



CENTRE INTERDIOCÉSAIN DU PATRIMOINE ET DES ARTS RELIGIEUX

OBSERVER, COMPRENDRE ET CONSERVER LES VITRAUX DES ÉGLISES PAROISSIALES

LE PATRIMOINE RELIGIEUX, UN PATRIMOINE QUI FAIT SENS

















avec le soutien :







TABLE DES MATIÈRES

| 1. | Introduction | 7 |
|----|--|----|
| 2. | Petite histoire du vitrail ancien (Moyen Âge – Temps Modernes) | 11 |
| | 2.1. Approche technique : les couleurs et la grisaille | 12 |
| | 2.2. Quelques vestiges anciens | 13 |
| | 2.3. Le vitrail roman | 13 |
| | 2.4. Suger de Saint-Denis | 14 |
| | 2.5. La maturité du XIII ^e siècle | 14 |
| | 2.6. Le maniérisme du XIV ^e siècle | 15 |
| | 2.7. Au XV ^e siècle, l'influence de la peinture | 17 |
| | 2.8. Le vitrail de style Renaissance au début du XVIe siècle | 18 |
| | 2.9. Déclin du vitrail à l'époque baroque | 19 |
| 3. | L'art du vitrail aux XIX° et XX° siècles, quels enjeux | |
| | pour notre patrimoine ? | 23 |
| | 3.1. Importance et variété des vitraux des XIX ^e | |
| | et XX ^e siècles conservés en Belgique | 24 |
| | 3.2. L'étude des vitraux des XIX ^e et XX ^e siècles conservés en Belgique | 29 |
| 4. | Pourquoi les églises ont-elles des vitraux ? | |
| | Un parcours théologique | 35 |
| | 4.1. Une théologie de la lumière | 36 |
| | 4.2. Une théologie de la couleur | 38 |
| | 4.3. Une théologie de l'image | 39 |

| 5. La conservation du vitrail dans les églises paroissiales | | |
|--|----|--|
| 5.1. Éléments descriptifs et constitutifs d'un vitrail | 44 | |
| 5.2. Les dégâts aux vitraux et leurs causes | 51 | |
| 5.3. Que pouvez-vous faire ? | 57 | |
| 5.4. Quelques réflexes et quelques gestes simples | 65 | |
| 5.5. Le contrôle régulier de l'état sanitaire des vitraux | 68 | |
| 5.6. Faire appel à des spécialistes | 73 | |
| 5.7. Quand et pourquoi dépose-t-on un vitrail ? | 74 | |
| 5.8. Que fait-on dans un atelier de restauration ? | | |
| Le but et les principes des interventions | 75 | |
| 5.9. Quel type de protection ? | 78 | |
| 5.10. Comment documenter une restauration ? | 80 | |
| 6. La création contemporaine, une autre perspective | | |
| pour l'avenir des vitraux d'églises | 83 | |
| 6.1. Devenir passeur de sens. Le devoir patrimonial. | | |
| Le cas de la cathédrale Saint-Paul | 84 | |
| 6.2. Apprivoiser la lumière – le défi d'une cathédrale – | | |
| Saint-Paul à Liège | 88 | |
| 6.3. Magnifier vos yeux pour la cathédrale Saint-Paul à Liège! | 93 | |
| 7. Conclusion | | |
| 8. Glossaire | | |
| 9. Colophon | | |
| 10. Contacts utiles | | |



INTRODUCTION Christian Pacco, Administrateur-déléqué du CIPAR

Capricieux, rusé, pactisant avec les insaisissables fluctuations de l'heure, de la clarté et des saisons pour s'échapper sans cesse, le vitrail est la forme la plus sauvage de l'art, la plus imprévisible. Le vitrail n'est que folie, métamorphose, floraison illusoire, jeu d'alques échevelées dans une rivière de lumière!

Bernard Tirtiaux

Le vitrail confronte le geste créateur d'un artiste à l'éclat de la lumière. Lorsque la lumière est assimilée à la splendeur divine, le vitrail devient le lieu de rencontre d'une composition humaine qui ne peut exprimer sa quintessence qu'en étant traversée par la lumière de Dieu. L'art du vitrail devient un art chrétien par excellence.

À toute époque, l'art du vitrail a permis d'isoler l'espace ecclésial du monde profane tout en laissant pénétrer la lumière. Cette barrière translucide contribue à faire de l'église une maison de Dieu, un espace qui transcende la matérialité terrestre, une antichambre du paradis.

Aujourd'hui encore, la création artistique reste vivante dans le domaine de l'art verrier, témoignant de la fascination qu'exerce toujours le jeu mouvant des couleurs et de la lumière.

Le cinquième ouvrage du CIPAR aborde la conservation, l'entretien et la restauration des vitraux dans les églises paroissiales (fig. 1). Comme les précédentes publications, il est destiné d'abord aux responsables de l'entretien et de la valorisation de ces églises, fabriciens, desservants et gestionnaires communaux. Cependant, tout amateur de patrimoine religieux pourra y trouver des informations pertinentes et un intérêt artistique.



Fig. 1. Liège, église Saint-Jacques, chapelle Saint-Antoine, vitrail de l'Arbre de Vie, détail avec Esaïe et David, maître-verrier Joseph Osterrath, vers 1890. Photo © Urbanisme ville de Liège - J-P ERS

Dans une première partie de l'ouvrage, il nous a semblé important de donner un aperçu historique de l'art du vitrail et de caractériser l'évolution des formes au cours des temps. Un chapitre est consacré à la production des XIX° et XX° siècles. C'est en effet de cette époque que date la majorité des vitraux présents dans les églises de Wallonie. Les vitraux sont des œuvres fragiles qui ont sans doute moins résisté aux affres du temps et qui, jusqu'à nos jours, ont fait l'objet de restauration, de remplacement ou de renouvellement.

Au-delà de l'histoire des formes, il y a celle du sens. C'est ce que nous abordons dans le deuxième chapitre. Pourquoi les grandes et lumineuses constructions gothiques se sont-elles parées de parois historiées et colorées? "Moi, je suis la Lumière du monde" (Jn 8, 12). Cette parole du Christ a marqué la conception des églises médiévales et reste la clef de compréhension du vitrail jusqu'à notre époque.

L'ouvrage devient ensuite plus pratique, le vitrail est décrit sous ses aspects techniques (fig. 2). Les différentes causes d'altération sont identifiées et des traitements de conservation sont proposés. Comme pour tous les domaines de l'art religieux, il convient de bien faire la différence entre les mesures préventives et les interventions de restauration, et distinguer les gestes que peuvent ou doivent poser les responsables locaux de ceux qui nécessitent l'intervention d'un professionnel. Guetter les dégradations et éviter l'aggravation des détériorations : voilà la responsabilité première de ceux aui veillent sur une éalise.

Pour la conception et la réalisation de cet ouvrage, le CIPAR a bénéficié de la collaboration décisive de l'IRPA et du Comité wallon pour le Vitrail. Différents témoins et spécialistes complètent la rédaction de cet ouvrage. Qu'ils soient tous chaleureusement remerciés pour le partage de leur savoir.



Fig. 2. La Gleixhe, église Saint-Lambert, vitrail abstrait, détail, 1971.



PETITE HISTOIRE DU VITRAIL ANCIEN

Christian Pacco, Administrateur-délégué du CIPAR

(MOYEN ÂGE - TEMPS MODERNES)

Les définitions du vitrail sont nombreuses, au risque d'être trop limitatives. Il s'agit en effet d'un art toujours très vivant aujourd'hui et qui ne cesse d'explorer de nouvelles voies technologiques et esthétiques. Reprenons ici la proposition de Jean Lafond, un des premiers historiens du vitrail : Le vitrail est une composition décorative qui tire son effet de la translucidité de son support². Cet énoncé permet d'inclure des compositions qui font appel à d'autres supports que le verre et le plomb* et qui apparaissent dans l'art contemporain.

Cette définition fait appel à deux notions fondamentales : la lumière et la couleur. La lumière est un élément variable, à la fois dans l'espace et dans le temps. Cela impose de tenir compte de l'emplacement de l'œuvre pour en comprendre toute la portée plastique et spirituelle.

Historiquement, le travail du vitrail est intimement lié à l'art gothique dont il exprime toute la quintessence. L'art gothique est né et s'est développé dans le Nord de l'Europe, en Île-de-France, en Allemagne et en Angleterre. C'est donc dans ces régions que s'épanouit le vitrail à partir du XIIe siècle.

2.1. APPROCHE TECHNIQUE

Le vitrail traditionnel comporte trois éléments : le verre coloré ou non, le plomb et les armatures. L'utilisation et la combinaison de ces trois éléments ont évolué dans le temps. L'utilisation du plomb pour assembler des morceaux de verre n'apparaît au plus tôt qu'au VIIe siècle. Avant cela, les verres étaient sertis dans du bois ou dans du stuc.

Le plomb est un métal résistant qui a l'avantage d'être assez souple et malléable. Il est façonné en baguettes dont la section a la forme d'un H. Au début de l'utilisation du plomb, les baguettes étaient assez épaisses. La présence du plomb constitue dès lors un élément très visible dans la composition. Il faut donc en tenir compte comme étant un élément constitutif du dessin et pas seulement pour son rôle fonctionnel (fig. 3).



Fig. 3. Saint-Denis, basilique Saint-Denis, vitrail des allégories de saint Paul, détail d'un médaillon : Le Christ entre l'Eglise et la Synagogue, XII° siècle. Ce vitrail illustre les sept dons dispensés par l'Esprit et dont le Christ assure cohérence et finalité. La composition est structurée par le jeu des plombs qui forment un ensemble de cercles reliés et centrés sur le Christ. Photo © Wikipédia

Un panneau de verres assemblés avec des languettes de plomb constitue une pièce fragile en raison du poids du verre et de la malléabilité du plomb. Il n'est donc pas possible de réaliser de grandes surfaces. La baie est scandée par une série de barres de fer appelées barlotières*, entre lesquelles les différents panneaux de vitrail sont maintenus.

Les couleurs et la grisaille

Les couleurs sont obtenues en ajoutant des oxydes métalliques dans la masse de verre en fusion. C'est ainsi que le bleu est réalisé avec de l'oxyde de cobalt ou de manganèse, le rouge avec de l'oxyde de cuivre ou le jaune avec de l'oxyde d'argent. Au début, chaque morceau de verre est monochrome. Mais l'évolution des techniques, entre autres l'utilisation du jaune d'argent*, va permettre d'appliquer différentes couleurs sur un même verre.

Parmi ces techniques, il faut citer la grisaille* qui semble aussi ancienne que celle du vitrail. Il s'agit d'un pigment (oxyde de fer) qui est appliqué au pinceau sur le verre. Ensuite, ce verre est porté à température de ramollisse-

ment. Les traits de grisaille sont ainsi incorporés dans le verre (fig. 4).



Fig. 4. Chartres, cathédrale Notre-Dame, vitrail du Bon Samaritain, détail : Le Christ raconte la parabole à un docteur de la Loi, XIIII siècle. Les visages, les chevelures, les vêtements, les éléments architectoniques et les draperies sont dessinés à la grisaille. Photo © Wikipédia

2.2. QUELQUES VESTIGES ANCIENS

On conserve peu de traces de vitraux antérieurs au XIIe siècle. On sait par plusieurs textes qu'il y avait à Sainte-Sophie de Constantinople (VIe siècle), des baies comportant des éléments translucides colorés. À l'éalise Saint-Vital de Ravenne, on a retrouvé une cive, c'est-à-dire une pièce ronde, sur laquelle est représenté à la grisaille un Christ en Majesté cerné de l'alpha et de l'oméga, datant peut-être aussi du VI^e siècle. En Allemagne, à l'abbave de Lorsch, c'est également une tête de Christ que l'on retrouve sur un fraqment de vitrail daté du IXe siècle par les historiens.

2.3. LE VITRAIL ROMAN

Les plus anciens vitraux connus et encore en place sont ceux de la cathédrale d'Augsbourg (fig. 5). Datés du début du XII^e siècle, ils figurent des prophètes. S'ils sont les plus anciens conservés, il faut toutefois remarquer que la structure de la composition et le jeu des couleurs témoignent d'une technique parfaitement maîtrisée. Ce n'est certainement pas un coup d'essai, il devait y avoir des précédents.

Les caractéristiques de ces vitraux relèvent de l'esprit roman. Les personnages sont présentés frontalement dans une attitude figée et hiératique. Ils remplissent toute la baie. Il s'agit d'une image symbolique plutôt que narrative, qui exprime davantage une présence qu'un personnage en action. Le décor est simple et stylisé, les coloris peu variés. L'ensemble est assez clair. En effet, le vitrail doit s'adapter à un édifice roman, dont les ouvertures étroites restreignent la luminosité.



Fig. 5. Augsbourg, cathédrale de la Visitation, vitrail Le Prophète Osée, XII° siècle. Photo © Wikipédia

La cathédrale de Chartres abrite le célèbre vitrail de Notre-Dame de la Belle Verrière (fig. 6) qui est l'un des rares éléments qui aient survécu à l'incendie de l'édifice roman de 1194. Il a été réinséré dans un ensemble plus grand au début du XIIIe siècle. Il s'agit d'une Sedes Sapientiae, une Vierge en majesté, elle-même trône pour l'Enfant. La Vierge est vêtue d'un manteau bleu. Ce bleu encore appelé «bleu roman», est très clair, comme cela devait l'être dans une cathédrale romane aux baies relativement étroites et contraste avec le bleu plus foncé qui caractérise les verrières* du XIIIe siècle. Ces deux exemples montrent que l'art du vitrail repose déjà sur une longue expérience lorsqu'il se développe de façon magistrale dans les baies des édifices gothiques.





Fig. 6. a-b Chartres, cathédrale Notre-Dame, vitrail *Notre-Dame de la Belle Verrière*, XII^e et XIII^e siècles. Photos © Wikipédia

En Belgique, plus de 200 morceaux de vitraux ont été retrouvés dans la crypte de l'église Saint-Eloi d'Eine lors de travaux en 1970. La corrosion des verres rend l'iconographie indéchiffrable. Ils dateraient du XII^e siècle.

A l'ancienne abbaye de Stavelot, une campagne de fouilles de 1979 à 1981 a révélé également des morceaux de vitraux parmi lesquels des têtes en grisaille se dégagent. Au niveau du dessin, elles peuvent aisément être rapprochées de l'autel portatif roman de Stavelot qui date de 1150-1160.

2.4. SUGER DE SAINT-DENIS

Dans l'histoire du vitrail, une place particulière revient à Suger, l'abbé de Saint-Denis. Certes Suger n'est pas l'inventeur de l'art gothique. Avant lui, tous les éléments architecturaux qui vont constituer le gothique existaient déjà. Par contre, il va en tirer le maximum de possibilités et surtout il va les utiliser dans une optique bien particulière. De plus, Suger va beaucoup écrire et consigner dans des notes le sens qu'il veut donner à sa démarche.

Pour l'abbé Suger, Dieu est comme la lumière. Toute sa recherche vise à faire entrer un maximum de lumière dans l'édifice. L'utilisation de l'arc brisé et de la croisée d'ogive, plus tard des arcs-boutants, aura pour but d'alléger les pressions exercées sur les murs. Ceux-ci peuvent disparaître et laisser la place à de grandes baies qui inondent la cathédrale de lumière que Suger veut colorée, riche, scintillante de mille couleurs, comme les plus belles pièces d'orfèvrerie qui fleurissent à cette époque, couvertes de pierres précieuses. Suger fait de l'église une véritable Jérusalem céleste, telle que Jean, l'auteur de l'Apocalypse, la décrit au chapitre 21 du dernier livre du Nouveau Testament.

L'art du vitrail va alors se développer de façon considérable et atteindre sa maturité au XIII^e siècle, par exemple à Bourges, à Chartres ou à la Sainte-Chapelle de Paris. Un élément emblématique apparaît dans l'architecture gothique : la rose. C'est à Saint-Denis que Suger place au centre de la façade une baie ronde, prototype d'un genre de fenêtre qui marque l'architecture gothique. Comme les ouvertures des nefs, les roses se colorent d'un subtil jeu de lumière.

2.5. LA MATURITÉ DU XIII^E SIÈCLE

Les premières verrières gothiques se caractérisent par un ensemble d'éléments qui tranchent avec les exemples romans. La composition s'inscrit progressivement dans une architecture de plus en plus élancée, toute en hauteur. Elle rassemble de nombreuses petites scènes superposées qui se lisent de bas en haut. L'ensemble devient narratif et enchaîne une succession d'images qui racontent des épisodes des écritures ou de vies de saints. La baie constitue un ensemble iconographique autonome. Les cellules superposées ou disposées en quinconce sont reliées entre elles par des motifs décoratifs végétaux.

D'un point de vue stylistique, les attitudes deviennent plus souples, les postures des personnages plus alertes, les vêtements plus fluides ; il y a une recherche d'un plus grand naturalisme. Les fenêtres s'agrandissant, les couleurs vont pouvoir se foncer sans nuire à l'éclairage de l'édifice. Le bleu, en particulier, va devenir plus intense. La palette du verrier s'enrichit et se

nuance. Le bleu et le rouge dominent, mais apparaissent aussi de nouvelles couleurs, des verts olive ou verts émeraude, des rouges carmin, des mauves. Le naturalisme qui se manifeste dans les personnages se constate également dans le décor où les éléments de végétation sont importants.

Si Saint-Denis est le point de départ, vers 1140, de cette nouvelle façon de construire et de valoriser la lumière, c'est à la Sainte-Chapelle (fig. 7), construite cent ans plus tard par Louis IX - saint Louis - que l'art du vitrail atteint son sommet. La chapelle est édifiée pour recevoir la couronne d'épines acquise par le roi, devenant ainsi un véritable reliquaire de verre et de couleur.

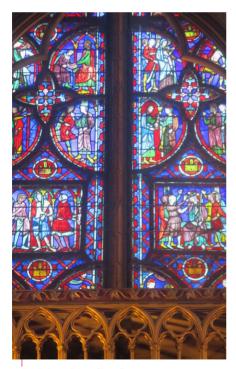


Fig. 7. Paris, Sainte-Chapelle, vitrail *Le couronnement d'épines*, 1243-1248. Photo © Wikipédia

2.6. LE MANIÉRISME DU XIVE SIÈCLE

Après cette période de maturité du vitrail gothique, l'art verrier évolue vers plus de raffinement, plus de préciosité. Le XIV^e siècle est une période très contrastée. D'une part, c'est un siècle de malheurs avec le début de la guerre de Cent Ans en 1337 et la terrible épidémie de peste de 1348, il s'agit aussi d'une période de refroidissement climatique à l'origine de pénurie alimentaire. Dans ces circonstances difficiles, les villes sont le théâtre de troubles sociaux parfois violents.

Mais d'autre part, le XIVe siècle voit aussi l'essor de certaines régions où se développe une nouvelle élite faite de commerçants qui prospèrent. C'est particulièrement le cas de la Toscane et de la Flandre. Comme la peinture, le vitrail reflète les sentiments d'une nouvelle classe de commanditaires, des bourgeois qui goûtent aux plaisirs de la vie, au plaisir des formes, de ce qui flatte les sens mais aussi de ce qui louange leur personne et encense leur réussite.

Émerge alors un art courtois, maniéré, gracieux, qui soigne le geste et le décor, mais où l'élément flatteur prime sur le côté spirituel. L'architecture aussi se complexifie en se raffinant.

Dans ce contexte, la palette de couleur des verres s'éclaircit. La lumière rentre en abondance dans les édifices, illuminant d'une coloration subtile colonnes et colonnettes qui forment des réseaux plus complexes sur les voûtes. Les figures sont plus grandes, plus allongées. Elles peuvent occuper toute la baie qui n'est plus cloisonnée en différents modules. Les personnages prennent des allures élégantes et déhanchées comme dans la sculpture. Dans le décor, les motifs végétaux disparaissent au profit d'éléments architecturaux. Les personnages sont mis en valeur par un cadre architectural, avec des niches gothiques, des pinacles, des fleurons, ... Enfin, des éléments d'héraldique apparaissent, signalant l'importance des commanditaires qui veulent se mettre en évidence.

Certaines innovations techniques apparaissent à cette époque. La principale d'entre elles est l'utilisation du iaune d'argent. Il s'agit d'un mode de coloration du verre qui s'obtient en appliquant de l'oxyde d'argent sur la surface du verre et en recuisant légèrement celui-ci. L'oxyde pénètre à l'intérieur du verre en lui conférant un éclat jaune très intense qui donne beaucoup de luminosité aux verrières. Cette technique permet aussi de colorer en jaune certaines parties d'un verre sans devoir pratiquer de découpes. Le jaune d'argent (fig. 8) est alors utilisé pour souligner les costumes et les chevelures ou pour rehausser les éléments d'architecture qui mettent les personnages en valeur.

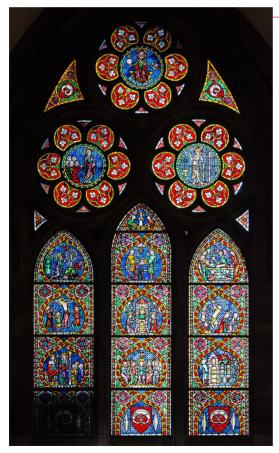


Fig. 8. Fribourg-en-Brisgau, cathédrale Notre-Dame de Fribourg, fenêtre des boulangers dans l'allée nord de la nef, vers 1320-1330. Photo © Wikipédia

2.7. AU XV^E SIÈCLE, L'INFLUENCE DE LA PEINTURE

À partir du XV^e siècle, on assiste à une réaction contre ce style maniéré et une évolution vers une composition plus naturaliste. Vers 1450, Jacques Cœur, un riche commerçant et banquier de Bourges, fait construire une chapelle sur le flanc de la cathédrale Saint-Etienne qu'il agrémente de vitraux dont l'un d'eux représente l'Annonciation. Cette grande verrière va nous servir d'exemple pour décrire l'art de cette période.

Nous sommes à l'époque des Primitifs flamands dont l'influence sera majeure sur les maîtres-verriers.

La peinture flamande retourne à une formulation à nouveau réaliste en introduisant la perspective dans la composition, en la situant dans un environnement architecturé.

Nous pouvons comparer le vitrail de l'Annonciation (fig. 9) placé dans la chapelle de Jacques Cœur en 1450 à la Vierge au Chancelier Rolin peint par Jan Van Eyck en 1436 (fig. 10). On y trouve de nombreuses similitudes comme la disposition des personnages dans l'espace architectural, la mise en perspective, la préciosité des vêtements, la délicatesse du dessin, le raffinement des chevelures et des postures et plus largement, une atmosphère de sérénité mais aussi de luxe et d'opulence.

Il faut d'ailleurs noter que la composition architecturale dans le vitrail ne tient plus compte de la division de la baie. La scène déborde des meneaux*, pour couvrir l'ensemble de la fenêtre. La composition devient un véritable tableau qui se déploie sur l'entièreté de l'ouverture.

Signalons enfin un élément important dans ce vitrail, comme dans la peinture de l'époque : le rôle du mécénat. Les familles, les corporations, les confréries rivalisent pour offrir des vitraux ou des œuvres d'art, comme objets de dévotion mais aussi comme faire-valoir. La présence des saints patrons des commanditaires, ici saint Jacques et sainte Catherine, témoignent à la fois de la piété du couple, mais aussi de sa fortune et de son prestige.



Fig. 9. Bourges, cathédrale Saint-Étienne, chapelle de Jacques Cœur, vitrail de l'Annonciation, vers 1450. Photo © Wikipédia



Fig. 10. Paris, Musée du Louvre, La Vierge au Chancelier Rolin, Jan Van Eyck, 1436. Photo © Musée du Louvre.

D'un point de vue technologique, les verriers utilisent dorénavant le diamant pour découper les verres plutôt que le fer rougi à la flamme. Cette méthode rend les découpes plus précises et permet aussi de réaliser des incrustations dites «en chef-d'œuvre»* au sein même d'une plaque de verre. De nombreux exemples sont visibles dans le vitrail de la cathédrale d'Évreux (fig. 11), entre autres dans le traitement des auréoles.



Fig. 11. Évreux, cathédrale Notre-Dame, chapelle de la Mère de Dieu, vitrail Rencontre d'Anne et Joachim à la porte dorée, XIV[®] siècle. Photo © Wikipédia

2.8. LE VITRAIL DE STYLE RENAISSANCE AU DÉBUT DU XVI^E SIÈCLE

Entre la fin de la guerre de Cent Ans en 1450 et le début des guerres de religion en 1530, l'Europe connaît globalement une période d'accalmie politique et donc de prospérité économique propice à la production d'œuvres d'art, en particulier religieuses.

Sous l'influence de la gravure, les formes de la Renaissance nées en Italie un siècle plus tôt apparaissent dans le vitrail et cela bien avant qu'elles n'investissent l'architecture dont les principes restent médiévaux. Cela donne un résultat paradoxal : un vitrail dont la formulation stylistique relève de l'art de la Renaissance et qui est enchâssé dans une structure architecturale plus ancienne.

Au XV^e siècle, la composition se joue des meneaux et remplit l'ensemble de la fenêtre. Le remplage* gothique flamboyant contraste avec un décor Renaissance qui fait appel au vocabulaire de l'Antiquité (putti, guirlandes, coquilles, balustres, occuli, rinceaux ou pilastres et frontons).

La technique accorde une part croissante au dessin avec comme conséquence une disparition du rôle graphique des plombs. La sanguine, qui permet un dessin plus doux que la grisaille, est utilisée pour le rendu des carnations traitées de manière plus subtile. L'influence du maniérisme italien se constate également dans l'importance donnée au corps humain. Les nus étalent leurs muscles en se contorsionnant et les visages tendent parfois à la caricature (fig. 12).

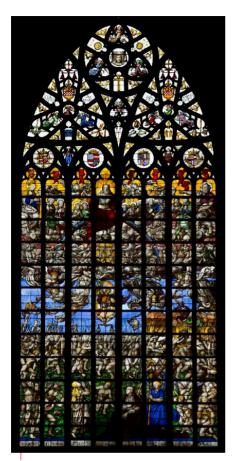


Fig. 12. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, vitrail du *Jugement dernier*, 1528. Photo © KIK-IRPA, Bruxelles

Fig. 13. · Liège, église Saint-Jacques, vitrail offert par le prince-évêque Evrard de la Marck, Nicolaas Rombouts, 1525. Photo © KIK-IRPA, Bruxelles

En Belgique, les églises n'ont pas conservé d'exemples significatifs de vitraux médiévaux. Par contre, il persiste de beaux témoins de l'art verrier de la Renaissance. Les vitraux du chœur de l'église Saint-Jacques à Liège sont offerts par des membres des familles de . Hornes et de la Marck. Le donateur en prière apparaît comme le sujet principal de la composition. S'il faut y voir une évidente volonté de valorisation personnelle, cette attitude est aussi à mettre en rapport avec la Devotio moderna, un courant spirituel qui se développe dans l'Europe du Nord à la fin du Moyen Âge. La spiritualité prend une tournure plus individuelle et plus intériorisée. La dévotion moderne valorise la prière personnelle et la méditation. Le commanditaire du vitrail se représente en position de prière, devant la Trinité pour Jacques de Hornes, devant la Vierge pour Marquerite de la Marck (fig. 13). Leur attitude de dévotion exemplaire offre un modèle de piété pour le spectateur. Cette mise en scène de dévotion côtoie la volonté d'afficher son prestige qui s'exprime par la richesse des tenues, de la décoration, des armoiries, du collier de la Toison d'or ...



À la cathédrale de Bruxelles, la valorisation personnelle devient un manifeste politique. Les vitraux commandés par Charles Quint sont réalisés notamment d'après des projets de Bernard van Orley (fig. 14). L'architecture à l'italienne est très ornementée, avec arc de triomphe, guirlandes, tondi, grotesques et moultes volutes.

Charles Quint et sa femme Isabelle de Portugal, en adoration devant Saint-Sacrement, sont accompagnés de leurs « saints » patrons. qui ne sont autres que leurs aïeux : Charlemagne et sainte Élisabeth de Hongrie. Dans cette image, trois couronnes impériales, coiffant la tête de Charles Quint, une sur la tête de Charlemagne et la même sur la tête de Dieu le Père sont présentes et se répondent. Charles Quint, par cette représentation, a la volonté de s'assimiler à son illustre prédécesseur Charlemagne, mais il souhaite également montrer qu'il tient sa fonction directement de Dieu. Charles Quint est distrait dans sa prière. Tournant les yeux vers le spectateur, il semble plus soucieux d'attirer le regard plutôt que de rendre grâce à Dieu.

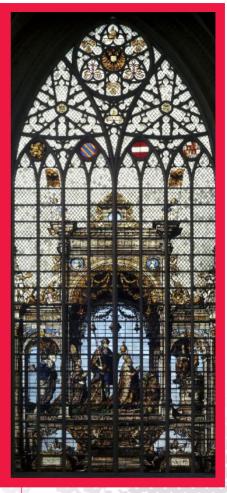


Fig. 14. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, vitrail de Charles Quint et son épouse Isabelle de Portugal, Jean Haeck d'après les projets de Bernard Van Orley, 1537. Photo © KIK-IRPA. Bruxelles

2.9. DÉCLIN DU VITRAIL À L'ÉPOQUE BAROQUE

Après cette période de gloire au XVI° siècle, l'art du vitrail connaît un sérieux déclin. En règle générale, le vitrail ne fait pas partie de l'arsenal décoratif baroque. L'art baroque est très coloré en lui-même et demande une lumière blanche pour être mis en valeur. Au rang des exceptions, citons les verrières que les archiducs Albert et Isabelle font placer à la cathédrale de Bruxelles et qui se situent encore dans la tradition des siècles précédents.

Au XVIII^e siècle, on assiste même à un rejet du vitrail dont l'iconographie n'est plus comprise. Beaucoup vont disparaître et être remplacés par de grandes verrières transparentes. Le siècle des lumières, dans sa rationalité, préfère une lumière blanche et homogène.

Il faut attendre le début du XIX^e siècle et l'engouement romantique pour le Moyen Âge pour assister à un nouvel essor de l'art du vitrail, qui sera particulièrement prolifique.

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

- Sous la direction de HÉROLD, M. et DAVID, V., Vitrail V° XXI° siècle, 2014.
- Magie du verre (cat. exp., Bruxelles, galerie CGER, 15 mai-13 juillet 1986), Bruxelles, 1986.
- LAFOND, J., Le vitrail, origines, techniques, destinées, 3° éd. Mise à jour par Françoise Perrot, Lyon, 1988.
- PERROT, F. et GRANBOULAN, A., Vitrail. Art de lumière, Paris, 1991.
- TIRTIAUX, B., Le passeur de lumière, 1992.



L'ART DU VITRAIL AUX XIX^e ET XX^e SIÈCLES, QUELS ENJEUX POUR NOTRE PATRIMOINE?

Isabelle Lecocq, Docteur en histoire de l'art (IRPA, Bruxelles)

Aux XIXe et XXe siècles, comme à d'autres époques, le vitrail perpétue la mémoire de généreux donateurs et des familles actives dans les paroisses, tout en étant le complément essentiel de l'architecture et du décor des édifices. Les vitraux ne fonctionnent iamais seuls. Ils sont concus comme des éléments d'un tout, en harmonie avec le décor intérieur et le mobilier. Leur étude est indissociable de celle de leur environnement immédiat avec lequel ils entrent en résonance, aux points de vue esthétique, stylistique ou iconographique. Cet aspect ressort clairement, à Pepinster notamment, avec l'église Saints-Antoine-Ermite-et-Apolline, considérée comme l'exemple le plus complet, le plus important et le plus significatif de l'art religieux néo-gothique en province de Liège (fig. 15).

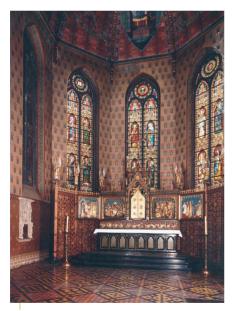


Fig. 15. Pepinster, église Saints-Antoine-Ermite-et-Apolline, vitraux de l'atelier Ladon et mobilier des ateliers Van Uytvanck et Goffaert. 1893-1899. Photo © KIK-IRPA, Bruxelles

Malheureusement, guère valorisé, le vitrail des XIXe et XXe siècles est souvent mal ou insuffisamment documenté et encore trop fréquemment malmené au fil des restaurations et des aménagements des édifices dans lesquels il prend place, quand il n'est pas tout simplement abandonné. Nous proposons ici quelques clés pour mieux comprendre les enjeux patrimoniaux de l'étude des vitraux des XIXe et XXe siècles en Belgique. Dans un premier temps, nous rendrons compte de l'importance et de la diversité des vitraux de cette période et, dans un second temps, nous montrerons comment ce pan particulièrement vulnérable du patrimoine belge est pris en charge pour son étude et sa protection.

3.1. IMPORTANCE ET VARIÉTÉ DES VITRAUX DES XIX^e ET XX^e SIÈCLES CONSERVÉS EN BELGI<u>O</u>UE

En Belgique, peu de vitraux sont antérieurs au milieu du XIX^e siècle. La raison en est bien simple. Si le vitrail a été un art majeur dans nos régions, particulièrement au XVI^e siècle, jusqu'au milieu du XVII^e siècle encore, il passe ensuite de mode et subit une éclipse de près d'un siècle. C'est dû à la recherche d'une luminosité maximale dans les édifices, dans l'esprit classique, puis néo-classique, et donc, au bannissement de la lumière colorée.

Un intérêt pour le vitrail est à nouveau tangible dès les années 1830, mais ce n'est vraiment qu'à partir des années 1850 que le vitrail est redéployé dans les édifices, parallèlement au développement du courant néo-gothique sous l'impulsion de l'architecte et décorateur Jean-Baptiste Bethune (1821-1894). Celui-ci avait le projet de faire renaître les arts du monde

chrétien médiéval et surtout l'art gothique du XIIIe siècle, considéré alors comme l'expression parfaite et aboutie de ce style. En 1855, il ouvre à Gand un atelier de vitrail dont il a été responsable pendant vingt ans. L'atelier vitrail de Bethune sera repris en 1875 par son élève et collaborateur Arthur Verhaegen (†1917), qui est intervenu notamment dans la réalisation des vitraux de l'église Saint-Jacques à Tournai (fig. 16), et en 1895, par Joseph Casier (1852-1925).

Par ailleurs, il faut savoir que dès le début du XIX^e siècle, la Belgique a bénéficié des recherches menées depuis la fin du XVIII^e siècle déjà, pour retrouver les techniques de la peinture sur verre, notamment par les manufactures de porcelaine de Sèvres et de Choisy. Le transfert technologique passe par les hommes, comme l'illustre le parcours de grandes personnalités de l'art du vitrail en Belgique : Capronnier. François Capronnier, père du célèbre Jean-Baptiste Capronnier, était peintre à la Manufacture royale de Sèvres ; il s'établit à Schaerbeek peu avant 1830 et obtient en décembre 1828 un brevet pour l'invention d'un nouveau procédé de peinture sur verre. Cette orientation de vitrail « peinture sur verre » est complémentaire à celle que pouvait avoir un de Bethune, exclusivement attaché au vitrail concu comme assemblage de verres colorés dans la masse, peints à la grisaille et assemblés au sein d'une résille de plomb.

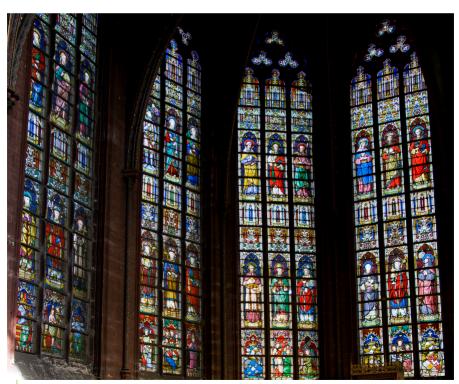


Fig. 16. Tournai, église Saint-Jacques, vue d'ensemble des vitraux du chœur, v. 1875-1880. Photo © KIK-IRPA, Bruxelles

Les vitraux produits en Belgique au XIX^e siècle

En Wallonie, le seul atelier actif dans la production de vitraux peints pendant le XIX^e siècle est l'atelier Osterrath, établi à Tilff depuis 1872. Son fondateur, Joseph Osterrath (1854-1898), s'est formé auprès de Bethune à Gand. Il s'était d'abord installé dans la ville de Xanten en Allemagne, qu'il quitte, après l'avènement de l'Empire allemand.

Joseph Osterrath, qui avait reçu l'enseignement de Bethune, est considéré comme un des plus fidèles disciples de celui-ci. Ses œuvres s'en ressentent clairement, avec une approche archéologique du style gothique, comme nous pouvons la voir notamment dans les vitraux de l'église Saint-Pholien à Liège (1898).

De nombreux vitraux étaient produits dans des ateliers flamands et bruxellois. Les grands centres flamands étaient Gand. Bruaes Anvers. À côté de l'atelier Bethune, à Gand, s'est imposé l'atelier Ladon, particulièrement important pour l'art du vitrail en Belgique. Gustave Ladon a ouvert son atelier en 1894, après avoir fait son apprentissage à l'école Saint-Luc, puis chez le baron Verhaegen; il a fourni notamment les vitraux de Saint-Antoine-Ermite-et-Apolline à Pepinster dont il a été question plus haut. À Bruges et à Anvers se sont installés de grands ateliers qui ont également travaillé dans le style néo-gothique, mais indépendamment de Bethune : à Anvers, l'atelier Stalins et à Bruges, les ateliers Dobbelaere et Coucke. Les ateliers Coucke sont actifs depuis 1860 et ils ont vitré plus de 175 églises en Belgique et à l'étranger, notamment l'église Saint-Hubert de Verviers, détruite récemment (fig. 17).

Nous devons à ces ateliers de nombreux vitraux en province de Namur et en province de Liège. Même si des écoles Saint-Luc ont été fondées à Bruxelles en 1882, les ateliers bruxellois seront déterminés par la voie ouverte par Capronnier et un mouvement plus éclectique, fondé notamment sur l'enseignement des Académies d'Art.



Fig. 17. Liège, église Saint-Denis, vitrail de la Décapitation de saint Denis, atelier Capronnier, v. 1850. Photo © I. Lecocq

L'atelier Capronnier se distingue non seulement par son rôle de pionnier, mais également par l'importance quantitative et qualitative de sa production. Par chance, un important fonds d'archives de l'atelier avec de nombreux cartons de vitraux (dessins préparatoires à l'échelle d'exécution) est conservé au KADOC (Documentatie- en Onderzoekscentrum voor Religie, Cultuur en Samenleving van de KU Leuven). L'atelier Capronnier nous honore des plus belles pages de l'art du vitrail au XIX^e siècle, entre autres, à Liège, les vitraux de l'église Saint-Denis (fig. 18) et de la collégiale Sainte-Croix, et à Tournai, les vitraux de la cathédrale.



Fig. 18. Verviers, église Saint-Hubert, vitrail de la Conversion de saint Hubert, v. 1872, atelier Coucke. Photo © I. Lecocq

Durant le XIX^e siècle, la production de vitraux s'internationalise

Les ateliers belges exportent leur production qui se trouve ainsi représentée à l'étranger, en Europe et même sur d'autres continents. Et parallèlement, les œuvres de firmes étrangères, principalement françaises et allemandes, sont importées en Belgique. Quelques exemples parmi d'autres : des vitraux de la firme Richard (Nancy) ornent l'église Saint-Luc à Flobecq et la

chapelle de Notre-Dame à la Rose de Lessines; des vitraux de la firme Mayer (Munich) décorent l'église de Dolhain; la firme Zettler (Munich) a placé des vitraux dans l'église de Wegnez (fig. 19), et Gsell-Laurent (Paris), à Huy.



Fig. 19. Wegnez, église Notre-Dame de Lourdes, détail du vitrail de l'*Annonciation*, atelier Mayer de Munich, vers 1911. Photo © KIK-IRPA, Bruxelles

Tradition, renouveau et modernité cohabitent dans les vitraux du XX° siècle

Jusqu'après la Seconde Guerre mondiale, une série d'ateliers conçoivent des vitraux d'inspiration religieuse. Ce sont principalement des ateliers flamands, notamment ceux de Coucke ou Ladon cités plus haut, mais également des ateliers qui se sont établis et développés à Bruxelles et en Wallonie. La firme Osterrath de Tilff n'est plus la seule à être active : les ateliers Wybo et Lechantre & Massy dans le Tournaisis, les firmes Comère & Capronnier,

Bertrand Bardenhewer et Edouard Steyaert et Spreters, à Bruxelles, pour ne citer qu'eux. Tous ces ateliers ont le plus souvent travaillé dans des styles historicistes : néo-gothique, néo-renaissance (fig. 20), néo-baroque, néo-rococo, que l'on retrouve également dans quantité d'œuvres anonymes.



Fig. 20. Liège, chapelle de l'ancien hôpital de Bavière, vitrail de l'Apparition de la Vierge à Bernadette Soubirou, atelier Osterrath, premier quart du XX* siècle. Photo © KIK-IRPA, Bruxelles

La modernité est introduite dès les années 1920 dans des œuvres où les nouveautés promues par la peinture moderne sont manifestes (fig. 21). Les principaux ateliers sont situés à Bruxelles, avec notamment ceux de Colpaert, Crickx et Vosh. Ces ateliers ont travaillé d'après leurs propres cartons ou d'après ceux d'artistes aux sensibilités diverses. Les voies traditionnelle et moderne se confondent parfois dans les réalisations d'un même atelier, selon que celui-ci travaillait d'après son fonds propre ou d'après les créations d'un artiste cartonnier.



Fig. 21. Bléharies, Saint-Aybert, chœur, Anges élevant l'hostie au-dessus des flammes du purgatoire, réalisation par Paul Leclerc en collaboration avec Charles de Bel, vers 1926. Photo © KIK-IRPA, Bruxelles

En Wallonie, l'art non figuratif a percé difficilement dans des édifices sacrés. L'action du chanoine Lanotte (1914-2010) dans les provinces de Namur et du Luxembourg a été déterminante pour ouvrir les églises aux créations artistiques contemporaines. Les principes qu'il a défendus se situent dans la droite ligne de la pensée du père Marie Alain Couturier (1897-1954) et du père Régamey (1900-1996) qui ont œuvré toute leur vie durant à favoriser l'introduction d'un « art vivant » dans les églises.

Pour mémoire, l'art non figuratif apparaît pour la première fois dans le vitrail en 1948, dans l'église des Bréseux en France, dans une série de vitraux conçus par Alfred Manessier. En Belgique, il faudra attendre 1958. Cette année-là, trois compositions abstraites du peintre Louis-Marie Londot sont placées dans le chœur de l'église Saint-Etienne de Waha. Elles présentent une combinaison de formes géométriques simples (fig. 22). Les grandes pièces de verre qui les composent sont colorées dans la masse et dépourvues de peinture : elles laissent apparaître la texture des verres, animée de bulles et de stries. Dès ce moment. les compositions à la figuration stylisée se développent également, avec des artistes comme André Blank et Zéphir Busine.



Fig. 22. Waha, église Saint-Étienne, vitrail du chœur, composition géométrique, d'après un projet de Louis-Marie Londot, 1958. Photo © KIK-IRPA, Bruxelles

3.2. L'ÉTUDE DES VITRAUX DES XIX° ET XX° SIÈCLES CONSERVÉS EN BELGIQUE

Le patrimoine verrier du XIXe et XX^e siècles est un patrimoine complexe, disparate, sans compter les difficultés d'accès. Pendant bien longtemps, on ne s'en est quère soucié. Lors de la Seconde Guerre mondiale, on a déposé les vitraux anciens pour éviter des pertes semblables à celles survenues pendant la Première Guerre mondiale, mais pas les vitraux les plus récents. La cathédrale Saint-Paul à Liège a ainsi vu disparaître ses vitraux des XIX^e et début XX^e siècles. Il y a quelques années encore, la situation du vitrail du XIXº siècle, tant religieux que civil, était catastrophique, avec un manque de visibilité, de documentation et d'étude.

La situation a radicalement changé depuis les années 1980, comme en témoignent quelques travaux et initiatives. Nous pouvons citer les publications de Jean van Cleven et d'un collectif d'auteurs, sous la direction de Luc Engen et, parmi les principales réalisations, l'exposition « Magie du Verre », qui s'était tenue en 1986 à la Galerie CGER - à laquelle Jean van Cleven a d'ailleurs collaboré -, et deux colloques consacrés aux techniques et à l'art du vitrail au XIX^e siècle, respectivement en 2000 et 2007.

Les historiens du vitrail qui avaient d'abord concentré leurs efforts sur le vitrail ancien s'ouvrent à l'étude des vitraux du XIX^e siècle, et développent progressivement les structures et les outils nécessaires. L'idée est d'élargir le vaste programme d'étude des vitraux anciens mis sur pied aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale par le Corpus Vitrearum³, pour l'étude exhaustive et la publication des vitraux anciens des différents pays

d'Europe. Le Corpus Vitrearum est né officiellement en 1952, à Amsterdam, lors du 17^e Congrès international d'Histoire de l'Art. Il est placé sous le patronage du Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA) et de l'Union Académique Internationale (UAI). Depuis plus de soixante ans, le Corpus Vitrearum a conservé sa vivacité et sa cohérence et continue à remplir trois missions essentielles : l'étude selon des standards et des normes communes d'une importante production conservée in situ, dans des musées et des collections privées, la conservation d'un patrimoine fragile, la valorisation d'un art méconnu.

Concrètement, le Corpus Vitrearum international est plus qu'un corpus de publications dans le domaine du vitrail, il rassemble en effet des spécialistes issus de quatorze pays d'Europe, de la Russie, des États-Unis d'Amérique et du Canada, auxquels s'associent maintenant des pays d'Amérique du Sud. Le comité belge a été officiellement constitué le 13 décembre 1965. Dans les années nonante, suite à la régionalisation du pays, le comité du Corpus Vitrearum - Belgique a créé des comités régionaux qui lui sont associés : un comité flamand, un comité bruxellois et un comité wallon. Celui-ci a été officiellement créé en 1997.

En 1962, le Corpus Vitrearum s'est associé un « comité technique » international, afin de coordonner les recherches fondamentales et appliquées menées dans différents laboratoires européens et américains sur les problèmes spécifiques de conservation des vitraux. En 2009, ce comité est devenu un « comité hybride » Corpus Vitrearum - Icomos (Comité scientifique international pour la conservation des vitraux), doté de statuts conformes aux principes d'Eger-Xi'An (juillet 2008), qui régissent les comités scientifiques

internationaux d'ICOMOS. Il rassemble des architectes, des conservateurs-restaurateurs, des scientifiques en conservation et des historiens d'art, spécialisés dans le domaine de l'étude et de la conservation des vitraux. Le Comité scientifique international pour la conservation des vitraux a rédigé des *Directives pour la conservation et la restauration des vitraux*; la première version de ces directives, adoptées en 1989, a été actualisée en 2004.

À ce jour, plus d'une centaine de volumes ont été publiés dans la collection du Corpus Vitrearum, selon des normes communes. Ces publications sont organisées en différentes séries : les « monographies » ou inventaires scientifiques approfondis qui traitent chronologiquement des vitraux d'une région, d'une province ou d'un monument, les études thématiques, les « checklists » ou inventaires sommaires. en raison de l'abondance du patrimoine à étudier (c'est le cas des « rondels », pièces peintes sur un seul verre souvent de forme circulaire ou ovale) et les actes de colloques.

Depuis 2016, le projet du *Corpus Vitrearum* a été officiellement élargi aux vitraux de périodes plus récentes. Cette extension des limites chronologiques entraîne également celle des limites géographiques : des pays d'Afrique, d'Amérique du Sud, d'Asie et d'Océanie conservent des vitraux importés pour une partie d'Europe dès la fin du XIX^e siècle, et ceux-ci seront également progressivement pris en compte.

Indépendamment du projet du Corpus Vitrearum, des initiatives individuelles ont permis de faire avancer la recherche. Il faut rendre hommage ici au travail monumental d'inventaire réalisé en Belgique par le maître-verrier anversois Ivo Bakelants (1934-2016), qui a accompli une œuvre de pionnier. À côté de son travail de créateur, Ivo Bakelants a entrepris d'inventorier les vitraux des XIX^e et XX^e siècles conservés en Belgique, quand ceux-ci ne retenaient quère l'attention. Il a visité des centaines d'églises et autres bâtiments susceptibles de conserver des vitraux. en Flandre, en Wallonie et à Bruxelles. Pour chaque édifice, il a établi une fiche, en indiquant sur un schéma l'emplacement des différents vitraux et les sujets représentés sur ceux-ci. Il a complété ces informations avec les noms des ateliers qui avaient réalisé les vitraux, leur date estimée ainsi que quelques références bibliographiques. De 1986 à 1992, Ivo Bakelants a publié à compte d'auteur les résultats de ses recherches dans trois volumes consacrés aux communes (entités fusionnées) dont le nom commence respectivement par les lettres A, B et C. Des problèmes de santé l'ont empêché de poursuivre la publication. En 2013-2014, avec l'accord de son épouse, l'IRPA a scanné tout son fichier et l'a traité afin d'en permettre la consultation en ligne, ainsi que le téléchargement. Ce sont plus de 8000 fiches détaillées qui sont directement accessibles à tous et qui offrent une véritable mine d'informations.

Nous ne pouvons que nous réjouir de l'intérêt croissant pour le vitrail des XIX^e et XX^e siècles et des outils développés pour l'approcher. Mais nous restons hélas extrêmement démunis face à certaines situations, comme la désacralisation croissante d'édifices religieux et l'incertitude du devenir de certains lieux de culte ou autre, qui sont délaissés ou en attente d'un improbable projet de reconversion. Dans ce contexte, il n'est pas rare de voir des vitraux des XIX^e et XX^e siècles s'effondrer sur place, mis en vente ou déplacés. Certes, dans ces deux derniers cas, certains vitraux échappent alors à une destruction pure et simple, mais ils sont déracinés et coupés de l'environnement pour lequel ils avaient été concus et dans lequel ils fonctionnaient. Ce constat invite tous les acteurs concernés à s'engager, à leur niveau, dans l'observation, l'étude et la conservation de ce patrimoine au chevet duquel on ne sera iamais assez nombreux. Les personnes et associations s'occupant du patrimoine à un niveau local sont particulièrement bien placées pour réaliser un travail de surveillance et un premier inventaire ; des journées de formation ont d'ailleurs déjà été organisées afin d'encadrer cette démarche. Le Comité wallon pour le Vitrail associé au Corpus Vitrearum - Belgique se réunit régulièrement afin de pouvoir assurer un suivi harmonieux et régulier des dossiers qui lui sont soumis et intervenir au moment opportun en cas de problème. Toutes ces initiatives témoignent d'une mobilisation active et laissent présager un avenir que nous espèrons radieux, au plus grand bénéfice d'un patrimoine éminemment fragile et du cadre architectural qui lui sert d'écrin.

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

- BAKELANTS, I., « Le vitrail d'inspiration religieuse, 1890-1940 », dans Magie du verre, cat. d'exposition (Bruxelles, Galerie CGER, 15 mai – 13 juillet 1986), Bruxelles, 1986, p. 161-183.
- BAKELANTS, I., De glasschilderkunst in België in de negentiende en twintigste eeuw, Deel A, Wommelgem, 1986; Deel B, Wommelgem, 1986; Deel C, Deurne, 1992.
- BAKELANTS, I., L'art du vitrail en Belgique aux dix-neuvième et vingtième siècles. Répertoire de A à Z / De glasschilderkunst in België in de negentiende en twintigste eeuw. Repertorium van A tot Z, Bruxelles, 2014 (ressource accessible en ligne: http://org.kikirpa.be/bakelants/indexfr.html http://org.kikirpa.be/bakelants/indexfr.html, consulté le 10 février 2023).
- [Collectif d'auteurs], Art, technique et science : la création du vitrail de 1830 à 1930, Actes du colloque international des 11-13 mai 2000 au Vertbois à Liège (Dossier de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, 7), Liège, 2000, p. 25-31.
- [•] [Collectif d'auteurs], *Techniques du vitrail au XIX*^e siècle. Actes du Forum pour la conservation et la restauration des vitraux (Namur, Moulin de Beez, 14-16 juin 2007) (Dossier de l'Institut du Patrimoine wallon, 3), Namur. 2007.
- Corpus vitreaum international : http://corpusvitrearum.org/
- Corpus vitrearum Belgique : https://www.corpusvitrearum.be/fr
- ENGEN, L. (dir.), Le verre en Belgique des origines à nos jours, Anvers, 1989.
- HÉROLD, M., « Le Corpus Vitrearum », dans Dossier Vitrail (Monumental, Revue scientifique et technique des Monuments historiques), 2004, 1, p. 88-89.
- * KURMANN-SCHWARZ, B. et LAUTIER, C., « Le vitrail médiéval en Europe : dix ans d'une recherche foisonnante », dans *Perspective*. *La revue de l'INHA*, 2009-1, p. 99-130.
- KURMANN-SCHWARZ, B. et LAUTIER, C., « Recherches récentes sur le vitrail médiéval : 1998-2009 », en deux parties, dans Kunstchronik, 63° année, 6° cahier (juin 2010), p. 261-284, 7° cahier (juillet 2010), p. 313-338.

- LECOCQ, I., « Regard de l'historien d'art », dans Patrimoine religieux : quels enjeux ? Compte rendu de la journée de formation du 18 octobre 2008 en la collégiale Sainte-Waudru à Mons, Tournai, 2009, p. 31-39.
- LION, A., Marie-Alain Couturier (1897-1954), un combat pour l'art sacré. Actes du colloque de Nice, 3-5 décembre 2004, Nice, 2005.
- * Magie du verre (cat. exp., Bruxelles, galerie CGER, 15 mai-13 juillet 1986), Bruxelles, 1986.
- MERTENS, Th., Uit licht geboren. Gust Ladon (1863-1942).
 Hoogtepunt van neogotische glasschilderkunst, Lommel, 2006 (éd. revue et augmentée de 1990).
- PILLET, E., « La redécouverte de la peinture sur verre (1750-1850) », dans HÉROLD, M., et DAVID, V. (dir.), *Vitrail.* $V^e XXI^e$ siècles, Paris, 2014, p. 301-321.
- · VAN CLEVEN, J. (dir.), Neogotiek in België, Tielt, 1994.
- VAN CLEVEN, J., « 19° siècle », dans *Magie du verre* (cat. exp., Bruxelles, galerie CGER, 15 mai-13 juillet 1986), Bruxelles, 1986, p. 115-159.
- VANDEN BEMDEN, Y., « Histoire du Corpus Vitrearum Belgique. 1965-2015 » dans Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, LXXXVI/2, Bruxelles, 2017, p. 549-571.



POUROUOI LES ÉGLISES ONT-ELLES DES VITRAUX ? UN PARCOURS THÉOLOGIOUE

Régis Burnet, docteur en sciences religieuses, (professeur à l'UCLouvain à la faculté de théologie et à l'institut de recherches Religions, spiritualités, cultures, sociétés)

Pourquoi les églises ont-elles des vitraux? La question paraît naïve et la réponse qui vient immédiatement est un peu facile: parce que c'est joli. Mais il suffit de considérer la complexité de la production du verre multicolore, la difficulté de le sertir dans du plomb, le coût des matériaux, les contraintes architecturales de ménager des ouvertures pour de grandes verrières pour saisir que cette extraordinaire dépense d'énergie, d'intelligence, de compétence et surtout d'argent se justifia au cours des siècles par bien autre

chose que le simple plaisir des yeux. Le Moyen Âge, et à sa suite toutes les époques qui se succédèrent, mirent des vitraux dans les églises pour des raisons théologiques : parce que c'est la demeure divine. Et pour le comprendre, il convient de revenir à la nature même du vitrail : une composition de morceaux de verres colorés assemblés pour former à l'origine une image par le passage de la lumière. Trois éléments ont ici une importance théologique capitale : la lumière, la couleur et l'image.

4.1. UNE THÉOLOGIE DE LA LUMIÈRE

Dès l'Ancien Testament, lumière et ténèbres servent à décrire l'opposition entre le bien et le mal, entre ce qui fait partie de Dieu et ce qui n'en fait pas partie. Toutefois, les textes bibliques se gardent d'identifier Dieu à la lumière ou au soleil et de voir dans l'alternance entre lumière et ténèbres l'éternel combat entre le bien et le mal.

Le premier chapitre de la Genèse le montre bien : la lumière est une création de Dieu (« Dieu dit : "Que la lumière soit !" Et la lumière fut », Genèse 1,3) opposée aux ténèbres primordiales : le processus de création débute quand Dieu sépare la lumière des ténèbres (Genèse 1,4). La lumière est donc avant tout la servante de Dieu, elle n'est ni Dieu lui-même, ni sa présence. De même, les ténèbres ne sont pas à proprement parler le mal : elles ne sont que ce qui n'est pas créé (fig. 23).

Si lumière et ténèbres ne sont ni le bien ni le mal, elles en sont le signe, elles disent quelque chose de Dieu et de ce qui s'oppose à lui. Le psaume 27,1 l'exprime très bien : « Le Seigneur est ma lumière et mon salut, de qui aurais-je peur ? Le Seigneur est la forteresse de ma vie, devant qui tremblerais-je ? ». Pour celui qui chante, Dieu est comme une lumière, de la même manière qu'il est comme une forteresse. Il n'est ni l'un ni l'autre, tout en étant celui qui illumine et celui qui protège.

Aussi la lumière sert-elle souvent à dépeindre la présence de Dieu : Dieu se reconnaît à ce qu'll s'habille de lumière. Lorsqu'il paraît, « la lumière devient éclatante. Deux rayons sortent de sa propre main » (Habacuc 3,4). Son visage est lui-même éclairé par la lumière : « fais lever sur nous la lumière de ta face, Seigneur! » (Psaume 4,7).





Fig. 23. a-b Troyes, église Sainte-Madeleine, verrière de la Genèse, *La création des astres*, vers 1500, b) avec détail. Photos © Archives départementales de l'Aube, France

Elle aide également à décrire l'action bienfaisante de Dieu. Elle dit la vie, puisque naître, c'est voir le jour (Psaume 58,9) et que celui qui est arraché à la maladie se réjouit de voir briller sur lui la lumière des vivants (Psaume 56,14). Elle exprime la Providence divine. Par sa Loi, Dieu illumine les pas de l'homme (Psaume 18,29) tandis que les méchants trébuchent dans les ténèbres (Isaïe 59,9). Enfin, à une période plus tardive, elle sert à dire la connaissance même de Dieu : la Sagesse est un « reflet de la lumière éternelle » (Sagesse 7,23).

La lumière permet aussi de dire la promesse du salut. En effet, à partir des prophètes Amos et Joël, celui-ci s'exprime comme un jour nouveau, le « Jour du Seigneur » (Isaïe 13,10 ; Jérémie 4,23; 13,16; Ézéchiel 32,7; Amos 8,9 ; Joël 2,10 ; 3,4 ; 4,15) au cours duquel « le peuple qui marchait dans les ténèbres verra une grande lumière » (Isaïe 9,1; 42,7; 49,9; Michée 7,85). Cette grande lumière est assimilée à la clarté d'un jour merveilleux (Isaïe 30,26), sans alternance de jour et de nuit (Zacharie 14,7), illuminé par le « Soleil de justice » (Malachie 3,20). Car ce jour sera d'une autre nature que celle du temps actuel : c'est le Dieu vivant qui illuminera lui-même les siens (Isaïe 60,19). Sa Loi éclairera les peuples (Isaïe 2,5 ; 51,4 ; Baruch 4,2); son Serviteur sera la lumière des nations (Isaïe 42,6; 40,6).

C'est à la suite de cette promesse que les chrétiens identifièrent le Christ à la lumière elle-même, car son action reprend toutes les caractéristiques de la lumière : il permet de faire connaître le Père, il est la Parole de Dieu qui a séparé la lumière des ténèbres, il est celui qui donne la vie et comme la Sagesse était le reflet de la lumière éternelle, il est « resplendissement de sa gloire »

(Hébreux 1,3). Lui aussi s'habille de lumière pour se faire reconnaître : c'est l'épisode de la Transfiguration (Matthieu 17,2 et parallèle). L'évangéliste Jean le dit clairement : il est la Lumière du monde (Jean 9,5) et celui qui le suit ne marche pas dans les ténèbres, mais aura la lumière de la vie (Jean 8,12; 12,46).

On comprend donc aisément pourquoi les premiers chrétiens ont dès le début célébré la lumière dans leur liturgie, comme l'atteste la très ancienne prière du lucernaire (« joyeuse lumière, splendeur éternelle de la gloire du Père, Saint et Bienheureux Jésus-Christ »), dont Basile de Césarée nous apprend qu'elle était en usage depuis la plus haute Antiquité :

Il a paru bon à nos pères de ne pas recevoir en silence la lumière du soir, mais de rendre grâce à Jésus aussitôt qu'elle brille. Qui est le père de ces paroles de l'action de grâces du lucernaire, on ne saurait le dire ; le peuple, pourtant, prononce l'antique formule, et personne n'a jamais pensé taxer d'impiété ceux qui disent : « Nous louons le Père et le Fils et le Saint-Esprit de Dieu. » (Traité du Saint Esprit 39,73)

Et nous comprenons donc pourquoi ils ont cherché très tôt à faire du lieu dans lequel se célébrait la lumière du Christ un lieu de lumière. La preuve la plus éclatante de l'importance que celle-ci revêtait à leurs yeux est l'orientation des églises. Rappelons en effet qu'au sens premier, l'« orientation » désigne le fait que les édifices ont leur chevet tourné vers l'orient, c'est-à-dire vers l'est. Il ne s'agit pas, comme on le dit fréquemment, de prier dans la direction de Jérusalem, car si tel était le cas, les églises de Belgique seraient orientées vers le Sud-Est. Il s'agit de se tourner vers le Christ, soleil levant, dont la lumière triomphera des ténèbres.

Cette orientation, qui est la plupart du temps la règle, prescrit tout un chemin de la lumière que les vitraux viennent magnifier, ce qui explique souvent leur disposition. Généralement, l'entrée est plus sombre, car elle se fait en franchissant un vestibule (le narthex) ou la porte d'une façade aveugle, tandis que les principales verrières se trouvent dans le chœur. Le visiteur est ainsi conduit des ténèbres vers la lumière. De même, la situation des verrières, lorsqu'elles sont placées en hauteur, impose de lever la tête, pour regarder vers le ciel. Enfin, l'orientation est-ouest fait que le chœur est embrasé pour la prière du matin et demeure dans la pénombre pour la prière du soir, où l'on chante justement le lucernaire en allumant des lampes. Les verrières du sud sont quant à elles ensoleillées toute la journée, alors que celles du nord ne voient pas la lumière du soleil. Cette répartition de la lumière joue la plupart du temps un rôle dans le choix de ce qui est représenté sur les vitraux.

L'architecture révèle également ce qui se passe à l'intérieur. Et nous pouvons imaginer que les cérémonies nocturnes brillamment éclairées produisaient un effet saisissant dans un monde qui ne connaissait pas l'éclairage public. La lumière sortant de l'édifice exprimait la sainteté de ce qui se déroulait à l'intérieur.

4.2. UNE THÉOLOGIE DE LA COULEUR

Dans le livre qu'il consacra à sa vie, l'abbé Suger (1080-1151) qui rénova la basilique de Saint-Denis en France pour en faire la première construction d'architecture gothique et la pourvoir de magnifiques vitraux, résume ainsi l'aménagement:

Le Seigneur très généreux, qui ne permettra pas que nous manquions de ressources pour mener à bien ce projet, a fourni un grand nombre d'artisans du verre et en une quantité suffisante de saphir pour les vitraux, ainsi que d'autres objets coûteux, et une somme d'argent d'environ sept cents livres ou plus. Car, il est le commencement et la fin. (Mémoire de Suger sur son administration abbatiale 29)

Pourquoi Suger précise-t-il que les vitraux sont faits de saphir ? Le pouvoir colorant de la pierre précieuse réduite en poudre est nul et les analyses montrent bien que la teinte bleue des vitraux de Saint-Denis est due à du cobalt, ce qu'un administrateur aussi efficace que l'abbé savait parfaitement bien. La clef de sa déclaration se trouve dans un passage de l'Apocalypse décrivant la Jérusalem céleste :

Les assises des remparts de la cité s'ornaient de pierres précieuses de toute sorte. La première assise était de jaspe, la deuxième de saphir, la troisième de calcédoine, la quatrième d'émeraude, la cinquième de sardoine, la sixième de cornaline, la septième de chrysolithe, la huitième de béryl, la neuvième de topaze, la dixième de chrysoprase, la onzième d'hyacinthe, la douzième d'améthyste. Les douze portes étaient douze perles. Chacune des portes était d'une seule perle. Et la place de la cité était d'or pur comme un cristal limpide. (Apocalypse 21,19-21)

La cité sainte descendue du ciel est certes une ville, mais c'est avant tout un retour du paradis perdu, comme le prouvent les images qui s'accumulent dans la suite. Dieu y réside et y a son trône, l'arbre de la vie est planté au milieu de la place de la cité, le fleuve d'Éden y coule. Or, ce jardin à la fois clos et ouvert (car les portes ne se fer-

ment jamais) est bâti sur des pierres précieuses colorées (bleu saphir, violet améthyste, vert chrysoprase, béryl et émeraude, rouge sardoine,...).

En disposant des fenêtres colorées des mêmes teintes que les pierreries de la Jérusalem céleste sur les murs de l'édifice, les artisans du Moyen Âge faisaient de leur église une sorte de modèle réduit de la cité sainte. Les événements liturgiques qui s'y déroulaient anticipaient le paradis.

La suite du compte rendu de Suger donne un exceptionnel aperçu des liens symboliques qui, au Moyen Âge, unissaient le bâtiment, ce qu'il contenait et ce qu'il représentait. Il décrit en effet le grand autel qui se trouvait au-dessus du corps de saint Denis :

L'admiration que nous ressentions pour notre église mère nous amenait souvent à réfléchir sur les différents ornements. les nouveaux comme les anciens. Nous restions figés, contemplant la merveilleuse croix de saint Éloi, ainsi que les petites croix, et cet incomornement. communément appelé « la crête », qui étaient placés sur l'autel d'or. Puis nous poussions un profond soupir du cœur et disions : « Chaque pierre précieuse est ta couverture, la sardoine, la topaze, le jaspe, la chrysolithe, l'onyx, le béryl, le saphir, la perle et l'émeraude. » (Mémoire de Suger sur son administration abbatiale 32).

L'allusion au texte d'Apocalypse 21 est limpide : l'autel orné d'orfèvrerie est lui aussi une représentation de la Jérusalem céleste qui abrite les restes du bienheureux, qui quant à lui se trouve auprès de Dieu. L'église, qui a le même symbolisme à cause de ses vitraux, devient une sorte de reliquaire qui protège le reliquaire, comme une

poupée russe. Elle est donc tout à la fois anticipation du paradis, et écrin précieux défendant le sacré.

4.3. UNE THÉOLOGIE DE L'IMAGE

Au XIII^e siècle, l'évêque Guillaume de Mende (1230-1296) parle ainsi des vitraux :

Les fenêtres de l'église, qui sont faites de verre transparent, sont les divines Écritures qui repoussent le vent et la pluie, c'est-à-dire qui empêchent d'entrer dans l'église ce qui pourrait nuire à l'édifice et aux fidèles qui y sont rassemblés. Et, tandis qu'elles livrent passage à la clarté du vrai soleil (qui est Dieu) dans l'église, c'est-à-dire dans le cœur des fidèles, elles illuminent ceux qui habitent dans son sein. (Rational I, 1, 14.)

Alors qu'il vient de parler quelques lignes auparavant des images, le lien avec la Bible est évident. De même que l'Écriture protège du péché et apporte la lumière de la connaissance de Dieu, de même, les vitraux illuminent les fidèles... en montrant des épisodes de la Bible (fig. 24).



Fig. 24. Saint-Denis, basilique de Saint-Denis, vitrail *Le massacre des innocents*, XII^e siècle. Photo © Wikipédia

Dès les premières cathédrales, le choix des scènes représentées sur les vitraux fait l'objet du plus grand soin afin de conduire ceux qui les contemplent dans une compréhension plus approfondie des mystères divins. Le déplacement spatial du visiteur allant de vitrail en vitrail correspond à un véritable « voyage théologique » donnant lieu à un « programme iconographique ».

Les programmes les plus complexes, comme ceux de Saint-Denis, de Reims ou de Chartres sollicitent aussi bien l'Ancien que le Nouveau Testament et la vie des saints pour parfois culminer, comme à Chartres, vers le Jugement dernier (rosace ouest de la cathédrale). ou vers l'Apocalypse (rosace de la Sainte-Chapelle). Les scènes de l'Ancien Testament préfigurent par typologie les événements du Nouveau Testament : pour les gens du Moyen Âge, l'histoire d'Israël prépare le Salut procuré par le sacrifice du Christ. Aussi voyons-nous régulièrement représentées les histoires d'Isaac, de Moïse, ou de David. Les prophètes, censés avoir annoncé la venue du Messie, occupent aussi une place de choix, ainsi que l'arbre de Jessé, évoquant la généalogie du Christ. Les épisodes du Nouveau Testament culminent souvent avec la Passion. Les saints, soit les apôtres, soit les saints honorés localement, constituent les témoins du Salut.

La progression symbolique est parfois accompagnée par la lumière du jour puisque l'on place, comme à Chartres, des épisodes de l'Ancien Testament au chevet, pour qu'ils soient illuminés au soleil levant, puis ce sont ceux du Nouveau Testament qui rythment le mouvement du soleil tout au cours de la journée, pour s'achever par la grande rose du Jugement dernier de la façade. Mais on peut aussi choisir les vitraux en fonction des spécificités

liturgiques de chaque lieu de l'église. On représentera alors des scènes baptismales (ou préfigurant typologiquement des baptêmes comme la guérison de Naaman dans le Jourdain) dans la chapelle des baptêmes, et dans chaque chapelle consacrée à un saint en particulier, une verrière dépeignant la vie de ce saint. Dans le chœur prennent généralement place des vitraux illustrant la Passion, car l'Eucharistie commémore le sacrifice du Christ (fig. 25).

Nous le voyons, même si les vitraux ont une fonction décorative dans une église, ils sont bien plus que cela. En laissant passer la lumière du jour, ils ont longtemps fait de ces bâtiments les plus lumineux de toutes les réalisations occidentales. Ils constituaient donc une sorte de célébration de la lumière, métaphore de Dieu, de la vie qu'Il donne, de la connaissance qu'Il prodique, ainsi que de Jésus-Christ, la lumière du monde. En construisant des murs de couleurs, ils évoquaient également les pierreries dont sera parée la Jérusalem céleste et faisaient du séjour dans l'édifice une anticipation de la contemplation de la lumière divine. Enfin, en figurant les représentations de l'Ancien et du Nouveau Testament. ainsi que des saints, ils proposaient une Bible en images, organisée selon un parcours complexe, pour servir de support à la méditation des fidèles.

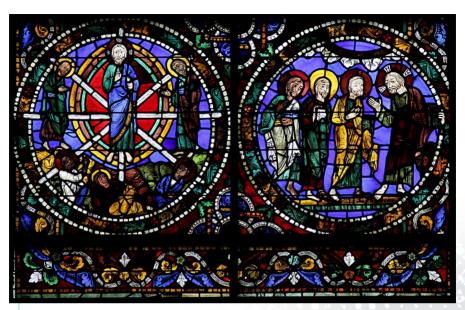


Fig. 25. Chartres, cathédrale Notre-Dame, vitrail de *La Transfiguration*, XII°-XIII° siècle. Photo © Wikipédia

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

- BASILE DE CÉSARÉE, *Sur le Saint-Esprit*, éd. et trad. B. Pruche, Paris, Cerf, Coll. « Sources chrétiennes » n°17bis, 1968.
- DURAND, G., Rational ou Manuel des offices divins, trad. Ch. Barthélemy, Paris, Vivès, 1854.
- BRISAC, C., Le vitrail, Paris, Nathan, 1985.
- Suger. Œuvres, I, éd. Françoise Gasparri. Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- CHIEFFO RAGUIN, V., The history of stained glass, Londres, Thames and Hudson, 2003.
- ROSEWELL, R., Stained Glass, London, Bloomesbury, 2012.





LA CONSERVATION DU VITRAIL DANS LES ÉGLISES PAROISSIALES

Isabelle Lecocq, avec la collaboration d'Yvette Vanden Bemden, Christine Herman, Carole Carpeaux, Jean-Pierre Delande, (membres du Comité wallon pour le Vitrail) et Maura Moriaux (collaboratrice du CIPAR)

5.1. ÉLÉMENTS DESCRIPTIFS ET CONSTITUTIFS D'UN VITRAIL

5.1.1. Définir un vitrail

De nombreuses définitions du vitrail existent. Il s'agit d'une fermeture de baie qui tire ses effets artistiques de sa translucidité. Le vitrail a donné lieu au cours des siècles à de nombreuses interprétations, depuis ses premières apparitions au tout début du Moyen Âge jusqu'à l'époque contemporaine, où diverses voies sont explorées, avec une multiplication des matériaux mis en œuvre.

Même si le terme « vitrail » est parfois utilisé pour désigner des compositions de pièces de verre non peintes, découpées en losanges ou en rectangles, il est préférable pour ce type d'ouvrages d'employer le terme de « vitreries ».

5.1.2. Matériaux et techniques

En bref : les composantes et matériaux du vitrail

- Matériaux qui composent les panneaux amovibles du vitrail :
 - verre (soufflé à la bouche ou industriel);
 - plomb (sous forme de baguettes, au profil en « H »);
 - peintures vitrifiables (grisailles, sanguine, émaux);
 - teinture jaune (« jaune d'argent »);
 - mastic (craie et huile de lin).

- Matériaux dans le système de maintien du vitrail :
 - éléments fixes en pierre ou en fer (encadrement, remplages et armatures*);
 - serrurerie mobile en métal (feuillards* et clavettes*);
 - raidisseurs des panneaux (vergettes*);
 - matériaux de calfeutrement entre les panneaux, les éléments fixes et la serrurerie mobile.

Un assemblage de pièces de verre

Traditionnellement, le vitrail est composé de pièces de verre transparentes ou translucides, colorées ou non, assemblées au moyen de baguettes de plomb (fig. 26). Dans le cas d'un vitrail figuratif (fig. 27), ces verres illustrent des éléments réels. Dans un vitrail non figuratif (fig. 28), ils représentent des motifs abstraits : les couleurs et le réseau des plombs ont une valeur décorative ou expressive, leur signification est laissée à la libre interprétation de l'observateur.



Fig. 26. Panneau de vitrail en cours de montage. Photo © I. Lecocq



Fig. 27. Vitrail figuratif. Photo © I. Lecocq

Jusqu'au XIX^e siècle, soufflés à la bouche, les verres utilisés dans la confection des vitraux étaient mis en forme en plateaux (cives) ou en canons (ou manchons) fendus et aplanis. Les verres élaborés de la sorte sont irréquliers et offrent une texture de surface qui permet de les distinguer aisément des verres industriels dont les types se multiplient dès la fin du XIX^e siècle. La gamme de verres disponibles s'est étendue grâce aux progrès de l'industrie verrière. À côté du simple verre à vitre uniformément lisse, d'autres types de verre sont formés par laminage avec un aspect imprimé ou texturé (fig. 29). Ces verres offrent un grand potentiel décoratif et permettent des effets de lumière variés. Dès le début du XX^e siècle, des verres spéciaux ont également été utilisés : verres colorés avec des effets divers et verres opalescents (fig. 30). Certains apparaissent opaques quand ils sont observés à



Fig. 28. Vitrail abstrait. Photo © KIK-IRPA, Bruxelles

l'extérieur et translucides de l'intérieur de l'édifice; ils permettent de mettre en valeur des motifs, comme par exemple la biche qui allaite saint Étienne (vitrail de l'église Saint-Étienne de Waha) (fig. 31).

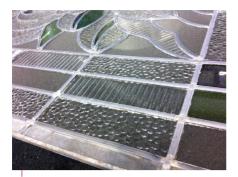


Fig. 29. Verres texturés. Photo © I. Lecocq



Fig. 30. Verres colorés avec effets divers. Photo © I. Lecocq

Les verres qui composent un vitrail sont assemblés par un réseau de plomb (« baguettes de plomb » ayant un profil en H). Le plomb est un matériau aisément malléable, ce qui permet à ces baguettes d'épouser la forme des pièces de verre. Les baguettes de plomb sont solidarisées par des soudures avec un alliage d'étain et de plomb, qui se présentent sous la forme de baguettes.





Fig. 31. a-b a) Verres opalescent observé en lumière transmise et b) en lumière réfléchie. Photos © I. Lecocq

Pour assurer le bon maintien des plombs, rigidifier et étanchéifier l'assemblage verres-plombs, les fins espaces entre les verres et les plombs sont comblés par un mastic à base de craie (carbonate de calcium) et d'huile de lin. Souvent, un excédent de mastic subsiste sur les verres, il se distingue par sa couleur blanchâtre (fig. 32).



Fig. 32. Panneau en cours de masticage. Photo © I. Lecocq

À partir du milieu du XXe siècle, des vitraux bien particuliers ont vu le jour. Ils sont formés par l'assemblage de « dalles de verre » (fig. 33). Ces dalles de verre, d'épaisseurs variées (jusqu'à plusieurs centimètres), translucides et généralement colorées, sont habituellement découpées dans de grands blocs de verre ; parfois, elles sont moulées. Elles sont solidarisées par un mortier de ciment, armé ou non par de la résine. Des édifices ont parfois été entièrement vitrés selon cette technique.



Fig. 33. a-b a) Dalle de verre observée en lumière transmise et b) en lumière réfléchie. Photos © I. Lecocq



Les couleurs

Les verres mis en œuvre dans un vitrail sont des verres incolores ou colorés dans la masse par des oxydes métalliques (cuivre, fer, cobalt...). Les teintes les plus fréquentes sont le bleu, le rouge, le vert et le jaune.

Généralement, les verres d'un vitrail ne changent pas de teinte avec le temps mais cela arrive dans le cas bien spécifique de verres qui comprennent du manganèse. Ceux-ci peuvent passer du blanc au rose ou du rose au brun, en s'obscurcissant; le phénomène est observé principalement dans les verres de vitraux médiévaux.

Certains verres, rouge ou bleu pour la plupart, sont réalisés d'une manière bien particulière : lors de leur processus de fabrication, le verre coloré est doublé d'une couche de verre incolore. C'est pour cette raison qu'on les appelle « verres plaqués ». Quand la couche colorée est ôtée mécaniquement ou chimiquement, la couche sous-jacente apparaît. Le procédé est utilisé pour souligner des motifs (fig. 34), qui peuvent être extrêmement détaillés (fig. 35).



Fig. 34. Verre rouge gravé. Photo © I. Lecocq





Fig. 35. a-b a) Verre rouge gravé, avec b) détail. Photos © I. Lecocq

La peinture

Dans le cas de compositions figuratives, les verres sont généralement peints. La principale peinture utilisée est la « grisaille ». C'est une peinture vitrifiable composée d'un mélange d'oxyde de fer et/ou de cuivre et d'un fondant, verre fusible qui fond lors de la cuisson des pièces peintes. Elle est utilisée pour cerner les formes et rendre le modelé (fig. 36. a).



Fig. 36. a. Lion peint à la grisaille. Photo © I. Lecocq

D'autres peintures vitrifiables sont couramment utilisées : les émaux et la sanguine ou couleur carnation qui, comme son nom l'indique, rehausse les tons chair ou certains motifs (fig. 36 b). Les émaux permettent de peindre localement sur le verre des tons vifs (fig. 37). Cette technique permet d'ajouter de la couleur sur une même pièce sans la séparer par un plomb.

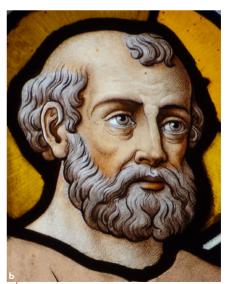


Fig. 36. b. Couleur carnation. Photo © I. Lecocq



Fig. 37. Motifs peints à l'émail (rose des carnations et bleu du vêtement). Photo © KIK-IRPA, Bruxelles



Fig. 38. Motifs teints au jaune d'argent (nimbe et étole du missionnaire et ceinture de la femme). Photo © I. Lecocq

Un dépôt de sels d'argent permet d'obtenir à la surface du verre une coloration jaune : le « jaune d'argent » (fig. 38). Cette coloration se manifeste après cuisson, par la diffusion de l'argent dans la couche superficielle du verre par un processus chimique complexe, la « cémentation* ». Cette peinture permet ainsi de colorer notamment les chevelures ou de rehausser des vêtements de riches détails, sans séparation par un plomb.

Les peintures vitrifiables sont posées le plus souvent à l'avers du verre, sur la face qui donne à l'intérieur de l'édifice. Parfois, elles sont posées au revers, pour ombrer, estomper ou rehausser des parties de la composition ou des motifs. Le jaune d'argent est généralement posé au revers. Il est parfois bien visible à l'extérieur, quand il a été opacifié, ce qui ne l'empêche pas de conserver sa transparence lorsqu'il est observé en lumière transmise.

Le maintien du vitrail dans la baie

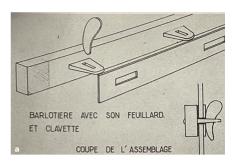
Les vitraux ne sont pas d'un seul tenant : ils sont divisés en unités ou « panneaux ». Ceux-ci sont maintenus dans le cadre en pierre ou en brique de la fenêtre par des armatures métalliques. Celles-ci comportent des éléments solidaires de la maçonnerie, appelés barlotières, sur lesquels sont fixés des feuillards* ou contre-barlotières. Dans les fenêtres à remplage* (fig. 39), les éléments fixes de l'armature métallique sont disposés horizontalement ; ils sont ancrés dans la maconnerie et dans les montants en pierre (« meneaux* ») qui divisent la fenêtre en « lumières » verticales. Dans les fenêtres dépourvues de remplage (fig. 40), ce sont les éléments de l'armature métallique disposés horizontalement et verticalement qui supportent les panneaux. Ceux-ci reposent sur des tenons métalliques ajourés (« pannetons* ») soudés sur la barlotière ; ils sont serrés contre les barlotières par des plats métalliques (« feuillards » ou « contre-barlotières ») dont les perforations correspondent aux pannetons et qui sont maintenus contre le panneau par des « clavettes* » introduites dans le panneton* (fig. 41).



Fig. 39. Fenêtre à remplage (fenêtre à meneaux). Photo \odot I. Lecocq



Fig. 40. Fenêtre sans remplage (fenêtre à barlotières croisées). Photo © I. Lecocq



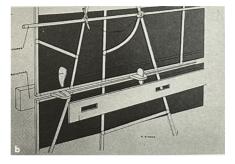




Fig. 41. a-c a) barlotière, feuillard et clavette, b) montage de deux panneaux dans une barlotière et maintien par une vergette, c) panneau, feuillards et clavette. Photo © I. Lecocq

Les barlotières peuvent également se présenter sous la forme de fers profilés en T. Le panneau est fixé aux armatures par du mastic et aux meneaux par du mortier (fig. 42).

Des barrettes horizontales en fer (« vergettes* ») scellées aux ébrasements de la baie et aux meneaux assurent la rigidité des panneaux auxquelles elles sont attachées par des liens, généralement en plomb ou en cuivre. Elles peuvent, dans certains cas, suivre le contour d'une forme, comme une tête, afin d'éviter de la couper de façon peu esthétique (fig. 43).



Fig. 42. Armature dépourvue de feuillards. Photo © I. Lecocq



Fig. 43. Vergettes coudées pour ne pas couper des éléments figuratifs. Photo © I. Lecocq

En périphérie, entre le vitrail et la maçonnerie, le calfeutrement se fait généralement au mortier de chaux.

5.2. LES DÉGÂTS AUX VITRAUX ET LEURS CAUSES

En bref : les causes de dégâts aux vitraux

 Dégâts qui échappent à l'homme
 Les dégâts d'origine naturelle (grêle, incendie, tornade...)

Dégâts prévisibles

- Les souillures et les encrassements (pollution, pigeons, chauffage...)
- Le développement non maîtrisé de la végétation environnante
- La dégradation du bâtiment
- La composition du verre et des peintures
- L'usure et la dégradation des plombs et des mastics
- La dégradation des armatures métalliques
- Dégâts d'origine humaine
 La malveillance ou la négligence
 (jets de projectiles, mauvaise
 manipulation d'échafaudage,
 manque d'entretien, nettoyages
 intempestifs des vitraux et des
 maçonneries...)
- Les restaurations antérieures et les interventions inadéquates Les transports et les stockages inadaptés

5.2.1. Les dégâts qui échappent à l'homme

Les vitraux sont parmi les éléments les plus vulnérables d'un édifice et des dégâts peuvent mener à leur destruction pure et simple. Les averses de grêle ont déià eu raison de surfaces vitrées dans leur totalité ou en partie. Les exemples sont nombreux et remontent parfois à des périodes anciennes. Une chronique liégeoise rapporte déjà en 1575 la destruction d'une grande partie des verrières de la ville de Saint-Trond, suite à une grêle avec des grêlons aussi gros que «poing d'homme ». Plus récemment, les quatre vitraux du milieu du XVIe siècle subsistant dans le transept de la basilique Saint-Martin à Liège ont été endommagés par la grêle alors qu'ils venaient d'être reposés après avoir été mis à l'abri lors de la Seconde Guerre mondiale (fig. 44); ils sont toujours en caisse aujourd'hui.



Fig. 44. Liège, basilique Saint-Martin, vitrail, 1526. Photo © I. Lecocq

Nous sommes tout aussi démunis par les incendies. Les vitraux de la cathédrale Notre-Dame de Paris ont miraculeusement été épargnés lors de l'incendie qui a détruit toute la charpente de l'édifice, en avril 2019. Malheureusement, en juillet 2020, les vitraux de la cathédrale de Nantes n'ont pas eu cette chance et le grand vitrail de la façade occidentale a explosé suite à l'impact du choc entre l'extérieur froid et l'intérieur chaud. L'église Saint-Servais de Liège a, quant à elle, perdu un précieux ensemble de vitraux du XVIe siècle lors de l'incendie qui a ravagé l'édifice en 1981 (fig. 45).





Fig. 45. Liège, église Saint-Servais, incendie en 1981, vitraux du XVI^e siècle. Photos © KIK-IRPA. Bruxelles

5.2.2. Les dégâts prévisibles

Dès leur placement, les vitraux sont exposés à des altérations prévisibles qui devront faire l'objet d'une intervention, plus ou moins rapidement selon l'ampleur des dégâts. Ces dégâts sont de natures diverses, mais il est important de bien les identifier afin de les prévenir ou de réagir de manière adaptée, le plus rapidement possible.

Les souillures et les encrassements sont inévitables, surtout dans un environnement urbain. Ils peuvent être grandement atténués quand le vitrail est protégé par un vitrage extérieur. La corrosion des éléments métalliques de l'armature qui maintient le vitrail peut générer sur celui-ci des dépôts chargés de rouille. Nous observons aussi des déjections des particulièrement piaeons. rentes (fig. 46). Lors de simples travaux à proximité d'un édifice, les vitraux non protégés se retrouvent rapidement couverts d'une pellicule de fines poussières qui peuvent nuire à la transparence et favoriser le développement d'un encrassement plus important. À l'intérieur de l'édifice, les vitraux sont également salis sur leur face interne par la suie des cierges et les chauffages à air pulsé (fig. 47). Les conséquences d'un mauvais système de chauffage ou d'une température trop élevée dans l'édifice n'est pas à sous-estimer. Cela entraîne des dépôts adhérents de souillures et favorise une condensation accrue sur la face interne des vitraux. La végétation environnante non entretenue peut envahir et détériorer les vitraux (fig. 47. b).



Fig. 46. Déjections de pigeons. Photo © I. Lecocq



Fig. 47.
a) Encrassement intérieur
b) Végétation envahissante.
Photos © I. Lecoca



Au fil du temps, les vitraux et leur système de fixation se détériorent progressivement. Ils sont composés d'éléments et de matériaux divers qui souffrent chacun de leur propre altération, comme la suite du texte l'expliquera. Les mastics durcissent et s'effritent. les soudures à l'étain peuvent céder et mener progressivement à la dislocation du réseau de plombs, les éléments métalliques qui assurent le maintien du vitrail rouillent et se déforment, etc. Ces dégâts sont moins spectaculaires et immédiatement perceptibles pour un œil non exercé, que les dégradations dans le bâtiment, qui peuvent aussi avoir de rapides et graves répercussions sur les vitraux. Si un meneau en pierre vient à éclater, à cause de la corrosion d'éléments métalliques ou d'autres raisons, la stabilité des panneaux qui le jouxtent sera compromise. Dans les cas extrêmes, des chutes de panneaux peuvent survenir (fig. 48. a).

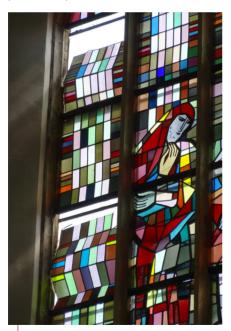


Fig. 48. a. Panneau menaçant de chuter. Photo © I. Lecocq

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, le verre n'est pas un matériau totalement inerte, à l'abri de dégradations. Le verre ancien n'est pas aussi homogène que le verre actuel. Une altération de sa surface peut se manifester sous l'action hostile de l'environnement, comme les pluies acides et l'eau de ruissellement. Cela se marque principalement sur les verres anciens. Cette altération est due à l'appauvrissement superficiel du verre en sodium et en potassium. Le verre d'origine se modifie chimiquement en surface formant un gel de silice* plus ou moins opaque ou irisé. Il n'y a pas de remède à cette dégradation. Il faut cependant noter que les verres modernes dès le XIX^e siècle sont peu sensibles à ce dommage en raison d'une composition chimique plus stable.

D'autres modes de corrosion atypiques se manifestent : piqûres ; cratères ; écailles. Ces dégradations affectent davantage les vitraux anciens. Elles évoluent très lentement mais sûrement en présence d'eau (fig. 48. b).



. Fig. 48. b. Vitrail corrodé observé en lumière réfléchie. Photo © I. Lecocq

Les peintures vitrifiables utilisées pour peindre sur le verre peuvent, pour différentes raisons, ne plus y adhérer correctement ; elles seront alors particulièrement sensibles à la condensation, qui accélère à terme

leur disparition, totale ou partielle (fig. 49).



Fig. 49. Mauvaise adhérence de la grisaille. Photo © I. Lecocq

Le verre est un matériau pondéreux. Sous son poids propre et à la faveur de la pression du vent et des écarts de température, un vitrail peut se déformer de manière considérable (fig. 50). Cela entraîne généralement des ruptures dans le réseau de plomb, provoquant à terme des bris et chutes de verre.



Fig. 50. Déformation prononcée d'un panneau de vitrail. Photo © I. Lecocq

Les plombs s'oxydent, s'usent, s'amenuisent, se rompent, perdent leur souplesse et se déforment en raison du poids des panneaux, de la pression des vents, de contraintes mécaniques dans la baie. Les plombs se carbonatent parfois en surface, ce

qui se traduit par un léger blanchiment, mais ne nuit pas à leurs propriétés mécaniques. Ceux du XIX^e siècle sont de moins bonne qualité que les anciens, à cause de l'alliage et des impuretés incluses lors de refontes. Les soudures, quant à elles, peuvent se fendre. Lorsque les attaches de plomb qui fixent les vergettes aux panneaux se délient ou cassent, ces derniers risquent de se déformer.

Le mastic traditionnel à l'huile de lin résiste généralement bien, même si la dégradation de l'huile lui fait perdre sa souplesse. Il se transforme alors en agrégat solidifié et ne remplit plus parfaitement sa fonction d'étanchéité. En général, cela n'affecte pas significativement la tenue et la solidité du panneau. On trouve également des dépôts très adhérents sur les verres, dus aux résidus d'anciens mastics appliqués liquides lors d'anciennes restaurations et mal nettoyés.

Les éléments en fer du vitrail (barlotières – vergettes – feuillards) sont exposés à la corrosion et à des risques de déformation (fig. 51). Ils sont d'autant moins sensibles à la corrosion qu'ils sont anciens (fer forgé au charbon de bois). Pour les fers modernes (profilés de formes diverses obtenus par laminage), la corrosion peut se manifester de manière radicale : le gonflement de la rouille peut conduire à la rupture de la pierre.



Fig. 51. Corrosion d'éléments de l'armature métallique. Photo © I. Lecocq

5.2.3. Les dégâts d'origine humaine

Ils peuvent résulter de la négligence, de la malveillance ou de l'incompétence humaine. Les bris aux vitraux sont souvent le fait de l'homme. Il peut s'agir d'un ballon qui aboutit malencontreusement sur un vitrail, d'un jet de projectile délibéré, d'une mauvaise manipulation d'un élément d'échafaudage ou d'un tir de carabine malintentionné.

Des restaurations antérieures et des interventions inadéquates peuvent altérer le vitrail original, d'un point de vue matériel ou même, iconographique. Nous pourrions citer ici le cas d'un vitrail où le saint Victor qui rappelle le soldat Victor Demeuse, tombé en 1914, a été remplacé plutôt maladroitement par un ange (fig. 52).



Fig. 52. Restauration maladroite. Photo © I. Lecocq

Les transports et les stockages inadaptés peuvent également entraîner des conséquences parfois dramatiques. Des panneaux endommagés qui seront conservés dans des caisses mal conçues, mal positionnées, ou sans être convenablement calés, s'altèreront davantage. C'est donc surtout la conjonction de différents dégâts qui mène à une dégradation importante de l'état d'un vitrail. Parmi les signes les plus alarmants, citons : le bris d'éléments en pierre, la dégradation des éléments de maintien métalliques, les jours entre les éléments constitutifs du vitrail, la déformation de panneaux, le bris de verres et la multiplication rapide des casses de verre.

Certains dégâts nécessitent une réaction à court ou moyen terme. La disparition ou l'altération d'éléments de la structure de maintien du vitrail entraîne rapidement une dégradation générale du vitrail ; il ne faut donc pas tarder à intervenir. La déformation de panneaux nécessite une attention particulière quand elle est assortie du dessertissage de pièces de verre. Les lacunes doivent touiours être occultées le plus rapidement possible, mais correctement. Si une simple casse n'est généralement pas problématique, la présence de plusieurs casses dans une même zone du vitrail doit attirer l'attention. Les casses en étoiles risquent d'entraîner la perte de fragments et nécessitent généralement une prise en charge dans les meilleurs délais. Même si l'obscurcissement du vitrail et l'effacement des grisailles ne compromettent pas la tenue du vitrail dans la baie, ces altérations demandent un traitement aussi rapide que possible ; elles ruinent à terme la lecture et donc la compréhension du vitrail. Une grisaille disparue l'est à jamais. Dans ce cas de figure que l'on rencontre davantage sur des vitraux anciens, une intervention rapide est nécessaire mais la précipitation peut être parfois rédhibitoire.

En bref: les dégâts qui nécessitent une intervention urgente

- Le bris ou le manque d'éléments de maintien du vitrail
- · La déformation de panneaux
- Les lacunes
- Les casses de verre
- L'obscurcissement du vitrail
- L'effacement des peintures du vitrail
- Les protections endommagées

5.3. QUE POUVEZ-VOUS FAIRE?

5.3.1. Familiarisez-vous avec les vitraux de votre église!

Les vitraux de votre église sont aussi uniques qu'elle. Le coût d'un vitrail et même d'une simple vitrerie de verres losangés est très élevé et des efforts financiers ont été consentis pour leur placement. Nous nous satisfaisons souvent de la présence des vitraux sans bien les observer. Or, ils ont des histoires à raconter. Ils constituent en effet une part de la mémoire de la communauté, en rappelant des événements marquants de la vie de la paroisse et des paroissiens, par le choix d'un sujet précis, la manière de le représenter, une inscription. Il n'est pas rare que des paroissiens aient été portraiturés ou aient servi de modèles dans une scène (fig. 53).



Fig. 53. Portrait dans un vitrail. Photo © I. Lecocq

Appropriez-vous vos vitraux! Essayez d'en connaître le plus possible sur leur histoire: de quand datent-ils? Pourquoi ont-ils été placés? Qui et que représentent-ils?...

Sensibilisez les visiteurs à ce patrimoine, en particulier le jeune public qui sera amené un jour à en prendre soin. Un vitrail est fait pour durer, il traverse généralement plusieurs générations.

Valorisez et faites apprécier vos vitraux ! Proposez aux visiteurs quelques informations essentielles : un feuillet identifiant les œuvres (titre, auteur, date) sera toujours apprécié. Si vous en avez la possibilité, incluez les vitraux dans les parcours thématiques organisés à l'occasion des Journées du Patrimoine.

Établir et actualiser l'inventaire de ses vitraux

Les vitraux figurent parmi les biens à prendre en compte dans les inventaires, qui doivent légalement être établis par les fabriques d'église. Inventorier les vitraux permet aussi de les valoriser, de les faire connaître, tant auprès d'un public local que des associations et des scientifiques qui étudient le patrimoine.

Le vitrail est un patrimoine historique unique, tantôt rappelant le souvenir de l'histoire locale d'un lieu ou d'une communauté, tantôt représentant l'expression d'une création contemporaine. Ces verrières peuvent adopter des formes, des couleurs et des tailles variées. Elles peuvent également illustrer des décors figuratifs et historiés.

Des inventaires existent déjà pour vous aider à faire celui de vos vitraux. L'inventaire photographique de l'IRPA (accompagné d'identification) est le plus complet pour le domaine du vitrail mais il est loin d'atteindre l'exhaustivité, surtout pour les vitraux des XIX^e et XX^e siècles. Par ailleurs, celui d'Ivo Bakelants est d'une aide précieuse pour les vitraux depuis le XIX^e siècle et fournit les données essentielles d'identification (fig. 54).

Les vitraux, un patrimoine à inventorier comme partie intégrante de l'histoire du bâtiment

Dresser l'inventaire du patrimoine est un véritable impératif pour garantir sa conservation. Bien que l'inventaire vise habituellement les biens mobiliers, il est indispensable d'accorder de l'attention aux vitraux, même si ceux-ci font partie intégrante de l'immobilier. En effet. comme nous l'avons vu, les vitraux. en plus de leur fonction pratique. ont une valeur artistique et historique et sont liés à l'histoire du lieu et de la communauté locale : nous y trouvons souvent une date, une signature d'artiste ou d'atelier, le nom des donateurs,... Bien que les vitraux anciens aient reçu plus d'attention jusqu'à présent, les plus récents d'entre eux mais aussi les non-figuratifs doivent également être répertoriés.

Un patrimoine fragile

Parties intégrantes de l'immobilier, les vitraux sont relativement fragiles. En effet, ils sont exposés aux aléas du temps mais aussi des conditions climatiques qui peuvent leur être néfastes (chute de grêlons, fortes pluies, vents intenses, etc.). Par ailleurs, ils sont souvent victimes de vandalisme qui peut occasionner des dégâts d'ampleur variable (percements, fissures, etc.). Il est donc nécessaire de documenter leur état de conservation lors du récolement.

COUILLET, St. Laurentiuskerk 1950, Busine-Boulmant, is, 1-2-3 I.B.Blijde intrede van Jezus te Jerusalem O.L.Laatste avondmaal 0.Judaskus 2.B.L. Geseling van Kristus R.Jezus neemt zijn kruis op O.L.Kalvarie R.Graflegging 3.B.L. Verrijzenis van Kristus R.L.L.van Emaus 0.L.Ongelowige Thomas R. Hemelvaart van Jegus Carpet hetstelde al de glas-in-loodramen in 1969 Carpet de glas in loodramen. Hainaut Toerisme, nr. 161, okt. Hainaut Cinq = nr. 1-2-3

Santero

CHARLEROL

Fig. 54 Fiche de l'inventaire Bakelants.

Photo © I. Lecocq

59

En dehors de leur valeur artistique, les vitraux ont également une fonction pratique essentielle. Comme toutes les parois vitrées, ils isolent de l'extérieur et protègent ainsi l'intérieur dans une église.

Leur conservation inadéquate peut engendrer des dégradations variées, voire leur disparition. Documenter et inventorier les vitraux constitue une étape préventive indispensable pour assurer leur préservation.

Toute intervention sur un vitrail endommagé s'avérera plus complexe à mener, sans un inventaire compilant les informations et une documentation photographique complète relatives à celui-ci. Son actualisation est indispensable.

Il sera aussi très utile pour évaluer l'état de conservation des vitraux et en

suivre l'évolution. Un inventaire précis et actualisé est important pour prévoir et planifier certaines interventions, pour réagir en cas de sinistre et pour disposer dans ce cas des données suffisantes pour solliciter une indemnisation. Une description correcte et une bonne photographie de l'œuvre endommagée permettront aussi de constater l'apparition de nouveaux dégâts et de les réparer.

Le manuel pratique « Réaliser l'inventaire d'une église paroissiale » du CIPAR propose un cadre, une méthodologie et des conseils pratiques pour le faire. En complément de ces recommandations, un modèle de fiche spécifique au vitrail est proposé.

Comment inventorier des vitraux?

Afin d'harmoniser les procédures de numérotation des vitraux d'une église, le *Corpus Vitrearum* recommande un système où la numérotation de chaque fenêtre, y compris celles qui sont dépourvues de vitraux, est définie selon sa position dans le plan et l'élévation de l'édifice. Ce système est également celui recommandé par le CIPAR. Il est précieux pour inventorier vos vitraux de manière systématique et pour les répertorier dans la base de données interdiocésaine.

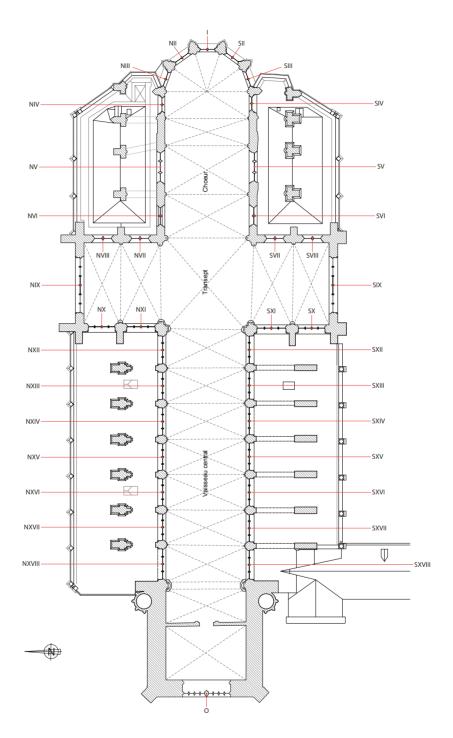
Les fenêtres dans l'axe du chœur sont les premières qui doivent être numérotées. Nous nommons baie I, la baie qui se trouve dans l'axe de l'église, derrière le chœur, au rezde-chaussée. Habituellement, c'est celle qui est localisée le plus à l'Est. Les autres baies sont numérotées en fonction de leur situation par rapport à cette baie axiale, selon qu'elles se situent au Nord (généralement les baies de gauche si nous regardons vers le chœur, qui est généralement tourné vers l'Orient) ou au Sud (généralement les baies de droite si le chœur est orienté). S'il n'v a qu'un niveau de vitraux dans l'édifice, nous utilisons la séquence I (baie d'axe), NII, NIII, NIV, NV...; SII, SIII, SIV, SV... S'il y a plusieurs niveaux : nous utilisons, pour les niveaux supérieurs, en partant de la baie axiale I, un chiffre romain précédé de la lettre majuscule N (Nord) ou S (Sud). Par exemple: NII, NIII, NIV, NV...; NVI, SII, SIII, SIV, SV...; pour le(s) registre(s) inférieur(s), nous utilisons un chiffre arabe précédé de la lettre minuscule n (Nord) ou s (Sud). Par exemple: n2, n3, n4, n5, n6, s2, s3, s4, s5, s6...

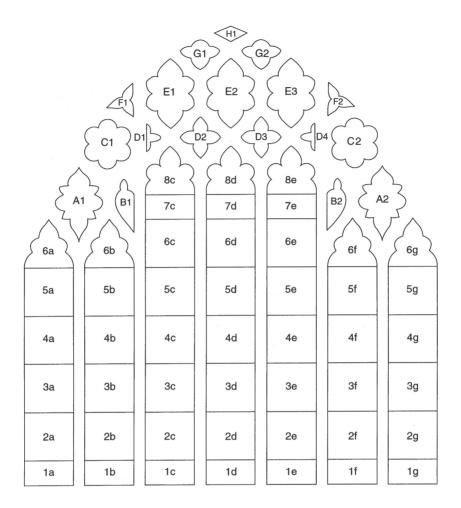
Les annexes telles que les presbytères, salles capitulaires, sacristies, etc. doivent avoir leur propre numérotation.

Il est conseillé de recourir à un plan ou un dessin pour localiser les différentes fenêtres de l'édifice, de manière à assurer une meilleure lisibilité et compréhension de la numérotation.

Le Corpus Vitrearum a également édicté des règles pour numéroter les panneaux des vitraux. Cette numérotation se fait à partir de la vue intérieure des baies et prend en compte le tracé de la fenêtre.

Les panneaux d'une baie décrivent par registres ou par étages horizontaux, en partant du bas. Chaque registre se voit attribuer un chiffre arabe. Les lancettes, organisées verticalement, sont désignées en partant de la lancette gauche par une lettre minuscule, par exemple : 1a, 4c, 7d, etc. Les têtes de lancettes doivent également être numérotées. Les panneaux dans les tympans sont identifiés par un système de lettres majuscules et de chiffres adapté aux formes architecturales. Les roses qui constituent des ensembles indépendants suivront toujours cette numérotation, c'est-à-dire selon le système rayonnant. Dans le cas de compositions très complexes, la numérotation des panneaux peut être reportée sur un dessin schématique de la fenêtre.





Le CIPAR se tient à votre disposition pour vous aider dans la numérotation des vitraux et des panneaux.

L'importance de bonnes photos

Comme pour tout élément à répertorier, les vitraux doivent être photographiés avec soin. Il est conseillé de prendre plusieurs photos pour récolter un maximum de données : des vues d'ensemble et des détails comme une signature, une date, etc. Des photos de dégradations

sont aussi très utiles pour documenter l'état de conservation. Elles sont d'une importance capitale car elles servent de documentation en cas de restauration ou de reconstitution suite à un acte de vandalisme, par exemple. Les zones endommagées peuvent aussi être renseignées sur un schéma ou un dessin.

FICHE D'INVENTAIRE - VITRAIL

FICHE D'INVENTAIRE n°: Identification de l'église : • Fabrique de : • Fiche établie par : Date du repérage : JJ/MM/AAAA • Informations se rapportant à l'église : - Date / datation : - Architecte(s): - Protection légale : ☐ repris sur la liste du Patrimoine exceptionnel de Wallonie □ classé comme Monument ☐ repris à l'Inventaire du Patrimoine · Sources et bibliographie : Identification du vitrail: • Vitrail n° (identification du vitrail selon le système du Corpus Vitrearum) : · Non usuel: Localisation : □ chœur ☐ transept □nef ☐ façade principale · Autre : • Dimensions (hauteur x largeur, en cm) : • Description : ☐ vitrail figuratif ☐ thème iconographique : armoiries: autres: □ composition non figurative / abstraite : Commentaires éventuels : Photographie(s): ☐ IRPA (numéro de cliché si disponible) actuel Auteur et date de la photographie : Inscriptions : ☐ date : ☐ signature : \square autre : • Époque : atelier réalisateur : Créateur: concepteur: • Technique : □ vitrail à joints de plomb ☐ vitrail à joints de ciment ☐ verres peints ☐ verres non peints □ autre (non identifié) : • État de conservation du vitrail : ☐ casses □ lacunes

☐ peinture effacée

| Commentaires éventuels : | | | |
|---|-------------------------------|-------------------|-------------------|
| • Armature : | □ métal | □ pierre | \square autre : |
| • État de conservation de l'armature : | | | |
| Commentaires éventuels : | | | |
| • Protection : | □ grillage □ non identifié | □ verre □ sans | □ plastique |
| Remarques (vitrail déplacé, modifié, incomplet, restauré) : | | | |
| Bibliographie sur le vitrail : | | | |

5.4. QUELQUES RÉFLEXES ET QUELQUES GESTES SIMPLES

5.4.1. Observer

Observez régulièrement les vitraux. Les petits impacts et les casses passent parfois inaperçus. Ils peuvent être sans conséquence, mais leur multiplication rapide est le signe d'un désordre plus important qu'il faudra identifier. Mentionnez ces dégâts dans l'inventaire. Pensez également à observer la protection extérieure des vitraux, quand elle existe. Le point 3 « Contrôler régulièrement l'état sanitaire des vitraux » vous guidera sur la manière de les observer et de relever les dégâts.

5.4.2. Protéger

Lors de travaux entrepris sur un édifice, il est important de faire protéger adéquatement les vitraux. En effet, ils doivent faire l'obiet de la même attention que les autres éléments du mobilier. Le montage et le démontage d'échafaudages, la trop grande proximité de ceux-ci avec des vitraux présentent un risque certain, de même que la chute d'outils ou de pierres, le sablage éventuel des murs et la poussière qui en résulte. Les vitraux doivent dès lors être protégés par un écran rigide, correctement et solidement fixé (fig. 55). Une surface en plastique souple n'est ni suffisante, ni recommandée. Dans le cas de travaux, vérifiez donc toujours que la protection

des vitraux est prévue et qu'elle satisfait aux recommandations exposées ci-dessus. Elle doit être réfléchie dès le départ et non improvisée.



Fig. 55. Vitraux protégés lors de travaux. Photo © I. Lecocq

5.4.3. S'abstenir

Ne jamais nettoyer les vitraux à grandes eaux ! Tout au plus un dépoussiérage des seuils des fenêtres et de la périphérie du vitrail, en contact avec la maçonnerie, sera réalisé. Si ce dépoussiérage est nécessaire, il se fera idéalement à partir d'échelles ou d'un échafaudage si celui-ci est disponible, mais en aucun cas avec un manche télescopique. En effet, la manipulation d'un tel instrument étant parfois difficile à contrôler, il pourrait entraîner des bris.

Pour les vitraux facilement accessibles, spécifiez donc bien aux personnes chargées de l'entretien et du nettoyage dans l'édifice de ne pas s'en occuper. Des vitraux ont été endom-

magés par un nettoyage réalisé avec de bonnes intentions, mais les sujets représentés ont été effacés, la grisaille n'adhérant pas suffisamment.

5.4.4. Demander de l'aide en cas d'accident

Nous ne sommes jamais à l'abri d'un accident! Cette situation nécessite une action immédiate : photographiez les dégâts et les fragments dispersés, ramassez-les ensuite, en regardant partout où ils pourraient être cachés (à l'extérieur et à l'intérieur, au-dessus du confessionnal, entre le mobilier et les murs, sous les chaises, sur le rebord de la fenêtre...) et conservez-les soigneusement, en identifiant la fenêtre dont ils proviennent. Après, faites appel à un spécialiste sans tarder, mais surtout n'intervenez pas vous-même. Celui-ci prendra les mesures qui s'imposent, stabilisera la situation, en attendant la mise en œuvre d'une solution plus définitive, en concertation avec les instances patrimoniales dans le cas d'un monument classé. Contactez également votre assurance. N'essayez pas de réparer vous-même « avec les moyens du bord ». Les dégâts des vitraux doivent être pris en charge par un professionnel.

5.4.5. Veillez à l'environnement extérieur et intérieur de vos vitraux

Un bon entretien des abords de l'édifice permet d'éviter une croissance trop importante et envahissante de la végétation qui peut endommager les vitraux (fig. 56).

Le danger ne vient pas que de l'extérieur. Un chauffage intempestif ou un mauvais système de chauffage peut avoir des conséquences désastreuses. En cas de forte différence de température entre l'extérieur et l'intérieur, la condensation à la surface du verre est importante et très néfaste pour les peintures fragiles. Par ailleurs, une absence ou une insuffisance d'évacuation des condensats peut endommager l'édifice et son mobilier.



5.4.6. Décourager les vandales

Les vitraux constituent une cible facile et attractive de vandalisme. Le guide pour le vitrail Onderhoud van glas-in-loodramen du Monumentewacht publié en 2021 propose toute une série de mesures simples à mettre en œuvre pour décourager les déprédateurs : les concepts clés sont une bonne visibilité autour du bâtiment, l'ordre et la propreté dans les environs et le contrôle social.

Pour réduire le risque de vandalisme :

- Assurez un environnement bien éclairé. Si nécessaire, fournissez un éclairage supplémentaire avec des détecteurs de mouvement dans les coins sombres.
- Gardez toujours les fenêtres et les portes verrouillées.
- Ne laissez pas traîner d'objets non fixés et éliminez immédiatement toute pierre non fixée. Conservez-les dans un endroit sûr.
- Ne placez pas les poubelles dans des endroits accessibles au public.
- Remplacez les chemins de gravier autour de l'église par de la verdure.
- Plantez des buissons bas pour que les grandes pelouses ne servent pas de terrains de football.
- Lors de la plantation de nouveaux arbres, évitez les espèces à gros fruits durs comme les chênes, les châtaigniers, marronniers.

5.4.7. Entretenir, prévoir et planifier

Il est fortement conseillé de veiller à l'entretien régulier des vitraux, afin de les maintenir en bon état le plus longtemps possible. En effet, au fil du temps les vitraux se dégradent, des dégâts de diverses origines s'accumulent. Tôt ou tard, une intervention en bonne et due forme sera nécessaire; son coût pourra s'avérer très onéreux et devrait être anticipé.

Par ailleurs, des travaux sur l'édifice peuvent obliger à déposer les vitraux. Même si les vitraux semblaient être dans un état satisfaisant, une fois déposés, toute une série d'interventions non prévues risquent de devoir s'imposer.

5.4.8. Stocker correctement

Si un ou plusieurs panneaux de vitraux de votre église ont dû être déposés sans pouvoir être traités et/ou replacés rapidement, faites-les conditionner et entreposer correctement dans des caisses par un spécialiste en indiquant clairement le contenu. Il est préférable que les caisses soient stockées en lieu sûr dans l'église ou à proximité. Identifiez bien chacune d'elles et apposez-y l'avertissement « FRAGILE - VITRAIL », ainsi que le sens qui doit être respecté dans le positionnement et lors de la manipulation. N'oubliez pas de mentionner dans l'inventaire des biens de votre église la présence de vitraux déposés. avec une indication précise de la localisation des caisses.

Une grande prudence est nécessaire dans le choix des matériaux de la caisserie et des intercalaires éventuels. Nombre de matériaux de synthèse libèrent sournoisement des composés volatils potentiellement dangereux pour le vitrail. Des entreposages de longue durée se sont fréquemment révélés désastreux pour des vitraux.

5.5. LE CONTRÔLE RÉGULIER DE L'ÉTAT SANITAIRE DES VITRAUX

Les vitraux nécessitent une inspection régulière, qui peut être réalisée sur une base annuelle, au moment de la vérification des inventaires de l'édifice par exemple. L'enjeu est de suivre l'évolution de leur état et de repérer à temps les dégradations qui nécessitent une prise en charge rapide. Cette inspection permettra aussi de prévoir des interventions qui ne doivent pas être réalisées tout de suite mais qui doivent

être planifiées pour le futur et donc, de mobiliser les ressources financières.

Cette inspection se fait à la fois depuis l'extérieur et l'intérieur de l'édifice. Afin de ne pas prendre de risque inutile, il n'est pas nécessaire de monter sur des échelles. L'utilisation de jumelles peut s'avérer précieuse afin de distinguer ce qui peut difficilement l'être depuis le sol. Lors de cette inspection, il faut être particulièrement attentif à l'état du vitrail proprement dit et à celui de sa structure.

5.5.1. Les questions suivantes peuvent guider l'observation

Le système qui maintient le vitrail en place est-il en bon état?

Dans le cas d'un vitrail soutenu par des meneaux en pierre et une armature métallique, ces deux composantes doivent retenir l'attention.

 Les pierres sont-elles correctement alignées ? Sont-elles cassées ? Des éléments s'en sont-ils détachés ? (fig. 57)



N'oubliez pas d'examiner également la partie supérieure de la fenêtre, même si elle est généralement moins facilement accessible au regard. À l'intérieur de l'édifice, l'examen peut être facilité lorsqu'il est réalisé en fin de journée, avec une puissante lampe de poche.

 Comment distinguer les barlotières des feuillards pour apprécier l'état de ces éléments?

Il faut pour cela déterminer si les vitraux ont été posés depuis l'intérieur de l'édifice ou depuis l'extérieur (les deux sont possibles). Le principe est simple : si le vitrail est posé en « pose interne », cela signifie que les éléments mobiles de l'armature métallique (feuillards, pannetons et clavettes) seront accessibles et donc visibles depuis l'intérieur de l'édifice (la barlotière étant visible de l'extérieur, fig. 58). Inversement, en pose externe, les éléments mobiles seront visibles et accessibles depuis l'extérieur (la barlotière étant visible de l'intérieur) (fig. 59-60).



Fig. 58. Pose interne (barlotière à l'extérieur). Photo © I. Lecocq





Fig. 59-60. Pose externe 59) revers du vitrail avec feuillards, clavettes, vergettes visibles, 60) avers du vitrail, avec barlotière visible à l'intérieur. Photos © I. Lecocq

• Les éléments mobiles (feuillards et clavettes) de l'armature métallique qui assurent le « calage » des panneaux contre la barlotière sont-ils bien présents ? Remplissent-ils toujours leur rôle ?

Nous observons fréquemment que, lors d'anciennes restaurations, les feuillards et les clavettes ont été remplacés par du mastic abondamment appliqué (fig. 61). Les vergettes exposées à la corrosion peuvent parfois s'amincir jusqu'à disparaître; dans certains cas, il n'en subsiste qu'une très mince tige, comme si elles avaient « fondu ». Une vergette qui n'est plus attachée au panneau (les liens en cuivre ou en plomb sont défaits) ne remplit plus son rôle et le panneau peut se déformer.



Fig. 61. Mastic abondamment appliqué. Photo © I. Lecocq

• Les barlotières ou les feuillards sont-ils gonflés sous l'action de la rouille (fig. 62)? Les barlotières ont-elles entraîné des casses ou des éclatements dans les meneaux? Les produits de corrosion peuvent atteindre sept fois le volume du métal de départ!



Fig. 62. Feuillard rouillé. Photo © I. Lecocq

Le vitrail lui-même est-il en bon état ?

Pour apprécier l'état du vitrail proprement dit, son apparence générale doit être prise en compte et ses différentes composantes doivent être examinées individuellement : les verres, les peintures et les plombs.

· Le vitrail est-il complet?

Des panneaux du vitrail ont pu disparaître (fig. 63) et le vide est éventuellement occulté par des panneaux de verre, de plastique ou de bois. Si des panneaux manquent, essayez de savoir s'ils sont conservés quelque part dans l'édifice.



Fig. 63. Panneaux manquant dans un vitrail. Photo © I. Lecocq

• Certains panneaux du vitrail sont-ils déformés (fig. 64-65) ?

Le bombement des panneaux que nous appelons de façon bien imagée « ventre des panneaux » est souvent la première source d'inquiétude de l'observateur.



Fig. 64. Panneaux de vitraux déformés. Photo © I. Lecocq



Fig. 65. Panneaux de vitraux déformés. Photo © I. Lecocq

Il est pourtant rarement urgent d'intervenir sur des panneaux bombés. Des panneaux dont les dimensions n'étaient pas ajustées ont pu se déformer dès leur placement, quand le mastic n'était pas encore sec.

Le « ventre des panneaux » n'est pas un problème si les conditions suivantes sont remplies : la déformation est stable, le panneau est ferme au toucher, les verres sont toujours bien sertis dans les plombs, les casses de verres sont absentes ou limitées. Dans le cas contraire, le « ventre des panneaux » est problématique et une intervention sera nécessaire. Prêtez une attention particulière aux jours qui pourraient apparaître entre le vitrail et l'armature métallique. Il peut s'agir d'un panneau qui s'affaisse ou qui n'est plus correctement fixé à son support (fig. 66) et qui risque dès lors de tomber.



Fig. 66. a-b Panneau qui n'est plus correctement maintenu en place. Photo © I. Lecocq



• Des verres sont-ils cassés ?

Prêtez une attention particulière aux casses dites « multiples » (quand plusieurs lignes de casses se rencontrent contrairement aux casses simples qui ne comportent qu'une seule ligne de casse) (fig. 67) et aux casses en « étoiles » (qui rayonnent à partir du point d'impact).



Fig. 67. a. Casses simples. Photo © I. Lecoca

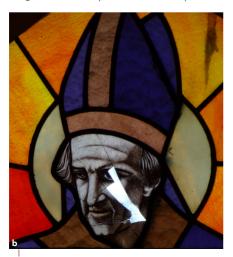


Fig. 67. b. Casses complexes avec lacune. Photo © I. Lecocq



Fig. 67 c. Casses complexes. Photo © I. Lecocq

• Des verres sont-ils « troués » ?

Des lacunes accompagnent souvent les bris de verre, conséquence parfois de l'impact d'un projectile ou d'un grêlon.

• Les verres sont-ils encrassés ?

L'empoussièrement du vitrail est-il « normal » ou y a-t-il une concentration des dépôts à certains endroits ? Des fientes de pigeons, des feuillages et débris divers peuvent s'accumuler dans la partie inférieure du vitrail, l'obscurcir et retenir l'humidité contre les verres.

• Des peintures sont-elles effacées ou en voie d'effacement ? (fig. 68)

L'effacement de la peinture est un phénomène complexe, progressif, qui peut être favorisé par les conditions d'exposition du vitrail. Si l'apparence d'une peinture qui a tendance à s'effacer reste stable sur plusieurs années, c'est rassurant. Par contre, une évolution importante dans l'effacement nécessite une réflexion urgente de conservation préventive.



Fig. 68. Grisailles effacées ou en voie d'effacement. Photo © I. Lecocq

- Quel est l'état des plombs ?
- Quel est l'état des mastics ?

L'état des plombs comme l'état des mastics est très difficile à observer sur un vitrail en place. Parfois un réseau semble en bon état mais en fait, une fois le panneau déposé, celui-ci se laisse aller. D'une manière générale, pris isolément, l'état des plombs est rarement un problème. Tant que le panneau est fermement fixé dans la baie et correctement attaché aux vergettes, il est toujours bien soutenu.

Avec le temps, le mastic perd sa souplesse, durcit et devient pulvérulent. Les interstices entre le plomb et le verre se vident progressivement et les panneaux ne sont plus étanches. Sous l'action de la chaleur, l'huile du mastic excédentaire peut se disperser sur le verre et former des traces brunâtres. L'excès de mastic et ces traces favorisent un encrassement localisé du verre.

• Si elle existe, la protection du vitrail est-elle correctement fixée et en bon état ?

Une protection en mauvais état ou inadaptée peut être inesthétique, mettre en danger le vitrail et être dangereuse pour les personnes à proximité (fig. 69). La présence d'une surface de protection déjà ancienne, sans ventilation, peut générer une hausse excessive de la température dans l'espace entre la protection et le vitrail, ou créer un microclimat propice au développement de la végétation et à l'accélération de la dégradation des mastics, des plombs et des peintures.



Fig. 69. Vitrage de protection abîmé. Photo © C. Carpeaux

5.6. FAIRE APPEL À DES SPÉCIALISTES

En cas de gros dégât (comme un bris ou la chute d'un panneau) ou une altération nécessitant une prise en charge (comme des jours entre un panneau et l'armature), un spécialiste doit être appelé sans tarder. Si lors du contrôle régulier de vos vitraux, vous remarquez des petits dégâts qui ne nécessitent pas d'action urgente mais qui sont

nombreux, ou qui sont apparus depuis la dernière inspection, n'hésitez pas à demander le conseil d'un spécialiste pour compléter votre observation.

5.6.1. Diagnostic

L'expert examinera les vitraux en prenant en compte les mêmes aspects que ceux auxquels vous avez prêté attention lors de votre propre observation, mais de manière plus approfondie et avec une recherche systématique des facteurs qui ont entraîné l'altération. Les constats du spécialiste peuvent aboutir à l'une de ces trois propositions:

- le vitrail est dans un état satisfaisant, malgré quelques dégâts sans conséquence et ne demande pas d'intervention immédiate ;
- le vitrail présente quelques dégâts localisés qui peuvent être réparés in situ car il s'agit de légères réparations;
- le vitrail ou certaines parties de celui-ci nécessitent une intervention plus importante et un examen approfondi.

5.6.2. Étude préalable

Si un ou plusieurs vitraux demandent une intervention qui va au-delà de la simple réparation routinière, avant de décider le maintien en place ou la dépose du vitrail en totalité ou en partie, une étude préalable est nécessaire. Cette étude permettra à des praticiens de faire offre sur base d'un cahier des charges rédigé par le maître de l'ouvrage ou un architecte. Pour des vitraux situés dans un édifice classé, l'administration du patrimoine compétente évaluera la nécessité de recourir à cette étude afin de justifier les interventions à mener et de les autoriser. Elle en assurera le suivi administratif sachant qu'il est possible de solliciter des subsides pour la réalisation de ce type d'étude.

L'étude préalable in situ est réalisée par le maître-verrier, seul ou en collaboration. Son ampleur doit être pertinente par rapport à la valeur des vitraux, l'importance des problèmes décelés et le financement disponible. Elle proposera les interventions les plus adéquates (le maintien en place, une dépose partielle ou totale, une nouvelle protection extérieure adaptée).

Si les vitraux doivent être déposés sans délai, cette étude préalable ne peut pas toujours être réalisée in situ. C'est le cas si l'état du réseau de pierre est préoccupant ou lors d'une restauration générale de l'édifice. Parfois, des vitraux doivent être déposés non parce que leur état de conservation le nécessite mais parce qu'une intervention sur le bâtiment est en cours ou que des réparations aux remplages des fenêtres doivent être réalisées. En déposant les vitraux, nous évitons tout dommage qui pourrait survenir au cours d'autres travaux.

5.7. QUAND ET POURQUOI DÉPOSE-T-ON UN VITRAIL?

Toute dépose ne se justifie qu'en des circonstances exceptionnelles, idéalement sur la base d'une étude préalable :

- soit le vitrail risque une détérioration rapide,
- soit l'encadrement ou le remplage en pierre de la fenêtre nécessite une intervention urgente (et dans ce cas, nous n'avons généralement pas le temps de réaliser une étude préalable).

La dépose d'un vitrail n'est pas une opération anodine. Mal exécutée, elle peut occasionner des dommages beaucoup plus importants que ceux qui l'ont motivée. Qu'il s'agisse d'une intervention sur chantier ou en atelier, les mêmes précautions seront de mise (fig. 70).



Fig. 70. Dépose. Photo © I. Lecocq

Les vitraux situés dans un édifice classé

Pour des vitraux situés dans un édifice classé, une procédure administrative est requise.

Toute intervention de conservation-restauration d'un bien classé est suivie par un comité d'accompagnement. Il réunit idéalement le maître d'ouvrage (qui peut être autre que le propriétaire), l'auteur de projet (architecte), les responsables administratifs (architecte, historien de l'art...) et, éventuellement, d'autres experts.

5.8. QUE FAIT-ON DANS UN ATELIER DE RESTAURATION? LE BUT ET LES PRINCIPES DES INTERVENTIONS

Vous aurez peut-être l'occasion de vous rendre en atelier pour apprécier l'évolution du travail de conservation-restauration de vos vitraux.

En atelier, les principales interventions proprement dites sur le vitrail sont les suivantes :

- 1. le nettoyage;
- 2. la réparation des casses ;
- 3. le comblement des lacunes ;
- 4. l'éventuelle restitution du dessin effacé :
- 5. le traitement du réseau des plombs.

Toutes ces interventions sont effectuées sur la base du cahier des charges. D'une manière générale, elles respectent ce principe pétri de bon sens : « aussi peu que possible, autant que nécessaire ». Le meilleur pour des œuvres aussi fragiles que les vitraux n'est jamais la solution « maximaliste ».

5.8.1 Le nettoyage

Le nettoyage ne vise pas à retourner à un état neuf mais à rétablir dans la mesure du possible les qualités de l'œuvre, au point de vue de la lisibilité de la représentation et des jeux d'ombre et de lumières, et à assainir la surface du verre. Les dépôts, les souillures... fixent l'humidité et entretiennent le processus de dégradation (fig. 71).



Fig. 71. Nettoyage avec protection, sous binoculaire afin de contrôler l'opération.
Photo © A. Pinto



Fig. 72. Collage à la résine qui pénètre par capillarité. Photo © I. Lecocq

Quelques principes doivent impérativement être respectés : ne pas porter atteinte à la surface du verre et à la peinture (la sauvegarde des peintures est prioritaire par rapport au nettoyage), adapter le nettoyage à la nature et à l'importance des différents dépôts, nettoyer le moins possible (ce qui ne veut pas dire ne rien faire).

La plupart du temps, un dépoussiérage léger (avec un pinceau à poils doux par exemple) et un nettoyage adapté avec de l'eau permettent d'obtenir d'excellents résultats, sans recourir à des solvants ou des détergents dont l'usage n'est pas conseillé.

5.8.2. La réparation des casses

Autrefois, ils réparaient les casses avec des plombs de casse*, quand ils ne remplaçaient pas les pièces! Actuellement, nous disposons d'adhésifs spécialement mis au point pour réparer les verres cassés et les plombs de casse anciens ne sont enlevés que s'ils perturbent vraiment la lisibilité de l'œuvre. Dans certains cas, ils sont amincis afin de les estomper visuellement à distance (fig. 72).

5.8.3. Le traitement des lacunes

Les petites lacunes peuvent être comblées avec de la résine. Les lacunes plus importantes le sont avec une nouvelle pièce de verre liée aux fragments anciens par collage ou par un fin plomb ou un ruban de cuivre (Tiffany*) (fig. 73). Dans ce cas, différentes solutions existent pour l'éventuelle peinture du verre de remplacement : motif à l'identique si nous avons des documents le permettant, continuation du dessin des pièces environnantes, reproduction de l'image miroir de motifs disparus. En l'absence de toute information, la solution minimaliste est le remplacement de la partie manquante par du verre neutre. Toute nouvelle pièce de verre doit être signée et datée. Si une grande partie du vitrail a disparu, en l'absence de document montrant le vitrail tel qu'il était, une solution adéquate devra être étudiée.

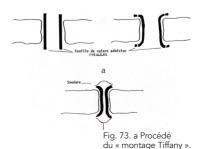




Fig. 73. b « Montage Tiffany » Photo © I. Lecocq



Fig. 74. Mise en plomb de mauvaise qualité (plombs trop larges grossièrement assemblés). Photo © I. Lecocq

5.8.4. La restitution du dessin effacé

Quand la grisaille a disparu, elle peut éventuellement faire l'objet de reconstitutions sur la base de la trace du trait disparu, mais le résultat est rarement satisfaisant et demande beaucoup d'essais et un réel talent de peintre.



Le réseau des plombs est lui aussi l'objet de toutes les attentions. Actuellement, on préconise le maintien du réseau existant, même s'il date d'une restauration. Une remise en plomb* n'est envisagée que si elle s'avère vraiment nécessaire (fig. 74). D'une part, le réseau constitue un témoignage précieux de l'histoire du vitrail ; d'autre part, cette opération peut entraîner de nouveaux dégâts. Le réseau des plombs d'un vitrail déposé en atelier peut être nettoyé et ses cassures réparées par soudures (fig. 75). Les soudures rompues ou fragilisées sont ressoudées.

Si le réseau des plombs n'est plus en suffisamment bon état, des remises en plomb partielles peuvent être effectuées pour le consolider.







Fig. 75. a-c Réparation des soudures. Photos © I. Lecocq

5.9. QUEL TYPE DE PROTECTION?

5.9.1. Les grillages et vitrages de protection

Les solutions les plus efficaces pour protéger les vitraux sont les vitrages extérieurs ou éventuellement, les grillages.

Les grillages assurent uniquement une protection mécanique. Ils protègent les vitraux d'un jet de projectile, par exemple des ballons, des balles de tennis, des bouteilles, etc. Ils doivent pouvoir être enlevés facilement afin de permettre le nettoyage de l'espace qui les sépare des vitraux. La dimension des mailles et l'épaisseur des fils du grillage doivent être appropriés (fig. 76).



Le placement de vitrages extérieurs de protection permet une conservation préventive efficace. Ces vitrages parent à la plupart des dégâts et stabilisent l'état de conservation des vitraux. Ils évitent à la fois l'effet de l'eau de pluie sur la surface externe des verres et celui de la condensation sur la face interne lorsque la température extérieure est plus froide que la température intérieure.

Ces vitrages permettent aussi d'utiliser des produits de restauration pour le vitrail qui ne pourraient pas l'être en leur absence, comme les résines époxy mises en œuvre pour réparer par collage des pièces de verres cassées.

Depuis le milieu du XX° siècle, les vitraux anciens restaurés ont souvent été replacés avec un vitrage de protection. Mais le placement d'un vitrage de protection ne doit pas pour autant devenir la norme. Il faut faire preuve de discernement et garder à l'esprit que le vitrage de protection n'est pas la panacée universelle qui résout tous les problèmes. Il coûte cher, peut engendrer certains désagréments esthétiques et des problèmes peuvent aussi survenir, notamment à cause d'une mauvaise aération.

Deux types de vitrages de protection peuvent être mis en œuvre, selon que le vitrail est déposé ou non. Dans les deux cas, une aération suffisante doit toujours être aménagée entre le vitrage et le vitrail.

1. Le vitrail reste en place et la protection est placée dans la battée* extérieure de la fenêtre. Les fixations les plus commodes du vitrage de protection sont des « pattes », fixées aux meilleurs endroits des battées, dans les joints par exemple, de manière à ne pas abîmer la pierre (fig. 77). Dans ce premier cas, un petit espace périphérique permet une circulation d'air.





Fig. 77. a-b Vitrail de protection à pattes. Photo © I. Lecocq

2. Le vitrail est déposé. Le vitrage est posé à la place du vitrail qui est reposé en étant avancé de quelques centimètres vers l'intérieur de l'édifice (fig. 78). Devant maintenant supporter à la fois le vitrage et le vitrail, les pannetons doivent être allongés ou remplacés par des tiges filetées.



Fig. 78. Vitrail de protection isothermique. Photo © I. Lecocq

Réservé aux vitraux anciens les plus fragiles, ce système est appelé « isothermique » dans la mesure où le vitrail se retrouve dans une atmosphère quasi muséale, puisqu'un petit espace est libéré dans le haut et le bas du vitrail et que c'est l'air intérieur qui circule sur ses deux faces. Un système isothermique peut également être aménagé en maintenant le vitrail à sa place d'origine.

Le choix de l'un ou l'autre type doit être mûrement réfléchi avec des praticiens et des spécialistes.

5.10. COMMENT DOCUMEN-TER UNE RESTAURATION?

Afin de conserver un souvenir précis des interventions effectuées sur les vitraux de son édifice, la fabrique d'église doit impérativement sauvegarder dans ses archives un dossier reprenant les caractéristiques générales des verrières, un historique des démarches (avec dates de dépose et de repose des vitraux), un résumé des dégradations et des traitements, ainsi que le relevé de l'état final des vitraux restaurés. Ce dossier doit être accompagné des cahiers des charges (étude préalable et restauration), des rapports de réunion et de documents photographiques.

Tous ces documents doivent être disponibles sur support papier et en format numérique aisément lisible par les programmes courants PC et MAC (reproduction et transfert faciles). Un exemplaire doit être conservé à l'atelier du maître-verrier et d'autres chez les différentes instances partenaires concernées. Les détenteurs de dossiers numériques sont tenus d'en assurer la pérennité par des sauvegardes régulières.

Vous voilà maintenant en position d'acteur et plus uniquement de spectateur!

Les vitraux ne sont pas de simples cloisons décoratives destinées à fermer les baies. Ce sont aussi des témoins du passé et des œuvres d'art à traiter comme telles et avec respect.

Vous êtes maintenant en mesure de comprendre pleinement les enjeux de leur inventaire et de leur conservation. Leur préservation pose des problèmes spécifiques, divers et difficiles, qu'il ne vous appartient pas de résoudre. Mais à votre niveau, grâce à votre présence presque quotidienne auprès des œuvres, vous êtes les mieux placés pour veiller sur les vitraux, repérer

les premiers signes d'une altération ou de dégâts qui peuvent mener à des dommages importants s'ils ne sont pas identifiés à temps. Cette attention permanente et les réactions adéquates seront décisives pour la bonne conservation de vos vitraux sur le long terme.

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

- * BACHER, E., « The deontology of the conservation of monumental stained and painted glass », dans *Le matériau vitreux : verre et vitraux. Actes du Cours intensif européen, Ravello, 28-30 avril 1995* (LEFÈVRE, R.-A., PALLOT-FROSSARD, I., éd.), Bari, 1998, p. 143-151.
- * BARLEY, K., « Stained glass », dans Traesures on earth. A good housekeeping guide to churches and their contents (BURMAN P., éd.), Londres, 1994.
- * BARLEY, K., « Conservation and restoration », dans Life, Death and Art. The Medieval Stained Glass of Fairford Parish Church. A Multimedia Exploration (BROWN, S. et MACDONALD, L., éd.), Strouth, 1997, p. 110-145.
- * BLONDEL, N., Le vitrail, vocabulaire typologique et technique (Inventaire général des Monuments et des Richesses artistiques de la France, Principes d'analyse scientifique), Paris, 1993.
- * BROWN, S. et STROBL, S., A Fragile Inheritance. The Care of Stained Glass and Historic Glazing: a Handbook for Custodians, Londres, 2002.
- [Collectif d'auteurs], Le vitrail monumental. Créations de 1980 à 2010, (Dossier de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, 14), Liège, 2011.
- [Collectif d'auteurs], La conservation et la restauration des vitraux recommandations pour l'élaboration d'un cahier des charges, (Dossier de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, 13), Liège, 2010.
- DE HENAU, P. et FONTAINE-HODIAMONT, Ch., « Vitraux », dans Vademecum pour la protection et l'entretien du patrimoine artistique (Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique, XXI – 1986/87), p. 54-57.
- DE HENAU, P. et VANDEN BEMDEN, Y., Note technique visant
 à l'établissement d'un cahier des charges type, pour la restauration
 des vitraux anciens et de valeur, Bruxelles, 1987.

- * HISTORIC ENGLAND, Stained Glass Windows: Managing Environmental Deterioration (Historic England Guidance Series), 2020.
- * ICOMOS/CORPUS VITREARUM, International Scientific committee for the conservation of stained glass, *Directives pour la conservation et la* restauration des vitraux, Deuxième édition, Nuremberg 2004.
- MESTDAGH, K. et WOUTERS, H., Onderhoud van glas-in-loodramen, Monumentenwacht Vlaanderen, 2020 (https://www.monumentenwacht. be/publicaties/onderhoud-van-glas-in-loodramen, consulté le 10 février 2023).
- * LECOCQ, I. et VANDEN BEMDEN, Y. (dir.), La conservation et la restauration des vitraux. Recommandations pour l'élaboration d'un cahier des charges (Dossier de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, 13), Liège, 2010, p. 120-131.
- PALLOT-FROSSARD, I., BURCK, J.-J., DIDELOT, S. et al., Manuel de conservation, restauration et création de vitraux [ressource électronique], Paris : Ministère de la culture et de la communication, Direction de l'architecture et du patrimoine, Sous-direction des monuments historiques et des espaces protégés, Mission ingénierie et références techniques, 2006 (http://www.culture.gouv.fr/culture/min/index-min.htm, consulté le 10 février 2023).
- PALLOT-FROSSARD, I., « Petite histoire des verrières de protection ou comment un vitrail échappe à la clôture », dans Dossier vitrail (Monumental, Revue scientifique et technique des Monuments historiques, Semestriel 1), Paris, 2004, p. 90-99.
- PALLOT-FROSSARD, I., « Les conclusions du programme européen Vidrio sur la protection des vitraux par verrière extérieure », dans Chantiers / Actualités (Monumental, Revue scientifique et technique des Monuments historiques, Semestriel 2), Paris, 2007 p. 113-123.

LA CRÉATION CONTEMPORAINE, UNE AUTRE PERSPECTIVE POUR L'AVENIR DES VITRAUX D'ÉGLISES

Michel Teheux, abbé (diocèse de Liège)

6.1. DEVENIR PASSEUR DE SENS. LE DEVOIR PATRIMONIAL. LE CAS DE LA CATHÉDRALE SAINT-PAUL

6.1.1. Honorer le patrimoine

Trace fragile d'une histoire dont nous sommes les héritiers, le patrimoine appelle notre attention et notre respect: nous n'existons que dans le soin de nos racines.

La valeur de notre patrimoine religieux exige sa sauvegarde. Sa valeur symbolique l'exige plus encore : dans ces reliques transparaît l'âme qui a donné corps à ces monuments ou à ces œuvres d'art. La symbolique des croyances constitue en effet la valeur ajoutée du patrimoine religieux, justifie même ses qualités muséales : ces œuvres n'auraient pas cette excellence si elles n'étaient nées de convictions qui constituent leur essence.

La destination première et l'essence du patrimoine religieux tiennent dans la tradition « des choses de la foi ». Aux antipodes d'une fonction esthétique, décorative et, tous comptes faits, anecdotique. Le patrimoine religieux ne sera honoré que dans cette tradition qui le fonde. Sa sauvegarde ne peut être « passéiste » : elle exige l'audace de la création. Cicatrice de l'expérience religieuse qui est sa matrice, le patrimoine religieux d'hier appelle l'inscription de ce qui est son essence dans la culture d'aujourd'hui pour devenir le patrimoine de demain.

Ainsi donc honorer le patrimoine nous oblige à la fois à la sauvegarde des « reliques » que l'histoire et le temps nous ont légués et à la création qui « actualise » l'âme qui le caractérise.

Dans le débat répétitif entre « anciens et modernes » sans aucun doute l'histoire de l'art remarquera qu'une prise de risques plus marquée s'est manifestée dans le débat répétitif entre « anciens et modernes » depuis les années 1980, après un temps de compromis caractérisé par un souci d'adaptation au lieu. Pari risqué de rendre le passé contemporain, d'habiter aujourd'hui l'architecture (fig. 79) dont on a hérité, de réinvestir le lieu collectif par un geste singulier, unique, potentiellement controversé plutôt que de privilégier un état des lieux archéologisant et passéiste.



Fig. 79. Mangombroux, église de l'Immaculée Conception, vitrail *La Nativité*, Louis Jacquemart, 2° moitié du XX° siècle. Photo © Joseph Ponente

6.1.2. Poétiser l'espace

L'art du vitrail - et notamment du vitrail « religieux » - s'est trouvé radicalement transformé par cette déportation de priorités. Le choix d'une réinvention de l'espace, désormais promue, a conduit à concevoir le vitrail comme un acte, une célébration de la matière et de la lumière plutôt qu'une narration figurée (fig. 80). Quittant les conceptions statiques du vitrail historiciste, le XXe siècle, si proche de nous, a cherché à exprimer en des lieux marqués d'histoire une sensibilité privilégiant l'impression et l'émotion, une communion sacrée avec l'inspiration créatrice de l'artiste (fig. 81). Aux antipodes d'une lecture voyeuriste, le vitrail est ainsi devenu une invitation : à l'opposé d'un discours imposé il veut désormais provoquer une rencontre.



Fig. 80. Fleurus, chapelle de la ferme familiale de Martinrou, vitrail, Bernard Tirtiaux, 1998.



Fig. 81. Bon-Secours, basilique Notre-Dame de Bon-Secours, vitrail représentant la basilique, Joseph Osterrath, vers 1890. Photo © Marie Lebailly

préoccupation Cette nouvelle retrouve en fait l'essence de l'art du vitrail. Ordonnance de la lumière plutôt que discours, le vitrail en son essence est bien du côté de la manifestation plutôt que de la représentation. Il ne délivre jamais autant son message de lumière que quand celui-ci est habité par la part d'ombre qui oblige encore à regarder. Le vitrail ne produit pas d'images à proprement parler, du trompe-l'œil ou de la présence iconique pour combler la faim ontologique d'un regard idolâtre. On est touiours loin du « livre d'image » : même dans le vitrail historié, c'est un fragment de lumière qui s'offre, visible mais toujours finalement illisible. Art et matériaux, le vitrail ne peut que troubler et questionner. Cet écrin coloré, qui n'est pas visible de l'extérieur, révèle à l'intérieur en pleine lumière, par l'entremise de la lumière extérieure filtrée, une présence et un lieu (fig. 82).

On est donc aux antipodes du spectacle et d'une mise en scène savante de la lumière que l'on contemplerait à distance: c'est directement que cette lumière « fond » sur le visiteur, que sa puissance d'émotion atteint le regardant qui devient « voyant ». Il n'y a plus rupture entre la réalité et l'imaginaire de la représentation : la réalité c'est l'instantané de cette vision : le vitrail rend alors présente la lumière qu'il diffuse plutôt qu'il ne la donne à voir. Se mettre au service de la lumière, pour que la lumière puisse devenir ce que le passant accueillera, telle est la mystérieuse dignité de l'art de maîtres-verriers. Leurs vitraux sont aux antipodes du spectacle ou de l'étalage : ils se veulent lieu de passage.

Le patrimoine religieux n'est « religieux » que parce qu'il balise un chemin à faire qui conduira à *en-visager* la Figure *irreprésentable*, à énoncer

l'Indicible, à *in-former* l'Inaccessible. Présence qui ne matérialise pas, repère qui n'arrête pas, figure qui n'objective pas.

Jalon, invitation ; la qualité première et la condition du patrimoine religieux est son « humilité », celle de l'icône aux antipodes de l'idole, celle de l'initiation qui se nourrit de l'émotion plutôt que du discours, de l'expérience à faire plutôt que du récit à imposer. Son essence et sa dignité tiennent à sa présence-absence pour laisser *entre-voir* le Mystère.





Fig. 82. a-b Wéris, église Sainte-Walburge, vitraux intérieur et extérieur, Gilbert Laloux, Vitraux d'art Debongnie, 2021.

6.1.3. Figurer le sacré

Donner figure à un surcroit de visibilité pour qu'elle se referme aussitôt sur l'invisible, faire voir pour seulement entre-voir, tel est le ministère de l'artisan du patrimoine.

Dans cette perspective, la non-figuration s'est révélée dans l'art du vitrail non comme une mode esthétique mais comme une posture volontaire qui déplace la sacralité et, d'une certaine manière, la magnifie.

La sacralité de l'œuvre, contrairement à ce qu'on a parfois affirmé, ne réside ni dans son thème ni dans le propos de l'artiste, encore moins en elle-même. Elle n'est pas contrainte au substitut d'une réalité préexistante qualifiée elle-même de sacrée, l'image « pré-visible » d'un modèle estimé tel.

Cette dimension n'est pas liée au résultat, dans un en-soi illusoire, mais dans sa mise en œuvre, dans son « être-œuvre ». Elle n'est pas inhérente au produit fini mais liée à la production et à l'intégration dans un espace « affecté », chargé d'une fonction symbolique.

La dimension sacrée est donc en quelque sorte « écologique », liée à l'acte de production et à l'intégration dans un espace social démarqué dans lequel elle doit s'inscrire et se tenir dans une forme de réserve. La sacralité tient alors à une qualité « spirituelle » et donc à un va-et-vient entre l'œuvre à recevoir, le lieu à « reconstruire » et le visiteur à inviter pour une rencontre possible.

Avec la non-figuration (fig. 83), il n'y a, au premier abord, rien à voir. Les verrières laissent inonder l'espace d'une luminosité presque intangible, lumière

qui n'est cependant pas lumineuse, éclairante sans l'être, omniprésente et cependant changeante.



Fig. 83. Ourthe, église Sainte-Agathe, vitrail abstrait, Louis-Marie Londot, 2^e tiers du XX^e siècle.

Pas de figure à détailler, pas d'histoire à raconter : tout est en quelque sorte impropre à la vue. La couleur et les plombs eux-mêmes sont la loi même du visible. Ils dessinent le trajet du regard pour faire passer du dedans au-dehors et du dehors au-dedans, et, par-delà, du communiqué à l'intransmissible, du visible à l'imaginaire, du présent à l'éternité.

Ce « laisser-jouer » la lumière qu'il s'agit moins de capturer que de recevoir, de poursuivre que d'accueillir transfigurera l'espace lui-même. Par l'écran devenu présence, la lumière transmutée acquiert une valeur émotionnelle, une intériorité, comme une qualité métaphysique qui poétise l'espace et, l'enveloppant tout en l'envahissant, le renvoi à l'autre, « sacré ».

L'artiste ici se fait humble plus qu'il n'impose son discours, il se met au service d'un espace dont il devient l'hôte plus que l'architecte, il se joint aux strates d'une entreprise collective plutôt que d'imposer une signature personnelle. Serviteur de l'édifice religieux, il en devient alors aussi l'artisan. À la puissance du lieu, il ne répond pas par une sujétion illustrative, mais par une proposition d'une itinérance à

faire. Si « rien n'aura eu lieu que le lieu » (Mallarmé), l'architecture elle-même, par la grâce du vitrail sera devenue lumière car la lumière apprivoisée par l'artiste n'est lumière que lorsqu'elle redevient lumière.

Nait alors comme une alliance. Entre l'artiste déclencheur d'une visitation, le lieu habité par son œuvre et le passant devenant créateur par la grâce de cette rencontre : l'œuvre n'aura alors d'autre sens que ce que nous y verrons. Nous sommes mis en demeure d'exister, de répondre présent, de répliquer à ce qui est imposé comme une pure invitation. Le spectateur est ainsi conduit à devenir voyant, à entendre son propre afflux de sens plutôt qu'à se laisser imposer un sens qui lui resterait touiours extérieur. Dans les variations sur la matière, les phrases, les intervalles conjoints, tracés sont des itinéraires empruntables mais qui ne deviendront passage – Pâgues – que parce qu'ils seront empruntés. L'artiste est alors devenu passeur pour que le passant qui accepte de regarder son œuvre accède à une part de lumière (fig. 84).



Fig. 84. Arlon, église Saint-Martin, jubé, vitrail du soleil levant, Etienne Tribolet, 2014.

Dans les cultures plurielles occidentales, en ce XXI° siècle, pour être jalon de tradition croyante, l'art de nos églises et de nos cathédrales ne pourra sans doute « élever les cœurs » que dans cette ouverture plus « spiritualiste » qu'énonciatrice. Pour engendrer des lectures diversifiées et parler à tous. Pour privilégier l'émotion plutôt que le discours, l'expérience à faire plutôt que le récit à imposer.

6.2. APPRIVOISER LA LUMIÈRE – LE DÉFI D'UNE CATHÉDRALE – SAINT-PAUL À LIÈGE

Relevant le défi d'inscrire un monument classé en dialogue avec la culture du XXI^e siècle, se faisant le chantre d'une sacralité plurielle et proposant une itinérance à faire, corrigeant le vide laissé par la destruction des verrières non déposées des nefs latérales et centrale de la cathédrale durant la Seconde Guerre mondiale, l'ambitieux programme de création de vitraux contemporains pour Saint-Paul à Liège s'affiche comme un manifeste volontaire pour un art sacré d'aujourd'hui.

Cette commande, à l'initiative d'un mécène privé qui en assumait les charges, se conjuguait à la restauration exemplaire du vitrail historique du Couronnement de la Vierge, offert par Léon d'Oultres, initiée par le même mécène. En fait, cette restauration est, si nous osons l'expression, une conséquence collatérale de l'installation des nouvelles verrières. Celle-ci rendait désastreuse l'obturation laiteuse de la grande baie du transept sud. Déposé pour une restauration qui se révéla impossible financièrement, le vitrail historique était conservé depuis une vingtaine d'années dans les réserves du Trésor. Le mécénat du commanditaire des vitraux contemporains a permis la restauration et la repose de ce chef-d'œuvre, la plus importante verrière du XVI° siècle en Wallonie. La création et la restauration ainsi unies ont incarné à Saint-Paul les défis de l'art religieux aujourd'hui, entre héritage et audace. Cette restauration du vitrail d'Oultres (fig. 85) et la création des 23 verrières contemporaines ont fait l'objet d'une publication, un livre d'art paru aux Editions Brépols, Les vitraux de la cathédrale de Liège.

Trois ensembles ont été étudiés pour les chapelles dédiées à saint Lambert et à saint Joseph, pour les baies hautes de la nef principale, pour quatre baies hautes du transept enfin. Le programme des verrières des nefs fut complété par la création du vitrail du portail de la cathédrale, complémentaire de la porte en laiton doré.

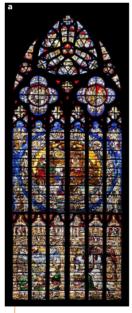


Fig. 85. a-c Liège, cathédrale Saint-Paul, vitrail du Couronnement de la Vierge, offert par Léon d'Oultres, et détails, 1530. Photos © KIK-IRPA, Bruxelles





6.2.1. Kim en Joong : des vitraux « vigie »

Le point de départ de ce qui devint une aventure non programmée fut la commande des cinq verrières de la nef latérale sud de la cathédrale, dont trois éclairent la chapelle Saint-Lambert, écrin de la châsse du fondateur du diocèse et, de ce fait, lieu emblématique de la ville de Liège. Elles furent confiées à un peintre coréen résidant à Paris, le Père dominicain Kim en Joong, et créées par lui dans les ateliers des maîtres-verriers Loire à Chartres, selon la technique du floating, (le peintre crée directement sur le verre, plusieurs cuissons « impriment » sa création). L'ensemble des verrières, chacune de quelques 25 m², apprivoise la lumière dans un dessin non figuratif alliant essentiellement les rouges, bleus et jaunes (fig. 86).

Elles furent inaugurées pour la fête de saint Lambert en septembre 2013.

Les verrières se veulent lieu de passage, un relais indispensable et transitoire à la fois. Les couleurs sont celles de la résurrection, tour à tour souffrantes et flamboyantes. Loin d'arrêter ce regard, de le captiver et, ce faisant, de le rendre captif et prisonnier de lui-même, ces cinq verrières ne contraignent pas à un acquiescement passif, à un prêt-à-voir ou à un prêt-à-penser : elles ouvrent à un déplacement. L'artiste est ici devenu le serviteur de la lumière pour que la lumière puisse devenir ce que le passant accueillera et verra.



6.2.2. Gottfried Honegger: partager la lumière

Inaugurée en septembre 2014, un an après les vitraux de Kim en Joong, la seconde phase concernait les quatorze verrières hautes de la nef centrale (fig. 87). Elles furent confiées, dès 2012, à un artiste suisse, Gottfried Honegger, et réalisées selon la technique classique (verres et plombs) dans les Ateliers Loire à Chartres.

lci encore la composition est non figurative : du côté nord, inscrits dans un cercle, des triangles de couleur, et du côté sud, donnant sur le cloître, des cercles esquissés en des arcs discontinus qui se détachent sur un fond « laiteux » devenu couleur.

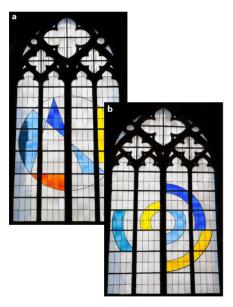




Fig. 87. a-c Liège, cathédrale Saint-Paul, Gottfried Honegger, 2014. c) montage. Photos © KIK-IRPA, Bruxelles

Gottfried Honegger a conçu son projet de quatorze baies, convaincu que « le monde est géométrie ». Cette conviction rejoint la philosophie de l'art religieux du Moyen Âge organisant l'univers des cathédrales pour passer de la terre vers le ciel.

Son dessin, nourri de sa passion pour la géométrie d'Euclyde, décline un emboîtement de triangles inscrits dans des cercles qui scandent les sept verrières nord (du côté de la place), des cercles en voie de construction du côté sud (cloître). Des formes primaires, primordiales, élaborent ainsi des variations qu'on devine pouvoir être multipliées à l'infini en même temps qu'elles organisent dans l'harmonie un espace qu'elles construisent et définissent. De manière étonnante, les quatorze verrières sont radicalement « géométriques » et cependant intensément poétiques, imposantes par leur constructivisme et cependant délicates dans leur légèreté, présence des formes et des couleurs dans une omniprésence pourtant d'un blanc laiteux.

Cette création non figurative est heureusement sujette à une interprétation plurielle. À une lecture « universaliste » privilégiant une géométrie génitrice d'ordre et jumelle, tous comptes faits, de la philosophie, peut se superposer une lecture plus traditionnellement religieuse des nouvelles verrières. Cet « autre » regard s'origine dans l'« écologie » de la Création, de son inscription dans un espace marqué par l'usage liturgique, par un discours théologique et une tradition symbolique. Cette lecture liée au lieu s'inspire alors du récit biblique de la Genèse.

Comme son modèle babylonien, dans ce poème inaugural du Livre Saint, l'auteur biblique « raconte » les débuts du monde comme une mise en ordre du chaos initial. La création est « décrite » comme l'organisation d'un désordre originel, une structuration du monde par séparation et attribution d'une place déterminée. Sept jours sont nécessaires à cette mise en place, promesse du bien-être.



Fig. 88. Liège, cathédrale Saint-Paul, Gottfried Honegger, Atelier Loire, 2014.

Les cartons créés par Gottfried Honegger peuvent rejoindre étonnement cette symbolique biblique. Du côté nord, les cercles affirment délibérément le projet de structurer l'univers.

S'y inscrivent les triangles, figures antinomiques, dislocation du chaos primordial peu à peu organisé vers le chœur. Du côté sud, les formes s'arrondissent, harmonie en gestation, cercles non fermés d'une genèse encore en devenir. Les quatorze verrières, dans le subtil apprivoisement de la lumière, font ainsi glisser le regard vers l'admirable décor des voûtes, « le jardin d'Eden », si caractéristique de Saint-Paul, figure poétique de la genèse accomplie.

En juin 2016, une troisième phase a finalisé l'ambitieux programme. Les quatre verrières hautes du transept (côté ouest) se sont vues habillées d'une création des mêmes artistes, Gottfried Honegger et les Ateliers Loire. Voulues en continuité avec les quatorze baies de la nef centrale, elles constituent cependant un ensemble original.

Complétant ces quatorze verrières qui, dans la nef centrale, donnent à évoquer pudiquement le passage de l'entrelac anguleux, chaos primordial, à une harmonie en gestation, cercles non fermés d'une genèse en devenir, ces quatre vitraux, au transept ouest, renvoient au Livre de l'Apocalypse contemplant la création nouvelle, transfiguration de la première, auréolée de paix de de bonheur, de grands cercles construits dans des variations de couleur enfin concentriques et concentrées.

Contrairement à la logique de l'art du vitrail qui fait « lire » celui-ci de l'intérieur de l'édifice, lorsque la lumière traverse le verre, les verrières démultiplient à l'infini leur proposition d'ordonnance jamais réservée à des initiés, offerte à tous venants, comme une lanterne devenant phare pour orienter les passants du Vinave-d'Ile, patchwork indéfiniment reconstruit lorsque le soleil fait se superposer les morceaux de couleur. Miraculeusement, la création de Honegger devient alors en quelque sorte citoyenne.



Fig. 89. Liège, cathédrale Saint-Paul, Gottfried Honegger, Atelier Loire, 2014.

6.2.3. Jacques Dieudonné : signer un lieu

Après avoir pris le risque de « transfigurer » le volume de la cathédrale en poétisant sa lumière autrement, il restait à lui donner une « carte de visite » en cohérence avec sa fonction citoyenne et symbolique.

L'entrée de tout immeuble le caractérise, prélude ce à quoi son espace conduira, véritable marqueur qui définit le lieu dont elle est l'antichambre.

L'écologie du portail dans la façade nord de Saint-Paul appelait à souligner impérativement la symbolique de la porte. La ligne horizontale des baies basses devait être interrompue par un geste vertical, comme un point d'exclamation pour devenir un geste d'invitation, un « portail » au sens fonctionnel et symbolique. Le porche de la cathédrale devait devenir un lieu transitionnel, passage du domaine public polyvalent et polysémique à un lieu socialement caractérisé dans son image et son usage.

Trait de lumière, lézarde brillante dans l'enchaînement horizontal des verrières de la façade principale, la double porte en laiton doré patiné polarise désormais l'attention du passant, l'invitant à devenir visiteur. Elle a été créée par Jacques Dieudonné (diacre d'origine belge, installé à Toulouse) et réalisée dans les Ateliers Saint-Jacques de la Fondation de Coubertin (Paris) internationalement reconnus pour le savoir-faire de leurs créations et des restaurations de prestige.

La verrière, dont la « densité » est en cohérence avec les deux vantaux sculptés qu'elle surmonte et prolonge, amplifie la verticalité du portail. La création de Jacques Dieudonné et des Ateliers Loire de Chartres, en dalles de verre thermoformées, de tonalité dorée, baigne désormais le porche d'une lumière enveloppante presque irréelle.

Le portail devient ainsi annoncé : que le passant devienne l'invité, que l'invité devienne hôte, que l'hôte devienne l'inspiré et peut-être le priant.





Fig. 90. a-b Liège, cathédrale Saint-Paul portail, Jacques Dieudonné, Atelier Loire, 2021. Photos © Leslie Artamonow

6.3. MAGNIFIER VOS YEUX POUR LA CATHÉDRALE SAINT-PAUL À LIÈGE!

"Heureux vos yeux parce qu'ils voient! » est-il écrit dans les textes sacrés. Une autre version le dira sensiblement différemment: « Magnifiques vos yeux, ils regardent! » (Mt 13,16).

Depuis 10 ans, ce programme ambitieux de créations a voulu conjoindre l'art de notre temps avec l'héritage reçu de nos pères dans la foi.

Si sauvegarder un témoin précieux du génie des maîtres-verriers du XVI° siècle, le vitrail du Couronnement de la Vierge et de la Conversion de saint Paul, fut un devoir pour les mécènes de ce projet, combler le vide laissé par des folies meurtrières a été leur choix : les cinq verrières de Kim en Joong et les dix-huit de Gottfried de Honegger transfigurent aujourd'hui la lumière de Saint-Paul. Carte de visite et invitation du sanctuaire. Le « vitrail sculpture » de Jacques Dieudonné institue le nouveau portail comme un marqueur du lieu « autre », sacré.

Transfigurée par une habitation magique de la lumière, la cathédrale peut aujourd'hui laisser respirer la grâce de ses murs vénérables : devenir silence dans l'effervescence urbaine. pacification des cœurs troublés apaisés, élévation des désirs cachés, invocation des prières confiées. Héritier de tant de générations de croyants et fille de son temps, le sanctuaire peut devenir ce qu'il doit être : ekklesia -Église. Maison d'assemblée. Au cœur de la ville par la symbolique ouverte de ses verrières et l'éclat fugace et fugitif d'une lumière tout juste ordonnée, il peut être « habité » par les passants devenus visiteurs, espace citoyen, Maison du peuple.



CONCLUSION

EN RÉSUMÉ, QUI FAIT QUOI ?



LES FABRICIENS, LE DESSERVANT, LE SACRISTAIN, AUTRES BÉNÉVOLES...

LES SERVICES DIOCÉSAINS DU PATRIMOINE ET LE CIPAR

- Établir et mettre à jour l'inventaire avec documents photographiques ;
 - Observer le(s) vitrail(aux) pour en connaître le sujet, l'état de conservation ;
 - Chercher à en connaître le plus possible sur le(s) vitrail(aux) (date, auteur, atelier...);
 - Maintenir l'inventaire à jour (par exemple, indiquer dégâts, restaurations, etc.);
- Sensibiliser les visiteurs à ce patrimoine ;
 - o Créer un feuillet décrivant les vitraux ;
- Assurer la conservation préventive et la protection du(des) vitrail(aux);
 - o Entretenir régulièrement le(s) vitrail(aux) : dépoussiérer les seuils et le contour du vitrail
 - o En cas d'accident.
 - Conserver soigneusement tous les débris ;
 - Ne jamais essayer de réparer soi-même.
 Demander toujours conseil à un restaurateur ou/et au Comité wallon pour le Vitrail;
 - Photographier les dégâts et les fragments dispersés ;
 - Vérifier le système de chauffage, pour empêcher l'apparition de condensation, ...
 - Maintenir l'environnement propre, sain et sûr ;
 - o Protéger les vitraux lors de travaux,
- Faire appel aux services diocésains du patrimoine et au CIPAR;

- Donner aide et conseils en matière de :
 - o Inventaire;
 - Dépose et conditionnement ;
 - Conservation (évaluation de l'état sanitaire)
 - o Protection :
 - o Mise en valeur;
- Mettre en contact les fabriciens avec les conservateursrestaurateurs.



GLOSSAIRE

Sauf mention contraire, les définitions suivantes sont extraites du glossaire de Perrot, Fr. et Granboulan, A., Vitrail: art de lumière, 1991, p. 102-105.

Armature : ensemble des pièces métalliques qui maintiennent en place le vitrail dans la fenêtre et assurent sa rigidité.

Barlotière : élément de l'armature qui consiste en une barre de fer destinée à maintenir le vitrail dans la fenêtre grâce à des pannetons sur lesquels reposent le panneau et à un feuillard qui serre le panneau à l'aide de clavettes. Calibre: en Belgique, le terme désigne chaque pièce de verre constitutive du vitrail. Dans son acception courante, il désigne la forme de papier à la taille de chacune de ces pièces de verre, obtenue après découpage du tracé à l'aide de ciseaux à calibrage [définition proposée par le CWV].

Cémentation, couleur de cémentation : la couleur de cémentation résulte d'une modification des propriétés physiques et chimiques de la masse vitreuse, elle n'est pas perceptible au toucher [Blondel, 1993, p. 278].

Chef-d'œuvre : pièce de verre sertie au milieu d'une autre pièce de telle sorte que le plomb qui l'entoure ne se joint pas au réseau de plomb du panneau.

Clavette: pièce de métal pointue, parfois légèrement recourbée, introduite dans les pannetons, qui bloque le panneau serré entre la barlotière et le feuillard [Blondel, 1993, p. 126].

Feuillard (ou contre-barlotière): fer plat percé d'ouvertures aux emplacements des pannetons. Posé à l'emplacement des pannetons dans lesquels il s'insère contre le panneau de vitrail, le feuillard permet de plaquer ce dernier sur son armature; il est fixé par des clavettes.

Grisaille: couleur vitrifiable utilisée pour peindre sur le verre incolore ou teinté dans la masse, et qui permet de cerner les formes et de rendre le modelé. Il s'agit d'un mélange d'oxyde de fer et cuivre associé à un fondant. Noire ou brune, la grisaille peut être plus ou moins délayée (à l'eau vinaigrée, eau gommée, essence de térébenthine) suivant le degré d'opacité recherché. L'addition d'autres colorants sert à modifier le ton et donne des grisailles colorées (XIXe siècle). Par extension, on nomme grisailles des vitraux composés de verres pâles (blanc, verdâtre, etc.) et peints à la grisaille de motifs décoratifs.

Jaune d'argent : teinture composée de sels d'argent (chlorure ou sulfure d'argent) et d'ocre qui par cuisson pénètre le corps du verre et permet d'obtenir une gamme colorée allant du jaune citron au jaune orangé suivant la composition du verre et la teneur du mélange en sels d'argent. Est posé sur la face externe du verre. **Meneau :** élément vertical d'un remplage de fenêtre.

Mise en plomb : voir « plomb ».

Panneton: pièce métallique ajourée; soudée au fer de la barlotière, il est un des éléments de la fixation du panneau.

Plomb, plomb de casse, réseau de plomb: l'ensemble des baguettes de plomb servant à assembler les pièces de verre d'un panneau de vitrail est appelé réseau de plomb. Les morceaux d'une pièce de verre brisée sont souvent réunis par un plomb assez mince, appelé plomb de casse.

Remplage : ensemble des parties fixes, généralement en pierre, destiné à réduire ou diviser l'ouverture d'une baie.

Tiffany : ruban de cuivre adhésif découpé et fixé autour ou sur chacune des tranches des pièces de verre à assembler (procédé dit « montage Tiffany »). Il permet l'assemblage des pièces de verre par une soudure appliquée des deux côtés. Il a l'apparence d'un plomb de casse très mince. Le nom vient de son créateur Louis Comfort Tiffany.

Vergettes : baguettes de fer qui servent à raidir le vitrail, liées aux plombs de celui-ci par de petites attaches en plomb ou en cuivre.

Verrière : clôture d'une baie composée de panneaux de vitrail. La verrière peut être décorative, géométrique, héraldique, historiée, etc.

O COLOPHON



Cette publication a été réalisée par le CIPAR asbl (Centre Interdiocésain du Patrimoine et des Arts Religieux) avec la collaboration du Comité wallon pour le Vitrail.

Conception graphique : SCHMITZ Digital Printing SRL.

Coordination: Vinciane Groessens.

Rédaction : Régis Burnet, Carole Carpeaux, Jean-Pierre Delande, Christine Herman, Isabelle Lecocq, Maura Moriaux, Christian Pacco, Michel Teheux et Yvette Vanden Bemden.

Merci aux relecteurs : Hélène Cambier, Déborah Lo Mauro, Maura Moriaux, Philippe Joris, Claudine Loisel et Thibaut Roblain.

Merci à l'IRPA (Institut royal du Patrimoine Artistique) pour avoir permis l'utilisation de plusieurs photos issues de sa photothèque.

Merci aux Archives départementales de l'Aube, France pour l'envoi de photos et de nous avoir permis leur diffusion dans la brochure.

Merci à Fabrice Muller de la fabrique d'église Saint-Jacques (Liège), à André

Levêque de la fabrique d'église Sainte-Vierge des Pauvres (Mehagne), à Marie Lebailly (Diocèse de Tournai), à Leslie Artamonow, à Claude Brandt (fabrique d'église de l'Immaculée Conception à Mangombroux), à Joseph Ponente (photographe) et à Jean-Pierre Ers (photographe, Département de l'Urbanisme / Ville de Liège) de nous avoir donné leur accord pour utiliser leurs photos. Les photos non créditées sont du CIPAR ou sont libres de droit.

Merci à Stéphanie Braeckman pour le graphisme des brochures précédentes du CIPAR.

Le Centre Interdiocésain du Patrimoine et des Arts Religieux (CIPAR asbl) est une ASBL fondée par les quatre évêchés francophones de Belgique dans le but de coordonner leurs efforts en matière de protection, de conservation, de recensement et de valorisation du patrimoine religieux.

www.cipar.be

CIPAR, Rue de l'évêché, 1 5000 Namur

Produit complet : Schmitz

Dépôt légal : août 2023

10 CONTACTS UTILES



CIPAR ASBL

Centre Interdiocésain du Patrimoine et des Arts Religieux

Place du Palais de Justice, 3 • 5000 Namur Tél. : 081 25 10 80 • Email : info@cipar.be

ÉVÊCHÉ DE LIÈGE

Service diocésain du patrimoine

Rue des Prémontrés 40 • 4000 Liège Tél. : 04 220 53 65 • Email : patrimoine@evechedeliege.be

ÉVÊCHÉ DE NAMUR

Service diocésain du patrimoine

Rue de l'Evêché 1 • 5000 Namur Tél. : 081 25 10 80 • Email : patrimoine@diocesedenamur.be

ÉVÊCHÉ DE DE TOURNAI

Service diocésain Art, Culture et Foi

Place de l'Évêché, 1 • 7500 Tournai Tél. : 069 45 26 54 • Email : acf@evechetournai.be

VICARIAT DU BRABANT WALLON

Service des Fabriques d'église et AOP Centre pastoral du Vicariat du Brabant wallon

Chaussée de Bruxelles, 67 • 1300 Wavre Tél. : 010 23 52 64 • Email : laurent.temmerman@diomb.be

COMITÉ WALLON POUR LE VITRAIL ASSOCIÉ AU CORPUS VITREARUM BELGIQUE

Rue du Vertbois 13 c • 4000 Liège Tél. : 04 232 98 61 Email : carole.carpeaux@crmsf.be

PARUS PRÉCÉDEMMENT:

Réaliser l'inventaire d'une église paroissiale (2017)

La conservation des textiles liturgiques dans les églises (2018)

L'orfèvrerie liturgique : sens, histoire et conservation (2019)

La conservation des sculptures en bois dans les églises paroissiales (2020)

La protection et la sécurisation des églises paroissiales (2022)

« Observer, comprendre et conserver les vitraux des églises paroissiales »

Éditeur : CIPAR asbl • Rue de l'Évêché 1 • 5000 Namur

Imprimeur : SCHMITZ Digital Prinitinf SRL • Allée des Artisans 3B • 5590 Ciney

Dépôt légal : 2023 • ISBN : 978-2-9602230-4-0 • EAN : 9782960223040











LE PATRIMOINE RELIGIEUX, UN PATRIMOINE QUI FAIT SENS



avec la collaboration de :













avec le soutien :





