



Les couleurs de la lumière

Les couleurs de la lumière

Les couleurs de la lumière

Le vitrail contemporain en région Centre 1945-2001

Les couleurs de la lumière

Les couleurs de la lumière

Le vitrail contemporain en région Centre 1945-2001

Prix : 145 F ttc / 22 €
ISBN 2-9515785-5-5



Centre International du Vitrail



Les couleurs de la lumière

Le vitrail contemporain
en région Centre
1945-2001

Avant-propos.

Avant-propos

Dans une région où le patrimoine est, dans son ensemble, bien connu, une étude sur les vitraux créés depuis 1945 faisait défaut. L'exposition *Les Couleurs de la lumière, le vitrail contemporain en région Centre (1945-2001)*, au Centre international du vitrail à Chartres comble un manque. Cette rétrospective a été effectuée avec le soutien de la Direction régionale des Affaires culturelles et le conseil régional du Centre. Le commissariat en a été confié à la Conservation régionale des Monuments Historiques.

L'État, commanditaire et maître d'ouvrage de créations originales et puissantes, qui signent une heureuse adaptation aux diverses tendances de l'art de notre temps, a suscité quelques grandes réalisations dans la plupart des cathédrales de la région.

Si les vitraux de l'abbaye de Noirlac par Jean-Pierre Raynaud, considérés comme le signal en France du renouveau de l'approche contemporaine dans le domaine traditionnel du vitrail, ou, plus récemment, ceux de la

cathédrale de Blois par Jan Dibbets ont eu l'écho, notamment médiatique, qu'ils méritaient, d'autres œuvres, fruits d'initiatives locales pour la plupart, attendaient une mise en lumière. On redécouvre ainsi l'ensemble monumental des vitraux de Jean Barillet à la basilique de Blois, on réhabilite les vitraux abstraits de Max Ingrand à l'église de Rechèvres à Chartres, on s'étonne du mur-lumière en résine de François Chapuis à l'église Sainte-Jeanne-d'Arc d'Orléans. Plus de cinquante années de variations, esthétiques mais aussi techniques, sont ainsi convoquées pour rappeler que les couleurs de la lumière ont d'infinies nuances. Ce n'est pas le moindre mérite de cette exposition que de permettre la confrontation des expressions plastiques et de réaliser ainsi, pour quelques mois, le musée imaginaire du vitrail.

Croquetons, maquettes, cartons, panneaux d'essais, la matière est riche pour évoquer les diverses étapes qui président à la réalisation proprement dite. Mais cette matière est fragile et

périssable : des ateliers déménagent, ferment, et les « archives de la lumière et de la couleur » s'éteignent avec eux, disparaissent en privant l'historien d'aujourd'hui et de demain de documents précieux. Espérons que cette exposition décidera artistes et maîtres-verriers à déposer ces témoignages précieux souvent épars aux quatre coins des ateliers, dans un lieu dont une des missions est de conserver pour l'avenir la mémoire d'un art et de ses représentants.

Les Couleurs de la lumière faisant suite à une exposition consacrée à la Bretagne, la comparaison vient presque naturellement à l'esprit. D'une région à l'autre, des noms se retrouvent, d'autres pas. L'éventail des artistes et maîtres-verriers, sous réserve d'un inventaire exhaustif, est moins large qu'en Bretagne. Mais on constate aussi que les reconstructions après la seconde guerre mondiale ont eu moins d'ampleur. Ceci explique probablement cela. La richesse et la vitalité du vitrail en région Centre n'en ressortent que davantage.

Patrice Magnier
Préfet de la région Centre

Préface.

L'Art de la lumière

Gaz de France, mécène des plus beaux vitraux

Les couleurs de la lumière – Le vitrail contemporain en Région Centre 1945-2001, exposition originale du Centre international du Vitrail propose au public une large rétrospective d'un demi-siècle de création. Elle réunit les œuvres du vitrail les plus représentatives de la création contemporaine en région Centre et nous fait découvrir la diversité artistique des créateurs.

Cette exposition rejoint la volonté de la Fondation d'entreprise Gaz de France de favoriser la diffusion à un large public de la beauté, de l'abondance et de la variété des œuvres réalisées par des artistes et maîtres-verriers qui réinventent le vitrail et redonnent vie et couleurs à de grands monuments. Permettre au plus grand nombre de le découvrir, de le connaître et de l'aimer, tel est le but que nous nous fixons en contribuant à cette publication.

C'est pourquoi, Gaz de France et sa Fondation d'entreprise, mécène national des vitraux, sont particulièrement heureux d'être associés à cet événement qui contribue à valoriser ce grand

patrimoine de la France. Notre pays possède en effet un magnifique ensemble de verrières et en recèle à lui seul plus que toute l'Europe de l'ouest. C'est essentiellement en France, au nord de la Loire, que le vitrail acquiert les caractéristiques que nous lui connaissons aujourd'hui.

L'impulsion donnée à l'art du vitrail au milieu du XII^e siècle par le grand Suger, abbé visionnaire et novateur de la basilique Saint-Denis, a largement contribué à l'épanouissement du vitrail et au lancement de colossaux chantiers dans de nombreux édifices. Et c'est ici à Chartres, berceau du vitrail, que s'est exprimée la première grande création « contemporaine » dans le domaine du vitrail au XIII^e dans lequel les plasticiens contemporains se reconnaissent encore aujourd'hui. Le demi-siècle qui s'achève aura été marqué par une intense activité artistique et par une créativité toujours renouvelée dans le domaine du vitrail.

Témoin de notre passé, le patrimoine a la charge de nous guider vers l'avenir,

malheureusement exposés aux intempéries, altérés par l'eau, dégradés par la pollution, les vitraux sont un patrimoine fragile et menacé. Aussi, la Fondation d'entreprise Gaz de France s'est associée à la Direction de l'Architecture et du Patrimoine pour contribuer à la sauvegarde de vitraux classés depuis le XIII^e siècle et ce, jusqu'à la restauration et la création de vitraux contemporains. De 1992 à 2001, ce partenariat a permis de restaurer ou de créer des verrières dans vingt-sept monuments répartis dans vingt et une régions. En région Centre, ce mécénat s'est porté sur la restauration de vitraux des cathédrales Notre-Dame de Chartres, Saint-Étienne de Bourges, Saint-Gatien de Tours.

La Fondation d'entreprise Gaz de France souhaite également témoigner ici aux artistes et maîtres-verriers son admiration et sa gratitude pour l'enrichissement constant qu'ils apportent à ce patrimoine, partie de l'histoire et du savoir-faire français.

Elisabeth Delorme
Secrétaire générale
Fondation d'entreprise
Gaz de France

Le lieu où allait naître, il y a plus de vingt ans déjà, le Centre international du Vitrail, ce lieu emblématique s'était imposé d'évidence. Ce fut Chartres, point de focalisation par excellence de l'art de la lumière, centré sur le chef-d'œuvre absolu de pierre, d'espace et de lumière, la cathédrale.

Ce choix comportait un risque, celui d'éclipser la région d'élection, la région Centre, véritable terre historique, où villes et villages présentent un riche patrimoine verrier ancien. Et ce choix comportait aussi un devoir: faire connaître son lot exceptionnel, et méconnu, de créations contemporaines.

Il était, dès lors, plus que légitime, que le Centre international du Vitrail puisse consacrer tous ses efforts à faire connaître ces créations majeures tout récemment surgies entre Beauce et Val-de-Loire.

Grâce au travail remarquable d'inventaire réalisé par les services de la Direction régionale des

Affaires culturelles du Centre, grâce au concours et au soutien actif de la Fondation d'entreprise Gaz de France, de la Compagnie de Saint-Gobain, du conseil régional du Centre, ainsi que de tous ceux qui œuvrent avec notre Centre, en particulier le conseil général d'Eure-et-Loir et la ville de Chartres, nous sommes heureux de faire découvrir ces œuvres de couleur et de lumière de la deuxième moitié du XX^e siècle en région Centre.

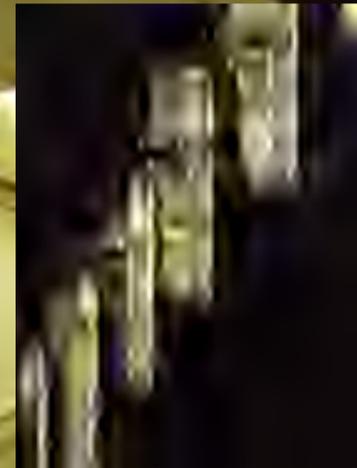
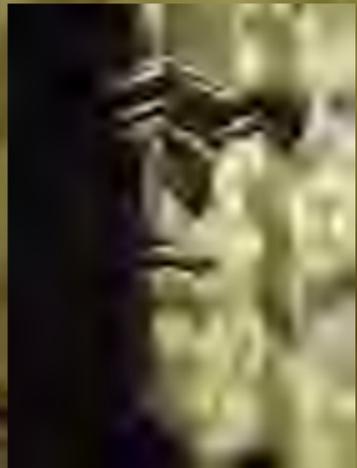
Pour nombre de visiteurs, la découverte des ensembles réalisés dans les années d'après-guerre, lors des nouvelles constructions, témoignera d'un passé immédiat riche d'expériences et d'innovations architecturales: la basilique de Blois, l'église commémorative de l'abbé Stock à Chartres, l'église Sainte-Jeanne-d'Arc à Orléans. Les recherches des artistes ont apporté une réelle contribution au renouvellement des expressions de la lumière dans l'espace architectural et, de Jean-Pierre Raynaud à Jan Dibbets, la création contemporaine s'est enrichie de nouvelles références

qui marquent l'histoire de l'art sacré au XX^e siècle.

Mais la vocation profane des créateurs est tout aussi présente au cours de ces années. Louis-René Petit, Michel Caron, Coco Texède, autant de langages et de réponses personnelles donnés dans des lieux publics, banques, compagnies, lycées, demeures privées modestes ou luxueuses.

Ainsi l'art du vitrail a su se renouveler en région Centre. Il s'est largement ouvert aux techniques contemporaines du verre et de la lumière, débordant la simple composition colorée pour construire une vision monumentale de l'œuvre, une création vivante dans l'espace et dans le temps. Ces éléments fondamentaux d'une nouvelle « grammaire » architecturale du verre et de la lumière sont présentés avec talent dans ce catalogue qui se veut être une durable contribution à la diffusion du patrimoine contemporain de notre région.

Servane de Layre-Mathéus
Présidente du Centre
international du Vitrail



La création moderne en

La création moderne en région Centre

Les vitraux du XX^e siècle, et davantage encore ceux créés depuis 1945, n'ont pas retenu toute l'attention qu'ils méritaient. Les études sont succinctes, souvent même inexistantes, et le recensement reste à établir de manière exhaustive. En 1983, la Lorraine, par le truchement du service de l'inventaire à la Direction régionale des Affaires culturelles, faisait le point sur le vitrail lorrain du XI^e au XX^e siècle. Tout récemment, la Bretagne s'est attelée au patrimoine vitré depuis 1945, et la région Centre lui emboîte désormais le pas. Formons le vœu que d'autres régions poursuivront ce travail: de nombreux acteurs (artistes, maîtres verriers, entreprises, maîtres d'ouvrage et commanditaires) sont encore de ce monde et peuvent témoigner, documenter des ensembles, préciser leurs intentions. Un ouvrage vient de paraître consacré aux vingt-cinq dernières années de création de vitraux d'artistes en France¹. Le parti pris est clair: retracer les commandes passées à de grandes signatures², et montrer, depuis la rupture de Noirlac (vitraux de Jean-Pierre Raynaud) le renouveau et le dynamisme de la création la plus contemporaine. L'ouvrage, tout en mettant en avant les artistes plutôt

que les verriers, prend soin toutefois de dépasser la question récurrente: vitrail de verrier ou vitrail de peintre? Ailleurs, Jean-François Lagier, directeur du Centre international du Vitrail, note aussi avec justesse: « Les hésitations et les revirements ont finalement démontré que le vitrail se situait au-delà de cette alternative, comme un art qui doit faire ses preuves dans l'édifice, dont la réussite est dans l'amplification de la substance de l'espace bâti, non dans la manifestation d'une technique particulière ou l'exaltation d'un prétendu savoir-faire historique. »³ Bien des ensembles, bien des expressions, bien des artistes et des maîtres verriers méritent aujourd'hui d'être mis en avant. Depuis 1945, quelques ateliers bien implantés dans la région ont eu le loisir d'œuvrer soit dans des édifices anciens, soit dans des édifices neufs. Qui les connaît? En 1975: entrée en scène de Raynaud dans le monde du vitrail; fin 2000: inauguration des vitraux de Jan Dibbets à la cathédrale de Blois. A-t-on bien noté que les deux événements concernent la région Centre? Alors, « moderne », comme l'on dit, la région Centre? C'est à vérifier. Une chose est sûre: les deux ensembles que l'on vient de citer

concernent des édifices anciens majeurs. Car c'est plus sûrement le riche patrimoine qui vient à l'esprit de tout un chacun que les réalisations récentes dans le domaine du vitrail.

La cathédrale Notre-Dame de Chartres ou l'introuvable modernité

Est-il un édifice plus célèbre que la cathédrale Notre-Dame de Chartres? Depuis sa représentation par Corot, mais bien davantage encore depuis les lignes ferventes de Charles Péguy, l'édifice est entré dans le monde ineffable des chefs-d'œuvre absolus de l'art, de ces monuments qui suscitent l'immédiate adhésion de la foule. Marcel Aubert ne manquait pas de mots pour dire son enthousiasme: « Ce qui frappe et retient l'attention, lorsque l'on pénètre dans la grande nef, plus peut-être encore que la noblesse et la beauté de son architecture, c'est la splendeur de ses verrières, qui donnent à la cathédrale cette atmosphère si chaude, cette lumière colorée où par le grand soleil dominant les rouges et les oranges, par les jours gris et pluvieux, les bleus, atmosphère plus éclatante au milieu de la journée, plus douce et plus profonde au lever et au coucher du soleil. »⁴

Il est vrai qu'avec les vitraux de la façade occidentale (milieu XII^e siècle), avec Notre-Dame de la Belle Verrière, épargnée par l'incendie de 1194 et remontée au XIII^e siècle dans le collatéral sud, mais aussi avec les cent soixante-treize verrières et les 2000 m² réalisés entre 1210 et 1240, successivement dans la nef et les bas-côtés, puis le chœur, le déambulatoire et les chapelles rayonnantes, l'étage supérieur du transept enfin, l'on tient un des principaux « foyers de la peinture sur verre au début du XIII^e siècle »⁵.

Et l'on omettrait presque de signaler les quelques fragments de vitraux du XIV^e siècle (fenêtre basse du croisillon sud, déambulatoire), le vitrail du XV^e siècle dans la chapelle Vendôme, et... les vitraux du XX^e siècle!

Car il y a, à la cathédrale de Chartres – la chose n'est pas connue –, des vitraux réalisés au XX^e siècle, précieux baromètre pour mesurer la position du service des Monuments Historiques face à la modernité, et ce dans un édifice qui tire une part essentielle de sa réputation du vitrail et auquel s'attache, de surcroît, une légende tenace (mais que les restaurations ont mis à mal) : celle du « bleu de Chartres », un bleu envoûtant dont les maîtres-verriers chartains seuls auraient eu le secret.

Est-il donc un édifice où l'insertion de vitraux modernes pouvait paraître plus incongrue qu'à la

cathédrale de Chartres? Dans un bâtiment aussi sacré, consacré, surinvesti de respect et d'admiration, l'idée même peut paraître en soi provocante.

Le XIX^e siècle s'était contenté d'entretenir et de restaurer les vitraux de la cathédrale. De création, point, hormis dans le chœur où furent disposés des vitraux imitant ceux du XIII^e siècle. En 1928, le chanoine Yves Delaporte prit les devants. Il confia à Gabriel Loire (1904-1996)⁶ le soin de créer deux vitraux pour la chapelle Saint-Fulbert de la crypte⁷. On ignore dans quelle mesure le service des Monuments Historiques fut associé à cette initiative qui semble essentiellement personnelle. Mais, il est vrai, le danger était contenu en s'en tenant à la crypte. Gabriel Loire n'avait pas trente ans. Il avait appris son métier à Chartres dans l'atelier Lorin, un atelier qui depuis le XIX^e siècle vit et travaille à l'ombre de et pour la cathédrale. Très tôt⁸, semble-t-il, Gabriel Loire a souhaité s'affirmer, et mettre en

avant ses créations plutôt que l'atelier Lorin qui les réalise. Le chanoine Delaporte fut séduit par le travail de Gabriel Loire. Du vitrail représentant saint Fulbert instruisant les enfants, il écrivit : « L'œuvre que nous venons de décrire brièvement a deux caractères qui ne s'excluent nullement : elle est tout à la fois très traditionnelle et très moderne. Traditionnelle, parce que, comme à la belle époque de la peinture sur verre, l'artiste a délibérément renoncé à faire de l'archéologie dans les costumes et à s'astreindre à une imitation trop servile des objets représentés. Moderne, parce que celui qui l'a conçue n'a entendu copier les formules d'aucune époque passée, mais a voulu créer quelque chose de personnel et d'original »⁹. Si l'on voit bien aujourd'hui en quoi ces vitraux sont traditionnels, l'on perçoit moins leur modernité : un certain schématisme peut-être, un style qui rappelle les années 1920, une manière bien tempérée, et non sans élégance, qu'on décèle aussi dans les vitraux

que Gabriel Loire réalise dans le Loiret, pour l'église Saint-Pierre d'Autry-sur-Juine (Notre-Dame de Lourdes et Sainte-Thérèse de l'Enfant-Jésus, 1928). Le chanoine Delaporte, en tout cas, fut convaincu d'introduire l'art moderne à la cathédrale, mais il précisait pour ceux qui « se demanderont peut-être s'il était opportun de mettre dans notre crypte une œuvre de caractère moderne », que « dans notre chapelle Saint-Fulbert, les deux vitraux, malgré la modernité de leur dessin, ne détonnent nullement avec l'architecture et la décoration murale ». Le propos est éclairant : l'art moderne est généralement perçu comme un attentat, un acte de vandalisme envers l'édifice vénérable qui l'abrite. Difficile, dans ces conditions, de leur trouver une place dans le saint des saints du vitrail en France. Au même moment, l'administration des Beaux-Arts dut se prononcer sur le remplacement des huit grandes verrières hautes du chœur, détruites au XVIII^e siècle.



Frère Couturier, vitrail de Saint Louis, Chartres, crypte de la cathédrale (en dépôt au Centre international du Vitrail) (Eure-et-Loir).

La généreuse proposition du milliardaire américain John D. Rockefeller Junior; suite à une visite en 1927 à la cathédrale, de fournir à l'État français les fonds nécessaires à la restitution des huit baies, devait pousser le service des Monuments Historiques à se poser des questions déontologiques et à entériner une position prudente. Des dessins réalisés au XVII^e siècle par l'érudit Roger de Gaignières, ou encore quelques fragments conservés des vitraux originaux, pouvaient autoriser une restitution. Le gouvernement français accepta la proposition du milliardaire, et, sous la houlette d'Émile Brunet, architecte en chef des Monuments Historiques, les maîtres-verriers Jean Gaudin et Charles Lorin eurent à charge d'élaborer des projets de restitution qui furent soumis, en juillet 1928, à la commission supérieure des Monuments Historiques. Des deux projets, celui de Gaudin pouvait

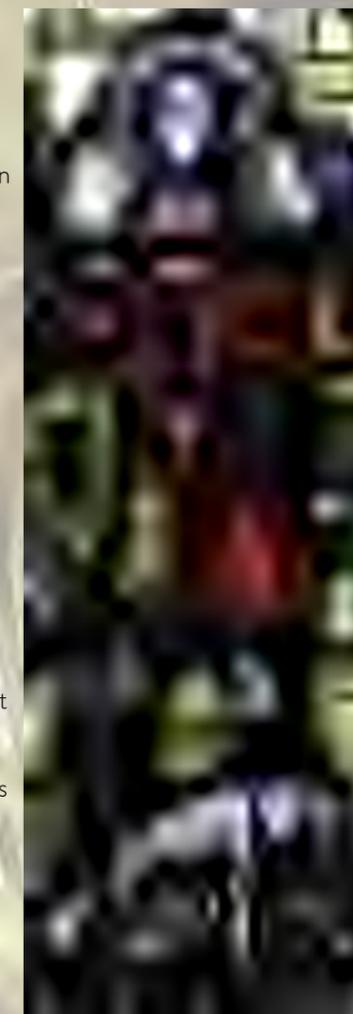
apparaître comme le plus « moderne ». Il recueillit les suffrages de l'administration, mais le généreux donateur préférait celui de Lorin, plus conforme à l'esprit d'une restitution. La commission ne put mieux faire qu'entériner le projet de Gaudin, mais demanda des essais complémentaires qui ne furent acceptés, après plusieurs modifications, qu'en 1933. In fine, et sans que les raisons en soient toutes très clairement élucidées, le ministre suspendit les travaux, et Rockefeller retira son offre. Il fallait tout de même beaucoup d'audace pour accepter un pastiche en forme de restitution, et se mesurer, de la sorte, aux maîtres-verriers du XIII^e siècle sur leur propre terrain. L'on se contenta donc de réaliser, en 1935-1936, des verrières en grisaille copiées sur l'une des fenêtres basses. Et l'on évacua du même coup la création et le vitrail « archéologique ».



Philippe Lejeune, église Saint-Étienne à Jargeau (Loiret), 1954, détails de modelé en grisaille.

Au moment où, à la cathédrale Notre-Dame de Paris, la querelle des vitraux modernes battait son plein¹⁰, la crypte de la cathédrale de Chartres redevint le terrain – modeste – d'insertion de vitraux contemporains. En 1937, le frère Marie-Alain Couturier fit un séjour à Chartres. Celui qui devait un peu plus tard défendre avec une inépuisable ardeur le concours des artistes de génie aux projets de l'Église, avait derrière lui une formation artistique solide (académie de la Grande Chaumière à Paris, ateliers d'art sacré auprès de Maurice Denis et Georges Desvallières) et s'était frotté à quelques chantiers ambitieux comme la décoration de l'église du Raincy avec Maurice Denis. Le passage à Chartres du frère Couturier aboutit à la réalisation de trois panneaux de vitraux par Marguerite Huré qui furent installés dans la crypte.¹¹ Furent-ils commandés par le clergé chartrain ou offerts par le frère Couturier? Comme en 1929 pour les vitraux de Gabriel Loire, l'administration des Monuments Historiques ne semble pas avoir été partie prenante dans cette installation. En 1952, vingt ans après le projet avorté de vitraux financés par Rockefeller, Clarence Levi, secrétaire de l'American Institute of Architects (AIA), fit part du

souhait de cette institution de donner une somme importante à la cathédrale de Chartres pour la réalisation d'une baie (18 m²). Depuis la fin du XIX^e siècle en effet, les Américains ont une grande admiration pour la cathédrale. De nombreux architectes ont fait leurs études à l'École des Beaux-Arts à Paris et se sentent des attaches avec la France. L'AIA voulait rendre hommage à tous les artistes et artisans anonymes de la cathédrale, mais il laissa toute latitude à l'administration française pour décider du sujet du vitrail à créer, de la composition, de l'artiste. Ce fut l'inspecteur général des Monuments Historiques Jean Verrier qui donna les directives. En 1954, il rappelait à son ministre les contraintes qui avaient présidé à la réalisation du vitrail: « créer un vitrail à petites scènes, comme les verrières des fenêtres basses de Chartres, dans une série de médaillons dont la forme fût renouée par rapport à ceux du XIII^e siècle; donner aux personnages représentés la même échelle que celle des vitraux voisins, ainsi qu'à la coupe des verres; assurer une harmonie de couleurs qui ne formât aucun disparate avec celle du XIII^e siècle; conserver cependant un dessin et une « touche » personnels qui fût celle de l'artiste et non un pastiche; on a ainsi obtenu une œuvre moderne qui ne doit ni ne peut se confondre avec les anciennes mais qui prend harmonieusement place dans la cathédrale. »¹²



Philippe Lejeune, église Saint-Étienne à Jargeau (Loiret), 1954, vitrail du Bon Pasteur.

Quadrature du cercle, en somme, puisqu'il convenait de faire un travail personnel et d'éviter le pastiche du XIII^e siècle... tout en s'en inspirant fortement. Ce fut François Lorin, maître-verrier de Chartres, qui fut choisi pour réaliser un vitrail à scènes légendaires, en verre antique de couleur, représentant la vie de saint Fulbert.¹³ Comme à la crypte en 1929, le résultat est plus proche finalement du pastiche que de la création.

La tradition de donation de vitrail se poursuit au milieu des années 1960 quand le Cercle des Amis de la cathédrale de Chartres en Allemagne (Kreis der Freunde der Kathedrale von Chartres) proposa, à son tour, de financer un vitrail. Une fenêtre du transept nord fut choisie. Cette fois-ci, la délégation permanente de la commission

supérieure des Monuments Historiques, sur proposition de l'inspecteur général des Monuments Historiques Jacques Dupont, suggéra en novembre 1965 de faire appel à Raoul Ubac (1910-1985), auteur avec Braque des vitraux de l'église de Varengeville, et de charger François Lorin de l'exécution. L'idée était surprenante, pour ne pas dire décoiffante, car elle rompait avec tous les projets jusque-là avaient vu le jour à Chartres, et elle prenait le parti de solliciter un artiste renommé, pour un projet non figuratif. Elle dénotait, a priori, un changement de mentalités au sein du service des Monuments Historiques. En 1966, Jacques Dupont écrivit au directeur de l'Architecture pour expliquer ce qui l'avait conduit à proposer Raoul Ubac. Il notait que Roger Bissière (1888-1964) était

décédé et n'avait pas laissé de maquettes de vitraux, que Jean Bazaine (né en 1904) était occupé à étudier des vitraux pour la cathédrale de Nevers. Restaient Raoul Ubac, pour ses « qualités de coloriste », et François Lorin, gratifié au passage du titre de « peintre-verrier de la cathédrale de Chartres ». Mais surtout, il s'agissait de contrer le choix des Allemands d'engager Gabriel Loire qui, depuis son départ de l'atelier Lorin, s'était fait connaître par la technique de la dalle de verre. « Ces travaux ne sont guère comparables à ceux de M. Lorin. Il m'est difficile de lui demander des photographies de ces vitraux sans que cela puisse paraître une sorte d'engagement à prendre en considération une candidature tardive » notait Jacques Dupont¹⁴. Nul ne se souvenait ou ne voulait se souvenir qu'il était déjà



Jacques Loire, chapelle du Carmel, Champhol, 1974.

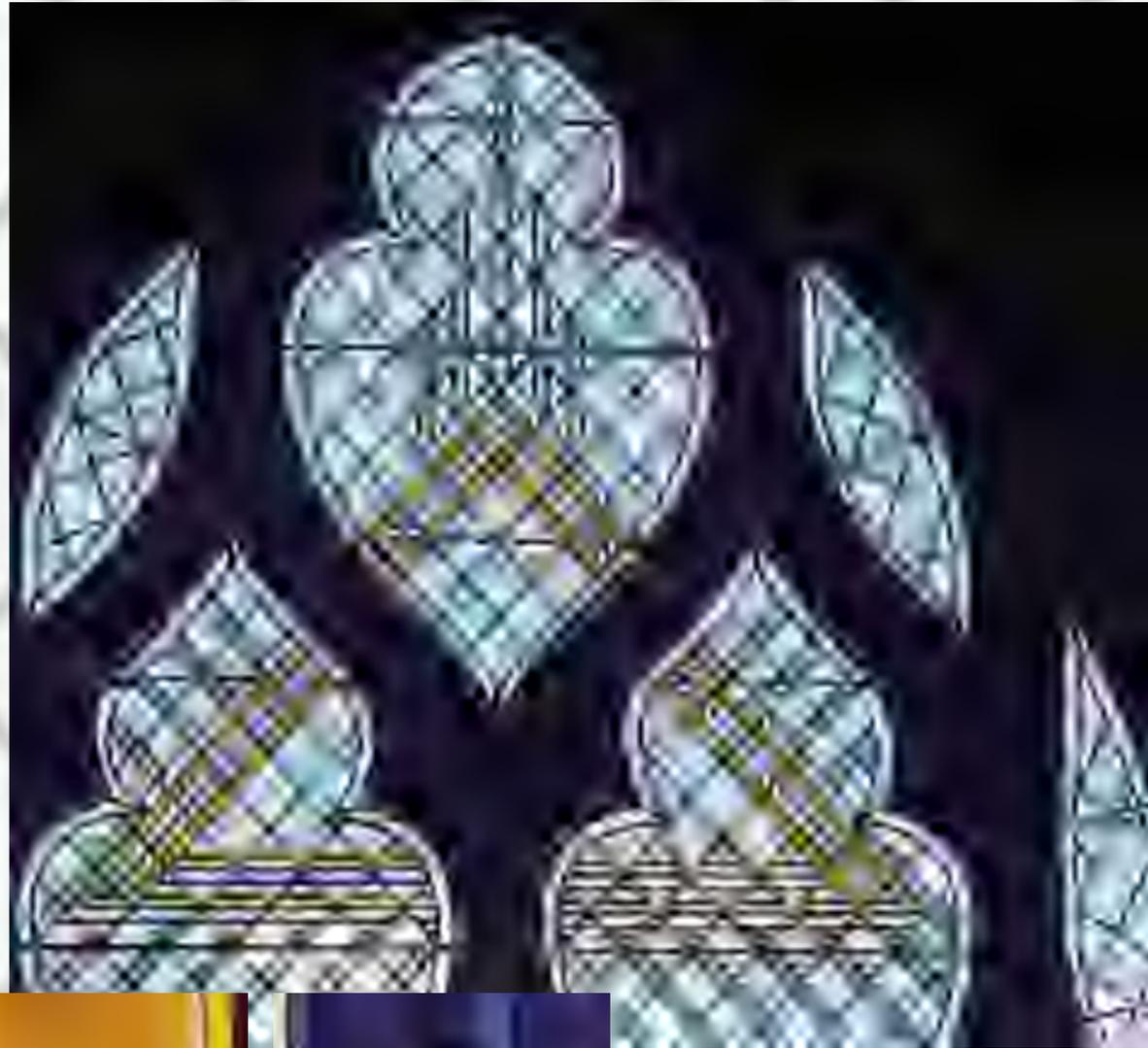
Jean-Pierre Raynaud, abbaye de Noirlac, Bruère-Allichamps (Cher), 1976-1977, détail.



intervenu en 1929 dans la crypte. S'agissant d'Ubac, une note manuscrite du directeur de l'Architecture sur le bordereau de transmission du courrier de Jacques Dupont rappelle, en quelques mots, la prudence qui prévaut: « Je le répète, je ne suis pas contre Ubac. Mais Chartres, c'est délicat. »

Le comité allemand ayant par ailleurs fait savoir qu'il souhaitait un vitrail représentant des symboles, il ne pouvait plus être question d'une création abstraite. Exit Ubac, restait François Lorin. Le comité allemand finit par accepter ce choix en décembre 1967 sur la base d'un projet aux motifs symboliques (grappes de raisin, épis de blé, main bénissante...) à la signification œcuménique.

Y a-t-il donc place, à la cathédrale de Chartres, pour des vitraux modernes? Les réponses qui jusqu'à présent ont été apportées, nourries de respect et de prudence, n'ont en effet réservé qu'une place anecdotique et marginale à l'expression (dé)libérée d'artistes. À Chartres, le « cas Ubac » ou les vicissitudes des vitraux du père Couturier (démontés par l'architecte Yves-Marie Froidevaux) sont à cet égard instructifs. Ils témoignent d'une démarche de prudence constante que le caractère sacré entre tous des vitraux médiévaux pouvait seul justifier. Pour les autres cathédrales de la région, les problèmes se sont posés différemment. Il n'est pas inutile de rappeler brièvement ce qu'il en fut.



Jan Dibbets, cathédrale Saint-Louis, Blois (Loiret-Cher), 1995-2000, détail.



François Chapuis, église Sainte-Jeanne-d'Arc, Orléans (Loiret), 1965, détail des matières polyester.



Jean Mauret, prieuré Saint-Benoît, Saint-Benoît-du-Sault (Indre), 1996-1997, détail.



Jean-Dominique Fleury, église Saint-Étienne à Beaugency (Loiret), 1998, détail.

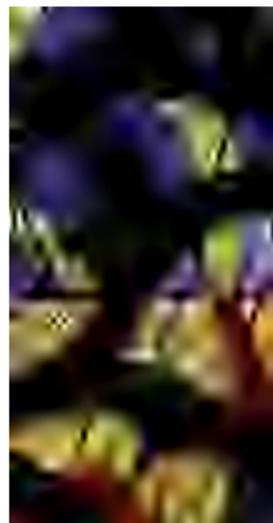
De la cathédrale

De la cathédrale de Tours à celle de Blois, en passant par Bourges et Orléans: panorama d'une création diversifiée

Une des personnalités marquantes du vitrail en Touraine dans les années 1950 et 1960 est incontestablement Max Ingrand (1908-1969). Quelques-uns des plus beaux édifices lui furent confiés pour y installer des vitraux.

À la cathédrale Saint-Gatien de Tours, on fut assurément moins prudent qu'à la cathédrale de Chartres. Viollet-le-Duc avait à ce point porté au pinacle l'art du XIII^e siècle que ce dernier fut pendant longtemps considéré comme le grand art français, au détriment des manifestations des autres périodes. La cathédrale Saint-Gatien, avec ses campagnes importantes de travaux aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, pouvait donc paraître moins homogène et moins

exemplaire (hormis l'ensemble exceptionnel des vitraux du haut chœur des années 1260-1270) que la cathédrale de Chartres. Dans les années 1950, pour vitrer les baies basses des bas-côtés de la nef et certaines baies basses du chœur, le service des Monuments Historiques fit appel à Max Ingrand. Il créa des vitraux colorés, abstraits, qui devaient, peu ou prou, évoquer l'ambiance colorée des vitraux du haut chœur¹⁵, mais qui ne comptent pas parmi ses meilleures réalisations.



Pour quelles raisons fut-il choisi? Comme nous l'expliquons plus loin à propos des vitraux de la chapelle du château d'Amboise, Max Ingrand a été, un temps, une sorte d'« enfant chéri » du service des Monuments Historiques: lié d'amitié à quelques-unes des personnalités influentes du service, il proposait des projets prudents, mariant modernité et tradition, et qui pouvaient ainsi contenter les tenants de l'un ou de l'autre parti. Mais ce juste milieu devait finir aussi par lasser les deux clans.

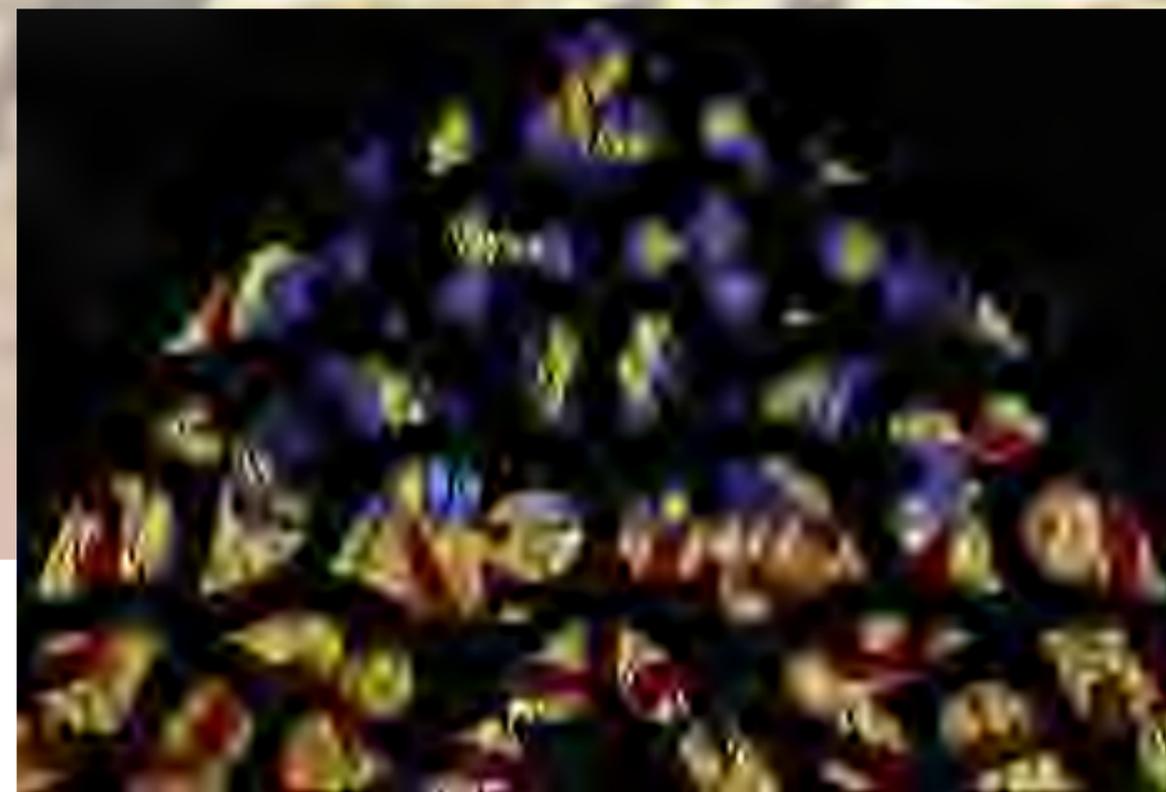
En 1965 pourtant, Max Ingrand continuait, et ceci pour un projet d'envergure, d'avoir les faveurs des inspecteurs généraux des

Monuments Historiques, y compris Jacques Dupont, a priori sensible aux tendances neuves de l'art. Après que l'évêque de Blois, Monseigneur Joseph Goupy, se fut plaint en mai 1964 au ministre de la Culture André Malraux du mauvais état des verrières losangées de la cathédrale Saint-Louis et des difficultés qui en résultaient pour chauffer l'édifice, on remit à l'ordre du jour le projet élaboré dès 1955 par Max Ingrand pour vitrer l'ensemble des baies de la nef et des bas-côtés. Le projet, abstrait, avait le mérite de la simplicité et fut approuvé d'abord par Jean Verrier avant d'être confirmé en 1965 par Jacques Dupont.



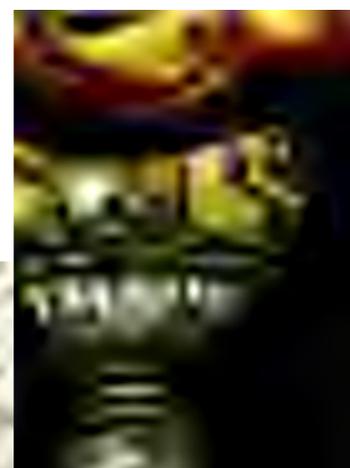
Il présentait aussi l'avantage, par rapport à des projets contemporains, d'être l'œuvre d'un seul artiste et d'éviter les (r)accords parfois difficiles entre des personnalités différentes. Mais il n'eut pas de concrétisation: en novembre 1966, André Malraux informait l'évêque de Blois que le ministère de la Culture s'en tiendrait aux travaux « absolument indispensables pour la sauvegarde de l'édifice ».¹⁶ C'était, en fait, attendre pour mieux rebondir trente ans plus tard: en 1995, l'artiste hollandais Jan Dibbets entamait, pour cinq ans, la création des 33 baies hautes et basses de la nef, exécutées par Jean Mauret.

Jean Mauret (né en 1944), maître-verrier installé dans le Cher, n'est pas que l'exécutant d'artistes renommés (Jean-Pierre Raynaud à l'abbaye de Noirlac à Bruère-Allichamps, Gottfried Honegger à la cathédrale de Nevers, Shirley Jaffey à la chapelle funéraire Saint-Jean-l'Évangéliste à Perpignan, Jan Dibbets à la cathédrale de Blois). Il est aussi l'auteur d'un certain nombre de créations dans des églises du Cher et de l'Indre. Parmi ses premiers vitraux, citons ceux de l'église Saint-Paixent à Cluis, de la crypte de l'église Saint-André à Châteauroux, de l'église de Tendu (1972, tous dans l'Indre), et dans lesquels l'artiste n'a pas encore trouvé son style.



Gilles Rousvoal, basilique Notre-Dame, Cléry-Saint-André (Loiret), 1998.
 ↑ Imposte de la porte occidentale.
 ← Baie occidentale (située au-dessus de l'imposte): libre inspiration du motif du manteau de la Vierge.

Pierre Carron, cathédrale Sainte-Croix, Orléans (Loiret), 1993-2001, détails.



À Ferrières-en-Gâtinais (1974, Loiret) en revanche, Jean Mauret inaugure une rosace faite de petits carrés bleus, qui dénote un travail minimaliste et préfigure de manière étonnante les intuitions de Jean-Pierre Raynaud pour l'abbaye de Noirlac deux ans plus tard, ou celles d'Aurélié Nemours à l'église Notre-Dame de Salagon (1997). Preuve qu'il n'est point de hasard dans la rencontre entre Raynaud et Mauret.¹⁷

En 1978, après l'expérience concluante de Noirlac, Jean Mauret, soutenu par l'inspecteur des Monuments Historiques Colette di Mattéo, se vit confier le soin de réfléchir au remontage de vitraux du xv^e siècle provenant de la Sainte Chapelle, élevée à Bourges par le duc Jean de Berry, et qui avaient été disposés au xviii^e siècle dans la crypte de la cathédrale Saint-Étienne de Bourges. Déposés en 1938, il s'agissait de les replacer dans la crypte tout en créant des vitraux d'accompagnement.¹⁸

Le travail fut effectivement engagé en 1981 et achevé en 1983. Le résultat est une parfaite insertion des vitraux anciens aux

bordures de Mauret. L'artiste a œuvré avec une élégance rare, d'une précieuse simplicité, en rien démodée aujourd'hui.

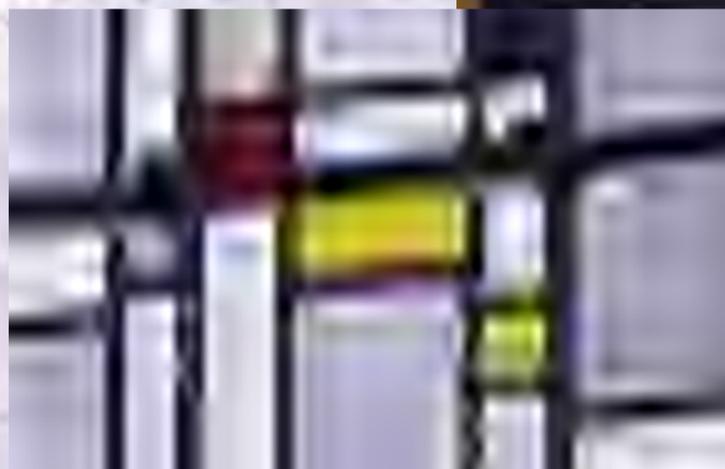
Parmi les créations récentes significatives, il faut mentionner les vitraux en cours de réalisation à la cathédrale Sainte-Croix d'Orléans par le peintre Pierre Carron (né en 1932), grand Prix de Rome, et qui met en lumière une œuvre riche et captivante, et en totale harmonie avec certaines tendances de l'art du xix^e siècle, très présentes dans la cathédrale Sainte-Croix: figuration, référence au mouvement symboliste et à Gustave Moreau. Rappelons enfin que les vitraux des bas-côtés de la nef illustrant la vie de Jeanne d'Arc (1893-1897), ont été créés à l'issue d'un concours ouvert en 1893 et remporté, contre toute attente, par l'équipe formée de Jac Galland et d'Esprit Gibelin.¹⁹ Parmi les concurrents figurait Eugène Grasset, associé au maître-verrier Félix Gaudin: son projet, aujourd'hui généralement considéré comme le meilleur, ne fut pas retenu. Gaudin se trouvait donc exclu des projets de la cathédrale Sainte-Croix. Mais quand, cent ans plus tard, Pierre Carron,

pour la réalisation, s'adjoignit les talents de l'atelier Gaudin, toujours actif à Paris, l'on ne pouvait s'empêcher de songer qu'était réparée une ancienne injustice.²⁰

Dernière en date des grandes créations dans les cathédrales de la région Centre, les vitraux réalisés de 1995 à 2000 par Jan Dibbets à la cathédrale Saint-Louis de Blois concluent brillamment un dialogue constant et diversifié entre patrimoine et création²¹. Inaugurés en décembre 2000 par Sa Majesté la reine Béatrix des Pays-Bas, ils ont d'ores et déjà rallié tous les suffrages. L'artiste hollandais a su concilier la rigueur d'une démarche fondée ici sur la géométrie, avec une manière de légèreté et d'inventivité toujours renouvelées, et avec un jeu non moins subtil sur la lumière des bords de Loire, la transparence, et la suspension de symboles et d'écritures colorés. L'artiste renoue avec la tradition réformée calviniste de son pays, aux antipodes de la position catholique accordant au vitrail et à la lumière valeur d'incarnation.

Il confère à l'image un statut particulier, épuré, symbolisé, pour assurer aux écrits leur prééminence. Car le travail de Jan Dibbets déborde les questions formelles pour investir les questions de sens. Œuvre à part dans la production de l'artiste? Certes pas: les baies de la cathédrale de Blois, prises dans leur ensemble, peuvent apparaître comme un avatar de son travail plus ancien autour des séquences photos.

Quelle région aujourd'hui peut se targuer de réunir autant de créations capitales dans quelques-uns de ses plus imposants édifices? Appréciations au passage l'évolution de l'approche concernant le vitrail contemporain dans les monuments historiques, faite de prudence à Chartres, d'ouverture à Bourges, d'audace enfin (quoique dans des registres fort différents) à Orléans et à Blois, une audace dont on ne soulignera jamais assez combien elle sert et enrichit le monument. Ce n'est pas non plus le moindre des mérites que d'avoir su faire appel à des artistes extérieurs à la région Centre et puiser en dehors des « viviers » locaux, bien implantés, mais souvent plus spécialisés dans le métier de la restauration que dans celui de la création.



Jean Mauret, prieuré Saint-Benoit, Saint-Benoit-du-Sault (Indre), 1996-1997, détails.
En haut à droite: détail d'une verrière de l'atelier de Jean Mauret

Foyers créatifs

Foyers créatifs en région Centre

Malgré un nombre très important de réalisations dans la région, il faut bien constater que les commandes de grande envergure sont rares. L'on peut mettre au moins en avant trois raisons à cela. Tout d'abord, la région Centre n'a pas connu, au lendemain de la seconde guerre mondiale, de reconstructions aussi massives que d'autres régions.²² L'on aurait tort de s'en plaindre, mais ce fut autant d'espaces d'expression en moins. La coloration patrimoniale de la région, et le respect qui est attaché aux œuvres du passé, ont par ailleurs conforté nombre de positions prudentes. Enfin, l'essentiel des commandes est le fait du clergé ou de communes, souvent rurales, dont les ressources financières conditionnent l'ampleur du projet. Peut-on dégager, si tant est que cela ait un sens, des foyers de création? Le travail (sommaire) d'inventaire des vitraux réalisés entre 1945 et 2001, restitué dans le présent ouvrage, confirme l'implantation locale de certains ateliers dont la production déborde rarement les limites du département dans lequel ils exercent.

L'atelier Gouffault, installé à Orléans, a fourni maints vitraux dans les années 1940, 1950 et 1960 essentiellement dans le Loiret. Sachons gré à cet atelier d'avoir suggéré l'artiste Pierre Chevalley (né en 1926) pour les vitraux de l'église de Lormis qui, avec ceux réalisés à l'église Notre-Dame-de-Recouvrance à Orléans et à la basilique de Cléry, constituent les seules réalisations en région Centre de ce Suisse d'origine, au style abstrait, graphique, limpide et clair.

L'atelier Degusseau réalisa pour Jacques Le Chevallier ou François Bertrand un certain nombre de baies dans le Loiret, dans les mêmes années. Travail « classique », avec d'un côté des cartonniers, de l'autre des exécutants.

Les quelques réalisations de Philippe Lejeune (né en 1924) méritent d'être mises en avant. Formé à partir de 1941 dans les

Ateliers d'art sacré auprès de Maurice Denis et de Maurice Desvallières, élève aussi de Jean Souverbie, Philippe Lejeune incarne une forme de tradition faite d'exigence et de rigueur. Cet érudit nourri de culture classique, amateur de musique, connaisseur des maîtres du passé, dessinateur de talent, s'avoue un digne héritier de son maître Maurice Denis en affirmant aujourd'hui encore « être attaché à la peinture d'histoire



Louis-René Petit, Orléans, chapelle des Petites Sœurs des Pauvres, (Loiret), 1989.

d'inspiration biblique. » Le vitrail obéit à de semblables impératifs qui participent tous d'une démarche foncièrement religieuse. La maîtrise de la grisaille (dégradés, ombres) est chez lui époustouflante. Certains détails ont la beauté glacée, définitive et absolue – qu'on nous permette la comparaison – du métal.

Les visages des personnages sont toujours impeccablement dessinés. Nous devons à Philippe Lejeune, assisté du maître-verrier Raymond Legrand à Étampes, des vitraux à Olivet, Loury, Jargeau, Vienne-en-Val dans le Loiret, et récemment dans le Loir-et-Cher des vitraux pour l'église de Vernou-en-Sologne (1990).

Toujours dans le Loiret, l'atelier monastique de Saint-Benoît-sur-Loire a, dans les murs mêmes de l'abbaye de Fleury, fourni à plusieurs artistes et maîtres-verriers l'occasion de s'exprimer: Yves de Saint-Front, Bernard Foucher, Louis-René Petit, etc. La plupart de ces artistes ont échappé, en région Centre tout

du moins, au système de la commande directe par le service des Monuments Historiques, si bien que l'abbaye de Fleury constitue une sorte d'enclave qui donne leur chance à des personnalités qui par ailleurs n'ont eu que très peu l'occasion de s'exprimer dans la région.

Louis-René Petit, abbatale de Fleury, Saint-Benoit-sur-Loire (Loiret), 1980, maquettes pour les baies de la nef (non réalisées).





Max Ingrand, église de Rechèvres, Chartres (Eure-et-Loir), 1961.

C'est le cas de Louis-René Petit (né en 1934), installé à Orléans depuis de longues années, et dont la participation aux chantiers « Monuments Historiques » n'a été que marginale.²³ Ce n'est pourtant pas faute de talent. Louis-René Petit appartient en effet à cette génération d'artistes qui explorent les ressources expressives des matériaux et des nouvelles techniques pour dépasser l'approche traditionnelle du vitrail fondée sur le verre mis en plombs. En 1974, il use avec sensualité et poésie de la technique de la dalle de verre pour le préau de collège du Grand Clos à Montargis: il réussit à rendre dans la masse du verre des formes colorées en vert proprement stupéfiantes, qui

ressemblent à de lourdes gouttes d'encre se dissolvant lentement dans de l'eau. Quelques réalisations pour des halls d'écoles, des banques, une centrale nucléaire, etc., rappellent que le vitrail n'a pas pour seule vocation d'embellir des édifices religieux.

Le travail de la dalle de verre²⁴ a trouvé un maître en la personne du Chartrain Gabriel Loire (1904-1996).²⁵ Nous avons dit plus haut, à propos de la cathédrale de Chartres, les difficultés qu'il rencontra pour œuvrer dans le domaine des monuments historiques, difficultés compensées par de grandes commandes en France, mais aussi à l'étranger: L'église Saint-Lazare de Lèves (1956),

en Eure-et-Loir, abrite ainsi presque 230 m² de vitraux en dalle de verre qu'une trame régulière ponctue. L'utilisation de carrés de verre, plus ou moins réguliers, fait songer à quelque immense mosaïque de lumière. Associé à son fil Jacques, Gabriel Loire réalisa également des vitraux en verre et plomb: à signaler les vitraux de la chapelle du carmel de Champhol à Chartres (1979), où le réseau de plomb constitue ici le seul élément décoratif. Graphisme des plombs, verres blancs transparents, le minimalisme de ces vitraux a quelque parenté avec le travail de Gérard Lardeur, candidat malheureux pour les vitraux de la rotonde de l'église Saint-Étienne de Neuvy-Saint-Sépulchre.

Dans cette tradition, au demeurant récente, de la dalle de verre, s'illustre, avec une retenue toute poétique, le méridional Henri Guérin (né en 1929), auteur récemment en région Centre de quelques rares vitraux. Partagé entre dessin, peinture, et surtout poésie, Henri Guérin s'est initié en 1954 au vitrail auprès du père Éphraïm Soccard, et, depuis, n'a plus jamais délaissé cet art de lumière. Son approche de la dalle de verre récuse l'expressionnisme sensuel et parfois tourmenté qui souvent prévaut avec ce matériau. Le blanc est employé abondamment pour laisser une grande place à la luminosité, la clarté. Le travail des pièces de verre (enlèvement d'écaillés d'épaisseurs différentes) autorise des dégradés

de couleurs. Ce n'est pas un hasard si Henri Guérin conçoit ses projets à la gouache. Ses vitraux sont un peu les fraîches épousailles de l'eau, de la lumière et de l'air: Récemment, Henri Guérin a achevé, avec les cinq fenêtres d'un petit oratoire dans l'arboretum des Grandes Bruyères à Ingrannes, un jeu reposant sur de simples motifs végétaux.

Installé à Chouzy-sur-Cisse, après avoir longtemps résidé près de Paris, André Ropion œuvre essentiellement dans le Loir-et-Cher. Il se partage entre des travaux de restauration de vitraux et des créations. Il vient de terminer, dans l'église à peintures murales de Saint-Jacques-des-Guérets, des baies très simples et

très respectueuses de l'édifice, faites de verres clairs organisés en apaisantes bandes horizontales. Dans le Cher et l'Indre, Jean Mauret, évoqué plus haut, également restaurateur, a pu produire, depuis près de trente ans, un certain nombre de vitraux qui permettent de saisir différents aspects de son approche et de mesurer des évolutions. L'on n'a pas assez noté combien l'artiste a su proposer, avant tous, des formules neuves promises à un bel avenir. Fidèle au vitrail traditionnel (verre et plomb), il s'est engagé très tôt dans un travail abstrait et rigoureux qui devait en faire le collaborateur presque naturel d'un Raynaud, d'un Honegger ou d'un Dibbets. Jean Mauret est, par ailleurs, de ces artistes qui veulent respecter le monument et servir la lumière par une écriture épurée qui refuse la figuration, un goût prononcé pour le jaune d'argent, autant de traits constants. Actuellement, Jean Mauret travaille beaucoup sur des verres colorés et gravés.

Le maître-verrier et artiste conceptuel Michel Caron (né en 1948), installé à Aubigny-sur-Nère, élabore une œuvre rare, mais d'une particulière intelligence et d'une subtile modernité. Il est de ceux qui poussent le plus loin la réflexion sur la lumière, son interception, son insertion dans l'édifice. Aucune technique ne lui est inconnue : dalle de verre, vitrail traditionnel (mis en plomb), mais aussi système savant de capteurs et de récepteurs (entre autres). Tout est prétexte à une expression qui, si elle semble souvent minimaliste, recèle des trésors d'intelligence et témoigne d'une grande préciosité. En Touraine, nous avons dit plus

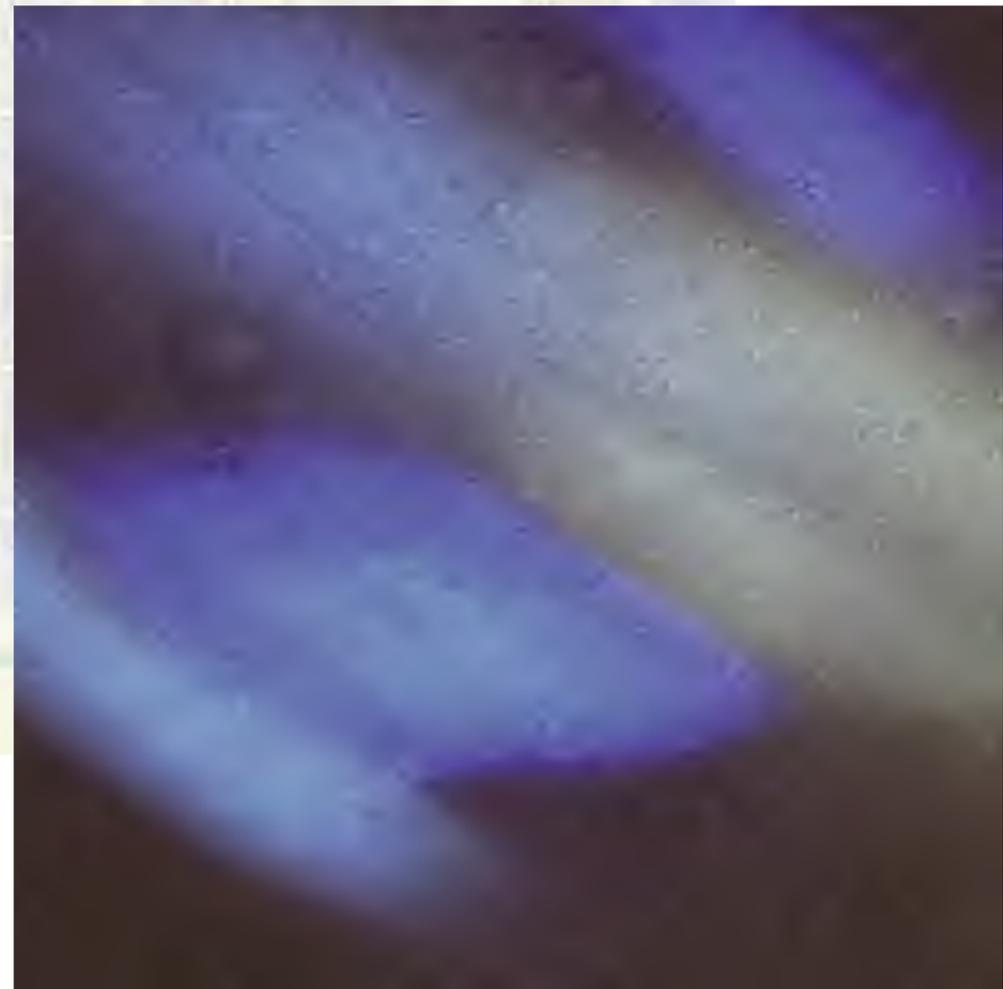
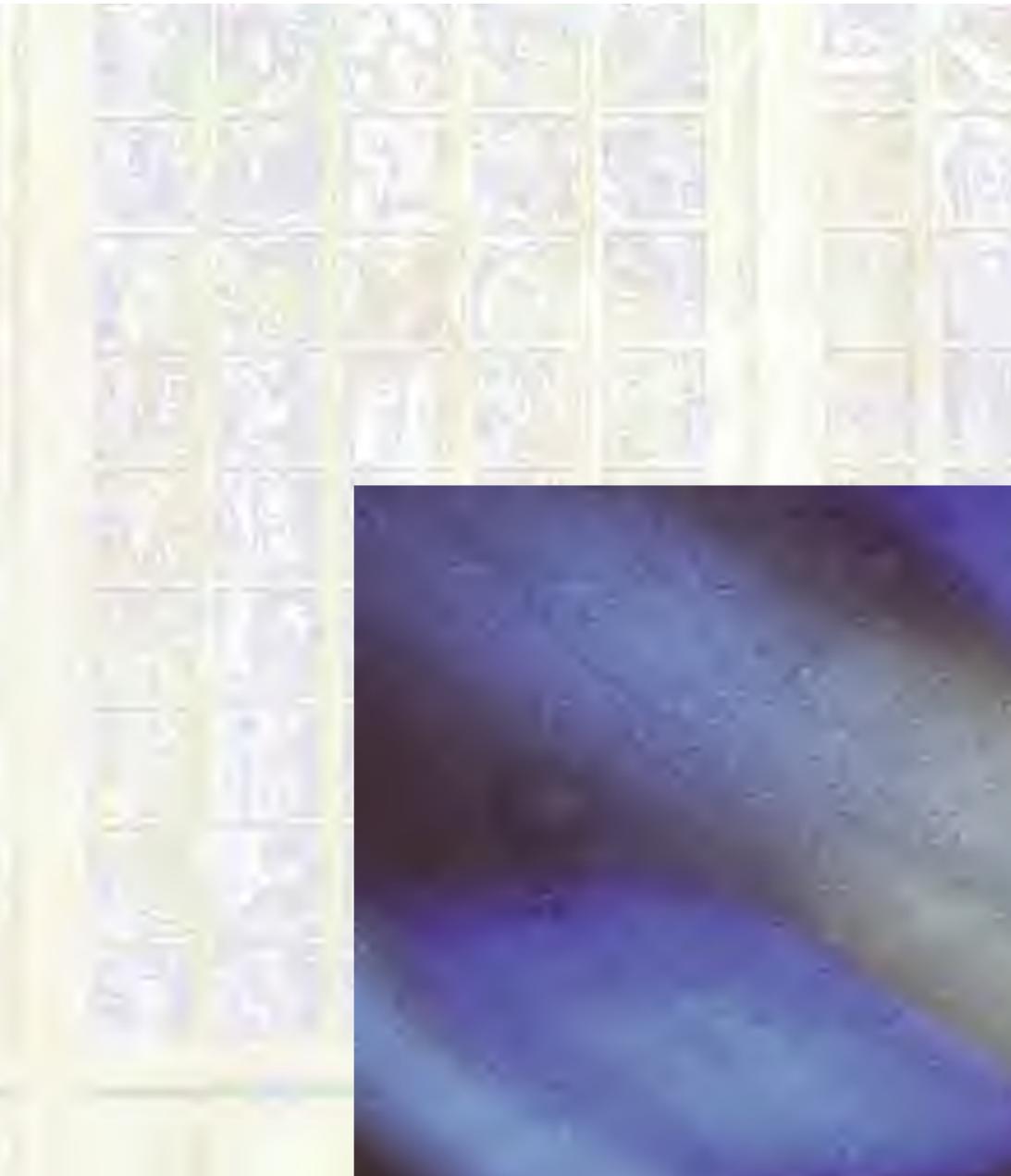
haut le rôle tenu par Max Ingrand au lendemain de la guerre et jusqu'aux années 1960. Yvan Guyet, restaurateur et créateur, héritier d'un atelier installé depuis longtemps dans le département, a fourni et continue de fournir un certain nombre de vitraux en Indre-et-Loire.

Alors qu'il était appelé à s'exprimer dans maintes régions sur des monuments anciens, le parisien François Chapuis n'eut jamais l'heur de travailler pour le service des Monuments Historiques dans la région. Ses œuvres y sont par conséquent essentiellement limitées au domaine civil et à la technique du mur-lumière, à laquelle on l'a trop souvent cantonné.²⁶ De sa collaboration avec l'architecte tourangeau Yves Chaperot, l'on peut citer le mur-lumière de la façade de la poste de Saint-Avant (Indre, 1969). François Chapuis a réalisé des portes translucides et poétiques, toujours selon le principe du mur-lumière, pour de nombreuses maisons individuelles (à Joué-les-Tours, à Saint-Pierre-des-Corps, mais aussi à Châteaudun).

D'autres artistes ont été appelés récemment à intervenir dans la région : Gilles Rousvoal (né en 1948), professeur depuis 1986 du cours de vitrail à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, est l'auteur de vitraux pour l'église de Puiseaux (1997) et du grand vitrail de la façade occidentale de la basilique Notre-Dame de Cléry-Saint-André (1998). Inspiré par le thème du manteau de la Vierge, ce dernier joue des jaunes, bleus et rouges. L'on y retrouve des références avouées au monde médiéval, un monde héraldique et de vives

oriflammes. L'ensemble est parcouru de motifs d'écailles, récurrents dans le travail de Gilles Rousvoal, et il n'est pas interdit d'y voir, là encore, le souvenir de quelque cotte de maille, particulièrement bienvenue dans ces murs où repose Louis XI. Le Toulousain Jean-Dominique Fleury²⁷, enfin, a pu s'exprimer, de façon certes modeste en superficie, à l'église Saint-Étienne de Beaugency (1999). « Dans cette église il n'y avait pas de fresque. Je lui ai inventé une couleur picturale » précise l'artiste. Unique intervention à ce jour en région Centre pour cet artiste, Jean-Dominique Fleury invente treize baies ornées de vitraux colorés carrés, tramés, aux puissants rehauts de grisailles.

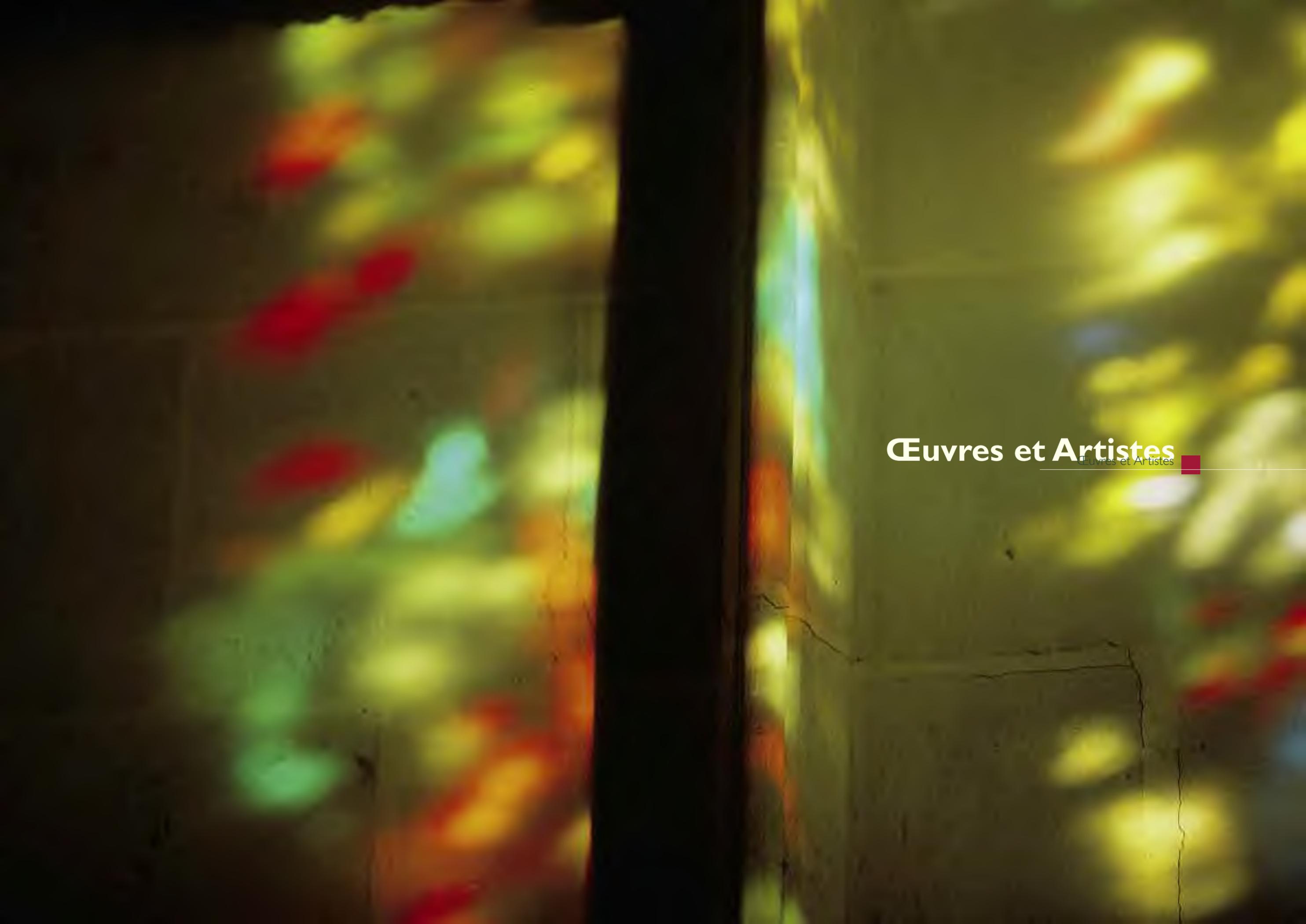
De la première apparition qu'il eut de la duchesse de Guermantes, le narrateur d'*À la recherche du temps perdu* se souvient avec émerveillement d'un regard « bleu comme un rayon de soleil qui aurait traversé le vitrail de Gilbert le Mauvais ». Lumière, couleurs, affect : trois registres sur lesquels le vitrail continue, aujourd'hui encore, de dérouler sa gamme, tour à tour grave, sourde, aiguë, scintillante, dissonante même parfois. Avec plus de 300 vitraux recensés à ce jour, et autant d'expressions et de couleurs, la palette de la région Centre n'a pas de quoi pâlir ! Pour bien goûter les couleurs de la lumière, le vitrail a ses exigences : pencher la tête en arrière et lever les yeux, comme une métaphore du dépassement. Reste donc à découvrir cet art et cette pratique séduisants, mais que leur attachement à perpétuelle demeure, comme dirait le Code civil, rend bien souvent difficiles d'accès et d'appréhension.





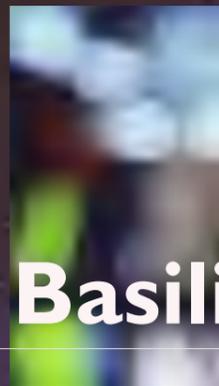
Notes

1. *Architectures de lumière. Vitraux d'artistes (1975-2000)*, sous la direction d'Anne-Marie Charbonneaux et de Norbert Hillaire, Paris, éditions Marval, 2000.
2. La préface de François Barré l'affirme sans détour : « L'histoire de l'art est, pour une part, une histoire de la commandite. Depuis 1983, sous l'impulsion de Jack Lang, la commande publique a connu un véritable renouveau, notamment dans le domaine du vitrail. L'État est ainsi devenu, par ses clercs agissant en communauté spirituelle active, le principal recours de l'art sacré. » (page 11)
3. Jean-François Lagier, « Le vitrail de création à la fin du xxe siècle », *Chroniques d'art sacré*, n° 62, été 2000, page 6.
4. Marcel Aubert, *La cathédrale de Chartres*, Arthaud, 1957, page 14.
5. *Ibidem*, page 15.
6. Sur Gabriel Loire, on consultera Charles W. Pratt et Joan C. Pratt, *Gabriel Loire. Les vitraux*, préface de Diane de Margerie, Chartres, Centre international du Vitrail, 1996.
7. Chanoine Yves Delaporte, *Les nouveaux vitraux de la chapelle Saint-Fulbert à la crypte*, [s.l.], [s.d.] [1929], 3 pages. Exposés à Paris, au musée Galliera en 1929, on pourra lire les compte-rendus d'André Pascal-Lévis, « À l'Exposition d'art religieux au musée Galliera. Gabriel Loire », *Les Artistes d'aujourd'hui*, 15 novembre 1929, ou de Maurice Brillant, « À propos des vitraux présentés à Galliera », *Almanach catholique*, 1929.
8. Il est déjà l'auteur, dans l'Eure-et-Loir, de vitraux pour Courtaulin, Montainville.
9. Chanoine Delaporte, op. cit.
10. Caroline Piel, « La querelle des vitraux », *Monumental*, 2000, p. 54-61. L'auteur rappelle le tollé que provoqua, essentiellement à partir de 1939, le projet d'insertion de vitraux modernes initié en 1937 par un groupe de peintres verriers parisiens.
11. Le vitrail représentant Jeanne d'Arc fut reproduit dans des revues de l'époque : citons sa reproduction dans l'article de Raymond Cogniat, « L'exposition », *Beaux-Arts*, 2 juin 1939, page 3, ou encore l'article de Marie-Alain Couturier, « Problèmes de verriers », *L'Art sacré*, juin 1939, page 178. Les deux autres vitraux représentant saint Jean-Baptiste et saint Louis sont actuellement conservés au Centre international du Vitrail à Chartres.
12. Note de Jean Verrier pour M. le ministre, 1er octobre 1954, archives du patrimoine (Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris), cote 81/28/36/12 carton 16.
13. Le projet de François Lorin fut approuvé en 1953, achevé fin 1954, inauguré le 7 octobre 1954 en présence du ministre de l'Éducation nationale Jean Berthoin. En juillet 1959, l'ambassadeur des États-Unis remit à François Lorin la « Crafts Man Ship Medal » de l'AIA.
14. Note en date du 3 mars 1966 de Jacques Dupont à Max Querrien, directeur de l'Architecture, archives du patrimoine (Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris), cote 81/28/37/12 carton 16.
15. Max Ingrand fut souvent choisi pour l'emploi qu'il faisait de couleurs vives. Ainsi, pour la chapelle Saint-Calais du château de Blois, l'architecte en chef des Monuments Historiques Jean Trouvelot pouvait justifier l'intervention de Max Ingrand par la restauration colorée de l'architecte Duban au xixe siècle. Voir le compte rendu de la délégation permanente de la Commission supérieure des Monuments Historiques le 23 janvier 1956, archives du patrimoine (Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris), cote 81/41/18/5 carton 8.
16. L'ensemble du dossier relatif à ce projet de création est conservé aux archives du patrimoine, cote 41/17/2 carton 3.
17. Il faut rappeler qu'une partie des vitraux de l'abbaye de Noirlac a été réalisée par Jacques Juteau (atelier Lorin à Chartres).
18. Le projet était ancien : dès 1946, l'on envisagea la repose des vitraux de la Sainte Chapelle. En 1957, un concours fut organisé entre Jacques Le Chevallier, François Lorin, Max Ingrand et Jean Couturat (associé au maître-verrier Francis Chigot). En 1960, le jury se réunit à nouveau et propose de confier la moitié du travail à Ingrand, l'autre moitié à Couturat/Chigot.
19. Sur le concours de 1893 destiné à vitrer les bas-côtés de la cathédrale Sainte-Croix d'Orléans, signalons l'article de Chantal Bouchon, « Les verrières de Jeanne d'Arc. Exaltation d'un culte à la fin du xixe siècle », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, tome 93, n° 4, 1986, p. 419-493.
20. En région Centre, l'atelier Gaudin n'a créé des vitraux qu'à l'église Saint-Nicolas-Saint-Laumer à Blois. Encore Pierre Gaudin, fils de Félix Gaudin, dut-il partager la commande avec Jacques Le Chevallier, Max Ingrand et François Bertrand.
21. Le programme est lancé en 1992 par le ministère de la Culture (direction de l'Architecture et du Patrimoine, délégation aux Arts plastiques, direction régionale des Affaires culturelles). Le ministre Jack Lang, par ailleurs maire de Blois, pesa de son poids dans le projet. D'abord réticent, Jan Dibbets accepta la commande, écartant du même coup l'américain Brice Marden.
22. L'on ne peut mieux faire que de renvoyer au catalogue de l'exposition *Le vitrail contemporain en Bretagne (1945-2000)*, qui met en exergue quelques grands chantiers de créations de vitraux dans les années 1950 et 1960, suite aux reconstructions nombreuses. En région Centre, les destructions furent relativement plus modestes, et la Reconstruction, hormis le cas de Gien, concerne essentiellement des îlots urbains (Orléans, Tours, Blois).
23. Vitrail pour l'abbaye de Fleury à Saint-Benoît-sur-Loire, vitraux de l'église de Neuvy-Pailloux dans l'Indre en 1995-1996.
24. Sur les origines de cette technique, Natalie Loire, « Les vitraux en dalle de verre en France, des origines à 1940 », *Histoire de l'art*, n° 8, 1989, p. 39-48.
25. Sur Gabriel Loire, voir la note 6.
26. Entre 1962 et 1967, François Chapuis a pu créer quelques vitraux dans des églises de la région. À partir de 1967, l'on ne trouve que des réalisations dans la technique du mur-lumière, dont l'église Sainte-Jeanne-d'Arc à Orléans offre un remarquable exemple.
27. Jean-Dominique Fleury a réalisé les vitraux de Pierre Soulages à Conques. Il partage, avec Jean Mauret, le fait de concrétiser les projets de quelques hérauts de l'art contemporain (Martial Raysses par exemple).



Œuvres et Artistes

Œuvres et Artistes



Blois, Loir-et-Cher

Basilique Notre-Dame-de-la-Trinité

Basilique Notre-Dame-de-la-Trinité

Louis Barillet

Ensemble des vitraux, par Louis Barillet, en collaboration avec Jacques Le Chevallier et Théodore Hanssen 1932-1949

Le début du XX^e siècle est marqué par une réflexion importante sur la question de l'art religieux et de son renouvellement. Longtemps fermé aux nouvelles tendances de l'art moderne, l'art religieux paraissait se scléroser dans l'utilisation de formules anciennes et éculées qui allaient du néo-gothique au néo-

roman. L'avènement au début du siècle de membres du clergé ouverts et intéressés par une forme d'innovation artistique et culturelle contribua à faire entrer l'art religieux dans une nouvelle étape. Les événements y contribuèrent aussi. Après la première guerre mondiale, le clergé est confronté à un enjeu de taille. La nécessité de reconstruire les églises détruites et de rallier à sa cause les habitants des banlieues en proie à une réelle déchristianisation l'obligent à se

lancer dans de nombreux chantiers. On connaît, à Paris et ses alentours, les fameux « chantiers du cardinal » : la construction de plus d'une centaine d'églises sous l'impulsion de l'évêque de Paris, le cardinal Verdier (1931-1937). Au même moment, des artistes manifestent leur intérêt pour l'art monumental et décoratif. Le résultat est un développement de l'art religieux et un véritable effort d'ouverture à la modernité. Précisons-le tout de suite :



(évêque de Blois de 1877 à 1907), la bénédiction de la pratique des Trois Ave. En 1917, la fondation d'une association est acceptée par le nouvel évêque, Monseigneur Alfred Méliçon (évêque de Blois de 1907 à 1925). Cette association devint après la mort du Père Jean-Baptiste, en 1918, l'archiconfrérie des Trois Ave Maria, approuvée par le pape Benoît XV. Il ne reste plus désormais qu'à bâtir un sanctuaire. Ce projet reçoit le 4 décembre 1929, la bénédiction de Monseigneur Georges Audollent. Reste à trouver les fonds nécessaires...

Aléas d'un chantier majeur de l'Art Sacré

En 1932, le projet d'élever une basilique dédiée à Notre-Dame-des-Trois-Ave est confié à Charles-Henri Besnard (1881-1946), architecte en chef des Monuments Historiques depuis 1920. Besnard s'était déjà illustré avec la construction, dans la tradition rationaliste d'Anatole de Baudot, de l'église Saint-Christophe de Javel (1926-1934)¹. À Blois, il propose d'édifier une église en béton et briques rouges dont on connaît, par ses élévations, l'allure générale. Après les premiers travaux de fondation, une cérémonie est organisée le 16 octobre 1932 pour célébrer la pose de la première pierre², en présence de l'évêque de Blois. Des difficultés entraîneront l'arrêt du chantier en 1934 sans qu'on en connaisse avec précision les raisons : mésentente, désaccord, difficultés financières ? Une chose est sûre, Besnard n'avait pas eu carte blanche, puisque le Révérend Père Gabriel-Marie « dessina les plans qui servirent de base aux travaux de l'architecte »³.

Les Trois Ave

Les Trois Ave Maria

une modernité souvent tempérée. Ainsi les Ateliers d'Art Sacré, créés en 1919-1920 par Maurice Denis et Georges Desvallières, grâce à l'aide de Gabriel Thomas, se proposent-ils de réconcilier art et artisanat par l'instauration d'une communauté artistico-religieuse, mais en affirmant le rôle éminent de la foi pour affronter la question de l'art religieux. D'autres groupements d'artistes comme la Société de Saint Jean, Les Artisans de l'Autel, L'Arche, consacrés également à l'art sacré, continuent de placer la foi comme critère d'excellence au cœur de la création artistique.

Peu avant 1900, le Père Jean-Baptiste de Chémery (1861-1918), capucin du couvent de Blois, découvre la lecture des écrits du franciscain saint Léonard de Port-Maurice (mort en 1751) et la pratique quotidienne des trois « Ave Maria », usagé en honneur depuis le XIII^e siècle et recommandé par plusieurs saints. Dès lors, le Père Jean-Baptiste n'aura de cesse de diffuser cette pratique : en 1902, il obtient de l'évêque de Blois, Monseigneur Charles Laborde



Vue de la nef.

En 1936, après deux ans d'interruption, Paul Rouvière hérite du chantier. Il était connu, entre autres, pour la réalisation de logements rue Lecourbe à Paris. À Blois, la reprise a ses contraintes. Son nouveau projet doit tenir compte dans son ensemble du plan de son prédécesseur: plan basilical avec une abside semi-circulaire, bas-côtés simples flanqués de chapelles latérales, porche rectangulaire en façade. Toutefois, Rouvière allège le projet

de Besnard: il substitue à la brique rouge le gravier de Loire utilisé en épiderme selon les méthodes mises au point par Auguste Perret au musée des travaux publics à Paris en 1936, et surtout il a recours au béton armé⁴. Malheureusement, Paul Rouvière est tué en 1939. Le gros œuvre est alors achevé, mais, conflit oblige, le reste des travaux est alors suspendu. En 1946, l'architecte Yves-Marie Froidevaux (1907-1983) reprend

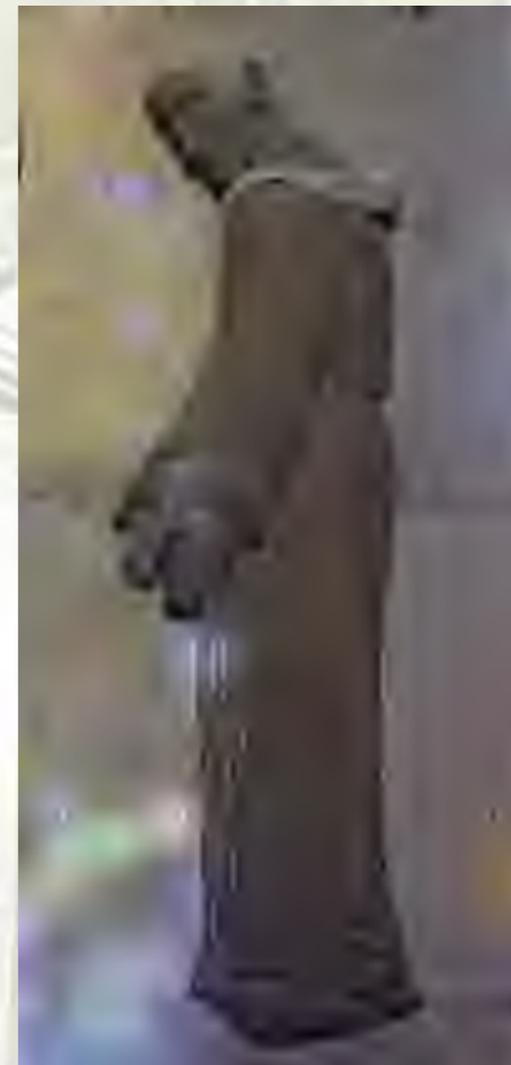
le chantier en s'attaquant à l'aménagement intérieur. Son intervention respecte les travaux de ses prédécesseurs. L'essentiel, il est vrai, était déjà réalisé, et la presse d'avant guerre s'était largement fait l'écho de ce chantier majeur de l'Art Sacré⁵. Difficile, dans ces conditions, de vouloir modifier quoi que ce soit. L'édifice est enfin consacré le 17 juillet 1949 après dix-sept ans de travaux plusieurs fois interrompus. Le chiffre trois y

restera attaché: trois Ave, mais aussi trois architectes! Ces aléas n'auront en rien entamé la ténacité des commanditaires et des maîtres d'œuvre successifs. Le résultat est une basilique imposante et moderne, d'une grande unité, à laquelle le pape Pie XII accorde, en 1956, le titre de basilique dite « mineure » afin de souligner son rôle de centre mondial de l'archiconfrérie des Trois Ave Maria. Elle est aujourd'hui un très important centre de pèlerinage.

Art total Total



Jean Lambert-Rucki, chemin de croix, nef de l'église Notre-Dame-de-la-Trinité, Blois (Loir-et-Cher), 1939.



Implantée sur le coteau nord de Blois, la façade tournée vers la Loire, au détriment de l'orientation habituelle vers l'orient, la basilique avec son clocher de plan carré s'élevant à 60 mètres, et visible depuis des kilomètres, marque fortement le paysage. L'élévation extérieure est d'une grande sobriété. L'édifice, conçu comme un agencement de volumes simples, évoque, par son allure générale, une église traditionnelle. Par l'économie des moyens mis en œuvre, elle incarne à merveille le souhait exprimé par un Joseph Pichard, fondateur en 1935 de la revue *Art Sacré*, qui écrivait: « Il est temps de respecter la pureté des colonnes et des murs. » Ainsi à l'intérieur, on remarque deux escaliers qui servent de raidisseurs. La nef est composée de sept travées égales. Des piliers en ciment supportent les bas-côtés. Le couvrement est réalisé par d'élégants arcs-diaphragme. L'utilisation de matériaux comme le béton favorise cette rigueur et cette géométrisation des volumes. Le cloître obéit aussi à cette ascèse architecturale. Mais la vue qu'on y a sur la Loire trahit un sens évident de la mise en scène. L'escalier d'accès, à double volée, participe d'une esthétique monumentale, ainsi que l'immense

relief de la façade⁶ dû au ciseau des sculpteurs Jan et Joël Martel (1896-1966), représentant la Vierge au pied de la croix conduisant l'humanité à la Trinité. Les frères Martel n'hésitèrent pas à travailler un matériau nouveau pour la sculpture – le béton – engloutissant pas moins de 90 tonnes pour réaliser le relief⁷. À y regarder de près, frontalité, pans schématiques et monumentalité sont autant les signes d'une forme de modernité qu'un souvenir de la sculpture romane dans ce que celle-ci peut avoir de synthétique. Les statues-colonnes du porche, représentant des prophètes, évoquent les célèbres aînées de l'art roman. Elles témoignent de la soumission du décor à l'architecture. Le soin apporté au décor a beaucoup contribué au succès de l'édifice⁸. Outre le relief déjà mentionné des frères Martel, il faut signaler les œuvres d'une « pléiade d'artistes »⁹: vantaux du portail d'entrée, en laque rouge et en bronze, réalisés par le sculpteur Jean Lambert-Rucki¹⁰, auteur par ailleurs du chemin de croix¹¹ qui court au-dessous des verrières, et du retable situé dans la chapelle du Saint-Sacrement, tapisseries ornant l'abside par Jean et Karine Barillet, autel situé dans la crypte par André Bizette-Lindet, sculpture de la Vierge par Anne-Marie Roux-Colas.

D'autres encore, comme Jean Dunand (autel), Claudius Linossier (tabernacle), Jean Puiforcat, (orfèvrerie), Lin Gualino (statue de saint Michel), Chéret ou Boulet (grille de communion), mais surtout

l'équipe Barillet – Le Chevallier – Hanssen, auteur de la mosaïque de l'abside et des vitraux, apportèrent leur concours à ce qui pouvait apparaître, en 1938, comme « l'œuvre capitale de l'année. »¹²

Vue générale de la nef.



« Le verre a plusieurs rôles. De tous, à notre avis, le plus important est son rôle monumental. Ne joue-t-il point avec l'élément naturel et plastique par excellence : la lumière. À orchestrer la lumière n'éprouve-t-on pas de précieuses sensations. Et l'architecture n'a-t-elle point pour but d'ordonner les sensations? »

Louis Barillet

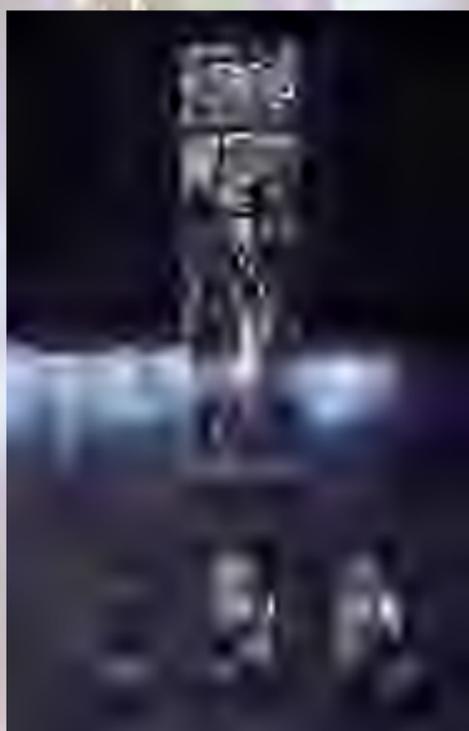
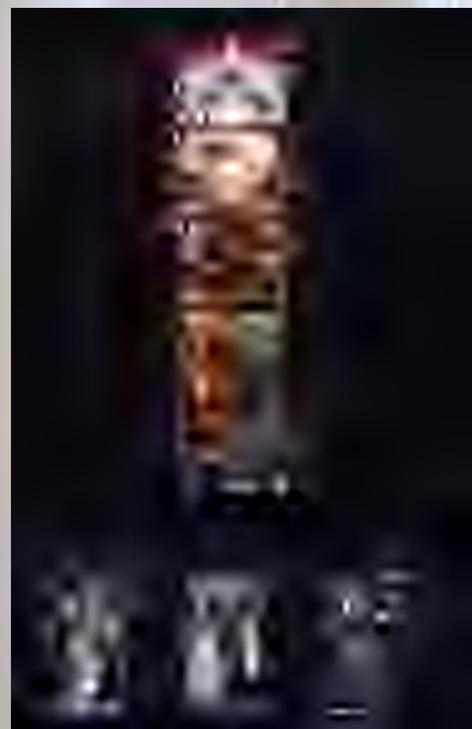
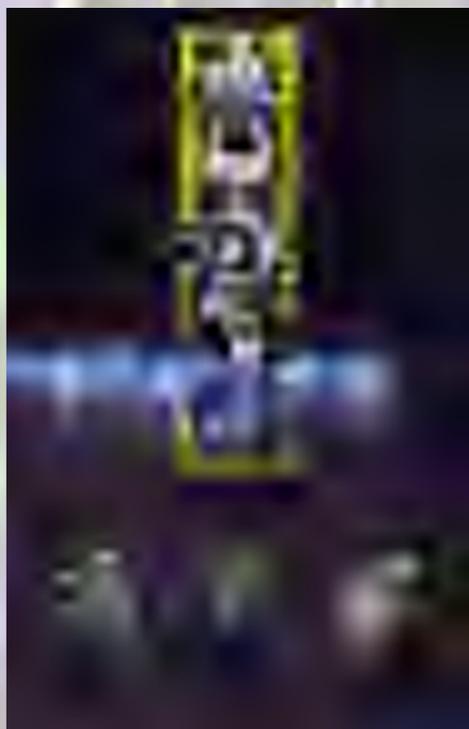
« Le plus important ensemble de vitraux modernes de France »

important ensemble

Les verrières, enfin, constituent la plus belle parure de la basilique. En 1949, le Père Régamey voulait même y voir « le plus important ensemble de vitraux modernes de France »¹³. L'assertion n'est, pour l'époque, pas sans fondement, si l'on veut bien considérer que ces vitraux ont été essentiellement réalisés avant la seconde guerre mondiale¹⁴, et si l'on prend la peine de rappeler ce que « moderne » peut signifier pour le clergé d'alors. La surface consacrée à « cette ample fresque lumineuse »¹⁵ est impressionnante. Quatorze baies de quarante mètres carrés chacune se déroulent sur toute la longueur de la nef, presque sans discontinuité, à la manière d'une ample coulée lumineuse de près de 35 mètres de long sur huit mètres de haut, auxquelles il convient d'ajouter les quatorze baies des bas-côtés. Les verrières de la haute nef illustrent les mystères de la vie de Marie, de sa prédestination jusqu'à son assomption, ainsi que le rapport de la Vierge avec les trois personnes divines. Ce programme iconographique, dense, a été

élaboré par le Père Clovis de Provins. Une plaquette de 1949 nous permet de percer la signification de ces vitraux conçus comme une scintillante glorification de la Vierge.¹⁶ Au nord, cinq verrières sont consacrées à Marie annoncée dans l'Ancien Testament et les deux autres à l'Annonciation et à la Visitation. Au sud, les verrières sont dédiées à Marie dans le Nouveau Testament. À ces grandes verrières, il faut ajouter les vitraux des chapelles : dans chacune des baies étroites sont proposés au nord des épisodes de l'Ancien Testament, au sud des épisodes du Nouveau Testament. Ils sont complétés par des petites baies, sortes de vitraux de prédelle, consacrées à un saint ayant pratiqué ou développé la pratique des Trois Ave et à la représentation de faits marquants de leur vie. Louis Barillet (1880-1948) réalisait là son dernier grand chantier. Sa mort en décembre 1948 ne lui permit pas d'assister à l'inauguration de la basilique. Réputé pour avoir contribué au renouveau du vitrail dans la première moitié du XX^e siècle, les historiens de l'art lui savent gré d'avoir su réconcilier vitrail et architecture modernes. Car après la période Art Nouveau, le divorce était consommé. En 1929, Louis Barillet ne constatait-il pas : « Le vitrail subit un régime d'ostracisme auquel la sculpture elle-même n'échappe pas. On le tient dans l'expectative. L'un et

l'autre étaient-ils utiles à la réaction constructive, logique et synthétique, qui s'est manifestée ces dernières années ? Non, sans doute. Un temps de pénitence s'imposait et nous l'avouons. »¹⁷ Mais il pouvait ajouter : « Aujourd'hui l'architecture se veut plus libre. Une sensibilité nouvelle la pénètre. Modestes encore, la statuaire et le vitrail apparaissent un peu partout dans de nombreuses réalisations, en Allemagne, en Hollande, en France avec Mallet-Stevens. Nous nous en réjouissons et ne pensons pas que l'œuvre architecturale en subit quelque dommage. »¹⁸ La référence à Robert Mallet-Stevens (1886-1945) n'est pas anodine : l'architecte est un chaud partisan d'une architecture moderne, ouverte aux expériences menées dans ce domaine en Autriche et en Allemagne qui mettent en valeur les qualités constructives et font la guerre à l'ornement. Mallet-Stevens aime cependant s'entourer de créateurs de mobilier comme Pierre Chareau ou Francis Jourdain, de ferronniers comme Jean Prouvé, ou de maîtres-verriers comme Louis Barillet. Avec ce dernier, par exemple, il réalise un magasin de chaussures Bally, un poste de distribution d'essence ou encore des villas pour clientèle fortunée. Bref, Louis Barillet est convaincu que « le verre a plusieurs rôles. De tous, à notre avis, le plus important est son rôle monumental.



Chapelles latérales, 1938-1948.

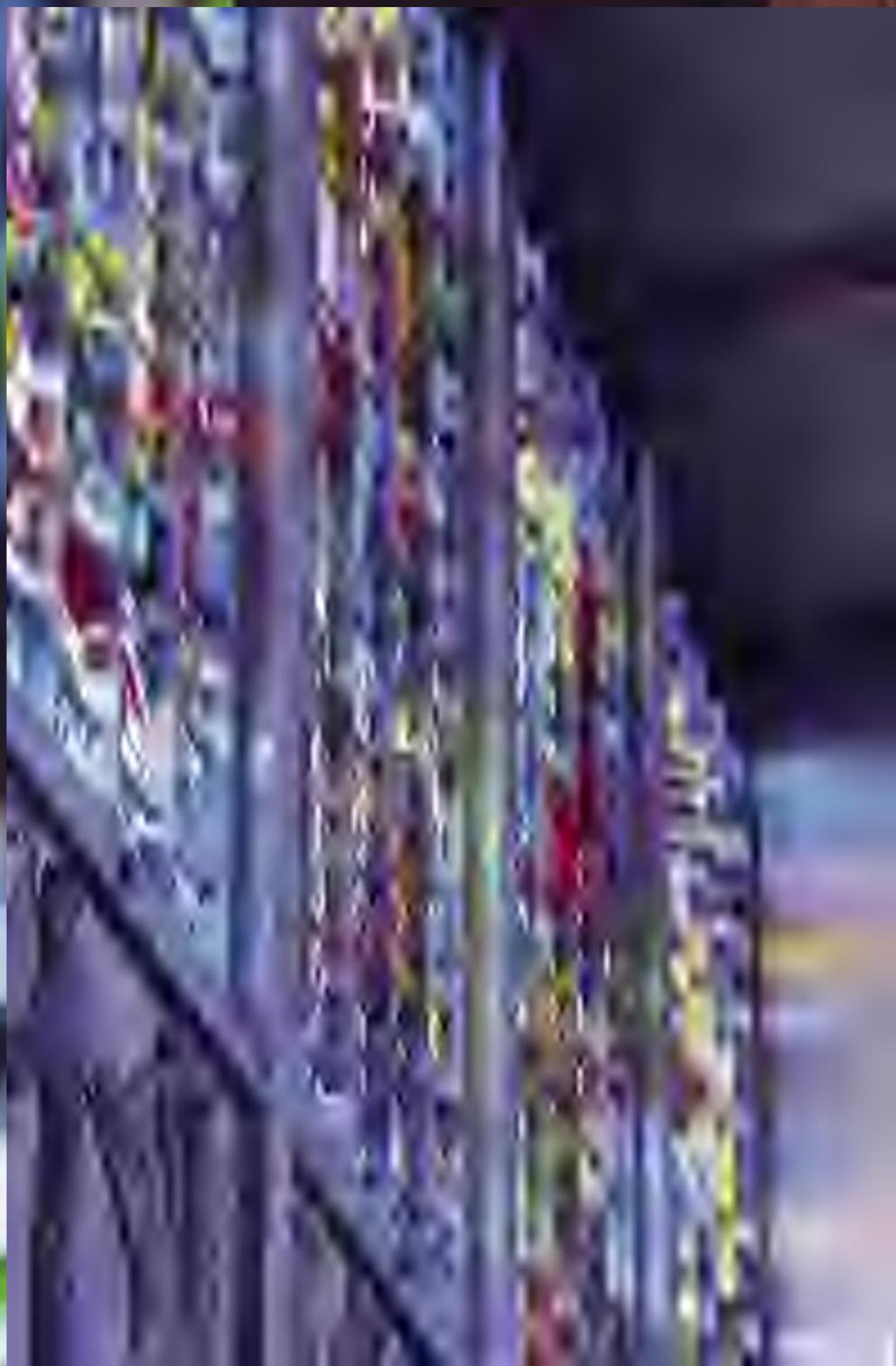
Ne joue-t-il point avec l'élément naturel et plastique par excellence: la lumière. À orchestrer la lumière n'éprouve-t-on pas de précieuses sensations. Et l'architecture n'a-t-elle point pour but d'ordonner les sensations? »¹⁹ Barillet travaille, pour former des compositions géométriques ou abstraites d'un délicat graphisme Art Déco, le verre blanc, les verres américains, gravés, taillés. Il a pour collaborateurs Jacques Le Chevallier (1896-1986) à partir de 1920, et Théodore Hanssen à partir de 1923.²⁰ Le rôle monumental du vitrail posé, l'intrusion du vitrail moderne dans les édifices religieux ne va pas alors sans difficulté, surtout quand il s'agit d'édifices anciens. Le clergé n'entend pas que le vitrail bouleverse l'atmosphère de recueillement propice à la prière des lieux de culte. Mais peut-il rester sourd aux nouvelles tendances de l'art?

Dans une allocution prononcée au congrès du Vitrail, en 1937, en présence des archevêques de Paris et de Chartres, le père Couturier tente de définir « ce que l'Église attend du vitrail »²¹: il doit favoriser le recueillement, ce qui « implique immédiatement certains caractères d'ordre artistique: d'abord l'unité et la paix, des verrières paisibles et pacifiantes (avant même qu'on puisse savoir ce qu'elles représentent), y regarder à deux fois avant d'adopter des lignes heurtées, des harmonies criardes ou violentes, des formes discordantes. Mettre de l'ordre, de la simplicité, une véritable harmonie, et même dans la plus grande exaltation de la couleur, des valeurs qui ne soient pas trop contrastées entre elles. [...] Il est plus facile d'accorder quatre ou cinq tons que d'en accorder 450. » Rappel (ou retour) à l'ordre donc, apologie

d'une paisible harmonie et d'une modernité tempérée. Le vitrail doit également « enrichir la lumière intérieure de sa propre richesse. [...] Cela implique de la part de ceux qui font du vitrail qu'ils soient d'abord des artistes bien doués, mais cela implique aussi qu'ils aient le respect de la prière et, si je peux me permettre d'ajouter cela, une certaine expérience personnelle de la prière... »²²

Les vitraux de la basilique de Blois répondent-ils aux souhaits du père Couturier? Tout le laisse penser, à commencer par le fait que certains illustrent l'article cité. Ils incarnaient donc les préceptes, au demeurant assez vagues (la foi, la pratique de la prière), du père Couturier: D'un point de vue formel, l'ensemble vitré « se recommande par une sûre entente décorative et la splendeur de sa couleur », selon les termes du père Régamey²³. Malgré une palette fournie, c'est bien le bleu qui domine et qui baigne la nef d'une belle lumière. Point d'« harmonies criardes ou violentes » donc. Graphisme stylisé, couleurs franches: nul doute, les vitraux sont du XX^e siècle et ont un caractère moderne. Mais nulle rupture avec la figure humaine, par ailleurs peu déformée! À la fin de l'année 1949, tout n'était pas encore totalement achevé: Jean et Karine Barillet n'ont pas encore terminé toutes les tapisseries. Mais l'on pouvait malgré tout dresser un bilan. Le père Régamey ne cachait pas son enthousiasme, mais il notait quand même à propos de cette basilique: « Assurément, elle n'est pas l'œuvre géniale que l'on ne peut obtenir que des grands maîtres. Son architecture n'offre pas l'exceptionnelle valeur de création qui causera une admiration toujours croissante au Raincy, à Saint-Charles de Lucerne et à Dornach-les-Bâle.

Sa décoration n'a pas la qualité souveraine de certains des éléments que l'on verra bientôt à Assy, ou de la chapelle que prépare Matisse pour Vence. »²⁴ C'est qu'en plus de dix ans, les conceptions des pères Couturier et Régamey, relayées par leur organe L'Art Sacré, ont évolué. Si la basilique de Blois incarnait à merveille, avant la seconde guerre mondiale, les attentes du clergé progressiste, en 1949, elle apparaissait quelque peu dépassée. Entre deux, il est vrai, le père Couturier a choisi de s'en remettre aux seuls artistes sans exiger d'eux la moindre croyance religieuse. Dario Gamboni a parfaitement synthétisé cette manière de révolution « copernicienne » des tenants de la modernité dans le domaine religieux: « Au terme d'une longue évolution (entre autres politique) précipitée par son séjour en Amérique du Nord, le père Couturier inverse en effet l'ordre de priorité établi par les Ateliers d'Art Sacré en affirmant que pour être « représentatif de notre temps », l'art chrétien doit « 1° être tout simplement de l'art, 2° être catholique », et attribue à l'artiste – pour employer la distinction wéberienne – le modèle du prophète plutôt que celui du prêtre: tandis que Denis s'était efforcé de gagner la jeune génération à l'art d'Église et de former des artistes-artisans capables d'orner les églises sur commande, Couturier déclare ne croire désormais qu'au « miracle » de l'« apparition d'œuvres d'une inspiration très pure, mais rigoureusement individuelles et généralement fortuites », et prescrit « l'habitude de s'adresser aux plus grands, aux véritables maîtres et non plus à des médiocres plus ou moins spécialisés ».



Projections de lumières dans la nef.

L'impératif de la foi tombe, le « sacré » et le « spirituel » élargissent le domaine du « religieux », et l'« abstraction » se trouve légitimée – la place alors obtenue par Matisse, ancien intime de Denis, est à cet égard révélatrice. »²⁵

Les vitraux de la basilique Notre-Dame-de-la-Trinité de Blois sont-ils, pour reprendre les termes du père Couturier, l'œuvre de « médiocres plus ou moins spécialisés »? Le propos est, en fait, d'autant plus sévère qu'il sert à légitimer l'intervention des « plus grands ». Le résultat en tout cas est convaincant. Louis Barillet appartient, avec Jean Lambert-Rucki, Jean et Karine Barillet, André Bizette-Lindet, à l'Union des Artistes Modernes (U.A.M.) dont l'article premier précisait qu'elle avait « pour but de grouper des artistes en sympathie de tendances et d'esprit ». La fonction monumentale accordée à la sculpture, le rapprochement des arts mineurs et des arts majeurs, l'utilisation de nouveaux matériaux, la recherche de pureté et la condamnation de l'ancien, du pittoresque sont autant de credos qui fédèrent, en 1929, les membres de l'U.A.M., et qu'on décèle dans la basilique Notre-Dame-de-la-Trinité de Blois. L'ampleur de la verrière de Louis Barillet, certes par bien des aspects fort décorative (mais est-ce un défaut?), sa parfaite insertion dans le monument nous la font saluer comme une authentique réussite. Elle n'aura pas de descendance comparable en région Centre. L'ensemble de vitraux réalisé par Jacques Le Chevallier, digne héritier de Louis Barillet, à l'église Saint-Pateme d'Orléans (1945-1962)²⁶, est bien moins homogène, et l'édifice inachevé qui les abrite est décevant. Le profil des baies est traditionnel, et l'on n'y retrouve pas ce long pan quasi continu de lumière

qui caractérise la basilique de Blois, et encore moins cette heureuse union entre architecture et vitrail qu'un projet nouveau et global pouvait seul autoriser.

Le chantier de l'église Sainte-Jeanne-d'Arc à Gien (dates), par Paul et Jean Gélis, pourrait seul être tenu pour l'héritier de celui de Blois. Mais il est également bien moins novateur et ambitieux, et les vitraux de Bertrand, Herzelle et Ingrand n'ont pas le souffle de ceux réalisés par Louis Barillet.

Sans nul doute, l'ensemble vitré de Blois est unique en région Centre et constitue un des rares exemples importants de création de vitrail dans un édifice moderne.

Seule l'église Sainte-Jeanne-d'Arc d'Orléans renouvellera, en 1961, l'essai, mais, il est vrai, sur un tout autre mode et avec de nouvelles techniques.

1. Sur cette église, on se rapportera à l'article de Simon Texier, « Les architectes, entre audaces et compromis », dans le catalogue *Églises parisiennes du xxe siècle. Architecture et décor*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 1996.

2. F. Clovis de Provin, *Pose de la première pierre de la future Basilique Notre-Dame des Trois « Ave Maria »*, Éditions du Propagateur des Trois « Ave Maria », Blois, 1932.

3. F. Clovis de Provin, *op. cit.*

4. Sur les travaux réalisés par Paul Rouvière, voir le compte rendu par O.V., « Notre-Dame-de-la-Trinité à Blois. Rouvière, architecte DPLG », *L'Architecture*, mars 1939, p. 85-94.

5. Outre l'article déjà cité à la note précédente, on peut mentionner, entre autres, « Église Notre-Dame de la Trinité à Blois », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 7, juillet 1938, p. 28-29; Joseph Pichard, « Notre-Dame de la Trinité à Blois », *L'Art Sacré*, n° 36, décembre 1938, p. 349-350 (avec une reproduction de la maquette de la basilique page 247); Raymond Régamey, « Une église urbaine », *L'Art Sacré*, janvier 1939, p. 4-9, ou encore les compte rendus de l'exposition de 1938 au musée des Arts Décoratifs à Paris où était présenté le mobilier créé spécialement pour la basilique de Blois, ainsi que la maquette de l'édifice: S. Gille-Delaforon, « L'Art sacré moderne au musée des arts décoratifs. L'architecture », *Beaux-Arts*, 2 décembre 1938, page 3; Renée Moutard-Uldry, « L'art sacré moderne au musée des Arts Décoratifs. Les arts décoratifs », *ibidem*.

6. La revue *Beaux-Arts* reproduit dans son

numéro du 17 mars 1939, page 3, le relief des frères Martel.

7. Sur les frères Martel, lire *Johel et Jan Martel: sculpteurs (1896-1966)*, Paris, Gallimard, Electa, 1996.

8. L'exposition du mobilier en 1938 au musée des Arts Décoratifs à Paris laisse penser qu'à cette date il était totalement achevé. Seul le chemin de croix de Jean Lambert-Rucki, réalisé à même l'édifice, ne put être exposé. Il était toutefois présent par des photographies.

9. S. Gille-Delaforon, *op. cit.* (note 5), page 3.

10. Sur Jean Lambert-Rucki, A. Choubar, *Jean Lambert-Rucki (1888-1967)*, un sculpteur au service de l'Église (1939-1966), mémoire de maîtrise de l'université de Paris IV, 1992, sous la direction de Bruno Foucart.

11. L'article paru en 1939 dans *L'Architecture* de mars 1939 (voir la note 4) montre le chemin de croix en cours de réalisation; l'article de Dom Xavier Botte, « La basilique de Blois », *L'Art d'église. Revue des arts religieux et liturgiques*, n° 2, 1951-1952, p. 133-140, comporte de nombreuses illustrations du chemin de croix.

12. S. Gille-Delaforon, *op. cit.*, page 3.

13. P.-R. Régamey, O.P., « La Basilique des Trois Ave à Blois », *L'Art Sacré*, n° 1-2, septembre-octobre 1949, p. 22.

14. La datation précise des vitraux n'est pas assurée. Les vitraux étaient-ils achevés en 1939, et leur pose repoussée en raison des événements? Certains furent-ils achevés après la guerre? Une chose est sûre: à la mort, le 18 août 1945, du père Clovis de Provin, « tous les vitraux étaient posés, à l'exception de huit verrières. La mise en place du reste a eu lieu sous le contrôle actif du Directeur actuel de l'œuvre, le R.P. Grégoire de Segre », apprend-on dans P. Godefroy de Paris, *Les vitraux de Notre-Dame de la Trinité à Blois*, éditions Notre-Dame-de-la-Trinité, Blois, octobre 1949, page 1. Une confrontation méthodique des clichés du chantier avant la guerre et le dépouillement systématique des archives de Paul Rouvière et d'Yves-Marie Froidevaux apportera peut-être une réponse.

15. Dom Xavier Botte, *op. cit.*, page 135.

16. P. Godefroy de Paris, *op. cit.* (note 14).

17. Louis Barillet, « Le verre », *L'Art international d'aujourd'hui*, n° 10, 1929, non paginé.

18. Louis Barillet, *op. cit.*

19. Louis Barillet, *op. cit.*

20. Gabriel Hennot, « Le vitrail dans la décoration moderne. L'atelier de L. Barillet », *Mobilier et décoration*, septembre 1926, p. 73-84.

21. Père Couturier, « Ce que l'Église attend du vitrail », *L'Art Sacré*, décembre 1938, p. 344-346.

22. Père Couturier, *op. cit.*, page 345.

23. Père Régamey, *op. cit.*, page 22.

24. Père Régamey, *op. cit.*, page 21.

25. Dario Gamboni, « Baptiser l'art moderne? Maurice Denis et l'art religieux », catalogue *Maurice Denis (1870-1943)*, Paris, RMN, 1994, p. 75-92.

26. Voir l'article de Renée Moutard-Uldry dans le numéro du 7 avril 1950 de la revue *Arts* où ces vitraux sont commentés.

Issoudun, Indre

Basilique Notre-Dame-du-Sacré-Cœur

André-Louis Pierre

Ensemble des vitraux de la nef par André-Louis Pierre, réalisation Georges Dettviller et Robert Tillier 1948-1957

On est peu renseigné sur la création de vitraux par André-Louis Pierre dans la basilique d'Issoudun. Commande importante, elle n'a pratiquement pas laissé de traces, et la congrégation des Missionnaires du Sacré-Cœur d'Issoudun ne garde que quelques papiers d'un chantier qui mit presque dix ans à aboutir. L'initiative fut très vraisemblablement locale. S'agissait-il de remplacer des vitraux du XIX^e siècle? L'édifice néogothique construit sur l'impulsion du père Jules Chevalier¹ à partir de

juin 1859, et consacré en 1864, ménage une nef importante, animée d'un jeu de couleurs vives: chemin de croix peint entre les arcs et les baies hautes de la nef, colonnes peintes qui soulignent les travées. Le 31 mai 1865, la basilique est prête à célébrer la première grande fête de Notre-Dame du Sacré-Cœur. Dans la foulée, le père Chevalier lance la construction d'une grande chapelle au chevet de la basilique. Inaugurée le 8 septembre 1869, la chapelle Notre-Dame abrite encore quelques superbes vitraux des années 1870, sortis des ateliers Lobin, et dont certains ont été offerts par la famille de Bourbon Parme.

En 1948, les révérends pères du Sacré-Cœur et leur provincial, le révérend père Cadoux, décident de vitrer l'ensemble des baies hautes de la nef. Ils font appel à un maître-verrier local, Georges Dettviller, et au cartonnier André-Louis Pierre, peut-être recommandé par le service des Monuments Historiques. Le programme est établi par la congrégation et une souscription est lancée qui mettra du temps à rapporter suffisamment d'argent. Il faudra cinq ans à compter de l'été 1950 (date des devis) pour réunir les fonds.

André-Louis Pierre, actif des années 1930 à sa mort en 1964, est injustement tombé dans l'oubli.² Son érudition lui a valu longtemps les faveurs du service des Monuments Historiques, avec l'accord duquel il a réalisé de nombreux vitraux. En région Centre, ce sont essentiellement des vitraux pour des églises du Cher ou de l'Indre, à l'exception de l'ensemble des vitraux pour l'église Notre-Dame de Beaugency dans le Loiret. Ses maquettes sur fond noir révèlent un très bon dessinateur: Sa manière est d'abord assez redevable du style Art Déco: schématisation élégante et décorative. Dans les vitraux qu'il réalise en 1936-1938 pour la chapelle du couvent des Missions franciscaines à Paris (rue Marie-Rose dans le 14^e arrondissement, par les architectes Gélis et Hulot), le style est classique, d'un dessin sûr; avec d'heureux effets de symétrie et de frontalité.³ À Issoudun, il confirme l'inflexion de son style, déjà perceptible dans les vitraux pour l'église du Christ-Roi

des Bénédictines du Saint-Sacrement à Paris (rue Tournefort). Il introduit la courbe, « la souplesse de l'arabesque », les couleurs sont vives, « aux oppositions sonores » (rouge, jaune, violet, bleu par exemple). Une pointe d'expressionnisme aussi se dégage: Pierre agrandit les mains et les pieds des personnages. La division de chaque baie en deux par un meneau vertical impose de distribuer les personnages de chaque côté. Toutefois, pour éviter la monotonie, il prend parfois des libertés en faisant déborder une figure de son cadre ou en rognant les bordures. Si les vitraux contribuent à créer une ambiance colorée, on peut émettre quelques réserves sur leur lisibilité. Placés hauts dans la nef, on y distingue difficilement la scène qu'ils illustrent. Le procédé est voulu: le rouge est la couleur symbolique de la dévotion au Sacré-Cœur; « il doit donc dominer et se développer en gradation ascendante dans la partie supérieure de l'édifice pour arriver à son paroxysme au-dessus de l'autel. »⁴

1. Jules Chevalier est né à Richelieu, dans l'Indre-et-Loire, le 15 mars 1824. Après la nomination de son père à un poste de garde-chasse dans l'Indre, la famille s'installe près de Vatan. Jules entre au petit séminaire de Saint-Gaultier où il reste cinq ans. Il intègre ensuite le grand séminaire de Bourges. Nommé en 1854 à Issoudun, il se fait l'apôtre de la dévotion au Cœur de Jésus, et s'attache à fonder une communauté de missionnaires, installée en septembre 1855. Il réunit la dévotion à la Vierge et au Sacré-Cœur en créant une confrérie Notre-Dame du Sacré-Cœur et, en janvier 1866, le premier numéro des Annales de Notre-Dame du Sacré-Cœur. Le père Chevalier décède à Issoudun le 21 octobre 1907.

2. Le Centre international du vitrail à Chartres conserve un important fonds de maquettes d'André-Louis Pierre.

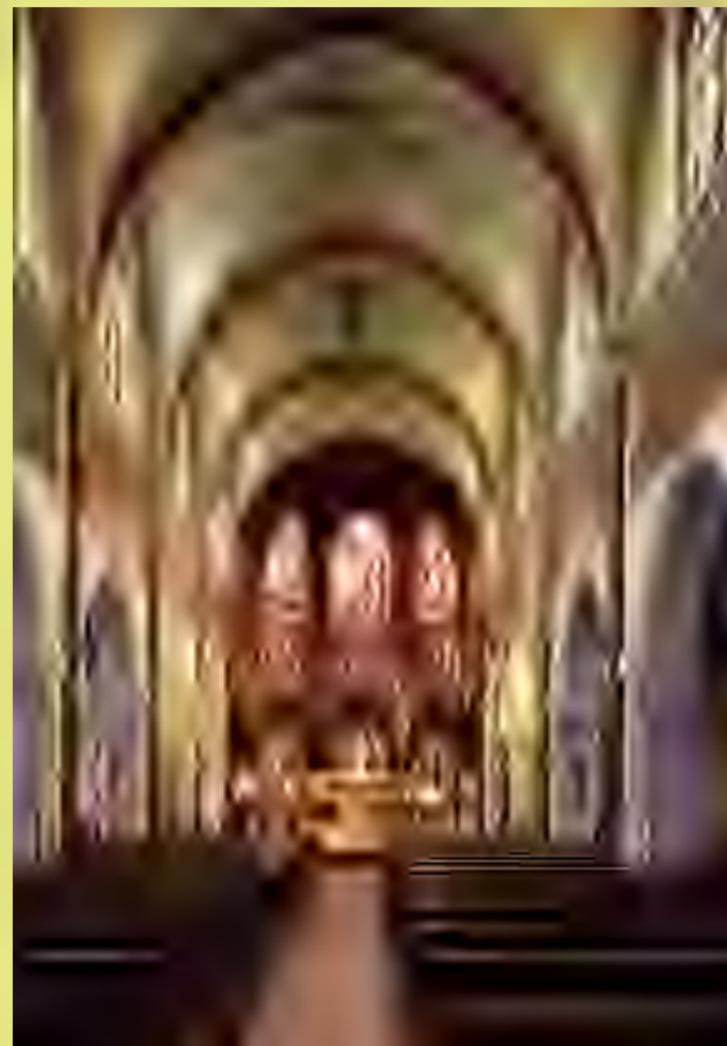
3. Voir Renée Moutard-Uldry, « Propos sur le vitrail », *Le Journal des Arts*, 2 janvier 1941, page 3.

4. Article non daté, d'un journal local, conservé dans les archives de la Congrégation.



Verrière haute du chœur.

« La couleur est reine et elle a le droit de préséance sur tout autre élément, avec sa contribution de poésie et de mystère. »



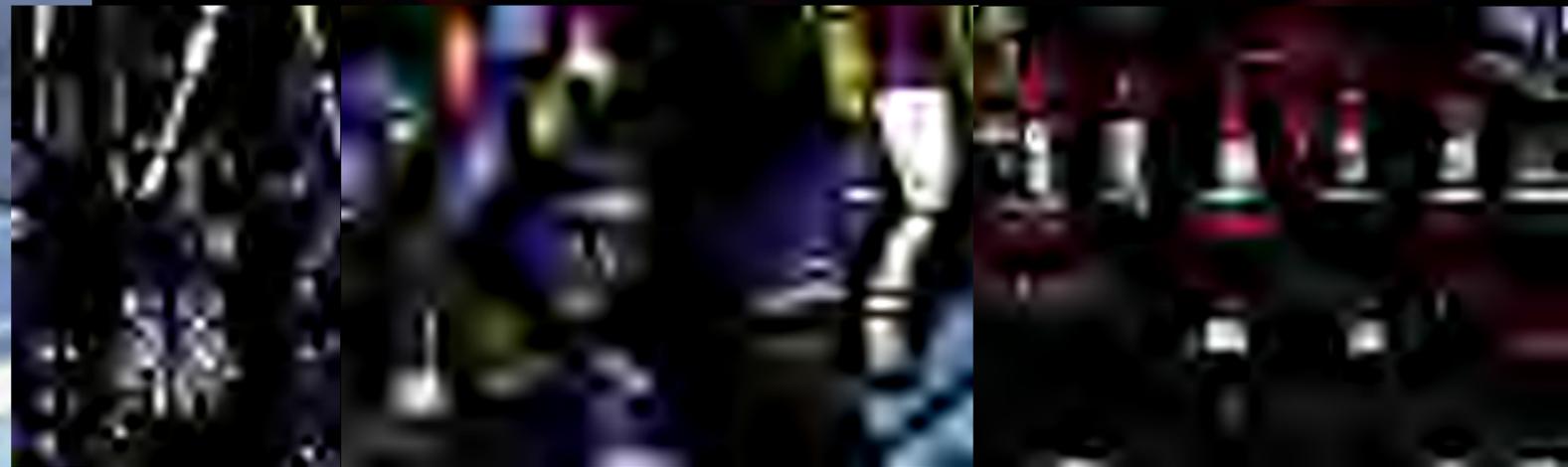
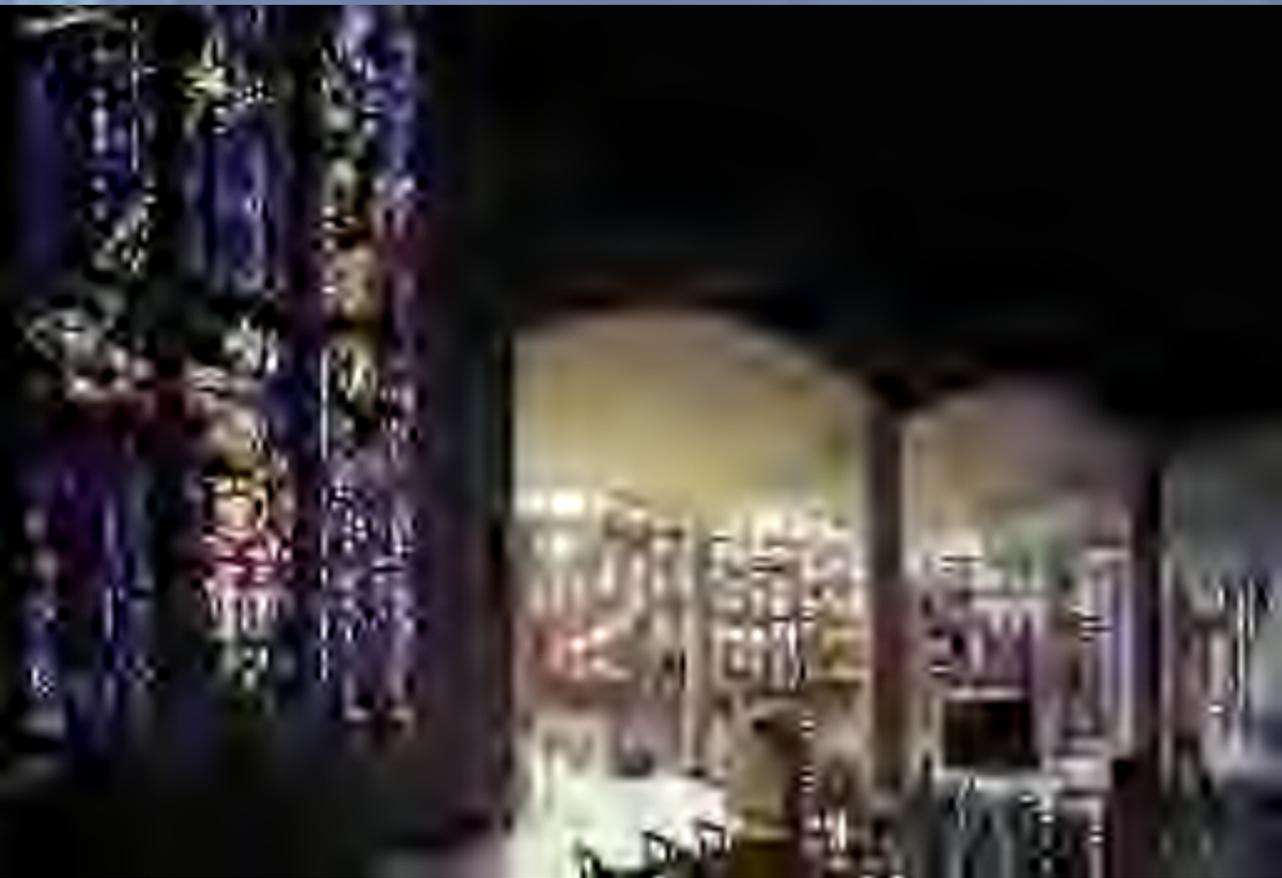
Vue intérieure de la nef et du chœur.

Lèves, Eure-et-Loir

Église Saint-Lazare

Gabriel Loire

Lèves (Eure-et-Loir),
église Saint-Lazare
Dalle de verre
(1956)



Vue générale et détails des dalles de verre ci-contre.

Amboise, Indre-et-Loire

Chapelle du château

Max Ingrand

Ensemble des vitraux par Max Ingrand, 1952

Peu de choses subsistent aujourd'hui de l'imposant château construit pour le roi Charles VIII à Amboise, lequel faisait suite à un château construit au XII^e siècle pour Hugues I^{er} d'Amboise. De cet édifice poursuivi par Louis XII, puis François I^{er}, chargé d'histoire et célèbre pour avoir reçu les leçons de l'Italie de la Renaissance, on connaît le triste sort après la Révolution et la confiscation des biens du duc de Penthièvre en 1793 qui en fut l'éphémère propriétaire: l'essentiel fut rasé, faute de moyens pour l'entretenir, par Roger-Ducos, à l'exception tout de même de l'enceinte, des ailes Charles VIII et François I^{er}, et de la chapelle Saint-Hubert. La qualité et les dimensions de ces restes témoignent encore de l'ampleur du château avant les destructions du début du XIX^e siècle. La famille d'Orléans rentra en possession du château d'Amboise à la Restauration. Le duc d'Aumale confia aux architectes Victor et Gabriel Ruprich-Robert le soin de restaurer le château et la chapelle. Néanmoins, cette dernière, édifiée sur un impressionnant socle, entre 1491

et 1493, continue de refléter le raffinement de son style flamboyant dû vraisemblablement au talent d'artistes flamands. Les bombardements des 18 et 19 juin 1940 ne laissèrent pas la chapelle intacte. La partie nord notamment fut atteinte, ainsi que les fenestragés. En novembre 1951, l'architecte en chef des Monuments Historiques Bernard Vitry pose dans un rapport à son administration de tutelle la question de sa restauration: doit-on s'en tenir au minimum, et pour les baies se contenter d'une vitrerie avec mise en plomb simple, ou profiter des travaux de restauration pour installer « des vitraux plus intéressants »? Mais le M.R.U. (ministère de la Reconstruction urbaine) ne rembourse que le strict nécessaire. La plus-value, dans ce cas, devrait être prise en charge par le propriétaire, la Société civile du Domaine de Dreux créée par le comte de Paris, et éventuellement par l'administration des Beaux-Arts. En attendant, écrit Vitry, « bien qu'actuellement la chapelle soit close, elle l'est par des verres blancs ou cathédrale, placés dans des cadres de bois de fortune qui lui donnent un air de mauvaise tenue ».²

Le comte de Paris est tout de suite favorable à une création de vitraux. En un temps où l'architecte en chef des Monuments Historiques traite quasiment en direct avec les propriétaires, les deux hommes s'entendent sur l'artiste: Max Ingrand, le sujet des vitraux: la vie de saint Louis, et les maquettes sont déjà à l'étude avant même que la direction de l'Architecture ait fait connaître sa position sur le financement des vitraux, et même ait donné l'autorisation de les créer. Rappelons que le comte de Paris souhaitait profiter des fêtes du 5^e centenaire de la naissance de Léonard de Vinci pour entreprendre la restauration de la chapelle et que la date en était fixée au 1^{er} juin 1952... En mars 1952, le secrétaire d'État à l'Éducation nationale écrit au préfet du département pour l'informer que son administration accepterait de prendre en charge la moitié du surcoût occasionné par la création des vitraux « à personnages » de Max Ingrand, pourvu que le propriétaire s'engageât officiellement sur ce montage financier: Dès la fin du mois, l'architecte du comte de Paris, Henry Bernard, confirme par écrit l'accord de ce dernier. La dépense



Fenêtres hautes du chevet et détails.



est engagée en juillet. Les travaux peuvent donc commencer. Ils seront achevés à la fin de l'année, en décembre.

Les années d'après-guerre sont fastes pour Max Ingrand, qu'il s'agisse de créations de vitraux pour des édifices neufs, ou de créations pour le compte du service des Monuments Historiques. Les vitraux de la chapelle du château d'Amboise inaugurent une série de créations dans quelques-uns des édifices majeurs de la région Centre, et plus particulièrement de l'Indre-et-Loire. Suivront les vitraux pour la chapelle du château de Chenonceaux (1955), les vitraux pour la chapelle Saint-Calais du château de Blois (1956-1959), les vitraux à l'église Saint-Florentin d'Amboise, dans les églises Saint-Julien et Saint-Saturnin de Tours, à la cathédrale Saint-Gatien de Tours, etc.

Max Ingrand connaissait bien les débats autour de l'intégration de vitraux modernes dans des édifices anciens. Il avait fait partie en 1937 des douze artistes qui s'étaient spontanément proposés pour réaliser des vitraux dans les baies hautes de la cathédrale Notre-Dame de Paris. Cette proposition fut à l'origine d'une longue polémique largement médiatisée.³ Nouvelle querelle des Anciens et des Modernes, manière d'affaire Dreyfus qui partage irrémédiablement partisans de vitraux modernes dans les édifices anciens et détracteurs, les arguments peuvent en être résumés assez simplement. D'un côté, les détracteurs, groupés autour de la Sauvegarde de l'Art français et d'Achille Carlier, directeur de la revue *Pierres de France*, défendent la « voix du Passé » et l'idée de « l'irréductible impossibilité où se trouvent nos contemporains de se

croire compétents vis-à-vis de la pensée d'un âge révolu ». ⁴ En filigrane, pointe l'idée d'une unité de style à préserver et d'une sacro-sainte supériorité du passé sur le présent. En face, les partisans de l'introduction de vitraux modernes: le cardinal Verdier, archevêque de Paris, les maîtres verriers eux-mêmes, Jacques de Laprade⁵. . . Dans les années 1950, le débat s'affine. De quelle modernité parle-t-on? Pour reprendre les termes de Bernard Champigneulle, n'est-ce pas plutôt « un modernisme assez superficiel [qui tient] lieu de style »? Et ne faut-il pas regretter que les monuments anciens soient « livrés à des ateliers qui se distinguent davantage par l'indiscrétion que par le génie »⁶? On reconnaît là l'écho des thèses défendues par le père Couturier et son appel au génie des plus grands maîtres. Les attaques les plus sévères sont formulées par Marcel Arland qui dénonce « le plus scolaire et le plus figé des arts décoratifs », « l'ignominie du vitrail pseudo moderne » et, plus grave, une entente tacite générale, notamment entre les responsables des monuments historiques et les ateliers de vitraux: « Trompettes en tête (celles de M. Jean Verrier et de l'Art chrétien), et l'étendard brandi par M. Max Ingrand, ateliers, fabriques, agences, professeurs, architectes, entrepreneurs, ecclésiastiques abusés ou très myopes, fonctionnaires et fournisseurs des Monuments Historiques: c'est, au nom de la rénovation de l'art sacré dans le vitrail, une croisade nouvelle, la mieux concertée, non pas au demeurant la moins lucrative. »⁷

L'attaque est-elle sans fondement? S'il faut savoir gré aux responsables de l'administration du patrimoine, architectes en chef et inspecteurs

généraux des Monuments Historiques, d'avoir ouvert les édifices dont ils avaient la charge à de nouvelles formes artistiques et notamment à de grands créateurs, on ne peut ignorer non plus la part des liens d'amitié ayant parfois motivé le choix de tel ou tel maître-verrier: Max Ingrand n'avait-il pas, par exemple, noué des liens solides avec l'architecte des Monuments Historiques Jean Trouvelot, lors de sa captivité? Que penser aujourd'hui de l'« enfant chéri » des Monuments Historiques ou de la « bête noire » de l'Art Sacré, Max Ingrand? Il n'est pas utile de rappeler sa position sur le vitrail. La revue *Arts* a organisé en 1957 un débat entre Ingrand, Gaudin, les peintres Deyrolle, Koenig et Dedieu, l'historien du vitrail Lafond et le père Capellades, un des co-directeurs de *l'Art Sacré*⁸. Ingrand ne considérait pas ses créations comme « modernes », il n'a jamais prétendu égaler Matisse ou Braque, et, précise-t-il, « le rôle du vitrail, ce n'est pas de servir un artiste ou un autre, c'est de créer l'atmosphère d'un édifice ». Sages paroles. Les vitraux de la chapelle du château d'Amboise nuisent-ils à l'ambiance générale? Certes pas, et ils y contribuent même. On appréciera la variété de leurs tons qui, à certaines heures, viennent colorer la pierre. Les grands faits de la vie de saint Louis s'y développent à la manière de cartes à jouer ou d'images d'Épinal, non sans élégance.

1. Bernard Vitry, rapport présenté à l'appui d'un projet de travaux le 22 novembre 1951 (remise en état des fenestres et réfection des vitraux de la chapelle du château d'Amboise), archives du patrimoine à Paris, cote 81/37/10/02 carton 3.

2. *Ibidem*.

3. Voir Caroline Piel, « La querelle des vitraux », *Monumental*, année 2000, p. 54-61.

4. Lettre d'Achille Carlier dans *Beaux-Arts*, 30 décembre 1938, page 3.

5. Jacques de Laprade, « Il faut placer à Notre-Dame les vitraux exécutés pour elle par douze artistes », *Beaux-Arts*, 18 février 1938, p. 1-2.

6. Bernard Champigneulle, « Le vitrail, art de peintre », *Le Figaro littéraire*, 9 mai 1958, page 10.

7. Marcel Arland, « Grâce pour l'art du vitrail qu'on mène à l'aviissement », *Le Figaro littéraire*, 12 janvier 1957, page 1.

8. « L'Art d'aujourd'hui rompt-il l'harmonie des monuments du passé? », *Arts*, 20-26 février 1957.



« Le rôle du vitrail, ce n'est pas de servir un artiste ou un autre, c'est de créer l'atmosphère d'un édifice. »

Max Ingrand

Église de Rechèvres

Chartres, Eure-et-Loir

Max Ingrand

Ensemble des vitraux
par Max Ingrand, 1961

L'église de Rechèvres à Chartres offre un bel exemple de construction rapide et économique, en même temps qu'elle témoigne des efforts du clergé chartain pour s'ouvrir à de nouvelles formes ou procédés de création, et, fidèle à sa mission évangélique, d'assurer sa présence dans les nouveaux quartiers. Devant l'expansion démographique du quartier de Rechèvres, situé sur un plateau face à la cathédrale, et constitué essentiellement d'immeubles neufs (H.L.M.), l'association diocésaine de Chartres décide en 1959 de lancer un concours pour l'édification d'une nouvelle église dédiée à saint Jean-Baptiste. Le programme du concours précise bien les attentes du clergé. L'église devra être ramassée, conserver à l'assemblée chrétienne son caractère « communautaire »². Ainsi les concurrents devront « prévoir une bâtisse à dimensions réduites, plafond plutôt bas, sans écraser pourtant, groupant bien les fidèles autour de l'autel, par la disposition des bancs sans doute, mais aussi par l'architecture et les lignes générales (murs, éclairage, etc.) dirigeant spontanément l'attention vers l'essentiel : l'autel. » Le programme stipule que « le caractère religieux de l'édifice devra être donné par les lignes architecturales plus que par des œuvres « artistiques » ajoutées ou incorporées à l'édifice :

nos ressources financières ne nous permettent pas de dépenses « somptuaires » qui ne cadreraient d'ailleurs pas avec le quartier où doit se construire cette église. » Il s'agit donc de « trouver une formule d'église simple, aux lignes suffisamment pures pour lui conférer un authentique caractère religieux. »³ Le bâtiment enfin doit pouvoir accueillir de nombreux fidèles et offrir des espaces modulables. L'église proprement dite contiendra environ 400 places assises, une salle de 300 places s'ouvrant sur l'église par une cloison mobile avec vue directe sur l'autel, une chapelle, dite du Saint-Sacrement, pouvant contenir 30 places, un baptistère accueillant une trentaine de personnes, une grande sacristie, un clocher dont le programme précise que la réalisation pourra être remise à plus tard, et une extension future pour une salle de 300 personnes. Nul mot par conséquent d'un quelconque programme de vitraux. Le programme élaboré par le père Closset, curé de la paroisse, laissait entendre en effet que les moyens financiers ne suivraient pas. L'estimation sommaire du coût des travaux s'élevait à 42 300 000 anciens francs, somme plutôt modeste. Le concours est lancé en 1959 et le jury se réunit le 6 février, présidé par Monseigneur Pichon, évêque de Chartres. Le projet du lauréat, l'architecte Jean Redréau⁴,

a le mérite de la simplicité. Retenant le souhait exprimé d'un lieu organisé autour de l'autel, il suggère un édifice de plan centré, édifié avec des matériaux frustes. Il répond bien à ce vœu d'une « église simple, aux lignes suffisamment pures ». Mais on ne manquera pas de relever les parentés avec certains des premiers édifices chrétiens de plan centré, et qui ne pouvaient que séduire le clergé. Mélange de tradition et de modernité, le projet de Redréau incarne l'espoir d'un retour aux vrais articles de la foi, et fait référence aux premiers temps du christianisme, rêvés sous les espèces d'une démarche militante et apostolique. Son projet retenu, Jean Redréau se pose la question du couvrement de l'édifice. L'église est conçue, rappelons-le, aussi large que longue et sans pilier ou support intermédiaires. Il s'agit donc de trouver une structure légère et résistante pour couvrir un hexagone de 24 mètres de diamètre, mais aussi la chapelle du Saint-Sacrement qui prolonge l'église et qui est conçue sur un plan circulaire. Pour cela, il s'adjoint les services de l'ingénieur-conseil Stéphane du Chateau. L'église de Rechèvres se trouve dès lors rattachée à quelques-unes des expériences les plus audacieuses du moment, à ce « temps de l'innovation » que l'historien et spécialiste de l'architecture François Loyer s'est attaché à définir⁵, et qui fait la part

belle aux recherches des ingénieurs. Les travaux de Stéphane du Chateau poursuivent ceux de Robert Le Ricolais, Richard Buckminster Fuller et Edouard Albert autour des ossatures tridimensionnelles.⁶ Du Chateau s'attache à tirer tout le profit technique possible de l'acier tubulaire et de ses qualités de souplesse et de résistance au flambage, mais aussi à la corrosion, à la compression et à la torsion, à la flexion égale dans tous les sens, et surtout de sa mise en œuvre aisée via des éléments modulaires préfabriqués. Il met au point le système SDC (initiales de son nom) qui développe notamment un nœud en acier (où viennent s'encasturer les tubes) permettant de régler le couvrement de surfaces tridimensionnelles aux courbes variées. Son procédé apporte des réponses concrètes au besoin de construire à moindre coût, et ceci est loin d'être négligeable pour les maîtres d'ouvrage. À Chartres, la grande coupole hexagonale conçue selon le système SDC repose sur une colonnade tubulaire articulée qui reçoit les arcs-linteaux, et les poussées sont reprises par six poteaux d'angle en béton à double membrure. La voûte est ensuite couverte d'éléments en terre cuite et d'une étanchéité multi-couches. C'est ce procédé qui sert également à couvrir l'usine hydro-électrique du barrage de Grandval dans le Cantal.

La coupole ainsi créée, au profil très abaissé, dégage six grandes baies de douze mètres de long sur deux mètres de haut, entre la base de la coupole et le portique, par lesquelles la lumière entre dans l'église. Il est tentant d'y introduire des vitraux pour apporter un peu de variété et de couleur à un édifice d'allure plutôt fruste. Fin 1959, la chose est acquise. Comment Max Ingrand se retrouva-t-il chargé de créer des vitraux, les archives ne le disent pas. Mais un entretien accordé par l'artiste à *L'Écho républicain* apporte la réponse⁷ : l'ingénieur Stéphane du Chateau et Max Ingrand se sont liés d'amitié lors de leur captivité en Silésie pendant la guerre. Lors d'un dîner d'anciens combattants, l'ingénieur lui apprend qu'il travaille à Chartres dans le quartier où Max Ingrand vécut de l'âge de 3 ans à 25 ans. Du Chateau se chargea-t-il de recommander le maître-verrier au curé de la paroisse ? Le père Closset « sollicite son concours, qui lui fut accordé spontanément. »⁸ Il fut sensible, sans doute, à l'attachement qu'Ingrand manifesta pour le quartier de son enfance et de sa jeunesse et pour lequel ce dernier était probablement prêt à faire des efforts financiers particuliers. Dans un contexte budgétaire serré, il n'y avait pas place pour un décor de vitraux trop travaillé. L'abstraction géométrique apparut sans doute comme la meilleure formule, bien en accord avec le



Vue d'ensemble.



L'église vue de l'extérieur.

monument. Max Ingrand a su trouver l'échelle monumentale qui convient pour ses vitraux et animer les six panneaux d'un jeu subtil de barlotières qui participe d'un certain mouvement général. Véritable couronne au-dessus de la nef, les vitraux ont « l'extraordinaire faculté de s'imposer à la vue, en l'éblouissant dans le sens exact du mot ». Telles du moins sont les intentions de Max Ingrand. Et d'ajouter: « Le vitrail, mosaïque et assemblage de verre et de plomb, est créateur d'atmosphère. »⁹ Avec 261 mètres carrés de vitraux, assurément, ces vitraux s'imposent. Mais malgré la débauche de couleurs, l'effet reste saisissant et nullement discordant. A-t-il recherché à retrouver, en mêlant les couleurs, une lumière blanche? L'organisation de l'atelier du passage Tenaille à Paris, construit par Pierre Vago¹⁰, avec division et rationalisation du travail, de nombreux collaborateurs, permet à Max Ingrand d'affronter la création d'ensembles aussi conséquents que celui de Chartres, et de répondre à des commandes au Canada et aux États-Unis, le tout dans des délais stupéfiants.¹¹ Les partisans de l'Art Sacré ont honni Max Ingrand, le caractère industriel de sa production, et ils ont mal accepté sa participation à des chantiers de création pour des Monuments Historiques, ou plus généralement des édifices anciens. Joseph Pichard, en particulier, cache mal sa

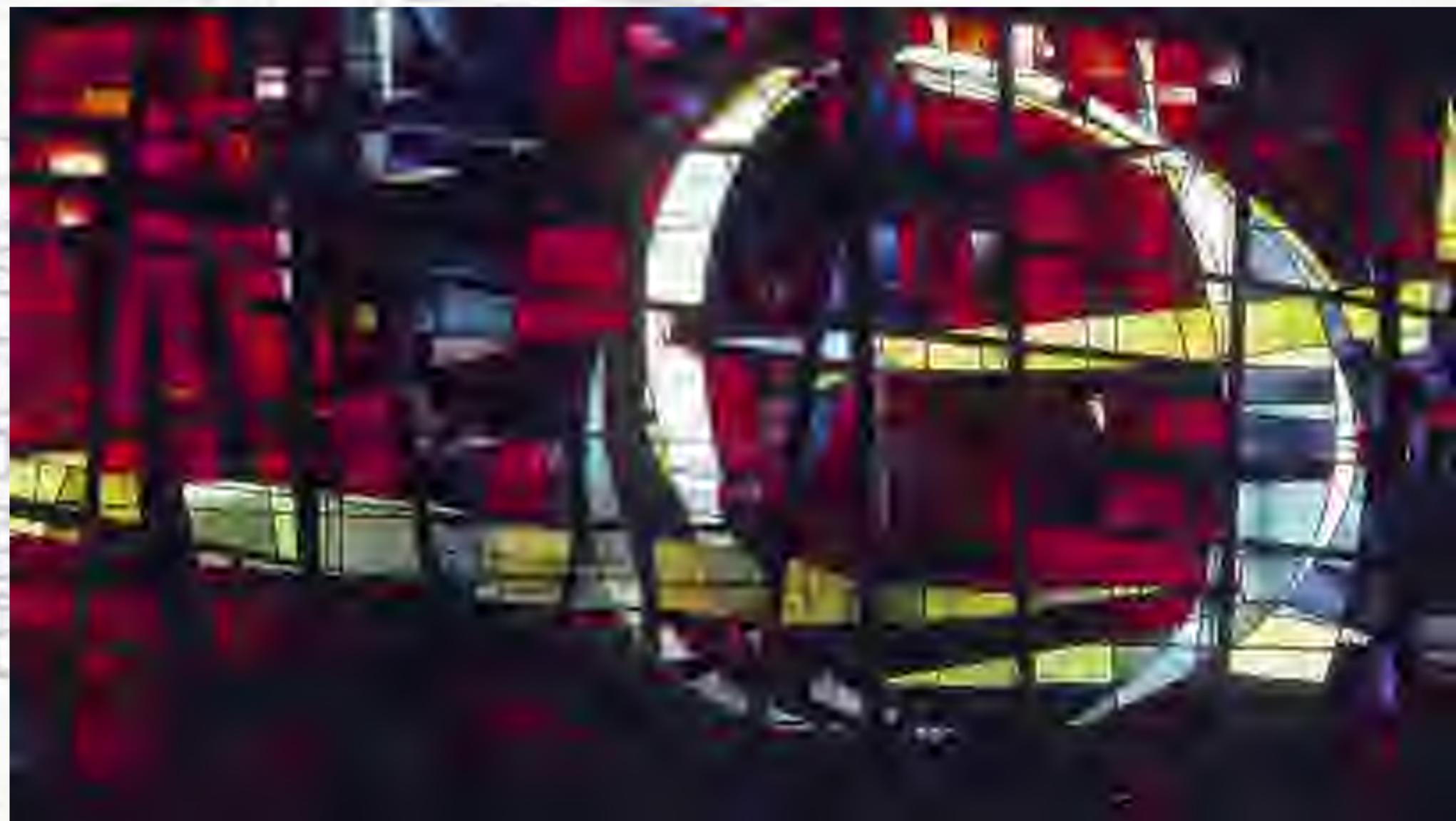
détestation d'Ingrand.¹² Avec cette création de vitraux dans un édifice contemporain, les partisans de l'Art Sacré font néanmoins une pause dans leurs critiques. Au demeurant, au moment de l'exposition de photographies et de plans de l'église de Rechèvres en 1961 au Salon des Arts sacrés au musée d'Art moderne de la ville de Paris (sur le thème des chantiers diocésains dans la région parisienne), les vitraux ne sont pas achevés. Alors, après le purgatoire, le paradis? Max Ingrand a fait, sans nul doute, la preuve de ses dons pour marier son travail à des édifices modernes. Peut-être est-ce dans ce domaine qu'il excelle. L'évolution de son atelier ne reflète-t-elle pas le climat des Trente Glorieuses? Participation à des grands projets (hall d'entrée de la R.T.F., immeuble Peugeot avenue de la Grande Armée à Paris, piscine du paquebot France, etc.), créations tous azimuts, atelier moderne, on sent revivre l'exaltation de ces années d'expansion et toute une mythologie du progrès que la crise pétrolière de 1974, mais aussi la concurrence dans le domaine des monuments historiques, mettront à mal. Datés, les vitraux d'Ingrand? Certainement, comme ceux de Grasset en 1900 ou ceux de Barillet en 1920, et d'autant plus ici qu'ils reflètent avec force l'esprit d'une époque où la planification est reine à tous points de vue.

1. Les archives relatives à la construction de l'église de Rechèvres sont conservées aux Archives de l'évêché de Chartres, cotes 34A, 34B et 34C.
2. Le père Closset explicite cette vision généreuse et chaleureuse de l'église dans la brochure éditée par la Paroisse Saint-Jean-Baptiste Franz Stock, *Chartres Neheim-Hüsten*, avec l'aide du Comité Franz Stock, Neheim-Hüsten, 1974, page 2.
3. Programme du concours, archives de l'évêché de Chartres.
4. Les autres concurrents sont: cabinet Maunoury, M. Maguilewski de Charpont, M. Jarrut de Dreux, les frères Arsène-Henry de Paris, M. Belmont de Paris, M. Prunet de Paris. Le lauréat, Jean Redréau, avait déjà réalisé à Chartres la piscine municipale (voir *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 76, février 1958).
5. François Loyer, *Histoire de l'architecture française de la Révolution à nos jours*, Paris, éditions Mengès /

Éditions du Patrimoine, 1999, p. 342-346.
6. Stéphane du Château, « Nouvelles structures tubulaires », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 75, décembre 1957-janvier 1958. L'article aborde la question du calcul des contraintes pour une coupole. La revue avait déjà consacré dans son numéro 64 un article à la construction tubulaire, appliquée aux couverts « ayant pour base la symétrie hexagonale ». On consultera également l'article « Techniques » dans *Interbuild*, juin 1962.
7. Roger-Louis Pillet, « À Chartres, les verrières de l'église de Rechèvres seront d'un enfant du quartier; Max Ingrand artiste de classe mondiale », *L'Écho républicain*, 27 décembre 1959.
8. *Ibidem*.
9. Max Ingrand, « Les vitraux », dans Franz Stock, *Chartres Neheim-Hüsten (op. cit.)*, page 10.
10. Pierre Vago est né en 1910. Longtemps

rédacteur en chef de *L'Architecture d'aujourd'hui*, il a construit avec l'ingénieur Eugène Freyssinet, la basilique souterraine Saint-Pie X de Lourdes (1955-1958).
11. En janvier 1961, le marché est passé avec Max Ingrand pour un montant de 37500 francs nouveaux. La livraison des vitraux est prévue pour le 15 juin 1961. Le chantier prendra un peu de retard, mais l'ensemble sera achevé à la fin du mois de novembre. Moins d'un an donc, pour vitrer plus de 260 m², c'est un exploit!
12. Voir l'article en forme d'entretien entre Joseph Pichard et Max Ingrand dans *L'Art chrétien*, n° 7, 1957, reproduit dans le catalogue de l'exposition *Max Ingrand (1908-1969)*, Curzay-sur-Vonne, musée du Vitrail du pays mélusin, 1996, p. 48-51.

Détail de la frise.





Orléans, Loiret

Église Sainte-Jeanne-d'Arc

François Chapuis

Mur-lumière par
François Chapuis
1966

L'église Sainte-Jeanne-d'Arc, construite en 1966 à Orléans à l'instigation de l'abbé Lemaire, est injustement méconnue. Construite à proximité de la prison et au milieu d'immeubles modernes, elle est d'une conception étonnante. Les moyens financiers alloués au chantier sont modestes. Mais comme souvent, de cette contrainte, des propositions novatrices vont se dégager, comme souvent. Œuvre des architectes Even et Picard, cette église a la particularité de se libérer de ses appuis intermédiaires, autorisant de la sorte la création d'un immense mur-lumière translucide et continu. L'édifice est conçu comme une spirale, couverte d'une charpente en bois lamellé collé de forme hélicoïdale, laquelle est supportée par une ossature en béton armé. Rien ne laissait entrevoir au départ cette structure étonnante dont le choix fut le résultat d'une rencontre: celle de François Chapuis, de l'abbé Lemaire et des deux architectes. De passage à Orléans, le peintre et créateur de vitraux François Chapuis apprend, par son collègue

Gouffault, le projet de l'abbé Lemaire de construire une église. Deux ans auparavant, François Chapuis a conçu un nouveau procédé de mise en lumière de grandes surfaces: il ne s'agit pas de vitrail, puisque le verre n'y a aucun rôle. Il s'agit d'un panneau translucide de polyester à double paroi, aux étonnantes qualités de résistance et qu'il intitule « mur-lumière »¹. Le terme dit assez la qualité proprement monumentale de l'invention: sa légèreté, son coût modique, le fait qu'il soit auto-extinguible, résistant aux



Vue extérieure du chevet.

chocs et à la dilatation, en font un matériau rêvé pour de grands projets. Ce procédé, conçu avec l'aide des ingénieurs de Rhône-Poulenc, va ouvrir à François Chapuis de grandes perspectives dans le domaine de la construction contemporaine. Il peut servir de mur auto-portant,

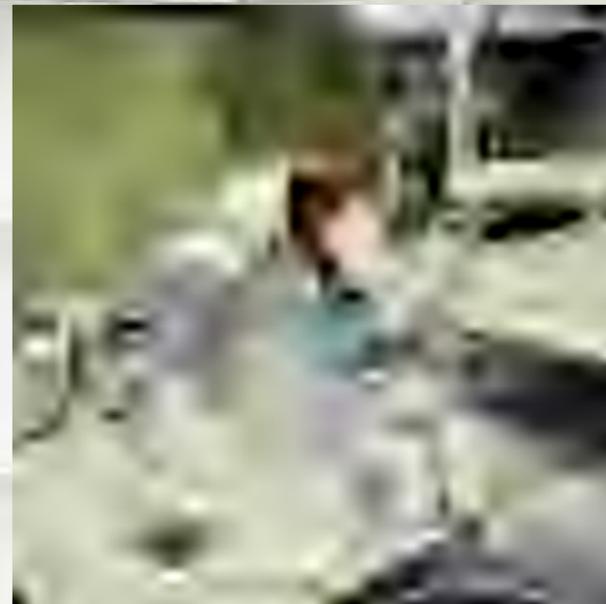
de cloisonnement intérieur, de plafond, de porte, de fenêtre... À Orléans, le clergé va se laisser convaincre de donner sa chance à François Chapuis, qui avait déjà étudié et réalisé en 1963 l'enveloppe de la tour lanterne de l'église Saint-Michel de Livry-Gargan par Benoît Davis².

Mur-lumière, polyester à double paroi avec inclusions de couleurs.

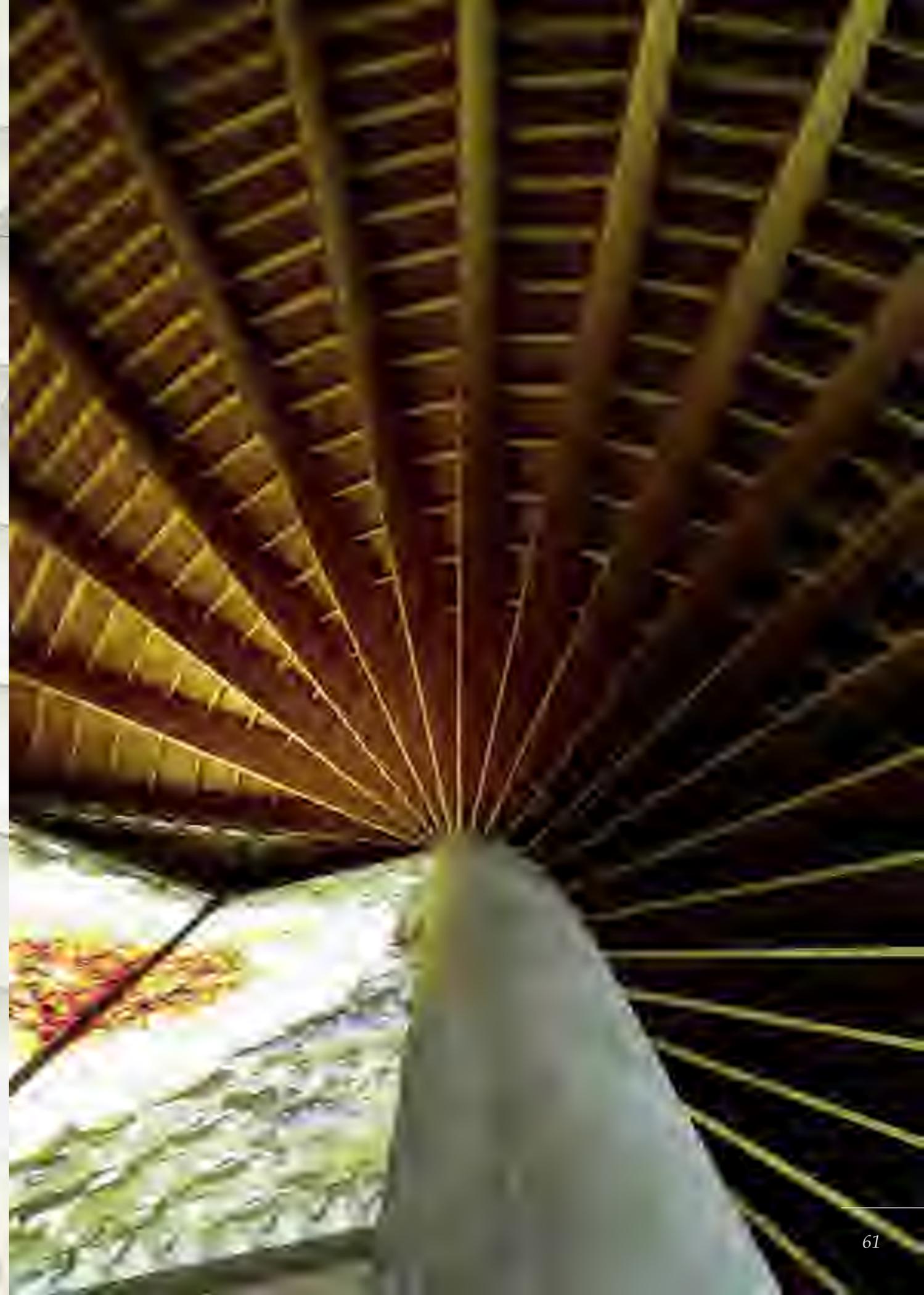


les architectes

Les architectes Even et Picard, séduits par ce procédé permettant de couvrir d'importantes surfaces, vont s'efforcer de créer une architecture qui lui soit intimement liée. Le principe d'une grande courbe va naître de ces recherches visant à magnifier la lumière dans l'édifice. Au fur et à mesure que se développe la courbe hélicoïdale, les panneaux verticaux de François Chapuis s'agrandissent : vision généreuse, expansive de la lumière, et où se développe le thème des quatre éléments. Un regret toutefois : le mur-lumière ne se poursuivra pas jusqu'au niveau de l'autel. Le clergé, en effet, a craint que le célébrant soit, tel une ombre chinoise, en contre-jour. La nécessité pour François Chapuis d'intervenir avec ses couleurs, ses oxydes, ses inclusions (intercalaires « nids d'abeille »), dans des temps courts, pendant la polymérisation, l'oblige à concevoir assez précisément et au préalable, par des maquettes (des « propositions ») et des cartons, les grandes lignes de sa composition, mais aussi à pratiquer une sorte d'*action painting* qui requiert autant de souffle et d'inspiration que d'adresse et de sang-froid. Le résultat est une lyrique et panthéiste fresque lumineuse qui évoque un monde immensément dilaté de vie et de micro (ou macro) cellules.



Vues de chantier, mise en œuvre des panneaux et préparation des contenus.



comment

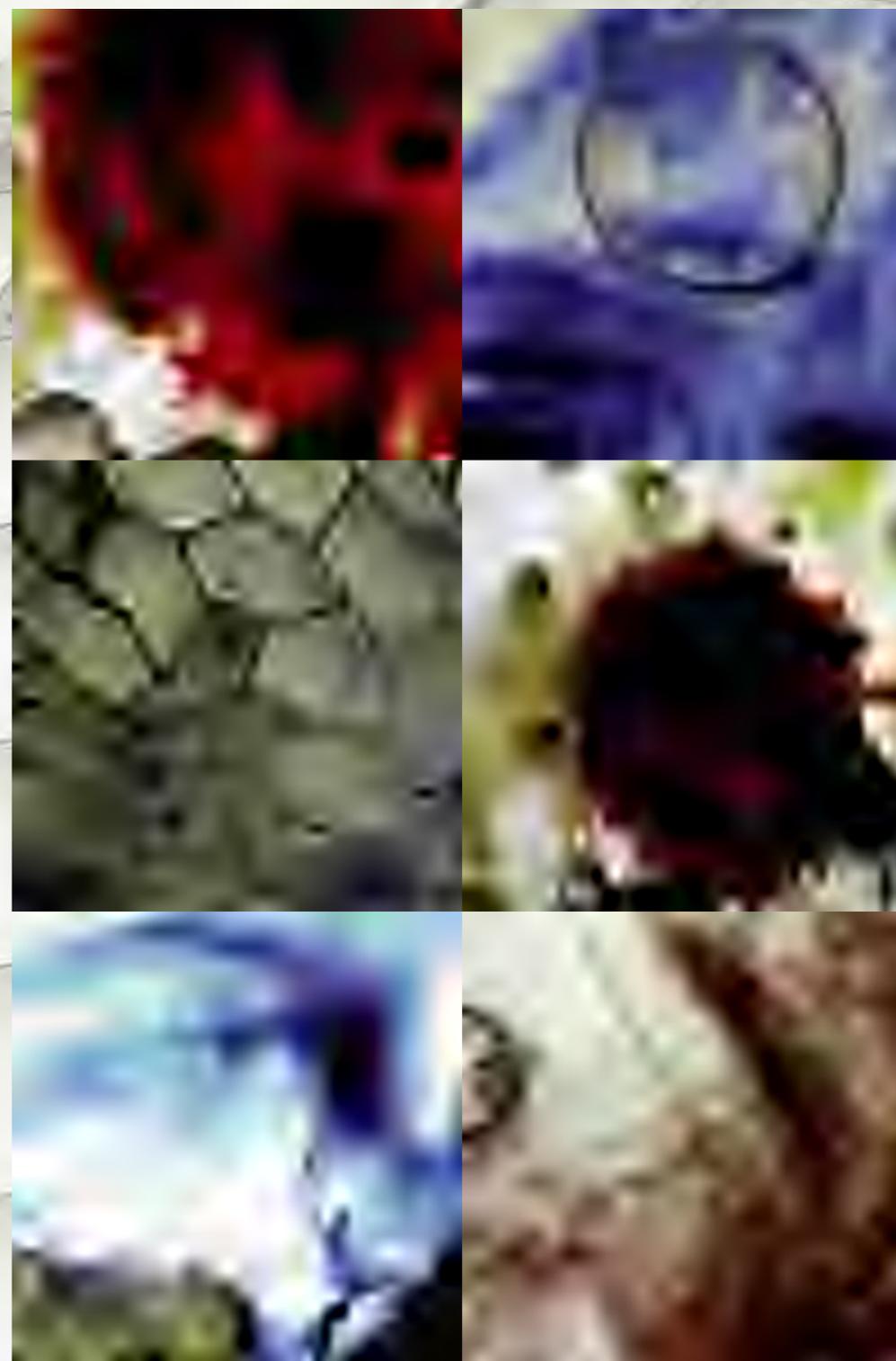
comment

Comment François Chapuis conçoit-il son travail ? L'implication de l'artiste dans le processus de réalisation est primordiale³. Il faut « mettre les gens en état de poésie ». Il y a toute licence d'écriture pourvu que soient respectées la lumière et l'échelle de l'édifice. « Il n'y a d'autre client que l'architecture. » On aurait donc tort de ne voir en François Chapuis que l'inventeur du mur-lumière. Il n'a jamais abandonné le vitrail

traditionnel (il compte plus de 150 créations à son actif), ni même la peinture ou la sculpture. De ses études intenses à l'école des Beaux-Arts de Nancy, il a conservé un goût pour toutes les techniques de création : broderie, tapisserie, orfèvrerie, céramique, mobilier. François Chapuis refuse les frontières de la création : le monde est un tout. Son goût pour la poésie s'est traduit récemment par l'illustration et la mise en pages de poèmes de Giovanni Dotoli, *Paris Poème*.



1. Lire M.-G. de La Coste-Messelière, « Les murs translucides de François Chapuis », *L'œil*, n° 122, 1965, p. 38-41, ou plus récemment, Françoise Seince, « Les murs-lumière de François Chapuis », *Courrier des métiers d'art*, n° 190, juin 2000, page 23.
2. Lire Georges Mercier, « Murs de lumière », *L'œil*, n° 158, février 1968, p. 36-42.
3. Rappelons que Louis Barillet, autorisa Jacques Le Chevallier et les cartoniers à réaliser eux-mêmes leurs vitraux. Le Chevallier continua de défendre la responsabilité du peintre dans la création de vitraux.



Détails des matières polyester.

Abbaye de Noirlac

Bruère-Allichamps, Cher

Jean-Pierre Raynaud

Vitraux par Jean-Pierre Raynaud, réalisation de Jean Mauret. Église abbatiale et réfectoire, 1976-1977



L'abbaye vue depuis le nord.



Lorsque le 18 juin 1975 Jean-François Jaeger, alors directeur de la galerie Jeanne Bucher à Paris, écrit à Jean-Pierre Raynaud pour lui proposer une création « d'un vaste ensemble dans une église cistercienne du centre de la France », l'artiste était connu des critiques francophones. Son travail était régulièrement

montré depuis dix ans à Paris. Cet été 1975, le palais royal des Beaux-Arts de Bruxelles lui consacrait une exposition rétrospective: « Panorama sur douze ans ».

Comme beaucoup de jeunes créateurs, Jean-Pierre Raynaud se positionnait alors contre l'art conceptuel qui dominait les débats esthétiques théoriques du temps. Plusieurs artistes se détournaient des réflexions ontologiques sur l'art et sa perception menées par Joseph Kosuth et Lawrence Weiner, pour retrouver une démarche artistique plus classique. Anselm Kiefer en Allemagne, Sandro Chia en Italie revenaient à la peinture à l'huile, considérant la figuration comme une synthèse de la culture européenne.

Jean-Pierre Raynaud s'orientait, avec d'autres jeunes artistes français, vers une introspection mise en forme au travers de signes simples: des jauges rouges, des carreaux de faïences de fabrication industrielle définissaient progressivement des espaces neutres, clos, aseptisés. L'artiste, de son propre aveu, « s'identifiait aux sens interdits » qu'il exposait – le panneau signalétique devenait son insigne – régulièrement.

En 1975, l'administration de la culture n'avait pas encore institutionnalisé au travers de la commande publique, via la délégation aux Arts plastiques, une politique d'encouragement officielle à l'art actuel. Certes, des expériences se concrétisaient mais toujours étroitement liées à leurs initiateurs.

En témoigne justement la lettre adressée à Jean-Pierre Raynaud où le directeur de la galerie évoquait « un ami architecte des Monuments Historiques » et son rôle possible: ce dernier placerait volontiers l'artiste « en contact direct » avec « l'architecte chargé de la rénovation de l'édifice ».

Le service de la conservation régionale des Bâtiments de France, alors à Tours, songeait en effet sérieusement à la restauration de cette ancienne abbaye cistercienne située sur la commune de Bruère-Allichamps.

Rachetée par le département du Cher, celui-ci voulait remettre à l'honneur le bâtiment.

Des marchés avaient été passés en vue de la restauration de l'édifice. La correspondance entre l'architecte en chef territorialement compétent, Pierre Leboutoux, et le conservateur régional des bâtiments de France, Charles Paganelli, prévoyait une opération plus longue pour les vitraux « dans la mesure où elle nécessitait un accord avec l'Inspection du mobilier et un débat en commission supérieure ».

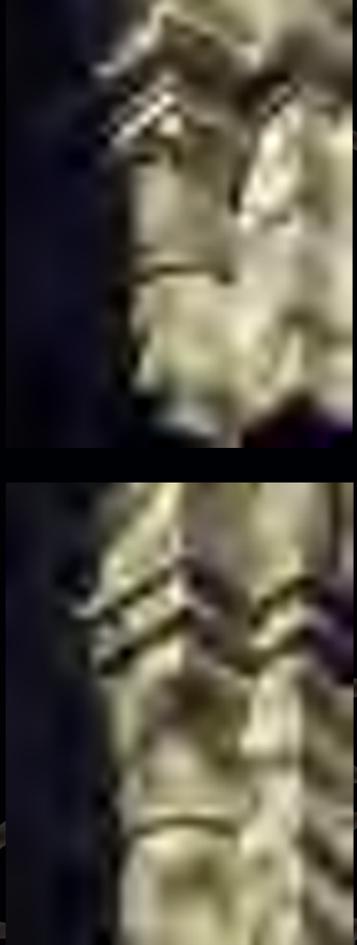
Le 5 mai 1975, Jean Mauret, installé à Saint-Hilaire-en-Lignières, se portait candidat à la réalisation de ceux-ci, candidature confirmée par Colette di Mattéo, alors inspecteur des Monuments historiques par lettre du 20 novembre. Les travaux pouvaient donc commencer.

On regrette de ne pas disposer d'un enregistrement des débats entre l'Inspection et l'artiste en commission supérieure.

Se formaient alors des arguments rhétoriques qu'on entend encore aujourd'hui. C'est « le verre de cuisine » qu'évoque par la suite Jean-Pierre Raynaud, argument repris récemment à propos du débat pour la réalisation des vitraux de Robert Morris à Maguelone.

Ce fut aussi pour l'artiste une apologie inaugurale, discours qui deviendra par la suite une part entière de son travail dès qu'il s'agira de commande publique – les débats sur la Tour des Minguettes sont la plus belle réalisation de ce discours utopique fait œuvre, la réalisation de l'œuvre elle-même ayant été déclarée *in fine* impossible.

Aucun sceau d'infaisabilité n'ayant marqué la proposition de Noirlac, le projet des vitraux fut mené à terme pour l'église et le réfectoire de l'abbaye. Huit dessins étaient proposés déclinant des variations d'un motif identique.



fait par une bande alternant rectangles et carrés de même largeur. Il s'agit d'un motif irrégulier qu'on a du mal à comprendre dans la logique de Raynaud mais qu'on retrouve dans les œuvres de Mauret. Alors Mauret simple exécutant? La question reste ouverte, et les œuvres le fruit d'un véritable travail collectif. L'association se fit sans heurt avec Jean Mauret. Nous inclinons même à penser qu'elle fut fructueuse pour les deux. Ces vitraux échappent aussi à la monotonie pour des raisons de colorations de verres. Les verres blancs utilisés possèdent différentes nuances, loin d'être le fruit du hasard, leur emploi relève du savoir-faire que chaque artiste en vitraux possède. L'adéquation demeure aujourd'hui parfaite entre Mauret, Raynaud, les vitraux de Noirlac et les tendances de l'art actuel, la modernité et l'esprit cistercien. Beaucoup ont suggéré une métaphysique qui dépasserait ces extrêmes pour mieux les réunir. Sans chercher dans un idéal qui certainement dépassera l'entendement, ne faudrait-il pas voir dans ces travaux l'œuvre d'une position commune: une réaction voire une opposition. En s'enfermant et s'interdisant de « vivre », Raynaud allait à l'encontre de la société du spectacle comme Cîteaux refusait le spectaculaire cultivé par Cluny. Rien que de très politique finalement, comme une grande part de l'histoire de la modernité.



le dessin

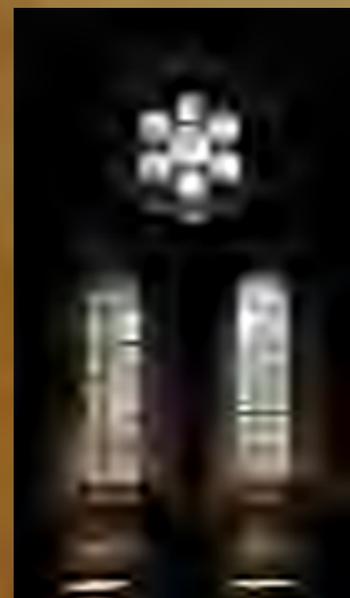
Le dessin le plus simple est un quadrillage formant le motif principal des neuf fenêtres hautes du transept, quadrillage ceint par un motif légèrement plus grand, formant une bande d'encadrement. Le même motif de fond se retrouve dans les seize fenêtres de la nef haute. La bordure est ici deux fois plus grande que le motif du centre mais pas décalée. Quatre fenêtres des chapelles reprennent le dessin des fenêtres du transept haut: la moitié du motif central est décalée d'un demi-carré vers le haut. Les bas-côtés comme les roses reprennent ce système. Une trame de fond, une autre trame de dimensions identiques superposée et décalée vers le haut à droite dessinent les fenêtres du transept nord et la rose qui les surplombe (la trame pour la rose est décalée vers la droite en bas). Une trame de fond, une autre trois fois plus grande superposée, décalée en bas à gauche dessinent les seize fenêtres des bas-côtés

Les trois fenêtres du chœur sont plus complexes. Une trame de fond reçoit un double quadrillage, l'un deux fois plus grand, l'autre trois fois plus grand, l'ensemble se superpose. Les quatre fenêtres et les deux rosaces du réfectoire possèdent le dessin le plus raffiné: une trame forme un fond, la même est reprise deux fois, l'une est décalée vers la droite, l'autre est décalée vers le haut. Une bande reprend la même trame de fond pour former un cadre. Ce dessin pourrait paraître aride s'il n'y avait pas tous ces décalages multiples qui suscitent l'enchantement comme l'explique Raynaud: « Ces vitraux jouent sur des carrés décalés comme s'il y avait un glissement. Ce glissement en fait c'est l'émotion ». Une leçon parfaite digne du plus bel art minimal. Deux fenêtres et la rose du portail ouest diffèrent de ce système. La trame de base compose à la fois le bord et le motif du centre. La séparation se





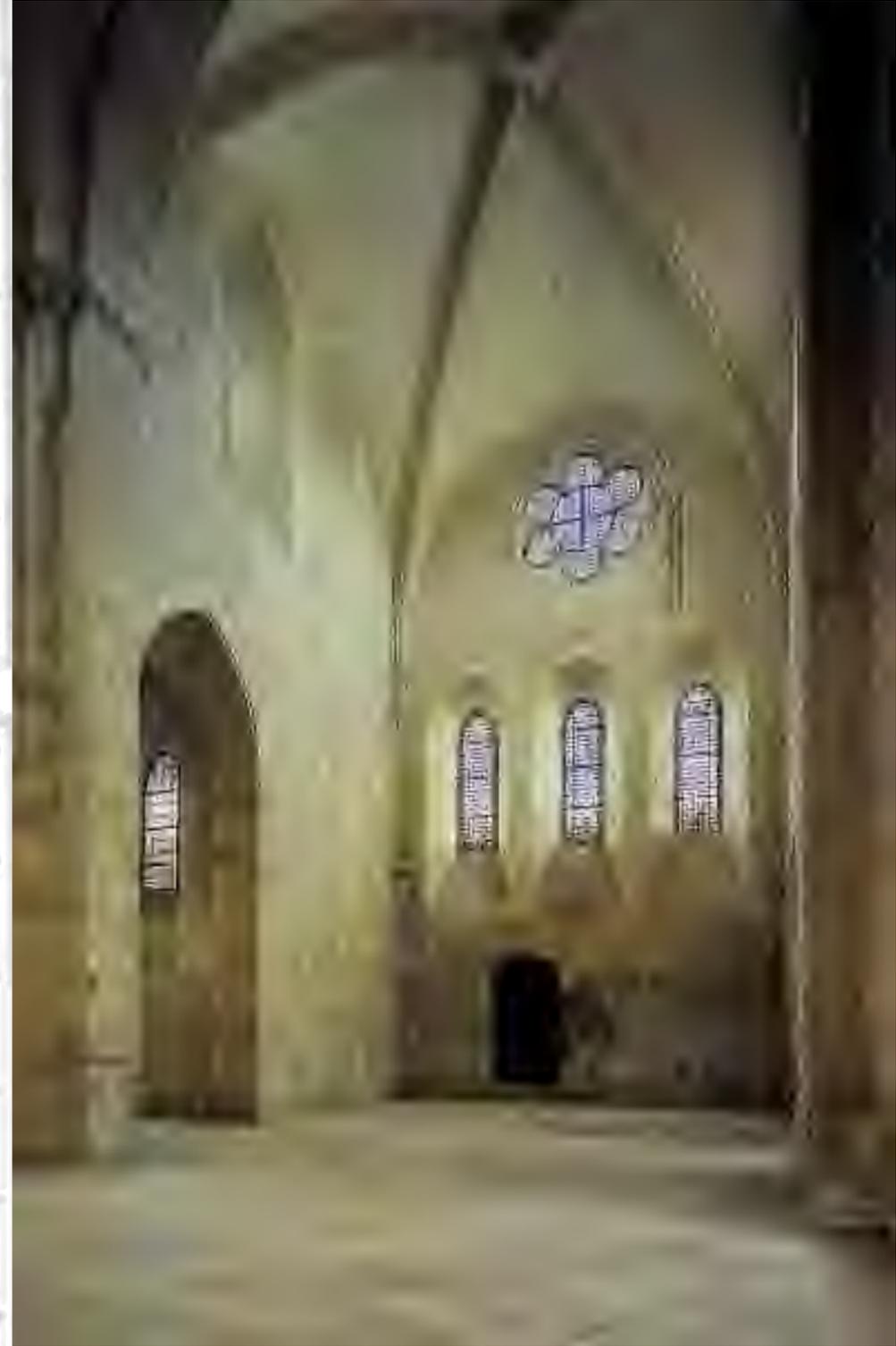
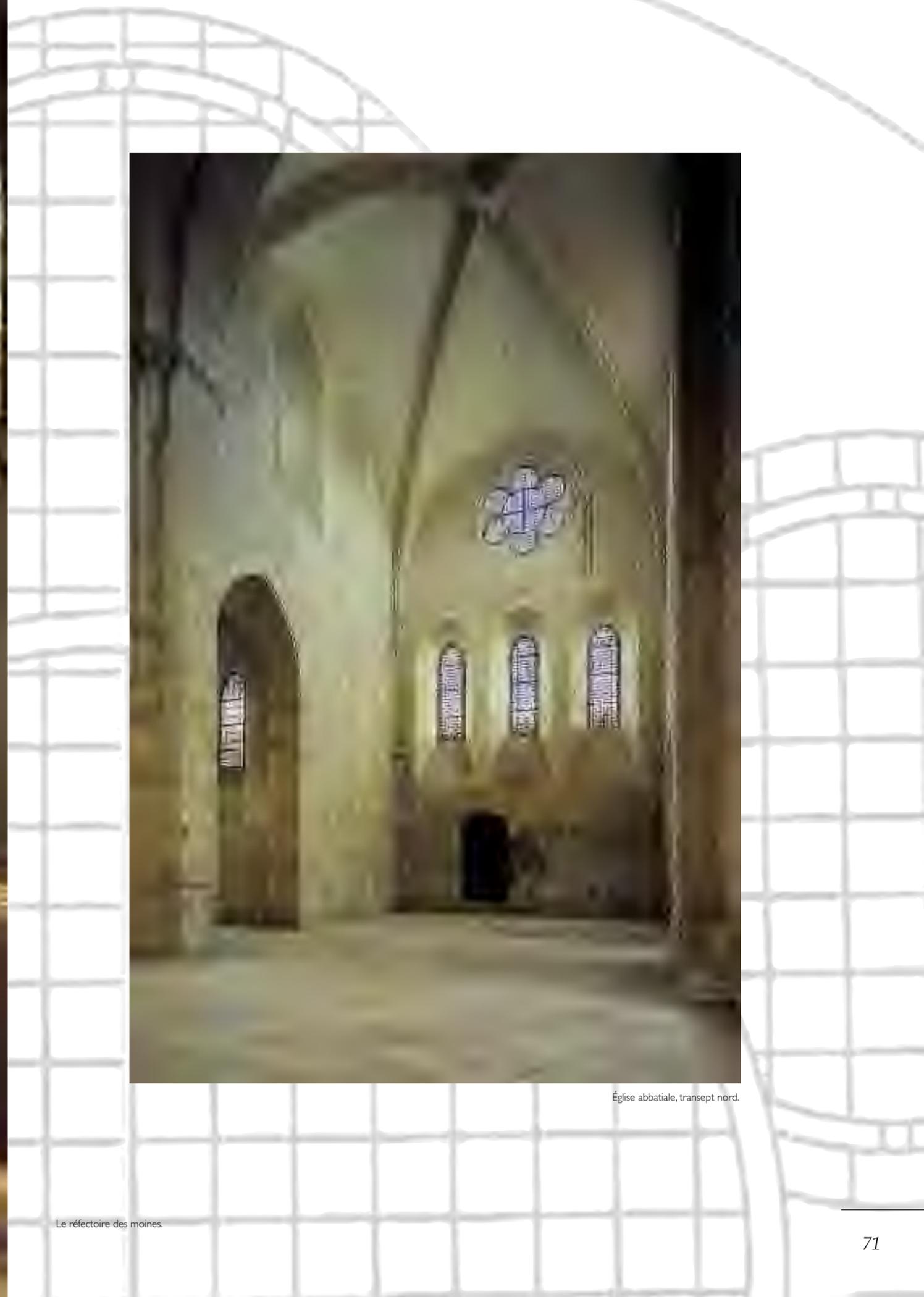
Le réfectoire des moines, mur-pignon sud.



Le réfectoire des moines, détails des baies du mur-pignon sud.

*« Ces vitraux jouent sur des carrés décalés
comme s'il y avait un glissement.
Ce glissement en fait c'est l'émotion. »*

Jean-Pierre Raynaud



Église abbatiale, transept nord.

Le réfectoire des moines.

Jean Mauret

Jean Mauret

• Saint-Benoît-du-Sault (Indre),
prieuré Saint-Benoît
Vitreaux de l'église, 1996-1997.

• Neuvy-Saint-Sépulchre (Indre),
église
Vitreaux pour 8 baies, 1998.

Pour beaucoup, lorsqu'on évoque le travail d'un artiste en vitraux – le petit Robert préfère cette expression à celle de « maître-verrier » –, cela correspond *grosso modo* à un savoir-faire essentiellement technique: celui de la mise en forme, ou plutôt de la mise en verre devrait-on dire d'une forme conçue par un autre personnage: l'artiste-peintre.

Cette vision malheureusement encore d'actualité au sein de l'administration culturelle est en fait largement tributaire de l'histoire. Ingres et Delacroix, au siècle dernier, fournissaient des cartons que des grands ateliers réalisaient. La modernité a, un moment, essayé

de modifier cette organisation, montrant coup sur coup que la technique pouvait induire une forme et que cette forme pouvait émerger d'ailleurs que du domaine purement artistique (entendu au sens académique).

Les artistes-peintres ont su tirer parti de ces propositions pour devenir des plasticiens capables d'employer plusieurs techniques diverses. Quant aux maîtres-verriers, ils sont restés des exécutants plus que des collaborateurs. En France, la modernité s'est focalisée autour de l'abstraction et de son opposition à la figuration, les maîtres-verriers travaillant à la réalisation de vitraux, essentiellement pour les commanditaires conservateurs du clergé, leurs réalisations restèrent longtemps figuratives. Elles furent de fait exclues de l'histoire de l'avant-garde.

Ainsi lorsqu'on évoque aujourd'hui le nom de Jean Mauret, celui-ci demeure l'exécutant qui ne trouve pas sa place dans un récent ouvrage consacré aux vitraux d'artistes. Pourtant son travail se développe depuis bientôt trente ans, possède une originalité indéniable. Sa création commune avec le plasticien Jean-Pierre Raynaud et la fréquentation, de ce dernier au moment du chantier de l'abbaye de Noirlac a certainement été le moment d'un échange fructueux, chacun apportant sa contribution à l'œuvre en cours. Deux ans plus tard, Jean Mauret rejoignait le groupe Hyalos, rassemblant Claude Baillon, Gérard Hermet, Mireille et Jacques Juteau,

Jean Mauret, prieuré Saint-Benoît, Saint-Benoît-du-Sault (Indre), 1996-1997.



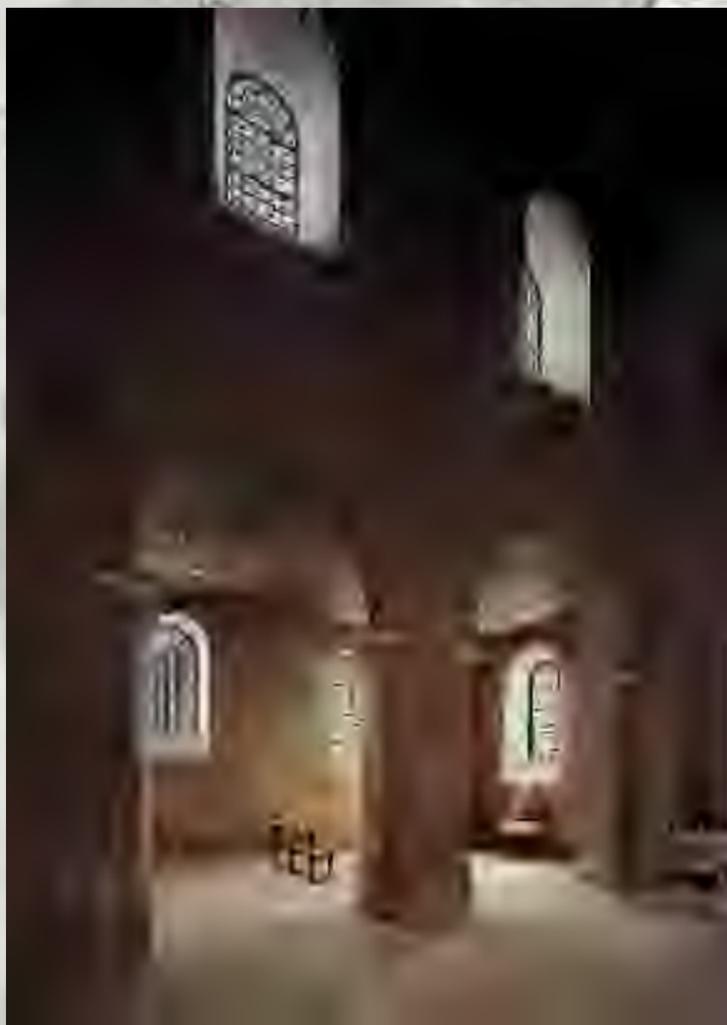
Louis-René Petit, tous artistes en vitraux créateurs militant pour une reconnaissance d'une capacité d'invention formelle au vitrail. Mauret conserve encore dans son atelier ces travaux de « jeunesse ». Différents verres aux textures complexes composent des abstractions où jouent les pleins et les vides, les réseaux de plombs sculptés à l'instar des formes produites quelques années auparavant – Mauret avait travaillé la sculpture aux Beaux-Arts de Bourges.

Depuis, le vocabulaire de Jean Mauret s'est simplifié. Un système de lignes horizontales et verticales organise la surface du verre plus homogène. Ce système graphique permet au vitrail de prendre place dans un réseau de barlotières sans que ces dernières viennent gêner la composition d'ensemble. Sa création se fait discrète. L'intégration des vitraux du xv^e siècle de la chapelle Jacques Cœur dans la crypte de la cathédrale de Bourges est un exemple réussi. Les verres d'accompagnement reprennent discrètement le rythme créé par les verticales fines et larges qui apparaissent en fond architectural

des personnages en pied. Pour éviter de faire un faux, l'artiste a simplement remplacé l'alternance blanc/bleu et blanc/rouge par deux blancs différents. Une bordure en opaline entoure l'ensemble souligné par un cadre rectangulaire en jaune d'argent dont les bords supérieurs sont tronqués par la découpe de la fenêtre. Plaisir bien moderne du hors cadre, Mauret a compris que la géométrie, loin d'être aride et sèche, permettait tous les raffinements, toutes les variations. Les vitraux de Vesdun dans le Cher sont construits sur ce mode de développement presque symétrique. Autour d'une ligne verticale médiane se propagent des bandes plus ou moins larges ponctuées de petits carrés de couleurs diverses. Le motif s'inscrit ainsi toujours parfaitement dans le dessin de la baie. Les teintes sont réduites sans pour autant être inexistantes: quelques jaunes dont le jaune d'argent, doré et lumineux; quelques verres blancs, quelques noirs. À l'instar des impressionnistes qui savaient que ces deux couleurs n'étaient souvent qu'une question de ton, les artistes en vitraux savent depuis toujours que l'appellation

« verre blanc » cache de multiples tons différents. Tous se rejoignent dans leur préoccupation commune: construire avec la lumière. À Saint-Benoît-du-Sault, des couleurs plus froides apparaissent; des bleus, des verts et des violets. Les bandes se colorent et sont l'occasion d'un rapprochement, ici de vert et de jaune, là de jaune et de carmin. Les structures se modifient aussi. Les trois lancettes de la façade occidentale alternent des ensembles de lignes parallèles formant des rectangles réguliers. Des cercles concentriques organisent la rose. Des virgules de couleurs parsèment aléatoirement l'ensemble à la façon des cabochons médiévaux, les courbes enjolivent la régularité des perpendiculaires, le scintillement coloré rompt l'ordonnance du réseau de plomb, la géométrie tend vers le lyrique. Jean Mauret a parfaitement compris le *more is less* de Mies van der Rohe. Il l'applique avec une sensibilité exquise. Gageons qu'à l'avenir on lui reconnaîtra cette capacité d'invention digne des artistes qu'il côtoie comme des compagnons spirituels, des frères.

Jean Mauret, prieuré Saint-Benoît, Saint-Benoît-du-Sault (Indre), 1996-1997.
Vue intérieure du bas-côté nord.



Neuvy-Saint-Sépulchre, Indre

Eglise Saint-Etienne

Eglise Saint-Etienne

Jean Mauret



Jean Mauret, église de Neuvy-Saint-Sépulchre, 1998, vitraux de la coupole et détails.

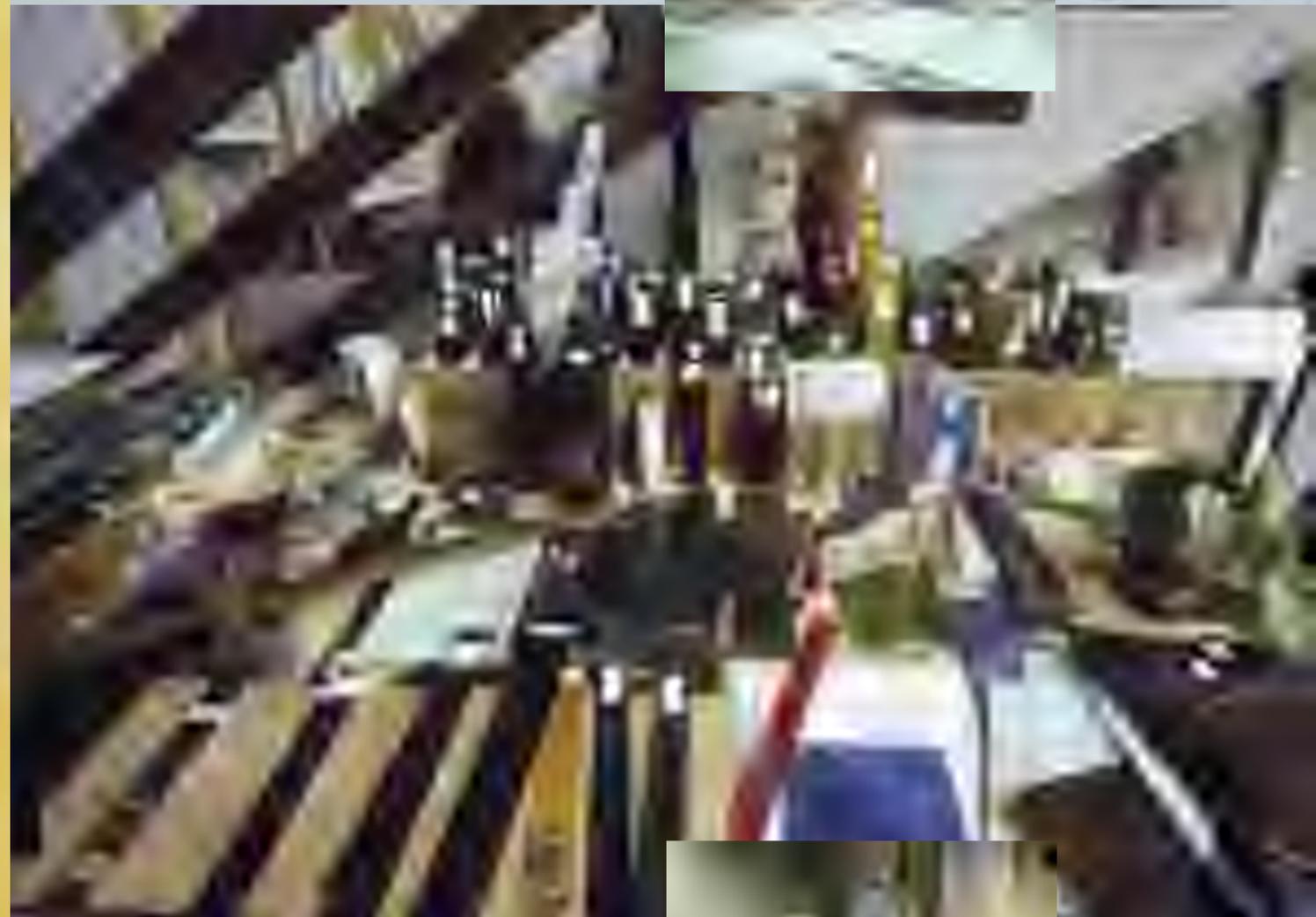


Saint-Hilaire-en-Lignières, Cher

L'atelier de Jean Mauret

L'atelier de Jean Mauret

Parmi les échantillons de verre, un panneau d'essai (en haut à gauche) pour les vitraux de la cathédrale de Blois par Jan Dibbets.



L'atelier de Jean Mauret abrite de nombreuses maquettes, les siennes, mais aussi celles des artistes dont il réalise le vitrail. On distingue ici (au centre, posé sur la table) un carton de Shirley Jaffey.



Henri Guérin

Henri Guérin

• Fontgombault (Indre), abbaye Notre-Dame
Église, baie de la tribune, 1986.
Chapelle Saint-Benoît, baies du chœur et baie façade ouest, 1988 et 1992.

• La Ferté-Imbault (Loir-et-Cher), communauté religieuse Magdala, chapelle, ensemble des baies, 1991.

• Ingrannes (Loiret), Arboretum des Grandes Bruyères, 2000.

• Abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire, bâtiment des moines, Fleury (Loiret), 1998.

« Le vitrail est un art d'architecture. »
Henri Guérin

Henri Guérin, chapelle de Magdala, La Ferté-Imbault (Loir-et-Cher), 1991, détail.

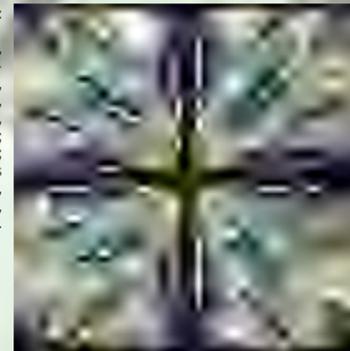


Henri Guérin, chapelle de Magdala, La Ferté-Imbault (Loir-et-Cher), 1991, détail.



De gauche à droite :

Henri Guérin, abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire, bâtiment des moines, Fleury (Loiret), 1998, « ora » ; atelier de l'artiste ; arboretum des Grandes Bruyères, Ingrannes (Loiret), 2000, « le treffle ».



Chapelle de Magdala, La Ferté-Imbault (Loir-et-Cher), 1991, vue générale.



« C'est dans la cathédrale de Chartres que j'ai reçu mes premières leçons. Mon maître bénédictin méditait à voix basse pour moi sur ce grand livre ouvert, « sous ses verrières de Paradis de la couleur illuminée ». En ce livre, dans cet abîme pacifique, je résidais en silence au milieu de cette « liquidité merveilleuse où nous respirions ces mystères d'allégresse ». Mon maître m'aidait à distinguer dans ce miroitement les harmonieuses séparations de métal qui construisaient et architecturaient ces grandes verrières. D'une fenêtre à l'autre, les harmonies créaient un souffle continu. Une respiration alternée

Église de l'abbaye Notre-Dame, Fontgombault, 1986, vue extérieure du porche et de la baie de la tribune au premier étage.

d'inspiration et d'expiration allait d'une baie à l'autre. Respiration relayée de l'intérieur, en chaque baie, par une modulation construite de clarté sur ombre ou d'ombre sur clarté. Une couleur chaude jouait en valeur contrastée sur un fond de couleur froide, rouge clair apposé sur bleu foncé ou inversement. Ainsi, il éclairait mon regard, me faisant lire cette couleur en sa matière fragile, toute traversée de

lumières instables, ne devenant plus qu'une ponctuation d'ombre sur la lumière, ou bien accent de lumière sur ombre, double fonction essentielle de la couleur dans le vitrail. Plus on s'approche d'une chose et moins on peut prétendre la connaître. Voilà bientôt quarante ans que je fréquente la couleur et de plus en plus il me faut prendre d'infinies précautions pour en parler le moins indignement possible. Vaste est le domaine des harmonies où, à la source de trois petites notes, trois couleurs produisirent en de multiples œuvres tant et tant de combinaisons bordées aux limites extrêmes par le noir et le blanc. Le vitrail est un art d'architecture.

J'ajoute sans honte : art appliqué. Art appliqué à l'édifice dont il demeure le serviteur attentif. Attentif mais libre, s'il sait se libérer des contraintes en les épousant. Depuis le XII^e siècle, nous pouvons voir que le vitrail a produit un pur langage, et jamais si fort que dans l'innocence de ses débuts, un langage bien à lui, une harmonie de chaque temps propre à chaque époque parcourue dans les limites techniques sans cesse reculées du verre. Le verrier contemporain ne participe plus de l'élan de cette aventure de plusieurs siècles d'une famille accordée avec le temps. Ce temps n'est plus spécifique de celui du vitrail, même si ce dernier

subsiste en se transformant. Et deux attitudes guettent l'artiste en leur opposition inféconde. L'une, de risquer le pastiche et l'imitation quand il doit travailler dans les monuments anciens ; l'autre, de nier l'esprit des lieux, pour s'en emparer, par rupture ou par refus d'accord. Pour moi, le respect des lieux passe par l'accord avec les armes de mon temps ; c'est par une équivalence poétique accordée à l'échelle et au style du temps de l'édifice ; miraculeux et difficile enjeu. Je ne perçois jamais la couleur comme entité, mais comme élément d'une harmonie, suggérée sur le projet et que je dois moduler dans sa masse ou dans sa fragmentation. »



Lorris, Loiret

Église Notre-Dame

Pierre Chevalley

Lorris (Loiret),
église Notre-Dame
Vitreaux, 1977-1980.
Réalisation atelier
Gouffault.

Dans les années 1960 déjà, la question du remplacement des verres « cathédrale » mis en place après les destructions de la seconde guerre mondiale à l'église Notre-Dame de Lorris, classée au titre des Monuments Historiques en 1908, est posée. Elle ne sera définitivement tranchée qu'à la fin des années 1970, et après bien des tergiversations¹.

L'importante église gothique Notre-Dame de Lorris, pour l'essentiel construite à la fin du XII^e siècle et au XIII^e siècle, méritait mieux en effet que le verre blanc sans intérêt qui inondait l'édifice d'une lumière crue. Au début des années 1970, la commune souhaite reprendre les maçonneries des baies, très altérées, et en profiter pour installer de nouveaux vitreaux. Dès 1971, l'architecte en chef des Monuments Historiques Pierre Lablaude conçoit un programme d'ensemble: les baies hautes du chœur s'inspireront des trois baies subsistantes et auront des couleurs soutenues, les baies du déambulatoire, des chapelles et des bras du transept seront plus claires, de même que les baies hautes de la nef. L'architecte a d'ores et déjà sollicité François Chapuis pour confectionner des maquettes, avec

une réalisation par l'atelier Gouffault d'Orléans. Dans l'ensemble, ce projet recueille l'avis favorable des inspecteurs généraux des Monuments Historiques Bernard Vitry et Jean Féray.

Quatre années passent avant que l'opération soit programmée. Entre deux, les acteurs ont changé: André Lemort a succédé à Pierre Lablaude, Jacques Dupont à Jean Féray, et M. Froidevaux à Bernard Vitry. Début 1976, André Lemort transmet les maquettes de François Chapuis à ces nouveaux inspecteurs généraux. Estimant qu'elles ne lui convenaient plus, le peintre avait pris soin de les modifier. Trop colorées, elles n'auront pas l'heur de plaire à l'administration. Jacques Dupont le rappelle: « on souhaite en parcourant l'église qu'elle reste claire et que les vitreaux n'y imposent pas autre chose qu'un soutien de l'architecture qui est très pure. » Les choses étant de longue date engagées avec la commune, l'on hésitera pourtant, semble-t-il, à reprendre les choses à zéro: il faudra presque un an pour s'y décider et répondre une bonne fois pour toutes au maire inquiet de la suite donnée à un projet qui lui tient à cœur. Le maître-verrier Bernard

Gouffault propose alors l'artiste d'origine suisse Pierre Chevalley (né en 1926), auteur à Orléans de vitreaux pour l'église Notre-Dame-de-Recouvrance en 1959.

l'artiste

L'artiste pratique la peinture qu'il étudie à Paris à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de 1949 à 1954 mais aussi le vitrail auquel il a été formé à Fribourg, dans l'atelier Fleckner.

Dès lors, les choses vont aller vite: début 1977, les grandes directions du projet sont définitivement arrêtées. Les quelques vitreaux du XIX^e siècle encore existants sont conservés; il est proposé du vitrail losangé pour les baies hautes de la nef; Pierre Chevalley pour sa part doit créer des compositions abstraites dans les baies du chevet et de la façade occidentale. Pour les baies du transept et des bas-côtés, l'artiste proposera une variation sur le thème du losangé avec filet au jaune d'argent. Naturellement porté au respect de l'architecture², Pierre Chevalley va magnifier l'ambiance lumineuse de l'édifice. D'aucuns comparent ses vitreaux à ceux de

Léon Zack³: même rôle expressif accordé aux plombs, mêmes modulations sensibles et légères sur la couleur. Le rapprochement en effet n'est pas sans fondement. Aussi rigoureux soient-ils, les vitreaux de Pierre Chevalley respirent la poésie et la vie. L'artiste aime une manière d'ordre (ou d'aération): les plages de couleurs, jamais criantes, s'ordonnent selon le rythme imposé par les barlotières, pour former des carrés ou des rectangles à l'intérieur desquels il introduit des motifs variés, mais sans sacrifier à une forme d'unité.

Les bordures blanches, peintes, ou seulement traitées graphiquement, structurent les baies. Travail expressif de graphiste également: le plomb est utilisé comme élément d'animation, soit qu'il est utilisé pour créer des dessins (ou idéogrammes) élégants et toujours renouvelés (triangles, ronds, galets...), soit qu'il autorise une compartimentation et une variété dans les plages de couleurs. On sent que ses variations sur le plomb procurent à l'artiste quelque jubilation. Mais là où Pierre Chevalley a choisi de s'en tenir au graphisme des lignes de plomb, il ajoute de délicats lavis de couleurs qui animent imperceptiblement la baie. Au chevet, l'artiste a choisi de jouer sans agressivité sur les bleus, magnifiés ici ou là par des notes discrètes de

rouge, d'orange ou de vert. Plus soutenus que les vitreaux des bas-côtés, ils forment un point d'orgue. Des phénomènes d'échos, de réponses, ou encore de symétrie, naissent entre les vitreaux: le vitrail soutenu (rouge, violet) de la façade occidentale n'est pas sans rapport avec ceux du chevet, par exemple. Le résultat de ces jeux est d'une grande élégance et nous fait regretter que l'artiste n'ait pas eu l'occasion de travailler davantage dans la région⁴.

1. Archives de la CRMH Centre, cote 45187-1VI
2. Laurence Fasel a bien décrit la démarche de l'artiste dans *Pierre Chevalley. Les vitreaux*, Musée suisse du vitrail, Milan, Skira, 1998: « Que le vitrail soit une création étroitement liée et soumise à une architecture, même moderne, plutôt qu'un objet conçu isolément, Pierre Chevalley l'éprouve très profondément. Cette notion élémentaire devient, dans son travail, une exigence essentielle. [...] En utilisant dans ses vitreaux une proportion significative de verre clair, de blanc nacré ou de blanc translucide, l'artiste, ainsi qu'il le souligne, veille à ce que « l'architecture garde sa spécificité et le vitrail son rôle monumental, sans donner un effet théâtral ou décoratif. » Quant aux couleurs, l'intérêt de Pierre Chevalley pour les transparences et les nuances lui fait préférer l'usage de teintes légèrement modulées, de tons clairs aux écarts de valeur subtils, la présence de traînées de couleurs judicieusement ombrées. On réalise ainsi que la place et le traitement qu'il réserve à la couleur dans ses vitreaux, sans être en aucun cas secondaire, lui permet cependant de garder intacte la lumière naturelle, tout en maîtrisant l'éclat. »
3. Stefan Trümpler; *Pierre Chevalley*, op. cit., page 6.
4. Pierre Chevalley réalise depuis 1959 des vitreaux pour la basilique Notre-Dame de Cléry-Saint-André dans le Loiret.



Baie inférieure de la façade occidentale.



Réflexion sur l'art du vitrail,
par Pierre Chevalley

Réflexion sur l'art du vitrail, par Pierre Chevalley

« Le vitrail est avant tout un art monumental, il doit se soumettre aux bâtiments et donner à l'architecture la lumière qui convient à ses volumes et à ses fonctions.

Cette lumière, une fois captée et maîtrisée, doit être, à mon avis, naturelle et comporter une proportion « techniquement » de verre clair, blanc nacré, blanc translucide, les couleurs n'étant qu'un support bien dosé à la diffusion de cette réalisation.

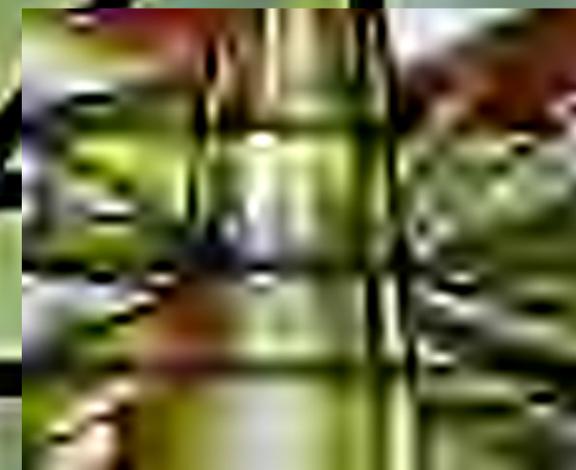
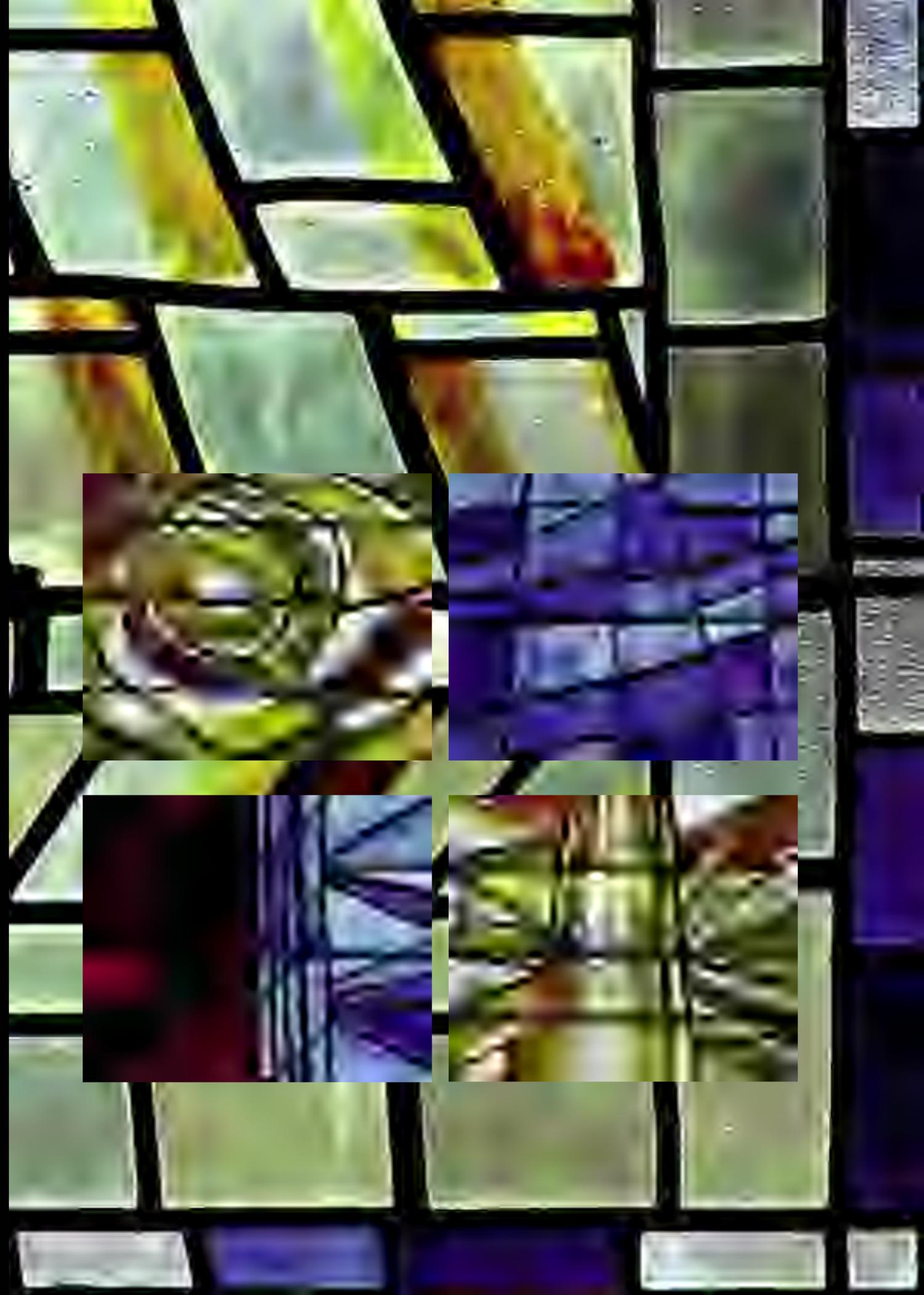
Je crois que l'on a souvent oublié cette notion essentielle, afin de servir pleinement l'architecture, qu'elle soit ancienne ou contemporaine.

Les vitraux du Moyen Âge, contrairement à ce que l'on pense généralement, donnent souvent, malgré la couleur, une lumière blanche; quant aux vitraux du XVI^e siècle, la proportion de verre blanc est très importante, c'est ainsi que l'architecture garde sa spécificité et le vitrail son rôle monumental, sans donner un effet théâtral ou décoratif.

Dans l'atelier du verrier, la réalisation d'un vitrail est certes une performance technique, mais ce travail doit être au service d'une création de la matière et de l'esprit.

Les objectifs de cette création doivent être très rigoureux. Ils proviennent d'une formation picturale ou plastique. La personnalité de l'artiste se manifestera alors et donnera au lieu une pensée et une spiritualité. »

Baie du chevet.



Louis-René Petit

- Montargis (Loiret), collège du « Grand Clos », dalle de verre pour le préau, 1974, Réalisation atelier L.-R. Petit.

- Dampierre-en-Burly (Loiret), centrale nucléaire, dalle de verre pour un bâtiment administratif, 1977, Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît.

- Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret), abbaye de Fleury, vitrail de la baie d'axe du déambulatoire, 1980, Réalisation atelier L.-R. Petit.

- Orléans (Loiret), chapelle des Petites Sœurs des Pauvres, ensemble des baies en vitrail et verre industriel, 1989, Réalisation atelier L.-R. Petit.

Né en 1934 à Melun, Louis-René Petit fait ses études artistiques à Paris. Il suit les cours des académies Charpentier et de la Grande Chaumière. Puis il est élève de 1951 à 1955 à l'École nationale supérieure des Métiers d'Art. Pour payer ses études, il se fait engager chez un maître-verrier pour couper des verres. Il en naît une passion pour le vitrail dont il sera l'un des rénovateurs.

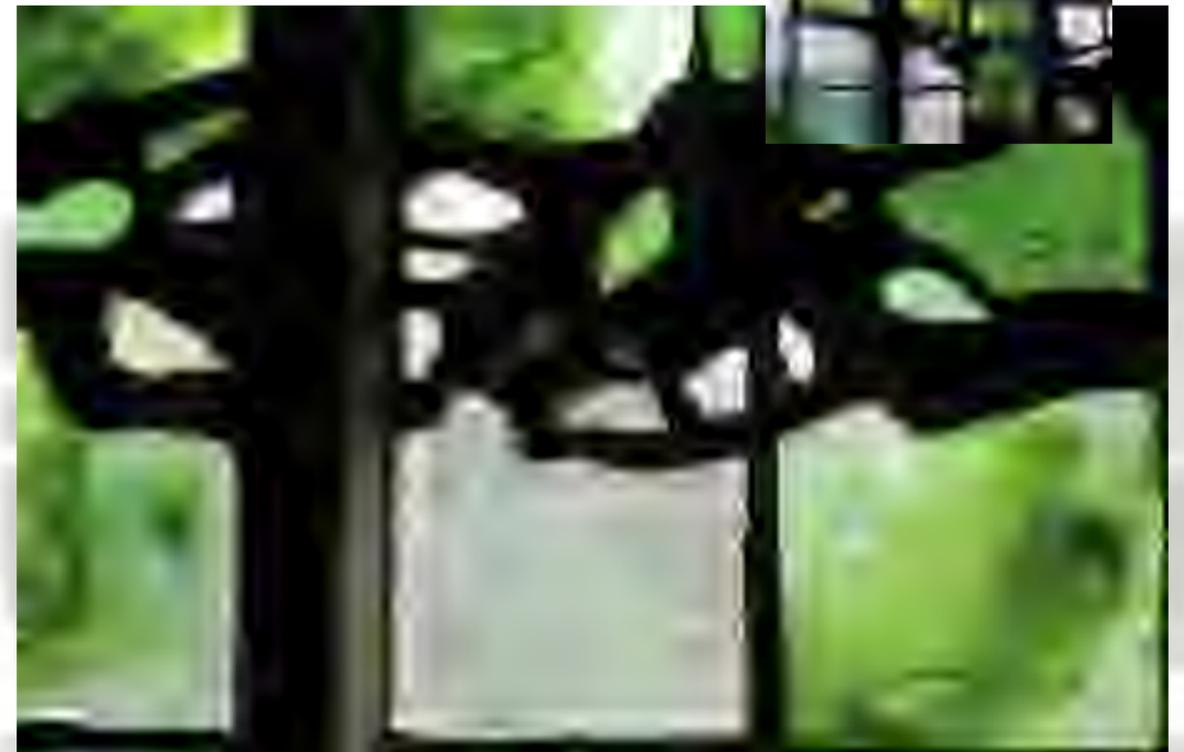
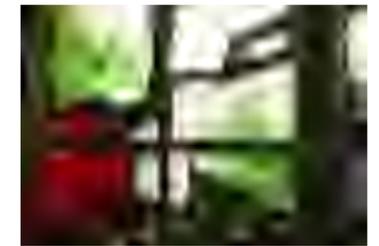
L'installation de Louis-René Petit dans le Loiret est le fruit d'une rencontre: alors que la paroisse de Melun projette, à la fin des années 1950, de créer des vitraux pour l'église de l'Immaculée-Conception, il est question que les moines de l'abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire se chargent de leur exécution. Revenus en 1944 à Saint-Benoît-sur-Loire auprès du tombeau de leur saint protecteur, les bénédictins forment

alors une communauté d'une cinquantaine de personnes. La réalisation de vitraux en dalle de verre en 1958 pour le réfectoire, par le père Éphraïm Soccard, moine à l'abbaye d'En Calcat dans le Tarn, marque le début d'une activité qui ne cessera plus. L'approche reste toutefois artisanale, et, comme le précise en 1966 le père Ildefonse: « nous ne voulons pas dépasser ce stade. »¹ Pour les vitraux de Melun, les moines, qui n'ont pas un an d'expérience et d'activité, souhaitent acquérir les services d'un professionnel. Louis-René Petit est alors chargé de mettre à niveau l'atelier des bénédictins et en profite pour monter son propre atelier dans le département.

1 G. Gaudry, « Les moines de Saint-Benoît jouent des lumières du vitrail », *La Nouvelle République*, 1^{er} octobre 1966.



Collège du « Grand Clos », à Montargis (Loiret), dalle de verre pour le préau (1974), vue générale et détails de la dalle de verre.



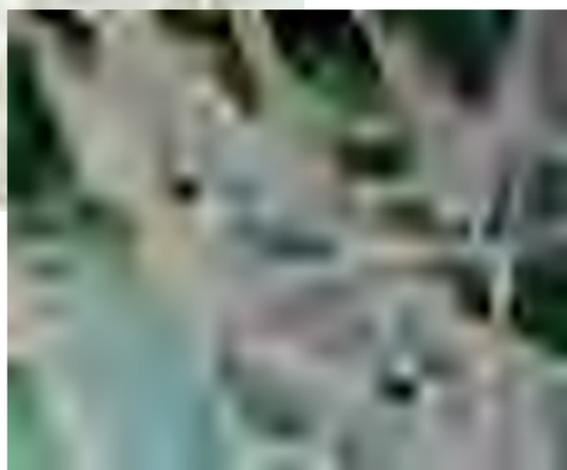
Hyalos

En 1977, Louis-René Petit est cofondateur du groupe Hyalos. Rassemblement d'amoureux du verre, le groupe veut mettre en avant les qualités expressives de chacun de ses membres. Le maître-verrier était alors considéré comme un simple exécutant, maîtrisant la technique du vitrail, mais dépourvu de talent proprement artistique. Hyalos organisera plusieurs expositions

pour témoigner des aptitudes créatrices de ses membres. Chacun exposera des panneaux carrés de 60 centimètres de côté. Les artistes de ce groupe soutiennent qu'il faut garder la totale maîtrise de son œuvre jusqu'à sa mise en place. Le vitrail ne saurait être la seule transposition en verre d'un carton d'artiste: les effets du vitrail ne sont pas ceux de la peinture. À contrario, n'est-ce pas trahir l'artiste que de laisser le maître-

verrier adapter son œuvre dans le sens d'une meilleure adéquation aux effets du vitrail? Ainsi, au moment où commencent à s'élaborer les projets de vitraux pour la cathédrale de Nevers, Hyalos propose de remettre les choses à plat. Pour garantir une certaine homogénéité entre le vitrail et le monument pour lequel il est destiné, Hyalos suggère une réalisation dans ou à proximité immédiate de l'édifice.

Au même moment et à l'occasion du quinzième centenaire de saint Benoît, la communauté bénédictine de Fleury, par la voix de son père abbé, demande à l'artiste d'étudier le vitrail de la baie axiale de la basilique. Louis-René Petit s'efforce d'abord de comprendre l'environnement immédiat de la baie et de saisir la lumière générale commandant l'atmosphère de l'édifice. Avertis des souhaits du père abbé, le service des Monuments Historiques demande à l'artiste de lui fournir un plan d'ensemble (coloration générale), ainsi que des études poussées de fenêtres (maquettes au 20^e) pour le haut chœur, la nef, les collatéraux, le transept, etc. Se dessine donc un projet majeur par son ampleur, et par le caractère insigne du lieu. Mais pour fruit de tout ce travail, et malgré le soutien de l'inspecteur général Froidevaux, un seul vitrail est conçu. Le vitrail de la baie axiale, légèrement désaxée, répond à l'équilibre rigoureux de l'église abbatiale et rappelle par la répartition et l'opposition des tons la subtile dissymétrie entre les piliers et l'ouverture des baies du déambulatoire. Certains jeux graphiques du vitrail renvoient, de l'aveu même de leur auteur, aux motifs des chapiteaux avoisinants. Jouant des échanges entre graphisme et couleurs, elle affirme sa présence centrale tout en participant activement à l'ambiance du lieu. La justesse du propos de Louis-René Petit aurait pu être confortée par d'autres créations. C'est finalement dans d'autres espaces de l'abbaye (crypte Saint-Mommole, cloître, escalier du noviciat...) que Louis-René Petit a pu déployer ses talents et ses différentes manières. Car l'abbaye de Fleury est restée, malgré le grand projet avorté, un lieu de création très vivace.

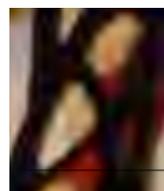


Centrale nucléaire, Dampierre-en-Burly (Loiret), 1977, dalle de verre du bâtiment administratif, vue extérieure du bâtiment et détails.



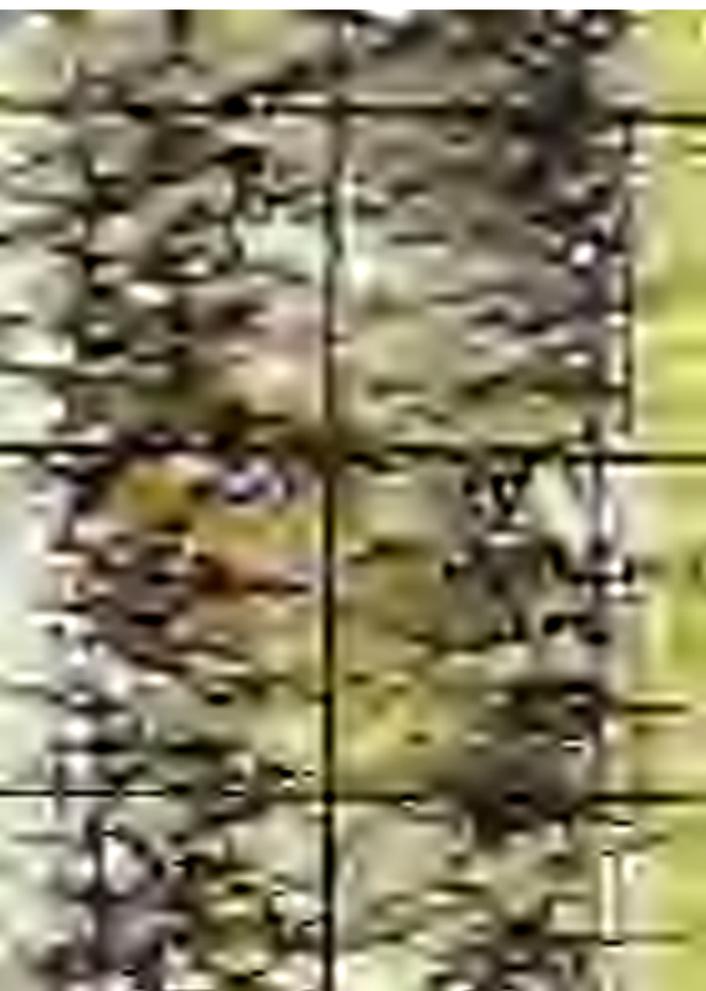
« Le vitrail ne saurait être la seule transposition en verre d'un carton d'artiste : les effets du vitrail ne sont pas ceux de la peinture. »

Louis-René Petit



Quarante ans de créations de vitraux à l'abbaye

Quarante ans de créations de
vitraux à l'abbaye de Fleury,
par Dom Étienne Ricaud, abbé de Fleury.



Ci-dessus et page suivante en bas à droite: abbatale de Fleury, Saint-Benoit-sur-Loire (Loiret), Louis-René Petit, maquettes pour les baies de la nef (non réalisées), 1980.

À leur retour à Saint-Benoît-sur-Loire en 1944, les moines bénédictins entreprirent la reconstruction de leur monastère, vendu et démolé après la Révolution française. Ils s'adressèrent pour cela à l'architecte Paul Tournon qui en conçut les plans et en réalisa la première aile. Celle-ci contient le grand réfectoire, dont les sept travées sont éclairées par quatorze baies hautes géminées du côté est et quatorze petites baies du côté ouest, dotées de vitraux. Selon la tradition monastique, en effet, le réfectoire n'est pas un lieu profane et son architecture fait écho à celle de l'église, puisque les repas, pris en silence à l'écoute d'une lecture, sont considérés comme un prolongement du repas eucharistique. C'est le père Éphrem Socard, moine de l'abbaye d'En Calcat († 1985), qui composa en 1958 la maquette de ces vitraux, selon la technique de la dalle de verre éclatée dans la masse et serti dans du béton, et les moines de Fleury les réalisèrent dans l'atelier qu'ils créèrent pour cela: ce fut le point de départ d'une activité qui allait durer près de trente ans et effectuer, non seulement au monastère lui-même, mais surtout dans de nombreux chantiers en France et à l'étranger, quelque quatre cents œuvres, avec comme maquettistes les maîtres-verriers Louis-René Petit, Yves de Saint-Front, Monique Brix, Jean-Paul Guérin-Laguet, Vincent Guiro, Bernard Foucher et d'autres. Après le réfectoire, d'autres lieux conventuels furent dotés de ces vitraux dont le matériau s'alliait bien avec le béton de la construction, et la luminosité avec sa destination spirituelle. C'est ainsi qu'en 1960-1961, le frère Hugues Retel, moine de l'abbaye, réalisa les vitraux du mur ouest de la galerie joignant le cloître à la basilique, en des coloris y déversant une lumière chaude et recueillie, notamment lors de la « station » des vêpres, au soleil couchant, où les



Abbatiale de Fleury, Saint-Benoit-sur-Loire (Loiret), 1980, baie d'axe et vue du chœur.

moines se préparent en silence à aller chanter l'office. Après la mort de Paul Tournon, c'est sa fille, Marion Tournon-Branly, qui poursuit son œuvre. Dans l'oratoire intérieur Saint-Louis, elle conçut, par le mur nord, un éclairage indirect inspiré de celui du célèbre réfectoire du Mont-Saint-Michel, tandis que les petites fenêtres de style roman du côté sud recevaient des vitraux du frère Hugues Retel. En 1967, Louis-René Petit réalisa les vitraux de l'oratoire et des locaux de l'infirmerie, fenêtres en plein cintre qui répondent aux arceaux du cloître. Dans ce dernier, Yves de Saint-Front conçut un vitrail représentant une Vierge à l'Enfant, l'un des seuls vitraux figuratifs du monastère, dont l'originalité est aussi d'utiliser sur la dalle de verre le procédé de la grisaille propre au verre antique. En 1977, des travaux d'aménagement dans le bâtiment de l'hôtellerie sud amenèrent la création d'un mur composé de verre et de ciment sculpté, œuvre de Louis-René Petit et Vincent Guiro, selon une technique nouvellement mise au point dans l'atelier du monastère. Et au fur et à mesure de la construction ou de la restauration d'autres bâtiments, les vitraux en dalles de verre continuèrent d'y trouver leur place; c'est ainsi que Bernard Foucher réalisa les fenêtres d'une extension de la librairie et la porte vitrée de l'oratoire Saint-Vincent, à l'hôtellerie nord.

Les dernières réalisations datent de 1999. Lors de la restauration de l'aile Notre-Dame, construite quarante ans plus tôt, il apparut souhaitable de doter la cage d'escalier nord de la grande verrière que l'architecte lui avait destinée en continuité avec celles du réfectoire, mais qui n'avait jamais été réalisée, faute de moyens financiers. Louis-René Petit fut sollicité pour cela et réalisa, sur le thème biblique de la nuée lumineuse de l'Exode, une paroi de verre oxydé dans la masse, technique nouvelle permettant un harmonieux dégradé de coloris, avec une partie transparente laissant voir le paysage extérieur: cette œuvre répondait ainsi aux désirs de la communauté de conjindre en ce lieu la lumière du vitrail et celle de la nature. Lors de cette même restauration, l'on eut soin d'améliorer la qualité conviviale et le caractère religieux de ces locaux; dans ce but, un vitrail de Bernard Foucher représentant le Christ ressuscité fut posé dans un couloir et doté d'un éclairage artificiel, tandis que l'on confiait à Henri Guérin la création de deux fenêtres carrées au mur nord des premier et deuxième étages, sur le thème de la devise bénédictine *ora et labora*; cet artiste est disciple du père Éphrem: ainsi, à quarante ans de distance, une continuité se dessinait entre les premiers et les derniers vitraux des nouveaux bâtiments de l'abbaye de Fleury.



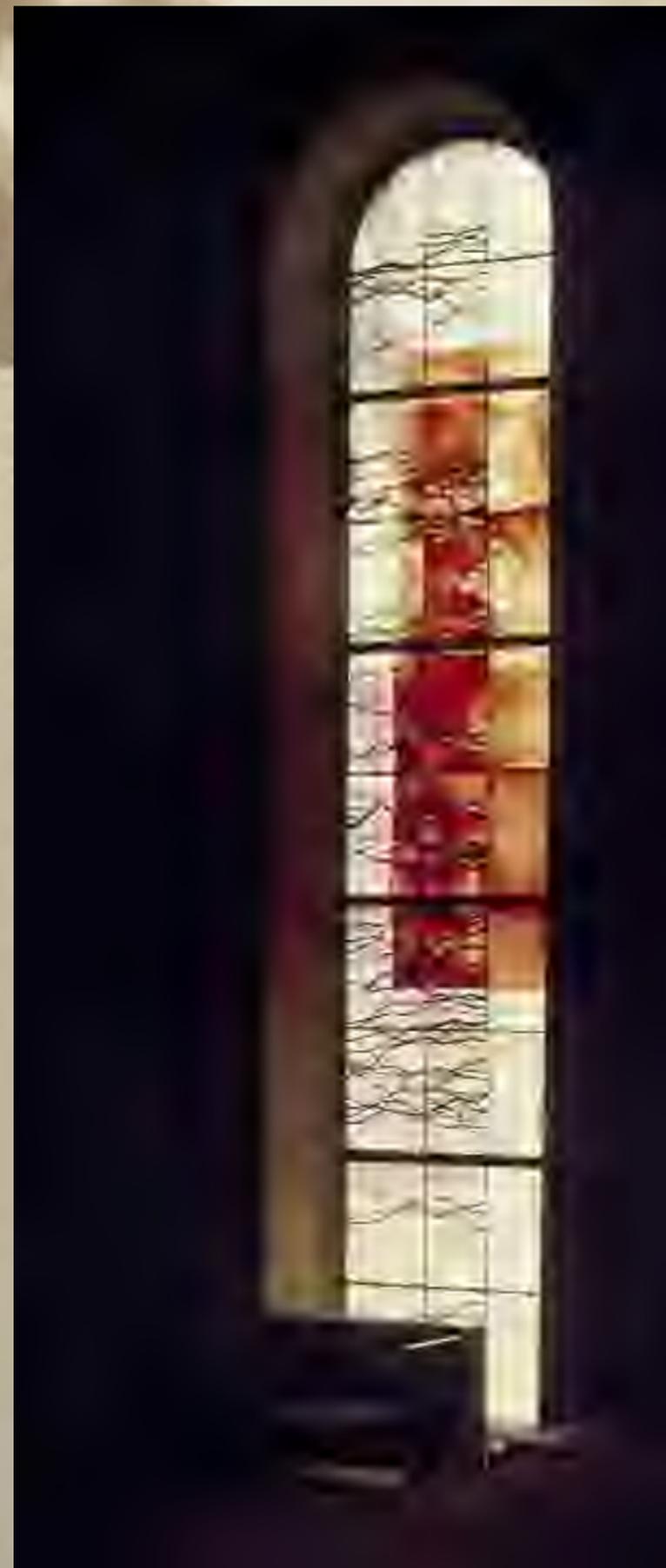


Double page : chapelle des Petites Sœurs des Pauvres, Orléans (Loiret), 1989, verre antique et verre industriel.



« Je travaille en permanence la dissociation entre la couleur et le graphisme. Entrelacs et plans s'interpénètrent sans qu'aucun n'exerce de domination. Le jeu subtil d'ombres et de lumières superposées, confrontées, offre une vision nouvelle du vitrail, art de peintre, oscillant entre la surface effective de l'œuvre et l'atmosphère du lieu. Un art libéré des habitudes de métier, où les réalisations en perpétuelle évolution s'accommodent du risque que comporte chaque nouvelle étape. »

Louis-René Petit



Cathédrale Sainte-Croix

Orléans, Loiret

Cathédrale Sainte-Croix

Pierre Carron

Vitraux par Pierre Carron, réalisation de l'atelier Gaudin (Paris), 1993-2000.

Une exposition récente à la galerie Piltzer à Paris, en partie consacrée à Pierre Carron, titrait *Classicisme versus avant-garde*¹, manière de confronter et d'affronter deux courants qui structurent l'art de notre temps. Donc, Pierre Carron: un classique. Acceptons l'étiquette, réductrice, mais qui situe bien l'artiste dans la galaxie contemporaine. L'étoile de Pierre Carron brille haut, et les vitraux qu'il réalise pour la cathédrale d'Orléans depuis quelques années le rappellent. Ce peintre, né en 1932, est-il de notre temps?

un classique

Pierre Carron n'est d'aucun combat (versus). Il a bien son idée sur l'art contemporain, si proluxe et diversifié qu'il serait d'ailleurs maladroit de résumer ce dernier dans de simples formules. Le maître parle peu. Il défend des valeurs, certes, mais prendra garde de les imposer: le travail, l'approfondissement, la culture. Il est peintre plutôt que plasticien, comme l'on dit désormais. À vingt ans, Pierre Carron intègre l'École nationale supérieure des Beaux-

Arts de Paris où il travaille dans l'atelier de R. Legueult. Le succès lui sourit rapidement: il obtient en 1957 le prix de la critique avant de remporter le Premier Grand prix de Rome en 1960. Suivent quatre années à la villa Médicis, alors dirigée par Balthus. Les deux hommes s'apprécient. C'est, semble-t-il, une reconnaissance mutuelle, voire une complicité, mais, on l'imaginerait mal autrement, sans épanchement. De ces années italiennes, Pierre Carron conservera un souvenir ému et comme une probe idée de l'art. En 1967, il est nommé professeur à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts. Membre de la section peinture de l'Académie des Beaux-Arts en 1990, il vient d'être élu vice-président de cette académie. On a peut-être trop comparé les jeunes filles des tableaux de Pierre Carron à leurs « cousines balthusiennes² » et fini par voir dans notre peintre un épigone de Balthus. C'est oublier, entre autres, l'oblitération chez Carron de la charge érotique propre à son maître. Pierre Carron classique? Oui, mais pas seulement.

symboliste

Symboliste aussi, pour reprendre les classifications des historiens de l'art. Accepterait-il l'épithète? Pour beaucoup encore, les atmosphères closes, mais sublimées, du symbolisme sentent le rance. À nos questions sur ses affinités avec l'art anglais préraphaélite, Pierre Carron se souvient d'avoir emmené en 1972 ses élèves visiter l'exposition du Petit-Palais consacrée à la Peinture romantique anglaise et les Préraphaélites. Tirons-en les conséquences et empruntons à Bruno Foucart cet éclairant propos: « La beauté, à nous qui ne cessons de parcourir le musée imaginaire, ne se passe pas de références culturelles; elle s'avance nimbée d'images, de souvenirs. »³ Tel semble bien aussi l'art de Pierre Carron. Ce dernier a d'ailleurs rappelé, dans un entretien en 1981, son goût pour le « signifiant » et la magie de la démarche créatrice qui permet de « donner forme au rêve⁴ ». La peinture anglaise préraphaélite n'est-elle pas, par excellence, celle qui se donne cette ambition? Permettons-nous enfin, pour en finir avec les rapprochements, ce portrait: l'homme a le visage grave, auquel une barbe blanche apporte une pointe de sagesse. Est-ce un hasard si cette physionomie silencieuse évoque les traits mêlés d'un Puvis de Chavannes et d'un Burne-Jones? On doit à Monseigneur Dupanloup, évêque d'Orléans de 1850 à 1879, d'avoir en quelque sorte achevé le chantier de la cathédrale Sainte-Croix. Rappelons en quelques mots que la reconstruction de l'édifice à partir de 1601, s'est prolongée jusqu'au premier tiers du XIX^e siècle et qu'il ne reste plus alors qu'à doter l'édifice de vitraux. Monseigneur Dupanloup entreprend le décor de



Chapelle Saint-Yves, détail.

la cathédrale, réorganise le vocable et l'iconographie des chapelles, en les rattachant à la Sainte Croix, aux saints locaux, au Sacré Cœur et à l'Immaculée Conception. Les onze chapelles de l'abside sont restaurées et garnies de vitraux confiés à Lucien Léopold Lobin et installés de 1857 à 1869⁵. En 1989, Jacques Moulin, architecte en chef des Monuments Historiques, chargé d'étudier la restauration des vitraux du chevet de la cathédrale d'Orléans, en grande partie ruinés par le manque d'entretien, les dommages de la dernière guerre, et par un désintérêt pur et simple pour le XIX^e siècle, propose de réinventer les panneaux disparus et suggère que « les cartons des panneaux soient confiés au peintre Pierre Carron qui est le seul peintre que je connaisse capable de faire une œuvre réellement intéressante tout en acceptant de se discipliner au voisinage des panneaux du XIX^e siècle et au maintien des fonds réguliers de grisailles dans l'ensemble des chapelles du déambulatoire. »⁶

1. *Classicisme versus avant-garde*, sculptures d'Arthur Carter, peintures de Pierre Carron, et carte blanche à Michel Nuridsany, Galerie Piltzer, Paris, du 8 au 24 juin 2000.

2. L'expression est de Bruno Foucart dans le catalogue de l'exposition *Pierre Carron*, galerie Philippe Guimiot, Bruxelles, décembre 1983.

3. Bruno Foucart, *op. cit.*

4. Pierre Carron dans le catalogue *Pierre Carron, peintures et dessins*, galerie Albert Loeb, Paris, novembre-décembre 1981.

5. Sur ce décor, on consultera l'étude historique commandée par la conservation régionale des Monuments Historiques du Centre à Chantal Bouchon, *Cathédrale Sainte-Croix d'Orléans: verrières des chapelles absidiales et des bras du transept*, juin 1988, archives de la CRMH Centre.

6. Courrier de l'architecte en chef des Monuments Historiques au conservateur régional des Monuments Historiques, le 10 décembre 1989, archives de la CRMH Centre.

le chantier

La proposition est accueillie favorablement sur le principe, sous les réserves habituelles, notamment de présentation de maquettes et de choix d'un maître-verrier capable de réaliser l'intégration des vitraux modernes avec les vitraux anciens et le décor peint, pour sa part assez bien conservé.

Le choix était particulièrement bien senti pour ce mariage du décor du XIX^e siècle et des vitraux modernes. Pierre Carron est l'homme de la situation. Figuratif, mais amoureux de l'invisible et des « liturgies célestes », du signifiant, celui qui avoue: « j'aurais souhaité rester un enfant », va trouver dans cette commande à explorer des effets proprement fascinants et à se faire l'artisan de cette monumentale lanterne magique dont on connaît, par Marcel Proust, les séductions sur les enfants. Le thème de la Sainte Croix est retenu pour le premier vitrail de Pierre Carron, situé dans la chapelle Saint-Yves du déambulatoire nord: des bleus envoûtants et des jaunes lumineux confèrent un caractère mystique et poétique aux lieux. En partie haute de la baie, des verres du XIX^e siècle ont été conservés. Nulle rupture entre les deux.

Diamétralement opposé, le vitrail de la chapelle dite du Tombeau des Évêques évoque les premiers évêques d'Orléans, dans une glorieuse dominante jaune. L'an 2000, grâce au mécénat de l'union patronale du Loiret, a vu ensuite la création du vitrail de Jeanne d'Arc, au nord. Le peintre a choisi de renouveler l'iconographie de la sainte: de la guerrière, seul le cheval témoigne, puissant et presque héraldique, et un fond tourbillonnant évoque l'épopée de la Pucelle. Le visage de la sainte est déporté dans le haut de la baie pour flotter, mystérieux et hiératique. Le travail se poursuit actuellement avec les vitraux des chapelles Saint-Louis et Ecce Homo, où l'intégration des fragments de vitraux antérieurs y est particulièrement subtile.

Il fallait un atelier à la mesure du talent de Pierre Carron pour transcrire toutes les profondeurs des couleurs. L'atelier Gaudin s'en acquitte avec brio. Les techniques convoquées sont nombreuses, non moins que les verres utilisés: verres antiques plaqués pour les arrière-plans, effets de dépoli pour absorber la lumière dans les zones d'ombres, gravure pour éclaircir certains verres, grisailles, variantes colorées du jaune d'argent (du citron à l'orangé). L'entente entre le maître-verrier et le peintre est totale. Ce dernier, au demeurant, contrôle tout. Ce moderne Gustave Moreau a donné à l'atelier Gaudin, par ses intentions nettes, une belle occasion



de maintenir une tradition qui se perd. On est loin ici d'un travail répétitif ou mécanique. Le peintre lui-même passe des heures à peaufiner tel ou tel motif, à reprendre inlassablement jusqu'à sa parfaite expression, un détail qui le chagrine. Le résultat est une œuvre monumentale qu'un œil exercé ne se lassera de contempler, tant il découvrira, comme dans une somptueuse orfèvrerie, de détails et de subtilités.

Pierre Carron écrivait en 1996: « Demain peut-être d'autres fenêtres s'ouvriront sur la perspective du tout, d'un même firmament vertical traversé par des échanges obliques de ciel à ciel. » La poursuite des vitraux du chœur est en cours de réalisation.

« Donner forme au rêve »

Pierre Carron

Chapelle Saint-Yves et chapelle du tombeau des évêques, détail.



Blois, Loir-et-Cher

Cathédrale Saint-Louis

Jan Dibbets

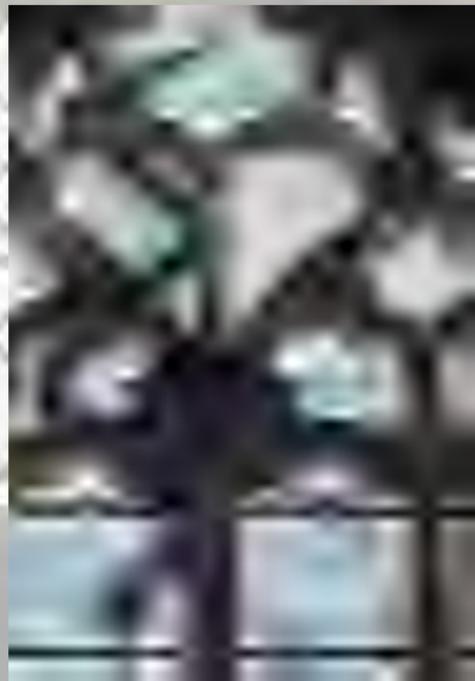
Ensemble des vitraux de la nef,
1995-2000, par Jan Dibbets, réa-
lisation de Jean Mauret.



Ci-dessus: vue de la nef
À droite: fenêtre haute méridionale.
Le serpent, symbole de la tentation (détail).

Une image semble pouvoir synthétiser à elle seule la problématique de Jan Dibbets et il faut s'en saisir pour mesurer toute la complexité de la démarche de cet artiste, démarche qui trouve un aboutissement dans la réalisation des vitraux de la cathédrale Saint-Louis de Blois. Harald Szeemann est plus ou moins volontairement l'initiateur de cette image dont il a rendu compte dans son journal de bord qu'il tint lors de la préparation de l'exposition *When Attitudes becomes forms (Works, Concepts, Processes, Situations, Informations)*, journal en partie publié à l'occasion de l'exposition qui eut lieu au même moment au Stedelijk Museum d'Amsterdam, organisée par Wim Beeren, *Op Losse Schreeven*, traduit récemment en français.

Le 22 juillet 1968, Szeemann se rendait à Amsterdam pour visiter l'atelier d'un artiste. Ce faisant, il rencontra Jan Dibbets en acte. « Au début il y eu le geste de Dibbets, arroser du gazon sur une table. On ne peut pas exposer des gestes ». Si le problème de Szeemann était le geste de Dibbets, l'ensemble induisait une autre question: celle de la perception du décalage entre deux visions d'une même réalité. L'un regardait le gazon sur la table (deux plans parallèles en perspective formant le motif sur un fond) et



l'autre ne voyait que le gazon de haut (un plan unique de perception, le motif étant sur le fond). À ce moment-là, Dibbets devait débiter ce qui semblait alors un tout autre travail, mais qui relève bien avec le recul de cette même préoccupation de juxtaposition des visions: les *perspectives corrections*,

œuvres photographiques donnant à voir deux vues différentes sur un même plan. Fort naturellement, s'intéressant aux superpositions de plans différents perçus ensembles, Dibbets s'est intéressé à la fenêtre et la double perception qu'elle induit nécessairement.

De nombreuses *perspectives corrections* se présentent ainsi: photographies montrant une porte ou une fenêtre déformées puisque vues en plongée ou en contre-plongée, l'image montrée à l'intérieur du cadre déformé demeurant parallèle au plan de la photographie.



Fenêtre haute méridionale. Saint Pierre. Le poisson rappelle que l'apôtre Pierre était pêcheur en mer de Gallée (détail).

Fenêtre basse, chapelle de la Bonne Mort:
Kyrie eleison, Christe eleison (détail).



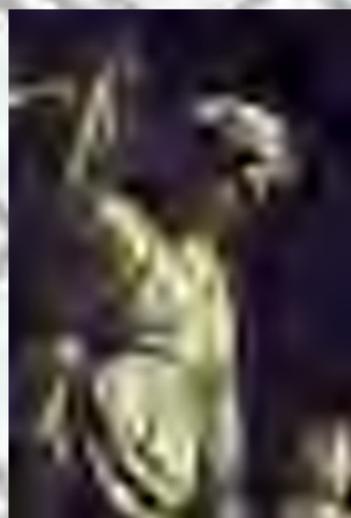
Les formes se ploient au sens du losangé qui fait le fond et organise l'espace des fenêtres.

Fenêtre basse, chapelle Sainte-Thérèse:
Gloriam in excelsis Deo.

Lorsque le ministère de la Culture proposa la réalisation des vitraux de la cathédrale Saint-Louis de Blois, la commande semblait logique vu son œuvre photographique. La difficulté fut de savoir comment déformer ce qui par nature devait rester fixe : les baies. Dibbets inversa sa proposition habituelle: ce fut l'image qui, à l'intérieur des baies, subit une correction.

Réapparait alors l'adéquation au médium, impératif dans la démarche de l'artiste conceptuel. Comme le gazon prenait le plan de la table, ou l'image à l'intérieur de la fenêtre le plan de la photographie qui présentait l'ensemble, ici les formes se ploient au sens du losangé qui fait le fond et organise l'espace des fenêtres. Ce losangé est l'héritage des classiques, naturel au sein de la cathédrale édifiée à la fin du XVII^e siècle.

La diagonale domine donc l'ensemble des compositions. Les lettres des formules « Ite, baptizate omnes gentes », « Kyrie eleison, Christe eleison », « Veni sancte spiritus » donnent l'impression d'une chute. Mises bout à bout, ces phrases sont plus des évocations que la volonté d'un récit linéaire. Faisant ces vitraux, Dibbets n'a rien renié de son travail d'artiste conceptuel: réfléchir et faire réfléchir sur ce qu'une technique empreint notre vision par l'image qu'elle met en forme.



Un décalage s'opère ainsi à la manière de quelques rares tableaux hollandais du XVII^e siècle. *Vondelkerk* (1986), *Montréal* (1988), *Soissons* (1988) montrent des *perspectives corrections* de roses d'églises. La fréquentation des églises avait commencé bien avant, puisque dès 1981, Dibbets produisait une *perspective correction* architecturale: l'intérieur de la cathédrale de Bourges. Sur un seul et unique dessin circulaire, a priori figuratif, trois points de vue se mêlent, montrant la continuité de la grande nef, la façade occidentale et le chœur: une vue purement conceptuelle dont l'expérience sensible demeura à jamais impossible.



Fenêtre haute méridionale:
la vigne (détail).



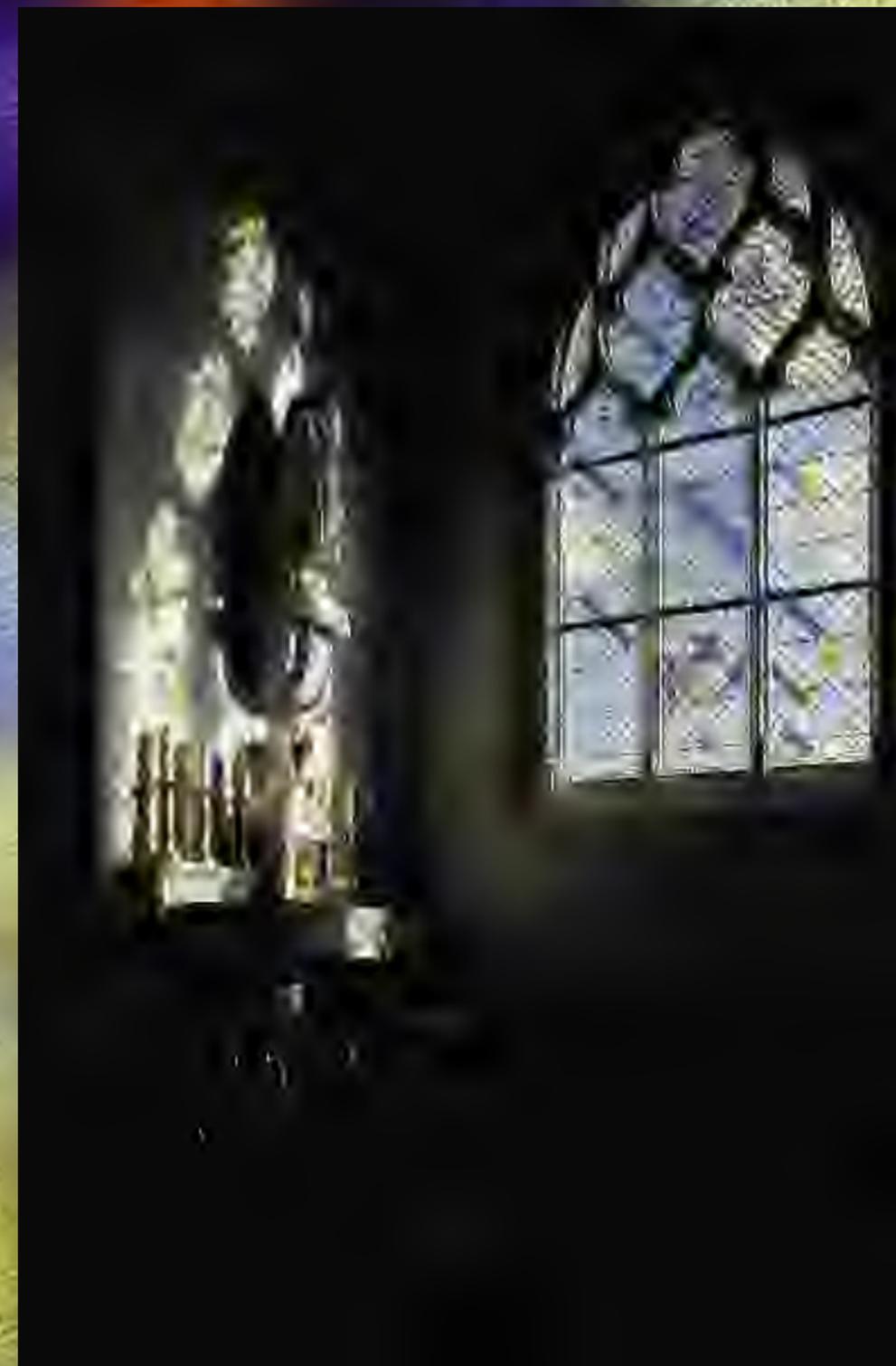
Fenêtre basse, porte nord:
Requiem aeternam dona eis Domine
(« Donne-leur Seigneur le repos éternel »).



Fenêtre basse, chapelle Saint-Expeidit:
Puer natus est nobis
(« Un enfant nous est né, un fils nous est donné »).



Fenêtre basse, chapelle de l'Ange gardien:
Credo in unum deum
(« Je crois en un seul Dieu »).



Fenêtre basse, chapelle Sainte-Thérèse:
Gloria in excelsis Deo.

Église Saint-Étienne

Église Saint-Étienne

Beaugency, Loiret

Jean-Dominique Fleury



Nef et chœur



Beaugency (Loiret),
église Saint-Étienne
Ensemble des vitraux, 1998.

À l'origine du projet se trouve le désir de faire de Saint-Étienne de Beaugency un lieu de rencontres, d'échanges culturels. Ainsi se croisent la restauration de l'édifice dans le respect de la tradition par l'architecte en chef des Monuments Historiques et la création la plus contemporaine avec le projet de Jean-Dominique Fleury. Restaurateur de vitraux anciens, Jean-Dominique Fleury s'est installé

à Toulouse et demeure de ces artistes en vitraux qui sont souvent laissés pour compte face aux artistes pour lesquels ils travaillent. Pourtant, Fleury possède une production personnelle, expressive et recherchée, orientée vers la peinture sur verre, peinture qui le conduit à présenter comme des œuvres des pièces réalisées sur ce support original, œuvres qu'on retrouve dans différentes collections dont celle du Fonds National d'Art Contemporain.

À Beaugency, le travail de Jean-Dominique Fleury proposait une intervention sur l'intérieur de l'édifice: baies mais aussi parois et sols: un projet de crépi, des esquisses pour le revêtement au sol, treize projets de vitraux furent présentés pour créer un ensemble cohérent. Les baies étroites, plus ou moins grandes, n'offraient de régularité que dans leur forme globale (en plein cintre sauf les deux grandes baies, en arcs brisés).



La cohérence devait donc venir du projet de l'artiste de faire une œuvre unique: un intérieur comme une installation. Le fil conducteur retenu fut la forme géométrique, figure non humaine, simple à manier, variable dans ses dimensions, possédant sa propre logique. Exit ainsi l'histoire des saints, à commencer par celui protégeant l'église, qu'on aurait pu voir, une fois de plus, martyrisé à coup de pierre, la tête ensanglantée. Le projet fut tout autre: des déclinaisons de carreaux colorés, plus ou moins carrés.

Petits et colorés, placés en damier alternant le vert et le rouge, le bleu et le noir; ils s'agrandissent démesurément pour les fenêtres qui se rapprochent du chœur. Les couleurs sont souvent intenses et mêlent différents pigments (jaune d'argent, dioxyde de cobalt, de cuivre ou de manganèse). Les carreaux colorés ne sont pas monotones. Tous sont systématiquement retravaillés, badigeonnés à la grisaille épaisse. Parfois cette

grisaille est encore reprise après cuisson pour un dernier travail plus fin d'incision. Une fine trame géométrique se distingue alors, créant un rai de lumière à la manière des mouches médiévales, qui contraste avec l'aspect très gestuel de l'application de la grisaille. Le projet de reprise du sol n'a malheureusement pu se faire. Ses couleurs auraient été en continuité avec celles, lumineuses, émanant des vitraux tout autour.



Coco Texède

• La Riche (Indre-et-Loire), médiathèque, peinture, gravure, verre thermoformé, réalisation : atelier Debitus, 1999.



Journal intime ou écriture automatique ? Coco Texède prend soin de brouiller la lecture par d'habiles jeux (call)graphiques.



Michel Caron

- Saint-Georges-sur-Moulon (Cher), école primaire Installation La lumière de l'évènement, 1991. Installation techniques mixtes Lumineux, luminelles, 1998.

- Graçay (Cher), église Saint-Martin (centre culturel) 3 baies vitraux, capteurs, claustra. Les éléments et la création, 1993-1994.



Saint-Georges-sur-Moulon (Cher), école : panneau.



Aubigny-sur-Nère (Cher), école primaire des Grands Jardins, 1987.

La formation de Michel Caron ne le porte pas à se cantonner dans les limites étroites d'une seule technique. Né en 1948, il affirme sa volonté de se consacrer aux arts dès l'âge de douze ans. Sur les conseils de Jacques Le Chevallier, il apprend le vitrail chez J.-P. Le Bihan puis Job et Michel Guével, mais aussi le dessin à l'académie Eynard à Paris, la peinture à l'académie Charpentier, ou encore la sculpture à l'École supérieure des Beaux-Arts dans l'atelier de Louis Leygue (1967-1975). Est-ce une marque d'indécision? Plus certainement cette curiosité et cette ouverture naturelles qui lui font pratiquer le jazz vocal ou fréquenter le monde de l'édition. Michel Caron décroche sa première commande importante en région Centre avec la réalisation en 1980-1981 de dix vitraux dans le grenier de Villâtre pour les galeristes Sophie et Gérard Capazza. Il est bien dans les usages des artistes conceptuels de parler de leur art. Chez Michel Caron, le discours sur l'art (son art) est premier: il est très disert sur ses propres créations – il est d'ailleurs un peu poète –, et il aime communiquer et enseigner. Le travail mené pendant plusieurs années (1990-1998) avec les

élèves de l'école primaire de Saint-Georges-sur-Moulon exprime à la perfection quelques-uns des attendus de Michel Caron et certaines de ses orientations artistiques. En 1990, Michel Caron est appelé pour une intervention d'une semaine dans le cadre d'un atelier pédagogique. Il ne s'agit alors que de réaliser, avec l'aide d'élèves du primaire, quelques capteurs de lumière. Cette expérience connaît un tel succès que l'année suivante, une nouvelle intervention est programmée, plus substantielle cette fois: le travail sur la lumière se double d'une création. Sur une sorte de fronton carré, créé à l'origine par l'architecte de l'école pour y projeter des films, Michel Caron (plasticien) réalise un dessin a priori abstrait mais qui, en fait, représente le tracé d'une latitude et de deux longitudes, de la route nationale Aubigny-Bourges, tandis qu'une pièce de laiton désigne l'emplacement du village. En 1997, une intervention du céramiste Michel Gabali aboutit à la création d'un grand panneau de céramique qui développe ces questions de création abstraite à partir d'un matériau objectif comme l'implantation géographique de Saint-Georges-sur-Moulon.

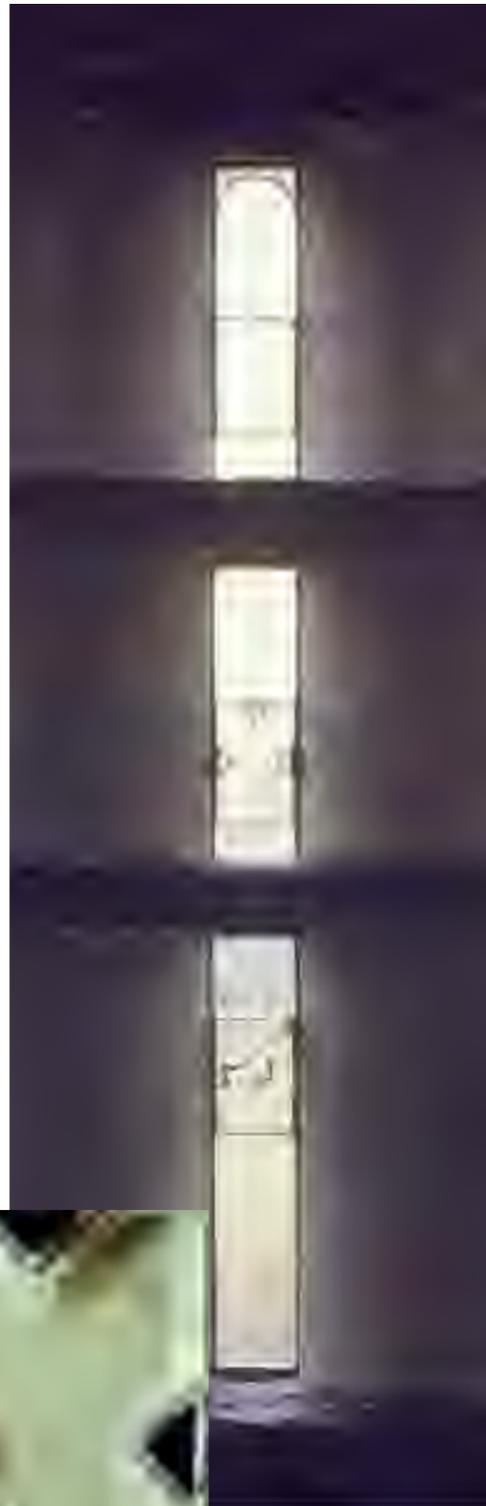


École primaire Saint-Georges-sur-Moulon, 1991-1998, balise.

Une ligne horizontale est d'abord tracée avec une résine bleue. Sa hauteur sur le mur est calculée en mesurant la hauteur moyenne des yeux de tous les enfants de l'école. Autour de cette ligne, Michel Gabali dispose des carrés de céramique réalisés par les enfants et qui sont autant de morceaux de cartes d'état-major (et donc de courbes de niveau) et sur lesquels figure aussi la localisation de leur maison. Parallèlement, Michel Caron réintroduit un travail sur la lumière: d'où vient-elle, comment se propage-t-elle, peut-elle se matérialiser? Il leur fait donc confectionner des chambres obscures, leur demande de tracer les contours de leur ombre au sol, leur fait réaliser des caches en grattant des diapositives noires (c'est-à-dire des films vierges développés), toutes opérations qui leur font comprendre les relations de l'ombre et de la lumière, du mouvement, de la projection, et même de la création. Ces questions posées; il amène les élèves à s'interroger sur l'interception de la lumière. L'on découvre alors qu'il est d'autres solutions que d'interposer entre l'intérieur et l'extérieur, et dans le cadre plus ou moins étroit d'une ouverture, un verre coloré et mis en plomb. Pour l'artiste, la lumière est un signal à canaliser,



École primaire Saint-Georges-sur-Moulon, 1991-1998, schéma d'ensemble: mur de céramique et localisation des capteurs et des balises.



diffraction, acheminer, transformer. S'ensuivent d'habiles procédés de captation (miroirs, récepteurs, signaux rouges et verts en référence au balisage maritime) posés en divers lieux de l'école, en fonction de la course du soleil, et plus précisément en fonction des solstices. Ces capteurs créent un nouvel espace (un « espace défini » selon ses propres termes), qui n'a plus rien à voir avec l'espace vertical de la baie classique, mais qui se caractérise par le chemin qu'il fait parcourir à la lumière. Cette dernière n'est donc plus seulement une clarté colorée, mais aussi un flux qui a son point de départ, son point d'arrivée, et entre deux ses stations. L'on apprend aussi que l'interception de la lumière est un phénomène sensible et intérieur, qui suppose de s'investir et de prendre le temps d'ouvrir les yeux : les enfants, en effet, prennent une part active aux travaux, et chaque année, de nouveaux élèves sont appelés à entretenir et à poursuivre le travail (work in progress?) de leurs aînés. Voilà pour quelques aspects de la démarche de Michel Caron dont on aura compris qu'elle s'inscrit ici dans un échange avec des enfants. De 1970 à 1974 déjà, il avait enseigné le dessin et la peinture à des enfants et à des adolescents du foyer social Montorgueil à Paris.

Les panneaux réalisés en 1993 à Graçay pour prendre place dans les baies d'une abside inscrite sur l'inventaire supplémentaire des Monuments Historiques (le reste de l'église ayant disparu), témoignent d'une préciosité et d'un raffinement discrets. La municipalité, souhaitant disposer d'un espace d'exposition, décide d'adjoindre à l'abside un bâtiment contemporain et de passer commande à Michel Caron de « vitraux » pour les baies de l'abside. La nouvelle affectation du lieu impose une création discrète par ses couleurs. L'artiste doit aussi prendre en compte l'importante lumière provenant de l'adjonction contemporaine. Michel Caron propose donc des médaillons carrés aux dimensions et aux surfaces de couleurs réduites, et par ailleurs démontables (clin d'œil aux œuvres de musées). Un verre dépoli est mis en place autour de ces médaillons pour neutraliser le trop plein de lumière.



Église Saint-Martin, Graçay (Cher), 1993-1994, détails, à gauche: médaillon: « le feu ».



Graçay (Cher), propriété privée, 1988, dalle de verre, résine et acier.

Chacun des médaillons ainsi que leur mise en œuvre évoquent un des quatre éléments (eau, air, terre, feu) : « Pour le médaillon du feu (l'Esprit Saint) en verre antique serti de plomb, le motif est peint au jaune d'argent, à l'émail, à la grisaille, puis cuit à la flamme dans un four. Celui de la terre est un claustra en terre (inséré de dalles de verre taillées), le dessin de l'arche matérialise le passage du temporel à l'éternel et du matériel au spirituel. Il évoque un des premiers principes d'édification. L'eau est

signifiée par un plan en croix qui est celui des premiers temples chrétiens : les baptistères. Des pièces sont façonnées sous l'eau avec des procédés de miroitiers (ébauche, taille, polissage), le tout cloisonné à la feuille de plomb. L'air est ici le véhicule de la lumière qui capte l'image de l'ange, dans l'intervalle intérieur d'un capteur de verres et de plomb, l'imprime et la déplace sur un écran. » Preuve que la démarche volontiers conceptuelle et minimaliste de Michel Caron n'exclut pas la poésie.



Inventaire ■

Inventaire sommaire des vitraux réalisés depuis 1945 dans la région Centre

I. Inventaire par artistes

Didier Alliou (né en 1953)

Vendôme (41), église Notre-Dame de la Trinité
Vitreaux au chevet (1989)
Réalisation atelier Avice (Le Mans)

Atelier monastique de Saint-Benoît-sur-Loire

Yèvre-la-Ville (45), église Sainte-Brigide-et-Saint-Louis
Vitrail (1980)

Louis Barillet (1880-1948)

Blois (41), basilique Notre-Dame-de-la-Trinité
Ensemble des vitreaux (1938-1948)
Réalisation en collaboration avec Jacques Le
Chevallier et Théodore Hanssen

Jean Bersier

Villemeux-sur-Eure (28), église Saint-Sébastien
Vitrail de la chapelle sud (1950)
Vitreaux (1952)
Réalisation Paul Bony

François Bertrand (né en 1927)

Gien (45), église Sainte-Jeanne-d'Arc
Vitreaux du clocher-porche et du chevet
(1953-1954)
Réalisation atelier Gouffault (Orléans)

Paul Bony (1911-1982)

Nogent-le-Rotrou (28), clinique Saint-Jean
4 vitreaux (1953)

Yves Brayer (1907-1990)

Orléans (45), église Saint-Jean-le-Puellier
Vitrail
Réalisation Michel Durand

Michel Caron (né en 1948)

Nançay (18), grenier de Villâtre
10 vitreaux Fresque (1981)

Bourges (18), archives départementales
Installation Mémoire fictive (1988-1989)

Aubigny-sur-Nère (18), école primaire des
Grands Jardins. Vitrail Géographie (1987)
Vitrail et techniques mixtes L'apprentissage (1989)

Verdigny (18), domaine Reverdy-Ducroux
Capteurs, claustra, vitrail Alchimie (1991)

Pierre Carron (né en 1932)

Orléans (45), cathédrale Sainte-Croix
Vitreaux du chœur (1993-2001)
Réalisation atelier Gaudin (Paris)

Blois (41), église Saint-Nicolas-Saint-Laumer
Vitreaux pour 2 baies du bas-côté nord du chœur
(1989)
Réalisation atelier Avice

Blois (41), église Saint-Nicolas-Saint-Laumer
23 baies (1959-1969)
Réalisation atelier Jacques Degusseau

Saint-Georges-sur-Moulon (18), école primaire
Installation La lumière de l'évènement (1991)
Installation techniques mixtes Lumineux, lumi-
nelles (1998)

Verdigny (18), propriété privée
Capteurs, récepteur-émetteur Archère de visée
(1992)

Graçay (18), église Saint-Martin (centre culturel)
3 baies vitreaux, capteurs, claustra Les éléments et
la création (1993-1994)

François Chapuis (né en 1928)

Vineuil (41), église
3 vitreaux (1962)

Vitry-aux-Loges (45), église
Vitrail (1962)

Marchenoir (41), église
Vitreaux (1962)

Orléans (45), église Sainte-Jeanne-d'Arc
Mur-lumière (1965)

Sougé (36), église
Vitreaux (1967)

Tours (37), La Chataignerie
Vitreaux de la chapelle (1971)

Montargis (45), maison particulière
Mur-lumière (1972)

Joué-les-Tours (37), maisons individuelles
Murs-lumière des portes d'entrée

Pierre Chevalley (né en 1926)

Orléans (45), église Notre-Dame-de-Recouvrance
3 baies de la façade occidentale et baies hautes
de la nef (1958-1959)
Réalisation atelier Gouffault (Orléans)

Cléry-Saint-André, basilique Notre-Dame
Vitreaux du chœur, du transept, de la nef (1959-1997)
Réalisation atelier Gouffault

Marie-Alain Couturier (1897-1954)

Chartres (28), cathédrale Notre-Dame
3 vitreaux pour la chapelle Saint-Jean-Baptiste de
la crypte
Réalisation Marguerite Huré 1938

Jan Dibbets (né en 1941)

Blois (41), cathédrale Saint-Louis
Ensemble des vitreaux de la nef (1995-2000)
Réalisation Jean Mauret

J. Fayetun (architecte)

Châteauroux (36), centre paroissial Sainte-Thérèse
Dalle de verre (1959)
Réalisation Gabriel Loire

Jean-Dominique Fleury (né en 1946)

Beaugency (45), église Saint-Étienne
Ensemble des vitreaux (1998)

Tours (37), bâtiment de la MAIF
Mur-lumière (1973)

Joué-les-Tours (37), piscine municipale
Mur-lumière (1973)

Joué-les-Tours (37), maisons individuelles
Murs-lumière des portes d'entrée (1976 et
1980)

Vendôme (41), usine Prodilog
Mur-lumière de la façade (1978)

Châteaudun (28), maisons individuelles
Murs-lumière des portes d'entrée (1978, 1979 et
1980)

Vendôme (41), usine Polyroc
Mur-lumière (1980)

Tours (37), bâtiment de la CPAM
Mur-lumière (1984)

Lorris (45), église Notre-Dame
Vitreaux (1977-1980)
Réalisation atelier Gouffault

Bernard Foucher (né en 1944)

Saint-Benoît-sur-Loire (45), mairie
4 fenêtres en dalle de verre (1974)
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

Saint-Benoît-sur-Loire (45), collège
Mur en dalle de verre (1975)
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

Saint-Benoît-sur-Loire (45), abbaye de Fleury
Fenêtre en dalle de verre (1976)
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

Bray-en-Val (45), église
Ensemble des 25 baies en dalle de verre (1978)
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

Chinon (37), centrale EDF
Vitrail-sculpture pour le hall d'accueil en dalle de verre et ciment moulé (1978)
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

Pierre Gaudin

Blois (41), église Saint-Nicolas-Saint-Laumer
Vitreaux (1959-1969)

Henri Guérin (né en 1929)

Fontgombault (36), abbaye Notre-Dame
Église, baie de la tribune (1986)
Chapelle Saint-Benoît, baies du chœur et baie façade ouest (1988 et 1992)

Saran (45), mairie
Hall d'entrée (1993)

La Ferté-Imbault (41), communauté religieuse Magdala
Chapelle, ensemble des baies (1994)

Jacques Guitton

La Puisaye (45), église
Vitreaux pour 2 baies

Yvan Guyet (né en 1931)

Vendôme (41), église de la Madeleine
Vitrail de la rosace occidentale (1959)

Tours (37), archives municipales
Vitreaux (1999)

Marc Hénard (né en 1919)

Villefranche-sur-Cher (41), église
Dalle de verre (1955)
Réalisation Gabriel Loire

Maximilien Herzelle

Gien (45), église Sainte-Jeanne-d'Arc
Vitreaux du baptistère (1951)
Réalisation par les Artisans du Sanctuaire

Ferrières (45), église
Vitreaux en dalle de verre (1979)
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

Saint-Benoît-sur-Loire (45), abbaye de Fleury
Porte-vitrail de l'oratoire en dalle de verre (1979)
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

Louzouer (45), église
Vitreaux en dalle de verre (1980)
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

Yèvre-la-Ville (45), église
2 baies en dalle de verre (1983)
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

Saint-Benoît-sur-Loire (45), abbaye de Fleury
Dalle de verre pour la librairie
Porte vitrée pour l'oratoire Saint-Vincent
Vitrail pour l'aile Notre-Dame (1999)

Châteauroux (36), église Notre-Dame
Chœur, baie (1995)

Saint-Benoît-sur-Loire (45), abbaye de Fleury
Bâtiment des moines (aile Notre-Dame), deux baies (1998)

Ingrannes (45), arboretum des Grandes Bruyères
Oratoire privé, ensembles des baies (2000)

Ferrière-Larçon (37), église
Vitreaux

Saint-Cyr-sur-Loire (37), église
Vitreaux

Max Ingrand (1908-1969)

Tours (37), cathédrale Saint-Gatien
Vitreaux des bas-côtés du chœur et de la baie occidentale (1947)
Réalisation Yvan Guyet (Tours)

Tours (37), cloître de la Psalette
Vitreaux (1948)

Amboise (37), château
Ensemble des vitreaux de la chapelle (1952)

Chenonceau (37), château
Vitreaux de la chapelle (1953)

Gien (45), église Sainte-Jeanne-d'Arc
Vitreaux des bas-côtés et des croisillons (1953-1954)

Blois (41), château
Chapelle Saint-Calais, 6 baies (1958-1959)

Tours (37), église Saint-Julien
Grande baie du chevet (1958-1960)

Blois (41), église Saint-Nicolas-Saint-Laumer
27 baies (1959-1969)

Chartres (28), église de Rechèvres
Ensemble des vitreaux (1961)

Saint-Amand-Montrond (18), église
3 baies (1964)

Amboise (37), église Saint-Florentin
Ensemble des vitreaux

Azay-le-Rideau (37), église
Ensemble des vitreaux

Balan-Miré (37), église
Vitreaux

Civray (37), église
Vitreaux

Tours (37), église Saint-Saturnin
Ensemble des vitreaux

Mireille (née en 1931) et Jacques (né en 1927) Juteau

Chartres (28), crédit agricole
Vitreaux

Châteaudun (28), crédit agricole
Vitreaux

Dreux (28), colombarium
Vitreaux

J. Le Breton

Baugy (18), église Saint-Martin
Vitreaux (1957-1958)
Réalisation atelier Chauffour (Bourges)

Jacques Le Chevallier (1896-1986)

Orléans (45), église Saint-Paterne
Vitreaux (1945-1962)
Réalisation atelier Degusseau

Saint-Jean-le-Blanc (45), église
Vitreaux (1950)
Réalisation atelier Degusseau

Autry-sur-Juine (45), église Saint-Pierre
Vitreaux du chevet et du bas-côté sud (1951 et 1957)
Réalisation atelier Degusseau

Bonny-sur-Loire (45), église Saint-Aignan
Vitreaux de deux fenêtres (1953-1956)
Vitrail de la rosace (1954)

Saint-Ay (45), église
Vitrail d'une baie (1956)

Blois (41), église Saint-Nicolas-Saint-Laumer
Vitreaux (1959-1969)
Réalisation atelier Degusseau

Tours (37), église Saint-Julien
Vitreaux du chœur (1960-1961)

Villemurlin (45), église
Vitreaux (1977)

Saint-Florent-le-Jeune (45), église
Vitreaux (1980)

François Legrand

Meung-sur-Loire (45), collégiale Saint-Liphard
Vitrail d'une chapelle sud de la nef (2000)
Réalisation atelier Michel Petit

Philippe Lejeune (né en 1924)

Jargeau (45), église Saint-Étienne
Vitreaux (1954)
Réalisation atelier Raymond Legrand (Etampes)

Loury (45), église
Vitreaux
Réalisation atelier Raymond Legrand

Vienne-en-Val (45), église
Vitreaux
Réalisation atelier Raymond Legrand

Luis Lemos

Bouilly-en-Gâtinais (45), église
Vitreaux (1997)
Réalisation atelier Loire

Gabriel Loire (1904-1996)

Lucé (28), église Saint-Pantaléon
Vitreaux pour 17 baies (1946-1955)

Chartres (28), cimetière Saint-Chéron
Vitrail pour la chapelle de M. Porthault (1947)

Mainvilliers (28), église
Vitreaux pour 2 baies (1949)

Courville-sur-Eure (28), église Saint-Pierre
Vitrail pour une baie (1950)

Tremblay-le-Vicomte (28), église
Vitreaux pour 11 baies (1950-1959)

Romilly-sur-Aigre (28), église
Vitrail pour une baie (1953)

Chateaufort-en-Thymerais (28), église
Vitreaux pour 5 baies (1955)

Saint-Piat (28), église
Vitreaux pour 14 baies (1955-1964)

Chuisnes (28), église
Vitrail pour une baie (1956)

Landelles (28), église
Vitreaux pour 2 baies (1956)

Jacques Loire (né en 1932)

Le Blanc (36), collège
Dalle de verre pour la façade principale (1961)

Bigny-Vallenay (18), église
Dalle de verre pour 17 baies (1965)
Dalle de verre pour 22 baies (1967)

Épernon (28), centre de recherche
Claustra et vitrail pour le hall d'exploitation
(1970)

Chartres (28), chambre d'agriculture
(1972)

Olivet (45), église Saint-Martin
Vitreaux
Réalisation atelier Raymond Legrand

Fontenay-sur-Loing (45), église
Vitreaux
Réalisation atelier Raymond Legrand

Vernou-en-Sologne (41), église Notre-Dame
Vitreaux du chœur (1989-1990)
Réalisation atelier Boutzen (Arcueil)

Lèves (28), église Saint-Lazare
Dalle de verre (1956)

Romorantin-Lanthenay (41), église
Vitreaux pour 2 baies du chœur (1956)

Boullaye-Mivoye (28), église
Vitreaux pour 7 baies (1956-1959 et 1967)
Réalisation en collaboration avec Jacques Loire

Marboué (28), église
Vitreaux pour 3 baies (1958)

Les Châtelets (28), église
Vitreaux pour 6 baies (1958 et 1964)

Chartres (28), oratoire de la rue des Lices
Dalle de verre (1964)

Vendôme (41), communauté du Saint-Cœur-de-Marie
Ensemble des vitreaux de la chapelle (1965-1967)
Vitrail pour une baie de l'oratoire de la clinique
(1967)

Blois (41), communauté Notre-Dame-du-Refuge
Vitreaux des 22 baies de la chapelle (1966)

Vendôme (41), caisse d'épargne
Dalle de résine (1985)

Chartres (28), cité administrative
Vitrail (1972)

Chartres (28), centre EDF
Dalle en résine (1972)

Châteaudun (28), Crédit mutuel
Dalle de verre (1972)

La Ferté-Vidame (28), église
Dalle en résine (1973)

Chartres (28), caisse d'épargne
Dalle en résine (1974 et 1978-1979)

Châteaudun (28), église Saint-Valérien
Vitrail (1976)

Blois (41), bâtiment du Crédit agricole
Dalle de verre (1976)

Orléans (45), centre social Saint-Marceau
Dalle de verre (1976)

Authon-du-Perche (28), église
Vitrail (1977)

Champhol (28), chapelle du carmel
Vitreaux de la chapelle (1979)

Chartres (28), Hôtel de Ville
pour le hall (1979-1980)

Chartres (28), gare
pour le hall (1982)

Lucé (28), église Saint-François
(1982)

Chartres (28), bâtiment des Petites Sœurs des
Pauvres
Dalle de verre (1984)

Chartres (28), Hôtel du Conseil général
Dalle de résine (1984)

François Lorin (1900-1972)

Brezolles (28), église
Vitrail sur un carton de Jean Villette (1945)
Réalisation atelier Lorin (Chartres)

Escorpain (28), église
Vitrail sur un carton de Jean Villette (1945)

Fessanvilliers (28), église
2 vitreaux (1945)

La Ferté-Vidame (28), église
Vitreaux pour 3 baies sur un carton de Jonas Paris
(1945)
Vitrail sur un carton de J.-L. Legros (1945)
Vitrail sur un carton de Ricqueur (1950)

Saint-Aignan-sur-Cher (41), collégiale Saint-
Aignan
Vitreaux (1960)

Chartres (28), église Saint-Pierre
Vitrail d'une chapelle du bas-côté sud (1962)

Chartres (28), église Saint-Aignan
Vitrail du transept sud sur un carton de Jean Villette
Lèvesville-la-Chenard (28), église
Ensemble de vitreaux

Chartres (28), école maternelle
Vitrail (1988)

Chartres (28), hôtel de Police
Vitrail (1988)

Chartres (28), hôpital du Coudray
(1989)

Chartres (28), préfecture
(1989)

Chateaufort-en-Thymerais (28), collège « La
Pajotterie »
Vitrail (1989)

Luisant (28), école
Vitrail (1989)

Orléans (45), centre de la Sécurité sociale
Vitrail (1991)

Chartres (28), église de la Madeleine
Vitreaux (1994)

Chartres (28), banque de France
(1995)

Le Coudray (28), église (1997-2000)

Mottereau (28), église
Vitreaux pour 2 baies sur un carton de Jean Villette

Moutiers-en-Beauce (28), église
Vitreaux pour 6 baies sur un carton de J.-C. Ricqueur

Nogent-le-Rotrou (28), église
Vitrail sur un carton de J.-C. Ricqueur

Saint-Sigismond (45), église
Vitreaux pour 2 baies sur un carton de Tarche

Tréon (28), église
Vitrail

Vennecy (45), église
Vitreaux pour 2 baies

Voves (28), église
Vitrail sur un carton de Jean Villette

Alfred Manessier (1911-1993)

Chartres (28), cimetière Saint-Chéron
Chapelle funéraire de la famille Lorin
3 vitraux (1972)
Réalisation atelier Lorin (Hermet-Juteau)

Jean Mauret (né en 1943)

Châteauroux (36), église Saint-André
Vitreaux de la crypte (1972)

Cluis (36), église Saint-Paxent
Vitrail de la chapelle nord de la nef (1972)
Vitrail au nord dans la nef (1975)

Ecueillé (36), hospice
Vitreaux pour la chapelle (1972)

Tendu (36), église
Vitreaux (1972)

Ferrières (45), église
Vitrail (1974)

Lacs (36), église
Vitreaux (1976)

Nohant-Vic (36), église de Nohant
Vitreaux (1984)

Bourges (18), cathédrale Saint-Étienne
Vitreaux pour la crypte (1985)

Le Blanc (36), église Saint-Cyran
Vitreaux (1986)

Chezal-Benoît (18), abbatale Saint-Pierre
Vitreaux de la façade occidentale (1987)
Vitreaux de la nef (1990)

Bourges (18), archives départementales
Vitreaux (1988-1989)

Corquoy (18), église Saint-Martin
Vitreaux (1989)

Catherine Menu (née en 1946)

Ligny-le-Ribault (45), église
Vitreaux (1982)

La Ferté-Saint-Cyr (41), église
Vitreaux pour 3 baies (1983)

Bougy-Lez-Neuville (45), église
Vitreaux (1987)

Herbault (41), crédit agricole
Vitrail (1986)

Vesdun (18), église Saint-Cyr
Vitreaux du chœur (1989)

La Celle-Condé (18), église Saint-Denis
Vitreaux (1992)

Léré (18), collégiale Saint-Martin
Vitreaux de la crypte (1993)

Ardentes (36), église Saint-Martin
Vitreaux (1993-1994)

Châteaumeillant (18), église Saint-Genès
Vitreaux du transept (1994-1995)

Touchay (18), église
Ensemble des vitreaux (1996)

Saint-Benoît-du-Sault (36), prieuré Saint-Benoît
Vitreaux de l'église (1996-1997)

Aubigny-sur-Nère (18), église
Vitrail (1997)

Neuvy-Saint-Sépulchre (36), église
Vitreaux pour 8 baies (1998)

Lury-sur-Arnon (18), église
Vitrail pour une baie (2000)

Saint-Hilaire-en-Lignères (18), prieuré Saint-Hilaire
Vitrail pour la crypte de l'église

Lye (36), église Notre-Dame
Vitrail dans le côté sud de la nef

Saint-Laurent-des-Bois (41), maison de retraite
Vitrail (1990)

La Chaussée-Saint-Victor (41), chapelle Saint-Victor
Vitreaux (1991 et 1992)

La Ville-aux-Clercs (41), église
Vitrail de la crypte (1992)

Mulsans (41), église
Vitrail (1992)

Lestiu (41), église
Vitreaux pour 5 baies (1994)

Françay (41), église
Vitrail (1995)

Avaray (41), église
Vitreaux pour 4 aies (1995 et 1997)

La Ferté-Saint-Cyr (41), église
Vitreaux pour 3 baies (1995)

Louis-René Petit (né en 1934)

Isdes (45), église
Ensemble en dalle de verre (1964)
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

Bourges (18), ancienne abbaye Saint-Sulpice
Dalle de verre dans la chapelle des Petites Sœurs des Pauvres (1968)
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

Issoudun (36), chapelle des Filles du Sacré Cœur
Dalle de verre (1968)
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

Fay-aux-Loges (45), église
Vitreaux du chœur, de la nef et du transept (1969-1972)
Réalisation atelier L-R. Petit

Neuvoy (45), église
Dalle de verre (1970)
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

Orléans (45), évêché
Dalle de verre pour l'oratoire (1970)
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

Sully-sur-Loire (45), collège
Dalle de verre pour le préau (1970)
Réalisation atelier L-R. Petit

Orléans (45), synagogue
Vitrail de la façade occidentale (1971)
Réalisation atelier L-R. Petit

Tours (37), chapelle des Petites Sœurs des Pauvres
Dalle de verre (1973)
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

Saint-Satur (18), chapelle de la Croisade des Aveugles
Dalle de verre (1974)
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

Cerdon-du-Loiret (45), église
Vitreaux des 4 baies du chœur (1974)
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

Mont-Pès-Chambord (41), église
Vitreaux pour 9 baies (1997)

Muides-sur-Loire (41), presbytère
Vitrail de l'oratoire (1997)

Josnes (41), temple
Vitrail « fusing » (2000)

Meusnes (41), église Saint-Pierre
Vitreaux pour 3 baies du chœur (2001)

Montargis (45), collège du « Grand Clos » Dalle de verre pour le préau (1974)
Réalisation atelier L-R. Petit

Saint-Benoît-sur-Loire (45), abbaye de Fleury
Dalle de verre pour l'hôtellerie (1974)
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

Fleury-les-Aubrais (45), collège
Dalle de verre pour le préau (1975)
Réalisation atelier L-R. Petit

Lion-en-Sullias (45), église
Dalle de verre (1975)
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

Dampierre-en-Burly (45), centrale nucléaire
Dalle de verre pour un bâtiment administratif (1977)
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

Mehun-sur-Yèvre (18), église
Vitreaux des baies hautes du chœur et du déambulatoire (1978)
Réalisation atelier L-R. Petit

Sassay (41), église
Dalle de verre dans le chœur (1979)
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

Soings-en-Sologne (41), église
Ensemble en dalle de verre (1979)
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

Saint-Benoît-sur-Loire (45), abbaye de Fleury
Vitrail de la baie d'axe du déambulatoire (1980)
Réalisation atelier L-R. Petit

Sully-sur-Loire (45), église Saint-Germain
Vitreaux du chœur (1980)
Réalisation atelier L-R. Petit

Germigny-des-Prés (45), église
Vitreaux pour 7 baies de la nef (1981)
Réalisation atelier L-R. Petit

Saint-Aignan-des-Gués (45), église
Ensemble des vitraux de la nef et du transept
(1981)
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

Orléans (45), collège « Le Nécotin » 2 verrières
(1982)
Réalisation atelier L-R. Petit

Lassay-sur-Croisne (41), église
Ensemble des vitraux (1983-1984)
Réalisation atelier L-R. Petit

Chuelles (45), église
Ensemble en dalle de verre (1984-1988)
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

Montliard (45), église
Vitreaux de la nef (1985)
Réalisation atelier L-R. Petit

Orléans (45), église Saint-Laurent
Vitreaux de la crypte (1985)
Réalisation atelier L-R. Petit

Orléans (45), bureaux de la Société générale
Verrière de la porte de la salle du conseil (1985)
Réalisation atelier L-R. Petit

Orléans (45), bâtiment de la Société de banque de
l'Orléanais
Verrière pour le hall (1985)
Réalisation atelier L-R. Petit

Cléry-Saint-André (45), collège
Verrière en verre industriel (1987)
Réalisation atelier L-R. Petit

Pierre Petit (1910-1985)

Tours (37), musée du compagnonnage
Vitreaux (1976-1979)

André-Louis Pierre

Issoudun (36), basilique Notre-Dame-du-Sacré-
Cœur
Ensemble des baies hautes de la nef et du chœur
(1949-)
Réalisation atelier Georges Dettviller (Issoudun)

Montipouret (36), église Saint-Martin
Vitrail du chevet (1955)
Réalisation atelier Dettviller

Bourges (18), église Sainte-Barbe
Vitrail dans la chapelle Sainte-Barbe (1965)
Réalisation atelier Georges Dettviller

Bué (18), église
Vitrail
Réalisation atelier Georges Dettviller

Beaugency (45), château
Vitrail pour une baie de la chapelle (1988)
Réalisation atelier L-R. Petit

Orléans (45), chapelle des Petites Sœurs des
Pauvres
Ensemble des baies en vitrail et verre industriel
(1989)
Réalisation atelier L-R. Petit

Pithiviers (45), bâtiment de la Société de banque de
l'Orléanais
Verrière en verre industriel (1991)
Réalisation atelier L-R. Petit

Saint-Jean-de-Braye (45), musée campanaire
Vitreaux pour 2 baies de la salle d'exposition (1992)
Réalisation atelier L-R. Petit

Neuvy-Pailloux (36), église Saint-Laurent
Vitreaux du chœur (1996)
Réalisation atelier L-R. Petit

Saint-Benoît-sur-Loire (45), abbaye de Fleury
Vitreaux en verre industriel des 2 baies de la crypte
Saint-Mommole (1997)
Réalisation atelier L-R. Petit

Saint-Benoît-sur-Loire (45), abbaye de Fleury
Verrière en verre industriel pour l'escalier du novi-
ciat (1998)
Réalisation atelier L-R. Petit

Saint-Benoît-sur-Loire (45), abbaye de Fleury
Ensemble de 16 baies en dalle de verre pour le
cloître
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

Bussy (18), église
Vitreaux
Réalisation atelier Georges Dettviller

Châteauroux (36), église Saint-André
5 vitraux dans la chapelle de la Vierge au chevet
Réalisation atelier Georges Dettviller

Cluis (36), église Saint-Paxent
Vitreaux pour 3 baies et un oculus
Réalisation atelier Georges Dettviller

Sainte-Fauste (36), église
2 vitraux
Réalisation atelier Georges Dettviller

Beaugency (45), église Notre-Dame
Ensemble des vitraux

Bruno de Pirey (né en 1955)

Nohant-Vic (36), église Saint-Martin
Vitrail de la baie du porche occidental (1985)

Tours (37), église Saint-Julien
Vitreaux (1988)

Bourges (18), archives départementales
Vitrail (1988-1989)

Berry-Bouy (18), chapelle Saint-Aignan
Ensemble des vitraux (1994)

Brinay (18), église Saint-Aignan
Vitreaux (1996)

Lion-en-Sullias (45), église
Vitreaux (1996)

Mehun-sur-Yèvre (18), église
Vitreaux pour deux baies de la façade occidentale
(2000)

Boulleret (18), église
Vitreaux des baies de la nef

Jean-Pierre Raynaud (né en 1939)

Bruère-Allichamps (18), abbaye de Noirlac
Ensemble des vitraux (1976-1977)
Réalisation Jean Mauret et Jacques Juteau

Charenton-du-Cher (18), propriété privée
Vitreaux
Réalisation Jean Mauret

Hugues Retel

Saint-Benoît-sur-Loire (45), abbaye de Fleury
Vitreaux de la galerie menant du cloître à l'abbaye
(1960-1961)
Vitreaux du mur sud de l'oratoire Saint-Louis
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

André Ropion (né en 1940)

Angé (41), église
Vitreaux
Réalisation atelier Ropion (Chouzy-sur-Cisse)

Areines (41), église
Vitreaux
Réalisation atelier Ropion

Choué (41), église
Vitreaux
Réalisation atelier Ropion

Huisseau-en-Beauce (41), église
Vitreaux
Réalisation atelier Ropion

Bourges (18), église du Sacré-Cœur
Vitreaux des baies hautes du chœur et du transept

Farges-en-Septaine (18), église
Vitreaux pour 2 baies de la nef

Oizon (18), église
Vitreaux de l'ensemble des baies

Savigny-en-Sancerre (18), église
Vitreaux

Issoudun (36), couvent de la Visitation
Dalle de verre

Mérigny (36), prieuré de Puychevrier
Vitreaux de l'ensemble des baies

Monthou-sur-Cher (41), église Saint-Cyr-et-Sainte-
Juliette
Vitreaux

Puiseaux (45), église Saint-Martin
Vitreaux du croisillon sud

Charenton-du-Cher (18), église Saint-Martin
Création pour une baie Le vitrail aveugle, en
céramique (1984)

Nourray (41), église
Vitreaux
Réalisation atelier Ropion

Rougeou (41), église
Vitreaux
Réalisation atelier Ropion

Saint-Nicolas-des-Motets (37), église
Vitreaux (1996)
Réalisation atelier Ropion

Saint-Jacques-des-Guérets (41), église
Vitreaux (2000)
Réalisation atelier Ropion

Gilles Rousvoal (né en 1948)

Jalognes (18), église
Vitrail du porche (1984)
Réalisation atelier Duchemin (Paris)

Saint-Jean-de-la-Ruelle (45), église Saint-Jean-Baptiste
Vitrail (1989)
Réalisation atelier Gouffault (Orléans)

Ephrem Socard

Saint-Benoît-sur-Loire (45), abbaye de Fleury
Dalle de verre dans le réfectoire (1958)
Réalisation atelier monastique de Saint-Benoît

Robert Tillier

Issoudun (36), basilique Notre-Dame-du-Sacré-Cœur
16 dalles de verre pour les baies des bas-côtés (1968-1969)
Réalisation atelier Georges Dettwiller

Léon Zack (1892-1980)

Ségry (36), abbaye de la Prée
Vitraux (1961)

Udo Zembok (né en 1951)

Chartres (28), maison privée
vitrail (1988)

Montbouy (45), église
vitrail (1990)
Réalisation atelier Gouffault

Puiseaux (45), église Saint-Martin
Vitraux (1996-1997)
Réalisation atelier Duchemin

Cléry-Saint-André (45), basilique Notre-Dame
Vitrail de la baie de la façade occidentale (1998)
Réalisation atelier Duchemin

Poulaines (36), église Saint-Saturnin
Vitraux de 6 baies (1989)

2. Inventaire par départements et par communes

Cher

Aubigny-sur-Nère: voir Caron, Mauret
Baugy: voir Le Breton
Berry-Bouy: voir de Pirey
Bigny-Vallenay: voir Loire (Jacques)
Boulleret: voir de Pirey
Bourges: voir Caron, Mauret, Petit, Pierre, de Pirey
Brinay: voir de Pirey
Bruère-Allichamps: voir Raynaud
Bué: voir Pierre
Bussy: voir Pierre
Charenton-du-Cher: voir Raynaud
Châteaumeillant: voir Mauret
Chezal-Benoît: voir Mauret
Corquoy: voir Mauret
Farges-en-Septaine: voir de Pirey
Graçay: voir Caron
Jalognes: voir Rousvoal
La Celle-Condé: voir Mauret
Léré: voir Mauret
Lury-sur-Arnon: voir Mauret
Mehun-sur-Yèvre: voir Petit, de Pirey
Nançay: voir Caron
Oizon: voir de Pirey
Saint-Amand-Montrond: voir Ingrand
Saint-Georges-du-Moulon: voir Caron
Saint-Hilaire-en-Lignières: voir Mauret
Saint-Satur: voir Petit
Saviny-en-Sancerre: voir de Pirey
Touchay: voir Mauret
Verdigny: voir Caron
Vesdun: voir Mauret

Eure-et-Loir

Authon-du-Perche: voir Loire (Jacques)
Boullaye-Mivoye: voir Loire (Gabriel)
Brezolles: voir Lorin
Chartres: voir Couturier, Ingrand, Juteau, Loire (Gabriel et Jacques), Lorin, Manessier, Zembok
Châteaudun: voir Chapuis, Juteau, Loire (Jacques)
Châteauneuf-en-Thymerais: voir Loire (Gabriel et Jacques)
Chuisnes: voir Loire (Gabriel)
Le Coudray: voir Loire (Jacques)
Courville-sur-Eure: voir Loire (Gabriel)
Dreux: voir Juteau
Éperon: voir Loire (Jacques)
Escorpain: voir Lorin
Fessanvilliers: voir Lorin
La Ferté-Vidame: voir Loire (Jacques), Lorin
La Puisaye: voir Guitton
Landelles: voir Loire (Gabriel)
Les Châtelets: voir Loire (Gabriel)
Lèvesville-la-Chenard: Lorin
Lèves: voir Loire (Gabriel)
Lucé: voir Loire (Gabriel et Jacques)
Luisant: voir Loire (Jacques)
Mainvilliers: voir Loire (Gabriel)
Marboué: voir Loire (Gabriel)
Mottereau: voir Lorin
Moutiers-en-Beauce: voir Lorin
Nogent-le-Rotrou: voir Bony, Lorin
Romilly-sur-Aigre: voir Loire (Gabriel)
Saint-Piat: voir Loire (Gabriel)

Tremblay-le-Vicomte: voir Loire (Gabriel)
Tréon: voir Lorin
Villemeux-sur-Eure: voir Bersier
Voves: voir Lorin

Indre

Ardentes: voir Mauret
Châteauroux: voir Fayetun, Guérin, Mauret, Pierre
Cluis: voir Mauret, Pierre
Écuillé: voir Mauret
Fontgombault: voir Guérin
Issoudun: voir Petit, Pierre, de Pirey, Tillier
Lacs: voir Mauret
Le Blanc: voir Loire (Jacques), Mauret
Lye: voir Mauret
Mérigny: voir de Pirey
Montipouret: voir Pierre
Neuvy-Pailloux: voir Petit
Neuvy-Saint-Sépulchre: voir Mauret
Nohant-Vic: voir Mauret, de Pirey
Poulaines: voir Tillier
Saint-Benoît-du-Sault: voir Mauret
Sainte-Fauste: voir Pierre
Ségry: voir Zack
Sougé: voir Chapuis
Tendu: voir Mauret

Indre-et-Loire

Amboise: voir Ingrand
Azay-le-Rideau: voir Ingrand
Balan-Miré: voir Ingrand
Chenonceau: voir Ingrand
Chinon: voir Foucher
Civray: voir Ingrand
Ferrières-Larçon: voir Guyet
Joué-les-Tours: voir Chapuis
Saint-Cyr-sur-Loire: voir Guyet
Saint-Nicolas-des-Motets: voir Ropion
Tours: voir Chapuis, Guyet, Ingrand, Le Chevallier, Petit, Petit (Pierre), de Pirey

Loir-et-Cher

Angé: voir Ropion
Areines: voir Ropion
Avaray: voir Menu
Blois: voir Alliou, Barillet, Bertrand, Dibbets, Gaudin, Ingrand, Le Chevallier, Loire (Gabriel et Jacques)
Choué: voir Ropion
Françay: voir Menu
Herbault: voir Menu
Huisseau-en-Beauce: voir Ropion
Josnes: voir Menu
La Chaussée-Saint-Victor: voir Menu
La Ferté-Imbault: voir Guérin
La Ferté-Saint-Cyr: voir Menu
Lassay-sur-Croisne: voir Petit
La Ville-aux-Clercs: voir Menu
Lestiu: voir Menu
Marchenoir: voir Chapuis
Meusnes: voir Menu
Mont-Près-Chambord: voir Menu
Monthou-sur-Cher: voir de Pirey
Muides: voir Menu
Mulsans: voir Menu
Nourray: voir Ropion
Romorantin-Lanthenay: voir Loire

(Gabriel)

Rougeou: voir de Pirey
Saint-Aignan-sur-Cher: voir Lorin
Saint-Laurent-des-Bois: voir Menu
Saint-Jacques-des-Guérets: voir Ropion
Sassay: voir Petit
Soings-en-Sologne: voir Petit
Vendôme: voir Alliou, Chapuis, Guyet, Loire (Gabriel)
Vernou-en-Sologne: voir Lejeune
Villefranche-sur-Cher: voir Hénard
Vineuil: voir Chapuis

Loiret

Autrui-sur-Juine: voir Le Chevallier
Beaugency: voir Fleury, Petit, Pierre
Bonny-sur-Loire: voir Le Chevallier
Bougy-lez-Neuville: voir Menu
Bouilly-en-Gâtinais: voir Llemos
Bray-en-Val: voir Foucher
Cerdon-du-Loiret: voir Petit
Chuelles: voir Petit
Cléry-Saint-André: voir Chevalley, Petit, Rousvoal
Dampierre-en-Burly: voir Petit
Fay-aux-Loges: voir Petit
Ferrières: voir Foucher, Mauret
Fleury-les-Aubrais: voir Petit
Fontenay-sur-Loing: voir Lejeune
Germigny-des-Prés: voir Petit
Gien: voir Bertrand, Herselles, Ingrand
Ingrannes: voir Guérin
Isdes: voir Petit
Jargeau: voir Lejeune
Ligny-le-Ribault: voir Menu
Lion-en-Sullias: voir Petit, de Pirey
Lorris: voir Chevalley
Loury: voir Lejeune
Louzouer: voir Foucher
Meung-sur-Loire: voir Legrand
Montbouy: voir Rousvoal
Montliard: voir Petit
Montargis: voir Chapuis, Petit
Neuvoy: voir Petit
Olivet: voir Lejeune
Orléans: voir Brayer, Carron, Chapuis, Chevalley, Le Chevallier, Loire (Jacques), Petit
Pithiviers: voir Petit
Puiseaux: voir de Pirey, Rousvoal
Saint-Aignan-des-Gués: voir Petit
Saint-Ay: voir Le Chevallier
Saint-Benoît-sur-Loire: voir Foucher, Guérin, Petit, Retel, Socard
Saint-Florent-le-Jeune: voir Le Chevallier
Saint-Jean-de-Braye: voir Petit
Saint-Jean-de-La-Ruelle: voir Rousvoal
Saint-Jean-le-Blanc: voir Le Chevallier
Saint-Sigismond: voir Lorin
Saran: voir Guérin
Sully-sur-Loire: voir Petit
Venecy: voir Lorin
Vienne-en-Val: voir Lejeune
Villemurlin: voir Le Chevallier
Vitry-aux-Loges: voir Chapuis
Yèvre-la-Ville: voir Foucher

Le vitrail contemporain en région Centre 1945-2001



Sommaire

Avant-propos	Patrice Magnier Préfet de la région Centre	5
Préface		7
La création moderne en région Centre	Philippe Saunier , Conservateur des Monuments Historiques adjoint	11
Œuvres et Artistes	Philippe Saunier , Conservateur des Monuments Historiques adjoint et Lionel Bergatto , Conservateur du Patrimoine	35
	<ul style="list-style-type: none"> • Basilique Notre-Dame-de-la-Trinité, Blois (Ph. S.) 36 • Basilique Notre-Dame-Du-Sacré-Cœur, Issoudun (Ph. S.) 46 • Église Saint-Lazare, Lèves 48 • Chapelle du Château, Amboise (Ph. S.) 50 • Église de Rechèvres, Chartres (Ph. S.) 54 • Église Sainte-Jeanne-d'Arc, Orléans (Ph. S.) 58 • Abbaye de Noirlac, Bruère-Allichamps (L. B.) 64 • Jean Mauret (L. B.) 72 • Henri Guérin (Henri Guérin) 78 • Église Notre-Dame, Lorris (Ph. S.) 80 • Louis-René Petit (Ph. S.) 84 • Cathédrale Sainte-Croix, Orléans (Ph. S.) 92 • Cathédrale Saint-Louis, Blois (L. B.) 96 • Église Saint-Étienne, Beaugency (L. B.) 102 • Coco Texède 104 • Michel Caron (Ph. S.) 106 	
Inventaire		110
	Inventaire par artiste	112
	Inventaire par départements et par communes	123

Réalisation

Commissariat général :

Jean-François Lagier, directeur du Centre international du Vitrail

Commissariat scientifique et artistique :

Philippe Saunier, conservateur régional des Monuments Historiques adjoint
avec la participation de :
Lionel Bergatto, conservateur du patrimoine à la DRAC Rhône-Alpes

Organisation et montage de l'exposition à Chartres :

Centre international du Vitrail, avec le concours technique de la Ville de Chartres et de l'atelier d'encadrement du musée des Beaux-Arts

Reportage photographique :

Henri Gaud

Auteurs du catalogue :

Philippe Saunier, conservateur des Monuments Historiques adjoint, Lionel Bergatto, conservateur du patrimoine

Conception pour l'édition :

Jean-François Lagier, directeur du Centre international du Vitrail

Maquette, mise en page :

Éditions Gaud

Impression :

Imprimerie Néo-Typo, Besançon

ISBN : 2-9515785-5-5

Crédits photographiques :

À l'exception des photographies mentionnées ci-après, l'ensemble des photographies de l'ouvrage ont été réalisées par Henri Gaud et portent le copyright © Centre international du Vitrail.

Photographies réalisées par d'autres photographes :

pp. 16 : Jacques Loire

pp. 20-21 : Robert Malnoury

pp. 22-23 : Gilles Abegg

pp. 26, 84-85, 90-91 : Louis-René Petit

pp. 60 : Véra Cardot

pp. 78-79 : Henri Guérin

pp. 102-103 : Philippe Saunier

pp. 104-105 : Coco Texède

pp. 106-107-108-109 : Michel Caron

Remerciements

Cet ouvrage a été publié à l'occasion de la présentation à Chartres, au Centre international du Vitrail, de l'exposition « Les couleurs de la lumière, le vitrail contemporain en région Centre 1945-2001 », du 28 avril 2001 au 31 mars 2002, réalisée par le Centre international du Vitrail avec le concours de la région Centre, de la Direction régionale des Affaires culturelles du Centre, du conseil général d'Eure-et-Loir et de la Ville de Chartres.

La Fondation d'entreprise Gaz de France et le centre EDF-GDF SERVICES Chartres Eure-et-Loir ont généreusement subventionné cette manifestation. Nous rendons hommage et remercions tout particulièrement Monsieur Pierre Gadonneix, président de Gaz de France, Madame Élisabeth Delorme, secrétaire générale de la Fondation d'entreprise Gaz de France, et Monsieur Jean-Pierre Chateau, directeur d'EDF-GDF SERVICES Chartres Eure-et-Loir; partenaires fidèles du Centre international du Vitrail, pour leurs actions de mécénat en faveur du vitrail contemporain.

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 de cette manifestation :

Monsieur Jean-Claude Pompougnac, directeur des Affaires culturelles du Centre
Monsieur Alain Rafesthain, président du conseil régional du Centre
Monsieur Martial Taugourdeau, sénateur, président du conseil général d'Eure-et-Loir
Monsieur Jean-Pierre Gorges, maire de Chartres
Monsieur Jean-Louis Guillain, ancien maire de Chartres

Monsieur Marc Botlan, conservateur régional des Monuments Historiques
Monsieur Philippe Saunier, conservateur régional des Monuments Historiques adjoint
Monsieur Lionel Bergatto, conservateur du patrimoine (Direction régional des Affaires culturelles de Rhône-Alpes)
Monsieur Serge Couprie, directeur de la Culture au conseil régional du Centre
Monsieur Gunther Ludwig, conseiller technique musées, arts plastiques et métiers d'art à la direction de la Culture du conseil régional du Centre

Monsieur Maurice Hamon, directeur des relations générales à la Compagnie de Saint-Gobain

Les artistes, prêteurs privés et publics, institutions et musées, sans lesquels n'auraient pu être présentées les collections d'œuvres originales, maquettes, cartons, vitraux, dessins, sculptures, peintures 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 d'inventaire, de préparation et de réalisation de l'exposition et du catalogue :

Didier Alliou, Jean-Louis Aurat, Philippe Bardelot, Anne-Isabelle Berchon, François Bertrand, Père Pierre Bizeau, Michel Blanc-Garin, Dominique Bony, Jacques Bony, Marc Botlan, Jean-Marie Braguy, Caroline des Buttes, Michel Caron, Claire Carrillon, Pierre Carron, François Chapuis, Agnès de Charon, Véronique Chaussé, Pierre Chevalley, Vincent Cochet, Hervé Debitus, Daniel Desprès, Dominique Duchemin, Michel Durand, Père Karl Elsener, Jean-Dominique Fleury, Bernard Foucher, Henri Guérin, Sophie Guérin-Gasc, Jean-François Guillin, Yvan Guyet, Hervé Joubaux, Jacques Juteau, Mireille Juteau, Claudine Lagoutte, Marie-Jehanne du Lau, Anne Le Chevallier, Guy Le Chevallier, Monsieur Ledésert, Philippe Lejeune, M. Lepain, Pierre Lesens, Bruno Loire, Jacques Loire, Robert Malnoury, Vincent Maroteaux, Jean Mauret, Dominique Menanteau, Catherine Menu, Dominique Moiselet, Jacques Moulin, Père Pio Murat, Jean-Daniel Pariset, Louis-René Petit, Bruno de Pirey, Patrick Ponsot, Laurent Rabaté, Père Etienne Ricaud, André Ropion, Gilles Rousvoal, René Rouvière, Arnaud de Saint-Jouan, Béatrice Sarno, Coco Texède, Nadine Thiélin, Robert Tillier, Père André Tostain, Paul Trouilloud.

Bibliographie générale

Le vitrail en Lorraine du XII^e au XIX^e siècle [collectif], Pont-à-Mousson, Éditions Serpenoise, 1983.

Le vitrail français contemporain, catalogue d'exposition (Chartres, CIV) par Françoise Perrot, Lyon, La Manufacture, 1984.

L'Harmonie des verres (Karl-Martin Hartmann, Florian Lechner, Udo Zembok, Michel Caron, Henri Guérin, Louis-René Petit), catalogue d'exposition (Saverne, château des Rohan, 19 octobre – 24 novembre 1991), Chartres, Centre international du Vitrail, 1991.

L'Art sacré au XX^e siècle en France [collectif], catalogue d'exposition (Boulogne-Billancourt, musée municipal, Le Temps des chantiers, 22 janvier – 31 mars 1993), Thonon-les-Bains, Présence du Livre, 1993.

Le Vitrail suisse contemporain, catalogue d'exposition (Romont, musée suisse du vitrail: 17 mars – 3 novembre 1996, et Einsiedeln, abbaye: 16 mars – 19 mai 1996), Wabern-Bern, Benteli Verlags AG, 1996.

Genèse, catalogue d'exposition (Chartres, 20 mars – 24 mai 1999), Chartres, Centre international du Vitrail, 1999.

Lumières en éclat. Art et espace de lumière du XX^e siècle, catalogue d'exposition (Chartres, 9 octobre 1999 – 23 septembre 2000), Chartres, Centre international du vitrail, 1999.

Sculpter la lumière. Le vitrail contemporain en Bretagne (1945-2000), catalogue d'exposition (Chartres, Centre international du Vitrail: 7 octobre 2000 – 16 avril 2001),

Anne-Marie Charbonneaux et Norbert Hillaire, *Architectures de lumière. Vitraux d'artistes 1975-2000*, éditions Marval, Paris, 2000.

Jules Géro, *Bibliographie du vitrail français*, préface de Louis Grodecki, Paris, La Porte étroite, 1983.

Jean-François Lagier, « Le vitrail de création à la fin du XX^e siècle », *Chroniques d'art sacré*, Centre national de Pastorale liturgique, comité national d'Art sacré, n° 62, 2000, p. 7-9.

Natalie Loire, « Les vitraux en dalle de verre en France, des origines à 1940 », *Histoire de l'art*, n° 8, 1989, p. 39-48.

Georges Mercier, « Du vitrail abstrait au mur de lumière », *L'œil*, n° 43-44, juillet-août 1958, p. 22-29.