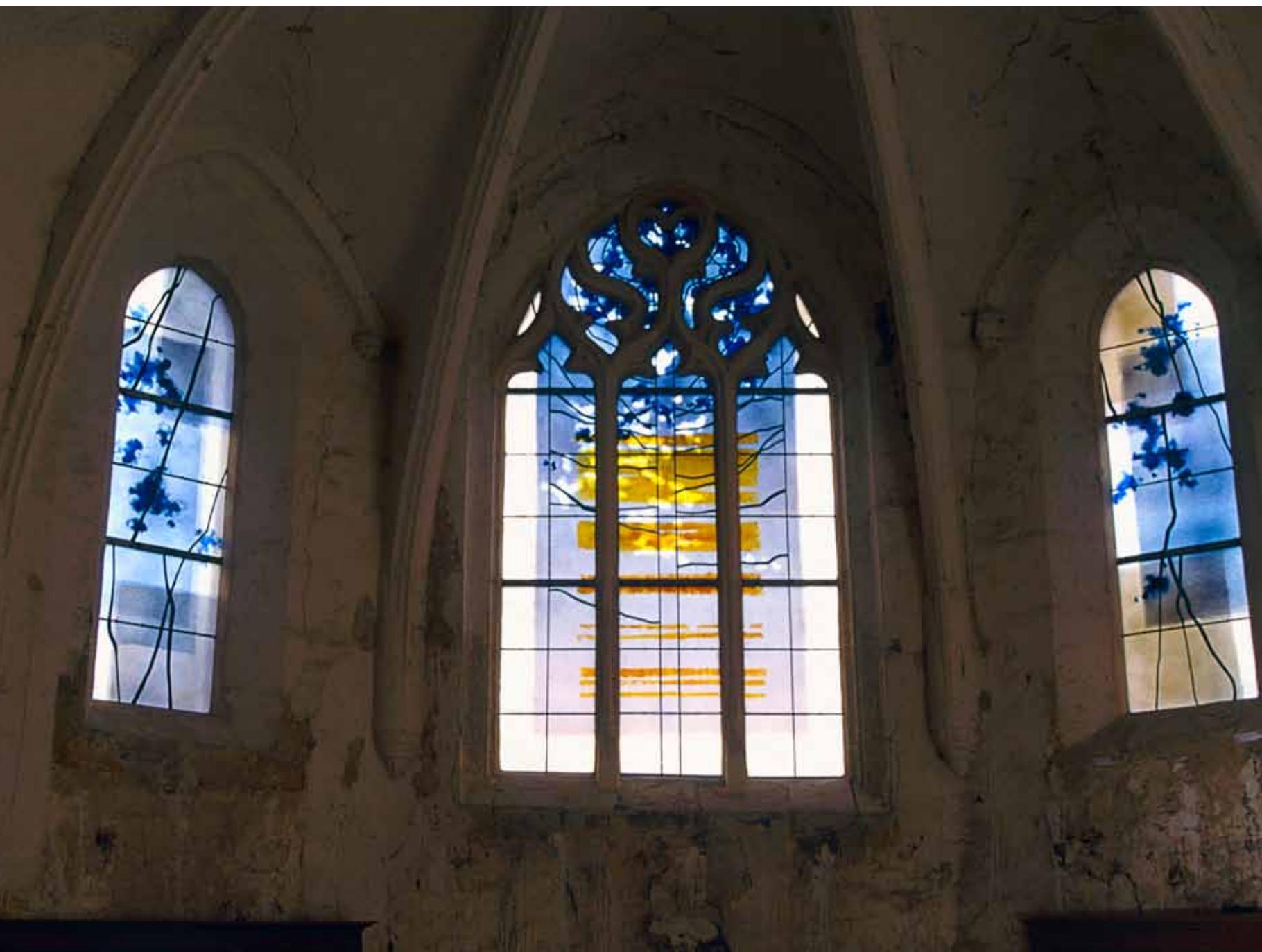
Louis-René Petit, église de Rasdorf  
(Allemagne), 2003.  
Réalisation ateliers Loire, Lèves.

chauffoir, chapitre en 1994 et chapelle en 2001) ou de La-Forêt-Sainte-Croix, déploient ces possibilités d'unifier par de vastes plans, créer des échelles, faire contre-point, offrir des transparences aux ombres, être un élément graphique coloré ou purement lumineux ; l'autonomie rythmique des plombs en est amplifiée.

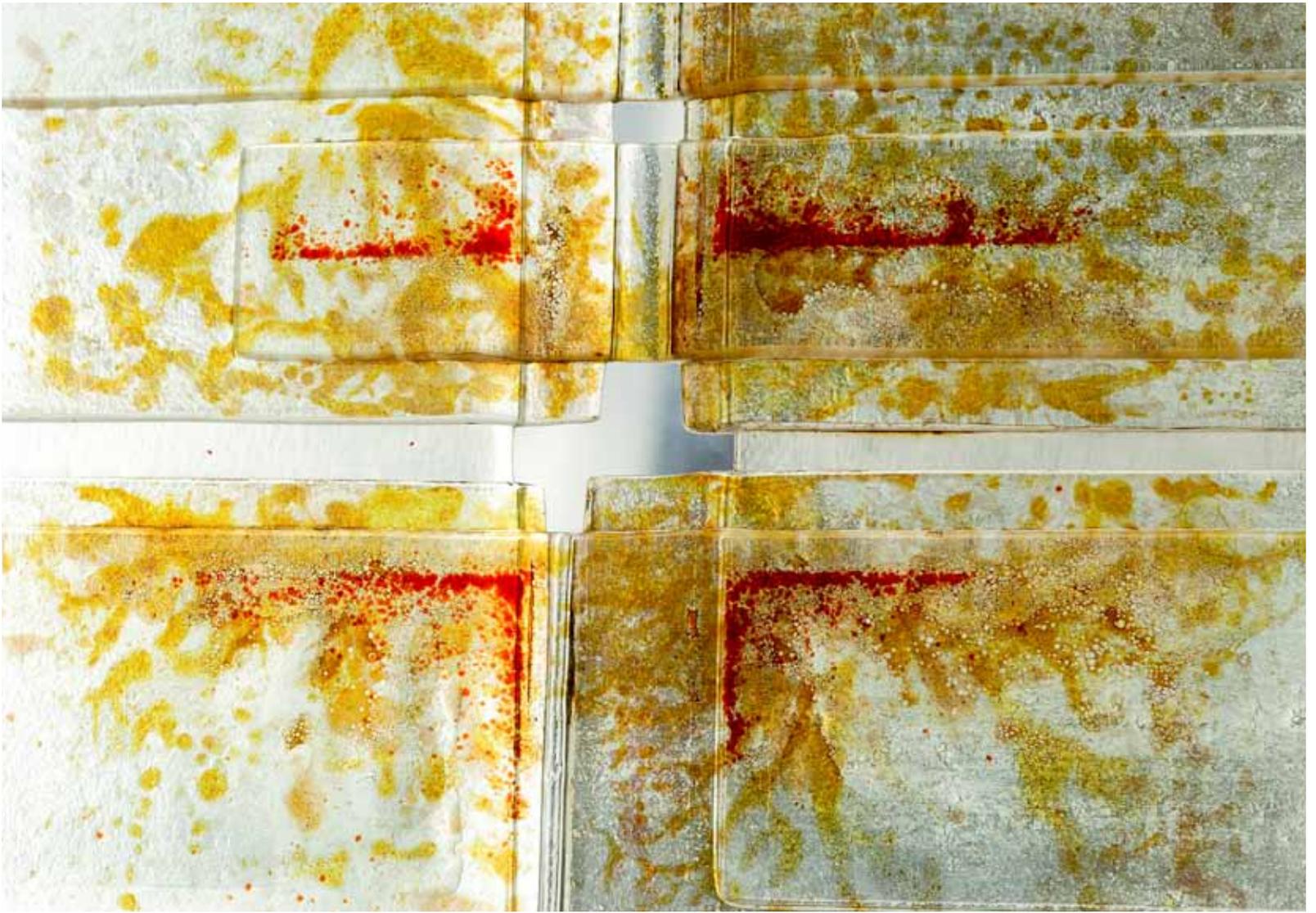
Les vitraux de Rasdorf (Allemagne) s'harmonisent avec ceux du XIX<sup>e</sup> siècle dont ils reprennent les tonalités franches (bleu et rouge) et le motif damassé, traduit en relief opaque. « La couleur épouse le meneau central » dans la nef et le plomb est réduit à la structure. L'oculus, en accord avec le grès ferrugineux et l'enduit clair, présente des plans d'ombres et de lumières éclairés de blancs gravés dans la profondeur des dégradés et de jaunes d'argent. L'incolore domine à l'église de Saint-Brice (Seine-et-Marne). « Mes compositions s'articulent entre nature du verre et travail du verre, notamment par des surcuissons et des thermoformages. Dans ces verrières nouvelles je concilie brillance et matité, opalescence et accents colorés furtifs pour que leur inscription dans l'édifice conserve à l'espace intérieur son unité avec seulement quelques zones plus définies. »

Travailler selon un ordre permet de nourrir les échanges sur le sens de l'œuvre à proposer : « L'important est le site, puis ce à quoi il sert, et enfin les membres de la communauté qui en font partie. Ils sont conscients de la lumière de leur pays et de leur architecture, qui les aide à vivre là et à prier. » Toutefois, « les désirs des commanditaires sont à transcender », car le vitrail vise la pérennité, tandis que les hommes et leurs goûts changent rapidement.

« Le peintre verrier, outil et instrument, contraint et disperse une des premières matières premières de la création : LA LUMIÈRE ». Il doit « construire en sachant que rien en cet art, n'est jamais résolu ».



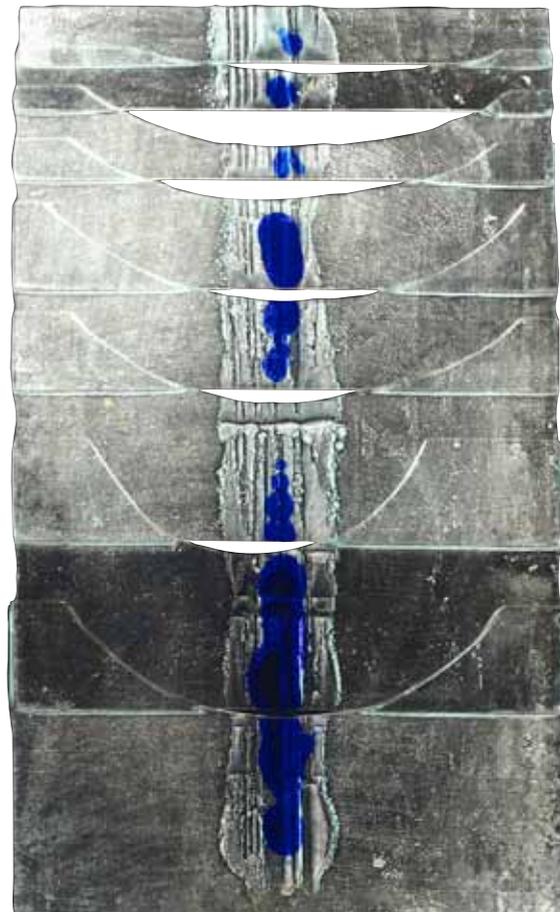
Louis-René Petit, église de La-Forêt-Sainte-Croix (Essonne), vitraux du chœur, 2003.  
Réalisation ateliers Loire, Lèves.



Lumen Christi, verre thermoformé, 2005.



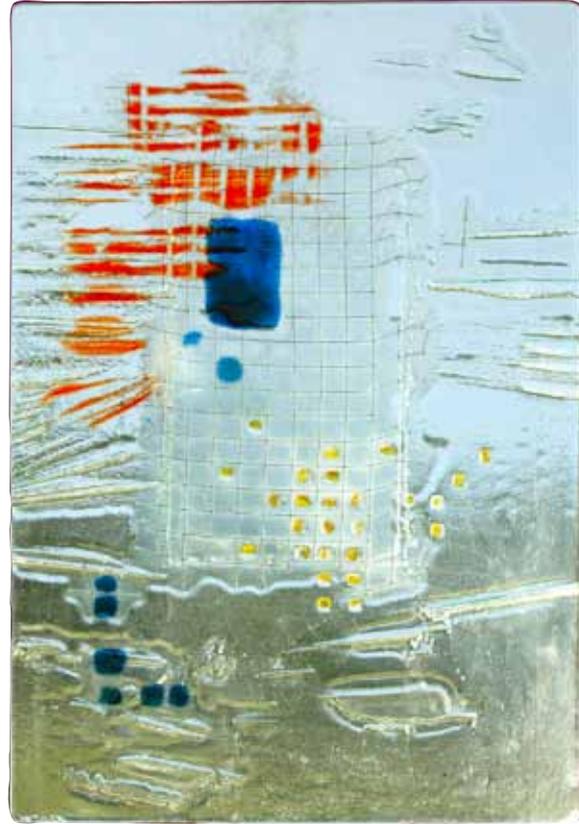
Serpentine, verre thermoformé, 2005.



Ultra marine, verre thermoformé, 2005.



Vilage bleu, verre fusionné, 2005.



Grille, verre fusionné, inclusion 2005.



Tau, verre fusionné, 2005.

# Michel Petit

Né en 1934 à Évreux. Peintre verrier, diplômé de l'école des Beaux-Arts de Paris en 1959 : ateliers de peinture avec Legeult et d'art monumental avec Jacques Le Chevallier. Réalise ses premières créations de vitraux en résine polyester (Saint-Germain-en-Laye, église Saint-Léger, 1961-1962), pour lesquels il dépose un brevet en 1962. Membre du Mur Vivant groupant architectes, peintres et sculpteurs entre 1965 et 1975. En 1963, ouvre son atelier à Thivars (Eure-et-Loir) qui reste son lieu de création. Restaurateur de vitraux prestigieux dont entre autres, ceux des cathédrales de Chartres, Coutances, Bourges, Tours, de l'ensemble de René Lalique à Douvres-la-Délivrande (Calvados). Membre du comité technique du Corpus Vitrearum et de l'International Council of Monuments and Sites, auteur de publications sur la conservation-restauration pour le Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques. Nommé Maître d'Art en 1996. Enseigne à l'école nationale supérieure des Arts Appliqués et Métiers d'Art jusqu'en 1999. Parmi ses distinctions : premier prix d'Attainville (1959) ; médailles d'argent et de vermeil de l'Académie européenne des Beaux-Arts (1980 et 1982) ; prix national des formateurs aux Métiers d'Art et chevalier des Arts et Lettres (1994) ; prix de la Renaissance des Arts (2006). Expose depuis 1968 en France et à l'étranger. Projets en cours de réalisation : ensemble de l'église Notre-Dame de La-Glacierie (Manche, Tournelville) ; église de Banneville-sur-Ajon (Calvados).

Porteur d'une vision synthétique par ses réalisations, publications et son enseignement, Michel Petit a mis en valeur la nature transdisciplinaire des savoirs faire du peintre verrier. « L'œuvre architecturale » est selon lui « concert de signes ». La couleur y est facteur d'unité. Le vitrail, pour être pérenne, résulte de l'alliance de l'imagination et de la prise en compte de toutes les dimensions de son environnement, le bâti, ses fonctions, son histoire, ses lumières.

« La sensibilité dans le verre est tout à fait liée à celle d'autres matériaux qui jouent avec la lumière, notamment la sculpture. » Pratiquant plusieurs arts, Michel Petit a toujours renouvelé son mode créatif, et ceci dans la lignée de l'enseignement de Jacques Le Chevallier. L'usage de modules pour composer une œuvre, porté à son époque par le Mur Vivant, est une commune mesure créée entre le vitrail et l'architecture, comme par exemple, dans le grand ensemble limpide de l'église Saint-Gervais de Falaise (Calvados), 1979-1997. La variation modulaire répond à celle des lumières et des différents styles architecturaux, dont les graphismes sont saisis dans la ligne vivante des plombs.

Par ailleurs, les modules créés sur le thème de Fulbert (2006) avec Claire Babet et Stéphane Petit sont aussi l'occasion « d'un travail en commun, confrontation qui est une convivialité entre nous et qui distingue bien le tempérament de chacun avec ses différences et ses compléments ».

Le verre thermoformé et peint apparaît au centre culturel de Ducey (Manche), 1998, réalisé au début des années 1990 chez Hervé Debitus à Tours. Le thème du « dialogue de la mer et du ciel » s'inscrit dans un « vitrail cinétique » (Thivars, 1986) ; il se développe dans un tout autre style à Martinvast (Manche), où les baies représentent la course du soleil entre ciel et mer, aux colorations soutenues, en accord avec l'originalité architecturale de cette église romane (1993).

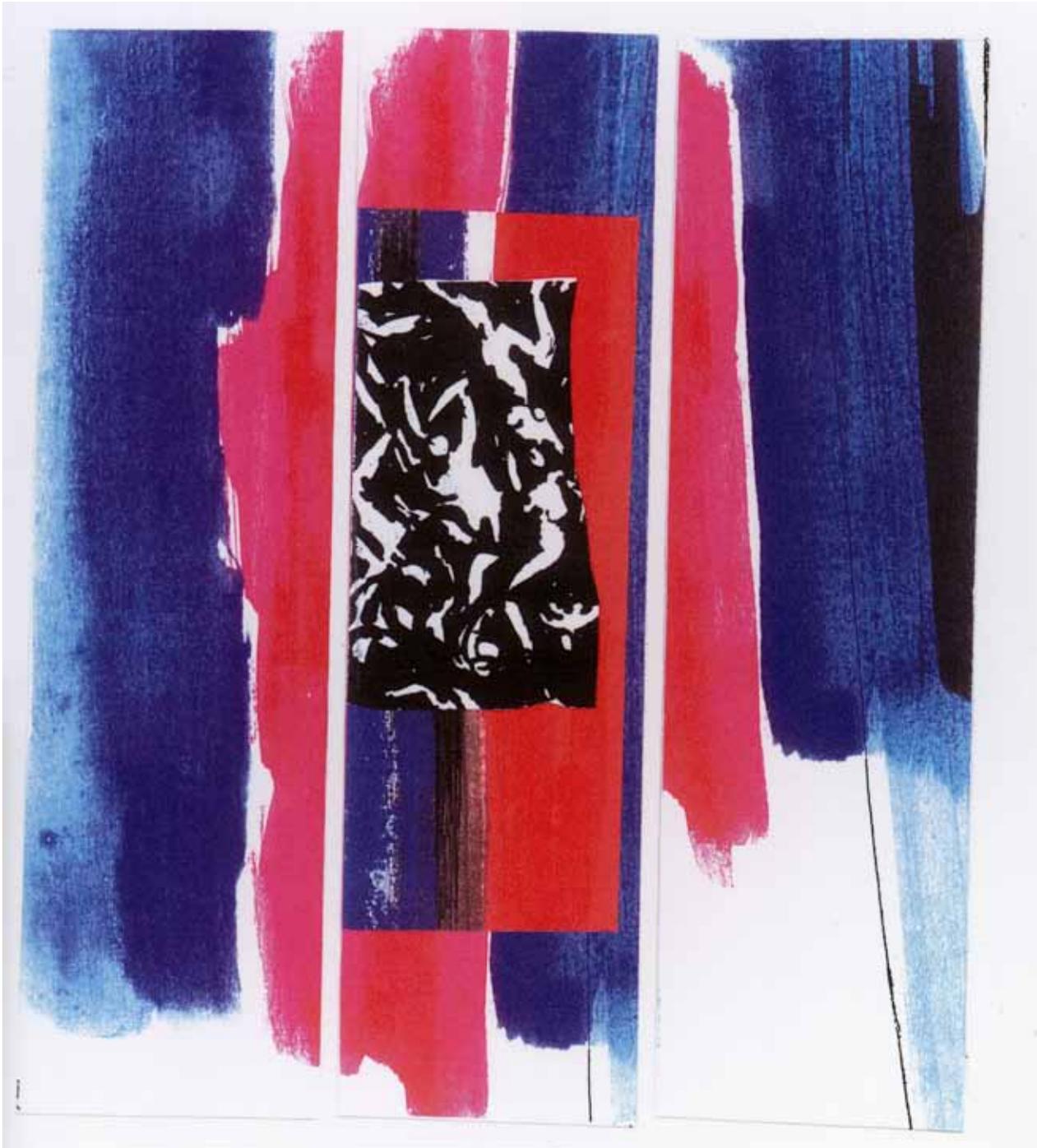
Les projets de Banneville-sur-Ajon et de La-Glacierie présentent des « ensembles très transparents, où l'on voit la nature en arrière-fond » aux tons bleus, blancs et jaunes (cément, grisaille, émail bleu sur float-glass).

Le programme iconographique créé pour l'église de La-Glacierie va « montrer l'origine insoupçonnée de la manufacture de Saint-Gobain en Cotentin, là où les premières glaces ont été coulées, pour la Galerie des Glaces », en illustrant l'expansion et le déclin de la verrerie, dont l'activité a pris fin autour de 1830 ; s'y ajoute le projet d'un mur de lumière monumental évoquant l'Assomption. Cette réalisation va permettre de faire connaître l'importance de ce site de premier plan dans l'histoire de la fabrication du verre et spécifiquement des miroirs, dominée jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle par les vénitiens. Colbert crée la Manufacture Royale des Glaces de Venise en 1665 (faubourg Saint-Antoine, Paris), sans réussir à obtenir les secrets des verriers de Murano qu'il y avait attirés. « Colbert s'est alors retourné vers le savoir-faire de Tournelville », site dirigé à cette date par Richard Lucas de Nehou. « La glacerie a produit une qualité de verre très transparente. » Son neveu Louis Lucas de Nehou – futur directeur de la Manufacture de Saint-Gobain – y invente le fameux coulage du verre, vers 1688, qui permet des dimensions de miroir que le soufflage ne pouvait atteindre.

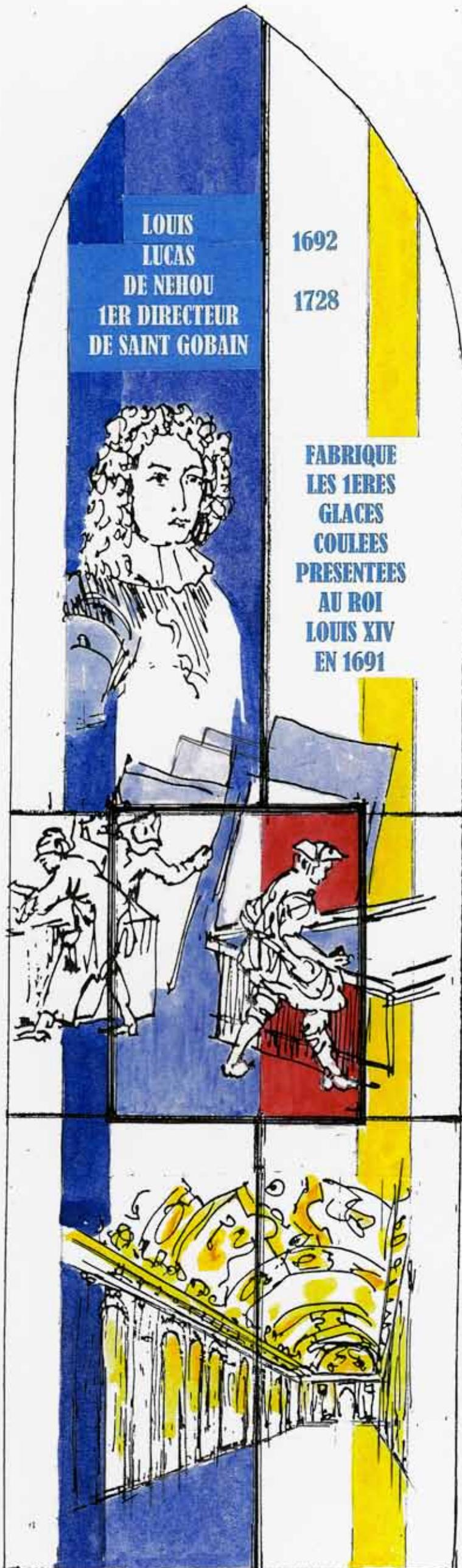
« Si je suis resté à Chartres, c'est parce qu'il y a une fascination de la cathédrale, en tant que signe. Pour moi tout est là, dans l'œuvre il n'y a pas autre chose que la puissance du signe. De toutes les cathédrales, c'est celle qui a le signe le plus puissant. La qualité de la construction, son élan incroyable... quand on la découvre en venant de Paris, c'est le plus bel aspect. Au Mont-Saint-Michel, où l'on a travaillé, il y a aussi un signe d'une puissance exceptionnelle, il y a très peu d'édifices qui aient une force pareille. »



Michel Petit, Église de Banneville-sur-Ajon, maquette de la baie d'axe, chapelle Saint-Clair, 2006.



Ciel, Enfer, Michel Petit, verre peint, 2006.



Michel Petit, maquette du vitrail  
Louis Lucas de Nehou pour l'église  
de La-Gracière (Tourlaville), 2006.

# Stéphane Petit

Né en 1965 à Chartres. Formations à l'école nationale supérieure des Beaux-Arts et à l'École du Louvre. Depuis 1987, participe aux restaurations de vitraux à l'atelier de Michel Petit. Élève de Maître d'Art depuis 1996. Concours l'Oréal, trophée de l'apprentissage, en 1999. Reprend l'atelier avec Claire Babet depuis 2000. Participe aux créations des verrières d'accompagnement du chœur de Notre-Dame-de-Fidélité à Douvres-la-Délivrande (Calvados) en 1999 et à celles du prieuré de Puychevrier (Indre) en 2001. Création de vitraux à Bamako (Mali, 1999) et pour les ensembles de l'église Notre-Dame-de-la-Haye de Descartes (Indre-et-Loire), en 2005 et du prieuré Saint-Thomas d'Épernon (Eure-et-Loire), en 2006. Créations de sculptures : colonnes de lumières (1999) ; fontaine ronde (verre thermoformé, émaillé, 2001) ; mur d'eau, tryptique de lames thermoformées (2002). Exposé à partir de 1992.

« Le but des Maîtres d'Art est de pérenniser les savoirs, de transmettre les activités. » Élève et héritier de ces connaissances, il situe sa démarche « à la croisée des savoirs », la transdisciplinarité des sciences humaines et techniques étant nécessaire à la restauration, mais également, inspiratrice en création. Dans la pratique, il s'agit d'« avancer dans la compréhension des arts du feu en général, de la nature des verres, des véhicules », en se formant, par exemple, à la céramique, comme de savoir créer ses propres outils et « développer ses spécificités », ce dont témoignent ses recherches multiples en verre thermoformé, coulé et moulé. « L'idée me tire, la technique doit suivre, je vois la finalité au-delà des barrières techniques à franchir. »

La gravure fait sa particularité dans l'élaboration des maquettes, déclinée en moulages qui aboutissent à un thermoformage ténu. « Il faut que le verre ait l'aspect de la gravure. Ce n'est pas un simple effet de surface de la matière, cela va de la gravure vers le volume fin. » À partir de gravures sur lino, tout un processus de recherche graphique et colorée se met en place, via différentes étapes de tirages d'épreuves, pochoirs, sélections de formes et leurs agrandissements. « Je suis un passionné de la maquette, tout y est inscrit en grande précision. » Il imprime aussi au verre les formes de la nature dont il relève les empreintes en des matrices d'argile (roches, végétaux), ou encore par des traces d'inclusions diverses. Il peut ainsi « faire parler la pierre », et les relations profondes entre les éléments, comme le verre et l'eau.

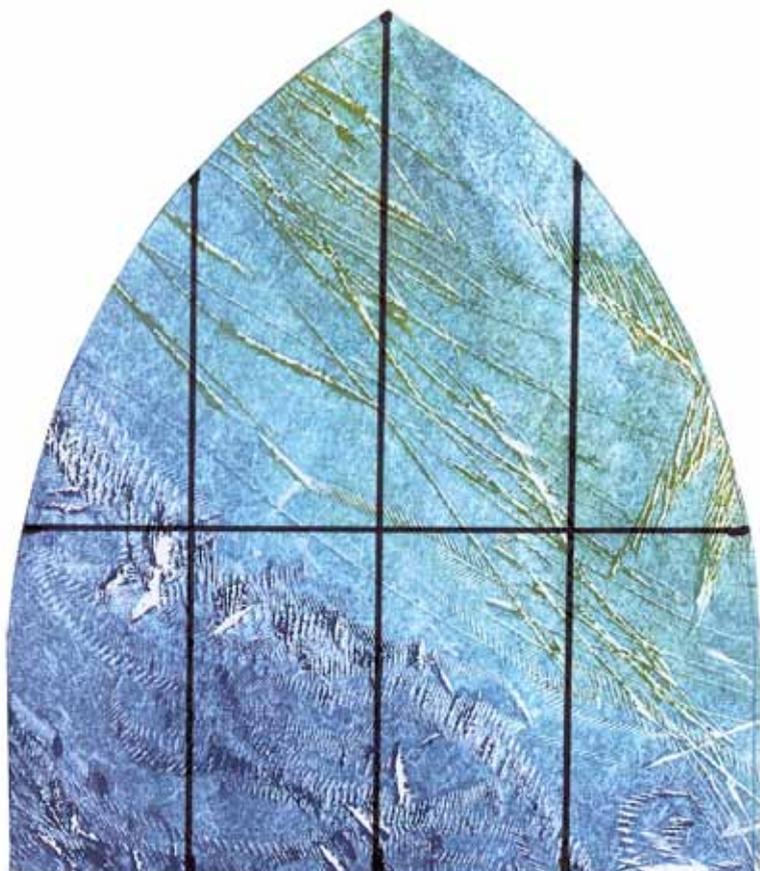
L'église romane de Notre-Dame-de-la-Haye à Descartes, a été entièrement rénovée en une vingtaine d'années par le service des Monuments Historiques. « Mon père m'a éduqué dans cette culture patrimoniale et selon cette éthique : tenir compte de tous les éléments environnant le vitrail. Les projections lumineuses sur les embrasures sont à anticiper pour être en harmonie avec les dominantes colorées des fresques, et ceci est d'une grande complexité de conception. » Quoique l'affectation du lieu soit culturelle, un programme religieux a été demandé, laissé à son libre choix, et aux signes discrets : Transfiguration (baie 0), Ascension (baie 2), Assomption (baie 4), Création du monde dans la nef, et évocation de l'épilogue de l'Apocalypse. La démarche artistique, tissée de doute, a aussi ses heures heureuses. « J'ai eu un enthousiasme pour ce lieu, parfois il y a des évidences, on est mûr, mais vous êtes vous-même surpris de ce jaillissement, de cette énergie et de cette force. »

La restauration, achevée en 1999, du chef-d'œuvre de René Lalique à Douvres-La-Délivrande a été marquante ; l'ensemble des baies et du mobilier de l'espace liturgique est composé à partir de briques de verre. « Je crois à l'alternative de la brique de verre pour l'architecture contemporaine, cette idée me porte en avant depuis longtemps. Aujourd'hui beaucoup d'architectes réagissent positivement à cette démarche, nous avons un langage commun. » En ce sens, il crée un prototype en verre moulé sur le thème de la chouette (Japon, 1999).

Ainsi, il s'impose d'aller au-delà de la dichotomie entre hommes de métier et créateurs, ou restauration et création. « Je dois beaucoup à l'art du vitrail, j'en ai besoin pour vivre, c'est une élévation. Je ne suis pas élitiste, je le fais pour tout le monde. Les plus beaux retours nous sont donnés par les enfants. Les fontaines, l'eau, le verre les magnétisent. Les enfants savent naturellement agencer les couleurs, sont toujours justes dans leurs colorations ; plus tard, cela se perd ».



Louange à la végétation.



Le ciel et la mer.



La Pentecôte - envoi en mission.



L'eau et la lumière.

Prieuré Saint-Thomas, Épernon, Eure-et-Loir.  
Vitraux de Stéphane Petit, maquettes, 2006.

# Denis et Kévin Picol

Denis Picol, né à Concarneau en 1948. Formations plurielles de peintre à l'école des Beaux-Arts d'Auxerre, de maquettiste, de peintre verrier à l'atelier Loire durant six années et en histoire de l'art à Paris. Grand prix de la Société d'Encouragement aux Métiers d'Art en 1991. Son atelier de vitrail propose aussi une production diversifiée de mobilier, d'objets décoratifs, et de bijoux en verres fusés et thermoformés. Kévin Picol, son fils, né à Chartres en 1981. Depuis 2003, il se consacre spécifiquement au fusing dans l'atelier. Formation au vitrail au centre de formation aux Arts et Métiers près de Nantes et en décor sur verre, au centre européen de recherche et de formation aux Arts Verriers, de Vannes-le-Châtel.



Kévin Picol, verre fusé, 2006.

L'atelier de Denis Picol se consacre surtout à la création de vitraux pour les particuliers. Cependant, son travail peut se découvrir à l'église Saint-Hilaire de Charpon (Eure-et-Loir) où il a réalisé un ensemble commandé par une association (2000 à 2006). « Le graphisme et les jeux de couleurs sont liés à la lumière de l'édifice, daté de la fin du XV<sup>e</sup> siècle ». Un vitrail figuré, dédié au saint patron, est traité dans le même esprit que les autres baies. Depuis 2002, sous l'impulsion de son fils Kévin, l'atelier développe le fusing en associant les pièces fusées aux verres antiques au sein des montages au plomb. « Nous avons la chance de travailler avec la lumière qui, en fonction des lieux, va dicter notre palette de couleurs. Nous avons au moins un millier de teintes à notre disposition. Le choix des couleurs est un jeu très subtil puisque les teintes réagissent entre elles, se transforment. La sensibilité et la technique sont au service de l'art. »

Le rapport de Denis Picol à la couleur s'est progressivement construit grâce à ses formations successives, et il souligne le rôle de l'histoire de l'art dans ce processus. Les cours d'histoire du vitrail dispensés par Françoise Perrot en Sorbonne ont formé un large public aux différents aspects scientifiques et esthétiques. « Françoise Perrot m'a donné le goût du vitrail de la Renaissance. Par sa grande sensibilité, elle a réussi à me donner l'envie d'aimer cette époque, par l'observation des détails, par exemple, le comment et le pourquoi de tel trait de grisaille ; son enseignement m'a donné un regard très poussé sur cette période, une ouverture sur l'art du vitrail et de la peinture sur verre. Ensuite, j'ai commencé à chercher à exprimer ma sensibilité à travers ce que j'avais appris et acquis. » Le chemin se fait par « séries de déclics », et d'étapes où ce qui était pensé comme « un pas impossible à franchir » est franchi. Denis Picol voit qu'une étape décisive s'est produite avec « la décomposition d'un iris, fragmenté en différentes couleurs ». Ce fut un « point de départ », car le graphisme a ressurgi là, et s'est imposé comme une nouvelle liberté, mais une liberté qui repose sur la maîtrise de ce graphisme.

Ses maquettes sont dessinées, destinées à fixer un graphisme affirmé, les colorations intervenant en second temps.

Aujourd'hui, il oriente sa création vers « l'éclatement du graphisme et des couleurs » et l'emploi de verres colorés. « Je suis moins à l'aise avec l'effet de masse du fusing, c'est pourquoi j'y appose des apports légers de grisaille. » Quand le panneau est achevé, « j'ai toujours un goût de peut-mieux-faire. Le mieux-faire, qu'est-ce que c'est ? C'est le sentiment d'être encore loin de l'aboutissement, et c'est ce qui m'anime. Il y a trop de choses que je n'ai pas encore faites ». Plusieurs projets sont menés de front. Peintures élaborées à partir de sujets variés, adaptées aux désirs des commanditaires et à leur réceptivité face à l'intensité de la couleur.

« Pour notre époque, la cathédrale de Chartres est un monument presque inaccessible, par ses dimensions, la façon dont elle s'impose en masse, sa nature grandiose. À ses pieds, elle comprend trop de choses, elle est presque trop compliquée. De l'intérieur on ne peut qu'être pris par son atmosphère. Elle domine cette plaine beauceronne comme un phare. J'aime la styliser, car j'aime cette cathédrale dans la sobriété, l'harmonie de proportions entre ses deux flèches et le reste du bâtiment. »

# Élodie Vally

Née en 1982 à Chartres. Elle obtient en 2003 son brevet des Métiers d'Art qu'elle complète par des stages dans des grands ateliers de restauration en France (Michel Petit, Anne Pinto, Isabelle Baudoin) et en Angleterre (ateliers Strobl à Canterbury). Durant ses études elle réalise également des vitraux chez des particuliers, avec l'aide et les conseils techniques de Pierre Millous. Depuis 2004, elle travaille aux ateliers Lorin-Hermet-Juteau de Chartres et développe un travail de sculptures associant la vue, le toucher, le mouvement et l'ouïe.



Élodie Vally, Roulervers, mobile, verre, métal, 2005

La conscience d'avoir un patrimoine nourrit la réflexion d'Élodie Vally sur le passage du temps qui s'inscrit dans les pierres, les verres, les métaux. Au cours de son travail, elle découvre les signes cachés laissés par les tailleurs de pierre et par les verriers qui ont restauré des baies, qu'à son tour elle a en main. Son « amour pour les choses anciennes », elle dit le devoir sans conteste à la cathédrale de Chartres. « Elle est très présente dans ma vie, elle me ressource. » Cet attachement l'a conduite à vouloir restaurer et participer à la conservation de ce patrimoine et ainsi, à choisir le vitrail. Ce lien se retrouve dans ses sculptures qui associent deux matériaux nés des arts du feu, les métaux rouillés et les verres teintés dans la masse. Elle aime réutiliser les matières qui ont une histoire. La couleur des degrés d'oxydations, des corrosions sont mises en valeur et confrontées au verre dans leurs aspects opposés, respectivement pauvres et nobles.

Ses installations tendent « à réunir plusieurs formes d'art » dont la peinture, la sculpture et la création sonore. Elles se font dans un esprit d'ouverture, la participation des spectateurs étant requise, ou bien acceptée, lorsqu'elle se manifeste spontanément.

En septembre 2005, Élodie Vally installe une œuvre dans le parc du foyer de vie de Courville-sur-Eure (Eure-et-Loir), nommée A perte d'el, en collaboration avec Élyane Vally, peintre, et Élise Le Néannec. Elle est constituée de peintures sur toile, métaux, éclats de dalle de verre, et accompagnée d'une bande sonore, « mélodie récurrente, cynique, faite de bruits mécaniques ».

Les patients du centre ont pris part à ce travail en apportant l'idée des clefs suspendues, visibles de part en part. Élodie Vally souligne l'importance de « faire une œuvre pour eux » et rappelle le moment d'ouverture intense et unique où « ceux qui ne possèdent pas les clefs » sont venus apporter d'eux-mêmes ce sens à l'œuvre. Celle-ci est à nouveau exposée en juin 2006 dans le parc de la fondation d'Aligre à Lèves (Eure-et-Loir). Roulervers est un manège tournant, réalisé pour l'exposition du Tertre des arts à l'Hôtel-Dieu de Chartres, en décembre 2005. Cette structure motorisée faite de métaux montre le goût de son auteur pour la géométrie des formes et pour les mouvements circulaires, les cycles, sonores et visuels. Des morceaux de verres de couleur sont suspendus à ce mobile géant.

Dans le même esprit, l'installation pour le festival Prise de Terre d'Arnouville en septembre 2006, invite le spectateur à créer la bande sonore par l'entrechoquement des métaux. Elle-même musicienne, Élodie Vally prépare des créations sonores à partir de bruits enregistrés.

# Didier Sancey

Né en 1952 à Chartres. Peintre, puis très tôt architecte de métier, Didier Sancey choisit en 1987 de se consacrer à la peinture. Enseignant en arts plastiques à l'école d'architecture de Paris-Belleville, il y dispense aussi depuis 2000 une formation dédiée à l'étude de la couleur, « le laboratoire de l'image et couleur ». En 1998 il s'initie aux techniques verrières de coloration et de fusion enseignées par Udo Zembok au Centre International du Vitrail. Dans le cadre du projet de réhabilitation de la collégiale Saint-André de Chartres, il conçoit un mur de lumière, intégré au projet de l'architecte en chef des Monuments Historiques, Patrice Calvel (1998-1999). Expositions régulières au Québec, Paris, Chartres et sa région, dont certaines scénographiées par Lorenzo Piqueras, en collaboration avec Alice Sancey, épouse du peintre, elle-même peintre et architecte de formation (1997-2001).

Les relations qui unissent intrinsèquement la lumière, la couleur et l'espace, sont au cœur de l'œuvre picturale de Didier Sancey, qui les explore d'une manière transdisciplinaire, « équilibre entre intuition et sensibilité très développées, et démarche scientifique ». En appui des théories de la couleur et de son histoire culturelle, le vitrail est devenu, depuis le projet de Chartres, une base de sa recherche sur la couleur. Il résume sa problématique en trois axes qui se recoupent. Qu'est-ce que la lumière, comment est-elle composée ? Quelle structure donner à l'œuvre, et par quel réseau sera-t-elle traversée ? Enfin, sous quels rapports l'image figurée, la forme, et le réseau seront articulés à la couleur, considérée en elle-même comme une abstraction ?

Source privilégiée d'observation des couleurs : la cathédrale de Chartres. « Pourquoi y apparaissent ces ombres de couleurs étranges, mauves, vertes, bleutées ou blanches, projetées en différentes directions ? » Grâce à la chambre obscure, Didier Sancey définit un milieu d'observation, un point de vue et une source de lumière, naturelle et modulable par différents filtres, comme des vitraux miniatures, ce qui lui permet d'opérer la « déconstruction systématique des phénomènes de la lumière et la couleur ». Le dispositif fait apparaître la tonalité et l'intensité lumineuse apportées à l'espace, les surprenantes colorations des ombres, des distributions spectrales insoupçonnées dans l'angle le plus éclairé, ou encore la diffraction de la lumière sur la rugosité des surfaces opaques. Il a servi à mettre au point le projet de la collégiale, où la verrière monumentale (18 x 8 m) est destinée à offrir une lumière blanche à la nef, puisqu'elle est un lieu d'exposition. Les couleurs choisies à cet effet sont réparties sur ses bords latéraux, en bandes verticales, évocatrices de l'élévation gothique et des rayonnements spectraux. La grande surface incolore, travaillée en opacité et translucidité, et chargée de signes symboliques uniquement perceptibles de près, neutralise au mieux la coloration des ombres. En contrepoint, le transept, en tant que lieu de passage, reçoit une lumière colorée, et les couleurs vives de ses ombres - rouges, jaunes, bleues -, sont démultipliées par leurs croisements.

Une œuvre en verre thermoformé décline la gamme rouge-verte-bleue (RVB), composante trichomatique de la lumière. Peintes dans leur volume intérieur et sur leurs deux surfaces, elles nous mettent face aux variations tonales et lumineuses du verre, potentiellement sans limite.

L'œuvre *Qui a peur de la couleur ?*, réalisée aux ateliers Loire (2006), propose une nouvelle approche. Un verre thermoformé en relief sur la partie de gauche, la droite restant intacte, est support du dessin noir et blanc (grisailles).

Le verre trempé du second plan « est le support d'une verticale de couleurs, animée d'un tracé sablé, ici constitué d'une série de petites horizontales superposées, avec la gamme RVB, les onze couleurs placées en un certain ordre en référence aux études anthropologiques et la citation (verticale) d'un tableau de Barnett Newman : *Qui a peur du rouge, du jaune et du bleu ?* ».

La lecture de l'œuvre de Didier Sancey doit intégrer la notion de réseau, apparue en peinture lors de la rupture avec la perspective monofocale. « Le cubisme a opéré cette déconstruction. Il n'y a plus de centre et la couleur n'est pas le moteur de cette démarche. C'est un point de l'histoire de l'art où pour la première fois, le dessin tente de sortir du cadre, faisant naître l'idée d'un réseau qui n'a plus de limites, qui tend vers l'infini. »

Sa peinture nous met en présence d'un réseau plus vaste que son champ, qui crée l'effet d'une vision venue d'un autre plan, située hors-champ. Marqué ou non, il impressionne les autres plans présents sur la toile, multipliant les points de vue. De manière toujours renouvelée, cette troisième dimension vient s'articuler à celle de la couleur, qui par contrastes et transparences successives ouvre ou referme d'autres espaces.

La notion holistique de réseau, qui structure différentes sciences et technologies actuelles, est au cœur de la transdisciplinarité, essentielle aux yeux de l'artiste. « Les images de synthèse créent des volumes que l'homme n'aurait pas pu penser auparavant. » Ce simple fait, montre l'importance de relier l'art aux autres systèmes de représentations qui coexistent aujourd'hui (cinéma, philosophie, etc.).



Didier Sancey,  
Qui a peur de la couleur?,  
verre thermoformé,  
peinture, 2006.  
Réalisation aux ateliers Loire.



Didier Sancey,  
Qui a peur de la couleur?,  
détail, verre thermoformé,  
verre peint en applique, 2006.  
Réalisation aux ateliers Loire.





Didier Sancey, Qui a peur de la couleur?, 2006.  
Intégration dans l'architecture intérieure.

# Évolution des théories de la couleur, Esquisse d'analyse

## Pour un vitrail du XXI<sup>e</sup> siècle

La couleur du verre qualifie la lumière et l'architecture dans laquelle une verrière s'inscrit. C'est une réalité physique apparemment objective, mais les théories des couleurs posent les questions de la matérialité, de l'immatérialité de la couleur, de la perception, de la symbolique de la couleur, et du dessin dans son opposition à la couleur.

Quelques repères :

Pour Platon le dessin est supérieur à la couleur, Aristote observait les couleurs du ciel au fur et à mesure de la journée. Newton additionne les couleurs du spectre lumineux pour produire du blanc, ce que récusera Goethe qui mettra l'accent sur le contraste simultané. Les avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle ont déconstruit l'espace classique de la perspective en créant un espace morcelé et/ou homogène, puis Mondrian et Théo van Doesburg (de Stijl) ont réduit les couleurs aux seules couleurs primaires : rouge, jaune, bleu.

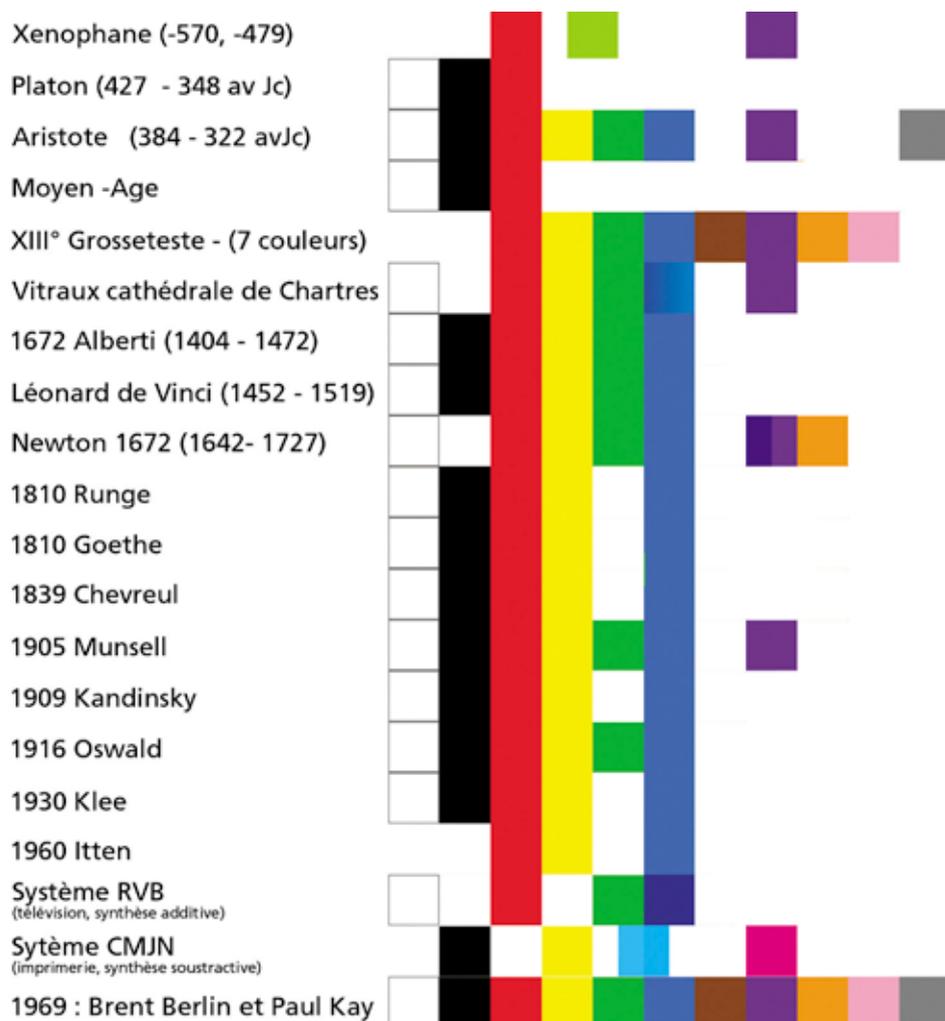
Mais les couleurs primaires de la synthèse additive (système RVB) (addition de la lumière) marquent une rupture dans les théories de la couleur : le jaune n'est plus une couleur primaire. Mais surtout les images vidéo et numériques sont alors un médium important pour les artistes.

Brent Berlin et Paul Kay (1969) pour désigner les couleurs, ont défini onze termes fondamentaux communs à une centaine de langues. Quatre de ces termes sont empruntés à la nature – marron, violet, orange et rose – et il est intéressant de constater que ces couleurs correspondent aux modes liées aux mouvements contestataires des années 70.

Les évolutions récentes des théories de la couleur et des techniques de l'image accompagnent celles du verre.

Aujourd'hui, la couleur est un élément essentiel de l'architecture, du projet.

Un vitrail contemporain doit établir une relation entre l'espace architectural, la lumière et la couleur, et c'est précisément cette relation qui peut faire sens.



Représentation graphique simplifiée de l'évolution des théories de la couleur en partant des définitions de Brent Berlin et Paul Kay.

# François Soleille

Né en 1962 à Chartres. La spécificité de François Soleille est de créer son propre verre, le verre organique. Cette matière forme le cœur de ses recherches très élaborées et de son expression. À l'initiative de Gabriel Loire, Guy Soleille – son gendre – a mis au point le verre organique en 1959 à l'orangerie de l'atelier de Lèves. Guy Soleille fonde ensuite son propre atelier à Argenvilliers au début des années 1970, et son fils François poursuit depuis cette entreprise unique en son genre. Hormis les vitraux, il crée des œuvres d'art sacré (par exemple, le tabernacle de l'église Saint-Pantaléon, Lucé (Eure-et-Loir), 2000), collabore avec des artistes, intervient dans l'architecture d'intérieur et crée du mobilier et des objets de table.

Les principales propriétés du verre organique sont l'autoportance, la résistance, l'isolation phonique et thermique, une transparence optique en forte épaisseur qui n'a pas d'équivalent en dalle de verre minérale, de larges dimensions qui donnent de grands vitraux d'un seul tenant, et aussi, un entretien peu contraignant. Avec le fait qu'on peut le toucher sans crainte, ce sont autant d'atouts pour l'architecture d'intérieur et pour l'espace urbain qui intègrent entre autres abris, cloisons, sols et plafonds de lumière, escaliers de verre...

Les procédés de mise en œuvre et d'application du verre organique et de ses colorants sont lents, très rigoureux et nécessitent une formation de chimiste. Les couleurs sont agencées en pleine pâte, dans la masse du verre coulé dans un cadre. Après le temps de prise où « la matière travaille toute seule », la dalle est passée à l'étuve. Ces dalles peuvent être thermoformées, armées de fibres de verre, ou animées d'inclusions (vitrail à inclusions végétales, Mairie de Merlimont, Pas-de-Calais).

« La recherche de la lumière dans la matière et de la couleur dans la matière » guide chaque réalisation de dalle. Des seize formules référencées, léguées par son père, classées par type (traitements de matière internes ou de surface) et couleurs, François Soleille en a étendu le répertoire jusqu'à plus de quarante. Au départ, son père Guy « a conçu les vitraux pour qu'ils soient colorés », cherchant à travailler la pâte de verre pour retrouver les effets des verres soufflés des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles avec leurs aspérités, leurs défauts, ces accidents qui animent leur matière. Il a ainsi réussi à enfermer des bulles d'air au sein des dalles organiques et a nommé cette formule le type cristal. François Soleille a inventé les monochromes, développé les types et les polychromes en combinant transparence et opalescence jusqu'aux effets récents d'albâtre et marbre.

« Le type froissé forme des prismes qui captent et décuplent la lumière, donnant au verre une lumière intérieure particulièrement forte. » Sans obscurcir l'espace, il offre une intimité avec, par endroits, des tonalités très soutenues, bien intégrées dans les édifices religieux, comme à Coueilly, Champigny-sur-Marne (Val-de-Marne), église Notre-Dame-du-Sacré-Coeur, 1997; Villeneuve-Saint-Georges (Val-de-Marne), église Notre-Dame-de-Lourdes, 1993; Épinay-sur-Seine (Seine-Saint-Denis), église Saint-Patrice, 1998; Loyes (Ain), église, 1998.

La matière est animée, ses accidents respectés pour la beauté de leur forme et réutilisés pour une nouvelle œuvre. Les blocs de verres mystérieux aux strates multicolores, issus des égouttoirs, sont conservés.

Les noms de ses couleurs sont empreints de son inspiration la plus forte, celle de la nature qui est couleur. « On ne peut pas se passer de la couleur dans la vie. » Si la cathédrale de Chartres ne constitue pas une référence directe dans son inspiration, l'impression produite par elle est très intériorisée, de son atmosphère sombre où l'enfant peut craindre de s'égarer, à ses grandes clartés subites, porteuses de sens, notamment celles de Notre-Dame-de-la-Belle-Verrière.

Le style des vitraux varie: « répondre à la commande permet de trouver d'autres harmonies ». Les polychromies se retrouvent dans les œuvres chez des particuliers, ou au sein d'églises modernes (église d'Antsibaré, Madagascar, 1993). Les monochromes sont associés dans des compositions d'abstraction géométrique (église Saint-Patrice d'Épinay-sur-Seine, Seine-Saint-Denis), ou encore, d'après des maquettes d'artistes. Les thèmes de création de vitraux sont souvent confiés aux artistes eux-mêmes. Ainsi, pour l'église du Christ Ressuscité (1999), le thème de la Naissance (façade sud) se poursuit jusqu'à celui de la Résurrection (coté nord). Pour la chapelle Notre-Dame-de-Sion (Évry, 2003), il a imaginé l'ensemble des baies du narthex comme un planisphère, et évoqué dans ses verres « le parcours de la vie qui se recoupe, qui se partage, où l'on arrive à avoir le pain de la vie, celui qui fait vivre ».



Chapelle Notre-Dame-de-Sion (Évry), vitraux de François Soleille, 2003.



Chapelle Notre-Dame-de-Sion (Évry), vitraux de François Soleille, 2003.



Vitraux de l'église Saint-Louis (Villeneuve-Saint-Georges), François Soleille.  
Réalisation atelier François Soleille, Anne Lemonnier-Bernot, 1993.



Chapelle Notre-Dame-de-Sion (Évry), vitraux de François Soleille, 2003.

# Udo Zembok

Né en 1951 à Braunschweig (Allemagne). Formation aux écoles des Beaux-Arts de Braunschweig et Alanus de Bonn. Plasticien verrier autodidacte. Tous premiers essais de verres fusionnés pour sa première réalisation de vitraux en 1976, « sandwich » de verres colorés pris entre deux verres armés (église Andrieskerk d'Amsterdam). Réside en France depuis 1978. Enseigne au Centre International du Vitrail. Nombreuses expositions dans toute l'Europe et aux États-Unis. Parallèlement à ses recherches picturales, très nombreuses réalisations d'ensembles pour des bâtiments civils en Europe, déclinant plusieurs techniques et approches architecturales centrées sur la couleur, des premiers collages de verres (1977) aux fusions et thermoformages actuels : travaux portant sur la dynamique optique et la projection de couleurs au sein de l'architecture (banque ING, Amsterdam, 1987 ; paroi courbe de verres transparents colorés, Thiers (Puy-de-Dôme), 1994) ; panneaux indépendants placés devant des baies vitrées (clinique, Moulins (Allier), 1996) et éléments d'architecture (demi-disques de couleurs, école de musique, Hamburg, Allemagne, 2004). Prix Liliane Bettencourt, 2001 ; grand prix national SEMA, 2003 ; Coburg Glass Price, Allemagne, 2006.

Les recherches récentes sur « la troisième dimension de la couleur » passent par des œuvres sérielles de dimensions réduites qui aboutissent à des applications architecturales, comme à l'auditoire Jean Calvin de Genève (2004-2005), au Crédit Mutuel de Colmar (Haut-Rhin), 2003, et dans la crypte de la cathédrale de Chartres (2006). Un Rideau de lumière délimite désormais le baptistère de la crypte sud, particulièrement longue en raison de sa fonction processionnelle et qu'Udo Zembok ressent comme « un cheminement plutôt qu'un lieu ». Cette verrière y crée « un espace de transparence », qui rend intime celui des fonds baptismaux, tout en laissant perceptible l'ensemble. Divisée en six grands panneaux de verres fusionnés, elle abolit les fragmentations habituelles des baies, lisible sur ses deux faces. Par ses vastes dimensions, c'est une innovation technique, dans la lignée de celle exposée à Barcelone en 2002 (Mur, Galerie Espai Vidre, 2002).

« Le travail commence par la perception des éléments constitutifs de la couleur pour aboutir à une composition. » La fusion de plusieurs verres incluant des strates d'oxydes qui restent lisibles dans l'épaisseur, la couleur fait corps avec le verre, prend une densité peinte de l'intérieur. Les séries, Hommage à Rothko (2000-2002), Complémentaire 1 (2003), Colourfields (2005-2006) et Contrastes simultanés (2004-2006), montrent les pouvoirs optiques de la couleur ainsi traitée, qui créent des volumes au sein du vitrail. « Ces œuvres plus intimes et plus personnelles, sont un laboratoire d'idées, esthétiques et formelles. Techniquement j'ai toujours affiné les procédés pour permettre cette lecture en profondeur de la matière. J'aborde la troisième dimension non comme un sculpteur mais comme un peintre. Mon champ de recherche est la couleur, l'expressivité de la couleur comme sujet et non plus comme attribut. Le langage créé par la couleur n'est pas conceptuel mais immédiatement ressenti, j'enlève toute référence à une lecture narrative en mettant l'accent sur les monochromies ou bichromies. La rencontre entre les couleurs me plaît en elle-même. C'est elle qui raconte une histoire. »

La verrière de la crypte poursuit le travail de l'auditoire de Genève. « Techniquement et esthétiquement, c'est une démarche évoquant le contraste et l'opposition entre la fonction culturelle et la fonction de l'enseignement. La symbolique passe par la couleur et non pas par la forme, qui est ici minimaliste (bandes de couleur horizontales). La forme découle d'une atmosphère colorée et non pas l'inverse. »

« Newman, Reinhardt, Rothko, De Kooning... ont été les pères de mes recherches, j'ai été porté par cette mouvance-là. » Dans le domaine du verre, « Florian Lechner fut un de mes maîtres, c'est grâce à des œuvres comme les siennes que j'ai osé aller dans cette direction ». L'artiste verrier Florian Lechner a révélé que le verre industriel thermoformé pouvait être un support poétique propre à la création de vitraux, de sculptures et œuvres monumentales, comme par exemple des fontaines de verre, des colonnes (Centre international du Vitrail, 1989). « La rétrospective Mark Rothko (Paris, 1999) a eu un grand retentissement dans les mentalités, elle a participé à la maturation de la perception de la couleur. »

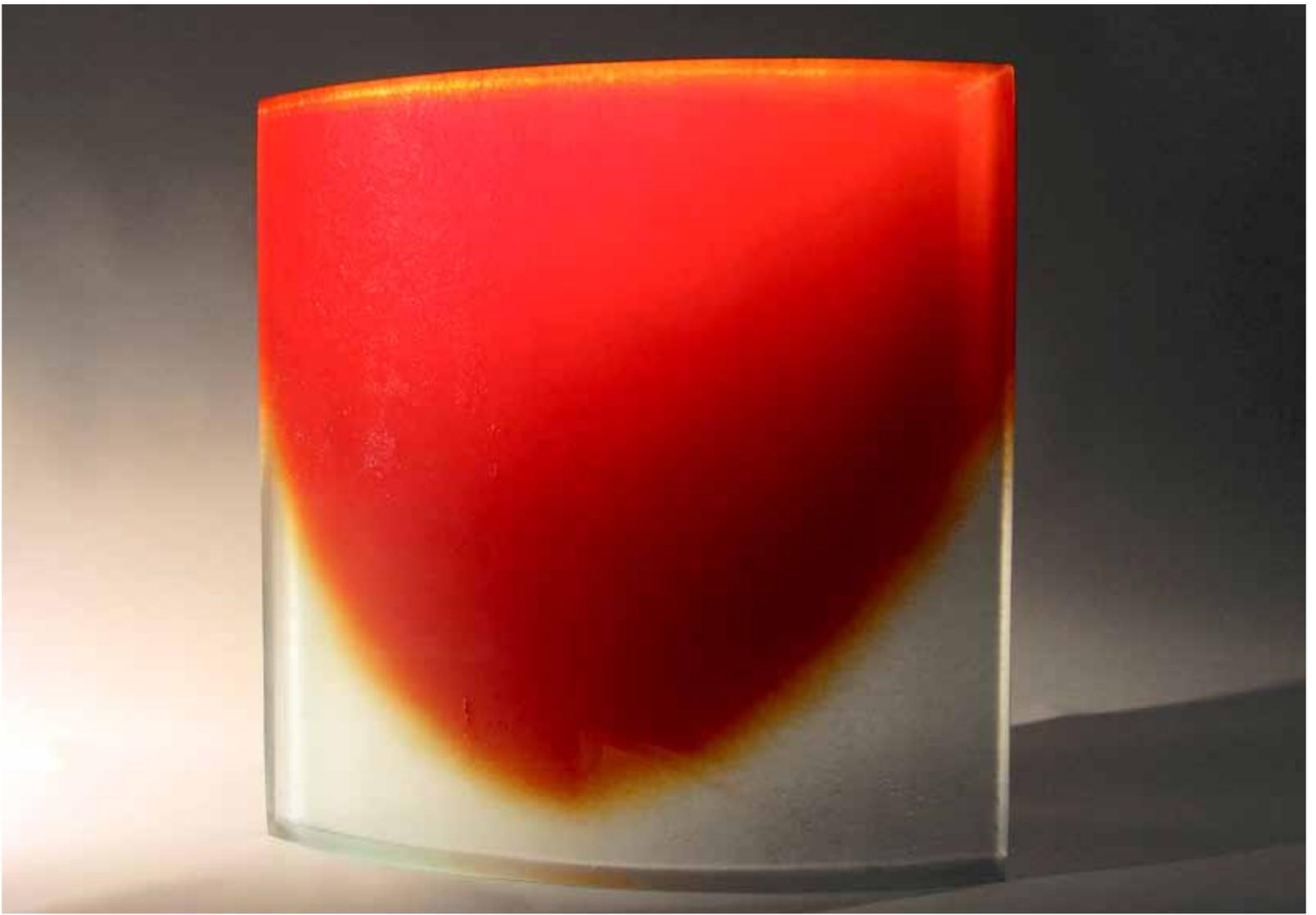
Dans le domaine de l'architecture, il constate que « peu de personnes savent travailler avec la couleur, par exemple sur la peau extérieure du bâtiment ». Sa démarche, Udo Zembok la résume en disant qu'elle tend à « détacher le phénomène coloré, optique, visuel, de son support matériel, pour s'approcher des origines immatérielles de la couleur ».

Udo Zembok, cathédrale de Chartres,  
verrière de l'espace baptismal, 2006.





Udo Zembok, Colourfields 13, 2006.



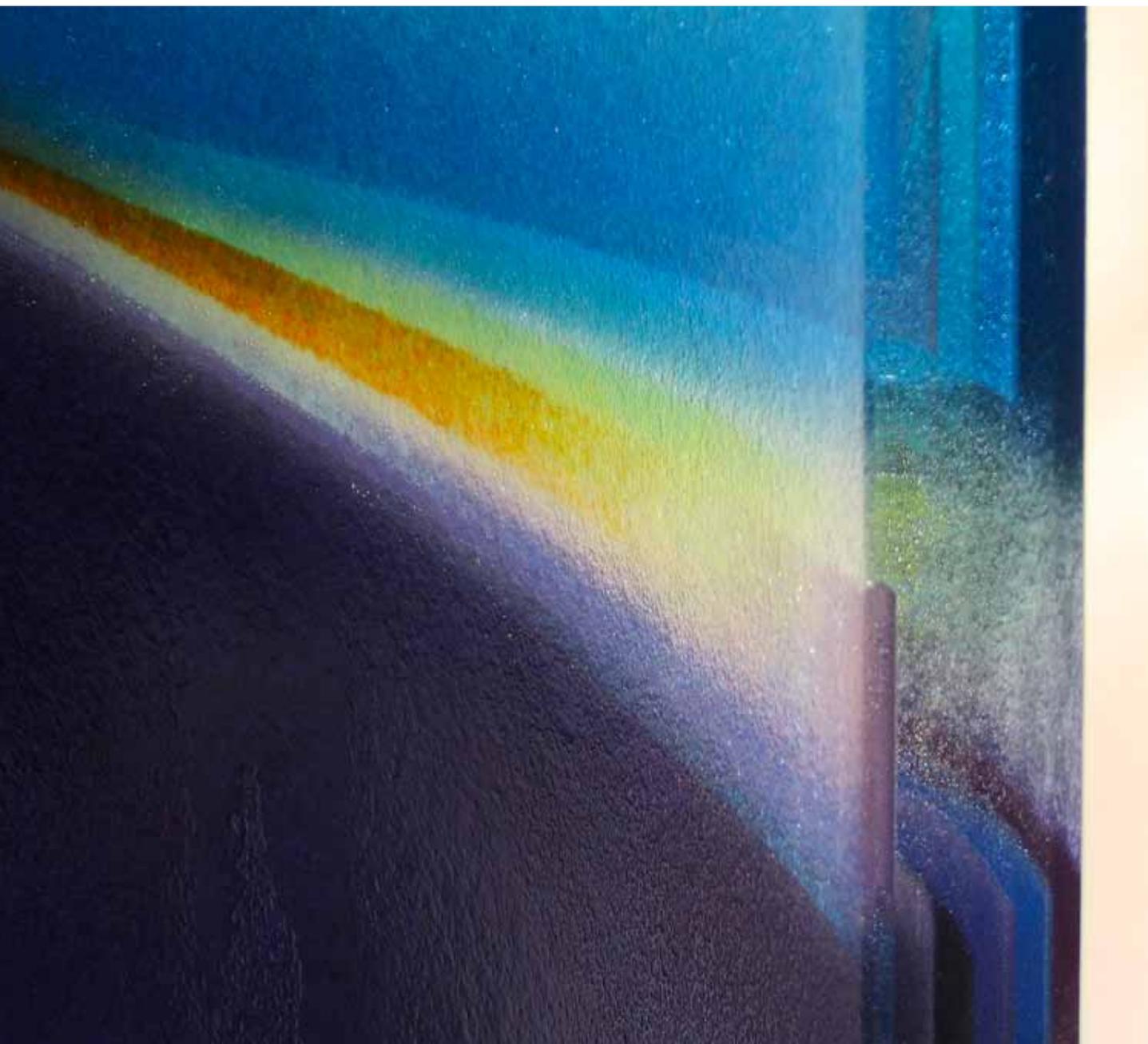
Udo Zembok, Colourfields 9, 2006.



Udo Zembok, Grèce n°1, 2006.



Udo Zembok,  
Colourfields 15, 2006.  
Détail des strates  
d'oxydes dans  
l'épaisseur des verres.





Udo Zembok,  
Colourfields 4, 2006,  
et détail.





# Table des matières

Introduction	7
Valério ADAMI	10
Mohamed AMICH	16
Jean-Pierre FAURIE	17
Claire BABET	18
Bernard BLAISE	24
Catrine et Thierry DUCHESNE	26
Gerd FANSLAU	30
Jean-Michel FOLON	32
Bernard FOUCHER	38
Gilles GANACHAUD	42
Gérard HERMET	48
Bertille HURARD	50
Mireille JUTEAU	52
Gérard LARDEUR	54
Pierre LE CACHEUX	60
Bruno LOIRE	62
Hervé LOIRE	63
Jacques LOIRE	66
Guy NOVELLI	70
Kim EN JOONG	72
Louis-René PETIT	78
Michel PETIT	84
Stéphane PETIT	88
Denis et Kévin PICOL	90
Élodie VALLY	91
Didier SANCEY	92
François SOLEILLE	98
Udo ZEMBOK	102
Remerciements	

Réalisation éditoriale :

Jean-François Lagier  
Directeur du Centre international du Vitrail

Textes des notices biographiques :  
Marie Simoni

Maquette, mise en page :  
Clarisse Robert, Éditions Gaud

Reportage photographique :  
Henri Gaud

Imprimé en Région Centre :  
Imprimerie Clerc s.a.s., Saint-Amand-Montrond

ISBN : 2-84080-161-2

Dépôt légal : décembre 2006

© Centre international du Vitrail

Crédits photo :

Les photographies de l'ouvrage ont été réalisées par Henri Gaud et portent le copyright  
©Centre international du Vitrail pour les droits photographiques,  
à l'exception des pages 17 ©Jean-Pierre Faurie, pp. 24-25 ©Bernard Blaise,  
pp.26-29 ©Catrine et Thierry Duchesne, p.31 ©Alexandre Lardeur,  
pp.36-37 ©Emmanuel Legrand, p.39 ©Bernard Foucher (haut droite et bas gauche),  
p.49 ©Gérard Hermet, pp.55-59 ©Alexandre Lardeur, p.67 ©Arnaud Lombard (haut),  
©Bruno Loire (bas), p. 71 ©Guy Novelli, pp.78-83 ©Louis-René Petit,  
p.91, ©Élodie Vally, p.97 ©Didier Sancey, pp.104-107 ©Udo Zembok.

Copyright pour les œuvres :

Le copyright des œuvres appartient aux artistes auteurs.

Les artistes représentés par l'ADAGP portent le copyright :

©Adagp, Paris 2006

notamment pour Valério Adami, Bernard Blaise, Jean-Michel Folon,  
Bernard Foucher, Kim en Joong, Gérard Lardeur, Didier Sancey.

Illustrations de couverture :

1<sup>re</sup> de couverture : Usine Novo Nordisk, Chartres, vitraux de Claire Babet,  
réalisation atelier Petit, La Bourdinière-Saint-Loup, Eure-et-Loir, 2005.

4<sup>e</sup> de couverture : Didier Sancey, Qui a peur de la couleur ?, 2006,  
réalisation en collaboration avec les ateliers Loire, Lèves.

# Remerciements

Cet ouvrage a été publié à l'occasion de la présentation à Chartres, au Centre international du Vitrail, de l'exposition « Le nouvel art de la couleur, vitraux contemporains de Chartres et d'Eure-et-Loir », réalisée par le Centre international du Vitrail avec le concours de la direction régionale des Affaires culturelles du centre, de la Région Centre, du Conseil général d'Eure-et-Loir, de la Ville de Chartres.

Le CIC Banque BRO a généreusement soutenu cette manifestation et l'ouvrage qui l'accompagne. Nous lui rendons hommage et remercions tout particulièrement Monsieur Michel Michenko, président directeur général, partenaire du Centre international du Vitrail, pour ses actions de mécénat en faveur du vitrail et de la création contemporaine.

Nous réservons une gratitude toute particulière à Monsieur Maurice Hamon, directeur des relations générales à la Compagnie de Saint-Gobain, pour l'aide précieuse que la Compagnie de Saint-Gobain apporte au Centre international du Vitrail.

Nous exprimons notre vive reconnaissance à toutes les personnes qui nous ont accordé leur confiance et nous ont permis par leur soutien et leur aide de réaliser cette manifestation :

Monsieur Jean-Louis Leprêtre, directeur des Affaires culturelles du Centre  
Monsieur Michel Sapin, président du conseil régional du Centre  
Monsieur Albéric de Montgolfier, président du conseil général d'Eure-et-Loir  
Monsieur Jean-Pierre Gorges, député-maire de Chartres  
Monsieur François Tulpain, directeur général de la RÉMA, Assurances mutuelles d'Eure-et-Loir  
Monsieur Alexandre Viron, président directeur général des Minoteries Viron-Chartres  
Monsieur Jean-François Outin, directeur de la Verrerie de Saint-Just

Madame Servane de Layre-Mathéus, présidente du conseil d'administration du Centre international du Vitrail, Madame Yolaine de Schonen, vice-présidente, Monsieur Jean-Paul Deremble, Monsieur Maurice Hamon, vice-présidents.

Les artistes, verriers, ateliers, sans lesquels n'auraient pu être présentées les collections d'œuvres originales, vitraux, créations en verre, sculptures monumentales, qui constituent le fonds exceptionnel de l'exposition, les personnalités dont les conseils, l'aide et la confiance ont permis de mener à bien les travaux de préparation et de réalisation de l'exposition et du présent ouvrage :

Monsieur Valério Adami, Monsieur Mohamed Amich, Association des verriers de Chartres et d'Eure-et-Loir, Ateliers Loire, Lèves, Ateliers Petit, La-Bourdinière-Saint-Loup, Atelier Lorin-Hermet-Juteau, Chartres, Atelier Soleille, Nogent-le-Rotrou, Atelier Picol, Chartres, Père Dominique Aubert, Monsieur Alain Audoubert, Vitry-sur-Seine, Monsieur Bernard Blaise, Madame Christine Blanchet-Vaque, Monsieur Jean-Pierre Blin, Monsieur Patrice Calvel, Monsieur Pierre Le Cacheux, Madame Dominique Duchâtel, Madame Catrine Duchesne, Monsieur Thierry Duchesne, Monsieur Gerd Fanslau, Monsieur Jean-Pierre Faurie, Madame Paula Folon, Fondation Folon, La Hulpe, Belgique, Monsieur Bernard Foucher, Monsieur Gilles Fresson, Monsieur Gilles Ganachaud, Monsieur Olivier de Grémont, Madame Bertille Hurard, Père Kim en Joong, Monsieur Philippe Lamourère, Messieurs Thomas et Alexandre Lardeur, Madame Marie-Jehanne du Lau, Monsieur Florian Lechner, Monseigneur Michel Pansard, Monsieur Louis-René Petit, Monsieur Joël Poussard, Monsieur Gilles Puech, Monsieur Guy Novelli, Monsieur François Roux, PMB Couleurs-Gennevilliers, Madame Catherine Sabourin, Novo Nordisk, Monsieur Didier Sancey, Messieurs Olivier et Nicolas Schimmenti, Madame Élodie Vally, Monsieur Udo Zembok.

Achévé d'imprimé en décembre 2006  
sur les presses de l'imprimerie Clerc s.a.s. – Saint-Amand-Montrond  
Région Centre



Valério ADAMI  
Mohamed AMICH  
Claire BABET  
Bernard BLAISE  
Catrine et Thierry DUCHESNE  
Gerd FANSLAU  
Jean-Pierre FAURIE  
Jean-Michel FOLON  
Bernard FOUCHER  
Gilles GANACHAUD  
Gérard HERMET  
Bertille HURARD  
Mireille JUTEAU  
Gérard LARDEUR  
Pierre LE CACHEUX  
Bruno LOIRE  
Hervé LOIRE  
Jacques LOIRE  
Guy NOVELLI  
Kim EN JOONG  
Louis-René PETIT  
Michel PETIT  
Stéphane PETIT  
Denis et Kévin PICOL  
Didier SANCEY  
François SOLEILLE  
Élodie VALLY  
Udo ZEMBOK



Prix : 25 € ttc

