Cahiers du Patrimoine

Un patrimoine de lumière

1830-2000

Verrières des
Hauts-de-Seine
Seine-Saint-Denis
Val-de-Marne

monum, Éditions du patrimoine

Directeurs de la publication

Dominique Hervier
Conservateur général du patrimoine,
conservateur régional de l'Inventaire
d'Île-de-France

Laurence de Finance
Conservateur du patrimoine
à la sous-direction des Études,
de la Documentation et de l'Inventaire

Auteurs invités

Nicole Blondel
Conservateur général honoraire
du patrimoine

Martine Callias Bey
Ingénieur d'études, chercheur à la
cellule-vitrail, sous-direction des Études,
de la Documentation et de l'Inventaire

Françoise Cannot
Conservateur déléguée des Antiquités
et Objets d'art de la Seine-Saint-Denis

Véronique David
Ingénieur d'études, chercheur à la
cellule-vitrail, sous-direction des Études,
de la Documentation et de l'Inventaire

Katia Kukawka
Conservateur du patrimoine,
musée de Normandie (Caen)

Jean-François Luneau
Conservateur du patrimoine,
Inventaire régional d'Auvergne

Caroline Piel
Conservateur en chef du patrimoine,
chargée des Monuments historiques
de Paris et de la Seine-et-Marne

Auteur de la préface

Jean-Michel Leniaud
Professeur à l'École pratique
des hautes études

Couverture : Courbevoie (Hauts-de-Seine),
église Saint-Maurice de Bécon. Saint Germain d'Auxerre
reconnaissant sainte Geneviève,
par A. Hermann et Lucien Mette, 1910.
© Inventaire général/J.-B. Vialles, ADAGP
En quatrième : Asnières-sur-Seine (Hauts-de-Seine),
Façade sur jardin de la maison Louis Vuitton, véranda ajoutée vers 1890-1895.
© Inventaire général/C. Décamps, ADAGP

Un patrimoine de lumière 1830-2000

Verrières des
Hauts-de-Seine
Seine-Saint-Denis
Val-de Marne

Cahiers du Patrimoine 67

Un patrimoine de lumière 1830-2000

Verrières des Hauts-de-Seine Seine-Saint-Denis Val-de-Marne

Par Laurence de Finance

Sous la direction de Laurence de Finance
et Dominique Hervier

Avec la collaboration de
Nicole Blondel, Martine Callias Bey,
Françoise Cannot, Véronique David,
Katia Kukawka, Jean-François Luneau
et Caroline Piel

Photographies de
Philippe Ayrault, Christian Décamps,
Farouk Derdour, Jean-Bernard Vialles

Ouvrage publié sous la direction du service de l'Inventaire général,
direction régionale des Affaires culturelles d'Île-de-France,
ministère de la Culture et de la Communication

monum, Éditions du patrimoine

Direction de la publication
Laurence de Finance, *conservateur du patrimoine à la sous-direction des Études, de la Documentation et de l'Inventaire.*
Dominique Hervier, *conservateur général du patrimoine, conservateur régional de l'Inventaire d'Île-de-France.*

Préface
Jean-Michel Leniaud, *professeur à l'École pratique des hautes études*

Auteurs invités
Nicole Blondel, *conservateur général honoraire du patrimoine.*
Martine Callias Bey, *ingénieur d'études, chercheur à la cellule-vitrail, sous-direction des Études, de la Documentation et de l'Inventaire.*
Françoise Cannot, *conservateur déléguée des Antiquités et Objets d'art de la Seine-Saint-Denis.*
Véronique David, *ingénieur d'études, chercheur à la cellule-vitrail, sous-direction des Études, de la Documentation et de l'Inventaire.*
Katia Kukawka, *conservateur du patrimoine, musée de Normandie (Caen).*
Jean-François Luneau, *conservateur du patrimoine, Inventaire régional d'Auvergne.*
Caroline Piel, *conservateur en chef du patrimoine, chargée des Monuments historiques de Paris et de la Seine-et-Marne.*

La relecture a été assurée par
Renaud Benoit-Cattin, *conservateur régional de l'Inventaire de Nord-Pas-de-Calais.*
Yves-Jean Riou, *conservateur général honoraire du patrimoine.*

Enquêtes
Les enquêtes d'inventaire ont été réalisées dans le cadre de conventions État-Conseils généraux par le service de l'Inventaire général, direction régionale des Affaires culturelles d'Île-de-France.

• Auteurs des dossiers des communes des Hauts-de-Seine : Guillemette Andreu, Catherine Boulmer, Nicolas Faucherre, Laurence de Finance, Jean-Charles Forgeret, Antoine Le Bas et Xavier de Massary.
• Auteurs des dossiers des communes du Val-de-Marne : Véronique Belle, Marie-Agnès Férault, Hélène Jantzen et Xavier de Massary.
Documentation consultable à Paris à la DRAC d'Île-de-France, et aux services des archives communales et départementales concernés.

La documentation sur les vitraux de la Seine-Saint-Denis a été réunie par Françoise Cannot, conservateur déléguée des Antiquités et Objets d'art du département, et est consultable aux archives départementales de la Seine-Saint-Denis (Bobigny).

Photographies
Inventaire général, DRAC d'Île-de-France : Philippe Ayrault, Bruno Boubet, Christian Décamps, Philippe Rivière et Jean-Bernard Vialles.
Archives départementales de la Seine-Saint-Denis : Farouk Derdour, Philippe Malpertu.

Remerciements

Aux conservateurs, chercheurs et photographes de l'Inventaire général, notamment ceux qui ont réuni la documentation sur laquelle repose cette étude.

À Jean-François Luneau, conservateur du patrimoine et aux chercheurs de la cellule-vitrail de la sous-direction des Études, de la Documentation et de l'Inventaire, pour leurs compétences, leur participation et leur soutien.
Aux auteurs qui ont bien voulu apporter leur concours à cet ouvrage.
Aux services d'archives (communales et départementales) des trois départements concernés.
Aux desservants des différentes paroisses.
Aux peintres verriers et détenteurs de fonds d'ateliers d'artistes qui ont toujours répondu à notre attente.
Aux nombreux particuliers qui nous ont aimablement reçus et mis leur documentation à notre disposition.

L'auteur tient à remercier tout particulièrement : le Père Allouchery, secrétaire général de la Commission d'art sacré du diocèse de Versailles, Jean Bazaine, peintre (†), Michel Blanc-Garin (atelier Gaudin), Jacques Bony, peintre verrier (†), Katia Boulay, historienne, Emmanuel Bréon, conservateur du musée des années 30 à Boulogne-Billancourt, Madame Carle à Sceaux, François Chapuis, peintre (†), Dominique Duchemin, peintre verrier, Anne Jouve, historienne de l'art, Rodolphe Leroy, chartiste, Mireille Juteau et Gérard Hermet, peintres verriers (ancien atelier Lorin), Patricia Leforestier, documentaliste aux Chantiers du Cardinal, Marie Monfort, conservateur du patrimoine, conservateur des Antiquités et Objets d'art des Hauts-de-Seine, Abbé Ploix, conservateur des archives historiques de l'Archevêché de Paris, Tamara Préau, conservateur des archives de la Manufacture de Sèvres, Mme Soubeyran et Melle Perrot, petites-filles du peintre verrier Henri Carot, Claire Vignes-Dumas, chargée d'études documentaires (CRMH, DRAC d'Île-de-France), Mme Irène Zack.

© Centre des monuments nationaux / Monum,
Éditions du patrimoine
Paris, septembre 2003.
ISSN 0762-1671
ISBN 2-85822-781-0

Sommaire

11 **Préface**
Jean-Michel Leniaud

15 **Avant-propos**
Laurence de Finance et Dominique Hervier

La petite couronne et ses verrières

21 Points de repère

29 Vitraux et vitres peintes : les réalisations paradoxales de la Manufacture de Sèvres
Nicole Blondel

35 L'atelier de peinture sur verre de Choisy-le-Roi

41 Un patrimoine fragile sous surveillance : conservation, restauration des vitraux des XIXe et XXe siècles
Caroline Piel

47 Plaidoyer pour les verrières XIXe et XXe siècles en Île-de-France

Une société en vitrine 1830-1920

55 Le vitrail religieux
Martine Callias Bey pour «L'Église enseignante» et «Images et dévotion»

153 Le vitrail civil

L'apprentissage de la modernité 1920-1945

173 Le vitrail religieux

207 Le vitrail civil

Un nouveau statut pour le vitrail depuis 1945

217 Le corpus des vitraux de l'après-guerre

221 Nouveauté et modernité

À la découverte des lieux
Recherches inédites

243 L'église Saint-Denys de l'Estrée à Saint-Denis,
Françoise Cannot

249 L'ensemble homogène des vitraux du grand séminaire d'Issy-les-Moulineaux
Jean-François Luneau

255 Les vitraux de saint Louis à Garches et à Villemomble
Laurence de Finance

261 Les vitraux de l'hôtel de ville de Levallois-Perret
Laurence de Finance

267 Les vitraux des églises de Saint-Ouen
Françoise Cannot

275 De l'espoir retrouvé et des vitraux du Raincy
Véronique David

287 Les vitraux de l'église Notre-Dame-des-Missions à Épinay-sur-Seine
Véronique David

À la découverte d'ateliers
Recherches inédites

297 Henri Carot (1850-1919)
Peintre verrier parisien méconnu
Laurence de Finance et Katia Kukawka

313 L'atelier des frères Mauméjean, la réussite francilienne de l'entreprise paloise
Laurence de Finance

319 La création contemporaine en Seine-Saint-Denis, l'œuvre de Chaboissier
Françoise Cannot

326 **Un territoire sous influence**

329 Notes

363 Bibliographie

366 Index

375 Table des matières

Préface

Jean-Michel Leniaud

Depuis ce jour de l'année 1978 où j'avais insisté devant l'association française d'histoire religieuse contemporaine sur l'intérêt du vitrail du XIXe siècle comme source pour l'histoire de la dévotion et du sentiment religieux ainsi que sur les multiples difficultés qui empêchaient de disposer d'une connaissance approfondie de la question, depuis ce jour donc, soit près d'un quart de siècle plus tard, que de laborieuses et savantes recherches ont été accomplies ! Elles ont permis de mettre en évidence des lieux et des acteurs de la production, des modes de fabrication et de commercialisation, des spécificités iconographiques, des caractéristiques de la commande et du financement et des méthodes de restauration. Elles ont encore donné matière à ceux des historiens du religieux qui adoptent les méthodes de l'anthropologie pour les aider à comprendre les particularités que le XIXe siècle recherchait dans l'ambiance de l'édifice du culte : la nature et l'intensité de la lumière, la couleur contrastant avec la grisaille des pierres, la narrativité de l'iconographie ou, au contraire, l'ineffabilité de l'abstraction. De plus, elles ont fourni l'occasion d'examiner sous un jour nouveau la question des rapports qu'entretiennent les arts industriels avec la haute recherche artistique et, singulièrement, celle de la reproductibilité des œuvres, non plus comme Walter Benjamin l'avait signalé, par la voie de la miniaturisation, mais au contraire par celle de l'agrandissement et de la combinaison de patrons préfabriqués ; bref, d'observer les mystérieux rapports qu'entretiennent l'original et la copie.

Le vitrail du XIXe siècle, champ de recherche riche, comme on le voit, et fécond, n'est pas encore perçu comme œuvre d'art à part entière. Il suffit d'observer l'état dans lequel se trouvent aujourd'hui dans nos églises des milliers de mètres carrés de verrières : plombs à la limite de l'effondrement, trous béants et jamais réparés, dépigmentation des surfaces colorées. De ce dédain mal dissimulé derrière l'excuse de la pauvreté les édifices de la région parisienne, pourtant la plus riche, ne sont pas à l'écart. Pas plus, les monuments de l'État, censés compter parmi les plus prestigieux de tous. Quiconque trouverait exagéré ce constat devrait se rendre à Saint-Denis, dans la basilique : il y trouverait, après la tempête de décembre 1999 et malgré un commencement de restauration, l'un des plus ambitieux programmes de verrières de tous les temps dans un état pitoyable. Conçue par François Debret au début des années 1830, l'entreprise donne pourtant la collection la plus complète des travaux des maîtres verriers du XIXe siècle avant le grand chantier de restauration et de réfection des vitraux de la Sainte-Chapelle. Un jour peut-être, ce qui en subsistera sera enfin pris au sérieux et placé au niveau où il devrait déjà se trouver, celui auquel ont été hissées ces œuvres du Moyen Âge qu'on entoure d'un soin jaloux.

Le présent ouvrage, outre qu'il complète ce qu'on sait déjà de l'architecture religieuse édifiée à Paris et en Île-de-France, offre l'avantage de fournir une synthèse de travaux méritoires mais restés discrets. Laurence de Finance en a été l'initiatrice ; les travaux qu'elle a publiés jusqu'ici concernent le Moyen Âge, les historiens savent combien peut être féconde la démarche d'un médiéviste approchant le XIXe siècle, cet ouvrage à plusieurs mains sur le vitrail le confirme. Pour mieux le comprendre, il faut avoir en tête que trois départements de la banlieue ont fait l'objet d'un inventaire exhaustif de vitraux du XIXe siècle : le Val-de-Marne et les Hauts-de-Seine, par le service de l'Inventaire ; la Seine-Saint-Denis, par la conservation des Antiquités Objets d'art. C'est avec l'autorité de cette enquête que sont décrites ici les plus précoces expériences du début du siècle, l'activité des manufactures de Sèvres et de Choisy, les procédures en matière de commande, la production spécifique des chapelles funéraires, que sont présentés les choix typologiques, enfin qu'est analysé le message diffusé par le vitrail, qu'il ait trait aux dévotions traditionnelles ou nouvelles, à l'actualité dogmatique (l'Immaculée Conception et l'infaillibilité pontificale), à l'affirmation de l'unité de l'Église autour du pontife romain, ou aux problèmes liés à l'unification de l'Italie. Sur ce point, l'ouvrage conclut en caractérisant joliment le vitrail comme « miroir de la vie paroissiale ». On le voit, l'influence de Gabriel Le Braz n'est pas loin : pour autant, le propos doit-il être admis tel quel ? Que le vitrail reflète les choix des commanditaires et les particularités de la communauté, certes, mais jusqu'à un certain point : on a montré récemment, en effet, que l'industrialisation de la production a conduit les verriers à produire des compositions à partir de patrons pré-établis. A-t-on dès lors le droit de désigner le vitrail non plus comme le miroir de la vie paroissiale, mais comme le reflet du fonds d'atelier ? Sauf à voir dans le fonds d'atelier l'expression d'une réponse à la demande, dont il resterait à connaître ce qui répond à des données locales (et propre à la paroisse) et nationales… À défaut de se trouver dans la capacité de répondre à la question de savoir si l'offre des verriers précède ou non la demande des commanditaires et de connaître ce qu'il en est des interactions entre local et national, on en vient à la nécessité de nuancer le propos des auteurs, sans pour autant le remettre en cause. Une chose est certaine cependant : la standardisation du travail des verriers a conduit à l'homogénéisation des pratiques dévotionnelles.

L'ouvrage apporte en outre un précieux éclairage sur le vitrail civil. On trouvera suggestif de placer le phénomène dans le contexte de l'architecture de verre – les premières manifestations en remontent à la Restauration , qu'elle concerne les passages, les serres de jardins botaniques ou les pavillons d'expositions universelles, puis de braquer le projecteur sur les sections « vitrail » des Expositions universelles : ce parti pris permet de mieux en comprendre l'ampleur et met l'accent sur une question que les historiens de l'architecture négligent souvent, celle de la chaîne de la construction depuis la production du matériau jusqu'à sa mise en œuvre. *Mutatis mutandis*, on peut le mettre en rapport avec la situation de la Bohème, actif pays producteur de verre, qui, de la fin des années 1880 à la décennie 1930, a conçu les immenses verrières de la cathédrale Saint-Guy à Prague aussi bien que l'architecture de verre la plus moderne. En Île-de-France, le vitrail civil reste cantonné, semble-t-il, aux mairies dont il orne l'escalier d'honneur et la salle des mariages et à quelques résidences privées – environ deux cents vitraux privés ont été documentés. L'étude poursuit son investigation jusqu'à l'Art nouveau avec la maison de Louis Vuitton à Asnières et la villa Canivet de Guimard à Garches (1898).

Inscrire l'analyse dans le temps long, par-delà la Grande Guerre jusqu'à l'époque actuelle, suscitera l'intérêt du lecteur. On comprend que, dans le domaine du vitrail, non moins qu'en matière d'architecture et d'arts décoratifs, l'abrogation du Concordat et la Séparation qui s'en est suivie (1905) n'ont pas seulement délivré la construction religieuse du contrôle tatillon de l'État : elles lui ont permis de s'ouvrir à la

modernité, malgré les frilosités du service des Monuments historiques qui, en 1919, refuse pour la basilique de Saint-Denis un mécène et ses projets de cartons de Maurice Denis et de Félix Vallotton (voir mon *Saint-Denis de 1760 à nos jours*, Paris, éd. Gallimard, 1996). La même année, Maurice Denis et Georges Desvallières créent les Ateliers d'art sacré et suscitent des émules, les nouvelles églises franciliennes se dotent de verrières qui ne doivent rien à l'historicisme du siècle précédent (Denis et Marguerite Huré, puis Jacques Gruber interviennent à l'église du Raincy), de nouveaux matériaux font leur apparition – béton translucide et dalle de verre. Après 1945, les ruines ouvrent un champ considérable à l'activité des verriers : restaurations ici, compléments ou créations ailleurs. À nouveau et comme au XIXe siècle, l'État exerce, cette fois par le truchement du contrôle de la reconstruction et des Monuments historiques, une place prépondérante dans la commande. Rapidement, les autorités ecclésiastiques et municipales s'écartent d'elles-mêmes ou sont écartées des choix à prendre. En région parisienne, cependant, le développement des communes suburbaines, la construction de nouveaux lieux de culte, l'actualisation de principes liturgiques et artistiques découlant pour partie des dispositions du concile de Vatican II conduisent, les auteurs le notent, à un développement nouveau du vitrail et au triomphe de l'abstraction. Celle-ci s'imposait déjà dans les monuments historiques soit que l'on se désintéressât de l'iconographie, soit que le pur décoratif eût permis d'éviter une forte composition, soit que les instances dirigeantes de la Cinquième République alors naissante l'eussent imposée comme marque de la nouvelle modernité de l'État. On lira avec attention les pages consacrées à la seconde moitié du XXe siècle : on y verra comment un art, qu'à la vérité, les experts à la mode jugeaient irrémédiablement désuet, a su non seulement se renouveler avec une énergie et une imagination étonnantes mais devenir l'un des enjeux importants de la commande publique en matière d'art plastique.

L'ouvrage présente enfin diverses études totalement inédites. La première concerne les vitraux de Saint-Denys de l'Estrée, cette église de Viollet-le-Duc à laquelle les pouvoirs publics n'ont pas encore attaché une sollicitude suffisante ; ceux de la chapelle du grand séminaire d'Issy-les-Moulineaux – celle-ci est l'œuvre d'Édouard Bérard, ceux-là sont dus à Félix Gaudin avec l'aide du dessinateur Eugène Grasset et de quelques autres. Des huit études qui suivent, on citera celle qui concerne les vitraux de l'hôtel de ville de Levallois-Perret : composés à l'extrême fin du XIXe siècle, ils illustrent des thèmes caractéristiques des allégories qui viennent alors orner les mairies, l'agriculture, les arts et les sciences, le commerce. De même, une très fouillée étude sur les vitraux de l'église du Raincy et une autre monographie sur les vitraux de Notre-Dame-des-Missions construite en 1931 par Paul Tournon pour l'exposition coloniale de 1931 : une trentaine d'artistes issus des Ateliers d'art sacré, dont les membres de l'atelier de Jean Hébert-Stevens, y ont travaillé. On trouve encore trois études sur des peintres verriers, l'une sur Henri Carot (1850-1919), collaborateur d'Albert Besnard – une véritable résurrection ; l'autre sur l'atelier des frères Mauméjean, entreprise fondée à Pau en 1860, passée par la suite en Pays basque, installée enfin à Paris en 1921 ; la troisième sur Florent Chaboissier, actif aujourd'hui en Seine-Saint-Denis.

On comprend, au vu du double exercice que propose ce livre sur les verrières de la petite couronne, de travelling et d'arrêt sur image, que la verrière représentant l'histoire du vitrail pendant les deux derniers siècles reste loin d'être achevée : de nombreux panneaux ont été fixés, plusieurs pièces de verre sont encore en voie de l'être. Pour autant, l'essentiel de la composition mérite déjà plus que de la considération : vouloir faire connaître ce qui s'est passé depuis deux siècles dans la région parisienne en matière de vitrail, c'était braquer la caméra sur l'un des plus importants foyers du pays. Ce livre et ses auteurs ont ainsi remporté la palme de l'ambition qu'ils s'étaient fixée.

Avertissement

La richesse de la documentation rassemblée offre des disparités résultant des différentes méthodes d'inventaire mises en œuvre dans les trois départements qui servent de cadre à ce livre.

Les verrières du Val-de-Marne et des Hauts-de-Seine ont été recensées en raison de leur intérêt historique, artistique ou technique, par les chercheurs de l'Inventaire général dans la région Île-de-France, au cours des études d'inventaire topographique. Le recensement des verrières de la Seine-Saint-Denis, établi par Françoise Cannot, conservateur déléguée des Antiquités et Objets d'art du département, n'a pas été, quant à lui, programmé par l'Inventaire général. Il a été conçu et réalisé de façon thématique, exhaustive, et résulte d'observations faites sur place, sans avoir été complété par des recherches en archives. Ce qui induit un certain décalage quantitatif qui affecte principalement les verrières des chapelles funéraires, auxquelles un chapitre est réservé, et celles de la seconde moitié du XXe siècle. Ces dernières, n'ont été retenues dans le Val-de-Marne et les Hauts-de-Seine qu'en raison de leur intérêt artistique, conformément aux normes sélectives de l'Inventaire général en vigueur à l'époque des enquêtes. Cette disparité a été comblée par la consultation des inventaires des édifices religieux des Hauts-de-Seine et du Val-de-Marne publiés par Georges Poisson[1], des derniers catalogues d'exposition sur le vitrail et des récentes publications sur l'architecture religieuse contemporaine[2]. Enfin, notre corpus a été enrichi des précieuses indications fournies par les peintres verriers eux-mêmes[3].

L'existence des verrières ainsi documentées a été ensuite vérifiée *in situ*[4].

Toutes les œuvres étudiées font l'objet d'un dossier réunissant des photographies, une présentation historique et une description normalisée ayant permis la réalisation de fiches informatiques consultables sur la base nationale de données Palissy, accessible sur l'Internet: http://www.culture.gouv.fr

Les enquêtes, qui se sont échelonnées au total sur près de quinze ans, sont le dénominateur commun des dossiers permettant aujourd'hui l'étude d'ensemble des verrières des trois départements. Leur durée a varié en fonction du patrimoine de chaque département et du nombre de chercheurs: l'inventaire du Val-de-Marne a été effectué entre 1983 et 1999, celui des Hauts-de-Seine entre 1983 et 1995, et celui de la Seine-Saint-Denis a débuté en 1991. Les dossiers alors constitués sont la base de cet ouvrage mais ont été enrichis et ont gagné en précision par la consultation d'archives paroissiales, communales ou privées, auxquelles les chercheurs n'avaient pas toujours eu accès.

Tous les vitraux étudiés ont été vus en place[5]. Certaines études ont été actualisées à la suite de dépose ou de remplacement récents, changements qui affectent notamment des chapelles de congrégation ou d'établissement scolaire[6]. Cependant notre documentation gardant le témoignage photographique des anciens vitraux, ceux-ci sont cités et comptabilisés, avec indication de démontage. Il se peut d'ailleurs que de nouvelles transformations aient lieu alors que ce manuscrit est sous presse. La même méthode a été appliquée aux vitraux actuellement déposés pour restauration[7], présentés ici dans leur état antérieur. Plus rarement, le déplacement du mobilier a permis une meilleure lisibilité des verrières et entraîné une mise à jour de la documentation[8].

La recherche en archives n'a malheureusement pu être menée à son terme, pour cause de déménagement, aux Archives historiques de l'archevêché de Paris, ainsi qu'à la bibliothèque du musée des Arts décoratifs à Paris (fonds Maciet) alors en cours de rénovation.

Pour ne pas alourdir le texte, il n'a pas été fait de renvoi systématique aux dossiers (sauf pour les vitraux anciens), qui sont consultables au centre de documentation du patrimoine de la DRAC d'Île-de-France, pour le Val-de-Marne et les Hauts-de-Seine, et aux archives départementales pour la Seine-Saint-Denis.

Le même souci de lisibilité nous a conduit à supprimer le titre d'église paroissiale, au profit du vocable de l'édifice, nécessaire pour différencier les différentes paroisses d'une même commune. Les noms des départements auxquels appartiennent aujourd'hui les communes étudiées figurent entre parenthèses dans l'index et ne sont pas repris dans le texte à l'exception des communes extérieures au cadre de l'ouvrage citées à titre de comparaison.

L'ouvrage est complété par une bibliographie regroupant les titres cités en abrégé dans les notes et par un cédérom sur lequel ont été réunis un répertoire iconographique, la liste des auteurs des vitraux et celle des communes conservant des œuvres postérieures à la Première Guerre mondiale.

Avant-propos

Laurence de Finance
et Dominique Hervier

L'idée de cet ouvrage est venue d'un intérêt déjà ancien pour le vitrail, intérêt éveillé dans les années soixante par les travaux de Jean Lafond, Jean Taralon et surtout par la rencontre de Louis Grodecki à l'époque où il s'investissait dans le lancement, en France, du *Corpus vitrearum medii aevi*.

Depuis l'époque de l'après-guerre, pionnière dans ce domaine comme dans bien d'autres, plusieurs études ont été consacrées aux vitraux franciliens de l'Ancien Régime si bien que monographies et études d'ensemble éclairent désormais la connaissance de ce territoire. Dans les années 1970, un regain d'intérêt pour les verrières du XIXe siècle engageait plusieurs régions à procéder à leur étude systématique, tandis qu'en Île-de-France le *Recensement des vitraux anciens*, publié en 1978, n'abordait pas cette période. Seules quelques monographies laissaient percevoir un domaine riche, aux multiples implications sociologiques, iconographiques et formelles.

C'est ainsi que nous acquîmes la conviction qu'en Île-de-France les vitraux des XIXe et XXe siècles formaient en quelque sorte un monde restant à défricher. Cette vaste plage de près de deux siècles avait donné lieu à une abondante production : il y avait là véritablement matière à établir le second chapitre de l'histoire du vitrail francilien.

Encore fallait-il situer le champ de la curiosité dans une portion de l'espace régional qui lui serve de révélateur et permette de poser les questions spécifiques en regard de ce qu'on commençait à connaître des milieux lyonnais, nancéen, normand ou picard.

La proche banlieue parisienne, que l'on nomme volontiers la petite couronne, nous a semblé le territoire adéquat. Enserrant Paris de toutes parts et fortement investie par l'expansion urbaine, elle crée, pour les ateliers régionaux mais aussi provinciaux, un marché important auprès d'une clientèle privée et publique diversifiée.

En outre se posait la question de l'influence de Paris : sa proximité allait-elle influencer davantage commandes et commanditaires que dans les départements de la grande couronne ? Comment les ateliers allaient-ils évoluer tout au long de ces deux siècles ? Cette unité de lieu fut donc préférée, en raison

de sa formidable évolution démographique et urbanistique, à celle correspondant au découpage des circonscriptions épiscopales qui, après la Révolution, perdent leur valeur de référence.

L'autre raison d'engager cet ouvrage est le rôle déterminant de l'Île-de-France dans les recherches menées sur la technique du vitrail au XIXe siècle. Ainsi, peu avant 1830, les Manufactures royales de Sèvres et de Choisy-le-Roi travaillent à la redécouverte de cet art négligé depuis le XVIIIe siècle. À l'autre bout du siècle, en 1889, à Clichy, la verrerie Appert fabrique industriellement, pour la première fois en France, les verres « américains » qui révolutionnent la technique ancestrale. En était-il de même pour les procédés mis en œuvre dans la seconde moitié du XXe siècle ? La question là encore méritait d'être soulevée.

Ceci posé, l'enjeu de cet ouvrage est double. Il s'agit d'exploiter la collecte effectuée selon les normes de l'Inventaire général en palliant autant que faire se peut leurs limites et de mettre en valeur la richesse patrimoniale de la banlieue qui n'est pas réputée pour en être prodigue. Il s'agit surtout, grâce à de nombreuses recherches complémentaires, de mettre en lumière des lignes de force révélatrices de l'identité régionale, d'enrichir et de renouveler certaines idées reçues sur la vie des ateliers, le choix des thèmes iconographiques et les usages techniques. Nous avons donc eu, bien sûr, l'ambition de distinguer ce qui procédait des phénomènes nationaux, pour un art qui relève de plus en plus au fil des décennies d'une production industrielle, de ce qui pourrait être qualifié de local. Différencier les expressions relevant d'un art national, de celles qui relèvent du localisme, constitue pour l'Île-de-France, une des clefs qui permet de faire progresser son histoire.

Dès lors, comment organiser un ouvrage qui repose sur l'étude de plus de 3 200 verrières civiles et religieuses postérieures à 1840 ? Comment présenter une synthèse iconographique, technique et stylistique de la production verrière conservée dans la proche banlieue parisienne qui soit à la fois destinée au spécialiste et à l'amateur éclairé ? Enfin pouvait-on prendre en compte dans un long panorama chronologique les verrières civiles et religieuses des deuxième et troisième tiers du XIXe siècle ainsi que celles de l'ensemble du XXe siècle, y compris la création contemporaine, et livrer ces dernières sans jugement porté ?

Notre ambition s'est limitée à ce qui était raisonnable : il ne pouvait s'agir de prétendre à l'exhaustivité – l'avertissement à cet égard est explicite – mais de se livrer à une analyse iconographique, de dégager l'existence de spécificités techniques franciliennes, et, sans pouvoir aborder Paris dont l'étude eut fait éclater les limites imparties à cette étude, de tenter cependant de cerner sa probable influence sur les mécanismes de la commande, le choix du peintre verrier, et les commanditaires eux-mêmes.

Suivre un plan chronologique nous a semblé, après mûres réflexions, être le plus pertinent. Après une partie introductive dans laquelle Nicole Blondel présente la Manufacture de Sèvres et Caroline Piel évoque la politique de restauration des Monuments historiques, l'ouvrage est articulé en trois grands chapitres : 1830-1920, de la Restauration à l'après Première Guerre mondiale, époque de continuité dans les mécanismes de la commande et les choix iconographiques, 1920-1945, période de féconds renouvellements techniques liés à la conjoncture économique et au ressourcement religieux, enfin, toute la seconde moitié du XXe siècle, temps des restaurations et des innovations dans les édifices anciens, mais aussi temps des expériences d'un art en pleine vitalité qui s'exerce dans des bâtiments nouveaux. Ce découpage chronologique permet de suivre l'évolution des formes, des thèmes et du style aussi

bien dans le domaine religieux que civil, et apporte une vue d'ensemble sur quelques aspects majeurs de l'histoire du vitrail.

Tout d'abord, une analyse approfondie de la commande met en lumière la diversité des artistes, et tente aussi de dresser le tableau d'une certaine société, pieuse, aisée, aimant le beau, celle des commanditaires.

Ensuite, l'étude iconographique, riche d'enseignements sur l'histoire religieuse contemporaine, offre un reflet des mentalités et des dévotions des commanditaires. Martine Callias Bey y apporte en particulier un développement sur le rôle de l'Église enseignante et sur celui du vitrail, instrument de transmission de la Foi chrétienne. La lecture iconographique apporte également un regard sur l'art officiel quand il s'agit de vitraux commandés par la famille régnante, puis par les représentants de la République pour les mairies et hôtels de ville. La lecture des inscriptions relevées, jointe à celle des documents d'archives étudiés, est source d'enrichissement sur les mécanismes de la commande mais aussi sur le fonctionnement des ateliers dont le nombre croît au fur et à mesure que l'étude s'étend, permettant ainsi d'apporter des compléments au répertoire national publié dans la *Revue de l'Art* en 1986[9].

L'accent est ensuite mis sur les nouvelles techniques qui, pendant l'entre-deux-guerres, modifient l'architecture et transforment la structure même du vitrail. L'étude montre aussi combien celui-ci participe, avec l'architecture et les arts décoratifs, d'un désir de renouvellement, d'une mutation liée à l'évolution de son environnement, jusqu'à s'inscrire dans la contemporanéité et devenir le miroir d'une société en pleine évolution, comme en témoigne le chapitre consacré aux œuvres de l'après-guerre.

En dernière partie, c'est une autre forme d'approche qui a été retenue: Françoise Cannot, Véronique David et Jean-François Luneau y proposent tour à tour, par le biais d'études monographiques, un regard neuf sur des édifices ayant fait récemment l'objet d'une recherche approfondie. Leur éventail compose le panorama le plus complet possible sur la commande des vitraux à différentes époques. Deux ateliers sont ensuite particulièrement mis en lumière, l'un à caractère familial, l'autre de type industriel. Ayant eu accès aux archives privées de l'ancien atelier Carot, Laurence de Finance et Katia Kukawka ont pu constituer une monographie totalement inédite sur cet artiste peu connu dont Maurice Denis rechercha la collaboration à plusieurs reprises. À l'opposé, il a paru intéressant de faire un premier bilan de la production francilienne de l'atelier Mauméjean, de réputation internationale, et restée curieusement jusqu'à ce jour inexploitée.

Pouvons-nous, au seuil de cet ouvrage exprimer un certain regret? Ce serait celui ne n'avoir pu bien souvent qu'introduire des comparaisons trop générales avec ce qui se passe dans les autres régions. Quelles dévotions, quelles avancées techniques encore mal connues, quels ateliers au rayonnement interrégional? Ces comparaisons auraient permis d'avancer plus sûrement vers l'interprétation des données statistiques dans un contexte plus large et de mieux situer parfois les verrières franciliennes. Malheureusement, à notre connaissance, le recensement de la production verrière de ces deux derniers siècles n'a été réalisé, de façon exhaustive au niveau régional, qu'en Lorraine. Souhaitons que cet ouvrage contribue à susciter des travaux qui viendraient combler ces lacunes.

La petite couronne et ses verrières

Le Perreux-sur-Marne (Val-de-Marne), hôtel de ville.
Le Printemps (détail), par Henri Carot, 1897.

— *Limite des départements actuels*
Ancien département de la Seine (ancien diocèse de Paris)
Ancien département de Seine-et-Oise faisant partie de l'ancien diocèse de Versailles
Les trois nouveaux évêchés

évolution des limites administratives des départements de la petite couronne.

Points de repère

Laurence de Finance

L'aire d'étude

Il a paru intéressant de regrouper dans une même étude les verrières des cent vingt-trois communes suburbaines de la capitale ayant appartenu aux anciens départements de la Seine et de la Seine-et-Oise, cadre territorial en vigueur lors de la pose de la majorité des œuvres étudiées ici. Le but recherché est d'analyser l'ensemble de la production verrière des environs immédiats de Paris, dont l'ensemble est dénommé « petite couronne », par opposition aux autres départements d'Île-de-France, plus éloignés de la capitale, qui constituent la grande couronne.

Depuis la restructuration administrative de 1967[10], les communes concernées sont réparties entre trois nouveaux départements qui entourent la capitale : les Hauts-de-Seine au sud et à l'ouest, la Seine-Saint-Denis au nord et à l'est, le Val-de-Marne à l'est et au sud. On ne peut que regretter de n'avoir pu joindre à cette étude les vitraux des églises parisiennes, dont seule la production du XXe siècle est à ce jour répertoriée et publiée[11], alors que les innombrables vitraux du XIXe siècle de la capitale ne sont que très partiellement inventoriés[12].

Les nouvelles données administratives ont entraîné un remodelage des circonscriptions religieuses. Le territoire pris en compte par cette étude correspond à l'archidiaconé de Saint-Denis dans les limites qui furent les siennes entre 1819 et 1924[13], date de la création de celui de Sceaux.

Jusqu'en 1967, les paroisses de 43 communes de notre corpus relevaient du diocèse de Versailles, celles des 80 autres dépendant de celui de Paris. Actuellement, du fait de la création de trois nouveaux diocèses, les paroisses du Val-de-Marne relèvent de l'évêché de Créteil, celles de la Seine-Saint-Denis de celui de Saint-Denis et enfin celles des Hauts-de-Seine de celui de Nanterre. Aussi a-t-il été indispensable, pour mener à bien cette étude, de consulter les archives des archevêchés de Versailles et de Paris.

Ont été pris en compte les vitraux des 123 communes des départements de la petite couronne, posés de 1830 à nos jours, dans toutes les églises relevant du culte catholique[14], dans les chapelles d'hôpitaux, de collèges ou de groupes scolaires, dans les mairies et hôtels de ville, ainsi qu'un ensemble représentatif des commandes privées (chapelles funéraires, maisons et immeubles de particuliers).

Le cadre historique

Les vitraux de la petite couronne antérieurs à 1830

La dimension historique de notre étude ne peut se concevoir sans proposer en préambule un rapide panorama de la production des siècles antérieurs. Ce regard porté sur l'avant 1830, qui sort du cadre de cette étude, justifierait un plus long développement que la présentation de quelques jalons historiques permettant d'apprécier, au plan régional, la permanence d'une technique à travers les siècles.

Les nombreux vitraux antérieurs au XIXe siècle, conservés à Paris et en Île-de-France, ont été étudiés et publiés en 1978 par une équipe de chercheurs sous la direction du professeur Louis Grodecki[15], lui-même auteur d'une étude approfondie sur l'ensemble exceptionnel de la basilique de Saint-Denis[16]. Quelques vitraux, mis au jour lors des enquêtes d'inventaire topographique, viennent désormais compléter le corpus précédemment étudié.

Les plus anciens vitraux conservés dans le cadre géographique de cet ouvrage sont ceux du déambulatoire de la basilique de Saint-Denis où ont été réunis et complétés les éléments des verrières du XIIe siècle conçues et commandées par l'abbé Suger, entre 1140 et 1146. Ces verrières connurent un réel retentissement dans le monde médiéval et instaurèrent des schémas de composition – tel l'*Arbre de Jessé* – repris par les peintres verriers des cathédrales. Leur richesse iconographique, essentiellement axée sur les rapports entre l'Ancien et le Nouveau Testament, est le reflet de la pensée théologique de leur commanditaire.

Des éléments importants du XIIIe siècle, découverts en 1983 à l'église de Santeny (Val-de-Marne), où ils étaient dissimulés depuis les environs de 1896 dans une verrière légendaire de saint Nicolas[17], apportent un nouvel éclairage sur la production gothique régionale[18]. Leur parenté stylistique avec les panneaux déposés de l'ancienne abbaye de Gercy (Essonne) et l'existence à proximité de vitraux contemporains à Brie-Comte-Robert (Seine-et-Marne) et Saint-Germain-lès-Corbeil (Essonne) font de la banlieue sud-est de la capitale une zone privilégiée, témoignant de la vitalité de l'art du vitrail durant le premier quart du XIIIe siècle.

Aucune œuvre conservée dans la petite couronne ne vient enrichir notre connaissance de l'art du vitrail francilien au XIVe siècle, qui repose essentiellement sur les oculi de la chapelle de Navarre à la collégiale de Mantes (Yvelines)[19], et sur deux fenêtres de la cathédrale de Meaux (Seine-et-Marne)[20], vestiges extérieurs au cadre géographique de notre étude[21].

Ci-contre et ci-dessous

Santeny (Val-de-Marne), église Saint-Germain-d'Auxerre.
Légende de saint Nicolas, détails, vers 1220-1225.

Les deux siècles suivants sont plus abondamment représentés par des vitraux relevant de la production régionale ou révélant le goût des collectionneurs.

Curieusement, c'est à l'église Notre-Dame-du-Calvaire de Châtillon, construite en 1933 par Paul Tournon, que se voient les seuls vitraux de la banlieue parisienne appartenant au milieu du XVe siècle[22]. Leur présence en ce lieu résulte d'une donation du peintre Jean-Pierre Laurens (1875-1932)[23], auteur des peintures murales de l'église, terminées après sa mort par ses élèves. Les quatre vitraux extraits de sa collection personnelle ont été restaurés et complétés d'une vitrerie losangée pour correspondre à la dimension de leurs fenêtres d'accueil. Leur style, étranger à celui de leur pro-

Ci-contre

Châtillon (Hauts-de-Seine), église Notre-Dame-du-Calvaire.
Saint Gilles, détail, milieu du XVe siècle.

À droite

Gentilly (Val-de-Marne), église Saint-Saturnin.
Panneau composite autour des armoiries de la famille de Malingre, vers 1500.

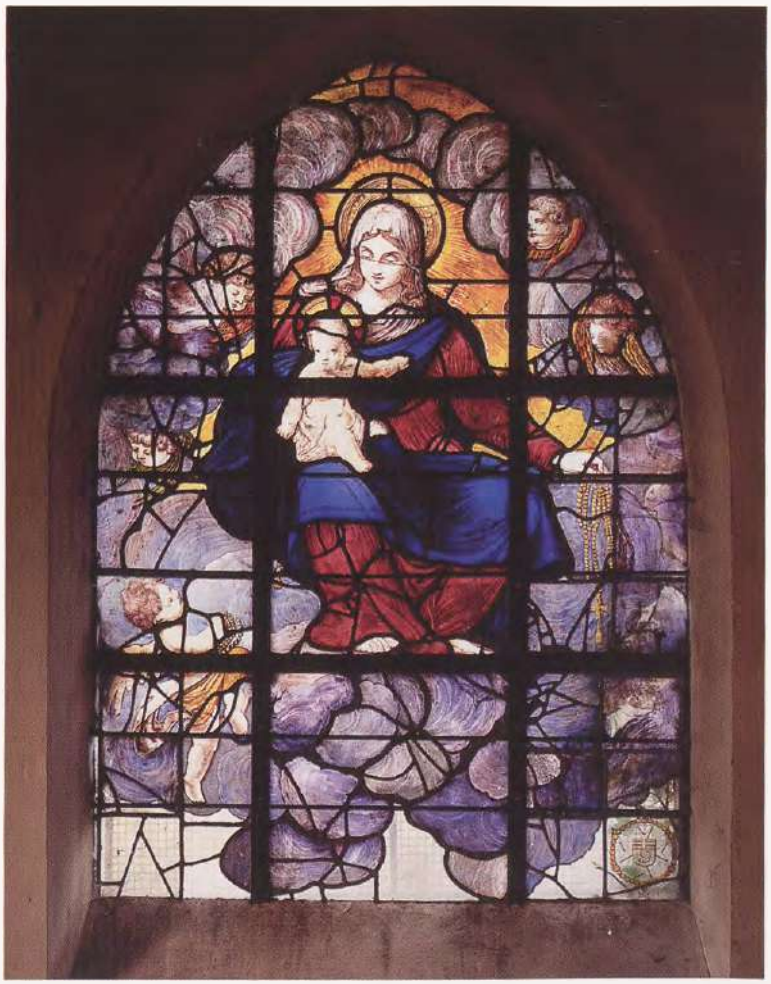
vince d'adoption, invite à des rapprochements avec des verrières de la région Rhône-Alpes du milieu du XVe siècle[24].

D'autres éléments du XVe siècle, plus tardifs et de plus petite dimension, sont partiellement conservés : rondel hagiographique et fragments remontés en bordure de fenêtres à Saint-Pierre-Saint-Paul d'Ivry-sur-Seine[25], vestiges d'une *Vie de la Vierge* et panneaux héraldiques à Saint-Saturnin de Gentilly[26].

À en juger par les descriptions de l'historien et archéologue, François de Guilhermy[27], les églises franciliennes étaient aussi riches en vitraux du XVIe siècle que celles des autres régions de France, mais l'état de conservation de leur vitrerie était déjà lacunaire au XIXe siècle. À l'église Saint-Leu-Saint-Gilles de Thiais, trois tympans[28], déjà incomplets lors du passage de Guilhermy en 1867, gardent le souvenir de vitraux figurés des environs de 1500 liés à l'enfance et à la généalogie du Christ. Des éléments, du XVIe siècle également, ornaient encore récemment les tympans des fenêtres hautes du chœur de l'église de Tremblay-en-France, dont les lancettes ont été très refaites au XIXe siècle[29]. Les fenêtres du chevet de l'église Notre-Dame-de-Pitié, récemment reconstruite à Puteaux, ont retrouvé leur parure de verrières[30] dont la plus ancienne date du premier quart du XVIe siècle et les deux autres du milieu du siècle[31]. L'église Saint-Pierre de Chennevières-sur-Marne garde une *Résurrection* des environs de 1530 et des figures des *saints Pierre et Paul*, très mutilées remontées dans une composition du XXe siècle. À l'église Saint-Hermeland de Bagneux[32], comme à l'église paroissiale de Saint-Maurice[33], le vitrail ancien a été intégré dans une composition du XIXe siècle répondant aux dimensions de la fenêtre nouvellement agrandie.

Quelques vitraux étrangers à la région sont le reflet du goût des collectionneurs. En dehors des œuvres réunies par Laurens, citées plus haut, trois collections de vitraux anciens ont été repérées chez des particuliers à Garches, Neuilly-sur-Seine et Clamart[34]. À l'église Saint-Jean-Baptiste de Sceaux, la mise en place en 1845 de deux verrières hétérogènes du XVIe siècle, composées à la manière des panneaux d'antiquaire, relève du souci archéologique du curé de l'époque[35]. Des fragments d'inscription partiellement conservés permettent de dater des éléments de 1542, d'autres de 1557 et d'attribuer une origine germanique à certains personnages[36].

Quelques vitraux, déjà décrits comme fragmentaires par Guilhermy, ont aujourd'hui disparu, tels des anges à l'église d'Orly, une *Vierge des Litanies* à celle de Bagnolet[37], et de nombreux panneaux à Vitry-sur-Seine[38]. La conservation des panneaux *in situ* pose des problèmes que les communes résolvent de façon différente : deux panneaux offerts à l'église Saint-Léonard de L'Haÿ-les-Roses par Charles Gorrain en 1674[39] ont été mis à l'abri aux archives du Val-de-Marne, tandis qu'à Colombes, *l'Assomption* du XVIe siècle a été remontée sous le porche de l'église Saint-



Ci-dessus

Clichy-sous-Bois (Seine-Saint-Denis), église Saint-Denis. *Notre-Dame des anges, milieu du XVIIe siècle.*

À gauche

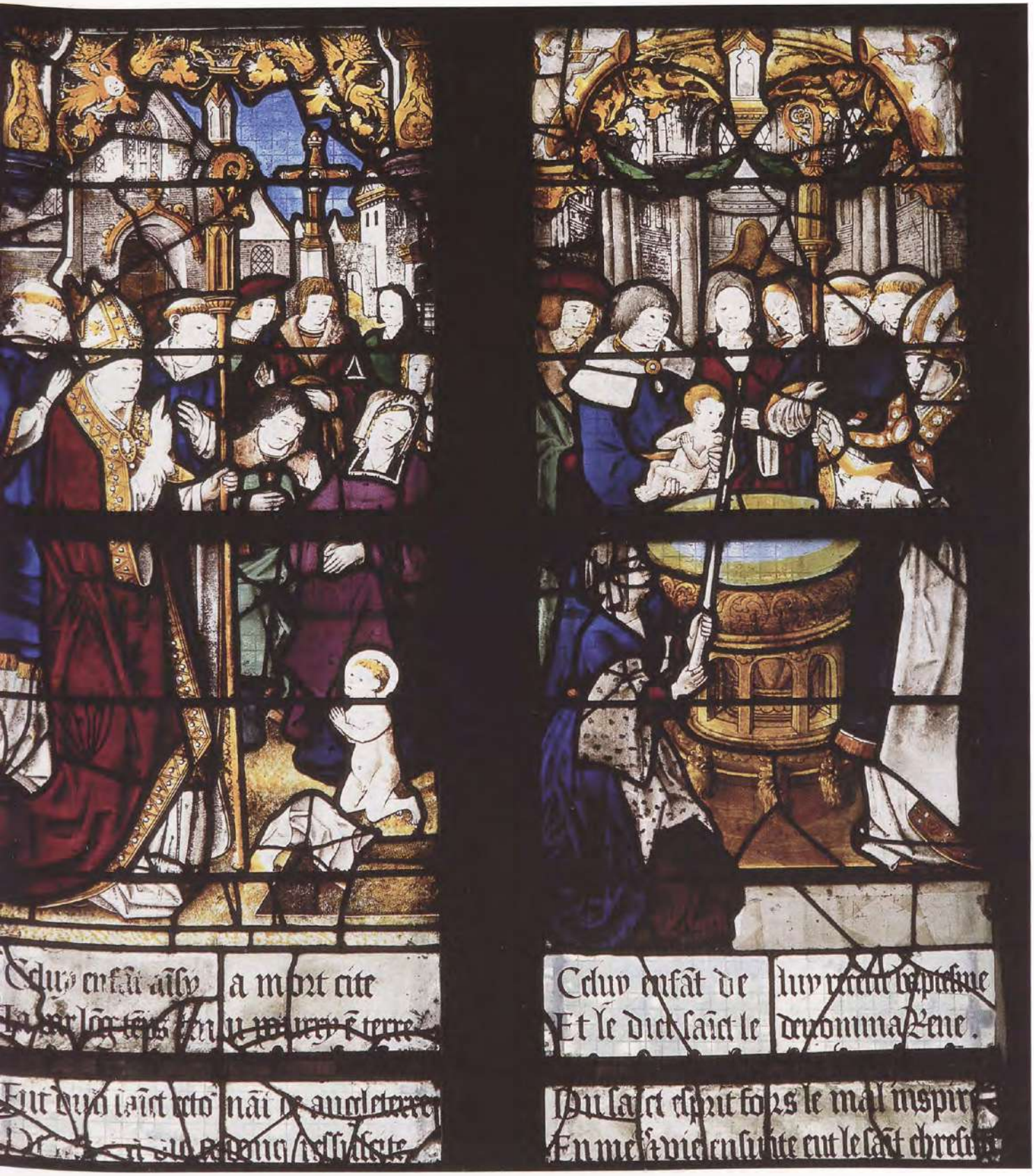
Neuilly-sur-Seine (Hauts-de-Seine). *Panneau d'antiquaire recomposé à la fin du XIXe siècle de rondels et d'éléments armoriés des XVIIe et XVIIIe siècles. Collection particulière.*

Puteaux (Hauts-de-Seine), église Notre-Dame-de-Pitié. *Deux scènes de la vie de saint René d'Angers : sa résurrection et son baptême par saint Maurille, 1er quart du XVIe siècle.*

Pierre-Saint-Paul, seul élément conservé de l'ancienne église désaffectée.

Le Val-de-Marne mérite une place à part en raison de l'abondance des fragments du XVIe siècle conservés[40] dans les églises de Chennevières-sur-Marne[41], Gentilly, Saint-Maurice, Chevilly-Larue et de la présence de l'ensemble spectaculaire de la Sainte-Chapelle de Vincennes. Réalisées entre 1555 et 1563 par le peintre verrier parisien Nicolas Beaurain sous la direction de Philibert Delorme, les verrières, actuellement remontées dans les sept baies du chœur de la chapelle royale, occupent une place capitale dans l'histoire de l'art du vitrail par leur iconographie, leur style et l'importance de leur restauration au XIXe siècle[42]. La présence des scènes de *l'Apocalypse*, accompagnées de portraits royaux, étonne dans une chapelle destinée à abriter des reliques de la Passion, consacrée à l'origine à la Vierge et La Trinité, et dans laquelle Henri II établit le siège de l'ordre de Saint-Michel. Le style des éléments conservés appelle des comparaisons avec des œuvres d'artistes du chantier de Fontainebleau, et Philibert Delorme ou Luca Penni sont évoqués pour le dessin de certains cartons.

Comme dans toute la France, les XVIIe et XVIIIe siècles sont moins représentés, en raison de la diminution sensible de la production de verrières colorées, due à une demande de plus grande luminosité dans les édifices. Pourtant, si aucun


Celuy enfāt de
Et le dict saīct le
a mort cite

fragment du vitrail commandé en 1603 à Nicolas et Jean Pinaigrier pour l'église de Rueil n'a été retrouvé[43], deux autres églises de la petite couronne gardent chacune une verrière à personnages du XVIIe siècle, témoignant encore de l'attrait de cet art auprès des personnalités de l'entourage royal : à Gennevilliers, des donateurs figurent au bas d'une verrière posée vraisemblablement peu après 1650[44] ; à Clichy-sous-Bois, *La Vierge du rosaire* dite *Notre-Dame des anges*, frappée des armoiries d'Amador de La Porte, oncle de Richelieu, Grand Prieur de l'Ordre de Malte, reste, malgré ses restaurations, un des beaux exemples franciliens de l'emploi de la peinture à l'émail par les peintres verriers du milieu du XVIIe siècle[45].

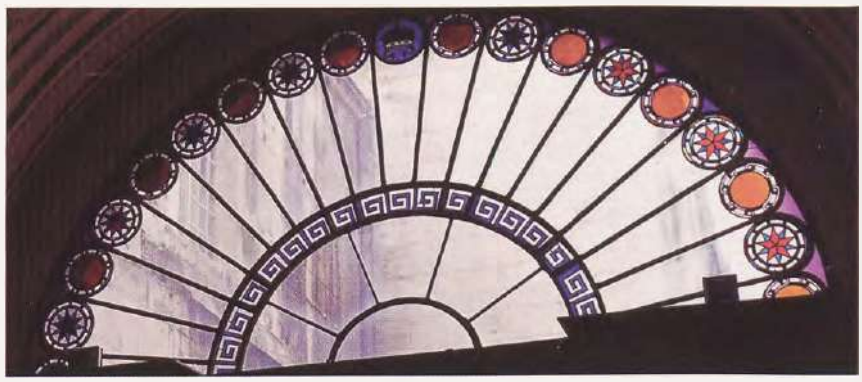
Les églises de Marolles-en-Brie et d'Orly offrent des éléments de vitreries incolores à bornes des XVIIe et XVIIIe siècles fortement restaurées, dans lesquelles l'absence de bordure colorée trahit une demande évidente de clarté doublée d'un souci économique[46]. Le dessin des six vitreries à bornes restituées à l'église de Boissy-Saint-Léger, entourées d'un filet de couleur, évoque celui des vitreries incolores très en vogue dans les églises parisiennes au XVIIIe siècle[47].

La qualité des verrières romanes de la basilique de Saint-Denis lui conférait déjà une place primordiale dans l'art du vitrail ; la restauration de l'ensemble du monument, décidée par Napoléon Ier, lui donne à nouveau une importance capitale pour l'historien du vitrail. C'est un des rares édifices franciliens à conserver[48] de précieux témoignages de verrières aniconiques[49], colorées non peintes, réalisées et mises en place sous l'Empire par le vitrier parisien Huin jeune, entre 1806-1808. En devenant ensuite, de 1813 à 1828, le terrain des premières expérimentations de la redécouverte de la peinture sur verre[50], la basilique constitue un maillon essentiel de l'histoire du vitrail comblant le vide qui existait, pour les historiens d'art, entre la mise en place de vitreries à bornes au XVIIIe siècle et celle de verrières peintes commandées à partir de 1830 aux manufactures. Les enquêtes sur le terrain et la consultation des archives ont fourni quelques renseignements supplémentaires sur l'existence de telles verrières, aujourd'hui souvent remplacées[51]. La paroisse Saint-Pierre-Saint-Paul de Montreuil est une des rares à avoir sauvé de la destruction plusieurs verrières aniconiques, qui ornaient des baies en plein-cintre avant la mise en place des créations de la Société artistique de peinture sur verre en 1902[52]. La façade occidentale de l'église de Clichy-sous-Bois garde une rose composée de verres de couleur non peints, offrant une composition décorative à partir de motifs floraux stylisés, datant sans doute de l'église élevée sous la Restauration.

Telle est donc la parure vitrée des églises de notre corpus avant 1830, richesse, inégalement partagée à travers les siècles et les édifices, qui sera présente à l'esprit des commanditaires et des maîtres d'œuvre du XIXe siècle.

1830 ou la renaissance du vitrail

La date de 1830, choisie comme point de départ de cette étude, correspond à un tournant dans l'histoire de l'art du vitrail. Ce choix ne répond pas au critère historique que pourrait être la mise en place de la monarchie de Juillet, mais davantage à une raison d'ordre culturel en lien direct avec le mouvement littéraire, initié en 1802 par le *Génie du Christianisme* de Chateaubriand, poursuivi en 1831 par la parution de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo. La découverte littéraire des œuvres du Moyen Âge et de la Renaissance fait naître en France un mouvement archéologique qui ira croissant de la Restauration à la monarchie de Juillet. En témoignent les cours d'antiquités monumentales d'Arcisse de Caumont, d'archéologie religieuse de l'abbé Mallet et les ouvrages de Jean-Philippe Schmit[53], fonctionnaire du ministère des cultes « qui présida aux destinées des édifices diocésains de 1832 à 1840 »[54]. C'est dans ce climat culturel que la France va se donner les moyens de commencer à protéger son patrimoine national en créant en 1830 le service des Monuments historiques, dont le poste d'inspecteur général, réclamé par le ministre de l'Intérieur François Guizot, sera confié à Ludovic Vitet, puis en 1834 à Prosper Mérimée. Le contexte de sauvegarde des monuments anciens est un des principaux facteurs qui induit le renouveau de l'art du



Saint-Denis (Seine-Saint-Denis), basilique.
Baie occidentale de la grande sacristie, par le vitrier Huin, 1806-1808.

vitrail : le besoin de réparer, de compléter voire de remplacer les vitraux anciens dans bon nombre de monuments entraîne une redécouverte de cet art dont l'utilisation était, en France, passée de mode aux XVIIe et XVIIIe siècles. Faute de commandes émanant du clergé, des autorités laïques ou des particuliers, le savoir-faire inemployé des peintres verriers français s'était effacé des mémoires, au point qu'il fallut redécouvrir au sens propre du terme les techniques ancestrales. La mise en place en 1839 d'une copie du vitrail de *la Passion* de la Sainte-Chapelle, en l'église parisienne de Saint-Germain-l'Auxerrois, est saluée comme une réussite par Didron. Sa réalisation nécessita la participation d'un collège d'érudits et de spécialistes en tête duquel se placent Didron, Steinheil et Reboulleau[55]. Cette verrière, dont la célébrité tient essentiellement à sa publication en 1844 dans le premier tome des *Annales archéologiques* et à l'éloge qu'en fit Didron, est devenue le prototype du vitrail archéologique, de type néo-gothique. Sa pose symbolise donc, en éclipsant d'autres verrières contemporaines[56], la redécouverte des techniques de fabrication du vitrail médiéval, et constitue en quelque sorte l'acte de naissance du courant archéologique, pour le vitrail français[57]. Dans le même temps paraissent des traités historiques ou pratiques sur l'art du vitrail[58] et une traduction française du *Traité* du moine Théophile[59], montrant que la connaissance de la technique ancienne est bien la préoccupation majeure de l'époque.

D'autre part, le renouveau de l'art du vitrail à Paris doit beaucoup à la personnalité du préfet de la Seine, le comte de Chabrol, qui cherche à doter de verrières colorées les églises de Paris dépouillées pendant la Révolution et en cours de réaménagement. Avec l'appui du comte de Noé, pair de France, il commande aux artistes anglais Collins et Jones, des verrières pour l'église Sainte-Élisabeth, le vitrail n'ayant pas subi Outre-Manche la désaffection qu'il a connue en France[60]. Cette commande incite sans doute les praticiens français d'une part à poursuivre leurs recherches sur les émaux et d'autre part à retrouver « les secrets » de la fabrication médiévale. C'est ainsi que naissent deux ateliers de peinture sur verre, ouverts au sein des grandes manufactures d'Île-de-France, l'un à la Manufacture royale de porcelaine à Sèvres, en 1827, l'autre à « la Manufacture anonyme » de verrerie de Choisy-le-Roi en 1829.

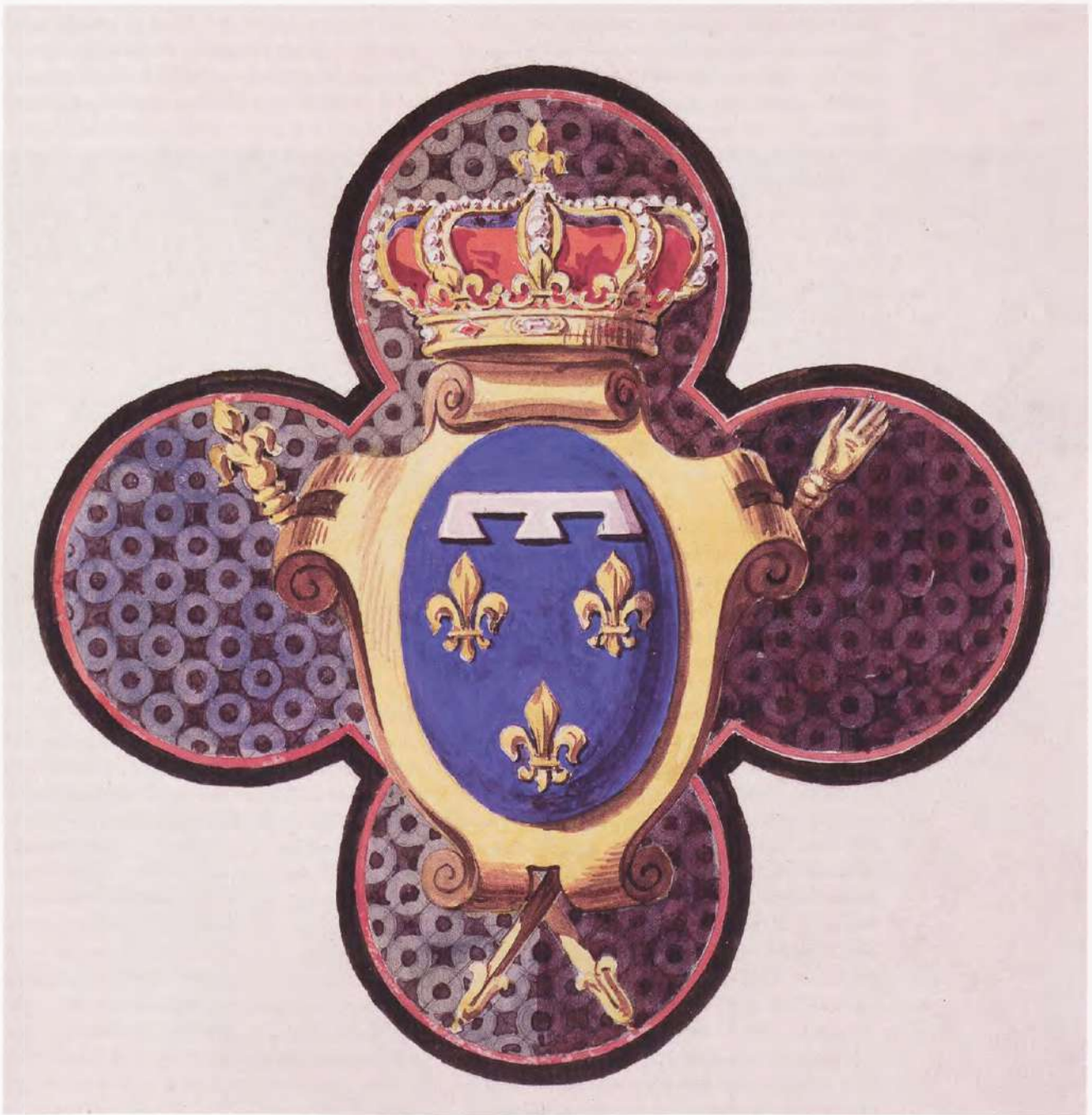
Moins de dix ans plus tard, en 1835, après avoir commencé à restaurer ensemble une verrière de la cathédrale de Clermont-Ferrand, détruite par un ouragan, Étienne Thevenot et Émile Thibaud ouvrent chacun leur atelier, premières manufactures de vitraux peints installées en province[61]. L'art du vitrail connaît alors une nouvelle renaissance qui permettra la mise en œuvre de grands chantiers de restauration sur le modèle de celui de la Sainte-Chapelle, commencé en 1846[62].

Le troisième facteur de cette renaissance est lié au souci du confort du clergé et des fidèles. Afin d'atténuer la clarté éblouissante des vitreries des XVIIe et XVIIIe siècles, dont se plaignent les catholiques, et pour soustraire l'intimité de la prière aux regards extérieurs, le clergé parisien avait fait poser au début du XIXe siècle des rideaux dont le

Clichy-sous-Bois (Seine-Saint-Denis), église Saint-Denis. *Verrière ornementale de la façade occidentale, vers 1830.*

remplacement s'avère nécessaire à partir de 1840[63]. La pose de vitraux de couleur – pas trop sombres –, offrant les mêmes avantages que le tissu sans en avoir les inconvénients (besoin d'entretien, de nettoyage, réparation des déchirures), paraît la meilleure solution à adopter. Ainsi les vitraux de couleur commandés au milieu du XIXe siècle répondent-ils, dans les églises parisiennes, à un besoin fonctionnel, leur rôle étant alors plus protecteur que didactique.

La réunion de ces trois facteurs, d'inégale importance, explique l'affluence des peintres verriers qui sont plus de 700 répartis à travers toute la France, au XIXe siècle[64].



Vitraux ou vitres peintes : les réalisations paradoxales de la Manufacture de Sèvres

Nicole Blondel

La Manufacture de Sèvres est liée à la renaissance de l'art du vitrail, dont on redécouvre la technique au XIXe siècle lors des restaurations des verrières brisées pendant les désordres de la Révolution. Elle va en effet jouer un rôle de premier plan grâce à la création d'un atelier de peinture sur verre et à cause de la forte personnalité de son directeur, Alexandre Brongniart, qui a su lier merveilles de l'art et découvertes de l'industrie.

Dès le début du XIXe siècle, des essais techniques avaient été tentés par différents praticiens des arts du feu, Christophe Dihl, Demarne, Le Guay, Dagoty, Ferdinand Mortelèque : ils exécutent des tableaux sur verre à sujets profanes peints avec un vaste nuancier d'émaux. Pourtant, l'image religieuse semble faire encore peur à ces chimistes-artistes car la peinture monumentale nécessite des moyens techniques spécifiques pour nourrir des compositions à l'échelle du mur (le *Christ* de l'église Saint-Roch, à Paris, à peine coloré sur une vitrerie blanche, peint par Mortelèque en 1816, en est la preuve).

La véritable impulsion vient d'Angleterre, qui, aux XVIIe et XVIIIe siècles, continue à produire de grandes verrières peintes, sous l'influence de personnalités éclairées comme Sir Robert Scott Godfrey. Bien des exilés de la Révolution avaient été sensibilisés aux réalisations anglaises. En 1823, le comte de Chabrol, préfet de la Seine, visite en Angleterre l'atelier de peinture sur verre de Collins ; ce dernier expose trois ans plus tard au Luxembourg des créations qui font un grand effet sur le public français. Répondant à l'invitation de Chabrol les artistes Warren-White et Edward Jones exécutent à Paris, à partir de 1826, trois fenêtres pour l'église Sainte-Élisabeth et un *Mariage de la Vierge*, d'après un carton du peintre d'histoire Constant Louis Félix Smith. Ce « vitrail » exécuté avec du verre blanc et des émaux flamboyants (rouge et bleu entre autres) est conservé à l'église Saint-Sulpice où il a été transféré en 1853.

L'atelier de peinture sur verre de la Manufacture de Sèvres

Bien avant l'ouverture de cet atelier à la Manufacture de Sèvres, Alexandre Brongniart, son directeur depuis 1800, est passionné par la technique de la peinture sur verre. Cette personnalité, entrée à l'Académie des Sciences en 1815, mène de front cette direction et la publication de travaux purement scientifiques. Il parcourt des trai-

Armes de France surmontées d'un lambel.
Dessin aquarellé ayant reçu l'approbation du roi Louis-Philippe en 1844. Archives de la Manufacture de Sèvres.

tés techniques anciens et se passionne pour les inventions contemporaines comme celle de la double peinture sur glace, initiée par Dihl en 1798. Il est l'auteur en 1802 d'un « Essai sur les couleurs obtenues des oxydes métalliques et fixées par la fusion sur les différents corps vitreux »[65]. Sa collaboration avec Pierre Robert va être déterminante dans le parcours de l'atelier. Robert arrive en 1813 comme peintre d'ornements sur porcelaine. Il est déjà convaincu que les procédés de la peinture sur verre ne sont pas perdus, ce qui était pourtant le sentiment général. Brongniart le met à l'épreuve, lui fait faire des essais et copier des panneaux du XIIIe siècle de la Sainte-Chapelle.

Le 4 juillet 1827, sur l'ordre de Charles X, l'atelier de peinture sur verre est créé et implanté à Sèvres. Pierre Robert est nommé chef de l'atelier. Lui succédera dans cette difficile fonction le peintre Auguste Vatinelle, en 1832, puis Alexandre Brongniart le dirigera avec l'aide du peintre Bonnet et du chimiste Louis Robert[66].

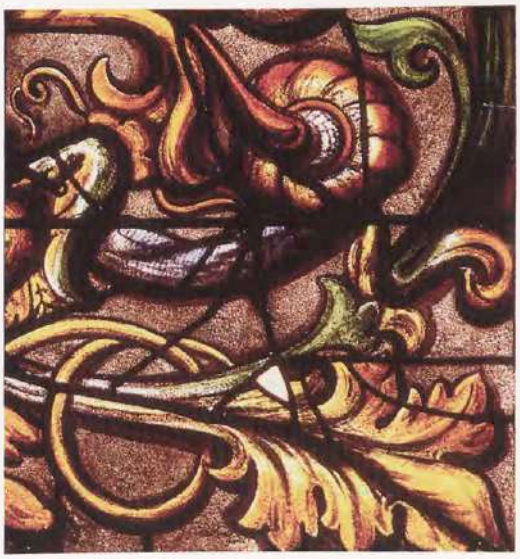
Depuis le XIe siècle, l'art du vitrail s'exprimait avec des matériaux et des procédés assez simples : la verrière était composée de pièces de verre incolores ou colorées dans la masse, découpées d'après une composition qui inclut une ornementation plus ou moins riche selon les siècles et la valeur de la commande. Les panneaux ainsi constitués sont montés dans la fenêtre grâce à une grille métallique scellée dans la maçonnerie de la baie. Les personnages, paysages, architectures au lointain, plis sont réalisés grâce à des peintures vitrifiées, limitées en nombre : grisaille, jaune d'argent, émaux sur verre.

Les verrières exécutées à Sèvres contrastent fortement avec les vitraux des siècles précédents. Leurs compositions, l'iconographie, les couleurs, la peinture créent un style très particulier qui influencera plus ou moins fortement le siècle.

Des raisons administratives et historiques à la fois font l'originalité de cette production isolée, de brève durée, l'atelier fermant en 1854. Le goût de l'époque est à la peinture d'histoire car la France a soif de reconstituer son passé.

L'atelier de peinture sur verre de Sèvres s'insère dans une grande manufacture qui travaille depuis 1750 dont l'ambition première est la perfection des œuvres. Celle-ci peut être atteinte grâce à des pratiques innovantes et un sens de la prouesse technique inégalée. Les pièces de la Manufacture s'illustrent par leur matière translucide, la porcelaine, ornée de couleurs brillantes et vives, d'or épais et de nombreuses peintures vitrifiées.

L'Ange gardien, 1840.
Dessin avec rehauts de blanc d'Henri Decaisne pour la figure centrale du vitrail de l'église de Sèvres. Archives de la Manufacture de Sèvres.

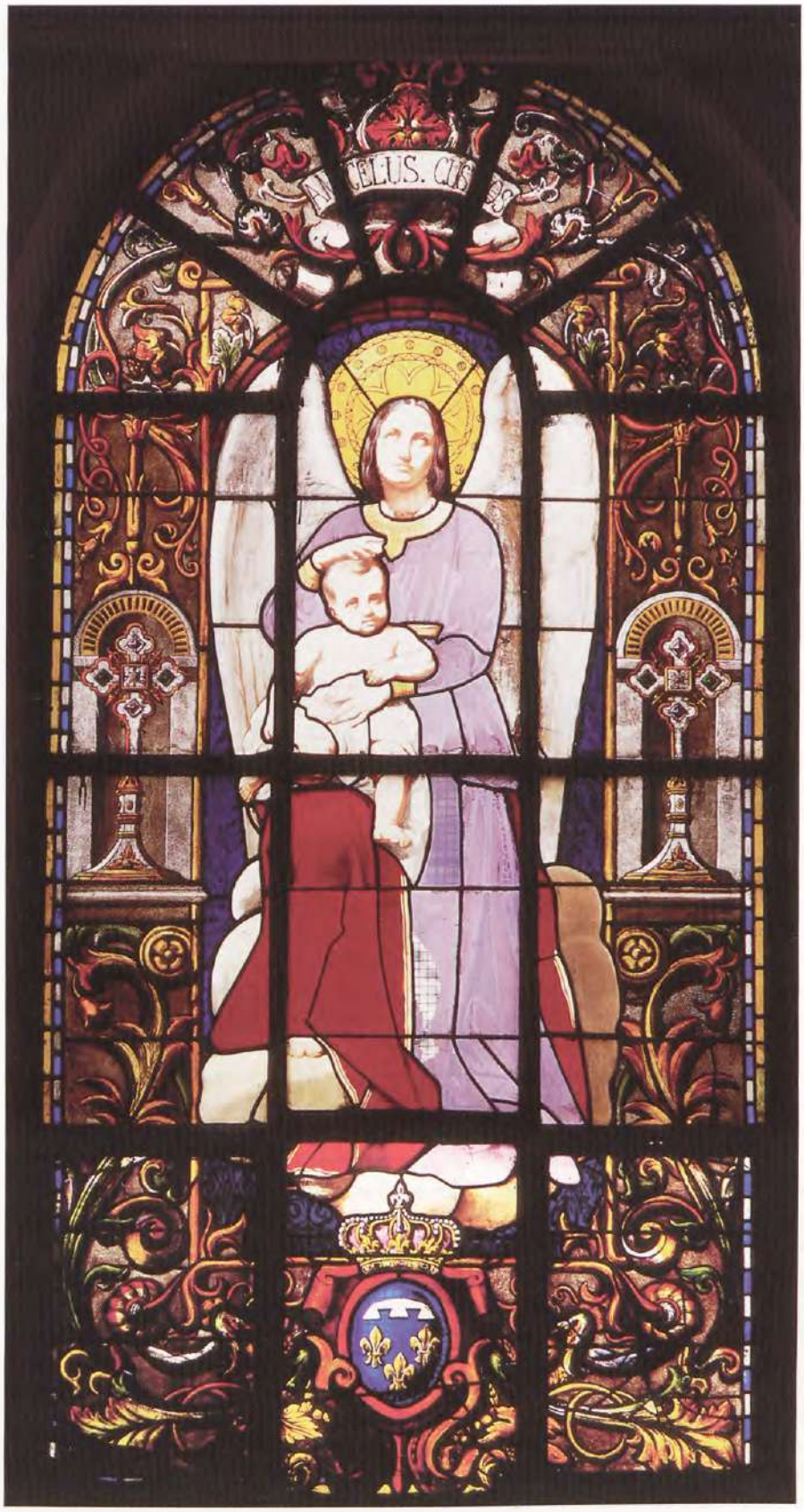


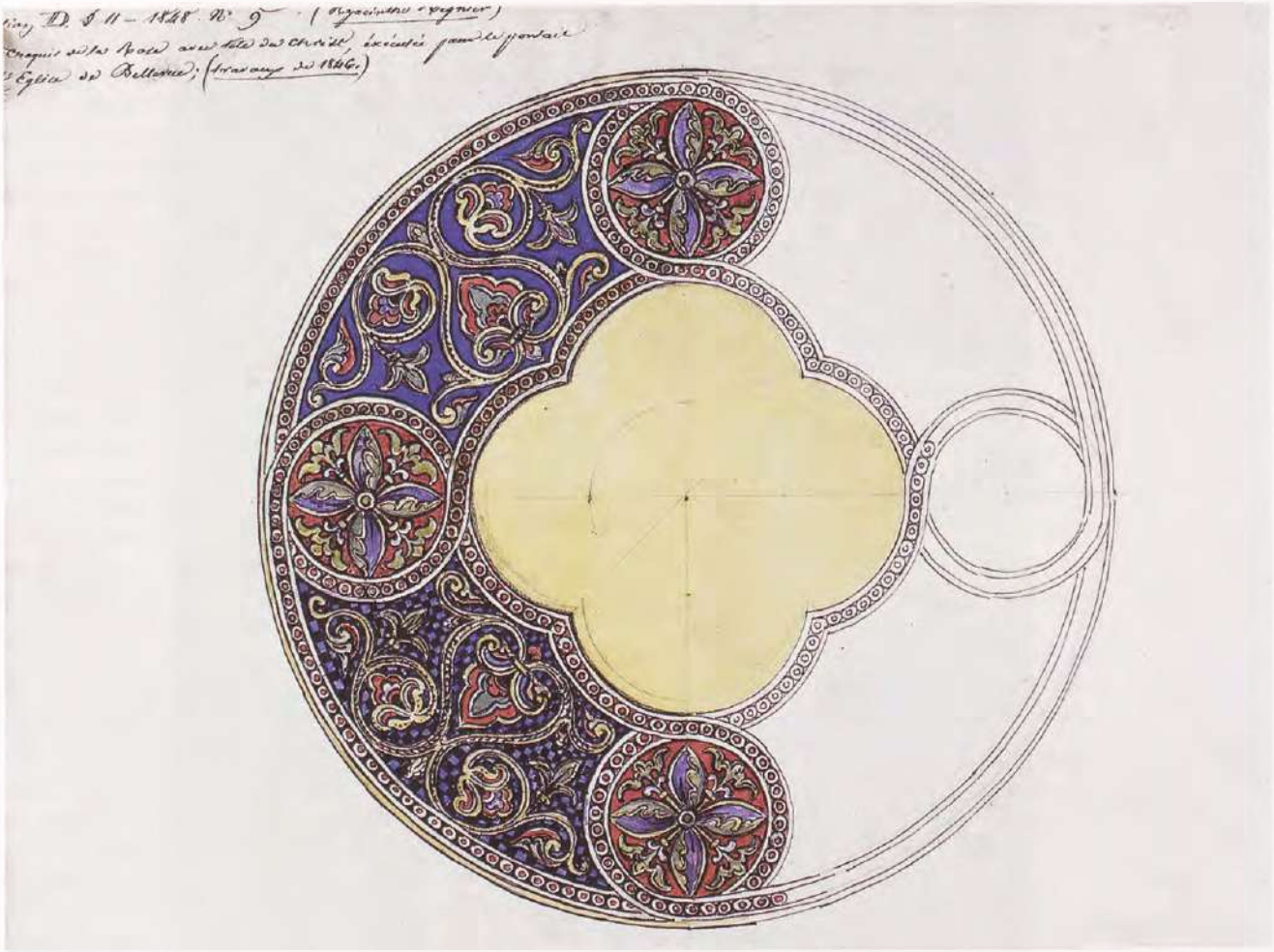
Page de droite

Sèvres (Hauts-de-Seine), église Saint-Romain.
La verrière de l'Ange gardien, commandée en 1840 par la reine Amélie à la Manufacture de Sèvres.

Ci-contre

Détail de la bordure.





Croquis aquarellé par Hyacinthe Régnier, 1848.
Dessin pour la bordure de la rose (détruite) du portail de l'église de Bellevue à Meudon (Hauts-de-Seine). Archives de la Manufacture de Sèvres.

En 1827, la Manufacture compte à peu près 150 employés. L'atelier de peinture sur verre est donc une petite unité de production. Ainsi, en 1846, année pendant laquelle l'atelier emploie le plus de personnel, il ne compte qu'un chef d'atelier, six peintres verriers et trois techniciens. Il est donc soumis aux impératifs de la maison-mère : excellence des œuvres à la fois formelle et technique grâce à des innovations et à la plus grande attention aux savoir-faire. Ces exigences trouvent l'interprète idéal dans la personne d'Alexandre Brongniart.

La Manufacture est patronnée par le roi, qui parfois fait introduire ses armoiries à la partie inférieure d'une verrière. Le financement de l'entreprise dépend de la direction des Beaux-Arts sous la tutelle de l'intendance générale de la Maison du Roi. Louis-Philippe joue un rôle prépondérant dans le choix et le style des œuvres en verre. Il intervient sans cesse, impose les sujets, modifie les compositions. Les commandes royales sont souvent inspirées par les toiles conservées dans les musées français dont celles de la galerie espagnole, déposées au Louvre depuis 1838. Si le roi impose ses artistes (pour les cartons), l'intendant général de la liste civile et le ministre des cultes participent aussi à ce choix.

Les vitraux de Sèvres opèrent une grande rupture technique avec l'art traditionnel. Leur exécution crée une facture particulière que médite Brongniart dont les principes sont très précis et qui partage ses convictions avec Pierre Robert. Le directeur estime que les réalisations contemporaines vont égaler en beauté les vitraux anciens, grâce à des inventions et des techniques nouvelles.

Les essais du début du siècle lui avaient ouvert la voie technique : les procédés anglais consistaient à couper des verres blancs à angle droit, comme les vitres, à les couvrir de peintures vitrifiées aux multiples coloris qui masquent les contours de ces carreaux et peuvent rivaliser avec les effets de la peinture à l'huile. Le réseau qui les tient est très fin et sera appelé « châssis à l'anglaise ».

Buste de Christ aux outrages par Fauve, 1846.
Dessin pour l'oculus de la rose (détruite) de l'église de Bellevue à Meudon (Hauts-de-Seine). Archives de la Manufacture de Sèvres.

L'atelier de Sèvres adopte en partie cette façon de faire en composant avec quelques procédés anciens : utilisation de quelques verres colorés dans la masse ; les découpes, évitées au maximum, suivent les grands motifs ; les verres incolores employés en grande quantité sont dissimulés par les peintures vitrifiées, jaune d'argent et émaux sur verre (comme pour les ornements de la bordure de l'*Ange gardien* à l'église paroissiale de Sèvres). Les recettes de ces matériaux sont une adaptation de celles des peintures sur porcelaine employées à la Manufacture. Elles nécessitent plusieurs cuissons mais ont le mérite de masquer la minceur des verres du XIXe siècle.

Les techniques de peinture sur verre, combinées à l'infini, ont un rendu émaillé qui caresse les formes, les draperies et les chairs, ce qui convient à merveille au romantisme de l'époque.

Pour parfaire cette illusion picturale, le nombre des plombs sera réduit au maximum et la monture métallique la plus invisible possible sans menacer la solidité de la verrière. Cette conception technique oblige à des coupes peu orthodoxes des pièces de verre dont les surfaces atteignent des dimensions souvent considérables.

Ces nouveaux tableaux lumineux vont être composés selon une conception inédite : les bordures importantes et très ornées sont conçues indépendamment du sujet central, souvent confié à des artistes célèbres : Delaroche, Ingres, Delacroix, A. Devéria, Chenavard. Le vitrail-retable, création de la Manufacture de Sèvres est composé d'une scène figurée lourdement encadrée de bordures dans lesquelles fusionnent mille ornements floraux entrelacés, architecturaux, ponctués d'objets religieux : ciboires, crucifix.

Le prix élevé des vitraux de Sèvres[67] (dû aux commandes passées à des artistes célèbres, et à l'exécution raffinée et complexe) est tel que Brongniart adapte un procédé « industriel » : l'impression par transfert pour l'exécution des bordures, comme celle de la rose proposée par Hyacinthe Régnier à Meudon-Bellevue. Cette technique est souvent adoptée aussi pour les vitraux civils car elle permettait d'atteindre des prix plus modiques et de toucher une clientèle plus large que celle du roi ou de sa famille. En effet, les principales réalisations de Sèvres sont commandées pour les résidences et chapelles royales de Dreux, Randan, Carheil, Compiègne, Fontainebleau et Saint-Ferdinand à Paris[68]. Le procédé consistait à transférer les motifs colorés à l'aide d'épreuves imprimées à partir de plaques de cuivre gravées au burin et enduites de couleurs vitrifiables. L'invention de l'impression par transfert vient des Anglais qui ornent leurs faïences fines de cette façon standardisée à partir de la fin du XVIIIe siècle. Sèvres pratique cette façon d'imprimer pour marquer ses pièces vers 1806.

Cependant, le coût de ces réalisations imprimées pour décorer les vitraux de Sèvres devait être élevé car les ornements sont rehaussés fort habilement de couleurs, ce qui exigeait du temps et l'adresse d'un peintre.

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, le style si particulier des vitraux de Sèvres sera vivement critiqué par les tenants du vitrail archéologique (Lassus, Didron l'aîné) qui plaident pour des formules stylistiques et techniques à l'ancienne.

Incompris au XXe siècle, décrié jusqu'aux alentours de 1980 par des critiques et des artistes qui tentent de concevoir le vitrail moderne, les vitraux de Sèvres retrouvent aujourd'hui une nouvelle faveur[69]. Les historiens reconstituent les mécanismes de cette production (dont les moindres faits ont été relatés et conservés aux archives de la Manufacture), les amateurs admirent leur éclat et leur monumentalité, les connaisseurs restent éblouis par les procédés techniques souvent difficiles à déchiffrer sous leur apparente simplicité.

L'atelier de peinture sur verre de Choisy-le-Roi

Laurence de Finance

Si la production de la Manufacture de faïence de Choisy-le-Roi est bien connue, celle de l'atelier de peinture sur verre est restée dans l'ombre, sans doute en raison de son activité éphémère, pourtant capitale pour l'histoire du vitrail au XIXe siècle[70].

En 1805, les frères Paillart installent une manufacture de faïence autour du « petit château de Choisy-le-Roi » et de ses communs, ancien rendez-vous de chasse de Louis XVI, dont ils se portent acquéreurs en mai 1792. En 1824, ils s'associent à Hippolyte Hautin, aïeul d'Hippolyte Boulenger, qui donnera son véritable essor à la Manufacture à partir de 1878[71].

La situation géographique des bâtiments à proximité du fleuve, leur disposition autour de trois grandes cours dont chacune répond à un usage spécifique, témoignent du souci principal de l'entreprise : la rapidité de fabrication et de livraison des produits manufacturés. La verrerie, appelée en 1837 « Compagnie générale du verre et du cristal trempé », installée rue de Sébastopol, produit des cristaux, des verres à vitre blancs et colorés, et des verres bombés destinés aux ustensiles d'optique[72]. Son directeur, Georges Bontemps (1801-1882), a reçu une solide formation scientifique, il appartient, comme le comte de Chabrol (préfet de la Seine depuis 1812), à la première promotion de l'École polytechnique.

En 1826, Bontemps redécouvre la fabrication du verre rouge doublé, composé d'une couche de verre blanc et d'une couche plus fine de verre rouge, dont il publie la recette et dépose des échantillons au musée de Sèvres[73]. La technique médiévale du doublage, non utilisée depuis plusieurs générations, était en effet oubliée par les verriers français. C'est Jean-Pierre-Joseph Darcet qui rend célèbre la découverte de Bontemps auprès des architectes et constructeurs et de la Société d'encouragement aux industries françaises[74].

En 1829, Bontemps ouvre au sein de la verrerie un atelier de peinture sur verre dont il confie la direction à Edward Jones[75], venu à Paris réaliser les vitraux de l'église Sainte-Élisabeth (1826-1828)[76].

La description de la verrerie et de l'atelier de peinture sur verre est donnée dans les comptes rendus des visites annuelles organisées pour les élèves des Écoles polytechnique, normale, et des Mines venus recevoir *in situ* un cours de chimie pratique. Y travaillent des dessinateurs, des coupeurs de verre, des peintres, des chauffeurs de

Saint-Denis (Seine-Saint-Denis), basilique.
Détail de la visite de Louis-Philippe à la basilique, le 24 juillet 1837. Verrière dessinée par J.-B. Debret, réalisée à la Manufacture de Choisy-le-Roi, 1842.

moufle et des metteurs en plomb[77]. Leur nombre n'est malheureusement pas précisé. À Choisy se forment de jeunes praticiens, auxquels Bontemps apprend à peindre selon les méthodes traditionnelles, avant qu'ils n'ouvrent leur propre atelier. Les plus célèbres sont Eugène-Stanislas Oudinot (1827-1889), présent à la Manufacture de 1842 à 1848, Henry Gérente (1814-1849), le frère d'Alfred (1821-1868), cartonnier favori de Choisy au début des années 1840, suivi de Gaspard Gsell de 1841 à 1844. On note aussi que des peintres y travaillent occasionnellement ou y sont attachés comme cartonniers, tel le Munichois Franz Wurm.

Les expositions des produits de l'industrie française fournissent l'occasion de mieux faire connaître la production de la Manufacture. En 1834 et 1839, Bontemps est médaillé d'or à deux reprises, notamment pour des verrières de type néo-gothique, tels les *Quatre évangélistes*, présentés à l'exposition de 1839[78].

L'atelier de peinture sur verre de Choisy, devenu rapidement célèbre, reçoit de nombreuses commandes. Bontemps expose en 1844 un nuancier de 112 échantillons de verre coloré et des œuvres de Gsell : une des fenêtres de la *Vie de la Vierge* de Notre-Dame de Bonsecours près de Rouen (Seine-Maritime), et un *Saint Jacques* entouré de petites scènes narratives destiné à l'une des sacristies de la nouvelle église parisienne Saint-Vincent-de-Paul[79]. Le rapport de l'exposition des produits de l'industrie de 1844 est très élogieux à l'égard de Bontemps[80] ; mais l'architecte Jean-Baptiste Lassus, défenseur et ici porte-parole du mouvement « archéologique », réserve son jugement pour le *Saint Jacques* qualifié de « vraie peinture » plutôt que de vitrail et se fait plus sévère à l'égard des futures verrières rouennaises, peu conformes selon lui « au style qui caractérise les vitraux anciens »[81].

Faisant de l'atelier de Choisy un véritable laboratoire de recherches, Bontemps aurait également retrouvé en 1845 la technique de fabrication du verre vénitien, reprise ensuite par la verrerie Appert[82], mais qui resta peu utilisée[83]. Ses nombreux travaux lui valent la remise solennelle de la Légion d'honneur le 19 juillet 1844.

À partir de 1848, l'atelier de peinture sur verre périclite et la verrerie dont il dépend, ferme définitivement en 1851. Son directeur exilé en Angleterre en raison de ses opinions politiques, prend la direction de la verrerie Chance and Co, à Birmingham. La faïencerie, elle, continue à produire jusqu'en 1938.

Saint-Denis (Seine-Saint-Denis), basilique Saint-Denis. *Détail de l'une des baies du triforium du chœur : portrait de la reine Ermengarde, réalisé à la Manufacture de Choisy-le-Roi, d'après un dessin de J.-B. Debret inspiré du tombeau de la reine à Angers, 1834-1836.*

Choisy, l'Île-de-France et Paris

Le grand chantier de Saint-Denis

La plus importante commande francilienne passée à Choisy-le-Roi fut celle des vitraux de la basilique de Saint-Denis dont la Manufacture est le fournisseur exclusif de verres peints pendant dix ans, de la fin de 1834 à 1844, c'est-à-dire durant toute la direction du chantier par l'architecte François Debret[84]. Les pièces de verre, peintes ou non, sont livrées en caisses, non montées, à charge pour Rhein, le verrier attaché à la basilique, d'en vérifier le contenu, de le soumettre à l'architecte commanditaire, de sertir les pièces de plomb, puis d'ajuster les panneaux aux dimensions exactes des baies. Dès la fin de l'année 1834, Debret s'adresse à la verrerie de Choisy pour compléter les vitraux anciens du déambulatoire[85] ; de septembre 1834 à septembre 1836, la Manufacture adresse 202 bustes de rois, avec inscriptions nominatives, destinés au triforium du chœur[86]. En 1836 est posée à la rose de l'abside La *Trinité*, réalisée à Choisy d'après les dessins de Jean-Baptiste Debret, frère de l'architecte[87]. De 1839 à 1844, la Manufacture livre les figures papales et royales du triforium, les baies « historiques » destinées au transept (d'après J.-B. Debret) et les verrières du triforium de la nef et du transept, dont beaucoup sont réalisées d'après les cartons du peintre Pierre Lecomte. L'*Arbre de Jessé* de la rose nord est entièrement posé en août 1841, la *Création*, au sud, en octobre 1842.

La très importante commande de Debret pour Saint-Denis conduit les ouvriers de la Manufacture à trouver des solutions de rapidité. Ainsi, le peintre

La verrerie de Choisy-le-Roi. *Vue de la cour principale, gravure sur bois debout de P. Bineteau, publiées dans* L'Illustration, *13 septembre 1845.*

À droite

Le peintre sur verre, gravure gravure sur bois debout de P. Bineteau, publiées dans L'Illustration, *13 septembre 1845.*

Sceaux (Hauts-de-Seine), église Saint-Jean-Baptiste. *Verrière ornementale et initiales de saint Mammès, vraisemblablement réalisées à Choisy-le-Roi en 1845.*

verrier Mireille Juteau a-t-elle découvert, à l'occasion d'une restauration récente, que plusieurs filets décoratifs perlés des roses hexalobées des tympans des baies hautes du chœur n'étaient pas peints à la grisaille mais réalisés à partir d'un verre incolore introduit dans une baguette de plomb perforée de motifs circulaires dits perles[88]. Selon les documents d'archives consultés par Hervé Cabezas[89], le « moule à perles », sorte d'emporte-pièce nécessaire à la réalisation de ce plomb spécifique, était fourni par la Manufacture. Ce procédé offrait le double avantage de soustraire les peintres à un travail répétitif de pose de grisaille et d'éviter aux préposés au four à moufle la surveillance de la cuisson des filets décoratifs. Cette technique n'a pas été repérée ailleurs à ce jour, à notre connaissance, mais elle est difficilement décelable sur des éléments placés aux tympans de fenêtres hautes, si ce n'est à l'occasion d'une restauration.

La Manufacture ne vitre pas entièrement la basilique, le travail est achevé par plusieurs autres ateliers en majorité parisiens[90].

Les rares rescapés d'un acharnement destructeur

Des documents d'archives attestent que tout en travaillant au chantier de la basilique, la Manufacture de Choisy est sollicitée pour vitrer deux églises de la petite couronne[91].

L'église Saint-Leu-Saint-Gilles de Thiais, commune voisine de Choisy, reçut, sous le mandat du curé Hersen[92], cinq vitraux de la Manufacture dont il ne reste rien. Les sujets et l'emplacement de quatre fenêtres vitrées en 1843 ne sont pas connus ; le montant élevé d'un cinquième vitrail, payé 500 F en 1845, laisse supposer qu'il s'agissait d'une verrière à personnage.

De 1841 à 1847, la Manufacture fournit des verrières à l'église Saint-Jean-Baptiste de Sceaux, dont une seule est peut-être partiellement en place[93].

En effet, en 1841, la baie d'axe, en très mauvais état, est remplacée, par souci d'économie, par une composition décorative en grisaille ornée de « rosaces et de cartels aux chiffres de saint Jean-Baptiste » commandée à Choisy[94]. Ce vitrail, substitué à son tour en 1853 par *Les évangélistes* de Laurent et Gsell, n'est plus en place, mais quelques éléments récupérés auraient été remployés en 1855 aux verrières de la chapelle de la confrérie de la Vierge, où ils n'ont pas été repérés[95].

En 1845, la comtesse de Panisse et la duchesse de Trévise, propriétaire du château de Sceaux, commandent à Bontemps deux verrières décoratives payées chacune 220 F destinées à surmonter les autels de saint Mammès (au nord) et de la Vierge (au sud)[96]. Le vitrail de la chapelle de la Vierge a été remplacé par une *Annonciation* commandée à Émile Hirsch en 1898 par le cardinal Richard, archevêque de Paris de 1886 à 1908. Seule demeure la verrière du mur oriental du bas-côté sud dont le tympan est orné des initiales de saint Mammès. La grande taille du verre de l'ajour supérieur, sur lequel sont peintes les initiales entrelacées du saint, nécessitait un four approprié que seul un grand atelier comme la Manufacture devait

posséder. Bien que restauré, comme tout le mur oriental, à la suite de la guerre de 1870, ce vitrail est sans doute à considérer comme un des rares témoignages de la production de Choisy conservé dans les Hauts-de-Seine.

En 1846, la rose aniconique colorée de la façade occidentale, réalisée à Choisy, avait été payée 250 F par M. Garnon, maire de Sceaux, membre de la Chambre des députés. Très restaurée en 1873 par Hirsch[97], elle a été remplacée en 1955 par une composition de Jeannette Weiss-Gruber.

En 1847, deux verrières à personnages, dont le prix avait été fixé à 600 F chacune, provenaient aussi de la Manufacture : *Saint Jean-Baptiste,* patron de l'église, offert par M. Vandemarcq et une *Vie de la Vierge* offerte par la confrérie éponyme[98]. Ces deux verrières ne sont plus en place.

L'église Saint-Pierre-Saint-Paul de Montreuil est la troisième église de la petite couronne, susceptible d'avoir reçu des verrières décoratives commandées à Choisy. Aucun document d'archives ne l'atteste, mais les fenêtres hautes de la nef (notamment en baie 116) gardent des éléments décoratifs que Mireille Juteau attribuerait volontiers à Choisy-le-Roi en raison de la spécificité du verre employé et de sa mise en œuvre. Le verre, qualifié de «saccharoïde» en raison de sa cristallisation, serait comparable à celui adressé à la basilique de Saint-Denis par la Manufacture de Choisy. La grande dimension des verres, notamment celle des oculi qui sont d'une seule pièce, suppose un équipement industriel qu'un petit atelier ne saurait avoir la place d'accueillir ni le loisir de rentabiliser. Le décor des pampres placés en bordure est tantôt gravé, tantôt peint au jaune d'argent ; le dépoli du verre semble dû à l'application au pinceau d'une fine couche d'émail blanc. La consultation des archives n'a pas à ce jour fourni de renseignements sur la commande de ces fenêtres, ni sur leur date exacte de pose, que nous situerions volontiers autour de 1840.

Réalisations parisiennes

La proche banlieue n'est pas seule à faire appel à Choisy : des architectes parisiens de renom se tournent vers Bontemps, pour vitrer soit des églises dont on remanie le décor, soit d'autres nouvellement construites.

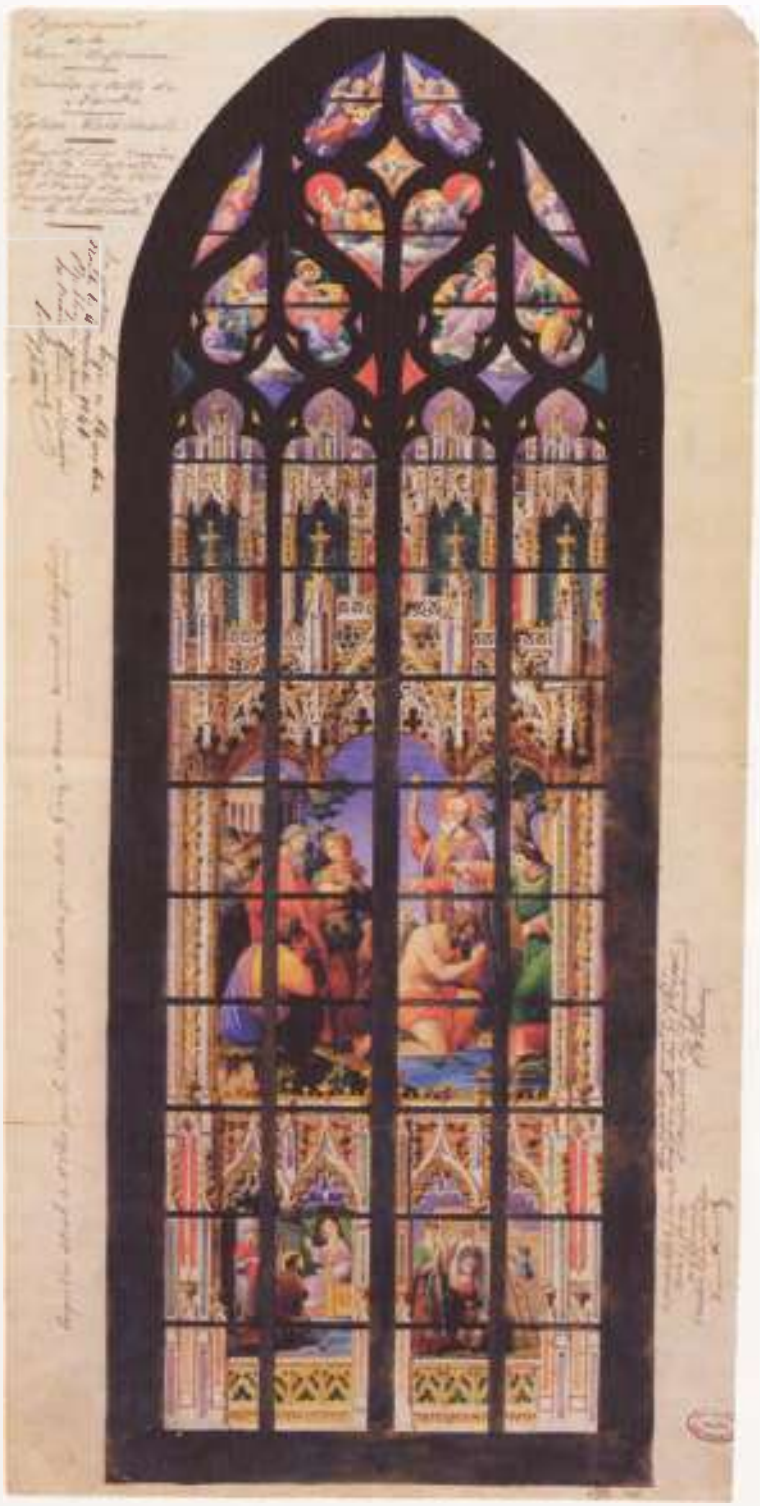
En 1841[99], Gsell réalise à Choisy, d'après des cartons d'Henry Gérente, deux verrières de la *Vie de la Vierge* pour les fenêtres latérales de la chapelle qui lui est dédiée en l'église Saint-Gervais-Saint-Protais[100], où elles sont encore visibles aujourd'hui.

En 1844, Bontemps présente à l'Exposition de l'industrie la verrière de *Saint Jacques* dessinée par Gsell, destinée à l'une des sacristies de Saint-Vincent-de-Paul ; l'année suivante, l'architecte Hittorff lui commande les verrières des fenêtres à deux lancettes des tribunes de la même église, celles des bas-côtés ayant été réalisées par Maréchal de Metz en 1844. Par souci d'économie et pour faire entrer le plus possible de lumière dans l'édifice très assombri par les vitraux à personnages de Maréchal[101], Hittorff impose des fenêtres décoratives à motifs de rosaces et d'étoiles. Les verrières en place aujourd'hui ne ressemblent que de loin au dessin préparatoire qui servit de modèle aux artistes de la Manufacture[102]. En 1846, Gsell, qui a quitté Choisy, fonde son propre atelier et s'associe d'abord au peintre verrier parisien Pierre-Charles Marquis pour reprendre l'atelier Hauder puis, l'année suivante, à Émile Laurent dont il épouse la fille en 1859[103]. Le nouvel atelier Gsell reprend peu à peu la clientèle de la Manufacture dont la production périclite ; c'est ainsi qu'il achève en 1848 les verrières des tribunes et de «la chapelle des mariages mixtes» de Saint-Vincent-de-Paul et assure entre 1857 et 1861 l'entretien de la vitrerie de l'église.

Pour l'église Saint-Jacques-Saint-Christophe de la Villette, commune rattachée à Paris en 1860, Gsell dessine un *Christ entouré de deux anges adorateurs et des évangélistes,* dans le style néo-Renaissance, en accord avec celui de l'église construite par P.-E. Lequeux entre 1841 et 1844. Exécutées à Choisy-le-Roi peu avant 1844[104], ces vitraux ont été remplacés en 1921 par des verrières de la Maison Champigneulle[105].

Choisy, une Manufacture de renommée nationale

Plusieurs architectes, maîtres d'œuvre de grands chantiers de province, s'adressent à Bontemps, qu'il s'agisse de travaux de restauration ou de création d'ensembles pour des édifices en construction. Toutes les verrières de l'église Notre-Dame de Bonsecours près de Rouen, nouvellement construite sur les plans de l'architecte Barthélemy et financée par l'abbé Godefroy, sont commandées à Bontemps. Les premières verrières posées en 1842 aux cinq baies de l'abside (l'*Arbre de Jessé*) et les grandes figures néo-gothiques des premières fenêtres hautes de la nef, réalisées d'après des car-



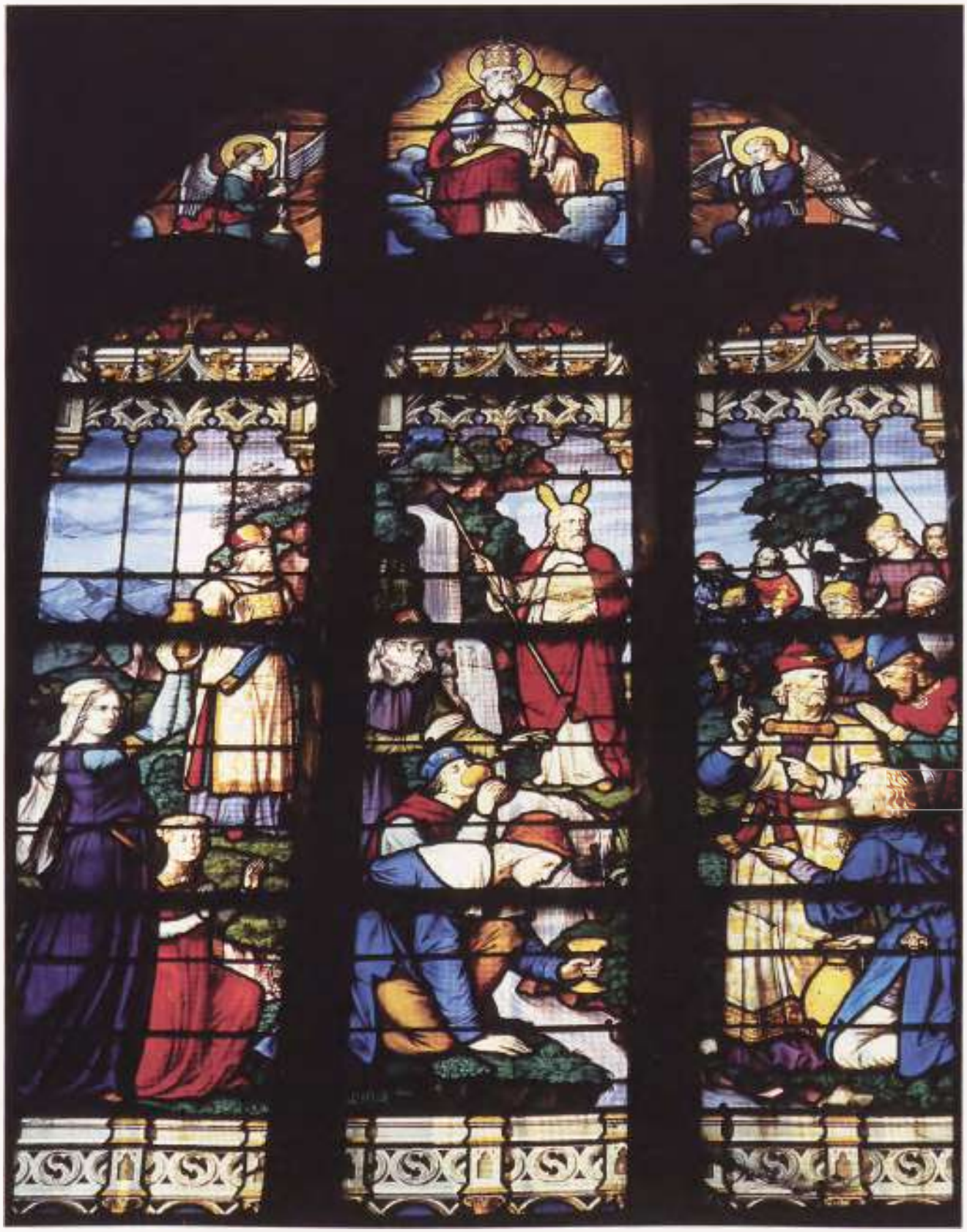
Maquette d'un vitrail disparu de la cathédrale de Nantes, réalisé à la manufacture de Choisy-le-Roi.
Saint Clair guérissant les aveugles, signé Franz Wurm.
Archives nationales.

tons d'Henry Gérente, déplurent au commanditaire qui n'appréciait pas le dessin «barbare» des figures. Le style de Gaspard Gsell – assez proche de celui des peintres Nazaréens – lui convint davantage. C'est donc lui qui dessina les cartons des autres verrières suivant le programme iconographique établi par Arthur Martin[106]. La majorité des verrières est réalisée à Choisy, mais cinq d'entre elles (dont certaines sont datées de 1849) portent la signature de Laurent-Gsell, attestant d'un travail indépendant de la Manufacture, réalisé dans l'atelier parisien de l'artiste. Choisy-le-Roi offrit la fenêtre consacrée à la *Vie publique du Christ* et à sa *Passion* comme en témoigne l'inscription conservée[107].

Une maquette, conservée aux Archives nationales, représente un vitrail disparu de la cathédrale de Nantes (Loire-Atlantique), *Saint Clair guérissant les aveugles*. L'œuvre, signée du peintre munichois Franz Wurm qui, nous l'avons dit, a travaillé ponctuellement à Choisy permet de constater que le retentissement de la manufacture dépassait largement le cadre régional.

La production de Choisy-le-Roi ne fait d'ailleurs pas l'unanimité auprès des architectes. Chargée des restaurations de la cathédrale du Mans en 1839[108], la Manufacture est remplacée par François Fialeix (1818-1886), peintre de bordures à Sèvres, envoyé par Brongniart à la demande de l'architecte départemental de la Sarthe, Pierre-Félix Delarue, restaurateur de la cathédrale. On reprochait à Choisy un contraste excessif entre les personnages et l'ornementation, reproche que Jean-Baptiste Lassus, qui succède à Delarue sur le chantier de la cathédrale, adressera d'ailleurs également à Fialeix[109].

À partir de 1837, la Manufacture réalise de grands personnages pour le triforium du chœur de la cathédrale de Troyes (Aube) imitant les panneaux anciens conservés ; d'autres figures sont commandées à Maréchal de Metz en 1843 et à Thevenot de Clermont-Ferrand[110]. Déplacés dans le transept en 1864-1869 lors de la restauration du monument par Louis-Eugène Millet, les vitraux de ces trois ateliers «se distinguent par la transparence et l'acidité des tons»[111] ; le manque d'épaisseur des verres de Clermont-Ferrand et de Choisy sera sévèrement jugé par les contemporains. Pourtant, la réputation de la Manufacture est grande auprès des instances administratives : en 1841, le préfet d'Arcy demandait encore expressément que l'on commande à Choisy les verres nécessaires à la restauration de Saint-Urbain de Troyes[112].



Un patrimoine fragile sous surveillance : conservation, restauration des vitraux des XIXe et XXe siècles

Caroline Piel

Les vitraux de toutes les époques sont un patrimoine fragile par définition. Outre leur dégradation dans le temps, ils sont exposés aux intempéries et souffrent de la pollution. Ils ne sont pas non plus à l'abri des méfaits de l'homme qu'ils soient directs (changement de goût, vandalisme), ou indirects (explosions, bombardements). C'est un patrimoine qui a subi au cours des siècles des restaurations et des renouvellements. Il demande donc de la part du service des Monuments historiques un soin attentif, une vigilance accrue afin de le préserver et de le transmettre aux générations futures.

Un nouveau regard

À quelques rares exceptions près, ce n'est que depuis 1970 que le patrimoine vitré du XIXe siècle bénéficie d'une protection au titre des Monuments historiques. Plus souvent inscrits à l'Inventaire supplémentaire, quelques ensembles exceptionnels accèdent cependant au classement[113]. Le champ de la protection s'élargit ensuite aux vitraux du XXe siècle, dans les années 1975, avec l'inscription de l'architecture et du décor de l'École de Nancy, puis par le classement en 1986-1988 des vitraux Art déco de Jacques Gruber en Lorraine également[114].

Depuis la circulaire de 1985 suivie des décrets d'application de 1987, la Direction régionale des affaires culturelles (Conservation régionale des Monuments historiques) commande de façon systématique une étude préalable à la réalisation de travaux sur les édifices classés au titre des Monuments historiques. Les architectes en chef établissent alors un bilan sanitaire complet du monument, formulent des propositions de travaux et définissent les priorités de restauration. Cette approche globale de l'architecture, du clos et du couvert, intègre les vitraux qui sont donc aujourd'hui systématiquement pris en compte lors des interventions de restauration d'un édifice. La réfection des toitures et des maçonneries s'accompagne de la remise en état des remplages des baies, de leur serrurerie, des verrières, sans oublier leur protection par des grillages ou une double verrière pour assurer à terme leur conservation. Les choix en matière de restauration et les protocoles d'intervention sur les vitraux sont définis également en étroite concertation avec le conservateur des Monuments historiques et le Laboratoire de Recherche des Monuments historiques.

Ainsi, les projets de travaux ne concernent-ils plus seulement les vitraux anciens ou particuliè-

Tremblay-en-France (Seine-Saint-Denis), église Saint-Médard. *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher d'Horeb. L'une des verrières, réalisées par Antoine Lusson en 1869, et déposées en 1997 en raison des désordres structurels qui menacent l'édifice.*

rement remarquables, qui faisaient déjà l'objet d'attentions par le service, mais aussi des vitraux plus récents jusqu'aux modestes vitreries. Les vitraux du XIXe siècle réhabilités dans les années 1970, en même temps que naissait l'intérêt pour le patrimoine de ce siècle longtemps décrié, et ceux du XXe siècle, alors que s'accélère et se confirme la protection d'architectures contemporaines, retiennent aujourd'hui toute l'attention des acteurs du patrimoine.

Les chantiers de restauration en Seine-Saint-Denis

Les opérations menées en Seine-Saint-Denis illustrent parfaitement cette méthodologie mise en œuvre également sur les édifices inscrits à l'Inventaire supplémentaire lorsqu'ils requièrent de lourdes campagnes de travaux. La diversité des chantiers, qu'ils soient achevés, en cours, en projet ou en phase d'études, concerne des œuvres de périodes et de qualités différentes. Des vitraux du début du XIXe siècle de la basilique Saint-Denis témoignant du renouveau de cet art, en passant par des productions sérielles d'ateliers de renom de la deuxième moitié de ce siècle, jusqu'aux vitraux du XXe siècle dus à la mouvance des ateliers d'Art Sacré, les interventions reflètent bien les caractéristiques du patrimoine vitré du département dont les seuls témoins anciens conservés sont ceux du XIIIe siècle du déambulatoire de la basilique de Saint-Denis et celui du XVIIe siècle de l'église Saint-Denis à Clichy-sous-Bois.

La basilique de Saint-Denis et son exceptionnel patrimoine vitré du XIXe siècle

À la suite des travaux d'expérimentation menés pour retrouver la technique ancienne de l'art du vitrail, le premier grand programme vitré et figuré, qui ait été réalisé depuis plusieurs siècles, prend place dans la basilique Saint-Denis. Sur le plan historique, les verrières de la basilique occupent donc une place primordiale et constituent un jalon essentiel.

Les travaux de restauration les plus récents – menés sous la conduite de Benjamin Mouton, architecte en chef des Monuments historiques – furent la remise en état des vitraux des baies hautes des quatre travées du chœur et du triforium[115], l'opération sur les travées suivantes faisant l'objet d'une programmation pluriannuelle. Les vitraux du triforium réalisés dans les années 1834-1836 présentent, sur un fond de mosaïques, des carrés posés sur la pointe ornés des bustes des rois et reines de France ainsi que des abbés de Saint-Denis. Ce programme iconographique élaboré et dessiné par l'architecte François Debret a été réalisé par plusieurs ateliers de verriers. Ces vitraux qui avaient fait l'objet uniquement de réparations *in situ* (repiquages ponctuels, notamment après les bombardements de la dernière guerre) nous sont parvenus avec leur plomb d'origine. Si l'état de conservation des verres était bon dans l'ensemble, la serrurerie était très dégradée et attaquée par la rouille. Les travaux ont donc consisté à la reprendre entièrement[116] ; sur les vitraux, le travail s'est limité au nettoyage des verres, à la réparation des pièces brisées à l'aide de filets de cuivre Tiffany, à des collages pour les visages, ainsi qu'à la reprise, pour en améliorer l'aspect visuel, de certaines anciennes restaurations disgracieuses. De grande qualité d'exécution, reprenant les techniques de peinture sur verre du Moyen Âge, aucun signe d'altération n'a été décelé sur la grisaille. En revanche, quelques pièces jaunes de composition chimique défectueuse, complètement opacifiées et craquelées, ont dû être remplacées.

Les vitraux historiés des fenêtres hautes du chœur datant de 1843, exécutés par l'atelier Laurent et représentant l'histoire de saint Denis – sa vie, son martyre et, du côté sud, son culte – avaient déjà été restaurés à plusieurs reprises et remis en plomb. Le changement de largeur des plombs opéré lors des interventions précédentes avait modifié les dimensions des panneaux si bien que la plupart d'entre eux étaient dépourvus de filets de scellement. De dimensions différentes, les panneaux étaient mal alignés, créant des ruptures dans la fluidité de la composition et dans sa lecture, certains étant trop grands et d'autres trop courts. Des filets noirs ou au contraire clairs avaient été rajoutés pour compenser les manques. Ainsi, malgré son bon état de conservation, une remise en plomb complète du réseau en jouant sur la largeur des plombs s'est donc avérée nécessaire afin de redonner aux panneaux leurs véritables dimensions. Outre cette intervention spécifique, le descriptif des opérations sur ces vitraux est identique à celui mis en œuvre sur le triforium. Là aussi, la réfection de la serrurerie a permis de remédier à l'absence de feuillards, défaut de conception d'origine et cause de casse dans les vitraux[117].

Bagnolet (Seine-Saint-Denis), église Saint-Leu-Saint-Gilles.
Les litanies de la Vierge, par Henri Chabin, 1877. Verrière déposée en 1972, ainsi que l'ensemble de la vitrerie endommagée par des actes de vandalisme.

Les vitraux dionysiens de la seconde moitié du XIXe siècle

À Saint-Denis, un autre projet est à l'étude sur l'église paroissiale Saint-Denys de l'Estrée construite par Viollet-le-Duc à partir de 1864. Les vitraux, exécutés en 1866 par le peintre verrier Oudinot sous la direction du grand architecte, comprenaient des verrières à personnages, d'autres à médaillons légendaires ainsi que des grisailles géométriques colorées[118]. Cet ensemble autrefois homogène a terriblement souffert. Les vitraux de la nef ont disparu, ceux du chœur ont été remontés et recomposés lors d'une restauration dans les années 1960. Certains panneaux sont manquants ou fortement lacunaires. La peinture en grisaille est altérée comme bien souvent dans les créations de cette époque. Sur ces vitraux classés Monuments historiques, alors que l'édifice ne bénéficie que d'une simple inscription, le bilan sanitaire dressé par l'architecte en chef des Monuments historiques devrait permettre d'établir des propositions d'intervention à partir des documents d'archives, des cartons encore conservés, et par analogie avec d'autres créations exécutées par ce verrier.

Parmi les grands ateliers de la seconde moitié du XIXe siècle ayant acquis une notoriété et une organisation leur permettant d'obtenir des commandes dans la France entière, l'atelier Lusson réalise en Seine-Saint-Denis la vitrerie de l'église du Tremblay-en-France. Ces vitraux, datant de 1869, ont tous été déposés et mis en caisse en 1997[119] en raison des désordres structurels qui menacent cet édifice. L'étude préalable - réalisée par Daniel Lefebvre, architecte en chef des Monuments historiques[120] – prévoit leur restauration à l'identique et la restitution à partir de documents photographiques et d'analyse comparative du vitrail du *Baptême du Christ* détruit par un orage de grêle. Une double verrière est également prévue à la demande de la municipalité afin d'atténuer les nuisances sonores engendrées par la proximité de l'aéroport de Roissy. Sur ces vitraux apparaissent des problèmes spécifiques qui nécessitent un traitement approprié : les verres sont colonisés par des micro-organismes, algues ou lichens, qui se sont développés vraisemblablement en raison de la présence d'un fort taux d'humidité dans l'édifice et d'un chauffage au gaz, tout à fait préjudiciable à la conservation des vitraux. De plus, là aussi, la grisaille adhère mal et exige d'être refixée avant nettoyage ou simultanément à cette opération. Sur les visages, où la grisaille a déjà disparu ou est très effacée, les traits de grisaille seront restitués sur des verres de doublage afin de rendre à nouveau possible la lecture du vitrail. De même, les plombs de casse disgracieux des anciennes réparations seront remplacés par des filets de cuivre Tiffany plus discrets ou par des collages si les pièces n'ont pas été grugées.

L'église de Bagnolet, inscrite sur l'Inventaire supplémentaire des Monuments historiques, fait l'objet depuis plusieurs années de campagnes de travaux et a pu être réouverte au culte en l'an 2000. Il reste, pour achever ce chantier, à mener à bien la restauration des vitraux. Toute la vitrerie de l'église, réalisée par plusieurs peintres verriers – Bazin, Raverat, Goglet et Chabin – date de la seconde moitié du XIXe siècle (1874-1877). L'ensemble a été déposé dans les années 1972[121] en raison des actes de vandalisme dont il était l'objet. Certaines verrières se trouvent dans un état catastrophique et pourront difficilement être restaurées, les figures centrales présentées sous arcatures étant très mutilées. Les choix d'intervention restent à préciser en fonction de l'état de conservation de chaque verrière ; une nouvelle répartition des vitraux dans les baies est envisagée tout en s'attachant à garantir l'équilibre de lumière et de coloration de l'édifice.

D'autres interventions plus ponctuelles sont menées dans le cadre d'opérations d'entretien, accompagnées d'un suivi de la part de l'architecte des bâtiments de France. Les travaux peuvent être effectués sur place par repiquages ou avec des déposes partielles de panneaux. Les deux baies du chœur de l'église d'Aulnay-sous-Bois, l'*Assomption* et la *Résurrection,* signées par Lorin, autre grand atelier de l'époque, ont été ainsi réparées, de même que certains panneaux de la nef de Saint-Pierre-Saint-Paul de Montreuil[122].

La restauration des vitraux du XXe siècle

La restauration des églises du XXe siècle et de leur vitrerie requiert autant de savoir-faire et de compétence que celle des édifices anciens. L'emploi du béton, qui modifie considérablement l'architecture d'accueil, ne met pas les vitraux à l'abri des dégradations.

À l'église Notre-Dame du Raincy, édifiée par les frères Perret, l'opération sur les vitraux de Maurice Denis traduits par Marguerite Huré, dans les années 1923-1927[123], a été menée concomitamment à celle des façades en béton. Les problèmes de structure à l'origine de la déformation des claustras eurent pour conséquence d'altérer les plombs et d'entraîner des casses dans les vitraux. L'état de conservation des verres était, lui, excellent. Les mastics de scellement particulièrement durs ont dû être tronçonnés pour permettre la dépose des panneaux. Le remplacement à l'identique des filets de bordure a été souvent nécessaire de même que la remise en plomb du réseau. L'ajustement des panneaux anciens dans la structure neuve en béton souleva des difficultés lors de la repose. Pour assurer la parfaite étanchéité de l'ensemble, l'épaisseur des plombs d'entourage a été augmentée[124].

L'église Notre-Dame-des-Missions d'Épinay-sur-Seine, construite par l'architecte Paul Tournon en 1931 pour l'Exposition coloniale et remontée à Épinay en 1932-1933[125], fait l'objet d'une étude préalable en vue de sa remise en état. Les vitraux qui illuminent l'abside, dus à Jean Hebert-Stevens, André Rinuy et Pauline Peugniez pour la baie d'axe et à Valentine Reyre et Louis Barillet pour les deux autres, sont tout à fait représentatifs des créations d'art sacré de l'entre-deux-guerres. La déformation de la structure en béton de l'édifice se répercute sur les verrières dont certains panneaux sont bombés et présentent des lacunes et des cassures. Des mesures d'urgence devraient être prises en attendant le démarrage des opérations de restauration.

Du fait de la diversité des problèmes rencontrés liés directement au vitrail ou à l'architecture dans laquelle il s'intègre, l'intervention dans le domaine du vitrail est particulièrement complexe et délicate. Ce rapide panorama sur les chantiers menés en Seine-Saint-Denis témoigne de la nécessité d'une approche globale réunissant des compétences pluridisciplinaires : architecte, historien d'art, laboratoire spécialisé et maître verrier.

Le Raincy (Seine-Saint-Denis), église Notre-Dame-de-la-Consolation du Raincy.

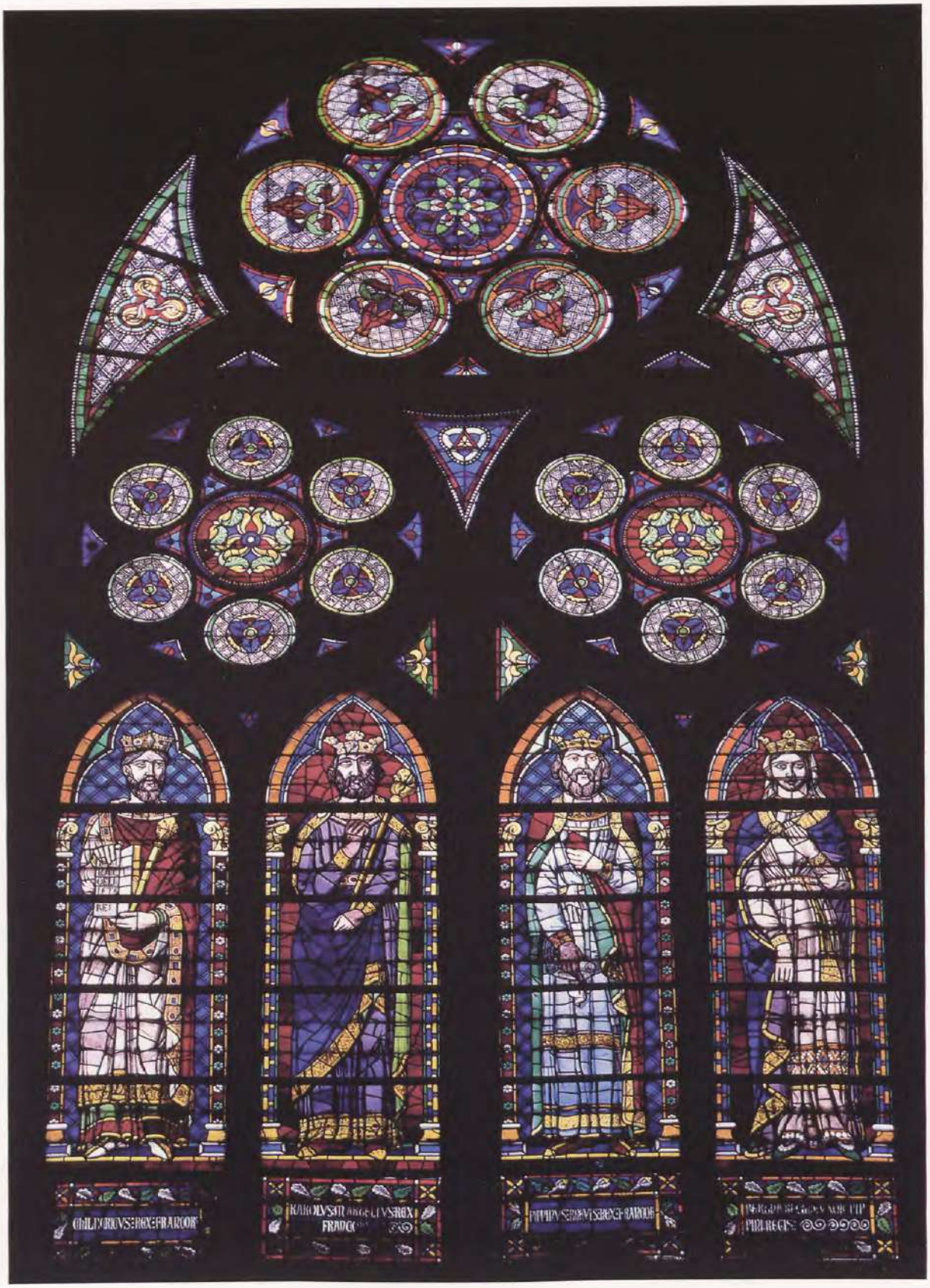
À gauche

Dépose des vitraux et démolition des claustras, campagne de restauration des façades réalisées de 1992 à 1996.

Ci-contre

Le chevet, après restauration ; au premier plan, les claustras fabriqués en série.

Saint-Denis (Seine-Saint-Denis), basilique.
Verrière du chœur : la chute des idoles païennes lors d'une prédication de saint Denis. Verrière d'Émile Laurent, 1843, recomposée par Emmanuel et Charles Daumont-Tournel en 1922, restaurée par Auguste Labauret en 1953.


KAROLVS MAGNVS REX FRANCO
PIPPINVS PRIMVS REX FRANCORVM

Plaidoyer pour les verrières des XIXe et XXe siècles en Île-de-France

Laurence de Finance

Depuis 1980, les recherches universitaires et les publications, monographiques ou régionales, sur les verrières du XIXe siècle ne cessent de croître. Si Lyon, la Vendée puis la Picardie font les premières l'objet d'études spécifiques publiées, l'analyse des vitraux franciliens du XIXe siècle se résume pour l'instant à une étude préliminaire à leur mise en valeur[126] et à quelques monographies d'édifices ou d'ateliers essentiellement parisiens.

Personnalités initiatrices

Le rôle de Catherine Brisac (1935-1991)[127] dans le développement du goût et de l'attrait des études sur le XIXe siècle n'est plus à démontrer. Elle sut donner une impulsion aux chercheurs de son entourage pour qu'ils s'intéressent à ce patrimoine en pleine désaffection, « mal aimé » dirait-on aujourd'hui, et donc en perdition. Les études menées au sein du Grimco (Groupe de recherches en iconographie moderne et contemporaine) où elle prit la responsabilité de la section « Vitrail du XIXe siècle », ont montré comment le vitrail religieux de ce siècle annexait et transformait l'iconographie médiévale d'une part et s'appropriait d'autre part la représentation des nouveaux dogmes[128].

Jean-Michel Leniaud s'est lui aussi fait l'avocat du vitrail du XIXe siècle au travers de publications démontrant combien cet art est riche d'enseignements et quel gisement de connaissances il constitue pour les historiens[129].

L'étude des vitraux anciens conduit les spécialistes de cette technique à appréhender le talent des restaurateurs du XIXe siècle dans le cadre de l'exercice difficile de la critique d'authenticité et dans celui de l'étude des sources d'inspiration. C'est ainsi que les chercheurs de la cellule vitrail de l'Inventaire général – chargés de l'étude des vitraux anciens – font paraître en 1986[130] le premier répertoire des peintres verriers du XIXe siècle dont ils rencontraient les signatures lors de leurs visites thématiques. Cette liste de 725 noms, étendue aujourd'hui aux artistes du XXe siècle, évolue continuellement au rythme de la progression du travail des équipes régionales de l'Inventaire, et doit faire l'objet d'une publication « en ligne » en 2004. En 1986 également, des conservateurs de l'Inventaire publient des articles de synthèse iconographique, technique et stylistique à partir des vitraux du XIXe siècle[131] recensés au cours des enquêtes topographiques. Depuis cette date, la connaissance des œuvres a été enrichie par des

Saint-Denis (Seine-Saint-Denis), basilique.
Fenêtre haute de la nef, côté nord, appartenant à la série des rois et reines de France, réalisée par Émile Laurent en 1844.

publications régionales, des travaux universitaires et en Île-de-France par l'achèvement de l'inventaire de la totalité de deux départements périurbains, particulièrement riches en verrières des XIXe et XXe siècles.

Études régionales

L'écho de cette invitation à l'étude du XIXe siècle s'est fait entendre dans la région lyonnaise où d'importantes études ont été menées et publiées tant sur le vitrail religieux que civil[132], incitant les autres régions à développer et étudier leur particularité. En Pays de la Loire, les chercheurs ont publié l'inventaire des vitraux commémoratifs de Vendée[133], tandis qu'au cours de la décennie suivante les ateliers de Tours et du Mans faisaient l'objet d'expositions[134]. En Normandie[135], en Auvergne[136], puis dans le Nord et en Picardie[137], expositions et publications témoignent de l'importance du vitrail dans les régions septentrionales, tandis qu'en Lorraine l'étude des vitraux des XIX et XXe siècles a été menée parallèlement au recensement des vitraux anciens[138], avant qu'une étude spécifique ne soit consacrée aux productions de Jacques Gruber et de l'École de Nancy[139]. Plus récemment, des inventaires départementaux sont dressés, dans l'Orne[140], dans la Sarthe et dans l'Aisne.

Des ateliers de peintres verriers, dont la réputation atteint l'échelon national, ont été l'objet d'études approfondies, qu'il s'agisse d'artistes normands (Duhamel-Marette), lyonnais (Bégule) ou manceaux (Fialeix, Carmel du Mans)[141]. L'étude des ateliers et de leur production, de leur fonctionnement, de la répartition des tâches au sein d'une même entreprise, est actuellement au centre des recherches universitaires sur le vitrail[142] : Jean-François Luneau achève une thèse sur Félix Gaudin[143], et deux doctorants de l'École pratique des Hautes Études se consacrent à une étude monographique d'atelier, sous la direction de Jean-Michel Leniaud[144].

À Paris, mise à part une monographie sur les verrières de la basilique Sainte-Clotilde[145], les publications sur les vitraux du XIXe siècle sont essentiellement centrées sur la renaissance du vitrail et l'atelier de peinture sur verre de Sèvres[146] ou s'insèrent dans des études d'architecture, qu'il s'agisse d'une monographie[147] ou d'un inventaire complet couvrant la production de tout un siècle[148]. Les restaurateurs parisiens font aussi l'objet d'articles scientifiques[149], enfin un mémoire sur Prosper Lafaye apporte des précisions sur l'état des restaurations des verrières de la capitale[150]. Mais le catalogue des vitraux posés au XIXe siècle dans les églises parisiennes reste à faire.

Comme il a été dit plus haut, aucun ouvrage n'offre à ce jour de vue d'ensemble sur les verrières de la petite couronne aux XIXe et XXe siècles[151]. Leur intérêt a cependant sollicité des publications monographiques ou thématiques[152] par Hervé Cabezas ainsi qu'une étude préliminaire à leur mise en valeur, sous la direction de Dominique Hervier[153]. La synthèse que nous abordons ici applique les principes de cette première analyse à un corpus qui, en quinze ans d'étude, s'est considérablement étoffé et propose une des premières réflexions d'ensemble sur la petite couronne à l'époque concernée.

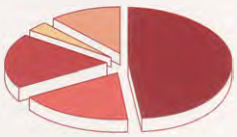
Densité de la production francilienne

Malgré quelques différences de méthode exposées en tête de l'ouvrage[154], le décompte des verrières, présentes dans les 123 communes que totalisent les trois départements, met en lumière la densité de la production francilienne. On estime à un peu plus de 3 200 le nombre de verrières religieuses et civiles, posées depuis 1830, encore en place aujourd'hui. Il faut leur ajouter une quinzaine de murs de verre non dénombrables en terme de fenêtres, décorant des parois entières, comme les verrières de Léon Zack à Issy-les-Moulineaux, de Max Ingrand à Levallois-Perret, de Pierre Chevalley à Neuilly-sur-Seine ou encore de Louis-René Petit à Colombes ; ainsi que de nombreuses ouvertures – de formes variées – garnies en dalle de verre, plus facilement quantifiables en m² qu'en fenêtres.

La grande majorité de ces verrières, environ 3000, ornent des édifices religieux, les œuvres civiles recensées étant estimées à près de 200. Ce nombre inclut environ 2 440 verrières d'églises ou de chapelles et 570 autres conservées dans des chapelles funéraires. Dans les églises, il a été recensé environ 1 640 verrières figurées et 800 verrières décoratives, qui se répartissent en 400 fenêtres en grisaille, une trentaine d'autres ornées de rinceaux de pleine couleur, environ 200 vitraux emblématiques ou géométriques et presque autant de verrières abstraites postérieures à 1945[155].

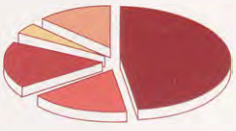
Les verrières figurées à vocation religieuse – deux fois plus nombreuses que les ensembles décoratifs – dominent donc la production francilienne des XIXe et XXe siècles. 1 180 verrières figurées[156], posées entre 1830 et 1920, ornent encore

Répartition iconographique des verrières figurées
des XIXe et XXe siècles



- *Verrières hagiographiques 48%*
- *Verrières christiques 19%*
- *Verrières mariales 18%*
- *Verrières historiques ou patriotiques 12%*
- *Préceptes chrétiens 3%*

de 1830 à 1920



- *Verrières hagiographiques 48%*
- *Verrières christiques 18%*
- *Verrières mariales 17%*
- *Verrières historiques ou patriotiques 13%*
- *Préceptes chrétiens 4%*

aujourd'hui une centaine d'églises ou de chapelles des trois départements actuels. Pour évaluer la production de cette période il est nécessaire d'y adjoindre les quelque 70 verrières figurées bien documentées[157], aujourd'hui disparues, ainsi que les 250 autres recensées dans les chapelles de cimetière[158]. Ce qui permet de d'estimer la production figurative, antérieure à 1920, à 1 500 verrières. La date de 1920 a été choisie comme *terminus ante quem* de la première partie de cet ouvrage en raison des différences de technique et de style, mises progressivement en place durant l'entre-deux-guerres, qui modifient considérablement l'art du vitrail et l'influencent jusqu'à la fin du XXe siècle. Parallèlement, on note une continuité iconographique ainsi que des similitudes de pratiques dévotionnelles et de leur représentation au-delà de l'année 1900.

Il serait intéressant de pouvoir comparer l'étendue de notre corpus à celui d'autres régions. Malheureusement l'état actuel d'avancement des travaux d'inventaire ne permet que quelques comparaisons quantitatives : le nombre des verrières figurées antérieures à 1920, aujourd'hui conservées dans la petite couronne (à peine 1 500), correspond à celui des verrières recensées en Franche-Comté pour la période donnée[159]. Il dépasse par contre celui du seul département de l'Orne (1 155) dont le recensement vient de s'achever[160], mais est nettement inférieur à celui de l'Aisne dont le corpus correspondant est estimé à près de 3 000 verrières[161].

Près de la moitié des vitraux religieux franciliens postérieurs à 1920 a été mise en place dans le cadre de l'œuvre des Chantiers du Cardinal[162]. Leur étude concerne 180 églises ou chapelles[163] inégalement réparties sur l'aire géographique considérée, puisque ces vitraux ornent 70 édifices des Hauts-de-Seine, 70 de la Seine-Saint-Denis et seulement 40 en Val-de-Marne. Le corpus des vitraux d'églises, pris ici en compte, regroupe 780 verrières – à réseau de plomb ou de béton – dont plus de la moitié (440) est encore figurative, moins d'un cinquième (140) est géométrique ou symbolique, alors qu'environ 200 verrières sont des compositions abstraites majoritairement réalisées en dalle de verre aux effets colorés à la fois incisif et changeant. Une cinquantaine d'églises de la proche banlieue a reçu des compositions de ce type qu'il s'agisse de murs entiers ou d'ouvertures de formes et dimensions variées. Depuis 1945 en effet, dans la France entière, comme l'ont montré l'inventaire des vitraux lorrains[164] et plus récemment les rétrospectives consacrées aux vitraux contemporains de Bretagne et de la région Centre[165], de nombreux ateliers de peintres verriers proposent un renouvellement de l'art du vitrail, à travers des variations esthétiques et techniques où l'abstraction prend une part grandissante au fil des années.

Répartition iconographique des verrières figurées postérieures à 1920

Verrières hagiographiques 54%
Verrières christiques 27%
Verrières mariales 13%
Verrières historiques ou patriotiques 6%

entre 1920 et 1945

Verrières hagiographiques 52%
Verrières mariales 21%
Verrières christiques 20%
Verrières historiques ou patriotiques 7%

Des choix iconographiques variés

Sur la totalité des 1640 verrières d'églises figurées répertoriées, un peu plus de la moitié (800) est dédiée au culte des saints, environ 600 autres illustrent la vie du Christ (310)[166] ou celle de la Vierge (un peu moins de 300). Une cinquantaine de verrières illustre les préceptes chrétiens, les vertus et la pratique des sacrements ; enfin, 190 compositions rappellent des faits et personnages d'histoire locale ou nationale (dont 120 verrières ornent la basilique de Saint-Denis).

La répartition iconographique des 1 180 verrières figurées posées dans les églises entre 1830 et 1920 est sensiblement identique. Comme dans d'autres régions, notamment en Franche-Comté, les verrières hagiographiques, estimées ici à 560, sont majoritaires et d'une grande diversité puisqu'elles illustrent une centaine de saints différents ; à noter que seul un quart d'entre elles (120) est consacré à une quarantaine de saintes ou bienheureuses. Protecteurs de donateurs et saints médiévaux, dont le culte fait l'objet d'une dévotion locale, côtoient des saints plus célèbres, vénérés dans toute la France.

Le nombre des verrières mariales (un peu plus de 200) est à peu près identique à celui des verrières christiques (210).

Annonciation, *Assomption* et *Immaculée Conception* sont, avec les *Vierge à l'Enfant*, les représentations majoritaires. Contrairement à une idée reçue les nombreuses apparitions de la Vierge ne constituent pas, en Île-de-France, l'essentiel des représentations mariales. De même, *Passion* et *Résurrection* sont moins illustrées que le *Sacré-Cœur*, le *Christ bénissant les enfants* ou l'*Enfance du Christ*.

Les verrières antérieures à 1920 regroupent encore une cinquantaine d'œuvres évoquant les préceptes chrétiens ou illustrant l'Ancien Testament, et un peu plus de 150 verrières dites historiques.

Il reste environ 440 verrières d'églises figurées, posées après 1920, dont plus des trois quarts (350) sont antérieurs à 1945. Comme au siècle précédent, les saints font toujours l'objet d'une dévotion particulière dont témoigne la mise en place de 240 œuvres hagiographiques. Mais désor-

mais l'on se tourne principalement vers les réformateurs, les missionnaires, les adeptes de la charité. D'autre part, la vénération des saintes, et notamment de sainte Thérèse, patronne des missions, atteste d'une certaine « féminisation » de la religion. Plus de la moitié des 120 verrières christiques illustre l'*Enfance*, alors que seules 60 verrières témoignent d'une dévotion particulière envers la Vierge. Le corpus des œuvres postérieures à 1920 inclut une dizaine de verrières historiques et une quinzaine de représentations patriotiques liées à la Grande Guerre, dont le petit nombre est sans commune mesure avec celui des monuments aux morts élevés dans pratiquement chaque commune.

Chronologie de la production et diversité des ateliers

Les trois quarts des verrières conservées ayant pu être précisément datées, soit par une date portée soit par la consultation d'archives, une estimation chronologique de la production peut être envisagée. Les plus anciens vitraux figurés du XIXe siècle de la petite couronne répondent à des commandes officielles adressées aux deux manufactures de la région parisienne[167], premiers établissements d'Île-de-France aptes à réaliser des vitraux. La centaine de verrières de la basilique de Saint-Denis confiée en priorité à la Manufacture de Choisy-le-Roi, puis à divers ateliers parisiens, la vingtaine d'œuvres commandée par la famille royale à la Manufacture de Sèvres, pour la chapelle Notre-Dame-de-la-Compassion et pour l'église de Sèvres, jointe aux rares commandes privées – adressées à d'anciens élèves de ces manufactures – permettent d'évaluer à environ 150 le nombre de verrières antérieures à 1850, aujourd'hui conservées dans la petite couronne. L'Île-de-France est alors, avec l'Auvergne, la Lorraine et les Pays de la Loire, une des premières régions aptes à créer des vitraux.

La fermeture des ateliers de peinture sur verre de Choisy-le-Roi (en 1848) et de Sèvres (en 1854) permet aux peintres verriers qui s'y sont formés (tels Oudinot, Gérente, Fialeix)[168] et qui ont peu à peu ouvert leurs propres ateliers, d'augmenter leur clientèle. La cinquantaine de verrières figurées de la décennie 1850-1860 est attribuable à huit artistes différents, dont deux sont restés anonymes. Mais c'est Antoine Lusson, peintre verrier d'origine mancelle récemment installé à Paris, qui, d'après les signatures retrouvées, monopolise l'essentiel des commandes de cette décennie, qu'il s'agisse de verrières figurées ou décoratives.

La cartographie des églises conservant les vitraux de cette décennie montre leur étonnante concentration dans l'actuel Val-de-Marne, où les principaux ensembles alors posés semblent réunis à proximité de Saint-Maur-des-Fossés[169].

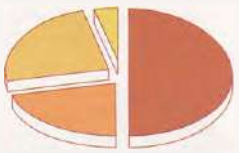
De la décennie 1860-1870, on conserve 120 verrières figurées, réalisées par dix ateliers différents, réparties entre vingt-deux communes appartenant surtout à la Seine-Saint-Denis et au Val-de-Marne[170]. Pour la première fois, six verrières funéraires complètent ce corpus.

Comme dans toute la France, les commandes s'intensifient de 1871 à 1920. Au vu de ce qui subsiste, on peut estimer la production décennale à 160 verrières figurées, à l'exception des années 1881-1890 dont il ne reste qu'une soixantaine de fenêtres posées dans 17 édifices et pour laquelle une trentaine de vitraux funéraires figurés a également été repérée. On ne sait si cette baisse de production est liée à la crise économique que traverse la France au début des années 1980[171], à la mise en place d'une politique de laïcité par les Républicains ou tout simplement à l'absence de date sur les œuvres de cette décennie, alors que 180 verrières figurées, réparties dans 25 communes[172], sont précisément datées entre 1871 et 1880, auxquelles on peut joindre 12 verrières funéraires figurées.

La grande majorité des verrières figurées – soit environ 450 fenêtres d'églises ou de chapelles, augmentées d'une centaine de verrières funéraires – a été posée entre 1891 et 1920[173]. Mais chiffres et dates sont ici à prendre avec précaution car ce nombre inclut beaucoup d'œuvres non datées, attribuables à la fin du XIXe comme au début du XXe siècle, au vu de réaménagements décoratifs intérieurs précisément datés, de leur style ou des dates d'activité de leurs auteurs. L'abondance de verrières réalisées durant la première décennie du XXe siècle – mais dont la commande est peut-être antérieure de quelques années – laisse penser que la séparation des Églises et de l'État en 1905 a peu affecté les peintres verriers, dont le financement des commandes, même religieuses, était essentiellement d'ordre privé.

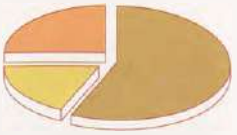
De 1920 à l'an 2000, de nombreux vitraux – dont 440 verrières figurées – sont posés, dans 182 édifices cultuels de la petite couronne[174]. Dans la France septentrionale, l'entre-deux-guerres correspond à une forte période de production liée à une nouvelle sensibilité religieuse et à des recherches techniques nées des besoins de la Reconstruction. En Île-de-France, au-delà de ce

Typologie des verrières décoratives
de 1830 à 2000



- *Grisailles décoratives 50%*
- *Verrières géométriques et/ou symboliques 25%*
- *Verrières abstraites 21%*
- *Verrières décoratives de pleine couleur 4%*

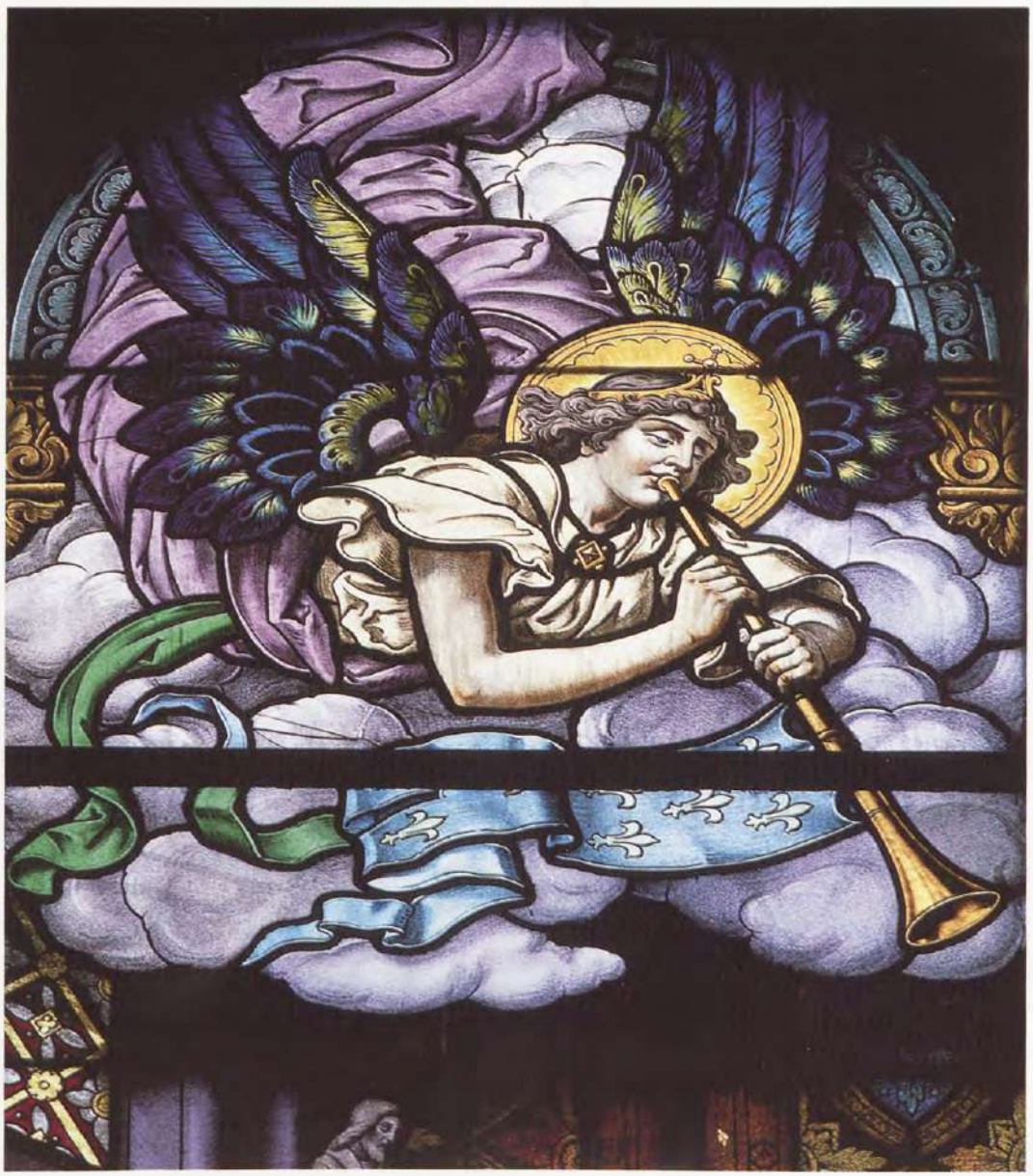
Typologie des verrières postérieures à 1920



- *Verrières figurées 56%*
- *Dalles de verre et verrières abstraites 26%*
- *Verrières décoratives-symboliques 18%*

critère, un essor démographique sans précédent occasionne la construction de plus de 300 édifices financée par l'œuvre des Chantiers du Cardinal à partir de 1931. On peut estimer à 320 le nombre de verrières figurées conservées, posées par 50 ateliers différents entre 1920 et 1945 dans 70 églises ou chapelles de la petite couronne[175]. Ensuite, la production de vitraux, en régression dans l'immédiat après guerre, connaît un nouvel élan dans les années 1960, suivi d'un regain d'intérêt de la part des maîtres d'ouvrage depuis 1980. Cent dix-huit édifices cultuels de la petite couronne[176] reçoivent des verrières neuves posées en complément ou sont entièrement vitrés depuis 1945. Près de la moitié d'entre eux sont ornés de dalles de verre qu'il s'agisse de verrières isolées ou de murs entiers. Les compositions non figuratives, toutes techniques confondues, correspondent au tiers de la production.

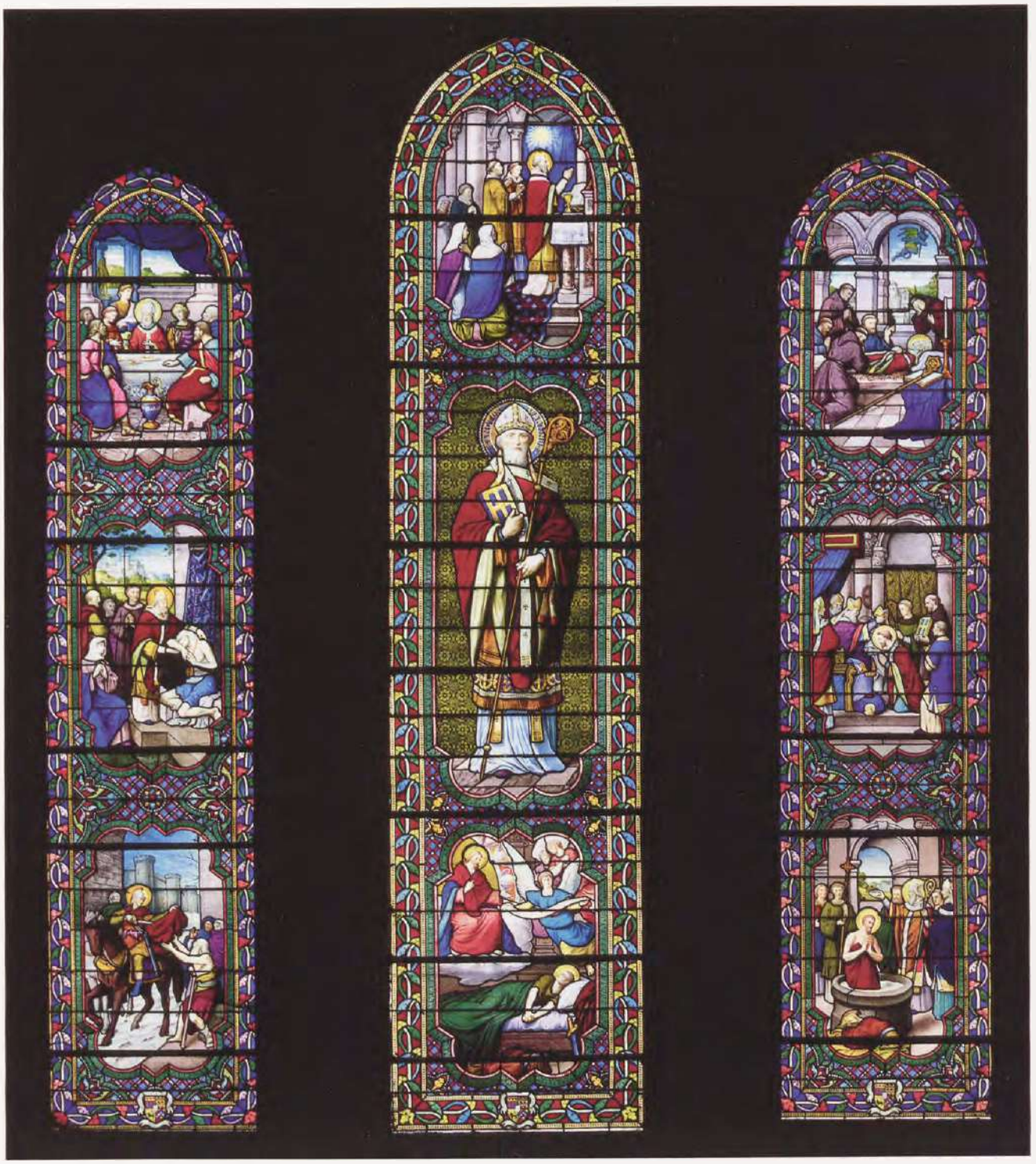
L'essor grandissant que connaît alors le vitrail est lié aux nouvelles dispositions des lieux de culte : sa place est primordiale dans les églises post-conciliaires où sa présence traduit un renouvellement du sentiment religieux et une redécouverte du « sens du sacré ». Le vitrail est bien souvent la seule œuvre acceptée dans l'architecture minimaliste de nombreuses églises contemporaines.



Courbevoie (Hauts-de-Seine), église Saint-Maurice de Bécon.
Détail de l'Apothéose de saint Louis, par Charles Champigneulle, 1910.

Une société en vitrine
1830-1920

Courbevoie (Hauts-de-Seine), église Saint-Maurice de Bécon.
Détail de la dévotion à la Bienheureuse Jeanne d'Arc, par Charles Champigneulle, 1910.



Le vitrail religieux

Martine Callias Bey
pour « L'Église enseignante »
et « Images de dévotion »

Les mécanismes de la commande

Au XIXe siècle, à l'exception des vitraux des chapelles de confréries et de ceux des chapelles de cimetière qui relèvent de l'initiative privée, il est assez rare qu'un vitrail soit posé isolément. Dans la majorité des cas la commande de la nouvelle vitrerie d'une église répond à l'une des trois exigences suivantes : un réaménagement ou une restauration, la reconstruction partielle de l'édifice, une construction neuve.

C'est avant tout le désir d'une remise au goût du jour d'un édifice antérieur au XIXe siècle qui implique la modernisation de son mobilier, de son décor et la mise en place d'un nouvel ensemble de vitraux. Ainsi, la transformation de 1860 à 1865 par l'architecte des Monuments historiques Louis-Eugène Millet de l'église Notre-Dame des Menus de Boulogne-Billancourt, lieu de pèlerinage célèbre depuis le XIVe siècle, entraîna-t-elle la refonte complète de son décor de 1872 à 1879 par le peintre verrier Émile Hirsch, le peintre Charles Lameire et le sculpteur Michel Pascal sous la direction de Juste Lisch[177].

La restauration d'un vitrail ancien peut être l'occasion de reconsidérer la vitrerie d'une église et peut conduire à la pose d'un nouvel ensemble : à Saint-Maurice, l'agrandissement et la remise en plomb du vitrail du XVIe siècle, peu avant 1860 par Lusson, entraînèrent trois interventions successives du même atelier dans les cinq années suivantes, pour la pose de verrières figurées et décoratives. Vingt ans après, c'est encore à la maison Lusson que la fabrique commande deux grisailles décoratives supplémentaires. À Saint-Hermeland de Bagneux, la restauration en 1860 du vitrail du XVIe siècle et le classement de l'église au titre des Monuments historiques en 1862, entraînèrent, dans ce cas, la pose de nouveaux vitraux par Bruin l'Aîné entre 1870 et 1877[178].

L'agrandissement ou la restauration d'une partie d'un édifice sont la deuxième justification de la mise en place de nouveaux vitraux : à Saint-Pierre-Saint-Paul de Clamart le remplacement du chevet plat, détruit durant la guerre de 1870, par une abside à cinq pans élevée par Jacques-Paul Lequeux en 1875, permit à Tiercelin et Queynoux d'y placer deux ans plus tard trois vitraux dont l'iconographie rappelle le vocable de l'édifice[179]. À Notre-Dame de Villecresnes, la pose des vitraux en 1859-1860 s'inscrit dans le cadre de la rénovation de l'église qui comprend la réfection des contreforts et de la flèche mais surtout le réamé-

Sucy-en-Brie (Val-de-Marne), église Saint-Martin. *Vie de saint Martin, par François Haussaire, 1895.*

nagement intérieur financé en grande partie par le curé Auguste Beaumont dont le nom ou les initiales figurent sur les vitraux et à l'extrémité d'un entrait de la charpente. La restauration de Saint-Saturnin de Nogent-sur-Marne et l'adjonction de trois travées occidentales en 1913 conduisent à la pose de vitraux par Gabriel Léglise en 1915.

Enfin, la construction d'une église neuve, parfois suscitée par la création d'une nouvelle commune sur des terrains distraits aux villes avoisinantes[180], est la troisième raison de la pose d'une vitrerie, indispensable pour clore l'édifice ; celle-ci peut se faire en plusieurs campagnes, au rythme des financements. À Joinville-le-Pont, en 1860, des grisailles sont posées à titre définitif aux fenêtres hautes de l'église neuve mais de simples vitres incolores à filet de contour bleu ferment provisoirement les fenêtres basses ; les paroissiens ne financeront leur remplacement par des verrières figurées qu'en 1891-1892. À Notre-Dame d'Alfortville, élevée de 1889 à 1891 aux frais de Marie Roland-Gosselin par l'architecte Hippolyte Nitot, le transept est vitré dès 1892, mais les verrières actuelles de la nef, offertes par différents donateurs, ne sont posées qu'en 1904.

En général, une église élevée dans la seconde moitié du XIXe siècle est vitrée dans les cinq ans qui suivent sa construction. Ainsi, les grisailles de Sainte-Geneviève de Rosny-sous-Bois, construite par Claude Naissant entre 1857 et 1860, sont-elles posées par Lusson dès 1859-1860[181]. De même à Saint-Denis, l'église Saint-Denys de l'Estrée, commencée en 1864 par Viollet-le-Duc, reçoit deux ans plus tard des vitraux d'Eugène-Stanislas Oudinot[182]. En fait, la rapidité et la qualité de la pose de la vitrerie dépendent étroitement du financement. Certains édifices majeurs, de grandes dimensions, comme l'église Saint-Clodoald de Saint-Cloud, reconstruite entièrement de 1861 à 1863 sous la direction de l'architecte Jean-François Delarue, vitrée en 1866-1867 par E.-S. Oudinot et François Fialeix, est rapidement achevée grâce à l'aide financière considérable accordée par Napoléon III[183].

D'autres édifices moins bien dotés, élevés sous la IIIe République, attendront plusieurs décennies pour être totalement vitrés. D'une façon générale, il a été constaté que davantage de subventions avaient été accordées sous le Second Empire que sous la IIIe République[184]. La construction de l'église de Pantin montre bien que la part financière de l'État varie d'un chantier à l'autre selon les époques et les circonstances[185]. Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Ouen, édifiée en 1902, reçut des vitraux jusqu'en 1935. À Saint-Pierre de Neuilly-sur-Seine, la pose des verrières suit la lente progression des travaux de 1887 à 1920.

De nombreux ensembles vitrés du XIXe siècle sont parvenus à l'aube du troisième millénaire, mais beaucoup furent partiellement remplacés ou complétés au XXe siècle ; nous verrons par la suite comment s'opère alors le choix de la mise en place de nouveaux vitraux.

Instances administratives et pleins pouvoirs de l'architecte

En milieu rural, l'église paroissiale est le lieu de culte privilégié des habitants d'une même commune, alors qu'en milieu urbain plusieurs paroisses peuvent coexister. En dehors de Paris, le nombre des paroisses de l'ancienne Seine, desservies par un curé rétribué par l'État, fixé par le Concordat à soixante-dix-sept, est passé à quatre-vingt-cinq en 1856. À la suite de l'annexion de la proche banlieue en 1860, l'insuffisance de l'équipement paroissial étant manifeste, le ministère de l'Intérieur octroie la création de cinq nouvelles paroisses[186]. Durant la période concordataire, de 1801 à 1905, qu'il s'agisse de travaux de restauration ou d'une construction nouvelle, aucun projet – à l'exception des initiatives entièrement privées – ne peut aboutir s'il n'est discuté, accepté et mis en œuvre par le conseil municipal sur proposition du conseil de fabrique. Si les églises appartiennent aux communes, leur entretien relève des fabriques. La construction d'une église est régie par le décret du 30 décembre 1809 confirmé par la loi du 14 février 1810 qui répartit les tâches entre la commune, maître d'ouvrage, chargée des travaux de réparation ou de construction, et la fabrique chargée de l'entretien et du décor de l'édifice (article 37). Si le financement de la fabrique est majoritaire (ou si elle est propriétaire) c'est elle qui sera maître d'ouvrage[187]. Si aucune nouvelle église paroissiale ne peut être construite sans l'accord du ministère de l'Intérieur, l'érection des chapelles de secours, de « succursales », desservies par un vicaire – permettant aux habitants les plus éloignés d'une commune d'avoir accès au culte – ne relève que de l'autorité de l'évêché. Dans ce cas, ce dernier prend à sa charge les travaux de construction ainsi que l'installation et le salaire du desservant. Huit chapelles de secours seront ainsi érigées dans la proche banlieue entre 1861 et 1877, et deux autres entre 1886 et 1896[188].

Documents publicitaires du peintre verrier Henri Chabin.
Annuaire Sageret, *1876.*

Avant 1848, l'architecte du département ou celui de l'arrondissement est consulté pour toute intervention nécessaire à l'église paroissiale[189]. De 1848 à 1905, les constructions religieuses relèvent des architectes diocésains[190], dépendant du ministère des Cultes, qui vérifient la conformité des plans aux besoins de la commune. Avant la mise en place de la procédure du concours en 1884, ils sont recrutés par cooptation dans l'entourage de Viollet-le-Duc[191]. On doit ainsi à Hippolyte Blondel la surveillance de la construction des églises de l'archevêché de Versailles[192] et à Jacques-Paul Lequeux (fils de Paul-Eugène) celle des paroisses de l'ancien diocèse de Paris[193]. Le travail de l'architecte diocésain devait répondre aux exigences de l'État et une fois son projet approuvé par l'administration, il était procédé à la mise en adjudication. Il est vraisemblable que l'architecte participait au choix des entreprises adjudicataires, à moins qu'il ne suggère de passer un marché de gré à gré avec un entrepreneur de son choix[194]. Son rôle était ensuite de répartir le travail entre les différents corps de métier et de surveiller la conformité des travaux effectués par rapport au projet initial.

À partir de 1840 intervient la notion de Monuments historiques qui oblige à soumettre à la Commission, agissant alors pour le compte du ministère de l'Intérieur, les travaux de restauration ou de transformation des édifices classés. Ces derniers ne sont que six, dans la petite couronne, inscrits sur la liste de 1862[195]. Il faut attendre la seconde moitié du XXe siècle pour que soixante-dix édifices du corpus étudié ici soient protégés.

La création, en 1848, d'une Commission des arts et édifices religieux correspond à « un transfert de compétences en matière de contrôle de la qualité architecturale des projets concernant les édifices du culte »[196]. La Commission, qui siégea de mars 1848 à octobre 1853, permit à l'évêque d'avoir, le premier, un droit de regard sur les travaux d'architecture et de décoration[197] exécutés par les communes et les conseils de fabrique. Plans et devis sont soumis à son autorité puis à celle du directeur des travaux du Conseil départemental d'architecture, avant d'être adressés au ministère des Cultes sollicité pour une subvention. En 1853, elle fut remplacée par le Comité des inspecteurs généraux des édifices diocésains (devenu ensuite le comité des travaux paroissiaux), chargé d'examiner les dossiers de demande de secours.

La création dès 1848 d'une section « vitraux et ornements », au sein de cette même Commission, témoigne de l'importance accordée par l'administration des Cultes au décor des édifices religieux en matière de création comme de restauration. Malheureusement cette institution éphémère, à laquelle Viollet-le-Duc consacra une partie de son temps, disparut avec la Commission en 1853[198].

Le choix du peintre verrier

Garant du bon déroulement du chantier, responsable du respect des délais et de l'achèvement des travaux, l'architecte s'assure de la qualité de ses collaborateurs appartenant aux différents corps de métier, de l'entrepreneur au peintre verrier. Aussi retrouve-t-on souvent les mêmes participants sur différents chantiers dirigés par le même architecte, qu'il s'agisse de restauration ou de création. L'*Instruction* de 1849, qui définit les missions des architectes diocésains, précise l'attention particulière qu'ils doivent porter à l'entretien et à la conservation des verrières[199]. Les *Instructions administratives* de 1881 ajoutent qu'en matière de travaux concernant les verrières, « l'architecte présentera à l'agrément du Ministre l'artiste auquel il proposera de les confier et soumettra ensuite les cartons du projet à l'approbation du Gouvernement » [200]. Une relation privilégiée et de longue durée, basée sur une confiance et une reconnaissance mutuelle des compétences, s'établit généralement entre peintre verrier et architecte, aux dépens d'une relation directe entre artiste et donateur « souvent considéré uniquement comme le payeur »[201]. Mais leurs rapports ne sont pas toujours aisés. L'on sait les exigences de Félix Duban sur les différents chantiers qu'il dirigeait et combien étaient conflictuelles ses relations avec les peintres verriers[202].

La prééminence de l'architecte se situe à trois niveaux : dans le choix de l'artiste, sélectionné en fonction de ses compétences révélées par ses travaux antérieurs et des prix raisonnables qu'il pratique, dans la conception même de l'œuvre à réaliser – à titre d'exemple on connaît la part prise par l'architecte François Debret dans le choix du programme iconographique des verrières de la basilique de Saint-Denis[203] –, et enfin dans la réalisation de la verrière dont un panneau « témoin » doit être déposé à son étude et servir de référence[204], en cas de litige, lors de la livraison de l'œuvre. Son rôle de vérificateur est souvent mis en avant. C'est à l'architecte Debret que la Manufacture de Choisy-le-Roi adresse les caisses de vitraux destinés aux fenêtres de la basilique de Saint-Denis, c'est à lui également que le verrier

remet l'inventaire de leur contenu avant de procéder au montage.

Quelques collaborations durables d'architecte et de peintre verrier se rencontrent ainsi sur des chantiers franciliens. Claude Naissant, architecte de l'ancienne Seine, fait appel dans les années 1860 à Antoine Lusson, célèbre restaurateur de la Sainte-Chapelle, pour vitrer les églises dont il est responsable de la construction à Joinville-le-Pont, Rosny-sous-Bois et Charenton-le-Pont[205]. À Saint-Denis, Viollet-le-Duc s'assure la collaboration d'Eugène-Stanislas Oudinot pour Saint-Denys de l'Estrée et d'Alfred Gérente pour la basilique, dont il apprécie le talent et qui devient un de ses collaborateurs attitrés, notamment en 1854 à la cathédrale d'Amiens[206]. Le goût de Viollet-le-Duc pour l'architecture gothique le conduit à choisir des artistes qui se proclament les descendants des peintres verriers médiévaux. Ces fructueuses collaborations se poursuivent au XXe siècle : en 1901, pour vitrer la chapelle du grand séminaire d'Issy-les-Moulineaux[207], Édouard Bérard fait appel à Félix Gaudin qu'il a déjà fait travailler à Lille en 1890 et dans plusieurs églises du Doubs, notamment à Seloncourt (1893) et au grand séminaire de Besançon (1894) ; quant à la carrière « religieuse » du peintre verrier Henri Carot, elle doit beaucoup aux qualités que lui reconnaissait l'architecte des Monuments historiques J.-C. Formigé, qui vanta son talent et la modicité des prix qu'il pratiquait auprès du clergé commanditaire[208].

De 1850 à 1882, des ateliers de peinture sur verre, qui sollicitent directement auprès du ministre des Cultes le droit de concourir aux adjudications ou celui de postuler pour participer aux restaurations, se voient répondre qu'il « revient aux architectes de désigner les artistes travaillant sur ces chantiers »[209].

La présence du nom de l'architecte au bas de vitraux dont il a conçu le projet ou approuvé le choix du peintre verrier montre l'importance que celui-ci attache à la réalisation finale. On rencontre ainsi aux côtés de la signature du peintre verrier, le nom d'Hippolyte Nitot à Alfortville, Ranfaing à Sèvres, Viollet-le-Duc à Saint-Denys de l'Estrée, L. Masson à Saint-Pierre de Bondy.

À partir de 1830, des annuaires recensent les artisans, artistes et entreprises liés aux métiers du bâtiment[210], au nombre desquels figurent les peintres verriers à partir de 1850. Ils apparaissent en général sous plusieurs rubriques, celle des « metteurs en plomb, restaurateurs de vitraux et verres peints, gravés et dorés », celle de « peinture et vitrerie » et celle des « verres et vitraux peints ». Certains, comme la maison Gugnon et fils[211], Henri Chabin[212] parmi bien d'autres, joignent à leur adresse leurs tarifs et parfois des modèles de vitrerie à des fins publicitaires. Le texte de Chabin accompagnant ses modèles de grisailles décoratives précise la modicité de leur coût « avantageux pour les petites paroisses ». En 1880, Lemal, Raquet et Cie, entreprise succédant à celle de Gugnon, mettent en exergue leur aptitude à exécuter des vitraux « sur dessins des architectes »[213].

En 1913, les principaux peintres verriers présentent leurs œuvres et indiquent leur prix dans une publication destinée spécialement aux architectes, afin de mieux se faire connaître des responsables de chantiers et de montrer la diversité de leur production. L. Jac-Galland y publie la liste de ses œuvres civiles et religieuses, en précisant à chaque fois le nom de l'architecte responsable du chantier[214]. Les publicités abondamment illustrées permettent désormais au commanditaire de choisir sur catalogue l'œuvre qui lui convient le mieux. C'est peut-être après avoir vu le modèle de *sainte Geneviève*, proposé dans cet ouvrage par Georges Néret, que la commune de Charenton-le-Pont lui commanda les vitraux de l'église paroissiale[215].

Les documents d'archives consultés, au premier rang desquels les délibérations des conseils de fabrique et celles des conseils municipaux sont les plus riches en renseignement sur le décor des églises, fournissent peu d'indication sur le choix du peintre verrier[216]. La consultation des archives des différents cabinets d'architecte intervenus serait sûrement plus fructueuse puisque ceux-ci sont dépositaires de la maquette et d'un panneau de vitrail, témoin et garant du style et du coloris choisis, pour les verrières figurées comme pour les grisailles décoratives[217].

Le choix du peintre verrier peut également dépendre d'une intervention du clergé. À Lyon par exemple, Lucien Bégule a su s'attacher la bienveillance du corps ecclésiastique[218]. À Paris, Henri Carot, après avoir restauré plusieurs fenêtres à Saint-Gervais-Saint-Protais, sollicite de participer au concours pour la pose de nouveaux vitraux. C'est par le curé de la paroisse qu'il fait la connaissance du peintre Henri Lerolle sur le dessin duquel il exécutera pour cette église le vitrail de *sainte Philomène*.

Peut-on se soustraire au néo-gothique en 1840 ?

Le climat intellectuel, politique et culturel dans lequel s'effectue la renaissance du vitrail est lié au

mouvement archéologique qui imprègne l'art français à partir des années 1840. En Île-de-France, le contexte historique est celui de la restauration de monuments insignes : la basilique de Saint-Denis, chantier dirigé successivement par François Debret et Viollet-le-Duc (de 1813 à 1879), la cathédrale Notre-Dame (concours de 1842) et la Sainte-Chapelle de Paris (1836-1855)[219]. Ces chantiers eurent un impact déterminant et marquent un tournant dans la conception de la restauration des édifices médiévaux. La redécouverte de ces monuments et l'intérêt national qu'ils suscitent, dont témoignent de nombreuses publications, contribuent à mettre au premier plan les archéologues-restaurateurs[220]. L'intervention de l'historien-archéologue Guilhermy, chargé des recherches iconographiques permettant l'illustration des scènes manquantes et le complément de panneaux lacunaires, l'éloge de Lusson fait par Didron dans les *Annales archéologiques*[221], la renommée de la verrière posée en 1839 à Saint-Germain-l'Auxerrois (dont la reproduction est publiée par Didron) prouvent qu'il faut être archéologue pour faire des vitraux et que seule la copie des modèles anciens (c'est-à-dire gothiques) permet d'atteindre une maîtrise nécessaire à la création. À cela s'ajoute la prise de position du comte de Montalembert, en faveur de la rédaction au sein du Comité des arts et monuments[222] d'instructions normatives sur la restauration et la pose de vitraux si fréquentes en ce « moment où la peinture sur verre a repris une grande faveur »[223]. Le rapport de M. de Gasparin en 1840 sur la conservation, la restauration et le complément des vitraux est sans équivoque : « Les grands travaux de peinture sur verre qui se préparent sont destinés à remplacer les belles verrières du moyen age [*sic*] [...] ou à restaurer celles qui ont souffert depuis des siècles [...]. Le peintre vitrier doit donc, s'il n'est habile dessinateur lui-même et de plus archéologue avoir dans son atelier un dessinateur exercé dans la connaissance des arts du moyen age [*sic*] et en état de diriger tous les travaux de la fabrique jusque dans les plus petits détails, tant pour la restauration des vieilles verrières que pour la fabrication des nouveaux tableaux[224]. »

Les évêques, sensibles aux dires des archéologues car peu enclins à la modernité, voient dans le retour à l'art du Moyen Âge un moyen de retrouver l'unité de la foi médiévale[225]. Aussi choisissent-ils ce style de vitraux pour orner ou compléter la vitrerie de leur cathédrale. Dans les directives qu'ils donnent aux architectes et curés, certains d'entre eux se montrent farouchement opposés à toute représentation non conforme à l'esprit médiéval[226] et des cours d'archéologie sont désormais organisés dans les séminaires pour sensibiliser le futur clergé.

La publication d'ouvrages historiques ou techniques sur la fabrication des vitraux[227], le contexte de la redécouverte des techniques médiévales à l'atelier de peinture sur verre de la Manufacture de Choisy-le-Roi, certaines recommandations techniques faites aux restaurateurs, comme la nécessité « d'exiger des verriers des verres épais comme ceux du moyen âge, et des couleurs analogues à celles des anciens vitraux »[228] ou la levée des calques des panneaux anciens préconisée avant toute intervention sur une verrière médiévale, invitent l'artiste du XIXe siècle à s'imprégner des techniques et du style des artistes du XIIIe siècle[229]. Le souci – bien légitime de la part d'archéologues – de conserver le plus fidèlement possible le caractère ancien des verrières médiévales est évoqué à plusieurs reprises au Comité des arts et monuments, notamment lorsqu'on accueille avec beaucoup de réserve le procédé de nettoyage « peu dispendieux et tellement facile » inventé par de M. Chevreul et que l'on conseille d'éviter toute intervention qui ne serait pas indispensable sur des verrières anciennes[230].

Dans un tel contexte, il a paru intéressant de mesurer l'impact du mouvement néo-gothique sur les peintres verriers de l'Île-de-France. L'idée étant d'évaluer dans quelle mesure ils avaient répondu aux attentes du clergé et des érudits historiens archéologues – dont plusieurs sont ecclésiastiques ou entretiennent des liens étroits avec la hiérarchie catholique – qui proclament, par la voix de R. Bordeaux, que « les plus beaux de nos vitraux sont ceux qui se rapprochent le plus des gothiques » et qui déplorent la pose de « galimatias translucide » tant à la mode[231].

Document publicitaire établi par la veuve de Nicolas Lorin, vers 1885.
D'après un dessin de Charles Crauck, directeur artistique de l'atelier. Archives Lorin, atelier Hermet-Juteau, Chartres.

Le choix typologique

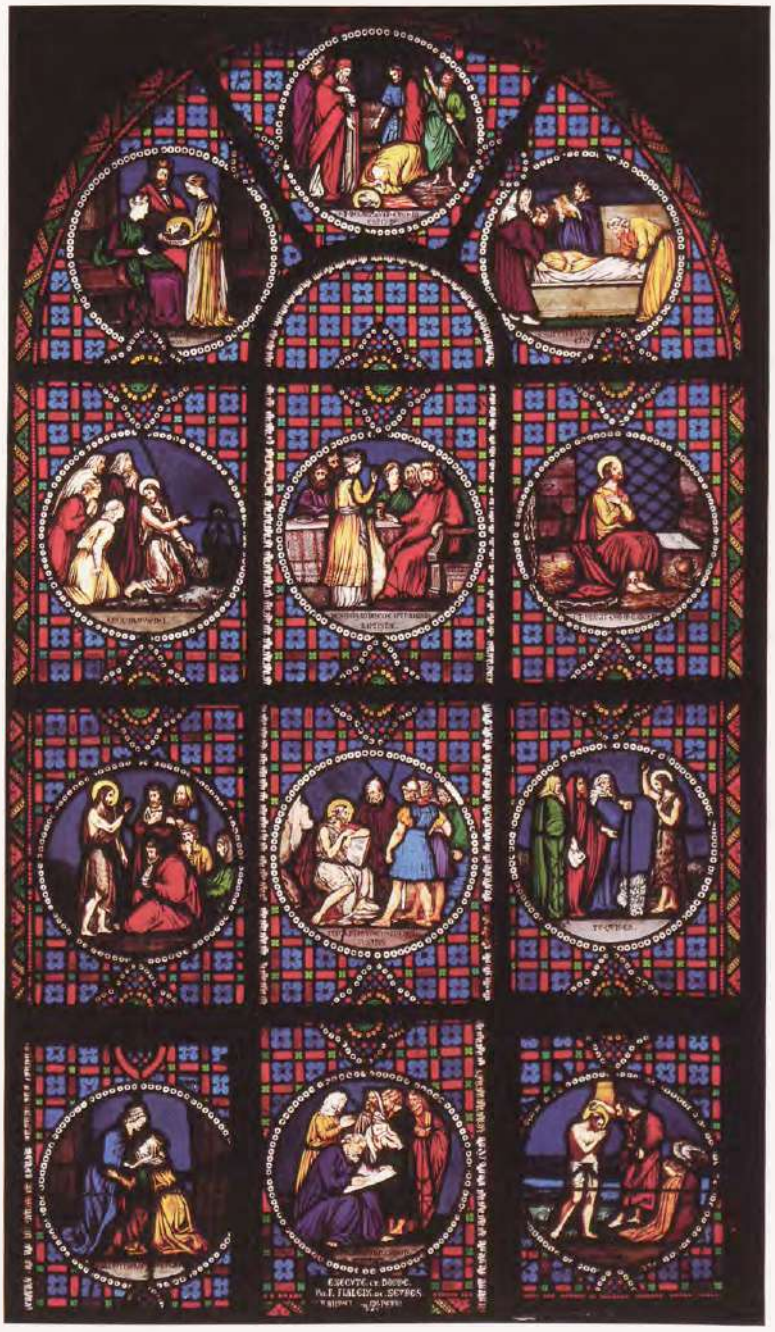
Une querelle d'Anciens et de Modernes : vitrail archéologique / vitrail-tableau

Jusqu'aux dernières années du XXe siècle, les historiens de l'art avaient pour habitude de classer les vitraux religieux du XIXe et du début du XXe siècle en deux grandes séries : les vitraux pastichant des verrières médiévales étaient dits « archéologiques » les autres, offrant de vastes compositions, indifférentes à la structure de la fenêtre étaient appelés « vitrail tableau »[232].

Qualifier une verrière « d'archéologique » ou de « tableau » en fonction de ses références au passé ou de son degré de création est certes une distinction tranchée, commode pour des linguistes désireux de classifier les œuvres à l'aide de la terminologie, mais en réalité peu satisfaisante en regard des œuvres concernées. L'emploi de ces qualificatifs, dont l'historique a été savamment retracé[233], a été remis en cause à plusieurs reprises et est aujourd'hui très controversé par les historiens du vitrail. Pour les premiers utilisateurs du terme vers 1840, le vitrail archéologique, préconisé par les archéologues, signifiait vitrail néogothique, c'est-à-dire un vitrail reprenant les caractères stylistiques, formels et la palette colorée des vitraux du XIIIe siècle[234], dont le prototype était la verrière de *la Passion* dessinée par Louis Steinheil[235] posée en 1839 à la chapelle de la Vierge de l'église parisienne Saint-Germain-l'Auxerrois. Cette appellation s'opposait aux créations de la Manufacture de Sèvres, peintes principalement disait-on à l'émail sur verre incolore. Or, il a été démontré que dans leurs pastiches, les artistes du XIXe siècle mêlaient sur un même vitrail des emprunts faits à plusieurs siècles, se jouant des anachronismes ainsi obtenus[236]. Aussi Hervé Cabezas propose-t-il l'abandon du qualificatif d'archéologique au profit de celui plus générique de néo-médiéval[237].

Le terme d'archéologique induit par ailleurs la notion d'imitation et réduit notablement celle de création. Or des emprunts faits simultanément à des modèles d'époques différentes peuvent donner lieu à des compositions inédites dans le passé, faisant apparaître des anachronismes de composition, des différences d'échelle ou des fonds trop fournis qui aboutissent à ce que Catherine Brisac appelait « une véritable recréation » non dépourvue de charme, que nous trouvons aujourd'hui d'un intérêt historique certain[238].

D'autre part, comme l'ont souligné Jean-François Luneau et Hervé Cabezas, la définition du vitrail-tableau, terme inspiré à Jean Taralon[239] par les écrits d'Adolphe et Édouard Didron[240], composition couvrant toute une baie sans tenir compte de ses divisions formelles résultant de sa structure (meneaux, barlotières, réseau du tympan), correspond à la composition des vitraux de la Renaissance. L'emploi de cette terminologie restrictive pourrait donc aboutir au paradoxe d'un vitrail-tableau qualifié de néo-Renaissance et donc pouvant prétendre au titre de vitrail archéologique,



Sèvres (Hauts-de-Seine), église Saint-Romain. *Vie de saint Jean-Baptiste, verrière néo-gothique, par François Fialeix, 1843.*

dans le sens élargi du terme ! Pour éviter d'appliquer à une même œuvre deux termes antinomiques à l'origine, Jean-François Luneau suggère l'abandon du terme archéologique, malgré sa commodité d'emploi, et propose l'adoption de l'appellation générique de vitrail historiciste[241], c'est-à-dire faisant des emprunts à un style du passé quel que soit le siècle auquel il est fait référence[242], par opposition à une création contemporaine, libérée de tout modèle passéiste. Cette proposition rationnelle est celle qui sera adoptée dans le présent ouvrage.

Sèvres (Hauts-de-Seine), église Saint-Romain. *Vie de la Vierge, détail de la Naissance de la Vierge, par François Fialeix, 1846, d'après un dessin de R. Chatel.*

Vitraux historicistes figurés en Île-de-France

Le XIIIe siècle revisité

En adoptant cette terminologie générique, il apparaît clairement que de nombreux vitraux figurés de la petite couronne, antérieurs à 1920, relèvent de l'historicisme.

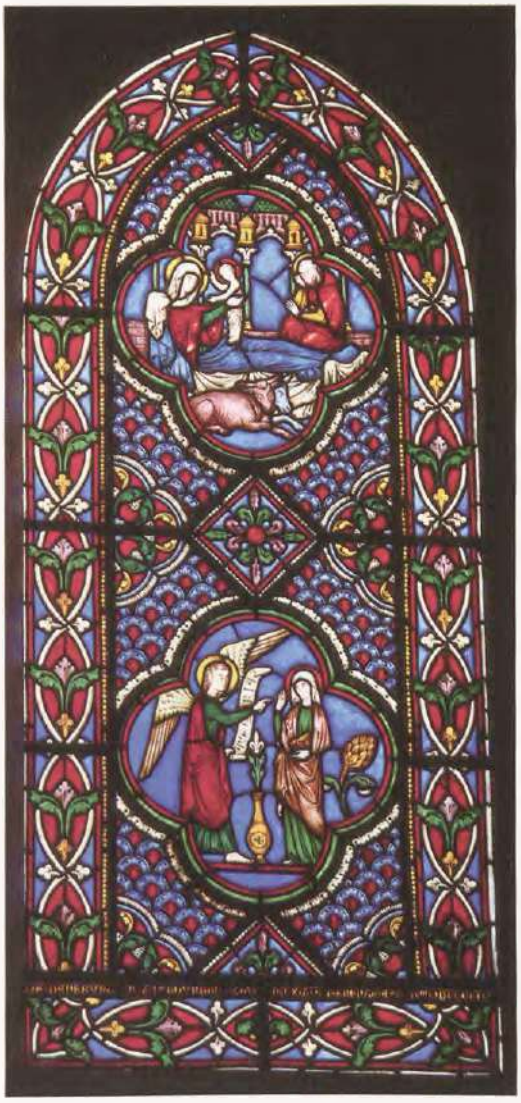
Parmi les verrières gothiques, deux types de compositions figurées sont fréquemment repris au XIXe siècle : les verrières narratives ou légendaires, composées de scènes enfermées dans des médaillons superposés, inscrits sur un fond de résille colorée, et les verrières à grands personnages placés sous arcatures, réservées à l'époque médiévale aux fenêtres hautes[243]. Environ vingt églises de la petite couronne gardent une centaine de vitraux pastichant plus ou moins fidèlement l'une ou l'autre formule.

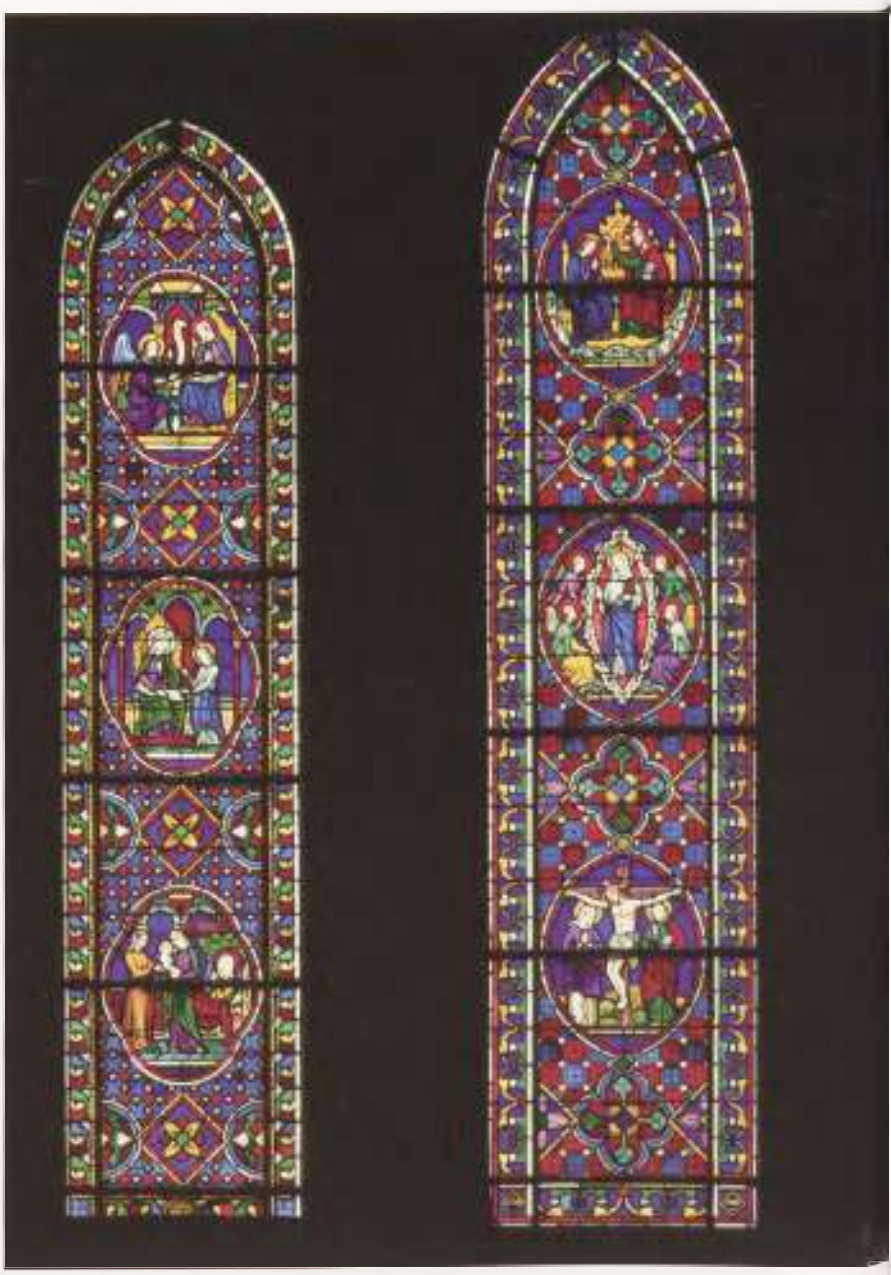
Les vitraux de l'église Saint-Romain de Sèvres sont les plus anciens de ce corpus. La composition de deux d'entre eux, offerts par le clergé et les membres de la fabrique, réalisés en 1843 (*Vie de saint Jean-Baptiste*) et 1846 (*Vie de la Vierge*) par François Fialeix[244] d'après des dessins de R. Chatel[245], appartient au type narratif néo-gothique[246]. Une lecture attentive des deux verrières, qui à première vue s'inspirent de compositions du XIIIe siècle, et une analyse comparative avec des œuvres gothiques mettent en lumière d'importantes divergences : la largeur inhabituelle des baies en plein cintre confère à la composition une spatialisation nouvelle, en alignant sur fond de résille des registres de trois médaillons (circulaires en 1843, quadrilobés en 1846). La composition des scènes figurées, les attitudes, les vêtements et les coiffes des personnages révèlent des emprunts faits à des modèles post-médiévaux. Le grand format des pièces de verre, leur mise en plomb qui ne cerne pas les silhouettes et l'emploi de jaune d'argent ne relèvent pas de la technique du XIIIe siècle. La qualification de verrières historicistes convient parfaitement à ces œuvres inspirées de plusieurs siècles du passé.

Les vitraux légendaires datés relevant du néo-gothique se rencontrent dans la petite couronne entre 1850 et 1870. Les pastiches les plus fidèles sont signés par des peintres verriers connus pour leur talent de restaurateur : Alfred Gérente et Antoine Lusson à Boissy-Saint-Léger[247], Lusson encore à Chennevières-sur-Marne[248] et à Créteil en 1860[249], et E-S. Oudinot en 1866 à l'église de Saint-Denys de l'Estrée, sous la direction de Viollet-le-Duc[250]. La pratique des restaurations leur a appris à maîtriser les techniques, la facture et le graphisme du Moyen Âge. L'engouement pour le médiéval peut même conduire exceptionnellement à orner une simple maison d'habitation d'une fidèle reproduction d'une verrière gothique. Une copie de la *Passion* de la cathédrale de Bourges, due peut-être à C. Champigneulle, éclaire ainsi la cage d'escalier d'une maison de Fontenay-aux-Roses, construite vers 1890 pour un propriétaire qui semble n'avoir été ni antiquaire ni collectionneur[251].

Les deux verrières légendaires de Boissy-Saint-Léger, signées A. Gérente, 1854, composées de deux

quadrilobes historiés, réunis par un fermaillet[252], sur fond de mosaïque entourée d'une large bordure végétale, offrent un bon exemple de pastiche néo-gothique. *Flagellation* et *Calvaire* illustrent la Passion, *Annonciation* et *Nativité* évoquent la vie de la Vierge. La composition générale, l'attitude des personnages, leur façon d'occuper l'espace témoignent d'une parfaite assimilation du vocabulaire formel et de la technique du vitrail gothique. La verrière de la Vierge est un des « tirages » du carton d'Henry Gérente, déjà transposé en vitrail par Lusson à Notre-Dame-de-la-Couture du Mans et réutilisé par la suite[253]. Dans le même édifice, les trois verrières à médaillons commandées les unes à Lusson en 1869[254], les autres à Claudius Lavergne en 1880, montrent combien les fabriciens sont soucieux de l'homogénéité du décor de leur église. Si l'aspect formel rappelle bien l'époque gothique, les verrières de Lavergne constituent un amalgame de références archéologiques. Le fond à résille suggère une source gothique, que démentent les gros fermaillets circulaires peints partiellement au jaune d'argent, ne faisant plus office « d'agrafe » mais plutôt de « bouche-trou ». La peinture à l'émail, le graphisme, les attitudes des personnages du quadrilobe central et les références littéraires sous-jacentes[255] évoquent davantage la Renaissance que le Moyen Âge. Enfin, la peinture des deux médaillons secondaires figurés et la bordure où alternent fleurs de lys, roses ou cœur sacré de Marie, ne relèvent nullement d'une inspiration médiévale.



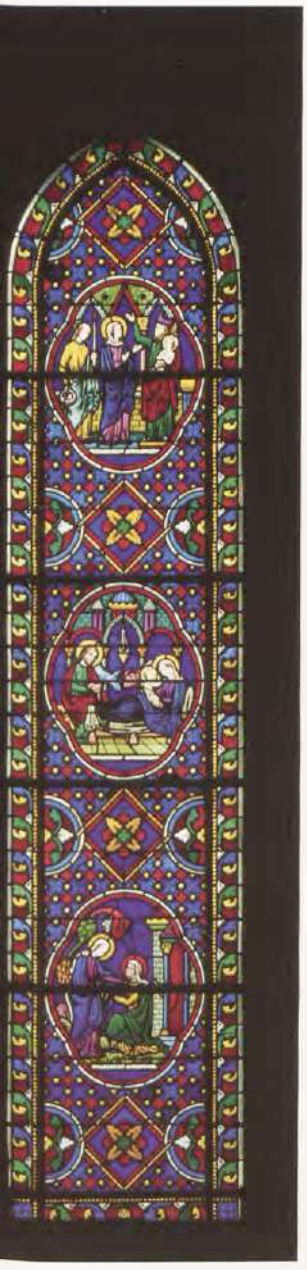


A gauche

Boissy-Saint-Léger (Val-de-Marne), église Saint-Léger. *Annonciation et Nativité, verrière néo-gothique, par Alfred Gérente, 1854, d'après un carton d'Henry Gérente.*

Page de droite

Annonciation, par Claudius Lavergne, 1880.



Créteil (Val-de-Marne), église Saint-Christophe.
Triplet du chœur, Vie de la Vierge et Vie du Christ, verrière néo-gothique, par Antoine Lusson, 1860.

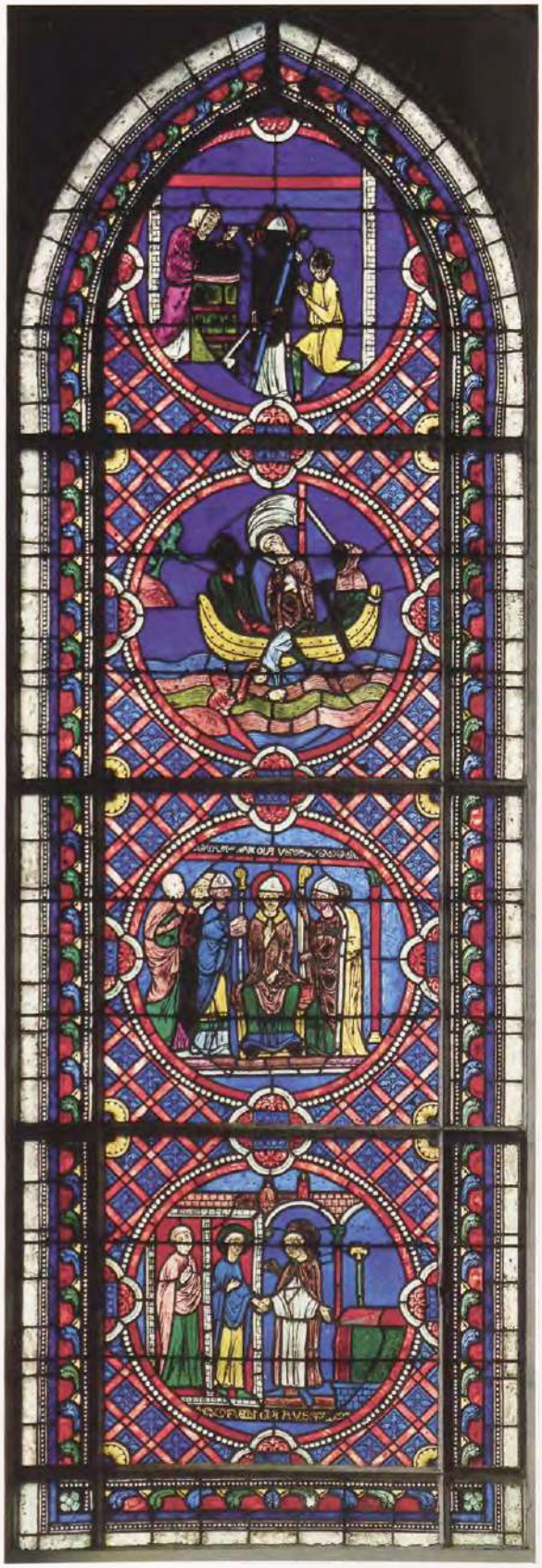
Le nombre des verrières à personnages de type médiéval dépasse celui des verrières légendaires. Les premières de ce type sont posées en 1843 par la Manufacture de Sèvres aux quatorze fenêtres de la chapelle Notre-Dame-de-la-Compassion élevée à la porte de Neuilly. Mais les saints dessinés par Ingres sont si individualisés dans leurs gestes, leurs attitudes ou leurs costumes que tout en relevant de l'historicisme ils échappent au pastiche néo-gothique[256]. À partir de 1860, les fenêtres hautes de grandes églises nouvellement construites ou réaménagées comme Saint-Cloud, Saint-Denys de l'Estrée, Notre-Dame des Menus de Boulogne-Billancourt, la chapelle de l'orphelinat Saint-Charles de Meudon reçoivent des personnages, debout en position frontale, traités comme des statues d'ébrasement. Leur rigidité hiératique, leur manque d'individualité, leurs attitudes identiques et peu animées suscitent une certaine monotonie. L'habitude de placer aux fenêtres hautes d'imposants cortèges figés perdure dans le premier quart du XXe siècle, notamment à Saint-Pierre de Neuilly-sur-Seine et Saint-Vincent-de-Paul de Clichy.

Des œuvres isolées témoignent qu'une source iconographique et stylistique byzantine a inspiré Charles Champigneulle notamment à Notre-Dame de Saint-Mandé en 1884[257].

Les verrières néo-gothiques franciliennes des années 1860 sont réalisées par des peintres verriers restaurateurs, pour orner une architecture gothique ou compléter un décor médiéval existant. Dans le cas d'églises neuves, néo-médiévales, leur mise en place est réservée plutôt aux fenêtres hautes. Le choix d'une verrière néo-gothique, dont le prix est élevé[258], est lié au contexte architectural, et jamais, semble-t-il, au programme iconographique. Ainsi toutes les verrières de la petite couronne illustrant la vie de saint Louis sont-elles des verrières-tableaux, aucune verrière néo-gothique de notre corpus n'étant consacrée à ce roi du XIIIe siècle[259].

Santeny ou le XIIIe siècle recomposé

Les artistes du dernier tiers du XIXe siècle se plient encore aux contraintes du néo-gothique quand il s'agit de recréer un ensemble médiéval en partie détruit. L'imitation du XIIIe siècle prend alors tout son sens. La verrière médiévale de la *Légende de saint Nicolas*, qui ornait au XIIIe siècle le chevet plat de l'ancienne église Saint-Germain de Santeny, est un exemple du savoir-faire des restaurateurs. Récupérée lors de la démolition de l'édifice devenu trop vétuste, la verrière est modifiée et complétée avant d'être posée dans la nouvelle église construite dans le style néo-gothique de 1876 à 1881[260]. Sa nouvelle destination nécessite la mise en place d'importants compléments dans lesquels se fondent désormais les éléments anciens : mise en place d'un fond à résille oblique « de type Sainte-Chapelle » et de fermaillets quadrilobés, reconstitution de la bordure à partir des fragments anciens conservés (dans la partie gauche du troisième registre), nouvelle disposition des médaillons anciens figurés dont la forme a été modifiée[261] et pose de compléments historiés. La cohérence de l'œuvre ainsi recréée vers 1896, par un peintre verrier resté anonyme[262], la fit oublier des inventaires mobiliers, et il fallut la perspicacité des chercheurs de l'Inventaire général d'Île-de-France[263], jointe aux compétences scientifiques de Catherine Brisac, pour analyser la verrière, découvrir le cheminement de sa restauration et lui attribuer un panneau conservé une collection américaine[264].



La reconstruction de l'église entraîna la commande de sept autres verrières légendaires composées de scènes narratives disposées en registres superposés sur le modèle des verrières[265] de P.-G. Bardon, datées de 1896.

Le triomphe de l'éclectisme

Le principe du dais architectural abritant et mettant en valeur la sainteté d'un personnage est fréquemment repris par les artistes travaillant dans la petite couronne qui, pour répondre au désir de clarté souhaité par le clergé et les fidèles, copient volontiers les hautes architectures flamboyantes. Les dais qui surmontent le cycle de l'*Enfance du Christ* à l'église adventiste de Neuilly-sur-Seine sont d'un raffinement pictural inégalé par les verrières du XIXe siècle, dont les architectures ne sont généralement pas traitées avec la même subtilité graphique qu'au XIVe siècle[266]. Leur présence confère cependant élégance et dynamisme aux grands personnages quelque peu statiques qu'ils abritent à Sevran[267], ou à la baie d'axe de Saint-Jean-Baptiste de Sceaux[268].

En cherchant à remplacer les vitreries incolores trop lumineuses des XVIIe et XVIIIe siècles, le clergé et les fidèles ne souhaitent pas pour autant obscurcir totalement les églises. La grande luminosité des verrières de la Renaissance, due à la grande taille des verres et à un large emploi de verre incolore teinté de jaune d'argent fut la raison de leur succès auprès des artistes et des commanditaires du XIXe siècle. Dès 1858, le peintre verrier picard Auguste de Martel[269] pose à Saint-Germain de Pantin cinq verrières (dont trois sont conservées) consacrées aux évangélistes et au saint patron de l'église, présentés chacun devant un portique néo-Renaissance. Antoine Lusson, aussi habile à imiter le XVIe siècle que le gothique[270], place de nombreux saints ou saintes dans un encadrement peint au jaune d'argent à Villecresnes en 1860, à Saint-Maurice en 1864.

Le succès du vitrail-tableau

Des verrières-tableaux, rarement posées isolément, ornent une quarantaine d'églises où elles développent généralement des cycles iconographiques sur plusieurs baies. Aubervilliers, Bagnolet, Bourg-la-Reine, Bois-Colombes, Sainte-Marthe des Quatre Chemins de Pantin, Villemomble, Garches, Joinville-le-Pont, la chapelle Notre-Dame-de-la-Compassion à Saint-Denis offrent de très beaux exemples de verrières-tableaux. Leur nombre est largement supérieur à celui des verrières historicistes, mais il ne

Neuilly-sur-Seine (Hauts-de-Seine), église adventiste du Septième Jour.
La Vierge, détail d'une verrière néo-XVe siècle, par E. Brière et Mauméjean, 1930.

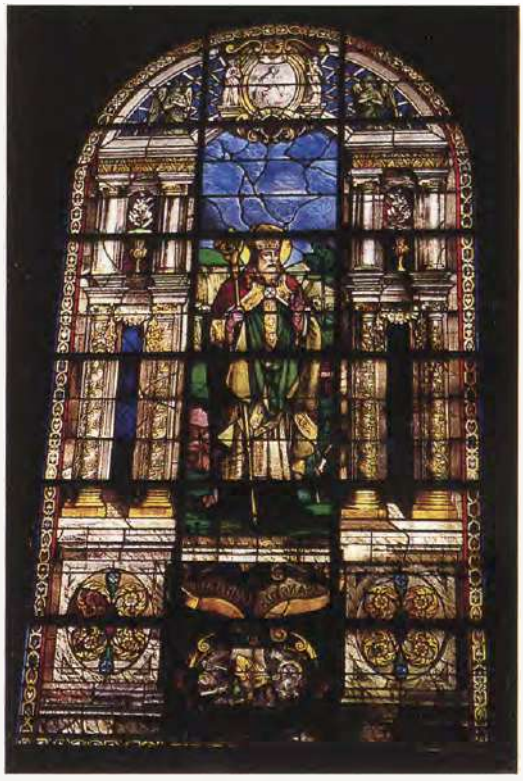
À gauche

Santeny (Val-de-Marne), église Saint-Germain-d'Auxerre.
Verrière de la légende de saint Nicolas, vers 1220-1225, modifiée, complétée et remontée dans la nouvelle église de style néo-gothique construite de 1876 à 1881.

peut être avancé avec précision, car la frontière est parfois ténue entre ces deux définitions d'ordre formel et structurel. Certaines compositions répondant au titre de verrière-tableau[271] pour la partie historiée «basculent» vers l'historicisme par leur encadrement décoratif. Aussi ces termes et répartitions sont-ils à manipuler avec prudence. À Tremblay-en-France, en 1869, Lusson restaure, restitue et complète les grandes verrières typologiques et hagiographiques du XVIe siècle avec une telle habileté que l'ensemble a gardé toute son homogénéité et le caractère d'une vitrerie Renaissance. La plupart des compositions, indifférentes à la structure de la baie, sont encadrées ou surmontées d'éléments architecturaux empruntés au passé.

Parmi les verrières-tableaux attestées, celles de Châtenay-Malabry, datées de 1869, semblent être les premières posées en Île-de-France, la grande majorité d'entre elles se situant entre 1880 et la Première Guerre mondiale.

Les deux *Apparitions*[272] de la cathédrale de Choisy-le-Roi datées de 1881 et 1882, non attribuées, présentées chacune dans un cadre imitant le bois doré des tableaux de chevalet, sont l'archétype du vitrail-tableau. Émile Hirsch, à Saint-Jean-Baptiste de Sceaux (1898-1899), abrite les scènes imagées de la vie des saints sous de grandes architectures à pinacles et clefs pendantes[273], inspirées du XVe siècle, sans tenir compte du meneau central ni de l'oculus du tympan. Sur les verrières mariales de Thiais, le décor d'architecture occupe à peu près la même surface que la partie figurée. *L'Adoration des mages* de Bourg-la-Reine, le *Christ accueillant les enfants* posé par J.-E. Roussel en 1876 à l'église adventiste du Septième Jour de Neuilly-sur-Seine, les compositions de Lorin à Aulnay-sous-Bois (1866)[274], celles d'Henri Garnier à Saint-Pierre-Saint-Paul de Rueil-Malmaison (1885)[275], *l'Apparition du Sacré-Cœur* à Châtenay-Malabry, ou les verrières mariales de L. Huet à Malakoff (1890) comptent parmi les plus beaux exemples de vitrail-tableau francilien. Leur abondance ne permet pas de les citer tous, cependant il faut réserver une place à part aux œuvres de Champigneulle et de la Société artistique de peinture sur verre[276] qui réalisèrent en Île-de-France de nombreux vitraux-tableaux d'une grande qualité picturale. La très belle *Présentation de la Vierge au Temple* de Villejuif, surmontée d'une frise et de guirlandes empruntées au vocabulaire décoratif de la Renaissance, les riches compositions de Saint-Pierre-Saint-Paul de Montreuil ou de Notre-Dame-de-Bon-Secours de Bois-Colombes témoignent de la virtuosité de Champigneulle et de ses successeurs. Les grandes compositions d'Hermann et Mette à Courbevoie (1910) et de Champigneulle

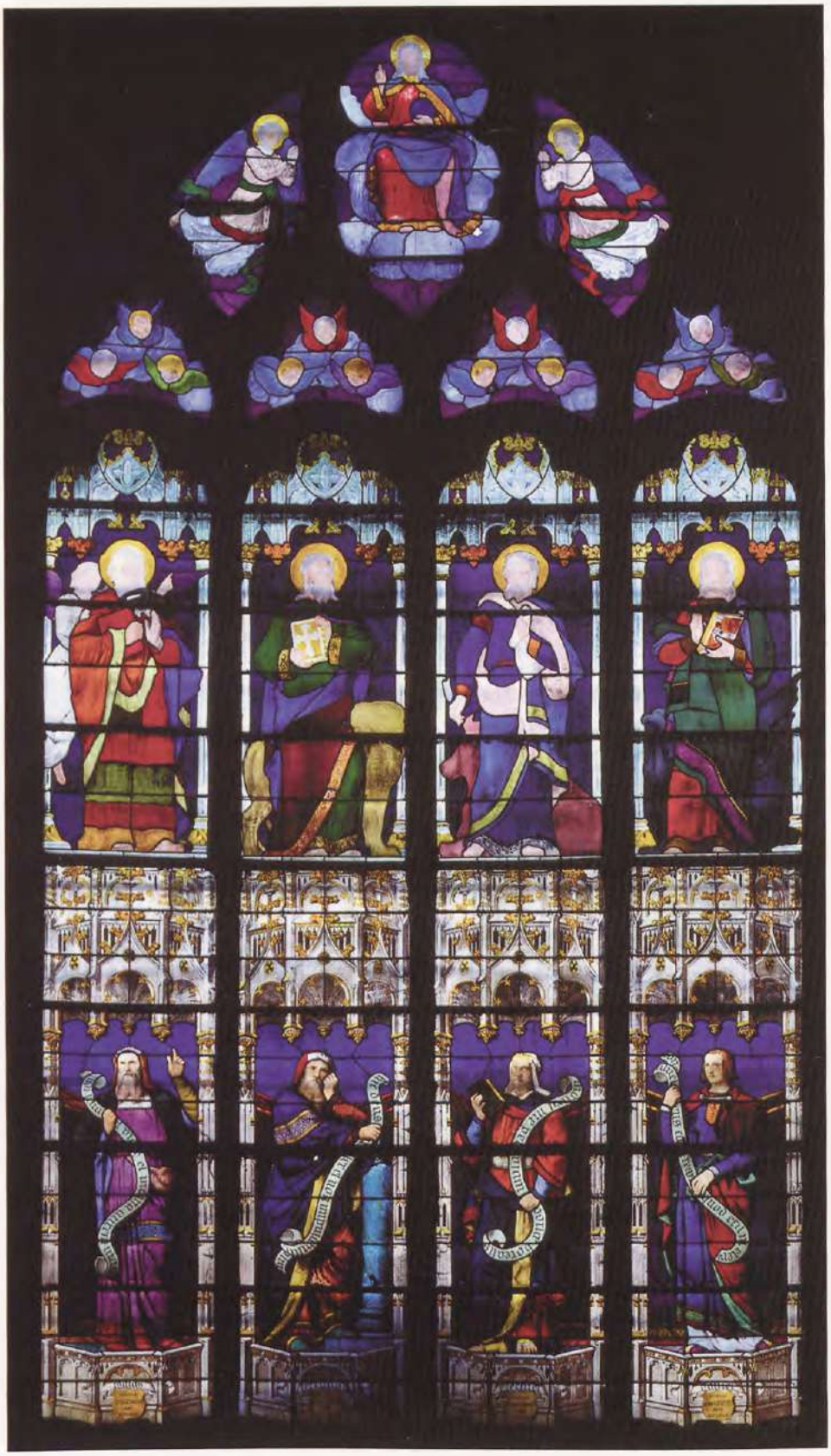


À droite

Pantin (Seine-Saint-Denis), église Saint-Germain-d'Auxerre.
Saint Germain, verrière néo-Renaissance, par Auguste de Martel, 1858.

Ci-dessous

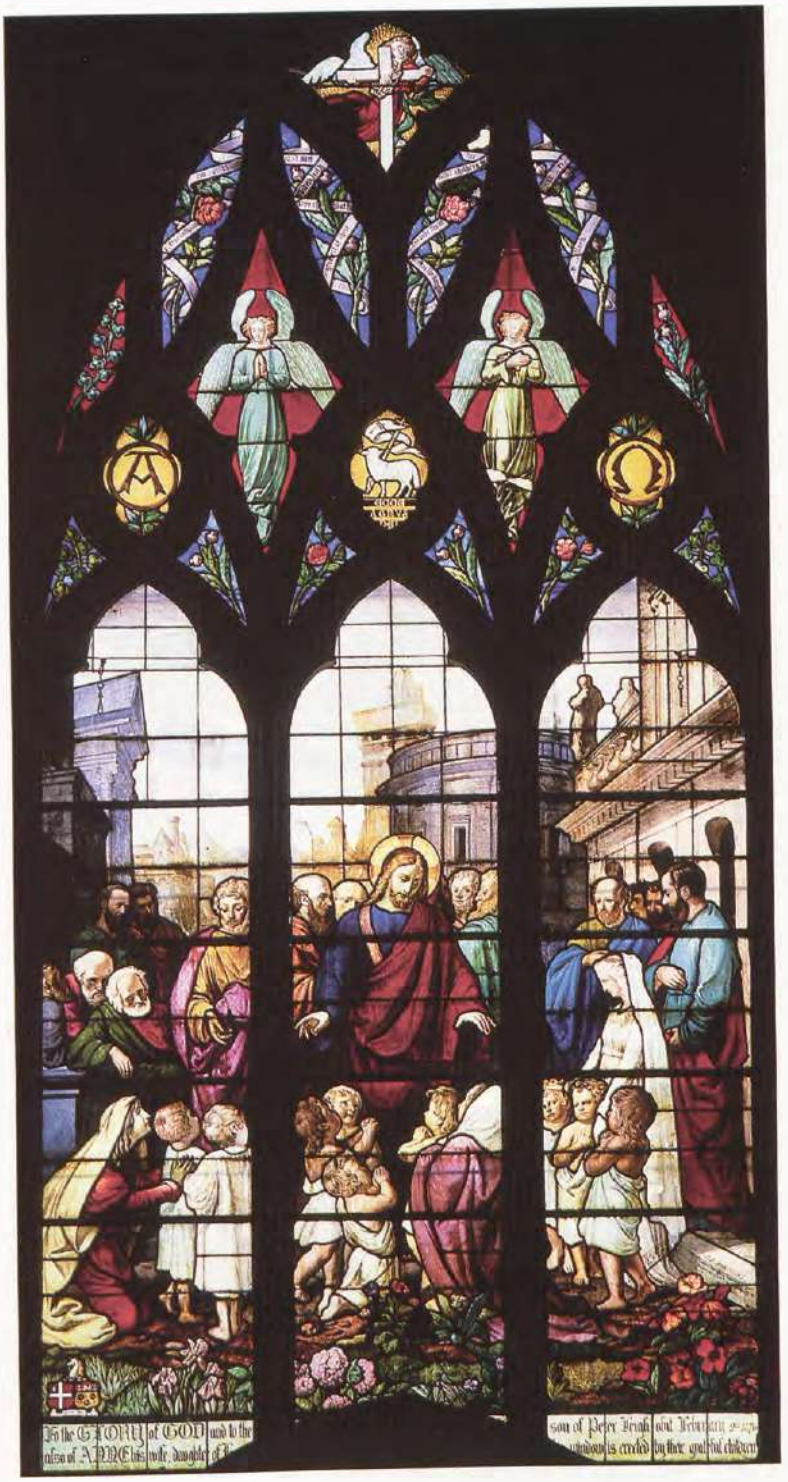
Choisy-le-Roi (Val-de-Marne), cathédrale Saint-Louis-Saint-Nicolas.
Apparition du Sacré-Cœur, vitrail-tableau, 1882.



Sceaux (Hauts-de-Seine), église Saint-Jean-Baptiste.
Évangélistes, 1874, et Prophètes, 1898, par Émile Hirsch.

Page de droite, à droite

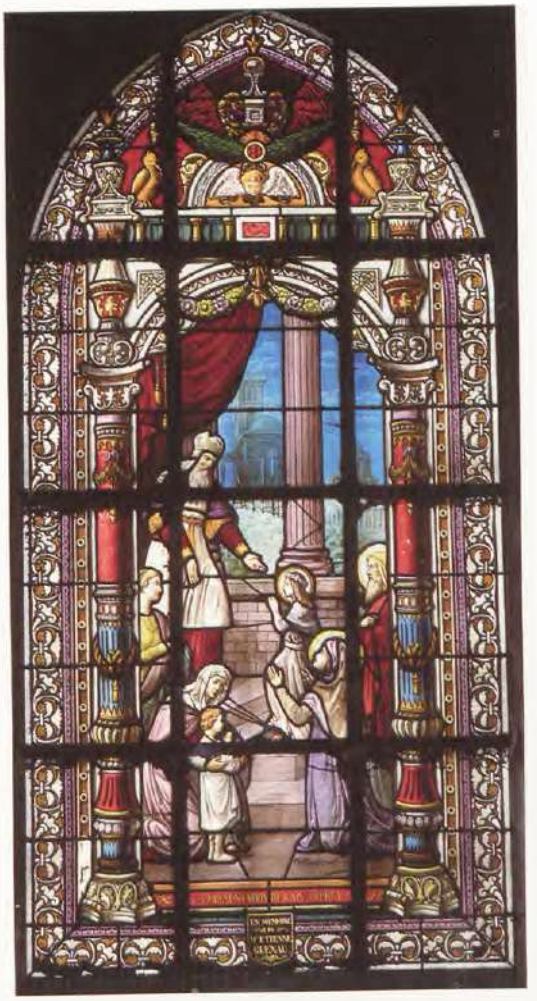
Villejuif (Val-de-Marne), église Saint-Cyr-Sainte-Julitte.
Présentation de la Vierge au Temple, vitrail-tableau néo-Renaissance par Charles Champigneulle, vers 1900.



Neuilly-sur-Seine (Hauts-de-Seine), église adventiste du Septième Jour. *Le Christ bénissant les enfants, vitrail-tableau par J.-E. Roussel, 1879.*

à Aubervilliers[277] représentent les dernières verrières-tableaux posées avant la Première Guerre mondiale.

Le cycle des verrières mariales de Suresnes (1908) par Henri Carot constitue un cas isolé en Île-de-France. Sur une même verrière sont mis



en parallèle le registre supérieur consacré à la *Vie de la Vierge*, traité comme un tableau, et le soubassement où un quadrilobe sur fond de résille encadre une composition historiciste liée à la vie paroissiale des siècles passés.

L'analyse formelle des verrières figurées permet de constater que le mouvement néo-gothique eut plutôt moins d'impact sur les peintres verriers d'Île-de-France que le vocabulaire décoratif de la Renaissance[278].

Les verrières ornementales

Le faible coût des verrières décoratives peintes à la grisaille, leur rapidité d'exécution et la lumière diffuse qu'elles transmettent sont les trois principales raisons de leur succès aux fenêtres hautes de nombreuses églises[279]. Leur monochromie est souvent relevée soit de points de couleur soit de filets colorés dessinant des formes géométriques superposées aux entrelacs végétaux. L'emploi de verre imprimé par empreinte ou à l'aide de pochoirs[280]

Suresnes (Hauts-de-Seine), église du Cœur-Immaculé-de-Marie. *Pamoison de la Vierge au pied de la croix et Pèlerins au Mont Valérien, par Henri Carot et Henry Brémond, 1908.*

facilitant la répétition de motifs, permet une rapidité d'exécution bien supérieure à celle des fenêtres figurées. La modicité du temps passé et la possibilité d'un travail quasi-industriel sont les raisons du faible coût de cette production proposée en moyenne à 60 F le mètre superficiel[281], soit quatre fois moins que les verrières légendaires.

Une tradition bien établie veut que les verrières ornementales n'aient été préférées aux compositions figurées qu'à la fin du XIXe siècle. En réalité, près de 7 500 verrières de ce type sortent des ateliers Maréchal de Metz entre 1837 et 1867[282], et en Île-de-France, la première fenêtre décorative datée recensée est une rose à décor végétal posée par F. Fialeix en 1846 à la façade de Saint-Romain de Sèvres[283]. Vient ensuite un oculus – signé Achille Ullmann – qui occupait en 1852 le centre d'une composition picturale à Saint-Pierre-Saint-Paul de Fontenay-aux-Roses[284] ; les éléments conservés de cette verrière aujourd'hui très restaurée[285] allient une croix ornée de rinceaux gravés et une vitrerie à bornes en pièces couchées ponctuées de jaune d'argent. Il a été ensuite recensé une dizaine d'ensembles décoratifs peints à la grisaille, posés avant 1860. Cette production, qui s'amplifie durant les années suivantes, peut être évaluée à plus d'une douzaine d'ensembles par décennie jusqu'en 1880[286] ; elle semble ensuite diminuer, car seules trois églises gardant des verrières ornementales des années 1880-1890 ont été repérées.

Au vu des œuvres aujourd'hui conservées, la maison Lusson consacre à partir de 1860 une partie de son temps et de sa main-d'œuvre à ce type de production dont on trouve des exemples signés en Seine-Saint-Denis à Rosny-sous-Bois mais surtout dans l'actuel Val-de-Marne à Joinville-le-Pont, Charenton-le-Pont, Créteil, Saint-Maurice et Notre-Dame de Vincennes. Dans chaque édifice, il ne s'agit pas d'une baie isolée mais d'ensembles composés parfois de dix à vingt fenêtres. Une dizaine d'églises gardent des verrières ornementales datées entre 1890 et 1911, date des dernières grisailles posées à Notre-Dame-de-l'Assomption de Stains. La totalité de la production recensée concerne un peu plus de cinquante ensembles antérieurs à la Première Guerre mondiale regroupant près de 500 fenêtres, dont le cinquième environ est aujourd'hui détruit ou remplacé[287].

En Île-de-France, cette production périclite après 1914. Le seul exemple postérieur répertorié est celui des fenêtres orientales du transept de la basilique de Saint-Denis, très endommagées durant la Première Guerre mondiale, pour lesquelles la Commission des Monuments historiques préféra en 1921 la pose de grisailles néo-médiévales à des compositions figurées.

Exception faite de la verrière d'Ullmann à Fontenay-aux-Roses, seule œuvre recensée de cet artiste[288], grisailles décoratives et verrières figurées sont réalisées dans les mêmes ateliers. Antoine Lusson à Châtenay-Malabry, Créteil et Charenton-le-Pont de 1857 à 1863, Alfred Gérente à la basilique Saint-Denis en 1865-1866[289], Bazin à Saint-Sulpice d'Aulnay-sous-Bois en 1865, Gsell à Orly en 1869, Chabin à Bondy en 1876, Gesta à Fresnes en 1878, Lorin à Saint-Sulpice d'Aulnay-sous-Bois en 1866 et à Marnes-la-Coquette en 1909 signent des compositions décoratives posées en complément de fenêtres historiées réalisées conjointement. À Neuilly-sur-Seine, E. Didron signe en 1896-1899 les grisailles de la chapelle de l'Institution Saint-Dominique, dont il a peut-être aussi dessiné les verrières narratives de l'abside[290].

Sèvres (Hauts-de-Seine), église Saint-Romain. *Composition végétale de la rose occidentale, par François Fialeix, 1846.*

À droite

Aulnay-sous-Bois (Seine-Saint-Denis), église Saint-Sulpice. *Grisaille décorative par Charles Bazin, 1865.*

La mise en place de ce type de verrières est préconisée par les historiens et archéologues du XIXe siècle, qui y voient un double avantage : une solution économique face aux difficultés financières que rencontrent les fabriques auxquelles incombe la charge de la décoration des églises, et une façon de contrecarrer « le mauvais goût des compositions » contemporaines qui « laissent à désirer autant sur le rapport du style que du sentiment religieux ». Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire raisonné* publie plusieurs schémas de composition de grisailles médiévales et donne de nombreux détails techniques permettant leur réalisation[291]. R. Bordeaux propose quelques modèles de découpes et de motifs et va jusqu'à recommander la recherche de « vieux verres » dont l'épaisseur et les malfaçons « camouflent mieux le dehors au regard plutôt que le verre dépoli à réserver à l'usage domestique »[292].

Les grisailles décoratives du XIXe siècle recensées à ce jour dans la petite couronne ne sont pas des copies fidèles des verrières ornementales gothiques mais leur schéma de composition en est très proche. Le modèle le plus récurrent est celui d'un motif végétal trilobé, enlevé sur fond de « cage à mouches », rayonnant à partir d'un fermaillet coloré, autour duquel des filets teints dans la masse délimitent cercles, losanges ou carrés posés sur la pointe. Les bordures, en général colorées, étroites et discrètes, sont composées en majorité de feuilles d'acanthe dont la disposition évoque l'art du XIIIe siècle mais plusieurs sont l'occasion de créations qui n'appartiennent qu'au XIXe siècle[293].

Au cimetière de Clamart, les fenêtres du mausolée de Jules Hunebelle ont reçu en 1899 des verres à relief imprimés, posés par Champigneulle[294], dont la composition reprend la sobriété et le schéma des verrières cisterciennes ; c'est le seul exemple francilien de ce type recensé à ce jour.

La présence de signature et de nombreux noms de donateurs au bas des compositions décoratives de Joinville-le-Pont, d'Aulnay-sous-Bois ou de Marnes-la-Coquette prouve qu'il s'agit bien d'une commande délibérée et non « d'un rattrapage de misère » ou de production « au rabais ».

Le peintre verrier ne jouit pas d'une plus grande liberté pour l'exécution des verrières ornementales. Leur réalisation, au même titre que les verrières figurées, doit être soumise aux exigences de l'architecte auprès duquel sont déposés le schéma général de la composition, ainsi qu'un panneau-témoin qui sert de garantie pour le commanditaire[295].

Les verrières décoratives de pleine couleur : une spécialité francilienne ?

Des compositions ornementales réalisées en verre coloré portent un décor végétal envahissant où se mêlent animaux ou symboles christiques[296]. Leurs motifs à enroulements souvent complexes et raffinés, leur qualité picturale et leur tonalité chaude contrastent avec les grisailles précédemment étudiées. La première verrière ornementale du XIXe siècle, aujourd'hui conservée dans la petite couronne, est nous l'avons vu, une rose de pleine couleur, ornée de bouquets d'acanthe, posée par F. Fialeix en 1846 à la façade occidentale de Saint-Romain de Sèvres[297]. Les verrières de Saint-Saturnin de Champigny-sur-Marne, de quelques années postérieures, constituent ensuite un très bel exemple décoratif homogène : dans l'abside, à la baie d'axe signée Lusson et Bourdon (1855), des bouquets d'acanthe à feuilles grasses – inspirées de ceux de *l'Arbre de Jessé* de la basilique Saint-Denis – sont disposés en larges bordures autour du saint patron, tandis qu'aux fenêtres latérales, posées la même année, exclusivement décoratives, sont superposés des quadrilobes feuillagés. Dans la même église, celles des bas-côtés de la nef – légèrement postérieures – sont toutes ornées de compositions végétales colorées[298], réalisées à partir de deux schémas utilisés en alternance. Il faut ensuite attendre les environs de 1870 pour qu'un décor ornemental envahisse à nouveau la fenêtre entière à Orly (1869)[299], à Asnières (1873), à Alfortville et à Châtenay-Malabry (1891), puis au début du siècle à Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Ouen. En 1891, Joseph Vantillard reprend le modèle du bouquet de feuilles d'acanthe épanouies, utilisé en bordures des fenêtres romanes de la basilique de Saint-Denis[300] pour composer six verrières ornementales à Notre-Dame d'Alfortville, et deux autres à Châtenay-Malabry qu'il anime de griffons affrontés[301]. Les mêmes verrières dionysiennes inspireront deux œuvres ornementales, réalisées à Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Ouen par la Société artistique de peinture sur verre, où les motifs christiques de la croix, de la couronne d'épines et du cœur sacré se mêlent aux enroulements végétaux. L'effet décoratif est accentué par l'emploi de « cives »[302] imitant des cabochons d'orfèvrerie sur la hampe et les bras de la croix et par l'utilisation de « verre chenillé »[303] pour le fond de la

Champigny-sur-Marne (Val-de-Marne), église Saint-Saturnin. *Saint Saturnin, par Antoine Lusson et Édouard Bourdon, 1855.*

En bas

Détail de la bordure, inspirée de celle de l'Arbre de Jessé à Saint-Denis.

Ci-contre

Châtenay-Malabry (Hauts-de-Seine), église Saint-Germain-l'Auxerrois.
Grisaille décorative par Joseph Vantillard, 1891.

À droite

Rueil-Malmaison (Hauts-de-Seine), église Saint-Pierre-Saint-Paul.
Grisaille décorative par L. Lobin, 1879.

composition. C'est à notre connaissance une des premières utilisations de cives à des fins décoratives, dans le vitrail religieux francilien. Ces verrières non précisément datées appartiennent à la première décennie du XXe siècle.

C'est au vocabulaire décoratif des bordures et encadrements du XVIe siècle que L. Lobin emprunte la composition des quatre verrières ornementales de Saint-Pierre-Saint-Paul de Rueil-Malmaison. Cornes d'abondance, animaux fabuleux affrontés, cartouches et pots à feu animent ces œuvres néo-Renaissance habilement peintes à la grisaille et au jaune d'argent qui, sans

les initiales christiques du médaillon central, appartiendraient davantage au registre profane que religieux. C'est du vitrail civil que relèvent également les deux verrières ornementales posées sans doute en 1871 par G. Bourgeois à Saint-Rémy de Vanves.

Au début du XXe siècle, des verrières entières sont ornées de feuillage[304] ou de bouquet de fleurs. La branche de lys, symbole marial de pureté, est la fleur la plus représentée, mais il est plus rare que des verrières entières lui soient consacrées comme à la chapelle des catéchismes de Saint-Pierre de Neuilly-sur-Seine ou à la baie d'axe de Rungis. À Saint-Romain de Sèvres, une large bordure de lys posée au début du XXe siècle entoure les panneaux figurés du XIXe siècle. Leur composition rappelle celle des verrières décoratives de H.-M. Magne et Leprévost à Bougival (Yvelines).

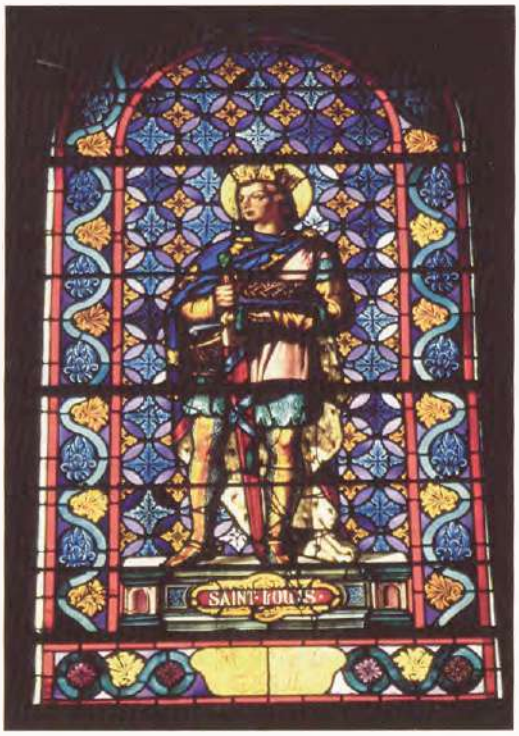
Le nombre, la qualité et la diversité de ces verrières, nées souvent d'éléments décoratifs utilisés en bordure dans les siècles passés, peuvent être considérés comme une des spécificités franciliennes, l'équivalent n'ayant pas à ce jour été, semble-t-il, recensé dans d'autres régions.

Un compromis : les verrières mixtes[305]

Les églises de la petite couronne offrent de très nombreux ensembles vitrés alliant partie décorative et panneau figuré dont la commande concerne plusieurs baies d'un même édifice. La localisation de la verrière mixte dépend de l'illustration du panneau figuré. Les compositions à dominante décorative au centre desquelles s'insère un sujet « dépourvu de biotope »[306] sont posées à partir de la décennie 1850 aux fenêtres hautes, celles à scène historiée inscrite en médaillon sont préférées pour les parties basses et sont postérieures de dix ans.

L'importance du décor varie en fonction de la hauteur des baies, la taille des personnages étant sensiblement constante. En 1855, à Saint-Saturnin de Champigny-sur-Marne, le saint patron est entouré d'une bordure particulièrement large, inspirée des bouquets de feuillages romans de la basilique de Saint-Denis[307]. À Coubron, les saints et saintes, posés entre 1854 et 1859 par un auteur anonyme, se détachent d'un fond dont les couleurs et le motif ne sauraient être l'écho de verrières du XIIIe siècle. À la baie d'axe de Saint-Nicolas de Saint-Maur-des-Fossés, les trois saints placés par Lusson en 1860 sous des dais d'architecture de style médiéval, disparaissent au centre d'entrelacs décoratifs indifférents au modèle ancien[308]. D'autres ensembles de verrières mixtes, aujourd'hui détruits, sont identifiés par la documentation[309]. En 1878, à Saint-Pierre-Saint-Paul de Rueil-Malmaison, L. Lobin réserve à la partie ornementale, inspirée du vocabulaire décoratif de la Renaissance, une ampleur inhabituelle justifiée par la grande hauteur des ouvertures et le souci d'homogénéité avec les verrières décoratives voi-

Saint-Ouen (Seine-Saint-Denis), église Notre-Dame-du-Rosaire. *Verrière décorative, par la Société artistique de peinture sur verre, 1902-1904.*



Coubron (Seine-Saint-Denis), église Saint-Christophe.
Saint Louis, 1854.

sines. À Tremblay-en-France et à Épinay-sur-Seine, les personnages sont placés «en litre» au centre d'une grisaille, selon la mode de la fin du XIIIe siècle, mais les architectures qui les entourent évoquent davantage la Renaissance. Les verrières de Pizzigalli à Épinay (1884) offrent un amalgame de références historicistes qui conduit à une véritable création.

Les premières verrières mixtes conservées, ornées de scènes en médaillon, ont été commandées entre 1860 et 1870 à François Fialeix pour les collatéraux de l'église de Saint-Cloud (1866-1867), et à Laurent-Gsell pour les fenêtres basses du chœur de l'église Saint-Germain-de-Paris à Orly (1869). Cette dernière conserve d'ailleurs deux séries bien distinctes et pourtant contemporaines : aux quatre figures hiératiques des saints du déambulatoire[310] répondent les scènes animées des quadrilobes, traitées en petits tableaux[311], inscrits dans un fond floral aux motifs répétitifs envahissant toute la fenêtre[312]. Les plus célèbres ateliers, Lusson, Lorin, Gsell, Chabin, Champigneulle, produisent des verrières mixtes en se réservant parfois le droit de ne signer que la partie figurée composée comme un tableau.

En raison sans doute de leur prix, plus raisonnable que celui des verrières légendaires[313], et de leur luminosité, l'engouement pour les verrières mixtes ne se dément pas tout au long du siècle et des ensembles complets sont encore commandés au début du XXe siècle. À Sainte-Eugénie de Marnes-la-Coquette, neuf des onze verrières réalisées par Charles Lorin en 1909 sont des grisailles à médaillons figurés et les neuf baies posées par Gabriel Léglise en 1915 à Saint-Saturnin de Nogent-sur-Marne constituent le dernier ensemble daté de ce type conservé dans la petite couronne.

L'échantillonnage des prix

Le prix d'un vitrail dépend de la complexité de sa composition, de sa technique de mise en œuvre et de ses dimensions. Les premières œuvres, issues des Manufactures de Sèvres et de Choisy-le-Roi, atteignent des prix particulièrement élevés en raison de la participation d'artistes éminemment célèbres – Ingres, Devéria – auxquels sont commandés les cartons. Les prix pratiqués ne semblent suivre aucune logique et varient de 700 à 6 500 F pour une verrière[314].

En 1850, les quelque 13 peintres verriers parisiens installés à leur compte se font connaître par les annuaires du bâtiment, énoncent leur capacité à tailler, graver, dorer peindre et mettre le verre en plomb mais ne donnent aucun échantillonnage de prix. C'est leur nombre croissant et le jeu de la concurrence qui les incitent à partir de 1870 à publier des exemples de réalisation chiffrée. Les prix indiqués dans les catalogues sont calculés en mètre superficiel (c'est-à-dire en m²) pour les grisailles décoratives et les compositions figurées, seul le prix des filets colorés et des bordures ajoutées étant calculé en mètre linéaire. Toute intervention technique spécifique faisant appel au talent du peintre verrier (verre gravé, pose de jaune d'argent ou d'émail sur verre) justifie une augmentation. Les énoncés des tarifs[315], les publicités parues dans les *Annuaires Sageret* et plusieurs factures conservées dans des archives paroissiales permettent de constater les prix pratiqués, qui varient en fonction de la complexité de la composition.

Le vitrail le plus économique est la grisaille décorative, sans imitation de modèle médiéval, qui revient en moyenne à 50 F le mètre superficiel dans le dernier tiers du XIXe siècle[316], pour laquelle une réduction est accordée si plusieurs baies sont commandées ensemble[317] ; mais son prix peut doubler s'il s'agit de reproduire la richesse des éléments décoratifs de l'époque médiévale. Le mètre superficiel d'une verrière mixte est d'environ 230 F, celui d'une verrière à personnages varie de 180 à 300 F, et celui d'une verrière légendaire de 300 à 400 F ; enfin un vitrail-tableau, composé «d'une seule grande scène» est facturé entre 300 et 600 F [318].

Quelques contrats et factures retrouvées dans les archives permettent de connaître le prix de plusieurs verrières encore en place. En 1846, Fialeix s'engage à poser pour 1 050 F, payables sur cinq ans, les deux verrières mixtes du bas-côté nord de Saint-Romain de Sèvres[319]. En 1869, Gsell-Laurent s'engage à poser pour 5 117 F en l'église de Villeneuve-Saint-Geroges cinq grisailles, deux verrières mixtes et trois verrières à personnages[320]. En 1888, la fabrique de Garches acquiert pour 1 000 F auprès de l'entreprise Latteux-Bazin la grande verrière figurée consacrée à la *Justice de saint Louis*[321]. En 1898, C. Champigneulle demande 275 F pour une grisaille décorative au centre de laquelle est inscrite en médaillon l'*Annonciation*[322]. Une composition entièrement figurée est comptée 350 F à l'église de Thiais en 1901[323]. Les *Apparitions de la Vierge* placées par Ch. Champigneulle aux ajours des tympans de Notre-Dame-des-Vertus d'Aubervilliers coûtèrent 100 F l'un en 1913[324].

Les problèmes financiers reviennent constamment dans les dossiers de commande. Ils peuvent parfois être réglés par des donations importantes, comme celle faite par l'impératrice à Marnes-la-Coquette, par Napoléon III à Saint-Cloud et à la commune d'Orly, qui avait voté à l'unanimité en sa faveur[325], ou par l'insistance de personnalités reconnues comme le prince de Wagram qui n'eut de cesse d'obtenir des subventions pour Boissy-Saint-Léger dont il était maire[326]. Mais toute demande n'est pas d'emblée acceptée : en janvier 1865 le curé et le maire d'Arcueil réclament ensemble au ministère des Beaux-Arts et à la Maison de l'empereur un vitrail pour orner l'église, mais la demande est renvoyée vers le ministère des Cultes où elle ne semble pas avoir été traitée[327].

La pose de l'ensemble de la vitrerie d'une église nouvellement construite n'est pas négligeable dans le budget total de la construction. À l'église de Saint-Pierre de Neuilly-sur-Seine, sous l'apostolat de l'abbé Bourgeat, de 1898 à 1911, 21 600 F sont dépensés pour les vitraux soit 2 000 F de plus que pour l'acquisition de l'ensemble du mobilier : chaire, stalles, confessionnaux, et banc d'œuvre[328].

Aperçu général des Prix

Vitraux d'Églises

	Le mètre superficiel.
Grisailles ordinaires, de	25 à 40
— entrelacs couleurs, de	40 à 60
— très riches, de	60 à 100
Mosaïques, de	90 à 150
Personnages en pied, de	180 à 300
— style XIIIe siècle, de	250 à 400
Scènes légendaires à plusieurs personnages, avec riche ornementation, de	250 à 400
Verrières archéologiques, de	300 à 500
— à médaillons légendaires sur fond mosaïque, de	300 à 500
Scènes d'histoire, de	300 à 600
Restauration d'anciennes verrières suivant leur état	de 40 à 100

Ces prix sont établis pour vitraux mesurant au moins deux mètres de surface.

Vitraux d'Appartements

	Le mètre superficiel.
Mise en plomb, rectangle ou losange en verre blanc, de	15 à 25
Mise en plomb, figures géométriques de tous styles, de	25 à 50
Mise en plomb, fond Cives, toutes couleurs, de	50 à 100
Monogrammes, Ecus, Cartouches, Armoiries, Chiffres, etc., de	25 à 200

Il est compté 10 fr. en plus par mètre pour l'emploi de verre anglais taillé ou chagriné.

Personnages en pied, Lansquenets, Hallebardiers, etc., etc., de	80 à 200 l'un.
Médaillon genre Suisse, de	50 à 120 l'un.
Décoration de Villas, Serres, Kiosques, en style Chinois, Japonais, Indien, Egyptien, etc., de	250 à 400

LE PORT, L'EMBALLAGE, LES GROSSES ET PETITES FERRURES NE SONT PAS COMPRIS

Des facilités de paiement sont accordées sur demande

Les correspondances sont adressées à Mme Ve LORIN, 38, rue de la Tannerie, à Chartres

Aperçu général des prix de la maison Lorin.
Revers d'une carte publicitaire de la veuve Lorin et de Charles Crauck, vers 1885. Archives Lorin, atelier Hermet-Juteau, Chartres.

Pour le décor de l'église Saint-Denys de l'Estrée, Viollet-le-Duc consacre 30 860,63 F aux vitraux, contre 37 486 F à la sculpture. À Saint-Denis, en 1900, la construction de l'église Sainte-Geneviève de la Plaine se monte à 190 749 F dont 1 100 F pour les vitraux commandés à la Société artistique de peinture sur verre[329]. Au Blanc-Mesnil, en 1920, la restitution de douze verrières mixtes avec bustes de saints en médaillon selon le modèle du XIXe siècle est facturée 4 560 F[330].

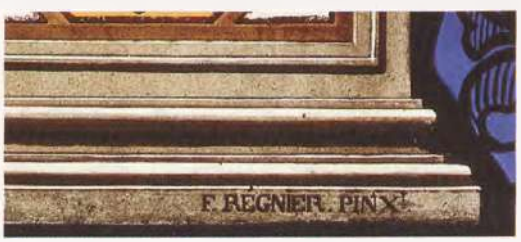
D'une façon générale, on peut affirmer que le financement d'un vitrail est une dépense non négligeable et qu'en présence de plusieurs soumissions déposées par différents peintres verriers la fabrique a toujours retenu celui qui pratiquait les prix les plus avantageux.

Écritures sur verre

Les signataires : artistes et ateliers

Lire les inscriptions d'une verrière apporte des informations multiples sur son auteur, sa date de pose, son commanditaire, son iconographie. Aux yeux des historiens de l'art, les œuvres du XIXe siècle sont souvent qualifiées de « bavardes », affirmation justifiée en Île-de-France, où la plupart des verrières comportent au moins une de ces quatre informations.

L'intérêt de la présence d'une signature assortie ou non d'une date et d'un lieu d'exécution n'est bien sûr plus à démontrer. Leur importance



Ci-contre

Paris, chapelle Saint-Ferdinand.
Signature d'Ingres, en 1842.

À gauche

Marque d'atelier de la Manufacture de Sèvres en 1842.

est capitale pour l'historien de l'art attaché au fonctionnement des ateliers. Les 220 signatures de peintres verriers ou d'ateliers différents relevées sur notre corpus de 3 000 verrières religieuses permettent de compléter *l'Enquête sur les peintres verriers du XIXe siècle* commencée à l'initiative de la cellule vitrail de l'Inventaire général[331]. Cent quinze ateliers ont réalisé des verrières entre 1830 et 1920 ; chiffre sans commune mesure avec celui des verrières signées dont le nombre est bien supérieur, une signature identique apposée sur chaque baie d'un ensemble n'ayant été retenue qu'une seule fois, le but étant ici de repérer la diversité des ateliers. L'emplacement d'une signature et sa raison d'être soulèvent plusieurs questions. Qui signe : l'artiste peintre, le maître verrier ou le directeur de l'entreprise ? La signature est-elle utilisée à des fins commerciales ou est-elle une justification du travail effectué ?

Les signatures, reflets de l'évolution du métier

La présence d'une signature n'a rien d'obligatoire. Son apparition est récente sur les vitraux. La plupart des vitraux du Moyen Âge sont anonymes[332] et les signatures (ou les monogrammes) des artistes de la Renaissance, quand elles existent, sont dissimulées dans un élément décoratif : bordure de vêtement, harnais de cheval ou pilastre ornemental. Leur discrétion et leur utilisation décorative, en les rendant illisibles aux yeux des fidèles, prouvent qu'elles s'adressaient au maître d'œuvre lui permettant d'assurer le commanditaire de la qualité de la réalisation, selon les termes du contrat précédemment établi.

Devenue courante au XIXe siècle, la signature va évoluer au rythme des modifications du métier de peintre verrier et des pratiques d'atelier. Les premières signatures, antérieures à 1850, sont visibles à la basilique de Saint-Denis, à la chapelle Notre-Dame-de-la-Compassion anciennement à Neuilly-sur-Seine et à l'église Saint-Romain de Sèvres.

L'étude minutieuse de la pose des vitraux de la basilique de Saint-Denis tout au long du XIXe siècle a conduit Hervé Cabezas à analyser la répartition du travail entre architectes, peintres et vitriers[333]. De juin 1813 à juillet 1846 règne en maître l'architecte François Debret qui élabore le programme iconographique des verrières, en confie la réalisation à différents peintres sur verre et en supervise la mise en place. De 1825 à 1836, les peintres sur verre J.-A. Paris et Pincebourde (ou Pincebourg), les peintres sur porcelaine Chablin et J. Bonnaire, puis la verrerie de Choisy-le-Roi lui envoient des caisses de verres peints, accompagnées de l'inventaire sommaire de leur contenu. Sous la surveillance de l'architecte, Rhein, le vitrier de la basilique, procède à la mise en plomb des pièces reçues qu'il doit souvent compléter de verres non peints pour assurer le bon ajustement de l'ensemble[334]. Ces pratiques ne permettaient d'apposer en bas de verrière ni la signature des peintres sur verre dont l'œuvre était livrée inachevée, ni celle du vitrier, chargé d'un simple travail de mise en plomb et d'ajustage.

De 1839 à 1844, les principaux panneaux en provenance de Choisy, et ceux des ateliers Billard (1841), Laurent et Cie son successeur (1841-1847), d'Azémar, Bernard, Hachette, Lemaire, Maréchal, Martinet, Thevenot (1841-1844) sont livrés déjà mis en plomb et le travail du vitrier consiste à les retailler, à les réduire ou les compléter à l'aide de verres en sa possession[335]. Quelques-uns, portent, au bas des compositions, des initiales accompagnées du monogramme de F. Debret illisibles à l'œil nu, destinées à la réception des œuvres par le commanditaire[336]. Au mur occidental du bras sud du transept, *La visite de Louis-Philippe* porte uniquement la signature du cartonnier Jean-Baptiste Debret, frère de l'architecte[337], et non celle de la Manufacture de Choisy où elle fut réalisée. Durant cette période, le vitrier se charge encore de l'exécution des éléments décoratifs et de la mise en plomb des armoiries et inscriptions encore livrées « en pièces détachées », ce qui explique les quelques erreurs d'orthographe ou inversions de lettres du texte latin survenues lors du montage.

L'arrivée à Saint-Denis de Viollet-le-Duc, en 1847, modifie peu l'organisation du travail, puisque

À droite

Saint-Denis (Seine-Saint-Denis), basilique.
Signature de Gérente, en 1866.

Ci-contre

Saint-Cloud (Hauts-de-Seine), église Saint-Clodoald.
Signature de Fialeix, en 1866.

le nouveau vitrier, Gaillard, se charge comme son prédécesseur Rhein, des déposes et reposes des panneaux du XIIe siècle restaurés par Henry Gérente. Le changement se produit lorsqu'Alfred Gérente succède à son frère, mort en 1849. Son atelier assure désormais non seulement la découpe, la peinture et la cuisson des verres mais aussi leur mise en plomb, jusqu'à la pose de la verrière « conjuguant les métiers de peintre sur verre et de vitrier »[338], ce que font les peintres verriers de nos jours. Tout naturellement, Gérente appose alors sa signature au bas de ses compositions, d'abord dans le déambulatoire en 1854 et 1857[339], puis sur les grisailles décoratives de la chapelle Saint-Louis en 1866.

Dans le même temps, la Manufacture de Sèvres produit des vitraux dont les cartons à échelle d'exécution sont l'œuvre de peintres de renom. Pour la chapelle Saint-Ferdinand, Ingres exécute de nombreux dessins préparatoires avant de réaliser lui-même, en 1842, les cartons des quatorze fenêtres et des trois roses. Leur transcription sur verre – suivie de près par le maître[340] – est confiée à six peintres de la Manufacture de Sèvres dont les noms sont encore visibles sur six des verrières de la chapelle, à côté de celle d'Ingres[341], lequel tient à préciser l'importance de son rôle en faisant suivre son nom d'« invenit et fecit ». C'est, en Île-de-France, un des premiers exemples de collaboration affichée aux yeux des fidèles. La Manufacture y est de plus expressément nommée, et une marque de l'atelier est même conservée sous les pieds de l'*Archange Raphaël*.

La mention de la Manufacture est rare. À l'église Saint-Romain de Sèvres l'*Ange gardien*, commandé par la reine Amélie, porte la date de 1840 et la signature d'Henri Decaisne sans mention de la Manufacture de Sèvres qui réalisa le vitrail. Le peintre, à l'image des artistes de la Renaissance, a dissimulé son nom dans la bordure d'un vêtement, le rendant illisible à l'œil nu. Il s'agit d'une signature d'authentification, selon le terme emprunté à Hervé Cabezas[342], correspondant, comme à Saint-Denis, à la réception de l'œuvre par le commanditaire et non destinée à être lue une fois la verrière en place. La signature de Decaisne est la plus ancienne signature de ce type repérée sur les verrières du XIXe siècle de la petite couronne. Les éventuelles signatures accompagnant les verrières des saints Louis et Philippe nous renseigneraient peut-être davantage sur les pratiques de la Manufacture, mais elles firent l'objet de restaurations successives qui rendent désormais l'exercice impossible[343].

Leur discrétion rend les signatures d'authentification peu repérables à l'œil nu. Seule une trentaine d'entre elles a été recensée pour la période située entre 1840 et 1920. Certaines font partie intégrante du décor, comme celle que Lobin appose dans un cartouche, dissimulé au centre d'une composition décorative néo-Renaissance à Rueil-Malmaison en 1879. Les plus courantes authentifient l'auteur des médaillons figurés, inscrits dans une grisaille décorative. Cette pratique est souvent utilisée, notamment par Charles Champigneulle à Villejuif en 1898[344], par Charles Lorin en 1909 à Marnes-la-Coquette, où les peintres verriers attestent de la qualité de leur travail et se désolidarisent de la mise en œuvre de la fenêtre, pourtant réalisée dans leur atelier par un exécutant qui reste anonyme. La maison Champigneulle et son prolongement, la Société artistique de peinture sur verre, privilégient les signatures calligraphiées placées au bas des grandes compositions, de type vitrail-tableau, détachées de tout historicisme, comme celle apposée sur les verrières de l'*Éducation de saint Louis* et du *Pèlerinage de Lourdes* à Saint-Pierre-Saint-Paul de Montreuil en 1902. Cette habitude est également celle d'Émile Hirsch qui, à Sceaux, appose son paraphe au bas de chaque fenêtre. Mais un même atelier peut adopter des signatures différentes. En 1900, à l'église d'Antony, Charles Champigneulle inscrit très lisiblement son nom en petites capitales, dans la bordure inférieure du *Jugement dernier*, à côté de celui du donateur. L'emplacement de telles signatures leur confère une double fonction : celle d'authentifier l'œuvre mais aussi d'inciter à la commande. L'objectif commercial est le caractère propre de ce qu'Hervé Cabezas appelle à juste titre des signatures d'exhibition[345]. Ces dernières

À gauche

Rueil-Malmaison (Hauts-de-Seine), église Saint-Pierre-Saint-Paul.
Signature de L. L. Lobin, en 1878.

Ci-contre

Aubervilliers (Seine-Saint-Denis), église Notre-Dame-des-Vertus.
Signature de Charles Champigneulle, 1914.

constituent la grande majorité des signatures, présentes également sur les verrières de type néogothique sur lesquelles ne figure pas de signature d'authentification.

À Sèvres, François Fialeix signe en 1843 et 1846 quatre verrières, qu'il réalise au Mans, où il s'installe en 1840. Il fait suivre son nom de la prestigieuse mention «de Sèvres», afin de se prévaloir d'avoir appartenu à la Manufacture, où il était peintre de bordures[346]. Sa signature, écrite en petites capitales «enlevées» sur fond de grisaille noire, au bas des fenêtres, est une signature d'exhibition. Apposée le plus souvent en ligne le long de la barlotière inférieure ou dans un angle, celle-ci doit être lisible à l'œil nu et rédigée en caractères bien distincts. Généralement complétée de la localisation de l'atelier[347], elle est parfois accompagnée d'une adresse précise[348] qui confirme son rôle commercial. Cette fonction publicitaire est avivée par la concurrence que se font les nombreux ateliers privés créés après 1840. La verrière de la *Vie de saint Jean-Baptiste* peinte par Fialeix en 1843 porte la première signature d'exhibition rencontrée dans la petite couronne.

Lusson est un grand utilisateur de ce type de signature : il place, dans les coins inférieurs des compositions décoratives ou figurées, à gauche la marque de son atelier, et à droite sa localisation et la date de pose. À Chennevières-sur-Marne, sa signature est réduite à deux initiales entrelacées, entourées de la localisation de l'atelier. À Villecresnes en 1860, pour ne pas déparer un encadrement néo-Renaissance, il signe dans un cartouche au bas de la composition. Claudius Lavergne utilise aussi à Boissy-Saint-Léger en 1880 les coins inférieurs d'une verrière pour y placer d'un côté ses initiales entrelacées surmontées d'une croix et de l'autre la date de l'œuvre.

Une signature d'exhibition n'est pas obligatoirement présente sur chaque fenêtre d'un ensemble : celle qu'A. Gérente pose en 1866 à la baie centrale de la chapelle Saint-Louis à Saint-Denis vaut aussi pour les deux grisailles qui l'encadrent ; à Saint-Pierre de Neuilly-sur-Seine, les initiales d'Édouard Didron[349] posées à la première fenêtre des bas-côtés concernent la vitrerie de l'ensemble des collatéraux de la nef. La disparition éventuelle de la verrière signée risque alors de faire sombrer dans l'anonymat un ensemble de plusieurs fenêtres. Le nom d'un prédécesseur prestigieux, garantie de la continuité d'un travail de qualité, peut précéder la signature du repreneur de l'atelier : les verrières de Charenton-le-Pont sont signées en 1917 «Néret, Mégard et Royer successeurs»[350]. Après le décès du peintre verrier renommé Antoine Lusson en 1876, les œuvres posées par son atelier à Saint-Maurice en 1883 portent la mention «Maison Lusson». Ces manifestations d'ordre commercial sont les plus fréquentes mais aussi les plus repérables, puisque destinées à être vues par les fidèles ; elles sont de très loin les plus nombreuses en Île-de-France entre 1830 et 1920.

Les ateliers

De 1830 à 1920, cent quinze ateliers de peintres verriers différents ont réalisé des vitraux pour les départements de la petite couronne. Ce chiffre inclut les signataires mais également ceux identifiés par la recherche historique. Ce nombre regroupe soixante-quinze ateliers parisiens ou ayant une succursale dans la capitale (comme Haussaire de Reims ou Gesta de Toulouse), quinze franciliens, vingt ateliers installés en province et huit autres non précisément localisés à ce jour.

Avant 1850, les premiers sollicités sont les ateliers de peinture sur verre des Manufactures de Choisy-le-Roi et de Sèvres, rapidement relayés par leurs élèves qui s'installent à leur compte.

1830-1850 : le temps des Manufactures

La centaine de vitraux de la basilique de Saint-Denis commandés de 1840 à 1844 par l'architecte François Debret à la Manufacture de Choisy-le-Roi constitue aujourd'hui un des rares témoignages franciliens de la production de cet établissement[351].

Dans le même temps, des commandes de vitraux sont passées par le roi Louis-Philippe à la

À droite

Saint-Denis (Seine-Saint-Denis), chapelle Notre-Dame-de-la-Compassion.
Signature d'E. Hirsch, 1887.

Ci-contre

Villepinte (Seine-Saint-Denis), église Notre-Dame-de-l'Assomption
Signature de E. Lefèvre, vers 1880.

Manufacture de Sèvres pour la chapelle commémorative Saint-Ferdinand, dite chapelle Notre-Dame-de-la-Compassion[352], élevée sur le lieu de l'accident qui, le 13 juillet 1842, coûta la vie à son fils aîné, le duc d'Orléans. Les verrières, consacrées principalement aux saints protecteurs de la famille royale, seront exécutées en 1842-1843 par différents peintres de la Manufacture d'après les cartons d'Ingres. C'est également par des peintres de la Manufacture que furent réalisées trois verrières pour l'église royale Saint-Romain de Sèvres : L'*Ange gardien* signé par Henri Decaisne[353], commandé en 1840 par la reine Amélie[354], les deux saints patrons du roi Louis-Philippe, *Saint Louis* et *Saint Philippe* dont les cartons sont l'œuvre du peintre Achille Devéria, posés l'un en 1839 l'autre en 1847, vitraux qui connurent plusieurs restaurations mais dont la réalisation originelle est bien documentée[355].

Après 1840, les peintres verriers formés dans ces manufactures, comme Gsell, Gérente ou Fialeix, commencent à ouvrir leurs propres ateliers et à être en mesure de répondre aux commandes des particuliers.

François Fialeix, ancien élève de Sèvres[356], réalise dans sa manufacture du Mans, pour l'église de Sèvres, deux verrières narratives illustrant l'une la vie de saint Jean-Baptiste (1843), l'autre celle de la Vierge (1846), ainsi que la rose à décor végétal de la façade occidentale (1846) et deux verrières consacrées à l'Eucharistie placées dans le collatéral nord. L'église de Sèvres est aujourd'hui la seule dans l'actuel département des Hauts-de-Seine à conserver des verrières figurées du XIXe siècle antérieures à 1850.

1850-1860 : les années Lusson

L'arrêt de l'activité des ateliers de peinture sur verre des Manufactures de Choisy-le-Roi (en 1848) et de Sèvres (en 1854) permet aux ateliers des peintres verriers parisiens d'honorer désormais l'essentiel des commandes.

L'atelier d'Antoine Lusson, auprès duquel travaillent E. Bourdon et E. Lefèvre, semble monopoliser l'essentiel des commandes. Autour de 1860, il signe des verrières figurées ou décoratives dans les églises Saint-Saturnin de Champigny-sur-Marne en 1855, Saint-Nicolas de Saint-Maur-des-Fossés en 1855-1861, Saint-Pierre de Charenton-le-Pont en 1860, chantier qu'il poursuit en 1862 et 1864, Saint-Pierre de Chennevières-sur-Marne, Rosny-sous-Bois, Joinville-le-Pont et Villecresnes en 1859-1860, enfin Saint-Christophe de Créteil en 1860,

Localisation des verrières d'église conservées, posées dans la décennie 1850-1860.

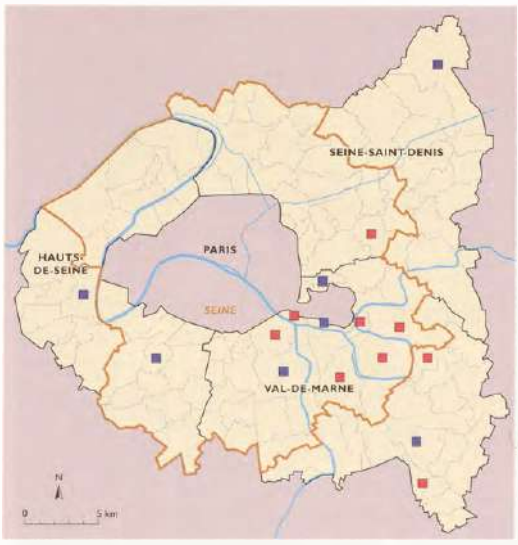
— *Limite de l'ancien département de la Seine*
— *Limite des nouveaux départements*
■ *Verrières antérieures à 1860*

église dans laquelle il travaille à nouveau trois ans plus tard.

Antoine Lusson père était chargé de l'entretien de la vitrerie de la cathédrale du Mans. Son fils Antoine-Christophe s'installe à son compte au Mans dès 1834 et commence par déposer les panneaux de vitraux de la cathédrale menaçant ruine. À partir de 1840, il reçoit ses premières commandes de l'abbé Tournesac, érudit archéologue, architecte et prêtre de Notre-Dame-de-la-Couture au Mans. En 1842, il installe son atelier de peinture sur verre, près du Mans, à Sainte-Croix, rue Herpell, où il travaille en étroite collaboration avec le dessinateur Henry Gérente. C'est d'après ses cartons qu'il réalise la *Vie de la Vierge* qui est à l'origine de son succès. Exposée à Paris en 1844 au Salon des produits de l'Industrie, cette verrière à médaillons historiés de style néogothique, peinte par Édouard Bourdon, fit l'admiration des milieux archéologiques parisiens, dans lesquels Lusson fut introduit par Tournesac, correspondant du Comité des arts et monuments. Elle suscita les éloges de Didron qui en publia le carton dans les *Annales archéologiques*[357], reproduction qui assura la prospérité de cette verrière, dont on trouve plusieurs répliques, notamment en 1854, par Alfred Gérente à Boissy-Saint-Léger[358]. Ce succès marque le début de la carrière parisienne de Lusson qui ouvre en 1851 un atelier 17, rue de Laval (rebaptisée rue Victor-Massé depuis 1887), près de la rue des Martyrs, dans le IXe arrondissement.

Le talent incontestable de Lusson et sa profession de foi en faveur du vitrail archéologique, publiée par *les Annales*, lui valurent de nombreuses commandes : « la peinture sur verre doit, à notre époque de renaissance du vitrail chrétien, imiter le

style des beaux vitraux de nos cathédrales »[359]. Le Comité des arts et monuments, dont le bulletin est l'écho des délibérations de ses membres, vante les mérites des vitraux médiévaux et loue sans restriction des artistes comme Gérente et Lusson qui « excellent dans l'art du vitrail archéologique »[360]. En 1846, en réalisant trois verrières pour Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris d'après les cartons de Viollet-le-Duc, Lusson s'écarte momentanément du style néo-gothique et met son talent au service du pastiche du XVe siècle afin d'accorder le style des verrières au monument qui les reçoit. Sa célébrité est encore accrue par sa participation à la restauration de la Sainte-Chapelle (1849-1855) qu'il mentionnera désormais dans ses publicités[361]. Il obtient ce chantier à la suite du décès prématuré en 1849 d'Henry Gérente, lauréat du concours ouvert pour la restauration de l'édifice, où lui-même était arrivé second. Il serait intéressant de retrouver les prix qu'il pratiquait et de les comparer à ceux d'artistes moins renommés. Son entente avec l'architecte



Localisation des verrières réalisées par l'atelier d'Antoine Lusson.

— Limite de l'ancien département de la Seine
— Limite des nouveaux départements
■ *Verrières avant 1860*
■ *Verrières après 1860*

Claude Naissant, responsable en 1860 des chantiers des églises de Vincennes, Joinville-le-Pont et Charenton-le-Pont, est une des raisons de ses nombreuses commandes et favorisa la prospérité de son atelier parisien. On peut lui attribuer une centaine de grisailles décoratives aujourd'hui conservées en Île-de-France, ce qui représente à peu près le double de sa production en verrières figurées, régionalement conservées[362]. De 1855 à 1870, Lusson travaille dans treize paroisses de la petite couronne parmi lesquelles quatre ensembles se détachent et témoignent de son talent éclectique d'archéologue : celui de Champigny-sur-Marne dont les larges bordures à enroulements végétaux évoquent le XIIIe siècle, celui de Chennevières-sur-Marne directement inspiré du XIIIe siècle, tandis que les personnages de Villecresnes et les compositions de Tremblay-en-France rappellent l'art de la Renaissance.

Après la guerre de 1870, Lusson s'efface devant une nouvelle génération de peintres verriers prônant la création au détriment du vitrail historiciste. Après sa mort en 1876, son atelier est encore sollicité pour des chantiers secondaires comme la pose de grisailles à Châtillon en 1872 et à Saint-Maurice en 1883 en complément d'un chantier commencé en 1861.

L'activité de Lusson ne s'est pas limitée pas aux verrières d'Île-de-France ; à ce jour, sa signature a été repérée dans de très nombreuses églises réparties sur dix-sept régions[363].

Le reste de la production francilienne de cette décennie se partage entre huit ateliers dont deux restent encore aujourd'hui anonymes. Certains ne réalisent qu'un seul ensemble dans la petite

Saint-Maurice (Val-de-Marne), église Saint-Maurice.
Vierge à l'Enfant, par Antoine Lusson, 1864.

À gauche

Limeil-Brevannes (Val-de-Marne), église Saint-Martin. *Saint Martin, par Maréchal de Metz, vers 1860-1870.*

Ci-contre

Localisation des verrières réalisées par l'atelier Lorin et par l'atelier Tournel.

— *Limite de l'ancien département de la Seine*
— *Limite des nouveaux départements*
■ *Verrières réalisées par l'atelier Lorin*
■ *Verrières réalisées par l'atelier Tournel*

couronne, le Parisien P. Marquis en 1855 en l'église Saint-Saturnin de Nogent-sur-Marne, le Saint-Quentinois Auguste de Martel en 1858 à Saint-Germain-d'Auxerre de Pantin[364]. Aux côtés des Parisiens renommés comme Alfred Gérente, actif à Boissy-Saint-Léger en 1854, et Ména à Chennevières-sur-Marne, il est fait de nouveau appel à Fialeix, en 1860 à Saint-Médard de Clichy. Les archives et l'analyse stylistique permettent d'attribuer au Messin Maréchal un vitrail à Saint-Martin de Limeil-Brevannes, et un autre à Saint-François-de-Sales de Saint-Maur-des-Fossés mais elles n'ont pas dévoilé la personnalité du peintre verrier de Saint-Christophe de Coubron (1854-1857), ni celui du *Bon Pasteur* à Mandres-les-Roses.

Les Parisiens et les premiers ateliers extérieurs

Aux côtés de Lusson et Gsell, encore très actifs, apparaissent à partir de 1860 les signatures des Parisiens Bruin (à Bagneux), Achille et Eugène Oudinot (à Saint-Cloud) et ceux de grands ateliers extérieurs à la région, Lorin de Chartres (Eure-et-Loir) et Bazin du Mesnil-Saint-Firmin (Oise) à Aulnay-sous-Bois, Durieux de Reims (Marne) à Neuilly-sur-Marne, Lévêque de Beauvais (Oise) à Saint-Jean-Baptiste de Neuilly-sur-Seine. Il eut été étonnant de ne pas rencontrer en Île-de-France la signature d'un atelier aussi productif que celui de Nicolas Lorin présent alors dans près de 30 départements. Chronologiquement, Lévêque et Durieux sont les premiers ateliers extérieurs à la région, non formés à Sèvres, sollicités en Île-de-France. Si des œuvres de Lévêque ont été recensées à ce jour dans près de 20 départements, celles de Durieux, moins nombreuses, sont principalement localisées à proximité de Reims[365]. Trois ateliers parisiens de moindre importance n'interviennent que durant cette décennie et principalement en proche banlieue : Chauvet (à Arcueil), Avenet (à Saint-Mandé) et Potet (à Aubervilliers).

Après la guerre de 1870, les peintres verriers les plus demandés sont essentiellement parisiens, ce qui s'explique par la présence du tiers des ateliers dans la capitale ou dans la proche banlieue[366]. On rencontre ainsi les signatures d'ateliers très sollicités à l'époque dans la France entière : Charles Champigneulle (1853-1905)[367] à Antony et à Saint-Mandé, Émile Hirsch (1832-1904)[368], à Boulogne-Billancourt, à Notre-Dame-de-la-Compassion de

Localisation des verrières réalisées par l'atelier Champigneulle et par la Société artistique de peinture sur verre (1900 à 1906).

— Limite de l'ancien département de la Seine
— Limite des nouveaux départements
■ Verrières réalisées par l'atelier Champigneulle
■ Verrières réalisées par la Société artistique de peinture sur verre

Saint-Denis et à Sceaux, Claudius Lavergne (1814-1887) à Boissy-Saint-Léger et à Valenton, et Léon Daumont-Tournel à Vitry-sur-Seine. Les commanditaires de la petite couronne font également appel à d'autres artistes parisiens, de moindre importance, dont des œuvres ont été recensées dans une dizaine de départements extérieurs à la région : Lefèvre (à Villepinte), Bourgeois (à Vanves)[369] Pizzigalli (à Saint-Médard d'Épinay-sur-Seine), Ména (à Vitry-sur-Seine) et Chabin (à Clichy et Bondy). Deux grands ateliers de province leur apportent leur concours : Lobin de Tours (à Rueil-Malmaison)[370], et le Picard Latteux-Bazin (à Asnières, Saint-Maur-des-Fossés et Garches).

Après la guerre de 1870, des peintres verriers s'installent dans les communes de la proche banlieue mais ils n'interviennent dans leur propre commune qu'après 1880 : Trézel et Brière à Levallois-Perret, Huet à Malakoff, Terpent à Bois-Colombes, Janin[371] à Asnières. Plusieurs d'entre eux élargissent ensuite leur clientèle aux communes avoisinantes mais leur production se limite à la région Île-de-France. À l'exception de la maison Brière, toujours en activité, ces ateliers péricliteront peu avant 1914. Les annuaires commerciaux recensent par ailleurs des peintres verriers installés en proche banlieue auxquels aucune œuvre n'a pu être attribuée, tel Gustave Magniadas à Bois-Colombes, Lecat et Lorie à Vincennes ou S. Lemoine au Kremlin-Bicêtre[372].

En France, depuis 1878, le nombre des ateliers de peinture sur verre en activité est allé en diminuant, passant de 215 en 1878 à 208 vers 1890, pour n'être plus que 184 en 1901 et 138 à la veille de la Première Guerre mondiale[373]. Il faut sans doute considérer le rachat d'ateliers modestes ou en déclin par les plus actifs comme une des causes probables de la première baisse, estimée à près de 15 % en vingt ans. La diminution relative de la commande publique en matière d'édifices cultuels, due à la politique laïque gouvernementale, ne saurait par contre être retenue, car dans les années 1880 celle-ci fut largement compensée par la commande privée[374]. La seconde baisse, qui affecte les quinze premières années du XXe siècle, est plus importante et atteint 28 %. La loi de Séparation des Églises et de l'État, souvent perçue comme principale cause de la diminution des vitraux d'églises, a sans doute contribué à dégrader une situation déjà bien défaillante.

Cette diminution affecte aussi Paris et l'Île-de-France où l'on ne compte plus que soixante ateliers en 1900 (contre soixante et onze en 1878) et une quarantaine dix ans plus tard.

Une dizaine d'ateliers, essentiellement parisiens mais dont certains ont acquis une renommée nationale, se partagent les principales commandes du début du siècle, parmi lesquels : Émile Hirsch (à Sceaux)[375], Félix Gaudin (au séminaire d'Issy-les-Moulineaux)[376], Daumont-Tournel (à Joinville-le-Pont et Issy-les-Moulineaux), Édouard Didron (à Neuilly-sur-Seine)[377], Georges Néret (à Charenton-le-Pont), Henri Carot (à Suresnes)[378]. Enfin, quelques artistes moins connus signent leur participation au décor d'un ou deux édifices : Gabriel Léglise (à Nogent-sur-Marne), Hermann et Mette (à Clichy et Courbevoie en 1910-1911), Houzé et Marius Tamoni (à Neuilly-sur-Seine), L. Terrien (à Saint-Ouen en 1912) [379].

Multiplicité d'ateliers sur un même chantier

Comme partout en France, la vitrerie d'une église francilienne peut faire l'objet d'une seule campagne de pose si l'édifice est de dimension modeste ou si le financement le permet, mais elle est souvent composée d'œuvres juxtaposées au gré des donations. Quelques grands ateliers comme Latteux-Bazin à Garches, Champigneulle à Villemomble et à Aubervilliers, Lorin à Marnes-la-Coquette, Lusson à Villecresnes et à Champigny-sur-Marne réalisent toute la vitrerie de l'édifice, ce qui lui confère une grande homogénéité stylistique et iconographique. Pour des questions de temps, de financement, il est parfois fait appel à deux ateliers, l'un réalisant les verrières figuratives, l'autre les verrières ornementales. C'est le parti adopté à Joinville-le-Pont, où des grisailles décoratives sont posées aux fenêtres hautes par Lusson

dès l'achèvement de l'édifice (1860), alors que les verrières basses recevront des vitraux-tableaux de Tournel trente ans plus tard, ces deux ensembles très distincts s'harmonisant parfaitement. Il est d'ailleurs fréquent que plusieurs ateliers travaillent en même temps ou se succèdent sur un même chantier, parfois sans raison apparente. Pour J.-C. Lasserre, « la prolifération des donateurs explique au sein d'un même édifice la juxtaposition d'œuvres installées au coup par coup, au gré des financements, des dévotions particulières, des exigences des donateurs. Elle justifie également la mise en place côte à côte d'œuvres issues d'ateliers différents mais contemporains ou au contraire les interventions d'un même atelier étalées sur plusieurs années »[380]. En réalité, sauf exception notamment d'ordre familial[381], le donateur ne choisit apparemment pas l'auteur de l'œuvre qu'il finance. Il revient à l'architecte ou au conseil de fabrique de choisir le ou les peintres verriers. Les reprises successives d'un même chantier, interrompu faute de moyens, peuvent entraîner des disparités stylistiques ou picturales liées au talent et à la personnalité des différents artistes.

L'église Notre-Dame-de-Bon-Secours à Bois-Colombes offre un bon exemple de la multiplicité des peintres verriers travaillant à un même édifice. Construite vers 1870, la chapelle reçoit deux ans plus tard une *Vierge à l'Enfant* et un *Saint Jean-Baptiste* de L. Daumont-Tournel[382], placés au chevet. Pour une raison inconnue, Henri Chabin est chargé en 1875 de réaliser la verrière de *Saint Pierre* sur le modèle du prédicateur précédemment posé. L'érection de l'édifice en chapelle de secours en 1885 puis en église paroissiale le 9 juillet 1897 n'entraîne aucune modification du décor, mais son agrandissement en 1900 nécessite la pose de nouvelles verrières commandées à la Société artistique de peinture sur verre et au peintre verrier local D. Terpent. L'iconographie, d'une grande homogénéité, est consacrée principalement aux *Apparitions de la Vierge*. Seules des différences minimes entre les deux productions sont décelables au niveau des encadrements. En 1905, la maison Lobin de Tours complète le cycle marial par une *Remise du rosaire à saint Dominique,* conçue selon le même schéma. Enfin, en 1924, un sixième atelier, le Parisien Prost-Lannes[383], réalise les verrières orientales des bas-côtés. Les grisailles décoratives de la nef ne sont ni datées ni attribuées. La raison de cette multiplicité d'ateliers n'est pas connue et l'ensemble présente une unité stylistique et iconographique qui ne saurait mériter l'appellation de « choquante bigarrure » pour reprendre le qualificatif de Lasteyrie à l'égard du décor vitré hétérogène de la basilique Sainte-Clotilde[384].

Peintre verriers et cartonniers

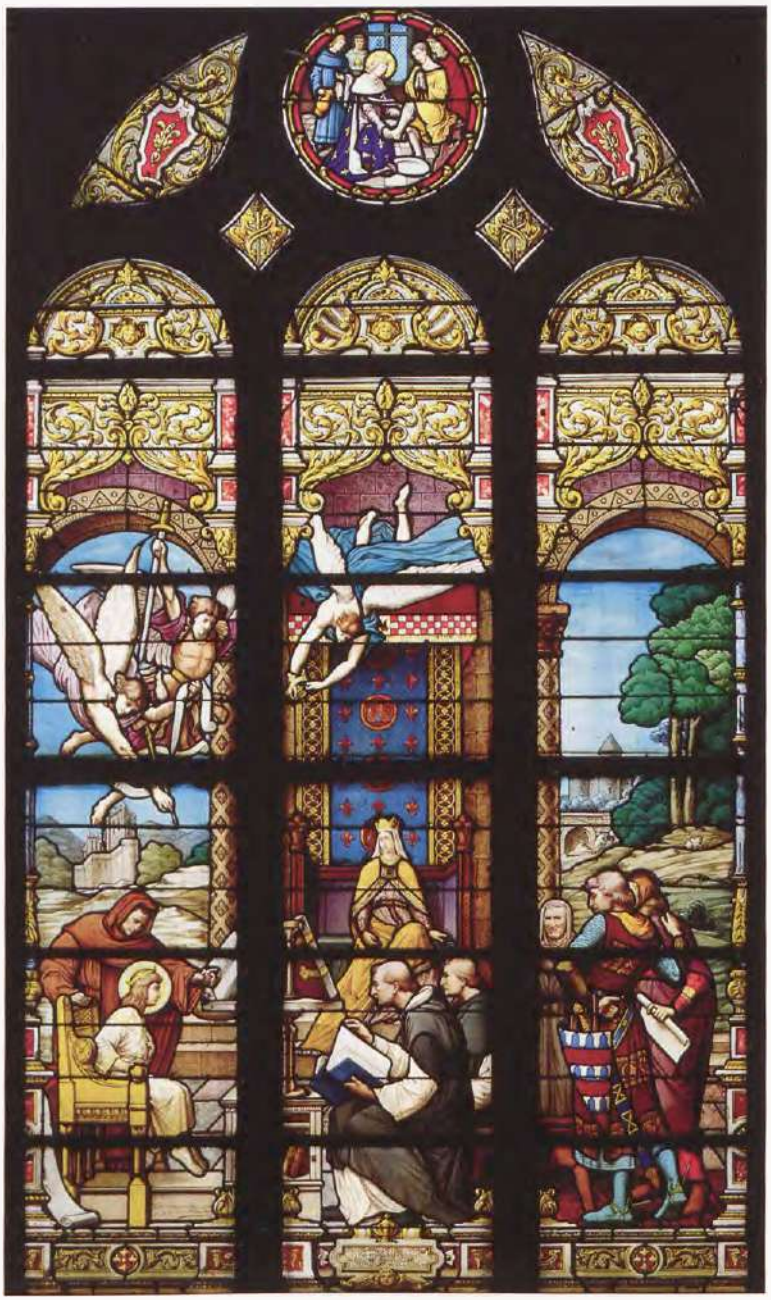
Comme les tapissiers, les peintres verriers travaillent souvent d'après une œuvre qui leur est fournie par un artiste auquel est donné le nom générique de cartonnier, en raison de la réalisation du carton à échelle d'exécution qui lui est parfois confiée. Cette collaboration n'est pas nouvelle : déjà au XVe siècle des peintres de renom fournissaient des « petits patrons » et certains même des cartons à grandeur d'exécution aux tapissiers comme aux peintres verriers. La part du peintre dépendait alors semble-t-il des exigences du commanditaire. Des historiens de l'art consacrèrent en 1998 des journées d'étude à la fragile frontière existant aux XVe et XVIe siècles entre ces deux domaines de compétences que sont la peinture et le vitrail. Leurs réflexions[385] montrèrent qu'à côté d'artistes de génie, comme Enguerrand Quarton et Fouquet au XVe siècle, Valentin Bousch et Arnoult de Nimègue au siècle suivant, qui semblent avoir cumulé les activités de peintres et de peintres verriers, bon nombre de maîtres verriers firent exécuter les dessins préparatoires par des peintres dont le nom est resté dans l'ombre. Les rares marchés retrouvés, passés entre commanditaire et peintre verrier, prouvent que ce dernier est alors considéré comme l'unique auteur de l'œuvre.

Aux 115 signatures de peintres verriers différents, recensées entre 1830 et 1920 dans la petite couronne, s'ajoute une cinquantaine de noms de cartonniers. Dès le milieu du XIXe siècle, les plus grands ateliers, submergés de commandes, font appel à des peintres extérieurs pour réaliser des cartons à échelle d'exécution. En 1840, Ingres, Devéria ou Decaisne signent leurs cartons et apposent même leur nom sur les vitraux réalisés par la Manufacture de Sèvres ; Gsell signe les cartons des verrières de Notre-Dame de Bonsecours près de Rouen, exécutées à Choisy-le-Roi. La présentation de ces derniers au grand public à l'Exposition de l'Industrie en 1844 officialise en quelque sorte le travail de cartonnier[386]. La très grande quantité de dessins et de cartons signés Gsell, conservés au musée Carnavalet à Paris, a permis d'identifier certains de ses vitraux dont la signature a aujourd'hui disparu[387].

Comme par le passé, le carton est indispensable à la fabrication d'une verrière et sa réalisation à échelle d'exécution est pratiquée dans les

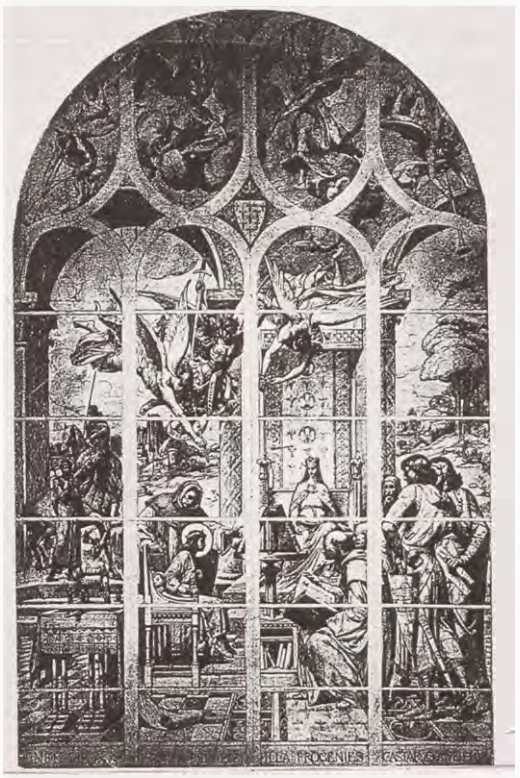
Page ce droite, à droite

Carton de l'Éducation de saint Louis, par Lionel Royer. *Carton présenté à l'Exposition universelle de 1889, utilisé par Louis-Charles-Marie Champigneulle pour une verrière de l'église Saint-Eustache à Paris. Reproduit dans Victor Champier,* Les industries d'art à l'Exposition universelle de 1889, *Paris, Union centrale des Arts décoratifs, 1889.*



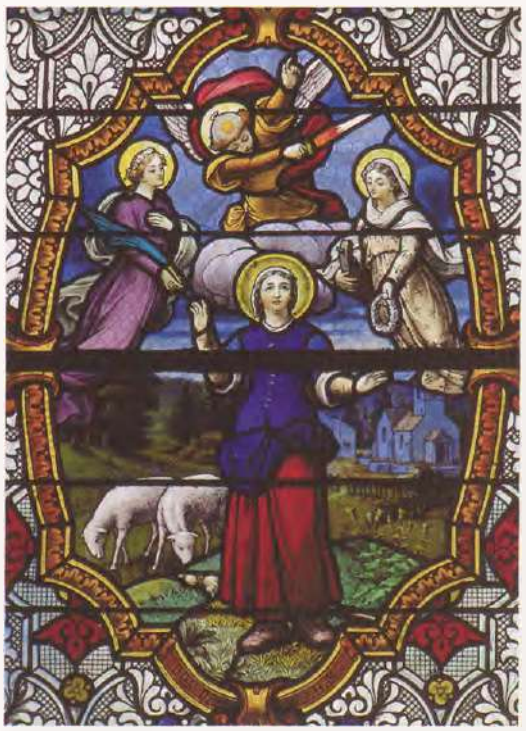
Montreuil (Seine-Saint-Denis), église Saint-Pierre-Saint-Paul. *Éducation de saint Louis verrière réalisée en 1902, par la Société artistique de peinture sur verre, d'après le carton de Lionel Royer.*

ateliers qui se veulent les continuateurs des artistes médiévaux. La collaboration entre François Fialeix et le professeur de dessin R. Chatel pour réaliser la *Vie de la Vierge* posée en 1846 à Saint-Romain de Sèvres est attestée, sans précision, par la présence de leurs deux noms au bas de la verrière. Mais le cartonnier n'est pas toujours nommé. Alfred Gérente signe en 1854 une *Vie de la Vierge* en l'église de Boissy-Saint-Léger sans mentionner le nom de son frère Henry, mort en 1849, auteur des cartons utilisés ici pour la quatrième fois[388].



Ne bénéficiant pas d'un statut, les cartonniers occasionnels sont payés pour le dessin ou le carton fourni. En l'absence de contrat d'exclusivité, un même cartonnier loue ses services à différents ateliers comme le montre l'activité du peintre Lionel Royer. En 1880, il collabore avec la maison Daumont-Tournel pour laquelle il dessine et signe la *Vie de saint Germain* posée à Fontenay-sous-Bois, en 1889, il signe ensuite le carton d'une *Éducation de Saint Louis* présentée à l'Exposition universelle destinée à l'atelier Champigneulle[389], et en 1900 il réalise les cartons des seize verrières de la *Vie de Saint Louis* signées uniquement par l'atelier Latteux-Bazin en l'église de Garches.

La présence de la signature du cartonnier semble liée à la place de celui-ci au sein de l'atelier : une collaboration occasionnelle, comme celle de Royer et Tournel à Fontenay-sous-Bois ou d'importance locale comme celle d'Alexandre Grellet[390] et Latteux-Bazin à Saint-Nicolas de Saint-Maur-des-Fossés (ville où demeure le cartonnier) entraîne la pose d'une double signature. Lorsque les deux noms se côtoient, chacun peut être suivi d'une mention latine expliquant le partage des tâches. Les termes les plus récurrents différenciant le cartonnier étant « delineavit, invenit » souvent écrit en abrégé comme à l'église du



Ci-contre

Marnes-la-Coquette (Hauts-de-Seine), église Sainte-Eugénie. *Jeanne d'Arc écoutant ses voix, par Charles Lorin, 1909.*

À gauche

Cartons de Charles Lorin, initialement prévus pour une verrière à deux lancettes dont les figures ont été rassemblées dans le médaillon de l'église Sainte-Eugénie de Marnes-la-Coquette. Photographies sur verre, archives Lorin, atelier Hermet-Juteau, Chartres.

Cœur-Immaculé-de-Marie à Suresnes où neuf verrières sont signées : « H. Bremond del /H. Carot exc »[391]. Les verrières de Daumont-Tournel à Fontenay-sous-Bois, en 1880, gardent une triple signature explicite : « L. D. Tournel peintre verrier à Paris/Lionel Royer del (inea) vit 1880/G. Jagot pinxit 1880/ ». Le nom de l'atelier réalisateur voisine ici avec ceux du cartonnier et du peintre, pourtant les trois signatures sont peu lisibles à l'œil nu en raison de la hauteur des fenêtres. À Joinville-le-Pont, en 1891, plusieurs verrières des bas-côtés ne portent que la signature de Tournel, alors que d'autres indiquent la participation du peintre J. Lapierre. En 1910, Charles Champigneulle sollicite différents cartonniers qui signent leurs compositions : Henri-Marcel Magne à Aubervilliers, Weingand à Courbevoie[392] et plus tard Marc Choisnard à Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Ouen (1934). Cartonnier et peintre verrier appartenant à une même famille d'artistes signent ensemble leur œuvre commune : Eugène Oudinot réalise en 1866 les verrières du chœur de l'église de Saint-Cloud d'après les cartons de son frère Achille[393] ; en 1910, Charles Lorin demande à son beau-frère Louis Piébourg le carton d'un vitrail d'Asnières-sur-Seine ; Claudius Lavergne exécute dix ans plus tard d'après les cartons de son frère André deux verrières à Saint-André de Montreuil qu'ils signent aussi ensemble.

Comme bien souvent en France, la collaboration d'un cartonnier « attitré », considéré comme salarié de l'entreprise n'apparaît pas : L. Royer s'efface devant l'atelier Latteux-Bazin à Garches, C.-A. Crauck devant celui de Lorin à Saint-Ouen, avant d'en reprendre la direction artistique.

L'entreprise picarde Latteux-Bazin utilise simultanément jusqu'à trente cartonniers différents de 1850 à 1905, uniquement pour le vitrail religieux, sur la liste desquels figurent E. Vimont et L. Royer, cartonniers des verrières de l'église de Garches (1887-1900), sur lesquelles n'apparaît que la signature de l'atelier. Les cartons de ces peintres, attachés à l'entreprise, conservés dans le fond d'atelier[394], ne concernent que la partie figurée, les éléments décoratifs de l'amortissement des lancettes et les inscriptions du soubassement étant dus à l'invention des verriers. De même, seuls les oculi figurés des roses sont dessinés par le cartonnier, les lobes décoratifs reprenant des modèles issus de catalogues ornementaux dont disposent les principaux ateliers.

Une cinquantaine d'ensembles de verrières de la petite couronne antérieure à 1920 est le fruit d'une collaboration attestée soit par la présence de doubles signatures soit par la recherche historique[395]. Souvent la répartition des tâches entre les collaborateurs reste imprécise. Dès 1855, Antoine Lusson travaille et signe avec E. Bourdon

à Champigny-sur-Marne et à Créteil, et avec Lefèvre à Saint-Maur-des-Fossés, mais on ne connaît pas la nature de leur collaboration. C'est par la recherche historique qu'a pu être déterminée la nature des relations entre Vimont, Royer et Latteux-Bazin à Garches, Milesi, Tardieu et Gaudin au séminaire d'Issy-les-Moulineaux[396], entre Pinta et Labouret à Neuilly-sur-Seine, enfin Crauck et Lorin à Saint-Ouen.

Les sources graphiques

L'étude d'un aussi vaste corpus de verrières du XIXe siècle permet de compléter une réflexion sur les modèles et sources graphiques, déjà esquissée depuis une douzaine d'années[397].

Les modèles employés – reproduits plus au moins fidèlement, souvent partiellement – sont d'une grande diversité, mais quelle que soit sa célébrité, l'auteur du modèle est rarement indiqué. Les peintres verriers du XIXe siècle sont en cela fidèles à leurs prédécesseurs de la Renaissance qui ne mentionnaient pas, par exemple, le nom de Dürer, sur les nombreuses verrières inspirées de ses gravures. Aussi les quelques emprunts repérés ne sont-ils pas exhaustifs ; ceux exposés ici sont en réalité le reflet francilien d'une pratique courante dans la France entière et dont on pourra davantage apprécier l'ampleur à l'échelon national après l'achèvement d'autres inventaires régionaux ou départementaux.

Si les peintres verriers puisent dans les œuvres qu'ils restaurent, ou dans les lithographies publiées, des modèles de complément[398] ou des schémas de composition pour leurs vitraux historicistes, le vitrail-tableau naît lui aussi souvent de la transposition d'une œuvre peinte diffusée par la gravure. Quand il s'agit d'emprunts faits aux peintres des siècles passés, la priorité est aux artistes de la Renaissance, source d'inspiration particulièrement appréciée en Île-de-France pour orner les chapelles funéraires[399] et plus rarement les églises. Dans les cimetières, les peintres verriers se sont inspirés de Schongauer et Dürer (à Neuilly-sur-Seine), de Michel-Ange (*Sainte Famille* à Charenton-le-Pont) et de Raphaël dont les *Vierge à la Chaise* sont de loin les plus nombreuses. Dans les églises, les *Vertus théologales* peintes par Ingres à la chapelle Saint-Ferdinand sont une des rares transpositions des figures de Raphaël[400] ; curieusement ni *Sainte Cécile* (conservée en Italie, à Bologne) ni *Saint Michel terrassant le dragon* (musée du Louvre) célèbres tableaux du maître diffusés par la gravure et souvent copiés par les peintres verriers dans d'autres régions[401], ne semblent avoir été l'objet d'une attention particulière en banlieue parisienne.

Quelques emprunts sont également faits aux artistes du XVIIe siècle : la *Remise des clefs à Saint Pierre* de Guido Reni est devenu un vitrail-tableau en l'église du Perreux-sur-Marne[402], plusieurs *Immaculée Conception* parfois rebaptisées *Assomption* sont inspirées plus ou moins fidèlement du célèbre tableau de Murillo[403], une des œuvres les plus copiées en peinture comme en vitrail. Les peintres verriers franciliens semblent avoir emprunté aux peintres du XVIIe siècle, notamment à Charles Le Brun, la double image de *Sainte Geneviève* à la fois bergère et protectrice de Paris[404].

Mais les modèles les plus utilisés sont issus de la peinture du XIXe siècle. Vers 1900, la peinture d'histoire des décennies antérieures est de loin la plus copiée lorsqu'il s'agit de transcrire en vitrail une dévotion nationale comme le culte rendu à saint Louis. L'effigie du roi portant la Couronne d'épines, dont le schéma est fixé par Ingres pour une verrière de la chapelle Saint-Ferdinand[405], se retrouve dans plusieurs églises franciliennes. Aux verrières de Villemomble[406], la copie de tableaux célèbres, comme la *Bataille de Taillebourg* de Delacroix, voisine avec des scènes issues de tableaux de maîtres moins connus illustrant les vertus de saint Louis, la *Charité du roi* de D.-F. Laugée (1823-1896) ou *le roi enterrant ses soldats* de Matout. Les grands décors parisiens d'Alexandre Cabanel (1823-1889) et de Luc-Olivier Merson (1846-1920) sont aussi une source privilégiée de l'iconographie du roi[407].

Autre figure nationale, *Jeanne d'Arc*, dont la verrière peinte vers 1910 à Levallois-Perret par E. Brière est une transposition du tableau d'Ingres (musée du Louvre), alors que *La sainte écoutant ses voix*, réalisée en 1914 par C. Champigneulle à Aubervilliers est la reproduction de la peinture de Lenepveu au Panthéon[408]. D'autres peintures commandées pour le Panthéon serviront de modèles aux peintres verriers franciliens : le *Baptême de Clovis* de Paul-Joseph Blanc inspire une verrière à l'église Saint-Remi de Maisons-Alfort et la *Rencontre de Sainte Geneviève et de saint Germain*, peinte par Puvis de Chavannes, est assez fidèlement reproduite à Courbevoie en 1910 par Hermann et Mette, qui sont les seuls à citer leurs sources, sur la verrière.

Parmi les œuvres de la peinture religieuse du XIXe siècle traduites en vitrail, l'*Assomption* de Prud'hon fut le premier tableau reproduit en vitrail par la Manufacture de Sèvres[409], et repris par

Chabin à l'église Saint-Etienne d'Issy-les-Moulineaux en 1891.

Un autre tableau apprécié et reproduit dans la France entière[410], *Saint Augustin et Sainte Monique*[411], présenté par Ary Scheffer au salon de 1846, et célébré par la critique comme la meilleure expression de l'extase religieuse, a été repéré au moins deux fois en proche banlieue, d'abord à Saint-Cloud, puis à Nogent-sur-Marne en 1915.

En revanche, il est étonnant de ne pas rencontrer dans la petite couronne davantage de reproductions ingresques récurrentes dans d'autres régions : la non-représentation du *Martyre de saint Symphorien*, par exemple, source graphique de nombreuses verrières à travers toute la France[412], révèle l'absence d'un culte francilien envers ce saint bourguignon auquel aucune église n'est alors dédiée dans la petite couronne.

Enfin, des similitudes de composition permettent de constater que des images de piété ou des gravures, dont l'original reste encore inconnu, sont aussi vraisemblablement une des sources iconographiques des peintres verriers. Plus de vingt ans séparent trois compositions franciliennes de *Jésus chez Marthe et Marie*, issues d'une même source non retrouvée : à Saint-Pierre-Saint-Paul de Montreuil (par la Société artistique de peinture sur verre, 1902), à Nogent-sur-Marne (par G. Léglise d'après un carton d'E. Weingand, 1915), à Saint-François-de-Sales de Saint-Maur-des-Fossés (par A. Dupleix, 1926). La mise en scène des personnages est identique ; seules existent des différences infimes au niveau du mobilier, de la forme d'un pichet, de la présence ou non d'auréoles ou d'un animal endormi. Mais ornementation et bordures varient en fonction du programme formel de chaque église. À noter que Nogent-sur-Marne et Saint-Maur-des-Fossés offrent une composition inversée de la verrière montreuilloise.

D'autres modèles circulent dans la France entière et se retrouvent ainsi d'une région à l'autre : la *Sainte Famille* posée vers 1902 par la Société artistique de peinture sur verre à Saint-Pierre-Saint-Paul de Montreuil reprend une composition, dont l'original n'est pas connu, utilisée par plusieurs ateliers dans différentes régions de France de 1880 à 1933[413] ; le même modèle a été inversé pour la verrière du Perreux-sur-Marne.

La diversité des sources utilisées par les peintres verriers n'empêche pas les cartonniers de proposer des créations originales qui à leur tour serviront de modèles et permettront parfois la réalisation de plusieurs verrières échelonnées dans le temps.

Ci dessus

Nogent-sur-Marne (Val-de-Marne), église Saint-Saturnin.
Jésus chez Marthe et Marie, par E. Weingand et Gabriel Léglise, 1915.

Ci-contre

Saint-Maur-des-Fossés (Val-de-Marne), église Saint-François-de-Sales.
Jésus chez Marthe et Marie, par A. Dupleix, 1926.

Propriété et vie d'un carton

La Manufacture de Sèvres a conservé et parfois réutilisé les cartons exécutés par des peintres de renom. Quatre des cartons d'Ingres destinés à la chapelle Notre-Dame-de-la-Compassion en 1842-43 seront repris pour la chapelle royale de Dreux[414]. En revanche, en l'absence des archives de la Manufacture de Choisy-le-Roi, détruites par un incendie, et devant la rareté des œuvres conservées à l'exception des verrières dionysiennes, on ne sait rien du réemploi éventuel des cartons réalisés par les peintres de cette Manufacture.

L'usage veut, semble-t-il, que le peintre verrier garde le carton à échelle d'exécution qu'il

Ci-dessus

L'Ange gardien, carton de Lobin, 1878. Album Lobin, *n°120. Archives Lobin, Atelier Van Guy, Tours.*

À droite

Antony (Hauts-de-Seine), chapelle funéraire des familles Herber-Niederberger. *L'Ange gardien, d'après le même carton retourné, par E. Lobin, vers 1928.*

commande et paye au cartonnier. Nous avons déjà évoqué à cet égard les cartons de Royer conservés par Latteux-Bazin. Dans les archives du peintre verrier Carot ont été retrouvés les cartons réalisés par Lerolle et Besnard pour les vitraux de l'Hôtel de Ville de Paris[415], et les maquettes de Maignan pour la chapelle Notre-Dame-de-Consolation à Paris. Mais Carot n'a gardé aucune trace de la trentaine de cartons réalisée pour Latteux-Bazin, restée sans doute dans le fonds de l'atelier picard.

Le carton, en devenant propriété de l'atelier, peut être reproduit, modifié au gré des commandes et de l'espace à vitrer. Dans ce cas, l'atelier propriétaire et exécutant est le seul signataire. Le carton de l'*Éducation de Saint Louis*, présenté par Lionel Royer à l'exposition de 1889, est ainsi utilisé et signé par Champigneulle une première fois à l'église Saint-Eustache de Paris puis par la Société artistique de peinture sur verre (prolongation de l'atelier Champigneulle) à l'église Saint-Pierre-Saint-Paul de Montreuil en 1902.

Certains cartons connaissent une durée de vie particulièrement longue : celui de l'*Ange gardien* accompagnant l'âme d'une jeune enfant au ciel, réalisé en 1878 par Lucien Léopold Lobin pour Charlotte Maillard[416], repris cinquante ans plus tard sans doute par Étienne Joseph Lobin au cimetière d'Antony[417], est actuellement la propriété de l'atelier Duchemin qui l'a utilisé dernièrement à la demande d'un client américain. Nous avons déjà évoqué la longévité du carton dessiné en 1844 par Henry Gérente pour le vitrail de Lusson à Notre-Dame-de-la-Couture du Mans et ses multiples remplois. L'atelier Lorin de Chartres utilise vers 1910, à Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Ouen le carton du *Vœu de la France au Sacré-Cœur,* dessiné vingt ans plus tôt par son directeur artistique, C.-A. Crauck, pour l'église du Sacré-Cœur de Lille[418]. Charles Champigneulle est passé maître en l'art d'adapter un carton aux dimensions de fenêtres différentes, d'en modifier le sens iconographique au gré du commanditaire, qu'il s'agisse d'une composition civile ou d'un vitrail religieux : le somptueux *Mariage de Charles VIII et Anne de Bretagne* présenté à l'exposition de 1884 avant d'être posé à l'hôtel de ville de Vannes (Morbihan) devient le *Mariage de saint Louis*, à Villemomble en 1901, où l'étroitesse de la fenêtre l'a contraint de ne conserver que les deux protagonistes, suivis d'un cortège restreint, et les personnages du premier plan vu de dos. Le décor architectural évoquant les fastes de la présentation officielle de la reine aux habitants de Nantes a disparu à Villemomble, où un décor néo-gothique occupe la partie supérieure de la fenêtre, afin de ne pas rompre l'homogénéité de l'ensemble du cycle de saint Louis auquel est consacrée toute la vitrerie de cette église.

Garder les cartons dans le fonds d'atelier permet également la restauration fidèle d'une œuvre endommagée. En 1919, la maison Champigneulle est chargée de la restitution des verrières de Notre-Dame-des-Vertus d'Aubervilliers, réalisées entre 1908 et 1914, partiellement détruites en 1918, dont elle avait gardé les cartons[419]. En 1920, la restauration des verrières de la basilique de Saint-Denis, endommagées par des déflagrations à proximité durant la Première Guerre mondiale, est confiée à l'entreprise Daumont-Tournel qui conservait quelques cartons des anciennes verrières.

L'année inscrite en chiffres arabes, à côté du lieu ou du nom de l'atelier indique la date de pose du vitrail. Sa présence permet de mieux cerner la longévité d'un atelier et aussi de repérer l'existence parfois éphémère d'entreprises moins prestigieuses dont la production, restée locale, est aujourd'hui oubliée, telle celle du peintre verrier Savonnet installé à Vitry, signataire de vitraux dans l'église d'Alfortville uniquement. Mais la présence d'une date n'est pas systématique ; l'année de pose n'est parfois donnée que par les archives comme pour deux verrières de C. Champigneulle à Villejuif, dont les factures ont été retrouvées[420].

Dater avec précision une œuvre est d'une importance capitale pour le chercheur désireux de cerner l'activité d'un atelier, d'étudier l'apparition

d'un thème ou l'antériorité d'une verrière par rapport à une autre. Enfin, grâce à un corpus de verrières signées et datées, constamment étoffé, il devient plus aisé de proposer, par comparaisons stylistiques, l'attribution d'œuvres anonymes. À l'exclusion des verrières des chapelles funéraires traitées à part, 65 % des verrières religieuses figurées ou non, réalisées entre 1830 et 1920 sont datées[421]. À titre de comparaison, pour la même période, les trois quarts des verrières de l'Orne ont pu être précisément datées[422].

Les donateurs

Contrairement aux signatures des peintres verriers, les inscriptions de donation, destinées à être lues par les fidèles, sont toujours ostensiblement placées au bas de la fenêtre, où elles sont généralement écrites en lettres d'imprimerie, en ligne le long de la barlotière inférieure (qui les cache parfois), ou placées dans un cartouche comme en 1898 à Saint-Jean-Baptiste de Sceaux. Toutefois, victimes de leur emplacement, qui d'une part les fragilise et d'autre part les expose aux malveillances, certaines ont partiellement disparu et d'autres sont devenues presque illisibles avec le temps. On peut estimer à 470 le nombre de verrières religieuses de la petite couronne antérieures à 1920 conservant une inscription de donation, soit un peu moins d'une sur quatre. Près des trois quarts d'entre elles témoignent d'une donation familiale (un peu plus de 300). Les inscriptions mentionnant précisément qu'il s'agit d'un don du clergé ne dépassent pas 10 %. Plus d'une soixantaine de verrières est financée par des regroupements paroissiaux, associations de prière, de charité, confréries. Enfin, une trentaine d'autres est offerte en commémoration d'événements spécifiques principalement des anniversaires. Mais tous ces chiffres sont à prendre avec précaution, certaines inscriptions étant mutilées et d'autres limitées à des initiales insuffisamment explicites.

Donner un vitrail est un acte de piété doublé bien souvent d'une démarche sociale liée à l'image que le donateur veut donner à ses contemporains et laisser à la postérité. Les annonces faites en chaire par les prêtres, les promesses d'indulgences, l'espoir «de gagner son ciel», ainsi que le souvenir d'un être cher que l'on veut ouvertement honorer incitent à financer la pose d'une verrière. Une offrande faite à la communauté paroissiale témoigne du désir de manifester une appartenance et peut aussi inciter d'autres membres à avoir la même démarche. Aussi peut-on s'étonner que Saint-Pierre de Neuilly-sur-Seine, église ornée de plus de cinquante verrières figurées, ne garde pratiquement pas de nom de donateurs, alors qu'ils sont tous mentionnés à Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Maur-des-Fossés ou à Marnes-la-Coquette.

Le Perreux-sur-Marne (Val-de-Marne), église Saint Jean-Baptiste.
Armes parlantes de la famille Hurepoi, vers 1870.

Se faire reconnaître

Sous l'Ancien Régime, de nombreux seigneurs frappaient de leurs armoiries les verrières des chapelles castrales. Au XIXe siècle, les dons de Louis-Philippe ou de la reine Amélie à Sèvres portent les armes des Orléans accompagnées de la couronne de France, ostensiblement placées au pied des personnages représentés. Quelques particuliers perpétuent cette tradition en plaçant leurs armoiries au bas des compositions qu'ils offrent : la marquise de Campéro à Marnes-la-Coquette, la famille d'Agrain à Asnières, le comte et la comtesse de Rothe à Vaucresson, la baronne de Ghin à Levallois-Perret, les familles de Livio et de Soules à Antony, le duc de Nemours et sa femme Victoire de Saxe-Cobourg-Gotha à Neuilly-sur-Seine[423], le cardinal Richard de Lavergne à Sceaux.

Pour reprendre une tradition médiévale, les familles Hurpot au Perreux-sur-Marne, et Chodron à Orly se font reconnaître par des armes parlantes[424]. À la fin du XIXe siècle les armoiries de la commune sont quelquefois représentées, comme à Charenton-le-Pont, en témoignage de la participation financière de la municipalité.

À Charenton-le-Pont, Joinville-le-Pont et Saint-Maur-des-Fossés, les armes du Vatican jointes à celle du pape[425] accompagnent des représentations liées aux nouveaux dogmes. À Garches, Saint-Maur-des-Fossés et Charenton-le-Pont, un écu qui semble «de fantaisie» occupe le bas de la fenêtre

où il est traité en élément décoratif assorti à ceux des autres baies[426].

Par contre, à Villepinte, les armoiries sont absentes des grisailles décoratives posées en 1879, qui portent les noms de leurs donateurs aristocratiques : le comte de Naugarède de Fayet, le comte de Hidouville ou encore le baron de Lajuinais.

L'inscription indiquant « don de l'empereur » relevée à Orly est plus exceptionnelle. Mais cette commune, qui plébiscita à 100 % Napoléon III en 1851, reçut vraisemblablement des subventions exceptionnelles[427]. Les mentions officielles sont rares, seul le *Baptême de Clovis* de Neuilly-sur-Marne porte une inscription témoignant d'une commande du département de la Seine en 1868.

Le curé, le maire, les fabriciens ou marguilliers, font souvent suivre leur nom, écrit en toutes lettres, de leur qualité ou plutôt de leur rôle au sein de la paroisse. D'après les archives, les membres du clergé montrent l'exemple en commandant les premiers la pose ou la restauration des vitraux de leur église – souvent ceux du chœur – afin d'inciter leurs fidèles à les imiter[428]. À Garches, l'abbé Gau, curé de Saint-Louis, paye en 1887 la pose de la baie d'axe et son successeur l'abbé Richard participe avec les fabriciens à celle de deux baies de l'abside. À Saint-Jean-Baptiste de Sceaux, l'abbé Cauvin finance partiellement la baie d'axe en 1853 et son remplacement vingt ans plus tard[429]. Il se peut que par modestie bon nombre d'entre eux n'ait pas souhaité être nommé ou que d'autres se cachent derrière des initiales restées énigmatiques, car seule une trentaine de noms suivis de la mention « curé de la paroisse » atteste de leur générosité. Le curé en exercice fait appel à ses paroissiens[430], mais aussi à son prédécesseur, à Joinville-le-Pont en 1860 pour une grisaille de la nef, à Clichy en 1908 pour une verrière de saint Vincent de Paul. Un membre du clergé peut aussi offrir un vitrail sans officier dans la paroisse concernée : l'abbé Laurençon, ancien curé de Saint-Joseph à Paris, offre ainsi la verrière du *Sacré-Cœur* en l'église de Sevran, commune où il a pris sa retraite[431]. Du point de vue iconographique le clergé privilégie les représentations du *Bon Pasteur*[432], de *Saint Jean-Baptiste*[433] ou encore du *Christ accueillant les enfants*[434], images des missions et du rôle catéchistique du prêtre[435]. À Clichy, la verrière posée en 1912, à l'occasion du 300e anniversaire de saint Vincent de Paul, porte les armoiries du cardinal Amette ; au Perreux-sur-Marne, le vitrail de l'*Ascension* est offert par Mgr Brun, prélat de la maison du pape.

Marnes-la-Coquette (Hauts-de-Seine), église Sainte-Eugénie. *Verrière de saint Fiacre, commandée par les jardiniers à Charles Lorin, 1909.*

Les paroissiens donateurs

Les donations les plus fréquentes sont celles des familles de paroissiens. Qu'il s'agisse d'une épouse offrant une verrière en souvenir de son mari défunt, ou l'inverse, d'enfants attentionnés envers leurs parents, d'un couple ou d'une personne isolée, environ 300 verrières réparties dans une soixantaine d'églises gardent des inscriptions de donation à caractère purement familial[436]. De nombreux donateurs souhaitant garder l'anonymat se cachent derrière des initiales ou «une famille chrétienne». D'autre part, la mention très fréquente, «don des paroissiens» laisse sous-entendre que quêtes et souscriptions ont bien souvent permis la pose de verrières, comme à Saint-Nicolas de Saint-Maur-des-Fossés en 1884, à Marnes-la-Coquette en 1909 (baie de l'*Enfant prodigue*), et plus tard à La Courneuve en 1936. Ces pratiques expliquent l'assez grand nombre de verrières figurées (environ 600) dont les donateurs n'ont pu être précisément identifiés.

En revanche, certains habitants ayant un rôle important dans leur commune ou au sein de leur paroisse font volontiers suivre leur nom de leur qualité : L.-J. Maes, maire de Clichy en 1860, offre trois verrières à l'église paroissiale, le président de la fabrique et ses conseillers financent plusieurs vitraux à Saint-Mandé et à Fontenay-sous-Bois ; à Bondy, vers 1876, la baie d'axe est commandée par les enfants du maire et une autre verrière par les membres de la fabrique ; à Malakoff en 1890, ce sont les marguilliers qui font apposer leurs noms sur la verrière qu'ils commandent. À Marnes-la-Coquette, où toutes les verrières mixtes portent une double inscription de donation, le directeur des courses paye en 1909 la grisaille d'accompagnement du *Saint Fiacre* offert par les jardiniers.

Une soixantaine de verrières est due à la générosité de paroissiens réunis en associations plus ou moins éphémères. Les plus jeunes à être sensibilisés sont les enfants du catéchisme : à Bourg-la-Reine, vers 1897, «les enfants de Marie» se rangent sous la protection de l'*Ange gardien*, auquel ceux de Garches offrent une verrière en 1887 et ceux de Bois-Colombes en 1901[437]. À Saint-Romain de Sèvres, en 1843 les noms des marguillères de la confrérie des enfants de Marie figurent au bas de la *Vie de la Vierge*[438] et ceux des marguillers de la confrérie du Saint-Sacrement au bas de la *Cène*[439]. Dans les écoles chrétiennes, professeurs et élèves sont sollicités à Villemomble, à Issy-les-Moulineaux, aux Lilas et à Bois-Colombes en 1901. À Saint-Jean-Baptiste de Sceaux, les noms de huit «jeunes filles de la ville» sont inscrits au bas d'une verrière d'Hirsch en 1898.

Ci-dessus

Saint-Maur-des-Fossés (Val-de-Marne), église Saint-Nicolas.
Saint Maur (portrait de l'abbé Depontailler).

Ci-contre

Villecresnes (Val-de-Marne), église Notre-Dame.
Le curé donateur Auguste Beaumont, au pied du Bon Pasteur, par Antoine Lusson, 1860.

De nombreux paroissiens – ou surtout paroissiennes – regroupés en confréries de prières offrent des verrières à Alfortville, Bagnolet en 1878, Issy-les-Moulineaux, Garches en 1887 ou encore à Bondy, où l'essentiel de la vitrerie est financé en 1876 par d'importantes confréries[440]. Seuls deux témoignages d'une donation relevant d'une corporation de métiers sont conservés à Bondy où les entrepreneurs se regroupent en 1876 pour offrir la verrière de *Saint Joseph*, et à Marnes-la-Coquette en 1909 où les jardiniers se placent sous la protection de *Saint Fiacre*.

Les portraits

Le mécénat apostolique joint à un souci de légitime fierté conduit Auguste Beaumont, curé de Villecresnes, à se faire représenter par Lusson en 1860, à genoux, en donateur, au pied du *Bon Pasteur*, dans le style de la première Renaissance. Dans la même église, une donatrice agenouillée

Montreuil (Seine-Saint-Denis), église Saint-Pierre-Saint-Paul.
Le curé Brettes, détail de l'Apparition de la Vierge à Lourdes, par la Société artistique de peinture sur verre, 1902.

Ci-dessus

Saint-Maur-des-Fossés (Val-de-Marne), église Saint-Nicolas.
Saint Babolein (portrait de Mgr Pelgé), par A. Grellet et Latteux-Bazin, 1884.

devant un prie-Dieu occupe le soubassement d'une *Vierge à l'Enfant*[441]. Cette disposition, qui relève de la tradition médiévale[442], reste exceptionnelle en Île-de-France, de même que la représentation des visages des membres de la famille (H) oudard, peints en médaillon par Charles Lévêque à Montreuil en 1862 au soubassement des *Saints Pierre et Paul*[443].

Le recours au portrait photographique, garant de la fidélité du témoignage, est demandé par une vingtaine de commanditaires souhaitant rendre un hommage collectif à l'un de leur contemporain ou le proposer comme modèle de piété et de charité à l'admiration des fidèles. Le verre est alors imprimé par une image photographique en positif, dont la cuisson assure la vitrification et la durabilité[444]. De nombreux saints empruntent ainsi les traits de différentes personnalités. Cette pratique, qui s'apparente aux portraits mythologiques de l'époque classique, se détecte à l'individualisation quelque peu incongrue du visage d'un saint dans la représentation d'un épisode vertueux de sa vie. À Charenton-le-Pont, *Sainte Mélanie faisant l'aumône* (1896) est le sujet de la verrière offerte en mémoire d'une défunte dont la famille voulait garder et célébrer l'image d'une femme particulièrement généreuse. L'utilisation du portrait photographique a permis de donner à la sainte les traits de la donatrice et de personnaliser les deux enfants qui l'accompagnent[445]. À l'église Saint-Nicolas de Saint-Maur-des-Fossés, les saints Maur, Hilaire et Babolein[446] sont représentés respectivement en 1884 sous les traits individualisés de l'abbé Depontaillier curé de la paroisse, de Mgr Guibert archevêque de Paris et de Mgr Pelgé vicaire général de Paris[447].

L'individualisation inattendue de certains visages, au sein d'une foule de personnages idéalisés, permet de repérer l'utilisation d'un portrait photographique, dont la présence ajoute une note pittoresque à la scène et transpose un événement passé dans la contemporanéité. Il en existe de nombreux exemples. À Saint-Nicolas de Saint-Maur-des-Fossés, l'abbé Léon Depontaillier, son père, et ses neveux Paul et Auguste Audollent participent à la procession de la Vierge[448]. À Saint-Pierre-Saint-Paul de Montreuil, le portrait de l'abbé C. Brettes, curé de la paroisse de 1898 à 1905[449], figure au nombre des pèlerins vénérant la *Vierge Immaculée de Lourdes*[450]. Les intrus regardent en général le spectateur et semblent indifférents à la scène à laquelle ils participent ; c'est ainsi qu'en 1895 à l'hospice Sainte-Marguerite de Sceaux, le

À droite

Garches (Hauts-de-Seine), église Saint-Louis.
La petite-fille de la donatrice Marthe Dubois assistant au baptême de saint Louis, par l'atelier Latteux-Bazin, 1887.

Sceaux (Hauts-de-Seine), ancien hospice Sainte-Marguerite.
Portrait de maître Renaudin.

fondateur, maître Renaudin est à demi dissimulé derrière une allégorie de la Charité, allusion aux généreuses donations qu'il fit à sa commune et aux alentours. Le portrait photographique du curé de la paroisse est le visage le plus souvent intégré dans une composition. À Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Ouen, le curé bâtisseur M. Macchiavelli est représenté en saint Jules, mais il est plus rare de voir un membre du clergé prêter ses traits à saint Joseph, comme dans la *Nativité* commandée au peintre verrier Nissen au début du XXe siècle pour l'église Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Maur-des-Fossés[451].

De même, des portraits d'enfants sont souvent intégrés dans les compositions et certaines leur font une large place. À Saint-Louis de Garches, la petite-fille de la donatrice Marthe Dubois assiste au baptême du saint roi au côté du curé de l'église, l'abbé Richard ; à Villecresnes, un enfant au berceau occupe le bas de la composition de *Jésus chez les Docteurs* et une fillette en robe écossaise est guidée par l'*Ange gardien*. Au Perreux-sur-Marne, le visage de Marie de l'*Éducation de la Vierge* est celui d'un enfant des donateurs tandis qu'un autre a prêté ses traits à l'ange qui accompagne la *Sainte Famille*. Hirsch mêle volontiers des portraits d'enfants à ses grandes compositions, et son talent de portraitiste fut remarqué lors de la présentation officielle du *Christ bénissant les enfants*, en 1878[452].

Mais les portraits d'enfants sont surtout utilisés pour individualiser les figures d'anges qui occupent les tympans de nombreuses verrières.

Dédicaces

Anniversaires de mariage, noces d'or ou commémoration d'un décès, qu'ils soient heureux ou douloureux, tous les moments de la vie terrestre peuvent donner lieu à une commande de verrière. Quelques inscriptions rappellent les missions de 1908 (à Clichy) et de 1914 (à Aubervilliers), d'autres évoquent un « souvenir » non précisé à Garches et La Garenne-Colombes. Les paroissiens de Saint-Pierre de Chennevières se réunissent en 1900 pour les noces d'or de leur ancien curé et offrent à l'église un vitrail néo-gothique[453] alors qu'à Clichy se célèbrent en 1910 celles des époux Paul E. et Antoinette S. En 1904, une verrière, qui fait figure d'*unicum* en Île-de-France, est posée à Alfortville à l'occasion du cinquantième anniversaire du dogme de l'Immaculée Conception.

À Saint-Maur-des-Fossés, des verrières sont offertes en action de grâce par un soldat rentré du siège de Sébastopol en 1855 (à l'église Saint-Nicolas), puis par deux anciens combattants de la Première Guerre mondiale en 1918 (à Saint-François-de-Sales). Les autres inscriptions de « reconnaissance » conservées, dédiées à un saint, sont postérieures à 1920. La majorité des dédicaces antérieures témoignent de la volonté de se souvenir d'un être cher à jamais disparu ; la date indiquée sur ces verrières ex-voto est alors celle du décès[454].

Légendes et invocations

Qu'il s'agisse d'une légende descriptive, d'une invocation ou d'une transcription des paroles prononcées par les personnages, le vitrail du XIXe siècle, qualifié de « bavard », est le support privilégié d'inscriptions disposées en ligne ou en cartouche.

Les plus courantes concernent l'iconographie et ont un rôle didactique : elles donnent le nom du personnage représenté, parfois suivi d'une invocation que Champigneulle abrège à Courbevoie en 1910[455]. L'inscription peut justifier la présence d'un saint : « saint Joseph, patron des ouvriers » lit-on à Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Ouen, en 1912 ; « Saint Sigebert, fils de Dagobert, né à Clichy » précise l'inscription de Lobin à Clichy en 1916.

Les scènes de l'Évangile ou de la vie des saints placées en général aux fenêtres basses de l'église sont souvent désignées par une inscription posée en cartouche au bas de la composition, de façon à être facilement lue par les fidèles. Chacune des quatorze verrières relatant les épisodes marquants de la vie de saint Pierre à Neuilly-sur-Seine a reçu une légende explicative destinée à renforcer le rôle catéchistique des scènes représentées, alors que les seize verrières christiques de Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Maur-des-Fossés portent des inscriptions de donation au détriment de toute indication iconographique. Le titre des verrières mixtes, posées par Léglise à Nogent-sur-Marne, est écrit en petites capitales le long de la bordure du médaillon où elle interrompt le filet perlé du contour. Une scène spécifique à l'histoire de la paroisse fera l'objet d'une inscription plus détaillée, généralement valorisante pour la commune. À Clichy, les inscriptions relatives à la vie de saint Vincent de Paul donne des renseignements précis sur la piété et la mission de l'ancien curé de la paroisse. À Suresnes, en 1908, chaque registre figuré est souligné par une inscription, mais les légendes relatives à la vie paroissiale sont plus détaillées que celles du registre supérieur dont les scènes sont aisément reconnaissables.

Les paroles du Christ, les louanges adressées au Père sont transcrites en grisaille sur des phylactères tenus par des anges. La présence de ce type d'inscription, beaucoup moins fréquente qu'à la Renaissance, orne le sommet de quelques vitraux-tableaux. À Saint-Pierre-Saint-Paul de Montreuil, vers 1902, au tympan de la *Remise des clefs à saint Pierre*, un ange tient un phylactère portant les paroles du Christ qui donnent le titre de la scène. Les messages donnés par la Vierge lors de ses Apparitions ne sont pas l'objet de transcription sur phylactères, mais sont seulement évoqués en quelques mots, inscrits à la grisaille sur son auréole de lumière.

Dogmes, rites et dévotions

« Les verrières de couleur sont si favorables à la piété que les fidèles, en entrant dans certaines églises pour prier, se dirigent instinctivement vers les chapelles qui en sont décorées[456]. »

L'étude iconographique proposée ici concerne les verrières posées entre 1830 et 1920, liées par la continuité des thèmes représentés ; leur renouvellement n'est assuré qu'après la Première Guerre mondiale, et sera développé dans un chapitre ultérieur. Cette date charnière de 1920 n'est pas propre au vitrail, et pourrait sans doute s'appliquer dans le domaine religieux à bien d'autres arts.

Joinville-le-Pont (Val-de-Marne), église Saint-Charles-Borromée.
Saint Pierre, et armoiries du pape Léon XIII, par Léon Daumont-Tournel et J. Lapierre, 1891.

Le champ iconographique est très éclectique bien que trois registres principaux se partagent inégalement le corpus des œuvres recensées. Sur les 1 180 verrières religieuses figurées, posées durant cette période qui couvre un peu moins d'un siècle, près de la moitié (560) présente un caractère hagiographique, un peu plus de 200 illustrent le cycle marial et autant concernent la vie Christ. Une cinquantaine de verrières rappellent les préceptes chrétiens et 150 environ – dont la majorité orne la basilique Saint-Denis – présentent des faits ou des personnages historiques. Les grands axes de cette iconographie sont le reflet des deux courants idéologiques auxquels sont confrontés les catholiques durant tout le XIXe siècle[457] : le gallicanisme qui domine l'épiscopat français jusqu'au Second Empire et l'ultramontanisme qui conduira peu à peu à un renouvellement des spiritualités.

Le triomphe de l'ultramontanisme

Le milieu du XIXe siècle est marqué en France par des affrontements entre les gallicans conduits par Mgr Dupanloup (1802-1878), évêque d'Orléans, et Mgr Sibour, archevêque de Paris de 1848 à 1857, et les ultramontains à l'écoute de l'écrivain et politique Louis Veuillot (1813-1883) soutenu par le Pape dont l'encyclique de 1853 *Inter multiplices* réfute l'ensemble des théories gallicanes.

En France, la doctrine gallicane, affirmant l'indépendance du roi à l'égard de la juridiction du pape, prévaut jusqu'en 1790, date à laquelle la Constitution civile du clergé donne à l'Église de France un statut autonome face au pouvoir pontifical[458]. Le Concordat de 1801, complété l'année suivante par les Articles organiques, permet à Napoléon de faire du clergé un instrument de gouvernement tout en redonnant paradoxalement à la papauté un certain contrôle sur le plan doctrinal. L'histoire religieuse de la France du XIXe siècle est marquée par des tiraillements entre les deux clans. Une des premières avancées de l'ultramontanisme se manifeste à partir de 1840, lorsque les liturgies gallicanes, propres à chaque diocèse, perdent leur identité devant l'imposition de la liturgie romaine uniformisée, qui devient la seule pratique officielle à partir de 1863. Le *Paroissien romain* est alors le seul missel reconnu, au détriment des missels diocésains et l'année liturgique est désormais celle du « rit romain ». L'introduction progressive de la liturgie romaine dans les diocèses se fait par l'intermédiaire des neuf volumes de *l'Année liturgique* publiés entre 1841 et 1865 par dom Guéranger, abbé de Solesmes[459]. Dans le diocèse de Versailles, deux circulaires de l'évêque Jean-Nicaise Gros, datées du 3 août 1853 et du 20 janvier suivant, invitent les curés à se préparer à des changements liturgiques, afin de se conformer au vœu de Pie IX. Une troisième ordonnance, en date du 8 septembre 1854, oblige toutes les paroisses à ne suivre que la liturgie romaine à partir du premier dimanche de l'Avent 1854. Les paroisses du diocèse de Versailles sont donc invitées à suivre la liturgie romaine près de dix ans avant que celle-ci ne soit officiellement appliquée dans la France entière[460]. À Paris, Mgr Sibour adresse une lettre peu enthousiaste aux curés de son diocèse, le 1er mai 1856, dans laquelle il précise « qu'il convient à l'Église de Paris de donner une nouvelle preuve de sa soumission filiale au Saint-Siège en faisant le sacrifice de sa liturgie particulière »[461]. Une commission diocésaine, chargée des préparatifs nécessités par cette transformation, doit fixer la date à laquelle la liturgie romaine sera obligatoire dans tout le diocèse, date retardée par le décès de l'archevêque en 1857.

Le pape ayant été dépouillé de ses domaines par le gouvernement italien, l'Église fait appel à la générosité de tous, en instituant à partir de 1860 le Denier de saint Pierre. Deux fois l'an, le produit de cette quête est remis au Vatican par l'intermédiaire des évêchés, en témoignage de filial attachement et « pour suivre la tradition historique de la France toujours si loyalement dévouée au Saint-Siège »[462].

Enfin, la proclamation du dogme de l'Immaculée Conception en 1854 et surtout celle de l'Infaillibilité pontificale en 1870, en présence de tout l'épiscopat français, consacrent le triomphe de l'ultramontanisme qui sera réaffirmé en 1905 lorsque la loi de Séparation des Églises et de l'État donnera à Rome le pouvoir de nommer les évêques.

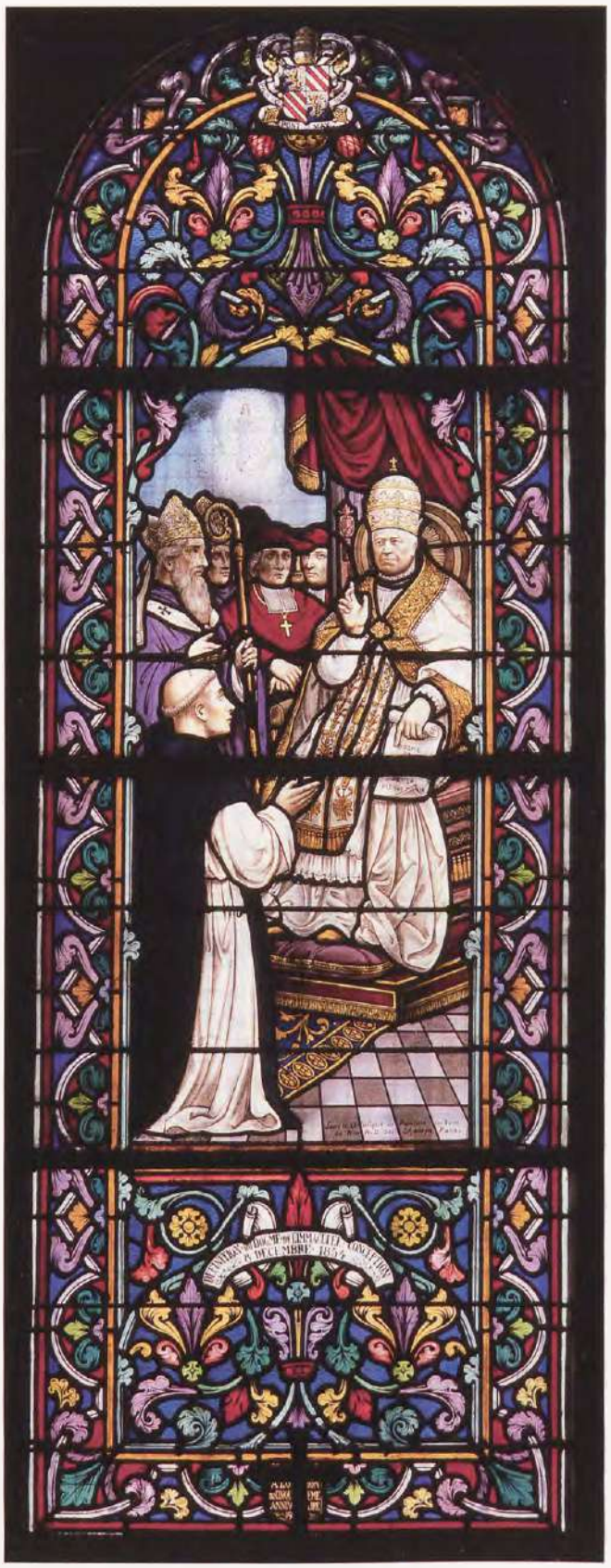
Une des préoccupations des évêques de France, au XIXe siècle, est de relever la « médiocrité intellectuelle » du clergé, peu sensible à la pensée des grands écrivains catholiques que sont La Mennais, Chateaubriand ou Joseph de Maistre[463]. Le clergé ne cesse d'augmenter à partir de 1820, pour atteindre 55 000 prêtres en 1870[464] et l'on compte un prêtre pour 638 habitants vers 1875[465].

Un enseignement supérieur de qualité ne lui est réservé qu'à partir de 1845 avec la fondation de l'École des Carmes par Mgr Affre (1793-1848). Au Grand Séminaire, passage obligé avant l'ordination, le programme de théologie de la première moitié du XIXe siècle reste fidèle aux enseigne-

ments du Concile de Trente. Mgr Dupanloup, malgré son attirance pour le gallicanisme, est un des premiers évêques à reconnaître en 1855 la nécessité d'un changement[466]. Le souhait de Pie IX de voir étudiés dans les séminaires le droit canon et l'histoire de l'Église se heurte à la puissance des évêques gallicans et ne sera entendu en France qu'après 1870, avec la fondation en 1875 des premières facultés catholiques et la parution de l'encyclique *Aeterni patris* (1879), qui impose aux séminaristes l'étude de saint Thomas d'Aquin. L'Église tente même de former le clergé non seulement à la théologie et au droit mais aussi à l'art. Ainsi l'abbé Dieulin, vicaire général à Nancy, préconise-t-il, dans un guide à l'adresse des curés, des cours très complets comprenant même une initiation à l'archéologie afin de donner aux prêtres les connaissances historiques et artistiques nécessaires à la conservation des biens qui leur sont confiés[467]. Il est reconnu que durant la première moitié du XIXe siècle, « dans la majorité des cas, le curé n'a ni les moyens intellectuels ni les capacités » nécessaires au choix de la commande d'une œuvre d'art[468].

À la bourgeoisie, majoritairement anti-cléricale jusqu'en 1850, succède une classe aisée montrant un regain d'intérêt pour « les choses de la religion ». Dans la seconde moitié du siècle en effet, plusieurs ouvrages de piété connaissent un réel succès auprès des fidèles et sont l'objet de nombreuses rééditions comme *La vie de Jésus* de Renan, parue en juin 1863, dont la treizième édition est imprimée dès avril 1864, ou *L'Imitation de Jésus-Christ* par l'abbé G. Darboy, nommé archevêque de Paris en 1863, qui connaît 372 éditions entre 1851 et 1870[469]. Les progrès de l'édition et de la lithographie qui permettent d'augmenter considérablement la production de livres, atteignent également les éditions religieuses. En 1876, la presse populaire catholique franchit une étape décisive avec la parution du *Pèlerin illustré*[470]. Entre 1888 et 1900, de grands mouvements intellectuels rassemblent les catholiques en *congrès scientifiques internationaux* et se crée la fondation de *l'École biblique de Jérusalem* (1890) ; mouvements qu'encourage l'encyclique du pape Léon XIII sur l'importance des études philosophiques et l'exégèse catholique.

Ces différents facteurs eurent un impact évident sur la pratique religieuse des catholiques et leur piété dévotionnelle à laquelle se rattache la commande de vitraux. L'iconographie des verrières répond à ce courant de pensée ultramon-



Ci-contre

Saint-Maur-les-Fossés (Val-de-Marne), église Saint-François-de-Sales.
Armoiries et devise du pape Benoît XV, en soubassement d'une verrière de la Vierge de l'Immaculée Conception, vers 1920.

À droite

Armoiries et devise du cardinal Amette, en soubassement d'une verrière de l'Apparition du Sacré-Cœur, vers 1920.

Page de gauche

Alfortville (Val-de-Marne), église Notre-Dame.
Le pape Pie IX, promulguant le dogme de l'Immaculée Conception, par la Société artistique de peinture sur verre, 1904.

tain, qui va de pair avec le courant néo-gothique, et propose un catholicisme renouvelé, basé à la fois sur la piété populaire et les directives de Rome.

Le voyage des évêques à Rome, obligatoire tous les cinq ans, leur permet de rapporter des idées nouvelles et des reliques de martyrs autour desquelles se crée rapidement un culte. Le concile provincial les invite à renforcer «la chasse aux reliques» et à faire renaître des dévotions régionales pour faire grandir la piété ultramontaine[471]. Les papes de la seconde moitié du XIXe siècle, Pie IX et Léon XIII, inscrivent dix-huit fêtes nouvelles au calendrier liturgique, dont six eurent un écho particulier en France, dont témoignent les verrières hagiographiques de la petite couronne. Saint François de Sales, saint Joseph, les saints anges gardiens et les saints Joachim, Jean-Baptiste de la Salle et Justin sont désormais célébrés officiellement.

L'importance de ces deux papes et des nouveaux cultes dont ils sollicitent la pratique les rend «familiers» aux catholiques français qui les invoquent dans leurs églises. L'image de Pie IX est associée au culte de l'Immaculée Conception qu'il institua en 1854, au dogme de l'infaillibilité pontificale qu'il définit par l'encyclique *Pastor aeternatus* le 18 juillet 1870, à la reconnaissance de saint Joseph, dont il prône le culte en 1847 et qu'il proclame patron de l'Église universelle en 1870, et enfin au culte du Sacré-Cœur reconnu dès 1846 mais auquel il consacre le monde en 1875. En banlieue parisienne, Pie IX est représenté deux fois tenant en main la définition du dogme de l'Immaculée Conception qu'il présente soit au clergé à Alfortville, sur une verrière réalisée pour le cinquantième anniversaire du dogme[472], soit au peuple des fidèles dont il conduit le cortège accompagné de saint Dominique, sur une verrière de Notre-Dame-de-la-Médaille-Miraculeuse à Malakoff[473]. Un seul vitrail de cette étude, posé en 1912 à Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Ouen, présente le saint Père consacrant saint Joseph patron de l'Église universelle[474], plus de 40 ans après la proclamation officielle[475]. Sa présence est par contre rarement suggérée par ses seules armoiries, moins souvent peintes sur les verrières franciliennes que dans les autres régions de France[476].

Par le dogme de l'Infaillibilité, il est reconnu que le pape, parlant *ex cathedra*, c'est-à-dire en tant que pasteur et docteur de tous les chrétiens, définit une doctrine en matière de foi et de morale qui doit s'appliquer à l'Église universelle. Ce dogme, qui met fin à un débat séculaire, vient soutenir l'ultramontanisme et renforce le pouvoir papal. Cependant la rareté de sa représentation et le petit nombre d'armoiries papales relevées sur les verrières de la petite couronne sont peut-être le reflet du peu d'enthousiasme sollicité par l'encyclique dans les diocèses de Paris et de Versailles.

Léon XIII, moins représenté de son vivant, est évoqué par ses armoiries apposées sur des verrières réalisées sous son pontificat, comme à Joinville-le-Pont en 1891, où elles contribuent, en accord avec l'iconographie des autres baies, à exprimer la fidélité de la paroisse au Saint-Siège. Plus tard, à Saint-François-de-Sales de Saint-Maur-des-Fossés, Il bénit sainte Thérèse de Lisieux sur une verrière réalisée par Champigneulle en 1929[477]; la présence des armoiries de Pie XI rappelle qu'elle fut canonisée sous son pontificat.

L'Église enseignante

L'enseignement de l'Église devient plus que jamais une nécessité pour faire face à la vague d'anticléricalisme qui explose vers 1830 pour des raisons évoquées plus haut; la bourgeoisie, en pleine expansion, préfère, sous l'influence de la piété ultramontaine prônée par Alphonse de Liguori, une forme de religion plus populaire, fondée notamment sur la famille, les sentiments et une religiosité naturelle «vécue»[478], à la pédagogie pessimiste fondée sur le péché, que prescrivaient les tenants du gallicanisme; ceux-ci, devant désormais tenir compte des manifestations spontanées de la pratique religieuse, des dévotions populaires, de la

diffusion spectaculaire du culte marial et d'une certaine féminisation de la religion, font apparaître dans leurs mandements, le rôle primordial de la famille qui, d'après eux, ne serait pas assez consciente de ses devoirs, et à qui ils reprochent une certaine carence en matière de transmission de la foi; ainsi s'explique l'épanouissement des thèmes de la Sainte Famille et de saint Joseph.

Paris et sa région, frappés d'indifférence religieuse, connaissent une véritable chute de la pratique cultuelle: en 1847, à Belleville, 2,5 % des habitants vont à la messe le dimanche et 5 % à Billancourt[479].

Dès 1802, à partir du Concordat, l'Église s'était remise à l'éducation des jeunes avec la multiplication des actions d'évangélisation: distribution d'images pieuses, ouverture de patronages[480], des Écoles Chrétiennes par les Frères en 1822, prédication de missions (1000 à 1500 sous la Restauration), codification du catéchisme destiné aux enfants[481]; placé sous le patronage de Jésus, de Marie et de Joseph, dont la dévotion se développe en même temps que celle de la Sainte Famille, il apparaîtra vite comme trop intellectuel et coupé de la réalité quotidienne.

L'enseignement populaire se propage aussi à travers toute une littérature pieuse composée de poèmes, de chansons, de nombreux livres de piété pour adultes et pour enfants[482], de manuels d'édification populaire, de romans moralisateurs (certains réédités plusieurs fois) et de revues comme les *Semaines religieuses* des diocèses, les *Bulletins diocésains de l'enseignement catholique*...

En même temps se mène un combat pour la liberté de l'enseignement, sous l'impulsion de Monseigneur Dupanloup: loi Guizot en 1833 pour l'enseignement primaire (confirmation de la place de la religion dans la pédagogie scolaire), loi Falloux en 1850 pour l'enseignement secondaire, loi Laboulaye pour l'enseignement supérieur en 1875. Ce mouvement de rechristianisation culmine vers 1860-1870 tout en se heurtant régulièrement aux défenseurs de l'école républicaine qui obtiendront gain de cause après la Commune de Paris, avec la laïcisation de toutes les écoles municipales, par Jules Ferry en 1878; les Frères enseignants sont alors expulsés des banlieues «rouges», Saint-Denis et Levallois-Perret, dès octobre-novembre 1870. Jusque vers 1890, ce mouvement de laïcisation et d'anticléricalisme assez radical va se développer sous la poussée notamment de la libre-pensée, le christianisme apparaissant comme un ensemble de dogmes invérifiables, extérieurs à la réalité, et l'enseignement religieux comme «aliénant et égoïste»; la loi de séparation des Églises et de l'État scelle en décembre 1905 la fin du Concordat.

«[...] L'art sacré a une mission, celle d'instruire. Il est un enseignement et une prédication; c'est à lui de populariser les vérités morales et religieuses, à lui d'exprimer sensiblement les choses invisibles [...] Il emprunte et expose simplement, dans une lumière accessible à tous, les idées morales et les faits de l'histoire sacrée»[483]. «[L'art] doit avoir un but moral, c'est-à-dire s'adresser à l'intelligence pour l'instruire et au cœur pour éveiller ses plus généreux sentiments[484].»

Le décor des édifices de culte, notamment le vitrail, participe traditionnellement d'une forme d'enseignement: le recours à l'image développe une sorte de «musée imaginaire de la foi», dont les représentations se rattachent à un christianisme universel[485]. Le message spirituel de l'Église passe par des verrières illustrant d'une part le catéchisme tiré des Évangiles, où apparaît un «Bon Dieu» proche de l'homme, d'autre part les thèmes moraux que sont les *Préceptes chrétiens*, comme à Rueil-Malmaison[486] ou les *Vertus*, comme à Fontenay-sous-Bois, à Charenton-le-Pont ou à Nogent-sur-Marne; le vitrail établit une sorte de dialogue entre l'homme et Dieu et suscite la dévotion populaire; quoi de plus direct comme enseignement en effet, que la visualisation de l'*Ange gardien* tenant par la main un enfant sur le chemin de la vie, comme à Villecresnes[487], à l'image de l'archange Raphaël guidant le jeune Tobie, ou comme à Sèvres où l'enfant n'est encore qu'un bébé[488]; chaque catholique sait alors qu'il peut compter sur ce messager divin qui le réconfortera à l'heure de la mort.

Force est de constater que le «vitrail-tableau», comparé au vitrail purement «archéologique», s'adapte mieux à la dévotion populaire du fait de sa plus grande lisibilité[489].

L'imagerie pieuse constitue une autre forme d'enseignement; reflet de l'inspiration ultramontaine du bas-clergé, elle échappe quelque peu au contrôle de l'Église et à l'*Imprimatur* des évêques et son influence se retrouve surtout dans l'iconographie des vitraux des églises rurales; mais cette imagerie de piété, qui ne reflète que certaines dévotions, sera vite stigmatisée par les tenants du gallicanisme: «Il faudrait que cette exploitation outrageuse de la foi simple et de la piété naïve des populations cessât [...][490].»

Les sources de la représentation se trouvent dans les Évangiles canoniques et dans les Évangiles apocryphes; ni la statuaire ni la littérature religieuse – qui n'était que très peu illustrée – n'ont vraiment inspiré les peintres verriers du XIXe siècle. En revanche, de nombreux modèles sont tirés de la peinture religieuse des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, notamment de Michel-

Villecresnes (Val-de-Marne), église Notre-Dame. *L'Ange gardien, par Antoine Lusson, 1860.*

Ange à la chapelle funéraire du cimetière de Charenton-le-Pont, de Raphaël, de Pérugin, de Murillo et de Prud'hon, auxquels la Manufacture de Sèvres emprunte ses modèles, des Nazaréens allemands Friedrich Overbeck et Peter Cornelius, relayés par Maurice Denis; parmi les tableaux mis en place dans les églises de Paris tout au long du XIXe siècle, l'*Assomption*, l'*Annonciation*, *Jésus parmi les enfants* et *Jésus au milieu des Docteurs* sont les scènes le plus souvent représentées[491]: elles donnent l'image d'un Christ proche des hommes par les sentiments qu'il leur exprime et par ceux auxquels il fait appel chez eux[492]. Ces peintures ont fourni des modèles aux peintres verriers, tout comme l'imagerie pieuse et la gravure[493], modèles que certains ateliers réunissaient dans des albums et proposaient à la clientèle[494]. Les grandes monographies d'édifices publiées à cette époque ont également fourni des modèles, sans compter les illustrations parues dans les *Annales archéologiques* dirigées par Didron; il y eut même un projet pour un *Recueil de modèles du style gothique ogival* proposé en 1840 par le Comité des arts et monuments[495].

Le culte des saints

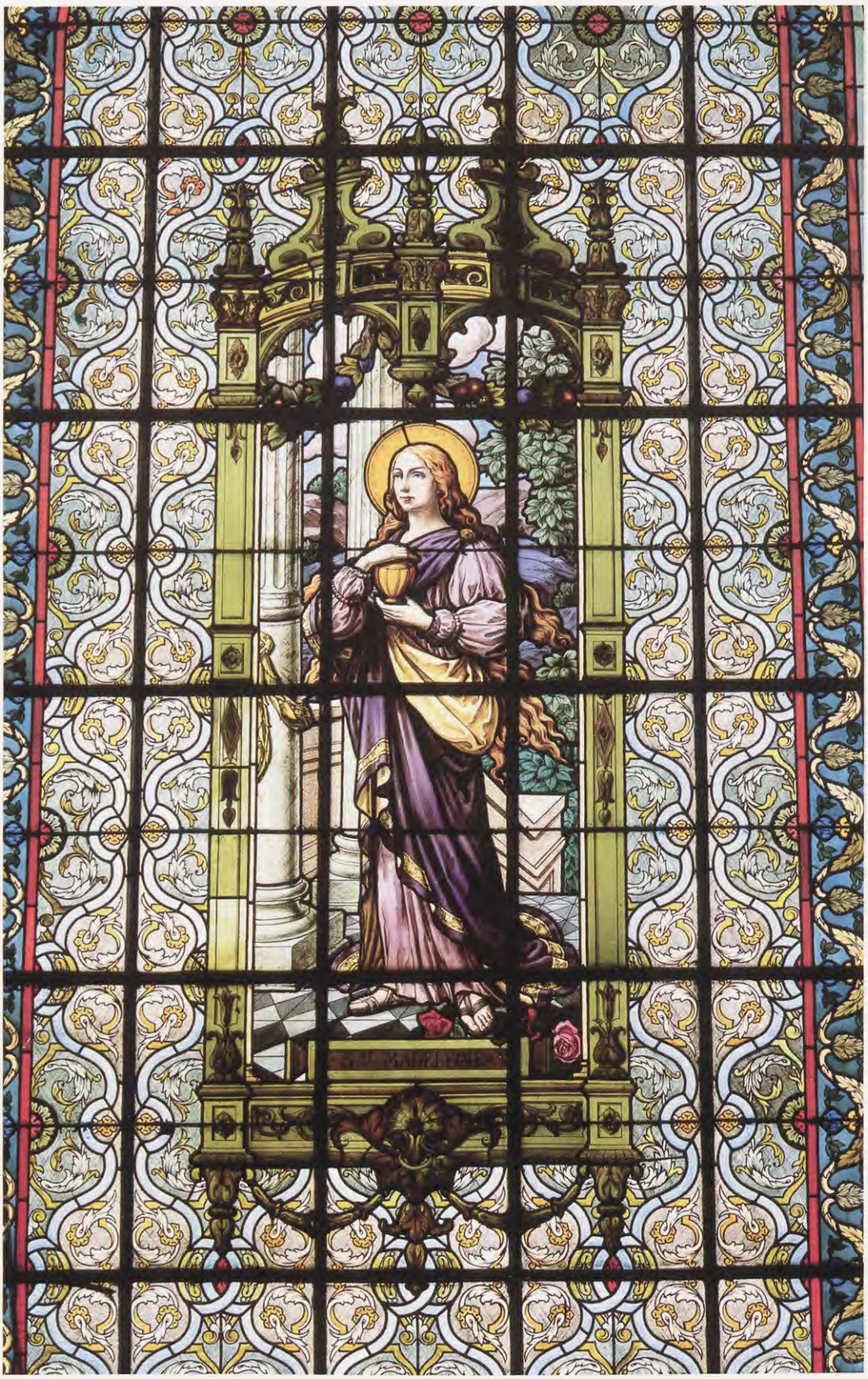
Palmarès des saints ultramontains

Le renouveau du culte des saints constaté dans la seconde moitié du siècle est lié à l'abandon progressif des liturgies gallicanes qui incite désormais les fidèles à se tourner vers la vénération de personnages édifiants auxquels les gallicans refusaient les marques démonstratives d'une piété populaire, par crainte de voir s'installer des pratiques superstitieuses. Après 1850, les autorités religieuses voient dans l'acceptation de cette religiosité concrète le moyen de lutter contre la déchristianisation. La préoccupation du clergé français rejoint celle de Rome qui cherche alors à obtenir, grâce à la pratique d'un culte populaire, une meilleure emprise sur l'ensemble de la catholicité.

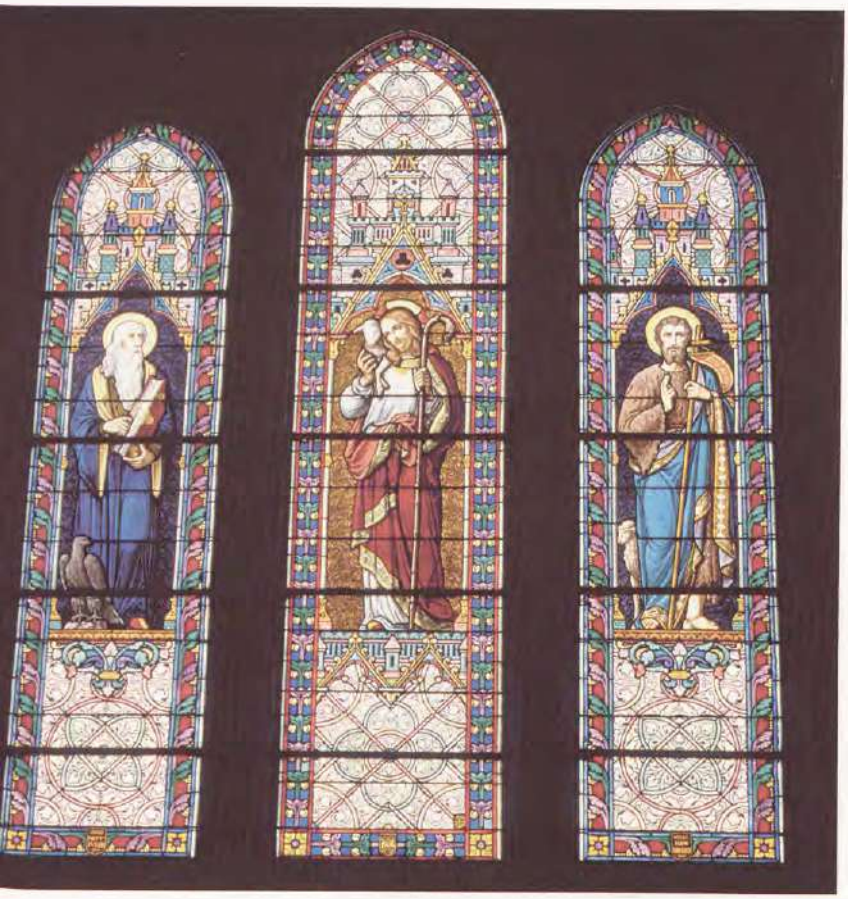
Les saints représentés sont d'une grande diversité[496]: près de 180 figures différentes (dont une cinquantaine de saintes) sont illustrées par 560 verrières antérieures à 1920. La minorité des représentations féminines · auxquelles un peu plus d'une centaine de verrières est consacrée – est liée entre autres au nombre restreint de saintes inscrites au calendrier liturgique contemporain.

La première place est occupée par le saint patron de l'édifice, la plupart des églises ou chapelles catholiques lui consacrant au moins une verrière. Curieusement, 50 % des églises de la Seine-Saint-Denis lui réservent plutôt la baie d'axe en partie basse ou haute selon le plan de l'édifice, place qu'il n'occupe que dans 35 % des cas en Val-de-Marne et 25 % dans les Hauts-de-Seine. S'il ne figure pas à la baie axiale, davantage de verrières lui sont consacrées: à Saint-Germain de Fontenay-sous-Bois en 1874, cinq grandes verrières hautes du chœur relatent les faits marquants de la vie du saint évêque, alors que la baie d'axe est occupée par les vertus théologales; à Saint-Pierre de Neuilly-sur-Seine, en 1900-1901, les quatorze baies des bas-côtés de la nef (réalisées par E. Didron?) illustrent la vie du premier disciple.

Bruno Foucart a montré que Madeleine et saint Louis étaient privilégiés par la peinture religieuse entre 1800 et 1860[497]; force est de constater qu'ils le sont moins par les peintres verriers. Si une quarantaine d'églises garde une verrière liée au saint roi – et plus rarement une illustration du cycle complet de son histoire – seules quatre verrières franciliennes antérieures à 1860 sont dédiées à saint Louis[498], et il n'a été recensé que cinq *Madeleine*, toutes postérieures à 1860. De même, si Clotilde, Geneviève et Jeanne d'Arc constituent la trilogie des gloires nationales hono-



Gennevilliers (Hauts-de-Seine), église Sainte-Marie-Madeleine.
Sainte Madeleine, par Louis Trézel, 1911



Ci-dessus

Neuilly-Plaisance (Seine-Saint-Denis), église Saint-Henri.
Le Bon Pasteur entre les saints Jean l'évangéliste et Jean-Baptiste, par la Société artistique de peinture sur verre, 1904.

À droite

Montreuil (Seine-Saint-Denis), église Saint-Pierre-Saint-Paul.
La Remise des clefs à saint Pierre, attribuable à la Société artistique de peinture sur verre, 1902.

rées tout au long du XIXe siècle en peinture, leurs représentations vitrées sont rares avant 1860.

En Île-de-France, on ne peut donc parler de réelle concordance de représentation entre les deux techniques ; il serait intéressant de mener une étude comparative dans d'autres régions.

Les saints les plus représentés sont avant tout les grandes figures de l'Église, témoignage de l'impact du courant ultramontain auprès des commanditaires. Certains sont des témoins directs du Christ sur la terre, ceux qu'il connut, aima et auxquels il donna la mission de continuer son œuvre.

Saint Joseph, son père adoptif, apparaît sur plus de trente verrières avant 1920, seul tenant un lys ou portant l'Enfant Jésus[499]. La plus ancienne représentation est celle de l'église Saint-Baudile à Neuilly-sur-Marne datée de 1866. Son culte semble être particulièrement à l'honneur entre 1875 et 1890, période durant laquelle vingt verrières lui sont consacrées, dont une donnée « par les entrepreneurs » à Bondy en 1876. De 1866 à 1920, il est invoqué une douzaine de fois comme « patron de la bonne mort »[500]. À Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Ouen en 1912, il est sollicité pour la protection des ouvriers et pour celle de l'Église ; c'est curieusement la seule verrière de la petite couronne qui célèbre sa reconnaissance universelle.

Saint Pierre est, de loin, le saint le plus populaire. Plus de 60 verrières lui sont dédiées, réparties dans une trentaine d'édifices[501]. Dans une église sur deux, saint Paul lui est associé. Les deux premiers disciples appartiennent au répertoire ultramontain par excellence. La *Remise des clefs à saint Pierre*, rencontrée trois fois aux environs de 1900, à Neuilly-sur-Seine, au Perreux-sur-Marne et à Saint-Pierre-Saint-Paul de Montreuil, perçue comme une préfiguration de l'élection du pape sous le patronage divin, est le symbole évident de la suprématie et de la primauté de l'Église de Rome, fondée directement par le Christ[502].

Les premières verrières consacrées aux deux saints sont posées en 1855 à Champigny-sur-Marne où, associés aux quatre évangélistes, ils occupent le centre de six verrières mixtes. À la baie d'axe de l'église de Montreuil, dont ils sont les saints tutélaires, Lévêque les réunit sur une même verrière posée en 1862. À Chennevières-sur-Marne, vers 1860, A. Lusson consacre trois verrières légen-

daires, pastiches néo-gothiques, à l'histoire de saint Pierre. Mais en 1869, le même peintre verrier pose à Tremblay-en-France huit verrières-tableaux aux encadrements néo-Renaissance illustrant séparément la vie des deux saints.

En dehors de sa représentation aux côtés de saint Pierre, saint Paul apparaît peu isolément.

Exception faite des *Baptême du Christ*, une quinzaine de verrières est consacrée à saint Jean-Baptiste. La première recensée, posée par F. Fialeix en 1843, détaille avec minutie les différents épisodes de sa vie, mais il est plus souvent représenté en prédicateur, seul ou associé à saint Jean l'Évangéliste comme à la verrière d'axe de l'église Saint-Henri de Neuilly-Plaisance[503] en 1904 où ils encadrent le *Bon Pasteur*.

Les évangélistes apparaissent dans une dizaine d'édifices. Leur première occurrence à Champigny-sur-Marne est datée de 1855, suivie de huit autres entre 1860 et 1880[504]. Plus rare est le rapprochement typologique des évangélistes et des grands prophètes. Leur disposition sur deux registres à la maîtresse-vitre de Saint-Jean-Baptiste de Sceaux, réalisée en 1874 et en 1898[505], s'inscrit dans la continuité du thème des verrières du bras sud du transept de la cathédrale de Chartres où les quatre grands prophètes portent les évangélistes sur leurs épaules pour affirmer la filiation entre Ancien et Nouveau Testaments.

L'évêque de Milan, saint Charles Borromée, dont la vénération est venue d'Italie, est représenté une quinzaine de fois. Seul, en pénitent, il adore le crucifix à Joinville-le-Pont en 1891[506], il rend visite aux pestiférés aux portes de Milan à Courbevoie en 1910, ou encore il donne la communion à saint Louis de Gonzague à Asnières vers 1903. Autres figures italiennes particulièrement vénérées par les fervents de l'ultramontanisme : saint Antoine de Padoue, très présent en sculpture mais dont il n'a été repéré que six représentations entre 1872 et 1908, saint Augustin, Docteur de l'Église, dont on a recensé huit verrières à partir de 1854 (date à laquelle on le voit à Coubron). L'unique représentation de saint Alphonse en 1917 à Charenton-le-Pont est à mettre en rapport avec le napolitain Alphonse de Liguori (1696-1787), fondateur de l'ordre rédemptoriste, béatifié en 1816 puis canonisé en 1839 avant d'être déclaré en 1871 Docteur de l'Église. La doctrine liguoriste correspond à un changement de mentalité et de morale sociale qui séduira les catholiques français auxquels elle propose une théologie basée sur un Dieu accessible. Instituant une doctrine moins rigoureuse que celle des gallicans, elle sollicite une plus grande pratique des sacrements de l'Eucharistie et de la Pénitence.

Sevran (Seine-Saint-Denis), église Saint-Martin. *Sainte Alice, offerte en 1900 par le notaire L.-E. Léger pour sa fille née en 1889.*

Joinville-le-Pont (Val-de-Marne), église Saint-Charles-Borromée. *Saint Charles Borromée, signé L. D.-Tournel, 1891.*

De Rome également vient à partir de 1850 une certaine évolution de la religion qui se manifeste par une reconnaissance officielle des nouvelles congrégations féminines. Ces dernières se spécialiseront dans l'enseignement et inciteront à la scolarisation des filles. En peinture comme en vitrail, la représentation des saintes, dont on a noté le petit nombre, augmente sous la Monarchie de Juillet et au début du Second Empire[507]. Certains ouvrages, approuvés par l'évêché, sont entièrement consacrés à des saintes et incitent à la mise en place d'un culte qui leur soit réservé[508]. Sont ainsi proposées

Ivry-sur-Seine (Val-de-Marne), église Saint-Pierre-Saint-Paul.
Saint Frambourg, par Charles Champigneulle, 1925.

La Garenne-Colombes (Hauts-deSeine), église Saint-Urbain.
Saint Aubert, par Charles Lorin, 1912.

comme modèle de dévotion les saintes Geneviève, Clotilde, Jeanne de Chantal, Élisabeth de Hongrie, Catherine d'Alexandrie ou Adélaïde[509]. Mais leur présence reste aussi souvent liée à l'existence d'une paroissienne éponyme, comme *Sainte Alice* que le notaire L.-E. Léger offre en 1900 à l'église de Sevran au nom de sa fille, *Sainte Mélanie* à Charenton-le-Pont, ou encore *Sainte Adélaïde* à Joinville-le-Pont, offerte en mémoire de l'épouse du maire sous le mandat duquel est construite l'église[510].

À la redécouverte des saints gallicans

Parallèlement à l'attrait de dévotions venues d'Italie, le culte des saints médiévaux connaît une ferveur nouvelle. Parmi la cinquantaine de saints et saintes du Moyen Âge illustrés dans cette étude, certains sont aujourd'hui oubliés ou méconnus, la popularité de quelques-uns ayant évincé de la mémoire collective de nombreuses figures secondaires. Le clergé du XIXe siècle a tenté de faire renaître un culte envers ceux qui contribuèrent au développement du christianisme depuis ses débuts, en sollicitant un regain de dévotion envers les disciples des apôtres et envoyés de Rome, envers les saints et martyrs fondateurs et enfin envers les évangélisateurs des races barbares de la Gaule[511]. Leurs représentations vitrées, picturales ou sculptées sont liées à la redécouverte de leurs actes ou de leurs écrits qui donnent lieu à l'établissement de biographies édifiantes enseignées en catéchèse, et à « l'invention » de leurs tombeaux[512] ou de leurs reliques autour desquels naissent des pèlerinages. Cette sensibilisation à l'égard du haut Moyen Âge est également entretenue par le développement de découvertes archéologiques. La génération des prêtres marquée par La Mennais et le romantisme multiplie les recherches et les études sur les saints populaires qui ont risqué leur vie en affirmant leur foi, de manière à en dégager la dimension chrétienne.

Les saints médiévaux remis à l'honneur dans la petite couronne sont davantage abbés, évêques ou confesseurs que martyrs. À Saint-Nicolas de Saint-Maur-des-Fossés en 1884, sont représentés saint Maur[513] et saint Babolein, abbé de l'ancienne abbaye Saint-Pierre-des-Fossés, aux côtés de l'évêque saint Hilaire[514], docteur de l'Église universelle. Saint Aubert est l'objet d'une verrière à La Garenne-Colombes en 1912. Une large place est faite aux évêques saint Éloi à Marnes-la-Coquette en 1909[515], saint Loup à Bagnolet vers 1863, saint Germain de Paris[516] à Orly, saint Maurille à Sceaux en 1898, saint Médard à Clichy à la fin du XIXe siècle auquel sont dédiées les églises d'Épinay-sur-Seine et de Tremblay-en-France et enfin saint Frambourg représenté à Ivry-sur-Seine[517].

Vie et martyre de saints médiévaux sont particulièrement illustrés dans les églises dont ils sont les saints tutélaires : saint Saturnin, évêque de Toulouse, un des plus anciens cultes pratiqué en Gaule, évoqué dans six paroisses dont l'église d'Antony, saint Baudile et saint Germain d'Auxerre auxquels plusieurs verrières sont consacrées le premier à l'église de Neuilly-sur-Marne en 1868, le second à Fontenay-sous-Bois en 1874. À Saint-Jean-Baptiste de Sceaux, un vitrail d'Hirsch illustrant le martyre de saint Mammès rappelle qu'une chapelle lui était consacrée. Enfin, saint Victor, martyr romain, est évoqué à Coubron, Montreuil et Joinville-le-Pont.

En dehors des saints vénérés à l'échelon national, que nous proposons d'étudier dans un chapitre spécifique en raison de leur appartenance à l'histoire de France, les verrières de la petite couronne font une large place aux saints protecteurs

des donateurs et donatrices éponymes, auxquels nous avons vu que certains prêtaient leurs traits. La famille Montmartre offre ainsi en 1855 à l'église de Nogent-sur-Marne quatre verrières dédiées à la Vierge, aux saints Jean-Baptiste et Charles ainsi qu'à sainte Félicité, patronne de la donatrice, qu'une restauration transmua en sainte Germaine[518]. Hommes ou femmes, les saints sont avant tout des protecteurs et des modèles vénérés par le peuple des fidèles avant d'être béatifiés et canonisés par l'Église soucieuse d'éviter tout abus.

Les saints de l'Histoire de France

Les commandes de Louis-Philippe, pour le musée historique de Versailles, en 1834, constituent le premier grand ensemble pictural cherchant à retracer l'épopée nationale, depuis la *Victoire de Clovis à Tolbiac* jusqu'au roi régnant. Cette décision montre l'attachement du roi à l'histoire de France, mais aussi son souhait d'être intégré à la descendance des monarques qui l'ont précédé, lui qui ne fut pas sacré à Reims et n'était pas roi «de droit divin», afin de créer aux yeux des Français une continuité nationale. L'ouverture au public des Galeries historiques du château de Versailles en 1837 suscite de nombreux commentaires sur l'histoire nationale.

Au milieu du XIXe siècle, les artistes font revivre côte à côte, sur les murs des édifices religieux et civils, Mérovingiens, Carolingiens et Capétiens, tous unis dans la mémoire collective. Un renouveau du sentiment religieux et la volonté politique de réaffirmer l'existence de la monarchie sont à l'origine de nombreuses commandes de peintures d'histoire. L'État lui-même commande et achète des tableaux religieux qu'il donne à des paroisses ou à des municipalités, plus ou moins démunies depuis les dévastations révolutionnaires. Napoléon III, comme Louis-Philippe, ressent le besoin d'affirmer ses prises de position politiques devant la nation. Le baptême de Clovis, l'évocation de saint Louis correspondent à leur préoccupation.

Les historiens de la France religieuse du XIXe siècle ont l'habitude d'opposer un républicanisme laïc voire anticlérical à un royalisme catholique. Or dans ce siècle, construit politiquement sur l'alternance de régimes républicains ou monarchiques, l'Église a toujours affirmé et montré «la constance historique de son nationalisme»[519]. Aussi a-t-il paru intéressant d'étudier les verrières consacrées aux saints protecteurs de la France et de Paris; étude proposée ici selon l'ordre chronologique de leur intervention sur la scène de l'histoire nationale.

Clovis

Avec Clovis, premier roi baptisé de la grande fresque de l'histoire de France, commence l'histoire religieuse de notre pays. Son baptême scelle l'union entre la monarchie et l'Église. Vérité historique et légende se confondent pour ce roi mérovingien sur lequel les renseignements biographiques sont lacunaires. L'iconographie de son baptême s'ébauche vers 878 autour du récit qu'en donne Hincmar, archevêque de Reims, dans sa *Vie de saint Remi*. Le baptême auquel se soumet Clovis en 496[520], à la suite de sa victoire sur les Alamans au pont de Tolbiac, eut lieu historiquement dans le baptistère situé à l'extérieur de l'église de Reims[521]. Les peintres et graveurs des XVIIe et XVIIIe siècles donnèrent au baptême un réalisme historique issu de la consultation d'ouvrages comme *L'Histoire ecclésiastique* de l'abbé Fleury, ou *L'Histoire de France* du Père Bernard où se mêlent histoire et légende. La première représentation vitrée de son *baptême* au XIXe siècle est celle dessinée par F. Debret en 1813 pour une fenêtre à quatre lancettes de la basilique de Saint-Denis, aujourd'hui détruite, et dont les témoignages de Guilhermy et Brongniart attestent de sa réalisation au moins partielle[522]. Deux célèbres *Baptême de Clovis* peints au XIXe siècle serviront de modèles aux peintres verriers: celui que François-Louis Dejuinne réalise vers 1837 pour les Galeries historiques, reprise en vitrail à la chapelle du château de Carheil (44) en 1847, et celui que Paul-Joseph Blanc[523] peint au Panthéon en 1874[524]. En réunissant en un même lieu Clovis, Charlemagne, saint Denis, saint Louis, sainte Geneviève et Jeanne d'Arc, le Panthéon constitue le «dernier exemple magistral d'une illustration synthétique du passé national»[525]. Ces peintures, commencées en 1874, sous la IIIe République, reprises par les livres scolaires, seront vite popularisées et inspireront de nombreux artistes, peintres ou peintres verriers. C'est ainsi que la peinture de Blanc est transposée en vitrail à l'église Saint-Remi de Maisons-Alfort à la fin du XIXe siècle, puis par le peintre verrier Muraire à l'église de Vesly (Eure) vers 1910[526]. À Maisons-Alfort, le peintre verrier s'est attaché à accentuer la religiosité de la scène: des auréoles ont été ajoutées à sainte Clotilde et à saint Remi (patron de la paroisse) et, faute de place, le groupe de musiciens profanes à gauche et l'homme rattachant sa sandale au premier plan, ont été supprimés.

Cent vingt-huit verrières, posées entre 1850 et 1930, illustrant le *Baptême de Clovis*, ont été

Ci-contre

Paris, Le Panthéon.
Le Baptême de Clovis, peinture de P.-J. Blanc, 1874.

À droite

Maisons-Alfort (Val-de-Marne), église Saint-Remi.
Le Baptême de Clovis, vers 1890.

recensées à ce jour[527] ; plus de la moitié d'entre elles sont datables entre 1871 et 1914. Cinq seulement ornent des églises de la petite couronne.

Dans le chœur de l'église de Vanves, en 1871, le peintre verrier Gustave Bourgeois pose, de part et d'autre de la *Résurrection,* un *Baptême de Clovis* permettant de commémorer saint Remi, patron de la paroisse, et une verrière consacrée à *Sainte Geneviève,* autre gloire de la catholicité française.

À Notre-Dame des Menus à Boulogne-Billancourt, la scène, réduite à trois personnages, voisine avec une *Charité de saint Martin* dans une vaste composition néo-gothique due à Émile Hirsch entre 1871 et 1877.

Le *Baptême de Clovis*, réalisé par la Société artistique de peinture sur verre peu après 1900 à Alfortville, n'est pas non plus une scène historique isolée ; plusieurs fenêtres vitrées par le même atelier sont consacrées aux premiers prédicateurs de la Gaule, les saints Denis et Martin, à saint Louis, et aux héroïnes de la foi catholique Geneviève et Jeanne d'Arc. Le même atelier pose un *Baptême de Clovis* à l'église Saint-Pierre-Saint-Paul de Montreuil et deux grandes verrières consacrées à saint Louis. À Maisons-Alfort, comme dans les autres églises de la petite couronne, le *Baptême de Clovis* est accompagné d'autres illustrations des grands faits historiques de la France catholique et monarchique. Clovis, premier roi chrétien, y est associé aux grandes figures du christianisme.

À noter qu'à l'exception de son baptême, aucun fait de l'histoire de Clovis n'est représenté sur les verrières de la petite couronne ; *La bataille de Tolbiac,* au cours de laquelle il promet de se faire baptiser en cas de victoire, n'est pas illustrée. Par le biais de son baptême, souvent présenté comme un événement de la vie de saint Remi, Clovis est en fait célébré comme le symbole de l'union de la monarchie et de l'Église.

Comme en peinture, en pleine période républicaine, l'illustration des faits marquants de l'Ancien Régime fait donc l'objet de commandes de vitraux, notamment après 1876, date reconnue comme étant celle d'une république « installée ».

Sainte Geneviève

Quarante-sept verrières de la petite couronne – dont trente-quatre ont été commandées par des paroisses relevant alors du diocèse de Paris[528] sont consacrées à la sainte, faisant ainsi du vitrail le support privilégié de cette dévotion en Île-de-France[529]. Chronologiquement, ces représentations sont essentiellement antérieures à 1920, puisque douze seulement datent de l'entre-deux-guerres[530]. La première est celle de Coubron en 1857.

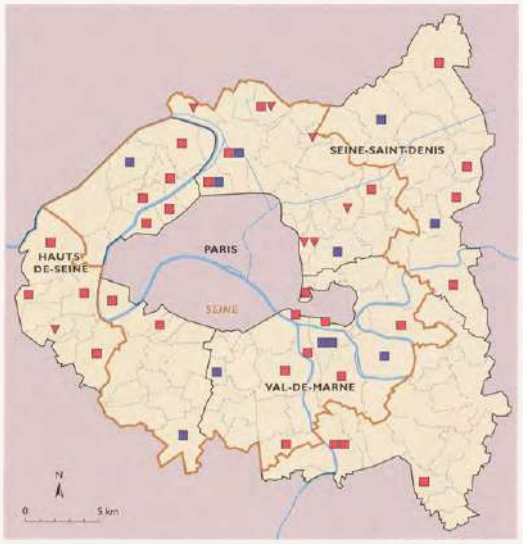
L'origine francilienne de la sainte est incontestée, elle naît à Nanterre vers 420 et meurt à Paris en 502. Sa célébrité lui vient du courage qu'elle sut insuffler au peuple de Lutèce devant les Huns cherchant à envahir la ville en 451. Elle fut ensevelie dans la crypte de l'ancienne église Saint-Pierre-Saint-Paul (située à l'emplacement de l'actuelle Montagne Sainte-Geneviève) dont la construction sera terminée par la reine Clotilde, en partie responsable de la promotion d'un culte envers la sainte[531]. Malgré les nombreux miracles posthumes opérés auprès de son tombeau, Geneviève ne fut ni béatifiée ni canonisée.

Elle est particulièrement vénérée à Nanterre, dont elle était originaire et où les historiens situent sa rencontre avec les évêques saint Germain d'Auxerre et saint Loup de Troyes, allant combattre en Angleterre l'hérésie de Pélage[532]. Mais ce n'est qu'en 1923, à l'occasion du 1 500e anniversaire de la naissance de la sainte, que la paroisse de Nanterre reçut de Pie XI et de la Congrégation des rites le droit d'ajouter le nom de Geneviève à celui de son ancien protecteur saint Maurice. Dans cette même ville, un puits portant son nom était source de nombreux bienfaits que rois et reines vinrent solliciter. Clotaire II en 591 y reçut le baptême, Blanche de Castille y implora la guérison de sa fille Isabelle. Plus tard, Anne d'Autriche, qui lui sera reconnaissante de la naissance du dauphin, enrichit la paroisse de dons considérables en orfèvrerie, linges liturgiques et ornements sacrés. Peu de ces ex-voto royaux échappèrent au pillage de 1793. Au XIXe siècle, le culte génovéfain se traduit par la participation à un triple pèlerinage fixé le 3 janvier, à la Pentecôte[533] et le 14 septembre. En 1846, l'eau de son puits s'avère toujours bénéfique ; l'impératrice Eugénie y priera pour son fils le prince impérial.

L'invocation à sainte Geneviève

Dans le cadre d'un renouveau de dévotion à l'égard des saints locaux et nationaux, une lettre épiscopale du 21 septembre 1870, adressée à tous les curés du diocèse de Paris, recommande aux fidèles de rendre grâces pour la victoire des armées françaises et de prier pour le rétablissement de la paix. Tout au long de 1870, la pratique de neuvaines au Sacré-Cœur et à sainte Geneviève est conseillée et à chaque fin de messe des invocations sont faites, en latin, à la sainte et à saint Denis.

Si ces manifestations suscitent un regain de dévotion envers la sainte dans le dernier tiers du XIXe siècle, les nombreuses représentations antérieures, ici en bergère, là en gardienne de Paris, témoignent qu'un culte lui était rendu dès le Moyen Âge.



Localisation des verrières consacrées à sainte Geneviève.
— *Limite de l'ancien département de la Seine*
— *Limite des nouveaux départements*
■ *Verrières antérieures à 1920*
■ *Verrières postérieures à 1920*
▽ *Verrières détruites ou déposées*

Dans la majorité des œuvres graphiques du XVIe siècle, sainte Geneviève, loin d'être placée en situation anecdotique, est figurée en bergère, souvent assise au milieu de ses moutons, tenant un livre et une houlette, tandis qu'au loin les tours de Notre-Dame dominent l'enceinte fortifiée de Paris[534]. Le graveur Léonard Gautier semble être un des premiers, en 1594, à la représenter debout, veillant sur la capitale, un cierge à la main[535]. Cet attribut est repris vers 1637 par Charles Le Brun qui insiste davantage sur son rôle protecteur (elle garde en main les clefs de Paris), que sur celui de bergère (son troupeau est réduit à un seul mouton)[536]. Le siècle suivant privilégie son activité pastorale aux dépens de son statut de sainte tutélaire de la capitale alors qu'au XIXe siècle, son attitude de pieuse bergère – occupation qui sera aussi celle de Jeanne d'Arc enfant – prévaut en peinture[537] comme en vitrail et s'impose aux peintres verriers d'Île-de-France[538].

Qu'elle soit assise et filant comme à Orly en 1869, ou debout la quenouille à la main, entourée de ses moutons comme la représente Lusson à Villecresnes et Saint-Maurice[539], la sainte prend la pose d'une bergère, à laquelle l'inscription donne un nom. La composition du vitrail posé en 1876 par Chabin à Saint-Pierre de Bondy est inspirée par la dualité du personnage illustrée par Philippe de Champaigne en 1668, mais le peintre verrier n'a retranscrit ni l'expression extatique ni la tournure élégante des vêtements de la sainte. À Charenton-le-Pont, c'est la patronne de Paris et de toute la Gaule qui est invoquée dans l'inscription latine pla-

cée à ses pieds. Alors qu'à Notre-Dame de Saint-Mandé, elle partage avec sainte Sophie (patronnant les trois vertus théologales) le privilège d'assister une *Vierge à l'Enfant en majesté*, de type byzantin, selon un schéma unique en Île-de-France[540].

À Villecresnes et à Saint-Maurice, l'emploi d'un même carton retourné a permis à Lusson de réaliser à moindre frais deux verrières dont seuls le décor et la bordure diffèrent : à Saint-Maurice, en 1864, un portique à entablement Renaissance orné de guirlandes apporte fantaisie et préciosité à l'image quelque peu austère de la sainte, peinte quatre ans plus tôt à Villecresnes. La parenté iconographique des verrières de Noisy-le-Grand, de Mégard et Royer à Charenton-le-Pont (1917) et de Janiaud à Antony (1923), où sainte Geneviève joint les mains sur la médaille offerte par saint Germain, trahit une source graphique commune, malgré des différences de paysage et d'encadrement.

Les représentations de plus en plus nombreuses des saintes Geneviève et Jeanne d'Arc s'inscrivent dans le contexte d'une certaine féminisation de la religion qui se fait nettement sentir à partir de 1860, née du constat évident de la pratique religieuse : on estime à environ 70 % la proportion

À droite

Sainte Geneviève, tableau de Charles Le Brun, vers 1677.
Rouen, musée des Beaux-Arts.

Ci-dessous

Noisy-le-Grand (Seine-Saint-Denis), église Saint-Sulpice.
Sainte Geneviève (détail), vers 1880.

de femmes catholiques pratiquantes contre une participation masculine qui n'excède pas les 30 %. Tout naturellement, « le catholicisme s'identifie à son public féminin »[541].

De plus, les deux saintes s'insèrent souvent aussi dans un programme iconographique, à résonance patriotique, auquel participent les héros nationaux, tel que le vœu de la France au Sacré-Cœur. Ailleurs, Jeanne d'Arc et Geneviève occupent ici deux fenêtres contiguës, là deux lancettes d'une même baie[542]. À Saint-Pierre de Neuilly-sur-Seine, au début du XXe siècle, les deux héroïnes figurent parmi un cortège de saintes portant l'instrument de leur martyre, désignées par une inscription et la représentation d'un lieu de culte qui leur est respectivement dédié. Sainte Geneviève, vêtue en patricienne romaine, tient un cierge allumé et porte l'emblème de Paris, dans une attitude figée qui laisse peu d'emprise à la sentimentalité et tend plutôt au hiératisme.

Quelques rares verrières illustrent les épisodes qui justifient sa sainteté. À Créteil, en 1863, la composition néo-gothique de Lusson résume sa vie en trois médaillons qui se lisent de bas en haut : *Bénédiction par saint Germain, Charité envers les pauvres, Apothéose*. À Saint-Denys de l'Estrée, le cycle développé par Oudinot occupait douze médaillons placés dans la chapelle de gauche du transept, avant leur restauration[543].

Les thèmes favoris des scènes narratives sont identiques à ceux des peintures monumentales :

Ci-contre

Villecresnes (Val-de-Marne), église Notre-Dame. *Sainte Geneviève, par Antoine Lusson, 1860.*

À gauche

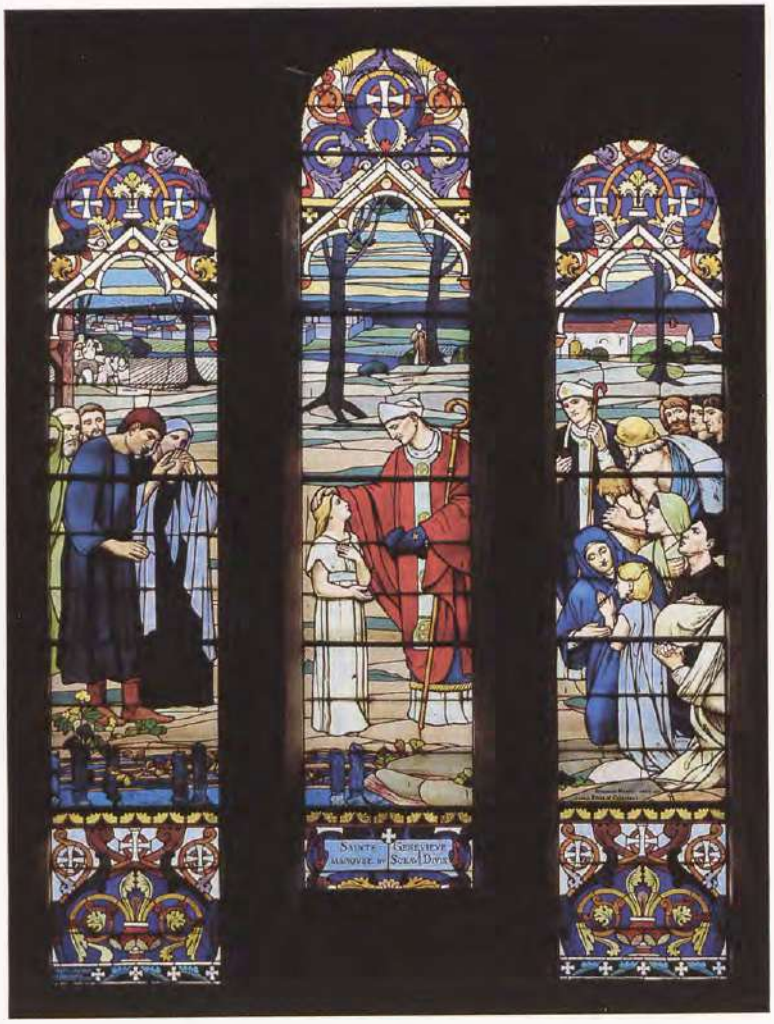
Saint-Maurice (Val-de-Marne), église Saint-Maurice. *Sainte Geneviève, par Antoine Lusson, 1864.*

Rencontre avec saint Germain, Distribution de vivres aux Parisiens. Le premier épisode de sa vie, déterminant pour son avenir, est la « distinction » de Geneviève enfant par les évêques saint Germain d'Auxerre et saint Loup de Troyes, allant évangéliser l'Angleterre. En 1877, Pierre Puvis de Chavannes donne de cette rencontre une composition magistrale, pour le mur sud-ouest de la nef du Panthéon, dont la fraîcheur du coloris séduisit la critique et l'ensemble de ses contemporains sensibles à la poésie et à l'adéquation des personnages au paysage[544]. La popularité de cette représentation la fit reproduire au XXe siècle en couverture de la *revue paroissiale* de Nanterre et de celle de *l'Association des Geneviève de France*[545]. La composition, centrée sur les évêques qui prédisent de hautes destinées à la jeune fille marquée du sceau divin, est transposée en vitrail en 1910, par Lucien Mette d'après un carton d'A. Hermann, à l'église Saint-Maurice de Bécon à Courbevoie.

L'épaisseur des meneaux le contraint à supprimer des personnages secondaires placés au premier plan : une mère et son fils à droite, une femme agenouillée à gauche. Le vitrail ne suscitera pas la même émotion que l'œuvre originale, dont il diffère par une mise en plomb très rectiligne de l'arrière-plan cherchant à traduire la profondeur du paysage initial, et par un choix de verres colorés qui n'atteint pas « la fraîcheur » de l'œuvre peinte.

Le même épisode est traité avec moins de monumentalité, et sans référence à la peinture de Puvis de Chavannes, par Henri Garnier en 1885 à Rueil-Malmaison, par Haussaire à Meudon en 1901 et vers 1930 par Mauméjean à Saint-Denys de l'Estrée.

Une réduction de cette scène, centrée sur la *Bénédiction de Geneviève par saint Germain*, occupe la partie figurée d'une grisaille à médaillon en l'église Saint-Charles d'Asnières-sur-Seine[546], où la verrière suivante représente *Saint Charles Borromée donnant la communion à saint Louis de Gonzague*. Ces deux scènes insistent sur l'importance de l'appel divin révélé à l'élu par l'intermédiaire d'un membre du clergé, apte à affermir le sentiment religieux des jeunes gens appelés à servir l'Église.



Courbevoie (Hauts-de-Seine), église Saint-Maurice de Bécon.
La rencontre entre sainte Geneviève, saint Loup et saint Germain d'Auxerre, par A. Hermann et Lucien Mette, 1910.

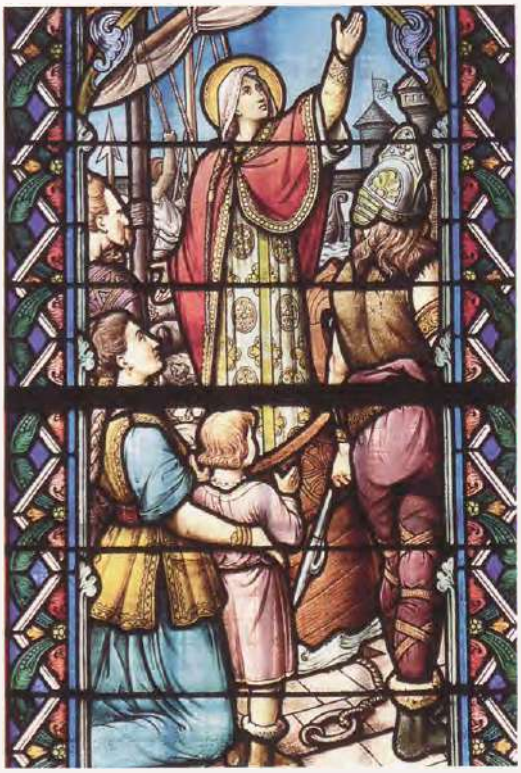
Paris, Le Panthéon.
La rencontre entre sainte Geneviève, saint Loup et saint Germain d'Auxerre, peinture de Pierre Puvis de Chavannes, 1877.

La *Défense de Paris* et la *Charité envers les affamés*, autres thèmes du triptyque que Puvis de Chavannes réalise pour le Panthéon en 1889, ont « le double avantage de pouvoir s'interpréter à la lumière du patriotisme et de la religion »[547]. Notre-Dame d'Alfortville garde une représentation de sainte Geneviève, réalisée en 1904 par la Société artistique de peinture sur verre, montrant l'assurance et la fermeté de l'héroïne venant au secours des Parisiens affamés. Les autres verrières de l'église sont consacrées à ceux qui firent de la France une nation chrétienne, les saints Martin, Denis, Louis, Clovis et Jeanne d'Arc. Leur présence témoigne de l'éveil d'un sentiment de piété nationaliste que traduisent également les verrières du vœu national au Sacré-Cœur. La France, en vénérant l'héroïne parisienne cherche à retrouver ses racines de nation chrétienne et à exploiter politiquement l'image de celle qui eut une influence profonde sur la formation de la Nation.

Saint Louis

La présence de nombreuses verrières dédiées à saint Louis dans les communes de l'ancienne Seine, en fait vraisemblablement une particularité régionale qui suscite ici une réflexion, sur la commande et l'iconographie choisie.

Né et baptisé à Poissy, dans l'actuel département des Yvelines, saint Louis est particulièrement célébré en Île-de-France. L'ancienne chapelle de Garches, fondée le 7 mars 1298 par Robert de La Marche, à peine un an après sa canonisation, est un des premiers lieux de culte qui lui soit dédié[548]. Sa piété légendaire, révérée par la chronique du sire de Joinville et le récit édifiant de Guillaume de Saint-Pathus, confesseur de la reine, est honorée dès le XIVe siècle. Au XVIIe siècle, il devient le patron de la monarchie française et son culte revêt un caractère dynastique et national. La publication de la très complète monographie de Le Nain de Tillemont n'est peut-être pas étrangère au renouveau de son culte au XIXe siècle[549]. Dans la grande couronne, la verrière de Poissy[550] est la seule de type néo-gothique qui lui soit consacrée, alors qu'une quarantaine d'édifices de notre corpus garde une ou plusieurs verrières dédiées au roi, sous forme de vitrail-tableau[551]. À titre de comparaison, dans toute la France, à peine plus de



À gauche

Alfortville (Val-de-Marne), église Notre-Dame.
Sainte Geneviève se portant au secours des Parisiens, par la Société artistique de la peinture sur verre, 1904.

Ci contre

Saint-Denis (Seine-Saint-Denis), basilique.
Saint Louis instruisant ses enfants et saint Louis en prison, par la Manufacture de Choisy-le-Roi, 1840-1843

200 édifices, recensés dans les bases documentaires nationales de l'Inventaire général, sont ornés de verrières des XIXe ou XXe siècles consacrées à saint Louis. La petite couronne parisienne concentre donc près du cinquième de ses représentations vitrées. Comparées au nombre restreint des effigies royales contemporaines réalisées sur un autre support (peinture, sculpture, bannières, orfèvrerie), les verrières franciliennes prennent d'autant plus d'importance : leur nombre dépasse celui des peintures des XIXe et XXe siècles consacrées au roi, repérées à ce jour dans la France entière, hors musées et collections privées. Seul le diocèse d'Angers, où deux églises sur trois ont reçu une représentation du saint roi sur différents supports, lui voue également un culte particulier[552].

Saint Louis, protecteur

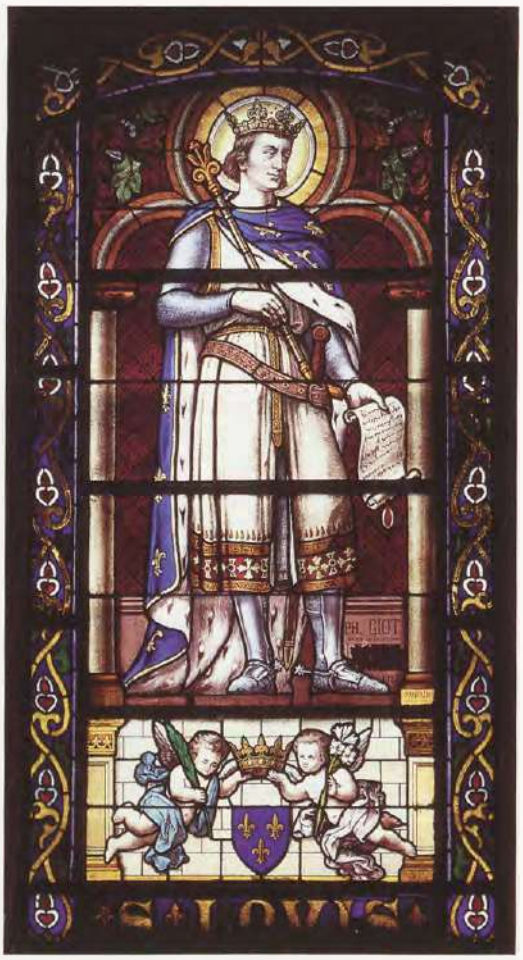
L'essentiel des verrières de saint Louis se trouvent réparties soit à proximité de Vincennes, soit au voisinage de Versailles. En réalité trois patronages peuvent justifier une représentation de saint Louis : celui du diocèse de Versailles dont relevaient quarante-trois paroisses de la petite couronne, celui de l'édifice ou encore celui du donateur.

Contrairement à un vitrail de l'Essonne[553], les verrières des anciennes paroisses du diocèse de Versailles, dont il est le saint tutélaire (titre qu'il partage avec la Vierge à partir de 1860), ne portent aucune inscription faisant référence au premier de ces patronages. Sa présence aux verrières d'une église dont il est le saint patron est la plus courante, pratique au demeurant habituelle quel que soit le vocable de l'édifice. Les fenêtres des églises de Villemomble, de Garches et de Drancy dont le saint roi est le titulaire lui sont ainsi entièrement consacrées. À Choisy-le-Roi, où saint Louis et saint Nicolas partagent le patronage de l'église

Localisation des verrières consacrées à saint Louis.

- *Limite de l'ancien département de la Seine*
- *Limite des nouveaux départements*
- *Verrières antérieures à 1920*
- *Verrières postérieures à 1920*
- *Verrières détruites ou déposées*

Paris, chapelle Saint-Ferdinand.
Saint Louis, par Ingres, 1842.



Sèvres (Hauts-de-Seine), église Saint-Romain.
Saint Louis, restitué par P.-H. Giot et E. Lobin, 1928.

paroissiale, une seule verrière lui est dédiée en complément d'un cycle de cinq peintures murales[554]. À Vincennes, où le souvenir du roi est fortement ancré, l'église Saint-Louis ne reçut aucune verrière qui lui soit consacrée, sans doute pour privilégier la lecture de la grande fresque de l'abside peinte par Maurice Denis en 1927. Mais les paroisses limitrophes ou situées à proximité du bois, où, dit-on, le roi rendait la justice, concentrent une forte densité de représentations liées au roi, que leur église soit placée ou non sous sa protection.

À l'exception du roi Louis-Philippe, peu de donateurs semblent l'avoir invoqué comme saint patron ; sa présence aux verrières de plusieurs chapelles funéraires, au Perreux-sur-Marne et en Seine-Saint-Denis, répond vraisemblablement à une attitude monarchiste.

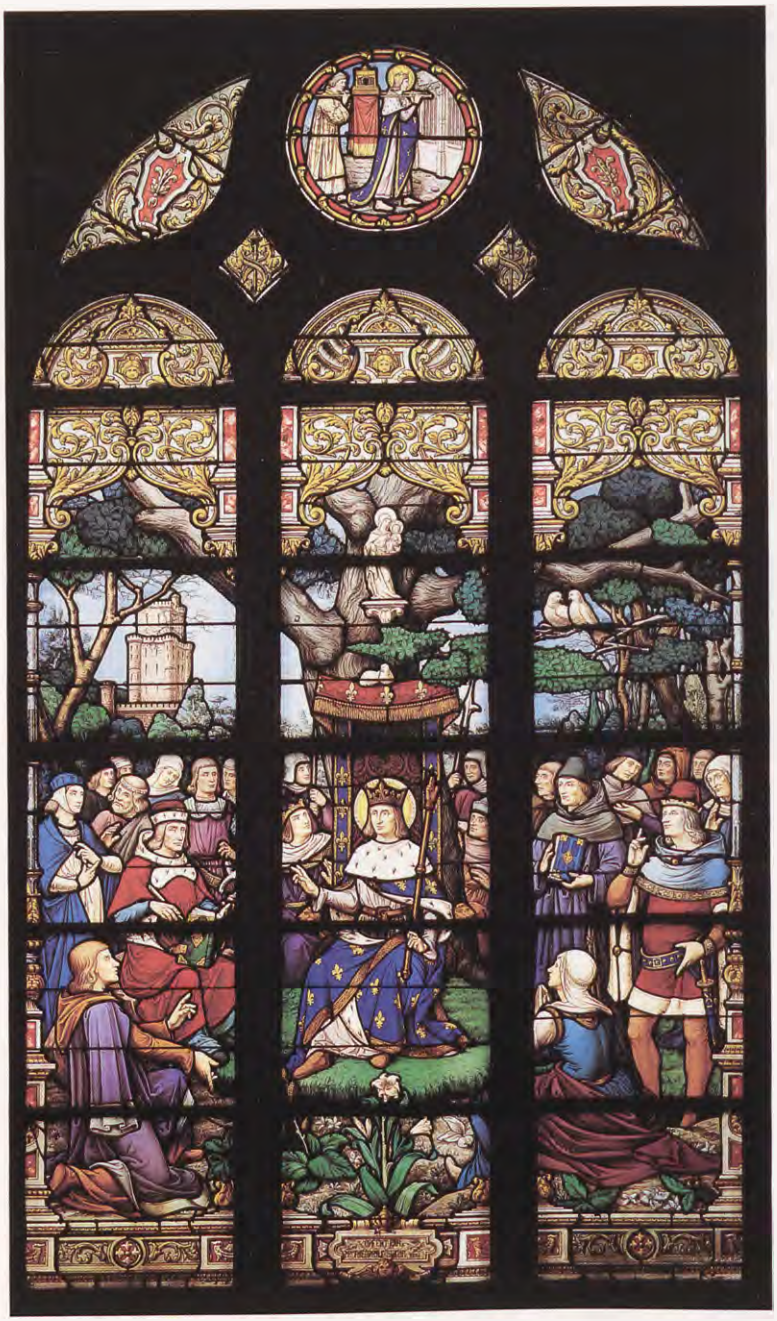
Saint Louis donnant le douaire de Choisy à la reine Marguerite, carton signé Florence-Lobin.
Album Lobin, *n° 1617. Archives Lobin, atelier Van Guy, Tours.*

Saint Louis plébiscité par les républicains

La raison de la présence royale tient aux symboles que son image véhicule. Le saint, éponyme du roi de France de 1610 à 1824, devient depuis le XVIIe siècle le symbole de la royauté. Il incarne, par sa participation aux croisades, le roi guerrier, voire le justicier, il est le «sergent du Christ» dit l'inscription d'une verrière de Charenton-le-Pont. Par son sens de la justice et sa charité envers les pauvres, il devient un modèle non seulement pour le chrétien mais aussi pour le citoyen. C'est à ce double titre que répondent les nombreuses commandes de l'État entre 1870 et 1880, destinées à des églises parisiennes[555] mais aussi à des bâtiments civils officiels, comme la Sorbonne ou le Palais de Justice où le roi fait figure de héros, incarnant les vertus civiques de la République. Garant de la justice et bienfaiteur de l'humanité, il suscitera l'admiration des radicaux, qui voient en lui «le premier roi démocratique»[556]. Glorifié comme roi très chrétien par l'Église catholique, «le meilleur des rois» est honoré par les républicains pour son action en faveur de la justice et de l'égalité. Saint Louis devient une figure-symbole à laquelle chrétiens et laïcs rendent hommage.

Le roi en représentation

De 1840 à 1880-1885, puis à nouveau après 1915, les verrières consacrées à saint Louis offrent le reflet des deux principaux aspects de sa personnalité. L'image-symbole du héros de la chrétienté, détenteur de la Couronne d'épines, est donnée par Ingres en 1842 sur un vitrail de la chapelle Saint-Ferdinand, image que reproduiront plus ou moins fidèlement de nombreuses verrières franciliennes[557]. Le roi est présenté seul, debout, couronné, vêtu du manteau fleurdelisé, tenant respectueusement – jamais à main nue – la Couronne d'épines et les clous de la Passion. La sculpture contemporaine de James Pradier[558] privilégie au contraire le héros des croisades, le soldat du Christ, vêtu d'une cotte de mailles et armé d'une épée à laquelle fait écho aujourd'hui la verrière de saint Louis à l'église de Sèvres dont le personnage a été fortement remanié par P.-H. Giot en 1928 à partir d'un carton du fonds de l'atelier Lobin[559]. Le *Saint Louis* d'origine, offert en 1839 par Louis-Philippe, réalisé à la Manufacture de Sèvres sur des cartons d'A. Devéria, présentait le roi en manteau de cour tenant la Couronne d'épines dans la main gauche et s'appuyant sur l'épée à droite[560]. Il n'a pas été repéré de copie de la verrière initiale mais une verrière ex-voto posée à Charenton-le-Pont vers 1880 par Claudius Lavergne reflète également la double image du roi à la fois guerrier et très chrétien, comme l'atteste sa dédicace au «Sergent du Christ»[561].



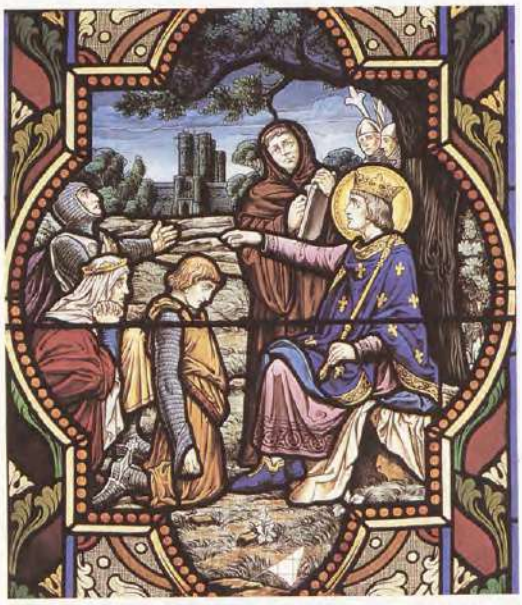
A gauche

Charenton-le-Pont (Val-de-Marne), église Saint-Pierre. *Saint Louis sergent du Christ, par Claudius Lavergne, vers 1880.*

Le roi mis en scène

De 1885 à la Première Guerre mondiale, plusieurs églises consacrent une verrière historiée à l'illustration des qualités du roi, auquel seules les vitreries des églises de Garches et Villemomble sont entièrement dédiées[562].

L'éducation du roi et *Le roi rendant la justice* sont les scènes les plus populaires. La première scène[563] résume en un seul tableau l'enfance du jeune roi recevant les conseils de sa mère à laquelle a été confiée la régence. La scène est traitée avec plus ou moins de magnificence. À Montreuil, la Société artistique de peinture sur verre a réutilisé partiellement en 1902 le carton de Lionel Royer réalisé pour Charles Champigneulle, présenté à l'Exposition universelle de 1889[564] et destiné à une baie de l'église Saint-Eustache à Paris[565]. Faute de place, la lancette gauche a été supprimée et le tympan modifié ; mais les trois allégories ailées tenant les insignes du pouvoir royal (l'épée, la couronne et la main de justice), heureusement conservées, apportent animation et légèreté à une mise en scène de convenance[566].



Ci-dessus

Saint Louis condamnant Enguerrand de Coucy. *Dessin préalable à la composition du Palais de Justice de Paris, peinte par Luc-Olivier Merson. Étude conservée au musée Anne de Beaujeu, Moulins.*

À droite

Maisons-Alfort (Val-de-Marne), église Saint-Remi. *Le roi rendant la justice, vers 1880.*

Page de gauche, à droite

Montreuil (Seine-Saint-Denis), église Saint-Pierre-Saint-Paul. *Saint Louis rendant la justice, par la Société artistique de peinture sur verre, 1902.*

Le roi rendant la justice ou *Le roi adoubant un chevalier* offrent des similitudes de composition et de décor prêtant à confusion. Dans les huit verrières consacrées à l'une ou l'autre de ces scènes, le donjon de Vincennes est toujours présent, par souci de véracité et de conformité aux illustrations des livres d'histoire et des manuels des écoliers de la fin du XIXe siècle. Mais les artistes font sans le savoir preuve d'anachronisme en représentant un donjon que ne connut pas saint Louis, puisqu'il fut commencé en 1361 à l'initiative de Jean le Bon et achevé 6 ou 8 ans plus tard sous Charles V[567]. La verrière anonyme de Maisons-Alfort est une copie interprétée de la peinture de Luc-Olivier Merson posée en 1875 au Palais de Justice de Paris représentant saint Louis condamnant le sire Enguerrand de Coucy. La grande composition picturale a été réduite aux cinq personnages principaux et la scène se passe sous un chêne à Vincennes et non dans le palais du roi[568].

Deux lancettes du bras nord du transept de la basilique de Saint-Denis, réalisées entre 1840 et 1843 à Choisy-le-Roi, reproduisent des vitraux du XIVe siècle de la grande sacristie de l'abbatiale [569], détruite à la Révolution, mais connue par la publication de Montfaucon[570]. Les panneaux conservés représentant *Saint Louis instruisant ses enfants* et *Le roi en prison*, ainsi que les dessins des panneaux aujourd'hui disparus montrent l'importance du culte qui lui était rendu au XIVe siècle[571].

Les verrières franciliennes illustrent ses actes de piété, de justice et de bravoure décrits par ses biographes. L'image donnée est avant tout celle d'un roi très chrétien guidé par une foi profonde qui le conduit à imiter le Christ dans ses actes de charité.

Le personnage de saint Louis peut également s'inscrire dans un programme iconographique plus général qui fait une large place aux saints de l'histoire de France, tels Clovis, sainte Geneviève et Jeanne d'Arc. À Notre-Dame d'Alfortville en 1904-1905, Champigneulle le place ainsi aux côtés des grandes figures de la chrétienté militante qui firent du catholicisme une religion d'État.

Sainte Jeanne d'Arc

Les deux grands camps politiques qui alternent au gouvernement de la France durant le XIXe siècle ont tenté de s'approprier Jeanne d'Arc, dans laquelle les royalistes voyaient une militante du catholicisme et les républicains une patriote. La littérature historique de l'époque témoigne de cette ambivalence[572], soulignée également par les verrières qui la mettent en scène. Certaines portent les marques chrétiennes de son appartenance au camp royaliste tandis que d'autres en sont dépourvues. L'extraordinaire développement du culte johannique n'est sans doute pas étranger à cette double appartenance. Ainsi, le culte qui lui est rendu aux XIXe et XXe siècles dans le diocèse d'Angers, où une église sur deux a reçu une représentation de Jeanne, tous supports confondus, relève essentiellement du courant royaliste militant ambiant[573].

Il faut attendre le XIXe siècle pour que lui soit voué un culte d'une ampleur nationale. Domrémy,

À gauche

Paris, Le Panthéon. *Jeanne d'Arc écoutant ses voix, peint par E. Lepneveu, 1889.*

Ci-contre

Aubervilliers (Seine-Saint-Denis), église Notre-Dame-des-Vertus. *Jeanne d'Arc écoutant ses voix, par Charles Champigneulle, 1919.*

Orléans et Rouen sont les principaux centres marqués par le souvenir de Jeanne, et les premiers vitraux qui lui sont consacrés au XIXe siècle ne sont pas antérieurs au milieu du siècle[574]. On doit à Mgr Dupanloup, évêque d'Orléans de 1849 à 1878, d'avoir favorisé et entretenu le culte johannique en sollicitant sa canonisation en 1869 en cour de Rome[575], canonisation qui sera retardée par les événements dramatiques de 1870. La possibilité de représenter aux fenêtres de la cathédrale d'Orléans les principaux actes de la vie religieuse et militaire de Jeanne[576], la souscription lancée en 1878 – dont Mgr Dupanloup ne connaîtra pas le résultat – à travers tous les diocèses de France[577], le retentissement des deux concours auxquels participèrent les plus célèbres ateliers de peintres verriers[578], contribuèrent à étendre la popularité de la jeune Lorraine.

Dans la petite couronne, une vingtaine de verrières est consacrée à Jeanne d'Arc ; aucune d'elles n'est antérieure à 1894, date à laquelle elle est déclarée vénérable. Elles sont majoritairement situées dans des paroisses de l'ancien diocèse de Paris, à l'exception de cinq d'entre elles. Celles des églises de Bourg-la-Reine (1897), de Sceaux (1898), du Perreux-sur-Marne et de Vaucresson (1908) sont les premières à avoir été réalisées. La pose des verrières johanniques de Marnes-la-Coquette, de Notre-Dame-du-Rosaire à Saint-Ouen et de Levallois-Perret (vers 1910) coïncident avec sa béatification proclamée en 1909. L'apogée de son culte en Île-de-France s'inscrit donc entre 1894 et 1930 ; sa canonisation en 1920 apporte un regain de ferveur à sa dévotion dont témoignent plusieurs verrières posées dans l'entre-deux-guerres. Cependant, qu'elle soit figurée debout, en armure comme à Levallois ou en bergère comme à Aubervilliers, la physionomie de Jeanne d'Arc relève de l'effigie stéréotypée[579]. La présence d'un manteau fleurdelisé et des armoiries de France rappellent son rôle prééminent auprès du roi Charles VII. Quelques-unes présentent

À droite

Jeanne d'Arc au sacre de Charles VII, par Jean-Dominique Ingres, 1854.
Paris, musée du Louvre.

Ci-contre

Levallois-Perret (Hauts-de-Seine), église Saint-Justin.
Jeanne d'Arc, par Louis Trézel et J. Blain, vers 1900.

Localisation des verrières consacrées à sainte Jeanne d'Arc.

— Limite de l'ancien département de la Seine
— Limite des nouveaux départements
Verrières consacrées à Jeanne d'arc

la sainte combattante, d'autres évoquent les voix qu'elle entendit tandis qu'elle n'était qu'une jeune bergère. Les représentations vitrées n'innovent guère, plusieurs d'entre elles s'inspirent d'ailleurs de peintures contemporaines. Ainsi, la verrière de *Jeanne écoutant ses voix* à Aubervilliers est une copie fidèle, par Champigneulle, de la peinture monumentale exécutée en 1889 par E. Lenepveu pour le Panthéon et gravée par Charles Testa[580]. La composition de Brière à Saint-Justin de Levallois-Perret est directement inspirée du tableau d'Ingres, conservé au musée du Louvre, présentant la sainte en armure, l'étendard dans la main droite, appuyée sur l'autel de la cathédrale de Reims. Dans le vitrail, deux assistants agenouillés à l'arrière-plan ont été éliminés pour une meilleure lisibilité et la partie supérieure est mieux éclairée. L'utilisation d'un pantographe[581] – très employé notamment par l'atelier Lorin – permet de produire rapidement des verrières différentes, en combinant des éléments (agrandis ou réduits) empruntés à plusieurs cartons ; des similitudes de composition se retrouvent ainsi d'une église à l'autre. La parenté des verrières de *Jeanne d'Arc écoutant ses voix* à Saint-Ouen, Marnes-la-Coquette en 1909[582] et à Manerve près de Lisieux (Calvados) vers 1920[583] témoigne d'un bon maniement de cet instrument.

Seules deux verrières historiques montrent *Jeanne reconnaissant Charles VII* au milieu de ses courtisans à Saint-Jean-Baptiste de Sceaux puis

SPES
FIDES
CHARITAS

Ci-dessus

Paris, église Notre-Dame-des-Victoires.
Groupe sculpté de la Vierge à l'Enfant.

À droite

Chennevières-sur-Marne (Val-de-Marne), église Saint-Pierre.
Vierge à l'Enfant, par Ména, 1868.

Jeanne assistant à son sacre à Reims à Alfortville. Dans un souci de vérité historique, Jeanne n'est pas nimbée, ces vitraux étant antérieurs à sa canonisation, et les costumes des protagonistes peints par Hirsch à Sceaux sont issus de manuscrits du XVe siècle.

L'ambiguïté entre les rôles patriotique et religieux de la sainte demeure jusqu'à la Première Guerre mondiale. À Courbevoie, en 1910, où elle est dite bienheureuse, elle occupe avec les saintes Catherine et Marguerite le centre d'une verrière à trois lancettes et reçoit l'hommage du clergé, des rois et des grands saints de France tandis qu'une allégorie de la France implore son aide et son pardon. La présence de Notre-Dame de Paris et du Sacré-Cœur de Montmartre témoigne de l'ambivalence du culte qui lui est rendu entre les guerres de 1870 et 1914. Son rôle patriotique prévaut sur les verrières commémoratives où elle apporte soutien et réconfort aux poilus et est souvent associée au Sacré-Cœur dans cette tâche.

Le culte de la Vierge

Le nombre des verrières mariales recensées (200) est sensiblement égal à celui des verrières christiques. L'*Annonciation*, la *Visitation*, l'*Assomption* (parfois confondue avec l'*Immaculée Conception*) sont après les innombrables *Vierge à l'Enfant* les thèmes les plus représentés[584]. Bruno Foucart avait déjà relevé qu'en peinture *Annonciation* et *Assomption* étaient au XIXe siècle deux des thèmes favoris, commandés par les églises de Paris[585].

Contrairement à une idée reçue, les nombreuses *Apparitions de la Vierge*, dont seulement cinq, survenues entre 1830 et 1876, ont été reconnues par l'Église, ne constituent pas l'essentiel des verrières mariales. Celle de Lourdes, qui est de loin la plus populaire, n'a été recensée qu'une douzaine de fois avant 1920. Mais les apparitions successives de la Vierge à travers la France, jointes à un mouvement général de féminisation de la pratique religieuse donnèrent une forte impulsion à la dévotion mariale.

La première apparition officiellement reconnue qui connut un profond retentissement est celle de la Vierge à Catherine Labouré, novice chez les Filles de la Charité, dans la chapelle de la rue du Bac à Paris, en 1830. La médaille miraculeuse, gravée « à la demande de la Vierge » deux ans plus tard, connaîtra un succès sans précédent. On peut s'étonner, étant donné la proximité géographique du miracle parisien, de la rareté de sa représentation et même de son absence dans l'église de Malakoff qui lui est dédiée en 1868. Seuls quatre vitraux franciliens évoquent l'Apparition, soixante-dix ans plus tard, en 1901, dans le cadre d'un cycle mariophanique complet à Bois-Colombes, à Alfortville en 1904, à Notre-Dame-des-Vertus d'Aubervilliers en 1914-1919 et à Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Ouen en 1913 par Terrien. Ce culte perdurera après 1920 comme en témoigne une verrière posée à Chaville vers 1930[586]. Ces verrières-tableaux reprennent l'attitude de la Vierge gravée en 1832 sur la médaille commémorative où elle apparaît debout, auréolée de la lumière divine, dont les rayons se prolongent au-delà de ses mains ouvertes, attitude diffusée également par les images de piété contemporaines[587]. L'inscription du pourtour de la médaille « O Marie, conçue sans péché, priez pour nous qui avons recours à vous » est transcrite à la grisaille sur l'auréole lumineuse. Le décor, l'attitude de la religieuse et l'encadrement, non figurés sur la médaille, sont laissés à l'initiative du peintre verrier qui, situant la scène dans la chapelle du couvent, donne à Catherine Labouré l'attitude de Marguerite-Marie au pied du Sacré-Cœur. Le décor figuré au revers de la médaille[588] ne trouve un écho qu'à l'église de Chaville vers 1930.

Le culte marial est également encouragé par l'institution, en 1836, d'un pèlerinage officiel à l'église parisienne de Notre-Dame-des-Victoires, élevée par Louis XIII en reconnaissance de ses

Page de gauche

Courbevoie (Hauts-de-Seine), église Saint-Maurice de Bécon.
Bienheureuse Jeanne d'Arc, par Charles Champigneulle, 1910.

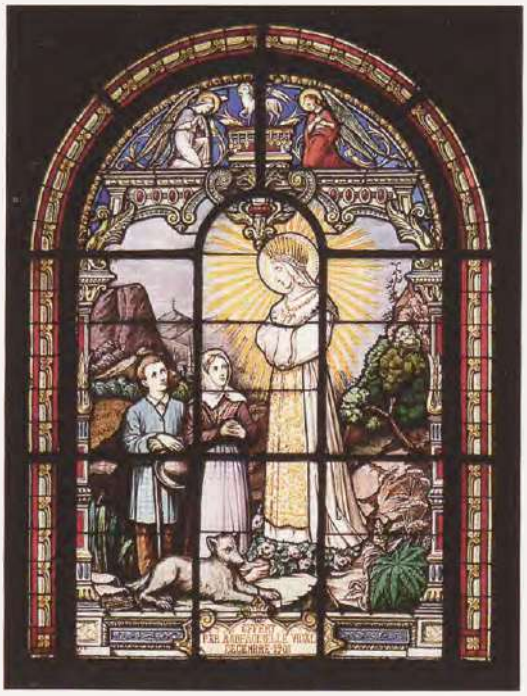
nombreux succès militaires. Le double couronnement par le pape Pie IX en 1853 de la Vierge et de l'Enfant, qui composent le groupe sculpté vénéré par les Parisiens, suscitera un regain de dévotion envers Marie, reine du ciel et l'Enfant Jésus, sauveur du monde. Dès la décennie suivante, leurs reproductions sculptées et plus rarement vitrées, sans doute réalisées d'après les images de piété diffusées par la confrérie ou rapportées du pèlerinage[589], orneront des églises et des chapelles funéraires d'Île-de-France[590]. Le vitrail du Rémois Durieux à Neuilly-sur-Marne (1865), celui de Ména à Chennevières-sur-Marne (1868) et celui de Terpent à Bois-Colombes (datable entre 1904 et 1911) sont de bonnes copies du modèle sculpté parisien. À Aubervilliers, une verrière de Champigneulle, en 1914, représente Louis XIII offrant à Notre-Dame-des-Vertus la maquette de l'église parisienne, en action de grâces des victoires obtenues, notamment celle de la prise de La Rochelle[591].

Les apparitions successives de la Vierge à La Salette (Isère) en 1846, à Lourdes (Hautes-Pyrénées) en 1858, à Pontmain (Mayenne) en 1871, à Pellevoisin (Indre) en 1876, transformeront ces sites en lieux de pèlerinage où se rendront des fidèles reconnaissants ou en quête de miracles. Ces apparitions suscitent une dévotion populaire qui précède souvent de plusieurs années leur reconnaissance officielle. À notre connaissance, l'*Apparition de Pellevoisin* n'est représentée qu'à l'église d'Antony, dont la verrière a été offerte vers 1920 par la famille Danton au retour d'un pèlerinage[592]. L'*Apparition de La Salette* est intégrée dans deux ensembles mariophaniques celui de l'église de Bois-Colombes[593] et celui de Notre-Dame-des-Vertus d'Aubervilliers, église qui offre aussi la seule représentation recensée antérieure à 1920 de l'*Apparition de Pontmain*[594].

Les premières *Apparition de Lourdes* sont représentées sur les vitraux franciliens à partir de 1880, soit plus de 20 ans après l'événement. Son illustration peut inclure Bernadette et le lieu de l'apparition[595] ou être réduite à la seule image de la Vierge, ce qui est fréquent. À Montreuil, vers 1902, l'*Apparition,* peinte sur trois lancettes par la Société artistique de peinture sur verre, est entourée d'une foule des pèlerins et sert de prétexte à la représentation au premier plan du clergé de l'époque[596].

À Bois-Colombes, deux apparitions antérieures au XIXe siècle sont représentées : la Vierge et l'Enfant instituant le saint Rosaire auprès de saint Dominique[597] et remettant le saint Scapulaire à saint Robert[598], anciennes dévotions que l'*Apparition de Lourdes* semble avoir contribué à remettre au goût du jour[599]. D'autres représentations vitrées du saint Rosaire se voient en Île-de-France en l'église de Ville-d'Avray et un peu plus tard à Saint-François-de-Sales de Saint-Maur-des-Fossés (vers 1925). Ces manifestations tendent à favoriser la récitation du chapelet, pratique ultramontaine fortement conseillée par le pape Léon XIII dans ses encycliques de 1883, 1884, et de 1892 à 1894. Cette dévotion au rosaire est également encouragée par des représentations dont saint Dominique est absent, comme celle de Levallois-Perret où la Vierge et l'Enfant tiennent chacun un chapelet en signe d'incitation.

En réalité, c'est la proclamation du dogme de l'Immaculée Conception qui renouvelle la dévotion mariale. En lui apportant sa caution, le pape va transformer une pratique populaire en un culte universel. Il s'opère en quelque sorte un transfert de dévotion du personnage du Christ vers celui de la Vierge, en tant que médiatrice. Son rôle de co-rédemptrice est développé par des verrières associant le péché originel et sa conception immaculée, à Malakoff et à Issy-les-Moulineaux[600], mais aussi par la *Vierge à l'Enfant* de Montfermeil[601] où la Vierge foule le serpent[602], dont Jésus transperce la tête d'un coup de lance à Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Ouen (par Terrien en 1913) ou

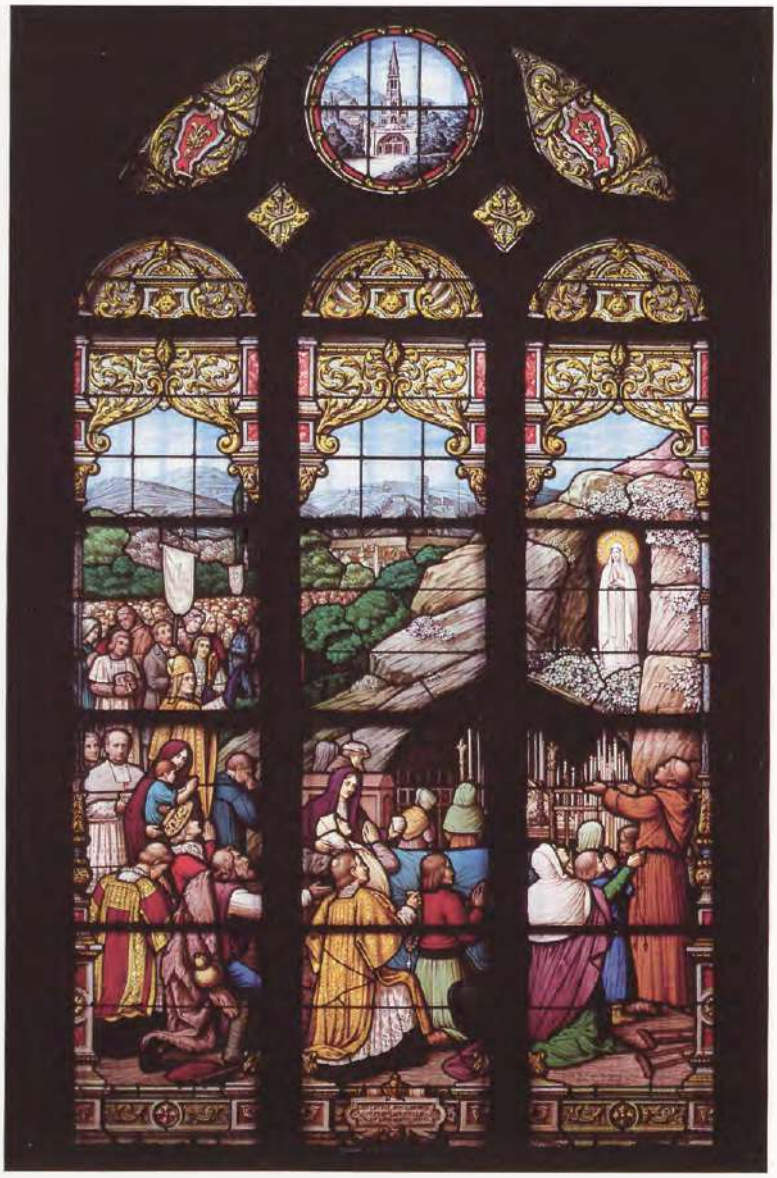


À gauche

Bois-Colombes (Hauts-de-Seine), église Notre-Dame-de-Bon-Secours. *Apparition de la Vierge à La Salette, par la Société artistique de peinture sur verre, 1901.*

Ci-dessus

Vaucresson (Hauts-de-Seine), chapelle Sainte-Hélène. *L'Assomption par Schmit-Besch, 1908-1910, d'après l'Immaculée Conception d'E. Murillo.*



Montreuil (Seine-Saint-Denis), église Saint-Pierre-Saint-Paul. *Apparition de la Vierge à Lourdes, par la Société artistique de peinture sur verre, 1902.*

À droite

Malakoff (Hauts-de-Seine), église Notre-Dame-de-la-Médaille-Miraculeuse. *Proclamation du dogme de l'Immaculée Conception (détail), par L. Huet, vers 1890-1895.*

à Bois-Colombes (par Tournel en 1872) ; illustration de la phrase du proto-Évangile de la Genèse : « la Femme te foulera au pied »[603].

Proclamer l'Immaculée Conception c'est accorder enfin la reconnaissance officielle d'une dévotion, en usage depuis le XVIe siècle, dont deux peintres espagnols avaient déjà fixé l'iconographie, Francisco Pacetta (1564-1644) puis Bartolome Esteban Murillo (1618-1682). La popularité des *Immaculée Conception*, dont Murillo donna plusieurs versions peu différenciées, est antérieure à la promulgation du dogme. Celle de la collection du maréchal Soult atteignit un prix particulièrement élevé en 1852, deux ans avant la définition du dogme[604]. La composition largement reprise par les peintres, inspira aussi les peintres verriers des XIXe et XXe siècles, notamment Nissen à Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Maur-des-Fossés, Taureilles à Saint-André de Montreuil et Schmit-Besch à Sainte-Hélène de Vaucresson où le même modèle est intitulé *Assomption*. La promulgation du dogme est représentée à Malakoff vers 1890-1895 par le peintre verrier local L. Huet et son cinquantième anniversaire est solennisé à Alfortville sur une verrière de 1904.

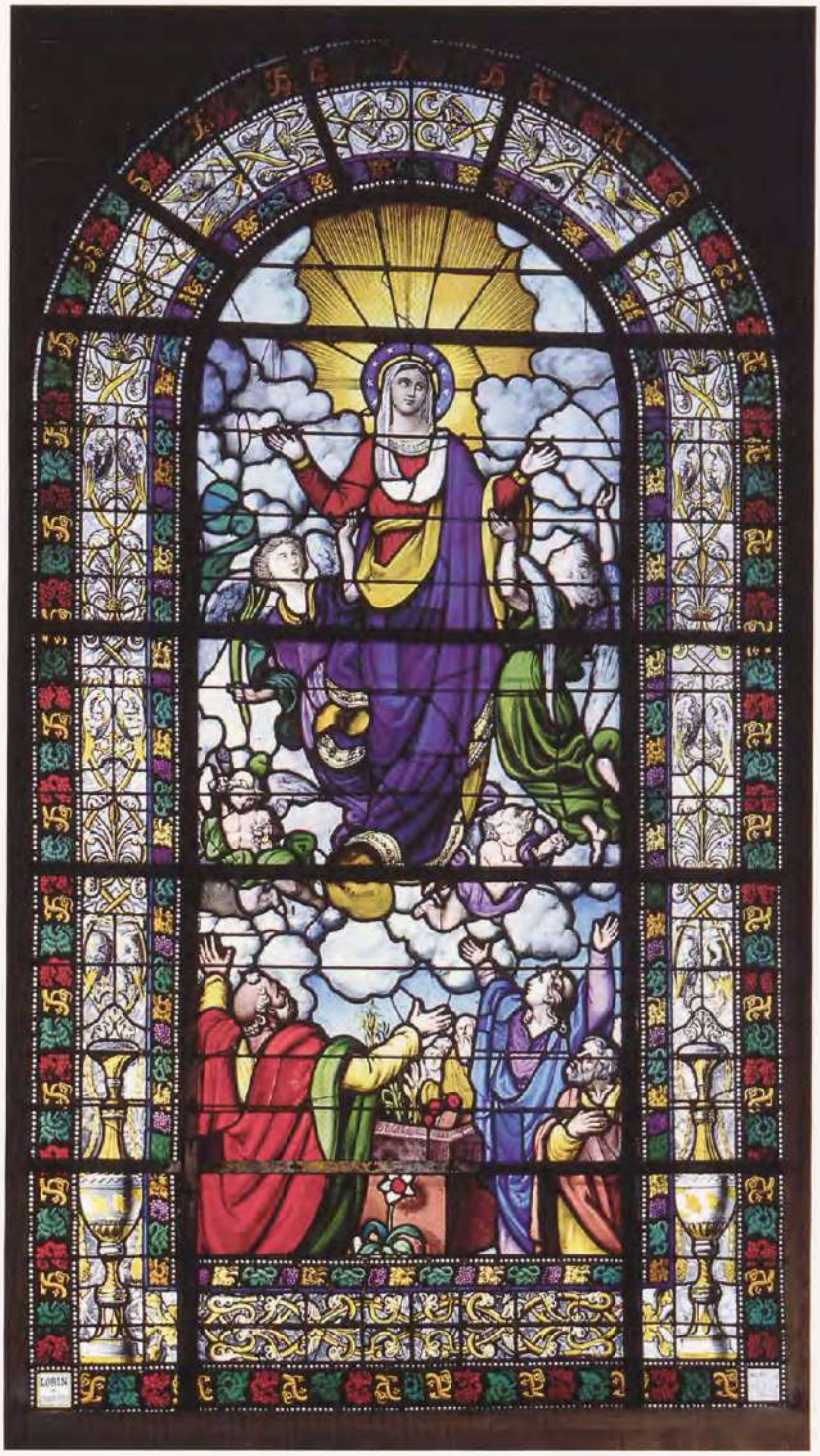
Durant tout le Second Empire les ouvrages de piété mariale – tels *L'Imitation de la sainte Vierge*, ou *Le mois de Marie* – dominent la littérature dévote avec la parution ou la réédition de 128 titres consacrés à la Vierge chaque année[605]. En d'autres termes, les livres de dévotion mariale sont alors quatre fois plus nombreux qu'au cours des vingt années antérieures. Cet élan conduit l'évêque de Versailles, Jean-Pierre Mabile, à consacrer son diocèse à la très sainte Vierge en 1860.

Que l'*Assomption* soit le thème du premier vitrail-tableau réalisé à Sèvres n'est pas le fruit du hasard. Il s'agit d'une transcription sur verre du tableau de Pierre-Paul Prud'hon commandé en 1816 pour la chapelle des Tuileries[606], pour lequel le peintre s'est inspiré d'une œuvre de Nicolas Poussin[607]. Ce tableau eut un tel succès lors de son exposition en 1819 qu'il réussit à rivaliser de popularité avec les *Madone* de Raphaël et l'*Immaculée Conception* de Murillo. La solennité de cette fête remonte à Louis XIII qui consacre le royaume de France à la Vierge. En 1852, Napoléon III, désireux d'associer la piété de ses prédécesseurs aux faits de son règne, demande

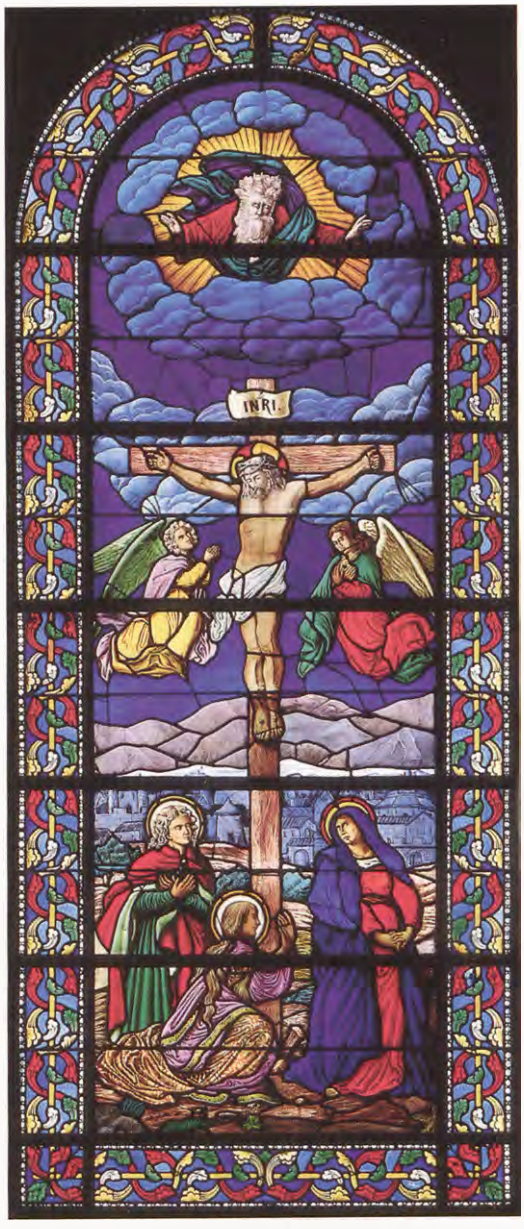
que soient célébrées, le 15 août, la fête de la protectrice de la France et celle du chef de l'État, comme l'avaient décidé l'Église et l'État au début du siècle[608]. Tous les ans durant la première semaine d'août l'évêque adresse au clergé de son diocèse une lettre rappelant le caractère national de cette fête voulue par l'empereur pour rendre grâce des victoires militaires et continuer à attirer la protection de Dieu sur l'empereur et la famille impériale[609]. Malgré la demande des évêques réunis en concile en 1870, qui sollicitent d'urgence une définition solennelle du dogme[610], celui-ci ne sera proclamé que le 1er novembre 1950 par le pape Pie XII[611].

On ne trouve pas dans l'Évangile de référence à cette croyance en l'arrivée au ciel de Marie, dans son intégrité corporelle autant que spirituelle. Ce thème semble issu de textes apocryphes du Ve siècle et de la fête de la Dormition transmuée au IXe siècle en celle de l'Assomption. Le terme d'assomption est destiné à différencier la montée passive de Marie au ciel où elle est «portée», alors que le Christ s'y est élevé lui-même lors de l'Ascension. Les peintres verriers hésitent entre deux formules proposées par les peintres Albrecht Dürer puis Pierre-Paul Prud'hon au XIXe siècle. La Vierge durérienne, élevée au ciel par des anges au-dessus de son tombeau vide qu'entourent les apôtres, inspira les majestueuses compositions de Lorin à Aulnay-sous-Bois (1866) ou de Terrien à Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Ouen (1912). La composition de Prud'hon, centrée sur la Vierge que des anges portent au ciel, servit de modèle à Chabin à Saint-Étienne d'Issy-les-Moulineaux en 1891. À Malakoff, Huet complète la composition prud-honienne du *Couronnement de la Vierge par La Trinité.*

La présentation des verrières liées à la dévotion mariale ne peut se concevoir sans évoquer les nombreuses œuvres symboliques consacrées au Sacré-Cœur de Marie dont la dévotion semble remonter à 1770, année qui vit l'arrivée, au Carmel de Saint-Denis, de Louise de France, fille de Louis XV, dont la dot remboursa les dettes du couvent. La dévotion envers Notre-Dame-des-Victoires entraîna la naissance de l'archiconfrérie du Sacré-Cœur de Marie, approuvée en 1838, que la proclamation du dogme de l'Immaculée Conception contribua à transformer en une dévotion au «Cœur Immaculé de Marie», auquel est d'ailleurs dédiée en 1908 l'église de Suresnes[612]. En 1917, à Fatima, la Vierge recommande la dévotion à son cœur, source de salut. Le 13 octobre 1942, Pie XII consacre le genre humain tout entier au Cœur de Marie, reine du monde. Ces reconnaissances officielles expliquent l'importance de cette dévotion, souvent associée à celle du Sacré-Cœur de Jésus dont bon nombre de verrières portent témoignage[613].



Aulnay-sous-Bois (Seine-Saint-Denis), église Saint-Sulpice. *Assomption, par Nicolas Lorin ; vitrail primé en 1866.*



Ci dessus

Assomption, tableau de Pierre-Paul Prud'hon, 1819.
Paris, musée du Louvre.

Au centre

Issy-les-Moulineaux (Hauts-de-Seine), église Saint-Étienne.
Assomption, par Henri Chabin, 1891, d'après Pierre-Paul Prud'hon.

À droite

Villejuif (Val-de-Marne), église Saint-Cyr-Sainte-Julite.
Crucifixion, 1890-1900.

Les verrières christiques

Le vitrail du XIXe siècle ne témoigne pas, contrairement à la peinture, d'une recrudescence des scènes de la Passion parmi lesquelles l'*Agonie au jardin des oliviers* tiendrait une place de premier plan. Une trentaine de verrières seulement, de la seconde moitié du XIXe siècle, relatent, souvent incomplètement, le cycle de la Passion, et l'*Agonie* n'y fait pas l'objet d'un traitement particulier. Le petit nombre des représentations vitrées des souffrances du Christ est à mettre en rapport avec le succès de la dévotion au chemin de croix; exercice qui permet au chrétien de revivre la Passion du Christ – de son *Arrestation* à sa *Déposition* – d'après les « *stations* » figurées dans l'église. La plupart des verrières de la Passion sont de type historiciste et se composent de deux ou trois médaillons néo-gothiques, à Boissy-saint-Léger, Chennevières-sur-Marne, Santeny. Une illustration plus complète se voit chez un collectionneur de Fontenay-aux-Roses[614]. *Crucifixion* ou *Résurrection* sont souvent représentées isolément et peuvent donner lieu à l'exécution d'un vitrail-tableau comme à Aulnay-sous-Bois (1866), Levallois-Perret (1896) ou Vanves (1871).

Le *Baptême du Christ*, repéré une quinzaine de fois, est avec celui de Clovis la représentation favorite des chapelles des fonts. L'*Ascension*[615], les apparitions et les miracles sont peu illustrés avant 1920; les *Noces de Cana* et la *Résurrection de Lazare* ont été recensées en quelques exemplaires seulement.

Le *Christ accueillant les enfants* – un des thèmes favoris présenté par les peintres aux Salons de 1800 à 1860 – connaît le même engouement en peinture qu'en vitrail, mais un peu plus tardif pour celui-ci. On compte une quinzaine de verrières illustrant ce thème, image-symbole du prêtre enseignant le catéchisme aux enfants, à laquelle le peintre verrier réserve généralement de grandes compositions de type vitrail-tableau, la plus ancienne de la petite couronne étant celle de Clichy posée en 1860 par Fialeix[616].

Autre image-symbole du prêtre au sein de la paroisse, celle du *Bon Pasteur*, représentée sur une dizaine de vitraux de la petite couronne. La plus ancienne est commandée en 1860 au peintre verrier parisien A. Lusson par A. Beaumont, curé de Villecresnes, qui s'est fait représenter au pied du Christ, à genoux au bas de la composition selon la mode des donateurs de la fin du Moyen Âge.

Les autres représentations sont antérieures à la Première Guerre mondiale à l'exception de la baie d'axe de Marolles-en-Brie[617]. Celles de Chabin à Bondy (1876) et de la Société artistique de peinture sur verre à Neuilly-Plaisance (1904) sont à rapprocher des *Bon Pasteur* peints au XVIIe siècle notamment par Philippe (1602-1674) et Jean-Baptiste (1631-1681) de Champaigne qui proposent un Christ en berger, houlette à la main, tenant une brebis enroulée autour de ses épaules[618].

Le Sacré-Cœur

Une quarantaine de verrières de la petite couronne sont consacrées au Sacré-Cœur ; la plupart d'entre elles perpétuent le souvenir de l'Apparition du Christ en 1675 à Paray-le-Monial dont le culte connaît un regain de popularité à la suite de l'institution de la fête du Sacré-Cœur en 1856 et de la béatification de Marguerite-Marie Alacoque en 1864. Cette dévotion d'origine ultramontaine, qui associe les souffrances et l'amour de la Vierge et de son Fils, se traduit par une représentation imagée du Christ montrant son cœur en présence ou non de la moniale. Toutes les Apparitions franciliennes recensées sont postérieures à 1856 ; la première repérée a été réalisée par Lusson pour Tremblay-en-France, en 1869. La plupart datent du dernier tiers du XIXe siècle et leur rareté après 1920 montre le peu d'influence de la canonisation de la moniale sur le décor vitré. À Bois-Colombes (1881), la Société artistique de peinture sur verre situe de façon traditionnelle la scène dans la chapelle du couvent, mais Hirsch à la chapelle Notre-Dame-de-la-Compassion de Saint-Denis (1887), Vantillard à Châtenay-Malabry, Lorin à Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Ouen (vers 1910) ont préféré situer l'*Apparition* en plein air, ce qui permet des échappées vers des lointains bleutés et de détailler la floraison.

Consécration nationale au Sacré-Cœur

La guerre de 1870 fut très dévastatrice pour les communes de la petite couronne, non pas en pertes humaines mais en dégâts matériels : l'avancée des troupes prussiennes vers Paris, après la défaite de Sedan le 1er septembre 1870, entraîna la ruine de nombreuses communes de la banlieue situées à proximité de la ceinture des forts et des lignes de tir des redoutes et batteries françaises.

Le souvenir de cette guerre, perpétué par 21 monuments de pierre dans le Val-de-Marne[619] et 17 dans les Hauts-de-Seine[620], n'est concrétisé par aucun vitrail de la petite couronne. La défaite de la France, les événements qui déchirèrent le peuple de Paris durant *l'Année terrible*, l'échec de l'autorité temporelle du pape à Rome sont perçus par les catholiques comme un châtiment divin. Une telle succession de défaites ne pouvait être, pour le croyant, que le résultat de la volonté divine : Dieu abandonnait la fille aînée de l'Église. C'est alors que les catholiques sentirent la nécessité de se repentir d'avoir laissé l'État prendre la suprématie sur l'Église[621].

La France offre au Sacré-Cœur la basilique de Montmartre.
Dessin de Charles Crauck, 1888. Projet de vitrail pour l'église du Sacré-Cœur de Lille. Photographie sur verre, archives Lorin, atelier Hermet-Juteau, Chartres.

Saint-Ouen (Seine-Saint-Denis), église Notre-Dame du Rosaire.
Vœu de la France au Sacré-cœur, par Lorin vers 1910, d'après le dessin de Charles Crauck.

Fontenay-sous-Bois (Val-deMarne), église Saint-Germain d'Auxerre.
Détail du Vœu de la France au Sacré-Cœur, 1898.

Après l'insurrection de la Commune qui entraîna des démonstrations anticléricales, telles que la fermeture d'églises, la nationalisation les biens du clergé, la prise en otage et l'assassinat de l'archevêque de Paris, Mgr Darboy[622], le clergé invita les fidèles – une fois le calme revenu – à la prière et à la pénitence au cours de grandes manifestations réparatrices. C'est alors que se mit en place une imagerie pieuse exprimant la compassion, la douleur humaine des croyants craignant d'être abandonnés de Dieu, qui, pour expier leurs fautes, décident la construction de la basilique du Sacré-Cœur. La fonction didactique des images pieuses de cette décennie s'efface au profit de représentations mièvres destinées à toucher et à rallier les fidèles sous la bannière du Sacré-Cœur[623]. L'image ne doit plus enseigner mais permettre désormais de se souvenir[624]. Quatorze diocèses sont consacrés au Sacré-Cœur d'octobre 1870 à décembre 1871[625]. Pie IX invite tous les chrétiens à se consacrer au Sacré-Cœur le 16 juin 1875. De nouvelles pratiques dévotionnelles liées à ce courant de « Réparation » se mettent en place, tels que saluts du Saint-Sacrement, célébration de la Fête-Dieu, adoration perpétuelle.

Le vœu national confiant la France à la protection du Sacré-Cœur et le début de la construction de la basilique sur la colline de Montmartre en 1875 inspirèrent les compositions de Fontenay-sous-Bois, Villeneuve-Saint-Georges (en pendant d'une *Apparition du Sacré-Cœur*) et Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Ouen.

La construction de la basilique, témoin tangible de la *reconnaissance* de la France, a pour but de solliciter la miséricorde divine, d'obtenir *réparation* par la promesse d'une *adoration* perpétuelle salvatrice. Cette proclamation est résumée en trois mots au soubassement de la verrière de Fontenay-sous-Bois où, comme à Villeneuve-Saint-Georges, le Sacré-Cœur accueille la France agenouillée, vêtue d'un manteau fleurdelisé, derrière laquelle sont groupés saint Louis, Jeanne d'Arc, Charlemagne et sainte Geneviève, dans un raccourci historique propre au XIXe siècle. Cette iconographie allie le politique et le religieux, mais la présence de saint Louis et des insignes de la royauté permet une interprétation plutôt légitimiste de la dévotion[626]. Cependant on note de légères différences de composition : si à Fontenay-sous-Bois, en 1898, la France soutenue par la Foi implore le Sacré-Cœur, suivie du roi à genoux tenant la Couronne d'épines alors que les paroles de l'Apparition sont rappelées au tympan, à Villeneuve-Saint-Georges en 1905, la France, présentée par la moniale béatifiée assistée des gloires nationales, offre au Christ la maquette de la basilique, tandis qu'un ange garde les insignes de la monarchie et qu'un autre porte la prière des paroissiens « Domine, salva nos perimus ». Son auteur, F. Haussaire, a déjà donné une version francilienne de ce thème à Saint-Jean-Baptiste de Nemours en 1897[627] où la composition, répartie sur deux lancettes, est plus aérée et les personnages, quelque peu maniérés, sont traités avec plus de raffinement et d'élégance qu'à Villeneuve-Saint-Georges.

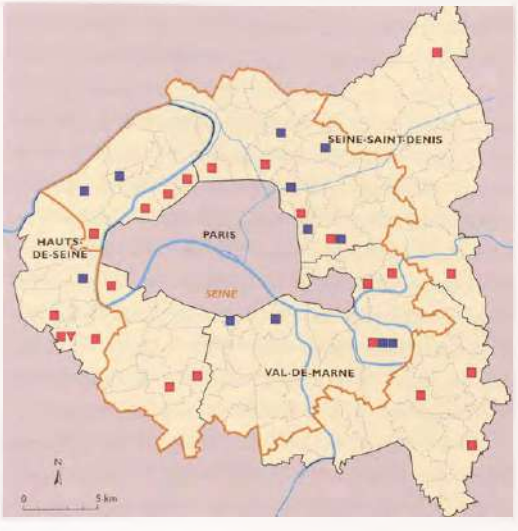
Pour réaliser en 1910 le vitrail destiné à Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Ouen, l'atelier Lorin réutilise le carton dessiné en 1888 par Charles

Crauck pour l'église du Sacré-Cœur de Lille[628]. L'allégorie de la Foi soutient une France pénitente vêtue d'une robe blanche fleurdelisée, qui tend au Christ la maquette de la basilique, sous le regard bienveillant de l'Espérance[629]. La date du 24 juillet 1875, inscrite à Saint-Ouen, fait allusion au vote de l'Assemblée nationale autorisant la basilique à ouvrir un culte public tout en demeurant à perpétuité propriété privée[630]. Les insignes de la royauté sont déposés aux pieds du Christ, tandis que gît à terre au premier plan le drapeau tricolore. La présence simultanée du drapeau républicain et des insignes royaux montre, selon les termes de l'historien Ph. Bruneau, que « la patriotisation du catholicisme n'a pas éliminé son antérieure royalisation »[631].

Images et dévotion

Le choix iconographique dépend de la ou des dévotions entretenues localement ; « la dévotion » a été définie notamment par saint François de Sales comme « cette disposition d'une âme chrétienne qui fait qu'elle opère soigneusement, fréquemment et promptement dans tout ce qui regarde le service de Dieu »[632] ; c'est pour d'autres, « un attachement de prédilection, à la fois sentiment et pratique pour un objet particulier »[633] ou encore « zèle de religion, sainte et douce fièvre de piété »[634].

Les « dévotions », pratiques par lesquelles la piété intérieure aime à s'exprimer et à l'aide desquelles elle cherche à augmenter les forces de l'âme et à obtenir divers avantages spirituels ou même temporels »[635] se sont multipliées au cours du XIXe siècle : invocations, messes, inscriptions à des confréries, méditations, célébrations de nombreuses fêtes et des mois du Rosaire, de Marie, de Joseph. L'abbé Louis Boucard indique un ordre prioritaire à observer dans les dévotions : Dieu le Père en premier, puis Jésus-Christ, la Vierge Marie, saint Joseph, les anges et enfin les saints[636]. Les dévotions à Jésus, à Marie et à saint Joseph se concentrent en une seule : la dévotion à la Sainte Famille.



Localisation des verrières consacrées à la Sainte Famille.

- *Limite de l'ancien département de la Seine*
- *Limite des nouveaux départements*
- *Verrières antérieures à 1920*
- *Verrières postérieures à 1920*
- *Verrières détruites ou déposées*

La Sainte Famille, modèle de vie et objet de dévotion pour les chrétiens

Dans la continuité des *Nativités* du Moyen Âge, ce thème s'est épanoui dans l'art de la Contre Réforme, avant de donner lieu à une véritable dévotion.

L'Enfant Jésus, la Vierge et saint Joseph sont réunis en une Sainte Famille, image de La Trinité sur terre, la Vierge étant considérée comme le Temple du Saint-Esprit[637]. L'atelier de Nazareth devient le modèle des maisons chrétiennes ; en 1863 naît une nouvelle association des familles sous le patronage de la Sainte Famille : plus de 10 000 y sont inscrites. Après 1880, l'école n'assurant plus l'apprentissage du catéchisme, la famille apparaît comme un maillon indispensable à l'éducation chrétienne des enfants et en mars 1892, l'Association de la Sainte Famille est approuvée par un bref pontifical « pour favoriser l'organisation de toutes les forces vives du Christianisme ».

La Sainte Famille, modèle de la famille chrétienne[638], reflète l'image du bonheur terrestre ; ses membres doivent être unis par la piété, leur guide et leur règle, par la prière commune[639] et par l'amour que donne la force de Dieu selon cet exemple : « Les cœurs de Jésus, de Marie et de Joseph étaient comme les trois anneaux d'une chaîne où tout partait de Dieu et retournait à Dieu »[640].

Cette représentation constitue l'un des thèmes privilégiés du vitrail au XIXe siècle ; la peinture reflète la même dévotion puisque 80 tableaux de la Sainte Famille furent exposés dans les Salons entre 1800 et 1860[641] ; en revanche deux églises seulement lui sont dédiées en Île-de-France, au Pré-Saint-Gervais et au Kremlin-Bicêtre.

Le plus ancien vitrail consacré à la *Sainte Famille* au XIXe siècle, recensé dans la petite couronne parisienne, se trouve à Aubervilliers et date de 1865 ; dans les vingt-cinq autres verrières antérieures à 1920 repérées à ce jour, la *Sainte Famille* est représentée le plus souvent à l'intérieur de l'atelier, ouvert sur les collines de Nazareth, comme à Bourg-la-Reine[642] ou à Sceaux[643] s'agissant d'une représentation moins réaliste, plus exégétique, dans laquelle l'Enfant Jésus lève les bras vers le ciel,

Page de droite

Thiais (Val-de-Marne), couvent des sœurs de Saint Joseph de Cluny. *Repos pendant la Fuite en Égypte, fin du XIXe siècle.*

semblant louer son Père des Cieux ; parfois, la Sainte Famille se tient à l'extérieur de la maison, comme à Nogent-sur-Marne en 1915[644] ; la plupart du temps, comme sur les images de piété, à l'arrière-plan, Marie est occupée à filer, tandis qu'au premier plan, Joseph montre à Jésus la tâche

À gauche

Sceaux (Hauts-de-Seine), église Saint-Jean-Baptiste.
La Sainte Famille, par Émile Hirsch, 1898-1899.

Ci-contre

Neuilly-sur-Seine (Hauts-deSeine), chapelle des Sœurs de Saint Thomas de Villeneuve.
Jésus parmi les Docteurs, par Houzé et Floury, vers 1900.

qui lui incombe ; c'est l'image du travail, partie intégrante de la famille idéale[645], dont le XIXe siècle reconnaît la valeur.

Jésus est généralement représenté adolescent, selon les textes canoniques : « Cependant, l'enfant, plein de sagesse, devenait plus grand et plus fort »[646], ou plus rarement enfant, comme aux Lilas en 1887[647] ; il regarde son père travailler, au Perreux-sur-Marne[648] vers 1890, ou l'aide, c'est le cas dans les églises de Pantin en 1927[649] et de Gentilly[650] à la même date, ou il travaille lui-même comme à La Queue-en-Brie vers 1898[651].

Cette scène est souvent l'occasion pour le maître verrier de peindre de jolis motifs réalistes : la corbeille à ouvrage aux pieds de Marie ou la caisse à outils près de Joseph. À Saint-Denis, la Vierge étant absente de la scène, on peut parler d'une *Éducation de l'Enfant Jésus*, en référence à l'*Éducation de la Vierge* par sainte Anne.

Si l'on dissocie les trois personnes de la Sainte Famille, on remarque que la dévotion va d'abord à Jésus, puis à la Vierge et à saint Joseph : « Désormais, donc, cher lecteur, saint Joseph sera, après Jésus et Marie, le premier objet de votre vénération, de votre confiance et de votre amour »[652].

La dévotion à Jésus-Christ, « [...] notre Seigneur, vrai Dieu et vrai homme, doit être la fin dernière de toutes nos dévotions ; autrement elles seraient fausses et trompeuses »[653]. Bien que second dans l'ordre des dévotions établi par l'abbé Louis Boucard[654], après Dieu le Père et avant Marie, Jésus est vers 1850, invoqué de toutes parts[655], contrairement au début du siècle où il demeure le « grand oublié de la prédication »[656] ; c'est désormais l'aspect affectif de la vie de Jésus qui parle le plus au cœur des fidèles[657].

Jésus-Christ, modèle parmi les modèles

Il apparaît comme le modèle parfait du fils, modèle de douceur et d'humilité pour tous les enfants : l'Évangile dit qu'Il grandissait « en force et en sagesse » et qu'« Il vint avec eux à Nazareth et Il leur était

Alfortville (Val-de-Marne), église Notre-Dame. *Le Christ bénissant les enfants, par la Société artistique de peinture sur verre, 1904-1905.*

soumis» (*Lc.*, II, 51)[658]. Hormis les nombreux modèles de la figure du Christ que proposent à leurs clients les ateliers de peinture sur verre, en *Sacré-Cœur* ou en *Bon Pasteur*[659], enseignant, prêtre, consolateur, deux scènes reflètent plus particulièrement l'évolution de la dévotion envers Jésus, Dieu fait homme parmi les hommes : *Jésus au milieu des Docteurs* (*Lc.*, II, 41-47)[660], déjà populaire à la fin du XIVe siècle, clôt le cycle de *l'Enfance* et constitue l'un des sept Mystères douloureux de la Vierge : à 12 ans, Jésus, prenant conscience de sa mission, accompagne au Temple ses parents pour la première fois à l'occasion de la Pâque, il s'assied au milieu des Docteurs de la Loi et leur déclare que les Temps sont accomplis ; puis, échappant à la vigilance de Marie et de Joseph, il suscite les tendres reproches de la Vierge. On y a vu un symbole de l'âme égarée, pécheresse dans sa quête spirituelle et sauvée par la prédication du Christ. Dans les trois départements de la petite couronne, ont été recensées les verrières de Sucy-en-Brie vers 1870-1885 (?), La Queue-en-Brie[661] en 1898, Neuilly-sur-Seine[662] et Saint-Mandé[663]. La *Bénédiction des enfants* illustre les paroles du Christ aux disciples : « Laissez venir à moi les petits enfants car le royaume de Dieu appartient à ceux qui leur ressemble » (*Mt.*, XIX, 13-15, *Lc.*, XVIII, 15-18). Ce thème, modèle pour la prêtrise, est issu de la Réforme ; 13 fois recensé dans les trois départements, il est aussi souvent représenté sur les images pieuses, rappelant ainsi l'essor sans précédent de l'enseignement religieux sous le Second Empire[664]. Sous l'influence des modèles nazaréens, le Christ apparaît comme une source de patience et de tendresse ; soit debout soit assis, sous un arbre en fleur comme à Pantin en 1927[665], Il accueille les enfants « avec sa divine bonté » à Alfortville vers 1904-1905 ; pour ce vitrail, le peintre verrier Charles Champigneulle a employé une partie du carton qu'il avait réalisé à Villejuif[666]. À Clichy[667] ou à Saint-Cloud en 1866, à Bourg-la-Reine vers 1897, à Marnes-la-Coquette en 1909[668], le Christ ouvre les bras pour bénir les enfants et parfois, en présence de leurs parents. Cette scène est souvent l'occasion de placer des portraits photographiques d'adultes et d'enfants, comme à Pantin[669], à Neuilly-sur-Seine[670] ou à Nogent-sur-Marne[671], dans un cadre bucolique où les enfants, la nature, les paysages prennent une place importante autour de Jésus.

Marie, modèle à toutes les femmes

La doctrine mariale s'est traditionnellement appuyée sur les Évangiles canoniques, l'Apocalypse et les Évangiles apocryphes[672] ; cette dévotion tient une place à part dans le cœur des chrétiens, immédiatement après la dévotion à Jésus, en raison de la maternité divine de la Vierge, définie lors du concile d'Éphèse en 431 et réactualisée à l'occasion du concile de Bâle (1431-1449). Depuis 1830, le mouvement marial s'est intensifié[673], s'appuyant sur des actes de foi tels que le Cœur Immaculé de Marie et l'association de Marie au Christ salvateur, la vie de Marie étant liée par deux fois à l'œuvre du Salut, avant la Nativité par le « Fiat » de l'*Annonciation* et au *Calvaire*. Ce culte a été reconnu par la définition, le 8 décembre 1854 par Pie IX, du dogme de l'Immaculée Conception de Marie, exempte de tout péché, quatre ans avant l'apparition de la Vierge à Lourdes ; la dévotion qui s'ensuivit s'est traduite par la multiplication de nombreuses pratiques : le chapelet, le rosaire[674], la récitation des Litanies, le port du scapulaire ou de la médaille miraculeuse, la vénération des statues, la participation aux mois de Marie et du

Rosaire, la multiplication des pèlerinages sur les lieux des apparitions[675], des sanctuaires, des associations de fidèles[676], des congrégations, notamment celle des Maristes instituée par le Père Colin.

Le *Traité de la Vraie Dévotion…*, écrit par le fondateur de la Compagnie de Marie et des Filles de la Sagesse, Louis-Marie Grignion de Montfort (1673-1716), a été retrouvé en 1842 ; il y recommande certaines pratiques extérieures[677] mais affirme que « l'essentiel de cette dévotion consiste dans l'intérieur qu'elle doit former […] elle doit être tendre, sainte, constante et désintéressée […] ; établir la vraie dévotion à la Très Sainte Vierge Marie, c'est établir plus fortement la dévotion à Notre-Seigneur »[678]. Ce texte a orienté toute la spiritualité mariale des XIXe et XXe siècles.

Images de dévotion mariale

L'iconographie abondante traduit cette dévotion qui reconnaît en Marie un modèle de pureté, de foi et d'humilité.

Lors de la *Présentation au Temple*, Marie, à l'âge de trois ans, monte seule les quinze marches du Temple afin d'être consacrée à Dieu par le grand-prêtre Zacharie ; la procession de jeunes filles portant des torches allumées évoque le rite nuptial de l'Antiquité tandis que la figure de la Vierge préfigure les premières communiantes : cette fête eucharistique est très importante car elle apparaît comme l'un des pivots de la vie personnelle chrétienne ; sept verrières montrant cette iconographie ont été recensées dans l'aire d'études concernée : à Villejuif par Champigneulle à la fin du XIXe siècle, à Sèvres, à La Queue-en-Brie vers 1900, à Sucy-en-Brie entre 1870 et 1885, à Malakoff en 1890, à Thiais, à Bagnolet en 1878[679].

Dans l'*Annonciation*, la pureté de la Vierge est évoquée par le lys dont la fleur à trois pétales symbolise sa triple virginité, avant, pendant et après l'enfantement, telle que l'annonce dans l'Ancien Testament le livre d'Isaïe : « une vierge concevra et enfantera un fils »[680]. Cet événement essentiel car à l'origine du Salut (*Lc.*, I, 26-38 et Évangiles apocryphes) est souvent représenté dans les vitraux : 31 verrières de la petite couronne en témoignent[681]. Dans cette même scène, la Vierge apparaît aussi comme un modèle de foi, faisant face à l'inconcevable « Bienheureuse toi qui a cru » et d'humilité car la scène se passe dans l'humble maison de Nazareth et elle répond à l'appel de Dieu : « Je suis la servante du Seigneur […] ».

La *Vierge au croissant*, première représentation symbolique de l'*Immaculée Conception*, sainte et conçue sans péché, déjà présente en Angleterre et en Normandie au XIe siècle, est représentée descendant sur terre debout sur un croissant de lune et couronnée d'étoiles. Au cours du XIXe siècle disparurent progressivement les symboles des Litanies chers à la Renaissance, pourtant encore représentés à Boulogne-Billancourt en 1871-1877 par Hirsch et à Sevran en 1900[682] ; la *Vierge immaculée* peut être confondue dans sa représentation avec la *Femme de l'Apocalypse*, décrite comme « une femme revêtue de soleil avec la lune sous les pieds et sur sa tête une couronne de douze étoiles […] »[683] ; elle étend les bras ou joint les mains, les yeux baissés vers la terre, ce qui la distingue de la *Vierge de*

Malakoff (Hauts-de-Seine), église Notre-Dame-de-la-Médaille-Miraculeuse.
La Vierge Nouvelle Ève, par L. Huet, 1890-1895.

Bois-Colombes (Hauts-de-Seine), église Notre-Dame-de-Bon-Secours. *La Vierge à l'Enfant endormie veillée par les anges, par la Société artistique de peinture sur verre, 1901.*

l'Assomption, qui, levant les yeux vers le ciel, est beaucoup plus souvent représentée : il en existe vingt-trois verrières dans le territoire analysé, par exemple à Notre-Dame de Malakoff entre 1890 et 1895 parmi les huit verrières à sa gloire par L. Huet ou à Sucy-en-Brie à la fin du siècle ; elle peut être accompagnée par le Christ bénissant et par Dieu le Père, comme à Vitry-sur-Seine[684]. Les peintres verriers ont pu s'inspirer du tableau de P.-P. Prud'hon (*L'Assomption de la Vierge*, 1819, Paris, musée du Louvre) ou des tableaux réalisés pour les églises de Paris par Blondel, Dejuinne, Lehmann ou Marquerie[685].

La Vierge est aussi représentée comme la *Nouvelle Ève*[686], non souillée par le péché ; elle est alors associée au nouvel Adam qu'est Jésus et joue dans l'histoire du Salut un rôle analogue à celui d'Ève dans l'histoire de la Chute ; elle est séduite par l'archange Gabriel comme Ève l'a été par le serpent ; elle descend du ciel pour racheter la faute d'Ève, c'est une Ève réparatrice, pour le salut des hommes ; elle fut dite « corédemptrice » en 1935 par Pie XI. Quelques verrières illustrent ce thème : à Malakoff[687] et au Séminaire d'Issy-les-Moulineaux où le *Couronnement de la Vierge* est associé à *Adam et Ève chassés du Paradis*[688]. Peut-on rattacher à ce thème la verrière de Bois-Colombes où la Vierge porte l'Enfant Jésus qui transperce de sa lance le serpent situé sous les pieds de sa mère ?

Mère de Dieu, elle est aussi consacrée comme mère de tous les hommes, universelle comme l'Église, comme le dit saint Augustin : « car l'Église elle-aussi est vierge et mère à la fois »[689] ; son intercession devient capitale en vertu d'un transfert de médiation du Christ à Marie : « Marie forme une hiérarchie unique dans l'ordre divin : [...] elle est la fille du Père, la Mère du Fils, l'Épouse de l'Esprit-saint, les délices de la Sainte-Trinité[690]. »

Marie conduit les hommes à son Fils, c'est la « médiation mariale » entre Dieu et les chrétiens, déjà illustrée au XVIe siècle par sa présence lors du *Jugement dernier* ; au XIXe siècle, on insiste sur son rôle d'intercesseur, de recours des affligés et de protectrice universelle, car elle est si près de Dieu qu'il ne peut rien lui refuser : à Neuilly-sur-Seine, elle trône, une femme agenouillée à ses pieds ; sa miséricorde et sa tendresse s'étendent à tous les hommes, manifestant ainsi tout ce que le cœur de Dieu a de miséricordieux et de tendre. Elle apparaît aussi comme une médiatrice quand elle apprend à sa cousine Élisabeth sa future maternité : dix-sept scènes de la *Visitation*, repérées dans les verrières de la petite couronne parisienne, soulignent l'importance du lieu du *Magnificat* (*Lc.*, I, 39-56), le bonheur maternel et la reconnaissance envers Dieu, notamment à La Queue-en-Brie[691].

Les figures isolées de la *Vierge à l'Enfant* sont les plus fréquentes, soit 35 dans les trois départements[692] ; à Bois-Colombes, se développe le thème peu fréquent de la *Vierge à l'Enfant endormie*, en présence de l'Ange gardien et d'anges musiciens[693]. Marie, le plus souvent, exprime une certaine gravité sur ces verrières, comme si elle souffrait des péchés des hommes et prenait sur elle les douleurs à venir de son Fils et les siennes.

Évolution du culte de Saint Joseph, « patriarche de la Nouvelle Alliance »[694], le « Juste » de l'Évangile (Mt., I, 19)

Cette dévotion existait déjà au XVIIe siècle : J.-B. Bossuet dans son *Deuxième Sermon* exaltait les trois vertus du saint : simplicité, détachement, amour

de la vie cachée et le Carmel l'avait pris pour saint patron en 1621 ; oubliée au XVIIIe siècle, elle renaît vers 1845, alors que paraît l'ouvrage *Considérations sur quelques-unes des principales vertus de saint Joseph : foi, charité, humilité, obéissance, pureté, douceur, amour pour le recueillement et la prière*[695]. En 1847, Pie IX institue son culte et propose une Association de son Culte perpétuel, afin d'attirer sur l'Église ses plus abondantes bénédictions, dont le Père Huguet se fait l'écho en 1863 : « C'est ainsi que le Culte perpétuel en l'honneur de ce glorieux patriarche, à peine connu en France il y a trois ans, compte aujourd'hui à notre connaissance, plus d'un million d'associés [...]. Nous sommes dans le siècle de saint Joseph, le Bon Dieu nous l'avait réservé pour ces temps difficiles [...][696]. » Puis, le 8 décembre 1870, Pie IX le proclame patron de l'Église universelle[697], en vertu de sa mission à l'égard de la Sainte Famille à Nazareth. « Cette dévotion n'est point seulement utile à quelques-uns, quelquefois, en quelques circonstances ; elle est grandement utile et comme nécessaire à tous les chrétiens sans exception, dans tous les lieux, dans tous les temps. On ne saurait donc trop propager le culte de ce grand saint, auquel fut confiée la garde du Sauveur pendant les jeunes années de sa vie mortelle[...][698]. »

On lui attribue miracles et conversions et son culte se développe en conséquence, par les célébrations de ses fêtes, du mercredi de chaque semaine et d'un Mois de Joseph en mars, la célébration des sept Allégresses et des sept Douleurs, qui procurent sept indulgences plénières, l'institution de vêpres, la multiplication des congrégations et des patronages, des sanctuaires, des statues et des vitraux, la distribution d'images et de médailles, la récitation de l'*Ave Joseph* et du *Memorare*, les nombreux livres de dévotion[699], les invocations[700], des cantiques et neuvaines, des offices. Saint Joseph acquiert les privilèges réservés jusque-là à la Vierge : sanctifié dès sa conception, il aurait connu une assomption après sa mort... Son culte prend ainsi l'importance qu'avait celui envers la Vierge, ce dernier occupant à son tour une place secondaire ; ce glissement vers une dévotion trop calquée sur celle de la Vierge[701] entraîne en 1873 la condamnation par la Congrégation des rites du culte du cœur de saint Joseph et de la prière de l'*Ave Joseph*[702].

Grâce au thème de *Joseph ouvrier*, l'Église espère se placer du côté des ouvriers dans les luttes sociales d'après 1830, malgré une certaine inquiétude devant la montée de la classe ouvrière ; la Société de Saint-Vincent-de-Paul, fondée en 1833, se propose de réconcilier les classes sociales dans la religion. Le catholicisme social redevient conservateur et paternaliste avec la création en 1871 des « Cercles catholiques d'ouvriers » et des « Patronages d'apprentis » ; tel est le discours de l'Église aux ouvriers : « Nous vous apportons les espérances de la religion comme une magnifique compensation de ce que la fortune vous refuse et un motif puissant de résignation et de patience »[703].

Le catholicisme social sera défini officiellement le 15 mai 1891 par Léon XIII dans l'encyclique *Rerum Novarum*, fondée sur l'union des classes et sur la famille : « Que les patrons et les ouvriers pratiquent, à l'exemple de saint Joseph, la vraie justice et ils vivront en paix »[704].

Saint-Mandé (Val-de-Marne), église Notre-Dame. *Mort de saint Joseph, par Louis-Charles-Marie Champigneulle, 1884.*

Le Perreux-sur-Marne (Val-de-Marne), église Saint-Jean-Baptiste.
Mort de saint Joseph, par R. Lefèvre, vers 1890.

Saint-Ouen (Seine-Saint-Denis), église Notre-Dame-du-Rosaire.
Saint Joseph protecteur de l'Église, par L. Terrien, 1912.

Joseph, proposé comme modèle universel

Contrairement au petit nombre d'églises dédiées à saint Joseph, il existe beaucoup de représentations de ce saint à la fin du XIXe siècle ; dans le vitrail notamment, son évocation sert un discours moral et religieux[705]. Les livres de piété encouragent la méditation quotidienne devant une statue ou une image le représentant. Les scènes de sa vie prêtant à dévotion, notamment son *Mariage*, le *Doute*[706] et la *Fuite en Égypte*[707] ne sont pratiquement pas représentées pour elles-mêmes mais intégrées dans des vitraux légendaires. La base de ce culte et de cette iconographie se trouve dans les Évangiles apocryphes et notamment dans *l'Histoire de Joseph le Charpentier*[708]. « Saint Joseph, après Jésus et Marie, se présente à moi comme le modèle le plus accompli de toute perfection »[709] : il est un modèle de vie intérieure dont on honore la pureté, la chasteté, l'humilité, la sagesse, la vie cachée, le recueillement, le silence, le mépris du monde, la charité.

La nouvelle piété, que reflète le courant néo-nazaréen, vers plus de simplicité que d'érudition, préconise le recours à des protecteurs et notamment à saint Joseph ; celui-ci apparaît comme le recours de la famille menacée, par exemple à Saint-Ouen en 1910 ou à Épinay-sur-Seine en 1930 : « Père et protecteur des fidèles, glorieux Joseph, nous bénissons notre mère la sainte Église qui, dans ce déclin du monde, nous a appris à espérer en vous[710]. » On l'invoque comme patron de l'enfance et des enfants pieux[711], comme modèle des pères, plein de dévouement, « nourricier de Jésus et nourricier des âmes »[712], de tendresse et d'humanité ; il est d'ailleurs le patron des orphelinats.

Le plus souvent, il apparaît soit en figure isolée, portant le lys, symbole de l'incarnation et de la virginité de la Vierge ou le bâton fleuri évoquant son mariage ou encore les outils de son métier, scie ou hache, soit tenant l'Enfant Jésus, comme à Villepinte ; on a recensé une vingtaine de figures de saint Joseph dans les verrières des trois départements : la plus ancienne (1866) à Neuilly-sur-Marne et d'autres datant des années 1875-1900 à Bagneux, Bondy, Rueil-Malmaison, Sevran, Saint-Cloud, Saint-Denis, Saint-Mandé, Villepinte[713].

On demande son intercession pour la guérison des corps, des âmes troublées et pour une bonne mort ; ce *Patron de la Bonne mort*, patron des agonisants et consolateur des âmes du Purgatoire, est représenté mourant entouré de Jésus, de Marie et de deux anges[714] ; déjà illustré en 1654 par Mignard, ce thème réapparaît dans l'imagerie du XIXe siècle sous l'influence des néo-nazaréens, notamment dans les vitraux d'Aubervilliers en 1865-1919, du Perreux-sur-Marne en 1876-1877, de Neuilly-sur-Marne vers 1865, d'Orly, de La Queue-en-Brie, de Santeny, de Saint-Ouen en 1910, de Tremblay-en-France en 1869, de Villejuif.

Tous les âges de la vie ont promesse de réconfort de sa part : « Recourez donc à ce grand saint, jeunes gens, qui désirez conserver le précieux trésor de l'innocence : Joseph sera votre guide et votre

protecteur [...] Recourez à lui, bons pères de familles qui avez à cœur d'élever vos enfants dans la crainte du Seigneur : Joseph veillera sur vos maisons et y fera fleurir la piété et les bonnes mœurs [...][715]. » Les hommes de toutes conditions s'adressent à lui, les pères de famille, les époux, les séminaristes, tant les nobles, les riches que les prolétaires et les ouvriers ; ce modèle du travailleur chrétien, plein d'obéissance et d'ardeur au travail, heureux de sa condition, est invoqué, surtout dans la seconde moitié du siècle, comme « patron des ouvriers »[716] et plus spécialement des ouvriers « en bois »[717].

La ferveur de la dévotion n'élimine pas, bien au contraire, la question du sens du sacré ; il faut essayer de distinguer la foi de la dévotion et de la superstition ; le risque de confusion est évoqué par l'abbé Boucard : « Si dans les dévotions, on s'arrêtait uniquement à certains emblèmes extérieurs, [...] ce serait sortir de la dévotion pour tomber dans la superstition »[718] et fustigé par les autorités religieuses de tradition gallicane, souvent hostiles à cette piété trop démonstrative. Le vitrail n'échappe pas au contraste entre religion des élites et religion populaire, entre les deux courants internes à l'Église que sont alors le gallicanisme traditionnel et l'ultramontanisme.

Le vitrail, miroir de la vie paroissiale

Durant la période concordataire, la paroisse est le centre de la vie religieuse d'une communauté, au sein de laquelle la foi du chrétien grandit et l'invite à une pratique religieuse rythmée par l'accès aux sacrements. L'église est le cœur de la collectivité paroissiale. À la suite du Concordat, paroisses ecclésiastiques et communes coïncident. En ville, plusieurs paroisses peuvent coexister mais en milieu rural, il n'existe qu'une église paroissiale par village dans lequel réside le curé rétribué par l'État. Les autres églises, appelées « succursales », sont administrées par des desservants ou vicaires pris en charge par l'évêché. Pour des raisons financières évidentes, l'État ne favorise pas la multiplication des paroisses.

La fabrique

La gestion des biens et des revenus d'une paroisse, l'entretien courant de l'église et la mise en place de son décor dépendent de la fabrique, dont l'importance est primordiale à l'échelon communal. Depuis le décret de 1809, la fabrique est le lien indispensable entre la municipalité et l'assemblée des catholiques[719]. Les membres du conseil de fabrique sont nommés pour six ans par l'évêque et le préfet, le curé et le maire en sont membres de droit pendant la durée de leur mandat. Le nombre des fabriciens varie en fonction du nombre des habitants : dans le diocèse de Paris, il est de sept pour les paroisses de moins de 5 000 habitants, de onze pour les plus importantes[720]. Les fabriciens – auxquels les places du banc d'œuvre sont réservées – sont choisis, dans l'intérêt de la commune, parmi les notables en raison de leur réseau de relations et du potentiel financier dont ils disposent. Ils doivent être catholiques et résider dans la paroisse[721]. Ils peuvent être aidés dans leur tâche par trois marguilliers qu'ils choisissent à leur gré. Le conseil se réunit à la mairie ou au presbytère, quatre fois par an[722], les réunions supplémentaires dites extraordinaires devant être autorisées par le préfet et l'évêque. Ces réunions ont pour but principal d'examiner les comptes de la paroisse, ce qui revient à administrer les biens et les dons, répartir les aumônes, vérifier l'acquittement des fondations, fixer le prix de location des bancs et des chaises, procéder aux inventaires annuels des propriétés foncières et du mobilier de l'église (sur la liste duquel ne figurent en général pas les verrières), et enfin faire le bilan des réparations nécessaires pour assurer l'entretien de l'édifice. Les réparations locatives et d'entretien sont à la charge de la fabrique si elle en a les moyens, dans le cas contraire, elle doit faire le nécessaire pour qu'il y soit pourvu par la commune[723].

Ainsi, l'avis favorable des fabriciens est indispensable à la pose d'un nouveau vitrail. À Nogent-sur-Marne, les membres du conseil de fabrique, réunis le 15 avril 1855, acceptent la donation de quatre verrières par la famille Montmartre, « dont ils auront un doux souvenir et à laquelle ils voueront une éternelle reconnaissance ». Ils s'engagent, à la demande des donateurs, à les protéger par un grillage extérieur, et à en assurer l'entretien ; elles sont posées le 2 juin suivant[724].

Il est courant que les fabriciens eux-mêmes – suivant l'exemple de leurs prédécesseurs du Moyen Âge – montrent l'exemple en offrant une ou plusieurs verrières du chœur d'une église au bas desquelles ils font inscrire leur nom parfois suivi de leur qualité[725].

La loi de Séparation des Églises et de l'État en 1905 faisant disparaître les fabriques, des conseils paroissiaux sont mis en place deux ans plus tard, destinés à aider les curés dans l'administration temporelle des paroisses[726].

Neuilly-sur-Marne (Saint-Saint-Denis), église Saint-Baudile. *Monstrance eucharistique, donnée par la confrérie du Saint-Sacrement, 1865.*

La renaissance des confréries

Au Moyen Âge, confréries et corporations étaient directement liées, les premières ne regroupant pas forcément les artisans d'un même métier tandis que les membres d'une même corporation pouvaient appartenir à des confréries différentes. Au début du XIXe siècle, les grandes corporations de métiers ont pratiquement disparu alors que subsistent les confréries, organisations pieuses regroupant sous une même bannière des fidèles vénérant le même saint ou pratiquant la même dévotion, indépendamment de leur appartenance professionnelle.

C'est à l'évêque qu'il appartient d'approuver l'existence d'une confrérie, à laquelle une bulle papale peut accorder des indulgences[727]. Les activités des confrères consistent en la récitation de prières et d'exercices de piété, la mise en place de quêtes destinées à des œuvres de charité, la gestion des dépenses nécessaires au décor et à l'entretien de la chapelle où se tiennent les réunions. Les confrères portent la statue de leur saint patron lors des processions et organisent le service funèbre des membres défunts de la confrérie. À Gennevilliers, en 1840, les confrères de la Sainte-Vierge se réunissent un dimanche sur deux pour réciter le rosaire et chanter un cantique marial et une fois par mois pour recevoir ou échanger des images représentant les mystères du Rosaire.[728].

Reconnues par le pouvoir central et les autorités ecclésiastiques, les confréries sont dotées de statuts et ont une personnalité juridique. Elles possèdent des biens, constituent des rentes, reçoivent des héritages. Les dons qui leur sont faits doivent être autorisés par la fabrique et le gouvernement avant d'être utilisés pour réparer ou embellir leur chapelle[729].

Apportant un réel soutien non seulement à leurs membres mais à l'Église, ces associations sont perçues comme une source d'émulation par les évêques qui voient en elles « une puissance merveilleuse pour entretenir la piété, l'étendre et attirer du ciel les bénédictions »[730].

De 1865 à 1930, on recense une trentaine de verrières portant le nom des confréries qui les ont offertes. Leur iconographie n'est pas obligatoirement en rapport avec la dévotion principale des fidèles qu'elles regroupent. En Île-de-France, quatre d'entre elles semblent prépondérantes : celle du Saint-Sacrement, du Sacré-Cœur, de la Sainte-Vierge et enfin celle de Saint-Vincent.

Au XVIIe siècle, face à un protestantisme grandissant, le concile de Trente avait réaffirmé la présence réelle du Christ dans l'hostie consacrée, et sollicité le regroupement de fidèles, désireux de manifester leur foi en l'eucharistie. Dans le diocèse de Paris, à Notre-Dame des Menus de Boulogne-Billancourt, une importante confrérie du Saint-Sacrement est ainsi fondée au XVIIIe siècle. Disparue sous la Révolution, elle est rétablie de 1819 à 1855 avant d'être remplacée en 1880 par celle du Saint-Sacrement et du Sacré-Cœur[731]. Aucune des verrières actuelles de cette église n'indique la présence d'une telle association, leur mise en place entre 1871 et 1877 par Hirsch correspondant pour la confrérie à une décennie de léthargie. On doit par contre à la générosité des Dames adoratrices du Saint-Sacrement *l'Agonie du Christ au jardin des oliviers* posée à Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Maur-des-Fossés.

Dans le diocèse de Versailles, les premières verrières conservées témoignant de la présence d'une

confrérie du Saint-Sacrement sont les deux représentations eucharistiques offertes par les marguilliers de cette confrérie à l'église Saint-Romain de Sèvres en 1846. Leur mise en place précède de quelques années le rite de l'adoration perpétuelle établi dans le diocèse en 1852[732] qui entraîna la création de plusieurs autres associations eucharistiques. En 1865, la confrérie du Saint-Sacrement offre à l'église de Neuilly-sur-Marne la verrière de *La monstrance eucharistique*, dont l'iconographie est directement liée à l'adoration perpétuelle. Le reposoir sacré propre à susciter méditation et prière, placé au centre de la verrière entre deux registres floraux, rappelle celui proposé à l'adoration des fidèles le Jeudi saint et lors de la procession de la Fête-Dieu. C'est une simplification des images de confrérie et des images de piété des décennies précédentes, montrant un ostensoir nimbé de lumière, entouré d'une nuée de chérubins, posé sur le tabernacle où est couché l'agneau mystique.

Curieusement, les donations faites par les associations pieuses (verrières, bannières) et les renseignements fournis par les images éditées par les confréries coïncident rarement. Ainsi, dans la petite couronne, huit associations eucharistiques, dont la présence est attestée par des images de confréries, n'ont pas orné de vitraux leur chapelle[733].

En étendant la fête du Sacré-Cœur à l'Église universelle en 1856, en béatifiant en 1864 la moniale Marguerite-Marie Alacoque, à laquelle apparut le Christ à partir de 1672, Pie IX contribue à redonner à cette dévotion un essor particulier que décuplera la consécration de la France au Sacré-Cœur en 1871[734], puis celle du monde entier en 1875[735]. Plusieurs verrières sont dues à la générosité de confréries liées à cette dévotion[736] : celle du Sacré-Cœur fait poser *La première messe de saint Martin* à Alfortville en 1905, celle des Dames adoratrices commande une verrière héraldique décorative à Villemomble en 1901 et celle de la Garde d'honneur offre vers 1925 l'*Apparition du Sacré-Cœur* à l'église Saint-François-de-Sales de Saint-Maur-des-Fossés. La ferveur religieuse des confrères se manifeste encore en 1930 par le don d'une *Vierge de Pitié* à l'église de Nanterre et de *l'Apparition à Marguerite-Marie Alacoque* à Aulnay-sous-Bois. Il est intéressant de noter que la consécration du diocèse de Versailles au Sacré-Cœur en 1881[737] entraîna un regain d'intérêt pour cette dévotion, sans toutefois occasionner la pose de nouveaux vitraux dans les paroisses concernées par cette étude.

Ci-contre

Clamart (Hauts-de-Seine), église Saint-Pierre-Saint-Paul.
Saint Vincent, rappelant l'existence de la confrérie des vignerons, fin du XIXe siècle.

L'importance des confréries de la Sainte-Vierge est attestée par textes et donations[738]. Elles offrent plusieurs verrières avant 1900, à l'exception des *Noces de Cana* posée à Saint-Pierre-Saint-Paul de Montreuil, en 1902. Cette association est citée au bas de la verrière de l'*Assomption* de l'église Saint-Étienne d'Issy-les-Moulineaux (1891), et des *Présentation de la Vierge* à Bagnolet (1878) et à Malakoff (1890). À Neuilly-sur-Marne, la même confrérie offre trois verrières en 1865 et 1868, consacrées à l'*Annonciation*, l'*Assomption* et à *Saint Joseph*.

Plus rarement, quelques verrières gardent le témoignage de la confrérie des Enfants de Marie (Sèvres, 1846), de celle de l'Enfant Jésus (Garches, 1887 et Aulnay-sous-Bois, 1934)[739].

Les confréries de Saint-Vincent, à l'image des associations médiévales, regroupent essentiellement des fidèles liés à la culture de la vigne. C'est, dans la petite couronne, la seule confrérie, donatrice de verrières, dont les membres se regroupent sous la protection d'un saint. Des images de confréries témoignent de leur vitalité dans treize communes de la petite couronne[740], notamment à Bagnolet, Garches et Issy-les-Moulineaux où les confrères offrirent respectivement une verrière à leur saint patron en 1874, 1887 et 1888. On doit aussi sans doute à leur générosité, le *Saint Vincent*, de Saint-Pierre-Saint-Paul de Clamart, où les vignerons se regroupent en confrérie dès 1712[741] et celui posé par Lusson en 1860 à Villecresnes[742]. Inscriptions disparues et destructions expliquent le petit nombre de verrières conservées, témoignant de la présence de vignerons dans des

Bagnolet (Seine-Saint-Denis), église Saint-Leu-Saint-Gilles.
Signature de la corporation des vignerons.

paroisses rurales d'Île-de-France, encore très viticoles au XIXe siècle, où il est courant de voir les confrères offrir statues et bannières à l'effigie de leur saint patron[743].

La pratique des sacrements

Le baptême

Les moments forts de la pratique religieuse, en tant que manifestation de l'appartenance à une communauté, ont de tout temps suscité la commande d'œuvres d'art au nombre desquelles figurent les vitraux pour la période étudiée.

Premier sacrement permettant au catéchumène d'être accueilli au sein de l'Église, le baptême est souvent illustré dans la chapelle des fonts baptismaux par une peinture ou un vitrail. La représentation la plus fréquente, qui concerne vingt et une verrières dont quinze sont antérieures à 1920[744], est celle de saint Jean baptisant le Christ dans l'eau du Jourdain, scène traditionnellement dévolue à la chapelle des fonts baptismaux mais que remplace parfois *le baptême de Clovis* par saint Remi, acte officialisant la conversion de la France entière (cinq cas ont été rencontrés)[745]. Plus exceptionnelles sont les représentations de baptêmes anonymes symbolisant le don du sacrement, comme celui de l'église Saint-Pierre de Neuilly-sur-Seine, réalisé par F. Haussaire en 1899, d'après le carton du peintre Paul-Henri Bréham, domicilié sur la commune.

L'eucharistie

Une désaffection générale des sacrements, et particulièrement de la communion, est constatée au XIXe siècle comme l'attestent, à titre d'exemple, les chiffres de Maisons-Alfort, où la population comptait, en 1856, 10 % de communiants, et seulement 6 % en 1864[746].

On doit au mouvement liguoriste d'avoir milité en faveur d'une communion plus fréquente. L'élection de son chef de file, Alphonse de Liguori (1696-1787), fondateur de l'ordre Rédemptoriste, au rang de Docteur de l'Église en 1871[747] incita le clergé à prendre davantage en compte ses écrits et contribua à attirer les fidèles vers ce sacrement que les préceptes jansénistes de la confession avaient éloignés de l'autel jusqu'au milieu du siècle[748]. Une verrière dédiée en 1917 à saint Alphonse évoque sa mémoire dans l'église de Charenton-le-Pont.

Avant 1920, six verrières illustrent la *Cène*, dernier repas du Christ avec ses disciples au cours duquel il institue l'Eucharistie. À Fontenay-aux-Roses[749] et à Santeny, vers 1890, elle s'inscrit dans une illustration du cycle de la Passion. À Tremblay-en-France, Lusson, dans une grandiose mise en scène typologique, datée de 1869, établit le parallèle entre la *Cène* et l'*Offrande de Melchisédech* qui en est la préfiguration. À Saint-Romain de Sèvres, deux verrières commandées en 1846 à F. Fialeix par le curé et les marguilliers montrent l'importance fondamentale pour le chrétien, de l'Eucharistie, initiée par le Christ lui-même au soir de la *Cène*, et que le célébrant donne aux fidèles au cours de la messe. Les inscriptions latines de chaque verrière insistent sur la continuité des gestes

Neuilly-sur-Seine (Hauts-de-Seine), église Saint-Pierre. *Le baptême, par François Haussaire, 1899.*

de la célébration : la *Cène* est intitulée « ecce agnus Dei », la verrière suivante reprend les paroles du Christ redites par le prêtre « hoc est corpus meum ». À Villejuif, c'est Jésus-Christ lui-même qui officie devant la foule agenouillée[750].

Deux épisodes de la vie de saint Charles Borromée[751] sont couramment utilisés pour illustrer la pratique du sacrement de communion : sa charité envers les pestiférés auxquels il apporte la communion, et l'éducation religieuse qu'il prodigue à saint Louis de Gonzague. À la chapelle Saint-Charles d'Asnières-sur-Seine vers 1903, l'archevêque de Milan est représenté donnant la communion à saint Louis de Gonzague[752], auprès duquel se tiennent, à Bois-Colombes vers 1900, deux grands anges dont l'un porte le cierge pascal[753]. L'inscription « je suis dans l'attente du Seigneur » explicite le choix iconographique et correspond à l'état d'esprit de tout premier communiant. Vers le milieu du siècle, la Première communion est une cérémonie importante à laquelle les enfants participent à l'issue des cours de catéchisme[754], vers l'âge de 12 ou 14 ans, et dont on garde avant 1840 un « cachet de 1ère communion » daté et signé par le prêtre, rappelant aussi les dates de baptême et confirmation. Les images de communion proprement dites naissent à la fin de la Monarchie de Juillet et se multiplient sous le Second Empire : le plus souvent c'est l'Enfant Jésus lui-même qui attend l'enfant dans le tabernacle[755]. En 1910, Pie X invitera les enfants à communier dès l'âge de raison, la cérémonie à laquelle on participe vers douze ans devenant la Communion solennelle. C'est ainsi qu'à Bondy, en 1876[756], deux grisailles décoratives, réalisées par H. Chabin, sont offertes au nom des nouveaux communiants[757].

La robe blanche des jeunes communiantes, signe de pureté, est également le symbole de la consécration à Dieu. C'est le costume de la jeune défunte, Clotilde Gente, représentée par Ch. Champigneulle sur la verrière de la chapelle funéraire familiale, au cimetière d'Asnières-sur-Seine en 1883.

Le mariage

Autre sacrement représenté sur les verrières, le mariage est institué par l'Église sur le modèle de celui de la Vierge et de saint Joseph dont la relation est cependant absente des évangiles canoniques et apocryphes. Son iconographie, création médiévale, est considérée comme une illustration de la parole du Christ : « que l'homme ne sépare pas ce que Dieu a uni »[758]. La plus célèbre représentation est celle qu'en donne Raphaël, qui, plaçant les protagonistes à l'extérieur du Temple, fait du grand prêtre le personnage central de la cérémonie. La verrière de la sacristie des mariages de l'église Saint-Jean-Baptiste de Neuilly-sur-Seine reprend la composition centrée de Raphaël, mais la scène se passe ici dans l'espace clos d'une chapelle occupée par des musiciens. C'est un des plus beaux exemples de vitrail-tableau traitant le sujet. L'absence de nimbes autour des visages de Marie et de Joseph, le nombre et la diversité des musiciens, la richesse des décors et la somptuosité des tissus dues au talent de décorateur de L. Jac Galland, donnent à la scène davantage l'allure d'une fête profane que celle d'un événement religieux.

Le thème des *Noces de Cana*, illustré seulement par trois verrières antérieures à 1920, est également une des représentations évoquant ce sacrement[759]. Afin de toucher davantage ses contemporains, la Société artistique de peinture sur verre, a donné à la mariée de l'Évangile l'allure d'une rosière des environs de 1900 à Saint-Pierre-Saint-Paul de Montreuil.

Neuilly-sur-Seine (Hauts-de-Seine), église Saint-Jean-Baptiste, sacristie.
Le Mariage de la Vierge, par Jac Galland, fin du XIXe siècle.

Ci-contre

Saint-Cloud (Hauts-de-Seine), église Saint-Clodoald.
Prêtre officiant, par François Fialeix, 1866.

À droite

Saint-Maur-des-Fossés (Val-de-Marne), église Saint-Nicolas.
Procession de Notre-Dame-des-Miracles, par A. Grellet et Lafleux-Bazin, 1883.

L'ordre

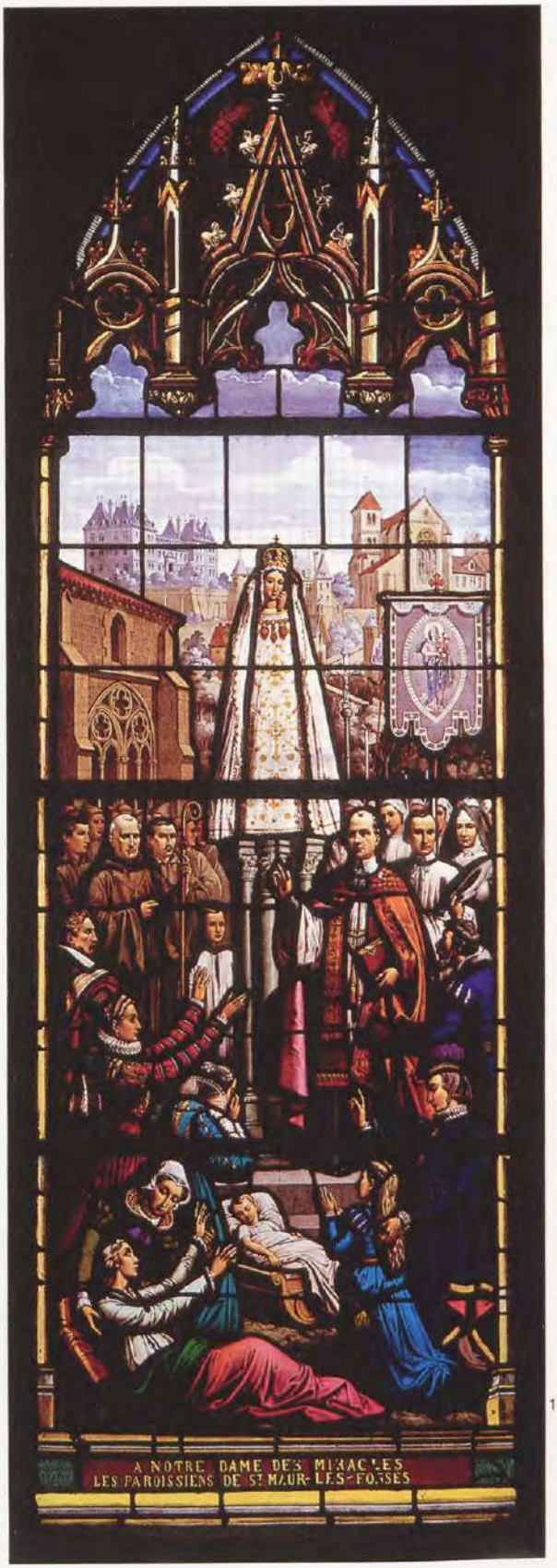
Le sacrement de l'ordre n'est pas directement illustré mais il est évoqué par l'*Institution de la messe*, au cours de laquelle le prêtre, devenu par l'ordination le représentant du Christ sur terre, reproduit les gestes et paroles du Christ au soir de la Cène. Deux verrières illustrent la mission du prêtre, à Saint-Cloud (par Fialeix en 1866) et à Saint-Pierre-Saint-Paul de Montreuil (par la Société artistique de peinture sur verre en 1902).

La pénitence et l'extrême-onction

De ces deux sacrements liés au pardon, seule l'extrême-onction est évoquée par la présence du Christ auprès de saint Joseph mourant, dont le corollaire, l'ultime bénédiction donnée par le prêtre aux mourants, permet au chrétien d'accéder au « repos éternel » ; ce qui explique la présence des nombreuses invocations à Joseph, patron de la bonne mort[760].

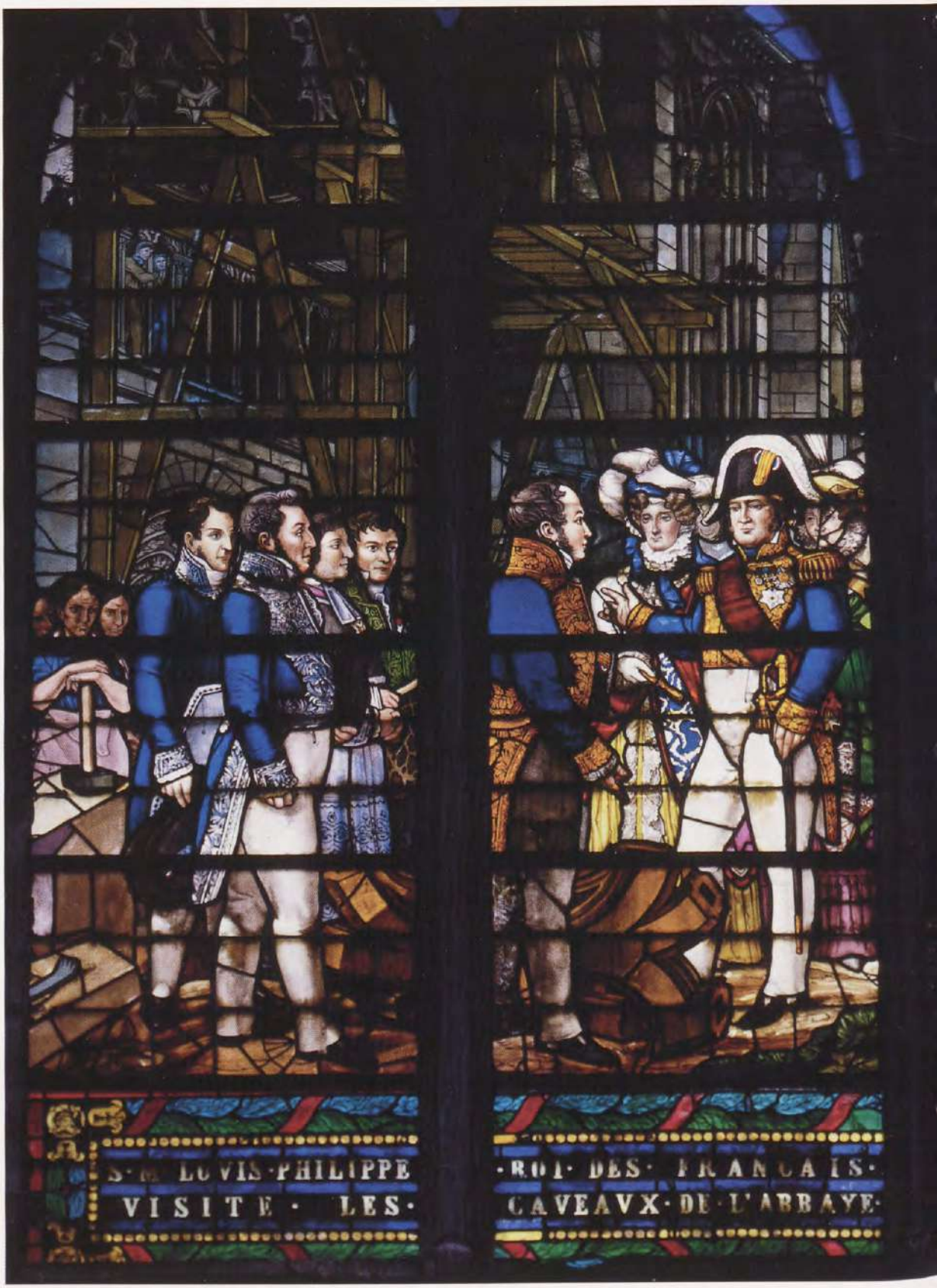
Processions et pèlerinages : un catholicisme de masse

Le pèlerinage de groupe, sans être une invention du xixe siècle, devient une spécificité de la pratique dévotionnelle de l'époque. La création d'un pèlerinage, non seulement valorise le lieu d'une apparition ou d'un miracle, mais assure l'essor économique du diocèse, par les dons faits au sanctuaire, par le commerce religieux que l'on y pratique. Aussi cherche-t-on à transformer en centre de pèlerinage le lieu de miracles antérieurs dont on ravive le souvenir, et dont on rappelle les bien-



Double page suivante

Saint-Denis (Seine-Saint-Denis), basilique.
Visite de Louis-Philippe et de la famille royale à la basilique le 24 juillet 1837, par J.-B. Debret et la Manufacture de Choisy, 1842.


S·M· LOUIS·PHILIPPE
VISITE · LES·
·ROI· DES· FRANÇAIS·
CAVEAUX·DE·L'ABBAYE·

ACCOMPAGNE · DE ·
ROYALE · DE · ST · DENIS
SA · FAMILLE ·
LE · 24 JVILLET · 1837.

faits obtenus par des célébrités nationales. Sous la monarchie de Juillet, quatre grands sanctuaires inscrits dans les limites géographiques de cette étude redeviennent des lieux de pèlerinage où l'on vient vénérer depuis le Moyen Âge une statue de Vierge miraculeuse : Notre-Dame-des-Anges à Livry[761], Notre-Dame des Menus à Boulogne-Billancourt, Notre-Dame-des-Miracles à Saint-Maur-des-Fossés et Notre-Dame-des-Vertus à Aubervilliers. Le pèlerinage de Saint-Cloud, où se trouve la tombe du petit-fils de Clovis, est à son tour rétabli en 1863.

La congrégation des Assomptionnistes, fondée à Nîmes en 1850, se spécialisa dans l'organisation des pèlerinages, facilitée par la mise en place des chemins de fer. Le succès de ces manifestations de masse, permettant au catholique d'exprimer sa foi et son appartenance à l'Église, est dû aussi au fait que la participation du pèlerin est active et volontairement consentie, alors que les offices religieux auxquels ils assistent n'appellent pas forcément une implication personnelle de la part des croyants, leur présence aux offices relevant d'une obligation décrétée par l'Église. En nommant l'abbé Amodru en 1872 à la cure d'Aubervilliers, ses supérieurs lui demandent ouvertement de « relever » le pèlerinage de Notre-Dame des Vertus afin de ranimer la foi des populations alentours, en proie à la déchristianisation[762]. Ce sera également le souci de l'abbé Antoine Rustain qui choisit de faire représenter aux verrières de l'église, posées principalement en 1914[763], les nombreux miracles obtenus dès le XIVe siècle et les dévotions de célèbres visiteurs du XVIIe siècle, tels que Louis XIII, saint Vincent de Paul, saint Jean-Baptiste de La Salle, Marie de l'Incarnation ou saint Jean-Eudes.

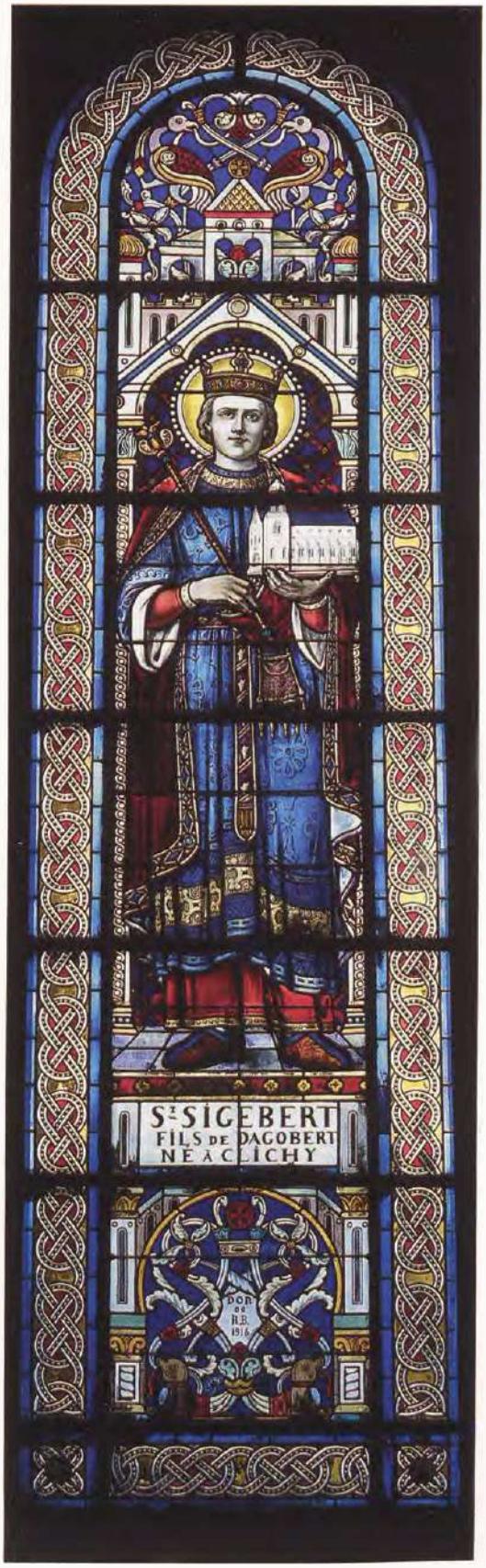
Différentes évocations de pèlerinages locaux ou nationaux sont peintes sur des verrières d'Île-de-France. À Saint-Pierre-Saint-Paul de Montreuil, une foule de pèlerins rejoint la grotte de l'*Apparition de la Vierge à Lourdes* ; des confrères groupés autour de leur bannière, des paroissiens et des membres du clergé participent à la cérémonie. À Aubervilliers, un vitrail posé en 1919 représente les catholiques de toutes les paroisses de Paris venus solliciter la protection de Notre-Dame-des-Vertus contre l'hérésie protestante[764] ; à Saint-Maur-des-Fossés est représentée en 1883 la procession de la statue miraculeuse[765]. Sur cette dernière verrière, les costumes des pèlerins évoquent le XVIe siècle, mais leurs visages ont les traits du clergé de l'époque et des neveux et nièces du prêtre commanditaire[766]. Cette représentation, qui se veut très réaliste, grâce aux talents conjugués d'Alexandre Grellet (1835-1918)[767] et du peintre verrier Latteux-Bazin, offre cependant des incohérences historiques dans la représentation des architectures à l'arrière-plan qui ne permettent pas de situer précisément la date de la procession[768]. La présence de cette verrière est « l'expression d'une profession de foi et d'une revendication »[769]. En 1881, à Saint-Maur, un arrêté municipal interdit les processions religieuses sur la voie publique en invoquant la gêne occasionnée par la foule des pèlerins. Cette interdiction détermina sans doute l'abbé Depontaillier à offrir à ses paroissiens une représentation « muette mais permanente » de la procession.

Parallèlement aux pèlerinages, où les fidèles vont ensemble vers un même lieu de prière, s'organisent les missions, prédications par lesquelles l'Église vient au-devant d'eux et cherche à regagner leur adhésion. Le souvenir de ces missions est conservé par l'installation de croix de chemin monumentales et beaucoup plus rarement par une inscription sur un vitrail comme à Clichy en 1908, à Aubervilliers en 1914 et plus tard à Montreuil en 1935.

L'évocation de l'histoire locale

Une dizaine d'églises garde des verrières rappelant l'histoire de la paroisse, parfois ponctuée des bienfaits des interventions divines.

À la basilique de Saint-Denis, l'ensemble des vitraux rappelle l'importance de l'abbatiale dans l'histoire de France. Les verrières hautes du chœur racontent la construction de la basilique sur les reliques de saint Denis et de ses compagnons, celles de la nef illustrent les relations entre l'Église de Rome et l'État français à travers les siècles. Les verrières occidentales du transept revêtent également un caractère historique, d'intérêt national au nord, avec des scènes empruntées aux croisades et à la vie de saint Louis[770], d'intérêt local au sud, où sont peintes avec un réalisme qui eut ses détracteurs[771], les visites successives des monarques au XIXe siècle, de Napoléon Ier (qui voulait faire de l'abbaye le lieu de sa sépulture) à Louis-Philippe. La plus ancienne verrière conservée illustre le service funèbre célébré à la basilique pour les obsèques de Louis XVIII[772] et la dédicace de la chapelle funèbre sous le règne de Charles X. La fenêtre suivante, consacrée à la visite de Louis-Philippe, de Madame Adélaïde (en chapeau de paille), accompagnés de M. Vatout (en habit de conseiller



Clichy (Hauts-de-Seine), église Saint-Médard-Saint-Vincent-de-Paul.

Ci-contre

Louise de Marillac présentée par son père à M. Vincent au château de Clichy, par Antoine Bernard, 1909.

À droite

Saint Sigebert, fils de Dagobert, né à Clichy, par E. Lobin, 1914-1915.

d'état), réalisée à la Manufacture de Choisy-le-Roi d'après un dessin de Jean-Baptiste Debret, offre un des rares exemples de représentation de personnages contemporains, dans un vitrail posé de leur vivant[773]. Ce choix iconographique surprit et sa réalisation, qui ne fut pas appréciée des archéologues, passa alors pour une incongruité dans un édifice médiéval[774].

À Clichy, l'ancienne église du XVIIe siècle, dédiée à saint Médard, est restaurée au XIXe siècle avant d'être amputée de son chevet par la construction en 1904 d'une seconde église perpendiculaire à la première, consacrée à saint Vincent de Paul, curé de la paroisse de 1612 à 1623. Deux séries de vitraux perpétuent son souvenir alors qu'il n'officia que deux ans dans cette église, laissant le plus

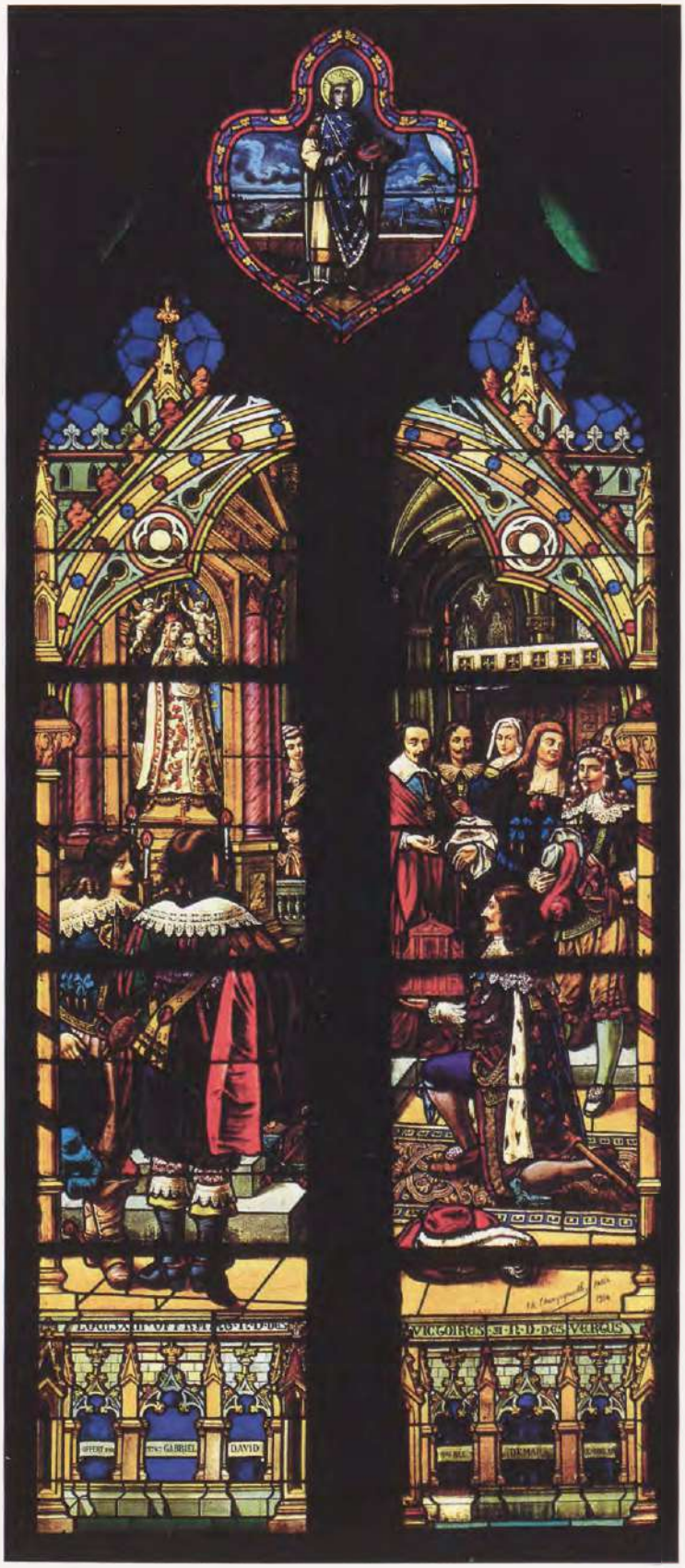
souvent la place à son premier vicaire, Jean Souillard. Trois verrières de la nef de l'ancienne église, commandées en 1860 par le maire Louis-Joseph Maes à François Fialeix, rappellent la charité de saint Vincent, sa présence au chevet de Louis XIII mourant et la fondation des Sœurs de la Charité par Louise de Marillac. La seconde série, commandée par les paroissiens au nombre desquels figure Léon Appert, directeur de la verrerie de Clichy[775], posée de 1909 à 1912 dans huit fenêtres des bas-côtés de la nouvelle église, est signée par cinq peintres verriers différents[776] et offre des compositions plus élaborées. Chaque verrière retrace avec un souci de vérité historique – que soulignent des détails vestimentaires scrupuleusement reproduits – les principaux épisodes de la vie du saint durant son ministère à Clichy.

Les huit fenêtres de la nef de la nouvelle église, réalisées par Étienne Lobin en 1914 et 1915, font également référence au prestigieux passé de la commune en évoquant le roi Dagobert et sa famille (sa femme Gomatrude et son fils Sigebert), fondateur de Clichy où il aurait résidé. À leurs côtés sont représentés les principaux saints qui vinrent à Clichy (Wandrille, Amand, Éloi, Ouen et Judicaël), ainsi que les papes Grégoire-le-Grand, Alexandre et Léon. Ce cortège de personnages historiques fait de l'église de Clichy une réplique en miniature de la galerie de rois et des papes de la nef de la basilique Saint-Denis, dont Dagobert Ier (qui ne fut pas canonisé) passe pour être le fondateur.

À Notre-Dame-des-Vertus d'Aubervilliers, le programme iconographique, fidèlement restitué en 1919 par la maison Champigneulle, met en scène les différents miracles obtenus depuis le XIVe siècle par la dévotion des fidèles à la Vierge. *Le miracle de la pluie*, en 1336, inaugure la longue série des bienfaits miraculeux et les pèlerinages qui se dérouleront dans la paroisse.

À Saint-Romain de Sèvres, trois verrières anonymes du bas-côté sud[777] rappellent le transfert des reliques du saint tutélaire en 1507, la fondation de l'église par saint Dagobert II en 676 et la guérison d'une aveugle par saint Germain de Paris[778].

À l'église du Cœur-Immaculé-de-Marie à Suresnes, dix verrières, réalisées en 1908 par Henri Carot sur des cartons d'Henry Brémond[779], mettent en parallèle la vie de la Vierge et différents événements de la paroisse (fondation, construction et incendie de l'église par les huguenots, fête de la Saint-Vincent et première élection de la rosière de Suresnes en 1771[780]). Quatre épisodes

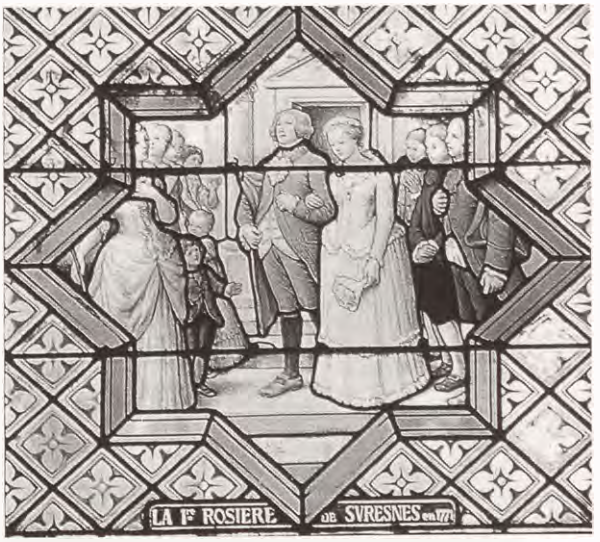


À droite

Suresnes (Hauts-de-Seine), église du Cœur-Immaculé-de-Marie.
La procession de la rosière élue en 1771, par Henry Brémond et Henri Carot, 1908.

Ci-contre

Sèvres (Hauts-de-Seine), église Saint-Romain.
Transfert des reliques de saint Romain, fin du XIXe siècle.



de la vie de saint Leufroy, auquel était dédiée l'ancienne église démolie en 1907, deux scènes de la vie de Marguerite Naseau, native de Suresnes, première Sœur de la Charité, et deux scènes de pèlerinage au Mont-Valérien complètent le survol historique de la commune.

L'élection de la rosière

La plus célèbre des rosières du diocèse de Paris était, dit-on, celle de Nanterre, dont l'élection et le couronnement avaient lieu à l'occasion de la fête de la Pentecôte. De 1818 à 1935, le conseil municipal et le curé choisissaient chaque année une jeune fille qui s'était distinguée par une conduite irréprochable et par son dévouement à sa famille. Une dot lui était assurée sur la caisse municipale. L'heureuse élue, accompagnée de sa devancière, recevait solennellement à l'église une couronne de roses. Ses principales attributions étaient le port de la bannière de ses compagnes et la quête pour les pauvres du bureau de bienfaisance. Les rosières semblent avoir été particulièrement fêtées à Suresnes, Nanterre et Fontenay-aux-Roses. Ces jeunes filles, offrant par leur conduite vertueuse l'image idéale de la jeune mariée du XIXe siècle, se retrouvent parfois associées à la représentation des Noces de Cana. C'est ainsi qu'à Suresnes, en 1908, Henri Carot illustre la *Procession de la rosière*, élue en 1771, en soubassement de la verrière consacrée au premier miracle du Christ, et qu'à Saint-Pierre-Saint-Paul de Montreuil, la mariée elle-même est revêtue du costume des rosières.

Pratiquer la charité selon saint Vincent de Paul

Au nom de l'Évangile, des catholiques s'insurgent contre la condition ouvrière et donnent naissance au catholicisme social qui apparaît en France dès 1830, mais connaîtra une nouvelle ferveur grâce à l'encyclique *Rerum novarum* en 1891, par laquelle le pape invite notamment les chrétiens à valoriser le rôle de la famille et au partage des richesses. Sous le Second Empire, la grande bourgeoise, nouvelle aristocratie, construit des églises, subventionne jusqu'à mille œuvres de charité, est le premier «soutien» de l'Église[781]. Frédéric Ozanam fonde les conférences de Saint-Vincent de Paul pour la visite des pauvres à domicile, qui connaissent un grand essor.

Quelques vitraux illustrent ces élans de charité : à la chapelle de la congrégation de Saint-Thomas-de-Villeneuve à Neuilly-sur-Seine, le saint, dont l'iconographie est réglée à Rome, est représenté faisant l'aumône[782], et la générosité de sainte Élisabeth de Hongrie est illustrée, en médaillon d'une verrière mixte réalisée par Gabriel Léglise en 1915, dans l'église Saint-Saturnin de Nogent-sur-Marne.

Page de gauche

Aubervilliers (Seine-Saint-Denis), église Notre-Dame-des-Vertus.
Louis XIII offrant Notre-Dame-des-Victoires à Notre-Dame-des-Vertus, par Charles Champigneulle, 1914.

À gauche

Clichy (Hauts-de-Seine), église Saint-Médard-Saint-Vincent-de-Paul. *Saint Vincent de Paul recueillant des enfants abandonnés, par François Fialeix, 1860.*

Ci-contre

Saint Vincent de Paul recueillant des enfants abandonnés, tableau de Monsiau. *Localisation inconnue.*

Mais le plus vénéré de tous est sans conteste saint Vincent de Paul (1581-1660), connu pour ses actions en faveur des déshérités et des enfants trouvés et pour avoir regroupé sous l'autorité de Louise de Marillac les confréries des Dames de Charité avant de fonder, en 1633, la communauté des Filles de la Charité[783].

En dehors des deux séries de verrières – citées plus haut – qui lui sont consacrées à l'église de Clichy, pas moins de dix-sept églises de la petite couronne gardent une verrière évoquant ses actes de charité envers les pauvres et les enfants. Ces églises font partie de l'ancien diocèse de Paris, deux seulement relevant de celui de Versailles[784].

À l'exception de l'église de Villepinte, dont il est le patron titulaire et dont le vitrail remonte à 1942, les verrières vincentiennes de la petite couronne ont été réalisées entre 1860 (Clichy) et la Première Guerre mondiale (Nogent-sur-Marne en 1915). Toutes font référence à une iconographie qui se mit en place aux XVIIe et XVIIIe siècles.

En effet, le portrait de Monsieur Vincent peint en 1660, année de sa mort, par Simon François (de Tours)[785] est très rapidement diffusé par de nombreuses gravures dont celles de N. Pitau (1660), P. van Schuppen (1663), R. Lochon (1664) et G. Ederlinck (1700). C'est ce portrait qui est reproduit sur les images de piété et sur les verrières de la petite couronne. Sa béatification en 1729 et sa canonisation en 1737 augmentent sa popularité et incitent les peintres du XVIIIe siècle à mettre en place une iconographie qui lui est propre. Les grands tableaux qui le mettent en scène, signés François de Troy, Frère André, Jean Restout, Baptiste Feret et Jacques-Antoine Beaufort, sont abondamment diffusés par les gravures de Robert Bonnart. Au XIXe siècle, les images du bon Monsieur Vincent se multiplient et sont même apposées sur les objets de la vie domestique (plaque de cheminée, tisanière, etc.)[786]. C'est dans ce vaste répertoire iconographique que puiseront les peintres verriers du XIXe siècle.

Ainsi, *Saint Vincent recueillant les enfants abandonnés en plein hiver*, peint par Nicolas-André Monsiau (1754-1837)[787], largement diffusé au milieu du XIXe siècle par l'eau-forte de Baquois, servira de modèle aux peintres verriers soucieux d'offrir au commanditaire une image apte à éveiller sensibilité et compassion devant tant de dévouement[788]. La partie centrale de cette composition est reproduite fidèlement par Fialeix à Clichy en 1860 et inspire également Haussaire à Levallois-Perret en 1896. Les personnages d'une gravure de J. Settegast (1813-1890)[789] (saint Vincent et un mendiant à terre), diffusée au XIXe siècle, ont été transposés par G. Hubert sur une verrière de Saint-Saturnin de Gentilly où, aidé d'une religieuse, le saint porte secours à un mendiant. Le fond de cette même gravure est repris sur une verrière anonyme de l'église de Bourg-la-Reine (vers 1897), commune où des Sœurs de la Charité sont installées depuis 1858.

Mais un même peintre verrier peut faire appel à des sources d'inspiration différentes : à Clichy, pour une autre verrière, Fialeix prend pour modèle

Gentilly (Val-de-Marne), église Saint-Saturnin. *Charité de saint Vincent de Paul, par G. Hubert, fin du XIXe siècle.*

Charité de saint Vincent de Paul, gravure de J. Settegast.

le tableau de François de Troy pour illustrer la présence du saint auprès de Louis XIII mourant. Le médaillon vitré étant de petites dimensions, la composition de Clichy est réduite et resserrée sur les personnages principaux: le roi, la reine et saint Vincent[790].

Enfin, à Rueil-Malmaison, où sept verrières illustrent les préceptes chrétiens, ce n'est pas son dévouement envers les pauvres ou les enfants que

l'on a choisi de représenter mais son rôle auprès des galériens, dont il fut l'aumônier. À la baie d'axe de l'église de Fresnes, réalisée par Gesta, saint Éloi patron de l'église est encadré de saint Vincent de Paul et du roi saint Louis.

Images du Souvenir

L'inhumation dans les édifices religieux, dénoncée par les hygiénistes comme génératrice d'exhalaisons pestilentielles et perçue comme source d'inégalité sociale, la présence de cimetières et de charniers paroissiaux dans les villes, source d'épidémies, entraîneront de nombreux débats au cours du XVIIIe siècle, qui ne se concrétiseront définitivement que sous l'Empire. Le Code des communes promulgué le 12 juin 1804[791] interdit toute nouvelle sépulture au cœur des cités, contraint à la désaffectation des cimetières urbains et à leur déplacement au-delà des enceintes, à plus de trente-cinq mètres de toute habitation, à charge pour la commune de mettre à la disposition de ses administrés de nouveaux espaces destinés à devenir des « champs de repos », lieux privilégiés du souvenir. Si l'inhumation des défunts répond à un impératif sanitaire, elle est avant tout une manifestation sociale que les chrétiens enrichissent d'un profond sentiment religieux, lié à l'espoir de résurrection.

Construire une chapelle

Aux côtés des innombrables tombes dites « de pleine-terre », signalées par des pierres tumulaires couchées ou dressées, les familles des défunts cherchent à recréer un espace clos autour de leurs morts, en confiant à un architecte – ou souvent à un entrepreneur – le soin d'ériger un édifice propice à la prière, au souvenir, voire à la gloire du défunt. Les architectures funéraires, que l'on veut solide et durable pour contrebalancer la fragilité de la vie et nier en quelque sorte la réalité de la mort, permettent – malgré leur aspect souvent convenu et répétitif – de manifester la douleur suscitée par la mort d'un proche, de perpétuer le souvenir d'une personnalité, et parfois aussi d'immortaliser une réussite sociale. Le côté souvent ostentatoire des chapelles funéraires – dont la dimension révèle l'importance que la famille s'attribuait correspondait au goût des nouveaux notables issus des bouleversements politiques et sociaux du XIXe siècle. L'usage d'une chapelle privée, symbole d'entité familiale, évoque les membres de l'aristocratie, qui, sous l'Ancien Régime, avaient l'habitude de se faire enterrer dans un caveau privé construit dans l'enceinte de leur château ou dans les chapelles seigneuriales, souvent aménagées dans les bas-côtés du chœur de l'église paroissiale.

Les chapelles funéraires sont rares avant 1820[792], celle la famille Greffulhe, élevée en 1815 au cimetière du Père-Lachaise d'après les dessins d'Alexandre Brongniart[793], en est un des premiers exemples parisiens célèbres. Les sépultures monumentales se multiplient à partir des années 1830-1850 jusque vers le milieu du XXe siècle, époque à laquelle elles se raréfient au profit de pierres tumulaires, au décor souvent simplifié.

L'étude des chapelles et de leur décor

Les cimetières et leurs monuments ont fait l'objet ces dernières années de plusieurs publications. Cet engouement pour l'étude de l'art funéraire est lié au regain d'intérêt pour le XIXe siècle en général dont la sculpture funéraire est sans conteste une des composantes originales. Statuaire monumentale, ronde-bosse ou simple bas-relief appliqué à une stèle ou à un tombeau, son expressivité a retenu l'attention des historiens d'art, qui ont étudié son iconographie, son style et ses auteurs[794]. Mais le mobilier et le décor intérieur des chapelles - concessions à perpétuité, propriétés des familles des défunts et de leurs descendants[795] – n'ont pratiquement pas été étudiés à ce jour. Les difficultés d'accès à ce patrimoine privé expliquent que l'étude des vitraux funéraires notamment soit restée en attente. Jusqu'à ce jour en effet, ils n'ont pas fait l'objet d'une analyse approfondie pour eux-mêmes et la plupart des ouvrages, consacrés aux monuments funéraires en général, ne s'y attardent pas[796].

Or ces chapelles sont de véritables sanctuaires en réduction servant de lieu de recueillement et parfois de pèlerinage. Souvent meublées d'un autel orné de chandeliers, de vases, de statuettes, agrémentées d'un ou deux prie-Dieu, elles offrent un précieux témoignage sur le goût et la sensibilité de leurs propriétaires, sur les dévotions rendues aux défunts et par voie de conséquence sur l'histoire des mentalités des générations successives[797]. Malheureusement la richesse artistique, historique et sociologique de ce patrimoine est fortement menacée par des dégradations climatiques (pollution, végétation incontrôlée, intempéries), quelquefois par des déprédations volontaires (vol ou vandalisme)[798], mais plus fréquemment par négligence, manque de moyens financiers ou encore faute de descendants.

Pour toutes ces raisons, il a paru essentiel de visiter dans le cadre des études topographiques, les cimetières de chaque commune des Hauts-de-Seine, du Val-de-Marne et de la Seine-Saint-Denis. Cependant, les sept grands cimetières parisiens ouverts initialement aux confins de la capitale, dont la gestion relève de l'administration parisienne, n'ont pas été étudiés ici bien qu'ils se trouvent de nos jours insérés dans le tissu urbain de la petite couronne, à Bobigny, Ivry, Montrouge, Pantin, Saint-Denis, Saint-Ouen et Thiais.

Les verrières funéraires

Leur existence est parfois évoquée par des études d'architecture contemporaines de leur mise en place, comme celle de la chapelle Hunebelle, au cimetière de Clamart, dont la construction suscita à l'époque la publication d'un article détaillé[799]. L'édifice imposant, de plan centré, surmonté d'une coupole, véritable mausolée commandé par Jules Hunebelle, ancien ingénieur des chemins de fer élu maire de la commune, a été réalisé en 1899 par les architectes Raymond Barbeau et Édouard Bauhain. Toutes les baies sont garnies de vitraux dont le graphisme est nettement inspiré des verrières médiévales cisterciennes de l'ancienne abbatiale d'Obazine (Corrèze)[800]. Mais les verrières clamartoises, réalisées par la maison Champigneulle dans un verre à relief, chenillé, teinté de jaune d'argent, transforment le modèle originel en don-

Cimetière du Pré-Saint-Gervais (Seine-Saint-Denis), chapelle de la famille Dubois.
Croix gravée sur verre bleu doublé, 1863.

Cimetière de Clamart (Hauts-de-Seine), mausolée de J. Hunebelle.
Verrière décorative, par Champigneulle, 1899.

Cimetière de Saint-Maur-des-Fossés (Val-de-Marne), chapelle des familles Grellet-Desormeaux.

Ci-dessus

Vue extérieure : mosaïque par G. Facchina, fin du XIXe siècle.

À droite

Verrière de la Crucifixion, par A. Grellet, fin du XIXe siècle.

nant aux feuilles de marronnier un effet de matière dû aux rainures du verre utilisé.

Dans le cas, plus courant, de chapelles de dimensions modestes, un seul vitrail d'environ 60 cm de haut garnit l'ouverture pratiquée dans le mur du fond, au-dessus de l'autel. S'il existe plusieurs ouvertures, l'élément figuré orne en général le vitrail d'axe, les baies des murs latéraux, souvent fermées par du verre cathédrale, pouvant être agrémentées d'éléments en grisaille ou géométriques[801], plus rarement d'anges[802].

175 chapelles ont fait l'objet d'un dossier d'inventaire[803], étudiées pour des raisons historiques (tombeau d'une personnalité locale ou nationale, œuvre d'un architecte célèbre) ou esthétiques (architecture ou décor particulièrement remarquables). Malheureusement, l'étude de leurs vitraux a dû prendre en compte deux critères supplémentaires : celui de l'état de conservation, lié à la fragilité du matériau et à son emplacement à portée des dégradations volontaires[804] et celui de l'accessibilité[805]. Les difficultés rencontrées sur le terrain expliquent que, sur 110 verrières figurées repérées, seule une quarantaine ait pu être étudiée et photographiée dans les cimetières communaux des Hauts-de-Seine et du Val-de-marne. Beaucoup d'autres, ornés d'une simple croix ou d'un jeu de verres colorés, n'ont pas retenu l'attention des chercheurs en raison de leur pauvreté artistique.

Quant au recensement exhaustif des monuments funéraires de la Seine-Saint-Denis, effectué par Françoise Cannot, il a permis d'étudier près de 500 chapelles ornées de vitraux[806]. Le relevé complet des motifs représentés et des inscriptions permet d'établir des statistiques sur la commande de ces verrières. En excluant une soixantaine de vitraux dont le décor n'a pu être identifié en raison de leur destruction ou de leur très mauvais état, l'iconographie des verrières des 440 chapelles étudiées se décompose ainsi : 166 verrières symboliques, 140 verrières figurées, 60 vitraux aniconiques ou géométriques, 50 verrières à motif végétal et autant de grisailles décoratives.

Dans tous les cimetières, le symbole le plus récurrent est celui de la croix, symbole chrétien de la résurrection, dont 155 représentations ornent les verrières funéraires de la Seine-Saint-Denis ; ce décor est également très fréquent dans les deux autres départements où il n'a pas été comptabilisé. Le modèle le plus répandu est celui de la croix gravée à l'acide sur verre bleu doublé, plus rarement rouge[807], souvent encadrée de deux arabesques. Un des plus anciens exemples est sans doute celui posé en 1863 au Pré-Saint-Gervais[808], mais le modèle se perpétue jusqu'à la guerre de 1914[809]. La croix peut aussi être peinte en grisaille et jaune d'argent et être ornée ou non de fleurs ou d'entrelacs peints à l'émail[810]. Elle peut aussi se détacher sur un fond de verre mousseline, procédé économique très employé à partir de 1880[811]. À Bagnolet, au Blanc-Mesnil et à Neuilly-sur-Seine[812] quelques croix sont travaillées comme des objets d'orfèvrerie[813]. Le coût modique des vitraux ornés d'une simple croix – 10 francs en 1898 à Garches[814] – a contribué à leur popularité. Il est probable qu'entrepreneurs ou architectes des chapelles proposaient à leur clientèle la pose de ces vitraux, faits en série par de simples verriers dont le nom ne nous est pas parvenu.

Quelques vitraux symboliques – qui font figure d'*unica* – gardent un décor plus personnalisé. À Pantin, une verrière en très mauvais état semble avoir été commandée vers 1885 pour garder le souvenir d'un passionné du jeu[815] ; aux Lilas, des symboles maçonniques ornent un vitrail posé vers 1888[816].

Les verrières figurées

Les 250 compositions figurées – rencontrées essentiellement entre 1865 et 1930 – sont soit d'ordre purement religieux soit directement liées au défunt. Elles se partagent entre des intercessions du Christ

(70), de la Vierge (70), des saints (86) et des anges (6), et des portraits des défunts (18) dont la présence rejoint celle des médaillons sculptés. Anges et portraits sont d'ailleurs les rares thèmes communs aux deux techniques. Contrairement à la sculpture funéraire, le vitrail n'offre pas d'évocations de la douleur, suggérées par un visage détourné, un gisant, une femme en pleurs. Absentes aussi du décor vitré, les figures allégoriques religieuses des vertus théologales, ou celles de la symbolique païenne de la Renommée ou des arts libéraux, souvent sculptées sur les tombeaux. Peu utilisés également les éléments végétaux symboles de gloire, de paix ou d'éternité, tels laurier, rameau d'olivier, lierre ou chardon, dont les portes des chapelles sont un des supports privilégiés.

Les verrières funéraires portent essentiellement des messages d'espoir en une vie future, de résurrection, témoignant de l'immortalité de l'âme, et destinés à adoucir la dureté de la séparation.

Dans le cas d'un caveau familial, souvent projeté de longue date, mais dont la construction est généralement déclenchée par la mort subite d'un membre de la famille, l'iconographie du décor monumental (vitrail inclus) est liée au premier défunt de la famille. Par respect envers celui-ci, mais aussi par facilité, ou par manque de moyen ou de place, ce décor n'est pas modifié lors des inhumations ultérieures. Seuls les murs se garnissent de nouvelles plaques gravées au nom des défunts successifs. Le décor de la chapelle évolue donc peu sur le plan iconographique, les seules modifications seront d'ordre stylistique ou technique avec l'utilisation, par exemple, du procédé photographique.

La Crucifixion est au centre des 70 figurations christiques des chapelles funéraires élevées entre 1860 et 1930. 46 *Christ en croix* ou scènes de crucifixion ont été recensés, dont une datant peut-être de 1849 au cimetière de Pantin[817]. À Saint-Maur-des-Fossés, le peintre A. Grellet, auteur de vitraux à l'église Saint-Nicolas, a contribué au décor de la chapelle familiale. Il signe la verrière de la *Crucifixion* où figurent les portraits de plusieurs membres de sa famille[818] et a sans doute donné à G. Facchina le dessin de la mosaïque de la façade représentant une âme reçue au ciel par des anges musiciens. Seules trois *Déposition de croix* ont été vues, dont, à Saint-Cloud, celle peinte à l'émail sur verre par le peintre verrier Rouvière[819]. On compte deux *Portement de croix*, six représentations de l'*Ecce Homo*, autant de *Résurrection*, et douze figurations du *Sacré-Cœur* dont cinq «en buste» localisées au cimetière de Neuilly-sur-Seine. Les chapelles construites durant le 2e quart du XXe siècle sont moins nombreuses, aussi est-il intéressant de signaler qu'en 1931, une *Madeleine au pied de la croix* est commandée pour une chapelle de Neuilly-sur-Seine[820].

Cimetière du Perreux-sur-Marne (Val-de-Marne). *Saint Louis en prière, par Rouvière, fin du XIXe siècle.*

Principal recours des affligés par la perte d'un être cher, la Vierge, avec ou sans l'Enfant, est celle à qui tout catholique demande soutien et réconfort. Représentée les bras ouverts en signe de miséricorde, elle est invoquée à Châtenay-Malabry sous le titre de «consolatrix afflictorum», à la chapelle de l'homme de lettres Henri de Latouche, mort en 1850[821]. La *Vierge à l'Enfant* orne 30 verrières posées entre 1848 (?) (Montreuil)[822] et 1924 (Colombes)[823], dont une rare image de Notre-Dame-des-Victoires à Levallois-Perret en 1878. Mais c'est surtout comme symbole de la douceur maternelle que la Vierge est représentée, jouant avec l'Enfant, qu'elle tient sur ses genoux, à Thiais[824] et à Clamart[825]. Le modèle le plus reproduit est celui de la *Vierge à la chaise* de Rapahël, que l'on copie une douzaine de fois plus ou moins fidèlement à Levallois-Perret, Fontenay-aux-Roses, au Pré-Saint-Gervais et à Charenton-le-Pont. En regard de l'*Assomption* illustrée deux fois, l'*Immaculée Conception*, dont on rencontre 14 représentations, dont une à Neuilly-sur-Seine inspirée de Murillo, fait figure d'image privilégiée, comme dans les églises à la même époque. Enfin, quatre verrières du dernier tiers du XIXe siècle sont consacrées à la *Sainte Famille*.

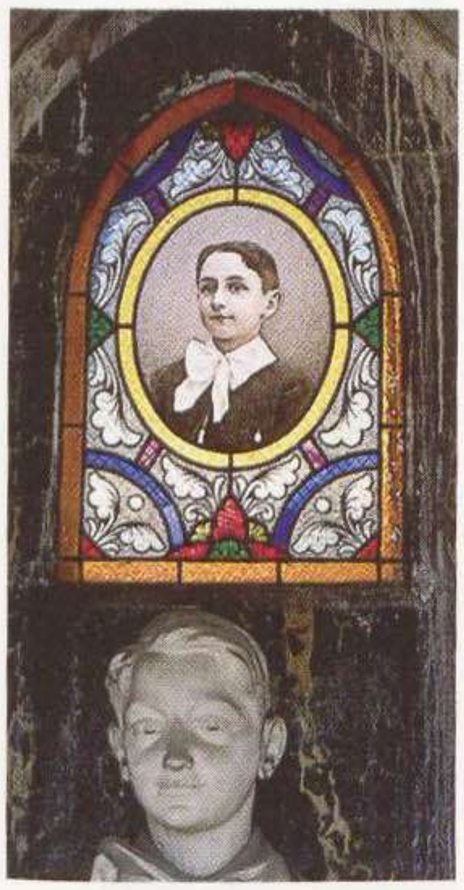
Cimetière de Colombes (Hauts-de-Seine), chapelle de la famille Parmont. *Saint Hubert, par Joseph Vantillard, fin du XIXe siècle.*

Ci-contre

Cimetière d'Ivry-sur-Seine (Val-de-Marne), chapelle de la famille Th. de Vichy.
Invocation à la Trinité, 1907.

À droite

Cimetière de Sceaux (Hauts-de-Seine), chapelle de la famille Reddon de la Grandière.
Portrait du docteur Henri-Alcide Reddon, vers 1888.



Cimetière de Vincennes (Val-de-Marne), chapelle des familles Maigniet-Duguet.
Portraits vitré et sculpté de Paul Laignier, mort à 15 ans, 1920.

La présence d'anges répond à la même attente que celle de leur figuration sculptée[826]. L'image protectrice de l'ange semble réservée à l'accompagnement d'êtres jeunes, trop tôt disparus. Ce sont des enfants que l'ange guide vers le ciel. La plus ancienne figuration funéraire recensée dans la petite couronne se voit à Clamart, où la jeune Amélie Joséphine Bullot, morte en 1865, s'élève dans le ciel, le sourire aux lèvres, tenant un crucifix sur sa poitrine, sous le regard bienveillant d'un ange aux ailes déployées qui l'entraîne vers un monde rayonnant de lumière[827]. À Antony, en 1928, la toute jeune défunte s'accroche au cou de l'ange qui traverse le ciel étoilé au-dessus de la ville endormie, répondant à l'injonction inscrite au bas de la fenêtre « à notre fille chérie, bon ange protégez-la »[828]. À Ivry-sur-Seine, en 1900, le peintre verrier J.-P. Florence a représenté la jeune fille accompagnée d'un ange gardien, qui la protège et intercède pour elle, à la porte du ciel où le Christ les accueille, environné d'angelots et de nuages[829]. Il est incontestable que l'association d'un ange et d'un enfant fasse partie intégrante de l'imaginaire collectif qui associe au décès d'un enfant l'arrivée « d'un ange au ciel » ; la présence d'un ange adulte, emprunt d'une certaine douceur rendue par des traits délicats, offre une image adoucie de la mort, moins terrifiante que celle des danses macabres de la fin du Moyen Âge.

Comme dans les églises, les verrières hagiographiques sont les plus nombreuses. Êtres protecteurs, les saints patrons sont invoqués comme intercesseurs. Qu'il soit figuré debout dans une attitude hiératique ou en prière, ou simplement en buste, le saint représenté est, dans un tiers des cas, l'éponyme du premier défunt inhumé dans la chapelle. *Saint Joseph* est le plus représenté : il apparaît à partir de 1867 dans 14 chapelles, dont près de la moitié a été élevée pour des défunts portant son prénom. Les dix figurations de *saint Louis*, toutes postérieures à 1870, ne semblent pas avoir la même signification ; la présence royale, en pleine IIIe République, traduit sans doute l'espoir du retour de la monarchie. Le vitrail de Rouvière au Perreux-sur-Marne se distingue par une mise en scène inspirée du tableau de François Le Moyne[830] : saint Louis, auquel un ange apporte la palme des martyrs, est représenté en costume royal, à genoux devant un prie-Dieu, portant couronne d'épines et crucifix[831]. En suivant l'ordre décroissant viennent ensuite les saints *Jean-Baptiste, Pierre et Paul*. Une composition de Joseph Vantillard, représentant *saint Hubert et le cerf miraculeux*, mérite une place à part en raison de l'adéquation parfaite entre l'encadrement néo-gothique de la verrière et le style de la chapelle qu'elle décore[832].

Parmi les 22 saintes représentées, *Marguerite* semble la plus invoquée (à quatre reprises)[833].

À gauche

Cimetière ancien de Neuilly-sur-Seine (Hauts-de-Seine), chapelle de la famille Charet de la Frémoire.
Sainte Marie l'Égyptienne, par J. Vantillard, vers 1896.

Ci-contre

Cimetière ancien d'Asnières sur Seine (Hauts-de-Seine), chapelle de la famille Ogliastro.
Sainte Marguerite sous les traits de Marguerite Ogliastro, par Jac Galland, 1903

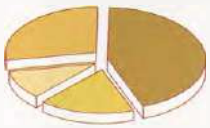
Deux verrières consacrées à *Marie l'Égyptienne* à Neuilly-sur-Seine et à Antony[834] retiennent l'attention en raison de leur décor évoquant la préciosité de certaines œuvres de Gustave Moreau.

Le procédé de la photographie sur verre, découvert par Niepce de Saint-Victor en 1847, est appliqué au vitrail par Maréchal de Metz qui présente les premiers vitraux photographiques à l'Exposition universelle de 1867[835]. Cette technique de reproduction permet de conserver du défunt une image fidèle, apaisée, rassurante pour ses proches. Parallèlement aux portraits sculptés sur les stèles des tombeaux, les vitraux des chapelles funéraires deviennent le support privilégié des portraits photographiques. Cette pratique n'est cependant pas utilisée avant les années 1880 dans les églises et les chapelles franciliennes[836]. Son choix nécessite de la part de l'artiste une bonne connaissance des techniques modernes de représentation nouvellement mises au point, et témoigne de la relation affective du commanditaire avec le disparu dont il désire prolonger l'image vivante en reproduisant ses traits le plus fidèlement possible. À peine une vingtaine de portraits photographiques a été recensée dans le corpus francilien, qu'il s'agisse de fixer à jamais le visage du défunt dans une scène de sa vie terrestre ou de prêter ses traits à l'effigie de son saint patron. Cette habitude de donner au saint le visage du défunt n'est pas nouvelle. En 1843, à la chapelle Saint-Ferdinand, construite sur le lieu même de l'accident qui coûta la vie au duc d'Orléans, Ingres avait déjà adapté à saint Ferdinand le portrait du jeune duc défunt qu'il avait dessiné de son vivant, mais le procédé utilisé était alors celui de la peinture et non celui de la photographie[837].

Le portrait en buste, de trois-quarts, présenté dans un cadre, comme un tableau de chevalet, semble s'imposer tout au long de la décennie 80. Plusieurs sont remarquables par leur qualité d'exécution : celui de Valérie Arlabosse, posé en 1882, année de sa mort, par le peintre verrier parisien Javot dans la chapelle familiale de Rueil-Malmaison, celui d'Alexandra Bruère réalisé en 1885 par Henri Chabin[838] ; celui du docteur Henry-Alcide Reddon, fondateur de l'ancienne maison de repos « Villa Penthièvre, décédé en 1888, dont l'auteur est resté anonyme[839], celui d'Auguste Guérin réalisé à Clamart en 1903 par C. Champigneulle[840] ; enfin celui de Paul Laignier, jeune garçon mort à l'âge de 15 ans représenté en vitrail et en sculpture dans la chapelle de la famille Maigniet-Duguet, à Vincennes[841]. Certains peintres verriers ont le souci de personnaliser leur composition en fonction de la chapelle : à Neuilly-sur-Seine, en 1883, le portrait de Berthe Mare, prêtant ses traits à sainte Berthe, s'inscrit dans un encadrement néo-gothique de Vantillard, en harmonie avec l'architecture de la chapelle construite pour la défunte[842] ; en 1882, au cimetière Rabelais I de Saint-Maur-des-Fossés, C. Champigneulle réalise une très belle composition à partir de l'effigie de

Cimetière ancien de Neuilly-sur-Seine (Hauts-de-Seine).
Armoiries de la famille Hayoit de Bois-Lucy ornant la chapelle funéraire familiale, début du XXe siècle.

Typologies des verrières funéraires



Verrières figurées 43%
Verrières symboliques 28%
Verrières décoratives 18%
Verrières aniconiques et géométriques 11%

Répartition iconographique des verrières funéraires

Verrières hagiographiques 35%
Verrières mariales 28%
Verrières christiques 28%
Portraits 7%
Anges 2%

madame veuve Lefort, en reproduisant autour du visage que dévoile un ange, une partie du décor sculpté à l'extérieur, composé de palmettes en acrotères et d'éléments végétaux. Plus rarement la composition fixe l'image du défunt dans une situation qu'il a vécue peu avant sa mort. La famille Gente d'Asnières-sur-Seine a demandé à Champigneulle également d'immortaliser leur fille Clotilde, décédée à 14 ans, vêtue de la robe de sa communion solennelle, sacrement dont on connaît l'importance pour les catholiques du début du siècle. L'ambiance virginale de la composition est accentuée par la bordure de roses et de lys, symbole de pureté, qui entoure la jeune communiante. À Villiers-sur-Marne, afin que perdure le souvenir de la générosité de la défunte, Adelinda Concha de Concha, décédée en 1892, est représentée faisant l'aumône.

La pratique du portrait photographique se poursuit au XXe siècle : en 1903 à Asnières-sur-Seine, Jac Galland peint *sainte Marguerite* sous les traits de Marguerite Ogliastro donnant à la sainte l'allure d'une dame de la haute bourgeoisie parisienne[843]. C'est également à la reproduction photographique que l'on confie le soin de garder l'image durable de soldats morts au champ d'honneur, aux cimetières de Bondy en 1915 et de Puteaux vers 1918[844], mais aussi dans les églises Saint-André à Saint-Maurice et Saint-Pierre-Saint-Paul à Clamart[845]. La reproduction des clichés de soldats en uniforme, dont les derniers exemples datent de 1925 environ, est en Île-de-France une des dernières utilisations du procédé photographique appliqué au vitrail[846].

Les armoiries apparaissent rarement aux vitraux des chapelles des aristocrates ; elles sont plus souvent sculptées au tympan de leur fronton. Cependant on rencontre celles de la famille de Vichy à Ivry-sur-Seine, verrière réalisée en 1907 ; celles de la famille Hayoït de Bois-Lucy, accompagnées de la devise « teste quand même », occupent toute la fenêtre de la chapelle familiale à Neuilly-sur-Seine.

Enfin, plusieurs portes de chapelles funéraires des deux dernières décennies du XIXe siècle, réalisées en verre, sont gravées aux initiales de leur fondateur, notamment au cimetière de Colombes[847]. Au cimetière ancien de Neuilly-sur-Seine, un rinceau de feuilles de lierre gravées sur verre bleu accompagne les initiales CP de la famille Penas. À celui de Pantin, une verrière de saint Paul (datant sans doute de 1882) orne la porte de la chapelle Tixier-Lhermitte, faisant figure d'*unicum*.

Au terme de cette analyse, force est de constater que le caractère peu ostentatoire du vitrail[848], qui ne se voit bien que de l'intérieur de la chapelle, a conduit à l'utiliser avec parcimonie et à lui préférer la sculpture, visible depuis l'allée du cimetière, permettant de mieux signaler la tombe de celui qui était alors un grand homme ou celle d'un être cher.

Les auteurs

Seules 70 des 245 verrières recensées sont signées, soit 35 %. Mais on ne sait combien de signatures ont disparu. Les paraphes conservés concernent 24 ateliers différents en grande majorité parisiens. Ainsi Vantillard, Chabin ou Champigneulle, signataires de nombreuses verrières des églises d'Île-de-France et de vitraux civils, pratiquent-ils également le genre funéraire. À leurs côtés, un artiste comme Grellet, résidant à Saint-Maur-des-Fossés, est tout naturellement sollicité pour les vitraux de sa paroisse et pour le décor de la chapelle familiale. C'est le seul artiste « local » rencontré. Quelques verrières funéraires sont réalisées par des artistes n'ayant pas travaillé dans les églises franciliennes, étrangers à la commune, voire à la région (J.-P. Florence de Tours, Dagrant de Bordeaux ou Bergeret de Rouen). Aucun document consulté n'a permis d'établir les raisons précises ayant conduit au choix d'un peintre verrier particulier. Deux artistes parisiens, Collinet et Mathieu, semblent se spécialiser dans cette production, leur signature se retrouvant également sur de nombreuses verrières des cimetières parisiens. Henri Mathieu signe sept verrières funéraires franciliennes et aucune autre verrière de notre corpus. En revanche, l'atelier Collinet, auteur de dix verrières funéraires en Seine-Saint-Denis[849], signe également plusieurs compositions profanes en Val-de-Marne[850], durant les deux premières décennies du XXe siècle. Une *Vierge à l'Enfant* réalisée par l'atelier Hermet-Juteau en 1996 au cimetière de Neuilly-sur-Seine constitue la verrière funéraire la plus récente de ce corpus.

Les sources graphiques

Comme pour les verrières d'église, la similitude de certaines représentations (sainte Marie l'Égyptienne, à Neuilly-sur-Seine vers 1896 et à Antony en 1908) évoque l'utilisation d'une source graphique commune, qui n'a pas toujours été identifiée. D'autres font appel à des modèles de maîtres anciens plus facilement reconnaissables.

La chapelle funéraire des familles Gatiker et Borde, à Neuilly-sur-Seine, possède trois verrières

circulaires figurées, réalisées par un artiste anonyme qui a repris des modèles gravés du XVIe siècle : le *Christ bénissant les enfants* est encadré sur les murs latéraux par une *Vierge allaitant l'Enfant* inspirée de la gravure d'Albert Dürer et par une *Fuite en Égypte* recopiant la composition de Martin Schongauer.

Des œuvres célèbres de la Renaissance italienne servent à plusieurs reprises de modèles aux peintres verriers : à Charenton-le-Pont, un artiste anonyme a copié en l'inversant la *Sainte Famille* de Michel-Ange[851]. La douceur du sentiment maternel qui émane de la *Vierge à la chaise* de Raphaël a séduit les peintres verriers, qui adaptent de nombreuses fois ce célèbre tableau, conservé au palais Pitti à Florence, aux petits vitraux des cimetières de Charenton-le-Pont, Levallois-Perret, Neuilly-sur-Seine, du Pré-Saint-Gervais et de Fontenay-aux-Roses[852]. L'*Immaculée Conception* de Murillo, dont l'original peint en 1678 est conservé au musée du Prado à Madrid, et dont les copies connurent un grand succès en peinture et aux fenêtres des églises de France, est aussi proposée aux fondateurs de chapelles funéraires, comme le révèle la copie de Neuilly-sur-Seine qui affiche le numéro 83 000 ![853].

L'étude du décor vitré des chapelles funéraires de la petite couronne, domaine jusqu'ici peu exploré, donne les limites chronologiques de son utilisation, renseigne sur ses auteurs et les modèles utilisés, témoigne du goût de la société catholique de l'époque. La période de production privilégiée du vitrail funéraire couvre le dernier quart du XIXe et la première décennie du XXe siècle. Si le vitrail funéraire partage avec la sculpture la représentation d'anges et de portraits, son iconographie essentiellement religieuse diffère des éléments sculptés ou fondus.

Architecte et peintre verrier cherchent à faire correspondre le style de leurs œuvres : en général une construction néo-gothique, agrémentée de pinacles et d'un fronton, reçoit une verrière dont l'encadrement rappelle le décor sculpté extérieur.

Les signatures conservées sont celles de peintres verriers parisiens de renom, auteurs de nombreuses autres œuvres en Île-de-France ; plus rares sont ceux qui font de cette production l'essentiel de leur activité. Enfin, les sujets choisis témoignent de la sensibilité et de la piété intimes de leurs commanditaires, libérés d'éventuelles suggestions iconographiques proposées par le clergé lors des commandes de vitraux d'églises.

Toutes ces raisons montrent qu'il est grand temps d'étudier ce patrimoine privé souvent laissé à l'abandon et menacé de disparition. Le tout récent article d'Y. Tessier et les photographies qui l'accompagnent témoignent de l'état déplorable d'œuvres, qui constituent selon lui une spécificité régionale, face aux régions méridionales qui privilégient la statuaire[854]. Depuis les années 1890, beaucoup de chapelles déclarées abandonnées sont mises en vente pour un bail de cinquante ans par les communes – notamment celle de Neuilly-sur-Seine – après une remise en état, incluant l'effacement des inscriptions, du décor sculpté et la dépose des vitraux, afin de laisser le libre choix du décor aux nouveaux propriétaires. Leur état d'abandon risque de conduire à la disparition d'une des manifestations originales de l'art français.

Cimetière de Charenton-le-Pont (Val-de-Marne), chapelle de J. Ricard. *Sainte Famille, d'après Michel-Ange.*

Cimetière de Saint-Maur-des-Fossés (Val-de-Marne), dit cimetière Rabelais I, chapelle de la famille Lefort.
Portrait de Mme Veuve Lefort, par Louis-Charles-Marie Champigneulle, 1882.

Le vitrail civil

Les conditions de son expansion

Sa rareté avant 1830 relève-t-elle d'une pénurie de sources ?

L'intégration de vitraux dans les édifices civils est bien antérieure au cadre de cette étude. Le vitrail profane connut en France un essor particulier au XVe siècle, à la fois dans les châteaux royaux, demeures aristocratiques et châteaux seigneuriaux, mais aussi dans les édifices communaux. Si exceptionnellement certains éléments de vitrerie civile ont pu être conservés sur place dans des édifices prestigieux[855], ou remontés dans des musées[856], la majorité a disparu dans le flot des destructions révolutionnaires. Des gravures anciennes d'intérieurs d'édifices publics permettent de repérer la présence de vitraux aujourd'hui détruits[857] et des découvertes archéologiques mettent au jour des vestiges attestant l'existence de vitraux profanes jusque-là insoupçonnée[858]. Enfin, de nombreux éléments, dont seuls quelques-uns ont été étudiés, sont aujourd'hui méconnus du grand public car aux mains de collectionneurs ou de propriétaires privés[859]. Sous l'Ancien Régime, si les peintres verriers participent aux côtés d'autres artistes à l'embellissement de nombreux édifices religieux et civils, il semble même que certains aient réalisé des décors éphémères célébrant les entrées des princes et des rois dans leurs villes[860].

Rares sont les châteaux des départements de la petite couronne qui ont échappé à la destruction totale ou qui n'ont pas été dépouillés de leur décor[861]. Aucun vitrail civil antérieur au XIXe siècle n'a été à ce jour repéré *in situ* dans les châteaux de la proche banlieue parisienne.

Les archives seules gardent la trace de décors anciens. La publication de comptes et marchés du XVIe siècle permet d'identifier de nombreux artistes dont bien souvent les œuvres ont malheureusement disparu[862]. On apprend ainsi que deux peintres verriers parisiens, présents sur les chantiers royaux du XVIe siècle, Nicolas Beaurain (célèbre notamment pour avoir réalisé les vitraux de la Sainte-Chapelle de Vincennes entre 1555 et 1563) et Jean de La Hamée fils[863] travaillèrent au château de Madrid (à Neuilly-sur-Seine), dit château de Boullongne-lès-Paris. La présence de Beaurain au château de Madrid est attestée en 1563, et celle de La Hamée en 1571[864], mais leurs œuvres – simple vitrerie ou vitrail figuré ? – ne font malheureusement pas l'objet de la moindre description. Ce sont actuellement les seuls renseignements concernant les vitraux civils de la petite

Asnières-sur-Seine (Hauts-de-Seine), Façade sur jardin de la maison Louis Vuitton.
Détail de la véranda ajoutée vers 1890-1895.

couronne antérieurs au XIXe siècle qui nous soient parvenus, mais la consultation des minutes notariales postérieures conduirait sans doute à réunir de plus amples informations sur les commandes civiles des XVIIe et XVIIIe siècles.

Au XIXe siècle, le verre, source de lumière, sera plus en plus employé dans l'architecture civile publique, où il reçoit parfois un décor. Dans les demeures privées, les vitreries des escaliers, des halls d'entrée et salles d'apparat deviendront volontiers le support d'un décor approprié, choisi en fonction de leur emplacement.

Architectures de verre

L'emploi du verre dans les constructions civiles commence à prendre de l'importance dès 1830 avec l'aménagement de serres d'horticulture[865], puis de galeries de circulation. Le Crystal Palace, construit à Londres en 1851 par Joseph Paxton, concrétise l'aboutissement des recherches menées par les architectes et ingénieurs des halls de gare, des marchés et des palais d'exposition. Il sera le modèle des halls de verre à structure métallique élevés durant la seconde moitié du siècle, tel le Palais de l'Industrie à Paris, construit par Alexis Barrault pour recevoir l'Exposition universelle de 1855. Les grandes verrières figurées des pignons furent commandées au peintre verrier Laurent-Charles Maréchal, de Metz, qui y réalisa des compositions allégoriques sur le développement des arts, du commerce et de l'industrie dans le monde[866]. Il s'agit là d'une des premières intégrations du vitrail monumental dans l'architecture civile. Les expositions universelles offrirent donc aux peintres verriers un double avantage, celui de créer des vitraux monumentaux (pour ceux appelés à participer au vitrage des bâtiments) et celui d'exposer leur production présentée comme des objets de verre.

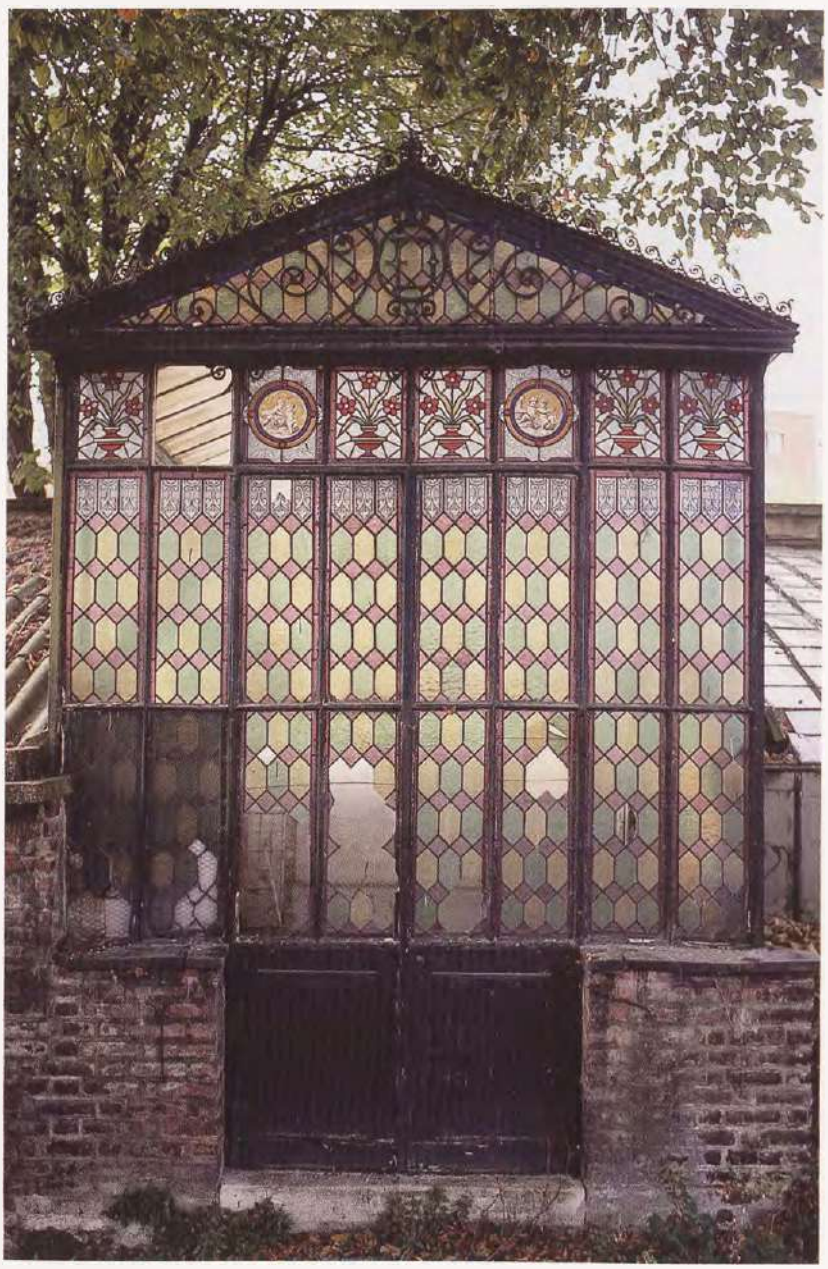
Le vitrail sera rapidement intégré aux gares, banques, caisses d'épargne et grands magasins parisiens pour lesquels Jules Dopter dessine de nombreux modèles de décors gravés sur verre[867]. La maison P. Bitterlin, fondée en 1855, dispose en 1880 d'une galerie où elle expose de façon permanente ses verres peints et gravés et des modèles de plafonds lumineux. Sa technique de verre gravé décoratif dont elle propose de nombreux exemples à l'Exposition universelle de 1878[868] et qui lui valut une médaille d'honneur en 1863[869] connaîtra un réel succès auprès des cafés, brasseries, et magasins[870]. Les industriels seront des clients non négligeables de vitraux civils, leurs moyens financiers permettant à des artistes de créer des œuvres réellement originales.

La construction de serres de jardin est également très à la mode aux alentours de 1870. De nombreux entrepreneurs en proposent des modèles de différentes tailles dont ils donnent plans et élévations dans les catalogues du bâtiment[871]. Deux d'entre elles réalisées en Seine-Saint-Denis[872] sont aujourd'hui conservées : l'une est un grand jardin d'hiver entièrement vitré, construit en 1888 dans le parc du sanatorium de Villepinte, l'autre, de construction un peu plus tardive, allie la brique et le verre et constitue un complément à l'hôtel par-

Suresnes (Hauts-de-Seine), avenue Franklin Roosevelt.
Serre de jardin vers 1900, aujourd'hui détruite.

Page de droite

Détail du décor de la frise.



ticulier de la famille des distillateurs Delizy, à Pantin. À Suresnes, une serre – détruite en 1990 – destinée notamment à la culture du pélargonium, était installée avenue Franklin-Roosevelt. Le corps central du bâtiment était éclairé par une vitrerie losangée colorée, en verre martelé, terminée par une série de lambrequins surmontée d'une frise de vases de fleurs au centre desquels jouaient deux couples de petits amours, inscrits en médaillon, peints à la grisaille et au jaune d'argent. Les cloisons intérieures vitrées isolant la serre des pélargoniums étaient ornées d'une élégante bordure de chardons et de salamandres.

Le vitrail s'expose et se publie

La participation aux expositions et salons officiels, dont les retombées économiques ne sont plus à démontrer, n'est pas étrangère à la célébrité des artistes qui se livrent à une enrichissante confrontation soumise au jugement d'un public de commanditaires potentiels. Ces manifestations furent à la fois « des laboratoires » ouverts à l'expérimentation de techniques nouvelles et « de vastes terrains de démonstration »[873]. Il faut attendre l'Exposition universelle de 1900 pour que les peintres verriers, enfin reconnus en tant qu'artistes, exposent leurs œuvres aux côtés de celles des peintres, et non plus avec les fabricants de verrerie et cristaux. Les premiers vitraux civils remarqués sont ceux de l'Exposition universelle de 1867, organisée pour célébrer la puissance industrielle de la France sous le Second Empire. Six des 32 peintres verriers participants y présentent des vitraux « d'appartement » ou « de fantaisie ». L.-C. Maréchal y expose plusieurs compositions profanes dont le célèbre *Artiste*, acheté par Napoléon III pour orner l'antichambre de la galerie des Fastes du château de Fontainebleau, et *Les Moissonneuses*[874], panneau destiné au cabinet de travail de Viollet-le-Duc. La très remarquable qualité picturale de ces vitraux contribua à leur succès, à la renommée du peintre verrier, et incita sans doute les particuliers à introduire des vitraux profanes dans leurs demeures.

À l'Exposition universelle de 1878, organisée au Champ-de-Mars et au palais du Trocadéro[875], les vitraux civils sont encore plus nombreux. Trente des 51 peintres verriers participants exposent des vitraux dits « d'appartement » dont la majorité s'inspire de modèles Renaissance[876]. Les œuvres de Ferdinand Dandois, Georges Néret, Soullard et Chabin sont remarquées par Didron pour leur parenté avec les « vitraux suisses »[877] peints à l'émail, tandis que d'autres, comme Ottin, Anglade ou Vantillard travaillent davantage la grisaille et le jaune d'argent. Le vitrail civil connaît alors une telle expansion que Champigneulle aurait même souhaité construire un « châlet » pour y exposer sa production[878]. Cette progression sensible du vitrail profane n'échappe pas aux rapporteurs et chroniqueurs de l'époque qui considèrent son emploi dans les habitations comme un luxe parmi d'autres[879]. En plus de ces panneaux, des verrières, commandées à différents artistes, illustrant l'histoire des arts industriels, sont installées aux fenêtres des escaliers et de la galerie du palais du Trocadéro[880]. C'est la première fois que le vitrail civil occupe une telle surface et suscite tant de commentaires.

Cette exposition fut également un tournant pour la profession, les problèmes soulevés par la participation des peintres verriers aux côtés des fabricants de verrerie et cristaux les incitant à se fédérer, après une première tentative avortée en 1867, en *Corporation d'artistes peintres verriers de France*, dans l'espoir d'être traités désormais en artistes et admis à exposer au sein de la section beaux-arts[881]. Malgré le soutien de Didron, qui se fait l'avocat de « la classe 19 », la profession n'a pas encore gain de cause à l'exposition de 1889, au cours de laquelle les rares peintres verriers exposants se plaignent des conditions défavorables qui leur sont réservées, en termes de place et d'éclairage.

Des publications commencent à vanter les mérites de l'emploi civil du vitrail[882] et les annuaires des métiers du bâtiment lui font une large place en publiant noms, adresses et domaines de compétence de nombreux peintres verriers. Si, dans *l'Annuaire Sageret* de 1880, Émile Hirsch demeure exclusivement orienté vers la production de vitraux religieux[883], Baboneau, Chabin, Laurent-Gsell et

Lefèvre-Bardon précisent qu'ils réalisent indifféremment « des vitraux artistiques d'églises et d'appartements »[884]. Durrieu, gendre et successeur de Petit, se présente quant à lui comme spécialiste du décor vitré « des kiosques, verhendas [*sic*] et châlets »[885]. La publicité de Félix Gaudin (repreneur en 1879 de l'ancien atelier clermontois d'Émile Thibaud) comporte désormais et pour la première fois en 1881 une mention sur sa capacité à produire des vitraux civils : « les vitraux d'appartement, branche nouvelle et déjà si importante de la peinture sur verre sont chez nous l'objet de soins tout spéciaux »[886]. Cette information est suivie quelques années plus tard d'une brochure publicitaire[887] donnant les tarifs des vitraux civils et des exemples de vitrerie, de médaillons et de « vitraux suisses ».

Ainsi, autour de 1880, deux ans après l'Exposition universelle, le vitrail civil est-il en pleine expansion chez les particuliers comme dans les édifices publics. P. Bitterlin, spécialisé dans la gravure sur verre, oriente sa publicité en 1880 autour des plafonds lumineux, réalisés en verres unis ou décorés, qu'il a posés dans les théâtres parisiens de la Gaieté, du Vaudeville ou du Châtelet[888].

L'Exposition de 1889, organisée pour commémorer le centenaire de la Révolution, surpasse ses aînées par l'originalité de trois constructions, la tour Eiffel, le palais des industries diverses (ou Palais de l'Industrie) et la Galerie des machines. Cette dernière, aux dimensions exceptionnelles, construite par Dutert, se présentait comme un hangar « dont les pignons étaient clos par de grands rideaux de verre » sur lesquels G. Néret avait peint les écussons des différentes puissances, tandis qu'à la grande baie faisant face à l'École militaire trônait *Le Char du soleil* peint par C. Crauck pour l'atelier Lorin[889]. Les vitraux présentés par 46 exposants feront l'objet d'un rapport par Charles Champigneulle et d'articles illustrés[890], mais les vedettes de l'exposition sont les verrières américaines[891], notamment celles de John La Farge, et celles, plus monumentales, d'Oudinot pour le pavillon d'Argentine, qui utilisent des verres « américains » à reflets chatoyants jamais utilisés en France auparavant[892]. C'est également à cette exposition que l'Américain Louis Comfort Tiffany, présente pour la première fois à Paris ses vases en verre opalescent et irisé. Ces nouveaux verres retiennent toute l'attention des visiteurs, des professionnels et des commentateurs qui s'y attardent longuement[893]. Leur succès fut tel qu'à l'Exposition universelle de 1900, où Tiffany expose une *Annonciation* qualifiée « d'apparition féerique » en raison de la somptuosité de ses verres[894], la verrerie Appert de Clichy présente des échantillons de verres jaspés, opalescents, chenillés, dichroïques[895], fabriqués dans ses usines d'après les « verres américains » exposés en 1889. De nouvelles possibilités s'ouvrent ainsi aux peintres verriers français qui pourront désormais se procurer à Clichy les verres américains, fabriqués industriellement, que le coût de l'importation rendait auparavant très onéreux voire inaccessibles. Quelques artistes comme Carot et Champigneulle semblent s'en être procuré vers 1895, peut-être déjà auprès d'Appert.

***Le Char du soleil*, dessin de Charles Crauck.**
Dessin pour la verrière réalisée par Lorin à l'Exposition universelle de 1889. Document publicitaire de l'atelier Lorin, archives Lorin, atelier Hermet-Juteau, Chartres.

Enfin, c'est à l'Exposition universelle de 1900, qu'une section « vitrail » est désormais intégrée dans la décoration et le mobilier des édifices civils et des habitations, confortant ainsi une pratique répandue depuis près de trois décennies.

En dehors des expositions universelles, les peintres verriers participent à de nombreuses manifestations officielles, liées aux arts décoratifs et aux arts du feu. À partir de 1891, ils exposent annuellement au Salon du Champ-de-Mars, organisé par la Société nationale des beaux-arts, et à partir de 1894 à celui des Champs-Elysées sous l'égide de la Société des artistes français où ils peuvent désormais présenter des vitraux et non plus seulement des « cartons ». Les commentaires publiés à l'occasion de ces manifestations les font également mieux connaître du grand public[896].

Asnières-sur-Seine (Hauts-deSeine), quai du Docteur-Dervaux. *Détail du vitrail d'une cage d'escalier, vers 1900, mettant en œuvre des verres américains.*

Le succès des verres industriels

Avant la fabrication française des verres américains, les peintres verriers franciliens avaient déjà à leur disposition de nombreux verres industriels fabriqués notamment par la verrerie Appert. Leurs noms apparaissent dans les devis ou factures, dans les inventaires après décès des ateliers de verriers (Carot), et leur fabrication est détaillée dans les ouvrages d'Appert, Ottin, Gaudin[897] parmi d'autres. Plus récemment, une synthèse donne l'historique, l'usage et la fabrication de ces matériaux[898]. Le succès des verres américains est lié à la somptuosité de leur coloris, l'irrégularité de leurs surfaces striées ou drapées, leur aspect irisé dû à l'intégration de métaux au moment de leur fusion, et à leur changement de couleur suivant qu'on les voit par transparence ou par réflexion (ce en quoi ils sont qualifiés de dichroïques). La grisaille, chargée de nuancer la transparence du verre, l'émail, permettant un apport ponctuel de couleur, n'ont plus leur raison d'être, le verre se suffit à lui-même. Il s'opère alors une sorte de glissement de l'usage du vitrail, des églises vers des édifices civils, perçus comme des laboratoires de recherche, des centres d'essais propres à expérimenter les nouvelles techniques, évitant ainsi aux églises d'accueillir des matériaux non encore éprouvés et reconnus. En ce sens, l'emploi profane du vitrail servit indirectement l'art sacré car il permit toutes les libertés, les fantaisies même les plus hardies.

Parmi les verres à reliefs, obtenus par coulage suivi de l'application d'un rouleau lamineur gravé, le verre cathédrale à ondulations plus ou moins circulaires est le plus utilisé ; une variété de ce verre, colorée dans la masse, aux ondulations plus adoucies, est dite « verre anglais ». Apparu vers 1840 en Angleterre, il est produit de façon industrielle quinze ans plus tard[899]. Son faible relief modifie la transparence du verre tout en permettant l'application de grisaille, ce qui en fait le support privilégié des grandes compositions naturalistes comme à Clamart (annexe de la mairie) ou Asnières-sur-Seine (maison particulière). Son emploi est particulièrement bien adapté aux lieux privés auxquels il distribue un maximum de lumière tout en préservant une certaine intimité (salle de bains à Asnières-sur-Seine et à Rueil-Malmaison). Son faible coût favorise son utilisation dans de grandes baies où il réunit entre eux les panneaux figurés disposés « en emblema » à Charenton-le-Pont. On l'emploie aussi en combinaison avec des verres plats, leur différence de surface permettant une accroche variée de la lumière (maison Vuitton à Asnières-sur-Seine). Dans les édifices religieux, ce verre martelé est considéré comme un matériau d'attente en cas de restauration ou de fermeture provisoire, ou alors son emploi se limite au fond ou aux bordures des vitraux figurés.

Le verre mousseline[900] offre le même effet de transparence mate que le verre gravé à l'acide, mais son coût nettement inférieur contribue alors à sa popularité. Ce verre incolore, plat, utilisé massivement jusqu'à la guerre de 1914-1918, était décoré de façon industrielle d'un quadrillage ou de petits motifs répétitifs, apparaissant en verre dépoli, obtenu par application d'un émail blanc vitrifié. Le dessin, reproduit au moyen de pochoirs imitant les rideaux de dentelle, permettait une répétition infinie. Son faible coût, son pouvoir décoratif laissant néanmoins passer beaucoup de lumière firent utiliser ce verre « en toile de fond » derrière les personnages (baie d'axe de l'église de Fresnes) ou en décor principal de nombreux petits vitraux des chapelles funéraires. Dans le domaine civil, il est fréquemment employé dans des fenêtres donnant sur des cours intérieures, parfois coloré ponctuellement de jaune d'argent ou d'émaux. Lemal, Raquet et Cie, successeurs de Gugnon, en furent les principaux fabricants.

Les verres chenillés[901] – à reliefs rectilignes ou curvilignes – sont les plus fréquemment utilisés, sans ajout de grisaille, pour les filets et bordures. Ils sont d'un emploi très courant, leur mise en œuvre étant simple, économique et rapide. De plus, la même feuille de verre donne des pièces d'une grande variété en fonction du sens de la coupe, et la tonalité peut être modifiée par l'application partielle de jaune d'argent. De beaux exemples se voient à Asnières-sur-Seine et Charenton-le-Pont. À Clamart, la bordure des baies du rez-de-chaussée d'une villa construite en 1898 est ornée, sans doute par la maison Gaudin, de rinceaux stylisés obtenus grâce à l'habile combinaison de verres opalescents, d'un blanc laiteux irisé, et de verres cathédrale et chenillés. Ces verres ont l'avantage de garder leur coloration et leur valeur à contre-jour comme à la lumière artificielle. Leur emploi dans le vitrail religieux en Île-de-France reste marginal : les premiers exemples répertoriés se situent autour de 1900, à la chapelle du Sacré-Cœur de Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Ouen[902] et à Saint-Pierre de Neuilly-sur-Seine[903]. À Saint-Maurice de Courbevoie, Lucien Mette les utilise à bon escient, en 1911, pour simuler l'eau du Jourdain du *Baptême du Christ*, et fait alterner, en bordure, des verres chenillés et des cives ornées de croix.

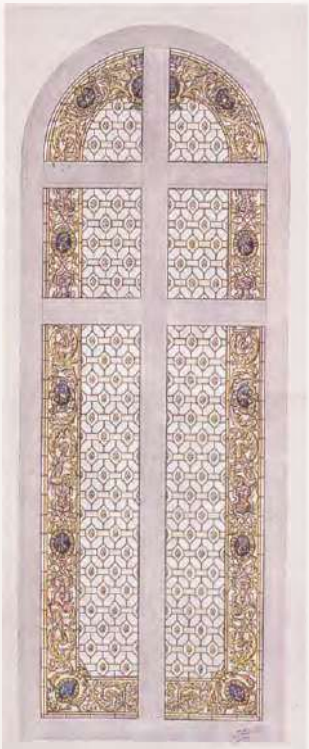
La gloire des édiles

L'affirmation identitaire

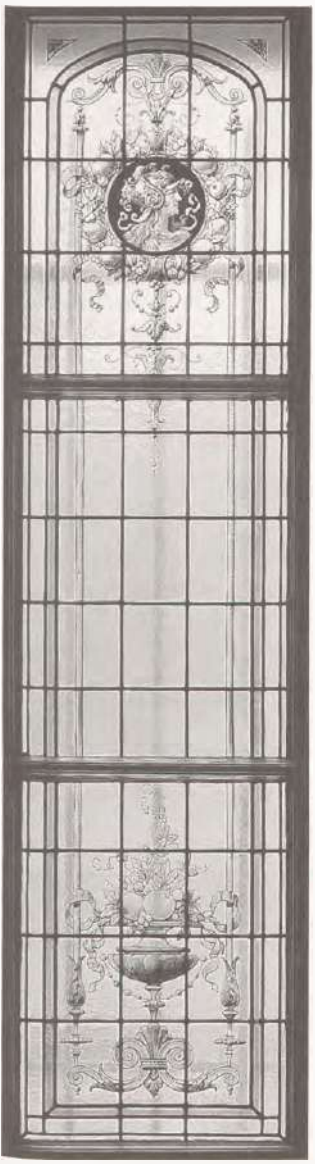
L'augmentation de la population au XIXe siècle transforme de nombreux villages d'Île-de-France en villes qui, à partir de 1837[904], doivent assumer l'entretien d'une maison commune, ancêtre de nos mairies et hôtels de ville. Jusque vers 1884, les conseils municipaux se tiennent dans une simple maison aménagée, dans une construction abritant à la fois l'école et la mairie, ou plus rarement dans un édifice spécifique, strictement adapté aux fonctions administratives, mais dépourvu de décor ostentatoire[905]. Aucun vitrail n'a été recensé dans ces premiers édifices municipaux. La loi du 5 avril 1884 oblige chaque commune à se doter d'un hôtel de ville qui devient rapidement le symbole du pouvoir communal. Les mairies républicaines[906] abritent désormais les locaux administratifs nécessaires à la bonne gestion de la commune, mais aussi des salles de réunion permettant aux habitants de participer aux événements de la vie politique. La distribution intérieure ne varie qu'au niveau des superficies et des volumes : un hall d'entrée donne accès aux bureaux administratifs situés en rez-de-chaussée et s'ouvre sur un escalier d'honneur conduisant aux salles de réunion[907]. Les communes mobilisent sculpteurs, peintres et peintres verriers pour célébrer à la fois les fastes républicains et la vie locale. Les vitraux recensés dans les mairies décorent l'escalier d'honneur, les salles de réunion et plus rarement le bureau du maire[908].

Des descriptions et documents graphiques anciens témoignent, dans plusieurs mairies, d'un décor vitré aujourd'hui disparu.

Quelle que soit l'étendue du décor, les armoiries de la ville, véritable symbole identitaire d'une commune sont sculptées, peintes ou encore reproduites sur les verrières de l'édifice. Cette pratique devient courante à la fin du siècle, lorsqu'à la suite de la demande du préfet de la Seine en 1899, chaque commune se dote d'armoiries. On doit ainsi au peintre vincennois Dandois, le dessin de celles de nombreuses communes de l'actuel Val-de-Marne. Celles qu'il dessine pour la ville de Saint-Maurice[909] sont peintes à l'émail par J. Denier sur la verrière de l'escalier du théâtre du Val d'Osne[910] (ancienne dépendance de la mairie), où elles sont entourées d'une élégante bordure de feuilles de chêne et de ferronneries peinte au jaune d'argent. Certains décors ne sont plus connus que par la documentation : le vitrail armorié de l'escalier de l'ancienne mairie de Puteaux a disparu lors de la destruction de l'édifice, ainsi que celui de la mairie de Drancy, installée dans l'ancien asile Sainte-Berthe[911]. D'autres ont résisté au changement d'affectation des bâtiments : les armoiries de Thiais ornent la vitrerie à bornes du salon de musique de l'Académie des arts, ancienne salle des mariages construite en 1894 par l'architecte Thomas. Heureusement de nombreuses verrières armoriées ont subi peu de modification. Celles du Perreux-sur-Marne, posées en 1891 par Lemal et Raquet, dans les impostes des fenêtres de la salle des mariages, sont ornées en leur centre de bustes de la République entourés de cuirs dans un style néo-Renaissance. Celles de l'hôtel de ville de Vincennes, inauguré le 25 octobre 1891, ont été mises en place avant 1902[912], par le Parisien Léon Avenet, à la partie supérieure et en bordure des neuf vitreries à bornes incolores de l'unique salle d'apparat. À la mairie de Levallois-Perret, les verrières décoratives de l'escalier d'honneur portent les initiales entrelacées des fondateurs, messieurs Levallois et Perret, et celles de la République française. Aux verrières de l'escalier d'honneur de Saint-Maurice, le Parisien Georges Néret peint en



Asnières-sur-Seine (Hauts-de-Seine), hôtel de ville.
Projet de verrière pour l'escalier d'honneur, 1897-1899.
Archives communales, Asnières-sur-Seine.



Saint-Maurice (Val-de-Marne), mairie, salon du maire.
Têtes à l'antique et coupes de fruits, par G. Néret, 1908.

1908 des mufles de lion tenant un cartouche frappé aux initiales de la République, apposées également sur une verrière du théâtre du Val d'Osne, accompagnées de faisceaux des licteurs romains, de volutes et de motifs décoratifs néo-Renaissance.

Cette pratique identitaire, récurrente sous la IIIe République, se poursuit au lendemain de la Seconde Guerre mondiale : à l'hôtel de ville de Pantin, des verrières héraldiques ont ainsi été commandées en 1947 au peintre verrier R. Bateau.

Escalier d'honneur, salle des mariages et salle du conseil

Les registres de délibérations des conseils municipaux sont riches d'informations sur la construction et le décor des mairies. Les noms des entreprises, le montant des travaux effectués et, plus rarement, les différentes soumissions des artistes ayant répondu aux appels d'offre y sont consignés[913]. À la fin du XIXe siècle, la construction de la mairie préoccupe l'équipe municipale, soucieuse de son prestige et de l'image qu'elle va donner à ses administrés et à ses successeurs[914]. Si l'aspect extérieur du bâtiment est primordial, car visible par tous, la décoration intérieure, elle aussi très révélatrice du goût des élus, est l'occasion de faire appel aux artistes de la commune comme aux artistes officiels pour obtenir un décor digne des manifestations qu'offrira le maire à ses administrés, au nom de la République.

L'escalier d'honneur, passage obligé permettant d'atteindre les salles de réunion, mais surtout lieu de représentation des détenteurs du pouvoir local est un espace privilégié. Sa mise en place et son décor sont l'objet d'un soin particulier. La majorité des verrières qui l'éclairent sont décoratives, ornées de motifs répétitifs avec ou sans armoiries ou initiales, assurant discrétion aux allées et venues des membres du Conseil. Le projet de la verrière de la mairie d'Asnières-sur-Seine dessiné en 1897-1899 par E. Ansiard (?) pour l'architecte Emmanuel Garnier illustre parfaitement la dualité de ce type de verrières, à la fois décoratives et faisant écran au monde extérieur. À Saint-Mandé, l'agrandissement de la mairie au début du XXe siècle fait intervenir le Parisien G. Hubert qui orne le nouvel escalier de six verrières avec impostes d'un décor de guirlandes, volutes et rubans peints à la grisaille et au jaune d'argent, dans un style néo-classique, davantage à la mode dans les années 1880.

Deux mairies de la petite couronne méritent une attention particulière en raison du caractère exceptionnel de la verrière qui en éclaire le palier du premier étage. Aperçues depuis le hall, ces verrières ne révèlent leur importance qu'à celui qui gravit les marches. La commune du Kremlin-Bicêtre, très éprouvée par la perte de 450 hommes durant la Première Guerre mondiale, décide en 1920 le remplacement de la verrière décorative de l'escalier par une composition consacrée à ses héros défunts[915], commandée à l'atelier Champigneulle. C'est le seul vitrail patriotique de notre étude recensé dans une mairie[916]. Au Perreux-sur-Marne, l'escalier de la mairie reçoit en 1897 une verrière décorative commandée par le Conseil général de la Seine au Parisien Henri Carot. La composition végétale sur le thème du *Printemps*, variation Art nouveau tout à fait exceptionnelle en Île-de-France, diffuse une lumière colorée qui invite le spectateur à regarder le détail des frondaisons[917].

Les salles de réception concentrent l'essentiel du décor. Toujours situées à l'étage, elles disposent d'un volume important, aéré, qu'éclairent plusieurs fenêtres parfois munies d'impostes. Si la première mairie de Vincennes ne comporte qu'une salle d'apparat accueillant à la fois le conseil municipal et les manifestations officielles, les mairies républicaines disposent généralement de trois salles ayant chacune un rôle distinct, auquel répond un décor approprié. La peinture monumentale, qu'elle soit peinture d'histoire, allégorique, moralisatrice ou simplement décorative, est le décor privilégié qui envahit murs et plafonds à la fin du XIXe siècle[918]. Le programme de ce décor monumental, souhaité par le conseil municipal, est soumis à un concours organisé par la Commission des Beaux-Arts présidée par le préfet de la Seine[919]. Les vitraux prévus par l'architecte apparaissent sur ses dessins et projets d'élévations[920], pour lesquels il fait établir un devis et appelle à soumissionner plusieurs ateliers qui se trouveront alors en compétition[921], la décision finale revenant au conseil municipal. En 1897, l'agrandissement de la mairie-école de Saint-Maurice (construite par Naissant en 1868) par l'architecte communal Georges Guyon entraîne la pose de vitraux dans la nouvelle salle des mariages. Dans son mémoire de frais daté de 1898, le peintre verrier parisien retenu[922], Mégnen-Cesbron, certifie la conformité de son travail « aux conditions, aux prix du devis, et aux dessins de G. Guyon architecte »[923]. L'essentiel du décor des cinq verrières, réalisées en verre cathédrale – pour un coût total de 1 500 F – est rejeté en bordure où alternent cives et verres à reliefs, afin de laisser entrer le plus de lumière possible dans la pièce[924]. Des enroule-

ments de feuillages rejoignent dans les angles supérieurs des iris, des soucis et des œillets peints à la grisaille sur des verres de couleur. La verrière zénithale rectangulaire du théâtre du Val d'Osne, dessinée par le même Georges Guyon au début du siècle, reprend ce décor de cives et de motifs floraux stylisés, en bordure d'une partie centrale en verre cathédrale. Dix ans plus tard, le maire Émile Bertrand commande au peintre verrier parisien Georges Néret, avec l'approbation du conseil municipal, la grande baie (détruite) du vestibule d'honneur, deux grandes verrières de l'escalier (citées plus haut) et deux autres destinées à son bureau[925]; ce sont les seules verrières de la petite couronne recensées dans le bureau d'un maire. Il s'agit d'un élégant décor néo-Renaissance – inhabituel dans un édifice municipal de banlieue – où coupes de fruits et profils à l'antique casqués sont peints à la grisaille et au jaune d'argent sur un verre incolore à la mise en plomb régulière.

Si des agrandissements successifs peuvent conduire à la pose de nouveaux vitraux, la transplantation des locaux municipaux, voire la reconstruction totale de l'édifice, entraîne plus fréquemment leur perte. Les vitraux sont ainsi généralement les premières victimes de ces modifications, en raison de leur fragilité mais aussi des changements de goût. D'autre part, certaines mairies ornées de peintures monumentales, comme celle de Clamart, n'ont pas reçu de vitrail au XIXe siècle. Aussi le nombre des verrières recensées dans les mairies est-il sans commune mesure avec celui des œuvres peintes qui les décorent.

Décoration, mobilier et éclairage des salles de Conseil doivent contribuer à créer un cadre flattant la légitime fierté des élus et propice à leur réflexion. Celles de Levallois-Perret, Vincennes et Asnières-sur-Seine, pour ne donner que trois exemples, ont gardé leur décor chaud et rassurant de boiseries et de plafond à caissons qui rappelle l'atmosphère des appartements contemporains de la haute bourgeoisie. Les rapporteurs des expositions et salons artistiques se font les avocats des peintres verriers : « plus que la fresque, la peinture sur verre, translucide, impressionnante, éloquente et éducatrice, ornera les édifices publics ». Si des allégories décorent déjà murs et plafonds, celles des vitraux « prendront, avec le soleil, une autre force de suggestion et de vie »[926]. À Levallois-Perret, les grandes baies de la salle du Conseil sont ornées des allégories de l'*Agriculture*, des *Arts* et de l'*Industrie*. Le programme iconographique est explicitement indiqué dans les délibérations relatives à la construction de la mairie et correspond aux préoccupations des Levalloisiens de l'époque, désireux de faire de leur nouvelle commune – créée en 1866 – une ville tournée vers l'avenir[927]. Ces verrières, signées Hubert et Martineau, posées la même année que la composition Art nouveau de la mairie du Perreux-sur-Marne, sont, à notre connaissance, le décor vitré le plus important recensé à ce jour dans une salle de Conseil francilienne.

Les lieux privilégiés

Le vitrail dans la demeure : un art de vivre

Les débuts de la IIIe République coïncident en France avec l'essor du vitrail civil chez les particuliers, tout comme dans les édifices publics.

L'étendue des destructions des vitraux privés civils, qu'ils soient antérieurs ou non au XIXe siècle, est inconnue. À titre d'exemple, nous indiquons ici quelques édifices privés de la petite couronne, dans lesquels se trouvaient des verrières du XIXe siècle – aujourd'hui détruites ou non retrouvées – dont la présence est attestée par des documents d'architecture. À Neuilly-sur-Seine, les armoiries d'une famille de notables se voyaient à la fenêtre d'un manège couvert, construit vers 1877 par l'architecte Paul Fouquiau et décoré par A. Lenoir[928]. Dans la même commune, la salle à manger d'un hôtel particulier construit rue de Chézy et boulevard d'Argenson était éclairée d'une grande verrière ornée d'un paysage de bord de l'eau, réalisée entre 1895 et 1910[929]. À Fontenay-aux-Roses, celle de la maison de la famille Boucicault, construite vers 1880 par l'architecte Louis-Charles Boileau (détruite en 1955), était ornée de verrières à motifs décoratifs[930]. À Choisy-le-Roi, l'architecte L.-C. Lacau construit en 1878, avenue de Versailles, une villa – non retrouvée – dont la double baie vitrée losangée du salon du premier étage permettait de « jouir de la vue et du mouvement de l'avenue »[931]. Enfin, à Bois-Colombes, la fenêtre du salon du premier étage de l'hôtel particulier (non localisé), construit en 1892 par les frères Leseine pour le sculpteur Étienne, présentait des armoiries et des initiales encadrées de profils à l'antique[932].

Loin donc de prétendre à l'exhaustivité, le corpus des vitraux civils présentés ici est à considérer comme un reflet partiel de la production francilienne et ne donne qu'un aperçu du goût des commanditaires, de 1880 à la veille de la Première Guerre mondiale. Devenues difficilement accessibles désormais, en raison des évolutions sociales,

Villeneuve-le-Roi (Val-de-Marne), collection particulière. *Vue de l'embarcadère de San Vito (Italie), par H. Lusseau, début du XIXe siècle.*

Sceaux (Hauts-de-Seine), collection particulière. *Verrière ornant initialement un appartement parisien, remontée dans une cage d'escalier : Faust et Marguerite, vers 1880.*

les parties communes des immeubles ne peuvent plus faire l'objet d'explorations systématiques[933]. Ce qui explique que notre corpus se limite à 120 maisons ou immeubles ornés de vitraux, recensés dans les Hauts-de-Seine et le Val-de-Marne au cours des enquêtes d'inventaire topographique[934]. En outre, l'analyse des carnets de commandes des peintres verriers Gaudin et Carot, aimablement mis à notre disposition par leurs détenteurs actuels, permet de se faire une idée de l'importance de ce secteur de productivité pour un atelier. Si, comme l'écrit Jean Taralon, le peintre verrier parisien Prosper Lafaye (1806-1883) fabriquait déjà vers le milieu du siècle « des vitraux d'appartement dans la manière des vitraux suisses de la Renaissance »[935], il peut être considéré comme le précurseur d'une mode qui se répandra dans les appartements de la haute et moyenne bourgeoisie du dernier quart du siècle. Didron note avec clairvoyance en 1878 que « depuis quelques années un mouvement considérable se produit pour développer ce merveilleux moyen de décoration dans les habitations [...] son avenir sera brillant il est impossible d'en douter »[936]. Les enquêtes d'inventaire lui donnent raison : les années de gloire du vitrail domestique se situent entre 1880 et 1910.

Le corpus dont nous disposons se compose aussi bien de verrières isolées que d'ensembles de plusieurs baies, ce qui permet d'estimer approximativement à 200 le nombre de vitraux privés documentés.

La consultation des livres de commande de la première moitié du XXe siècle de la maison Gaudin[937] montre qu'une trentaine de franciliens – installés hors Paris – sollicitèrent l'intervention du peintre verrier pour des travaux d'entretien, de nettoyage, de restauration souvent limitée à un repiquage sur place, plus rarement pour la pose de compléments ou de créations[938]. Livres de commandes et résultats des enquêtes d'inventaire coïncident et prouvent que les commanditaires de la proche banlieue appartenaient à la classe aisée des aristocrates, de la bourgeoise, des hommes de lettres et du corps médical, essentiellement domiciliés dans les communes résidentielles situées à l'ouest de Paris. À Neuilly-sur-Seine, les vitraux de dix-sept maisons ou immeubles ont été identifiés ; l'intervention de l'atelier Gaudin est requise dans onze communes des Hauts-de-Seine, et dans cinq du Val-de-Marne. Bien souvent la commande lui est passée non par le propriétaire mais par l'architecte constructeur, qui en tant que maître d'œuvre se porte garant des différents corps de métier qu'il sollicite, sa mission de direction et de surveillance lui conférant autorité[939]. Ainsi Martin, architecte de nombreuses villas à Asnières-sur-Seine, fait-il plusieurs fois appel à ce peintre verrier.

La tentation de l'historicisme

La documentation consultée révèle que les premières commandes de vitraux civils émanant de particuliers, étaient destinées aux vestibules et escaliers des maisons d'habitation.

Comme le vitrail religieux, les premiers vitraux profanes du XIXe siècle se réfèrent à des œuvres du passé, mais thèmes et personnages pastichent davantage la Renaissance et le XVIIe siècle flamand que le gothique[940].

À Issy-les-Moulineaux, dans l'hôtel de Mme Moulle, devenu un hospice et aujourd'hui une maison de retraite, ont été posées vers 1880, dans le vestibule transformé désormais en chapelle, deux verrières à rinceaux décoratifs dont le style et la technique – à l'exception des bordures florales – évoquent l'art de la Renaissance[941].

Dans la dernière décennie du siècle, le motif le plus récurrent est celui des armoiries ou des initiales inscrites dans un cartouche au centre d'une vitrerie incolore. Généralement anonymes, ces verrières ne sont souvent datées que par l'année de construction de la maison qu'elles décorent. Seule la consultation des archives privées pourrait conduire à une attribution précise. La cage d'escalier d'une maison construite en 1893 par les frères Leseine à Bois-Colombes[942] est éclairée par du verre cathédrale ponctué de losanges colorés ; au centre, une salamandre occupe un cartouche entouré d'un cuir de style Renaissance, décoré de têtes animalières et de fleurs. Dans la même commune, les initiales entrelacées du chanteur Warot et de son épouse ornent la vitrerie à bornes et cabochons de la maison qu'ils habitaient au début du siècle.

Les personnages, peints dans le style troubadour – art de la fin du Moyen Âge revisité par le romantisme – évoquant l'amour romanesque, sont également un des décors privilégiés des lieux de passage. Certains sont issus d'œuvres célèbres comme *Faust et Marguerite* représentés à Sceaux[943], dans des costumes remis à la mode par l'opéra de Charles Gounod créé en 1859. D'autres couples non identifiés sont habillés à la mode médiévale à La Garenne-Colombes, et lansquenets et dames en costumes Renaissance ornent la tour Bignon construite vers 1890, au Plessis-Robinson. À Saint-Mandé, des personnages signés Joseph Vantillard

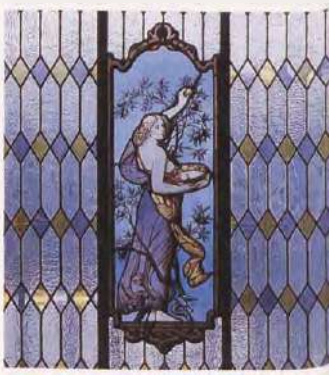
sont inscrits dans un décor de rinceaux et de ferronneries Renaissance peint au jaune d'argent ; l'un d'entre eux, personnifiant la *Chasse*, est réalisé d'après le carton utilisé en 1900 par le peintre verrier J. Guyonnet pour symboliser la *Paix* sur une verrière civile de Bar-le-Duc[944].

Les panneaux civils de style troubadour et les lansquenets signés, inspirés des hallebardiers encadrant les écus armoriés des « vitraux suisses », conservés dans la petite couronne, ou retrouvés en salle des ventes (victimes d'une désaffection ou d'un changement de propriétaires)[945], semblent être une des spécialités – mais pas le monopole – de Joseph Vantillard dans la décennie 1880/1890. Aussi est-on tenté de lui attribuer – sans preuve – le *Garde suisse* de la maison dite la Boule d'or à Villiers-sur-Marne.

Il est plus rare que soient utilisés des motifs Art nouveau, comme à Clamart, où deux jolies têtes byzantines, dessinées par Alphonse Mucha vers 1897, ont été reproduites par Schmit-Besch trente ans plus tard dans l'escalier d'une maison où elles surmontent des bouquets d'iris[946].

Les pièces de réception, salle à manger et salon, concentrent l'essentiel du décor sculpté, peint ou vitré. À la fin du XIXe siècle, leurs fenêtres sont essentiellement décorées de bustes ou têtes à l'antique placés en médaillons, inscrits ou non dans des cuirs de style Renaissance. À La Garenne-Colombes, trois bustes de personnages théâtralement vêtus de costumes aux riches dentelles et d'élégants chapeaux à plumes offrent des visages quelque peu idéalisés, permettant d'apprécier le talent de miniaturiste du peintre, non identifié. La *Justice* et la *Loi*, allégories peintes en grisaille et jaune d'argent, ornent les fenêtres de l'étude d'un notaire scéen. La mythologie ou les peintres des siècles passés sont des sources d'inspiration privilégiées : *Le Fumeur de pipe* et *Le Buveur de bière* – directement issus des scènes de genre des maîtres hollandais du XVIIe siècle – voisinent à Charenton-le-Pont avec des têtes de *Bacchus* et de *Mercure* placées en imposte de la verrière des *Quatre Saisons ;* ces élégantes figures qui tournoient sur elles-mêmes sont peintes par Jean-Baptiste Anglade, chacune sur un seul panneau de verre[947]. Le thème des saisons se prête aisément à la largeur des baies des salles de réception. Traitées en allégories féminines à Charenton-le-Pont, elles sont évoquées à Meudon par des bustes de jeunes femmes dont la finesse des visages offre une certaine parenté stylistique avec les sculptures contemporaines de Jean-Baptiste Carpeaux. Le nombre des verrières

Le Plessis-Robinson (Hauts-de-Seine), château de la Tour-Bignon.
Lansquenet, détail d'une verrière de la salle du rez-de-chaussée, peu après 1890.



Sceaux (Hauts-de-Seine), collection particulière, étude de notaire.
La Loi, fin du XIXe siècle.

Ci-dessus

La Garenne-Colombes (Hauts-de-Seine), collection particulière, salon du rez-de-chaussée.
Bustes en médaillon, vers 1880.

Ci-contre

Saint-Mandé (Val-de-Marne), hall d'entrée, collection particulière.
Personnification de la Chasse, par Joseph Vantillard, vers 1880.

Charenton-le-Pont (Val-de-Marne).
Détail de la verrière des Quatre Saisons, par J.-B. Anglade, fin du XIXe siècle.

de cette maison résidentielle a d'ailleurs conduit à accompagner ces quatre bustes, de profils à l'antique évoquant les arts et le commerce. L'homogénéité de l'ensemble est assurée par une élégante bordure de motifs végétaux stylisés, peints au jaune d'argent, cernés de filets en verre cathédrale avec insertion de cabochons en pointe de diamant aux intersections.

Voir sans être vu

Les verrières des cages d'escalier d'immeubles comportent généralement un décor de moindre importance, souvent disposé en bordure d'une partie centrale en verre cathédrale, afin de ne pas obscurcir un lieu mal éclairé. Leur réalisation est très souvent due à des peintres verriers locaux, Trézel à Levallois-Perret et Neuilly-sur-Seine, Janin à Asnières-sur-Seine et dans les communes voisines. À Levallois-Perret, à Neuilly-sur-Seine, notamment dans un immeuble construit en 1898 par A. Lasneret, un même décor (dû ici à Trézel) est souvent reproduit sur la porte donnant accès aux espaces fonctionnels : escalier de service, local de rangement et accès à la cour. Les quatre verrières animalières de la cage d'escalier d'un immeuble de Montrouge font figure d'exception ; leur décor peint à la grisaille brune en 1897 par L. Mansion, sur un verre incolore à la mise en plomb perpendiculaire, illustre quatre des plus célèbres fables de La Fontaine, en parfait accord avec les sculptures de sa façade. En décoration, le châtaignier, en raison de son épais feuillage, est alors particulièrement apprécié : il orne la fenêtre de la cage d'escalier d'un immeuble de Vincennes, où ses feuilles et ses fruits sont sculptés aux chapiteaux du hall d'entrée et fondus sur la porte de l'ascenseur ; son épaisse frondaison est peinte également sur le verre cathédrale de la cage d'escalier d'une maison de Cachan.

Portes palières et portes de séparation, entre les salles d'apparat et le vestibule qui conduit aux pièces à usage privatif, sont également le support privilégié d'un décor vitré d'une infinie variété. Dans des immeubles de Bois-Colombes, les portes de séparation entre vestibule et cage d'escalier sont volontiers ornées, ici d'un élégant vase de fleur gravé à l'acide, là de quelques iris stylisés, dressés sur une vitrerie géométrique ponctuée de verres de couleur. À Montrouge, en 1897, la porte d'une allée, conduisant de l'immeuble à la maison sur cour, est ornée de carreaux en verre cathédrale ornés d'un bestiaire peint au jaune d'argent. À Asnières-sur-Seine, un médaillon ovale, serti dans la vitrerie d'une porte intérieure d'une maison, présente, accoudée à une fabrique de jardin, une jeune élégante vêtue à mode 1900, dans laquelle certains se plaisent à reconnaître une évocation de Sarah Bernhardt. Dans la même commune, Janin signe les motifs floraux répétitifs d'une double porte vitrée donnant accès à la cour d'un immeuble. Les impostes de la porte intérieure d'une maison de type mauresque à Levallois-Perret

Fontenay-sous-Bois (Val-de-Marne), salon de la demeure Berggrav.
Vitrail-céramique, par L. Fargue, peu après 1890.

sont ornées de bouquets de fleurs stylisés respectant la tradition musulmane aniconique. Dans une demeure privée de Villeneuve-le-Roi, une cloison intérieure vitrée porte six compositions, peintes en grisaille et jaune d'argent, au début du XXe siècle par l'architecte paysagiste Henri Lusseau[948]. Chaque tableau central évoque un lieu pittoresque du Portugal ou d'Italie encadré de deux rondels paysagers. L'ensemble est inscrit dans un décor floral composé à la manière d'un herbier.

« La couleur même de nos pensées et de nos rêves »[949]

Voilà bien ce qu'attend le commanditaire d'un vitrail civil en 1900. Chargé d'apporter une part de rêve dans le quotidien du logis, le vitrail est un révélateur du goût et peut-être même de la personnalité du commanditaire. Sa présence doit aussi distribuer une lumière propre à l'intimité du lieu. Autour de 1900, le vitrail s'intègre dans un décor qui envahit murs et plafonds.

Le céramiste Léon Fargue, ancien collaborateur de Mucha, fondateur d'un atelier de vitrail en 1865 à Paris, mit au point la technique du « vitrail céramique » dont il déposa le brevet vers 1890[950]. Une seule verrière relevant de ce procédé a été repérée dans la petite couronne[951], à Fontenay-sous-Bois, où elle fait donc aujourd'hui figure d'*unicum*. Le salon de la maison, dite demeure Berggrav, reçut un plafond peint par J.-A. Marioton, dans le style du XVIIIe siècle qui s'harmonise parfaitement avec le vitrail. Sur un verre incolore, le céramiste a peint à l'émail opaque des vases, des treillages et des fleurs parmi lesquelles se reconnaissent œillets, pivoines et clématites, dans une élégante composition qui évoque les fabriques de jardin du XVIIIe siècle. À Boissy-Saint-Léger, des motifs végétaux ornent la verrière d'une véranda du premier quart du siècle, sans en occuper toute la surface. Le décor de feuilles de marronnier, mêlé à des rinceaux stylisés, est réalisé dans différents tons de vert. Il laisse au centre

Asnières-sur-Seine (Hauts-de-Seine), maison Vuitton.
Verrière de la salle de billard, signée Janin à Asnières, vers 1890-1900.

Ci-contre

Détail des capucines et des pivoines de la verrière de la salle de billard.

de la baie un espace libre, à la mise en plomb rectiligne ponctuée d'arums stylisés, offrant la vue sur le jardin et créant ainsi un paysage illusionniste où l'œil se perd entre le tangible et l'irréel, le dedans et le dehors. Ce parti pris remet en cause le rôle de clôture dévolu au vitrail : ici le paysage extérieur « pénètre » dans la pièce et devient un des éléments de son décor.

Le décor Art nouveau, une volonté d'unité

Les architectes de l'Art nouveau, à l'instar de Guimard, concevaient toute la décoration intérieure de l'édifice, en écho au décor monumental extérieur. Le vitrail, par son intégration à l'architecture qui le reçoit, est privilégié par les artistes de l'Art nouveau qui estiment qu'architecture et décor ne font qu'un et relativisent le rôle prépondérant de l'architecture. Les compositions vitrées, excluant tout caractère archéologique, font désormais l'objet d'un type décoratif, né de l'observation et de l'imitation de la nature, servi par des matériaux nouveaux. Cette unité de pensée conduit à la réalisation d'ensembles très homogènes. À Asnières-sur-Seine, la maison construite dans les années 1860 pour le fabricant de malles, Louis Vuitton, qui avait son usine à proximité, a été agrandie d'une véranda et décorée de sculptures ornementales vers 1890. La salle de billard, a reçu un élégant décor floral appliqué sur différents supports ; la verrière, signée du peintre verrier local Janin, laisse entrer le maximum de lumière dans la pièce. Le rythme de la composition, traitée en verre légèrement martelé, naît du jeu habile d'une mise en plomb très étudiée, où chaque intersection est soulignée par une demi-pastille de verre plat, ponctuant l'ensemble de points lumineux. Quelques tiges de capucines grimpantes, peintes à l'émail, traversent l'espace supérieur allant rejoindre des pavots placés en bordure. En partie basse grimpent quelques pieds de pivoines et de liserons, tandis qu'en bordure des iris se dressent le long de rinceaux stylisés dont la ligne souple évoque l'art d'Hector Guimard. Le décor de stuc du plafond utilise le même vocabulaire floral, qui se retrouve également dans les lustres de métal qui éclairent la pièce. Le peintre verrier a utilisé la même mise en plomb pour les autres fenêtres du salon mais en limitant le décor à un jeu savant de rinceaux entremêlés, réalisés principalement en verres chenillés, ornés d'iris et de pavots. Par souci d'économie et de rapidité, l'artiste semble avoir reporté, après l'avoir inversé, le même décor d'un vantail à l'autre.

Boissy-Saint-Léger (Val-de-Marne), rue de l'église. *Décor de marronniers et d'arums, vers 1910.*

Le décor de la maison – construite en 1902 pour le laitier en gros villejuifois Charles Gabillot fils – est aussi essentiellement floral, mais d'un style différent. L'esprit de l'Art nouveau règne sur le décor architectural comme sur le moindre détail de décoration intérieure. Mais ici, aucune bordure ne contraint l'épanouissement du chardon et du pied d'ombellifères qui envahissent la verrière de la cage d'escalier, indifférents à la structure de la baie dont seule une ligne, au tracé dynamique et impétueux, terminée en col de cygne, souligne l'arc surbaissé. Chardons et fleurs stylisées non identifiées sont reproduits en sculpture, céramique, métal et menuiserie que ce soit sur la façade, dans le vestibule ou la cage d'escalier. Enfin, sur un grand carrelage mural, signé Janin et Guérineau, une jeune femme élégante entourée de pivoines épanouies, inspirée des compositions d'Alphonse Mucha, complète cet ensemble Art nouveau.

La Villa Canivet, dite aussi Modern Castle, construite en 1898 à Garches par Hector Guimard, relève aussi de l'Art nouveau tant par ses éléments architecturaux que par son décor intérieur, mosaïque de sol et vitrail de la porte palière. Ce vitrail, jeu de couleur et de matière sans adjonction de peinture, au graphisme nerveux et élégant reposant sur une modulation de la ligne et une

Ci-dessus

Villejuif (Val-de-Marne), rue Jean-Jaurès. *Verrière de la cage d'escalier, vers 1902.*

À droite

Garches (Hauts-de-Seine), Villa Canivet. *Vitrail de la porte palière, réalisée par Georges Néret (?) sur un dessin d'Hector Guimard, 1898.*

schématisation des formes, n'est pas le premier dessiné par l'architecte. Les premiers vitraux qu'il conçoit sont ceux du Castel Béranger, immeuble parisien construit cinq ans auparavant, rue La Fontaine[952]. Le vitrail de Garches s'inscrit dans la continuité de cette première expérience. On y retrouve le souci de l'élégance poussée à l'extrême, la fluidité de la ligne biomorphique, la recherche d'une palette associée aux autres éléments du décor, également conçus par lui. Guimard a réalisé deux autres constructions dans les Hauts-de-Seine, le Castel Henriette à Sèvres (détruit en 1969) et le Châlet blanc à Meudon dont on ne sait rien du décor vitré originel. Par contre, une verrière du Castel Henriette, sauvée de la destruction, a été exposée en 1970, comme témoin de l'influence de l'Art nouveau sur le vitrail domestique[953].

Une verrière charentonnaise, de style Art nouveau, dessinée par l'architecte G. Guyon en 1903, porte un décor de ligne en coup de fouet évoquant la ferronnerie du Castel Béranger ou les volutes de Victor Horta. Quelques immeubles de la première décennie du siècle gardent des éléments d'un décor Art nouveau plus modeste, réduit à l'environnement immédiat de la porte d'entrée dans un immeuble de Saint-Maurice, construit en 1904 par Charles Labro.

À Rueil-Malmaison, le décor de la salle de bains, mis en œuvre à l'ancien château de Vert Mont, reste inégalé. Conçue comme une fabrique de jardin, la pièce est tendue d'un vélum (reproduit sur la mosaïque du plafond) et jonchée de fleurs (mosaïque du sol). La baignoire peinte est environnée de carreaux de faïence murale (de la maison Boulanger à Choisy) décorés de végétaux et d'un treillage de bambous le long duquel montent des plantes grimpantes. Le vitrail, en verre cathédrale, est orné d'un treillage de bambous, iris et roses trémières peints à l'émail et au jaune d'argent qui complètent parfaitement le décor illusionniste de la pièce. On ne sait à qui revient l'initiative et la conception de cette mise en scène où se mêlent la préciosité des décors de jardin du XVIIIe siècle et un attrait puissant pour le japonisme.

C'est également de cette veine japonisante que relève le décor de vérandas[954] : à Clamart, où bambous et pivoines sont peuplés de moineaux, à Bois-Colombes et surtout à Sceaux où des massifs d'iris et de joncs peints à l'émail sont encadrés de tiges de bambou[955], voisinant avec un vitrail Art nouveau orné d'iris et d'un filet coloré dont l'enroulement témoigne d'une parfaite maîtrise de la coupe du verre. À Nogent-sur-Marne, deux verrières des

Ci-contre

Sceaux (Hauts-de-Seine), annexe de la mairie, avenue Houdan.
Détail de la verrière aux iris, vers 1900.

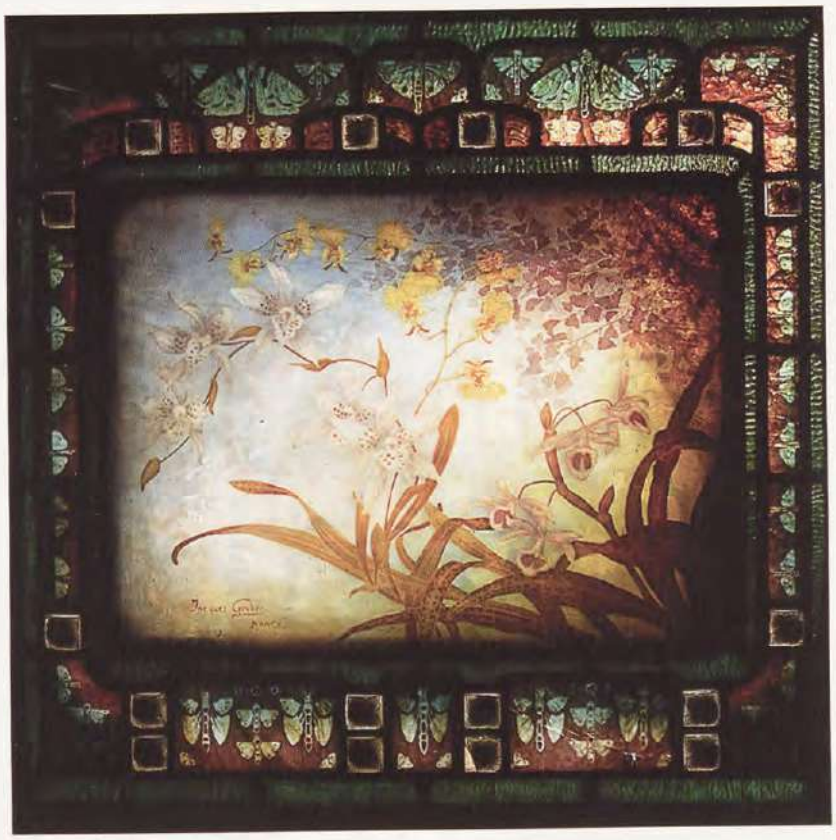
A gauche

Rueil-Malmaison (Hauts-de-Seine), rue Charles-Floquet, château du Vert Mont.
Verrière de la salle de bains, vers 1890-1900.

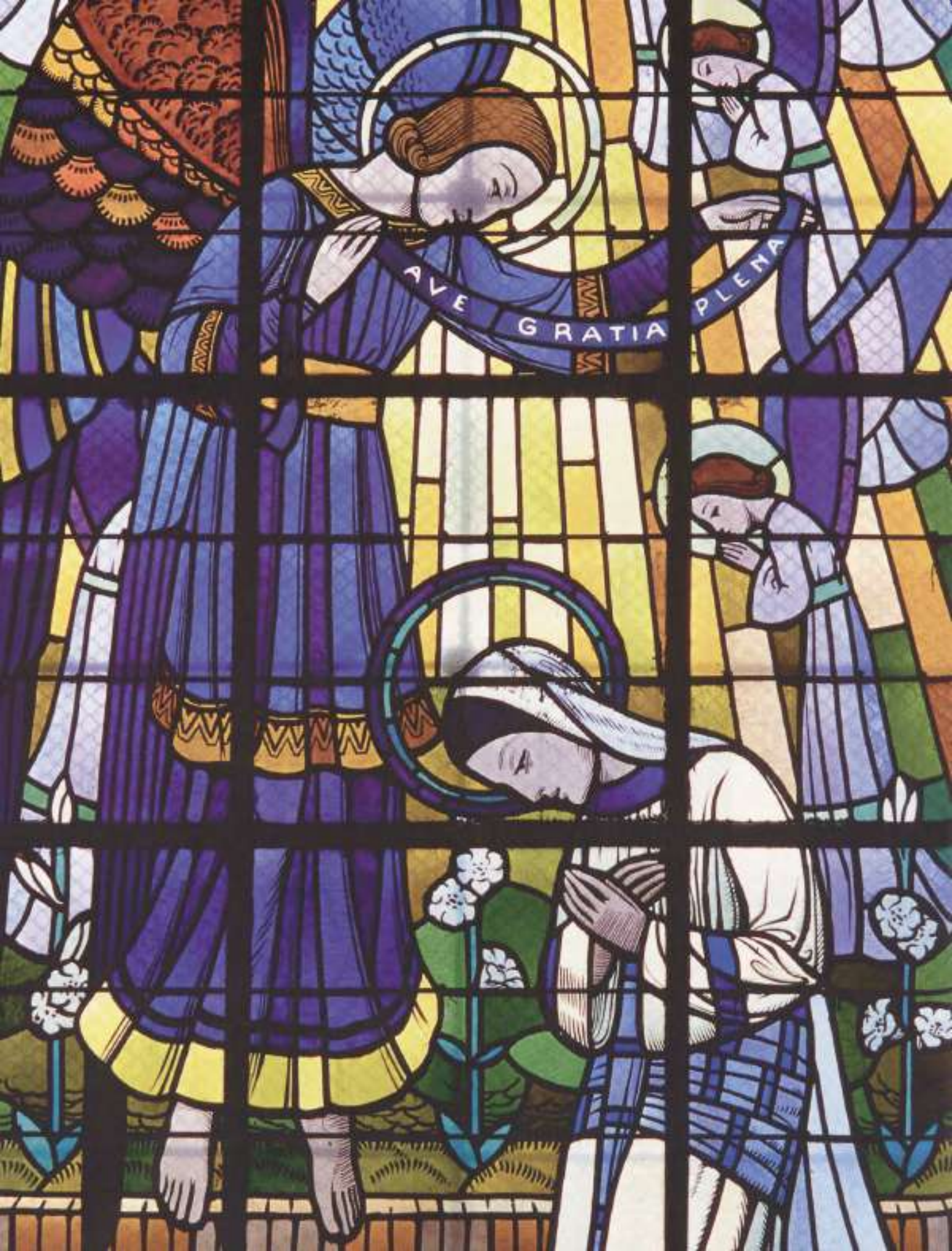
environs de 1890, représentant un paysage de bord de l'eau à l'ombre d'un arbre, avec roses trémières, iris et joncs au premier plan, abritant héron, oiseau et papillon, témoignent du goût du commanditaire pour le naturalisme et les estampes japonaises[950]. Le décor animalier est aussi l'un des thèmes favoris de l'Art nouveau auquel se rallient bien des commanditaires : héron et papillon ornent la fenêtre en verre cathédrale d'une salle de bains d'une maison asniéroise construite en 1899 par l'architecte A. Lambin.

L'état actuel de nos connaissances ne permet pas de préciser si des vitraux de l'École de Nancy ont été commandés par des maîtres d'ouvrage en proche banlieue. Les seules œuvres concernées, repérées dans les Hauts-de-Seine, sont signées du maître verrier Jacques Gruber et appartiennent à un collectionneur. Gruber réussit à adapter au vitrail la technique de la superposition des verres, pratiquée pour les vases par les frères Daum auprès desquels il s'est formé. Conjuguant à merveille cette technique avec celle de la gravure à l'acide, l'emploi de verres à reliefs et celui de verres dichroïques, le maître verrier obtient des effets caractéristiques, soutenus par une grande souplesse graphique, qui sont restés inégalés, et dont témoigne le très beau panneau profane *Clématites et papillons*. Peu translucide, cette œuvre, aux nuances opalines variant en fonction de l'intensité de la source lumineuse, suivant qu'on la voit par transparence ou par réflexion, offre chatoiement et diaprures d'une luminosité subtile et complexe dont l'œil a peine à se détacher. Elle est composée de verres superposés opalescents, habilement gravés à l'acide fluorhydrique dans l'épaisseur, et teintés ponctuellement de jaune d'argent. L'encadrement est un sertissage de cabochons en pâte de verre dans des fils de laiton. Les vitraux profanes de Jacques Gruber sont essentiellement consacrés à la représentation de la nature, animalière et végétale à l'instar de Gallé. La variété des verres employés et la subtilité de leur mise en plomb conduisent à des compositions chatoyantes comme la *Coupe de fruits aux oiseaux*, réalisée en 1922, autre joyau de cette collection altoséquanaise.

Sceaux (Hauts-de-Seine), collection particulière.
Coupe de fruits aux oiseaux, signée J. Gruber, 1922.



Sceaux (Hauts-de-Seine), collection particulière.
Panneau de verres superposés : Clématites et papillons, par J. Gruber, vers 1900-1910. En haut, vue par transparence, en bas, vue en lumière naturelle.


AVE GRATIA PLENA

L'apprentissage de la modernité

1920-1945

Saint-Ouen (Seine-Saint-Denis), église Notre-Dame-du-Rosaire.
Détail de l'Annonciation, par J.-Charles Champigneulle et Marc Choisnard, 1934-1935.

AFIN QUE NOUS VIVIONS DANS

Le vitrail religieux

Les deux décennies qui suivent le conflit mondial de 1914-1918 furent une période de renouvellement dans de nombreux domaines. Parallèlement aux honneurs rendus aux innombrables défunts, on assiste dans l'immédiat après-guerre à des regroupements d'artistes chrétiens, désireux de témoigner leur foi par le renouvellement de l'art religieux. Par la suite, la mise en place de l'Œuvre des Chantiers du Cardinal nécessitée par un afflux démographique considérable en proche banlieue, et l'application des récentes découvertes techniques permettront la création de nombreux édifices cultuels. Cette période de construction particulièrement prolifique sera celle de la remise en cause de l'art sacré en général et du vitrail d'église en particulier dans sa forme traditionnelle.

Le Vitrail français[957] proposait déjà en 1958 une première synthèse sur les vitraux de l'entre-deux-guerres et anticipait sur le devenir de la production future. Des ouvrages spécifiques sur l'art du XXe siècle présentent les réalisations vitrées les plus spectaculaires. Le dernier en date, *L'Art sacré au XXe siècle*[958], réunissant des synthèses chronologiques sur les différents arts, suivies de monographies d'artistes et d'édifices, offre un panorama sur la production des diverses disciplines et permet de reconstituer le climat de religiosité dans lequel les œuvres furent produites et reçues. La présentation de grands ensembles phares, comme les églises parisiennes du Saint-Esprit, de Saint-Christophe de Javel et de Saint-Léon ou celles du Raincy, d'Épinay-sur-Seine ou de Sainte-Agnès de Maisons-Alfort en proche banlieue, est ainsi suivie de notices sur les personnalités marquantes qui en furent les auteurs. «Le vitrail 1920-1940», présenté par le maître verrier Jacques Bony, offre une vision «de l'intérieur» de ce que fut cette période si riche en contacts, en découvertes mais aussi en tensions créatrices ; l'auteur insiste essentiellement sur le travail des novateurs sans procéder à une étude plus générale. Notre synthèse propose donc pour la première fois une analyse de la production vitrée de l'entre-deux-guerres dans la petite couronne, production qui fut considérable et d'une grande variété.

Boulogne-Billancourt (Hauts-de-Seine), église Sainte-Thérèse-de-Lisieux.
La Nativité, par Auguste Labouret, 1944.

Une production renouvelée

Soixante-dix églises ou chapelles de la petite couronne[959] gardent un peu plus de 300 verrières figurées réalisées en technique traditionnelle ou en dalle de verre, ainsi que de nombreuses composi-

tions décoratives principalement géométriques et plus rarement aniconiques[960]. Les nouveaux vitraux ornent autant des églises anciennes que des églises construites à partir de 1931 grâce à l'œuvre des Chantiers du Cardinal. La commande des 300 verrières figurées a été adressée à 51 ateliers différents, les plus sollicités étant Mauméjean, Barillet et Champigneulle, qui ont tous les trois une implantation à Paris. Du point de vue typologique, la remise en cause de l'historicisme appartient, on l'a vu, aux décennies antérieures, les compositions figuratives de l'entre-deux guerres étant en majorité de type vitrail-tableau. Les verrières mixtes, à médaillon figuré inscrit au centre d'une grisaille décorative, et les compositions entièrement réalisées en grisaille sont également passées de mode ; seules des grisailles néo-gothiques sont posées vers 1922 dans les fenêtres orientales du transept de la basilique de Saint-Denis en remplacement de la vitrerie détruite. Cette production, si dense au XIXe siècle, encouragée, nous l'avons dit, par un coût de fabrication particulièrement bas et par leur grande clarté, sera remplacée par des verrières aniconiques ou géométriques, qui, pour les mêmes raisons économiques et pour la simplification de leur graphisme seront l'apanage des édifices des Chantiers du Cardinal.

Du point de vue iconographique, les verrières hagiographiques, au nombre de 160, restent les plus nombreuses ; elles illustrent 145 saints différents. Mais un tiers d'entre elles sont consacrées à 67 saintes, ce qui témoigne de l'accomplissement de la féminisation de la religion commencée, nous l'avons vu, dans le dernier tiers du XIXe siècle. Les verrières mariales (environ 70) sont aussi fréquentes que celles consacrées au Christ[961] ; une quinzaine de vitraux illustrent les préceptes chrétiens et les enseignements de l'Église. Enfin, seule une quinzaine de verrières également, commandées au lendemain de la guerre, rappellent les innombrables soldats morts au champ d'honneur.

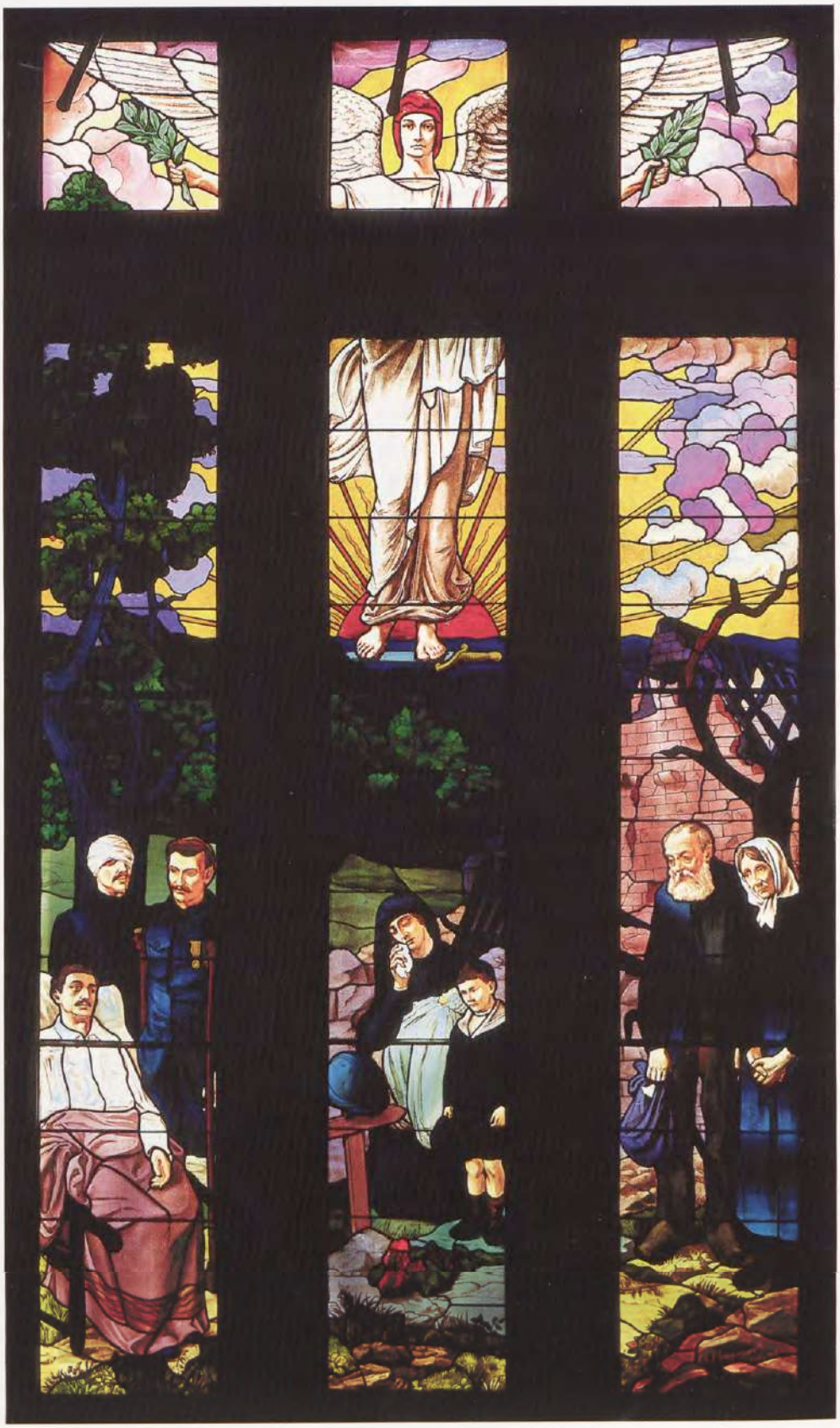
Pro Deo pro Patria

Les guerres ont eu dans l'histoire « un rôle capital d'un point de vue social, politique, économique, technologique, religieux, voire littéraire et artistique »[962] ; monuments aux morts, chapelles funéraires, sculptures et vitraux témoignent bien de leur impact sur le plan artistique.

En Île-de-France, comme à Paris, les destructions matérielles de la Première Guerre mondiale n'ont pas été aussi dévastatrices que dans le Nord de la France, mais les nombreux morts - parmi lesquels figurent environ 200 000 Franciliens – ont suscité l'hommage, la reconnaissance et la vénération de la population. « La guerre de 14 a donné, au culte civique des morts de nos combats mémorables, une diffusion et un prestige qu'il n'avait jamais connus auparavant [...] Dans chaque commune de France on érigea aux soldats tués un tombeau [...] signe du sentiment national unanime[963]. » Les monuments aux morts consacrés à la Grande Guerre – la plus meurtrière, puisque l'on estime les pertes humaines françaises à 1 homme sur 28 habitants[964] – sont de loin les plus nombreux. Leur construction est en général décidée peu après la fin de la guerre, mais leur réalisation s'échelonne sur une quinzaine d'années. Quand, en 1922, le 11 novembre est décrété fête nationale, bien des communes n'ont pas encore érigé le monument qui sera le lieu même du culte rendu aux soldats et sera par la suite, au gré des événements, complétés des listes des défunts des guerres ultérieures.

Dans toute la petite couronne, au regard des 80 monuments aux morts architecturés et sculptés[965], érigés sur la place publique, il n'a été recensé qu'une quinzaine de vitraux patriotiques. Force est donc de constater que le vitrail de la proche banlieue, n'est pas le support privilégié des commémorations, comme il le fut par exemple dans les Pays de la Loire[966] ou dans le Pas-de-Calais où le souvenir de la Grande Guerre est évoqué aux vitraux de 48 églises[967]. Pourtant, que leur commande émane d'une initiative collective (nationale, communale, paroissiale ou associative) ou individuelle (famille du défunt), le but à atteindre est identique à celui qui dicte l'érection d'un monument en pierre : rendre hommage au courage des soldats, perpétuer le souvenir de ceux qui au péril de leur vie se sont battus pour leur patrie, et faire connaître aux générations futures le sacrifice de leurs aînés. Les paroissiens commanditaires qui traitent en martyrs les héros de leur commune, et les habitants qui glorifient leur souvenir, témoignent tous d'un même sentiment patriotique, même s'il donne naissance à des œuvres dont le parti diffère.

En 1920, la commune du Kremlin-Bicêtre, créée en 1896, a choisi de perpétuer le souvenir de la guerre par une verrière monumentale de cinq mètres de haut placée dans l'escalier d'honneur de la mairie, passage obligé des élus comme des administrés et toujours emprunté aujourd'hui lors des cérémonies officielles. Sa réalisation intervient vingt ans après la construction de l'hôtel de ville



Le Kremlin-Bicêtre (Val-de-Marne), hôtel de ville. *Vitrail patriotique, par l'atelier Champigneulle, 1924.*

par l'architecte H. Rebersat à la suite d'une décision de la commune, très éprouvée par la perte de 450 de ses enfants[968]. Ce vitrail, commandé à Charles Champigneulle, est un hapax conservé en Île-de-France étant, dans l'état actuel des connaissances, le seul vitrail patriotique monumental réalisé pour un édifice public, répertorié sur le territoire français. La composition est divisée en deux registres volontairement mis en opposition. En bas, les malheurs de la guerre, symbolisés à gauche par trois soldats blessés, désormais invalides ; au centre, une veuve en pleurs accompagnant un jeune orphelin sur la tombe du défunt ; à droite, un couple de vieillards terrassés par le chagrin, sur fond de paysage de ruines. La mort est là, présente dans chacun des trois tableaux, traduits dans des tonalités sourdes (marron, noir, gris) qui pérennisent le deuil. Au registre supérieur, la France est symbolisée par une figure féminine ailée, rayonnante. Debout sur le glaive, elle tient dans ses bras écartés des rameaux de laurier en signe de gloire. Son regard, fier, implacable, et la lumière d'un soleil nouveau qui se lève et rayonne derrière elle en signe d'espérance et d'éternité, contrastent avec l'ambiance fuligineuse et la douleur des morts-vivants du registre inférieur. Ce vitrail, en illustrant la dualité des sentiments qui animent les contemporains, déchirés entre deuil et héroïsme, veut convaincre que les vides laissés par les disparus sont comblés d'une gloire qui rejaillit sur la commune toute entière[969].

À l'église Saint-André de Saint-Maurice, les trois verrières de l'abside, consacrées à saint Pierre[970] et au saint patron respectif de l'édifice et de la commune, ont été offertes par des familles de soldats morts au combat. Les vitraux, dont seule l'inscription commémore les victimes de la guerre, sans évocation iconographique particulière, sont peu nombreux dans la petite couronne. La plupart des églises se sont dotées d'un espace privilégié dédié à la Grande Guerre, cherchant ainsi à « christianiser la commémoration des soldats » morts pour la patrie[971]. Il n'est pas rare que leur soit réservée une chapelle ou une simple travée – munie ou non d'un autel – ornée de peintures ou d'une *Vierge de Pitié* sculptée, entourée des noms des héros gravés dans le marbre[972]. Un vitrail patriotique vient parfois apporter en ce lieu de recueillement un développement imagé propre à toucher davantage les sensibilités que de simples listes épigraphiques. En Île-de-France, deux iconographies liées à la Rédemption, et donc à l'existence d'une vie après la mort, paraissent avoir été privilégiées[973] :

Localisation des communes ayant reçu des verrières religieuses dans l'entre-deux-guerres.

— *Limite de l'ancien département de la Seine*
— *Limite des nouveaux départements*
■ *Communes ayant reçu des verrières religieuses dans l'entre-deux-guerres*

soit le sacrifice du soldat est comparé à celui du Christ, soit une vision céleste vient adoucir l'horreur des souffrances terrestres. Au premier thème correspondent la *Descente de croix* commandée[974] à Jacques Gruber en 1922 pour l'église Saint-Saturnin d'Antony qui devait initialement surmonter les listes des défunts, et la *Vierge de Pitié* de Villiers-sur-Marne[975], au pied de laquelle un cartouche rend hommage aux jeunes gens du patronage Saint-Christophe morts pour la France, selon une composition du successeur de Néret, E. Royer[976]. Le parti choisi par Maurice Denis pour l'église Saint-Roch de Gagny, dont seul un projet non daté est connu[977], est plus élaboré mais reflète la même préoccupation. Au-dessus d'une foule de soldats entassés dans les tranchées, la *Déposition de croix* est représentée sur un champ de bataille hérissé de tombes militaires. Autour de la Vierge embrassant le Christ mort, M. Denis a placé les patrons militaires de la France, Jeanne d'Arc et saint Michel, tenant la palme des martyrs et une couronne de laurier. Cette composition, unique en Île-de-France, illustre le parallèle fait entre les souffrances du Christ et du soldat, et celles de la Vierge et de la Patrie.

Les commandes de vitraux commémoratifs nées d'initiatives familiales sont plus rares. À l'église Saint-André de Saint-Maurice, A. Rinuy et J. Hébert-Stevens signent ensemble le vitrail rappelant la mort au champ d'honneur du lieutenant Aimé Rivier, représenté au pied du Christ en croix auquel il offre sa vie[978]. À Clamart, afin de rendre gloire au soldat Paul Gogue dont le corps n'a pas été retrouvé, un vitrail de Charles Champigneulle est posé en 1924 à l'entrée de l'église Saint-Pierre-

Page de droite, à droite

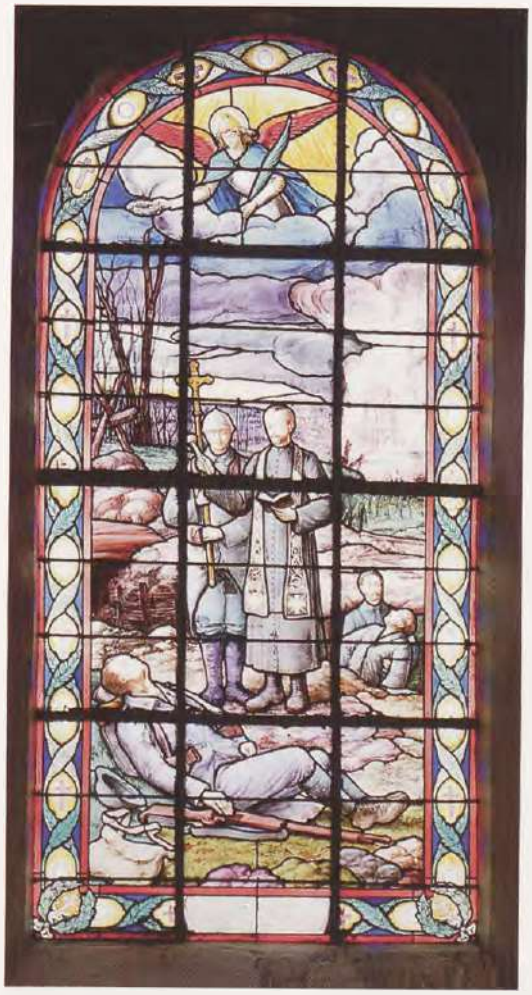
Gagny (Seine-Saint-Denis), église Saint-Roch. *Esquisse du vitrail (non réalisé) « Aux morts de la guerre », par Maurice Denis, 1922. Saint-Germain-en-Laye, musée départemental du Prieuré.*

Clamart (Hauts-de-Seine), église Saint-Pierre-Saint-Paul. *Verrière patriotique à la mémoire de Paul Gogue, par l'atelier Champigneulle, 1924.*

Antony (Hauts-de-Seine), église Saint-Saturnin. *Descente de croix, par Jacques Gruber, 1922.*

Saint-Paul. Devant le paysage de désolation du Chemin des Dames que domine la cathédrale de Laon, l'image de la Patrie, figurée sous les traits d'une mère en pleurs invoquant saint Michel, traduit un sentiment universel d'injustice, que vient individualiser le portrait photographique du jeune soldat défunt placé en médaillon. L'inscription qui l'accompagne, personnalisée par la mention des titres et qualités civiles et militaires du défunt, associe dans le souvenir et la prière « tous ceux dont les corps n'ont pu être retrouvés » permettant ainsi à la communauté paroissiale de s'approprier cette verrière née d'une initiative familiale.

L'apparition de saint Michel, comme celle de Jeanne d'Arc ou du Christ lui-même, est liée à la seconde iconographie des verrières patriotiques franciliennes attestant de l'existence d'un au-delà et illustrant l'accueil réservé au soldat mort pour la patrie. À Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Ouen, la grâce de l'Esprit Saint, matérialisée par des rayons lumineux, assure le soldat agonisant à l'entrée des tranchées de son salut éternel. L'inscription « Pax hominibus volontatis » qui couronne la scène, conçue par G. Macquet en 1934, la bordure de feuilles de laurier tressées, les fleurs tricolores et les médailles militaires placées au soubassement, contribuent à glorifier le soldat, au visage non individualisé, symbole de tous les morts de la guerre. L'inscription du vitrail, posé par Tournel en 1925 dans la chapelle des défunts de Sainte-Marthe des Quatre Chemins à Pantin, souhaite que les défunts de la Grande Guerre « soient dans la gloire de Dieu au ciel comme sur la terre » La composition en registres oppose deux groupes de personnages : aux soldats blessés, dont les uns



À gauche

Pantin (Seine-Saint-Denis), église Sainte-Marthe des Quatre Chemins.
Verrière patriotique, par E. et C. Daumont-Tournel, 1925.

Ci-contre

Issy-les-Moulineaux (Hauts-deSeine), église Saint-Étienne.
Pro Deo Pro Patria, par Houille d'après un carton de M. Chantrel, 1920.

sont debout suppliants, les autres à genoux en prière, accompagnés d'anges, apparaît le Christ de la Résurrection, rayonnant de gloire, au côté de Lazare et de ses deux sœurs Marthe et Marie-Madeleine. L'inscription « Je suis la Résurrection et la Vie » explicite la mise en scène : ressuscité par le Christ, Lazare est pour le croyant symbole de l'existence d'une vie après la mort, et sa sœur Marthe, patronne de l'église, tient ici le rôle d'intercesseur pour les soldats de cette paroisse morts à la guerre.

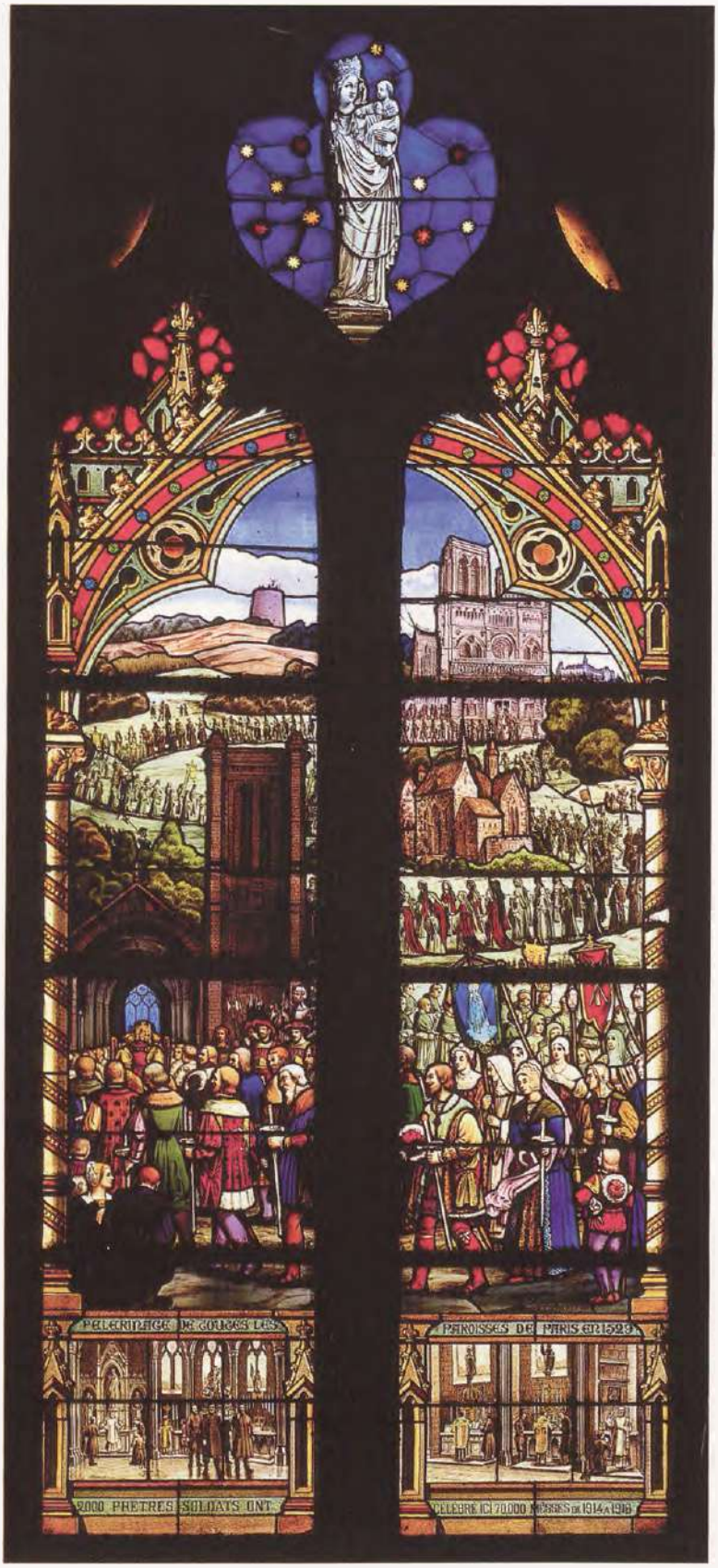
À Issy-les-Moulineaux et à Aubervilliers, l'accent est davantage mis sur le militantisme de l'Église et du clergé ; oublieux de leurs divergences politiques, tous les Français, croyants ou non, participent à l'Union sacrée proclamée par Poincaré en 1914. La verrière consacrée aux aumôniers des armées, réalisée en 1920 par le peintre verrier Houille[979], d'après un carton de M. Chantrel, pour Saint-Étienne d'Issy-les-Moulineaux, porte en soubassement l'inscription *Pro Deo Pro Patria* soulignant avec force le lien qui unit alors, pour de nombreux catholiques militants, sentiment religieux et devoir patriotique. Devise qui aurait pu figurer sur des verrières de Jeanne d'Arc désignée comme « la sainte martyre de la Patrie »[980]. La composition est centrée sur « la mort catholique des poilus au champ d'honneur »[981]. Le paysage désolé est celui des environs de Reims dont les tours de la cathédrale dominent le champ de bataille. Saint Michel, en protecteur de la France, apparaît dans le ciel, sous les traits d'un ange casqué, apportant aux défunts la palme des martyrs et une couronne de laurier tandis que dans la bordure alternent crucifix et hosties. À Notre-Dame-des-Vertus d'Aubervilliers, au soubassement de la verrière du *Pèlerinage de toutes les paroisses de Paris à Notre-Dame-des-Vertus en 1529* des prêtres soldats prient la Vierge d'arrêter les combats et de donner la

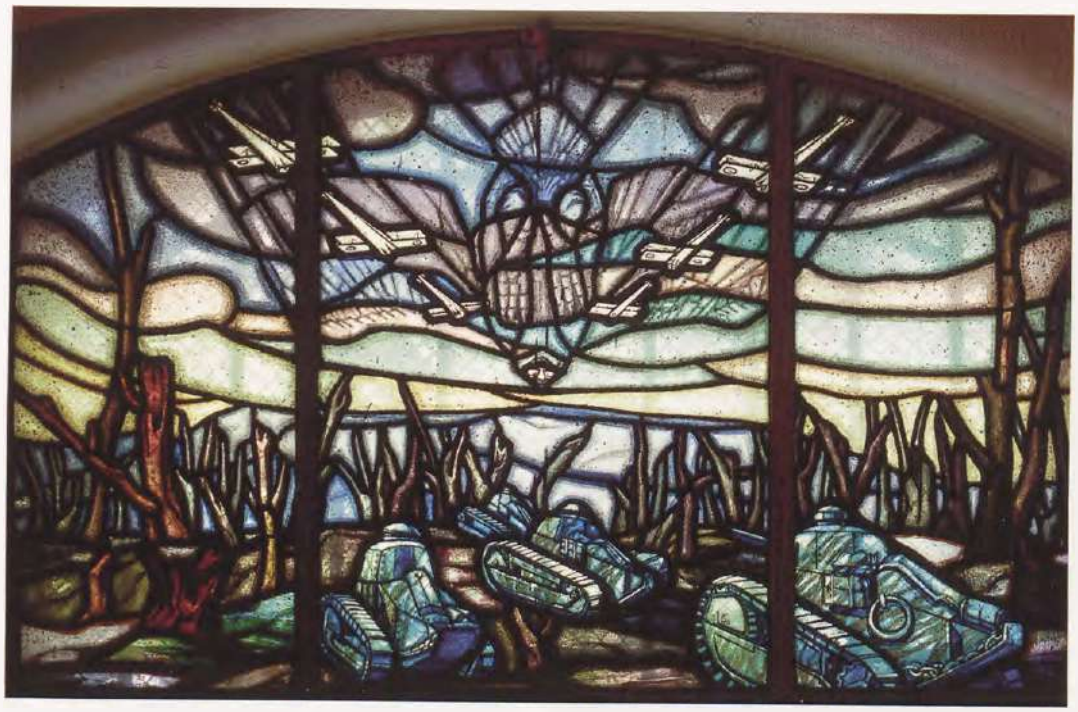
Page de droite

Aubervilliers (Seine-Saint-Denis), église Notre-Dame-des-Vertus.
Le Pèlerinage de toutes les paroisses de Paris à Notre-Dame-des-Vertus en 1529, par l'atelier Champigneulle, 1920. Vue générale et détails du soubassement.

victoire à la France, verrière bénie le 11 mai 1920. L'inscription « 2 000 prêtres soldats ont célébré ici 70 000 messes de 1914 à 1918 » insiste sur la participation effective du clergé et sur l'union de l'Église et de l'État pour défendre la cause nationale.

La composition de Maurice Denis pour l'église Notre-Dame-de-la-Consolation du Raincy, réalisée en 1923 par Marguerite Huré, est tout autre. Dès 1918, le curé doyen du Raincy, l'abbé Félix Nègre, souhaitait la construction d'une église dédiée à la Vierge dans laquelle serait commémorée la victoire de l'Ourcq remportée grâce aux taxis que les habitants du Raincy virent partir en septembre 1914. Tout naturellement cette représentation patriotique fut inscrite dans le programme iconographique des verrières de l'église élevée en 1922-1923 par les frères Perret pour devenir, selon le projet initial, le mémorial des soldats morts à la bataille de l'Ourcq. Placée dans la première travée à gauche en entrant, la verrière met l'accent sur la contemporanéité de l'épisode représenté, en donnant les portraits des principaux protagonistes, le maréchal Joffre, les généraux Gallieni et Maunoury, et en incluant la représentation des taxis parisiens réquisitionnés[982].





Marnes-la-Coquette (Hauts-de-Seine), Mémorial La Fayette.

Ci-dessus

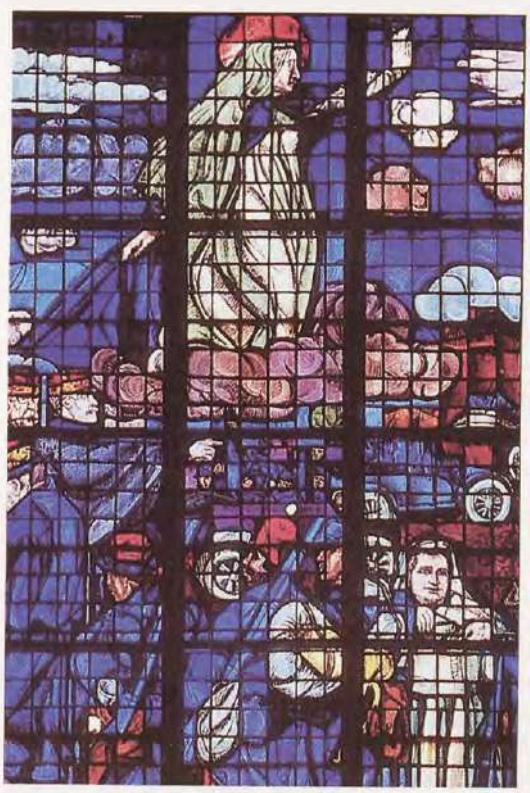
Vue générale de la crypte funéraire construite en 1928.

Ci contre et page de droite

Deux des verrières de la crypte, par les frères Mauméjean, 1928 : à gauche, la Bataille de Craonne ; à droite, l'aigle de l'escadrille protégeant la cathédrale de Reims.

Le mémorial de Marnes-la-Coquette

Le monument construit au parc de Villeneuve-l'Étang, sur le territoire de la commune de Marnes-la-Coquette, à la mémoire des aviateurs américains ayant appartenu à l'escadrille La Fayette[983], mérite une attention particulière. L'édifice élevé en 1928 sur un projet de 1923, se compose d'un arc monumental et d'une crypte funéraire semi-circulaire où ont été réunis les corps de soixante-sept engagés volontaires morts pour la France. L'association franco-américaine qui en décida la construction et se chargea d'en réunir les fonds affiche clairement son but : rendre hommage aux soldats engagés au nom de la liberté, donner en exemple leur courage et leur détermination aux générations futures, offrir à ces héros un lieu de repos, digne de leur sacrifice, où seront célébrés des services religieux témoignant la reconnaissance de la France. L'architecte Alexandre Marcel[984] donna les plans du monument décoré de mosaïques et de vitraux par les frères Mauméjean, et de sculptures par Marcel Renard et Ernest Dubois[985]. Treize verrières rappellent l'épopée des aviateurs américains qui commence, à gauche de l'entrée, par le départ de l'escadrille, symbolisée par un aigle quittant New York et survolant l'océan dans une composition intitulée « Pax Gloria »[986]. Suivent onze représentations des principaux champs de bataille[987] sur lesquels ils s'illustrèrent. Sous les baies, une inscription en mosaïque réalisée par



Le Raincy (Seine-Saint-Denis), église Notre-Dame de-la-Consolation.
La Vierge de la victoire à la bataille de l'Ourcq, portraits du maréchal Joffre et des généraux Gallieni et Maunoury, par Maurice Denis et Marguerite Huré, 1923.

l'entreprise Mauméjean identifie chaque site, souvent reconnaissable aux paysages et architectures dessinés avec réalisme. Les avions de l'escadrille, toujours disposés comme sur les ailes d'un aigle, survolent les villes de Lorraine et de Picardie, les

pilotes faisant preuve de courage au-dessus de Noyon en flammes, ou assaillant les tanks ennemis à Craonne, tandis qu'à Reims l'aigle plane au-dessus de la cathédrale comme pour la protéger. Avec un humour d'un cynisme inattendu, un panneau indique « Château-Thierry et le Bois Belleau, sens unique » La treizième verrière intitulée « Pro Patria », consacrée au retour, immortalise la fraternité franco-américaine par un arc-en-ciel reliant au-dessus de l'Atlantique le Mont-Saint-Michel à la statue de la Liberté. Une palette de coloris intenses, une coupe savante des verres, servies par une technique parfaitement maîtrisée, confèrent à ces tableaux historiques une force et un dynamisme qui illustrent la dureté des combats.

Cette architecture monumentale exceptionnelle[988], dérivée des arcs de triomphe, forme, avec son décor civil patriotique de sculptures, de mosaïques et de vitraux, un ensemble particulièrement homogène, unique en Île-de-France, propre à susciter respect et admiration envers les héros qu'elle abrite.

Dans les années 1920, les ateliers de peintres verriers répondent à la demande des architectes de la Reconstruction. Dans les régions les plus touchées, Nord, Picardie et Est de la France, les vitraux de la Reconstruction ont fait l'objet de plusieurs études et publications[989] ; en Île-de-France, les dégâts sont sans commune mesure mais font tout de même 600 morts civils et plus de 1 200 blessés[990]. Les bombardements ennemis atteignent Paris et la banlieue dès le mois de mars 1915, touchant principalement les communes situées au nord de la capitale, Aubervilliers et Le Bourget. L'explosion d'un dépôt de munitions, le 15 mars 1918 à La Courneuve, fait vingt-cinq victimes et entraîne d'importants dégâts aux alentours, à Saint-Denis, Aubervilliers et Gennevilliers. Les vitraux anciens de la basilique dionysienne ayant été déposés, seules sont endommagées les verrières du XIXe siècle du transept et du chœur[991]. La restauration projetée par l'architecte Georges Darcy aurait permis de remettre en place les vitraux anciens et d'éliminer de la basilique les œuvres tant critiquées de Debret, en les remplaçant par des compositions contemporaines payées par souscription. Mais, après le refus de la Commission supérieure des Monuments historiques[992] de confier la réalisation des cartons illustrant les grandes batailles alliées, et leurs principaux acteurs, aux artistes choisis par le mécène Henri Delerue et le clergé – Maurice Denis et Félix Vallotton –, l'État dut restaurer en 1921 les verrières du transept et du chœur puis en 1937, celles de la rose sud[993]. À Aubervilliers, la majorité des fenêtres du bas-côté nord de Notre-Dame-des-Vertus nécessita une restitution complète, confiée à l'atelier Champigneulle, qui avait conservé les cartons des vitraux posés en 1914, opération rendue possible par l'octroi de dommages de guerre[994].

Une révolution spirituelle, artistique et technique

Les communautés d'artistes

Au sortir de la guerre, les fidèles catholiques, à la suite du clergé, lassés de la mièvrerie des images « sulpiciennes » qui encombrent les églises, expriment leur désir de voir l'art religieux se renouveler et témoigner de leur foi profonde. Un renouveau de spiritualité et un retour à la liturgie coïncident avec une nouvelle expression artistique cherchant à traduire le sentiment religieux intérieur. Une révolution esthétique se met en place, fondée sur le rejet des poncifs du XIXe siècle, mépris entretenu par les discours et les publications de contemporains qui ne retiennent du siècle précédent que les images d'un académisme dévot ou le pastiche d'œuvres antérieures[995]. Le refus de l'art sulpicien dessert la sculpture, rejetée à l'extérieur des églises, mais fera une large place au décor monumental qu'est la peinture murale. Les œuvres d'art religieux de l'entre-deux-guerres sont essentiellement nées dans les divers ateliers d'art sacré qui regroupent, certains depuis longtemps, des artistes guidés par la quête d'un même idéal, le Sacré.

Au XIXe siècle, des artistes avaient déjà cherché à se regrouper en fondant en 1839 la *Société Saint-Jean*[996], à laquelle s'adressent en 1920 les acteurs de la Reconstruction, leur donnant ainsi l'occasion d'élaborer ensemble des programmes décoratifs relevant de plusieurs disciplines[997]. La *Société* – dont les protagonistes sont J.-K. Huysmans, M. Denis, G. Desvallières, H. Cochin et Dom Bellot[998] – connaît un nouvel essor en se chargeant de mettre en relation commanditaires et artistes, de faire le lien entre les différents groupements artistiques religieux et de solliciter le renouvellement du décor des églises. Elle assure par ailleurs la construction de l'église du Village français à l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925 dont le décor vitré est réalisé par les *Ateliers d'art sacré*, et organise plusieurs expositions d'art religieux[999], initiatives soutenues par écrivains et critiques d'art catholiques de l'époque. Sous la présidence de P. Jamot, les deux vice-présidents P. Tournon et M. Denis participent activement au chantier de Notre-Dame-des-Missions à l'Exposition coloniale de 1931[1000].

Le *Groupe d'artistes et artisans catholiques des Beaux-Arts,* moins élitiste que la société Saint-Jean, est fondé en 1909 par Paul Regnault. À l'appel de son président, Paul Tournon, répondent les peintres Henry Pinta[1001], l'abbé Paul Buffet[1002], les verriers Louis Barillet, Jean Hébert-Stevens, Marguerite Huré et Schmidt[1003]. Ils se définissent comme un « groupement corporatif, moral et religieux dont le but est la Beauté »[1004]. En 1926, ils sont les premiers à créer une section entièrement féminine. Ils participent à la réalisation de l'église du Village français à l'exposition internationale des arts décoratifs industriels et modernes en 1925.

Neuilly-Plaisance (Seine-Saint-Denis), église Notre-Dame-de-l'Assomption, vue extérieure.
Saint François d'Assise, par l'atelier Barillet, 1934.

L'Arche, créée en 1916 par l'architecte Maurice Storez, le sculpteur Henri Charlier et le peintre Valentine Reyre[1005], auteur de cartons pour les vitraux de Notre-Dame-des-Missions actuellement à Épinay-sur-Seine, regroupe des artistes catholiques – dont le peintre verrier Jean Gaudin – soumis à une doctrine esthétique subordonnant tous les arts à l'architecture, militant pour une certaine austérité propre à traduire le rayonnement spirituel[1006].

Deux peintres de renom, Maurice Denis (1870-1943)[1007] et Georges Desvallières (1861-1950) créent en 1919 *les Ateliers d'art sacré,* dans le double but de former des artistes catholiques et de fournir à l'Église des œuvres religieuses qui soient en même temps des œuvres d'art. Selon Maurice Denis, pour « peindre les choses du Christ » il faut être chrétien et « vivre avec le Christ »[1008]. La production des *Ateliers* doit refléter l'expérience religieuse et la foi des artistes qui s'y regroupent. Placés sous le patronage de l'Institut catholique de Paris (dont le futur cardinal Verdier est alors le supérieur du séminaire), les *Ateliers* ressemblent aux ghildes médiévales. Les élèves reçoivent un enseignement général de dessin et de peinture qu'accompagnent des cours de liturgie avant de se spécialiser dans une technique particulière propre à répondre aux besoins de l'art religieux. Curieusement, ni l'architecture ni le vitrail n'y sont enseignés ; en l'absence d'une section vitrail, les

Epinay-sur-Seine (Seine-Saint-Denis), Notre-Dame-des-Missions.
Détail du Christ ressuscité apparaissant aux apôtres, par Jean Hébert-Stevens, 1931 ; le visage du Christ a été modifié par P. Peugniez.

cartons sont réalisés dans la section peinture[1009]. À Paris, les *Ateliers* ne vitrent que la chapelle du collège Saint-Michel de Picpus (1934-1935), mais plusieurs de leurs peintres dessinent les cartons de verrières franciliennes. Maurice Denis lui-même fournit des cartons à Marguerite Huré pour Notre-Dame du Raincy et à Albert Martine pour Marolles-en-Brie en 1943. En 1924, Jean Hébert-Stevens, sa femme Pauline Peugniez et André Rinuy[1010] créent un « véritable atelier de vitrail » qui leur permettra de réaliser entre autres les verrières de Notre-Dame-des-Missions.

Les Artisans de l'Autel[1011] regroupent en 1919, autour du sculpteur Paul Croix-Marie, différents artistes bannissant le pastiche, dont les peintres verriers Louis Barillet[1012] et Jacques Le Chevallier (son collaborateur de 1920 à 1946), qui travaillent souvent avec les architectes Paul Tournon et Richardière ; tous deux signent de nombreuses verrières franciliennes en collaboration avec le peintre Théodore Hanssen.

L'Atelier de Nazareth[1013], créé en 1928, réunit autour de l'architecte Lucien Vaugeois des artistes modernes, désirant réagir contre la sécheresse et la nudité « d'un certain art » Leurs premières œuvres sont présentées à l'exposition de 1929 au musée Galliera. Le ferronnier d'art Raymond Subes et le maître verrier Jacques Gruber (1871-1936), auteur de vitraux notamment à Gentilly, Saint-Denis et Antony, font la renommée de *l'Atelier*.

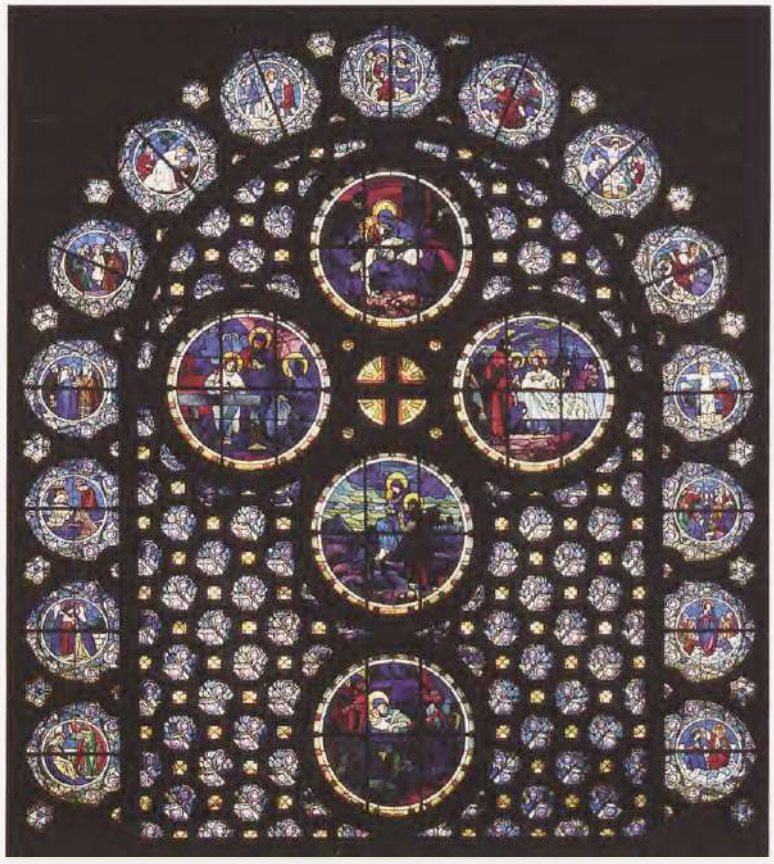
À la recherche d'un art spécifiquement chrétien

Les Ateliers d'art sacré participent à la réalisation de plusieurs églises de la petite couronne dont deux connurent une renommée exceptionnelle : Notre-Dame-de-la-Consolation élevée au Raincy en 1922 et Notre-Dame-des-Missions reconstruite en 1933 à Épinay-sur-Seine. Ces monuments-phares de l'entre-deux-guerres ont quelque peu occulté d'autres chantiers franciliens auxquels travaillent également les artistes de l'art sacré, notamment les églises de Nanterre, Gentilly et Saint-Louis de Vincennes.

La construction de Notre-Dame-de-la-Consolation du Raincy par les frères Perret, en 1922, saluée comme « la Sainte-Chapelle du béton armé », concrétise à la fois le désir de renouvellement de l'art religieux et celui d'une adéquation parfaite entre architecture et vitrail[1014]. L'emploi généralisé du béton, utilisé pour les éléments porteurs mais aussi pour le couvrement, confère à cette église, de plan basilical traditionnel, un volume intérieur exceptionnel et une très grande homogénéité. Les claustras et leurs vitraux, seul décor du monument, animent de leurs reflets de lumières et de couleurs le béton brut des piliers et du sol. Leur grande homogénéité et la puissance de leur coloration ont contribué à la célébrité de ce type de verrières, nées d'une étroite collaboration entre le peintre verrier Marguerite Huré, et le peintre Maurice Denis[1015] auteur des cartons

des panneaux figurés illustrant la *Vie de la Vierge* et une évocation de la *Bataille de l'Ourcq*. Seule la baie d'axe n'est pas figurée ; des verres rouges y délimitent une grande croix, symbole chrétien de la Rédemption en rapport avec la destination commémorative initiale de l'édifice[1016]. Le vitrail, longtemps considéré comme un art mineur subordonné à l'architecture, occupe désormais au sein de cette plastique nouvelle la place d'un art monumental. L'impact du Raincy aura des échos sur de nombreuses constructions, à commencer en Île-de-France par l'église Sainte-Thérèse de Montmagny (Val-d'Oise) réalisée par les mêmes architectes, celle d'Élisabethville (Val-d'Oise) et celle de Neuilly-Plaisance. Cette dernière, dédiée à Notre-Dame-de-l'Assomption, a été vitrée en 1934 par l'atelier de Louis Barillet. Les personnages, placés devant un fond géométrique à la mise en plomb traditionnelle, sont encadrés d'une triple bordure dans laquelle des cloisons de béton enserrent des verres colorés non peints et jouent un double rôle, porteur et décoratif.

C'est aussi le parti adopté par Paul Buffet à l'actuelle cathédrale Sainte-Geneviève-Saint-Maurice de Nanterre. Le transept monumental, construit de 1924 à 1928 sur les plans de l'architecte Georges Pradelle, reçut en 1930 une grande verrière mariale conçue par Paul Buffet, peintre et aumônier de la *Société des artistes catholiques des Beaux-arts*. Cette verrière, de dimensions et de composition inhabituelles, orne le pignon du bras droit du transept, transformé en chapelle de la Vierge, où elle surmonte *Couronnement* et *Litanies de la Vierge* peintes à la fresque par Paul Baudoüin (1929). Paul Buffet a signé chacun des cinq oculi consacrés à la *Vie de la Vierge*[1017] où l'on retrouve le travail en aplat, la synthèse du geste, l'absence de perspective, déjà sensibles quatre ans plus tôt dans ses peintures de la *Vie de sainte Thérèse* à l'église parisienne des Carmes. Les panneaux figurés sont disposés en croix et entourés de claustras en béton délimitant des alvéoles octogonales ornées de roses. En bordure, sont placés quinze médaillons non signés, d'un diamètre inférieur aux précédents, représentant les *Mystères* joyeux, douloureux et glorieux de la Vierge. Cette représentation canonique du rosaire est attribuée aux élèves du maître à l'École des beaux-arts. En dehors du graphisme novateur et des couleurs nettes et tranchées de Buffet, mis particulièrement en lumière dans le panneau de la *Fuite en Égypte*, ce vitrail présente comme à Neuilly-Plaisance et au Raincy la mise en œuvre simultanée de deux techniques : celle du vitrail figuré traditionnellement mis en plomb et celle des claustras décoratives serties de béton. L'arrêt des travaux et la mort de Buffet ne permirent malheureusement pas de vitrer l'autre bras du transept dont le verre cathédrale des fenêtres inonde aujourd'hui l'édifice d'une lumière crue. Le soutien financier des Chantiers du Cardinal permit la reprise des travaux de 1934 à 1937 et l'achèvement de la crypte et du chœur[1018], mais la nef de ce projet grandiose ne fut jamais construite. Aux peintures de la coupole et du déambulatoire, réalisées par les élèves de P. Baudoüin décédé en 1931[1019], aux chapiteaux dessinés par Madeleine Froidevaux-Flandrin et sculptés dans le béton par Lemaire et Malais[1020], répondent les sept verrières géométriques et symboliques du déambulatoire réalisées en verre à reliefs par l'atelier Barillet. Les teintes pastel de ces vitraux où se côtoient le beige, le rose et le marron, la profusion des lignes courbes qui adoucissent le parti pris géométrique des fonds, le graphisme des panneaux figurés symbolisant *la Semaine sainte*, sont tout à fait en harmonie avec les peintures monumentales qu'ils éclairent. La composition et le coloris de ces verrières sont à rapprocher de celles que Barillet pose vers 1935



Nanterre (Hauts-deSeine), cathédrale Sainte-Geneviève-Saint-Maurice.
Vie de la Vierge, par Paul Buffet et ses élèves, 1930.

Page de droite

La Fuite en Égypte, un des médaillons signés Paul Buffet, 1930.

Nanterre (Hauts-deSeine), cathédrale Sainte-Geneviève-Saint-Maurice.
Une des verrières de la Semaine Sainte, par l'atelier Barillet, 1937.

aux fenêtres des bas-côtés des églises parisiennes du Saint-Esprit et de Saint-Léon. La dualité du décor vitré de l'église de Nanterre, devenue cathédrale en 1966, résulte des deux campagnes de construction, et son inachèvement ne permet malheureusement pas d'apprécier pleinement la beauté de chacune des réalisations ni l'ampleur du programme initial.

À Notre-Dame-des-Missions, ancienne chapelle du pavillon des Missions catholiques de l'Exposition coloniale de 1931, remontée à Épinay-sur-Seine en 1933 sous la direction de l'architecte Paul Tournon, on note une adéquation totale du décor au thème de l'Évangélisation, présent dans les vitraux, les peintures et les sculptures, mis en œuvre par les *Ateliers d'art sacré*[1021]. Les trois grandes verrières figurées de l'abside, confiées chacune à un groupe d'artistes différent, sont d'une grande homogénéité grâce au travail de coordination de Jean Hébert-Stevens. Ce dernier réalise, à la baie d'axe, le *Sermon sur la montagne* d'après un carton d'André Rinuy et la *Pentecôte* d'après Pauline Peugniez. Marguerite Huré traduit les cartons de Valentine Reyre pour la verrière de *Saint Joseph* (baie 2), tandis qu'à Louis Barillet, Jacques Le Chevalier et Théodore Hanssen est commandée la *Vierge des Missions* (baie 1)[1022]. Le succès de cet ensemble et celui remporté par les mêmes artistes à l'exposition internationale de 1937 – dû principalement au caractère monumental des œuvres, à leur graphisme stylisé, à leur coloris appuyé et à leur force d'expression – conduiront à un véritable renouvellement du vitrail religieux traditionnel. L'atelier de Barillet est un des artisans de cette rénovation qu'il applique également au vitrail civil.

Les créations franciliennes de l'Atelier Barillet, actif de 1920 à 1945

Formé par Luc-Olivier Merson à l'École des beaux-arts de Paris, Louis Barillet (1880-1948) appartient au groupe des *Artisans de l'autel* (affilié à la *Société Saint-Jean*). En 1920, il fonde en temps que peintre, avec Jacques Le Chevallier (1896-1987), rencontré en 1919 chez *les Artisans de l'autel*, son premier atelier situé 7, rue Alain-Chartier à Paris, transformé trois ans plus tard en atelier de peintre verrier, avant de s'installer square Vergennes en 1932 dans un immeuble construit par Robert Mallet-Stevens[1023]. À partir de 1923, les rejoint le peintre belge Théodore Hanssen (1885-1957) qui leur apporte jusqu'en 1940[1024] une précieuse collaboration sur le plan technique (pose de la grisaille, utilisation de la gravure), due à ses connaissances picturales[1025]. La complémentarité des trois personnalités permet un travail efficace et confère à l'atelier une grande renommée due notamment à son activité au sein de mouvements artistiques d'avant-garde. Il prend rapidement la direction de l'entreprise, tenant principalement le rôle d'administrateur, se chargeant de trouver de nouvelles commandes et se réservant le choix des grandes orientations. Il confie la réalisation des esquisses et maquettes à Jacques Le Chevallier, «le véritable créateur» des œuvres de l'atelier jusqu'en 1945, date à laquelle il s'installe à titre indépendant à Fontenay-aux-Roses d'où il réorganisera en 1948 les anciens *Ateliers d'Art sacré*. Barillet et Le Chevallier sont membres fondateurs de *l'Union des artistes modernes* où ils rencontrent leurs contemporains les plus célèbres. Les recherches de l'atelier ont contribué à rénover le vitrail dans le domaine civil et religieux, par un retour à une technique plus sobre et par l'emploi de verres blancs et de miroirs. Leurs fondateurs manient en effet avec beaucoup d'habileté la variété des verres à relief, utilisés sans peinture, sur lesquels se reflètent les lumières électriques, là où d'autres jouent avec des nuances de couleurs. Ils sont particulièrement reconnus pour avoir mis au point la technique dite des «verres blancs», utilisée principalement dans le domaine civil, aboutissement d'une réflexion menée depuis la guerre qui consiste à opposer différents verres à reliefs, imprimés industriellement par laminage. Le succès du procédé, qui ne nécessite ni peinture ni cuisson, tient autant à l'esthétique nouvelle des œuvres qu'à leur fabrication rapide et peu onéreuse[1026].

Deux de leurs principales réalisations parisiennes témoignent de leurs recherches sur la matière et le graphisme. À l'église Saint-Léon, ils créent vers 1928 des verrières alliant éléments figuratifs et compositions Art déco, où se mêlent le religieux et le profane. À l'église du Saint-Esprit vers 1935, ils approfondissent la stylisation des formes et recherchent une lumière tamisée en accord avec le décor monumental environnant en employant des verres opalins de tons pastel dans des claustras de béton, fermées par un double vitrage extérieur[1027]. Comme plusieurs autres ateliers de l'époque, ils manient également la technique de la mosaïque.

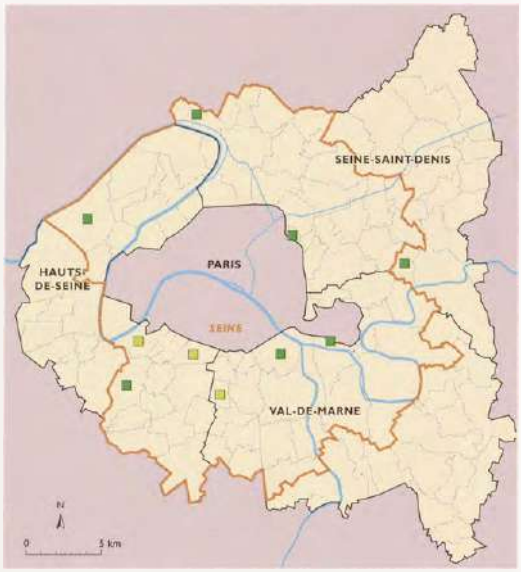
Encart publicitaire de l'atelier de Louis Barillet.
Paru en 1932 dans la revue Art et industrie.

Ci-contre

Le Pré-Saint-Gervais (Seine-Saint-Denis), église de la Sainte-Famille.
Assomption et Couronnement de la Vierge, par l'atelier Barillet, 1928.

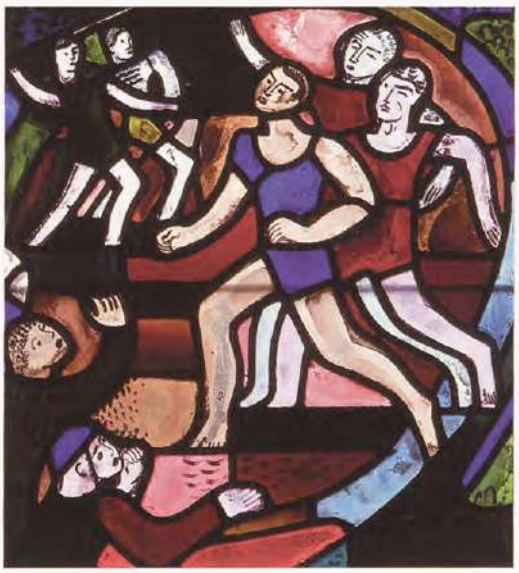
Ci-dessous

Chaville (Hauts-de-Seine), chapelle du Carmel.
C'est l'Esprit qui vivifie, par J.-A. Barillet, 1951.



Localisation des réalisations de l'atelier Barillet.

— Limite de l'ancien département de la Seine
— Limite des nouveaux départements
■ Verrières religieuses
□ Verrières civiles



À droite

Cachan (Val-de-Marne), hôtel de ville.
Les Jeux du stade, par l'atelier Barillet, 1935.

Ci-dessous

Issy-les-Moulineaux (Hauts-de-Seine), Palais des Arts et des Congrès.
Scènes évoquant des pièces de théâtre ou des airs d'opéra provenant du décor initial de la salle des fêtes, par l'atelier Barillet, 1932, réunies en 1991 dans le hall d'entrée.

Les réalisations de l'atelier sont nombreuses en Île-de-France, la première en date est celle des verrières christiques et mariales du Pré-Saint-Gervais en 1928. Puis, à partir des années 1930, l'atelier est sollicité par les Chantiers du Cardinal pour lesquels il vitre partiellement les églises de Notre-Dame-des-Missions à Épinay-sur-Seine (baie 1, 1931)[1028], des Saints-Anges-Gardiens à Saint-Maurice (1933-1934), Sainte-Geneviève-Saint-Maurice à Nanterre (1935) et Saint-Jean-Baptiste du Plateau à Ivry-sur-Seine (1935).

Premier atelier à réaliser des verrières civiles abstraites ou figuratives en «verres blancs» ponctuées de fragments de miroirs, l'atelier Barillet renouvelle le vitrail monumental par des recherches audacieuses utilisant les jeux de réfraction de la lumière intérieure et extérieure sur les différentes facettes des verres employés[1029]. Si la couleur, source d'émotion, créatrice d'ambiance, paraît à Barillet indispensable dans un édifice religieux, il la juge «fort désagréable et illogique dans l'appartement»[1030].

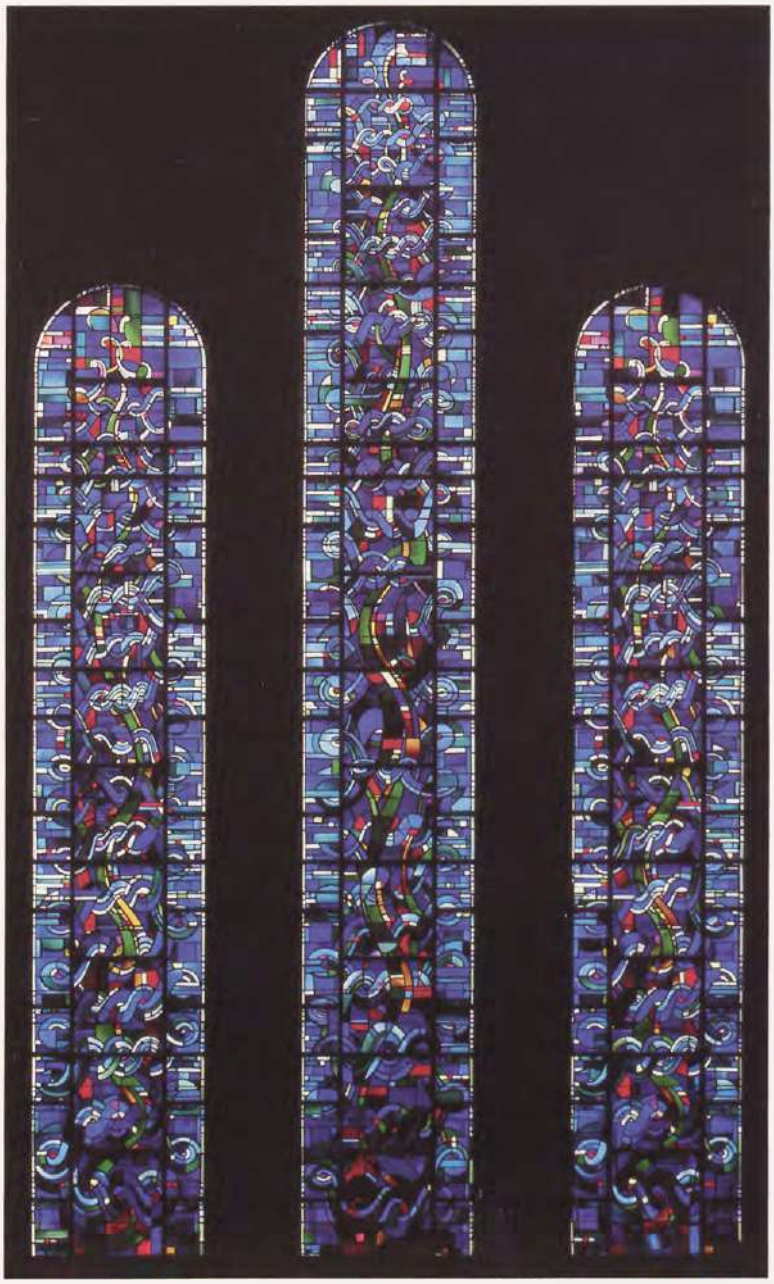
Ses vitraux civils, que le Salon d'Automne de 1924 et les Pavillons de la Ville de Paris et du Tourisme à l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925 ont contribué à faire connaître, sont en parfaite osmose avec l'architecture de R. Mallet-Stevens, un des commanditaires privilégiés de l'atelier (piscine Molitor en 1929). Au Palais des Arts et des Congrès d'Issy-les-Moulineaux (1932) et à l'hôtel de ville de Cachan (1935)[1031], qui sont les créations civiles de l'atelier les plus célèbres de la proche banlieue, sont représentés les activités de tous les jours et les loisirs favoris pratiqués dans ces communes. Des compositions simplifiées sont créées pour des particuliers, notamment dans des immeubles à Montrouge et Issy-les-Moulineaux.

Les trois collaborateurs participent à l'Exposition internationale des arts et techniques de 1937 à Paris et y présentent dans le Pavillon pontifical des verrières destinées à Notre-Dame de Paris.

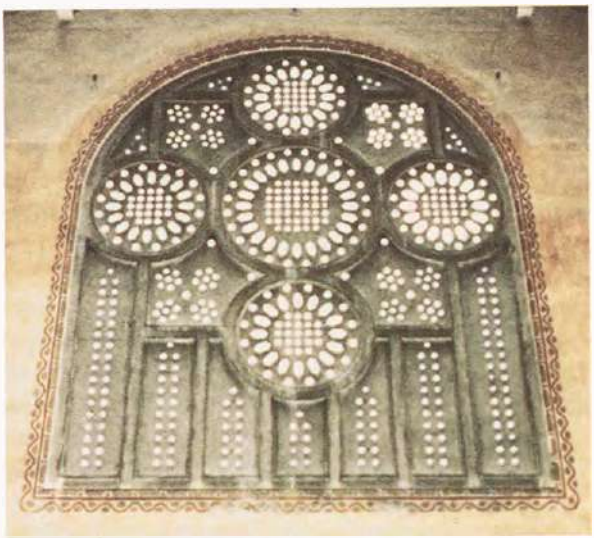
À la mort de Louis Barillet, l'atelier est repris par son fils Jean-Alfred (né en 1912) auquel on doit la création des vitraux de la chapelle du Carmel de Chaville (1951) et de Saint-André-Sainte-Hélène de Courbevoie ; il réalisera par ailleurs d'après des cartons de Le Chevallier des verrières pour la basilique du Sacré-Cœur. C'est aussi dans son atelier que sont traduites en dalles de verre les créations de Fernand Léger et Jean Bazaine pour l'église et le baptistère d'Audincourt (Doubs), en 1951.

L'église Saint-Louis de Vincennes, construite par les architectes Jacques Droz et Henri Marrast, membres de *l'Arche*, offre un bon exemple de ce que la technique moderne peut apporter aux constructions traditionnelles et « les renouveler sans les saccager »[1032]. Son plan en croix grecque s'inscrit dans la continuité de la tradition chrétienne byzantine dont la formule ici renouvelée donnera à l'édifice la valeur d'un prototype qui inspirera plusieurs variantes. Son décor a été réalisé pour l'essentiel par les *Ateliers d'art sacré* entre 1921 et 1924 ; ils y ont privilégié la couleur et la diversité des matières. Aux peintures *des Béatitudes* et de la *Glorification de saint Louis* exécutées à l'abside par Maurice Denis selon le procédé Stick B, répondent la statuaire émaillée et la céramique de la chaire de Maurice Dhomme, les ferronneries de Raymond Subes, ou le chemin de croix d'Henri Marret. Pour ne pas nuire à la plasticité de ce décor multicolore, les vitraux posés en 1928 se réduisent à des compositions de pavés de verre colorés, provenant des manufactures de glaces de Saint-Gobain, enchâssés dans du béton. La mise en place des grandes roses se fit par encastrement des verres dans le coffrage de béton posé au sol, suivi, après élévation du caisson, de la pose de joints entre les différents panneaux[1033].

Dix ans plus tard, la construction à Gentilly de l'église du Sacré-Cœur[1034], destinée à desservir la cité universitaire située aux portes de Paris, est financée par la veuve de Pierre Lebaudy, riche industriel du sucre. Les plans de l'édifice néo-roman sont de Pierre Paquet, architecte des Monuments historiques, et de son fils Jean-Pierre. Commencée en 1933, l'église est consacrée trois ans plus tard ; ses vitraux ont été réalisés par Jacques Gruber en 1935. Séparée de la cité estudiantine par la création du boulevard périphérique en 1960, l'église est depuis 1979 la paroisse de la communauté portugaise de Paris. La vitrerie comporte dix-sept baies décoratives et cinq verrières figuratives concentrées dans le chœur où deux anges encadrent le Christ et les saints Pierre et Paul. Le même découpage géométrique minutieux des fonds confère à l'ensemble une grande homogénéité. Des entrelacs, rappelant l'horreur médiévale du vide, occupent le centre des lancettes décoratives réalisées de façon traditionnelle, en verre et plomb, alors que les années 1930 privilégient les vitreries géométriques en verre cathédrale montées dans des claustras de béton. Gruber se singularise également par le traitement réservé à ses personnages : les vêtements des anges et des apôtres retombant en plis coniques et tuyautés, évoquant la sculpture romane, s'opposent à la nudité du Christ pour



Gentilly (Val-de-Marne), église du Sacré-Cœur. *Verrières décoratives, par Jacques Gruber, 1935.*



À droite

Vincennes (Val-de-Marne), église Saint-Louis.
Verrière du transept, en béton translucide, 1928.

Ci-contre

Gentilly (Val-de-Marne), église du Sacré-Cœur.
Saint Paul, par Jacques Gruber, 1935.

lequel le tracé des plombs se substitue à la grisaille pour dessiner ossature et musculature. Cette fragmentation, due à la juxtaposition de verres colorés de tons divers, donne au Crucifié une expressivité propre à susciter l'émotion du chrétien. Le style de ces verrières en plein cintre, qui ne met en œuvre que les matériaux du vitrail traditionnel, s'intègre parfaitement à la construction néo-romane souhaitée par la fondatrice et correspond à la personnalité des membres de *l'Atelier de Nazareth* – dont Gruber fait partie – désireux d'assouplir un art qui tend vers une certaine sécheresse. La place prépondérante du vitrail dans cette église concurrence les autres arts picturaux et annonce l'importance qu'il prendra au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

De nombreuses revues, dont les plus célèbres sont *L'Artisan liturgique*[1035], *La vie catholique, L'Art sacré*[1036], publient des commentaires et réflexions sur l'art sacré insistant sur la notion de travail collectif. Dès la fin des années 1930, des critiques s'élèvent contre la production des ateliers spécialisés dans l'art religieux, auxquels on reproche de sombrer dans la monotonie et de s'isoler de la réalité en maintenant volontairement une certaine distance vis-à-vis de l'art contemporain. L'art engagé n'est-il pas, par définition, la négation même de l'Art[1037] ? L'arrêt de l'activité de ces communautés spécialisées dans l'art religieux, désemparées par la mort de Maurice Denis survenue en 1943, se situe aux alentours de la Seconde Guerre mondiale. Seuls survivront, sans beaucoup d'éclat, les *Ateliers d'art sacré* réorganisés par J. Pichard et J. Le Chevallier de 1948 à 1975 et la *Société Saint-Jean*.

Industrialisation et techniques nouvelles

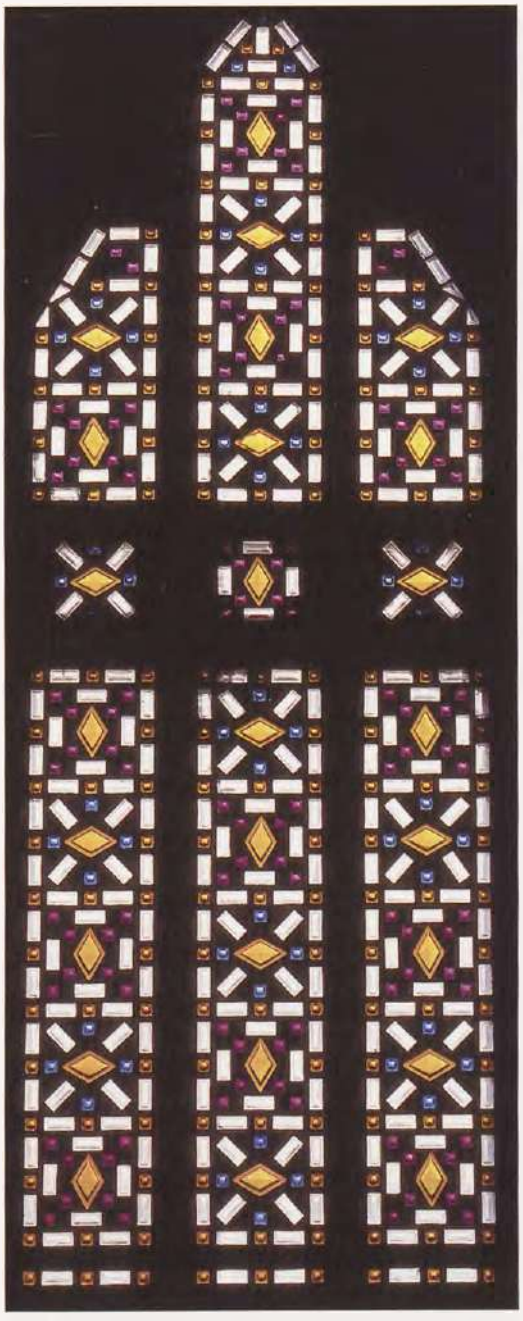
L'entre-deux-guerres est une période de découvertes techniques touchant de nombreux domaines dont les artistes vont bénéficier. De nouveaux produits révolutionnent les techniques ancestrales de construction conduisant bien souvent à une économie de matériaux et de temps : le béton armé en architecture, le stick B en peinture, la dalle de verre en vitrail, pour ne citer que les domaines qui touchent de près notre étude. Art et industrie sont désormais liés et des expositions présentent leurs découvertes communes. Réunis par un même désir de se tourner vers l'avenir, artistes, industriels et artisans participent aux nombreuses manifestations qui leur sont offertes d'exposer au public leur savoir-faire, leurs recherches et leurs innovations. L'entre-deux-guerres est rythmé par des expositions d'art et d'industrie, organisées principalement par le Salon des arts décoratifs, dont les catalogues descriptifs et parfois critiques permettent aujourd'hui de connaître les œuvres qui y furent présentées et de suivre le développement des nouvelles techniques proposées. Cent quarante verriers ou peintres verriers participent à l'Exposition internationale des arts décoratifs qui se tient à Paris d'avril à octobre 1925[1038].

Du béton translucide à la dalle de verre

Le 4 septembre 1911, l'entrepreneur de maçonnerie Gustave Joachim dépose l'appellation de « béton armé translucide », désignant « un panneau lumineux à ossature de ciment armé »[1039], c'est-à-dire une paroi de béton dans laquelle sont inclus des pavés de verre coloré ou non, d'environ 10 cm d'épaisseur[1040]. En réalité, l'utilisation du dallage translucide est bien antérieure puisqu'on la trouve exceptionnellement à partir de 1875[1041] et plus fréquemment peu avant 1900 pour éclairer des sous-sols, des couloirs, des lieux de passage peu éclairés. Les dalles coulées ont une dimension courante de 24 cm sur 36 cm et sont livrées dans des châssis métalliques en T prêts à être posés[1042]. En 1903, Gustave Joachim se spécialise dans la mise au point de cette technique pour réaliser les sols en dalles de verre des couloirs de gares ou des étages de grands magasins[1043]. Le procédé évoluera au cours du premier quart du siècle, passant des pavés pleins (dont le remplacement s'était avéré difficile) aux pavés semi-pleins, ronds ou carrés, mis au point par la Compagnie de Saint-Gobain[1044], dont l'utilisation se généralise après la Première Guerre mondiale[1045].

À partir de 1928, la même Compagnie met au point la brique Nevada présentant une face concave et une autre en relief imitant le martelage décoratif. Son emploi en cloison intérieure s'effectue selon un procédé de pose analogue à celui des carreaux de plâtre. Pour un mur extérieur, la constitution de coffrage est nécessaire afin de couler le béton autour des dalles avant la mise en place. La simplicité du procédé et l'aspect décoratif du matériau conduisent à son utilisation dans des locaux industriels et commerciaux.

Avec les grandes roses de l'église Saint-Louis de Vincennes où sont mis en œuvre en 1928 des



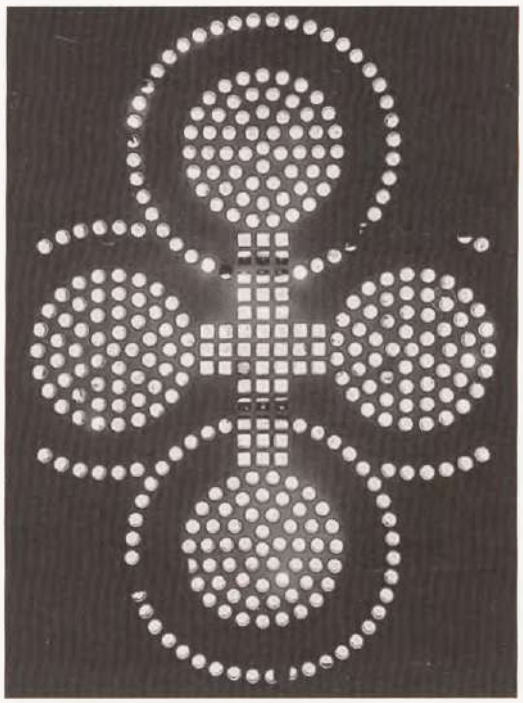
Le Blanc-Mesnil (Seine-Saint-Denis), église Saint-Charles.

Ci-contre

Verrière en béton translucide, vers 1930.

Ci-dessous

Panneau de béton translucide, vers 1930.



Puteaux (Hauts-de-Seine), église Sainte-Mathilde.
Béton translucide au plafond de la chapelle latérale sud, 1933.

Neuilly-sur-Seine (Hauts-de-Seine), église Saint-Jacques-le-Majeur.
Détail des dalles de verre d'Auguste Labouret, 1937.

verres de la Compagnie de Saint-Gobain, les pavés de verre participent au décor des églises. À Sainte-Mathile de Puteaux, élevée dans le cadre des Chantiers du Cardinal en 1933, des pavés ronds et carrés, de teinte bleue ou jaune pâle[1046] encastrés dans le plafond de la chapelle latérale sud, éclairent d'une lumière diffuse cette partie de l'édifice dépourvue de baie[1047]. Le même procédé est employé aux plafonds des chapelles latérales de Sainte-Thérèse-de-Lisieux à Boulogne-Billancourt, en 1939[1048], où l'alternance de pavés ronds et carrés dessine des motifs élaborés : cercles et quadrilobes au nord, cercles disposés sur les bras d'une croix au sud. Les premiers projets de l'église, présentés par Charles Bourdery vers 1926, faisaient une large place à l'emploi simultané du verre et du béton, puisque l'édifice devait comporter en façade une grande rose à meneaux et claustra de béton, abandonnée dans la réalisation de l'après-guerre[1049].

Les recherches sur la lumière menées par Marguerite Huré la conduisent à déposer un brevet d'invention en 1930 sur la mise en œuvre du procédé de « la brique Huré », qu'elle définit comme « une brique creuse à cloisons transparentes »[1050]. L'originalité du procédé est d'avoir placé dans les feuillures des extrémités d'une brique longue de 16 cm un verre coloré destiné à l'extérieur de la paroi et un verre incolore destiné à l'intérieur. Le jour coloré qui atteint l'intérieur de l'édifice ainsi vitré est projeté sur les parois internes de la brique et seul son reflet traverse le verre incolore, diffusant des lumières tamisées, isolées les unes des autres par les cloisons de brique. L'effet est séduisant à Épinay-sur-Seine où la rose de la façade de Notre-Dame-des-Missions est la seule œuvre témoignant en France de l'emploi de ce procédé original, lié à la construction et à la décoration de l'édifice[1051].

Les pavés décoratifs colorés ou non des établissements Dindeleux[1052], élaborés vers 1930, et les briquettes de verre fabriquées industriellement dans la décennie suivante par la même entreprise seront plus fréquemment utilisés en Île-de-France[1053]. Les vingt-trois verrières de l'église Saint-Charles du Blanc-Mesnil construite par G. Simon[1054], constituées de pièces de verre d'environ 5 cm d'épaisseur, moulées suivant des formes géométriques d'une régularité rigoureuse, en sont une des très belles réalisations[1055]. L'avantage de cette technique industrielle est triple, son coût modeste est apprécié des commanditaires au budget restreint, sa monumentalité potentielle permet son adaptation à de très grandes surfaces et sa solidité la met à l'épreuve des chocs thermiques comme des malveillances éventuelles. Les deux modules de base sont le carré et le cercle qui, assemblés à leurs dérivés – rectangles et triangles –, permettent de réaliser des dessins d'une variété infinie en combinant même si nécessaire l'eurythmie des motifs géométriques au chrisme, aux symboles des litanies ou à une croix rayonnante.

À partir de 1925, l'idée est acquise de sertir dans du ciment armé des verres épais, non peints, colorés dans la masse ou incolores, rendant possible la pose de parois en dalle de verre. Deux artistes parisiens, Gaudin et Labouret, mettent chacun au point une technique légèrement différente dont Gaudin est le premier à montrer ses réalisations. À l'exposition du musée Galliera en 1929[1056], il présente – au nom de *l'Arche* – une de ses premières « mosaïques lumineuses » ou « mosaïques transparentes »[1057] représentant la *Crucifixion* d'après un carton de Louis Mazetier, qui reçut l'éloge des organisateurs et de la critique. Cette nouvelle technique donne un « résultat non seulement curieux mais aussi chatoyant » permettant désormais aux jeunes peintres verriers « de sortir de ces vitraux banaux et fades qui n'ont que trop encombré les églises depuis une cinquantaine d'années »[1058]. La technique de Jean Gaudin (1879-1954) est née de sa collaboration avec le verrier Jules Albertini, fournisseur de l'atelier en pâte de verre destinée à la réalisation de mosaïques ; Gaudin travaille la dalle

de verre en mosaïste : il la taille en petits morceaux de forme régulière, ce qui justifie le nom initial qu'il donne à sa technique. Les petits éléments, non peints, non éclatés, sont ensuite disposés selon les motifs de la composition et sertis de ciment armé. Dans la petite couronne, les plus anciennes dalles de verre recensées *in situ* sont les oculi, ornés des symboles christiques, que le verrier Auguste Labouret (1871-1964) réalise pour la crypte de Sainte-Thérèse-de-Lisieux à Boulogne-Billancourt vers 1930[1059]. La taille, la forme et les dimensions des morceaux de verre utilisés par Labouret et son collaborateur Pierre Chaudière sont irrégulières, variant en fonction de la composition du panneau à réaliser. De plus des « écailles » sont retirées sur la face interne des verres éclatés à la marteline afin d'obtenir une accroche différente de la lumière. En 1944, le même artiste exécute selon le même procédé les trois grands oculi de la chapelle de la Vierge de l'église haute, représentant la *Nativité*, la *Vierge-Mère*[1060] et la *Vierge de Pitié*. Une extraordinaire puissance d'expression se dégage de chaque composition traduite par des lignes de force que suit la taille adaptée des verres. Des incisions pratiquées à la face interne du verre, remplies de ciment, dessinent les traits des visages et les plis des vêtements. Les écailles enlevées à la marteline permettent un chatoiement de la lumière qui adoucit l'expressionnisme des scènes. Les verrières de Labouret ont souffert des bombardements de mars 1942 et avril 1943, certaines consacrées à sainte Thérèse ont même été partiellement détruites[1061]. Leur restauration et leur remplacement partiel seront finalement confiés à André Pierre et Claude Blanchet après la guerre. Des compositions géométriques réalisées en dalles de verre éclatées sont posées par Labouret et Chaudière à Saint-Jacques de Neuilly-sur-Seine à partir de 1937, où leur bichromie blanche et jaune illumine les murs de brique.

Mais l'emploi de la dalle de verre ne signifie pas l'abandon de la technique traditionnelle du vitrail qui reste encore très utilisée et dont on rencontre de nombreux exemples. Ainsi, plusieurs églises dont Saint-François-de-Sales à Saint-Maur-des-Fossés[1062] et Saint-André à Montreuil[1063] reçoivent des vitraux figurés dont le programme iconographique et la mise en scène sont très proches de la production de la fin du XIXe siècle. À Saint-Gervais-Saint-Protais de Bry-sur-Marne, l'archaïsme de la composition des verrières hagiographiques des frères Delange, réalisées en 1928, témoigne de la survivance d'un attachement à un art traditionnel. Les grands ensembles vitrés de

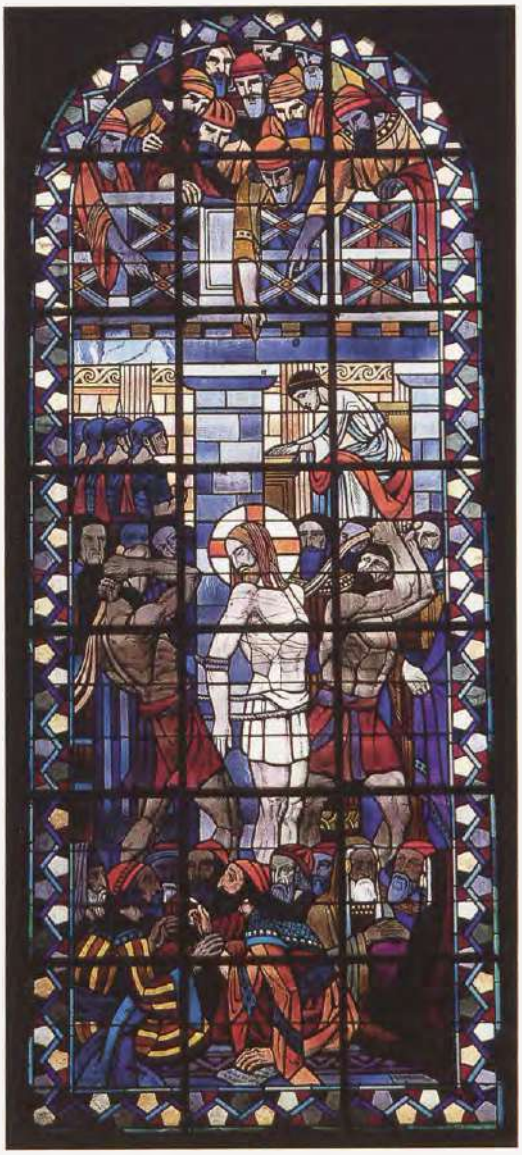
Boulogne-Billancourt (Hauts-de-Seine), crypte de l'église Sainte-Thérèse-de-Lisieux.
Symbole eucharistique, par Auguste Labouret, vers 1930.

Notre-Dame des Airs à Saint-Cloud (A. et L. Alleaume, 1925-1929) Sainte-Marthe des Quatre Chemins à Pantin (Tournel, 1925-1927) ou de Notre-Dame-du-Rosaire à Saint-Ouen (Champigneulle, 1934-1935) répondent également à une conception devenue archaïque du vitrail-tableau figuratif, mais leur traitement stylistique les apparente aux compositions des années 1930. À Saint-Ouen, l'absence totale de bordure et le graphisme épuré du cortège des saints placés aux fenêtres hautes du chœur, tendant à réduire le personnage à l'état de silhouette, contrastent avec l'expressionnisme des visages et la recherche du détail vestimentaire des protagonistes des scènes de la *Passion* (fenêtres basses). Les douze baies figurées que

Bry-sur-Marne (Val-de-Marne), église Saint-Gervais-Saint-Protais.
Sainte Thérèse de l'enfant Jésus, par les Frères Delange, 1928.

Ci-contre

Pantin (Seine-Saint-Denis), église Sainte-Marthe des Quatre Chemins.
Le Christ apaisant la tempête, par E. et C. Daumont-Tournel, 1925-1927.

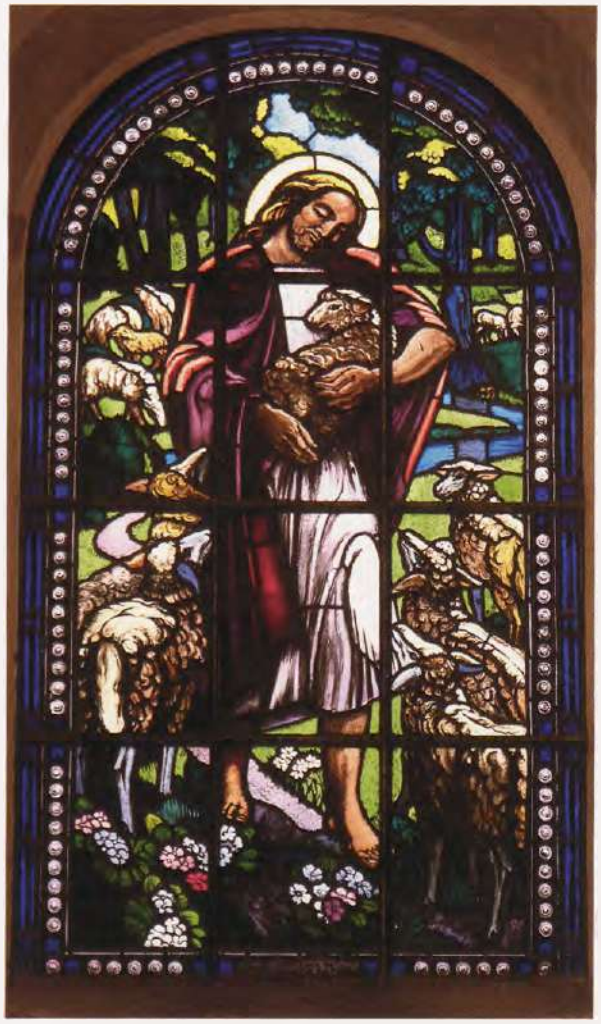


À droite

Saint-Ouen (Seine-Saint-Denis), église Notre-Dame-du-Rosaire.
La Flagellation, par M. Choisnard et J. Charles Champigneulle, 1934-1935.

l'atelier L. Barillet pose en 1928 à l'église de la Sainte-Famille du Pré-Saint-Gervais relèvent aussi d'un certain archaïsme par leur composition en registres, mais une lecture rapprochée permet d'apprécier le modernisme qui affecte le décor et le graphisme stylisé des attitudes et des drapés, annonciateur des créations des années 1930.

En 1937, l'opinion parisienne n'est pas encore gagnée par la modernité. En témoigne la polémique suscitée par la présentation, dans le Pavillon pontifical de l'Exposition internationale, des vitraux destinés à la cathédrale Notre-Dame de Paris qui ne furent jamais définitivement réalisés en raison de leur caractère résolument moderne, jugé alors incompatible avec l'architecture d'un monument classé[1064]. La même année, l'architecte Novarina débute la construction de la chapelle du Plateau d'Assy, pour laquelle le père Couturier (1897-1954) commande les cartons de vitraux à de grands peintres non catholiques, Léger, Matisse, Chagall, Rouault et Lurçat. Cette réalisation prendra les allures d'un double manifeste, celui de l'art religieux et celui du vitrail moderne[1065]. En 1938, le père Couturier publie un article dans lequel il trace les grandes lignes de ce que l'Église attend du vitrail[1066]. L'expérience d'Assy ouvre des perspectives à la nouvelle génération des peintres verriers de l'après-guerre, en leur permettant de s'exprimer librement, en les encourageant dans leurs recherches plastiques, en leur proposant une étroite collaboration avec les plus grands peintres contemporains afin d'intégrer leurs créations communes dans les monuments historiques[1067]. En 1943, c'est dans un même souci de renouvellement – encore timide – que les Monuments historiques acceptent, sur proposition de l'inspecteur



Marolles-en-Brie (Val-de-Marne), église Saint-Julien-de-Brioude.
Le Bon Pasteur, dernière œuvre francilienne de Maurice Denis, traduite en vitrail par Albert Martine en 1943.

général honoraire Jules Tillet, la mise en place d'un vitrail figuratif de Maurice Denis à la baie d'axe de l'abside du XIIe siècle de l'église de Marolles-en-Brie[1068]. Le *Bon Pasteur* réalisé par Albert Martine est une des dernières œuvres du peintre ; elle fut d'ailleurs posée après la mort de celui-ci. L'initiative d'intégration de créations contemporaines dans les édifices classés sonnera le glas des vitraux historicistes si prisés au siècle passé. La pose d'un vitrail abstrait dans un édifice ancien n'est acceptée qu'après la Seconde Guerre mondiale, en 1948, à l'église des Bréseux (Doubs)[1069].

194

Les Chantiers du Cardinal

La région parisienne sort de la guerre profondément transformée ; considérablement industrialisée entre 1890 et 1910, elle est désormais le point d'ancrage d'une forte immigration rurale ou étrangère venue remplacer sa population masculine décimée. Les chiffres des recensements de 1921 et 1931 montrent qu'en dix ans l'Île-de-France gagne un million d'habitants. Si le nombre des Parisiens reste stationnaire, la population de la Seine (sans compter Paris) augmente de 35 % et celle de la Seine-et-Oise de 48 %[1070], croissance qui se ralentit à la suite de la crise de 1931[1071]. L'arrivée massive de cette nouvelle population très diversifiée et déchristianisée inquiète l'Église, qui cherche à évangéliser une banlieue devenue désormais première terre de mission[1072]. Les ouvrages du père Lhande rendent compte de l'état de misère physique et morale[1073] de ses habitants. L'Église, consciente de l'urgence qu'il y a à aider et évangéliser une population si démunie, tente d'équiper les zones défavorisées en édifices cultuels, mais aussi sociaux et scolaires. Des facteurs importants ont modifié le paysage de la catholicité française : la séparation des Eglises et de l'État a conduit à une diminution sensible du nombre des prêtres mais a contribué à augmenter la qualité du clergé, dont la préoccupation majeure est de convertir les âmes et de les sauver[1074]. Le déclin de la pratique religieuse et du nombre des prêtres a nécessité une participation croissante des laïcs à l'apostolat. Pie XI encourage la création de mouvements d'action catholique spécialisée, celui de la jeunesse ouvrière en 1924, celui de la jeunesse étudiante en 1929, qui sollicitent l'installation de nouvelles paroisses[1075].

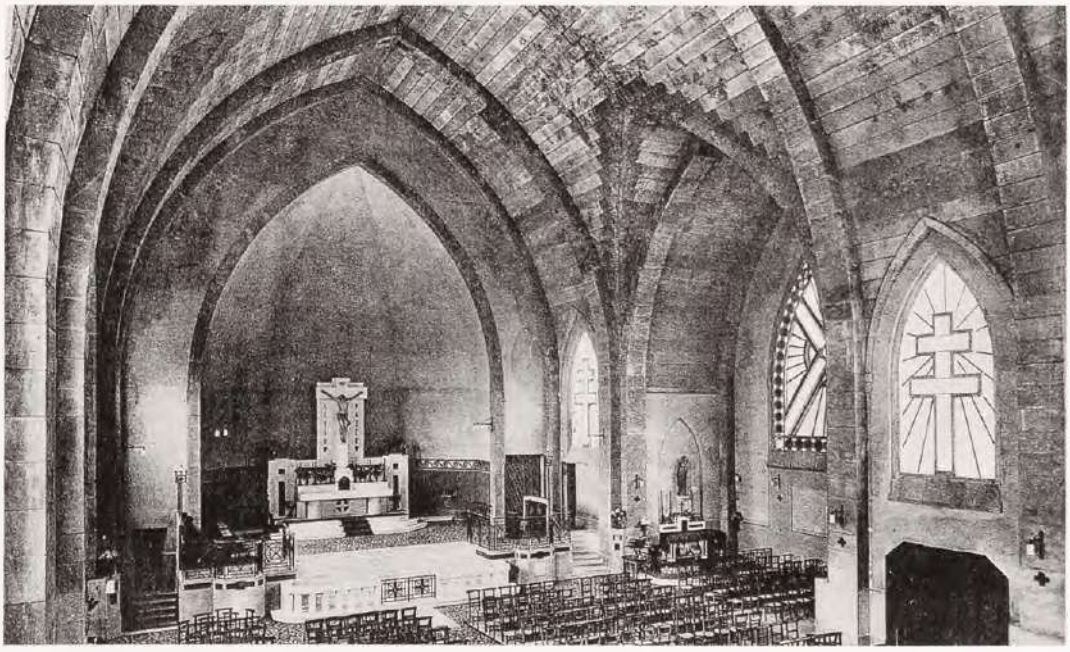
L'œuvre des chapelles de secours, fondée en 1901 par Mgr Fages, à l'initiative du cardinal Richard, connaît un nouvel essor au lendemain de l'armistice mais devant l'explosion démographique de l'entre-deux-guerres, le cardinal Verdier, archevêque de Paris depuis 1929, crée l'Œuvre catholique des « nouvelles paroisses de la banlieue parisienne », rapidement baptisée « les Chantiers du Cardinal » dont il confie l'administration au vicaire général, Mgr Touzé. L'œuvre doit permettre la mise en place de nouveaux équipements religieux en vue d'une meilleure évangélisation. L'objectif est d'ouvrir une paroisse pour 10 000 habitants, dont le rayonnement serait limité à un cercle d'un kilomètre de rayon.

L'évêché lance un emprunt public, ouvert par souscription, qui connaît un énorme succès, grâce à l'important soutien médiatique que lui apportent les revues *Les Chantiers du Cardinal*, et *Le Christ dans la banlieue*[1076] dont le premier numéro, paru en janvier 1932, porte le sous-titre explicite de *Revue de l'urbanisme du diocèse de Paris*[1077]. Aidée également par l'appui de nombreux mécènes[1078] et par la générosité des paroisses de Paris les plus

favorisées[1079], l'œuvre diocésaine finance la construction de 110 églises en dix ans, dans des zones nouvellement urbanisées ou surpeuplées et donne du travail à de nombreux employés du bâtiment menacés de chômage après la crise de 1931[1080]. Du point de vue financier, le coût moyen d'une église se situe autour de 1 000 francs le m². Les constructions suivent l'essor démographique des communes : en dix ans, aux côtés des seize édifices élevés *intra muros*, on compte trente-six chantiers menés à bien dans l'actuel département des Hauts-de-Seine, trente-deux dans celui du Val-de-Marne et dix-huit en Seine-Saint-Denis. Ce dernier département, connaissant une forte urbanisation après 1940, deviendra alors le théâtre de quarante nouveaux Chantiers. Sept des cent premiers chantiers verront l'agrandissement d'édifices préexistants, telle l'église Saint-Benoît d'Issy-les-Moulineaux, premier chantier ouvert en 1931[1081], tous les autres concernant des chapelles ou églises construites *ex nihilo*.

Les peintres verriers des Chantiers du Cardinal

Les architectes travaillant pour les Chantiers sont nombreux mais trois d'entre eux sont plus particulièrement sollicités par le diocèse : Paul Tournon, Charles Venner et Henri Vidal. Les Chantiers ont aussi leurs peintres, sculpteurs et mosaïstes, dont les programmes, réalisés à l'économie, sont souvent terminés dans l'urgence. Pour les peintres verriers, nombreux à participer à l'œuvre du Cardinal, on ne saurait parler d'atelier privilégié. Dans bien des édifices, les fenêtres indispensables à l'éclairage de l'église reçoivent des vitraux très simplifiés, aniconiques et constitués de verres bon marché. Ils ne portent aucune signature et beaucoup d'entre eux ne sont sans doute pas réalisés par des peintres verriers mais par de simples entreprises de vitrerie[1082]. Leur création se limite à clore les baies avec du verre cathédrale, où le graphisme n'est donné que par l'agencement des nuances colorées ou par la forme des claustras qui leur servent de châssis, comme à Saint-Joseph de Clamart (1937) ou à Sainte-Mathilde de Puteaux. La lumière qui traverse ces baies, où le jaune tient volontiers la prééminence chromatique, contribue à donner une certaine chaleur à des architectures parfois qualifiées d'austères et dénudées. Dans de tels édifices, soumis à des programmes utilitaires, les vitraux sont bien souvent le seul élément décoratif permettant d'affirmer : « C'est tout de même une église[1083] ! » La pauvreté des moyens, l'absence de polissage, de finitions, vont de pair avec une soif d'absolu, une quête de vérité, une atmosphère de recueillement. La construction de Saint-Stanislas des Blagis à Fontenay-aux-Roses (4e chantier, réalisé par Jean et Georges Braive)[1084] témoignait bien de l'aboutissement auquel peut conduire une étroite collaboration entre ingénieur et architecte, malgré les restrictions budgétaires. Résolument moderne, construite en béton armé, l'église reçut des vitraux réalisés avec grand soin par la maison René Brot, pour un montant inférieur à



Fontenay-aux-Roses (Hauts-de-Seine), église Saint-Stanislas des Blagis. *Verrières originelles réalisées par la maison R. Brot, aujourd'hui remplacées par des compositions de l'atelier Le Chevallier. Photographie in* Encyclopédie de l'architecture, *1935.*

25 000 francs, alors que les devis des maîtres verriers sollicités variaient entre 150 000 et 180 000 francs. Les armatures de béton des fenêtres dessinaient à l'origine des croix dont la forme variait en fonction des différentes parties de l'édifice[1085]. Garnies de verres incolores, à léger reflet argenté, de type « grand flamand »[1086], ces croix se détachaient sur le fond jaune d'or des verres diamantés insérés dans des barlotières disposées en rayons[1087]. La modernité de la mise en œuvre, l'absence de plomb, la taille des pièces de verre, l'homogénéité du motif conféraient à l'ensemble une grande unité à laquelle participait le décor de verre des autels. Malheureusement, le vitrage actuel, composé de dalles de verre aux teintes subtilement choisies, mis en place en 1968-1970 par de l'atelier Le Chevallier[1088], ne reprend pas la symbolique du tracé cruciforme des anciennes verrières.

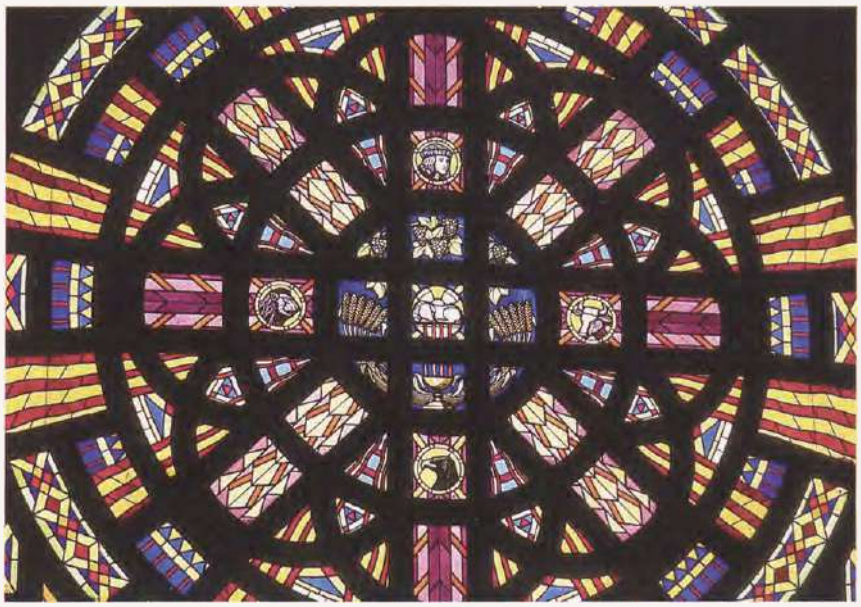
Dans les années 1930 également, des édifices de plus vastes dimensions peuvent être éclairés de verrières monumentales dont le tracé occupe entièrement les murs-pignons de la façade ou du transept comme à Sainte-Geneviève-Saint-Maurice de Nanterre ou à Saint-Louis de Vincennes. À Saint-Hilaire de La Varenne de Saint-Maur-des-Fossés, deux verrières alliant symboles et décor géométrique, réalisées en 1933 par Houzé et Floury couvrent chacune une surface de 48 m². Les compositions aux couleurs éclatantes[1089] occupent les compartiments des grandes roses du transept, délimités par des meneaux de béton, ainsi que les lancettes inférieures. Aux Saints-Anges-Gardiens de Saint-Maurice, les neuf lancettes en mitre du pignon sud du transept consacrées aux anges, ont reçu vers 1935 les seules verrières figurées de l'église, réalisées par l'atelier Barillet.

À Saint-Luc des Grandschamps de Romainville (1933), la lumière est donnée par les verres colorés des deux grandes roses d'un pignon latéral aux meneaux de béton et trois autres ouvertes dans la nef. Enfin, les verrières symboliques de Saint-Jacques de Montrouge (1937) aux motifs répétitifs de coquilles, réalisées à l'économie en verre cathédrale coloré, témoignent également du désir d'orner d'une lumière chaude un édifice que l'emploi de béton brut rendait austère.

Un mécénat engagé

La générosité des paroissiens a permis la pose – souvent partielle – de verrières figuratives dans de nombreuses églises des Chantiers du Cardinal. Leurs auteurs sont alors les peintres verriers les plus en vogue, connus par leur participation aux expositions. Citons l'atelier Barillet qui réalise en 1934 plusieurs vitraux pour Saint-François-de-Sales de Clamart à la demande de la famille Roys[1090], les frères Mauméjean, auteurs en 1935 des verrières du chœur de Notre-Dame-du-Perpétuel-Secours d'Asnières-sur-Seine offertes par des paroissiens, et Francis Chigot qui signe en 1940 à Sainte-Louise-de-Marillac de Drancy une verrière financée par des paroissiens de Noisy-le-Sec.

Certains chantiers bénéficiant d'un mécénat particulier reçurent un décor réparti sur différents supports répondant à un programme décoratif d'une grande homogénéité. L'église Sainte-Agnès de Maisons-Alfort est considérée à juste titre comme une des principales réussites de l'œuvre du Cardinal dont elle est le 27e chantier. L'église, construite en 1935 par les architectes Marc Brillaud de Laujardière et Raymond Puthomme, a reçu la contribution de plusieurs artistes dans le langage technique qui leur était le plus approprié. Le succès de leur collaboration a été célébré par la presse catholique de l'époque comme « une admirable confraternité d'inspiration »[1091]. Les vitraux de Max Ingrand sont en parfait accord avec les peintures de son épouse Paule[1092], les ferronneries de Richard Desvallières[1093] et les statues de Rispal avec lesquelles ils forment un ensemble décoratif impressionnant, d'une riche diversité et pourtant d'une grande harmonie[1094]. L'ambiance générale est donnée, comme au Raincy dont on retrouve des réminiscences architecturales, par les murs de verre qui ceinturent la nef[1095]. Leurs teintes fugitives, où dominent le rouge à l'est et au sud et le bleu



Saint-Maur-des-Fossés (Val-de-Marne), église Saint-Hilaire de La Varenne.
Verrière du pignon nord du transept : l'Agneau mystique entouré des symboles des évangélistes, par Houzé et Floury, 1933.

au nord, évoquent tout à la fois le chatoiement de la soie, l'éclat des pierres précieuses et le reflet de la nacre que vient ponctuer le réalisme de certains visages. Leurs couleurs vives contrastent avec le chemin de croix peint sur bois par Max Ingrand, dans un camaïeu de marron, blanc et noir sur fond d'or. La *Passion* mêlée à l'*Histoire de sainte Agnès*, patronne de l'édifice, est encadrée par la *Vie de la Vierge* (à gauche) et l'*Histoire de l'Église* depuis la Pentecôte (à droite). Dans un souci de réalisme et par goût du détail historique, les portraits du curé, l'abbé David[1096], des donateurs et même des maçons ont été introduits dans le vitrail figurant La *Construction de l'église*. La technique traditionnelle de la mise en plomb est respectée par Max Ingrand qui l'utilise en symbiose avec les mencaux de béton qui compartimentent la surface vitrée en dessinant la lettre A, initiale de sainte Agnès et aussi d'Alfort. Le traitement presque cubiste des visages des prophètes, peints à la grisaille noire, leur confère une force sculpturale. L'artiste montre ici son attirance pour une certaine modernité dont témoignent également ses recherches dans le domaine civil visant à renouveler la conception du décor intérieur par l'emploi de tableaux de verre aux surfaces d'une infinie variété[1097].

Les paroissiens de trois communes ont souhaité garder le souvenir du dynamisme inébranlable du cardinal Verdier, toujours prêt à inaugurer un nouveau chantier, en faisant peindre son portrait dans leur église. À Saint-François-de-Sales de Clamart (atelier Barillet, 1935), son rôle de bâtisseur est évoqué par une maquette d'église ; à Sainte-Marie-des-Vallées de Colombes, il est à genoux au pied de la Vierge de la *Pentecôte* (Mauméjean, 1933-1935) et à la façade du Sacré-Cœur de Saint-Ouen, son buste a été taillé par Labouret en 1933 dans des dalles de verre partiellement doublées de verres minces sur lesquels sont dessinés à la grisaille ses mains et les traits de son visage[1098].

Saint-Ouen (Seine-Saint-Denis), église du Sacré-Cœur. *Portrait du cardinal Verdier réalisé en dalle de verre (mains et visage peints sur verre), par Auguste Labouret, 1933.*

Signatures et inscriptions

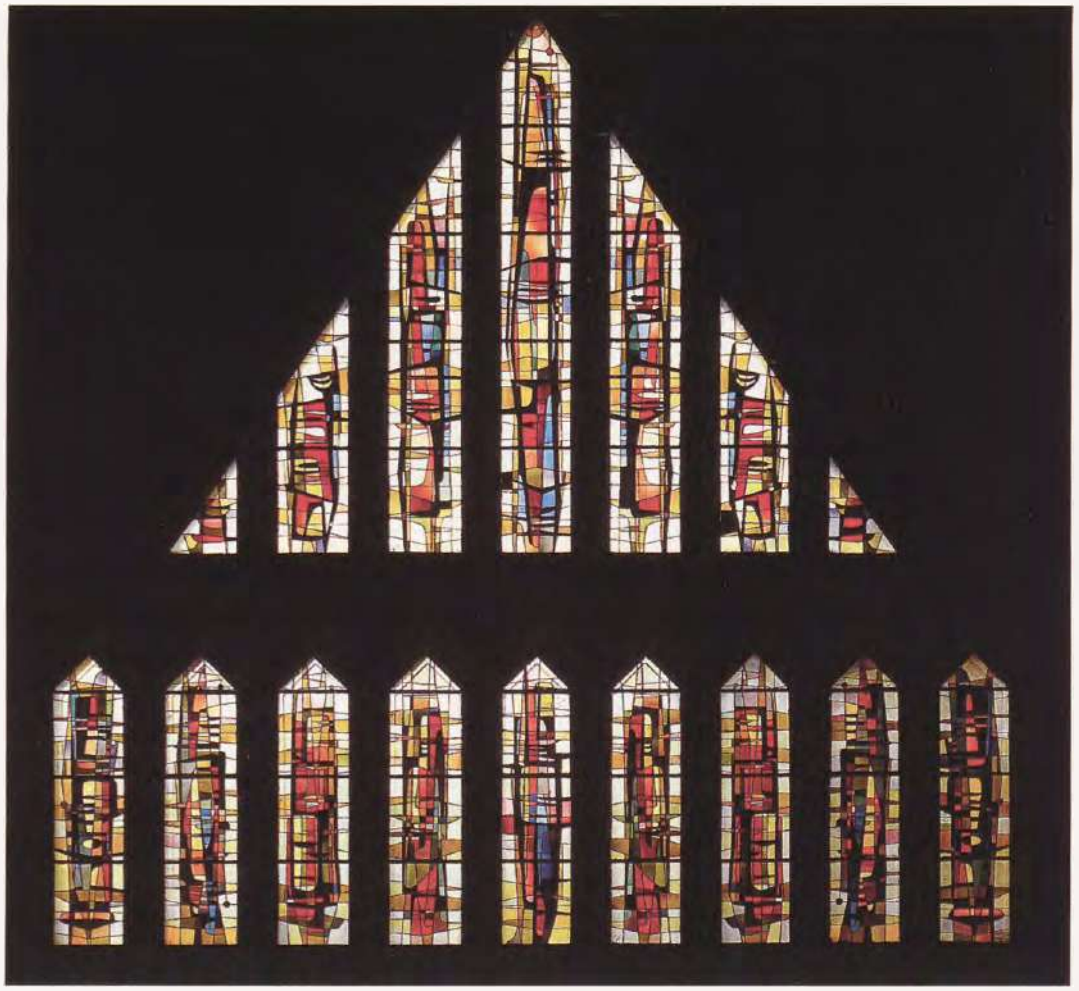
Comme à l'époque précédente, les signatures rencontrées sur les verrières de l'entre-deux-guerres sont situées majoritairement en bas de la composition où elles sont destinées à être lues par les paroissiens et commanditaires éventuels. Il s'agit, selon ce qui a été défini plus haut, de signatures d'exhibition, écrites lisiblement, souvent en petites capitales d'imprimerie. Elles mettent en lumière l'existence de 54 ateliers différents, ayant réalisé des verrières figurées entre 1920 et 1945[1099]. En dehors des *Ateliers d'art sacré*, les entreprises ayant une implantation parisienne, Mauméjean, Champigneulle, Lorin, ou Barillet sont de loin les plus sollicitées. La présence de peintres verriers franciliens moins connus, mais demeurant sur la commune même où à proximité, est souvent un facteur déterminant pour le commanditaire : Delarbre et Vidal, peintres verriers à Saint-Ouen, sont sollicités pour Notre-Dame-du-Rosaire, Albert Gsell, installé à Chaville, réalise plusieurs verrières pour Notre-Dame-de-Lourdes, église à laquelle travaille également le Versaillais H. Ripeau,

Ci-dessous, de gauche à droite

Sceaux (Hauts-de-Seine), collection particulière. *Signatures de Francis et Jacques Gruber, 1932.*

Boulogne-Billancourt (Hauts-de-Seine), collection particulière. *Signature de Jacques Damon.*

Boulogne-Billancourt (Hauts-de-Seine), église Sainte-Thérèse de Lisieux. *Signature d'Auguste Labouret, 1944.*



La Courneuve (Seine-Saint-Denis), église Saint-Yves des Quatre Routes. *Lancettes en mitre de la verrière du pignon sud du transept, par Roger Bateau et Eugène Pérez, vers 1950.*

Page de droite

Le Saint-Esprit, par Roger Bateau et Eugène Pérez, 1937.

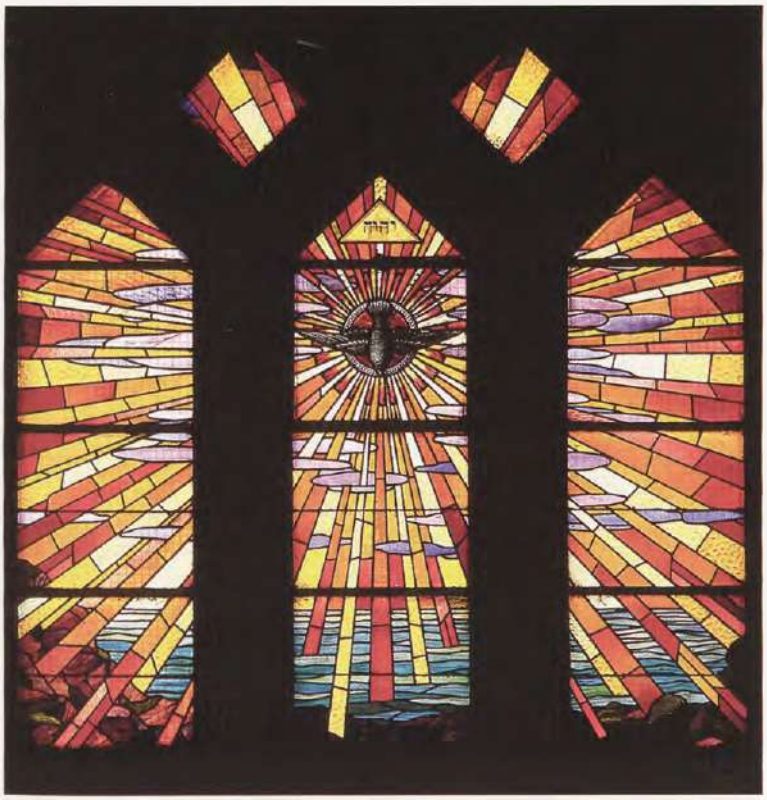
Pieddeloup, demeurant à Joinville-le-Pont, réalise des verrières pour Saint-Maur-des-Fossés et Montreuil, Eugène Pérez installé à La Courneuve s'associe à Roger Bateau pour composer les vitraux de Saint-Yves des Quatre Routes[1100]. Seuls deux ateliers de province de grande renommée sont également sollicités, Lorin de Chartres, particulièrement demandé par des églises situées au nord de Paris, dans l'actuelle Seine-Saint-Denis (Stains, Aulnay-sous-Bois, Sevran ou Gagny) et Chigot de Limoges qui intervient à La Garenne-Colombes et à Drancy[1101]. Une dizaine de signatures évoque la collaboration entre peintre et peintre verrier; les tâches peuvent être réparties soit au plan familial comme André et Claude Lavergne à Montreuil, ou Emmanuel et Charles Tournel à Saint-Denis ou à Pantin, soit au sein d'une entreprise faisant appel à des cartonniers. Charles Lorin, après avoir cosigné avec son beau-frère Louis Piébourg à Asnières-sur-Seine en 1910, collabore avec M. Dano à Sevran (1917/1924) et Gagny (1934/1936). J.-C. Champigneulle et Marc Choisnard d'une part et Delarbre et Vidal d'autre part cosignent des verrières à Notre-Dame-du-Rosaire à Saint-Ouen, R. Bateau et E. Pérez celles de La Courneuve (1936) et A. Martine et Maurice Denis la baie d'axe de Marolles-en-Brie (1943).

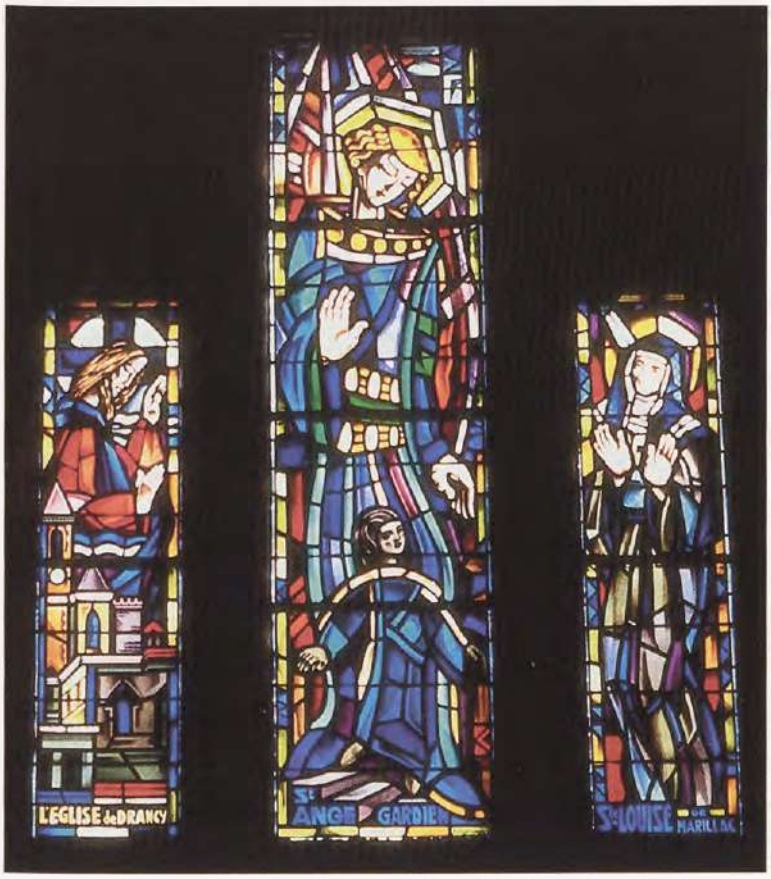
Les verrières des églises des Chantiers du Cardinal, lorsqu'elles sont réduites, pour des questions de budget, à des compositions géométriques ou à des jeux de couleur et de matière, ne portent pas de signature.

Les inscriptions de donation sont moins fréquentes qu'au siècle précédent et aucun écu armorié de donateur n'a été recensé. Environ 70 fenêtres figurées gardent une inscription témoignant d'une donation laïque à caractère familial; une quinzaine d'autres font référence à une donation émanant du clergé. Comme au siècle passé les paroissiens s'associent pour offrir une verrière, il a été relevé une quinzaine d'inscriptions témoignant ainsi d'une donation collective. Les portraits peints ou pho-

Ci-contre

Drancy (Seine-Saint-Denis), église Sainte-Louise-de-Marillac. *L'Ange gardien entre sainte Louise de Marillac et une représentation de l'église de Drancy, par Francis Chigot, 1940.*





tographiques, déjà rencontrés à la fin du XIXe siècle, permettent de fixer les traits d'un être cher, d'un soldat mort au champ d'honneur (à Clamart ou à Saint-Maurice) ou d'honorer des personnalités nationales ou locales comme le cardinal Verdier[1102]. Au Raincy, se voient les donatrices à la baie d'axe, les maîtres d'œuvre A. et G. Perret, M. Denis et l'abbé Bergonier, curé du Vésinet, assistent aux *Noces de Cana*, les hommes politiques du moment le maréchal Joffre, les généraux Maunoury et Gallieni participent à *La bataille de l'Ourcq*. À Sainte-Agnès de Maisons-Alfort, Max Ingrand a introduit dans ses compositions le portrait du curé, l'abbé David, et ceux des maçons. Mais la présence des donateurs doit être discrète ; à la basilique de Saint-Denis, édifice protégé, à résonance nationale, la Commission des Monuments historiques refuse en 1936 la pose d'une *Crucifixion* au pied de laquelle le donateur, duc de Montpensier, devait être représenté de façon ostentatoire, en costume de chevalier de Malte[1103].

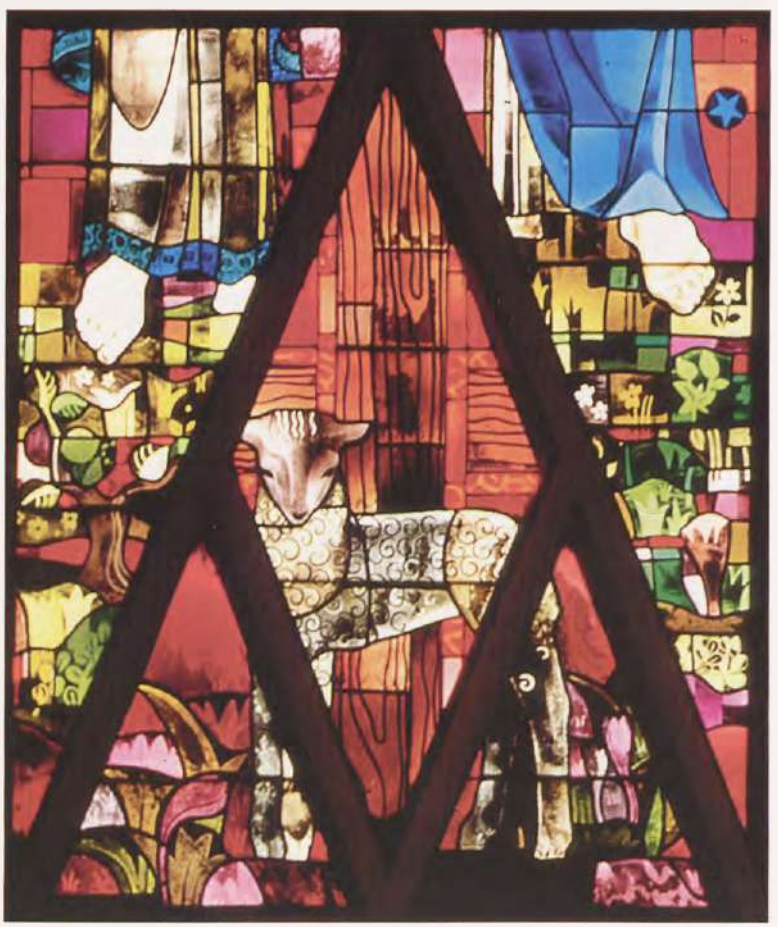
Répertoire iconographique

Comme dans la seconde moitié du XIXe siècle, les verrières hagiographiques sont les plus nombreuses. Dans l'entre-deux-guerres, elles constituent près de la moitié de l'ensemble des verrières d'églises (180 sur plus de 350) ; mais un tiers d'entre elles sont consacrées à des saintes.

Les saints Joseph, Pierre et Paul, représentés chacun un peu moins d'une dizaine de fois, restent les protecteurs les plus sollicités, devant saint Louis auquel seules six verrières sont dédiées à notre connaissance. Notre-Dame-des-Missions d'Épinay-sur-Seine garde la seule verrière francilienne de l'entre-deux-guerres représentant saint Joseph, protecteur de l'Église universelle. Les quelques verrières de la petite couronne témoignant d'une dévotion envers le curé d'Ars sont postérieures à sa canonisation décidée le 31 mai 1925. Celles de Saint-Maur-des-Fossés et de Bry-sur-Marne, antérieures à 1930, reproduisent fidèlement le portrait de Jean-Marie Vianney approuvé par le pape Pie X le 3 janvier 1905.

En 1929, la réunion d'un conseil des missions dirigé par le président des Œuvres pontificales missionnaires, suivie de la mise en place d'un comité d'organisation de la participation des missions à l'Exposition coloniale internationale de 1931, montre le souci de l'Église de dresser le bilan de « son œuvre civilisatrice » dans les colonies[1104]. Une iconographie révélant l'importance du rôle des

missionnaires se met en place dont témoigne le décor peint et vitré de Notre-Dame-des-Missions[1105]. Quelques verrières franciliennes consacrées aux saints François Xavier, Charles de Foucauld (église du Sacré-Cœur de Saint-Ouen) ou Benoît Labre (à Neuilly-Plaisance) se font l'écho de la mission d'évangélisation de l'Église aux quatre coins du monde. Mission accomplie également sur le sol français par les œuvres et fondations de Jean Eudes, de frère Ozanam, du père Damien de Veuster ou du cardinal Verdier, tous représentés par Laurant aux verrières de l'église du Sacré-Cœur de Saint-Ouen. En France, la laïcisation de la plupart des actes de la vie courante contribuera à la parution du livre des abbés Godin et Daniel en 1943, « La France, pays de mission », dont l'une des thèses principales préconise l'emploi des méthodes appliquées par les missionnaires « quand on s'adresse à une population déchristianisée »[1106].



Déclarée patronne des missions, sainte Thérèse de Lisieux (1873-1897) est la première des saintes représentées, devant les saintes Jeanne d'Arc (canonisée en 1920) et Geneviève dont seules six verrières ont été recensées pour chacune. Canonisée depuis 1925, Thérèse est très vite vénérée par les fidèles et l'histoire de sa vie inspire de nombreux artistes. Georges Desvallières incite ses élèves à travailler son iconographie qui, dit-il, n'est pas encore figée. À la demande du directeur du sémi-

Ci-contre

Gagny (Seine-Saint-Denis), église Sainte-Bernadette.
Jeanne d'Arc, par M. Dano et C. Lorin, 1934-1936.

À droite

Saint-Maurice (Val-de-Marne), église des Saints-Anges-Gardiens.
Un ange, détail de la verrière du pignon sud du transept, par l'atelier Barillet, 1934.

Page de gauche

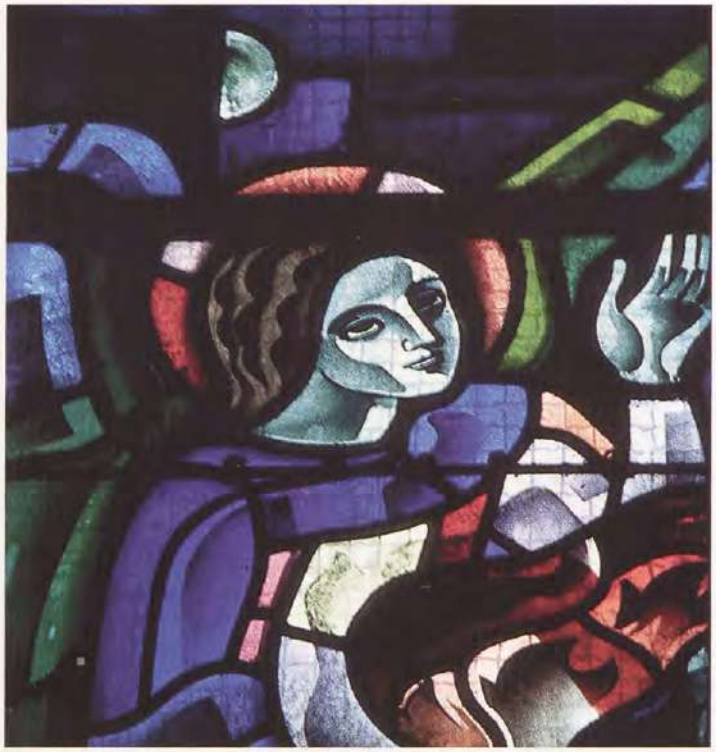
Maisons-Alfort (Val-de-Marne), église Sainte-Agnès.

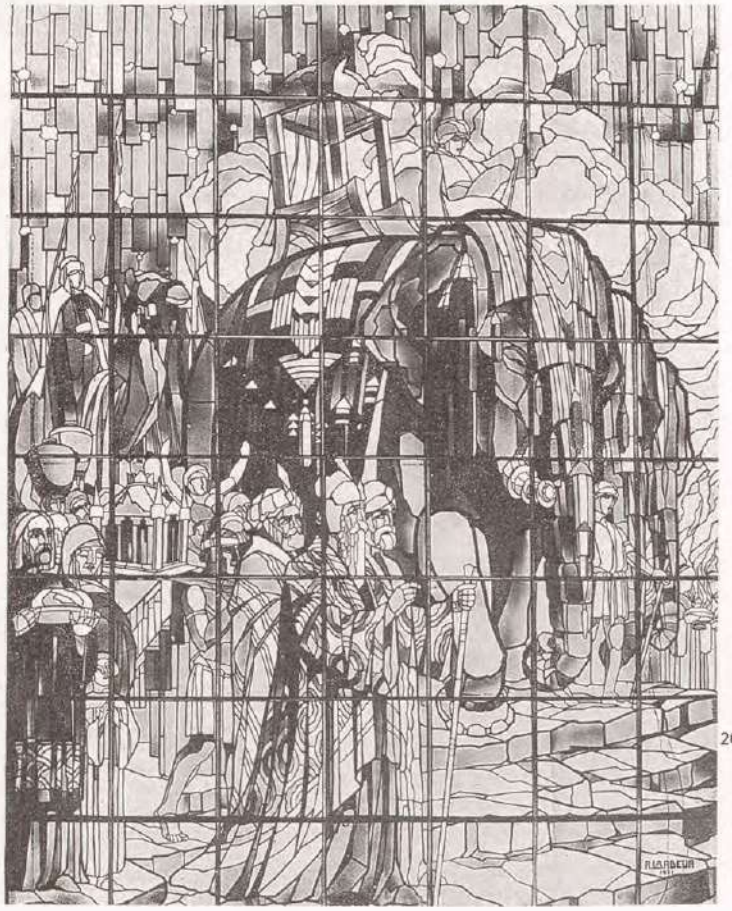
En haut

Scènes de la Vie de la Vierge, par Max Ingrand, 1935.

En bas

L'agneau, attribut de sainte Agnès, et la lettre A symbolisant à la fois la sainte et la commune d'Alfort, par Max Ingrand, 1935.



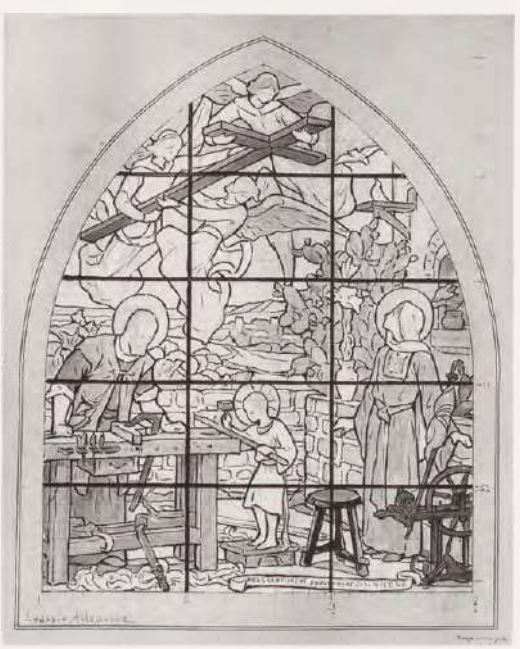


Vitry-sur-Seine (Val-de-Marne).
Le Voyage des rois mages, projet pour l'église Notre-Dame de Nazareth, R. Lardeur, 1931. Reproduit dans La Construction moderne, *27 novembre 1932.*

naire, le futur cardinal Verdier, les frères Paul et Amédée Buffet réalisent en 1926 sept toiles marouflées pour l'église Saint-Joseph-des-Carmes relatant son histoire et son rôle protecteur dans les tranchées[1107]. Les roses qui l'accompagnent furent d'abord l'attribut de son homonyme d'Avila, puis appartinrent à l'iconographie carmélitaine avant d'être l'attribut essentiel de sainte Thérèse de Lisieux[1108]. Des églises entières lui sont dédiées, notamment à Boulogne-Billancourt où Labouret lui a consacré plusieurs verrières, restaurées après la guerre ; un oculus de la crypte réalisé en dalle de verre porte ses dates de vie et de mort et celle de son entrée au Carmel, le 9 avril 1888.

Enfin, l'importance des anges gardiens est manifeste : une église et son décor leur sont consacrés à Saint-Maurice en 1934 et dans plusieurs édifices, comme au Sacré-Cœur de Gentilly (1935), une verrière leur est dédiée au même titre qu'aux saints du calendrier liturgique.

Environ 75 verrières consacrées à la Vierge ont été recensées dans 25 églises différentes. L'*Annonciation* est la scène la plus représentée ; les *Vierge à l'Enfant* isolées sont peu nombreuses, mais dans plusieurs églises la vitrerie lui est presque entièrement consacrée : à Saint-Joseph d'Aulnay-sous-Bois, Notre-Dame-de-Lourdes à Chaville, Notre-Dame des Airs à Saint-Cloud, Notre-Dame-de-la-Consolaton du Raincy, et tout le côté sud de Notre-Dame-du-Rosaire de Saint-Ouen. Ainsi, à Aulnay-sous-Bois, la Vierge, avec ou sans l'Enfant



Ci-dessus

Aulnay-sous-Bois (Seine-Saint-Denis), église Saint-Joseph.
Quatre figures de la Vierge témoignant de différentes dévotions mariales, par Ch. Lorin, 1940-1942.

Ci-contre

Saint-Cloud (Hauts-de-Seine), église Notre-Dame-des-Airs.
La Sainte Famille, dessin de Ludovic Alleaume (1918) pour la verrière réalisée par son frère Auguste en 1927.

Jésus, est représentée 10 fois différemment[1109]. Un renouvellement stylistique est apporté par Albert Gsell aux verrières mariales de Notre-Dame-de-Lourdes à Chaville (1930-1934) où, face aux oculi – dont les très beaux dessins préparatoires sont conservés aux archives paroissiales –, les compositions des verrières de la nef, étirées en hauteur, ont nécessité la pose d'un soubassement décoratif uniforme et un traitement particulier de mise en plomb et de découpe des verres de la partie supérieure occupée par des anges.

Sur les 70 verrières consacrées au Christ, réparties dans 20 églises différentes, les scènes les plus représentées sont liées à l'enfance : la *Nativité*, l'*Adoration des bergers et des mages* et la *Sainte Famille* recensée une dizaine de fois.

Aulnay-sous-Bois (Seine-Saint-Denis), église Saint-Joseph.
Vue d'ensemble des verrières du bas-côté sud, par Charles Lorin, 1934-1944.

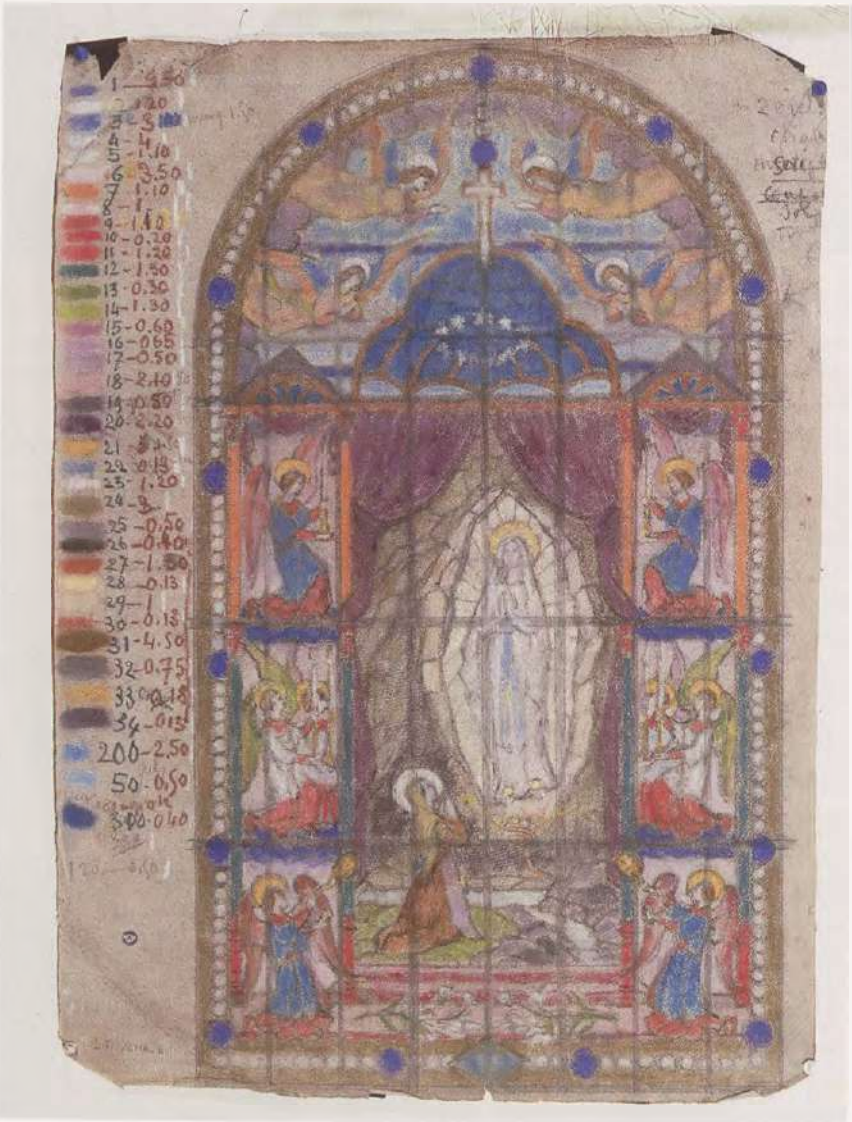
À droite

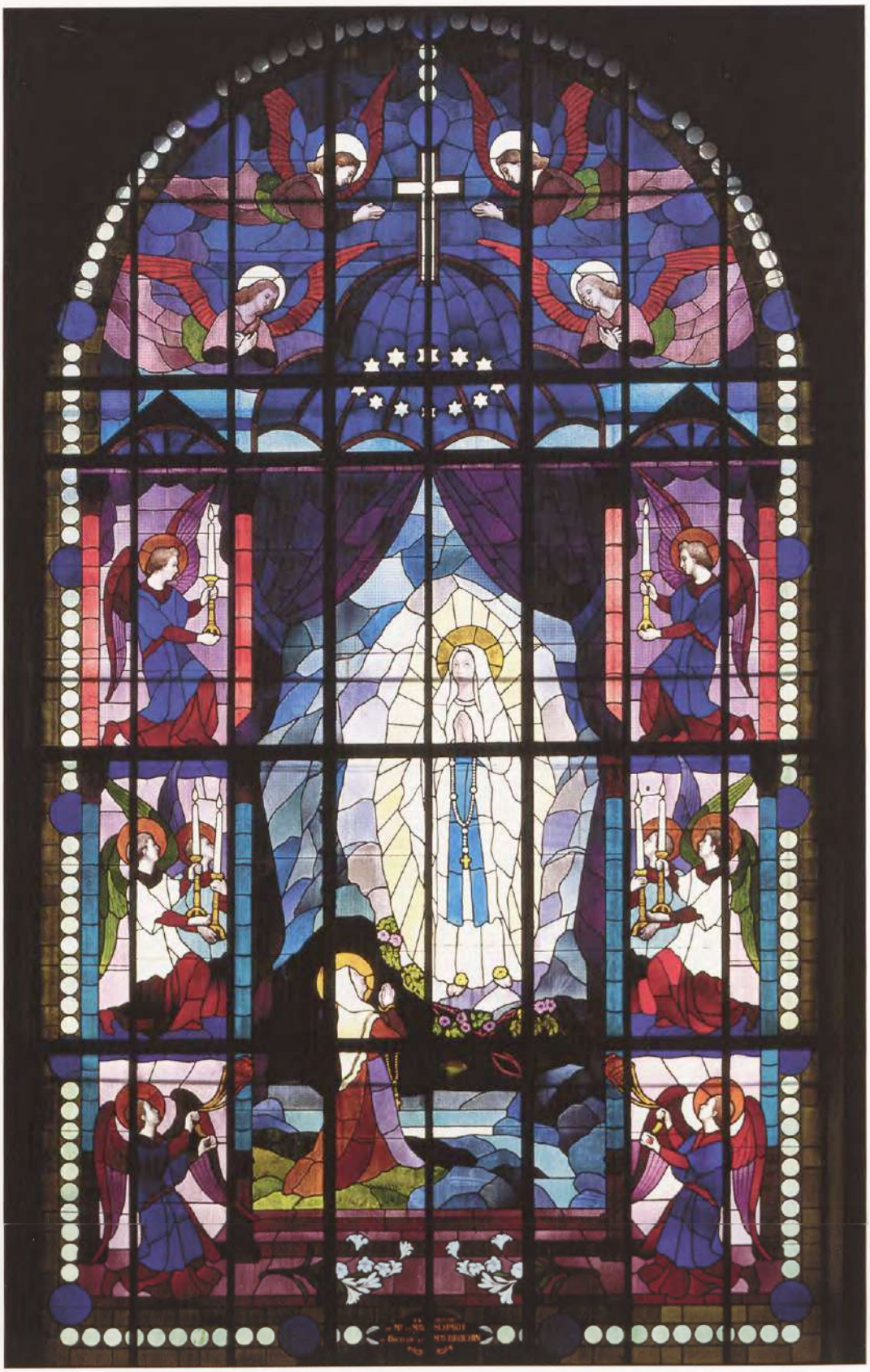
Détail de Notre-Dame-des-Airs, protectrice des aviateurs, donnée par Marie Grenier Masson, par C. Lorin, 1934.

Parmi celles-ci, une composition monumentale servie par un style novateur dominait le projet du vitrail du *Voyage des mages* de Raphaël Lardeur, daté de 1931. Destinée à Notre-Dame-de-Nazareth de Vitry-sur-Seine, la verrière n'y fut jamais posée et est aujourd'hui détruite[1110]. Le centre de la scène était occupé par un groupe d'éléphants accompagnant mages et serviteurs chargés de cadeaux. L'exubérance de l'ensemble, la décomposition des personnages en facettes juxtaposées, à la manière cubiste, le graphisme et les motifs des draperies faisaient de ce projet une œuvre majeure du vitrail de style Art déco à rapprocher des verrières du même auteur en l'église de Guise (Aisne) et des panneaux profanes de la *Chasse* et de la *Pêche* exposés par Gruber, en 1925[1111].

Les verrières du côté nord de Notre-Dame-du-Rosaire à Saint-Ouen retracent les principaux épisodes de la vie publique du Christ ; tandis qu'à Sainte-Marthe des Quatre Chemins de Pantin, toute la vitrerie de l'église lui est dédiée. À noter que les thèmes du *Bon pasteur* et du *Sacré-Cœur*, très en vogue à l'époque antérieure, sont désormais peu représentés ; ce dernier n'a en effet été recensé que cinq fois.

Chaville (Hauts-de-Seine), église Notre-Dame-de-Lourdes.
L'Annonciation, dessin préparatoire (conservé aux archives paroissiales) et vitrail, par Albert Gsell, vers 1930.

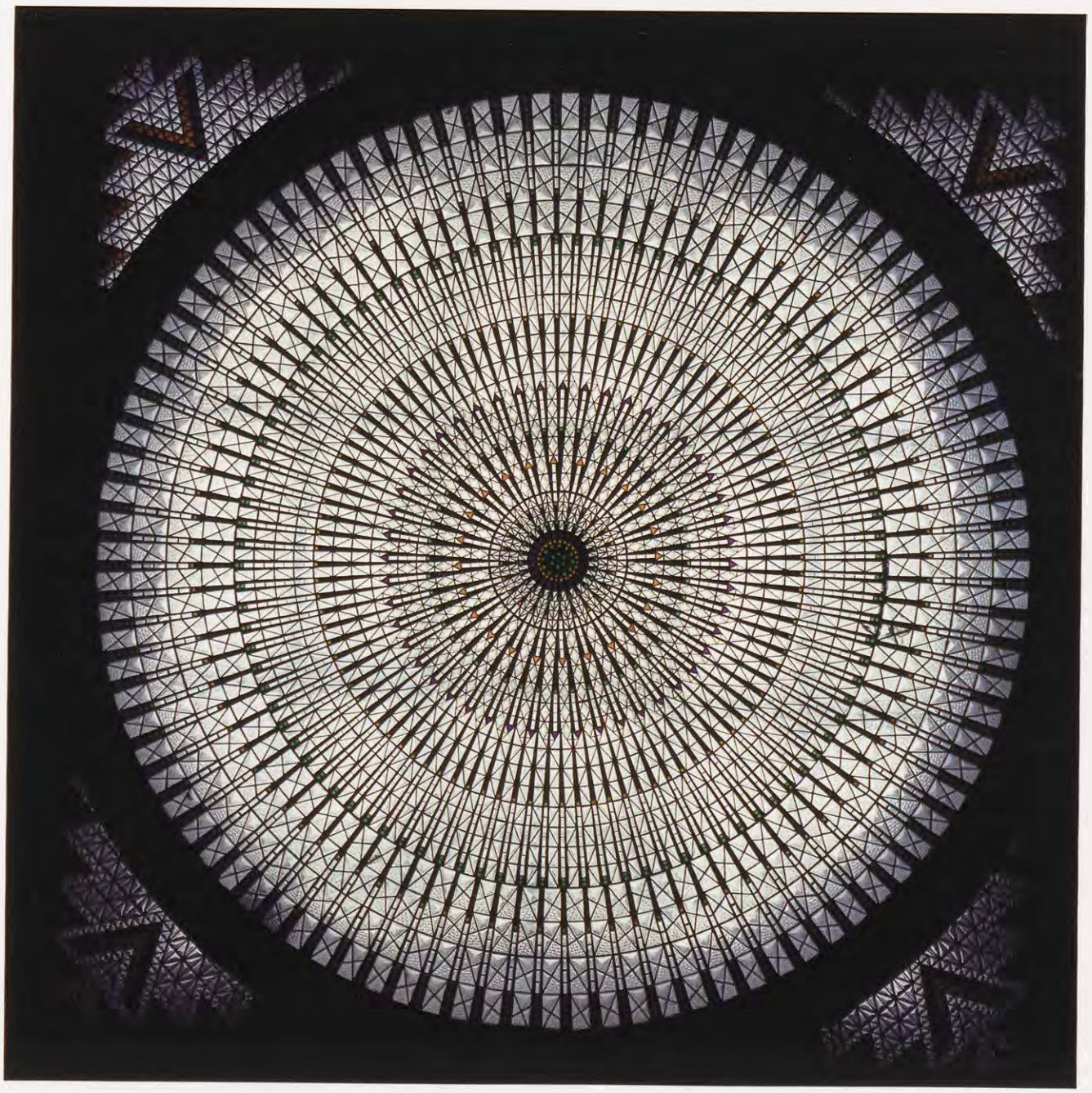




Chaville (Hauts-de-Seine), église Notre-Dame-de-Lourdes.
Apparition de la Vierge à Lourdes, par Albert Gsell, 1930-1934.

Page de gauche

Maquette de la verrière. Archives départementales des Hauts-de-Seine.



Le vitrail civil

Mairies et édifices publics

L'accroissement de la population de la proche banlieue, l'importance donnée aux administrations locales nécessitent l'agrandissement d'anciennes mairies devenues insuffisantes. En 1931, la ville de Vincennes, dont la population a presque doublé depuis 1891, date d'inauguration de l'ancien hôtel de ville[1112], confie aux architectes communaux Henri Quarez et Gustave Lapostolle, des travaux de remise au goût du jour et d'agrandissement[1113]. En 1935, l'adjonction du nouveau bâtiment entraîne l'installation d'une cage d'escalier latérale, dans une tourelle d'angle, ornée de baies à décor géométrique obtenu par un élégant jeu de verres à relief non peints, utilisant un échantillonnage des principaux verres industriels certains jaunes et d'autres légèrement bleutés. L'escalier d'honneur est éclairé depuis 1935 par une coupole de dimension exceptionnelle (12,20 mètres de diamètre), composée d'environ 10 000 pavés de verre, dont certains sont colorés. La maquette de la composition rayonnante, dessinée par les architectes, a été confiée pour exécution aux établissements Dindeleux, qui venaient de réaliser la couple du Bureau Véritas à Levallois-Perret.

En 1935, l'atelier Barillet pose des vitraux à l'hôtel de ville de Cachan nouvellement construit. Ceux de l'escalier d'honneur illustrent *L'École, Le Travail manuel et intellectuel,* ceux de la salle du conseil sont consacrés à la représentation des activités du dimanche, *Le Marché, Le Jardinage, La Fête et Les Jeux du stade.* L'iconographie familière de ces vitraux surprend dans un édifice municipal en rompant avec la tradition des décors républicains étudiés plus haut. Il n'est plus question d'illustrer une activité traditionnelle, spécifique à une commune, mais plus simplement d'évoquer les loisirs de ses habitants et notamment ceux de la jeunesse. Le graphisme simplifié, qui réduit les personnages à des silhouettes animées, joint aux poses évocatrices et stéréotypées donnent aux scènes un dynamisme propre aux compositions de l'atelier. Le style et l'iconographie de ces panneaux sont très proches de ceux présentés par Barillet à l'Exposition internationale de 1937, illustrant *Les Sports, Les Halles et Les Chantiers du métro*[1114]. Dans le même esprit, l'atelier réalise en 1932 des vitraux blancs pour l'ancienne salle des Fêtes devenue le palais des Arts et des Congrès d'Issy-les-Moulineaux, représentant des extraits d'opéras, *Faust, La Fille de Mme Angot* et *Manon.* Les élé-

Vincennes (Val-de-Marne), hôtel de ville. *Coupole surmontant l'escalier d'honneur, par l'établissement Dindeleux, 1935.*

Page de droite, à gauche

Asnières-sur-Seine (Hauts-de-Seine), Groupe scolaire du centre.
Les Arts, décor des portes vitrées, par Pierre Lardin, 1933.

Page de droite, droite

Montrouge (Hauts-de-Seine), lycée professionnel du Bâtiment.
Sculpture sur verre de l'escalier, par H. Navarre, 1948.

À gauche

La Haÿ-les-Roses (Val-de-Marne), mairie.
La Chasse, par Jacques Gruber, 1925.

Ci-contre

84 Sceaux (Hauts-deSeine), collection particulière.
Les Jeux du cirque, par Francis et Jacques Gruber, 1932.

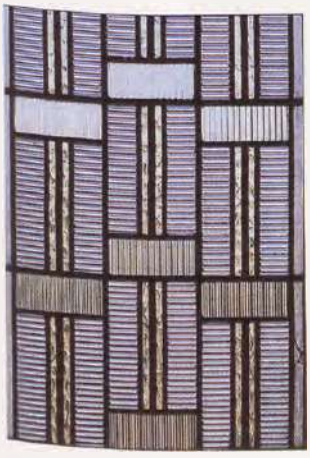
ments conservés ont été réunis en une frise, harmonieusement remontée en imposte dans le hall d'entrée[1115]. Les personnages, principalement traités en verres opaques, noirs ou miroirs, s'y détachent sur un fond de verres à reliefs d'une grande variété.

La mairie de L'Haÿ-les-Roses est ornée de vitraux de Jacques Gruber, *La Chasse* et *La Pêche*, dont l'iconographie est elle aussi inhabituelle dans un édifice municipal. La mise en place de ces panneaux, présentés initialement dans la salle à manger de « l'ambassade française » installée à l'Exposition des arts décoratifs de 1925, résulte d'un dépôt du Fonds national d'Art contemporain[1116]. Leur graphisme, la coupe des verres, l'emploi de verre blanc sont typiques du style Art déco et montrent l'habileté de Gruber à mettre sa technique et son talent au service de styles d'une grande variété. Le vitrail lui permet de traduire aussi bien des sujets religieux que profanes, ce dont témoigne *Les Jeux du cirque*, unique composition – recensée à ce jour – dessinée par son fils Francis (1912-1948), célèbre pour ses talents de peintre.

En 1928, le premier Congrès international d'architecture préconise la recherche de l'ensoleillement, le fonctionnalisme des espaces et l'épuration des formes. La construction des écoles, groupes scolaires et lycées des années 1930 obéit à ces trois principes, auxquels s'ajoute celui du décor indissociable de la conception architecturale. La recherche du fonctionnel, la facilité d'entretien des locaux liée aux préoccupations hygiénistes, l'utilisation maximale des volumes, l'importance de l'éclairage naturel sont les priorités auxquelles doivent répondre désormais les architectes. Pour assurer un éclairage maximal aux salles de classe du groupe scolaire Marius Jacotot, construit à Puteaux entre 1933 et 1938, les architectes Jean et Édouard Niermans ont choisi de doubler la surface vitrée en disposant une paroi de briques de verre en partie basse entre la plinthe et les fenêtres. Une paroi similaire a été montée

Ci-dessous

Sceaux (Hauts-de-Seine), lycée Marie-Curie. *Détail des verrières des cages d'escalier, par Auguste Labouret (?), 1932-1936.*



le long de la façade de la piscine afin de gagner en isolation tout en laissant entrer le plus de lumière possible[1117].

Architectes et décorateurs travaillent ensemble au programme des vitraux, des sculptures ou des mosaïques qui animent volontiers les façades. Un soin tout particulier est apporté au programme décoratif souvent concentré sur le hall, ou sur la porte d'entrée. Le lycée de filles Marie-Curie, construit à Sceaux entre 1932 et 1936 par l'architecte Émile Brunet, s'impose dès l'extérieur par la qualité décorative de sa porte d'entrée, constituée de dix-huit panneaux de dalle de verre carrés, surmontés d'un rectangle, encastrés dans les montants en fer des vantaux et de l'imposte réalisés par Raymond Subes. Chaque dalle de verre a été travaillée en profondeur par Auguste Labouret qui a représenté, par enlèvements de matière, dans les huit carrés des vantaux ouvrants, les principales sciences enseignées, de la philosophie à l'architecture en passant par la chimie[1118]. Les autres dalles sont ornées de trois filets éclatés à la marteline autour d'un unique motif central répété. La lumière joue avec la diversité des surfaces, en s'accrochant aux parties martelées dont elle fait ressortir la puissance du modelé. Le graphisme linéaire des baies des escaliers, dont la beauté décorative résulte de la diversité des surfaces, est renforcé par l'alternance jaune et blanche des verres industriels. Le rythme de la composition est donné par l'emploi répétitif de modules rectangulaires où alternent les verres à reliefs striés, granulés ou martelés qui accrochent différemment la lumière[1119].

Les portes d'entrée de l'école de garçons d'Asnières-sur-Seine, construite en 1933, étaient aussi ornées de compositions vitrées décoratives. Réalisés par Pierre Lardin, en verre gravé par jets de sable, selon le procédé de gravure utilisé par Jeannin, les attributs des arts sont regroupés autour d'un profil d'Athéna[1120]. Si une palette et un compas symbolisent respectivement la peinture et l'architecture, une carte de Paris illustre la géographie. On ne peut que regretter le mauvais état actuel des portes de l'école d'Asnières dont l'ensemble des compositions n'est plus connu que grâce à la documentation[1121].

L'escalier du lycée professionnel du Bâtiment, construit à Montrouge par Guy Barbé, inauguré en 1955, mérite une place à part en raison des matériaux utilisés. Le grand hall circulaire

Maquette d'un vitrail civil (réalisation non localisée) par l'atelier Lecourt-Mazard installé à Vanves dans les années 1930. Archives départementales des Hauts-de-Seine

Sceaux (Hauts-de-Seine), collection particulière. *Détail de la verrière du corridor menant à l'office, par Jacques Gruber, vers 1930.*

d'entrée est éclairé à la fois par la coupole en pavés de verre carrés qui le surmonte et par la paroi courbe de l'escalier où quatre bas-reliefs de verre, disposés en gradin, sont incrustés dans les briquettes de verre commandées aux établissements Dindeleux. Dans ce lycée préparant aux métiers de la construction, le sculpteur Henri Navarre a représenté en 1954 un menuisier, un tailleur de pierre et un ferronnier ainsi qu'une femme et son enfant, images symboliques de la construction du foyer. Pour ces bas-reliefs réalisés en verre moulé, retravaillés après démoulage, à la limite de la plasticité du matériau, Navarre reprend la technique qu'il mit au point en 1927 pour la *Crucifixion* de verre de la chapelle du paquebot *Île-de-France*[1122]. Il obtient ainsi à volonté des parties lisses ou des rugosités en fonction de la température de la matière retravaillée et du moule utilisé. C'est l'unique exemple de ce procédé recensé à ce jour dans la petite couronne.

La technique du béton translucide ne cesse de se perfectionner. En 1935, un communiqué des Manufactures de glaces de Saint-Gobain-Aniche-et-Boussois vante l'extrême résistance à la flexion et au choc de nouveaux pavés, en verre trempé (dits sécurex), et le rendement particulièrement lumineux des pavés appelés « sécurex réflecteurs » ; il recommande en outre quelques précautions sur le choix et la pose des ciments[1123]. L'aérogare du Bourget construit en 1936-1937 par l'architecte Georges Labro reçoit ainsi des voûtes surbaissées « perforées » de pavés circulaires également utilisés dans la voûte ellipsoïdale de l'escalier central[1124]. Les réussites de ce type témoignent d'un travail collectif réunissant architecte, entrepreneur et ingénieurs des Ponts et Chaussées. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'utilisation du béton translucide en pavés Dindeleux ou en brique Nevada se généralise aussi bien pour l'éclairage de bâtiments industriels que pour celui de banques ou de bâtiments à fonction administrative ou commerciale[1125].

Les vitraux des édifices privés

« La lumière n'est pas diminuée par le vitrail, qui donne à l'intérieur qu'il décore une note très riche, remplaçant avantageusement les rideaux, soit au point de vue hygiénique, soit au point de vue économique, car l'entretien ne nécessite aucune dépense et est d'une durée illimitée. » (H. Paquier-Sarrasin[1126])

Cependant, l'engouement des particuliers pour le vitrail civil décline et les avantages pratiques, explicités fort habilement ci-dessus, ne suffisent pas à relancer les commandes de vitraux profanes. Pourtant, la récente découverte de nombreuses maquettes de vitraux civils de style Art déco, provenant de l'ancien atelier Mazard-Lecourt à Vanves, montre que les commandes ne tarissent pas complètement. Malheureusement, il n'a été retrouvé dans la petite couronne aucune œuvre de cet atelier, dont l'essentiel de la production semble avoir été destiné aux régions Picardie et Nord-Pas-de-Calais[1127].

D'une façon générale, peu de verrières de cette époque ont été recensées dans les pièces d'habitation de maisons, la majorité de la production civile de l'entre-deux-guerres concernant les parties communes des immeubles.

Page de gauche

Boulogne-Billancourt (Hauts-de-Seine), collection particulière. *Verrière d'une cage d'escalier signée Jacques Damon, 1931.*

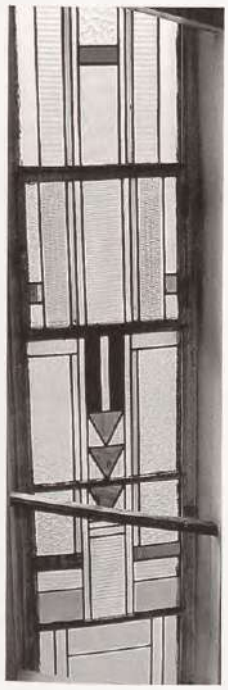
Nogent-sur-Marne (Val-de-Marne), annexe de la mairie. *Paysage, par Lucien Collinet et Gendre, 1927.*

De rares amateurs se laisseront tenter par la modernité du graphisme d'un vitrail présenté par les publicités ou les expositions. Un habitant de Sceaux, nouvellement installé dans une des premières maisons construites sur le lotissement du parc, semble suivre à la lettre les conseils de Paquier. Voisin du peintre verrier Gruber, il lui commandera vers 1930 un vitrail domestique destiné à orner l'office, passage obligé entre cuisine et pièce de réception. La maîtrise technique de Gruber et son habileté à choisir et juxtaposer des verres d'une grande variété (verre opalescent, cabochons moulés en pointe de diamant, verre à relief et verre plat) feront de ce vitrail à usage fonctionnel une réussite à part entière.

Une technique identique, mêlant des verres à reliefs variés, des cabochons et du verre plat, a permis au verrier Jacques Damon de réaliser la belle composition stylisée qui éclaire la cage d'escalier d'une maison construite à Boulogne-Billancourt, en 1931, par l'architecte Jean Royer[1128]. En l'absence d'ajouts picturaux, l'agencement et la découpe des verres colorés bruns ou verts disposés en partie basse, et l'insertion de gros cabochons suffisent à donner à la composition un dynamisme particulier, propre aux créations Art déco.

Un autre commanditaire, moins enclin à la modernité, fait orner le rez-de-chaussée de sa maison de Nogent-sur-Marne, transformé aujourd'hui en annexe de la mairie, de paysages évoquant les bords d'un lac peuplé ici de flamants ou de cygnes ou dominé là par un château fort. Réalisées en 1927 par L. Collinet et Gendre, ces verrières s'inscrivent dans la continuité iconographique des œuvres d'avant-guerre d'un Besnard ou d'un Carot. Cependant, leur graphisme, leur mise en plomb, leur coloris, leurs bordures parcourues de lianes déliées attestent bien de leur époque.

Gaëtan Jeannin[1129] renouvelle la pratique ancienne de la gravure au sable sur verre qu'il applique au vitrail. Grâce à ses études d'ingénieur, il met au point une nouvelle technique dont il dépose le brevet pour son emploi industriel. Le procédé utilisé dans ses ateliers de Boulogne-Billancourt à partir de 1922 permet de réaliser des compositions d'une grande variété en fonction du verre utilisé, dont on protège de façon particulière la partie à décorer. Un élément répétitif, quelle que soit sa complexité, peut suffire à décorer en aplat les parois des brasseries, les devantures de magasin ou les salles des fêtes comme en témoigne la verrière conservée à *l'Oasis* de Colombes. Cette technique, appliquée aux deux faces du verre si l'épaisseur est suffisante, permet aussi des compositions plus abouties, qui évoquent par leur relief et leur dessin la sculpture



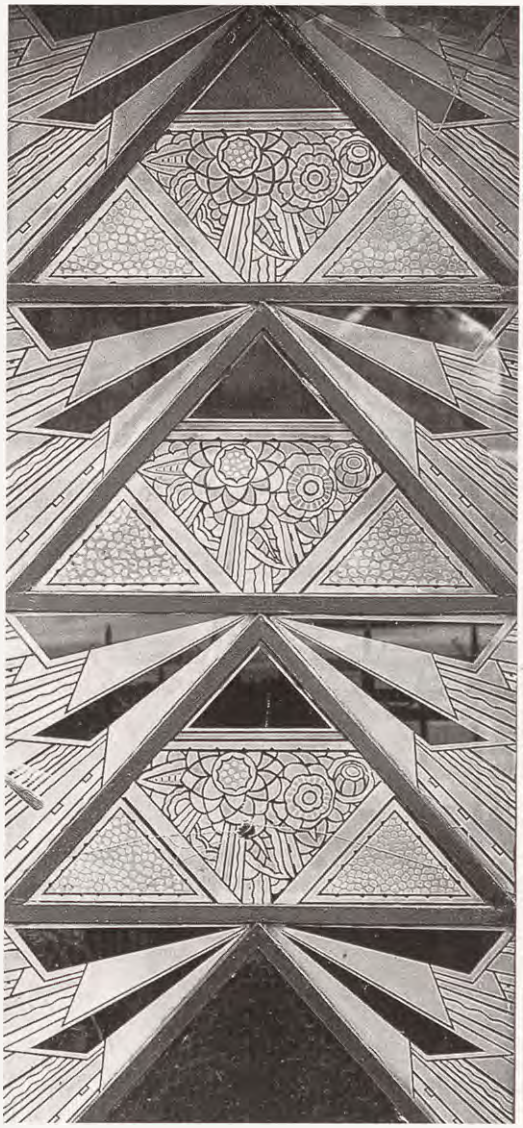
Ci-dessus

Montrouge (Hauts-de-Seine). *Verrière de la cage d'escalier d'un immeuble, atelier Barillet, 1930*

monumentale contemporaine. Ainsi, une porte d'entrée d'une maison d'habitation de Colombes est composée de quatre registres identiques, panneautés chacun en trois triangles. La variété d'intensité de la gravure des différents éléments confère à l'ensemble un caractère sculptural, accentué par le dynamisme des triangles convergeant vers les roses du motif central.

Des verres industriels à relief sont couramment utilisés dans les cages d'escalier des immeubles des années 1930 où leur mise en œuvre permet des compositions plus ou moins élaborées. Celle de l'école supérieure d'Electricité installée à Malakoff est d'une grande simplicité, en regard d'autres cas observés dans les Hauts-de-Seine. Guidés, comme au XIXe siècle, par le souci de soustraire au regard la vue d'une banale courette et d'éclairer au mieux la cage d'escalier, les peintres verriers vont utiliser toutes les possibilités de verres mis à leur disposition par l'industrie. Les cages d'escalier d'immeubles construits à Issy-les-Moulineaux par Jacques Delaire et Jacques Sage, à Colombes par P. Martin, à Clamart par Louis Vernayre, à Malakoff et à Montrouge par un architecte anonyme sont éclairées de compositions géométriques mettant en œuvre une grande diversité de verres à reliefs, et notamment de verres martelés et chenillés. À l'exception de quelques verrières de Louis Barillet, dont deux à Neuilly-sur-Seine dans des immeubles construits respectivement par Léon Bailly (1930) et Thalheimer (1935), la majorité de ces verrières ne portent pas de signature. Une attribution stylistique est en général confirmée par la documentation réunie (archives privées, plan d'architecte, factures). L'atelier de Louis Barillet est un de ceux qui réalise les compositions les plus abouties et les plus représentatives des années 1930, associant la pureté de la ligne à la justesse de l'emploi d'un verre miroir ou d'un élément coloré, dont le positionnement est savamment étudié, comme dans la verrière d'escalier d'un immeuble de Montrouge. Le triangle, présenté en général pointe en bas, est un élément géométrique récurrent qui confère, avec une économie de moyen, un dynamisme certain à ses compositions pour escalier souvent d'une grande simplicité[1130].

L'éclairage zénithal, très apprécié dans les années 1930, vient également parfois distribuer une lumière diffuse dans des halls d'immeuble. À Issy-les-Moulineaux, J. Hirsch construit en 1930, pour la Société anonyme des maisons saines, un immeuble dont le hall est éclairé par les pavés de verre d'une modeste coupole et par une double porte d'entrée en verre cathédrale au dessin géométrique. Ces verrières et plafonds en béton translucide semblent être l'apanage des années 1930, aucune composition importante de ce type n'ayant été, à ce jour, repérée pour la période de l'après-guerre.



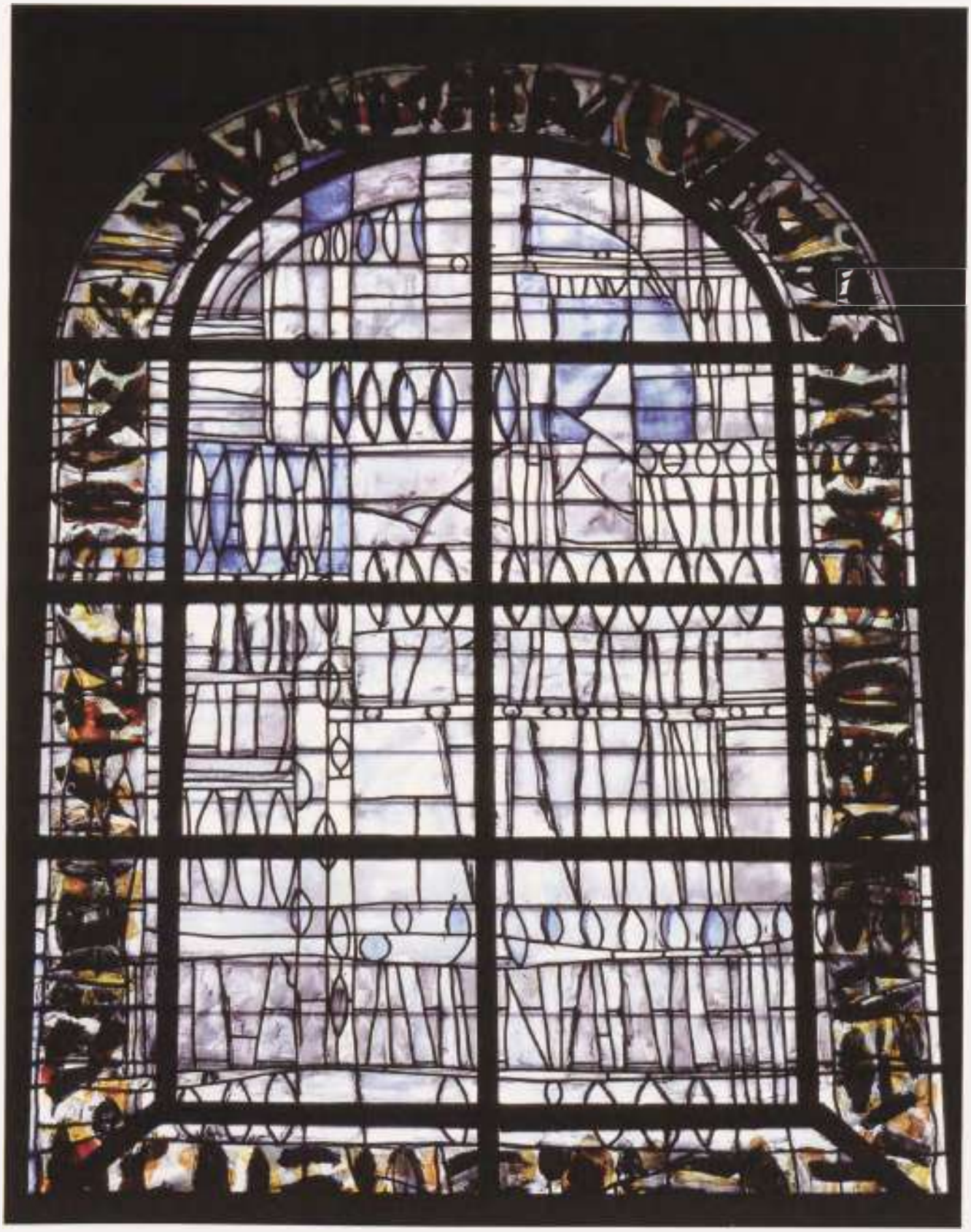
À droite

Colombes, rue Danton. *Porte d'entrée, verre gravé, vers 1930.*

Enfin, les pavés de verre industriels, connus dès la fin du XIXe siècle, garnissent partiellement des bâtiments industriels des années 1930, comme le laboratoire photocinématographique de Montreuil (1937). De même, des briques de type Falconnier, présentées à l'exposition de Chicago en 1893, appréciées notamment par Guimard qui les utilise ponctuellement dans ses escaliers parisiens pour leurs propriétés thermiques, sont posées à l'usine Géo du Kremlin-Bicêtre vers 1930.

Un nouveau statut pour le vitrail depuis 1945

Issy-les-Moulineaux (Hauts-de-Seine), église Notre-Dame-des-Pauvres.
Détail du mur de verre du chœur à droite de l'autel, par Léon Zack et Henri Déchanet, 1955.



Le corpus des vitraux de l'après-guerre

Le temps des restaurations

Comme trente ans plus tôt, les Franciliens vont s'appliquer à reconstruire les édifices détruits et à commémorer les victimes de la guerre.

Les bombardements de la Seconde Guerre mondiale, n'ont pas épargné l'ancien département de la Seine, puisque cinquante-quatre communes sont déclarées sinistrées[1131]. Dans la petite couronne, Noisy-le-Sec, Villeneuve-Saint-Georges, Colombes et Puteaux sont les plus endommagées ; les églises de ces deux dernières communes sont pratiquement détruites.

L'usage étant alors d'apposer sur les monuments commémoratifs antérieurs, la liste des défunts de la Seconde Guerre mondiale, les monuments érigés après 1945 sont rares. Seuls trois d'entre eux ont été repérés en proche banlieue à Boissy-Saint-Léger, Clamart et Châtillon[1132]. Les vitraux patriotiques sont également moins nombreux que ceux de la Première Guerre, seul celui de l'église Saint-Germain-d'Auxerre de Fontenay-sous-Bois a été remarqué : peint en grisaille rehaussée de jaune d'argent et de sanguine, ce vitrail anonyme est placé au-dessus de l'autel de la patrie et met l'accent – comme les verrières de la première guerre mondiale – sur le lien qui unit Dieu et la Patrie. Autour d'un prêtre célébrant la messe, des mortels sont au purgatoire dans l'attente de la Résurrection, tandis que leurs intercesseurs prient pour le salut de leur âme. Seul un poilu soutenu par un ange semble être accueilli au ciel. Une inscription peinte sur le mur invite les paroissiens à prier « pour nos héros de Fontenay morts pour la France ».

Choisy-le-Roi (Val-de-Marne), cathédrale Saint-Louis-Saint-Nicolas.
L'une des verrières hautes de la nef, côté nord, par François Chapuis et l'atelier Gouffault, 1965.

Fontenay-sous-Bois (Val-de-Marne), église Saint-Germain-d'Auxerre.
Vitrail patriotique en l'honneur des morts de la Seconde Guerre mondiale, vers 1945.

Les vitraux anciens, du moins ceux du Moyen Âge et de la Renaissance, ayant été déposés par mesure préventive et combien salvatrice, les peintres verriers eurent pour première tâche leur restauration et leur remise en place. Si la dépose se fit dans l'urgence, les restaurations nécessaires à la repose permirent d'analyser de près les panneaux et de les photographier[1133]. Leur remise en place occasionna souvent la création de compléments dont la réalisation s'est avérée inégale. Si l'atelier Janiaud restaure et complète assez maladroitement en 1957 le vitrail des saints Pierre et Paul de l'église de Chennevières-sur-Marne, la délicate repose des verrières de Notre-Dame-de-Pitié à Puteaux attendit quarante ans, mais constitue à nos yeux une réussite exceptionnelle. L'église ayant été détruite, il fallut d'abord procéder à sa reconstruction et les vitraux de la Renaissance ne retrouvèrent leur place qu'en 1984. Le complément de vitrerie que leur apporta le peintre verrier Claude Courageux[1134] est tout à fait exemplaire. Sa très bonne connaissance du vitrail ancien lui permit de réaliser des verrières en harmonie de formes et de couleurs avec les vitraux de la Renaissance, sans nuire à leur lecture. Courageux a su en effet recréer l'ambiance colorée initiale en utilisant des verres jaunes dégradés rappelant la tonalité changeante du jaune d'argent, et donner l'illusion de remploi de fragments anciens soit enchâssés dans une vitrerie à bornes complexes, soit peints au jaune d'argent et montés en bordure.

La mise en place des verrières décoratives de la crypte de la basilique de Saint-Denis réalisées entre 1978 et 1982 par Jacques et Mireille Juteau est une autre réussite francilienne, répondant à une commande de l'État. L'ensemble vitré, qui n'a rien d'un pastiche, et dont toutes les fenêtres peintes à la grisaille colorée (sans adjonction d'émaux) sont différentes, a été créé de façon à respecter l'esprit de recueillement du lieu. En effet, en accord avec l'évolution du décor sculpté des chapiteaux romans, Mireille Juteau a choisi d'installer une progression chromatique partant de verrières claires à dominante jaune ou verte pour aboutir, au centre, à deux fenêtres d'un bleu plus soutenu.

Les études relatives au vitrail de l'après-guerre s'inscrivent, comme pour les décennies antérieures, dans des ouvrages généraux sur l'art du XXe siècle, consacrés aussi bien à l'art sacré qu'à l'art abstrait. Les peintres étant sollicités dans la seconde moitié du siècle pour créer des vitraux, tous les ouvrages sur la peinture moderne évoquent d'autres supports que les tableaux de chevalet et font une large place aux cartons de tapisseries et de vitraux réalisés par les artistes. La première synthèse des vitraux de cette époque est proposée par François Enaud en 1989[1135]. La création du *Centre international du vitrail* (CIV) à Chartres, dont la première manifestation fut l'organisation d'un premier Salon du Vitrail en 1980[1136], témoigne du souci de mieux documenter les œuvres anciennes pour permettre leur restauration dans les meilleures conditions mais surtout de promouvoir et de faire connaître la diversité des œuvres contemporaines, afin de favoriser la création et de faire du vitrail un art vivant. L'exposition des œuvres de soixante peintres et peintres verriers français contemporains mit en lumière l'éclectisme du vitrail français[1137]. Cette diversité est encore confirmée, dix ans plus tard, par Françoise Perrot, dans son étude sur les vitraux de l'après-guerre[1138], qui montre comment cet art aux attaches traditionnelles a su évoluer avec le temps et profiter des techniques que la science a mises à sa disposition. La revue *Espace* et les *Chroniques d'art sacré* consacrent des numéros entiers au problème du renouvellement des techniques et à la nouvelle esthétique du vitrail contemporain[1139]. Plus récemment un colloque transdisciplinaire sur l'art et la technique de la lumière[1140] a permis de confronter le point de vue des physiciens spécialisés et celui des peintres verriers, ces sculpteurs de lumière.

Depuis 1945, 120 églises ou chapelles de la proche banlieue ont reçu des vitraux réalisés en technique traditionnelle ou en dalle de verre. Le total des vitraux répertoriés est estimé à plus de 300 ; un peu plus de la moitié d'entre eux sont en dalle de verre auxquels il faut ajouter une douzaine d'ensembles réalisés dans la même technique, non quantifiables en fenêtres[1141]. Un tiers des édifices concernés a été construit grâce à l'œuvre des Chantiers du Cardinal. Le département actuel du Val-de-Marne est, d'après la documentation réunie, moins riche en vitraux de cette époque[1142].

Deux tiers des ensembles vitrés sont signés ou attribués par source ; ils ont été réalisés par quarante-six artistes différents généralement installés à Paris ou en banlieue, à l'exception de l'atelier Loire, de Chartres, auteur de cinq ensembles importants. Les ateliers les plus actifs sont ceux de Guevel, Le Chevallier, Loire, Pelletier et Louis-René Petit.

Saint-Denis (Seine-Saint-Denis), basilique Saint-Denis. *Verrière décorative de la crypte, par Mireille et Jacques Juteau, 1978-1982.*

Puteaux (Hauts-de-Seine), église Notre-Dame-de-Pitié.
Composition de Claude Courageux, 1984.

Les ensembles abstraits sont les plus nombreux, ils constituent près des deux tiers du total. Sur les 350 fenêtres répertoriées, on dénombre environ 110 verrières à personnages dont la moitié est consacrée à la vie de la Vierge (25) et à celle du Christ (35), les verrières hagiographiques, regroupant à elles seules une cinquantaine de verrières. Une trentaine d'œuvres symboliques ont également été recensées. Certains artistes, comme J.-A. Barillet au Carmel de Chaville en 1951 ou Jacques Avoinet[1143] à l'église du Saint-Esprit de Choisy-le-Roi, illustrent les textes bibliques par des symboles simples, chargés d'une puissance évocatrice compréhensible par tous.

Les prémices d'un renouveau : introduction de la modernité dans les édifices classés

Ni Paris ni l'Île-de-France ne sont à l'avant-garde des manifestations artistiques en matière de vitrail. Nous avons vu comment la critique se déchaîna lors de la pose de vitraux modernes à Notre-Dame de Paris en 1937. La première intervention d'un peintre contemporain dans un édifice francilien classé, celle de Maurice Denis en 1943 à l'église de Marolles-en-Brie, n'eut pas un grand retentissement. La seconde insertion de vitraux modernes dans un édifice ancien de la proche banlieue concerne la cathédrale de Choisy-le-Roi qui accueille successivement deux programmes formels et iconographiques opposés. Les bas-côtés de l'église du XVIIIe siècle reçoivent de 1958 à 1961 des verrières figuratives[1144] – aux couleurs quelque peu agressives – réalisées par Emmanuel Daumont-Tournel (de Montrouge) sur des cartons de A. Mériel-Bussy. Leur iconographie répond encore au rôle didactique dévolu aux fenêtres basses médiévales. L'*Enfance du Christ* et la *Crucifixion* rappellent aux chrétiens les grands événements de l'Évangile que complètent des verrières hagiographiques destinées à édifier les fidèles. Puis, en 1965, les quatorze fenêtres hautes de la nef sont pourvues de compositions abstraites par le peintre François Chapuis, réalisées selon la technique traditionnelle (verre et plomb) par le verrier orléanais Louis Gouffault[1145]. Ces dernières diffusent une lumière nacrée, en parfaite harmonie avec l'édifice. Aux jaune, rose et pourpre rose des verrières méridionales, volontairement plus « chaudes », répondent les bleu, gris et lilas des fenêtres septentrionales. Le jeu subtil des couleurs, adoucies par un lavis de grisaille, contraste avec le jaune d'argent largement employé en bordure dont le reflet anime les parties hautes de la cathédrale. Ainsi, ces verrières reprennent-elles, en la modernisant, la fonction des anciennes grisailles décoratives du XIXe siècle placées dans les fenêtres hautes.

Les deux séries de verrières neuves de Choisy-le-Roi répondent à deux esthétiques différentes mais sont toutes deux réalisées selon la technique traditionnelle du verre serti dans le plomb.

Quant aux compositions en dalle de verre, elles sont, dans la petite couronne, réservées en priorité aux églises contemporaines, aucune ne vient donc s'insérer dans un édifice classé.

Nouveauté et modernité

La seconde moitié du XXe siècle connaît deux bouleversements majeurs : l'un d'ordre esthétique, la généralisation croissante de l'abstraction, l'autre d'ordre liturgique, la réunion du concile Vatican II en 1962 conduisant à une rénovation des édifices cultuels et de leur décor. À cela s'ajoute, en Île-de-France, une évolution démographique galopante, entraînant de nouvelles constructions propices à de nombreuses créations vitrées.

L'abstraction ou le langage des peintres

Les articles du père Pie-Raymond Régamey, directeur de la revue *l'Art Sacré* à partir de 1945, que rejoint en 1950 le père Marie-Alain Couturier[1146], sont le point de départ du mouvement de rénovation des édifices religieux. Les critiques artistiques des deux dominicains, la pertinence de leur jugement, le sens théologique qu'ils dégagent des œuvres auront un impact sur leurs lecteurs religieux et laïcs auprès desquels ils mènent « une véritable politique de promotion de l'art sacré »[1147]. Le père Régamey, remettant en cause l'enseignement donné dans les séminaires, insiste sur la nécessité d'initier les séminaristes à l'art du passé pour qu'ils puissent par la suite apprécier à leur juste valeur les œuvres contemporaines d'art sacré. Le mauvais goût artistique des fidèles n'est pas épargné non plus. En 1947, dans son encyclique *Mediator Dei*, le pape Pie XII se montre favorable à un renouvellement des formes de l'art sacré, laissant le champ libre à l'art contemporain mais en écartant tout réalisme et symbolisme excessifs. Débarrasser les églises des représentations médiocres des saints aux attitudes maniérées au profit d'un art pur, vrai, vivant[1148] rejoint l'ancienne préoccupation des *Ateliers d'art sacré*, mais devient manifeste et radical vers 1950. Cette épuration du décor transforme peu à peu les lieux de culte en espaces vides et froids où le vitrail devra créer une ambiance favorable à la prière. Les programmes iconographique ou historique des vitraux anciens n'ont plus de raison d'être, les églises devant être avant tout des lieux de recueillement et non des musées. Un renouvellement esthétique du vitrail s'opère, la représentation figurée cédant progressivement la place à l'abstraction. Cette révolution sera servie par la technique de la dalle de verre, apparue timidement à la fin des années 1920, qui connaît un nouvel essor sans pour autant condamner la technique ancestrale du verre et du

Anthony (Hauts-de-Seine), église Saint-Maxime. *Dalle de verre, par Henri Guérin, 1982.*

plomb, toujours en usage, et qui est indispensable à la restauration et à la conservation des œuvres antérieures.

On doit aux peintres contemporains l'introduction de l'abstraction dans l'art du vitrail. Au lendemain de la guerre, les artistes de l'art sacré ressentent un besoin profond d'actualisation, de modernisation que l'abstraction leur apportera et que l'invention plastique seule ne semble plus pouvoir offrir. Alfred Manessier est le premier à imposer des vitraux abstraits dans l'église ancienne des Bréseux (Doubs)[1149], réalisés en 1948 par l'atelier Loire. « L'abstraction était pour lui le meilleur moyen d'exprimer la prière intérieure de l'homme[1150]. » La non-figuration ne fut pas un choix délibéré, elle s'est imposée à lui comme unique langage. L'événement créé par la construction de Notre-Dame-de-Toute-Grâce au plateau d'Assy fournit aux grands peintres du milieu du siècle l'occasion de participer à la création des vitraux pour lesquels ils donneront des cartons figuratifs mais d'un style résolument moderne[1151]. Leur mise en place en 1956 suit de quelques années le tumulte soulevé autour du réalisme du crucifix sculpté par Germaine Richier, donnant naissance en 1951 à ce que l'on a appelé la « querelle de l'art sacré ». Il fallut le soutien de la revue *Art Sacré* pour que soit acceptée la modernité des œuvres, présentée comme le fruit « d'un art vivant inspiré par l'Évangile », correspondant à son époque par l'esprit, les techniques et les matériaux[1152]. À la suite de cette expérience, l'habitude de demander des cartons à des peintres – croyants ou non – se généralise autour de 1960. Déjà au XIXe siècle, les commandes passées à Ingres et Achille Devéria avaient apporté un profond renouveau aux compositions. Au siècle suivant, l'intervention de peintres contemporains mène peu à peu les peintres verriers sur le chemin de l'abstraction. En 1948, le père Couturier regrettait qu'aucun Chantier du Cardinal n'ait fait intervenir des architectes aussi célèbres que Tony Garnier, Mallet-Stevens ou Le Corbusier, manifestant ainsi son désir de « confier aux grands hommes les grandes choses », qu'ils soient croyants ou non.

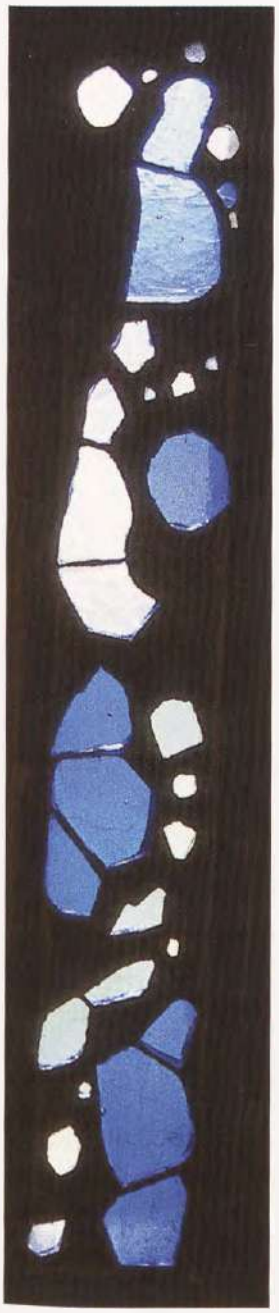
De Notre-Dame-des-Pauvres d'Issy-les-Moulineaux, construite en 1955 par les architectes Lombard et Duverdier, on a coutume de dire que les vitraux de Léon Zack (1955) sont « le seul luxe du sanctuaire », c'est-à-dire que leur présence sert l'édifice et tend à le sublimer. De renommée internationale, et cependant absent de l'œuvre collective d'Assy, le peintre Léon Zack (1892-1980), d'origine russe, s'installe à Boulogne-Billancourt en 1923 où il se consacre à la peinture figurative jusqu'en 1947. Il rendra à jamais célèbre la petite

Ci-dessus

Issy-les-Moulineaux (Hauts-de-Seine), église Notre-Dame-des-Pauvres.
Vue d'ensemble du mur de verre du chœur à gauche de l'autel, par Léon Zack et Henri Déchanet, 1955.

Page de droite, à droite

Noisy-le-Grand (Seine-Saint-Denis), chapelle de l'association Aide-à-Toute-Détresse-dans-le-Quart-Monde.
L'Assomption et la Pentecôte, par Jean Bazaine et Marguerite Huré, 1957.



Colombes (Hauts-de-Seine), chapelle du couvent des Sœurs dominicaines. *Dalle de verre, par Léon Zack, 1969.*

église d'Issy-les-Moulineaux où, habitant Vanves, il venait prier en voisin[1153]. L'originalité de ses verrières, réalisées selon la technique traditionnelle du verre et du plomb par le verrier Henri Déchanet et ses collaborateurs[1154], repose sur plusieurs critères spécifiques de leur composition et de leur graphisme. C'est la première fois en Île-de-France, qu'une verrière occupe toute la paroi latérale d'une église, du sol au plafond, se poursuivant en façade puis en bande horizontale sur les autres murs. La composition de l'ensemble repose sur la conception de «l'embéma», non figuratif, constitué de petites pièces de verre insérées dans des plombs, puis cernées par un plomb de contour qui inscrit ces surfaces morcelées dans les pièces de verre plus grandes du fond. Le graphisme des plombs, dont certains ont davantage un rôle esthétique que fonctionnel, invite à s'abstraire du réel, pour se laisser emporter sur un rythme musical vers une évocation de la légèreté des corps flottant dans l'eau ou dans l'air. La dualité des couleurs, reposant principalement sur l'opposition dominante entre le bleu et le jaune, la continuité des formes d'un mur à l'autre, la pureté du matériau, la légèreté des touches de grisaille appliquée en lavis confèrent à l'ensemble fluidité et homogénéité. La tonalité choisie ne laisse aucune place à l'agressivité, mais crée une atmosphère de calme, de paix intérieure propre à susciter prière et recueillement. Les verrières d'Issy-les-Moulineaux sont postérieures de quelques années aux compositions alsaciennes d'Urschenheim et de Kirchberg (1951) qui constituent les premières réalisations vitrées du peintre. Elles précèdent en revanche de plusieurs années son autre réalisation francilienne, deux fenêtres de la chapelle du couvent des Sœurs dominicaines à Colombes (1969), où Zack, répondant à la commande de l'architecte Rérolle, choisit de s'exprimer cette fois par la dalle de verre. Là aussi la priorité est à l'opposition des couleurs et à la juxtaposition des matières.

Durant vingt ans, Zack sera sollicité pour dessiner les cartons de nombreux vitraux[1155], destinés aux églises parisiennes Sainte-Jeanne d'Arc (1962-1964)[1156], puis Saint-Jacques-du-Haut-Pas (1971), ainsi qu'à des édifices religieux et civils d'Alsace, de Bourgogne, de Bretagne et du Midi.

Jean Bazaine (1904-2001) avait composé trois verrières pour l'église d'Assy sur le thème des saints et de la musique[1156], avant de réaliser en 1957 quatre cartons pour les vitraux de la chapelle de l'association *Aide-à-Toute-Détresse dans le Quart-Monde* de Noisy-le-Grand dont il confie la traduction en vitrail à Marguerite Huré. Commandées par le père Joseph Wresinski, les verrières «illustrent» par l'abstraction l'*Assomption*, le *Couronnement de la Vierge*, l'*Ascension*, la *Pentecôte* et la *Résurrection*. Seules la *Pentecôte* et l'*Assomption* sont aujourd'hui en place de part et d'autre de l'autel[1158]. Utilisant le langage allusif de la couleur[1159], langage indirect mais intuitif, apte à opérer le transfert du domaine naturel au domaine sacré, ces verrières contribuent à créer une atmosphère de prière. La coupe des pièces de verre, qui s'allonge à la

Chevilly-Larue (Val-de-Marne), chapelle du Bon-Pasteur. *Verrière symbolisant le sacrement de la confirmation, par Adeline Hébert-Stevens, 1947.*

partie supérieure de chaque baie, contribue au dynamisme de la composition. Dans sa démarche créatrice, Bazaine part du réel pour aboutir à une composition suggestive qu'il refusait de qualifier d'abstraite, à Noisy-le-Grand comme à Saint-Séverin de Paris, où il crée les verrières des *Sacrements* posées en 1970[1160].

Le prestige de Bazaine et de Zack, concepteurs de ces ensembles, fait passer au second plan les verriers traducteurs de leurs cartons dont la mémoire collective n'a pas retenu les noms.

Certains historiens de l'art[1161] voient dans les compositions de Marguerite Huré à Notre-Dame du Raincy, en 1922, une première tentative d'introduction de l'abstraction dans le vitrail religieux; alors qu'à nos yeux, les éléments décoratifs des verrières latérales sont basés sur des compositions à dominante géométrique et la grande baie axiale – où est suggérée la croix de la Rédemption – répond davantage à l'appellation de verrière symbolique[1162].

Pour nous, c'est au cours de la décennie 1950-1960 que sont posées dans la petite couronne les premières compositions abstraites : celles bien connues d'Issy-les-Moulineaux (1955) et de Noisy-le-Grand (1957), mais aussi celles de Sainte-Louise de Marillac à Drancy (1953), de la chapelle Saint-Louis-Sainte-Isabelle à Neuilly-sur-Seine (Pierre Chevalley, 1958), de Sainte-Bernadette à Levallois-Perret (Max Ingrand, 1958-1959) ou encore de Sainte-Geneviève de la Plaine à Saint-Denis (Le Chevallier, 1959).

Nouvelles églises, nouveaux vitraux

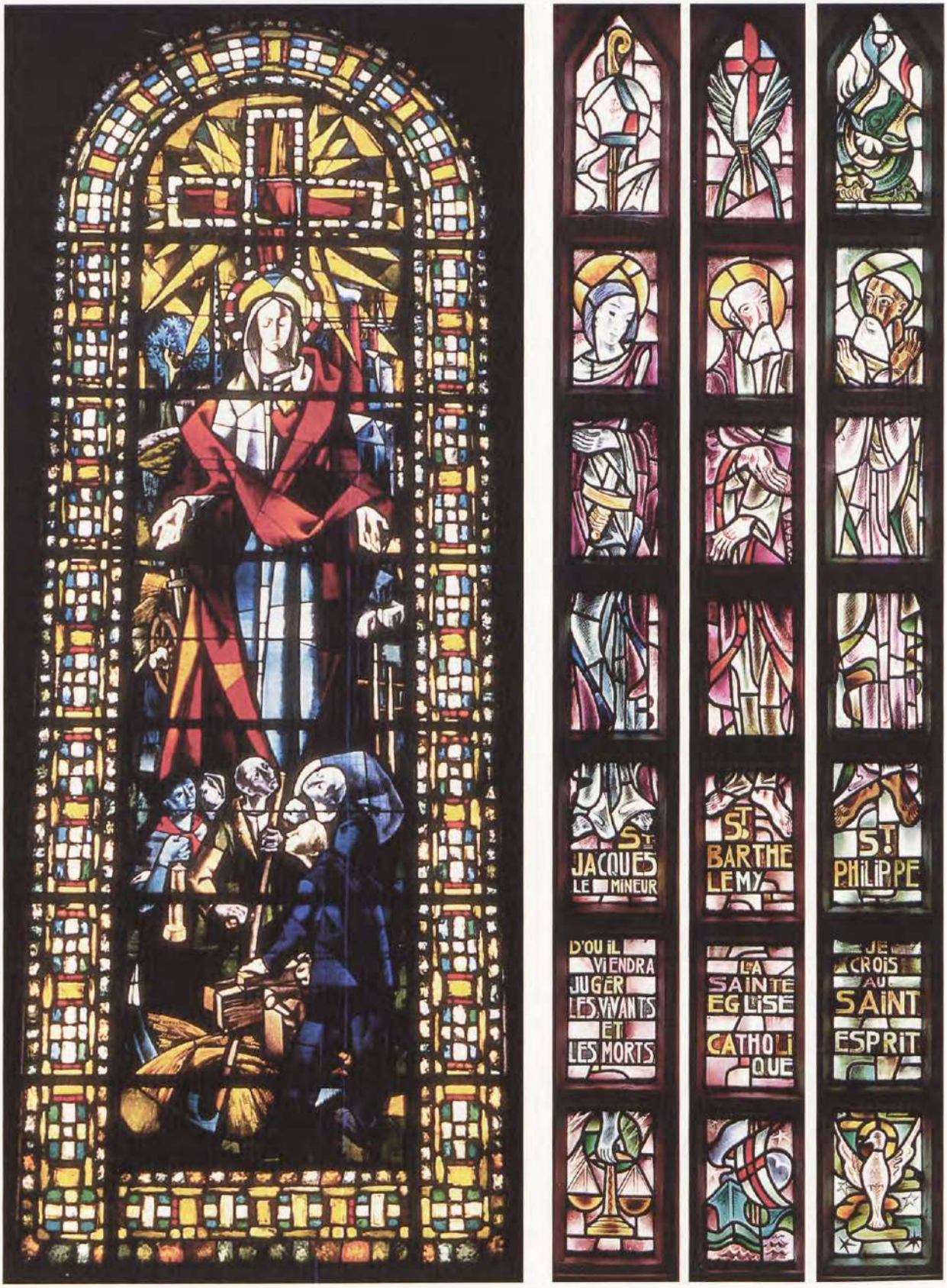
Dans la seconde moitié du XXe siècle, deux organismes principaux président à la construction des églises : la Commission interdiocésaine d'art sacré fondée en 1960 (qui a provisoirement cessé ses activités) était consultée sur les nouveaux chantiers, les agrandissements et aménagements des

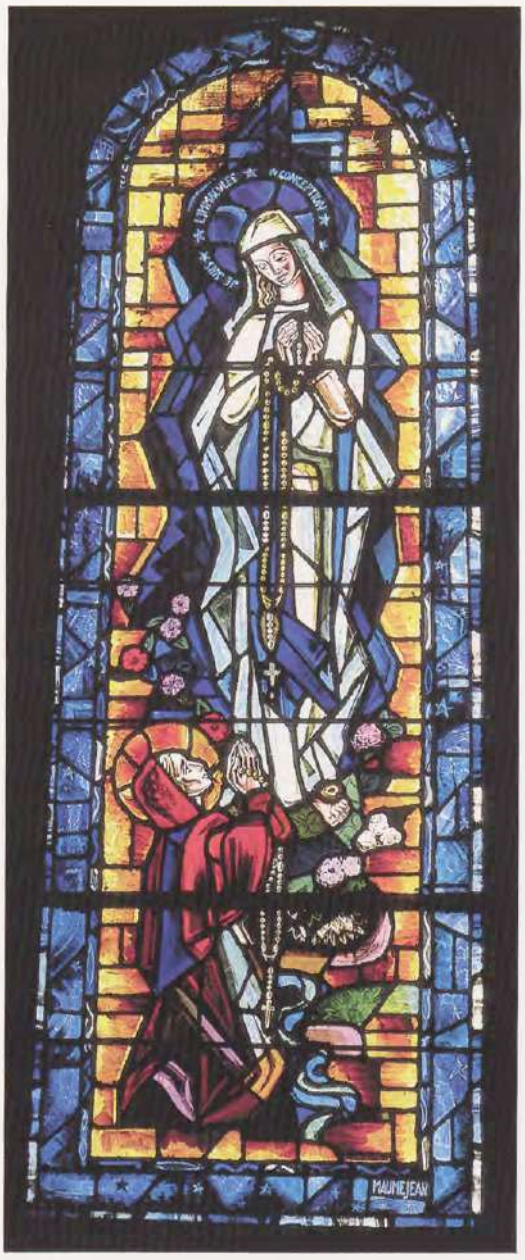
Page de droite, à droite

Cachan (Val-de-Marne), église Saint-Jean-Évangéliste. *Saints Jacques le Mineur, Philippe et Barthélemy, par M. Oehler et A.-L. Pierre, 1945.*

A gauche

Bagnolet (Seine-Saint-Denis), Notre-Dame-de-Pontmain. *Invocation à la Vierge, par J. Pelletier, 1947.*


S.T JACQUES LE MINEUR
S.T BARTHE LEMY
S.T PHILIPPE
D'OU IL VIENDRA JUGER LES VIVANTS ET LES MORTS
LA SAINTE EGLISE CATHOLIQUE
JE CROIS AU SAINT ESPRIT



Ci-contre

Vaucresson (Hauts-de-Seine), chapelle Sainte-Hélène. *Apparition de la Vierge à sainte Bernadette, par les frères Mauméjean, vers 1935.*

À gauche

Neuilly-sur-Seine (Hauts-de-Seine), église Saint-Jacques-le-Majeur. *Détail de la verrière de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle, par Pierre Gaudin, 1957.*

édifices antérieurs, la décoration et la conservation des objets d'art ; d'autre part, les Chantiers du Cardinal, qui eux n'ont pas cessé leur activité depuis 1931 et continuent à collecter et gérer les fonds destinés aux nouvelles constructions. Deux autres organismes aident à la réalisation de ces dernières : le Comité national des constructions d'églises créé en 1961, chargé de l'acquisition de terrains et de la gestion des biens immobiliers de l'Église et le Centre national de pastorale et de liturgie[1163], présidé par l'évêque représentant le Concilium de liturgie de Rome.

L'expansion démographique de la proche banlieue ne cesse de s'amplifier : la population d'Île-de-France augmentant de 26 % entre 1946 et 1962, atteint 9 300 000 habitants. Si le nombre des Parisiens augmente peu, la croissance est particulièrement sensible dans la Seine-et-Oise (62 %) et dans la Seine (39 % hors Paris)[1164]. De 1950 à 1970, 200 Chantiers du Cardinal sont ouverts dans le diocèse de Paris. C'est dans ces églises nouvellement construites que prennent place nombre de créations contemporaines.

Les prix des constructions des Chantiers du cardinal ne cessent d'augmenter : une église de 300 places revenant entre 600 et 800 F par m^2 [1165] entre 1957 et 1963, atteint 900 F dans les années 1970 et près de 3 000 F en 1980. Ces prix comprennent l'architecture et le mobilier ainsi que les vitraux s'ils sont prévus dans les projets initiaux. À partir des années 1960, l'architecte de l'édifice conçoit les volumes et les formes du mobilier, parfois même ceux de l'orfèvrerie liturgique. Dans de nombreuses églises construites entre 1950 et 1970, les vitraux constituent le seul témoignage artistique monumental dans une architecture soumise aux difficultés économiques du temps.

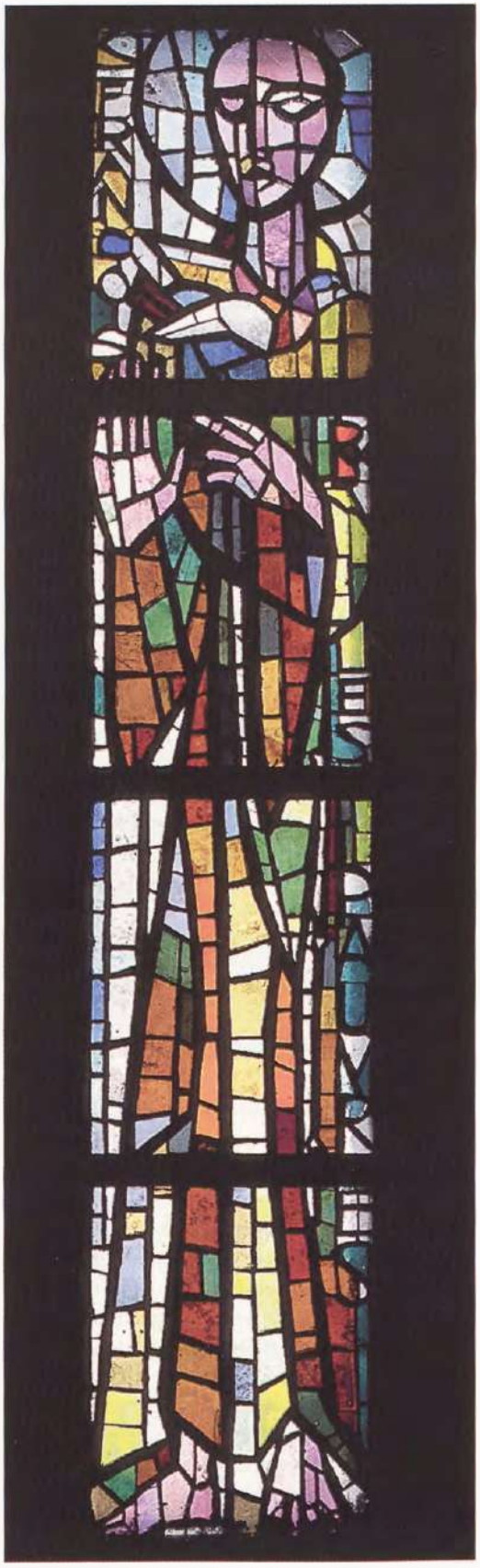
La chapelle du Bon-Pasteur de Chevilly-Larue, construite en 1936 par Henri Vidal, dans le cadre des Chantiers du Cardinal, reçoit en 1947 dix verrières d'Adeline Hébert-Stevens[1166]. La verrière centrale de chaque travée, éclairée de trois lancettes en plein cintre, illustre un saint ou un sacrement tandis que les lancettes latérales évoquent les principales activités de la commune. La composition de cet ensemble à l'iconographie recherchée repose sur l'emploi de formes géométriques

À droite

Levallois-Perret (Hauts-de-Seine), chapelle Sainte-Reine.
Saint François d'Assise, attribuable à Auguste Labouret, 1958.

Ci-contre

Romainville (Seine-Saint-Denis), église Saint-Germain d'Auxerre.
L'école maternelle, par Guével, 1950.



utilisées en alternance. Chaque évocation symbolique, sertie dans un cadre circulaire ou carré, est peinte à la grisaille avec beaucoup de soin et de finesse, témoignant des indéniables qualités du peintre. Sans révolutionner vraiment l'art du vitrail, la mise en scène et le parti pris géométrique témoignent d'un désir d'invention, d'une quête de nouveauté qui annonce avec discrétion les compositions abstraites à venir. Cependant, de rares compositions font, à la même époque, référence au passé : à la demande d'un paroissien de Romainville, Jo Guével reconstitue en 1950 les verrières détruites de l'église Saint-Germain, qui évoquaient la vie du village, et dont les personnages offrent aujourd'hui un charme quelque peu suranné.

Meudon (Hauts-de-Seine), Institut Notre-Dame, chapelle Notre-Dame-de-Toute-Joie.
Dalle de verre, par Auguste Labouret, 1952.

À gauche

Pantin (Seine-Saint-Denis), église Saint-Germain. *« L'Œuvre de Dieu dans le monde », par Jacques Le Chevallier, 1966. Première verrière abstraite se rapportant au texte de Vatican II posée dans une église ancienne.*

Page de droite

Boulogne-Billancourt (Hauts-de-Seine), église de l'Immaculée-Conception. *Vierge à l'Enfant, par Jacques Bony, 1968.*

La mise en place de la liturgie de Vatican II

La réunion du concile œcuménique Vatican II, organisé à l'initiative du Pape Jean XXIII, avait pour but de renouveler la liturgie et de la rendre plus accessible aux chrétiens. Les textes de la Constitution conciliaire[1167], mis au point d'octobre 1962 à décembre 1965, confient aux conférences épiscopales « la révision des règles existantes » afin de mieux aménager les églises en tenant compte des particularités régionales, et de favoriser la participation active des fidèles. Durant les années post-conciliaires, l'attention du clergé se concentre essentiellement sur les modalités concrètes du réaménagement des lieux de culte en fonction de trois valeurs réaffirmées par la réforme liturgique : une plus grande participation des fidèles entraînant le déplacement de l'autel, le partage de la Parole conduisant à la suppression de la chaire et à la mise en place d'ambons, l'importance de l'appartenance à une communauté nécessitant une remise en valeur des fonts baptismaux[1168].

L'architecture est davantage soumise aux besoins de la liturgie, mais son aspect extérieur est fonction du quartier dans lequel l'édifice doit s'intégrer. Face à l'église prestigieuse du XIXe siècle, se construisent des édifices plus simples, envisagés non seulement comme un lieu de culte mais aussi comme un lieu de réunion. La polyvalence et la notion de « complexe religieux » sont les clefs d'une intégration sociale réussie permettant l'évangélisation d'un quartier. L'église en tant qu'espace pluri-fonctionnel s'élabore dans les années 1965-1968. L'édifice perd de sa monumentalité, sa hauteur n'est plus un point de repère[1169].

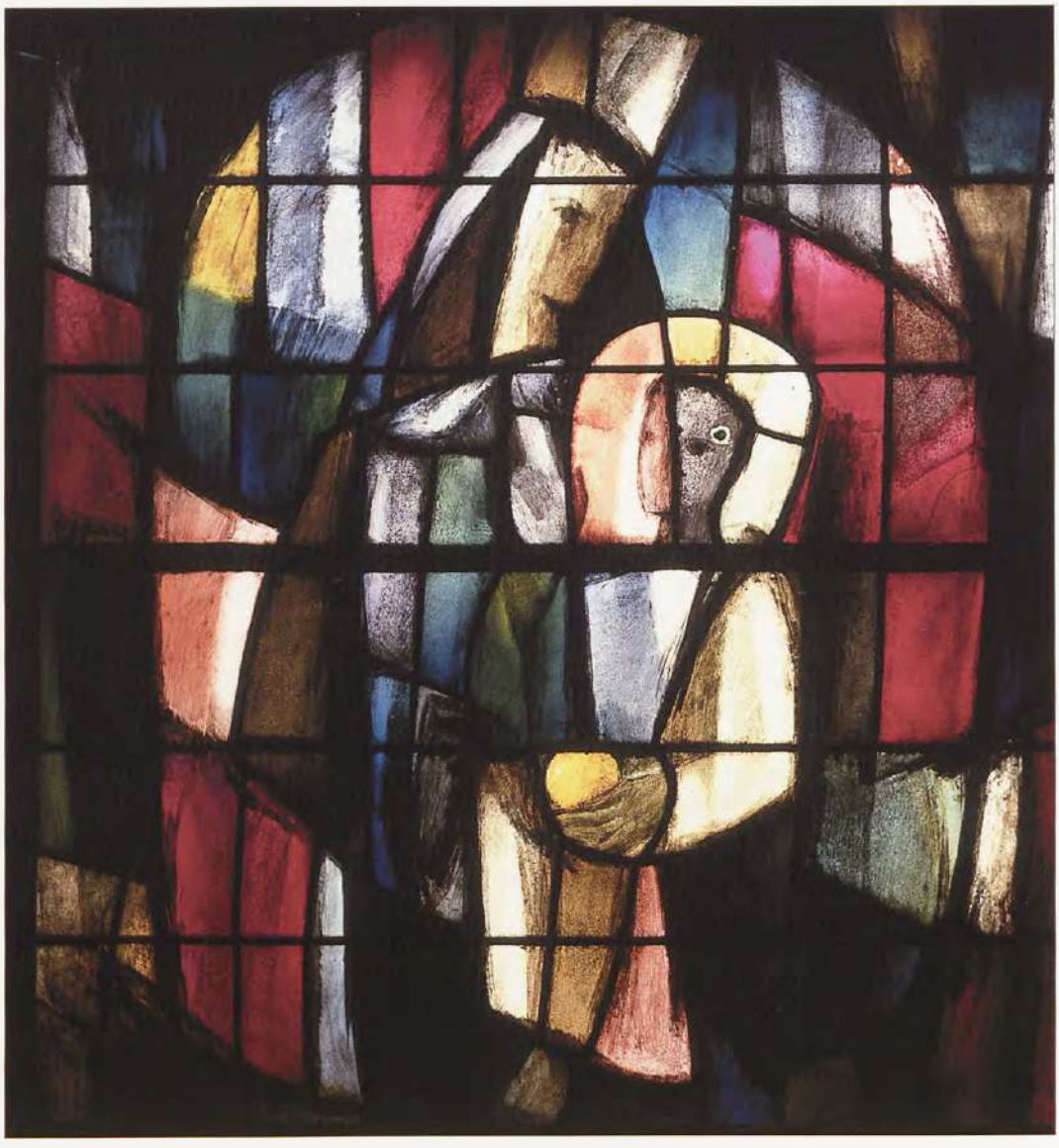
En voulant rapprocher l'Église des fidèles, en créant un climat communautaire, en simplifiant la liturgie qui conduit à dépouiller les églises d'éléments décoratifs devenus désormais inutiles, le concile condamne bon nombre d'artistes au silence. La peinture et la mosaïque monumentales n'ont plus leur place dans les églises post-conciliaires, où seuls les vitraux voisinent avec la sculpture qui retrouve une place privilégiée, notamment comme décor d'autel ou de tabernacle.

Le vitrail, quand il existe, diffère peu des compositions des années 1950. Le renoncement à toute image donne aux œuvres réussies une signification religieuse, voire mystique. Les peintres verriers offrent aux fidèles le chemin d'une nouvelle spiritualité à travers des verrières désormais abstraites, propres à susciter l'inspiration et la prière, et à exprimer « la présence du divin ». Le vitrail connaît ainsi, grâce à Vatican II, un nouvel âge d'or entre 1965 et 1975. La suprématie du vitrail abstrait est désormais assurée.

La verrière, en technique traditionnelle, que Jacques Le Chevallier réalise en 1966 pour la façade de l'église Saint-Germain de Pantin est la première œuvre abstraite posée après le concile dans une église ancienne[1170] et directement en rapport avec le texte conciliaire. Le thème de la composition, imposée par le père Dévelay, de la Commission d'art sacré du diocèse, est celui de « l'œuvre de Dieu dans le monde », selon le schéma XII du texte de Vatican II.

Plusieurs artistes participent en 1968 à la réalisation des verrières de l'église neuve de Notre-Dame-de-l'Immaculée-Conception de Boulogne-Billancourt ; ils témoignent d'une nouvelle conception du vitrail servie par des techniques

Dessins et maquettes de Jacques Bony pour la verrière de la Vierge à l'Enfant de Boulogne-Billancourt.
Archives départementales des Hauts-de-Seine et collection particulière.



différentes. Paul et Jacques Bony réalisent des verrières abstraites, en verre et plomb, d'une grande monumentalité, posées en façade. Leur savoir-faire les conduit à appliquer les techniques anciennes de gravure, d'enlevés de grisaille et de hachures à des panneaux monochromes afin de remplacer le figuratif par le graphisme et par des effets de matière. À la tribune, Jacques Bony signe le seul panneau figuré de l'église, une très belle *Vierge à l'Enfant* d'une légèreté de tons et de traits qui confine à l'irréel. Tandis qu'Isabelle Rouault conçoit la verrière abstraite du baptistère, exécutée par Paul Bony, et que Jacques Le Chevallier réalise en dalles de verre et béton le mur de verre de la chapelle de la Vierge et les cloisons des confessionnaux du mur opposé.

Créer de nouvelles transparences

Au Moyen Âge, le plomb répond à une nécessité fonctionnelle, que les artistes de la Renaissance essaieront de contourner par l'emploi d'émail et de verre gravé ou de dissimuler dans les plis des vêtements ou le décor. Au XIXe siècle, les plombs se réduisent, les verres sont plus grands et les émaux appliqués sur verres incolores ne requièrent pas leur présence ; cependant, ils sont indissociables du concept « vitrail ». Les peintres du XXe siècle, conscients de leur valeur visuelle, vont tirer le plus possible parti du graphisme des plombs (Chapuis à Choisy, L.-R. Petit à Noisy-le-Grand)[1171] auxquels ils redonnent l'importance qu'ils avaient dans les vitraux cisterciens.

La technique de la dalle de verre, enchâssée dans une structure de ciment, ne présente pas la fragilité du vitrail en plomb, mais a l'inconvénient d'être très lourde et de ne pas diffuser autant de lumière en raison de sa forte épaisseur (environ 3 cm). Cependant, son emploi permet des coupes prismatiques donnant des variations d'épaisseur permettant des changements de luminosité très recherchés et parfaitement adaptés à la non-figuration.

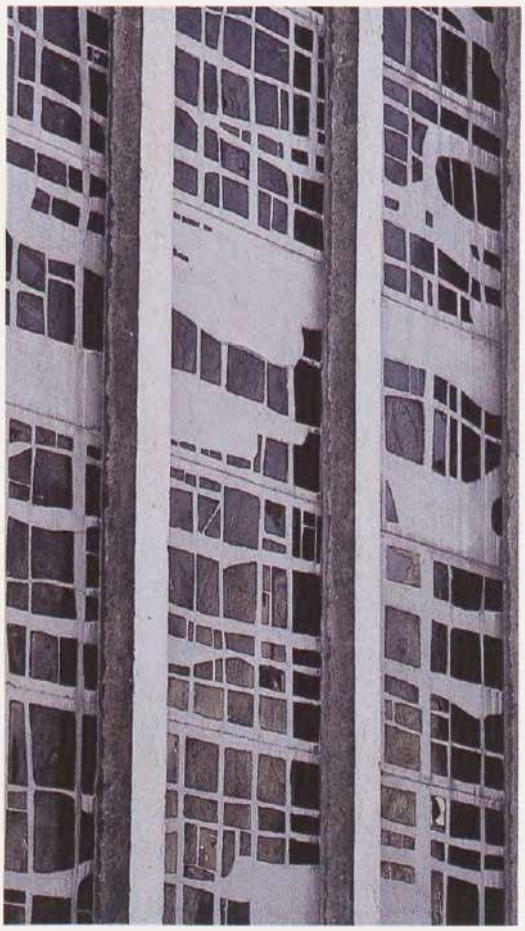
Le béton des dalles de verre répond, comme le plomb, à une nécessité fonctionnelle et son emploi sera même accentué volontairement pour obtenir des pleins aux formes choisies, des aplats sombres (Ablon-sur-Seine, Asnières-sur-Seine) afin de jouer sur les lumières et les ombres, les surfaces lisses et les dalles écaillées.

En Île-de-France, les ateliers de Job Guével et de ses descendants Marie-Josèphe et Michel, se feront les champions de cette technique dans laquelle ils sont passés maîtres[1172]. La dernière réalisation francilienne de Marie-Josèphe Guével, mise en place en 2000 à la chapelle Sainte-Rita de Fontenay-aux-Roses, exprime une force, une puissance maîtrisée, jouant sur les effets de matière et de lumière nés de l'épaisseur du verre.

Mais parallèlement aux dalles de verre, les peintres verriers cherchent d'autres procédés permettant une meilleure adaptation aux formes nouvelles des ouvertures. A Saint-Paul d'Ambourget d'Aulnay-sous-Bois[1173], Henri Martin-Granel insère en 1965 des verres colorés à relief dans les alvéoles des briques des façades est et ouest conçues comme des claustras. Ce procédé, unique en Île-de-France, reprend la technique familiale mise au point à Notre-Dame de Royan (Charente-Maritime)[1174] en 1955-1958, où les verrières sont insérées dans l'intervalle séparant les éléments porteurs.

La technique des murs-lumière mise au point par le peintre François Chapuis, à partir de résine et de plastique, lui a permis de clore en 1963 les quatre parois monumentales de la tour-lanterne de Saint-Michel de Livry-Gargan, d'une surface de 400 m², sans connaître la contrainte des plombs du vitrail traditionnel ni celle du poids des parois en dalle de verre. En 1971, il utilise le même procédé à la façade de l'église Saint-Joseph-Artisan de Saint-Cloud. Entre deux couches de résine de polyester armées de fibres de verre dont la polymérisation assure la transparence, l'artiste introduit des sections de tubes de plastique, des éléments de mousse alvéolée (de type nids d'abeille), qui servent d'entretoises et assurent la rigidité et la planéité de l'ensemble. Une coloration ponctuelle peut être obtenue par l'emploi de poudres métalliques[1175]. Une forte pression assure la cohérence des panneaux, dont l'épaisseur varie de 4 à 8 cm, et dont la solidité permet la réalisation de parois «en continu» sans la contrainte d'une structure visible. Ce procédé suppose, comme tout vitrail, la conception au préalable d'une maquette et de cartons mais requiert aussi la pratique de l'*action painting*, intervention qui nécessite inspiration, adresse et sang-froid au moment même de la réalisation[1176]. Ces parois éclairent d'une lumière diffuse l'autel et son environnement immédiat, en parfait accord avec la liturgie de Vatican II ; indéformables et pourtant d'une faible densité au m², elles cumulent des qualités de résistance au choc et au feu, d'isolation thermique et phonique[1177].

Le caractère cinétique des œuvres qui varient en fonction de la position du spectateur, leur grande translucidité, leur lisibilité à l'extérieur du bâtiment favorisent l'emploi des murs-lumière dans le domaine de la construction civile et notamment dans de nombreuses crèches de Seine-Saint-Denis[1178] ; exception faite de celle des Courtilières

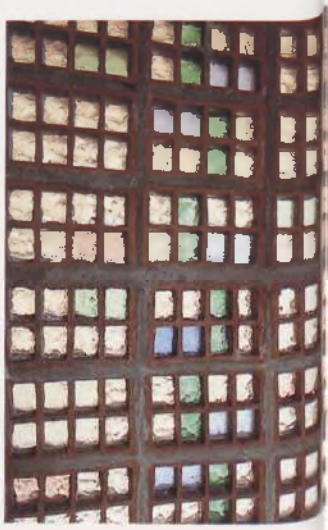


Ci-contre

Ablon-sur-Seine (Val-de-Marne), église Notre-Dame-de-l'Assomption.
Vue extérieure, dalle de verre du mur sud, par P. Martineau et les Artisans du sanctuaire, vers 1960.

Page de droite

Aulnay-sous-Bois (Seine-Saint-Denis), église Saint-Paul d'Ambourget.
Verrières d'Henri Martin-Granel, 1965.



Détail des verrières de l'église Saint-Paul d'Ambourget montrant l'inclusion du verre dans les alvéoles des briques.

à Pantin, construite par E. Aillaud en 1966, dont toutes les surfaces vitrées composées par le peintre F. Rieti sont décorées de verre teinté pris entre deux glaces[1179].

Renouveau du programme formel

Un renouveau de la forme des baies, constaté dans plusieurs églises de la petite couronne, va de pair avec les modifications de plans et de volumes apportés aux édifices cultuels construits dans les années 1950-1960. Le plan rectangulaire orienté ou carré est alors majoritairement adopté[1180], aussi le plan hexagonal de l'église de la Pentecôte de Bourg-la-Reine et celui en étoile de Stella Matutina à Saint-Cloud font-ils figures d'exception[1181]. Si le plan et le volume jouent un rôle essentiel dans la perception spatiale, l'ambiance intérieure relève aussi des matériaux employés et de la répartition des ouvertures, sources d'une lumière dont le jeu impalpable détermine le climat intérieur. Le nombre, la forme, la dimension des baies et le degré de transparence des verres colorés utilisés pour un vitrail déterminent l'intensité lumineuse. Spirituellement la lumière est utilisée comme une métaphore de manifestation divine.

L'évolution technique du verre a permis de considérer ce matériau depuis le début du siècle comme un élément de construction et de l'introduire en très grandes surfaces dans les édifices. La modification de la forme des ouvertures et de leur emplacement a un rôle prépondérant dans la fabrication du vitrail, alors en renouvellement constant, tant sur les plans techniques qu'esthétiques. La lumière peut être distribuée uniquement par des bandes étroites, situées horizontalement entre le haut des murs et le plafond, comme à Saint-Joseph-Saint-Raymond de Montrouge, église ornée de compositions abstraites par L.-R. Petit (1963). À Sainte-Thérèse-des-Joncherolles de Pierrefitte-sur-Seine, le bandeau vitré de la façade occidentale est accompagné de six ouvertures latérales élancées, de forme triangulaire, composées par Marguerite Huré (1963) et Marcelle Lecamp d'un assemblage de formes minutieusement découpées. L'éclairage latéral peut-être complété par une

façade totalement vitrée, comme à la chapelle Saint-Louis-Sainte-Isabelle de Neuilly-sur-Seine (vitraux abstraits de Pierre Chevalley, 1958)[1182] ou à Sainte-Bernadette de Levallois-Perret (Max Ingrand, 1959).

Même la forme et la proportion des fenêtres diffèrent de celles du début du siècle. À proximité de l'autel, les verrières ont désormais volontiers la forme de rectangles verticaux comme à Saint-Luc de Montrouge[1183], où Gérard Lardeur mêle savamment, en 1963, le verre incolore armé à du verre à l'antique coloré. Les dimensions des ouvertures varient d'un édifice à l'autre : aux petites verrières rectangulaires abstraites de l'église de la Sainte-Famille du Kremlin-Bicêtre (par Jacques Bony sur dessin de Jean-Baptiste Ambroselli, vers 1970), s'opposent par la taille les grandes compositions, abstraites également, de la chapelle Saint-Paul de la Folie à Nanterre[1184], réalisées en dalles de verre par Roswita Doerig. La forme triangulaire des ouvertures de l'église Stella Matutina à Saint-Cloud constitue pour la décennie 1960 un cas isolé dans les Hauts-de-Seine. Claude Blanchet y réalise des verrières abstraites en verre et plomb dont les reflets colorés jouent sur les parois lamellées de la charpente. Contrastant avec le bleu et le jaune de la verrière de la façade, le rouge des baies orientales et de celles situées dans les ailes du toit environne l'autel d'une chaude intensité lumineuse.

Mettre l'autel en valeur par la lumière est un moyen d'insister sur sa présence, indispensable à la célébration de la messe, et de capter l'attention du fidèle. Deux principales dispositions sont alors proposées par les maîtres verriers : la lente progression de l'intensité colorée des verrières disposées en bandeau, comme à Saint-Joseph-Saint-Raymond de Montrouge, ou la mise en place d'un éclairage zénithal. Cette dernière solution peut paraître la plus appropriée, mais pour des raisons de poids, de condensation thermique et de prix, ni le vitrail traditionnel, ni la dalle de verre ne se prêtent facilement à cette fonction. Nous avons vu plus haut la solution proposée par le peintre François Chapuis, auteur de vitraux traditionnels à Choisy-le-Roi et dans toute la France[1185], mais aussi inventeur d'une technique originale expérimentée en 1963 à Saint-Michel à Livry-Gargan, où la tour-lanterne est l'unique source de lumière de l'édifice à plan carré[1186]. Le principe architectural de cette église reprend en fait celui d'André le Donné à Marienau-les-Forbach (Moselle) en 1956[1187] : l'autel est omniprésent, sa position détermine tout l'espace ; c'est

Ci-dessus

Levallois-Perret (Hauts-de-Seine), église Sainte-Bernadette.
Composition monumentale de Max Ingrand, 1959.

Page de gauche

Pierrefitte-sur-Seine (Seine-Saint-Denis), église Sainte-Thérèse des Joncherolles.
Verrière de Marguerite Huré, 1963.

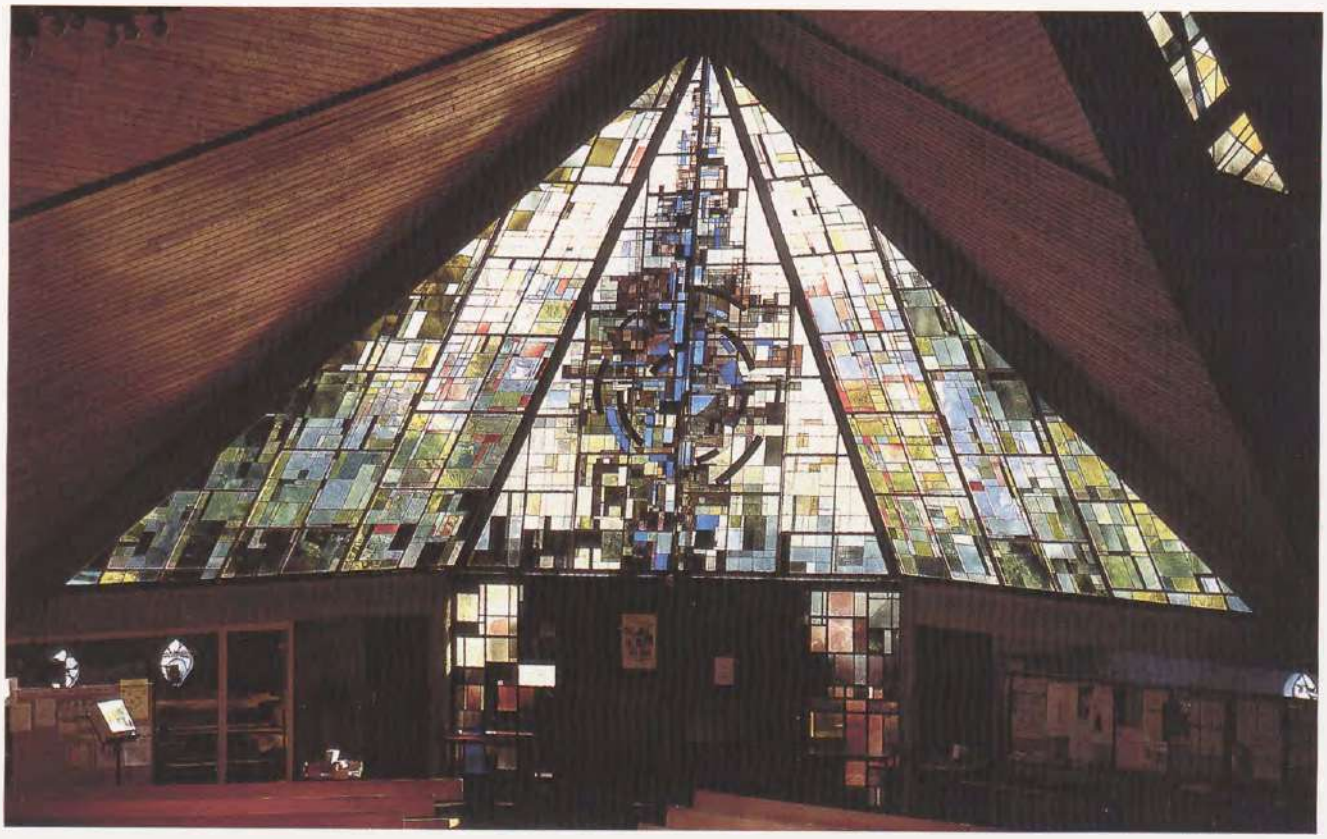
autour de lui que se regroupent les fidèles. Ce point central illuminé attire l'assemblée, favorise son unité et sa participation à la liturgie.

À la chapelle Saint-Bernard de Colombes, les architectes Henri Pottier et Jean Tessier choisissent un parti quelque peu différent : à l'image de Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp (Haute-Saône) antérieure de dix ans, les murs de la modeste chapelle francilienne, de plan circulaire, sont creusés d'ouvertures, semblables à celles conçues par Le Corbusier comme des « canons de lumière », garnies de verre uni, de préférence jaune, tandis que l'autel reçoit une lumière zénithale crue.

L'âge d'or de la dalle de verre

Dans l'architecture religieuse des années 1960, les dalles de verre sont davantage utilisées en compositions monumentales à dominante non figurative qu'en simples fenêtres comme à Meudon par exemple (œuvres de Job et Michel Guevel, 1975). L'inventaire a recensé quatre églises de la petite couronne dont les façades, utilisées comme source de lumière principale, ont été entièrement réalisées en dalles de verre ; toutes offrent des compositions non figuratives. La première en date, celle de l'église Saint-Daniel à Asnières-sur-Seine, est la traduction par les ateliers monastiques de Saint-Benoît-sur-Loire d'un carton de Philippe Lejeune (1961)[1188], vient ensuite la façade convexe de Sainte-Monique à Bagneux[1189], vitrée par Guy Le Chevallier sur un carton de Christine Messmer (1963), qui évoque la technique de la mosaïque par la petite taille et la régularité des pièces de verre. L'extraordinaire composition de Louis-René Petit à la nouvelle église Saint-Pierre-Saint-Paul de Colombes[1190] atteint des dimensions inégalées, 600 m², dont 450 en une seule paroi. Cette œuvre monumentale réalisée en 1968 en dalles de verre coloré de 1 m² constitue la première commande importante de Louis-René Petit et contribua à sa célébrité[1191]. Plus modeste est la façade de Notre-Dame-de-la-Paix à Suresnes, ajoutée en 1974 à l'église des années 1930[1192].

Il faut peut-être voir dans cette disposition peu habituelle la traduction matérielle du geste sym-



Saint-Cloud (Hauts-de-Seine), église Stella-Matutina. *Verrière abstraite de la façade, par Claude Blanchet, 1964-1965.*

bolique de l'accueil, celui de l'Église envers les paroissiens. La présence d'un mur de verre, d'une cloison à travers laquelle passent la lumière, et éventuellement le regard, n'a pas l'austérité d'un haut portail fermé de lourdes de portes qui cachent au monde extérieur la fonction d'accueil de l'édifice cultuel. Cette volonté de communication et d'ouverture est un des acquis du concile Vatican II.

Ce sont également des dalles de verre qui composent des murs entiers abstraits à Ablon-sur-Seine et à Saint-Denys de Vaucresson (1967, par Gabriel et Jacques Loire) Dans cette dernière église, la surface vitrée, qui constitue la paroi concave derrière l'autel, est également de très grandes dimensions. Comme celle de Colombes, la composition monumentale de Vaucresson, puissamment structurée, offre une explosion de couleurs et un dynamisme propres à symboliser, pour les chrétiens, la Résurrection.

Plus rarement, des dalles de verre sont insérées dans les pans du plafond, comme à l'église de la Pentecôte à Bourg-la-Reine (1967), où elles diffusent une lumière rosée en accord avec la tonalité des murs de brique.

La dalle de verre peut aussi coexister avec des vitraux traditionnels dans un même édifice, comme à l'Immaculée-Conception de Boulogne-Billancourt où Guy Le Chevallier réalise mur extérieur et cloisons de confessionnaux en dalle de verre alors que des vitraux en verre et plomb sont posés la même année en façade par Paul et Jacques Bony. Il en est de même à Saint-Pierre-Saint-Paul de Fontenay-aux-Roses, où les bas-côtés ont reçu des verrières en technique traditionnelle posées par A. et G. Le Chevallier (1981), alors qu'aux fenêtres hautes du chœur et de la nef des compositions abstraites réalisées en dalle de verre par l'atelier Loire sur carton de R. Palot voisinent avec des verrières XIXe siècle.

Le cas de Sainte-Thérèse-de-Lisieux à Boulogne-Billancourt est plus inhabituel. À la suite des restaurations, verre et plomb et dalles de verre se côtoient dans la même baie. Aux fenêtres hautes de la nef, les dalles de verre (inachevées) de Labouret illustrant la *Vie de sainte Thérèse* ayant été partiellement détruites en mars 1942 et en avril 1943, leur remplacement est décidé à la fin de la guerre. Des noms de peintres et peintres verriers circulent[1193] parmi lesquels Barillet, A. Hébert-Stevens, Gaudin, Bazaine, mais aucun ne sera retenu. À l'initiative de l'architecte des Chantiers du Cardinal, Henri Vidal, les cartons des quatre verrières complémentaires sont commandés à André

Pierre et leur exécution confiée au peintre verrier Claude Blanchet dont l'atelier est installé à proximité. Réalisées en verre et plomb, par économie et par facilité (seul sur un petit nombre d'artistes travaillent la dalle de verre)[1194], ces verrières encadrent désormais les panneaux originaux figuratifs réalisés en dalle de verre. La première association de panneaux en dalle de verre et d'autres en verre mince a été réalisée par Jean Gaudin en 1933 pour la *Crucifixion* de la tribune de l'église Saint-Aubert de Sauchery-Lestrée (Pas-de-Calais)[1195].

Les premières dalles de verre exposées en 1929 par Jean Gaudin et Louis Mazetier étaient figuratives[1196] et constituées de pièces de verre de petites dimensions, selon une technique, nous l'avons vu, apparentée à celle de la mosaïque. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, c'est par des compositions en dalles de verre que les peintres Sutter et Leduc illustrent l'*Arbre de Jessé*, en l'église Saint-Jacques-Le-Majeur de Montrouge, mais les éléments constitutifs sont de plus grande taille et de gros éclats en face interne ajoutent encore au dynamisme et au contraste des couleurs éclatantes mises en œuvre.

La possibilité d'une grande stylisation du dessin chargée d'une puissance évocatrice, sa grande rapidité de fabrication et sa grande lisibilité conduiront les auteurs à utiliser la dalle de verre pour des compositions à motifs symboliques. Les premières œuvres de F. Duran à Pantin (1957) sont un des beaux exemples franciliens[1197] d'une bonne utilisation du procédé. Plus simple et donc d'une très grande lisibilité, la frise des *Instruments de la Passion* (1957)[1198] apporte une note de couleurs éclatantes au-dessus de l'autel de l'église Sainte-Reine de Levallois-Perret, dont la tribune est éclairée des verrières hagiographiques figuratives en dalle de verre[1199].

À droite

Fontenay-aux-Roses (Hauts-de-Seine), chapelle Sainte-Rita.
Dalle de verre de Marie-Jo Guével, 1991-1992.

Ci-contre

Colombes (Hauts-de-Seine), chapelle Saint-Bernard.
Les « canons de lumière », par les architectes Henri Pottier et Jean Tessier, 1964.

Si la dalle de verre est, on le voit, très prisée par les artistes de la seconde moitié du XXe siècle, force est de constater qu'elle a aussi ses contradicteurs. Ainsi, pour le peintre Alfred Manessier, une composition en dalle de verre ne peut prendre place dans une fenêtre gothique ou Renaissance ; pour lui, la dalle alourdit, alors que le vitrail allège. Le vitrail filtre la lumière, en laisse passer les rayons qu'il transforme en un tapis de lumière colorée. La dalle ne distribue qu'une lumière diffuse, sans rayon. Par contre, il lui reconnaît des qualités d'insonorisation et de solidité que n'a pas le vitrail.

En quête d'immatérialité

Depuis Le Raincy, le vitrail a gagné une autonomie incontestable : il est devenu un art monumental, intimement lié à l'édifice qui le reçoit ; mais son rapport à l'architecture a évolué, il ne lui est plus forcément subordonné.

Le vitrail contribue à créer l'ambiance d'un lieu à le faire vivre par la lumière qu'il laisse entrer, qu'il modifie, qu'il transfigure et qui évolue en fonction des heures et des saisons.

La conception même des églises s'est modifiée au cours des années. Depuis Vatican II, ce ne sont ni des musées d'art sacré, ni des espaces clos dont l'accès est réservé à quelques initiés. L'église est devenue aujourd'hui un élément du complexe paroissial communautaire ; elle doit être « ouverte vers l'extérieur ».

Louis-René Petit aborde le vitrail des années 1980 en terme de « non-clôture »[1200]. L'artiste cherche à rendre présent dans ses compositions le paysage environnant (église Sainte-Claire, porte de Pantin à Paris). « Seules quelques matités ou verres colorés rappellent la clôture effective » mais ils sont mêlés à l'emploi de nombreux verres incolores permettant à l'œil l'accès vers le dehors. La couleur n'est plus systématiquement « enfermée dans le graphisme du plomb ou du béton elle interpénètre les surfaces incolores ». Cette dualité intérieur/extérieur était déjà voulue par les commanditaires de vitraux civils de l'Art nouveau pour lesquels les décorations des vérandas se confondaient volontiers avec le jardin situé à l'extérieur. Ici le parti est, bien entendu différent, il s'agit de créer une atmosphère de prière, de recueillement, liée à la présence du Divin, dans un lieu que l'on ne veut plus désormais dissocier de la vie extérieure. La transparence, l'ouverture sur le monde est aussi ce vers quoi tend Henri Guérin en disposant des vitraux de part et d'autre d'une baie ouverte sur la nature chez les dominicaines de Crépieux (1979)[1201]. Dans la petite couronne parisienne, Guérin réalise des compositions dans la décennie 1980 : à la sacristie de Saint-Jean-Baptiste de Sceaux (1981), et à Saint-Maxime d'Antony (de 1980 à 1990). Les verrières de cette dernière église, posées en trois temps, participent de la même recherche, grâce à un jeu subtil de dualité de surface[1202]. Dans les mêmes ouvertures, des plages blanches et lisses en verre armé côtoient des panneaux en dalles de verre colorées, dont les éclats enlevés à la marteline permettent de modifier la tonalité en fonction de l'épaisseur.

Dans le domaine du vitrail civil, certains artistes contemporains, comme Annick et Patrick Confetti, donnent au vitrail un rôle décoratif propre à animer la sobriété de l'architecture qui le reçoit. Leurs compositions figuratives, en verre et plomb, apportent rythme, couleurs et dyna-

Boulogne-Billancourt (Hauts-de-Seine), église Sainte-Thérèse-de-Lisieux.

Ci-contre

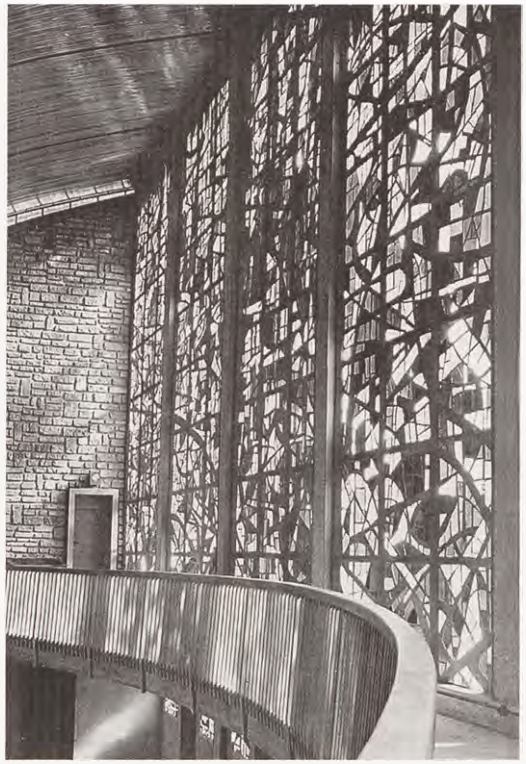
La première communion de sainte Thérèse, panneau en mosaïque de verre, par Auguste Labouret, restauré en 1953 par Claude Blanchet.

Page de droite, à gauche

La sainte patronne des missions, par André Pierre et Claude Blanchet, 1953.

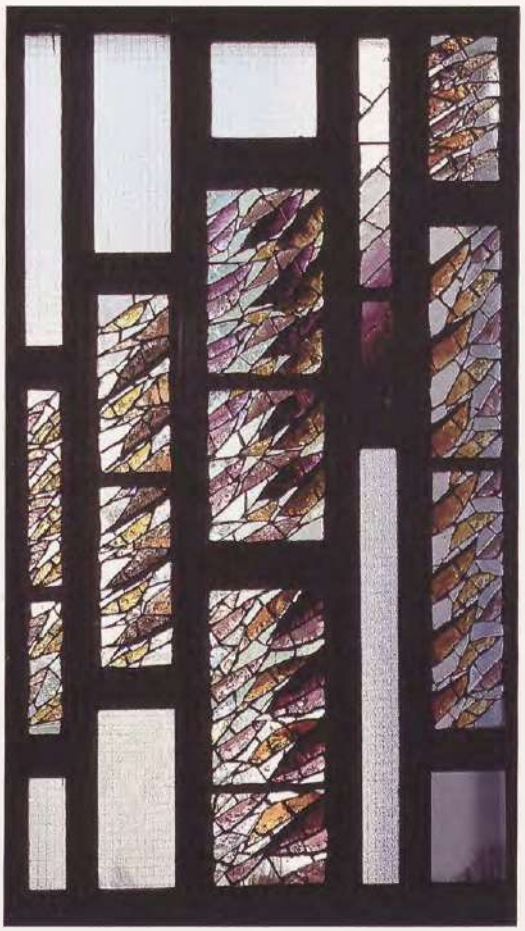
Page de droite, à droite

Asnières-sur-Seine (Hauts-de-Seine), église Saint-Daniel. *Composition en dalle de verre, par Philippe Lejeune et les Ateliers monastiques de Saint-Benoît-sur-Loire, 1961.*



misme au collège Robert Schumann de Colombes (1994)[1203], où elles sont directement en rapport avec la fonction des pièces qu'elles éclairent : *Rythmes sur rayonnages* pour la bibliothèque, *Palettes* pour l'atelier de peinture, *Impulsions* évoquant une partition pour la salle de musique. Cette façon d'afficher vers l'extérieur les activités précises de chaque salle rejoint la recherche d'osmose entre le dedans et le dehors vers laquelle tend par exemple la composition de Valério Adami à l'hôtel de ville de Vitry-sur-Seine. Cependant, ce dernier vitrail, réalisé en technique traditionnelle par les ateliers de Jacques Loire, constitue lui aussi, à sa manière, une « non-clôture » par sa transparence et par sa fonction, puisqu'il assure le passage entre deux salles du hall d'entrée.

Toutes ces recherches témoignent de la vitalité de l'art du vitrail. Parallèlement au procédé traditionnel, qui doit toujours être enseigné aux générations à venir pour que perdure le savoir-faire médiéval et que soit assurée la conservation des œuvres anciennes, le vitrail est un art vivant qui préoccupe les artistes contemporains ; ce sont eux qui le font évoluer au gré des nouvelles techniques. Toujours d'actualité, il est ainsi redevenu riche de possibilités et de promesses. Durant la dernière décennie du siècle, ont été diffusées des techniques de thermoformage, collages, émail sur

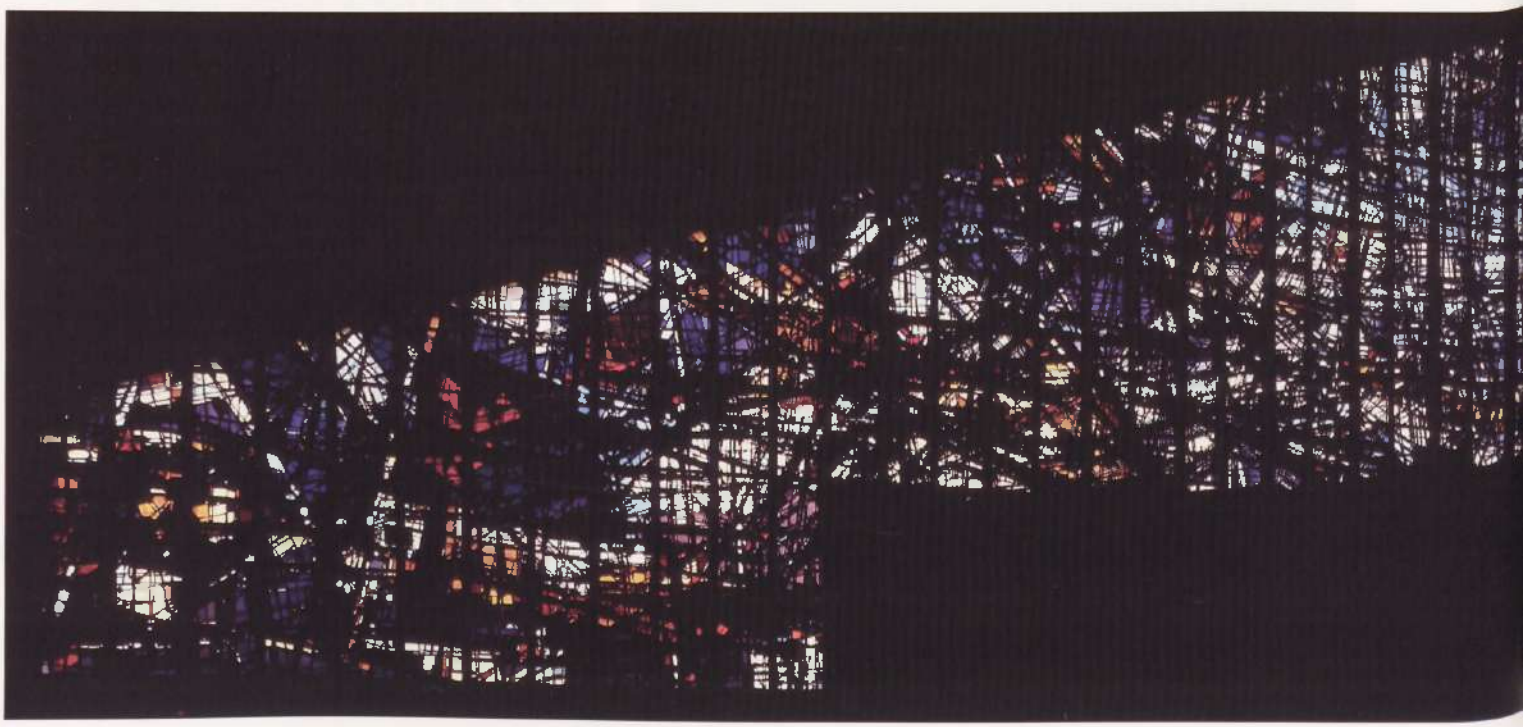


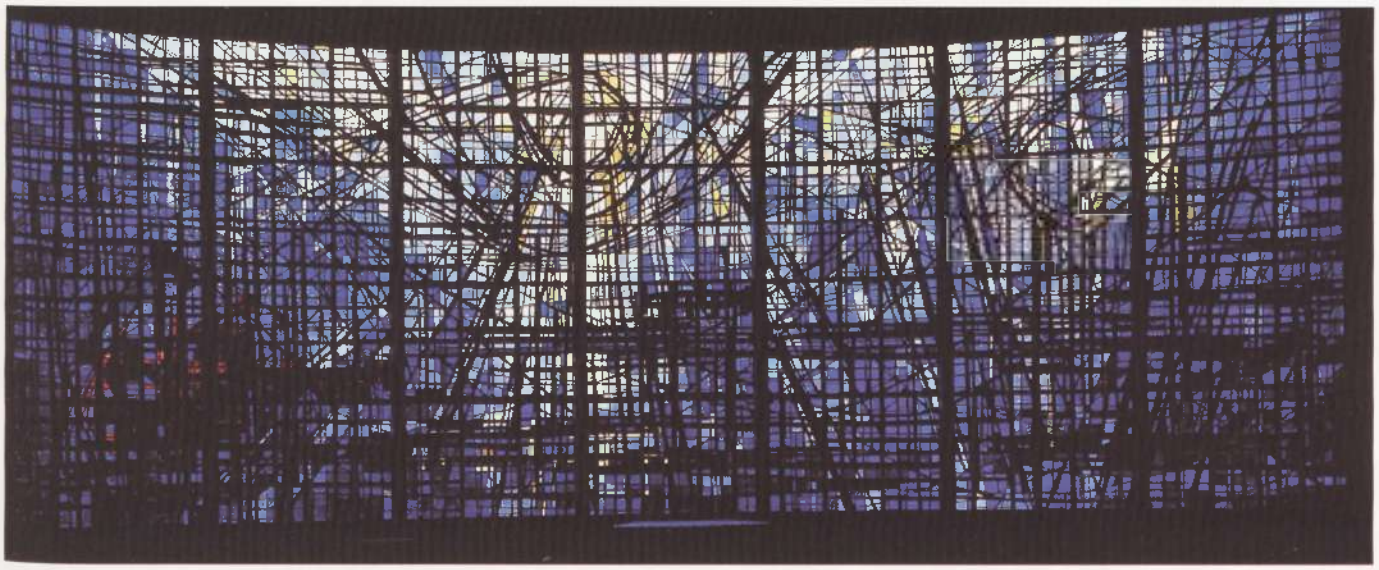
À gauche

Colombes (Hauts-de-Seine), clocher de l'ancienne église Saint-Pierre-Saint-Paul.
Vitrail de Louis-René Petit, 1971.

Ci-contre

Antony (Hauts-de-Seine), église Saint-Maxime.
Dalle de verre d'Henri Guérin, 1980-1990.





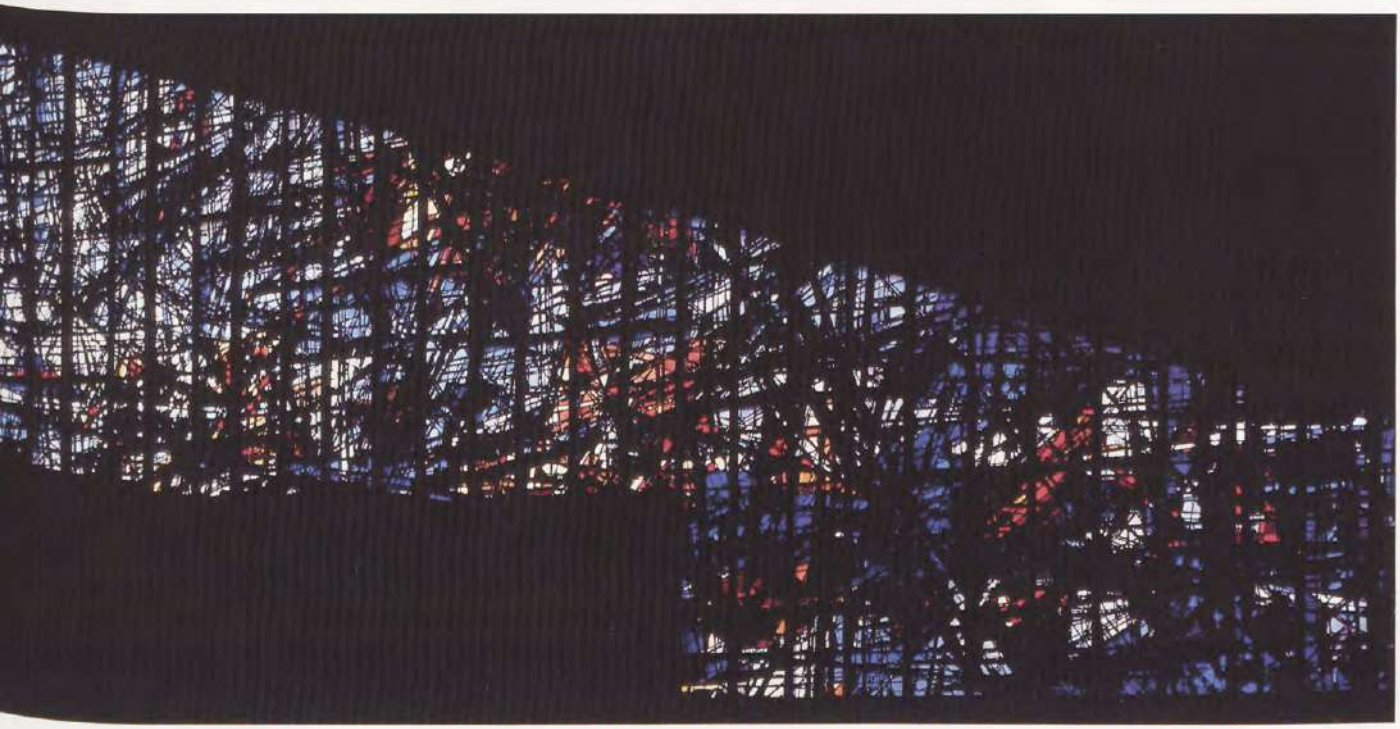
Vaucresson (Hauts-de-Seine), église Saint-Denys. *Verrière monumentale du mur oriental, par Gabriel et Jacques Loire, 1967.*

Ci-dessous

Colombes (Hauts-de-Seine), nouvelle église Saint-Pierre-Saint-Paul. *Composition monumentale de Louis-René Petit, 1968.*

glace, propres à enrichir le travail du verre ; la création a d'ailleurs été ouverte aux projets d'artistes dépourvus de formation verrière[1204]. Les réalisations françaises récentes des grands peintres de notre temps (à Nevers depuis 1977, Conques en 1994, Digne en 1996, Salagon en 1997, et Saint-Paterne de Montrond en 1999, etc) témoignent de l'actualité intense et foisonnante de l'art sacré monumental contemporain[1205].

La création en 1980 d'une commission gouvernementale du vitrail, dont la durée fut bien éphémère[1206], montre le souci de privilégier cet art, en aidant les ateliers qui le pratiquent, à des fins de conservation mais aussi et surtout de création[1207]. Ainsi au cours du XXe siècle, le vitrail a bénéficié d'innovations techniques qui ont permis à ses créateurs de renouveler leurs moyens d'expression. Aussi faut-il croire à l'émergence d'un nouveau langage créatif du verre et de la lumière[1208] qui, libéré le plus possible des contraintes techniques, parviendra à dire l'essentiel, la recherche de l'Absolu.



À la découverte des lieux

Recherches inédites

Épinay-sur-Seine (Seine-Saint-Denis), église Notre-Dame-des-Missions.
Détail de la prédelle de la baie d'axe : le départ des apôtres après la Pentecôte, par Pauline Peugniez, 1931.

L'église Saint-Denys de l'Estrée à Saint-Denis
ou les vitraux de Viollet-le-Duc recomposés

Françoise Cannot

Une église neuve

En 1860, la ville de Saint-Denis décide de reconstruire l'église de l'ancien prieuré de Saint-Denis où le jeune Suger avait autrefois fait ses études, et qui avait été mis à mal par les Révolutionnaires ; elle sera reconstruite un peu à l'ouest de son premier emplacement, « hors-les-murs » par rapport aux fortifications, remplacées par des mails, les actuels boulevards. C'est donc en bordure d'une nouvelle voie et au cœur d'un nouveau quartier entièrement réaménagé sous le Second Empire, selon un plan d'urbanisme quelque peu inspiré de celui du quartier de l'Opéra à Paris, que l'église s'élève, ainsi mise en valeur.

Les vitraux

Viollet-le-Duc est chargé de l'ensemble du projet architectural mais aussi des détails des sculptures, de l'aménagement des autels, du dessin du mobilier (chaire, banc d'œuvre, confessionnaux, luminaires) et des vases sacrés, enfin du décor peint et vitré auquel on ne s'attela qu'en 1866, « le Conseil ayant décidé que pour répondre aux sculptures si habilement faites et à la majesté du vaisseau, il était nécessaire comme complément qu'il fut orné de peintures décoratives et pourvu de vitraux en grisailles à verre double de premier choix et qualité »[1209].

On ajouta alors d'une part les peintures murales aujourd'hui masquées par un badigeon beige des années 1960 et d'autre part l'ensemble des vitraux qui ont beaucoup souffert des intempéries et ont été, quand ils n'ont pas été détruits, entièrement remaniés à la même époque.

Le maître verrier

Viollet-le-Duc avait proposé au maire[1210] de soumissionner pour la fourniture des vitraux auprès de MM. Lusson, Eugène Oudinot, Didron aîné, Coffetier, lui conseillant de partager le travail entre deux ou trois ateliers ; le maire accepta la proposition et y ajouta Alfred Gérente. Oudinot, qui fut le seul en outre à soumissionner les vitraux figurés[1211], sera retenu par le Conseil municipal du 12 février 1866 auprès duquel il s'« engage à exécuter lesdits vitraux » et mentionne deux séries : celle de grandes figures isolées sous architecture, dans le style des XIIe-XIIIe siècles, le tout « très pur de style », pour 175 F le mètre superficiel et celle des médaillons légendaires, au prix de 250 F.

Oudinot accepta de faire des rabais substantiels et « étant le plus avantageux » il fut retenu

Saint-Denis (Seine-Saint-Denis), église Saint-Denys de l'Estrée.
Vue générale intérieure.

pour la totalité des vitraux en grisaille, à grandes figures et à médaillons à « charge de se conformer aux plans, devis, dessins et instructions de M. Viollet-le-Duc »[1212].

Les « donataires »

Les vitraux sont financés exclusivement par des donateurs comme l'attestent leurs inscriptions, ainsi que les divers courriers d'Oudinot lui-même ou de son épouse Virginie[1213] qui tient les livres de comptes. Le maire de l'époque, M. Giot, fut à titre personnel un important donateur[1214]. On peut mentionner aussi le curé de la paroisse et Mme Salle, pour les plus généreux d'entre eux, les autres s'étant engagés pour une ou deux baies. Nombre d'entre eux sont des personnalités de la ville et souvent des conseillers municipaux. Comme cela arrive fréquemment, certains ont préféré conserver l'anonymat.

L'état actuel

Les seuls vitraux d'origine non modifiés et encore en place occupent les fenêtres du déambulatoire, les fenêtres hautes du chœur, du transept et de la nef, ces dernières étant garnies de simples vitreries losangées légèrement teintées. Du verre cathédrale remplace les vitraux des bas-côtés de la nef et des chapelles du transept. À la suite d'importantes transformations apportées dans les années 1960, la situation des vitraux de la chapelle axiale est plus complexe.

La chapelle absidiale ou chapelle des Martyrs

Les vitraux d'origine des cinq baies géminées de cette chapelle ont entièrement disparu. Les comptes des donataires établis par Virginie Oudinot indiquent pour les cinq fenêtres jumelles de la « chapelle des morts » le nom de Madame Salle pour une somme de 3404,80 F[1215].

L'atelier Gaudin, qui a succédé à l'atelier Oudinot, a conservé des livres de comptes manuscrits[1216], les catalogues des cartons de grand et petit format de la maison, qui donnent les thèmes des vitraux et leur style : « XIIIème » mais sans en préciser l'emplacement dans l'église.

Faute d'autres documents d'archives (passations de commandes, mémoires et surtout dessins de Viollet-le-Duc ou cartons d'Oudinot), des cartes postales éditées par la paroisse dans les années 1930-40[1217] et des photographies en noir et blanc prises en 1955[1218] – sur lesquelles les vitraux ne figurent qu'incidemment – permettent de reconstituer l'aménagement d'origine.

Les six scènes centrales représentent de droite à gauche : l'*Annonciation* et la *Nativité*, puis la *Résurrection* et l'*Apparition du Christ ressuscité aux Saintes Femmes*, enfin la *Mise au tombeau* et la *Crucifixion* entre Marie et saint Jean.

Stylistiquement, cette série de vitraux se distingue des autres. Chaque composition suit la même ordonnance : une scène sous arcature insérée entre un socle et un couronnement architecturaux qui occupent la moitié de la hauteur de la baie (deux panneaux sur quatre) ; le socle, particulièrement développé, imite une façade d'église et sert de support à des inscriptions.

Aux baies de la première travée, des personnages isolés sont représentés : les saints Hippolyte et Vincent de Paul et les saints Raphaël et Gabriel qui correspondent aux « deux anges debout » mentionnés dans le cahier des grands cartons.

Tous ces vitraux comportent des inscriptions nominatives et de dédicace et, d'après le seul témoignage des photos, à la base au moins des saints Hippolyte et Raphaël, la date et la signature : « E. VIOLLET LE DUC DIREXIT ANNO 1866 ».

Un ensemble très perturbé

À l'heure actuelle les dix baies sont garnies de vitraux historiés sans rapport avec ceux d'origine. Il s'agit d'un remontage de vestiges de verrières ne provenant pas de cet emplacement, intégrés à un fond moderne dans des nuances bleu clair.

Ces vitraux sont composés de cinq panneaux contre quatre à l'origine : l'armature métallique n'a donc même pas été conservée. Les panneaux inférieurs et supérieurs réutilisent inversement des bases ou des couronnements de vitraux détruits provenant d'autres emplacements. Les bases sont d'anciens couronnements semblables à ceux de certaines verrières conservées du déambulatoire (baies 7 à 10) ou détruites des bas-côtés de la nef (baies 32 ou 35). La partie supérieure (le tympan) a été recoupée par manque de place, ou plus précisément le panneau qui la portait n'a pas été transféré. Les nouveaux couronnements sont tous identiques, semblables aux bases des mêmes verrières précédemment mentionnées : triple arcade abritant le même motif floral géométrique avec un écusson central qui portait le nom du donateur ; celui-ci a été supprimé et remplacé par des fragments récupérés.

Pour des raisons iconographiques (voir *infra*), chaque baie géminée a reçu un panneau de « remplissage » recomposé.

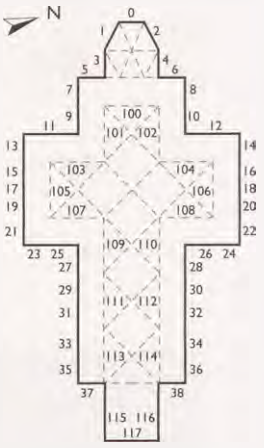
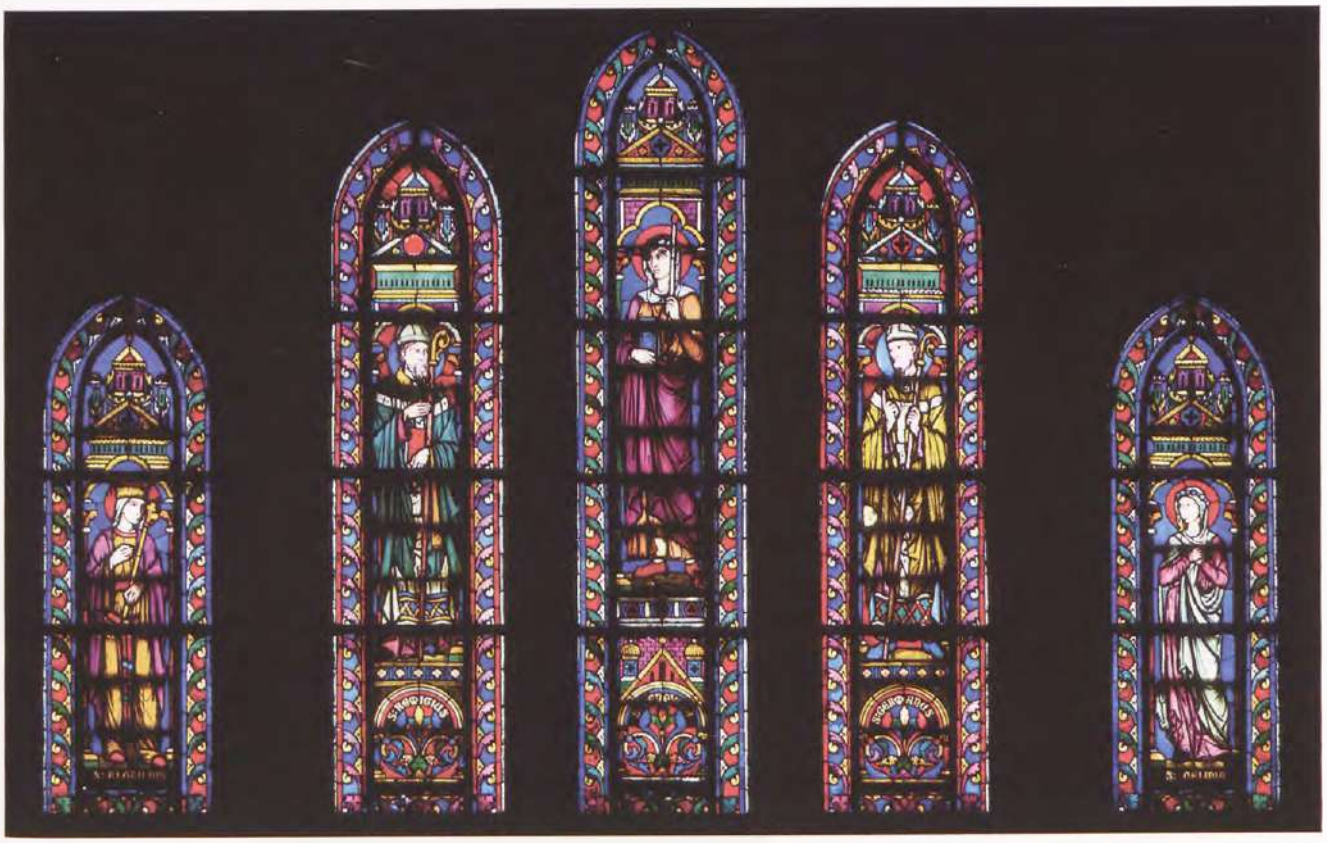


Schéma de situation des verrières.



Verrière du pignon du bras gauche du transept : sainte Clothilde, saint Remi, saint Germain d'Auxerre et sainte Céline encadrant saint Geneviève, par Eugène Viollet-le-Duc et Eugène Oudinot, 1866.

On retrouve des arcades triples à motifs floraux sur trois des panneaux intermédiaires recomposés à partir de trois arcades réunies en une seule ; elles ont pu être récupérées sur les socles des vitraux primitifs de cette chapelle qui évoquaient une façade d'église à trois arcades : une grande arcade centrale accostée de deux autres plus petites et ornées de motifs floraux ; ce sont celles-ci qui ont été réemployées[1219].

Les panneaux historiés

Il est particulièrement intéressant de retrouver la provenance des vingt-sept autres panneaux historiés, pour mieux saisir l'édifice dans son état originel, mais aussi dans une éventuelle perspective de restitution. Ils sont issus de deux ensembles très différents.

Les vitraux des trois travées centrales illustrent le Rosaire ; chacune des trois séries des cinq Mystères occupe deux baies à raison de deux ou trois Mystères par baie[1220]. Les Mystères Joyeux à gauche, les Mystères Douloureux à droite encadrent les Mystères Glorieux ; l'ordre chronologique n'est donc pas respecté, comme il arrive assez souvent, afin de mettre en valeur les Mystères Glorieux. Parmi les Mystères Douloureux on remarque une autre inversion entre la *Flagellation* et la *Dérision* ; il s'agit là très probablement d'une erreur de montage. Chaque scène est encadrée par une triple arcature.

D'où proviennent ces panneaux ? L'Inventaire des œuvres d'art de la Seine de 1879-1880 précise, en parlant des extrémités du transept, que « la chapelle de droite, dédiée à la Vierge, celle de gauche, à Sainte Geneviève, sont [...] ornées de vitraux représentant des sujets allégoriques »[1221]. En l'absence d'autre source, il est possible de proposer la chapelle de droite comme lieu d'origine des panneaux des Mystères de la vie de la Vierge.

Quant aux vitraux des deux travées latérales de la chapelle des Martyrs, ils figurent douze scènes de la vie de sainte Geneviève inscrites dans des médaillons circulaires ; leur attribution à la chapelle de gauche du transept semble naturelle, la chapelle étant dédiée à cette sainte ; une carte postale[1222] montre que les vitraux comprenaient chacun quatre médaillons ; la qualité médiocre du document ne permet malheureusement pas de les reconnaître précisément ; on peut logiquement supposer qu'ils étaient disposés dans l'ordre chronologique et constituaient ainsi le cycle de la vie de sainte Geneviève. Ces « six baies du transept

du rez-de-chaussée» ont été offertes par le curé pour un montant de 2040 F[1223].

Lors des importants travaux des années 1960[1224], on a donc regroupé dans la chapelle des Martyrs l'ensemble des scènes provenant des deux chapelles du transept, leurs baies étant alors closes par des panneaux de verre cathédrale blanc.

Le déambulatoire et les bas-côtés

Le déambulatoire est encore entièrement vitré des vitraux d'origine : pour les deux premières baies géminées, il s'agit de quatre «scènes légendaires» offerts par les époux Giot, pour un coût de 1 360 F[1225], mettant en scène au moins deux personnages : *Résurrection de Lazare, Noli me tangere*, saint Hilaire sermonnant deux personnages et le pape recevant saint François accompagné d'un frère ; l'installation de ces vitraux n'avait pas été prévue dès le début : «à cette époque il n'était pas encore question de vitraux légendaires pour ces fenêtres»[1226] ; les huit autres vitraux du déambulatoire montrent de grandes figures isolées de saints. Quant aux bas-côtés, aujourd'hui entièrement vitrés en verre cathédrale blanc, la lecture des différentes listes – «comptes des donataires» de Mme Oudinot, cahiers de comptes de l'atelier –, des photographies et des cartes postales permet d'affirmer que la majeure partie de ces baies figuraient de grands personnages sacrés, dont on a les noms pour la moitié, qui sont de la même série que ceux du déambulatoire. Cependant, quelques vitraux semblent n'avoir été que de simples verrières décoratives en grisaille ou à bornes.

Les fenêtres hautes

Les fenêtres hautes ont conservé leurs grisailles à motifs de losanges en alternance bleus et rouges (baies jumelles quadruples) et leurs grands personnages dans les cinq baies à hauteur décroissante en allant du centre vers les extrémités (baies 100, 105 et 106). Le Christ bénissant domine l'ensemble, entouré du saint patron, Denis, et de saint Louis, puis des deux acolytes du saint martyr, Rustique et Eleuthère. Cette «fenêtre haute de l'abside» est donnée par le maire, M. Giot, pour un montant de 1 200,80 F[1227]. Quant aux deux fenêtres hautes figurées des transepts, elles ont été offertes par le curé pour 2090 F[1228]. Elles sont dédiées à gauche à sainte Geneviève et son entourage : sainte Clotilde, saint Remi, saint Germain et sainte Céline ; elles forment le prolongement cohérent de la chapelle dédiée à la sainte dont les trois baies lui sont consacrées. À l'autre extrémité du transept, selon la même

Baie de l'abside recomposée vers 1960 ; deux scènes de l'Enfance du Christ : Présentation au Temple et Jésus au milieu des Docteurs.

Deux scènes de la vie de sainte Geneviève, par Eugène Oudinot et Eugène Viollet-le-Duc, 1866.

logique, les grands personnages correspondent à la parenté de la Vierge : Jean-Baptiste, Anne, la Vierge, Joachim et Élisabeth. Chaque personnage est représenté seul, debout, avec ses attributs traditionnels, une inscription latine précisant son identité, en fonction de sa place dans la série, sur un socle de plus en plus haut au fur et à mesure que la hauteur de la baie s'accroît et légèrement tourné vers le personnage central ; bases et socles sont très différents de ceux des autres vitraux, mais donnent une cohésion à cet ensemble et le mettent en valeur.

Les dépendances

Dans les salles annexes de l'église se trouvent encore d'autres vitraux : certains sont à bornes ou à losanges, d'autres à motifs floraux géométriques garnissant des quatre-feuilles (identiques à ceux qui surmontent les sas d'entrée), enfin des grisailles ornent les grandes rosaces du clocher. Le baptistère était orné d'un *Baptême du Christ* aujourd'hui déplacé dans l'ancienne chapelle Sainte-Geneviève à côté d'un vitrail plus récent, la *Rencontre de sainte Geneviève et saint Germain*, par Meauméjean.

L'accueil réservé à ces vitraux

Deux documents conservés aux Archives municipales[1229] montrent des réactions très différentes face à ces vitraux. Le procès-verbal de la Commission des Beaux-Arts, dans sa séance du 6 octobre 1867, signé par l'architecte en chef Ballu, précise que « Les verrières de M. Oudinot ont entièrement satisfait la sous-commission ; elle a loué spécialement l'excellente mesure que cet artiste a observée en suivant la tradition des meilleures époques de cet art difficile, sans se laisser entraîner à un excès d'archaïsme. La proportion des figures, la clarté des compositions, leur ajustement dans les encadrements architectoniques et la lumineuse splendeur des couleurs distinguent ces verrières entre toutes les productions contemporaines de même ordre. » De même « Monsieur Viollet-le-Duc, si grand artiste et si compétent, les a approuvés »[1230].

Par contre, c'est une déception semble-t-il chez les donateurs hormis de la part du maire M. Giot ; Madame Oudinot le remercie chaleureusement de son soutien, « de prendre/l/a défense/de son mari/dans la question des vitraux de Saint-Denis »[1231]. « Il me disait hier que les vitraux de la Ste Chapelle étaient encore plus barbares que les siens, que ce sont des vitraux XIIIe siècle où l'on ne doit pas s'occuper du dessin mais seulement de la couleur : c'est une mosaïque. »

« Et cela est si vrai, que la couleur est le but de ces vitraux, que les vôtres[1232], Monsieur, dans les hautes fenêtres et celles des hauts-transepts où le dessin disparaît, sont excessivement jolis, de l'avis de tous ». La critique portait donc sur le primat donné par Oudinot à la couleur sur le dessin.

Premiers dégâts...

La guerre de 1870 occasionne des dégâts à l'église ce qui entraîne de gros travaux connus par un devis en date du 15 octobre 1872 pour un montant de 5286,25 F ; les « travaux de réparation » sont réceptionnés par l'architecte communal André Cailleux le 12 août 1873[1233] ; puis l'histoire de ces vitraux devient muette jusqu'aux transformations des années 1960. Au moment où la restauration de l'église est d'actualité, le mauvais état des vitraux restants et l'abondance du verre cathédrale incitent à réfléchir sur le devenir de ce patrimoine juridiquement protégé[1234].

L'ensemble homogène des vitraux du grand séminaire d'Issy-les-Moulineaux

Un exemple d'accord parfait entre l'architecture et son décor

Jean-François Luneau

Une maison de campagne élevée à Issy-les-Moulineaux au XVIe siècle, achetée par Marguerite de Valois en 1606, échoit à la fin du XVIIe siècle à la Compagnie des prêtres de Saint-Sulpice qui l'utilise pour envoyer les séminaristes parisiens en congé. Agrandie au XVIIe siècle, cette maison sert de séminaire principal à la Compagnie depuis le début du XIXe siècle. Le bâtiment subit de nombreux dommages pendant la guerre de 1870 et la Commune. Plusieurs campagnes de travaux se succèdent alors pour rebâtir en totalité l'édifice. La reconstruction du bâtiment principal est achevée en 1894. En 1897, l'ancienne chapelle dite «de M. Maullevaut» construite en 1830 au nord du bâtiment principal, devenue trop exiguë, est démolie pour faire place à un nouveau bâtiment[1235].

M. Captier, supérieur général de Saint-Sulpice charge monsieur de Foville, prêtre de Saint-Sulpice, ancien polytechnicien et enseignant au séminaire d'Issy-les-Moulineaux, de mettre en œuvre les plans d'une nouvelle chapelle en collaboration avec Édouard Bérard, architecte diocésain de Paris. La première pierre est posée le 28 juin 1898 par Monseigneur Clari, nonce apostolique, et la chapelle est bénie le 1er juin 1901 par M. Captier[1236].

L'édifice[1237] aux vastes proportions comporte un vaisseau central de plan rectangulaire complété au nord d'un chœur semi-circulaire. Autour de cet espace, une rangée de piliers et de colonnes donne accès à une galerie-basse continue formant tour à tour narthex, collatéral et déambulatoire. Au second niveau une galerie-haute court le long du mur, séparée du vaisseau central par une colonnade supportant un plafond aveugle. Le vaisseau central, très large, bénéficie d'un éclairage indirect, fourni par dix-huit baies en plein cintre ouvertes sur la galerie-haute, et par quelques oculi ovales percés dans les murs de la galerie-basse. Nonobstant les proportions, le modèle avoué de cet édifice est évidemment la chapelle du château de Versailles, édifiée de 1689 à 1710 par Jules Hardouin-Mansart. Même le dessin des barlotières qui divisent les baies 100 à 116 reproduit le tracé des fers utilisés à Versailles.

Lors de la bénédiction du 1er juin 1901, les vitraux des fenêtres hautes sont en place. La verrière de la façade sud (baie 117) porte l'inscription «L. D. Tournel et ses fils 1900». Les autres (baies 100 à 116), qui présentent toutes un même type de composition comprenant un médaillon, un fond orné et une bordure, sont dues à l'ate-

Issy-les-Moulineaux (Hauts-de-Seine), chapelle du grand séminaire.
L'Adoration des bergers, par Félix Gaudin, 1901.

lier Gaudin. Deux d'entre elles, les verrières des baies 106 et 116, sont signées et datées « Félix Gaudin/Paris 1901 ». Le vitrail de la baie 107 est signé et daté « F. Gaudin/Paris 1901 ».

À l'exception du vitrail de la façade, Édouard Bérard s'est donc adressé à Félix Gaudin pour la réalisation des dix-sept verrières hautes de la nef et du chœur. Bérard et Gaudin n'en sont pas à leur première collaboration. En effet, dès 1889, Bérard commande à Gaudin les vitraux du palais des Beaux-Arts de Lille. Ce musée, pour lequel Bérard a remporté le concours en 1885, est édifié de 1885 à 1892. Dès les mois de juillet et de septembre 1890, Gaudin est payé pour les 400 m² de verrières[1238], pour lesquels il a fait appel au dessinateur Eugène Grasset. Par la suite, Félix Gaudin réalise les verrières de l'église que Bérard, architecte diocésain de Besançon, vient d'édifier à Seloncourt (Doubs) en 1893. Là encore, Gaudin fait appel à Eugène Grasset ainsi qu'à un de ses élèves, Maurice Pillard-Verneuil. Dès l'année suivante, Bérard demande à Félix Gaudin d'exécuter les verrières de la chapelle du grand séminaire de Besançon, d'après des dessins fournis par Bérard lui-même. Cet ensemble fait l'objet d'une publication[1239], et de comptes rendus élogieux dans la presse[1240]. Enfin, Bérard fait travailler Gaudin dans plusieurs églises du Doubs où il dirige des travaux de construction (chapelle de l'hôpital de Pontarlier, 1896) ou de restauration (Bulle, 1895, Villers-le-Lac (église du Pissoux), vers 1898, et Montbenoît, 1903)[1241].

L'iconographie retenue par les commanditaires d'Issy-les-Moulineaux est un programme mariologique. Les médaillons des baies de la nef et du chœur présentent une vie de la Vierge, qui comprend les épisodes suivants : la *Présentation de la Vierge au Temple* (baie 115), le *Mariage de la Vierge* (baie 113), l'*Annonciation* (baie 111), la *Visitation* (baie 109), l'*Adoration des bergers* (baie 107), l'*Adoration des mages* (baie 105), la *Présentation au Temple* (baie 103), la *Fuite en Égypte* (baie 101), la *Crucifixion* (baie 100), la *Déposition de croix* (baie 102), les *Saintes Femmes au tombeau* (baie 104), l'*Apparition du Christ à la Vierge* (baie 106), la *Pentecôte* (baie 108), *Saint Jean communiant la Vierge* (baie 110), *Saint Luc peignant la Vierge en présence de saint Jean* (baie 112), l'*Assomption* (baie 114) et le *Couronnement de la Vierge* (baie 116).

Ce programme mariologique est en étroit rapport avec le titre de l'édifice, placé sous le vocable de l'Immaculée Conception. Dans le cycle narratif, les épisodes de la vie de la Vierge montrent son rôle dans l'économie du salut. Ces épisodes sont conformes à une tradition iconographique séculaire, mais leur choix n'est cependant pas anodin. Certains, notamment ceux antérieurs à l'Annonciation, proviennent de deux textes apocryphes, *le protoévangile de Jacques* et *l'évangile du pseudo Matthieu*. La diffusion de ces deux textes en Occident est à l'origine de l'institution de plusieurs fêtes liturgiques, comme les fêtes d'Anne et de Joachim, de la Conception et la Nativité de Marie, de la Présentation de la Vierge au Temple. Quant aux scènes postérieures à la Pentecôte, elles proviennent d'un autre apocryphe, le *Transitus Mariae*. Ces textes qui célèbrent la pureté de la Vierge ont aussi concouru à l'essor de la mariologie dans l'Église latine à la fin du Moyen Âge, mouvement qui a débouché sur la proclamation du dogme de l'Immaculée Conception en 1854, puis sur celle du dogme de l'Assomption en 1950.

Vue générale intérieure. Document conservé à l'abbaye de la Source, Paris.

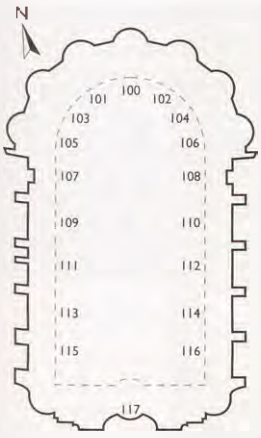


Schéma de situation des verrières.

Or ce programme iconographique de 1901 se situe précisément à mi-distance temporelle de la proclamation de ces deux dogmes. La bulle de 1854 et la Constitution apostolique de 1950 ne mentionnent pas ces apocryphes, mais citent les Pères qui ont interprété des versets bibliques dans un sens immaculiste et assomptionniste, notamment certains versets de saint Luc[1242]. C'est sans doute pourquoi *Saint Luc peignant la Vierge* a été retenu dans ce programme : celui que la tradition a baptisé « le peintre de la Vierge » vient ici authentifier la dévotion mariale de son autorité apostolique.

La verrière sud (baie 117) conclut logiquement cet ensemble narratif en proposant dans une même image triomphale, une *Vierge de gloire*, une *Assomption* et un *Couronnement de la Vierge*, surmontant une représentation d'*Adam et Ève chassés du paradis*. Il s'agit bien là d'une célébration de l'Immaculée Conception : la scène du péché originel, dont Marie est épargnée (décret du concile de Trente) souligne le rôle de Marie, nouvelle Ève, dans la Rédemption. Quant à l'Assomption dans la gloire, elle apparaît comme la déduction logique de l'exemption du péché originel.

Ce programme iconographique accompagne donc les développements de la mariologie aux XIXe et XXe siècles, soit en suivant les définitions dogmatiques (péché originel, Immaculée Conception), soit en les précédant (Assomption). Il s'agit donc bien d'un programme théologique, que l'on n'est pas surpris de rencontrer dans un des hauts lieux de la formation des prêtres français. Sans connaître l'auteur de ce programme, il est certain qu'il y a là la pensée d'un clerc, et qu'on a laissé peu d'initiative aux peintres verriers.

Alors que la scène triomphale, réalisée par Léon Tournel, est répartie sur la totalité de l'espace, les vitraux narratifs de Félix Gaudin présentent une composition rigoureusement compartimentée. Chaque scène mariale est circonscrite dans un grand médaillon circulaire sommital, le reste de la verrière étant occupé par un fond orné ceint d'une bordure décorative, et frappé d'un cartouche central pourvu d'une inscription.

Pour cet ensemble important de dix-sept grandes verrières, Félix Gaudin fait appel à deux dessinateurs qui travaillent régulièrement pour lui, Victor Tardieu et Juliette Milesi. Celle-ci est née à Paris, à une date inconnue. Dans les années 1890, elle suit les cours de l'école Guérin, où elle est l'élève d'Eugène Grasset et de Luc-Olivier Merson[1243]. Comme pour plusieurs de ses condisciples, l'atelier Gaudin lui passe commande de cartons de vitraux, spécialement des bordures et des compositions décoratives. En 1897, elle obtient une mention au concours pour un vitrail d'appartement organisé par la revue *Art et Décoration*[1244]. Elle expose des objets d'art au Salon des Artistes français à partir de 1896, au Salon de la Société nationale des beaux-arts à partir de 1902, puis au Salon des Artistes décorateurs à partir de 1908. À l'Exposition universelle de 1900, elle présente deux vitraux d'appartement[1245], sur le thème des *Quatre saisons*, rapidement commentés par Léon Tournel dans le rapport officiel[1246].

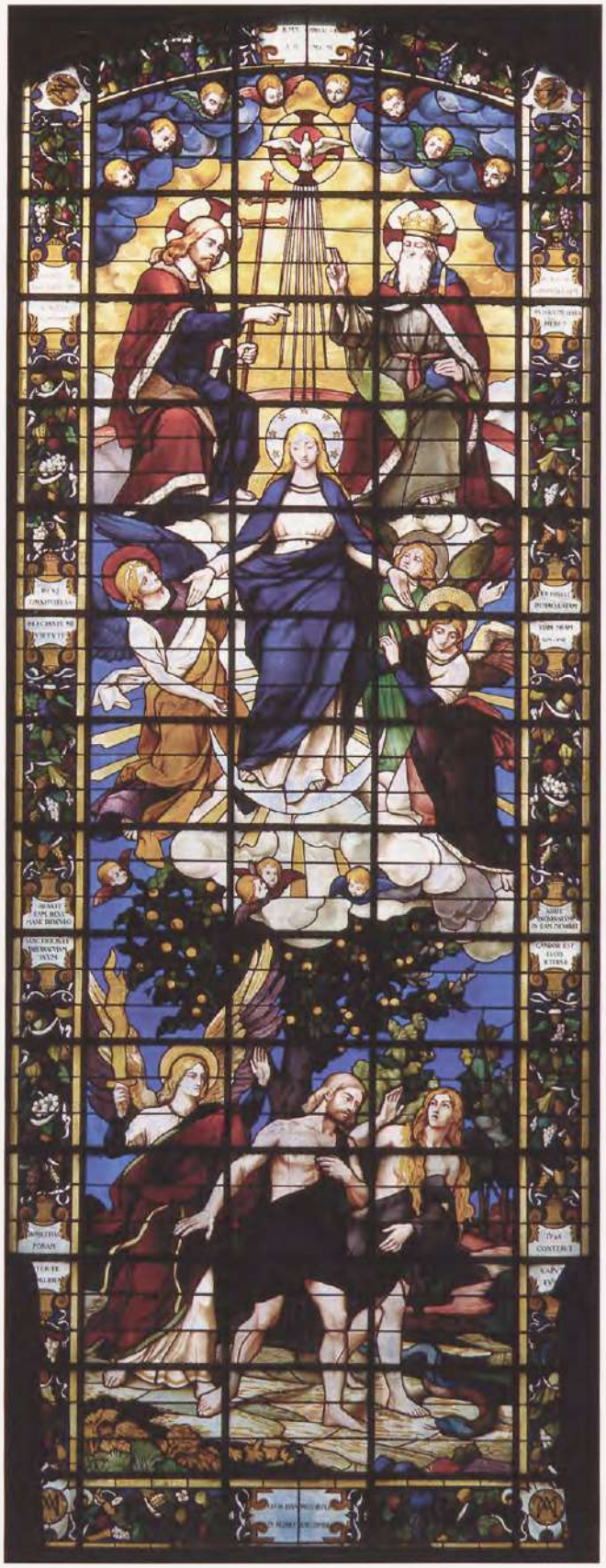
Victor-François Tardieu[1247] naît le 30 avril 1870 à Lyon. Il entre en 1887 à l'École des beaux-arts de Lyon, où il étudie jusqu'en 1889. À partir de 1889, il fréquente l'académie Julian[1248]. Le 21 octobre 1890, il est admis à l'École des beaux-arts de Paris, après avoir été présenté par Léon Bonnat. Il est inscrit dans les ateliers d'Albert Maignan et de Léon Bonnat jusqu'en 1894[1249]. À partir de la fin de la décennie 1890, il collabore à de nombreuses reprises avec Félix Gaudin, auquel il fournit des cartons de scènes religieuses ou d'histoire pour une vingtaine de chantiers[1250], notamment en 1896-1898 pour les vitraux de la Sainte-Chapelle de Vic-le-Comte (Puy-de-Dôme)[1251], en 1899 pour la verrière de l'hôtel de ville de Dunkerque (Nord)[1252], et en 1905 pour la chapelle de l'hôpital de Pen Bron à La Turballe (Loire-Atlantique). D'après le témoignage de son fils, le poète Jean Tardieu, il abandonne progressivement au début du XXe siècle les « travaux alimentaires » qui l'ont fait vivre avant 1900[1253]. Il expose à partir de 1892 au Salon des Artistes français, et à partir de 1898 au Salon de la Société nationale des beaux-arts, société qui lui octroie le prix du Salon en 1902. En Île-de-France, il réalise en 1909-1911 le plafond de la salle des fêtes de la mairie des Lilas et en 1920, un plafond pour celle de Montrouge. Ayant reçu en 1920 le prix de l'Indochine, il se fixe dans ce pays où il meurt le 12 juin 1937.

Les compositions de Tardieu sont des plus classiques, larges et équilibrées. Ce peintre d'histoire sait s'inspirer de la tradition, notamment de la peinture du XVIIe siècle en accord avec le style de l'édifice, mais fait aussi preuve d'un grand éclectisme dans le choix de ses sources. *La Présentation au Temple* reprend d'ailleurs un motif du tableau du même sujet par Philippe de

Champaigne. Les figures de l'*Annonciation* sont très proches d'une composition d'Orazio Gentileschi de 1623 (pinacothèque de Turin). La peinture préraphaélite semble aussi influencer Tardieu : ses figures d'anges sont fortement inspirées de Botticelli, et l'un des anges musiciens est très proche de celui peint par Melozzo da Forli au palais du Vatican. Tardieu utilise enfin les archives de l'atelier Gaudin : le *Mariage de la Vierge*, la *Visitation* et *l'Adoration des mages* adaptent des cartons d'Edmond Lechevallier-Chevignard destinés aux vitraux exécutés par Oudinot en 1873 et posés dans les baies du chœur de l'église Notre-Dame de Bourg-en-Bresse.

Deux cartons de Tardieu sont aujourd'hui conservés à l'atelier Gaudin/Blanc-Garin, ceux de *l'Annonciation* et de la *Crucifixion* ; plusieurs autres sont connus par la photographie. Ces documents témoignent du travail de l'auteur du projet. Ils sont vraisemblablement de la main de Tardieu, qui a peut-être dessiné auparavant des croquis actuellement non localisés. Ces cartons « à grandeur d'exécution » présentent le dessin des scènes, au crayon, comprenant le trait de contour et le modelé. Le tracé des plombs est indiqué par un trait plus fort au lavis d'encre brune. Il s'agit là d'un document de travail très achevé, présentant un modelé très pictural, à partir duquel le peintre verrier n'a plus qu'à choisir les couleurs. L'employé de l'atelier peut utiliser ce carton pour calibrer les pièces de verre et pour calquer le modelé de chaque pièce.

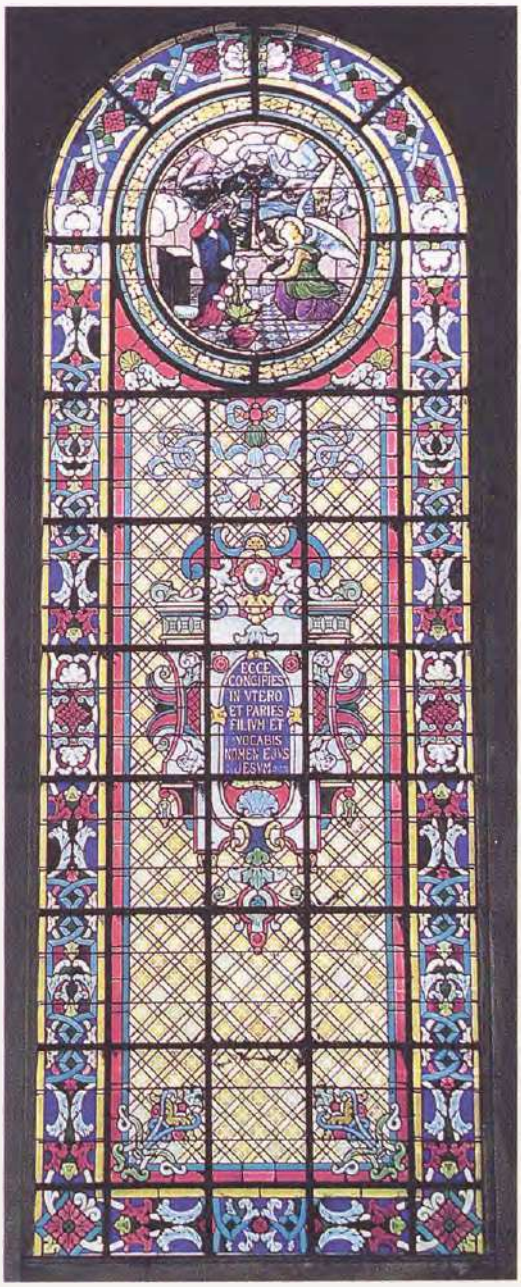
Si Félix Gaudin emploie Victor Tardieu pour les scènes religieuses, il préfère les talents d'autres décorateurs pour les parties ornementales des vitraux. Alors que le dessin des barlotières qui structurent les baies se réfère au modèle versaillais, la conception de l'ornement se doit d'évoquer aussi le Grand Siècle. Certes, il ne s'agit pas d'exécuter une vitrerie à bornes cernées d'un simple filet peint à l'émail, mais de créer un décor qui s'harmonise avec le style de l'édifice, qui permette de dispenser largement la lumière en ne laissant pas passer la vue. Félix Gaudin a déjà travaillé dans le même esprit à la chapelle du grand séminaire de Besançon, sous la direction de l'architecte Édouard Bérard. Le programme défini alors était du même ordre, et le dessin de l'ornement était dû à Bérard lui-même[1254]. Il est vraisemblable que Juliette Milesi s'inspire de ces maquettes. Félix Gaudin, qui aime habituellement à disposer les ornements symétriquement au sein des travées des édifices, demande ici à Milesi des

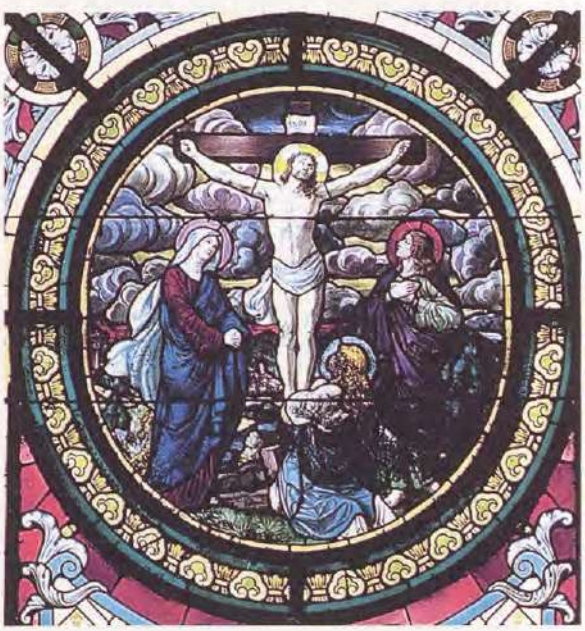


Annonciation (ci-dessus) et Crucifixion (à droite) cartons de Victor Tardieu, et leur transposition en vitrail, par Félix Gaudin, 1901.

Page de gauche

La Vierge Nouvelle-Ève, Assomption et Couronnement, par Léon Daumont-Tournel et ses fils, 1900.

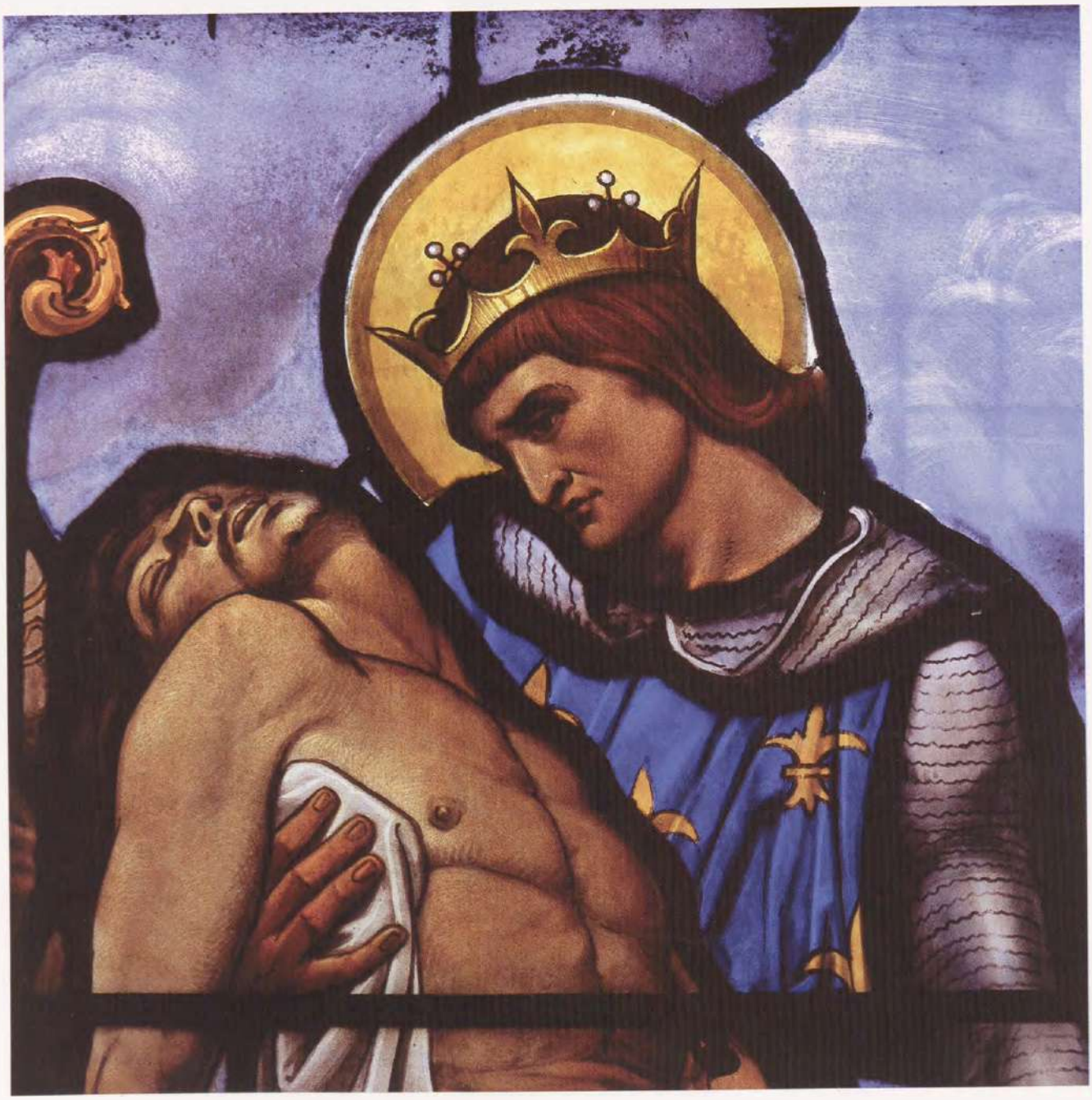




créations spécifiques pour chacune des verrières. Elle dessine donc dix-sept ensembles différents, composés d'une large bordure colorée encadrant une vitrerie géométrique frappée d'un grand cartouche central. Si Gaudin avait utilisé des verres à reliefs dits « cathédrale » pour les fonds de vitrerie des vitraux de Besançon, il préfère ici le verre « antique » mais il charge Juliette Milesi de composer des motifs pour orner ces pièces de verre au tracé orthogonal. Ces quatorze motifs répétitifs – trois d'entre eux sont utilisés à deux reprises – peints au jaune d'argent à l'aide d'un pochoir, produisent des jeux de fond que Grasset, dont Milesi était l'élève à l'école Guérin, n'aurait certainement pas renié.

Les vitraux de la chapelle du séminaire d'Issy-les-Moulineaux constituent un ensemble important tant par le nombre de verrières et leurs dimensions, que par le montant financier de la commande, qui permit à Félix Gaudin de s'associer des peintres peu connus, mais au métier affirmé. À eux trois, ils ont créé un ensemble puissamment décoratif, répondant parfaitement au programme imposé : orner, instruire et éclairer.

Signature de Félix Gaudin, au bas de la verrière du Couronnement de la Vierge.



Les vitraux de saint Louis à Garches et à Villemomble

Recherche des sources iconographiques

Laurence de Finance

Ci-dessus et détail, à gauche

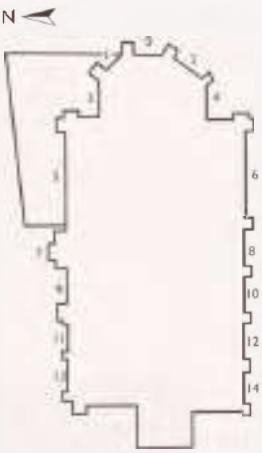
Garches (Hauts-de-Seine), église Saint-Louis. *Comment saint Louis enterrait les morts à Saget, par Lionel Royer et l'atelier Latteux-Bazin, vers 1890.*

Comme nous l'avons vu dans la première partie de cet ouvrage, plus d'une quarantaine d'édifices de la petite couronne garde une verrière consacrée à saint Louis ; mais parmi les églises qui lui sont dédiées, seules celles de Garches et de Villemomble, lui consacrent toute leur vitrerie. Aussi a-t-il paru intéressant de se pencher sur leur iconographie. La recherche en archives n'ayant pas donné d'indication sur les auteurs des modèles de ces verrières, bon nombre d'entre eux furent retrouvés grâce au dépouillement d'une abondante documentation graphique[1255].

L'église de Garches, détruite pendant la guerre de 1870, a été reconstruite en 1876 par l'architecte diocésain H. Blondel et l'entrepreneur de maçonnerie J.-C. Tillet. La pose des vitraux, commencée en 1887, est terminée en 1901. La paroisse dépendait alors du diocèse de Versailles.

Treize des quinze verrières figurées[1256] ont été réalisées d'après les cartons du peintre Lionel Royer (1852-1926) par l'atelier picard Latteux-Bazin entre 1887 et 1901. D'après le registre des cartons de l'atelier[1257], Royer dessine uniquement la partie figurée des lancettes ou des oculi des roses du transept, les encadrements étant directement réalisés par le peintre verrier d'après des modèles déjà existants dans le fonds d'atelier. Considéré comme un des cartonniers attitrés de l'entreprise, Royer ne signe pas les verrières mais seulement les cartons, qui sont aussi souvent datés[1258]. À Édouard Vimont, élève de Cabanel, autre cartonnier attitré de l'entreprise, est commandé en 1894 le carton de *Saint Louis portant la Couronne d'épines* (baie 4)[1259]. Seule la *Visite de saint Louis à Cluny* n'est pas attribuée. Latteux-Bazin appose sa signature et son adresse au bas de sept fenêtres. L'atelier, installé au Mesnil-Saint-Firmin (Oise), une des grosses entreprises de Picardie, fonctionna de 1855 à 1906 et fit travailler jusqu'à 174 cartonniers, mais la collaboration de certains put n'être qu'occasionnelle[1260]. L'ensemble de Garches a été restauré à plusieurs reprises, notamment en 1936 par M. Henry[1261], puis ponctuellement en 1980 par Lionel Regnier. Au nombre des donateurs figurent les curés Gau et Richard, les fabriciens, les confréries de l'Enfant Jésus, des enfants de Marie, de Saint Vincent, et plusieurs familles de paroissiens. Le prix de *Saint Louis rendant la justice*, payé 1 000 F en 1888[1262], permet d'évaluer le coût total de la vitrerie à un minimum de 15 000 francs.

L'église de Villemomble, paroisse du diocèse de Paris, a été reconstruite en 1901 sur les plans de l'architecte Georges Dumont. Sa structure met en œuvre des matériaux modernes : colonnettes et arcs-doubleaux en fonte, emploi du fer dissimulé sous la meulière pour les murs porteurs. Son célèbre clocher, ajouté par Paul Tournon en 1926-1927, a été sculpté par C. Sarrabezolles.



Garches (Hauts-de-Seine), église Saint-Louis.

Ci-dessus

Schéma de situation des verrières.

À gauche

Vue générale intérieure.

Le cycle de saint Louis occupe toutes les verrières des bas-côtés et de l'abside réalisées par Charles Champigneulle en 1901 ; les fenêtres hautes portent les initiales du roi et les armes de France inscrites dans la Couronne d'épines au centre d'une vitrerie décorative. Aucune verrière n'est signée ni datée[1263], l'attribution vient de la recherche historique. Le bon état de conservation est dû notamment à la restauration de Lionel Verrier en 1980.

L'iconographie des vitraux

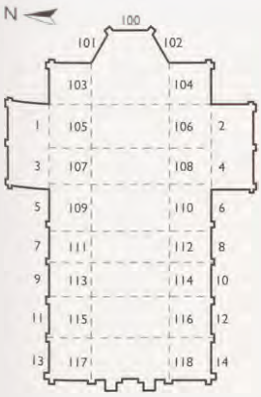
Ces deux cycles narratifs, pratiquement contemporains, présentent les principaux épisodes de la vie du roi saint Louis, de son enfance à son apothéose. Si la plupart des scènes se retrouvent dans les deux églises, issues de sources iconographiques communes, leur présentation donne lieu à de légères différences de transposition. Il faut en outre noter que le style des verrières de Garches ne révèle pas vraiment leur antériorité de quelques années.

Dans les deux églises, le cycle se développe d'ouest en est pour se terminer par *L'Apothéose* du roi en baie d'axe ; l'ordonnance des verrières de Villemomble ne respecte pas la chronologie historique, mais les deux cycles insistent sur la piété, la charité, et le sens de justice du roi, illustrés à l'abside.

Aucune scène de naissance n'est illustrée, mais à Garches, fait exceptionnel, l'histoire de saint Louis commence par une représentation imagée de son *Baptême*, auquel assiste la petite-fille de la donatrice de la verrière[1264].

L'Éducation du roi est présente dans les deux églises. Celle de Villemomble reprend très fidèlement la composition commandée en 1873 au peintre Alexandre Cabanel (1823-1889), présen-

Villemomble (Seine-Saint-Denis), église Saint-Louis.
Éducation de saint Louis, par Charles Champigneulle, 1901, d'après la peinture d'Alexandre Cabanel pour le Panthéon, 1876.



Villemomble (Seine-Saint-Denis), église Saint-Louis.

Ci-dessus

Schéma de situation des verrières.

À droite

Vue générale intérieure.

tée à l'Exposition universelle de Vienne en 1876, avant d'être placée au Panthéon en 1878. L'étroitesse de la baie a conduit le peintre verrier à resserrer les personnages et la présence d'une arcature au-dessus de la scène l'a contraint à diminuer la hauteur initiale du dais royal.

Le *Sacre du roi* est traité différemment dans les deux églises. La scène simplifiée de Garches met en valeur le geste de l'évêque implorant la bénédiction divine (sur le modèle du baptême de Clovis). La verrière de Villemomble décrit une cérémonie plus luxueuse, riche en costumes et en décor mais la présence de soldats portant lances et étendards, montre qu'il s'agit avant tout du sacre d'un personnage en charge des ambitions de son royaume.

À droite

Le Mariage du roi et de Marguerite de Provence, vitrail de Villemomble, par Charles Champigneulle, 1901.

Ci-dessous

Vannes (Morbihan), hôtel de ville.
Mariage d'Anne de Bretagne, par Charles Champigneulle, 1884.

Le *Mariage du roi et de Marguerite de Provence* de Garches est une composition centrée sur trois personnages à l'image de l'union de la Vierge et de saint Joseph en présence du grand prêtre, celui de Villemomble est plus cérémonieux, le roi protégé par un dais, présente à la foule la jeune reine. Cette composition reprend celle de la verrière du mariage d'Anne de Bretagne et de Charles VIII réalisée également par Champigneulle pour l'hôtel de ville de Vannes (56), primée à l'exposition nationale des arts industriels de Paris en 1884.

Les illustrations de la vie familiale du roi sont rares. À l'église Saint-Jean-Baptiste de Sceaux, Émile Hirsch présente, en 1898-1899, le roi et ses conseillers rendant visite à sa sœur Isabelle, occupée à filer, entourée de ses dames d'honneur. La rose, très restaurée, du transept de Garches évoque, de façon anecdotique, l'affection de saint Louis pour ses enfants, témoignage de l'humanité d'un roi plus généralement occupé à des faits de guerre, des œuvres de justice, de charité ou de piété.

Deux scènes illustrent sa piété et son humilité : à Garches, le roi lave les pieds des pauvres, tandis qu'à Villemomble, il les accueille et les sert à sa table, composition qui suit fidèlement l'œuvre empreinte de réalisme du peintre D.-F. Laugée (1823-1896). La parenté des deux œuvres invite à penser que Champigneulle ou son cartonnier connaissait le tableau, sa gravure ou sa reproduction imprimée.

La *Bataille de Taillebourg*, uniquement représentée à Villemomble, reprend en la simplifiant l'œuvre célèbre peinte par Eugène Delacroix en 1836[1265]. L'étroitesse de la baie a contraint à resserrer la composition autour du roi, à réduire le nombre des belligérants, à remplacer un cheval renversé par un soldat à terre.

L'histoire des croisades occupe quatre verrières à Villemomble et seulement deux à Garches où sont privilégiées les visites du roi à Cluny, à la Sainte-Baume et à Royaumont. Le *Départ du roi pour la croisade, son Débarquement à Damiette, son Arrestation,* puis *L'Enterrement des soldats* sont traités à Villemomble avec un réalisme inhabituel. Cette dernière scène est inspirée de *La Peste de Jaffa*, peinte en 1880 par Louis Matout (1811-1888) pour l'église Saint-Sulpice à Paris. Le groupe central composé du roi et de ses soldats est identique, seul le paysage a été modifié dans un souci de clarté et de lisibilité. Le même thème est également traité avec réalisme à Garches.

Ci-dessus

La Bataille de Taillebourg, peinture d'Eugène Delacroix, 1836.
Château de Versailles.

À gauche

Villemomble (Seine-Saint-Denis), église Saint-Louis.
Détail du vitrail de Charles Champigneulle, 1901, d'après Eugène Delacroix.

À Villemomble, *Le Roi dans sa prison* est, là encore, une fidèle copie de la peinture de Cabanel pour le Panthéon.

Le roi rendant la justice et la *Translation de la Couronne d'épines,* occupent, dans les deux églises, une baie de l'abside où elles insistent sur la piété et le sacralité du roi qui, par l'acquisition des reliques de la Passion, plaça le royaume de France sous la protection divine.

La *Mort du roi* dans le port de Damiette, entouré de ses soldats, précède bien évidemment son *Apothéose* placée en baie d'axe à Garches comme à Villemomble. C'est également le thème de l'unique verrière consacrée au roi à Saint-Maurice de Bécon à Courbevoie. Bien que formellement très différentes, les verrières de Villemomble et de Courbevoie ont été réalisées toutes les deux dans les ateliers de Champigneulle, à dix ans d'intervalle, d'après la *Glorification de saint Louis* d'Alexandre Cabanel, présentée à l'Exposition universelle de 1855[1266]. Si le tableau n'est que partiellement reproduit à Villemomble en 1901, en raison de l'étroitesse de la baie, l'essentiel de la composition est respecté par le peintre E. Weingand, auteur du carton de la verrière de Courbevoie en 1910. Seuls quelques aménagements ont été pratiqués au niveau de l'encadrement : suppression d'une femme couchée au premier plan au profit du soubassement décoratif et, dans les têtes de lancettes, mise en place d'anges aux ailes déployées (dont deux sont réalisés d'après un même carton retourné). La division en trois lancettes a conduit à découper verticalement la composition de Cabanel et à rapprocher du roi les allégories de la Force et la Foi tenant la Couronne d'épines. La présence des conseillers, laïcs et religieux, identifiés par les historiens du XIXe siècle, donne à cette scène la valeur d'une reconstitution historique. La verrière de Garches, d'une composition toute différente place le roi à genoux, implorant Dieu le Père, entre de nombreux saints et saintes du royaume de France dont saint Dominique et saint François d'Assise.

Les deux cycles présentent, comme nous venons de le voir, des divergences dans leur programme initial. Le roi guerrier, représenté aux côtés des Croisés, est mis en valeur à Villemomble, alors que sa piété est davantage célébrée à Garches. C'est là toute la richesse iconographique de la vie de ce roi, reconnu simultanément par les catholiques et les républicains du XIXe siècle, pour ses actions en faveur de la justice et de l'égalité. On notera d'ailleurs que les mêmes scènes ornent aussi bien des édifices civils que des églises, puisqu'elles appartiennent à la fois au registre religieux et à celui de l'Histoire de France. La transposition à l'église Villemomble, des peintures civiles de Cabanel et de Delacroix, témoigne de cette double appartenance[1267]. Dualité qui conduit les historiens du XIXe siècle à présenter, paradoxalement, le roi très chrétien comme « le meilleur des rois » dans les manuels d'histoire de l'École républicaine[1268].

Ci-dessus

Glorification de saint Louis, peinture d'Alexandre Cabanel, 1855.
Musée du château de Lunéville.

Ci-contre

Villemomble (Seine-Saint-Denis), église Saint-Louis.
détail du vitrail de Charles Champigneulle, 1901, d'après le tableau d'Alexandre Cabanel.

A droite

Courbevoie (Hauts-de-Seine) église Saint-Maurice de Bécon.
Lancette centrale du vitrail de l'Apothéose de saint Louis, par E. Weingand et Charles Champigneulle, 1910.

Villemomble (Seine-Saint-Denis), église Saint-Louis.
Le roi servant les pauvres à sa table, détail du vitrail de Charles Champigneulle, 1901, d'après un tableau de D.-F. Laugée.

Les vitraux de l'hôtel de ville de Levallois-Perret
ou l'affirmation identitaire d'une commune

Laurence de Finance

Naissance d'une nouvelle ville

La commune de Levallois-Perret naît en juin 1866 de la réunion de deux anciens hameaux : celui de Champerret créé en 1816 par Jean-Jacques-Perret, dépendant de Neuilly, et celui de Levallois créé en 1846 par Nicolas-Eugène Levallois, dépendant de Clichy.

Le nom de la nouvelle commune, qui est celui de ses promoteurs, est publié en 1866 au *Bulletin des lois de l'Empire* et le premier conseil municipal, reconnu officiellement le 5 janvier 1867, siège dans la maison mise à sa disposition par un certain Émile Rivay. La commune compte alors environ 20 000 habitants. Devenir une commune indépendante et autonome entraîne la mise en place de structures, d'édifices publics et de biens d'équipement (aménagement de la voirie, construction d'écoles, gendarmerie, salle d'asile) dont se chargeront les conseils municipaux successifs.

L'ambition d'un maire

En décembre 1871, après avoir réparé les dégâts causés par la guerre de 1870 et par la Commune, la municipalité achète le terrain sur lequel sera construit le futur hôtel de ville, dont un premier projet sans suite est élaboré en 1884. Un nouveau plan est demandé par le maire, Jean-François Trébois, à l'architecte levalloisien Léon Jamin[1269] en 1893. Son projet est adopté deux ans plus tard et le conseil municipal obtient un emprunt de 2 800 000 F par autofinancement, ce qui permet à Trébois de faire réaliser un édifice à la hauteur de ses ambitions personnelles et de celles qu'il nourrit pour sa ville[1270].

La première pierre est posée le 7 juillet 1895 en présence du préfet de la Seine, Eugène-René Poubelle. Le plan est conventionnel mais d'une grande solennité : les services administratifs et le bureau du maire sont au rez-de-chaussée, un escalier somptueux, tournant à deux volées, conduit aux trois salles d'apparat, réservées respectivement au Conseil, aux mariages et aux fêtes républicaines, dont la hauteur sous plafond correspond à deux étages en façade arrière. Le gros œuvre, réalisé essentiellement par des entreprises parisiennes[1271], est terminé en cinq mois. À la suite d'un appel d'offres national, les sculptures extérieures sont confiées à la maison Raynaud, les décorations intérieures en staff et carton-pierre à Roy-Raymond et Cie, les décorateurs Georges Echegut[1272] et Mignon[1273] se chargeant des aménagements inté-

Levallois-Perret (Hauts-de-Seine), hôtel de ville. *Vue générale extérieure.*

rieurs[1274]. Les trois coupoles de la galerie du premier étage sont décorées par le Parisien Martineau, qui signe aux côtés de son collaborateur G. Hubert les vitraux de l'escalier et de la salle du Conseil. Des querelles municipales conduisent le maire à démissionner, laissant à son successeur Eugène Gilbert le soin d'inaugurer le prestigieux hôtel de ville, le 27 mars 1898. La commune compte alors près de 45 000 habitants.

La salle du Conseil

Les trois verrières de l'escalier sont uniquement décoratives, leurs motifs répétitifs permettant de cacher la vue sur une cour intérieure. Les initiales de la commune et celles de la République sont inscrites à la partie supérieure.

La salle du Conseil comporte des tribunes qui permettent d'accueillir jusqu'à 500 personnes[1275]. Elle est ornée de lambris, d'un plafond à caissons dans lesquels sont marouflés les insignes des différents métiers, et de trois grandes verrières figurées. Dans les vitraux, comme dans le décor général de l'hôtel de ville, Jamin a souhaité affirmer dans le luxe et la solennité l'identité de Levallois.

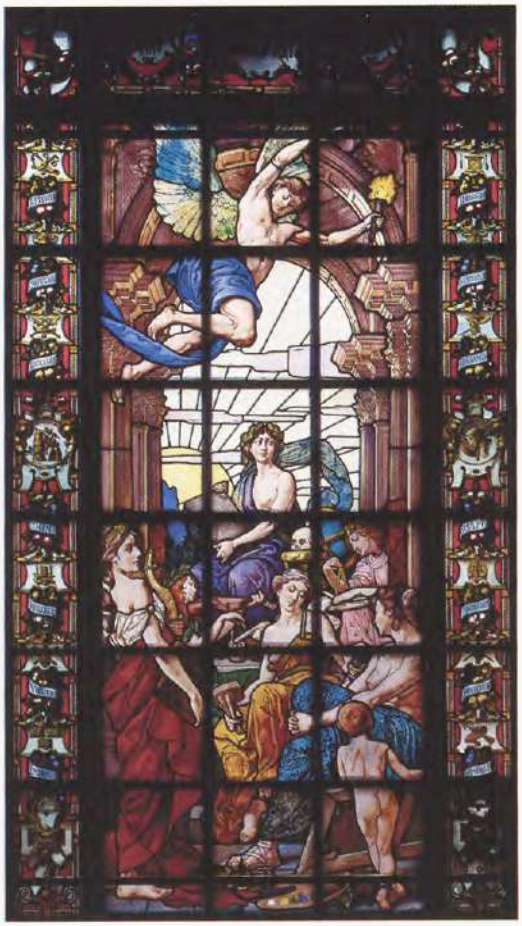
Le 10 novembre 1896, les peintres verriers parisiens Hubert et Martineau répondent à l'appel d'offres lancé par la mairie. Afin d'exécuter les vitraux dans les règles de l'art, ils s'engagent à utiliser des plombs ronds, à soigner particulièrement le masticage, à respecter le temps de cuisson nécessaire à la bonne tenue de la grisaille, à utiliser des verres à relief anglais et américains, à ne pas employer d'émaux, mais se réservent le droit d'appliquer du jaune d'argent; enfin ils acceptent par avance de se soumettre aux modifications éventuelles souhaitées par l'architecte[1276]. Le prix qu'ils demandent, qualifié de « raisonnable » pour un travail si soigné, est de 21 500 francs pour la réalisation et la pose des fenêtres de la salle du Conseil et de l'escalier[1277]. Le projet est approuvé par le conseil municipal et signé par le maire Jean-François Trébois le 19 février 1897, malgré les réticences d'Eugène Gilbert (élu maire en 1899) qui regrette « que l'on n'ait pas pu trouver mieux »[1278]. Les vitraux sont posés et signés moins d'un an plus tard par G. Hubert et Martineau.

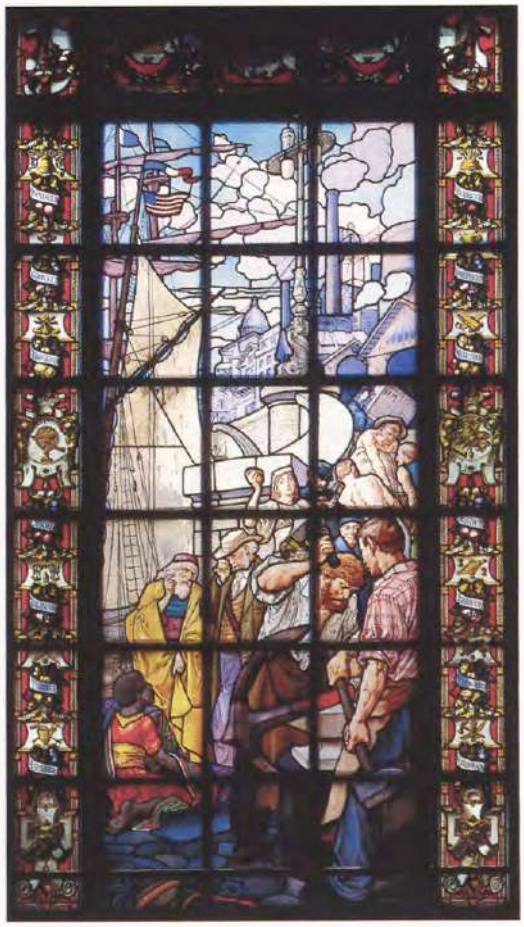
L'illustration de la contemporanéité

Ces verrières, respectivement intitulées *l'Agriculture, les Arts et les sciences, le Commerce et l'industrie,* répondent à un répertoire iconographique cher à la fin du XIXe siècle, tout à fait en rapport avec les allégories du *Commerce* et de *l'Industrie* sculptées en façade par Raynaud. Dans la chronologie du vitrail public profane, ces compositions se situent entre les verrières réalisées en 1855 par Maréchal de Metz pour le Palais de l'Industrie[1279] et le vitrail posé en 1900 à la Chambre de Commerce de Paris par Gaudin sur un dessin de Grasset, intitulé *Le travail par l'industrie et le commerce enrichit l'humanité.* Les thèmes de l'agriculture (occupation de la majorité de la population), du commerce et de l'industrie (alors en plein essor), sont récurrents dans les décors peints des mairies[1280]. À Saint-Maur-des-Fossés, Paul Baudoüin peint, en 1882, *le Maraîchage* et *le Halage au bord de la Marne,* fidèle aux recommandations de l'administration qui engageait les artistes à s'attacher au particularisme local[1281]. Les verrières latérales de Levallois relèvent de la même problématique et s'inscrivent dans la continuité des peintures de Baudoüin.

Hôtel de ville, salle du conseil municipal. *L'Agriculture.*

La verrière de gauche, consacrée à *l'Agriculture,* évoque la commune rurale de Levallois en 1890, année où l'on y dénombrait plus de 500 vaches et 5000 chevaux. La composition est construite





À gauche
Les Arts.
À droite
Le Commerce et l'Industrie.

comme un tableau, représentant avec réalisme une scène quotidienne. Tout à leurs occupations, les personnages ne regardent pas le spectateur. L'arrosoir au premier plan peut être considéré comme une allusion à l'importance des cultures maraîchères et à celles des fleurs utilisées par les parfumeries Oriza, le Globe ou Gellé installées sur la commune. Dans un souci de connotation historique et de patriotisme, les couleurs des fleurs qui ornent les chapeaux des jeunes filles juchées sur les bottes de paille sont celles de la République.

La verrière de droite symbolise *le Commerce et l'Industrie*, alors en plein essor à Levallois et dans toute l'Île-de-France. Le commerce est symbolisé par un port où des hommes déchargent des ballots, tandis qu'un amateur éclairé ajuste son lorgnon pour juger de la qualité d'un tapis que lui présente un jeune noir et que lui vante un marchand. Cette scène évoque le port de Levallois, dont la création, décidée en 1870, ne sera effective qu'en 1880, avec l'installation du quai Michelet où accostent plus de 200 bateaux par an. Au second plan, les voiles d'un bateau dont le pavillon suggère maladroitement une provenance américaine, rappellent qu'en 1876 la ville fit un don de 100 francs à l'Union franco-américaine, pour la construction de la statue de la Liberté en partie réalisée à Levallois par Eiffel, auquel font sans doute allusion le pont suspendu, le hangar et la grue métallique placés à l'arrière-plan. Des hauts fourneaux, dans lesquels le minerai de fer est en contact avec le combustible, et des forgerons affairés sur une ancre de bateau, symbolisent l'activité industrielle portuaire. Leur présence à Levallois surprend à une époque où aucun haut fourneau ne fonctionne sur la commune. La présence de l'électricité, illustrée par un réverbère en fonte, dont le modèle réalisé par les fonderies du Val d'Osne (Haute-Marne) est très à la mode[1282], inscrit cette scène marchande dans la modernité. En effet, en 1889, l'électricité illumine les espaces intérieurs de l'Exposition universelle, avant d'éclairer les rues. En 1893, la Compagnie d'électricité de l'ouest-parisien, installée à Levallois, procure désormais aux particuliers et aux industriels l'énergie nouvelle.

À la baie centrale, d'un style différent, *l'Allégorie des arts et des sciences* fait appel à des modèles antiques retranscrits par la Renaissance dans une composition raphaëlesque. Il est alors traditionnel de confier à d'imposantes figures féminines, élégamment vêtues, la représentation de muses, de sibylles[1283] ou d'allégories de ville[1284]. À Levallois-Perret, ces figures à demi-nues, drapées les unes de velours, les autres de damas aux couleurs vives, au-dessus desquelles vole la Renommée, se reconnaissent à la diversité de leurs attributs : la musique, la sculpture, la peinture et l'architecture. Le putto vu de dos, au premier plan, est également un emprunt fait à la Renaissance. À l'Exposition universelle de 1889, Charles Champigneulle avait consacré trois verrières de la grande galerie du Champs-de-Mars aux allégories de la céramique, de la tapisserie et de la sculpture, figures animées d'une grâce féminine mêlée d'un maniérisme emprunté à l'École de Fontainebleau[1285]. Si les allégories sont l'apanage des décors peints des mairies des années 1880-1890, en revanche, la présence d'une personnification des Arts est peu habituelle dans une salle de Conseil municipal, dont l'iconographie traditionnelle loue davantage les valeurs républicaines que sont la Liberté ou la Fraternité, ou les institutions sur lesquelles se fonde un État : la Loi ou la Justice.

Les larges bordures qui encadrent ces trois verrières portent, inscrits dans des cartouches néo-Renaissance, les emblèmes et les noms des principaux corps de métiers, parmi lesquels se sont glissées quelques entités comme *peinture, musique* ou *chimie*. La répartition des inscriptions semble être le fruit du hasard, les noms des métiers n'étant pas directement en rapport avec le sujet de chaque verrière. Faut-il y voir une influence parisienne, l'évocation des métiers étant également le sujet de la décoration de la galerie du nouvel Hôtel de Ville de Paris (menant de l'escalier d'honneur à la grande salle à manger), dont les peintures sont confiées en 1887 à Pierre-Victor Galland[1286] ?

Du point de vue technique, à Levallois, les peintres verriers sont restés fidèles à l'engagement pris lors de la soumission. La majorité des verres sont teints dans la masse et peints à la grisaille pour moduler les ombres et jouer sur la transparence. Le jaune d'argent est employé principalement en bordure et de très beaux verres à relief, chamarrés aux reflets changeants, dits américains, mettent en valeur des envolées de draperies et les ailes de la Renommée de la baie centrale.

Les auteurs des vitraux

La signature, qui se lit au bas de chaque fenêtre et dans les documents d'archives, donne ces verrières à Hubert et Martineau.

L'atelier Hubert est installé, de 1885 à 1899, 47, rue du Chemin-Vert à Paris, entre les actuels quartiers Bastille et République, dans les locaux de l'ancien atelier fondé par Durrieu en 1858.

Hubert et Martineau, associés à partir de 1895, ont tous les deux été élèves de l'École des Arts décoratifs. G. Hubert est peintre verrier et Martineau, artiste-peintre, décorateur[1287]. Leurs œuvres communes sont essentiellement civiles. À Paris, ils réalisent ensemble en 1898 le décor vitré de la petite salle de l'hôtel Langham, devenu le restaurant la Fermette Marbeuf[1288], et élaborent celui de la salle des fêtes des mairies des IIIe et XXe arrondissements ; ils réalisent également les vitraux de l'hôtel de ville de Suresnes[1289]. Hubert et Martineau participent à des expositions, à Rouen en 1896 (où ils reçoivent un diplôme d'honneur), à Paris en 1889 et en 1897 à l'Exposition de la céramique, où ils présentent des vitraux civils avec de rares éléments de verre opalin, nom donné par certains auteurs du XIXe siècle au verre américain[1290]. Ils sont médaillés aux expositions de Lille (1882) et de Melbourne (1889). Hubert signe seul plusieurs œuvres : deux vitraux d'appartement de style troubadour, illustrant le thème de la chasse, posés à l'hôtel particulier de la comtesse de Noailles à Paris[1291], et de nombreuses verrières religieuses. En effet, contrairement à celle d'Hubert, la signature de Martineau n'a pratiquement pas été relevée sur les vitraux religieux[1292]. Aussi attribue-t-on à Hubert seul la réalisation de verrières d'églises, parmi lesquelles se trouvent quelques œuvres franciliennes, repérées au Perreux-sur-Marne et à Saint-Arnoult-en-Yvelines (Yvelines).

Le style, la richesse des verres et la facture des verrières de Levallois-Perret s'inscrivent bien dans la production profane d'Hubert et Martineau ; elles témoignent du savoir-faire de cet atelier dont l'activité ne dura qu'une quinzaine d'années[1293].

Aussi est-il étonnant de voir Gaëtan Jeannin, peintre verrier à Boulogne-Billancourt[1294], publier en 1913 une reproduction de la partie figurée des verrières de Levallois qu'il présente comme une des réalisations de son atelier[1295]. L'explication de cette usurpation est fournie par la consultation des annuaires du bâtiment : vers 1900 la maison Hubert[1296] est reprise par Blancard et Laureau qui s'installent avant 1908 à Boulogne-

Photographies sur verre des cartons des trois verrières de l'hôtel de ville. *Nancy, ancien fonds Höner-Janin-Benoît.*

Billancourt[1297]. Cette entreprise, qui ne semble pas connaître un grand succès, est acquise à son tour par Gaëtan Jeannin en 1910. Le fonds de l'atelier Hubert devient ainsi la propriété de Jeannin qui met en avant le talent de son prédécesseur pour s'attirer une plus large clientèle. Il cite ainsi, à des fins publicitaires, douze ensembles de verrières franciliennes signées Hubert et Martineau, dont il se garde bien de préciser les auteurs[1298].

D'autre part, trois clichés sur verre, non datés, provenant du fonds de l'atelier nancéen Höner-Janin-Benoît, conservés au service régional de l'inventaire en Lorraine[1299] représentent chacune des verrières figurées de Levallois-Perret, à l'exception des bordures et de la partie supérieure portant le titre des scènes. La superposition des images (découpe des verres et mises en plombs) montre qu'il s'agit bien de la photographie des « cartons à grandeur » utilisés dans les Hauts-de-Seine[1300]. Leur présence en Lorraine confirme que des relations, voire des échanges, existaient entre l'Île-de-France et l'atelier nancéen. À titre d'exemple, on sait depuis peu que c'est sur recommandation de Georges Janin (de Nancy) que son homonyme Gaëtan Jeannin (de Boulogne-Billancourt) réalise en 1928 certains vitraux en Lorraine[1301]. On sait aussi que pour répondre à ses innombrables commanditaires, l'entreprise nancéenne réalisait des vitraux à partir de cartons provenant d'autres ateliers. Les clichés (ou les cartons ?) des vitraux d'Hubert et Martineau ont sans doute fait l'objet d'un échange, d'un don ou d'une acquisition.

Photographie sur verre d'une maquette de Janin, de Nancy. *Maquette pour la Caisse d'épargne de Sabadell (Espagne), réalisée par les frères Mauméjean. Nancy, ancien fonds Höner-Janin-Benoît.*

En l'absence de cartons « à grandeur »[1302], ces plaques de verre photographiques, contemporaines de la réalisation des vitraux, constituent le seul témoignage de la composition originelle.

Une verrière à trois lancettes[1303], réalisée pour la Caisse d'épargne de Sabadell en Espagne, par les frères Mauméjean[1304], d'après les documents de Janin, et une aquarelle récemment acquise par le musée d'Orsay[1305] témoignent de la réutilisation partielle des cartons d'Hubert et Martineau.

Mais aucun de ces documents ne reproduit de bordures, celles des verrières de Levallois-Perret, qui sont d'ailleurs en accord avec le décor du plafond de la pièce, font donc preuve d'une grande originalité.

On peut s'étonner que les deux ateliers de peintres verriers installés alors à Levallois-Perret -Trézel[1306] et Brière[1307] n'aient pas participé à cette réalisation. Leur manque de notoriété, lié à leur installation récente, ne dut sans doute pas convenir à l'ambition du maire désireux de faire appel à une célèbre entreprise parisienne[1308]. La maison Brière, qui poursuit son activité de père en fils, est chargée de l'entretien et de la restauration des verrières de la mairie.

La commune de Levallois-Perret veille à juste titre sur le bon état de ces vitraux qui, par leur richesse iconographique, le sens de la mise en scène, le soin apporté à leur réalisation, appartiennent aux grands ensembles décoratifs républicains dont l'Île-de-France offre plus d'ensembles peints que vitrés.

Les vitraux des églises de Saint-Ouen
ou le rôle du clergé dans les choix iconographiques

Françoise Cannot

Trois églises paroissiales sont situées sur la commune de Saint-Ouen[1309] : Saint-Ouen-le-Vieux, construite, agrandie puis modifiée entre le XIIe et le XVIIe siècle, Notre-Dame-du-Rosaire, vaste édifice néo-roman élevé en 1901, enfin l'église du Sacré-Cœur bâtie en 1933, dans le cadre des Chantiers du Cardinal.

La genèse et la réalisation de leurs vitraux, entre 1909 et 1961, sont fort différentes et illustrent quelques cas d'espèce.

Ainsi perçoit-on clairement les tâtonnements laborieux du programme de Notre-Dame-du-Rosaire, où plusieurs peintres verriers sont employés entre 1909 et 1925 – jusqu'à l'intervention d'un seul d'entre eux, Charles Champigneulle, en 1933, qui donne enfin un caractère d'homogénéité à une partie du décor vitré. Au Sacré-Cœur, le programme apparaît plus cohérent, deux ateliers seulement intervenant sous la houlette du curé de la paroisse. Enfin, Saint-Ouen-le-Vieux affiche un programme parfaitement homogène dont la réalisation relève d'un unique atelier.

Le rôle des curés de chaque paroisse, désireux de vitrer leur église selon un programme de leur choix, apparaît à chaque fois déterminant, et le décès de celui de Notre-Dame-du-Rosaire n'est sans doute pas étranger aux aléas du chantier.

Saint-Ouen (Seine-Saint-Denis), église Notre-Dame-du-Rosaire.
Vue générale intérieure.

Notre-Dame du Rosaire

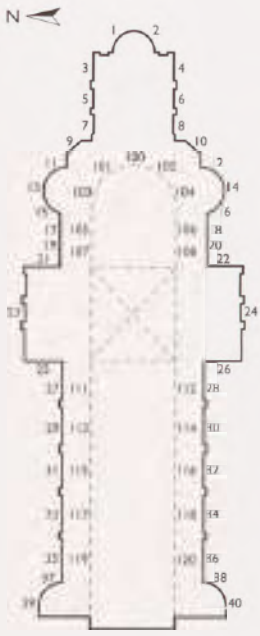
Le choix des maîtres verriers

L'église Notre-Dame-du-Rosaire, de grandes dimensions, présente un nombre important de baies et de vitraux. Quoique la construction ait été rapidement menée dans les premières années du XXe siècle par l'abbé Macchiavelli et l'architecte R. Saglio, l'ensemble des vitraux n'est pas homogène, car conçus et réalisés à des époques différentes et par plusieurs maîtres verriers. Pourtant, la question des vitraux a été évoquée dès le début du chantier ; en effet, les archives de la paroisse[1310] gardent une vingtaine de lettres de maîtres verriers, proposant leurs services au curé ; la plus ancienne, datée de 1899, est signée G. Hubert de Paris qui a fait « quelques projets » ou « spécimens » « pour [l'] église en construction », « à la demande de M. Saglio l'architecte ». La moitié de ces lettres datent de 1900-1902, mais on en trouve jusqu'en 1906, après la mort du curé constructeur.

Certains courriers sont des recommandations, tel celle d'un certain Henri Jouin ou Jomin (?)[1311] pour « deux artistes de grand talent MM. Lionel Royer et Lorin » pour travailler en collaboration, l'un comme peintre, l'autre comme verrier, car « Il n'est pas sans utilité [...] qu'il y ait entente parfaite entre l'auteur d'un carton de vitrail et le verrier à qui incombe le soin de traduire ce carton ». En mars 1900, c'est Édouard Thomas, vicaire général de l'archevêché de Paris, qui recommande Stevens Jacob, apparenté à une dame catéchiste de Saint-Ouen ; en mai 1902, Philippe Fagès, autre vicaire général, transmet « la lettre de Ch. Lamaire notre peintre décorateur de la chapelle Saint-Louis-des-Français à Lorette qui me prie de vous recommander pour la peinture des vitraux de votre église [...] M. Plouquet ». Autre vicaire général, autre recommandation. On le voit, seules des relations amicales guident les recommandations.

D'après ces courriers, on constate que les offres de service sont allées plus ou moins loin ; certains ateliers en effet ne font que se présenter en citant leurs références, tel Émile Hirsch qui dresse la liste de ses réalisations ; d'autres évoquent leurs « dessins [...] exécutés comme projets pour l'église neuve de Saint-Ouen »[1312], « la série de maquettes communiquées il y a 2 ou 3 ans »[1313], « [...] l'exécution d'une nouvelle maquette »[1314] (« J'ai pris la précaution habituelle de coller des papiers sur le verre qui garde le dessin. Ils seront faciles à enlever en mouillant légèrement »), « quelques maquettes et projets pour les vitraux à faire dans les fenêtres de votre belle église de Saint-Ouen[1315] », ou encore « un rouleau contenant plusieurs maquettes de vitraux »[1316] ; la Société artistique de peinture sur verre fait ses « meilleures offres de services pour les vitraux restant à faire dans votre église ». On trouve aussi dans ces archives de simples cartes de visite[1317], des lettres circulaires imprimées[1318] et quelques brochures sur des réalisations récentes réunies sans doute à titre documentaire par le curé.

Dans ces lettres, il est peu question de style ; cependant la maison Victor Höner-J. Janin Successeur envoie « 2 projets d'ornementation romane dans le sentiment de ce que vous désiriez, je crois, en blanc et or, blanc antique et or patiné, dans un sentiment archaïque, mais un peu fantaisiste cependant » ; la Société artistique de peinture sur verre parle de « projets qui tendront avant tout à une ornementation artistique ». Un seul vante la qualité de son travail : ses vitraux sont « très artistiques, bien coloriés, vitrifiés et solides »[1319] ; rares sont ceux qui, comme Höner, annoncent le prix de « 350 F pièce » ; quant à l'iconographie, elle n'est pour ainsi dire pas mentionnée, mais il est fait allusion à un programme prévisionnel puisqu'évoquant le projet, la Société artistique de peinture sur verre parle du « travail que nous envisageons surtout au point de vue propagande » et de « l'intéressant programme que vous nous avez esquissé ». Il est intéressant de noter que G. Martin souhaite récupérer une maquette parce que « [...] les scènes du Saint Rosaire » sont très demandées. Le thème choisi n'est pas surprenant puisqu'il s'agit du vocable de l'église. Enfin, Félix Gaudin, successeur d'Eugène Oudinot, en 1902, conseille « d'accorder à celui qui sera retenu un délai de deux ans au moins ; pour étudier un ensemble aussi important il faut bien compter de 6 mois à 1 an ».



Saint-Ouen (Seine-Saint-Denis), église Notre-Dame-du-Rosaire.

C.-dessus

Schéma de localisation des verrières.

Ci-contre

Apparition du Sacré-Cœur à Marguerite-Marie Alacoque, par Ch. Lorin, 1910.

Ci-contre

L'Ascension, par Ernest Delarbre et Vidal, 1925.

A droite

L'Annonciation, par Charles Champigneulle et Marc Choisnard, 1934-1935.

Comment devait se faire la sélection ? La Société artistique de peinture sur verre remercie le curé « d'avoir bien voulu nous admettre à prendre part au prochain concours que vous allez organiser pour cette décoration. »

Malheureusement, entre ces lettres et les premières réalisations, il s'écoule parfois presque dix ans ; le curé est mort entre-temps et les archives ne nous permettent pas de suivre le fil des événements. Les différentes dates de réalisation mentionnées sur les vitraux montrent que l'on a commencé par vitrer dans les années 1910-1914 les espaces « secondaires » de l'église : chapelle absidiale du Sacré-Cœur, le déambulatoire et ses chapelles, chapelles du narthex.

Une première campagne

C'est finalement la Société artistique de peinture sur verre[1320] qui, vers 1905, réalise les deux baies ornementales de la chapelle absidiale (1 et 2), Charles Lorin obtenant la commande des quatre baies suivantes dont deux sur le thème du Sacré-Cœur auquel est dédiée cette grande chapelle. Les autres candidats seront moins chanceux, ce sont d'autres noms que l'on relève sur les vitraux, tel celui de L. Terrien[1321], signataire des deux dernières baies de cette chapelle, qui réalisera de nombreux autres vitraux pour cette église, dont l'*Assomption* (23) dans le croisillon nord du transept.

Terrien a en effet obtenu de vitrer intégralement trois chapelles en 1912-1913. Il est inté-

ressant de constater la relative modernité des thèmes choisis qui correspondent à des proclamations, des apparitions et des dogmes promulgués après 1850. La chapelle du bas-côté nord du chœur est dédiée à saint Joseph dont le culte est particulièrement exalté depuis le milieu du XIXe siècle ; il est figuré ici « comme patron des ouvriers » et « patron de la bonne mort » ; le troisième vitrail se situe aussi dans la contemporanéité puisqu'il représente le pape Pie IX plaçant en 1870 l'Église sous la protection de saint Joseph ; on y voit le cardinal Richard, archevêque de Paris dans les années 1880, ainsi que des personnages qui ont contribué à la mise à l'honneur du saint. Le culte marial est lui aussi très en faveur, la chapelle sud du narthex est consacrée aux visions et apparitions de la Vierge Marie : les visions de la médaille miraculeuse par Catherine Labouré dans les années 1830, la figuration de l'Immaculée Conception, dogme proclamé par Pie IX en 1854, et l'Apparition de Lourdes en 1858, reconnue en 1862. Enfin, la chapelle du croisillon nord du transept est, elle aussi, consacrée à Marie représentée dans son Assomption (dogme qui ne sera proclamé qu'en 1950) et à sa parenté.

Quelques œuvres d'un atelier local

Il a été fait appel à un maître verrier local, « Delarbre (Ernest), faiseur de vitraux à façon », que l'on connaît par une demande de permis de construire en date du 28 novembre 1912[1322]. On le retrouve mentionné de 1914 à 1928 dans les registres des patentes, souvent associé à son gendre Vidal[1323]. Leur atelier fermera dans les années 1930-1935, après avoir été tenu par deux autres « faiseurs de vitraux à façon »[1324]. Cet atelier a installé deux vitraux (9 et 10) dans le déambulatoire où, sous le couvert de saintes figures, sont représentées des personnalités locales : le curé bâtisseur de l'église du Rosaire, Jules Macchiavelli figuré en saint Jules, son saint patron et, l'architecte Robert Saglio, en prélat. Ils réaliseront également un *Saint Georges* en 1916 (16) un *Saint Antoine* en 1925 (39) et la même année au croisillon sud du transept, symétrique de l'*Assomption*, l'*Ascension* (24) – deux thèmes qui adoptent la même composition et préludent à la future représentation du Rosaire.

La grande campagne de 1933

Ce n'est qu'en 1933 que Charles Champigneulle[1325], de Paris, entreprend, avec le cartonnier Marc Choisnard, une vaste campagne qui va permettre d'achever la mise en vitrail de toutes les baies : les grandes verrières des bas-côtés de la nef et du chœur, les fenêtres hautes du transept et du chœur, et deux vitraux manquants dans le transept. C'est l'ensemble majeur de l'édifice non seulement par sa superficie (27 baies dont les plus grandes, sur

Saint-Ouen (Seine-Saint-Denis), église Notre-Dame-du-Rosaire.
La Vierge et deux apôtres recevant l'esprit saint, détail de la Pentecôte, par Marc Choisnard et Charles Champigneulle, 1933-1934.

les 53 que compte l'édifice, mises à part les 10 grisailles des fenêtres hautes de la nef) et par son emplacement privilégié, mais aussi par la cohérence iconographique et stylistique, et surtout sa très grande réussite esthétique.

En l'absence d'archives, le Bulletin paroissial permet de suivre le déroulement de cette mise en place. Le curé d'alors y expose «son projet»: «Dans le pourtour du chœur, les prophètes, les écrivains inspirés de l'Ancien Testament. Dans le chœur, le Christ et les rédacteurs inspirés du Nouveau Testament; dans la nef et le transept, les Mystères du Rosaire»[1326].

L'on commence à poser les neuf vitraux des fenêtres hautes du chœur qui composent «une assemblée céleste» autour d'un Christ bénissant, «qui doit seul concentrer sur Lui l'intérêt du spectateur». Le curé se montre très lyrique devant ces vitraux et il ne manque jamais l'occasion dans la relation régulière des travaux de faire appel aux donateurs; l'avancement ne pouvant se faire qu'au gré de leur générosité.

Puis vient la pose des vitraux des quatre grands prophètes dans le pourtour du chœur, «ainsi dans notre église l'Ancien Testament donnera la main au Nouveau et les annonciateurs du Christ attireront notre attention sur les événements qui s'accomplissent dans l'Évangile»[1327]. Cette idée très traditionnelle se retrouve sur chacun des vitraux des prophètes où «les médaillons du sommet et de la base relient, par des scènes finement dessinées, l'Ancien Testament au Nouveau».

Enfin «il faut songer à la nef [...] c'est un gros morceau»[1328]. Les cinq baies du bas-côté sud reçoivent les cinq Mystères joyeux de la vie de Marie, le côté gauche est consacré aux Mystères douloureux, les Mystères glorieux se trouvant aux croisillons du transept. Comme il arrive souvent, l'ordre chronologique n'est donc pas respecté [1329]; les Mystères glorieux sont intercalés entre les deux autres séries et non à la suite. Ce choix contribue à leur mise en valeur; la partition des cinq Mystères en deux posait un problème «mathématique» qui a été résolu aux dépens du quinzième et dernier mystère, le *Couronnement de la Vierge*, qui a été supprimé. Comme on l'a vu, cette série n'est pas homogène puisque deux Mystères sont antérieurs à l'intervention de Champigneulle (les grandes baies du rez-de-chaussée des croisillons du transept: *Assomption* de 1912 et *Ascension* de 1925); par contre, il a été donné un développement beaucoup plus important à la Résurrection et à la Pentecôte, qui remplissent, à l'étage des fenêtres hautes, cinq baies en plein cintre de hauteur décroissante en partant du centre.

Charles Champigneulle pose encore les deux vitraux qui manquaient dans le croisillon sud du transept, *Sainte Madeleine* liée à la piété et *Saint Thomas* lié à la foi, symétriques d'*Anne* et *Joachim* placés par L. Terrien dans l'autre croisillon.

Le dessin simplifié des formes assez géométriques sur fonds quadrillés, l'emploi restreint de la grisaille pour obtenir un faible modelé, «les verres étant nus, les dessins simplement accusés par les plombs»[1330], les couleurs au nombre limité caractérisent «cet ensemble [...] d'une parfaite réussite technique», cette «œuvre résolument moderne».

Saint-Ouen (Seine-Saint-Denis), église du Sacré-Cœur.

Vue intérieure.

L'église du Sacré-Cœur

L'église du Sacré-Cœur présente deux ensembles de vitraux distincts: ceux qui ornent le chœur, et ceux des bas-côtés.

Le décor de cette église de banlieue très simple a été particulièrement soigné de par la volonté de son curé constructeur, le père Élie Poujol; celui-ci doit en assumer tous les frais: «La fresque et les médaillons sont à ma charge exclusive[1331].» «[...] Car, comme le précise l'architecte Nicod, ce n'est pas un crédit de l'archevêché: je n'ai rien pu obtenir pour la décoration jusqu'à ce jour[1332].»

C'est Maurice Denis, sollicité habilement pour «l'aménagement intérieur» par l'architecte[1333], qui a conçu et peint le grand cul-de-four du chœur sur le thème de *l'Amour du Sacré-Cœur pour les hommes*[1334], avec l'aide d'un de ses élèves particulièrement nécessiteux à qui il a pu ainsi fournir un travail, Boris Mestchersky; c'est lui qu'il a

recommandé également pour la réalisation des fresques des deux culs-de-four des absides latérales : l'*Atelier de saint Joseph* et l'*Annonciation*.

L'abside axiale est percée de quatre baies en plein cintre dont la partie supérieure a reçu un vitrail en forme de médaillon circulaire ; c'est cette fois le gendre de Maurice Denis, Marcel Poncet, qui en a obtenu la commande grâce à son beau-père[1335]. La partie rectiligne des baies, restée en verre blanc, est occupée d'épaisses armatures en béton qui dessinent deux séries de cercles superposés, identiques, couronnées du médaillon figuré : au milieu les apôtres Pierre et Paul regardent fixement le fidèle, sur les baies latérales, les évangélistes, Mathieu et Jean, tournent leur regard vers le centre. Ces médaillons sont conformes au style habituel de Poncet : il fait assez peu de place aux plombs, mais utilise abondamment la grisaille employée sur des teintes au nombre très réduit : du verre blanc, deux teintes froides (mauve et bleu) et une plage importante de jaune pour figurer l'auréole ; le résultat est assez sombre, en accord avec l'état d'esprit et la vision de la vie de son auteur : « Dans les années trente il évoluait vers un art sombre et tourmenté »[1336], mais d'un dessin nerveux auquel il a été formé dès sa jeunesse à l'École des beaux-arts de Genève, et finalement d'une grande force d'expression.

« J'espère que de son côté M. Poncet fait toute diligence pour les quatre médaillons du chœur et qu'ils seront posés le 21 mai/1933/»[1337]. L'inquiétude du curé est justifiée, Marcel Poncet n'ayant pas respecté les délais[1338], le reste des vitraux de l'église a été attribué à un autre artiste : J(ean) LAURANT/MAITRE-VERRIER/à) LAMBERSART/dans le) NORD comme il est précisé sur trois d'entre eux[1339]. Le schéma de composition des fenêtres du chœur a été conservé : dans la partie cintrée de la baie, un médaillon circulaire présente le portrait à mi-buste d'un saint personnage auréolé, mais, malgré cette apparente unité, le style en est très différent. Le fond de l'espace à vitrer est un quadrillage alternativement rouge ou rouge et violet et le dessin du visage est en outre plus linéaire et moins modelé à la grisaille.

La vaste rose de la façade, réalisée par l'atelier Labouret en dalle de verre doublée particllement d'un verre peint à la grisaille, comme on l'a dit[1340], rend hommage au fondateur des Chantiers du Cardinal, Monseigneur Verdier.

Saint-Ouen (Seine-Saint-Denis), église du Sacré-Cœur. *Frédéric Ozanam, par Jean Laurant, vers 1935.*

L'église Saint-Ouen-le-Vieux

Les vitraux actuels de la plus ancienne des trois églises de la commune, Saint-Ouen-le-Vieux, sont paradoxalement les plus récents puisqu'ils ne remontent qu'à 1961, succédant à une vitrerie provisoire installée « pour remplacer les vitraux des baies vitrées de gauche (6) et droite (3) brisés par le bombardement du 2 VIII 1944, de la façade postérieure du maître-autel, etc. »[1341]. Une dizaine de photographies de l'église[1342] prises à cette époque montrent qu'ils dataient du XIXe siècle et donnent une idée de leur iconographie. Le vitrail de l'oculus du chœur était organisé en une triple arcade abritant en scène principale *le Christ ressuscitant entre deux soldats*, et, de part et d'autre, à gauche *la Cène – saint Jean sur l'épaule de Jésus*, à droite *Le Jardin des Oliviers – Jésus et l'ange*. Quant aux vitraux des bas-côtés, il semble qu'ils aient été composés sur un même schéma : une mandorle centrale historiée enchâssée dans un fond de grisaille[1343] qui n'est d'ailleurs pas sans évoquer ceux de 1961.

Le document le plus ancien retrouvé concernant l'installation des nouveaux vitraux[1344] est le « Devis pour la fourniture et pose de vitraux à l'église de Saint-Ouen, à Besançon, le 8 décembre

Saint-Ouen (Seine-Saint-Denis), église de Saint-Ouen-le-Vieux.

Ci-dessus

Vue extérieure.

À droite

L'Eau vive, verrière symbolique, par René Paillot, 1961.

1959» adressé au curé de l'époque H. Morin ; les archives ne permettent pas de reconstituer l'historique des diverses démarches qui ont abouti à ce devis. L'artiste retenu est René Paillot, maître-verrier à Besançon[1345], auteur également de l'ensemble des vitraux de Saint-Louis-du-Travail à Drancy en 1962[1346]. Sa correspondance permet d'apprécier les problèmes auxquels il doit faire face : difficultés matérielles, soucis familiaux, et de connaître sa participation aux expositions, concours et ses travaux en cours. C'est lui qui mène le projet de la conception à la réalisation et à la mise en place ; il travaillait avec son frère Raymond qui fabriquait les fers[1347]. La dernière lettre adressée au curé date du 11 octobre 1961 et parle du règlement de son travail qui devrait se préciser ; «Je viens de recevoir une lettre de M. Marandon [...]. Il me dit faire le nécessaire pour le règlement des vitraux.». L'opération a été menée en deux ans, pour un devis de 13 479 F.

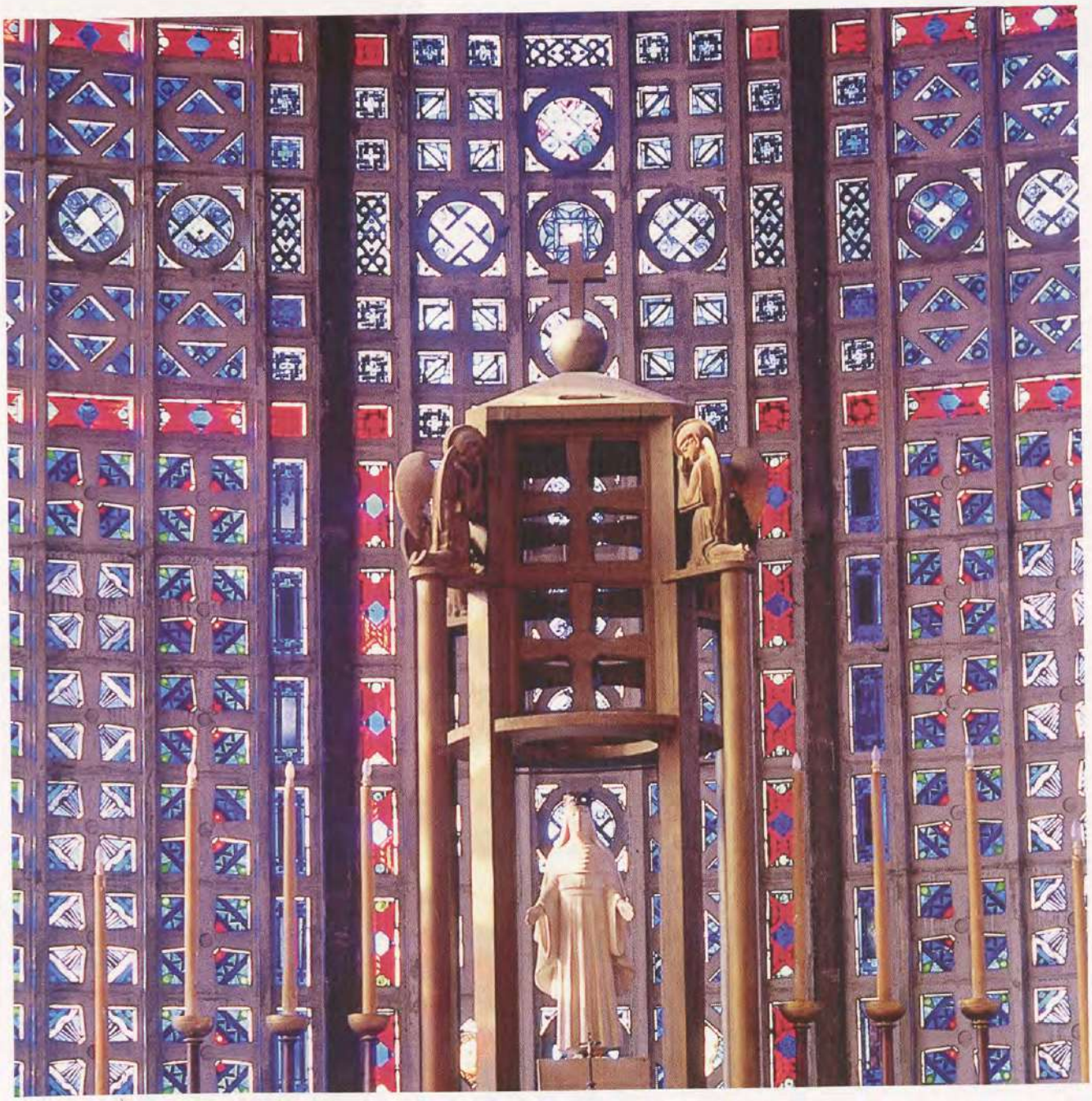
D'après cette correspondance, il apparaît que c'est le curé de la paroisse qui s'est occupé de ces nouveaux vitraux, le maître-verrier traite directement avec lui, lui présente le devis, le consulte sur l'iconographie... Le curé lui sert d'intermédiaire auprès de la mairie et même d'appui : «Savez-vous s'il y a quelque chose de neuf?[1348]», «Avez-vous posé la question de la rosace du chœur?[1349]» Inversement Paillot rend compte «Je reçois ce matin une lettre de M. Marandon[1350] m'annonçant l'acceptation par M. Vitry[1351] de ma maquette comportant le médaillon. Mais avant de me donner l'accord définitif, on me demande un panneau échantillon. J'ai demandé que me soient renvoyées les maquettes.»

Le schéma de composition de chacun des vitraux est repris de ceux du XIXe siècle ; en effet, les fers ont dû être conservés et leur dessin avec médaillon central impose une certaine mise en page ; Paillot juge que «pour l'esthétique de l'ensemble il serait bon de modifier la partie centrale des fers, en supprimant l'ovale et le remplacer par un croisillon»[1352]. Ce qui était un fond de grisaille au XIXe siècle devient un fond quadrillé de tonalité très claire, blanc, ocre, bleu et jaune, sans la moindre grisaille ; c'est en quelque sorte une vision moderne de ces baies à losanges à peine teintés du début du XXe siècle, que l'on trouve en si grand nombre dans les églises.

Dans l'ovale central conservé où il délimite un fond irrégulier rouge, Paillot place des images symboliques de l'Ancien Testament ou du christianisme, «un symbole différent pour chaque fenêtre» :

«le Buisson ardent, sur croix l'Alpha et l'Oméga, le serpent d'airain, le Pélican, l'Arche et la Colombe, le blé et la vigne, les Poissons, l'eau vive, [...] un symbole à la sainte Vierge, [...] le Saint Esprit», pour reprendre les thèmes tels qu'il les énumère lui-même dans la lettre qui accompagne l'envoi de ses maquettes[1353], ou encore deux clefs entrecroisées qu'il ne mentionne pas.

L'emploi de la grisaille est extrêmement réduit, limité à quelques détails : les écailles et les yeux des poissons ou du serpent, les grains des épis de blé ou des grappes de raisin, ou encore le tressage d'une corbeille. Sur le seul vitrail de l'Esprit Saint la grisaille est par contre très appuyée pour rendre la couronne d'épines qui entoure la Colombe. Aussi ces vitraux très clairs sont-ils très transparents, mais sans froideur grâce à la présence de taches centrales rouges. L'artiste précise lui-même[1354] en parlant de l'iconographie que «tout ceci est surtout prétexte à des taches de couleurs, ce qui est l'essentiel du vitrail. Mais quand même, j'aime bien que les symboles que je veux représenter ne soient pas trop ésotériques. Là il vaudrait mieux faire carrément de l'abstrait», résumant ainsi la conception qu'il a de son art.



De l'espoir retrouvé et des vitraux du Raincy

Une collaboration d'artistes et de personnalités d'exception

Véronique David

L'église Notre-Dame-de-la-Consolation du Raincy[1355], édifice majeur du XXe siècle construit par les frères Perret en 1922 et 1923, a suscité une abondante littérature[1356]. Aux nombreuses descriptions et analyses architecturales s'ajoutent celles, plus rares et plus sommaires, de son vitrage. Celui-ci lui a pourtant valu d'être surnommée la « Sainte-Chapelle du béton armé » et d'être gratifiée par Auguste Perret de la formule laconique « du verre dans du béton »[1357] pour son développement sur plus de 1 000 m². Il est vrai que son extraordinaire intégration dans l'architecture amène à considérer davantage son effet global que les détails de ses compositions. Enchâssées dans une grille ininterrompue de claustras[1358], les verrières immergent le visiteur dans un bain de lumières colorées qui s'intensifient au fur et à mesure que l'on s'avance vers la grande croix rouge sur fond bleu de l'abside. Dans un second temps, l'attention est attirée par les neuf scènes de la Vie de la Vierge et par la verrière commémorative de la victoire de la Marne placées à l'intersection des grandes croix dessinées par les claustras. Le célèbre peintre Maurice Denis est l'auteur de cet ensemble, en collaboration avec le peintre verrier Marguerite Huré. L'examen des sources imprimées et manuscrites[1359], à la fois abondantes et lacunaires, les enquêtes orales auprès des descendants d'artistes et l'observation des verrières apportent un nouvel éclairage sur la complexité de leur histoire, de leur mise en place à leur conception. Après l'évocation des conditions de réalisation, nous tenterons de comprendre la genèse de cet ensemble à travers les rôles du chanoine Félix Nègre[1360], commanditaire et maître d'ouvrage de l'édifice, d'Auguste Perret, de Maurice Denis et de Marguerite Huré.

Le Raincy (Seine-Saint-Denis), église Notre-Dame-de-la-Consolation. Détail de la verrière du chevet et partie supérieure du tabernacle abritant une statue de la Vierge.

La mise en place des verrières

Les hésitations de Maurice Denis

L'intervention de Maurice Denis a lieu « in extremis » : il fait les croquis des verrières en février 1923[1361], donne son accord officiel pour sa participation en avril[1362] et réalise les dix maquettes des parties figurées entre mai et juin 1923, soit deux mois avant la consécration de l'édifice, le 17 juin[1363]. Pourtant, Auguste Perret a vraisemblablement souhaité lui confier, dès l'origine, la conception de ce décor. Maurice Denis (1870-1943)[1364] était un peintre et un théoricien de renommée internationale, fondateur du groupe des Nabis et cofondateur, avec Georges Desvallières

Ci-dessus

Schéma de situation des verrières.

À gauche

Vue générale de l'intérieur de l'édifice.

des *Ateliers d'Art Sacré* en 1919. Leur rencontre remonte à 1911 sur le chantier du théâtre des Champs-Élysées[1365]. En 1912, les frères Perret construisent l'atelier de Maurice Denis dans sa demeure du Prieuré de Saint-Germain-en-Laye et aménagent, en 1919-1921, sa chapelle[1366]. En 1913, Auguste Perret prévoit de faire appel à Maurice Denis pour le projet, déjà en gestation, de la future basilique Jeanne-d'Arc de Saint-Denis-de-la-Chapelle mais sa candidature ne sera pas retenue[1367]. En 1916, c'est Auguste Perret lui-même qui fait réaliser à l'atelier Gaudin le carton du vitrail de Jeanne d'Arc dessiné par Maurice Denis, à la demande de Gabriel Thomas, pour sa propriété de Bellevue (Meudon)[1368]. De même, c'est vraisemblablement Perret qui, en 1918, met en avant Maurice Denis pour la réalisation des vitraux de la cathédrale d'Oran[1369]. Les frères Perret l'avaient construite entre 1908 et 1912 en tant qu'entrepreneurs de l'architecte diocésain Albert Ballu et y avaient expérimenté, pour la première fois, le système des claustras. Maurice Denis avait tenté de négocier avec l'évêque d'Oran, Mgr Louis, un projet de vitraux abandonné car jugé trop onéreux[1370]. Appréciant à l'évidence cette collaboration[1371] avec Maurice Denis, Auguste Perret a pu hésiter à le solliciter au Raincy en raison du budget limité qui le contraignait à faire appel à son bénévolat. Ce n'est pourtant pas ce qui aurait pu faire renoncer Maurice Denis à ce projet : pour cet homme chrétien et généreux, participer à un programme d'une telle ampleur, lui donnant la possibilité de mettre en œuvre ses idées sur le renouveau de l'art chrétien, ne pouvait que l'enthousiasmer. Il faut chercher ailleurs ses réticences : la brièveté des délais impartis[1372], la tristesse entraînée par la guerre et les deuils, notamment la mort de sa femme Marthe en 1919[1373], ses problèmes d'arthritisme oculaire[1374] et enfin des soucis financiers dont il n'était pas exempt[1375].

En attendant la décision de Maurice Denis…

Tout en espérant la participation de Maurice Denis, Auguste Perret envisage d'autres candidatures, celles de François Quelvée (1894-1967), vraisemblablement proposé à Perret par Maurice Denis lui-même car il était son élève, du sculpteur Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929) et du peintre italien Gino Severini (1883-1966). Le 13 avril 1922[1376], Auguste Perret écrit à François Quelvée : « Je vous voyais très bien faire tous les cartons (8) du Raincy mais c'est un bien grand travail, un bien grand sacrifice puisque pas payé – Et puis voici Bourdelle qui prend feu pour le vitrail et veut en composer q.q. uns – Je prends donc note de ce que vous avez composé (Descente de croix – bleu violet)[1377]. Je vais consulter le curé sur la disposition des scènes mais je crois que votre choix du bleu violet tombera bien[1378]. » Un mois après le début de la construction, en juin 1922, Auguste Perret n'a pris aucune décision puisque son grand

Détail des claustras vues de l'intérieur.

ami[1379] Gino Severini lui demande les dimensions des verrières pour faire des croquis sur le thème qu'il souhaite voir préciser : la *Passion* ou la *Vierge des Sept Douleurs*[1380]. Le manque de crédits mais surtout l'espoir de convaincre Maurice Denis amènent Perret à renoncer aux projets de Quelvée et de Severini[1381]. Quant à l'impulsion pour le vitrail de son ami Émile-Antoine Bourdelle, qui avait participé à la décoration du théâtre des Champs-Élysées en 1911-1913, il la détourne vers une commande plus appropriée à ses compétences, le bas-relief du portail de Notre-Dame du Raincy[1382].

La version provisoire

Lorsque Maurice Denis entreprend la réalisation des maquettes, les délais et les crédits ne permettent pas de les traduire dans la technique traditionnelle du vitrail pour la consécration du 17 juin 1923. Une version provisoire[1383] est alors réalisée avec l'aide d'Albert Martine et de Gabrielle Faure, deux de ses élèves aux *Ateliers d'Art Sacré*[1384]. Ils vont agrandir au carreau les maquettes et les reproduire « en vernis gras coloré de Lefranc »[1385] sur de grandes feuilles de verre cathédrale dont le format carré correspondait aux dimensions délimitées par les barlotières et les remplages verticaux. Six plaques autochromes, conservées dans les réserves du Musée des Arts et Métiers[1386], témoignent de cette première étape du vitrage du Raincy. S'y ajoutent quelques descriptions et photographies illustrant des articles contemporains[1387]. Les parties figurées des verrières étaient l'exacte réplique des maquettes de Maurice Denis. Seule, une mise en plomb factice, absente des compositions originales, y était indiquée par des traits noirs cernant les formes ou, plus rarement, les fragmentant comme sur le voile de sainte Élisabeth dans la scène de la *Visitation* ou dans le paysage du *Portement de croix*. L'ensemble du décor était également en place. Il serait hâtif d'imaginer cette version comme une sorte de brouillon de l'œuvre définitive. Les œuvres de Maurice Denis y étaient conçues comme de précieux tableaux sur verre aux couleurs pastel très proches de celles des maquettes. Ses qualités sont vantées par l'industriel rémois Georges Charbonneaux, collectionneur et mécène, passionné de Maurice Denis[1388]. En août 1927, lorsqu'il voit le vitrage définitif, il regrette l'aspect moins lumineux et moins vif des parties figurées. Il l'explique par l'assombrissement provoqué par le réseau des plombs et par le contraste avec les parties décoratives, trop brillantes et trop claires : « il fallait laisser toute leur valeur à vos œuvres en n'employant pour les fenêtres que des verres d'une seule teinte, grise ou légèrement verdâtre »[1389]. Pourtant, dès l'origine, Auguste Perret et Maurice Denis ont souhaité la différence d'effet esthétique qu'apporterait leur transformation en « vitraux véritables »[1390]. Techniquement, la reprise du premier vitrage était impérative car, en raison de la peinture non fixée par la cuisson, les vitraux du Raincy « foutaient le camp » selon l'expression de Marguerite Huré[1391].

L'intervention de Marguerite Huré : un parcours d'obstacle

Marguerite Huré (1895-1967)[1392] avait été initiée au vitrail par l'atelier parisien d'Émile Ader tout en suivant les cours de sculpture donnés par Marqueste à l'École des beaux-arts de Paris entre 1914 et 1919[1393]. En 1919, elle propose ses services[1394] aux *Ateliers d'Art Sacré* pour la mise en œuvre matérielle des cartons de vitraux élaborés à l'atelier de dessin[1395]. Intégrée aux *Ateliers d'Art Sacré*, elle conserve néanmoins une certaine indépendance financière[1396]. Au moment de la commande du Raincy, elle a fait ses preuves en 1922-1923 avec les vitraux très admirés de Domèvre-sur-Vezouze (Meurthe-et-Moselle) réalisés d'après les cartons du Père Couturier[1397] et, en 1923-1924, avec ceux de Fère-en-Tardenois (Aisne) d'après les cartons de Maurice Denis[1398].

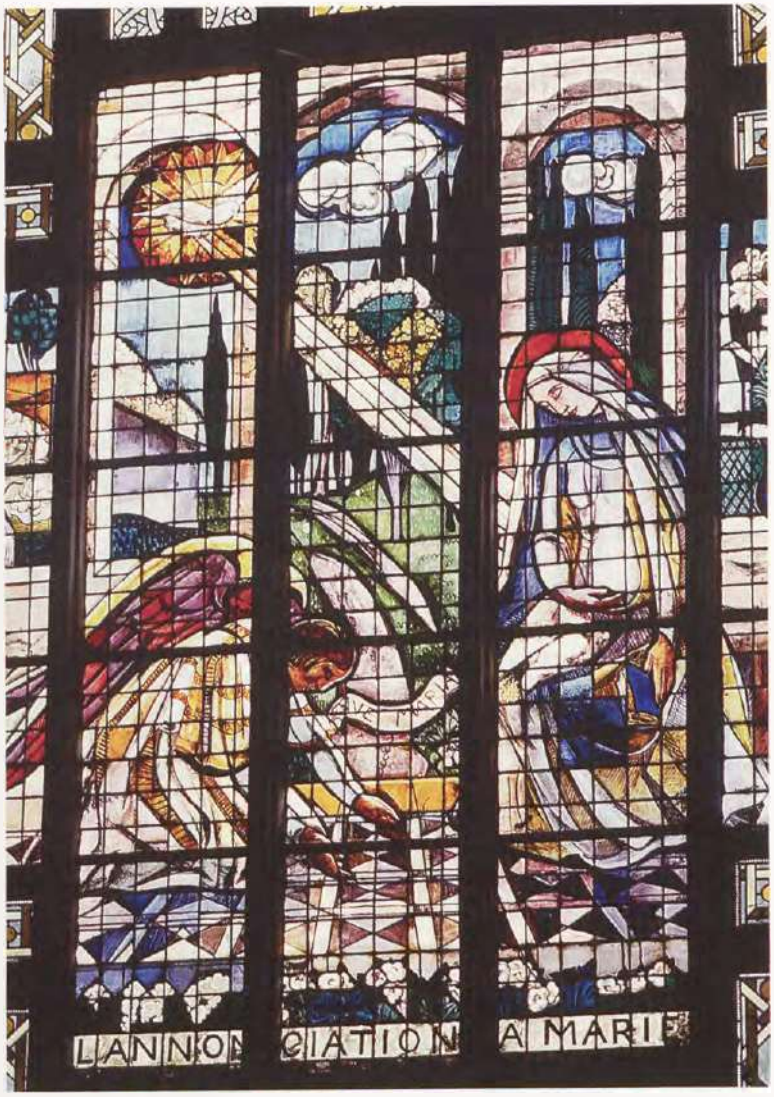
Pour réaliser cette version définitive, le chanoine Nègre annonce le 20 novembre 1923 à

Détail de la Pentecôte, verrière du côté sud.

Maurice Denis qu'il doit réunir de nouveaux fonds et souhaite connaître le prix qu'il a fixé pour les vitraux[1399]. Il faut également récupérer les maquettes de Maurice Denis, dont huit avaient été acquises par Georges Charbonneaux lors de leur présentation à la galerie Druet en mars 1924[1400]. Auguste Perret demande à Marguerite Huré de commencer par la verrière de la *Victoire de la Marne* et lui en propose la photographie en couleur, en attendant la maquette qu'elle réclame à Maurice Denis le 17 octobre 1924[1401]. Le 26 octobre, Maurice Denis prévient Georges Charbonneaux du début des travaux et de la nécessité d'avoir les maquettes de la *Victoire de la Marne* et de *l'Assomption*[1402]. Trois jours après, celui-ci donne son accord pour prêter la maquette de *l'Assomption*, mais précise qu'il n'a ni la *Victoire de la Marne* ni la *Communion de Marie*[1403]. Le 17 novembre 1924, il semble que tout espoir de retrouver la maquette ait disparu puisque Marguerite Huré fait allusion au dessin de la *Victoire de la Marne* envoyé par Maurice Denis et à la récupération par Perret d'un morceau brisé de la version provisoire pour lui servir d'échantillon[1404]. Le 23 mai 1925, Maurice Denis demande à Georges Charbonneaux les maquettes de la *Crucifixion* et du *Portement de croix*[1405]. En mars 1926, les quatre verrières définitives correspondant aux maquettes prêtées et au dessin de Maurice Denis sont en place : la *Victoire de la Marne, l'Assomption*, la *Crucifixion* et le *Portement de Croix*[1406]. Le 2 novembre 1926, Maurice Denis sollicite le prêt de la *Pentecôte* et de la *Nativité*, puis annonce qu'il aura besoin des *Noces de Cana* ; enfin le 23 août 1927, il fait allusion aux deux dernières maquettes récupérées par Marguerite Huré chez Chatelain, qui devaient être la *Visitation* et l'*Annonciation*[1407]. Ainsi, ont pu être empruntées les huit maquettes de la collection Charbonneaux. Outre la *Victoire de la Marne*, il restait le problème de la *Communion de Marie*, dont on ne trouve aucune mention dans les correspondances. Elle a sans doute été retrouvée dès cette époque puisqu'elle est aujourd'hui conservée dans les collections du musée départemental Maurice Denis[1408].

Satisfactions mitigées pour l'inauguration des vitraux

À l'approche de la seconde inauguration consacrée aux vitraux prévue le 11 décembre 1927, il reste encore une grande surface de motifs décoratifs maintenus dans leur version provisoire. Ce chantier inachevé, ainsi que l'utilisation partielle de verre à l'antique, déçoit Maurice Denis : « outre que les verres ornementaux des claustras ne sont pas encore remplacés par des verres à vitrail, autour des grands sujets, il faut avouer que c'est une grosse



L'Annonciation, verrière du côté nord.

déception pour moi que les conditions matérielles imposées au verrier l'aient obligé à se servir de verre de qualité médiocre »[1409]. Tout en justifiant la qualité des verres employés, Marguerite Huré considère que son travail est desservi par le cadre des claustras : « J'ai fait entrer le verre antique pour une proportion minimum d'une moitié. J'ai varié mes tons, pour mieux vous suivre, recoupant moi-même, comme des tons sur la palette. La fragmentation (250 à 350 et plus de pièces au m².) est beaucoup plus grande qu'elle n'est généralement pour des vitraux à grands sujets [...]. Je mets au défi un professionnel de m'indiquer les pièces de soufflé ordinaire. Je ne pourrai pas les retrouver moi-même[1410]. Il y a des bleus rares qu'on ne voit qu'au XIIe, des rouges tendres qui n'ont été obtenus qu'au XVIe, et qu'on a oublié ensuite. » Elle souhaite annuler l'inauguration des vitraux le 11 décembre en faisant allusion aux peintres qui gagnent des procès « contre des marchands de tableaux, parce qu'ils avaient mis des cadres desservant leur peinture. Ces vitraux ne pâtiraient pas davantage, et peut-être moins, d'être entourés de verres blancs. Ou bien, obligez le curé de dire, en chaire, un commentaire de votre choix sur ces vitraux qui ne seront jamais finis, tant qu'ils seront ainsi entourés. Ce sont des vitraux clairs, délicats, et vibrants. Ils paraissent sombres, ternes et grossiers »[1411]. Aucun texte d'archive ne nous livre les retentissements de sa colère. Découragée et mal payée, Marguerite Huré entre en conflit avec le chanoine Nègre et les travaux sont interrompus ou tout au moins considérablement ralentis[1412].

Achèvement du décor par l'atelier Gruber

En 1932, les parties décoratives du côté nord (le chœur étant occidenté) sont toujours inachevées et le chanoine Nègre fait appel à un atelier très réputé, celui de Jacques Gruber[1413]. Cette décision choque Maurice Denis car, le 14 août 1932, le chanoine Nègre lui présente ses excuses, reconnaissant qu'il avait sous-évalué son estime pour Marguerite Huré[1414]. L'observation des verrières montre que Jacques Gruber a simplifié les modèles initiaux par un jeu de verres colorés, découpés et mis en plomb[1415]. A-t-on souhaité économiser temps et argent en excluant peinture et cuisson supplémentaire ? A-t-on délibérément voulu obtenir une lumière plus abondante sur le côté nord de l'édifice ou enfin, Jacques Gruber a-t-il souhaité se démarquer stylistiquement du travail de Marguerite Huré ? Toutes ces raisons sont sans doute à prendre en considération.

Après ces nombreux rebondissements, les verrières du Raincy sont enfin mises en place[1416] : dix ans se sont écoulés entre les recherches d'Auguste Perret, dès 1922, pour trouver l'artiste à qui confier le vitrage et l'achèvement du décor, en 1932, alors même que la construction de l'édifice n'a duré que 13 mois[1417].

La genèse des vitraux du Raincy

Le choix des messages

En 1918, lorsque le chanoine Nègre reprend à son compte le projet d'église envisagé dès 1906 par Mgr Gibier au Raincy sous le vocable de la Vierge-des-Sept-Douleurs, il adopte celui de Notre-Dame-de-la-Consolation[1418] : apporter consolation et espoir aux familles traumatisées par la guerre devient la priorité pour l'Église, qui estime seule

pouvoir donner un sens à la mort. L'originalité du Raincy est de rendre ce message intelligible à travers l'iconographie mais aussi à travers l'architecture, la lumière, la couleur. La même forme et l'échelle presque identique adoptées pour la croix monumentale du Christ, dessinée par la claustra axiale et pour celles des soldats qui l'entourent, suggèrent le parallèle entre le sacrifice du soldat pour la patrie et celui du Christ pour l'humanité. La Vierge, consolatrice par excellence puisqu'elle a été elle-même éprouvée par le deuil, est célébrée à travers son histoire contée en dix épisodes, au cœur même des croix : au nord, *l'Annonciation*, la *Visitation*, la *Nativité*, les *Noces de Cana*, la *Rencontre de Marie lors du Portement de croix*, au sud, la *Crucifixion*, la *Communion*, la *Pentecôte*, *l'Assomption* et enfin, près de la chapelle des Morts, l'évocation de la *Victoire de la Marne*, indissociable de l'intervention de la Vierge. C'est elle aussi, en donnant l'exemple de la Communion, qui peut nous guider vers l'ultime espoir de rédemption et de vie éternelle proposé par l'Église : l'Eucharistie. Ce message eucharistique est primordial. Il se matérialise encore davantage dans le ciborium, véritable point de convergence de l'édifice, accentué par la déclivité du sol descendant vers l'autel et la surélévation de celui-ci. Cet édicule qui protège et surmonte le Saint-Sacrement conservé dans le tabernacle, offre, avec la statue de la Vierge et la croix du Christ, un véritable résumé du programme iconographique. Il est prolongé, au centre de la croix de la verrière axiale, par le motif de l'hostie, petit cercle de verre blanc filtrant directement la lumière divine. L'importance accordée par le chanoine Nègre à ce message est confirmée par son refus du projet d'Antoine Bourdelle de réaliser une statue monumentale de la Vierge à l'Offrande, de 6 m de hauteur, qui aurait dominé l'autel. Il le justifie par la présence du ciborium auquel il tient absolument et qui dissimulerait une partie de sa statue[1419]. En réalité, cette statue aurait mis en valeur l'idée du sacrifice du Christ mort pour l'humanité, allant à l'encontre du sens même de ce monument fait, selon Auguste et Gustave Perret, « pour exalter la victoire de l'Ourcq ; bien moins une chose de pénitence qu'une apothéose de lumière »[1420]. Et la lumière elle-même nous guide dans ce cheminement de la terre vers le ciel, grâce aux variations d'intensité lumineuses obtenues par la progression des couleurs claires à dominante froide de la façade, vers les couleurs chaudes de la nef et le rouge éclatant de la croix se détachant sur le bleu profond du chevet.

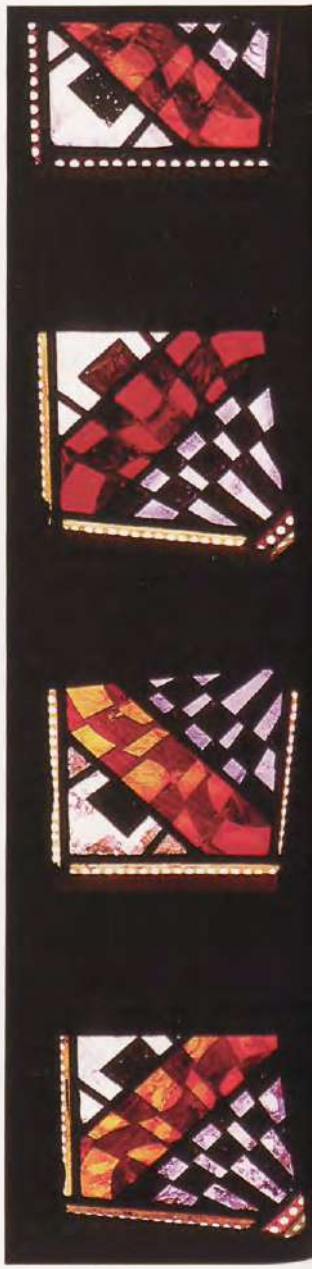
Comment ce programme a-t-il été élaboré ?

La genèse du programme formel et iconographique est peu éclairée par les sources manuscrites, si précieuses par ailleurs pour suivre l'histoire matérielle des vitraux. Les lacunes archivistiques en sont partiellement la cause, car ce programme résulte vraisemblablement d'échanges oraux entre le chanoine Nègre, Auguste Perret et Maurice Denis, puis, dans un second temps, avec Marguerite Huré. Les liens étroits entre l'architecture et le décor témoignent de cette réelle concertation[1421]. Avec l'aide de son premier commis, Georges Brochard, Auguste Perret assure la coordination entre les intervenants, toute décision étant soumise à l'accord du commanditaire, le chanoine Nègre[1422]. Reste à reconnaître l'influence de Maurice Denis, le plus expérimenté dans le domaine de l'art religieux et du vitrail[1423]. Elle a été considérable dans la mise en place du programme formel par Auguste Perret, alors agnostique, dans le développement du programme iconographique défini par le chanoine Nègre[1424], et enfin, dans la traduction en vitrail par Marguerite Huré.

L'originalité de Maurice Denis dans le domaine de l'art religieux et du vitrail

Lors de la commande du Raincy, Maurice Denis joue un rôle de précurseur dans le renouvellement du langage de l'art sacré, jusqu'alors figé dans des formules historicistes ou saint-sulpiciciennes. Il défend l'idée d'un art vivant, en accord avec la sensibilité de son époque. Fervent admirateur de l'art gothique, qu'il considère comme un modèle de clarté, de simplicité et d'authenticité, il préconise d'en retrouver l'équivalence plastique, de chercher à en traduire la dimension spirituelle, sans imitation servile. Reprendre un style disparu, « ce serait un aveu d'impuissance indigne des Français victorieux » et il faut inventer « le style de la Victoire »[1425], adapté à son époque.

Pour la mise en pratique de ses théories, le vitrail lui offre un champ d'expérimentation privilégié. Dès 1894, il compose des cartons destinés à des vitraux civils[1426]. Ceux-ci, de même que ses vitraux religieux réalisés[1427] pour l'église Sainte-Marguerite du Vésinet en 1900-1903[1428], s'apparentent à l'Art nouveau par leur schématisation, leurs aplats de couleurs et leurs lignes sinueuses soulignées par le réseau des plombs. À partir de 1917, sa conception du vitrail évolue profondément à la suite de sa rencontre et de ses travaux avec les peintres suisses Alexandre Cingria (1879-1945) et Marcel Poncet (1894-1953)[1429]. Lui-



Détail des panneaux décoratifs, par Marguerite Huré.

même reconnaît cette influence : « C'est à Genève que j'ai appris *ce que doit être* un vitrail, j'entends un vitrail moderne et en même temps conforme à la tradition des maîtres verriers d'autrefois. C'est aussi à Genève, dans l'atelier de Marcel Poncet[1430] que j'ai appris *comment* on fait un vitrail »[1431]. Le vitrail devient alors le lieu symbolique de « la lutte des ténèbres et de la lumière, des ténèbres colorées contre la lumière décolorante »[1432]. Le verre perd son rôle de simple support de l'image pour conquérir sa propre expression. Il contribue à la création d'une « magie suggestive » où « le sujet intérieur » issu de la sensibilité de l'artiste, prend le pas sur « le sujet extérieur » qui fait appel aux connaissances historiques, allégoriques ou religieuses du spectateur[1433]. Il s'agit alors de jouer sur sa fragmentation, sur la variété de ses couleurs, sur l'inégalité de sa transparence et de son intensité. La peinture à la grisaille ne sert plus seulement à expliquer ou à modeler les formes mais à exalter la coloration, en prolongeant ou en dissimulant le plomb. Ainsi, comme dans l'art gothique, le vitrail devient une « mosaïque de verres et non la reproduction d'un tableau »[1434]. Inaugurée à sa chapelle de Saint-Germain-en-Laye, où Maurice Denis développe un travail très complexe sur la lumière et la couleur à travers les vitraux et le décor[1435], cette nouvelle esthétique prendra toute son ampleur au Raincy.

Le plan de coloration

Dans sa notice sur Le Raincy publiée dans le *Larousse Mensuel* en 1929[1436], Quervelle attribue la création du plan de coloration au seul Auguste Perret. Si son rôle est évident dans cet édifice, où il accorde une fonction privilégiée au décor vitré, il nous semble plus juste de le considérer, à la suite du critique d'art religieux Maurice Brillant, comme la « trouvaille émouvante de l'architecte et du peintre »[1437]. Car Auguste Perret, alors sans expérience véritable dans le domaine religieux[1438], bénéficiait de celle de Maurice Denis à Saint-Germain-en-Laye. Il a vraisemblablement élaboré avec son aide ce plan de coloration, annoncé en 1922 : « on partira du bleu le plus sombre dans le chœur pour gagner le rouge et l'or aux approches de la façade »[1439]. En 1923, c'est pour recueillir les conseils de Maurice Denis qu'il procède à des essais de coloration et fait poser, dans un premier temps, des verres jaune d'or dans les bras de la croix d'une baie de la nef et des verres au ton d'or et vert d'eau dans une baie la façade[1440]. L'effet obtenu satisfait pleinement Auguste Perret, son commentaire sur les vitraux modernes réalisés pour Notre-Dame de Paris en 1939 en témoigne : « Je regrette qu'on n'ait pas suivi le parti adopté jadis à Reims où les vitraux partaient du jaune citron, se poursuivaient par l'orange et le vermillon, le rouge et les violets encadrant le chœur et se terminant au chevet par le bleu. Cette disposition graduait la lumière qui, de terrestre à l'entrée, devenait plus ardente vers le transept, et céleste au chevet[1441] ». Nous avons là le parti adopté au Raincy.

La puissance du plan de coloration, rendue principalement par le décor, est renforcée par l'importance relative accordée aux parties figurées. Ce choix découle directement des conceptions du vitrail de Maurice Denis, assimilées par Augusre et Gustave Perret comme en témoignent leurs propos recueillis par Jean Badovici où ils revendiquent la « sobriété des images » rendue possible par l'abandon de la fonction didactique des vitraux[1442]. Les correspondances échangées entre Marguerite Huré et Maurice Denis montrent que, malgré tout, ces parties figurées sont au centre des préoccupations : on peut l'expliquer par les problèmes de réalisation matérielle évoqués précédemment mais aussi, comme le souligne Georges Mercier, parce qu'il était trop tôt pour rompre avec la grande tradition iconographique[1443]. « On ne se passe pas de sujet »[1444], nous dit Maurice Denis et il le prouve par le soin porté à l'élaboration des maquettes du Raincy.

Mode de composition des maquettes par Maurice Denis

L'iconographie de la Vie de la Vierge[1445] représentait pour Maurice Denis un thème de prédilection, largement développé dans ses tableaux. Selon une méthode habituelle, peut-être accentuée par la brièveté des délais, il compose ses dix maquettes[1446] en puisant dans son propre répertoire d'œuvres – tableaux, verrières et carnets de croquis – mais aussi en y associant de nouveaux modèles. Devant l'importance de l'œuvre de Maurice Denis, nous proposerons un simple repérage des modes de construction de ses maquettes. Certaines d'entre elles s'inspirent largement d'une ou plusieurs œuvres antérieures[1447] alors que d'autres ne sont que de simples rappels. À leur tour, les compositions du Raincy inspireront ses œuvres futures[1448]. Il ne s'agit ni de répliques ni de juxtapositions d'éléments, ce sont des réinterprétations adaptées au cadre de l'église du Raincy. Ainsi, on retrouve son goût pour l'introduction de détails familiers – portraits de ses proches, objets

ou cadre de son environnement – destinés à abolir la distance entre les événements bibliques et le présent. Cependant ces allusions, très nombreuses dans son œuvre peint, sont réduites au Raincy, car il s'adapte à un contexte public, celui d'une église paroissiale. Ainsi, pour la *Visitation*, composée d'après le tableau de 1894[1449], il ne retient du paysage de la Villa Montrouge, devant lequel Élisabeth et la Vierge se détachent, que les arches de treille de vigne qui sont aussi une évocation des *vendanges mystiques*. L'arrière-plan est remplacé par la ville de Nazareth et les voitures à cheval de la rue de Fourqueux par les silhouettes d'homme et de deux ânes, claire allusion à la *Fuite en Égypte*. Il conserve à Élisabeth son chapeau et ajoute, dans le vitrail, un petit panier à couture, également visible dans l'*Annonciation*. Tout objet du quotidien, loin d'être anecdotique, a le pouvoir d'incarner, pour Maurice Denis, la révélation du signe[1450]. La *Nativité* est plus proche du tableau de 1904[1451] que de la verrière de la chapelle du Prieuré à Saint-Germain-en-Laye (1918-1922) où tous les membres de sa famille entouraient la Vierge. Ici, étendue sur la paille, son bras entourant tendrement l'Enfant, elle est simplement accompagnée de saint Joseph, des mages, des bergers et de deux spectateurs. Le motif des dromadaires des mages du tableau est remplacé par celui que Denis avait dessiné lors de son voyage en Algérie de 1921[1452].

Dans les *Noces de Cana*[1453], scène de la Vie publique du Christ et préfigure de la Cène, Maurice Denis se permet au contraire d'introduire de nombreux portraits. Reprise du tableau peint en 1901 pour la chapelle de la Vierge de l'église Sainte-Marguerite du Vésinet, la verrière du Raincy est exemplaire de la façon dont il actualise les personnages. Sa fille Noële (née en 1896), représentée en jeune servante au Vésinet, alors qu'elle était âgée de cinq ans, devient la jeune mariée des *Noces de Cana* aux côtés de son mari le peintre Robert Boulet, qu'elle vient d'épouser le 5 janvier 1923. Son ancien rôle est tenu par son petit frère Dominique (né en 1909). Le portrait d'Auguste Perret, à gauche, n'était pas prévu sur la maquette préparatoire, mais il est introduit dès la version provisoire[1454] en reléguant celui de Maurice Denis au second plan. Le portrait du curé du Vésinet, l'abbé Bergonier, à droite, est conservé, sans doute en reconnaissance des travaux réalisés dans son église.

La volonté de toucher la sensibilité des fidèles, de leur rendre l'espoir et de les guider vers l'approfondissement de leur foi apparaît tout particulièrement dans certaines verrières. En témoigne la *Crucifixion*, qui se rapproche davantage, comme la *Nativité*, de ses tableaux – *Le Sacré-Cœur crucifié* de 1894[1455] et celui de 1916[1456] – que de la verrière du Prieuré[1457]. Il associe l'image du Christ en croix à celle du Sacré Cœur en donnant au Christ un cœur rayonnant qui rend à peine visible la blessure de la lance, très marquée, à l'inverse, au Prieuré. Par cette transfiguration du « cœur blessé de Jésus en source de lumière »[1458], il accentue l'espoir apporté par son sacrifice. Il exprime aussi de façon très charnelle l'amour de la Vierge pour son Fils en montrant leurs corps étroitement unis. Du Prieuré, il conserve le motif de la couronne d'épines, plus émouvant que le nimbe crucifère qu'il avait pourtant esquissé sur la maquette du Raincy[1459]. Le rôle de médiatrice maternelle même de l'Église joué par la Vierge apparaît dans la verrière de la *Communion*. Moins courant que les autres épisodes de la Vie de la Vierge, on voit encore comment, pendant ses dernières années, pour la consoler de la mort de son Fils, saint Jean lui aurait donné l'Eucharistie tous les jours[1460]. Le sens de cette composition est renforcé par les allusions à la verrière de la *Sainte Cène* à l'église Sainte-Marguerite du Vésinet, à la communion de saint Louis illustrant la Béatitude de la justice peinte en 1923 à l'église Saint-Louis de Vincennes[1461], et enfin, au tableau de *Jeanne d'Arc communiant aux armées* (1909). Cette évocation de la sainte, suggérée par l'attitude du petit enfant de chœur aux bras croisés sur la poitrine[1462], se justifie à double titre. Béatifiée en 1920, elle symbolise aussi la Victoire par son épopée, assimilée à celle du poilu. De plus, sous l'influence des ordres mendiants, elle avait choisi de communier fréquemment, position minoritaire à son époque. Elle pouvait ainsi être considérée comme le précurseur du grand mouvement eucharistique initié par les papes Léon XIII puis Pie X. Or, ce sacrement est primordial dans la spiritualité comme dans l'art de Maurice Denis, car il permet d'accéder à « l'intimité de l'âme avec Dieu »[1463].

La verrière commémorative tient une place particulière dans cet ensemble. Il s'agit pour Maurice Denis de traiter un thème qui le touche personnellement. Engagé volontaire en 1914 alors qu'il était âgé de 44 ans, il avait d'abord été employé comme garde-barrière dans l'Eure, puis comme peintre des armées en 1917. De nombreux tableaux peints sur les champs de bataille témoignent de cette période et aboutissent en 1918 au projet de décoration de la coupole du

La Communion de Marie, verrière du côté sud.

Petit-Palais dont le sujet « La Victoire » ne sera pas retenu[1464]. La verrière du Raincy se différencie des tableaux précédents et des projets ou réalisations contemporaines pour les verrières de Gagny en 1922 et de Fère-en-Tardenois (Aisne) en 1922-1923[1465]. À l'image courante, dans les verrières contemporaines, du Christ, de la Vierge ou de l'ange accueillant le soldat mourant[1466], Maurice Denis a préféré associer la victoire à l'intervention miraculeuse de la Vierge. C'est donc une Vierge triomphante qui repousse l'ennemi tandis que, dans le monde terrestre, s'affairent les généraux Joffre, Gallieni et Maunoury, les officiers, les soldats et l'infirmière[1467] au milieu des célèbres taxis de la Marne[1468]. Ils rappellent que l'ordre de départ des taxis avait été donné par le général Maunoury à partir du quartier général situé au Raincy. Paul Jamot souligne, de façon paradoxale, l'originalité de cette verrière[1469] : « Il est aussi nouveau quand il représente la Nativité de la Vierge, la Pentecôte ou l'Assomption qu'il est classique en évoquant la guerre de 1914 ». Cette composition où la Vierge est juchée sur un nuage comme sur un char évoque, en effet, un thème classique qui est celui des triomphes, illustré sur les reliefs antiques et développé pendant la Renaissance. Et ce n'est pas un hasard si, dans son *Histoire de l'art religieux* publié en 1939, Maurice Denis reproduit le tableau du *Triomphe de l'Eucharistie* de Rubens[1470], qu'il considérait comme « le grand témoin de l'esprit nouveau de l'Église ».

La traduction de Marguerite Huré

Le mode de collaboration peintre/peintre verrier défendu par Maurice Denis est original. L'artiste doit suivre de très près la réalisation de sa maquette par le peintre verrier, notamment pour le choix des verres et la peinture. C'est la condition de la réussite comme il explique à l'évêque d'Oran pour défendre et maintenir le choix de son « verrier » Marcel Poncet[1471]. Il adopte la même attitude avec Marguerite Huré, dont il restera toujours solidaire, même lors du scandale de « l'affaire Fécamp »[1472]. Au Raincy, il ne fait pas les cartons et ne peint pas sur verre comme il l'avait fait à Saint-Paul de Genève[1473], mais il suit toutes les étapes de son travail[1474]. Marguerite Huré se conforme, pour l'essentiel, aux indications données par les maquettes des parties figurées mais se permet de modifier le style de Maurice Denis qui l'avait encouragé dans cette liberté d'expression[1475]. L'écriture classique, pleine d'équilibre, aux formes simples et empreintes de douceur employées par le peintre, est métamorphosée par les traits de grisaille appuyés et nerveux, l'harmonie des couleurs soutenue et contrastée mis en œuvre par Marguerite Huré. Le quadrillage de la mise en plomb accentue encore ces transformations[1476]. Son effet graphique abolit la perspective et accentue le côté plan de la scène, l'intégrant mieux dans la structure rectiligne de la claustra qu'un réseau de plombs traditionnel suivant avec exactitude les contours du dessin. Elle l'applique cependant avec souplesse, respectant l'unité de certains motifs comme les visages[1477]. Ce parti de mise en plomb, liée à la standardisation de la coupe du verre, est revendiqué par Marguerite

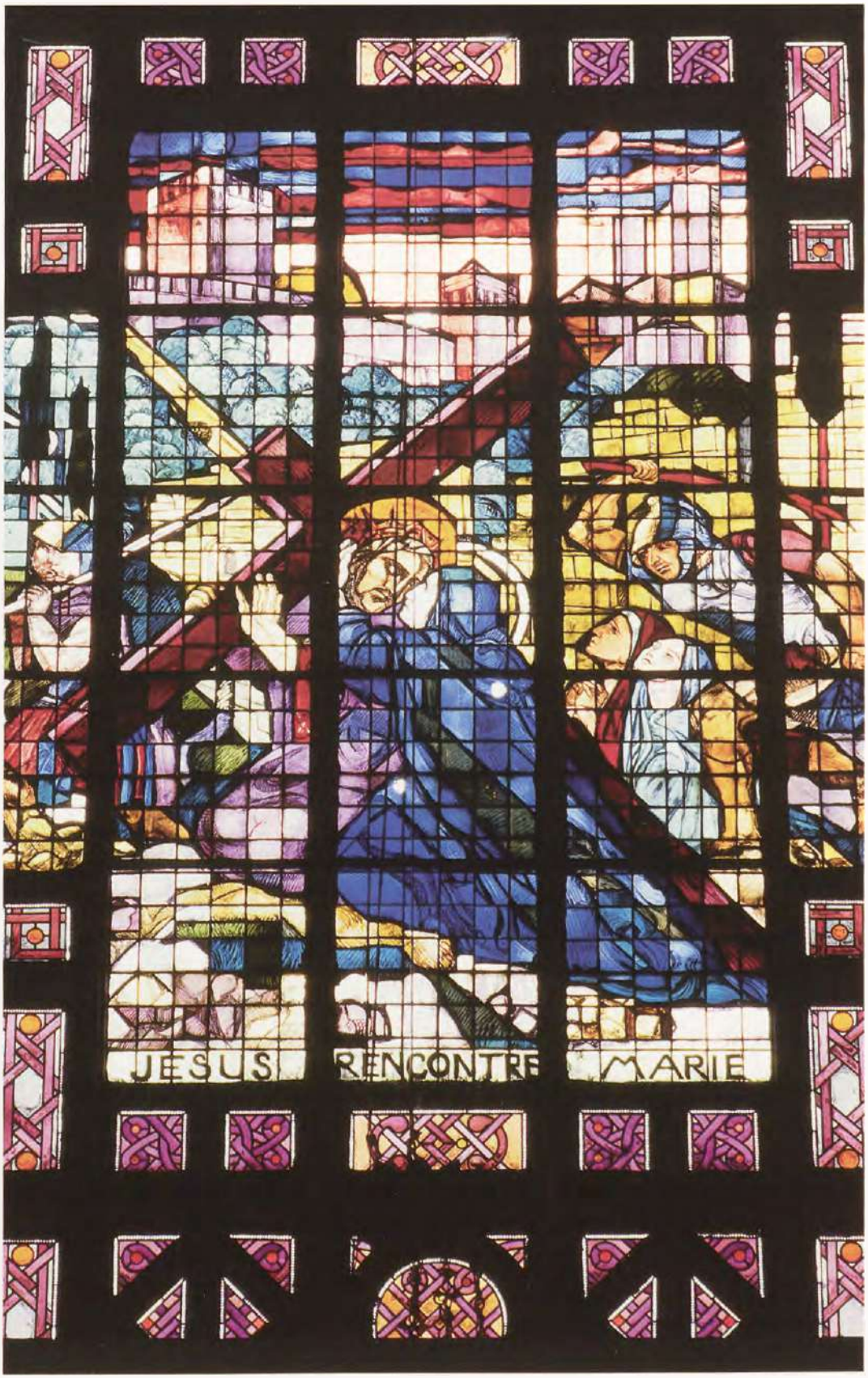
Huré. Tout en présentant un gain de temps et d'argent, il lui permet d'obtenir l'équivalent moderne de la fragmentation des vitraux du Moyen Âge dont elle est, comme Maurice Denis, une fervente admiratrice[1478]. Autre avantage, en libérant l'artiste de la complexité technique, ce procédé lui permet d'être plus proche de l'inspiration première.

Quant à la conception du plan de coloration et des motifs décoratifs, Maurice Denis et Auguste Perret ont orienté les recherches de Marguerite Huré mais lui ont laissé une grande marge de liberté[1479]. Sa correspondance avec Maurice Denis ne concerne que les parties figurées. Par ailleurs le mot dactylographié, daté du 17 janvier 1963, où elle relève les erreurs publiées dans le «Répertoire des nouvelles églises» publié par L'*Art chrétien* en 1962 est très explicite : «je suis nommée comme ayant exécuté les vitraux de M. Denis, lesquels, en réalité, sont des scènes tenant une petite partie des grands ensembles de couleurs que j'ai conçus et exécutés»[1480]. Sa déclaration est confirmée par la présence, dans son fonds d'atelier, de deux maquettes préparatoires destinées aux ajours des claustras des baies axiales[1481]. Plusieurs sources d'inspiration sont à l'origine de ces motifs, équivalents modernes des décors de mosaïque[1482] qui forment les fonds des verrières médiévales. On retrouve dans ces combinaisons de lignes solidement équilibrées des réminiscences d'entrelacs ou de pavements médiévaux associés à des motifs stylisés sur le mode cubiste de tissus, tapis ou papiers peints des années 1920-1930. Ils ont pu être réalisés à partir de la méthode de combinaison d'éléments rectilignes proposée par Eugène Grasset dans le tome II de sa *Méthode de composition ornementale* publiée à Paris en 1905[1483]. Les filets perlés blancs sur fond noir qui cernent chaque motif font également référence aux vitraux des XIIe et XIIIe siècles, bien connus de Marguerite Huré. Ce détail, loin d'être anecdotique, contribue à unifier et à rythmer le décor vitré dans un scintillement de lumière[1484]. Par son esprit inventif et par sa volonté d'être résolument moderne tout en respectant la grande tradition du Moyen Âge, Marguerite Huré a bien marqué de sa sensibilité le décor vitré du Raincy[1485].

Le Raincy, c'est d'abord l'histoire d'une collaboration réussie entre le chanoine Nègre, l'architecte Auguste Perret, le peintre Maurice Denis et le peintre verrier Marguerite Huré, conscients de participer à un véritable manifeste d'un nouvel art religieux. L'imbrication de leurs rôles, leur concertation constante malgré leurs fortes personnalités, dans la tradition du compagnonnage médiéval, est à l'origine de la cohérence de l'édifice.

Ce monument marquera leurs œuvres postérieures. Toutes les églises conçues par les frères Perret dériveront du «type» défini au Raincy[1486]. Pour Marguerite Huré[1487], cette première grande commande est une consécration, comme elle le pressent en déclarant à Maurice Denis, avec qui elle entretient une relation quasi-filiale : «Cher Maître, je vois que je vais vous devoir même mon propre nom et cela me plaît, voilà»[1488]. Son nom lui restera associé, avec comme conséquence aujourd'hui la méconnaissance de son œuvre personnel. Elle fait de la maîtrise de la couleur son domaine privilégié de recherche[1489] et elle est la première à adopter dans le vitrail religieux une esthétique basée sur l'abstraction géométrique colorée[1490]. C'est le cas à la chapelle du séminaire de Voreppe (Isère) en 1931-1933[1491] et en tant que «verrier ordinaire»[1492] d'Auguste Perret, à la chapelle du collège de la Colombière à Chalon-sur-Saône (1929) et à l'église Saint-Joseph du Havre (1952-1957). Enfin, Maurice Denis, qui, grâce au Raincy, peut dire «je reviens à l'espoir», met toute son énergie à faire de cet édifice une incarnation de cet espoir[1493]. À la communauté des catholiques éprouvés par la guerre, il propose le rassemblement autour de la communion, aux artistes, désireux de contribuer au renouveau de l'art sacré, une implication totale en tant que chrétien, artiste et homme. De ce système de pensée décloisonné découle l'ouverture possible de l'art sacré aux courants artistiques contemporains. La lumière qui transfigure l'édifice symbolise aussi l'annonce de cette nouvelle ère[1494].

Détail des panneaux décoratifs de la baie d'axe.



Le Christ rencontre sa mère lors de la montée au Calvaire, verrière du côté nord.

Les vitraux de l'église Notre-Dame-des-Missions à Épinay-sur-Seine

Une réalisation des Ateliers d'Art Sacré

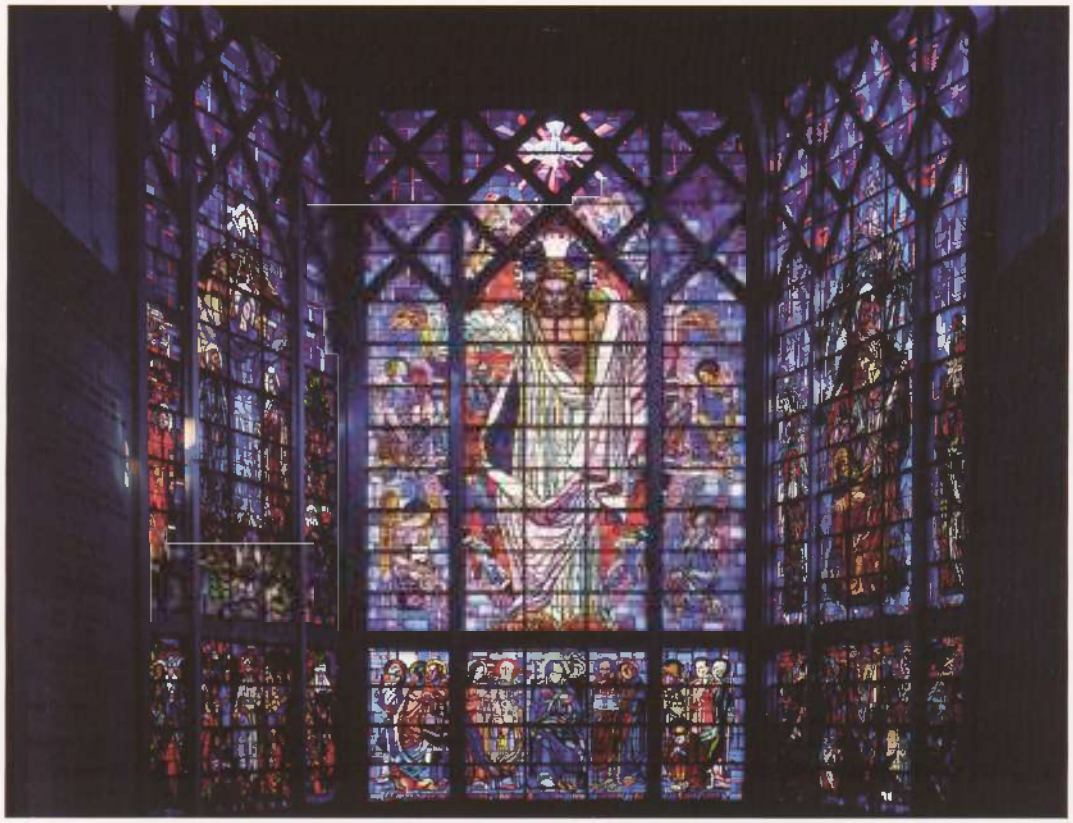
Véronique David

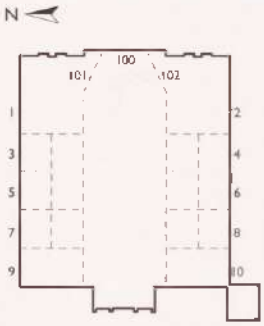
L'église Notre-Dame-des-Missions est l'ancien pavillon des missions catholiques de l'Exposition coloniale internationale de 1931[1495]. Dès la fin de l'Exposition, il est reconstruit à Épinay-sur-Seine dans un matériau plus durable que le bois d'origine, le béton armé[1496]. Cet édifice original, conçu par Paul Tournon, architecte agréé de l'archevêché[1497], rappelle, par ses styles différents, les trois grandes religions qui, avec le christianisme, se partagent le monde : le bouddhisme par la façade extrême-orientale, les traditions « fétichistes » par le clocher de style africain, et enfin, l'islamisme par un second corps de bâtiment, la salle d'Afrique, détruit en 1931. Il conserve, dans sa quasi-intégralité, un décor de sculptures, de peintures murales et de vitraux, lié par un programme iconographique très développé sur le thème des missions dans le monde[1498]. La trentaine d'artistes chrétiens qui y ont participé appartiennent pour la plupart aux *Ateliers d'Art Sacré*, alors dirigés par Henri de Maistre[1499]. Jean Hébert-Stevens a remporté le concours lancé pour la réalisation des vitraux, mais, faute de temps avant l'inauguration, le 3 juin 1931, il a seulement réalisé la verrière axiale et harmonisé les compositions avec les deux autres ateliers retenus : celui de Valentine Reyre (en collaboration avec Marguerite Huré), et celui de Louis Barillet (associé à Jacques Le Chevallier et Théodore Hanssen). Cette commande a permis à ces artistes, connus pour leur participation à des expositions ou à des réalisations prestigieuses[1500], de tester ce qu'ils considéraient comme un idéal de décor vitré pour un édifice religieux de leur temps.

La Mission du Verbe Incarné

Les trois hautes verrières qui dominent le chœur, surélevé et nettement séparé de la nef par des escaliers, sont les véritables pièces maîtresses de l'édifice. Elles résument l'idée-mère de cette Église des Missions, l'universalité de la Mission par excellence, la Mission du Verbe Incarné. Ce message est transmis par des compositions d'une grande lisibilité qui prennent appui sur les divisions mêmes de la baie et qui sont centrées autour de la verrière axiale dont l'importance spirituelle est marquée par la plus grande échelle d'exécution. L'harmonie générale vient aussi du jeu de fond bleu dégradé, plus foncé vers le haut[1501], relevé par les touches roses, orange ou rouges des filets. La douce lumière qu'il dispense est considérée

Épinay-sur-Seine (Seine-Saint-Denis), église Notre-Dame-des-Missions.
Vue générale intérieure.





Ci-dessus

Schéma de localisation des verrières.

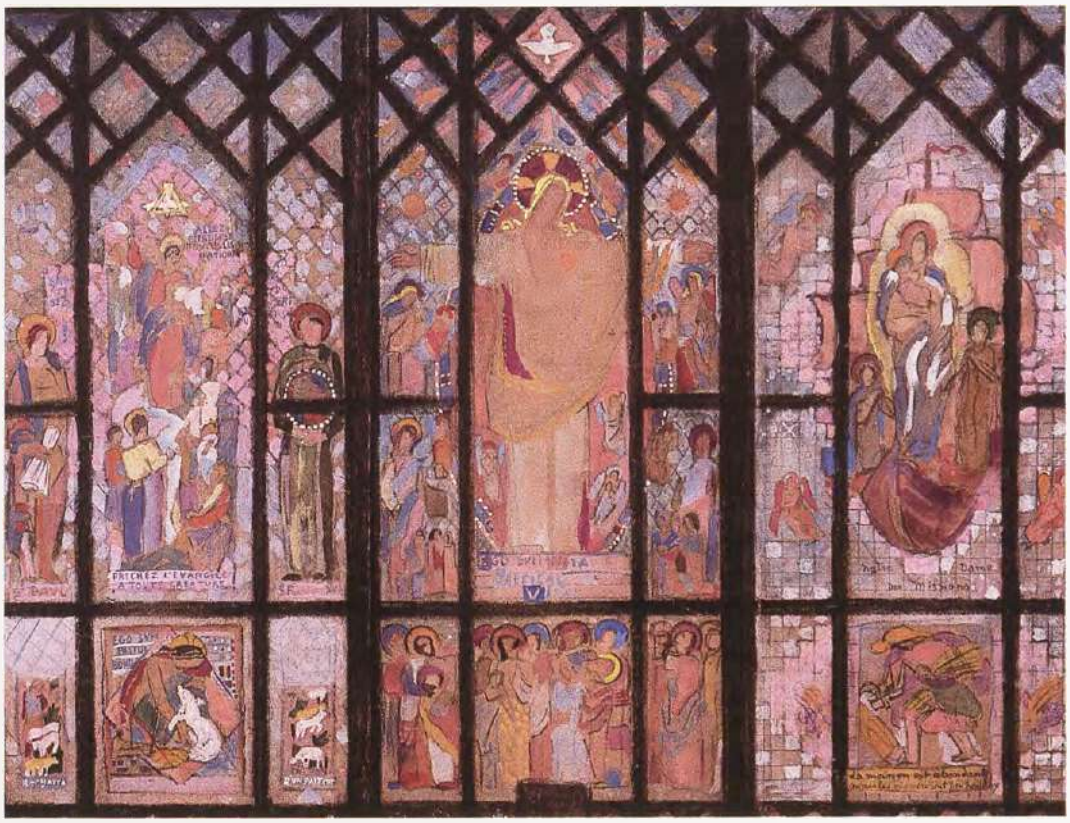
Ci-contre

Le Christ, par Jean Hébert-Stevens, entouré d'anges peints par André Rinuy ; à la prédelle : le départ des apôtres après la Pentecôte, par Pauline Peuniez.

comme le symbole même de celle « de l'Évangile qui, peu à peu, se substitue à la clarté trop crue et trop violente des fausses religions »[1502]. Valentine Reyre fait observer que la technique employée est « celle de l'âge d'or du vitrail »[1503], celle des vitraux du Moyen Âge où les couleurs sont obtenues par des verres soufflés et teints dans la masse. L'absence d'émaux en est pour elle la garantie, bien que la composition des grisailles colorées employées en soit très proche. Les verres, de très belles qualités, aux nuances rares, obtenus, dans certains cas, par le placage, ont été en partie offerts par les manufactures de Saint-Just-sur-Loire (Loire) et de Bagneaux-sur-Loing (Seine-et-Marne)[1504].

Deux thèmes sont traités dans la verrière centrale, celui de *l'Apparition du Christ ressuscité aux apôtres* qui reçoivent la mission d'évangéliser le monde et celui de la *Pentecôte* qui leur permet, en devenant soudain polyglottes, de remplir cette mission[1505]. La figure colossale du Christ, vêtu d'une robe blanche tons pastel, rehaussée de coulées vertes « comme l'eau des cascades »[1506], se détache sur une mandorle au fond orange bordé de bleu et de mauve, incrustée de petits anges[1507]. Les bras grands ouverts, marqués des stigmates de la Passion, et le cœur « rayonnant comme une fleur de pourpre violette »[1508], il est entouré de quatre anges portant les initiales des points cardinaux vers lesquels partiront les apôtres, encore groupés autour de la Vierge au bas du vitrail découpé en prédelle. À l'origine, l'effet impressionnant de cette verrière était renforcé, au pied des escaliers, par une sculpture monumentale, le Christ du Sacré-Cœur de Raymond Delamarre, conservé aujourd'hui à l'église du Sacré-Cœur de Dijon.

Tous les membres de l'atelier de Jean Hébert-Stevens (1888-1943) ont participé à cette œuvre[1509] : Jean Hébert-Stevens a peint lui-même la figure du Christ tandis qu'André Rinuy a peint les anges qui l'entourent. Cependant, le visage du Christ n'est pas celui d'origine car sa femme Pauline Peugniez (1890-1987), vraisemblablement choquée par son visage imberbe, en refait un autre avec une barbe[1510]. Celui de Jean Hébert-Stevens a été conservé par l'atelier Bony qui en a fait don au musée municipal de Boulogne-Billancourt[1511]. Dans la prédelle, de la main de Pauline Peugniez seule, on reconnaît bien sa sensibilité et son inspiration tirée de la vie quotidienne dans les attitudes des apôtres s'embrassant ou nouant leurs chaussures avant le départ ou bien encore dans le détail des tissus des costumes, à carreaux ou rayés.



Maquette de Jean-Hébert Stevens pour les vitraux de l'abside.
Projet non retenu. Archives Hébert-Stevens, fonds Bony.

La grande simplicité du traitement de cette verrière contribue à son effet monumental. Le modelé est rendu par de la grisaille, posée en touches légères, et la coloration, d'une grande fraîcheur, est servie par de très beaux verres. Certains sont gravés à l'acide sur des placages originaux comme le bleu/rouge, rouge/jaune, rouge/vert, jaune/bleu, permettant d'obtenir des dégradés ou des contrastes étonnants (flamme de la Pentecôte, tissus à carreaux, inscription, etc.). Les costumes sont parfois nuancés de grisailles colorées, mauves, bleues ou vertes.

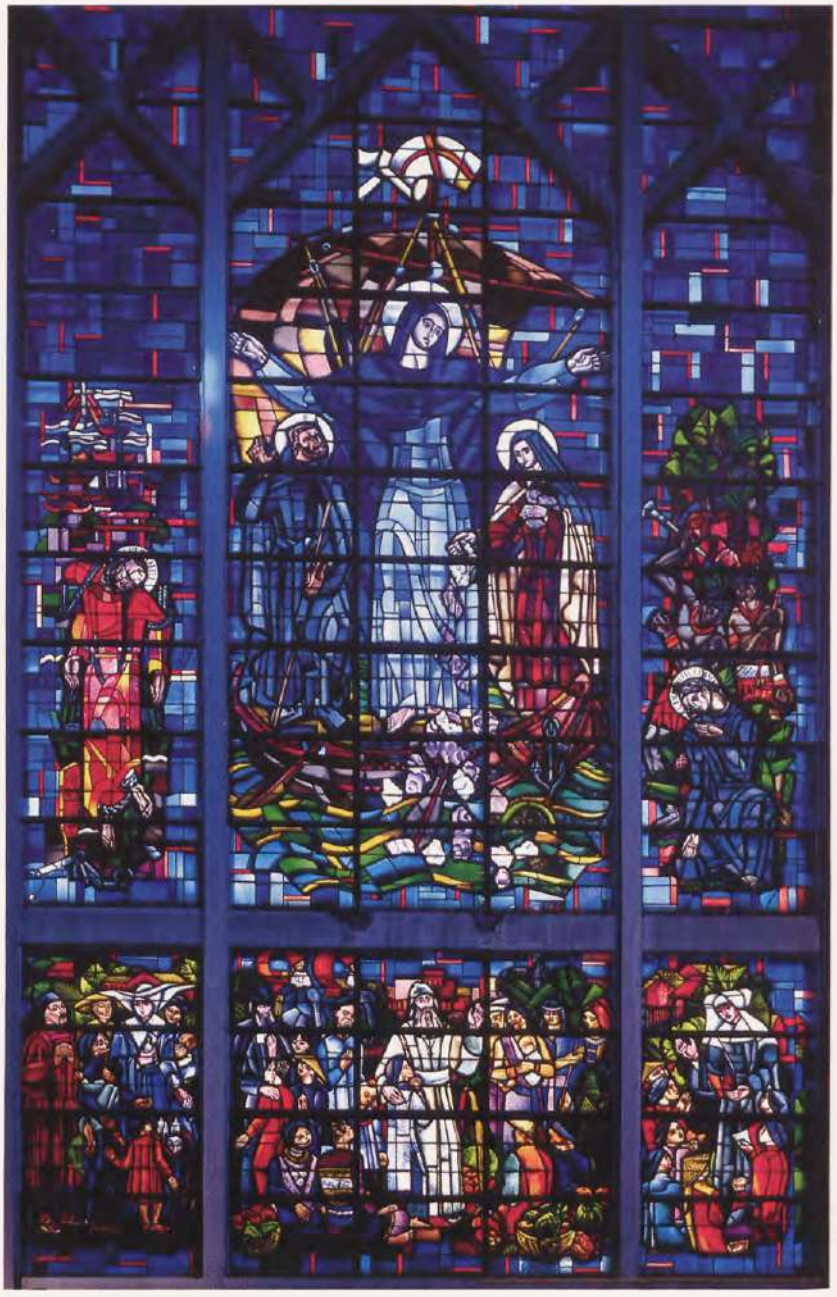
Les verrières latérales sont consacrées à la *Vierge*, reine des Missions, et à *saint Joseph*, protecteur de l'Église universelle. Ils sont entourés de saints des quatre continents et, dans les prédelles, se déroulent de véritables reportages sur l'activité missionnaire.

La verrière nord, du côté de l'Évangile, nous présente la *Vierge conduisant la barque de Pierre, accompagnée de saint François Xavier et de sainte Thérèse de Lisieux*, patrons des Missions. C'est l'Église en route, portant la bonne nouvelle à travers les océans. À droite et à gauche, l'Océanie est évoquée par le martyre du bienheureux Pierre-Marie Chanel, l'Asie par le bienheureux Jean-Gabriel Perboyre, lazariste torturé en Chine. Dans la prédelle, prêtres et religieuses évangélisent les populations de ces deux continents. On assiste à la prédication d'un Père des Missions étrangères, vêtu de blanc et coiffé du casque colonial, et aux œuvres charitables de religieuses, Filles de la Charité ou Sœurs de Saint Paul de Chartres.

Cette verrière, signée par l'atelier de Louis Barillet dont le rôle a déjà été évoqué à propos de ses créations franciliennes[1512], est la plus décorative. Il a su tirer un excellent parti des personnages et détails de la prédelle, comme la religieuse coiffée d'une grande cornette blanche, la jeune Asiatique portant son enfant, les corbeilles de fruits exotiques ou les palmiers stylisés. De tonalité plus foncée que les deux autres verrières, le bleu y abonde et contraste audacieusement avec les verts, les jaunes un peu acides ou les rouges au sélénium dont les nuances vont du rouge foncé à un rouge orange presque fluorescent. La grisaille noire ou brune est appliquée de deux façons, en épaisseur pour marquer le trait du dessin[1513], ou plus étendue pour permettre un jeu de dégradés, d'enlevés et de quadrillages. Le costume d'une auditrice de la prédication témoigne de la virtuosité et de la modernité avec laquelle le peintre verrier s'est servi

de la grisaille pour rendre la richesse des tissus [1514]. La verrière sud, du côté de l'Épître, illustre le succès de ces missions : saint Joseph, protecteur de l'Église universelle, représente l'Église qui s'est établie et fructifie comme le palmier dans les terres les plus lointaines. Le pape Pie XI lui présente Rose de Lima, première sainte du Nouveau Monde, Guébré Michaël, le lazariste abyssin et Paul Le-bao-thirn, prêtre annamite qui tient dans ses mains une pierre précieuse teintée de son propre sang. À droite et à gauche sont évoqués des saints des continents africain et américain. Charles Lwanga et le petit Kisito, deux des martyrs de l'Ouganda, se tiennent debout au milieu du brasier sur lequel rayonne la Croix, Marie de l'Incarnation, première missionnaire au Canada, accompagnée de la petite sainte iroquoise, Katari Tangakwita, initie une petite Indienne à la religion. Dans la prédelle, c'est en Afrique et en Amérique que se poursuit la christianisation grâce aux sacrements et à la charité. Autour de la célébration de la messe, deux grands anges en répandent les fruits : l'un brise les fers de l'esclavage de Satan, l'autre déchire la cédule de condamnation de ces peuples incroyants. La grâce du Christ se communique par les sacrements comme en témoignent le baptême d'un enfant noir mourant par une sœur blanche (Soudan), l'ordination de prêtres noirs et les soins prodigués à un lépreux par des missionnaires du Congo et de Madagascar et l'enseignement d'un jésuite. En Afrique du Nord, le Père de Foucauld reçoit l'hommage d'un caïd et protège le petit esclave qu'il vient de racheter. Une sœur de Saint-Joseph de Cluny s'occupe d'un bébé noir de la Guyane tandis qu'un dominicain enseigne à de pauvres Indiens.

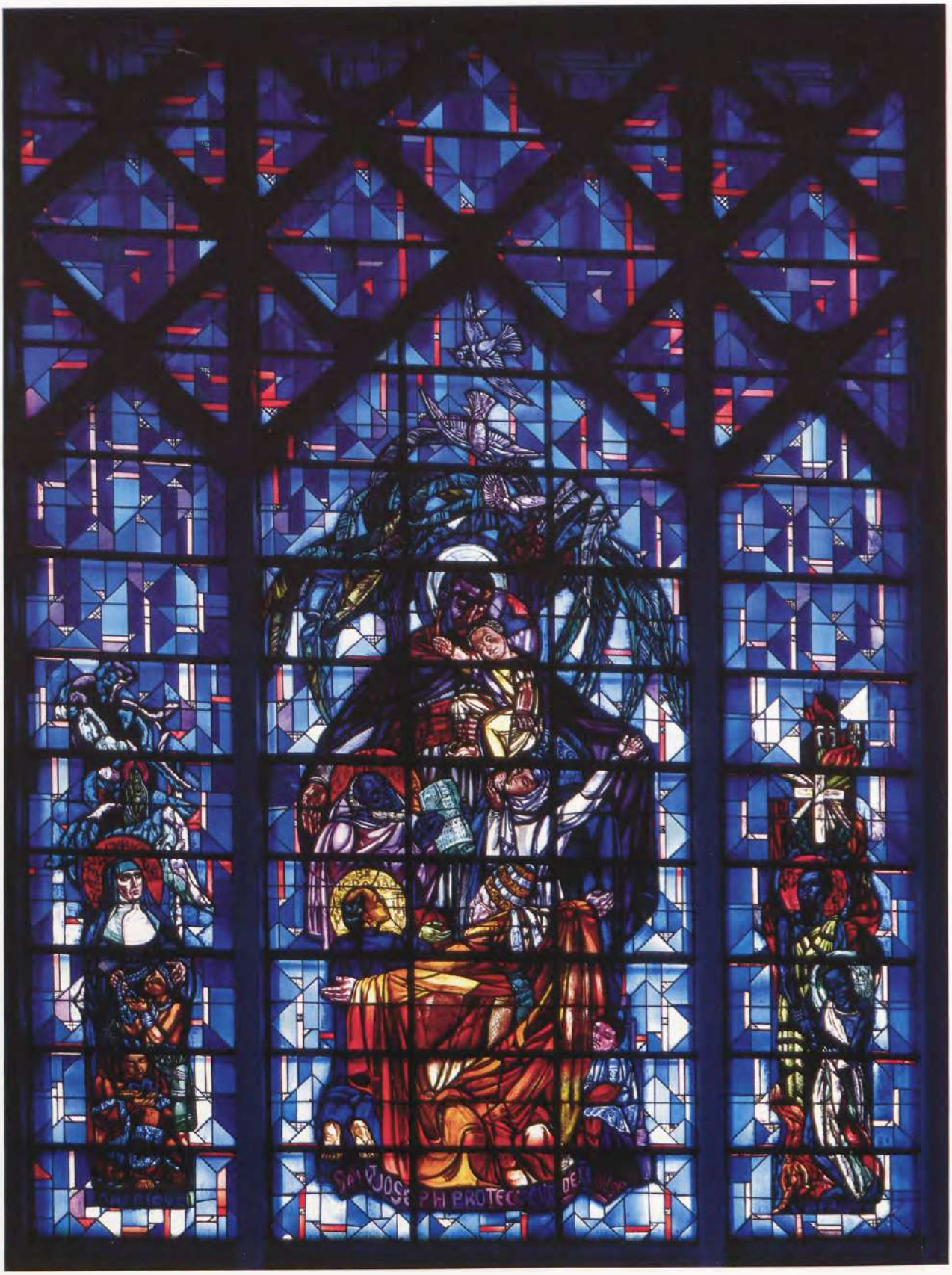
Cette verrière est la seule qui mette en jeu la collaboration d'un peintre, Valentine Reyre, avec un peintre verrier, Marguerite Huré. Valentine Reyre (1889-1943)[1515] voulait participer au concours et avait même réalisé un projet d'ensemble des trois verrières[1516]. Mais elle y avait renoncé pour se consacrer à la peinture murale de saint Augustin de Cantorbery, à la demande de Maurice Denis[1517]. C'est sans doute aussi pour des raisons de temps que, contrairement à son habitude de peindre elle-même sur le verre et de ne confier au peintre verrier que l'exécution matérielle[1518], elle a laissé exceptionnellement ce travail à Marguerite Huré. Dans *L'Artisan liturgique*, elle lui exprime toute sa reconnaissance pour être « pleinement entrée dans l'esprit de l'œuvre »[1519]. Le jeu de fond bleu de cette verrière se distingue des précédents par l'introduction de lignes obliques obtenues par le découpage des verres en trapèzes et triangles et par l'insertion de petits motifs décoratifs en noir et blanc. Sa composition est très dense, surtout dans la prédelle. La main de Marguerite Huré se reconnaît dans les touches vigoureuses de grisaille, avec des ombrages obtenus par des enlevés ou par des hachures et dans la coloration. Ses talents de coloriste apparaissent dans la juxtaposition audacieuse de couleurs, tels le gris bleuté, le vert sapin, le vert jaune et le rouge associés dans le groupe des martyrs de l'Ouganda.



Baie nord : La barque de Pierre conduite par la Vierge accompagnée de saint François-Xavier et sainte Thérèse de l'Enfant Jésus ; à la prédelle : évangélisation de l'Océanie et de l'Asie ; ensemble réalisé par l'atelier Barillet.

Page de droite

Baie sud : Saint-Joseph protecteur de l'Église universelle, par Valentine Reyre et Marguerite Huré.


PH PROTEC

Ci-dessus

Détail de la prédelle de la baie d'axe : le départ des apôtres après la Pentecôte, par Pauline Peugniez, 1931.

À gauche

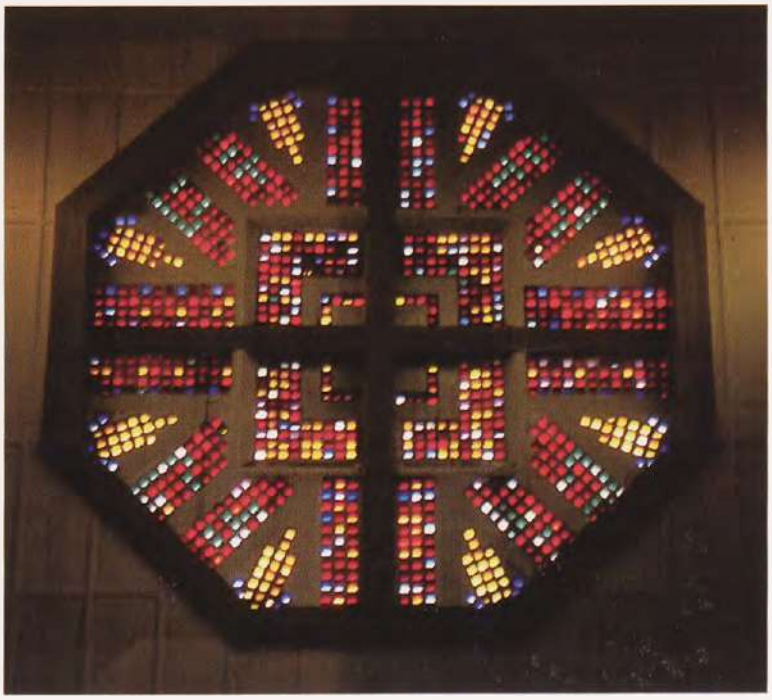
Détail d'un ange accompagnant le Christ, par André Rimey.

La rose en « briques Huré »

Pour le décor de la rose[1520] de la façade que lui a confié Paul Tournon, Marguerite Huré (1896-1967)[1521] a inventé un nouveau procédé, celui des « briques Huré »[1522]. Leur assemblage, à des niveaux différents, forme un tissage coloré rappelant les tapis d'Orient[1523]. Selon l'heure du jour, leurs reflets colorés, à dominante rouge et jaune relevée de vert, de bleu et de mauve, sont plus ou moins intenses. Ils souffrent parfois d'interférences avec d'autres sources lumineuses. L'église Notre-Dame-des-Missions est le seul édifice qui conserve un exemple de ce procédé car l'église de Sofar (Liban), qui en avait été ornée en 1952 par Marguerite Huré et sa collaboratrice Marcelle Lecamp (1910-2000), a été détruite. Les qualités des « briques Huré » y étaient mieux exploitées car elles composaient, à elles seules, les parois de l'édifice.

Les verrières d'accompagnement

Les baies hautes de la nef[1524] sont conçues comme de simples verrières d'accompagnement. Elles forment un bandeau qui court tout le long de la partie sommitale du mur et sont munies de verre cathédrale dont la couleur sert à faire le lien entre les baies du chœur et la rose de la façade[1525]. Vraisemblablement conçues par Tournon, il a pu en confier la réalisation à Louis Barillet ou à Marguerite Huré, en leur recommandant, comme à l'église du Saint-Esprit à Paris, « d'y passer inaperçu » pour ne pas détourner l'attention du reste du décor[1526]. Quant aux baies hautes des chapelles de la nef, correspondant aux redents de la toiture, elles sont fermées par du verre à vitre qui ne filtre pas la lumière crue du jour extérieur et trouble considérablement l'ambiance lumineuse du monument. En 1933, Paul Tournon s'en était inquiété mais ce problème n'a pas été résolu[1527].



Rose occidentale, par Marguerite Huré.

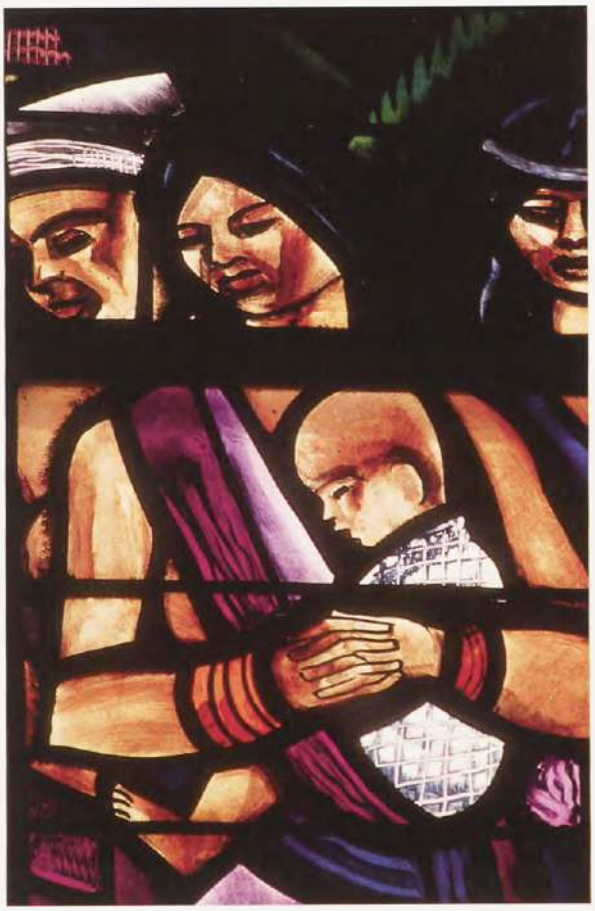
Les vitraux disparus ou déplacés de l'église d'Épinay

Les vitraux des baies basses, conçus spécialement en 1934 pour cet édifice transplanté, ainsi que les sept vitraux qui ornaient la salle d'Afrique, définitivement détruite à la fin de l'Exposition, sont à porter, à une exception près, au nombre des disparus.

En 1934, Paul Tournon[1528] avait aménagé des chapelles votives dans les bas-côtés de l'église Notre-Dame-des-Missions. Des vitraux de Charles Champigneulle[1529] surmontaient des reliquaires, accompagnés de légendes et d'attributs peints, placés dans des enfeus décorés de palmes d'or. Ils représentaient des stations du chemin de croix et des scènes de congrégations de missionnaires. Leur réalisation en verre opale, de tons pourpres, permettait de les rendre lumineux, le soir, par un éclairage extérieur[1530]. Retirés à une époque indéterminée, ils ont été remplacés en 1965 par des verrières peintes à l'aide d'émaux, signées par le peintre verrier Bideau, d'Épinay-sur-Seine[1531].

Les sept vitraux qui ornaient la salle d'Afrique, récupérés par leurs auteurs en février 1932[1532], sont mentionnés par Valentine Reyre dans *L'Artisan liturgique*[1533]. Il s'agissait de la *Vierge noire* par Dussour et Chigot, d'une *Vierge présentant l'Enfant à un groupe d'Africains* par David et Lesage, d'un vitrail dont l'iconographie n'est pas précisée mais dont le carton était signé par Schmidt, d'un simple motif de palmiers stylisés par Albert Martine et d'un ensemble de Marguerite Huré représentant *sainte Marguerite*, le *Père de Foucauld* et *saint François d'Assise*. Ce dernier, le seul parvenu jusqu'à nous, devait orner la chapelle du sanatorium des Escaldes (Pyrénées-Orientales) mais il n'a jamais été mis en place. D'une grande force expressive, il a fait partie de l'exposition *« Vitraux et Tapisseries modernes »* organisée par Jean Hébert-Stevens en 1939, au Petit-Palais à Paris[1534]. Le *Père de Foucauld*, dont on conserve la maquette, est une œuvre très admirée par les contemporains de Marguerite Huré. Il a illustré de nombreux articles sur le thème du renouveau du vitrail, et a été présenté à l'exposition *L'art et le mobilier religieux moderne* au musée Galliera, en 1929.

Avec cet ensemble, les auteurs de ces verrières ont voulu prouver leur capacité à travailler en équipe, comme au temps des cathédrales, dans le respect de l'architecture et de l'ensemble du décor. Leur admiration pour les vitraux du Moyen Âge les a poussés à s'inspirer de leurs qualités monumentales et chromatiques, en les adaptant à leur temps et en conservant leur propre sensibilité. Certes, on peut considérer aujourd'hui que leurs recherches étaient en décalage avec les courants les plus avant-gardistes de la peinture moderne, mais ils ont su néanmoins revivifier un art qui se sclérosait dans le domaine religieux. Après 1931, ils continuent à connaître un succès important dans les milieux catholiques de l'entre-deux-guerres. Louis Barillet dirige en 1937, à l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, l'équipe d'artistes, dont ceux du Pavillon des Missions, qui propose tout un ensemble de vitraux modernes, présentés tout d'abord dans le Pavillon pontifical mais destinés à la cathédrale Notre-Dame de Paris[1535]. Marguerite Huré joue un rôle dont l'importance a été évoquée à propos de l'église du Raincy[1536]. Quant à Jean Hébert-Stevens[1537], il a été un véritable précurseur en ayant pris l'initiative de commander, en 1939, des cartons de vitraux à des peintres d'avant-garde tels que Rouault, Bazaine et Gromaire, pour son exposition *« Vitraux et tapisseries modernes »* : cet acte préfigure la période dite de « l'appel aux peintres » des années 1950[1538].



Détail de la prédelle de la baie nord consacrée à l'évangélisation de l'Océanie et de l'Asie, par l'atelier Barillet.

À la découverte d'ateliers

Recherches inédites

Neuilly-sur-Marne (Val-de-Marne), église Saint-Baudile. *Détail de la maquette de la verrière dessinée et réalisée par Sylvie Gaudin, 1983-1985. Archives Gaudin, atelier Gaudin-Blanc-Garin.*

Le goût

Le toucher

Le goût

Le toucher

Henri Carot (1850-1919)

Peintre verrier parisien méconnu

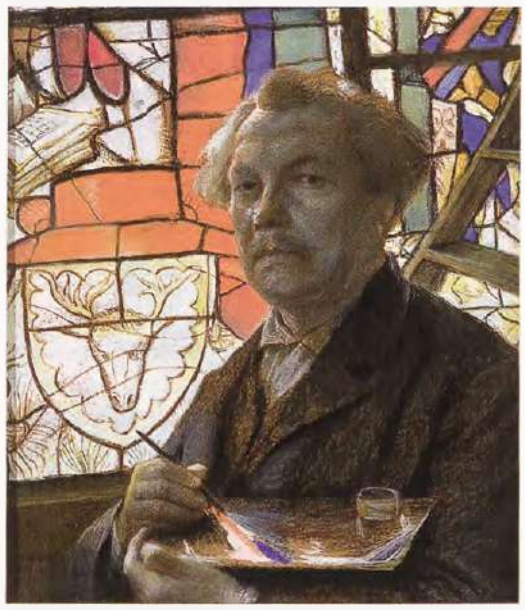
Laurence de Finance et Katia Kukawka

Henri Marie Alexandre Carot appartient à la deuxième génération de peintres verriers du XIXe siècle ; il n'apprit pas directement l'art du vitrail dans l'une des deux manufactures franciliennes mais auprès d'Eugène-Stanislas Oudinot, artiste formé dès l'âge de quinze ans à la manufacture de Choisy-le-Roi.

Si Carot est resté jusqu'à ce jour dans l'ombre de ses illustres contemporains, c'est que la presse de l'époque, davantage intéressée par ses commanditaires et collaborateurs, notamment par Maurice Denis, le présente essentiellement comme un des verriers attitrés du peintre.

L'étude des archives de son atelier, conservées par deux de ses descendantes[1539], permet aujourd'hui de mieux connaître l'artiste, d'apprécier la diversité de son talent et l'étendue de son travail. Le fonctionnement de son atelier, à caractère familial, installé à proximité des grandes entreprises dynastiques parisiennes que sont les maisons Champigneulle ou Lavergne, révèle l'activité et l'organisation de ces ateliers éphémères qui s'ouvrirent en nombre à Paris dans la seconde moitié du XIXe siècle.

Les archives comprennent une multitude de documents graphiques (esquisses, maquettes, cartons à échelle d'exécution, vitraux) et manuscrits (courrier, carnets de commandes, inventaire après décès) dont une autobiographie rédigée par Henri Carot lui-même, destinée vraisemblablement au *Journal de la peinture sur verre*, [1540] et jamais publiée, qui nous permet de retracer le parcours d'un peintre verrier de talent.



Le Goût et Le Toucher.
Deux des médaillons des Cinq Sens, par Henri Carot et dessins préparatoires immortalisant sa petite-fille. Collection particulière.

Page de droite

Henri Carot, Autoportrait devant une verrière de la cathédrale du Mans.
Pastel non daté. Collection particulière.

Études et formation

Onzième d'une famille de treize enfants, Henri naît à Paris en octobre 1850. Fils du dessinateur ornemaniste Jean Carot, directeur d'une école municipale de dessin à Paris[1541], il montre des dispositions pour le dessin et suit les cours du soir de l'École nationale des Arts décoratifs où il s'initie à la lithographie sous la direction du sculpteur et peintre Aimé Millet.

À « la petite école », il se lie d'amitié avec le peintre Charles Lebayle, devenu grand prix de Rome en 1886, dont il traduira en vitrail un dessin reprenant une fresque de Ruvo (Italie), et dont il rédigera l'éloge funèbre, publié en 1898. Une même passion du dessin réunit les deux adolescents dans l'atelier de Carot Père, qui « n'était pas bien grand (mais) où nous trouvions encore assez de place pour faire des études d'après les enfants du quartier que nous embauchions sans façon »[1542]. Au retour de sa mobilisation en 1871, son talent de dessinateur lui permet de travailler auprès des peintres verriers parisiens Gaspard Gsell et Eugène-Stanislas Oudinot qui l'initient à l'art du vitrail. De 1872 à 1877, Oudinot le fait participer à la restauration des vitraux de la Sainte-Chapelle de Vincennes. « ce fut là [ma] véritable école », écrit Carot[1543], école du succès puisqu'à l'Exposition universelle de 1878 il peint pour Oudinot ce qui « fait obtenir à celui-ci la médaille d'or, unique dans cette section, et la croix de la Légion d'honneur »[1544].

De 1879 à 1888, suivant les pas de son père, il se consacre principalement au dessin, et réalise trente-quatre cartons de vitraux pour l'atelier picard Latteux-Bazin[1545], avant d'ouvrir, sur le conseil d'Oudinot, son propre atelier de peintre verrier à Paris. Ses talents de dessinateur lui permettent de réaliser les illustrations de plusieurs ouvrages religieux comme *l'Alphabet de l'Enfant-Jésus* (Tours, éd. Mame), ou le *Missel de Jeanne d'Arc* (Paris, éd. Lelarge, 1894)[1546]. Il donne à F. Méaulle les dessins des gravures de *La très sainte Bible à l'usage de l'enfance, nouveau testament* (éd. Mame, Tours, 1890), d'un *Livre d'Heures* dont les planches reprennent les broderies de la collection parisienne Spitzer (Tours, éd. A. Mame et fils, 1888), et du *Missel de la Très-Sainte-Vierge* (Paris, éd. Sanchez, 1891). Enfin, il met au point une méthode de dessin dans laquelle il joint à ses talents de dessinateur ceux de pédagogue : *En vacances - Comment Georges apprit le dessin*, publié à Tours en 1892, par les éditions Alfred Mame et fils.

Détail d'une fenêtre de l'escalier de l'atelier d'Henri Carot, où se mêlent rondels, fragments anciens et têtes du XIXe siècle.

Installation de l'atelier

De 1887[1547] à 1895, Carot est domicilié 41, rue Denfert-Rochereau où il réalise bon nombre de ses commandes. En 1894, son carnet de compte mentionne la collaboration de sept ouvriers[1548]. La décennie 90 est la plus prolifique de sa carrière d'artiste ; il mène de front restaurations et travaux de création. En dix ans, il a connu une réelle ascension qui le fait apprécier et rechercher des artistes de son temps. En 1896, il achète le petit immeuble du 16, rue Boissonnade (devenu n° 7) construit en 1861. Il y installe son atelier en rez-de-chaussée, composé d'une pièce réservée à la peinture, d'une autre aux metteurs en plombs, et d'un grand four. Il réserve les deux étages supérieurs à son usage personnel et familial. En l'absence d'archives municipales relatives aux patentes parisiennes pour les trois dernières années du XIXe siècle, celles de l'année 1900 sont les premières à signaler l'existence du peintre verrier à sa nouvelle adresse. Cette année-là, il déclare n'avoir qu'un seul employé à sa charge[1549]. Cela correspond peut-être à une diminution des commandes, et il employait sans doute des aides ponctuelles qu'il ne déclarait pas à charge à l'année. Dans les années 1894-1895, on sait qu'il avait au moins deux employés, spécialistes l'un de la coupe et de la mise en plomb, l'autre du four[1550], et le matériel recensé dans son inventaire après décès permet d'envisager deux postes de metteurs en plomb. L'atelier de Carot

s'intègre donc dans les 54 % de peintres verriers français ayant moins de cinq ouvriers. Le quartier de Montparnasse, où il s'installe, est un secteur géographique choisi par 30 % des peintres verriers parisiens vers 1900[1551]. Amateur d'art ancien, il s'entoure d'objets acquis auprès d'antiquaires au cours de ses déplacements et installe dans les fenêtres de l'escalier des fragments de vitraux anciens de provenance et d'époques diverses, qu'il mêle à des œuvres personnelles[1552]. Sur le plan professionnel, Carot n'est pas membre de la Corporation des artistes peintres verriers de France fondée par Claudius Lavergne en 1877, réunissant «les artistes» par opposition aux industriels assujettis à la patente. Curieusement, en 1893, alors qu'il avait déjà fondé son propre atelier, il est affilié à l'Association des artistes peintres verriers de France qui regroupe les praticiens non établis à leur compte mais travaillant pour un patron. Son altruisme le conduit à s'occuper de la mutuelle ouvrière de la profession, la Société de prévoyance de la peinture sur verre, dont il accepte à plusieurs reprises de tenir la présidence annuelle du bureau entre 1879 et 1887.

Sur le plan familial, il épouse Caroline Triolet (1852-1936), dont il a trois enfants mais deux étant morts en bas âge, il n'a qu'une descendante, Jeanne (1876-1958), qui épouse un de ses élèves, Charles Passet (1869-1903) avec lequel il signe un vitrail à Chatou (Yvelines) en 1898. Passet meurt accidentellement peu avant son beau-père en laissant un garçon, Henri (1899-1984) et une fille (1901-1976), appelée Jeanne comme sa mère.

Le four de l'atelier s'arrêtera à la mort du peintre verrier en 1919; il n'en reste rien aujourd'hui. L'atelier n'est pas «repris» par un autre peintre verrier comme cela se pratiquait au XIXe siècle[1553], mais reste dans les mains de la famille qui le louera successivement à des artistes, le sculpteur animalier Henri Vallette puis différents peintres dont Raymond Legueult, Conrad Kickert et Nicolas Untersteller.

Un des nombreux dessins d'Henri Carot, qu'il intègre ensuite dans ses compositions. Collection particulière.

Le fonds d'atelier

L'inventaire après décès, conservé par la famille, détaille le contenu de sa riche bibliothèque et les feuilles de verre qu'il avait en sa possession. La cinquantaine de titres recensés correspond à environ quatre-vingts volumes d'une grande variété. Les ouvrages se divisent en livres généraux d'histoire de l'art (*L'histoire de l'art en tableaux, Histoire des Beaux-arts, La grande histoire du costume*), en monographies (cathédrales du Mans[1554], de Laon, Lyon, Évreux, églises Saint-Séverin, Sainte-Clotilde, Sainte-Marie d'Auch), en ouvrages spécifiques sur les vitraux (dont plusieurs en anglais et un en allemand)[1555], en recueils d'illustration (*Détails gothiques, Les ornements du Moyen Âge, L'ornement polychrome, Planches d'après nature, Grandes et petites arabesques, meubles et cheminées, Compositions décoratives, Panneaux et paravents* et six volumes consacrés aux *Grands illustrateurs)*. Pour ses compositions religieuses, Carot avait à sa disposition *Les Heures* de Simon Vostre, incunable imprimé par Pigouchet vers 1500, une édition de *La vie des saints* datant de 1646, *Le catéchisme en image* et *La Bible de Schnorr*[1556]. Il fut d'autre part abonné, au moins temporairement, à *L'Art monumental* et à la *Gazette des beaux-arts* dont il conservait de nombreux numéros.

En dehors du matériel technique propre à la peinture et à la mise en plomb, une grande quantité de feuilles de verres étaient encore entreposées dans les rayonnages de l'atelier en 1919. Les réserves comportaient 132 m² de verres antiques, 153 m² de verres coulés anglais, 90 m² de verres martelés, 112 m² de verres américains «opales, plaqués, chamarrés, chenillés», un peu plus de 4 m² de rose à l'or, 13 m² de verre spécial chenillé maroquiné d'un seul ton, 90 feuilles de verres plaqués et 384 de verres soufflés ordinaires ainsi que deux caisses de cives. L'importance de ces réserves et leur diversité montrent que Carot utilisait une grande variété de verre à relief et que l'atelier était encore en activité lors du décès de son fondateur. Il est vrai qu'en 1918 il avait été pressenti par Jean-Camille Formigé pour restaurer les vitraux de la Sainte-Chapelle de Paris, travail qu'il n'eut pas le loisir de commencer.

Carot se fait connaître

Comme les autres artistes de son temps, Carot présente ses œuvres aux expositions et salons, lieux privilégiés où se décident les commanditaires, où se jugent et se comparent le talent et la technique des différents exposants. Si elle est souvent vécue comme un stimulant à la production, la présence aux expositions peut devenir une contrainte et être source de déception. À l'Exposition universelle et internationale de 1878, Carot n'est pas cité au titre des participants mais il revendique au moins en partie la médaille d'or attribuée à Oudinot pour le vitrail monumental des *Grands Céramistes*, dont «le dessin est de M. Livache et l'exécution de M. Carot» mais dont les noms ne figurent pas au bas de la verrière[1557]. Ce vitrail civil monumental

est réalisé en grisaille et jaune d'argent, le même sujet étant traité en pleine couleur par Steinheil pour une verrière placée à titre définitif au palais du Trocadéro[1558].

À l'exposition de 1889, sa collection de petits vitraux « suisses » imitant les maîtres du XVIe siècle est particulièrement appréciée des connaisseurs qui le félicitent pour son habileté à manier l'acide et les émaux[1559]. L'*Arlequin* suscite une appréciation plus mitigée, si pour les uns il témoigne d'une « ingéniosité, une adresse et un talent particulier »[1560], pour Champigneulle l'œuvre est trop bariolée. Il lui préfère une fenêtre inspirée de l'illustratrice anglaise Kate Greenaway et surtout un vitrail reproduisant une fresque de Ruvo (Italie) d'après un dessin de Charles Lebayle, alors pensionnaire à l'Académie de Rome. Il obtient alors une médaille d'argent et reçoit les félicitations du verrier, céramiste et ébéniste Émile Gallé[1561].

Il ne présente pas de vitraux à l'Exposition universelle de 1900, mais est choisi pour vitrer une des quatre demi-coupoles de la Salle des Fêtes construite par l'architecte Gustave Raulin, édifice que la critique ne ménage pas[1562] et dont la réalisation du plafond vitré est confiée à Gaudin. Carot choisit d'évoquer *l'Orient* par une composition de faisans et de chrysanthèmes[1563], réalisée uniquement en verre martelé anglais, qui lui paraît le plus approprié. « Le jour n'étant pas franc interdisait le verre américain trop opaque et le verre antique eût laissé voir les armatures de la Galerie des Machines »[1564].

Concours et salons

À partir de 1891, date à laquelle l'exposition de la Société nationale des Beaux-arts admet les arts décoratifs au même titre que la sculpture ou la peinture, il participe au salon annuel de la Société – dit Salon du Champs-de-Mars – de 1891 à 1899 puis à ceux de 1901, 1903, 1904, 1907[1565], 1908, 1911, 1913 et 1914. Il y recevra beaucoup d'éloges mais aussi quelques critiques.

En 1891, les deux premiers vitraux qu'il expose « *Au buffet* », d'après Albert Besnard et « *La toilette* », d'après Henry Lerolle, voisinent avec des œuvres d'Alexandre Charpentier et de Prouvé, mais ne semblent pas avoir trouvé d'acquéreur.

En 1893, il participe avec Victor Prouvé au second concours organisé pour vitrer la nef de la cathédrale d'Orléans en illustrant *Le sacre de Charles VII*. Œuvre qui leur vaut les compliments du jury, transmis par Didron, et le privilège d'intégrer les collections du musée des Arts décoratifs[1566]. Alors qu'au salon de 1894, sa verrière *Les Quais de la Seine* (dite aussi *Le Mail*), exposée à côté du carton dessiné par A. Besnard, ne reçoit pas les éloges de la critique[1567]. En 1897, à l'Exposition de la Céramique, la conjugaison des talents respectifs de Besnard et Carot paraît cette fois « très naturelle et très logique » au chroniqueur de l'époque[1568], qui loue l'habileté de Carot (à l'égal de Gaudin) à utiliser « le verre opalin américain » pour traduire en vitrail les cartons de Besnard destinés à l'atelier Lerolle et à la salle à manger de Denys Cochin. Le troisième vitrail exposé par Carot (également destiné à l'hôtel Cochin), représentant *Le Chemin de la vie*, montre un emploi quasi exclusif de verre opalin pour rendre la poésie impalpable de l'esquisse de Maurice Denis.

En 1905, Besnard et Carot réalisent le plafond lumineux, très remarqué, de la salle française de la VIe exposition internationale de Venise où ils représentent *Les Arts* sous forme d'allégories féminines s'envolant dans les airs vers la ville de Venise[1569].

Maurice Denis, Lerolle, Besnard et leurs commanditaires

Pendant près de vingt ans, Henri Carot côtoie le peintre Albert Besnard (1849-1934) – que lui présente Henry Lerolle (1848-1929) – avec lequel il mène à bien plusieurs commandes importantes[1570]. Ce peintre, très en vue dans les milieux politiques de la IIIe République, auteur de nombreux décors municipaux, le mit vraisemblablement en contact avec la haute bourgeoisie parisienne dont sont issus ses principaux commanditaires.

Comme la plupart de ses contemporains, Henri Carot répond à toutes sortes de commandes. Quelques-unes, destinées à des bâtiments officiels (mairies principalement) lui sont procurées par l'intermédiaire de peintres, qui seront ses cartonniers. Les plus nombreuses sont celles des amis de longue date ou connus sur les chantiers antérieurs, qui souhaitent orner leur domicile. Ami du peintre et collectionneur Étienne Moreau-Nélaton, Henri Carot évolue dans le milieu artistique parisien le plus en vogue, fréquentant les sculpteurs Rodin et Maillol, travaillant pour les peintres Albert Besnard, Henry Lerolle dont Maurice Denis dit « qu'il contribua par l'observation de la vie contemporaine, à la transformation de la peinture française »[1571], Albert Maignan (1845-1908), Maurice Denis, ou le compositeur Vincent d'Indy. Esquisses, échanges de lettres et verrières témoignent de ces liens d'amitié que tisse

Marly-le-Roi (Yvelines), église Saint-Vigor-Saint-Étienne. *Thibaut de Champagne, par Émile Hirsch et Henri Carot, 1902.*

Henri Carot avec des artistes reconnus, auteurs de projets civils ou religieux. Artisan passionné il semble apprécier ces œuvres collectives, ces travaux « à quatre mains ». À six même, explique-t-il dans son autobiographie : trois personnes au plus doivent travailler ensemble en collaboration intime, amicale, parfaite : « le dessinateur, qui compose l'esquisse et fait le carton, le peintre verrier qui fait le calque de coupe, choisit les verres et fait la peinture, et l'ouvrier qui coupe le verre, le monte en plomb et le cuit avec le peintre verrier ». Rigueur et minutie conduisent à un travail bien fait.

Ses principaux commanditaires seront des hommes politiques (le conseiller municipal A. Mithouard, le baron Denys Cochin député de la Seine), des architectes (J.-C. Formigé, G. Raulin, E. Auburtin, Gauchery[1572]), des membres éminents du clergé, des artistes de renom ou des personnalités de la haute société parisienne, tel le baron Vitta.

Après avoir dessiné des cartons pour Gsell et Oudinot, puis pour l'atelier Latteux-Bazin, Carot réalise aussi des vitraux en collaboration avec les peintres verriers Noël Lavergne (1894/1895) et Émile Hirsch (1900-1902).

Carot restaurateur

C'est par la restauration que Carot avait appris l'art du vitrail. Ses premiers travaux concernent les vitraux de la Sainte-Chapelle de Vincennes, endommagés en 1871 par l'explosion de la cartoucherie située à proximité. La restauration menée par Oudinot et son atelier permit de rétablir une unité plus ou moins factice dans les vitraux subsistants, mais certains, tout en louant son habileté, lui reprochent de s'être livré à une véritable reconstitution plus ou moins inventive[1573]. Aucun texte ne mentionne le travail confié à Carot sur ce chantier qu'il considère comme sa « vraie école ». Il y apprit en tout cas à apprécier et imiter les vitraux de la Renaissance car les premiers panneaux qu'il présente à l'Exposition universelle de 1889 sont des pastiches de rondels du XVIe siècle.

Recommandé par Emile Auburtin, architecte de la ville de Paris, et par J.-C. Formigé, architecte en chef des Monuments historiques, qui loue la qualité de son travail et les prix modiques qu'il pratique[1574], Henri Carot participe à d'importants chantiers de restauration ; pourtant aucun n'est mentionné dans son autobiographie. Les soumissions qu'il adresse sont généralement acceptées en raison de ses tarifs et de l'appui qu'il reçoit de la part des services des Monuments historiques ou du clergé. Il restaure ainsi des vitraux anciens à Notre-Dame-de-l'Épine d'Évron (Mayenne) en 1901-1902[1575], à Sainte-Radegonde à Poitiers (Vienne) en 1899 et en 1906[1576], à l'église de Sablé (Sarthe) en 1912 avec l'accord d'A. de Baudot alors inspecteur général des Monuments historiques, et dans les cathédrales de Meaux (Seine-et-Marne) et du Mans (Sarthe) de 1894 à 1912[1577]. La restauration des vitraux de l'église Saint-Gervais-Saint-Protais à Paris, bien documentée par les archives familiales, permet d'apprécier sa façon de travailler. En 1892, il soumissionne pour restaurer les vitraux endommagés par une explosion ayant eu lieu à proximité. Son prix de 2 700 F et l'appui de l'architecte E. Auburtin le font préférer aux autres participants. Des notes prises sur place montrent le soin avec lequel il détaille les éléments à restaurer ou à remplacer dans les différentes fenêtres. De 1905 à 1907, il restaure, sous la conduite de l'architecte Gustave Raulin, les roses du XVe siècle du transept de la cathédrale d'Angers[1578] ainsi qu'une fenêtre de la nef[1579] ; travaux qui lui permettent de se présenter comme « attaché à l'administration des Cultes et à la Commission des Monuments historiques »[1580]. Les chantiers de restauration lui tiennent tellement à cœur qu'il choisit de faire son autoportrait au pastel devant des vitraux de la cathédrale du Mans[1581].

En 1898, il est chargé d'examiner l'état de conservation des vitraux anciens des églises de Paris. En 1907, il dresse un inventaire, resté manuscrit, des vitraux anciens conservés « dans les magasins du musée Carnavalet et du contenu de deux caisses ».

Les vitraux religieux d'Henri Carot

Ses réalisations parisiennes

La restauration de vitraux anciens le met en contact direct avec le clergé des différents édifices qui lui confiera des créations pour des églises anciennes. L'une de ses premières commandes concerne l'église Sainte-Marguerite, sa paroisse de naissance, où il réalise en 1882 le vitrail de la sainte tutélaire, copie assez maladroite de l'œuvre de Raphaël ainsi qu'une *Annonciation*[1582]. Deux ans après avoir restauré les vitraux de Saint-Gervais-Saint-Protais, il est choisi sur concours pour y exécuter la grande verrière de *Sainte Philomène* (bras sud du transept) dont Henry Lerolle a dessiné le carton ; le visage de la sainte est un fidèle portrait de Jeanne, la fille de Carot, alors âgée de dix-huit ans. Les archives familiales conservent plusieurs dessins préparatoires de cette grande composition où se mêlent agréablement personnages, décor architectural et motifs floraux.

Carot fut particulièrement sensible à la catastrophe de l'incendie du Bazar de la Charité, le 4 mai 1897, qui fit 135 victimes au nombre desquelles figurent deux membres de la famille de son ami Moreau-Nélaton. Aussi accepte-t-il « le marché » passé le 29 novembre 1899, avec l'administrateur délégué de la Société Civile de la rue Jean-Goujon, le vicomte Fernand de Bonneval, lui confiant l'exécution de l'ensemble des vitraux de Notre-Dame-de-Consolation pour une somme forfaitaire de 3 600 francs. Il s'engage à reproduire deux dessins du peintre Albert Maignan et à se conformer aux indications de l'architecte, A. Guilbert, pour les baies décoratives du lanternon, de la crypte et de la galerie dite « chemin de croix ». Les oculi des roses latérales dessinés par Maignan sont les seules verrières à personnages de la chapelle. Au nord, *la Vierge de pitié*, recours des affligés, symbolise la douleur des familles des victimes. Au sud, l'*Assomption*, évoquant l'apothéose de la Vierge, sa montée au ciel après les souffrances de la vie terrestre, assure le chrétien de l'existence d'une vie après la mort et lui ouvre la voie de l'Espérance. Henri Carot, en accord avec Maignan et l'architecte, a entouré les dessins du peintre[1583] d'une vitrerie incolore laissant passer la lumière et d'une bordure végétale de pavots, peints au jaune d'argent, symbolisant le repos éternel. Les quatorze verrières de la galerie, destinées à éclairer les cénotaphes sculptés, sont réalisées sur un modèle unique composé de verre cathédrale incolore, avec touches de jaune d'argent pour la guirlande florale supérieure et les lauriers de la bordure, évoquant la gloire éternelle promise aux martyrs[1584].

La documentation permet d'attribuer à Carot d'autres œuvres parisiennes, un *Christ en croix* en l'église Saint-Sulpice et des vitraux dans les chapelles des hôpitaux Saint-Joseph et de Bon-Secours. D'autres ont aujourd'hui disparu, ou restèrent à l'état de projets : la verrière à médaillon de la chapelle Saint-Stanislas rue d'Assas, réalisée en collaboration avec Noël Lavergne[1585], les vitraux de la chapelle Sainte-Thérèse au Sacré-Cœur de Montmartre commandés par Lucien Magne, disparus en 1944 ; enfin il ne reste que l'esquisse, réalisée peut-être par Maurice Denis, du plafond lumineux en forme de croix de la chapelle souterraine des Jésuites, 76, rue des Saints-Pères.

Ci-dessus

Paris, chapelle Notre-Dame-de-la-Consolation. *L'Assomption, par Henri Carot, 1899.*

À gauche

Dessin préparatoire rehaussé de gouache, par Albert Maignan, 1899. Collection particulière.

Paris, église Saint-Gervais-Saint-Protais.
Sainte Philomène sous les traits de sa fille Jeanne, vitrail d'Henri Carot, 1894, d'après un carton d'Henry Lerolle, 1894.

Ses réalisations en Île-de-France

En Île-de-France, Carot réalise quatre grands ensembles d'un style très différent, lié notamment à la personnalité des cartonniers avec lesquels il travaille. En 1899, il pose en l'église paroissiale de Chatou (Yvelines) les deux vitraux hagiographiques commandés par Madame Despeaux et un *Saint Charlemagne*, seule œuvre commune recensée de Carot et de son gendre Charles Passet. En 1908, il réalise, d'après les dessins d'Henry Brémond, les vingt verrières de l'église du Cœur-Immaculé-de-Marie à Suresnes illustrant à la fois la *Vie de la Vierge* et l'*Histoire de la paroisse*, juxtaposant dans une même baie vitrail-tableau et médaillon néo-médiéval. Entre 1900 et 1903, il exécute d'après des dessins de Maurice Denis dix verrières pour les chapelles absidiales de l'église Sainte-Marguerite du Vésinet (Yvelines) pour lesquelles il demande une somme forfaitaire de 3 000 francs et redit au peintre le plaisir qu'il aura à collaborer de nouveau avec lui[1586]. Les cartons à grandeur d'exécution des différentes fenêtres, conservés par la famille de Carot, témoignent de l'aboutissement de l'œuvre préparatoire (dessin et peinture). L'illustration, au charme épuré, de la *Vie de la Vierge et du Christ*, sujet principal des verrières, est, comme toujours avec Maurice Denis, accompagnée de symboles propres à séduire le spectateur par la tendresse et la poésie des formes et des couleurs. Des anges jouent de la musique ou envoient des pluies de roses dans la chapelle de la Vierge, d'autres tiennent des palmes, des encensoirs et les Instruments de la Passion dans la chapelle du Sacré-Cœur[1587].

Quatre verrières sont posées en 1902-1903 par Carot à l'église de Marly-le-Roi (Yvelines), dont les dessins ont été réalisés par Émile Hirsch. La date des vitraux, qui est celle du décès de Hirsch, permet de supposer qu'il ne s'agit pas d'une réelle collaboration mais plutôt d'un remplacement en fonction des circonstances[1588]. Enfin, avec Noël Lavergne ou plus exactement en son nom, Carot réalise en 1894 la verrière de l'*Annonciation*, posée en mémoire du curé défunt à l'église de Saint-Germain-en-Laye (Yvelines), en 1895, *Saint Vincent de Paul et les Sœurs de la Charité*, pour l'église Notre-Dame de Magny-en-Vexin (Val d'Oise) et un vitrail néo-gothique à médaillon pour l'église de Moret-sur-Loing (Seine-et-Marne), vers 1900.

Son entente avec Noël Lavergne

Les principaux vitraux religieux d'Henri Carot pour des églises de province sont le fruit de sa collaboration avec Noël Lavergne. Un carnet de 118 pages, conservé dans le fonds familial, fait état de soixante et onze commandes passées à Henri Carot de 1894 à 1902[1589]. Les vingt-six premières datent des années 1894-1895 et concernent Noël Lavergne[1590], auquel une déduction de 30 % est systématiquement accordée « pour frais généraux et bénéfices abandonnés à la maison Lavergne » [1591]. Le contrat de sous-traitance accepté par Carot lui faisait donc toucher 70 % du prix global. Il s'agit majoritairement de vitraux posés dans des églises ou chapelles de congrégations, à Orville, Alençon et Magny-le-Désert (Orne), Dijon et La Roche-en-Brénil (Côte d'Or), Magny-en-Vexin (Val d'Oise), Évian-les-Bains (Haute-Savoie), Faye d'Anjou (Maine-et-Loire), Provins (Seine-et-Marne), Versailles, chez les Eudistes du faubourg de Glatigny, Saint-Germain-en-Laye et Evecquemont (Yvelines), Moulins (Allier), Pithiviers (Loiret), Marcilly-le-Hayer (Aube). Sur les œuvres ainsi exécutées, il semble que seule apparaisse la signature de Lavergne, comme en témoignent des verrières toujours en place[1592].

Ce qui n'est pas le cas lorsque Carot réalise des œuvres en étroite collaboration avec ses différents cartonniers, où chacun signe et précise la part qui lui revient[1593]. Rien de précis sur la fabrication n'est retranscrit dans le carnet de commande ; Carot se contente de décrire brièvement l'œuvre, d'en donner le sujet, les dimensions et le prix. Il est vraisemblable, que, dans la majorité des cas, Lavergne fut le concepteur de l'œuvre, dont il fournissait au moins une esquisse à Carot. Lorsque ce dernier se charge du transport et de la pose, le prix est augmenté d'autant et tout frais supplémentaire est pris en compte[1594]. Les exigences de certains commanditaires font parfois l'objet d'une mention spéciale[1595]. Dans tous les cas, verres et plombs sont fournis par l'atelier Lavergne[1596]. On peut s'étonner de voir Carot se prêter à cette sous-traitance durant des années qui correspondent pour lui à une grande période d'activité : il travaille alors, en effet, à des chantiers parisiens aussi prestigieux que l'Hôtel de Ville (avec A. Besnard) ou l'église Saint-Gervais-Saint-Protais (avec H. Lerolle), il est connu, et expose ses œuvres depuis 1891 à la Société des Beaux-Arts.

L'œuvre profane ou la vraie personnalité d'Henri Carot

Par ses compositions religieuses, Carot appartient à l'école traditionnelle des peintres verriers, utilisant des verres soufflés à l'antique, qu'il peint à la grisaille mais avec parcimonie, « juste assez, dit-il, pour exprimer les formes » et modifier la transparence des verres. Ses réalisations civiles permettent de cerner la dualité de sa personnalité. Dans ses commandes officielles, destinées à l'Hôtel de Ville et à plusieurs mairies d'arrondissement de Paris, il illustre la vie de ses contemporains en transposant une scène de vie quotidienne citadine (promenade, déchargement d'un bateau, vie mondaine) ou rurale (récolte des fruits, moisson) en un tableau que fait jouer la lumière. À l'Hôtel de Ville, sa *Promenade au jardin public* est à rapprocher des jeunes filles déambulant sur les quais dans *Le Soir à Paris* peint par P. Baudoüin. Carot exprime par l'emploi de couleurs chaudes et gaies sa joie de vivre, nuancée d'une tendre mélancolie face aux survivances campagnardes dans une ville en pleine effervescence, et par l'introduction des portraits de son entourage, son attachement à la vie de famille. Ses archives gardent de nombreuses études reproduisant les poses et gestes quotidiens de son épouse ou de sa fille qu'il réutilisera dans

A gauche

L'Annonciation, carton de Maurice Denis.
Carton pour un vitrail d'Henri Carot à l'église Sainte-Marguerite du Vésinet (Yvelines), vers 1900.
Collection particulière.

C'-dessus

Le Perreux-sur-Marne (Val-de-Marne), hôtel de ville. *Le Printemps, par Henri Carot, 1897.*

Le Blé et *La Récolte des fraises*. *Les Cinq Sens* lui fournissent l'occasion de portraiturer sa petite fille. Il n'est pas le seul, à cette époque, à mettre en scène, à l'image de Maurice Denis, les membres de sa famille. Il s'apparente aussi beaucoup au peintre lyonnais Auguste Morisot (1857-1951)[1597], qu'il ne semble pas avoir rencontré et qui s'adonne au vitrail à partir de 1898, auprès de Paul Nicod. Les verrières profanes du Lyonnais comme *la Becquée*, *Veille* ou *Réalité*, ainsi que son *Autoportrait* réalisé comme celui de Carot devant un vitrail, appartiennent au même courant intimiste que certaines œuvres de Carot, dans le sillage du peintre Vuillard qui lui aussi s'est attaché, avec d'autres moyens, « à décrire les scènes anodines de la vie quotidienne ». Les nombreux pastels de Carot, à travers lesquels il représente sa famille et les lieux qui lui sont chers, témoignent de son goût particulier pour les œuvres intimistes dont il fait à l'occasion des copies[1598].

Dans d'autres compositions, comme celle du Perreux-sur-Marne, ou de nombreuses commandes de particuliers (*La Route*, *Cygnes sur le lac d'Annecy*), Carot traite de la nature pour laquelle il manifeste le même intérêt que les artistes de l'Art Nouveau. Mais il reste très proche de la réalité et ne cherche pas à épurer le végétal pour n'en retenir que la ligne ondoyante comme le font Guimard ou Néret. La flore et la faune sont pour lui l'occasion de montrer une belle capacité à rendre l'exubérance de la végétation par un déploiement de couleurs et de verres d'une riche diversité. Il choisit les verres de ses compositions décoratives en fonction de l'emplacement : utilisant des verres martelés dits anglais pour éclairer d'une lumière diffuse la Salle des fêtes de l'Exposition universelle de 1900 ou l'Hôtel de Ville de Paris, et réservant aux vitraux d'appartement l'emploi de verres à fort relief, plus opaques et souvent irisés. L'emploi des verres contemporains à relief (américains dichroïques, striés, chenillés, opalescents) lui devient vite familier[1599], mais il le réserve exclusivement aux sujets profanes, restant techniquement « très classique » dans le domaine religieux[1600].

La très belle verrière de l'escalier d'honneur de l'hôtel de ville du Perreux-sur-Marne lui est commandée par le conseil général de la Seine. Le 30 janvier 1896, Carot reçoit 3 000 F pour l'exécution du carton et la mise en place de la verrière, étant entendu que « le carton sera la propriété du musée des collections artistiques ». L'œuvre présentée en juin 1896 est jugée satisfaisante mais trois modifications sont souhaitées, concernant l'ombre portée, la tonalité de l'horizon et la forme d'un nuage[1601], rectifications acceptées par Carot. La verrière, présentée à l'exposition de la Céramique en 1897, sera accueillie très favorablement par la critique qui y admire « le printemps, tel qu'on peut le voir dans la commune. C'est une scène empruntée à la nature. La végétation intense, qu'il a rendue avec une admirable exubérance, appelait les fines variations de l'opale »[1602]. Le verre opalin désignant ici le verre américain, aux couleurs irisées et changeantes, très prisé par Carot dans ses compositions profanes, est largement utilisé au Perreux.

Homme de son temps, il est également séduit par le japonisme alors omniprésent en France. Son influence se manifeste dans le décor oriental de certaines de ses compositions végétales (arbre désaxé, cadre en treillages de bambous)[1603], comme dans le choix des sujets (le paon présent dans plusieurs œuvres décoratives, le *Vitrail oriental* présenté en 1893, l'*Arlequin*, exposé en 1889 à la Galerie des Machines, où il se compose une signature en forme d'idéogramme, un *Vitrail pour fumoir japonais* présenté en 1896). L'influence des œuvres exposées à la boutique de Samuel Bing le conduit à s'essayer à la réalisation de médaillons vitrés pour décorer paravents ou abat-jour[1604].

Suivre la mode et être à la pointe du progrès sont pour Carot l'occasion de montrer sa capacité d'adaptation, et aussi une façon de s'attirer de nouveaux clients.

Comme bien des artistes du XIXe siècle, Carot a une âme de collectionneur[1605]. Son attachement pour « les beaux objets » le conduit à acheter des œuvres originelles (faïences, statues) et à copier quelques-uns des vitraux anciens qu'il restaure[1606], et des tableaux qui lui sont chers[1607], se constituant ainsi une véritable collection d'objets d'art, reflet de son éclectisme.

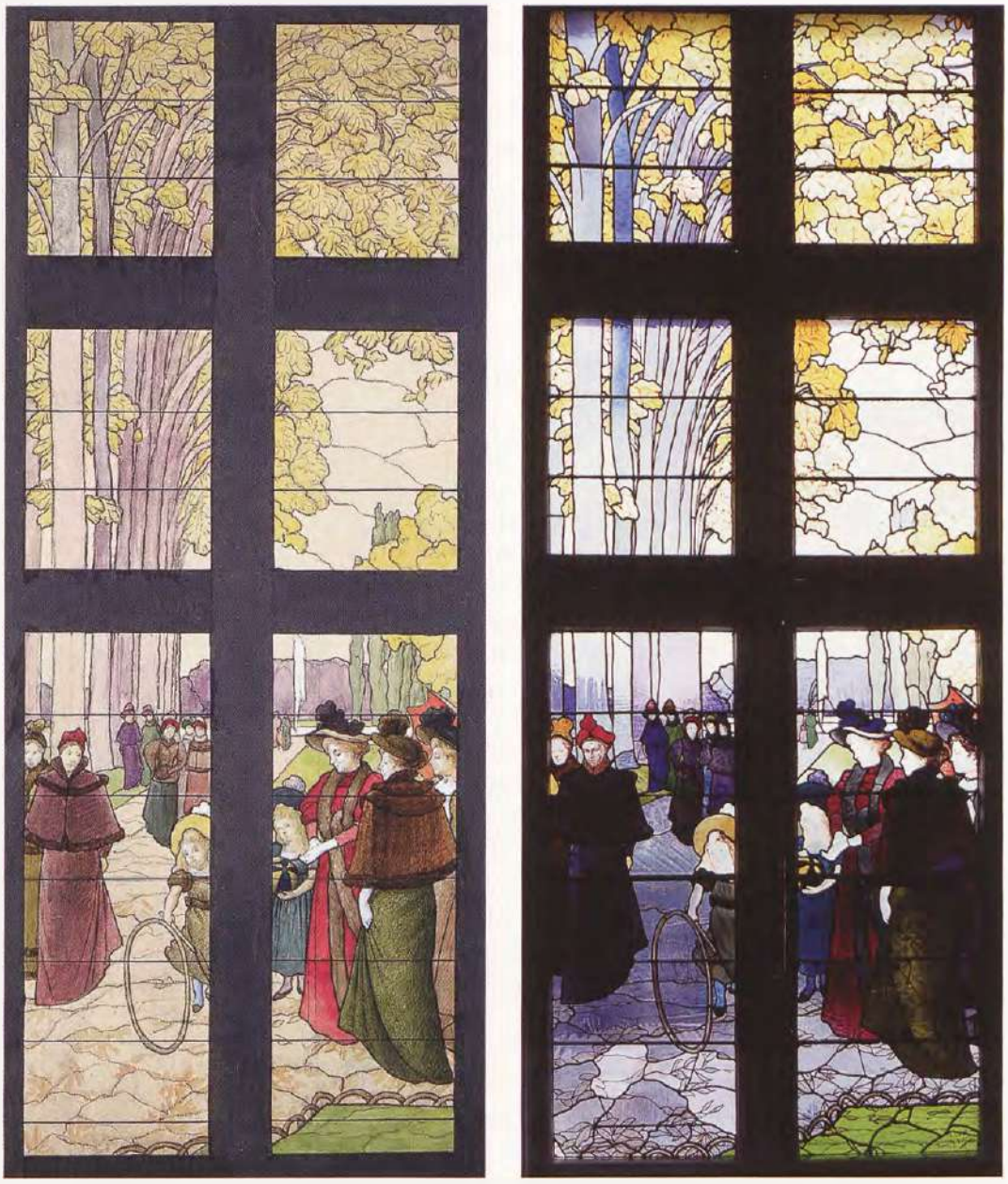
C'est dans cet esprit que Carot réalise également des copies de ses propres œuvres qu'il affectionne particulièrement. Il fait ainsi une copie de la série des *Cinq Sens*, panneaux circulaires destinés au salon de repos des demoiselles du téléphone du centre parisien Gutenberg – aujourd'hui détruit dont une description est alors donnée dans la presse[1608]. Des panneaux identiques conservés dans les archives familiales, bien avant la destruction survenue dans les années 1950, et les dessins préparatoires mettant en scène la petite fille de l'artiste, permettent d'apprécier son talent de dessinateur, et témoignent de son désir de conserver les œuvres qu'il aimait. Ses descendants

Paris, Hôtel de Ville, ancienne buvette du Conseil.
Le Mail ou Le Quai aux pommes, par Henri Carot, 1894, d'après le carton d'Albert Besnard (collection particulière).

gardent aussi une verrière reproduisant les *Jeux d'enfants* inspirés de K. Greenaway et commandés par M. Houet à Bellevue (Meudon), et deux très belles têtes d'anges, copies de celles de la verrière de Parcé-sur-Sarthe (Sarthe) réalisée d'après Albert Maignan, sont montées dans les fenêtres de l'escalier de son atelier.

306 L'analyse des archives soulève quelques remarques ou questions. On peut s'étonner que les deux verrières profanes intitulées *Au buffet* (comportant un portrait d'A. Besnard) et *La toilette,* exposées au Salon des Beaux-arts en 1891, n'ornent pas les fenêtres de l'Hôtel de Ville de Paris, auquel Carot les destinait. Devant la volonté du conseil de la Seine d'en limiter l'acquisition à 3000 F[1609], Carot a préféré garder ses œuvres que leur grande dimension rendait cependant difficilement réutilisables.

D'autre part, que sont devenus les vitraux prévus pour les mairies des IVe et Xe arrondissements, qui semblent n'avoir jamais été posés ? Ont-ils été réalisés ? Pourquoi Hirsch a-t-il été choisi aux dépens de Carot, initialement prévu, pour réaliser les verrières animalières de l'école de Pharmacie de Paris d'après les cartons de Besnard, dont Carot n'exécute qu'une verrière en 1895[1610] ?



Paris, Hôtel de Ville, ancien vestiaire du Conseil.
La Promenade au jardin public, par Henri Carot, 1895, d'après le carton d'Henry Lerolle (collection particulière).

Ci-dessous

Détail.

Enfin, le fonds familial garde plusieurs esquisses profanes dont les œuvres correspondantes, actuellement non localisées, apparaîtront peut-être un jour en salle des ventes, chez des antiquaires ou des collectionneurs.

Ainsi Henri Carot construit simultanément une œuvre multiple : œuvre de restauration initiée par Eugène-Stanislas Oudinot, œuvre d'artisan du verre qui joint sa signature à celle de peintres de renom, œuvre d'artiste, de créateur, qui marque de son empreinte les expérimentations de la fin du siècle dernier.

Principales œuvres de Carot et de ses cartonniers

FFC : fonds familial Carot
Sauf mention contraire,
les œuvres citées sont conservées à Paris.
arrt. : arrondissement

Page de gauche, ci-contre

Paris, hôtel particulier du VIIIe arrondissement. *La Route, vitrail d'Henri Carot, d'après un dessin d'Albert Besnard.*

À gauche

Au Buffet, détail de la toile d'Albert Besnard (avec au centre son autoportrait), exposée en 1891 à la Société des beaux-arts et traduite en vitrail par Henri Carot. Collection particulière.

Cartonniers	Date	Sujet, localisation
Albert BESNARD	1890	*Cygnes sur le lac d'Annecy.* Primitivement conçu pour orner l'école de Pharmacie, le carton de ce vitrail fut retouché pour convenir au domicile du peintre Henry Lerolle (VIIe arrt.). Donné par son fils en 1938 au musée des Arts décoratifs qui le mit en dépôt en 1981 au musée d'Orsay (vitrail actuellement exposé).
	1891	*Au Buffet,* (avec portrait du peintre A. Besnard), exposé en 1891, proposé à l'Hôtel de Ville (carton et vitrail conservés FFC)
	1894	*Le Mail,* verrière de la buvette du conseil de l'Hôtel de Ville, exposée au salon du Champs-de-Mars en 1894 (dessin et carton partiel conservé FFC).
	1895	*Les Paons*, exposé à la Société des Beaux-Arts en 1895, conçu pour l'école de Pharmacie, acheté par le musée des Arts décoratifs (inv. 8207).
	1895	Triptyque : *Matin, Midi et Soir* (destiné au domicile du baron Denys Cochin dans le VIIe arrt., conservé et exposé au musée Maurice Denis « le Prieuré » à Saint-Germain-en-Laye, Yvelines).
	1904-1905	- *Les Arts de la France apportant à Venise l'effigie de la Ville de Paris*, VIe Exposition internationale de Venise (Italie), plafond lumineux de la salle française (localisation actuelle inconnue, dessin FFC).
	vers 1910	- *La Route*, hôtel particulier d'Alexandre André (VIIIe arrt., conservé sur place, dessin aquarellé FFC).
	vers 1900	- *La Souffleuse d'étoiles*, pour le domicile de Georges Vaudoyer dans le XVIIe arrt. (plus en place, dessin FFC).
Henry BRÉMOND	1908	Vingt verrières consacrées à la *Vie de la Vierge et l'histoire de Suresnes*, église du Cœur-Immaculé-de-Marie à Suresnes.
Jules CHÉRET	?	*La Foire aux chapeaux* (vitrail FFC).
Maurice DENIS	1895	Vitraux aujourd'hui conservés au musée Maurice Denis, « le Prieuré » à Saint-Germain-en-Laye : *Le Chemin de la vie*, composé à l'occasion de la première communion des filles du commanditaire, le baron Denys Cochin, député de la Seine (destiné à son domicile dans le VIIe arrt.).
	1898	Triptyque : *Le Matin à Fiesole, La Présentation au Temple à Florence, Le Soir à Fiesole* (destiné au domicile parisien de Mme Péan de Saint-Gilles, belle-mère de Denys Cochin).

Cartonniers	Date	Sujet, localisation
Maurice DENIS	1900-1903	Vitraux commandés par le compositeur Vincent d'Indy pour l'église de Boffres (Ardèche).
	1900-1903	Neuf verrières pour l'église Sainte-Marguerite du Vésinet (Yvelines).
Albert GUILLAUME	1900	*Clownesse faisant danser un pantin*, verrière circulaire pour le théâtre de marionnettes de l'Exposition universelle de 1900 (gouache FFC).
Émile HIRSCH	1902-1903	Quatre verrières : *saint Louis, Thibault de Marly* (d'après un tableau de Vien), *saint Antoine, sainte Hélène*, église Saint-Vigor-Saint-Étienne à Marly-le-Roi (Yvelines).
	?	Douze verrières pour l'église d'Holnon (Aisne).
	1902	*Vie de saint Joseph* pour l'église Notre-Dame-du-Falgoët à Lambézellec (Finistère) ? Verrière réalisée ?
Charles LEBAYLE	1889	Reproduction d'une fresque funéraire de Ruvo (Italie) présentée à l'Exposition universelle de 1889 (FFC).
Alexis KREYDER	vers 1895	*Grande composition florale* pour les vérandas de la mairie du Xe arrt. de Paris. Localisation actuelle inconnue (dessin aquarellé FFC, carton exposé en 1901).
Henry LEROLLE	1894	*Sainte Philomène*, église Saint-Gervais-Saint-Protais (maquettes FFC).
	1894-1895	*Promenade au jardin public*, verrière du vestiaire de la salle du conseil de l'Hôtel de Ville (carton exposé en 1895, FFC).
	1896	*La Poésie et la Musique*, verrière destinée au domicile du conseiller municipal Adrien Mithouard (VIIIe arrt).
	1891	*La Toilette*, exposé en 1891, proposé à l'Hôtel de Ville (carton et vitrail conservés FFC).
Marcel MAGNE	1906	1906 Trois verrières pour la chapelle Sainte-Thérèse à la basilique du Sacré-Cœur de Montmartre (détruites en 1944 si réalisées).
Albert MAIGNAN	1898	*Assomption* et *Vierge de pitié*, église Notre-Dame-de-Consolation.
	1901-1903	Quatre verrières à l'église Saint-Martin de Parcé-sur-Sarthe.
Charles PASSET gendre d'Henri Carot	1898-1899	Deux verrières : *saint Charles Borromée et saint Antoine de Padoue, saint Charlemagne* (signé Passet), église Notre-Dame de Chatou (Yvelines).
Victor PROUVÉ	1892-1893	*Jeanne d'Arc à Reims au sacre de Charles VII*, panneau du 2e concours pour la cathédrale d'Orléans donné par Édouard Corroyer au musée des Arts décoratifs de Paris (inv. 7799).
	Avant 1902	*Pétales*, pour la chapelle funéraire de Mme Jules Rais, cimetière de Préville, remontée dans le parc du musée de l'École de Nancy (Meurthe-et-Moselle).

Créations personnelles d'Henri Carot documentées

Date	Sujet, localisation
Vers 1890 ?	*Christ en croix*, inscrit dans une verrière de Lobin à l'église Saint-Sulpice. *Cueillette des fruits* pour le domicile de M. Huet à Saint-Mandé. *Les Mouettes*, plafond vitré pour le domicile du peintre Henry Lerolle dans le VIIe arrt. (calque conservé FFC). *Femmes jouant au volant* et *vitrail patriotique* pour le domicile d'Alexandre André dans le VIIIe arrt. (non en place).
1882	*Sainte Marguerite*, d'après Raphaël, et *Annonciation* (détruite) pour l'église Sainte-Marguerite.
1889	Œuvres présentées à l'Exposition universelle de 1889 : *Arlequin* (vitrail FFC). *Jeux d'enfants*, d'après l'illustratrice Kate Greenaway, pour le domicile de M. Houet à Bellevue (Meudon) (copie FFC).
1892	*Chrysanthèmes*, présenté à la Société des Beaux-arts en 1892 (FFC).
1894	*Martyre de sainte Blandine*, église Notre-Dame de Vierzon (Cher).
1896	*Les évangélistes*, pour le chœur de l'église de Rouessé-Vassé (Sarthe) ; deux autres verrières réalisées en 1898.
1897	*Le Printemps*, escalier d'honneur de la mairie du Perreux-sur-Marne (esquisse FFC).
1897	Vitraux réalisés pour le domicile de l'architecte Émile Auburtin dans le XVIIe arrt. (œuvres non localisées) : *Rêverie*, exposé à la Société des beaux-arts en 1897. *Les Poissons*, exposé à la Société des beaux-arts en 1898.
1898 1899 ?	Quatorze fenêtres de la galerie de la chapelle Notre-Dame-de-la-Consolation (VIIIe arrt.). *Le Blé* et *La Récolte des fraises*, verrières pour la salle à manger d'E. Woelckel, dans le Xe arrt. (non en place, plusieurs dessins FFC). Un carton de *La Récolte des fraises*, exposé à la Société des Beaux-Arts en 1901, devait être transposé en vitrail pour la mairie du Xe arrt. (Jamais réalisé ?)
1899-1900	*L'Orient*, demi-coupole de la Salle des fêtes de l'Exposition universelle de 1900 (vitrail non conservé, dessin aquarellé, FFC). *Lanternes-boules*, pour la décoration de l'aquarium de l'Exposition universelle de 1900.
Vers 1900	Verrières décoratives et *Histoire de saint Vincent de Paul* en médaillons, chapelle de l'hôpital Saint-Joseph.
Vers 1900	Projet d'une verrière de *Sainte Anne* pour l'église de Ris-Orangis (Essone), non réalisé.
1904	*Les Bleus*, vitrail patriotique exposé à la Société des beaux-arts de 1904 et 1906 (FFC). *La Moisson* et *La Vendange*, vitrail exposé à la Société des Beaux-Arts de 1904 et 1906 appartenant au baron R. (non identifié). Œuvre non localisée.
1908	*Les Cinq Sens*, verrières circulaires pour la salle de repos du central téléphonique Gutenberg (dessins, maquettes et copies de vitraux FFC).
1900-1910	*Saint Édouard*, chapelle de l'hôpital Bon-Secours.
1918-1919	*L'Équitable des États-Unis*, panneau à la gloire des forces alliées, destiné à un immeuble rue de la Paix, à Paris (vitrail non retrouvé, dessin aquarellé FFC).

L'atelier des frères Mauméjean

la réussite francilienne de l'entreprise paloise

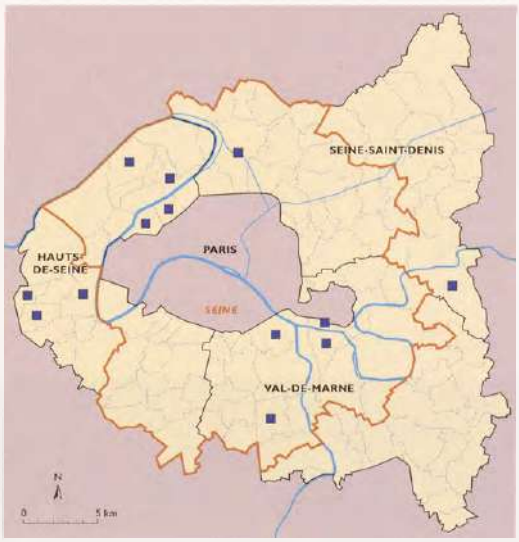
Laurence de Finance

Treize édifices de la petite couronne[1611], dont seulement deux églises construites dans le cadre des Chantiers du Cardinal, gardent des ensembles de vitraux signés ou attribués à l'entreprise familiale Mauméjean[1612], qui est, avec celui de Louis Barillet, l'atelier le plus productif de l'entre-deux-guerres en région parisienne. L'activité francilienne de l'entreprise semble s'être développée autour de deux pôles principaux, l'un dans le Val-de-Marne (aux environs de Maisons-Alfort), l'autre au nord-ouest de Paris à proximité d'Asnières-sur-Seine. Les vitraux sont rarement datés, mais des travaux historiques et la consultation d'archives ont permis de situer l'activité francilienne des Mauméjean entre 1925 (Neuilly-sur-Seine) et 1950 environ (Noisy-le-Grand).

Plusieurs études ont été consacrées à cette entreprise de renommée internationale, fondée à Pau en 1860 par le peintre verrier Jules-Pierre Mauméjean (1837-1909), fils d'une famille de peintres sur faïence[1613]. Dès sa fondation, l'entreprise propose diverses prestations : vitraux pour églises et oratoires, tableaux sur toile, bannières, peintures murales et même stores transparents en tissus pour appartements. Devant l'abondance des commandes, l'atelier se déplace à Anglet puis à Biarritz en 1893. Le service régional de l'inventaire d'Aquitaine a recensé une soixantaine de verrières posées entre 1866 et 1892 dans trois cantons des Pyrénées-Atlantiques[1614]. Les quatre fils de Jules seront tous maîtres verriers, Joseph, Henri et Charles collaboreront et réaliseront des œuvres sous le nom de Mauméjean frères, Léon souhaitera travailler indépendamment, notamment à Paris, où il mourra en 1921. Joseph et Henri ouvrent des succursales espagnoles dénommées « Maumejean Hermanos » à Madrid, Barcelone et San Sebastian, mais leur atelier principal est situé à Hendaye[1615]. Après la Première Guerre mondiale, les trois frères se font inscrire en 1921 au registre du commerce parisien, en installant une succursale 6, rue Bezout dans le XIVe arrondissement[1616] sous la rubrique « mosaïque et émaux de Venise », entreprise qui connut un essor important et devint deux ans plus tard la société anonyme Mauméjean frères.

Leur large participation à l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925 – où elles occupent tout un pavillon[1617] – permet aux firmes française et espagnole de remporter le grand prix, récompense qui figure désormais sur leur papier à en-tête. Leurs verrières et mosaïques sont ensuite

Ivry-sur-Seine (Val-de-Marne), église Saint-Pierre-Saint-Paul. *Crucifixion, par les frères Mauméjean, vers 1940.*



Localisation des réalisations de l'atelier Mauméjean Frères.

— *Limite de l'ancien département de la Seine*
— *Limite des nouveaux départements*
■ *Verrières réalisées par l'atelier Mauméjean Frères*

À gauche

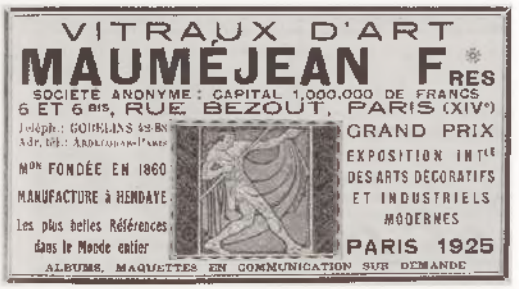
Maisons-Alfort (Val-de-Marne), église Saint-Remi. *Le curé d'Ars (détail), vers 1930-1940.*

exposées à tous les salons artistiques organisés les années suivantes.

Actifs jusqu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les frères Mauméjean interviennent dans près de 175 édifices en France, 145 en Espagne et de nombreux autres dans le monde entier. En tant que peintres verriers, ils travaillent pour dix-sept églises ou chapelles parisiennes de 1927 à 1952[1618]. Leur participation peut se limiter à la réalisation d'une seule baie, comme à la basilique Notre-Dame-des-Victoires (Paris IIe)[1619], ou s'étendre à l'ensemble du décor vitré comme à la chapelle Sainte-Bernadette (Paris XVIe), dont ils exécutent les soixante-dix verrières. L'essentiel de leur production parisienne est antérieur à 1940 (trois édifices seulement sont vitrés en 1941, 1943 et 1952). Les verrières qu'ils réalisent pour la petite couronne sont donc tout à fait contemporaines des œuvres qui leur sont commandées pour les églises de la capitale.

Contrairement à la production initiale de la firme paloise et aux œuvres qu'ils exposent, les vitraux des Mauméjean recensés par l'Inventaire en Île-de-France sont tous religieux. De plus, exception faite de la verrière symbolique de Noisy-le-Grand et de la composition géométrique et partiellement héraldique de Thiais réalisée tardivement, en 1944, leurs vitraux franciliens sont tous figuratifs. Leur première intervention recensée en proche banlieue est celle d'un complément apporté à une verrière d'E. Brière en 1925 à l'église adventiste du Septième Jour à Neuilly-sur-Seine[1620]. Sans la signature des artistes palois, l'ensemble aurait été attribué au peintre verrier levalloisien. La verrière représente la Vierge entre sainte Anne et saint Joseph, placés sous des dais d'architecture, dans le style du XIVe siècle. C'est la seule œuvre historiciste attribuée à ce jour aux Mauméjean en Île-de-France. Une éventuelle entente ou collaboration avec l'atelier Brière n'est pas à écarter car on retrouve la signature des Mauméjean sur deux verrières de Saint-Justin de Levallois-Perret, majoritairement vitrée par les peintres verriers locaux Brière et Trézel. Même lorsque les frères Mauméjean illustrent, à Maisons-Alfort, le *Baptême de Clovis par saint Remi* en présence des saintes Clotilde et Geneviève, ils ne cherchent pas à faire un pastiche[1621]. Ils ont un graphisme qui leur est propre, influencé par la peinture cubiste ; ils utilisent des couleurs vives et harmonieuses pour rendre la fluidité et la richesse des tissus, et manient avec subtilité les contrastes pour donner à leurs compositions davantage de puissance.

En 1928, ils sont sollicités pour la décoration du Mémorial La Fayette, chapelle funéraire des aviateurs américains de cette escadrille tombés pendant la Grande Guerre. Les verrières illustrent les différentes villes libérées grâce à l'intervention de l'aviation américaine. Chaque



C-contre

Noisy-le-Grand (Seine-Saint-Denis), église Saint-Sulpice. *L'Arche de Noé, 1950-1955 ; l'une des dernières verrières de Mauméjean recensées dans la petite couronne.*

À droite

Publicité de l'entreprise de vitraux d'art Mauméjean, Annuaire Sageret, *1930.*

représentation est conçue avec force et puissance, dues tant aux couleurs saturées des verres employés qu'aux lignes de force de la composition. Selon une pratique propre aux Mauméjean, les inscriptions nominatives de chaque site ont été réalisées en mosaïque, habilement placées au bas des fenêtres où elles reçoivent et réfléchissent la lumière que leur transmettent les vitraux, illuminant ainsi doublement les murs de ce lieu de recueillement. On leur doit aussi les mosaïques ornant les parois de l'entrée de la crypte.

Les Mauméjean ont la même préoccupation que les artistes de l'atelier Barillet : comment éviter qu'un vitrail ne devienne « un trou noir » dans le mur de l'édifice, une fois la nuit venue[1622] ? Chacun tente de contourner ce désagrément à sa manière. Barillet, nous l'avons vu, insère dans ses compositions des miroirs réfléchissant les lumières artificielles, Charles Mauméjean revêt de smalts dorés les barlotières et le contour des fenêtres de Saint-Pierre de Chaillot à Paris afin que les vitraux brillent dans la nuit[1623]. Aucune disposition de cet ordre n'a été repérée en proche banlieue.

Lorsque l'œuvre est signée, il s'agit toujours d'une signature d'exhibition, bien lisible, placée à la partie inférieure de la baie. Le nom de l'atelier – sans aucune mention de prénom ni d'initiale – est généralement « enlevé » en lettres majuscules sur fond de grisaille[1624]. Le fonctionnement de l'atelier et notamment la répartition du travail entre les frères étant encore mal connus, aucune attribution nominative précise n'est proposée[1625]. La réalisation d'un ensemble homogène ne comporte généralement qu'une seule signature, comme la baie d'axe de Notre-Dame-du-Perpétuel-Secours d'Asnières-sur-Seine, seule verrière signée de l'abside.

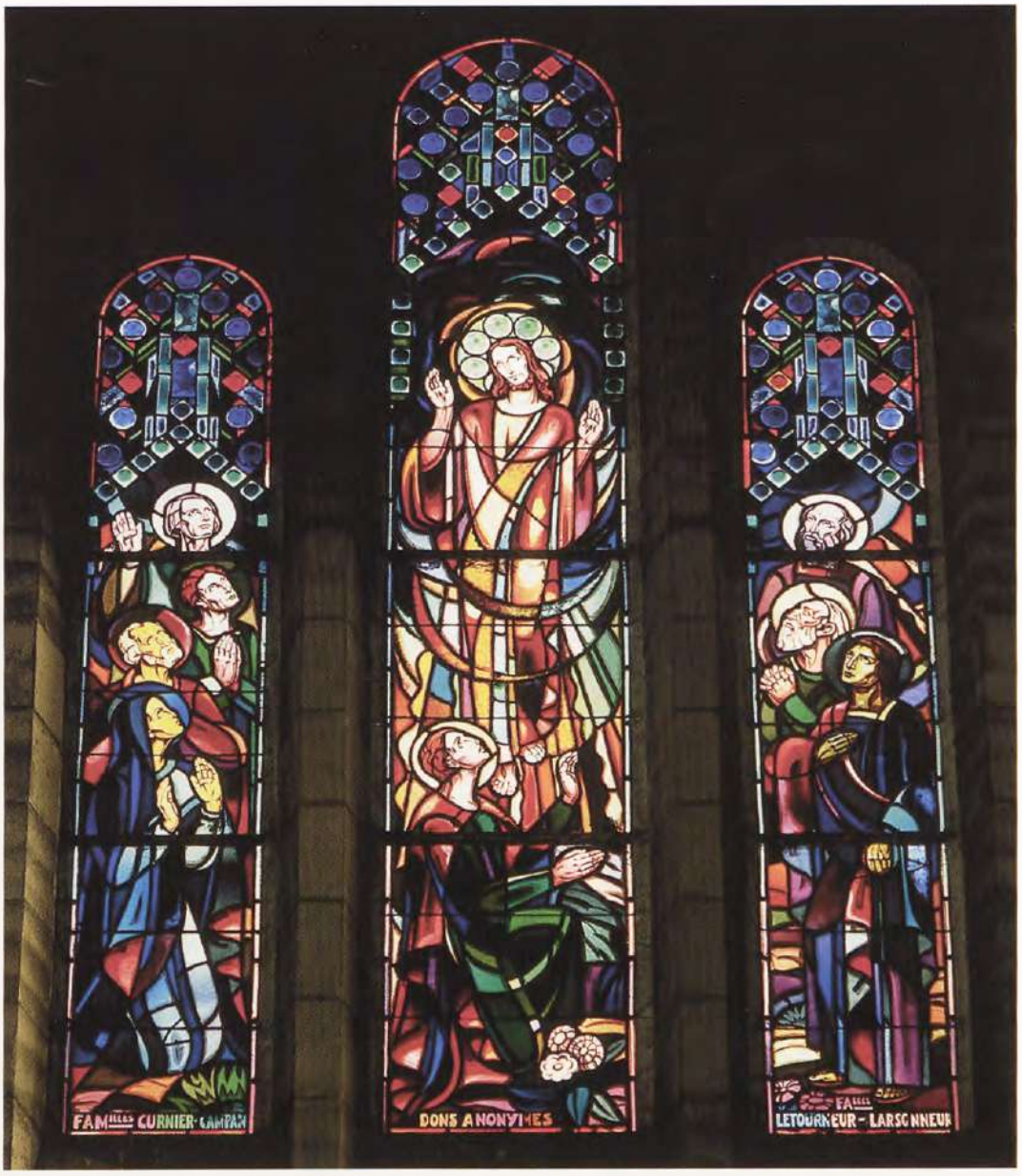
La présence de symboles et la fréquence de citations évangéliques soulignent le caractère didactique de leurs vitraux. L'inscription placée au bas de la verrière de la *Rencontre de sainte Geneviève et saint Germain* à Saint-Denys de l'Estrée ne se contente pas de donner un titre à la scène afin d'en expliciter le sens, mais retranscrit les paroles supposées de l'évêque : « Dites-moi ma fille n'auriez-vous pas la volonté de vous consacrer au Seigneur ? » [1626]. Une simplification de la composition permet une grande lisibilité, les personnages sont limités aux deux évêques et à la jeune sainte entourée de sa famille, le paysage se réduit à un arbre et à la façade d'une église. Les couleurs vives, harmonieusement réparties, traduisent la richesse des drapés des chasubles épiscopales. Des petits cabochons de verre coulé dans des moules prismatiques ou demi-sphériques d'épaisseur inégale, permettent un chatoiement de la lumière – dû à la différence des coefficients de réfraction – et donnent un relief particulier à l'encadrement qui, d'architectural, devient décoratif. La même technique est utilisée, mais de façon beaucoup plus développée, à l'abside de Notre-Dame-du-Perpétuel-Secours d'Asnières-sur-Seine[1627], où une alternance de cives et de cabochons compose les dais qui couronnent les scènes, et prend place

Vitry-sur-Seine (Val-de-Marne), église Saint-Marcel. *Saint Marcel vainqueur dragon, 1935.*

au centre même de la composition. Des cives vertes forment l'auréole du Christ de l'*Ascension* et des éclats de dalles de verre ornent le nimbe de la Vierge tandis que d'autres traduisent la richesse de la bordure d'orfroi de son manteau au pied de la *Crucifixion*. Dans la même scène, les éclairs qui déchirent le ciel sont réalisés en verres à relief. À Sainte-Marie-des-Vallées de Colombes, peu après 1933 (date de construction de l'église), les cabochons traduisent également des détails vestimentaires.

La diversité des matériaux employés par les Mauméjean résulte de leur talent de mosaïstes qui les incite à tirer le maximum d'effet de la matière elle-même plutôt que d'avoir recours à des ajouts de peinture. L'emploi de cabochons devient une particularité technique que l'entreprise semble avoir expérimentée à Pau à partir de 1930 et qui est très fréquente dans leurs vitraux franciliens autour de 1935. On sait que Charles Mauméjean, sans doute à la fois concepteur et théoricien, travaillait sur la texture et l'épaisseur des verres, et qu'il cherchait à traduire l'impalpable, le jaillissement par la pureté des couleurs[1628].

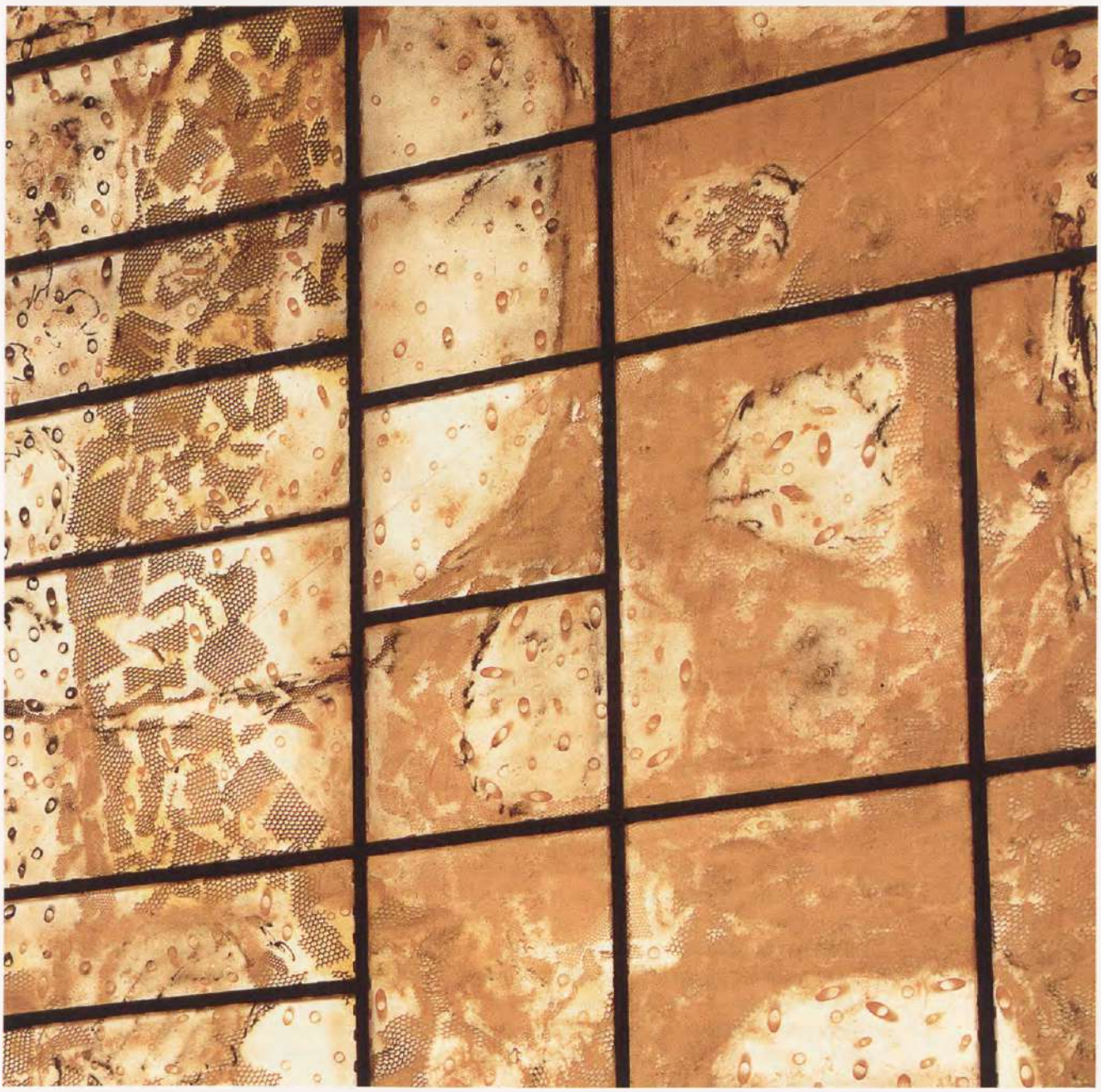
Le graphisme, résolument moderne, des vitraux symboliques posés en l'église Saint-Sulpice de Noisy-le-Grand invite à les dater des environs de 1950 et à les considérer comme une des dernières œuvres des Mauméjean dans la petite couronne. En l'absence de cabochon et autre élément de verre coulé, la profondeur est ici donnée par un emploi plus soutenu de la grisaille. La composition, qui repose sur des lignes de force à dominante horizontale, présente le même dynamisme que les œuvres antérieures.



Asnières-sur-Seine (Seine-Saint-Denis), Notre-Dame-du-Perpétuel-Secours. *Ascension, 1935.*

La tradition orale attribue également aux frères Mauméjean – peut-être en raison de leur célébrité ? – les vitraux en dalle de verre de l'église Sainte-Reine de Levallois-Perret, commencée en 1956 et consacrée l'année suivante, année du décès de Charles Mauméjean qui marque la fin de l'atelier. Mais aucune des figures de saints ne porte de signature et la mise en œuvre des inscriptions[1629], dont les lettres sont enchâssées une par une dans le béton, est pour eux inhabituelle. De plus la découpe des dalles de verre utilisée à Levallois rappelle celle pratiquée déjà dans les années 1930 par Auguste Labouret (1871-1964), auquel on serait davantage tenté d'attribuer cet ensemble.

La production de cet atelier est encore mal cernée : certaines œuvres, signalées[1630] mais non documentées, ont aujourd'hui déjà disparu des églises d'Ablon-sur-Seine, Antony, Charenton-le-Pont, Courbevoie et Neuilly-sur-Seine, alors que d'autres ont été repérées dans la Grande couronne, à Maisons-Laffitte[1631] et Saint-Germain-en-Laye (dans les Yvelines), à Orsay et Athis-Mons (dans l'Essonne). L'activité des Mauméjean dans la petite couronne ne constitue qu'une petite partie de la production de leur atelier, beaucoup d'œuvres sont encore sans doute à recenser dans la France entière[1632].



La création contemporaine en Seine-Saint-Denis
L'exemple de Florent Chaboissier

Françoise Cannot

L'actuel département de la Seine-Saint-Denis s'avère être un territoire particulièrement riche en vitraux du XXe siècle. Le classement au titre des Monuments historiques de deux églises de l'entre-deux-guerres, dont le prestige tient en grande partie à leurs vitraux, Notre-Dame du Raincy (1922) et Notre-Dame-des-Missions à Épinay-sur-Seine (1933), atteste de leur reconnaissance au niveau national. Mais la création ne s'est pas arrêtée à la Seconde Guerre mondiale, et les églises de Seine-Saint-Denis sont au cours de la seconde moitié du XXe siècle de véritables terrains d'expérience pour les peintres verriers.

La moitié des églises ou chapelles du département, soit 58 sur 116, a été édifiée dans le cadre des Chantiers du Cardinal[1633], et est donc postérieure à 1931, date de création de cet organisme. En outre, près de 70 % des édifices religieux[1634], soit 81, sont postérieurs à 1905 et plus de 34 %, soit 40, à la Seconde Guerre mondiale. Ces nombreux chantiers vont donc offrir de vastes possibilités dans le domaine de la création contemporaine.

Livry-Gargan (Seine-Saint-Denis), église Saint-Michel. *Mur-lumière, par François Chapuis, 1963.*

La mise en place de vitraux

Quand les vitraux ne sont pas contemporains de l'édifice qui les accueille, les raisons de leur remplacement sont diverses : à la suite de violentes intempéries (une tempête en 1958 a détruit la moitié des vitraux de Saint-Denys de l'Estrée à Saint-Denis), de faits de guerre (le dynamitage du pont sur la Marne en 1940 a provoqué la perte des vitraux du bas-côté nord de Saint-Baudile à Neuilly-sur-Marne, refaits par Gruber en 1945), ou d'actes de vandalisme (comme à Sainte-Jeanne-d'Arc de la Mutualité à Saint-Denis). Des changements de goût peuvent également sceller leur sort : les compositions géométriques de Saint-Jean-Baptiste de Noisy-le-Sec de 1931[1635] ont été remplacées en 1990 par des vitraux figuratifs[1636] ; à Saint-Baudile de Neuilly-sur-Marne, Sylvie Gaudin a remplacé, en 1983[1637], par des grisailles modernes très colorées, le triplet à personnages du chœur offert par l'abbé Charasson en 1900[1638] et déposé en mairie.

Enfin, une certaine mode, qui consiste à déplacer le chœur liturgique pour tendre au plan centré, peut entraîner des modifications architecturales

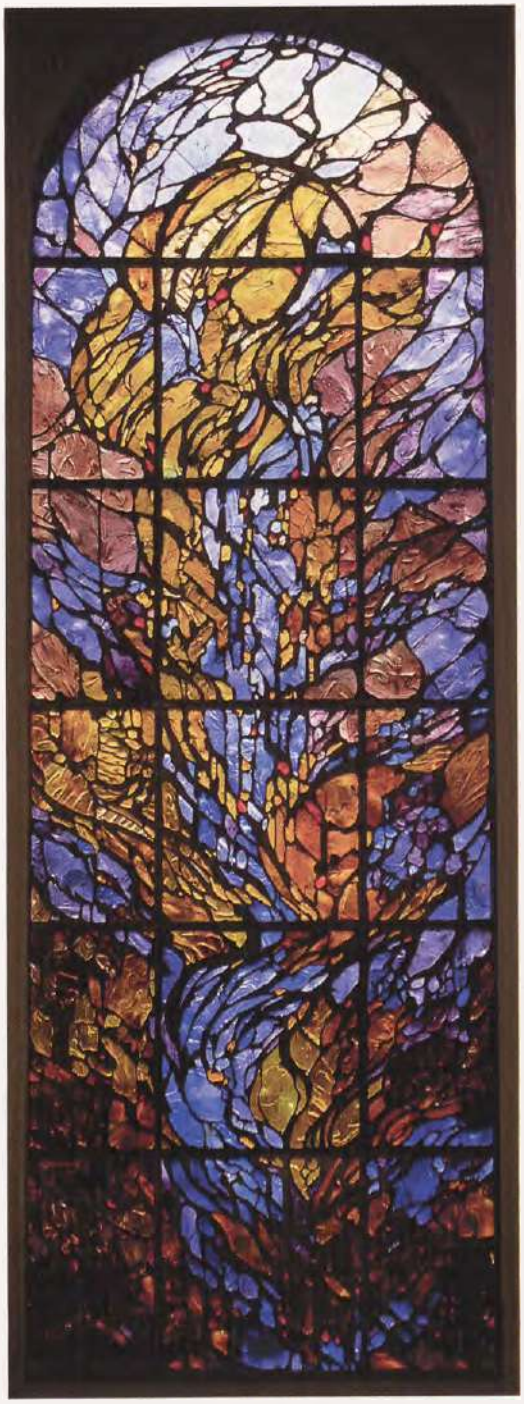
et la création de vitraux, comme dans le nouveau chœur de la chapelle Notre-Dame-de-l'Étoile à Bobigny[1639], où ont été placées en 1981 trois compositions abstraites en dalles de verre, et celui de l'église Notre-Dame de Blanc-Mesnil[1640], orné depuis 1964 de vitraux abstraits aux couleurs denses réalisés par les Ateliers du Sanctuaire[1641]. De nouveaux vitraux peuvent également être commandés à la suite de modifications architecturales : vitraux de Pierre Gaudin posés en 1973 à la suite de l'agrandissement de l'église Saint-Arnoult de Gournay-sur-Marne ; agrandissement par Anne et Guy Le Chevallier, en 1994, des vitraux des années 1950 de J. Le Chevallier à la chapelle de « Ma Maison » maison de retraite tenue par les Petites Sœurs des Pauvres à Saint-Denis.

Mais les vitraux sont le plus souvent contemporains de la construction de l'édifice, comme à Saint-Paul-des-Nations à Noisy-le-Grand en 1995, ce qui assure l'unité et la cohérence de l'ensemble. Le choix de l'artiste est alors discuté entre l'architecte-conseil des Chantiers et la Commission d'Art Sacré ; les plans d'architecture sont transmis au maître-verrier choisi qui fait des propositions ; faute d'agrément, un autre artiste est choisi ; s'il s'agit de changements, l'initiative en revient généralement à la paroisse ; une libre discussion s'établit alors entre les paroissiens et le clergé, les Chantiers du Cardinal n'étant pas obligatoirement consultés ; enfin quand il s'agit d'édifices protégés au titre de la loi sur les Monuments historiques, les travaux ne peuvent se faire qu'avec l'aval de l'administration qui en est en charge.

Les diversités des techniques de mises en œuvre

Quand les édifices ne peuvent – pour raisons financières – bénéficier de la pose immédiate de vitraux, de simples carreaux de verre uni ou de verre cathédrale leur assurent une clôture provisoire dont une quinzaine d'édifices est encore aujourd'hui équipée.

Ce sentiment de manque ou d'inachevé se manifeste clairement au centre Saint-Martin du Champy à Noisy-le-Grand en 1982, ou à Sainte-Elisabeth de Freinville à Sevran où pour « faire semblant » et tamiser la lumière l'on a collé des décalcomanies dont les motifs imitent d'ailleurs davantage des mosaïques géométriques que des vitraux. On n'oserait à leur égard parler de « vitrophanie » tant ces exemples font peu illusion.



Noisy-le-Sec (Seine-Saint-Denis), église Saint-Jean-Baptiste.
Le Baptême de saint Jean-Baptiste, dalle de verre de Marie-Jo Guével, 1991-1994.

À la basilique Saint-Denis, l'atelier Juteau a montré que le plexiglas/polyester pouvait aussi être utilisé provisoirement comme bouche-trou, en y peignant des taches de couleurs qui reprennent grossièrement couleurs et formes des vitraux cassés[1642] ; mais ce procédé, moins onéreux que le vitrail, présentant en outre des avantages techniques, en particulier de légèreté, peut être employé

à des fins créatives : on le trouve à Saint-Michel de Livry-Gargan[1643] où le peintre François Chapuis[1644] a expérimenté une véritable recherche technique et artistique sur ce matériau. Mais le plus souvent il s'agit de réalisations plus simples, non signées, commandées à des sociétés spécialisées dans leur fabrication, tels les polyesters Soleille à Chartres, qui ont posé en 1987, dans l'église Sainte-Jeanne-d'Arc de la Mutualité à Saint-Denis, des « vitrages en polyester armé polychrome[1645] » qui rappellent la feuille d'albâtre des temps paléochrétiens.

Dans cette même église signalons l'utilisation unique dans la petite couronne d'une technique proche du gemmail[1646] pour vitrer dans les années 1950 les cinq baies du chœur à l'aide de feuilles de plexiglas coloré, d'épaisseur variée, découpées et collées en couches plus ou moins nombreuses. L'ensemble est non figuratif, sorte de flammes de couleurs diverses cherchant peut-être à évoquer les cinq Mystères Glorieux.

Dans certains édifices on a eu recours au béton translucide, peu coûteux et robuste, mais dont le résultat esthétique est souvent modeste. À côté de l'exemple bien documenté de l'église Saint-Charles de Blanc-Mesnil, il faut citer à titre anecdotique le cas original de la chapelle de Jésus-Adolescent à Montfermeil où le curé, le père Eöry, avec peu de moyens, a retracé, dans les années 1980, l'histoire du Salut en dix panneaux ; certains, monochromes, ne sont que suggestifs, d'autres sont plus figuratifs, tel celui de l'Esprit-Saint.

La dalle de verre enchâssée dans du ciment armé ou de la résine époxy a été utilisée dans une vingtaine d'édifices, où elle constitue des murs claustras offrant de nouvelles perspectives aux architectes et artistes[1647].

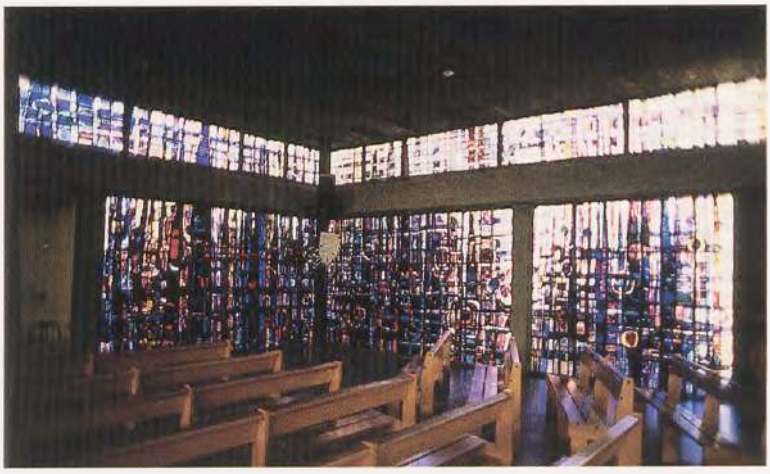
Dans la moitié des cas les panneaux en dalles de verre sont non figuratifs, se présentant comme un jeu de couleurs : à la chapelle Sainte-Marie de Neuilly-sur-Marne (1975), ou celle de l'Emmanuel à La Courneuve (1968), mais ils ont souvent une valeur symbolique comme à la chapelle Sainte-Thérèse du Blanc-Mesnil[1648] (1964-1980) par Georges Choquet Perez, où ils évoquent par exemple le *Saint-Esprit*, la *Création* ou la *Passion*. À l'église Saint-Augustin des Coquetiers de Pavillons-sous-Bois, le père Jean-Marie de l'abbaye Notre-Dame de Fleury à Saint-Benoît-sur-Loire a traité en 1963-1964 le thème de l'*Apocalypse*. Ceux de l'*Eau vive*, du *Puits de Jacob* et du *Feu* ont été représentés par Job Guével dans

Épinay-sur-Seine (Seine-Saint-Denis), église Saint-Patrice d'Orgemont.
Vierge de Pitié, par Paul Martineau et les Ateliers du sanctuaire, vers 1960.

une chapelle de Notre-Dame-de-Lourdes à Pavillons-sous-Bois en 1966 ; les trois « vitraux en dalles de verre sertis dans une résille de résine époxy[1649] » de l'église Saint-Jean-Baptiste de Noisy-le-Sec, réalisés en 1991 par Marie-Jo Guével[1650], avec l'aide de Job son père qui coulait les dalles, sont des « compositions abstraites sur des thèmes inspirés de saint Jean-Baptiste »[1651] ; ils figurent trois moments de la vie du saint : au désert, baptisant dans le Jourdain, le *Baptême du Christ*. Dans quelques cas, les compositions en dalles de verre sont expressément figuratives. Celles du peintre Frédérique Duran, dont c'était la première réalisation en 1957, dans la chapelle Notre-Dame-des-Apôtres à Pantin, représentent les *Instruments de la Passion* et les *Symboles de la Vierge*. Réalisées dans des conditions héroïques, avec la participation active du curé fondateur dans un garage prêté par un paroissien, ces œuvres témoignent du manque de moyens dont disposent les paroisses mais des trésors de volonté, d'ingéniosité et de dévouement qui peuvent être déployés par les uns et les autres, y compris les artistes.

Enfin, pour achever le tour des solutions apparentées à la technique du vitrail et mises en œuvre depuis la Seconde Guerre mondiale, mentionnons le cas de la chapelle Saint-Paul d'Ambourget, à Aulnay-sous-Bois, où le maître-verrier Henri Martin-Granel[1652] – peut-être inspiré par la brique « Huré » – a juxtaposé en 1965 des briques creuses, percées dans l'épaisseur de huit trous carrés garnis de part et d'autre de petites pièces de verre cathédrale, à reliefs et couleurs variés. La tonalité bleue domine sur les quatre parois de la chapelle, sans doute pour évoquer la Vierge.

Épinay-sur-Seine (Seine-Saint-Denis), église Notre-Dame-des-Missions.
Détail de la rose, briques de Marguerite Huré, 1930.



Ci-dessus

Neuilly-sur-Marne (Val-de-Marne), chapelle Sainte-Marie.
Verrière abstraite, par Job et Michel Guével, 1975.

À gauche

Romainville (Seine-Saint-Denis), église Saint-Luc.
Composition de Louis-René Petit et de l'Atelier monastique de Saint-Benoît-sur-Loire, 1974-1980.

La technique traditionnelle du verre de couleur enchâssé dans un réseau de plomb se perpétue cependant et génère de nouvelles recherches formelles, ainsi celles de Louis-René Petit à Saint-Paul-des-Nations à Noisy-le-Grand (1995) où le réseau de plomb, détourné de sa fonction structurelle initiale, devient un élément esthétique collé sur le verre travaillé à l'acide, et dans le hall de Saint-Maurice de la Boissière de Montreuil, où il a installé en 1992 des dalles de verre dans un plan oblique, la partie haute s'inclinant vers l'extérieur, rompant ainsi avec le principe traditionnel de verticalité.

Tel est le contexte du vitrail en Seine-Saint-Denis quand Florent Chaboissier s'installe dans le département, à Pantin.

Florent Chaboisser

Les maîtres-verriers ayant exercé en Seine-Saint-Denis ne sont pas tous venus de l'extérieur département, certains, minoritaires il est vrai, sont d'authentiques Séquano-Dionysiens. Ainsi Delarbre et Jeannot respectivement installés à Saint-Ouen et aux Pavillons-sous-Bois, et l'atelier familial Guével qui a quitté Noisy-le-Sec en 1966 pour L'Haÿ-les-Roses. En outre le seul fabricant de plombs à vitraux en France, la maison Prévost, se trouvait jusqu'en 1995 à Aubervilliers[1653].

Quant à Florent Chaboissier, dont la renommée a largement franchi les limites de la Seine-Saint-Denis, il est installé à Pantin depuis plus de vingt ans. Il occupe une place particulière dans l'univers du vitrail, de par la conception qu'il a de cet art. Il s'agit pour lui d'un moyen d'expression parmi d'autres ; il réalise en effet différents types de travaux sur papier, pratique la gravure, la peinture, travaille le verre sous forme de volumes et de vitraux.

Tout d'abord, il intervient en tant que restaurateur ; il a repris les trois verrières du bas-côté

Pantin (Seine-Saint-Denis), chapelle Notre-Dame-des-Apôtres.
Dalles de verre, par Frédérique Duran, 1957.

Localisation des réalisations de l'atelier Florent Chaboissier

— Limite de l'ancien département de la Seine
— Limite des nouveaux départements
■ *Verrières réalisées par l'atelier Florent Chaboissier*

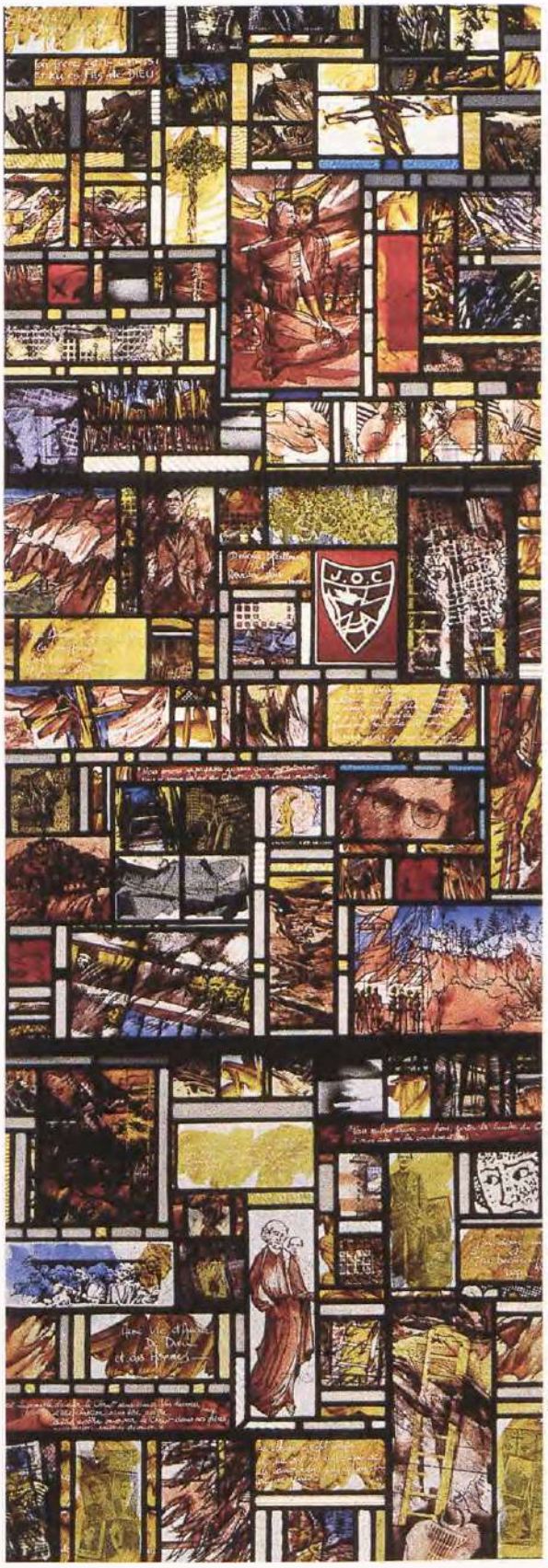
sud de l'église Saint-Germain de Pantin, seuls vestiges du XIXe siècle[1654], figurant, dans de grands encadrements architecturés, les saints Germain, Matthieu et Marc dont il a refait entièrement certaines pièces très dégradées. On lui doit aussi la restauration partielle des verrières du XIXe siècle de l'église de Coubron. Mais la création est son moyen d'expression privilégié.

Il se veut avant tout artiste et confesse avoir une passion particulière pour le vitrail en tant que matériau support de sa quête. Dans les édifices où il a travaillé, il a mis en œuvre diverses techniques à partir de la feuille ou de la dalle de verre.

Les Chantiers du Cardinal, par l'intermédiaire de leur architecte J.-M. Gaucher, ont souvent, depuis une vingtaine d'années, fait appel à lui lors de la construction d'églises : à Montreuil, Rosny-sous-Bois et Tremblay-en-France où lui fut confiée, outre l'ensemble des vitraux de l'église et de l'oratoire de la maison paroissiale, la réalisation en verre de tout le mobilier liturgique[1655] ; il a créé également les vitraux de la chapelle Saint-Antoine à Montreuil et ceux des oratoires des maisons paroissiales de Villepinte et de L'Île-Saint-Denis.

La plupart de ces vitraux religieux abstraits sont réalisés par lui-même d'après ses propres cartons. Si les compositions ont un fort air de parenté d'une église à l'autre, chaque ensemble possède cependant sa tonalité chromatique propre.

L'église Notre-Dame-de-la-Visitation de Rosny-sous-Bois (1985) présente une série de vitraux en dalles de verre, très étroits, dont le dessin abstrait forme une sorte d'imbrication, ou d'empilement, et dont les couleurs sont fonction de leur emplacement dans l'édifice : rouge à proximité de la cha-



Tremblay-en-France (Seine-Saint-Denis), église Marcel-Callo.

A droite

Détail de la baie consacrée à la vie de Marcel Callo, par Florent Chaboissier, 1991-1992.

Ci-dessous

Signature de F. Chaboissier sur la verrière consacrée à Marcel Callo.

pelle du Saint-Sacrement, fond jaune pour les autres panneaux avec des motifs mauves sur ceux qui sont situés près du chœur, enfin des motifs bleus pour ceux de la nef: ce choix répond à un caractère symbolique.

Dans l'église Marcel-Callo de Tremblay[1656] en 1990, l'artiste a repris, en dalle de verre, par un dégradé, la répartition traditionnelle des couleurs: bleu au nord et rouge au sud. Les vitraux de la chapelle de semaine sont du même style avec la même gradation chromatique.

Par contre, le vitrail en verre incolore travaillé à la grisaille, exceptionnellement figuratif, tranche sur l'ensemble de l'église de Tremblay et semble avoir été conçu plus librement, bien qu'il s'agisse d'une commande; il illustre la vie de Marcel Callo. Son emplacement, symétrique de la porte de la sacristie et situé près de l'entrée de l'église, et ses dimensions, très différentes de celles des autres baies, en font une sorte de tableau. Si la technique diffère, on retrouve néanmoins le même esprit: le camaïeu brun est disposé dans un réseau de plomb uniformément quadrangulaire; chaque petite pièce figurative est ici significative, symbolique ou évocatrice d'un moment de la vie du jeune martyr béatifié: l'écusson de la JOC à laquelle il appartenait, son portrait quasi photographique, la reproduction de fragments de ses écrits, l'esquisse d'un vitrail du XIIe siècle, le camp de concentration où il est mort.

Le vitrail de la maison paroissiale de Villepinte, réalisé en 1991, évoque plutôt un jaillissement hors des ténèbres de la lumière qui devient croix.

Deux châssis mobiles de l'oratoire de la chapelle Saint-Antoine-Croix-de-Chavaux (1996) sont garnis de vitraux peints sans faire appel à un réseau de plomb; la peinture, diversement travaillée, est appliquée des deux côtés. L'un figure un Christ en croix, l'autre, sur une composition similaire en croix, évoque les poissons de la Pêche miraculeuse.

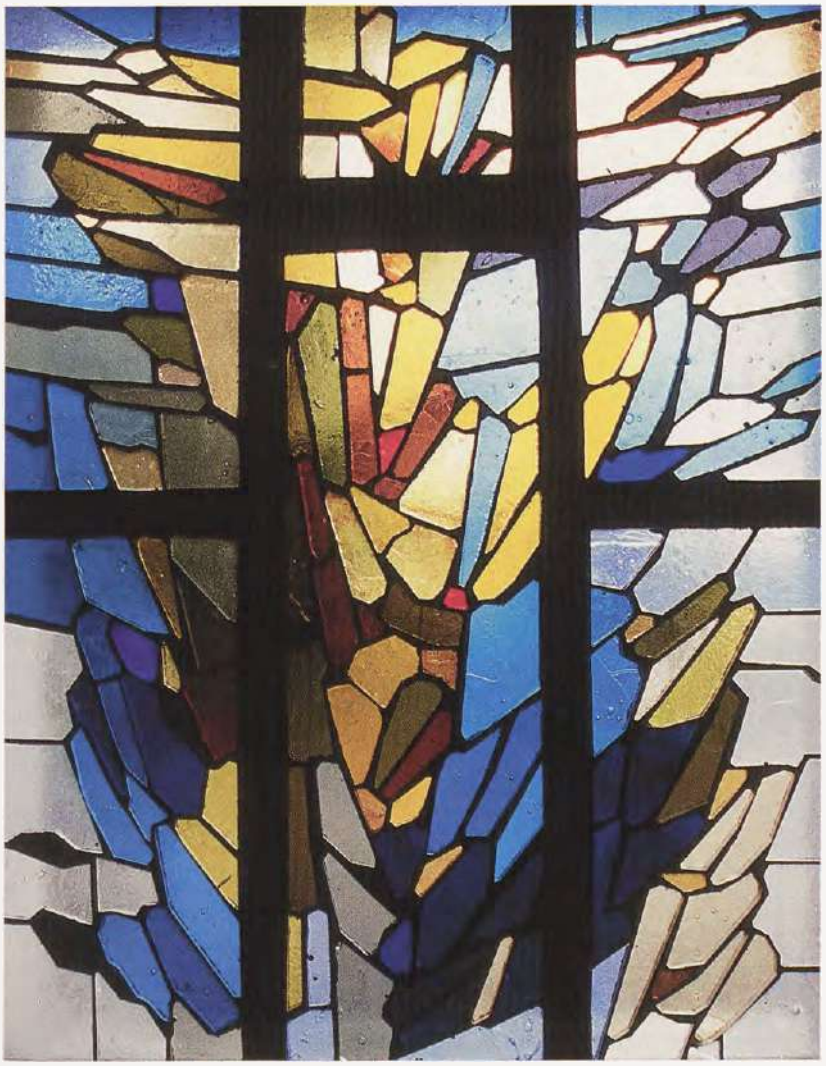
Sa commande religieuse la plus récente (2000) est un vitrail pour l'oratoire de la nouvelle maison paroissiale Saint-Pierre de l'Île-Saint-Denis; sa démarche a été radicalement différente puisqu'il a dû partir du travail d'un peintre local et traduire, dans un dialogue avec ce dernier, l'œuvre picturale en vitrail.

Florent Chaboissier a aussi été choisi par plusieurs communes pour créer des vitraux dans leurs bâtiments civils, tel le centre culturel communal de Villetaneuse (1984). Cet immeuble bourgeois du milieu du XIXe siècle, appelé aujourd'hui communément «le château» présente des baies ornées de vitraux néo-Renaissance dont il reste un certain nombre de panneaux, et des portes ornées de vitreries géométriques à cives et pointes de diamant. La grande cage d'escalier était éclairée par deux immenses fenêtres à deux battants, respectivement de deux et près de trois mètres de haut, pour lesquelles lui ont été commandés des vitraux sur le thème de la musique. La composition en semble abstraite, reprenant le schéma général de ses vitraux religieux, avec de larges pièces colorées s'imbriquant sur la ligne médiane de chaque battant, sur un fond blanc; ici cependant les formes s'inspirent de celles des luths, violons et guitares. La technique reste classique: verre antique de diverses couleurs, plombs, armature de fer et grisaille au motif très fin de partitions musicales mais aussi de circuits imprimés; sans doute faut-il y voir une allusion à la création musicale contemporaine.

Dans ces réalisations, le vitrail conservait sa fonction utilitaire consistant à assurer le clos d'un édifice; la nouvelle chapelle de semaine de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois à Pantin, la chapelle de la Sainte-Croix, a donné lieu pour lui en 1995 à une commande d'un nouveau type; l'aménagement du chœur comprend une cloison en bois, de plan arrondi, percée d'une «baie» fermée par un vitrail en dalles de verre; à cette baie, interne à la construction et qu'il faut donc éclairer artificiellement, a été donnée la forme d'une croix remplie de petits pavés de verre carrés, bleu foncé, régulièrement disposés pour en tracer le contour, et d'autres quadrangulaires à l'intérieur, plus irréguliers, à dominante bleue avec quelques touches plus claires, rouges ou jaunes, vers le centre; cette création porte le titre de Croix du fond de chœur; ainsi, le vitrail n'a plus sa place habituelle et perd sa fonction d'éclairement.

Depuis une quinzaine d'années, en dehors des commandes auxquelles il répond, le maître-verrier détourne souvent le vitrail de sa mission première, et en fait une œuvre d'art autonome, un panneau indépendant de toute paroi, encadré et posé sur un socle, que l'on peut déplacer à sa guise, en somme une pièce à exposer. Le vitrail change alors fondamentalement de nature: il devient juridiquement et matériellement un «meuble», ou, pour employer une comparaison avec la peinture, on pourrait dire qu'il se fait vitrail «de chevalet».

À ce titre, Florent Chaboissier participe à des expositions collectives et personnelles en France et à l'étranger où il lui arrive aussi de présenter



Villepinte (Seine-Saint-Denis), maison paroissiale. *Composition de Florent Chaboissier, 1991.*

des créations réalisées sur d'autres supports. C'est l'occasion pour lui de vendre des œuvres à des villes qui constituent leur fonds d'art contemporain (Dugny, Drancy ou Aulnay-sous-Bois) ou à des particuliers qui suivent l'évolution de ses recherches et tentent, en acquérant une création de chaque période, de se constituer une collection représentative de son œuvre. En 1988, une de ses réalisations a été achetée par l'Élysée pour en faire présent au pape Jean-Paul II lors de sa venue en France, à Strasbourg.

Florent Chaboissier fait appel dans ces pièces « mobilières » à une technique qui lui est particulière ; on sent profondément que l'artiste peut s'y exprimer en toute liberté, sans aucune contrainte, laissant libre cours à sa recherche. Un certain nombre de ces panneaux, qu'il appelle « stèles phylactères » n'utilisent que du simple verre à vitres en double plaque, maintenu par du plomb à vitrail en un réseau quadrangulaire très dense enserrant toutes sortes de matériaux, inorganiques, végétaux ou animaux, avec l'exigence technique qu'ils soient plats et en général transparents ou au moins translucides. Il s'agit d'objets qu'il collecte ou que ses amis lui apportent dans cette perspective ; les feuilles mortes dont toute matière a disparu ne laissant subsister que le réseau de nervures, la mue de boa rapportée d'un voyage lointain, des ailes d'insectes voire des plumes d'oiseaux, ou parfois des matériaux plus épais et même opaques tels que des papiers bituminés, donnent naissance à des stèles travaillées dans un camaïeu brun-beige.

D'autres, reprenant la même architecture (encadrement métallique et pied-support) et la même trame de plombs, sont traitées différemment d'un point de vue technique et stylistique ; plus de double épaisseur de verre, plus d'inclusion, mais de la couleur donnée par application de peinture ; l'artiste recherche alors des effets de marbrures sur un fond à dominante bleue, jaune ou les deux à la fois.

Mais que signifient ces stèles « phylactères » ? Quel message veut faire passer Chaboissier, par la mise en œuvre de ce matériau qui était déjà en lui-même une énigme pour les Anciens ?

Une stèle-triptyque d'un style encore inédit n'apporterait-elle pas un commencement de réponse ? Il s'agit d'une stèle, comme on l'a définie précédemment, mais ce « triptyque » serait en l'occurrence plutôt un « triplet » maquette-échantillon de son travail ou polyptyque portatif comme on en connaissait au Moyen Âge. L'encadrement n'en est plus rectangulaire mais les trois panneaux sont surmontés d'arcades en plein cintre, toutes trois de mêmes dimensions, celle du milieu étant surélevée ; le réseau de plombs est simplifié et étudié de façon à simuler des barlotières séparant les différents panneaux ; ceux-ci, abstraits, semblent évoquer plusieurs fois une même scène religieuse, comme de nombreux Golgotha.

Derrière la recherche technique, esthétique se cache la recherche spirituelle, métaphysique, cœur du travail de l'artiste.

Un territoire sous influence

En introduction, nous avions déjà évoqué l'importance fondamentale de la proximité de Paris dans l'urbanisation de la petite couronne dont la population quadruple depuis 1830, alors que, dans le même temps, celle de l'ensemble du pays n'augmente que de 50 %. Dans le domaine de l'art, et notamment dans celui du vitrail qui nous occupe ici, la proximité de Paris, nous l'avons vu au long de cette étude, joua également un rôle dominant et la référence à la capitale – centre du pouvoir politique, économique, culturel et religieux – eut sur la commande de vitraux des conséquences déterminantes au XIXe comme au XXe siècle.

Tout d'abord, c'est à Paris que se rencontrent, peu avant 1830, les chimistes Brongniart et Bontemps et les archéologues Didron l'aîné et François de Guilhermy, personnalités du monde de la science, des arts et des lettres, dont les efforts conjugués permirent la redécouverte des techniques anciennes du vitrail et la restauration des verrières gothiques parisiennes. C'est dans les manufactures de la proche banlieue, Sèvres et Choisy-le-Roi, que s'ouvrent les deux premiers ateliers de peinture sur verre où se forment de nombreux praticiens. Connus d'abord pour leur talent de restaurateurs, Gérente, Fialeix, Oudinot ou Lusson réalisent dès le milieu du XIXe siècle les premières verrières posées en Île-de-France, avant que ne soit fait également appel à des ateliers extérieurs à la région.

Puis, à partir du milieu du siècle, c'est tout naturellement à Paris que ces artistes s'installent à leur compte, suivis par des ateliers provinciaux de renom qui y ouvrent une succursale destinée à répondre aux besoins des Parisiens et des Franciliens : Champigneulle (de Metz et Bar-le-Duc), Lorin (de Chartres) au XIXe siècle, puis Mauméjean (de Pau) au siècle suivant.

En conséquence, les décors monumentaux des édifices parisiens mis en place sous le Second Empire et la IIIe République, tels ceux du Panthéon ou du Palais de justice, inspireront artistes et commanditaires franciliens (à Villemomble, à Aubervilliers). Des vitraux des églises de Paris – notamment ceux de Saint-Eustache- serviront également ponctuellement de modèle à Orly ou à Montreuil. De même, les bordures des verrières romanes de la basilique de Saint-Denis sont-elles redessinées et intégrées dans bien des nouvelles compositions décoratives de la petite couronne.

Ensuite, à la fin du XIXe siècle, devant l'ampleur du marché et l'abondance des commandes, de nombreux peintres verriers s'installent en proche banlieue où ils commencent par vitrer l'église de leur commune. Si certains ferment leur atelier au début du XXe siècle faute de commandes, d'autres

sont rachetés par des entreprises plus importantes. Aujourd'hui, bien des artistes de renom (Bazaine, Guével, Le Chevallier, Chaboissier) disposent de grands ateliers dans la petite couronne, certains que leur éloignement des lieux de commande et des commanditaires ne sera en rien un frein à leur production, compte tenu de la rapidité des moyens de communication actuels.

Quant au vitrail civil, il connaît un essor particulier dans les immeubles parisiens et les maisons cossues de la proche banlieue, de 1870 à la Première Guerre mondiale, analogue à celui constaté dans d'autres grandes villes telles Lyon, Nancy ou Bordeaux et leurs environs immédiats. Cependant le répertoire francilien semble présenter quelques particularités : après s'être nourri de personnages en costume de la Renaissance, ou issus de la littérature et de l'opéra, le vitrail – sous l'influence de l'art nouveau omniprésent – se mue en une reproduction fidèle de la nature environnante, amenant le spectateur à osciller entre réel et illusion.

Enfin, la proximité de Paris est encore déterminante sur l'art sacré francilien du XXe siècle : l'essor particulier du vitrail religieux en Île-de-France dans l'entre-deux-guerres est directement lié, nous l'avons souligné, à deux grandes initiatives exclusivement parisiennes : celle des *Ateliers d'Art Sacré*, qui voient dans cette technique un art essentiellement chrétien, porteur de foi, dont relèvent par exemple la construction et le décor de Notre-Dame-des-Missions à Épinay-sur-Seine, et celle des *Chantiers du Cardinal*, œuvre née de la nécessité de construire rapidement les églises favorisant l'évangélisation de la proche banlieue, qui sollicite l'emploi de matériaux économiques tels que le béton translucide ou le verre cathédrale.

Autre innovation du XXe siècle, dont l'origine est purement parisienne : l'emploi de la dalle de verre que l'on doit aux créateurs Jean Gaudin en 1929 et Auguste Labouret en 1932. Leurs premières réalisations exposées seront suivies, en Île-de-France, par la mise en œuvre concrète du procédé à la crypte de Sainte-Thérèse de Boulogne-Billancourt. Cette technique connaîtra un réel succès dans les églises de la banlieue, où elle traduit des compositions d'abord figurées puis abstraites à partir de 1960, sans jamais évincer totalement la technique traditionnelle du verre enchâssé dans le plomb. Les artistes de l'art abstrait, résidant en région parisienne, tels Zack ou Bazaine, feront d'ailleurs figure de pionniers en réalisant des vitraux résolument modernes pour de nouvelles églises à Issy-les-Moulineaux (1955) et à Noisy-le-Grand (1958). Les techniques les plus inventives (Chapuis à Livry-Gargan) vont ainsi redonner au vitrail religieux une place privilégiée dans les aménagements d'édifices franciliens post-conciliaires où il est souvent le seul élément décoratif relevant de l'art sacré. C'est alors seulement que les créations réalisées en proche banlieue se dégagent des modèles parisiens.

À diverses reprises, au cours de cet ouvrage, nous avons regretté que l'énorme production des peintres verriers français des XIXe et XXe siècles soit loin d'être étudiée dans sa totalité. Toutefois, nous avons vu que ce patrimoine vitré faisait aujourd'hui l'objet d'études universitaires et que les services régionaux et départementaux commençaient à en mener l'inventaire. Pouvoir comparer les vitraux franciliens à ceux des églises de Paris d'abord, puis à ceux d'autres régions françaises, reste un des objectifs à atteindre dans un avenir aussi proche que possible. Aussi mettons-nous la densité de cette documentation francilienne à la disposition des universitaires, chercheurs et conservateurs du patrimoine qui sauront l'utiliser le moment venu pour mener à bien des comparaisons iconographiques ou stylistiques complémentaires et conduire une réflexion globale sur la production de l'ensemble du territoire.

Liste des abréviations utilisées

- AC : Archives communales
- AD : Archives départementales
- AHAP : Archives historiques de l'Archevêché de Paris.
- AN : Archives nationales
- BnF : Bibliothèque nationale de France
- Id. : *Idem*
- IFA : Institut français d'Architecture
- MH : Monument historique
- ns : non signé
- nd : non daté
- RMN : Réunion des musées nationaux

Notes

1 Georges Poisson, *Le Val-de-Marne, art et histoire*, Paris, Éditions de Minuit, 1968. Id., *Paris et Île-de-France*, t. 22, 1973, p. 7-118, et t. 23-24, 1975, p. 7-115.

2 *Vitrail en région Centre*, 2001. S. Robin, 1980.

3 Notamment les ateliers Blanchet, Chaboisier, Guével, Gaudin/Blanc-Garin, Hermet-Juteau, Le Chevallier, Loire, Petit et Weiss-Gruber.

4 Une cinquantaine de verrières des Hauts-de-Seine et du Val-de-Marne a été ainsi ajoutée au corpus initial.

5 Seuls quelques ensembles détruits mais bien documentés sont intégrés à cette étude avec mention précise de leur destruction.

6 Dépose et remplacement des anciens vitraux de la chapelle de l'Institution Sainte-Marie à Neuilly-sur-Seine et de celle de la Congrégation de Saint-Thomas-de-Villeneuve à Chaville.

7 Comme ceux de l'église Saint-Leu-Saint-Gilles de Bagnolet, dont le projet de complément est en cours d'étude à l'atelier Gaudin à Paris, ou ceux de Tremblay-en-France.

8 L'enlèvement de l'orgue et des confessionnaux à Saint-Romain de Sèvres a permis de mieux étudier deux verrières des bas-côtés et de découvrir celle de la tribune occidentale.

9 Cellule vitrail, *Enquête*, 1986. La diffusion sur Internet de ce répertoire des peintres verriers des XIXe et XXe siècle est prévue pour 2004.

10 La loi relative à la création des six nouveaux départements qui constituent l'Île-de-France date de juillet 1964, mais son application ne date que de 1967 à la suite des lois et décrets n° 169, parus au *Journal officiel* du 22 juillet 1967, p. 7357-7364.

11 H. Cabezas, in *Églises parisiennes*, 1996, p. 200-219 et p. 220-231.

12 Quelques indications sur les vitraux du XIXe siècle sont données, pour les édifices étudiés, par le *Recensement*, t. 1, 1978.

13 Malgré une modification provisoire intervenue de 1856 à 1866. Y. Daniel, 1957, p. 13.

14 L'étude a pris également en compte les vitraux de l'église adventiste du Septième Jour à Neuilly-sur-Seine.

15 *Recensement*, 1978.

16 Louis Grodecki, *Les vitraux de Saint-Denis*, vol. I, *Histoire et restitution*, CVMA France, « études » 1, Paris, 1976.

17 Église Saint-Germain-d'Auxerre, baie 13. Voir *infra*.

18 C. Brisac, M.-A. Férault, 1988, p. 42-46.

19 Laurence de Finance, « Les vitraux de la chapelle de Navarre : l'art du vitrail au début du XIVe siècle en Île-de-France », *Mantes médiévale, la collégiale au cœur de la ville*, Paris, éd. d'art Somogy, 2000, p. 117-127.

20 *Recensement*, 1978, p. 101-102.

21 Paris n'a conservé *in situ* aucune verrière de cette époque

22 Dossier d'inventaire par L. de Finance.

23 Fils du peintre d'Histoire Jean-Paul Laurens

24 Laurens aurait acquis ces vitraux à proximité d'une maison de villégiature qu'il possédait en Ardèche. Communication orale de M. le Curé et de la veuve de Laurens aujourd'hui décédée. La consultation de la documentation des services patrimoniaux régionaux n'ont pas permis d'attribution précise.

25 Dossier d'inventaire par Véronique Belle. Rondel non classé conservé à la sacristie (37 cm x 19 cm).

26 *Recensement*, 1978, p. 111. Dossier d'inventaire par Xavier de Massary. Les armoiries sont attribuables à la famille de Malingre et l'un des panneaux composites comporte deux griffons copiés sur les célèbres verrières dionysiennes.

27 Ses notes manuscrites, prises lors des visites des églises de l'ancien département de la Seine, datées entre 1832 et 1867, sont conservées à la BnF.

28 Dossier d'inventaire par Véronique Belle : verrières du bas-côté nord, non classées.

29 Baies 101 et 102. L'ensemble des verrières est déposé pour restauration.

30 Verrières classées MH en 1886, conservées en caisses de 1940 à 1985 en attendant la reconstruction de l'église, voir *infra*. *Recensement*, 1978, p. 86-87 et dossier d'inventaire établi par Catherine Boulmer en 1993.

31 Comme en témoigne l'inscription de donation de l'*Assomption* (1548).

32 Verrière de la *Crucifixion* en baie d'axe, *Recensement*, 1978, p. 86.

33 Verrière de *saint Maurice*, patron de la paroisse, *Recensement*, 1978, p. 111. Vitrail restauré en 2001 à l'atelier Blanchet (Boulogne-Billancourt).

34 Peu de précisions ont été réunies sur la collection de Garches, celle de Clamart est essentiellement composée de fragments des XVe et XVIe siècles ; à Neuilly-sur-Seine, quatre grands panneaux d'antiquaires acquis vers 1900 regroupent des rondels en grisaille et jaune d'argent, deux scènes de la vie du Christ, et des panneaux héraldiques flamands du XVIIe siècle.

35 Verrières achetées chacune 500 F par l'abbé Cauvin, curé de la paroisse, à un antiquaire parisien. *Cf.* P. Hartmann, 1989, t. I, fascicule 1, p. 149-151 et 155-157.

36 Dont celui de *sainte Catherine*. F. de Guilhermy, *Notes*, f° 254v°-255r° (1850).

37 F. de Guilhermy, *Notes*, f° 22 (1822, 1839).

38 Guilhermy signalait la présence d'une grisaille du XIIIe siècle, d'un *saint Germain* (patron de la paroisse) accompagné de deux petits personnages agenouillés, d'armoiries, et de bustes de *la Vierge*, de *Saint Denis*, *Saint Jean évangéliste* et un autre *Apôtre* (XVIe siècle). F. de Guilhermy, *Notes*, f°288 (1843).

39 Ces panneaux non classés, présentant fêlures et plombs de casse, vus par Guilhermy en 1843 dans l'abside, puis en 1877 dans la fenêtre du croisillon sud (Guilhermy, *Notes*, f°231), redécouverts par Xavier de Massary, (cf. dossier d'inventaire), mériteraient d'être l'objet d'une restauration et d'une étude historique.

40 Bien qu'il ne reste rien des verrières anciennes de Fontenay-sous-Bois ni de celles commandées en 1545 pour l'église paroissiale de Créteil Catherine Grodecki, *Documents du minutier central des notaires de Paris, histoire de l'art au XVIe siècle (1540-1600)*, t. 1, Paris, AN., 1985, p. 246. F. de Guilhermy, *Notes*, f°213.

41 *Recensement*, 1978, p. 111. M.-A. Férault, D. Hervier, *Boissy-Saint-Léger*, 1985, p. 3 et 12.

42 Leur complexité iconographique, leurs restaurations et une proposition de reconstitution sont exposées par Laurent Vissière, « Les verrières de la Sainte-Chapelle de Vincennes : une apocalypse politique », *Bulletin monumental*, 1998, t. 156-II, p. 149-172.

43 Guy-Michel Leproux, « Les guerres de religion et le règne d'Henri IV », *Vitraux parisiens de la Renaissance*, Paris, Délégation à l'Action artistique de la Ville de Paris, 1993, p. 152.

44 Les donateurs -dont les écus armoriés ont été vus par F. de Guilhermy, *Notes*, f° 59 (1840, 1848, 1850)- sont sans doute à rechercher dans l'entourage d'Armand de Bourbon, prince de Conti, qui posa la première pierre de l'édifice en 1651, ou de celui du maître palefrenier de la grande écurie du Roi, Pierre Bullot (mort en 1666). Fortement endommagée, cette verrière, restaurée par l'atelier Hermet-Juteau, fut une des premières à bénéficier de l'emploi de la colle silicone en remplacement des plombs de casse en étoile, et de l'emploi de pièces de doublage afin d'éviter de peindre directement sur les verres anciens et de protéger les collages

45 Classée MH le 22 février 1979, cette verrière est datable peu avant 1644, année du décès de son donateur, dont le monument funéraire est partiellement conservé au musée du Louvre. Cf. *Musée du Louvre, Sculpture française*, t. II, *Renaissance et temps modernes*, vol. 1, Paris, RMN, 1998, p. 120, LP 409.

46 Les deux baies de Marolles-en-Brie seraient de 1761, le dessin des bornes de la vitrerie d'Orly évoque plutôt le XVIIe siècle.

47 Voir sur le sujet, Mathieu Lours, « L'éclaircissement des églises parisiennes au XVIIIe siècle, gestion et spiritualité », *Paris et l'Île-de-France, Mémoires*, t. 52, Paris, 2001, p. 139-206.

48 Dans la grande sacristie et dans la chapelle des fonts

baptismaux.

49 Compositions ornementales de pièces de verre colorées ou non, assemblées de façon géométrique ou stylisée. N. Blondel, 1993, p. 86. Des verrières de ce type ont été étudiées par Françoise Gatouillat, « Verrières aniconiques en Bourgogne, vers 1840 », *Le vitrail au XIXe siècle, Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 1986, t. 93, n° 4, p. 401-404.

50 Cabezas, *Saint-Denis au XIXe siècle*, 1996, p. 31-49

51 Au nombre des rares verrières de ce type, retrouvées en Île-de-France, figurent celles réutilisées à Maisons-Laffitte (78). *Cf.* Laurence de Finance, « Holy-Trinity Church Gould Mémorial », dans Sophie Cueille, *Maisons-Laffitte, parc paysage et villégiature, 1630-1930*, Cahiers du patrimoine, n° 53, Paris, APPIF, 1999, p. 166-171.

52 Verrières actuellement entreposées dans la tribune sud du chœur.

53 A. de Caumont, *Cours d'antiquités monumentales professé à Caen ; histoire de l'art dans l'Ouest de la France, depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVIIe siècle*, Paris, 1830-1841, 12 vol. Abbé J. Mallet, *Cours élémentaire d'archéologie religieuse*, 1844. M. Chapuy, *Cathédrales françaises dessinées d'après nature et lithographiées*, Paris, 2 vol., 1823-1831. J.-Ph. Schmit, *Les églises gothiques*, Paris, 1837 ; Id., *Nouveau manuel complet de l'architecte des monuments religieux ou traité d'application pratique de l'archéologie chrétienne… à l'usage du clergé, des fabriques, des municipalités et des artistes, Paris*, éd. Roret, coll. Manuels-Roret, 1re éd. 1845, t. 1 : texte, t. 2 : planches.

54 Sur le rôle de J.-Ph. Schmit voir J.-M., Leniaud, 1993, p. 83-86.

55 La réalisation s'effectue sous le contrôle de l'architecte J.-B. Lassus chargé de la restauration de l'église. L. Steinheil en dessine les cartons (et peint peut-être les verres), en suivant le schéma iconographique établi par Didron aîné à partir de la verrière incomplète de la Sainte-Chapelle ; le chimiste Reboulleau est chargé de sa cuisson. Précisions données par l'inscription placée au bas de la verrière. N. Blondel, M. Callias Bey, V. Chaussé, 1986, p. 379.

56 Œuvres contemporaines qui ne connurent pas le même succès : verrière historiée de *saint Georges* à la cathédrale de Clermont-Ferrand réalisée par E. Thevenot (1836), verrière néo-gothique de *saint Contest* à la cathédrale de Bayeux (1839), *la Nativité* posée à Saint-Patrice de Rouen par la manufacture de Sèvres en complément d'une *Adoration des mages* du XVIe siècle.

57 Voir sur le sujet, Virginia Chieffo Raguin, « Revivals, Revivalists, and architectural stained glass », *Journal of the Society of architectural Historians*, 1990, vol. XLIX, n° 3, p. 314-315.

58 Étienne Thevenot, *Essai historique sur le vitrail*, Clermont-Ferrand, 1837. Émile Thibaud, *Considérations historiques et critiques sur les vitraux anciens et modernes et sur la peinture sur verre*, Clermont-Ferrand, 1836. Eustache-Hyacinthe Langlois, *Mémoire sur la peinture sur verre…*, 1re éd. 1823, réed. illustrée 1832.

59 *Théophile prêtre et moine : essai sur divers arts*, Paris, 1843, traduit du latin par Charles de L'Escalopier, reprend le texte écrit au XIIe siècle par le moine Théophile (*Schedula diversarum artium*) dont le livre II donne « les recettes » de la fabrication des vitraux.

60 Hervé Cabezas, « Les sept verrières anglaises commandées par le comte de Chabrol pour deux églises de Paris (1825-1828) et leur influence sur la création française de vitraux », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* (année 1998), 1999, p. 235-272.

61 Jean-François Luneau, « L'activité des peintres verriers en Auvergne, Bourbonnais et Velay au XIXe siècle », *Vitraux du XIXe siècle en Bourbonnais-Auvergne*, Actes des journées d'étude du GRIMCO tenues à Moulins 1991, Commentry, éd. Daniel Moulinet, 1992, p. 37-39.

62 Les restaurations des vitraux de la chapelle haute commencent véritablement à l'issue du concours mis en place en 1849

63 Hervé Cabezas, « Rideaux et vitraux, pour le confort des églises de Paris au XIXe siècle », *Revue d'archéologie moderne et d'archéologie générale (RAMAGE)*, 1992, n° 10, p. 69-84.

64 Martine Callias Bey, Véronique Chaussé, Laurence de Finance et Françoise Gatouillat, « Les ateliers », *Revue de l'Art*, 1986, n° 72, p. 55.

65 *Journal des Mines*, vol. XII, n° 67 (1801-2), p. 53-80.

66 Karole Bezut, « The stained-glass and painting-on-glass workshop at Sèvres, 1827-1854 », *The Sèvres Porcelain Manufactory* [Exposition. New York, Bard graduate center, 1997-1998]. New York, Yale university, press, 1997, p. 97-112.

67 Dont les prix ne suivent aucune logique et varient de 700 à 6 500 F (prix de la verrière de *Marie-Amélie* au château d'Eu), en raison de la diversité des éléments rentrant en ligne de comptes (cartonnier, châssis, matériaux)

68 Anciennement à Neuilly-sur-Seine, voir *infra*.

69 Sur la production de cette Manufacture voir : A. Perrault-Dabot, 1933, p. 81-98. Nicole Blondel, Patrick, Bracco « Viollet-le-Duc et la Manufacture royale de Sèvres ». *Viollet-le-Duc* [Exposition. Paris, galeries nationales du Grand Palais, 1980]. Paris, RNM, 1980, p. 284-287 ; Id., « Un art retrouvé : le vitrail à Sèvres au 19e », *L'Estampille*, février 1980, n° 118, p. 10-19.

70 Cette notice doit beaucoup à la perspicacité de Katia Boulay que je remercie d'avoir réuni une grande partie de la documentation présentée ici.

71 Sur la faïencerie, voir Hélène Bougie, « La faïencerie de Choisy-le-Roi », *Architectures d'usines en Val-de-Marne (1822-1939)*, dir. F. Hamon, D. Hervier, Cahiers de l'Inventaire n° 12, Paris, APPIF, 1988, p. 56-66.

72 Olivier Cinqualbre, « Entre Seine et Marne : industrialisation d'un territoire encore rural (1820-1840) », *Ibidem*, ill. 10, p. 21. Pierre Ennès, « Verrerie-cristallerie de Choisy-le-Roi », in *Un âge d'or des arts décoratifs, 1814-1848*. [Exposition. Paris, galeries nationales du Grand Palais, 1991]. Paris, RMN, 1991, p. 518.

73 Sur le verre rouge, voir N. Blondel, 1993, p. 164-165.

74 Jean-Pierre Darcet, « Rapport sur la qualité des verres », *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale*, 1826, n° CCLXI, p. 259-262.

75 F. de Lasteyrie, 1861, 129-142.

76 Voir *supra*.

77 *L'Illustration* du 13 septembre 1845, n° 133, vol VI, p. 22-26. L'identification des initiales du graveur P. B. m'a été fournie par Nicolas Pierrot que je remercie de cette précision. Voir aussi C. Bouchon, in *Ateliers manceaux*, 1998, p. 25-26 ; Georges Bontemps, *La peinture sur verre au XIXe siècle. Les secrets de cet art sont-ils retrouvés ?* Paris, impr. De Ducessois, 1845 ; Id., *Le guide du verrier*, Paris, librairie du dictionnaire des arts manufacturés, 1868

78 Alexandre Brongniart, rapport de la section « peinture sur verre et vitraux de couleur », *Exposition des produits de l'industrie française, année 1839*, rapport du jury central, Paris, 1839, t. III, p. 5-17.

79 *Exposition des produits de l'industrie française, année 1844*, rapport du jury central, Paris, 1844, impr. Fain et Thunot, t. III, p. 470, 486-491.

80 *Annuaire général du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration*, Paris, Firmin-Didot frères, 1847, p. 1528-1529.

81 Jean-Baptiste Lassus, « Exposition de l'industrie ; peinture sur verre », *Annales archéologiques*, juin 1844, vol. 1, p. 68-69.

82 Installée à Clichy, dans les Hauts-de-Seine.

83 N. Blondel, 1993, p. 170.

84 Une très riche documentation a été réunie sur ce sujet par H. Cabezas, *Saint-Denis au XIXe siècle*, 1996, p. 49-60 et 72-75.

85 Attachements de la manufacture de Choisy, CT carton 30n dossier 1835 et Françoise Gatouillat, « Découverte de fragments de vitraux de l'abbatiale de Saint-Denis », *Cahiers de la Rotonde*, 1996, t. 17, p. 155.

86 Afin de compléter les verrières commencées par Pincebourg, Chablin et Bonnaire.

87 En remplacement des vitraux de Jean-Alexandre Paris posés vers 1825.

88 Je remercie Mme Juteau de m'avoir communiqué cette précision technique

89 Les cartons des travaux sont conservés à la Médiathèque du Patrimoine, à Paris.

90 Les autres verrières (notamment celles des fenêtres hautes de la nef), sont réalisées par les peintres verriers Billard puis son successeur Laurent et Cie, ainsi que par Azemar, Thevenot, Maréchal, Hachette, Lemaire, Bernard et Martinet. H. Cabezas, *Saint-Denis au XIXe siècle*, 1996, p. 54.

91 Le chevet de l'église de Magny-en-Vexin (Val-d'Oise), dans la Grande couronne, aurait aussi reçu des verrières réalisées à Choisy, sur lesquelles aucune documentation n'a été réunie à ce jour. Communication orale d'Hervé Pelvillain aux journées du GRIMCO tenues au Mans en octobre 1992 (note D. Hervier).

92 Comptes de la paroisse conservés aux AD Val-de-Marne, 9J Thiais, 1 E 2. Rapport du curé Vernet adressé le 31 mars 1854 à l'archevêque de Paris (AHAP).

93 Une très riche documentation relative à cet édifice a été réunie par Paul Hartmann, qui a dressé l'historique de l'église dans un ouvrage de 4 tomes dactylographiés consultables aux archives communales et départementales. Que soit ici remerciée Françoise Gatouillat pour avoir aimablement mis à notre disposition son propre exemplaire ainsi que les notes manuscrites de l'auteur.

94 P. Hartmann, 1989, t. I, fascicule II, p. 132.

95 P. Hartmann, 1989, t. II, fascicule 1, p. 99.

96 *Ibidem*, p. 113, 146.

97 *Ibidem*, p. 91.

98 Placées aux baies 5 et 6, et remplacées par des verrières de Hirsch en 1897. P. Hartmann, 1989, t. II, fascicule 1, p. 113 ; extrait du registre de comptes de la fabrique d'avril 1838 au 1er trimestre 1882, et manuscrit de Sceaux-Penthièvre annoté par l'abbé Cauvin, f° 84, AD Hauts-de-Seine, 1 J 304.

99 Daté de 1843 par l'*Inventaire général des richesses d'art de la France, Paris, monuments religieux*, Paris, éd. A. Chaix, 1901, t. III, p. 187.

100 Seule celle de droite est datée de 1841 à la partie inférieure.

101 Jugées trop sombres par le clergé et les fidèles, ces verrières recevront en 1852 une bordure végétale blanche.

102 Dessin à la plume et à l'aquarelle (495 x 295 cm) faisant partie du legs Hitterff, conservé au Wallraf-Richartz Museum, à Cologne (Allemagne). Claudine de Vaulchier, « Les vitraux peints de Saint-Vincent-de-Paul », *Hittorff (1792-1867) un architecte du XIXe siècle*. [Exposition, Paris, musée Carnavalet, 1986-1987], Paris, RMN, 1986, p. 136-137.

103 H. Cabezas, *Billard-Laurent-Gsell*, 1996, p. 168-170.

104 L'église est inaugurée le 27 octobre 1944. H. Cabezas, *Billard-Laurent-Gsell*, 1996, p. 169.

105 La chapelle des Dames Garde-malades, rue Notre-Dame-des-Champs, sur laquelle aucune documentation n'a été réunie à ce jour aurait également été vitrée par la manufacture de Choisy.

106 Auteur avec Charles Cahier de la célèbre monographie des vitraux de la cathédrale de Bourges et conseiller artistique de l'architecte de Notre-Dame de Bonsecours (Seine-Maritime).

107 C. Bouchon, in *Ateliers manceaux*, 1998, p. 25-26.

108 Stéphane Arrondeau et Didier Ailliou, « Émaux, grisaille ou carmin, le vrai début du XIXe siècle », in *Ateliers manceaux*, 1998, p. 109 n. 20.

109 Jean-Baptiste Lassus, « Exposition de l'Industrie », *Annales archéologiques*, 1844, p. 63-70.

110 Isabelle Pallot-Frossard, « Renaissance du vitrail à Troyes au XIXe siècle », *Mémoire de verre*, dir. I. Balsamo, Cahiers de l'Inventaire n° 22, Châlons-sur-Marne, AVACCA, 1990, p. 88-90.

111 *Ibidem*, p. 99.

112 *Ibidem*, p. 101.

113 Classement en 1969 des vitraux commémoratifs d'Oussois-en-Gâtinais (1877) dans le Loiret.

114 I. Pallot-Frossard, 1993, p. 12.

115 Baies 101, 103, 105, 107 et 201, 203, 205, 207.

116 Incluant le remplacement des vergettes, des feuillards et des pannetons.

117 Les bandonières ont été également restaurées et tout le système des ferrures a été refait à neuf.

118 Voir *infra* la monographie de F. Cannot.

119 Par l'atelier Durand-Deleffre.

120 Alors chargé des édifices classés de la Seine-Saint-Denis à l'exception de la basilique.

121 Par l'atelier Gaudin.

122 Ces deux chantiers ont été confiés à l'atelier Hermet-Juteau.

123 Voir *infra* la monographie de V. David.

124 Restauration menée à bien par l'atelier Durand-Deleffre.

125 Voir *infra* la monographie de V. David

126 V. Costa, *Étude préliminaire*, 1987.

127 Auteur de nombreux ouvrages sur le vitrail ancien, chargée de la documentation sur le vitrail au Service des Monuments historiques au ministère de la Culture.

128 C. Brisac, 1986, 369-376. Catherine Brisac et Chantal Bouchon, « Le vitrail du XIXe siècle : état des travaux et bibliographie », *Revue de l'Art*, 1986, n° 72, p. 35-38.

129 J.-M. Leniaud, 1981, p. 83-89.

130 M. Callias Bey, V. Chaussé, L. de Finance, F. Gatouillat, *Enquête*, 1986, p. 67-90.

131 *Revue de l'Art*, 1986, n° 72.

132 C. Brisac, M.-F. Perez, D. Ternois, 1984, p. 159-179. Élisabeth Hardouin Fugier, « J.-B. Barrelon, P. Campagne, peintres verriers lyonnais et le vitrail à Lyon au XIXe siècle », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, (année 1981), 1983, p. 239-246. Et plus récemment *Lyon et le vitrail*, 1992.

133 N. Blondel, G. Le Goff et J.-C. Martin, *Vitrail et guerre de Vendée*, Images du Patrimoine, n° 31, Nantes, ADIGPL, 1987.

134 *L'atelier Lobin*, 1994 ; *Ateliers manceaux*, 1998.

135 Hervé Cabezas, « Inventaire des vitraux de Lisieux », *Le vitrail à Lisieux*. [Exposition. Lisieux, musée, 1987]. Lisieux, 1987. Renaud Benoit-Cattin, Hélène Verdier, « Le vitrail en Haute-Normandie au XIXe siècle : histoire d'un renouveau », *Études Normandes*, 1989, n° 4, p. 13-33.

136 Jean-François Luneau, « L'activité des peintres verriers en Auvergne, Bourbonnais et Velay au XIXe siècle », *Vitraux du XIXe siècle en Bourbonnais Auvergne*, actes des journées d'études du GRIMCO, Moulins, 20-21 septembre 1991, p. 33-47.

137 *Un siècle de vitrail en Picardie*. [Exposition. Amiens, 1987.]. Association Monuments de Picardie, 1987 ; et plus récemment *Vitrail en Picardie*, 1995.

138 *Vitrail en Lorraine*, 1983.

139 *L'École de Nancy*. [Exposition. Nancy, galeries Poirel, 1999]. Paris, RMN, 1999.

140 Inventaire achevé, réalisé par Servanne Desmoulins-Hémery, Conservateur AOA.

141 Citons à titre d'exemple : Martine Villelongue, *Lucien Bégule (1848-1935)*, thèse de doctorat, université de Lyon II, 1983, 3 vol. dactyl.

142 Cette mode est sans doute à mettre en rapport avec les fonds d'ateliers de peintres verriers, dont l'on découvre aujourd'hui la richesse au hasard de successions et de ventes aux enchères.

143 Je le remercie de m'avoir communiqué « en avant-première » les chapitres de sa thèse utiles à cette étude.

144 Les thèses en cours sont celles de L. de L'Estoile, *L'atelier de Jean-Baptiste Anglade (1874-1914)*, de A.-M. Oriol, *La manufacture de vitraux de Clermont-Ferrand*. Une troisième thèse, menée par E. Pillet, *La restauration des vitraux des églises paroissiales du département de la Seine au XIXe siècle*, concerne directement le secteur géographique de notre étude.

145 Chantal Bouchon, Catherine Brisac, Jeanne Vinsot, *Les vitraux de la basilique Sainte-Clotilde à Paris*, Paris, Société d'histoire et d'archéologie du VIIe arrondissement, impr. Alençonnaise, 1987.

146 Nicole Blondel et Patrick Bracco, « Un art retrouvé : le vitrail à Sèvres au XIXe siècle », *L'Estampille*, février 1980, n° 118, p. 9-10. Id., « Viollet-le-Duc et la Manufacture royale de Sèvres », *Viollet-le-Duc*. [Exposition. Paris, galeries nationales du Grand Palais, 1980]. Paris, RMN, p. 284-287. Hervé Cabezas, « Recherches sur la renaissance du vitrail peint à Paris entre 1800-1830 », *Les arts du verre, histoire, technique et conservation*, Actes des journées d'études de la Société française de l'institut international de conservation, Nice, septembre 1991, p. 33-38.

147 Chantal Bouchon, « Le chatoiement des vitraux », *Le Sacré-Cœur de Montmartre, un vœu national*, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris. Paris, 1995, p. 194-201. Claudine de Vaulchier, « Les vitraux peints de Saint-Vincent de Paul », *Hittorff (1792-1867), un architecte du XIXe. [Exposition. Paris*, musée Carnavalet, 1986-1987], Les musées de la ville de Paris, impr. Alençonnaise, 1986, p. 132-137.

148 H. Cabezas, in *Églises parisiennes*, 1996.

149 H. Cabezas, *Billard-Laurent-Gsell*, 1996, p. 163-173. Françoise Gatouillat, article à paraître sur Gérente.

150 Élisabeth Pillet, *Prosper Lafaye (1806-1883), peintre et peintre verrier*, mémoire de DEA à l'École pratique des Hautes Études, 1996, sous la direction de Jean-Michel Leniaud ; id., *La restauration des vitraux des églises paroissiales du département de la Seine au XIXe siècle*, thèse

en cours sous la direction de J.-M. Leniaud.

151 Contrairement à la grande couronne dont un des départements a fait l'objet d'une récente publication consacrée aux plus intéressants vitraux religieux : François Gélis et Laurence de Finance, *Vitraux religieux de l'Essonne*, Acte 91, éd. Flohic, 1993.

152 H. Cabezas, *Saint-Denis au XIXe siècle*, 1996, p. 31-75. Id., *Notre-Dame-des-Vertus*, 1987, p.191-235.

153 Cette étude portait sur 805 vitraux répartis dans quatre départements alors en cours d'inventaire, V. Costa, *Étude préliminaire*, 1987.

154 Voir l'avertissement.

155 Ces verrières décoratives, étudiées en tant qu'ensembles formels, n'ont pu être dénombrées précisément. Les chiffres donnés ici permettent une estimation de cette production face aux verrières figurées qui sont, elles, comptabilisées avec précision.

156 Ce nombre tient compte des verrières actuellement déposées mais vues en place lors des enquêtes.

157 Principalement par *l'Inventaire de l'arrondissement de la Seine, arrondissement de Saint-Denis*, 1879, *arrondissement de Sceaux*, 1880.

158 Voir *infra* le chapitre qui leur est consacré.

159 L. de Finance, M. Callias Bey, 1989, p. 17.

160 Il a été recensé 1600 verrières du XIXe siècle dans ce département dont 70 % sont figurées (y compris 13 % de verrières mixtes). Servanne Desmoulins-Hémery, « Pour un inventaire du vitrail du XIXe siècle : l'exemple de l'Orne », *Regards sur le vitrail*, Journées d'études de l'ACAOAF, [Vannes, 2001], éd. Actes sud, 2002, p. 83-88.

161 Christiane Riboulleau, qui réalise actuellement l'inventaire des vitraux de l'Aisne, estime à plus de 6 000 le nombre de verrières des XIXe et XXe siècles conservées dans ce département qui regroupe un peu plus de 830 communes.

162 Sur les 315 chantiers ouverts par cette association depuis 1931, 264 concernent des édifices de la petite couronne (les 51 autres se rapportant à des édifices parisiens).

163 73 édifices également répartis entre les trois départements ont été vitrés durant l'entre-deux-guerres (21 en Val-de-Marne, 25 dans la Seine-Saint-Denis et 27 dans les Hauts-de-Seine). Un peu plus de 100 ont reçu des vitraux après la Seconde Guerre mondiale (20 en Val-de-Marne et près de 50 dans chacun des deux autres départements). Douze églises ont reçu des vitraux des deux périodes considérées.

164 Henri Claude, « Le vitrail contemporain en Lorraine », *Le vitrail en Lorraine*, 1983.

165 *Sculpter la lumière*, 2000 ; *Les couleurs de la lumière*, 2001.

166 Ce chiffre inclut environ 100 verrières consacrées à l'Enfance du Christ (y compris la Sainte Famille).

167 Ce terme était initialement réservé à un établissement réalisant des produits « faits à la main », bénéficiant sous l'Ancien Régime de privilèges royaux. Pour de plus amples détails, voir les articles de M. Dumas, S. Chassagne et M. Hamon, « Colbert et les manufactures », *Les Monuments historiques*, 1983, n° 128, p. 7 à 24. C'est le nom donné aux premiers ateliers de peintre verriers : E. Thevenot ouvre une manufacture de vitraux à Clermont-Ferrand en 1835, A. Lusson au Mans en 1842 et A.N. Didron désigne sous ce terme l'entreprise qu'il ouvre à Paris en 1849. Cf. Didron aîné, « Création d'une manufacture de vitraux à Paris », *Annales archéologiques*, 1849, p. 352-356.

168 Eugène-Stanislas Oudinot quitte Choisy-le-Roi en 1848 mais ne s'installe à son compte qu'en 1853 après avoir suivi l'enseignement pictural de Delacroix. Fialeix quitte Sèvres en 1840 pour restaurer les verrières de la cathédrale du Mans et s'installe à Mayet dans la Sarthe.

169 L'accroissement de la population dans le secteur de Saint-Maur (qui double durant cette décennie) ne peut être l'unique raison de cette abondante production, car la croissance semblable d'autres communes, comme Vanves ou Suresnes dans les Haut-de-Seine, n'y induit aucune commande de vitraux particulière.

170 Exception faite de Châtenay-Malabry, Bagneux et Saint-Cloud dans les Hauts-de-Seine.

171 Induisant alors un ralentissement éventuel du rythme des constructions.

172 Dont trois ensembles sont aujourd'hui détruits (à Dugny, Drancy et Bobigny) et un autre déposé pour restauration (Bagnolet).

173 Soit une moyenne décennale de 150 verrières.

174 Dans 72 édifices des Hauts-de-Seine, 70 de la Seine-Saint-Denis, et 40 églises du Val-de-Marne.

175 À titre de comparaison, les vitraux de la Reconstruction posés dans le Pas-de-Calais concernent 181 édifices cultuels. Patrick Wintrebert, « L'iconographie du vitrail religieux entre les deux guerres dans le Pas-de-Calais », *Le vitrail en Picardie*, 1995, p. 93.

176 Ces commandes concernent 50 édifices religieux des Hauts-de-Seine, 48 en Seine-Saint-Denis et 20 en Val-de-Marne.

177 Également architecte des Monuments historiques. *Cf.* Antoine Le Bas, *Boulogne-Billancourt, une ville d'art et d'essai*, Images du patrimoine n° 166, Paris, APPIF, 1997, p. 23-25.

178 C'est en vertu de ce principe de fidélité à un peintre verrier que l'on est tenté d'attribuer la restauration du vitrail du XIIIe siècle de Santeny à Georges Bardon, auteur de verrières dans cette église en 1896.

179 L. de Finance, 1997, p. 17-21.

180 À Alfortville, commune créée en 1885 à partir d'anciens terrains de Maisons-Alfort, une église neuve s'élève en 1892.

181 A. Auduc, 1997.

182 Voir *infra* monographie par F. Cannot.

183 Le financement tripartite de cette construction (réparti entre une souscription, une subvention du ministère de l'Instruction publique et des Cultes et un don de l'empereur) comprend un peu plus de 220 000F offerts par Napoléon III. Cf. A. Le Bas, 2002, p. 92-94 et n. 229

184 N.-J. Chaline, 1987, p. 37-51.

185 Arlette Auduc, « Une difficile construction d'église en banlieue : l'exemple de Sainte-Marthe des Quatre Chemins à Pantin (1875-1897) », *Revue d'Histoire de l'Église de France*, t. 85, n° 215, juillet-décembre 1999, p. 291-314.

186 Aux Lilas (1869), à Malakoff (1873), à la Plaine Saint-Denis (1877), puis au Perreux-sur-Marne (1888) et à Alfortville (1892). Y. Daniel, 1957, p. 31-32.

187 Jean-Michel Leniaud, « Les travaux paroissiaux au XIXe siècle : pour une maîtrise d'ouvrage », *Revue d'Histoire de l'Église de France*, n° 190, t. 73, 1987, p. 53-59.

188 Y. Daniel, 1957, p. 38-39.

189 En plus de Paris, le département de la Seine est divisé en deux arrondissements, celui de Sceaux et celui de Saint-Denis, dotés chacun d'un architecte départemental. À titre d'exemple, Claude Naissant (1801-1899), architecte de l'arrondissement de Sceaux, construit les églises de Joinville-le-Pont, Rosny-sous-Bois, Charenton-le-Pont et Malakoff et l'on doit à Paul-Eugène Lequeux (1806-1873), architecte de l'arrondissement de Saint-Denis, la construction de celles de Levallois-Perret, Pierrefitte-sur-Seine, Villetaneuse et Bobigny.

190 Jean-Michel Leniaud, « Les architectes diocésains », *Monuments historiques de la France*, n° 1, 1974, p. 3-9.

191 Catherine Jubelin-Boulmer, *Hommes et métiers du bâtiment, l'exemple des Hauts-de-Seine*, Cahiers du patrimoine n° 56, Paris, éd. du patrimoine, 2001, p. 122-123.

192 Il construit notamment en 1873 l'église de Neuilly-Plaisance et en 1876 celle de Saint-Louis de Garches, la précédente ayant été détruite lors de la guerre de 1870.

193 Auteur, entre autres, en 1884 de Saint-Vincent-de-Paul à Clichy.

194 Ce qui semble avoir été pratiqué pour plusieurs chantiers de cathédrales. *Cf.* J.-M. Leniaud, 1993, p. 194-200.

195 Sont classées sur la liste de 1862 les églises Saint-Hermeland de Bagneux, Notre-Dame des Menus de Boulogne-Billancourt, la basilique de Saint-Denis, Saint-Saturnin de Nogent-sur-Marne, Saint-Germain de Vitry-sur-Seine, Saint-Leufroy de Suresnes (église déclassée par arrêté du 28 octobre 1886 et démolie en 1907).

196 J.-M. Leniaud, 1993, p. 471-472.

197 Ces commissions traitent notamment des vitraux. N.-J. Chaline, 1987, p. 37-51.

198 J.-M. Leniaud, 1993, p. 49, 64 et 107-109.

199 *Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains et particulièrement des cathédrales*, circulaire du 26 février 1849, dont les articles 64 à 68 concernent « la vitrerie et les vitraux coloriés », texte publié par J.-M. Leniaud, 1993, p. 823-824.

200 Article 56 des *Instructions administratives concernant les travaux et la comptabilité des architectes diocésains*, circulaire

du 20 janvier 1881, texte publié par J.-M. Leniaud, 1993, p. 849.

201 J.-C. Lasserre, 1986, p. 50-54.

202 Françoise Gatouillat, « L'architecte et les peintres verriers », *Félix Duban, les couleurs de l'architecte*, [Exposition, château de Blois, 1996], Paris, Gallimard, 1996, p. 233-236.

203 Hervé Cabezas, *Saint-Denis au XIXe siècle*, 1996, p. 49-60.

204 Voir *infra* les directives de Naissant pour Joinville-le-Pont.

205 Dans la Sarthe, on retrouve sur plusieurs chantiers l'archéologue architecte l'abbé Tournesac et le peintre verrier Lusson.

206 Il signe en 1854 la verrière de sainte Theudosie et restaure la baie d'axe de la chapelle de la Vierge. Nathalie Frachon-Gielarek, « Restaurations et créations à la cathédrale d'Amiens au dix-neuvième siècle », *Vitrail en Picardie*, 1995, p. 45-60.

207 Voir *infra* monographie de J.-F. Luneau.

208 J.-C. Lasserre, 1986, p. 50-54 et Archives paroissiales de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, correspondance de mai et juin 1909. En 1918, Formigé pensait également lui confier des travaux de restauration à la Sainte-Chapelle de Paris, mais Carot décédera avant que ne commence le chantier.

209 AN F 19/4543.

210 L'*Annuaire Sageret* est un des plus utilisés par les professionnels de la construction (Sageret était lui-même « architecte vérificateur expert près les tribunaux de la Seine). Voir aussi : Camille Rousset, *Annuaire de la verrerie et de la céramique*, Paris, 1884, « vitraux » p. 523-536 ; *L'Annuaire des commerçants et des fabricants… de Paris*, éd. Lahure, 1903, 1910 (dit *Annuaire Lahure*).

211 *Annuaire Sageret*, 1872, p. 564.

212 *Annuaire Sageret*, 1876, p. 1407. *Annuaire Lahure*, 1910, p. 1949.

213 *Annuaire Sageret*, 1880, p. 798.

214 *Catalogue modèle de l'architecte*, tome 2, 1913-1916, vol. V, section 24 : vitraux d'art, Paris, 1913, p. 16.

215 *Catalogue modèle de l'architecte*, tome 2, 1913-1916, vol. V, section 24 : vitraux d'art, Paris, 1913, p. 8.

216 Ces registres sont conservés aux archives paroissiales ou communales mais beaucoup sont aujourd'hui déposés aux archives départementales, notamment en Val-de-Marne ; ainsi trouve-t-on par exemple les soumissions des peintres verriers Potet, Hegendorfer et Gsell pour les vitraux de l'église de Villeneuve-Saint-Georges conservées dans le dépôt fait par la commune (2 M/1/1, 1869). la présence exceptionnelle d'une facture, signée Gsell-Laurent (*sic*), permet l'attribution de dix verrieres de l'église à cet artiste, dont, à la baie d'axe, un *Saint Georges à cheval*, très restauré au XIXe siècle, qui ne ressemble plus au dessin initial conservé dans une collection parisienne privée.

217 En 1855, dans le devis de construction de l'église de Joinville-le-Pont, il est précisé que « les grisailles artistiques seront réalisées (par Lusson) selon les instructions de l'architecte (Naissant) et qu'un modèle sera déposé à son bureau », AD Val-de-Marne, Joinville-le-Pont, 2/M/1 (1854-1894).

218 Martine Villelongue, « Lucien Bégule (1848-1935) » in *Lyon et le vitrail*, 1992, p. 35-40.

219 Chantier qui fera la célébrité du peintre verrier Antoine Lusson, choisi après le décès du lauréat du concours Henry Gérente en 1849.

220 Arthur Martin et Charles Cahier, *Monographie de la cathédrale de Bourges, vitraux du XIIIe siècle*, 2 vol. Paris, 1841-1844. Marchand, Bourassé, Manceau, *Verrières du chœur de l'église métropolitaine de Tours*, Tours, 1848.

221 Créées en 1844 et éditées jusqu'en 1867.

222 Les membres du Comité, créé en 1835, échangent des informations et distribuent blâme ou satisfecit aux responsables des travaux en cours, publiés dans le *Bulletin*, devenu à partir de 1840 *Le bulletin archéologique*. J.-M. Leniaud, 1993, p. 255-258.

223 *Bulletin du Comité des arts et monuments*, t. III, 1844, p. 270.

224 Rapport adressé au ministre de l'Instruction publique le 4 mai 1840.

225 L'équation entre art et foi du Moyen Âge est développée par Virginia Chieffo Raguin « Revivals, Revivalists, and architectural stained glass », *Journal of the Society of architectural Historians*, vol. XLIX, n° 3, 1990, p. 310-329.

226 Mgr X. Barbier de Montault, *Traité de la pratique de la construction des églises*, éd. L. Vivès, Paris, 1895, 3e éd. 1899, p. 57 : « On ne peut représenter sur les vitraux que des scènes empruntées à l'Écriture et à la vie des saints. Tout fait purement historique doit être scrupuleusement écarté : l'église n'est pas une galerie où l'on vient se distraire et apprendre à connaître le passé ».

227 Ferdinand de Lasteyrie, *Histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments de France*, impr. Firmin-Didot, Paris, 1853-1857, et la réédition en 1843 du texte *Diversarum artium schedula* du moine Théophile par Charles de L'Escalopier, *Théophile prêtre et moine : essai sur divers arts*, Paris, 1843 (reprint à Nogent-le-Roi, 1977)

228 *Bulletin du Comité des arts et monuments*, t. III, 1844, p. 205.

229 Les calques des vitraux anciens de la cathédrale du Mans publiés par Hucher serviront de modèles.

230 *Bulletin du Comité des arts et monuments*, t. IV, 1848, p. 238-240.

231 R. Bordeaux, « Principes d'archéologie pratique… de la restauration et du rétablissement des verrières peintes », *Bulletin monumental*, 1851, t. 17, p. 634-644 ; Id, 1888, p. 216-232.

232 Voir définitions et illustrations dans N. Blondel, 1993, p. 106.

233 J.-F. Luneau, *Vitrail archéologique, vitrail tableau*, 1999, p. 67-78.

234 La première définition qu'en donnent Lassus et Didron est celle d'une copie fidèle des vitraux du XIIIe siècle. Jean-Baptiste Lassus, « Peinture sur verre », *Annales archéologiques*, t. I, 1844, p. 16-21. Il faut attendre le milieu du XIXe siècle pour que soient acceptés les emprunts faits aux XIIe, XIVe et XVe siècles.

235 Selon une iconographie établie par Didron et Jean-Baptiste Lassus. La cuisson des verres peints a été confiée au chimiste Rebouilleau. C'est le premier vitrail qualifié d'archéologique par Jean-Baptiste Lassus, « Peinture sur verre », *Annales archéologiques*, t. I, 1844, p. 16-17.

236 Nicole Blondel, Martine Callias Bey, Véronique Chaussé, « Le vitrail archéologique : fidélité ou trahison au Moyen Âge ? », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, t. 93, n° 4, 1986, p. 377-381. C. Brisac, M.-F. Perez, D. Ternois, 1984, p. 159-179.

237 Hervé Cabezas, « Du vitrail archéologique », *Revue d'Archéologie moderne et d'Archéologie générale*, (RAMAGE), n° 6, 1988, p. 107-126.

238 C. Brisac, M.-F. Perez, D. Ternois, 1984, p. 159-179.

239 J. Taralon, 1958, p. 278-280.

240 Sans employer exactement le terme de « vitrail-tableau » Adolphe Didron le sous-entend dans ses comparaisons entre peinture et vitrail : il parle de « tableau » par opposition à la « mosaïque » que constitue le vitrail gothique. A. Didron, « La peinture sur verre, vitrail de la Vierge », *Annales archéologiques*, t. 1, 1844, p.147. En 1889, son neveu compare ce genre de vitraux à des « peintures sur toile », E. Didron, « Le vitrail depuis cent ans et à l'exposition de 1889 », *Revue des Arts décoratifs*, t. X, 1889-1890, p. 100.

241 Ane pas confondre avec « le vitrail historique », illustrant un fait d'histoire, ni avec ce que Pierre Le Vieil dénomme « verrière historiée » (*L'Art de la peinture sur verre et de la vitrerie*, Paris, 1774, p. 31) que nous appelons aujourd'hui « verrière figurée ». Cf. N. Blondel, 1993, p. 94

242 J.-F. Luneau, *Vitrail archéologique, vitrail tableau*, 1999, p. 70.

243 La définition de ces termes correspond à celle donnée par N. Blondel, 1993, p. 86-98

244 François Fialeix (1818-1886), élève à la Manufacture de Sèvres où il était peintre de bordure, est envoyé au Mans par Brongniart en 1840, pour 3 ou 4 mois, à la demande de l'architecte Delarue pour restaurer sur place les verrières de la cathédrale. Le peintre verrier y restera et fondera son propre atelier. Cf. la correspondance de Delarue et Brongniart conservée aux archives de la manufacture de Sèvres (dossier du personnel 0b5).

245 R. Chatel, professeur de dessin et archéologue, s'associe avec Fialeix comme dessinateur de cartons de 1841 à 1848 avant de créer son propre atelier. Stephane Arrondeau, Didier Alliou, « Emaux, grisailles, ou carmin ? le vrai débat du XIXe siècle », *Ateliers manceaux*, 1998, p. 86.

246 La même église conserve des vitraux réalisés à la Manufacture de Sèvres en 1840 pour la famille d'Orléans, voir *infra*.

247 Lusson est appelé dans cette église en 1869, sans doute à

la place de Gérente décédé l'année précédente.

248 Trois verrières consacrées à la *vie de saint Pierre*.

249 Triplet consacré à *la vie du Christ et de la Vierge*.

250 Le complément et le regroupement des panneaux du cycle de *sainte Geneviève* et de celui des *Mystères du Rosaire*, dans la chapelle absidiale ne permettent plus d'en apprécier la composition. Voir *infra* monographie de F. Cannot.

251 Le vitrail de la villa Thouvenel a sans doute été réalisé d'après les calques établis par Nicolas Coffetier et L.-A. Steinheil lors de la restauration de la verrière médiévale en 1853 (cathédrale, baie 6). Calques actuellement conservés à la médiathèque du Patrimoine à Paris.

252 Petit motif décoratif jouant le rôle d'agrafe entre deux scènes.

253 La fortune iconographique de cette verrière est étudiée *infra*.

254 Verrières à quadrilobes consacrées l'une à *Moïse et Abraham*, l'autre à la *Mise au tombeau et Résurrection du Christ*. La verrière à médaillons circulaires illustre deux *Apparitions du Christ*.

255 Voir Louis Charbonneau-Lassay, [*Le*] *Bestiaire du Christ*, Paris, éd. Desclée de Brouwer, 1940 ; renseignement aimablement fourni par F. Boepsflug.

256 F. Gatouillat, 1993, p. 159.

257 On y voit entre autre une *Vierge à l'Enfant* en majesté entre les saintes Sophie et Geneviève.

258 Le prix d'une verrière légendaire de type néo-gothique (entre 300 et 400 F le mètre superficiel d'après *l'aperçu général des prix* proposé par la veuve de Lorin vers 1885), est bien supérieur à celui d'une verrière à personnage dont le prix moyen est de 120 F le mètre superficiel.

259 Seules deux lancettes du transept nord de la basilique Saint-Denis copiant des vitraux du XIVe siècle disparus adoptent le style de leur modèle. Dans la grande couronne, un vitrail légendaire néo-gothique, consacré à saint Louis, est posé par Steinheil et Gsell à l'église Notre-Dame de Poissy (78) en 1871.

260 21 octobre 1881 : dédicace et consécration de la nouvelle église.

261 Avant son déplacement, la verrière comportait trois registres de deux demi-médaillons reliés entre eux par un fermaillet, cf. François de Guilhermy, *Notes sur diverses localités de l'ancien diocèse de Paris*, t. XXII, BnF, ms, Nouv. Acq. Fr. 6115, f°280-283 (visite en 1849).

262 Peut-être Pierre-Georges Bardon (1846-1905), auteur d'autres verrières dans l'église en 1896.

263 Marie-Agnès Férault, dossier d'Inventaire, 1983.

264 Catherine Brisac, Marie-Agnès Férault, « La verrière gothique de Santeny (Val-de-Marne) et son panneau du Glencairn Museum (Pens.) », *Revue de l'art*, 1988, n° 79, p. 42-46.

265 Baie 3 : *Vie de la Vierge*, baie 4 : *Histoire du fils prodigue*.

266 Disposition qui se prolonge exceptionnellement ici jusqu'en 1929 sur une baie, dédiée à la mémoire de Sophie Rachell Jones, représentant *la Vierge* entre *sainte Élisabeth et saint Joseph* conjointement signée par Maumejean et E. Brière.

267 Fenêtres basses, non attribuées, du chœur et des bas-côtés de l'église Saint-Martin.

268 La baie d'axe présente deux registres de prophètes (1898) et d'évangélistes (1874) abrités sous des dais flamboyants.

269 Établi à Saint-Quentin dans l'Aisne.

270 Déjà à Saint Germain-l'Auxerrois de Paris, peu après 1846, il avait traduit en vitrail des cartons de Viollet-le-Duc inspirés du XVe siècle

271 Les vitraux d'E. Hirsch notamment à la chapelle Notre-Dame-de-la-Compassion de Saint-Denis

272 L'une est celle du Sacré Cœur à Marguerite-Marie, l'autre non identifiée est une apparition de la Vierge en présence d'un pape.

273 Réalisées selon deux modèles différents utilisés en alternance.

274 *Assomption* et *Résurrection* réalisées pour l'église Saint-Sulpice.

275 Représentant l'une le *Baptême du Christ* et l'autre la *Bénédiction de sainte Geneviève par saint Germain*.

276 Dont la production, dirigée par Gugnon, s'inscrit dans la continuité de Ch. Champigneulle, de 1899 à 1905.

277 Datant principalement de 1914, refaites partiellement en 1919, plusieurs de ces verrières portent la signature de C. Champigneulle alors que Louis-Charles meurt en 1905 et son fils Charles-Marie en 1908. On sait qu'à la suite de la Société artistique de peinture sur verre, l'atelier Champigneulle et Cie est dirigé, après 1906, par la veuve Champigneulle, en attendant sans doute la maturité de leur fils Jacques Charles dit Charles (1907-1955).

278 J.-F. Luneau, *Vitrail archéologique, vitrail tableau*, 1999, p. 70.

279 Elle peuvent occuper les zones intermédiaires comme le triforium de l'abside de l'église de Saint-Cloud, mais leur présence aux fenêtres basses d'un édifice est souvent une solution temporaire en attente de fonds supplémentaires nécessaires à la mise en place de verrières figurées offertes par des donateurs privés.

280 Identifier l'emploi d'un pochoir dans une verrière signée et sa réutilisation dans une autre fenêtre restée anonyme pourrait conduire à des attributions. Les techniques de l'impression sont détaillées par F. Roussel, 1989, p. 28-33.

281 Le mètre superficiel correspond au mètre carré par opposition au mètre linéaire employé pour les filets et bordures. L'estimation donnée par R. Bordeaux en 1888 varie de 40 à 80 F le m². Vers 1885, Lorin facture le mètre superficiel de grisaille de 40 à 100 F en fonction de la richesse des entrelacs colorés. Fonds Lorin.

282 F. Roussel, 1989, p. 30.

283 Voir *infra* : les verrières décoratives de pleine couleur.

284 Peinture de Leloir dans la chapelle des fonts baptismaux. Cf. *Inventaire de la Seine, arrondissement de Sceaux*, 1880, p. 230.

285 Cette fenêtre signée, a été offerte le 5 juin 1852 par Achille Paris.

286 Au nombre desquelles appartiennent les grisailles posées en 1865-1866 par Alfred Gérente à la chapelle Saint-Louis de la basilique de Saint-Denis.

287 La modicité de ce décor conduit souvent à le remplacer en priorité par des compositions modernes : à Clichy-sous-Bois, deux verrières d'Aubry remplacent en 1951 des grisailles décoratives du XIXe siècle, à Neuilly-sur-Marne, une composition de Sylvie Gaudin prend la place d'une grisaille de 1865. Dugny, Saint-André de Montreuil, Noisy-le-Sec, Pierrefitte-sur-Seine, Sainte-Geneviève-Saint-Maurice de Nanterre et Suresnes ont aujourd'hui perdu leurs grisailles du XIXe siècle et l'ensemble ornemental de Drancy est déposé.

288 L'enquête sur les peintres verriers, publiée en 1986 dans la *Revue de l'Art*, avait repéré trois adresses parisiennes d'Ullmann et reconnaissait sa participation à l'Exposition universelle de 1855, suivie d'une très courte période d'activité de 1855 à 1860 (aujourd'hui augmentée de trois ans). *L'annuaire Sageret* en 1855, p. 323, le qualifie de « graveur sur vitraux ».

289 Gérente réalise en 1857 les verrières figurées (baies 7 et 9) de l'*Enfance du Christ* et de la *Légende de saint Maurice* et en 1865-1866 les trois grisailles de la chapelle Saint-Louis (baies 17, 19, 21) où il signe la grisaille de la baie 19.

290 Partiellement remplacées par des compositions plus récentes.

291 Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, t. IX, Paris, éd. Veuve A. Morel, 1870, p. 449-460.

292 R. Bordeaux, 1888, p. 233.

293 Ainsi les grisailles de Lorin à Aulnay-sous-Bois entourées de branches de lys, et celles non attribuées de Villepinte bordées d'une succession de feuilles vertes, peu médiévales.

294 L. de Finance, 1997, p. 68.

295 En 1855, le modèle des grisailles de l'église de Joinville-le-Pont que doit réaliser Lusson est déposé au bureau de l'architecte Claude Naissant. AD Val-de-Marne, Joinville-le-Pont, 2/M/1 (1854-1894).

296 Ces verrières, peu étudiées à ce jour, mériteraient une analyse approfondie. L. de Finance, recherches en cours.

297 Verrière offerte par l'abbé Metcalfe en remerciement d'une gratification d'honoraires octroyée par le conseil municipal. AC Sèvres (M.108).

298 Celles du bas-côté droit ont été très restaurées.

299 Fenêtre décorative de Gsell, proche de celle qu'il pose en 1866 à Paris, à Saint-Eustache (baie 12).

300 Ces enroulements – fréquemment copiés au XIXe siècle – suivent les bordures G et K détaillées par Louis Grodecki, *Les vitraux de Saint-Denis*, vol. I, Histoire et restitution, CVMA, France « études » 1, Paris, 1976, p. 129. Voir aussi Alain Matthey de l'Etang, « Les peintres d'ornement de la vitrerie de l'abbé Suger », *Vitrea, vitrail, verre, architec-*

ture, n° 5/6, 1990, p. 14-22.

301 Des dessins de verrières assez semblables figurent dans le catalogue de Félix Gaudin, sous la rubrique : « mosaïque de style ou combinaison de rinceaux et feuillages de pleine coloration », dont le prix varie de 120 à 180 F le m². Félix Gaudin, *Vitraux d'art*, s.d. (après 1904) pl. 12. Document aimablement fourni par J.-F. Luneau.

302 Petites pièces de verre circulaires de 8 à 12 cm de diamètre, dont le centre plus épais peut atteindre 8 mm. *Cf.* N. Blondel, 1993, p. 56.

303 Verre laminé présentant un relief régulier rectiligne imitant la chenille. Cf. N. Blondel, 1993, p. 196.

304 À Saint-Nicolas-Saint-Marc de Ville-d'Avray, des bouquets de feuillages ont remplacé vers 1900 les médaillons figurés posés à la fenêtre du transept sud en 1884.

305 Verrières dont la composition combine des parties figuratives et des parties ornementales ou géométriques. Cf. N. Blondel, 1993, p. 101.

306 V. Costa, *Étude préliminaire*, 1987.

307 Voir *supra*.

308 On relève des anachronismes techniques dans la peinture des personnages comme l'emploi de jaune d'argent pour la mitre, l'orfroi des vêtements et le livre tenu par le saint.

309 Cinq verrières en grisaille dont « le milieu est occupé par un sujet » posées par Laurent-Gsell vers 1860 sont signalées à l'église Saint-Gervais-Saint-Protais de Pierrefitte-sur-Seine. Cf. *Inventaire la Seine, arrondissement de Saint-Denis*, 1879, p. 336-337.

310 *Saints Pierre, Paul, Alfred* et *Germain*.

311 *Saint Charles Borromée donnant la communion, le Baptême du Christ, Sainte Germaine en bergère*.

312 Ce fond est identique à celui de la verrière ornementale décrit précédemment (baie 5)

313 Vers 1885, le prix moyen d'une verrière « à personnage en pied » varie de 180 à 300 F le mètre superficiel, celui d'une verrière à médaillons légendaires sur fond de mosaïque de 300 à 400 F. Fonds Lorin.

314 En 1839, le *Saint Louis* de l'église de Sèvres est facturé 2 200 F dont 500 F pour Achille Devéria auteur du carton ; en 1847, *Saint Philippe* coûte 2 077 F (dont 400 F pour Devéria) D. Morel, 1985, p. 72, n° 92-93.

315 Ceux de Lorin ont le format de cartes postales illustrées. Fonds Lorin.

316 H. Chabin propose des modèles de grisailles décoratives avec filets de couleur variant de 35 à 75 F le m², « avantageux pour les petites paroisses », *Annuaire Sageret*, 1876, p. 1407.

317 À Garches, en 1898, la pose d'une grisaille décorative est facturée 300 fr mais trois fenêtres posées en même temps reviennent à 800 F, grillage de protection compris. AC Garches (M/2/boîte 829).

318 Ces prix sont ceux pratiqués notamment par la veuve Lorin à partir de 1882.

319 Archives paroissiales de Sèvres, contrat conservé dans le registre des dépenses de la confrérie du Saint-Sacrement, donatrice de ces verrières.

320 AD Val-de-Marne, dépôt de la commune de Villeneuve-Saint-Georges (2 M/1/1, 1869) : les 5 grisailles sont facturées 1140,70 F, les deux verrières mixtes 741,60 F et celles à personnages 2448 F, auxquels viennent s'ajouter des frais de transport, d'armatures et de pose.

321 Comptes de la fabrique, dépenses extraordinaires de 1888, AC Garches, (M/2/boîte 829).

322 Facture conservée aux AD Val-de-Marne, Villejuif, 9J / 3/D1 ; dans la même église, une verrière similaire est facturée 300 F deux ans plus tard (autre facture conservée au même endroit).

323 Facture de la Société artistique de peinture sur verre, AD Val-de-Marne, Thiais, 9J/2/D1.

324 H. Cabezas, *Notre-Dame-des-Vertus*, 1987, p. 217.

325 *Histoire du Val-de-Marne*, éd. Messidor, 1987, p. 381. Le vitrail de Gsell porte d'ailleurs l'inscription « don de l'empereur ».

326 AD Val-de-Marne, dépôt des communes, Boissy-Saint-Léger, 2 M 3.

327 ANF, F21/4395, Arcueil.

328 Paul Breham, « La paroisse de Neuilly », *Bulletin de la commission municipale historique et artistique de Neuilly*, n° 10, 1912, p. 120.

329 A. Auduc, 1997.

330 Soit 1200 F en tenant compte de la dépréciation du franc, facture de la maison Pivain fils conservée aux Archives de l'archevêché de Versailles (O 66 A).

331 M. Callias Bey, V. Chaussé, L. de Finance et F. Gatouillat, *Enquête*, 1986, p. 67-90.

332 En 1974, F. Perrot notait leur rareté à l'époque médiévale, en relevant une signature du XIIe siècle, trois du XIIIe et une du XIVe, cf. Françoise Perrot, « La signature des peintres-verriers », *Revue de l'Art*, n°26, 1974, p. 40-45.

333 H. Cabezas, *Saint-Denis au XIXe siècle*, 1996, p. 31-75.

334 *Ibidem*, p. 44 et notes 66-67.

335 Rhein semble avoir parfois réutilisé des verres provenant de l'ancienne vitrerie posée à la basilique dans les années 1805-1812, H. Cabezas, *Saint-Denis au XIXe siècle*, 1996, p. 68.

336 Nathalie Frachon-Gielarek, Anne Pinto et Hervé Cabezas, *Étude préalable à la restauration des vitraux de la basilique de Saint-Denis*, document dactylographié commandé en mars 1998 par la DRAC Île-de-France. Voir aussi H. Cabezas, *Saint-Denis au XIXe siècle*, 1996, p. 54.

337 Cette verrière terminée en 1842 porte la date de 1844, qui correspond à l'achèvement de la pose des fenêtres hautes du bras sud du transept. Jean Baptiste était aussi l'auteur du carton de *La Trinité*, réalisée en 1836 à Choisy-le-Roi pour la rose axiale (baie 200), remplacée en 1843 par une composition de l'atelier Laurent. *Étude préalable*, 1998, p. 112.

338 H. Cabezas, *Saint-Denis au XIXe siècle*, 1996, p. 69.

339 Baie 6, l'*Apocalypse* en 1854 et baie 7, *Massacre des saints Innocents* en 1857.

340 Archives de la Manufacture de Sèvres citées par Nicole Blondel et Patrick Bracco, « Viollet-le-Duc et la manufacture royale de Sèvres », *Viollet-le-Duc*. [Exposition. Paris, galeries nationales du Grand Palais, 1980]. Paris, RNM, 1980, p. 285.

341 F. Gatouillat, 1993, p.158-165. H. Cabezas, *La signature des vitraux*, 1989, p. 96. Cartons conservés au département des peintures du musée du Louvre (inv. 1874, 20314 à 20330), cf. Jacques Foucart, *Ingres. Les cartons de vitraux des collections du Louvre*. [Exposition. Paris, musée du Louvre, 2002]. Paris, RMN, 2002.

342 *Ibidem*, p. 81-83

343 La verrière de *Saint Louis*, restaurée à plusieurs reprises, porte la signature du peintre verrier parisien P.-H. Giot (1928), ainsi que celle de l'architecte communal Ranfaing ; la mention de L. Lobin, renvoie à l'auteur du carton utilisé par le restaurateur, voir *infra*. La verrière de *Saint Philippe* ne porte ni la signature du cartonnier Achille Devéria, auteur de la figure centrale, ni celle de son restaurateur (sans doute Giot), auteur de la bordure.

344 Deux factures, une signée de Champigneulle en 1898, l'autre de son successeur Gugnon en 1900, sont conservées aux AD Val-de-Marne (Villejuif, 9 J/3D/1). Toutes deux concernent la pose des médaillons figurés et des grisailles décoratives. Les médaillons des deux verrières sont signés Champigneulle.

345 H. Cabezas, *La signature des vitraux*, 1989, p. 83-88.

346 Stéphane Arrondeau, « La maison Fialeix - vitraux d'art religieux », *Revue 303*, n° 41, 1994, p. 27-33.

347 « Fialeix au Mans » lit-on à Sèvres, alors qu'à Saint-Cloud en 1860 on lit « Fialeix à Mayet », témoignage du déplacement de l'entreprise.

348 Comme à Bagneux, où Bruin aîné de Paris ajoute en 1877 « 12 rue du chemin vert », à Antony où Ch. Champigneulle précise en 1900 que son atelier est situé « 40 rue Denfert-Rochereau » ou encore à Alfortville où la Société artistique de peinture sur verre est suivie de son adresse parisienne, « 96 rue Notre-Dame des Champs ».

349 Ces initiales, assez proches cependant de celles du cartonnier Émile Delalande rencontrées par A.-M. Oriol sur des cartons de vitraux conservés à Blois, nous semblent bien appartenir au peintre verrier parisien, auteur d'autres vitraux dans la même commune.

350 On sait depuis peu que Néret fut un des réalisateurs privilégiés des vitraux dessinés par Guimard. Cf. Laurence de Finance, « Néret, peintre verrier d'Hector Guimard », Actes du colloque international : *Art, Technique et Science : la création du vitrail de 1830 à 1930*, Liège, 2000, p. 76-78.

351 Voir *supra*.

352 A. Perrault-Dabot, 1933, p.91-92. Françoise Gatouillat, « Les vitraux d'Ingres », *Ingres et son influence*. Colloque international (Montauban, 1982), Montauban, 1985, p. 147-150 ; Id., 1993, p. 158-165 Chapelle anciennement située à Neuilly-sur-Seine, relevant depuis 1930 de la commune

de Paris, déplacée en 1968, classée MH ainsi que ses vitraux en 1929.

353 C'est auprès du peintre H. Decaisne que se formera Louis Steinheil. *Cf.* Alfred Darcel, « Louis Steinheil », *Gazette des Beaux-arts*, 2e série, t. XXXII, 1885, p. 61-73. Decaisne participa avec Devéria et Alaux en 1839 à la décoration vitrée du pavillon de l'Horloge au Louvre, à la demande du roi. Il réalisa les dessins des deux fenêtres consacrées à Charles V et Charles VI. Cf. Pierre Ennès, « Les vitraux du pavillon de l'Horloge au Louvre (1838-1857) », *Revue du Louvre*, 1-1992, p. 65.

354 Le vitrail de l'église et le carton conservé dans la réserve des archives de la Manufacture, portent la date et la signature sur l'encolure de la robe de l'ange.

355 A. Perrault-Dabot, 1933, p. 95. *Achille Devéria, témoin du romantisme parisien, 1800-1857.* [Exposition. Paris, musée Renan-Scheffer, juin-septembre 1985]. Paris-Musées, 1985, p. 72 n° 92-93. Une maquette du *Saint Philippe*, attribuée à Achille Devéria, est conservée à la Manufacture de Sèvres.

356 Mention qu'il fait figurer derrière son nom sur les premières verrières de l'église de Sèvres.

357 Jean-Baptiste Lassus, « Exposition de l'Industrie », *Annales archéologiques*, 1844, p. 63-70 ; Didron l'aîné, « Peinture sur verre », *ibidem*, p. 147-153 ; N. Blondel, M. Callias Bey, V. Chaussé, 1986, p. 379.

358 Œuvre également reproduite par Gérente en 1853 à Saint-Bonnet de Bourges (18), au bras sud du transept de la cathédrale de Laval (53) en 1848 par Lusson, et à Montfort-le-Rotrou (72) en 1857 par l'atelier Lobin de Tours. Cf. Catherine Brisac et Didier Alliou, « Antoine Lusson, une manufacture de vitraux au XIXe siècle », *Le vitrail du XIXe siècle à Lisieux*. [Exposition, musée de Lisieux,], Lisieux, 1987, p. 203-212.

359 A. Didron, « Peinture sur verre », *Annales archéologiques*, 1844, p. 150.

360 *Bulletin du Comité des arts et monuments*, 1844, t. III, p. 205.

361 Son nom est désormais suivi de la mention « artiste, peintre verrier de la Sainte-Chapelle de Paris », *Annuaire Sageret*, 1865, p. 287.

362 Ces chiffres n'incluent pas les verrières des églises parisiennes.

363 *Cf. Répertoire des peintres verriers.*

364 Il reste en place trois des cinq baies réalisées par cet artiste présent à l'Exposition universelle de 1855.

365 À ce jour ses œuvres majeures ont été essentiellement recensées dans le Nord, la Picardie et la Champagne. Cf. *Répertoire des peintres verriers.*

366 En 1878, le nombre d'ateliers est d'environ 215 dont 71 installés à Paris et sa région. Voir E. Hardouin-Fugier, 1990, p. 207-214. *Répertoire des peintres verriers*, et Jean-François Luneau, *Félix Gaudin*, thèse, 2002, t. 1, p. 76.

367 D'origine lorraine, il s'installe à Paris vers 1880 rue Notre-Dame-des-Champs dans les locaux de l'ancien atelier de N. Coffetier.

368 Il fut d'abord cartonnier de Martin Queynoux avant de fonder son propre atelier en 1868.

369 La célébrité de Bourgeois, Chabin et Hirsch vient notamment de leur participation à l'Exposition universelle de 1878 où ils présentèrent des vitraux civils aux fenêtres du Palais du Trocadéro.

370 Rencontré seulement dans 4 communes de la petite couronne, alors que sa production s'étend sur 28 départements.

371 Janin s'installe à Asnières-sur-Seine en 1883, sa filiation avec les peintres verriers homonymes lorrains n'est pas connue.

372 *Annuaire Sageret* et P. Pelletier, *Les verreries dans le Lyonnais et le Forez*, dans lequel figure la liste des peintres verriers parisiens recensés en 1887 (cité par S. Champrenault, 1980, p. 40).

373 J.-F. Luneau, *Félix Gaudin*, thèse, 2002, t. 1, p. 179-180 et 219.

374 Nombreuses sont en effet les chapelles de congrégations ou de fondations cartatives dotées de vitraux dans les deux dernières décennies du XIXe siècle comme celles de Clamart ou Meudon.

375 Dont P. Hartmann a recensé plus de 700 verrières réparties à travers toute la France et noté sa participation à 70 chantiers de restauration. Paul Hartmann, *Émile Hirsch peintre verrier, 1832-1904*, Sceaux, septembre 1988, ouvr. dactyl.

376 Actif dans plus de 40 départements français mais aussi dans le monde entier. Cf. *Catalogue de l'architecte*, 1913 et J.-F. Luneau, *Félix Gaudin*, 2002, t. 1.

377 Des œuvres de Daumont-Tournel ont été recensées dans une quinzaine de départements, celles d'Édouard Didron dans près de trente. *Cf.* M. Callias Bey, V. Chaussé, L. de Finance, F. Gatouillat, *Enquête*, 1986.

378 La signature de Néret n'a été repérée que dans 4 départements ; pour Carot voir *infra* la monographie qui lui est consacrée.

379 Aucun d'entre eux n'a été à ce jour repéré dans plus de cinq départements. M. Callias Bey, V. Chaussé, L. de Finance, F. Gatouillat, *Enquête*, 1986.

380 J.-C. Lasserre, 1986, p. 50-54.

381 Les vitraux de l'abside de Boissy-Saint-Léger financés par la famille Bourdon en 1854 sont posés par leur gendre Alfred Gérente qui s'était marié dans l'église deux ans auparavant, le 11 juillet 1852. Renseignement fourni par Françoise Gatouillat que je remercie de cette précision.

382 Dates et noms des donateurs donnés par l'*Inventaire de la Seine, arrondissement de Saint-Denis*, 1879, p. 121. Il s'agit des premières œuvres recensées de cet atelier, aujourd'hui partiellement déplacées à la façade occidentale.

383 Le nom de l'atelier et sa localisation figurent au bas de la *Vierge à l'Enfant*. Cet ensemble est la seule œuvre de Prost-Lannes actuellement répertoriée.

384 F. de Lasteyrie, 1861, p. 141.

385 Réunies dans : *Vitrail et les arts graphiques, XVe et XVIe siècles*, cahier de l'École nationale du patrimoine, n° 4, Paris, 1999. Voir aussi les exemples parisiens révélant la complexité de cette collaboration, dans Guy-Michel Leproux, *La peinture à Paris sous le règne de François Ier*, Corpus vitrearum, France, Études IV, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2001, p. 28-32, 35-36.

386 C. Bouchon, in *Ateliers manceaux*, 1998, p. 29.

387 La consultation de cette documentation a permis, par exemple, de lui attribuer des vitraux non signés à Ville-d'Avray.

388 Voir *supra*.

389 V. Champier, t. 2, Paris, 1889, non paginé.

390 Voir la notice que Thierry Zimmer consacre à cet artiste dans *L'État et l'art (1800-1914), l'enrichissement des bâtiments civils et militaires du Limousin*. Exposition [Limoges, pavillon du Verdurier, 1999]. Limoges, 1999, p. 62.

391 Dans la même église, trois autres verrières ne portent que les initiales de leurs auteurs et deux autres mettent davantage en valeur le nom du cartonnier, auquel fut peut-être passée la commande. Hervé Cabezas, *La signature des vitraux*, 1989, p. 95.

392 La date de 1910 est sans doute la date de pose d'une verrière commandée 2 ou 3 ans auparavant, l'atelier n'étant plus alors sous la direction de Charles père mort en 1905, ni de son fils mort en 1908.

393 La lecture des initiales au bas de ces verrières est due à J.-F. Luneau, 1993, p. 158-165.

394 Je remercie Jean-François Luneau de m'avoir communiqué les noms des cartonniers ayant travaillé en Île-de-France, figurant sur la liste des cartons anciennement conservés dans l'atelier Lafleux-Bazin. Une copie manuscrite du *Répertoire des cartons de l'atelier* est aujourd'hui conservée par un collectionneur privé. Voir son étude dans Y. Devred et J.-F. Luneau, 1995, p. 38-42.

395 Vingt-cinq doubles signatures postérieures à 1920 ont été recensées, au nombre desquelles figurent celles de Maurice Denis et du peintre verrier Albert Martine en 1943 à Marolles-en-Brie. Voir *infra*.

396 Voir *infra* monographie de J.-F. Luneau.

397 F. Gatouillat, 1989, p. 12-14 ; J.-F. Luneau, *Modèles et cartons*, 1999 ; id., « Peinture et vitrail au XIXe siècle : l'exemple du Puy-de-Dôme », *Le retour de l'Enfant prodigue, redécouverte de la peinture religieuse en Puy-de-Dôme*. Exposition. [Clermont-Ferrand, 1996], Aurillac, 1996, p. 15-22.

398 Le personnage de l'abbé Suger posé par Gérente au pied de l'*Arbre de Jessé* à la basilique Saint-Denis est ainsi une reproduction de l'abbé Hurricus, donateur à la cathédrale d'Auxerre (vers 1250).

399 Voir *infra* le chapitre qui leur est consacré.

400 Empruntées à la prédelle du retable d'Atalanta Baglioni (1507), cf. F. Gatouillat, 1993, p. 159.

401 À titre indicatif : 2 copies du

Saint Michel ont été repérées dans le Puy-de-Dôme, ainsi qu'une *Sainte Cécile* et 7 autres dans l'Allier. Jean-François Luneau, «Peinture et vitrail au XIXe siècle : l'exemple du Puy-de-Dôme», *Le retour de l'Enfant prodigue, redécouverte de la peinture religieuse en Puy-de-Dôme*. Exposition [Clermont-Ferrand, 1996], Aurillac, 1996, p. 18-20

402 L'église de Boissy-Saint-Léger reçut en 1860 une copie du tableau de Guido Reni conservé au Louvre, copie réalisée par M. Palissard et offerte par le ministère des Cultes à la demande de la princesse Murat. On ne sait si le peintre verrier installé à Vincennes s'inspira de l'original ou de la copie.

403 Ancienne œuvre de la collection du Maréchal Soult, exposée au Louvre de 1852 à 1940, aujourd'hui au musée du Prado à Madrid.

404 Voir *infra*, le chapitre consacré à cette sainte.

405 Carton conservé au musée du Louvre.

406 Pour plus de détails, voir *infra* l'étude consacrée aux sources de l'iconographie de saint Louis.

407 *Ibidem*.

408 Pour le détail de ces reprises et les suivantes voir *infra*, le chapitre de l'iconographie des saints de l'histoire de France.

409 Œuvre décriée par les défenseurs du vitrail archéologique, comme Ferdinand de Lasteyrie, qui la qualifie de «vaporeuse madone» se balançant sur des nuages grisâtres. F. de Lasteyrie, 1861, p. 131.

410 *Cf.* F. Gatouillat, 1989, p. 13.

411 Conservé au musée du Louvre.

412 F. Gatouillat, 1989, p. 12 ; J.-F. Luneau, «Peinture et vitrail au XIXe siècle : l'exemple du Puy-de-Dôme», *Le retour de l'Enfant prodigue, redécouverte de la peinture religieuse en Puy-de-Dôme*. Exposition [Clermont-Ferrand, 1996], Aurillac, 1996, p. 18-20.

413 Cinq verrières extérieures à l'Île-de-France ont été repérées à ce jour, en Bourgogne, Franche-Comté, Limousin et Aquitaine. F. Gatouillat, 1989, p. 12-14.

414 Françoise Gatouillat, «Les vitraux d'Ingres», Actes du colloque international, *Ingres et son influence*, Montauban, 1980, bulletin spécial de la Société des Amis du musée Ingres (1982), p. 149-152

415 Voir monographie *infra*.

416 *Album Lobin*, n° 120.

417 En 1928, à la suite du décès de sa fille, la famille Herber-Niederberger fait élever une chapelle funéraire ornée d'un vitrail non signé qui reprend la composition inversée de Lobin, «modernisée» par une nouvelle découpe du fond.

418 Crauck (1819-1905) dirige l'atelier de dessin de Lurin. Le premier dessin de la verrière est présenté à Lille en 1888 et reçut une médaille d'or à l'Exposition universelle de 1889.

419 La baie d'axe réalisée par Potet en 1865 et la baie 1 posée quelques années après n'étaient pas des œuvres de Champigneulle mais l'atelier réussit néanmoins à en restituer les grandes lignes. *Cf.* H. Cabezas, *Notre-Dame-des-Vertus*, 1987, p. 217-218.

420 Jusqu'en 1905, les registres de délibérations du conseil de fabrique peuvent fournir des informations sur la pose de vitraux d'église, des soumissions et des factures peuvent être retrouvées dans les archives paroissiales. Celles de Villejuif, déposées aux AD Val-de-Marne, conservent deux factures de Champigneulle datées de 1898 et 1900 (9J /3D1).

421 On estime à 1 300 le nombre de verrières datées sur une production égale à environ 2000 (1 180 figurées et 800 décoratives).

422 Servanne Desmoulins-Hémery, «Pour un inventaire du vitrail du XIXe siècle : l'exemple de l'Orne», *Regards sur le vitrail*, Journées d'études de l'ACAOF, [Vannes, 2001], éd. Actes sud, 2002, p. 85.

423 La baie 11 est une des rares verrières de cette église à porter la marque de ses donateurs.

424 En 1808, M. Chodron, notaire autitré de Talleyrand, achète le château d'Orly. Georges Poisson, «Le patrimoine napoléonien dans le Val-de-Marne», *Cho 94*, 1996, n° 14, p. 35.

425 Ce qui pourrait être le signe d'une indulgence plénière.

426 Toutes les armoiries n'ont pas été identifiées, et la présence de quelques-unes reste inexpliquée, comme celles du cardinal de La Tour d'Auvergne-Lauragais à Joinville-le-Pont.

427 *Histoire du Val-de-Marne*, éd. Messidor, 1987, p. 381.

428 À Aubervilliers, le conseil de fabrique du 2 avril 1888 remercie le curé Charles Bernard de sa générosité à prendre en charge une part importante de la restauration des vitraux, Registre des Conseils curiaux, vol. IV (1879-1903), conservé à l'église Notre-Dame-des-Vertus.

429 Le montant de la verrière posée par Gsell à la Toussaint de 1854 est de 2690 F, dont l'abbé Cauvin prend à sa charge 1500 fr. Le remplacement de la même verrière, détruite pendant la guerre de 1870, coûte 2869,50 F en 1874. Une subvention de 1000 fr du ministère des Cultes et un don de 500 F de l'abbé Cauvin permettent à la fabrique de financer sa mise en place. Cf. P. Hartmann, 1989, vol. 1, fascicule 1, p. 130-133.

430 André Riveng, curé de Saint-Maur-des-Fossés à l'adresse de ses paroissiens en vue de l'achèvement de la pose de la vitrerie de l'église : « âmes chrétiennes | . | aidez-nous par vos riches offrandes ou vos modestes oboles à relever un monument plein d'illustres souvenirs, témoin de tant de bienfaits du ciel ». AD Val-de-Marne, archives paroissiales de Saint-Maur, 1905.

431 Renseignement fourni par le Père Ploix que je remercie.

432 À Villecresnes en 1860.

433 À Neuilly-sur-Marne en 1866.

434 À Saint-Pierre-Saint-Paul de Montreuil, vers 1902.

435 Paradoxalement, le *curé d'Ars*, modèle auquel se réfèrent tous les prêtres, n'a été représenté sur les verrières d'Île-de-France que vers 1920.

436 Constat déjà fait en 1986 par J.-C. Lasserre, 1986, n° 72, p. 50-54.

437 Puis en 1930 ceux de Nanterre, relayés à Chaville en 1937 par «les enfants de Chœur».

438 C'est à notre connaissance la première fois que ce terme se rencontre au féminin sur un vitrail d'Île-de-France. La consultation du recensement de 1846 donne des informations sur deux des donatrices âgées de 18 ans : Victoire Gérard est couturière, Virginie Gauthier est la fille d'un marguillier ayant la qualité de propriétaire. AC Sèvres, *Registre du recensement de 1846*, p. 45. À Sèvres, trois marguillières sont élues chaque année pour seconder la présidente de la confrérie des enfants de Marie. Archives paroissiales, *règlement de la confrérie*, manuscrit non daté. Le terme de marguillères figure également au bas de l'*Assomption* d'Issy-les-Moulineaux en 1891.

439 Jean-Marie Prud'homme, Auguste Gauthier (parent de Virginie citée à la note précédente) et Louis David demandent que leurs noms soient mentionnés. Archives paroissiales, lettre de 1846 conservée dans *le registre des dépenses de la confrérie*.

440 Pour de plus amples détails sur les confréries, voir *infra* le chapitre sur la vie paroissiale.

441 Son nom, Marie Anthelmine, est suivi de la date du 14 juin 1849 dont la consultation des registres paroissiaux ne nous a pas livré le secret.

442 Voir note 398 l'insertion du prétendu portrait de Suger par Gérente.

443 Au XXe siècle, les portraits des donatrices ont été ajoutés, après bien des vicissitudes, à la baie d'axe de Notre-Dame du Raincy où leur insertion, dans une composition géométrique, surprend. En région lyonnaise, ont été aussi signalées la présence de portraits de donateurs en médaillons et la rareté de leur figuration en orant. E. Hardouin-Fugier, 1984, p. 322.

444 Le procédé de la photographie sur verre est découvert vers 1847 par Niepce de Saint-Victor ; Maréchal de Metz présente à l'Exposition universelle de 1867 les premiers vitraux photographiques rendus inaltérables grâce au procédé mis au point par le Lorrain Tessié du Motay. Nicole Blondel, *Le vitrail*, Paris, 1993, p. 312.

445 La lecture des inscriptions indique que la pose du vitrail suivit de près le décès de la jeune femme. Le vitrail est signé J-P. Florence, Tours, 1896 et porte l'inscription : «à la mémoire de madame Rollet, née Mélanie Désirée Mallet, 3 mars 1845-3 mars 1896».

446 Baies 1, 3 et 5, par Lattenx-Bazin sur carton de A. Grellet dont la famille habite Saint-Maur.

447 P. Gillon, R. Jankovic, D. Sarrot, 1991-1992, p. 31-33.

448 *Ibidem*, p. 38-39.

449 Il participa vraisemblablement à l'élaboration du programme iconographique des verrières de l'église mises principalement en place vers 1900-1902.

450 Baie 12, offerte par la famille

Muller, réalisée par la Société artistique de peinture sur verre, sans doute en 1902.

451 Baie 5, donnée par Madame Hautemulle. En 1933, dans les verrières de Sainte-Agnès de Maisons-Alfort, Max Ingrand intègre les portraits photographiques des fondateurs, des membres du clergé et même des artistes ayant collaboré à la réalisation de l'édifice et de son décor.

452 E. Didron, *Rapport sur les cristaux, la verrerie et les vitraux. Exposition universelle internationale de Paris en 1878*, groupe III, classe 19 : les vitraux, Paris, 1880, p. 65-66.

453 Verrière commandée à l'atelier Dupin à l'occasion des noces d'or de l'abbé Vautrin, curé de la paroisse de 1868 à 1896. Les trois médaillons illustrent la *Flagellation*, l'*Apparition du Christ à sa mère* (?) et la *Crucifixion*.

454 Des vérifications faites dans les archives paroissiales (notamment dans les registres des baptêmes, mariages et sacrements) permettent cette affirmation.

455 Saint Louis et la bienheureuse Jeanne d'Arc sont suivis de « ppn » pour « priez pour nous » (baies 3 et 4)

456 Abbé L.-N. Godard, *Cours d'archéologie sacrée*, Paris, 1854, p. 106.

457 Voir une des premières synthèses sur le sujet, Y.-J. Riou, 1986, p. 45-48.

458 Texte établi par la Constituante le 12 juillet 1790.

459 G. Cholvy, Y.-M. Hilaire, 1990, p. 159.

460 Mgr Parisis est semble-t-il le premier en 1839 à imposer la liturgie romaine dans son diocèse de Langres, suivi par Mgr Gousset dans le diocèse de Reims en 1848 et par Mgr Guibert (futur archevêque de Paris) dans celui de Tours en 1859 ; mais la résistance de certains fait grand bruit, notamment celle de Mgr de Bonald dans le diocèse de Lyon.

461 *Mandements, lettres et instructions pastorales de Mgr Sibour*, Paris, éd. Adrien Le Clere, 1857, t. II, p. 395.

462 *Mandements, lettres et instructions pastorales de Mgr Darboy*, Paris, éd. Adrien Le Clere, 1872, lettre du 28 décembre 1863.

463 Voir à ce sujet J.-B. Duroselle, *Histoire du catholicisme*, Vendôme, 1949, p. 105-110.

464 Chiffre donné par Bernard Berthod, conservateur du musée de Fourvière, à sa communication du 16 avril 1996 à Lyon sur le patrimoine mobilier religieux du XIXe siècle.

465 G. Cholvy, Y.-M. Hilaire, 1990, p. 154

466 C'est dans ce but qu'il publie en 1855 *Règlement relatif aux études ecclésiastiques dans le diocèse d'Orléans*.

467 Abbé Dieulin, *Le guide des curés, du clergé, et des ordres religieux dans l'administration des paroisses, et dans leurs rapports avec les fabriques, les communes, les écoles, les diverses autorités*, Nancy, 1re éd. 1839, 4e éd. 1849.

468 B. Foucart, 1987, p. 86.

469 Voir à ce sujet Dominique Julia, « La pesée d'un phénomène », *Histoire de la France religieuse*, t. 3, *du XVIIe au XIXe siècle*, p. 198-200. Le succès de ces publications contrecarrent celui rencontré par les livres anticléricaux de Voltaire (12 éditions en 8 ans) ou Rousseau (13 éditions) dans la première moitié du siècle.

470 G. Cholvy, Y.-M. Hilaire, 1990, p. 165, 167, 169.

471 Bernard Delpal, « La construction d'églises, un élément du détachement religieux au XIXe siècle », *Revue d'Histoire de l'Église de France*, 1987, n°190, t. 73, p. 67-74.

472 Verrière réalisée en 1904 par la Société artistique de peinture sur verre.

473 Verrière réalisée par L. Huet entre 1890-1895.

474 Verrière de L. Terrien, sur laquelle figure le cardinal Richard, archevêque de Paris.

475 Après 1920, une verrière reprend ce thème à Notre-Dame-des-Missions d'Épinay-sur-Seine.

476 Les armoiries de Pie IX accompagnées ou non de la représentation du saint Père ont été repérées à maintes reprises aux quatre coins de France. Y.-J. Riou, 1986, p. 45.

477 Une scène similaire est posée en 1932 à l'église Saint-Barthélemy de La Boissière-École (Yvelines) par H. Ripeau.

478 B. Plongeron, 1976.

479 P. Pierrard, 1987, p. 165.

480 Les premiers patronages paroissiaux datent de 1801 à Besançon ; cf. Pierrard, 1987, p. 190.

481 Notamment au cours des conciles provinciaux tenus entre 1849 et 1868.

482 Par exemple : S. F., *Autour du berceau de Jésus, entretiens avec les petits enfants*, Paris, 1863. Les livres de dévotion consacrés à la Sainte Famille sont moins nombreux que ceux consacrés à saint Joseph (42 publications en 1866), et à la Vierge (190 en 1862) ; cette comptabilité a été établie par C. Savart, 1985, p. 582-584.

483 A. Hurel, *L'art religieux contemporain, étude critique*, Paris, 1868, p. 207.

484 C.-E. Beulé, *Causeries sur l'art*, 1867, cité par Hurel, *L'art religieux contemporain, étude critique*, Paris, 1868, p. 246.

485 I. Saint-Martin, *Un exemple de pédagogie par l'image au XIXe siècle : le Grand Catéchisme du Pèlerin*, thèse, Paris VII, 1994 ; Id., « Catéchismes et images de la foi : former un imaginaire religieux à la fin du XIXe siècle », Actes du colloque international *Histoire, images, imaginaires : fin XVe siècle-début XXe siècle*, Le Mans, Université du Maine, mars 1996. Ce rôle traditionnel de l'image est contesté par D. Menozzi, dans *Les images, l'Église et les arts visuels*, Paris, 1991.

486 Un ensemble de sept verrières illustrent quatorze préceptes de la vie chrétienne.

487 Vers 1860, par A. Lusson ; deux inscriptions accompagnent ce vitrail : « Mérite » et « Dévouement ».

488 Œuvre de la Manufacture de Sèvres.

489 Quelques scènes comme *l'Atelier de Nazareth* ou *Jésus au milieu des Docteurs* figurent pourtant parfois dans les verrières légendaires consacrées à l'*Enfance de Jésus*. Tous les grands noms de la peinture sur verre ont été attirés par les thèmes de la *Sainte Famille* et du *Laissez venir à moi les petits enfants*, plus propices au style vitrail-tableau : Champigneulle, Fialeix, Lorin, Tournel, Latteux-Bazin, Haussaire, Lavergne, etc.

490 A. Hurel, *L'art religieux contemporain, étude critique*, Paris, 1868, p. 435.

491 B. Foucart, 1987, p. 358-374.

492 G. Cholvy, « Du Dieu terrible au Dieu d'amour : une évolution dans la sensibilité religieuse au XIXe siècle », *109e Congrès national des Sociétés savantes* (Dijon, 1984), *Actes*, t. I, Paris, 1984, p. 141-154.

493 Par exemple *La Sainte Bible en images* de Julius Schnorr (d'après Raphaël) ou les gravures allemandes diffusées par la maison Schulger et Schwann ; voir J.-F. Luneau, « L'influence allemande dans le vitrail français du XIXe siècle », *Art, Technique et Science : la création du vitrail de 1830 à 1930*, Liège, 2000, p. 129-137.

494 À l'image de l'atelier Gaudin, qui possède encore quinze albums de la fin du XIXe siècle, ou de l'atelier Lobin ; voir *Atelier Lobin*, 1994.

495 Voir Vanina Costa, « Adolphe Didron, parfait exemple d'un art de producteur : le vitrail XIXe », *Virtea*, n°3, 1989, p. 16.

496 Voir le répertoire iconographique sur le cédérom ci-joint.

497 B. Foucart, 1987, p. 97.

498 Voir *infra* et monographie sur le cycle de saint Louis.

499 N'est comptabilisé ici que le saint seul, portant ou non l'Enfant dans les bras, à l'exclusion des représentations de la Sainte Famille traitées plus loin par M. Callias Bey.

500 Représentation qui semble abandonnée après 1920, voir *infra* article de M. Callias Bey.

501 Les ensembles recensés comportent quatorze fenêtres à Saint-Pierre de Neuilly-sur-Seine, trois à Chennevières-sur-Marne, quatre au Tremblay-en-France, les autres églises ne lui dédiant qu'une baie.

502 La verrière de l'église du Perreux-sur-Marne est une copie d'un tableau de Guido Reni, voir *infra*.

503 Le saint évangéliste est curieusement barbu.

504 D'après notre recensement, ils n'apparaissent après 1920, que dans deux églises de Saint-Ouen.

505 La baie d'axe a été refaite par Émile Hirsch en deux temps. Le Christ du tympan et les évangélistes du registre supérieur remplacent depuis 1874 une composition posée par Gsell en 1853. Les prophètes ont été posés au registre inférieur en 1898.

506 Vitrail orné des armoiries et de la devise de la célèbre famille de l'évêque italien.

507 Claude Langlois, « Féminisation du catholicisme », *Histoire religieuse de la France*, t. III, éd. du Seuil, 1991, p. 296.

508 Abbé G. Darboy, *Les saintes femmes*, éd. Garnier frères, Paris, 1852.

509 Sainte Adélaïde est présente en 1843 à la chapelle de la Compassion, en temps que protectrice de Madame Adélaïde, sœur et conseillère de Louis-Philippe.

510 Précision apportée par R. Dennifauler, adjoint au maire, chargé des affaires culturelles de Joinville-le-Pont, que je remercie de cette recherche.

511 Voir à ce sujet Bruno Foucart, « L'iconographie de saint Martin au XIXe siècle ou l'effort d'un renouveau », *La Légende de saint Martin au*

XIXe siècle, peintures et dessins, Paris, Somogy éditions d'art, 1977, p. 10-13.

512 On doit par exemple à l'archevêque de Tours, Mgr Guibert, la redécouverte du tombeau de saint Martin en 1859, dont il encourage le renouveau du culte.

513 Romain, bénédictin, envoyé évangéliser le futur diocèse d'Angers, dont les reliques, transférées à Saint-Pierre-des-Fossés, entraîneront la modification du vocable de l'abbaye.

514 Deux autres verrières lui sont consacrées : l'une orne l'église Saint-Denys de l'Estrée à Saint-Denis, l'autre, signée Ottin, se voit à la sacristie de l'église de Maisons-Alfort, où elle est très restaurée.

515 Une autre verrière, aujourd'hui détruite, lui était consacrée à Fresnes, posée par Gesta en 1879 dans l'église qui était placée sous sa protection.

516 En dehors de son intervention auprès de sainte Geneviève étudiée plus loin.

517 Cette verrière, commandée par le curé de la paroisse à Champigneulle en 1925, dépasse les limites chronologiques de ce chapitre mais elle est davantage apparentée aux vitraux cités ici qu'à ceux de l'entre-deux-guerres.

518 AD Val-de-Marne, dépôt des paroisses, 9J, Nogent-sur-Marne 1 E-1.

519 H. Cabezas, *Notre-Dame-des-Vertus*, 1987, p. 221.

520 La date couramment admise de 496, et adoptée par l'Église, est un sujet de controverse, certains historiens du XXe siècle situant le baptême en 499.

521 Des fouilles entreprises en 1995 ont permis de découvrir l'existence d'une cuve baptismale devant le porche occidental.

522 Dont le projet est conservé à la Médiathèque du Patrimoine, album Debret n° 70. Voir H. Cabezas, *Saint-Denis au XIXe siècle*, 1996, p. 37 et 44 et fig. 4, p. 36.

523 Élève de Cabanel, prix de Rome en 1867, P.-J. Blanc est retenu dès 1874 par le marquis Philippe de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, catholique et monarchiste convaincu, pour participer au décor qui doit illustrer les origines chrétiennes de la France. Il lui confie la décoration du mur est du bras sud du transept, où Blanc consacre trois travées à la *Bataille de Tolbiac* et une seule au *Baptême de Clovis*. François Macé de Lépinay *Peintures et sculptures du Panthéon*, Paris, éd. du patrimoine, 1997, p. 17-18.

524 L'ancienne église abbatiale Sainte-Geneviève, construite par Soufflot, est transformée en 1791, par décret de l'Assemblée nationale, en tombeau des hommes illustres de la France.

525 V. Alémany-Dessaint, 1996, p. 22-23.

526 Une autre copie vitrée, de provenance inconnue mais très fidèle à l'œuvre de Blanc, était en vente en 1996 à la galerie du Vitrail à Chartres. V. Alémany-Dessaint, 1996, fig. 96, p. 171.

527 Pour la période 1850-1930, 120 *Baptême de Clovis* sont recensés par J.-F. Luneau dans V. Alémany-Dessaint, 1996, p. 205-233, auxquels il faut ajouter sept verrières nouvellement découvertes par l'Inventaire Général dans les églises d'Alfortville (94), Châtillon-en-Vendelais (35), Echannay (21), Echauffour (61), Fesmy-le-Sart (02), Montreuil (93), Neufchâteau (88).

528 Dont 5 sont aujourd'hui détruites (Épinay-sur-Seine, Noisy-le-Sec, Le Bourget, Stains et Ville d'Avray) et 3 déposées (deux à Bagnolet, 1 à Tremblay-en-France).

529 Seules ont été recensées six sculptures, quatre peintures et une bannière dans le Val-de-Marne et les Hauts-de-Seine. La sainte figure également sur un calice conservé à la cathédrale de Nanterre. Voir les dossiers de l'Inventaire, DRAC Île-de-France.

530 6 sont situées dans l'actuelle Seine-Saint-Denis, 4 dans le Val-de-Marne et 2 seulement dans les Hauts-de-Seine.

531 Aux côtés de Geneviève seront enterrés Clovis (en 511), puis sa femme, sa fille et deux de leurs fils morts en bas âge. Communication de Martin Heinzelmann, à Nanterre en février 2002.

532 Dom Jacques Dubois et Laure Beaumont-Maillet, *Sainte Geneviève de Paris, la vie, le culte, l'art*, Paris, éd. Beauchesne, 1982.

533 C'est le plus populaire car on y procède au couronnement de la rosière.

534 Telle une peinture à l'huile du XVIIe siècle, dépôt de l'église de Saint-Merri au musée Carnavalet à Paris (inv. P. 2206).

535 Gravure conservée au musée Carnavalet, cabinet des dessins (G. 21603). La présence du cierge, issu de la représentation traditionnelle de la sainte se rendant en pèlerinage au tombeau de saint Denis, en fait une sainte doublement francillenne.

536 Tableau conservé au musée des Beaux-Arts de Rouen (inv. 975.4.45). Un autre tableau peint par Philippe de Champaigne en 1668, pour l'église Saint-Séverin de Paris et actuellement conservé au musée des Beaux-Arts de Bruxelles, abondamment diffusé par la gravure, montre la sainte en prière, tenant sa houlette de bergère, tandis que deux moutons paissent à ses pieds et qu'à l'arrière-plan se détachent les tours de Notre-Dame et l'église Saint-Etienne-du-Mont. Bernard Dorival, *Philippe de Champaigne (1602-1674), la vie, l'œuvre et le catalogue raisonné*, Paris, éd. L. Laget, 1976, n° 109.

537 Citons à titre d'exemple un tableau de l'église de Louveciennes (78) exécuté en 1822 par Élisabeth Vigée-Lebrun. Voir dossier de l'Inventaire général, DRAC Île-de-France.

538 Le carton dessiné par Flandrin vers 1846 pour un vitrail de l'église parisienne de Saint-Germain-des-Prés, conservé à Ivry-sur-Seine (Dépôt des œuvres de la ville de Paris), montre la sainte tenant un cierge allumé selon une iconographie antérieure. *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin, une fraternité picturale au XIXe siècle*. [Exposition, Paris, musée du Luxembourg, 1984], Paris, 1984, p. 137, n°58.

539 Mais aussi d'autres peintres verriers, à Antony, Charenton-le-Pont, Noisy-le-Grand, Tremblay-en-France et en l'église Saint-André de Montreuil.

540 Œuvre de Louis-Charles-Marie Champigneulle, 1884.

541 Claude Langlois, « Indicateurs du XIXe siècle, pratique pascale et délais de baptême », *Histoire de la France religieuse*, dir. J. Le Goff et R. Rémond, t. 3, Paris, éd. du Seuil, 1991, p. 240.

542 Saintes également associées dans la mosaïque de l'abside du Panthéon, réalisée en 1880 d'après un carton d'Ernest Hébert.

543 Voir *infra* la monographie de F. Cannot. Par ailleurs, des verrières plus tardives consacrées à la sainte, initiatrice de la construction de la basilique, ornent l'église Sainte-Geneviève de la Plaine, à Saint-Denis.

544 François Macé de Lépinay, *Peintures et sculptures du Panthéon*, Paris, éd. du Patrimoine, 1997, p. 40-41.

545 Dont le premier numéro date de 1924.

546 Réalisée par Marcel Delon et la Société artistique de peinture sur verre.

547 M.-N. Pichard, *La célébration des vertus civiques dans la peinture d'histoire en France de 1871 à 1914 – Recherches d'iconographie*, thèse de troisième cycle, université de Paris I, 1981, p. 206.

548 M. Lachiver, *Histoire de Mantes et du Mantois à travers les chroniques et mémoires des origines à 1792*, Meulan, 1971, p.73, n. 16.

549 Le Nain de Tillemont, *Vie de saint Louis*, Paris, 1847-1851 (6 volumes).

550 Réalisée par Gsell sur carton de Steinheil.

551 On en dénombre 15 dans le Val-de-Marne (dont une dans une chapelle funéraire), 16 dans les Hauts-de-Seine et 20 dans la Seine-Saint-Denis, dont 8 dans des chapelles funéraires). Pour être complet, il faudrait ajouter les verrières détruites des églises de Bobigny (vitrail posé vers 1875), de Noisy-le-Sec (posé vers 1870), d'Épinay-sur-Seine (église Saint-Médard, 1884) et celle de l'ancien Carmel de Saint-Denis (1888).

552 Claire Jodon de Villeroché, « Religion et politique dans les églises du diocèse d'Angers au XIXe et au XXe siècle : étude archéologique », *RAMAGE*, 1991, n° 9, p. 85-105.

553 À Notre-Dame-du-Fort d'Étampes, la verrière de saint Louis, posée par Charles Champigneulle fils en 1905, porte en latin l'inscription « saint Louis, patron du diocèse ». À partir de 1806, Étampes dépend du diocèse de Versailles avant de relever de celui de Corbeil créé en 1966.

554 Peintures du chœur réalisées par Pauthe, en 1877, dossier inventaire.

555 Églises Saint-Louis d'Antin, Saint-Eustache, Sainte-Clotilde, chapelle du lycée Saint-Louis et celle de Vincennes.

556 M.-N. Pichard, *La célébration des vertus civiques dans la peinture d'histoire en France de 1871 à 1914- Recherches d'iconographie*, thèse de troisième cycle, université

de Paris I, 1981, p. 198.

557 Le carton du vitrail est conservé au musée du Louvre, inv. 20325. La verrière de Gesta, à Fresnes, est l'une des plus proches du dessin d'Ingres.

558 Réalisée en 1846 pour Aigues-Mortes, et dont le plâtre est conservé à l'église de Ville-d'Avray.

559 *Album Lobin*, dessin n° 01617, signé Florence/Lobin. Ce carton, destiné initialement à une fenêtre à deux lancettes (non localisée), montre le roi donnant le douaire de Choisy à la reine Marguerite. Faute de place, Giot n'emploie à Sèvres que la partie gauche du carton, rendant désormais l'attitude du roi peu compréhensible. À partir de 1926, E. Lobin et P.-H. Giot étant associés (*Annuaire Sageret*, 1930, p.2258), Giot réutilise le carton de L. Lobin en prenant soin de le mentionner sur la verrière.

560 Comme pour le vitrail de *Saint Philippe*, la figure avait été exécutée par Roussel et les ornements par Favre et Fialeix. Le dessin de Devéria fut popularisé par *L'Année chrétienne*, de 1849-1850 où il est reproduit inversé (pl. 16). D. Morel, 1985, p. 8 et n° 92 p. 70, 72.

561 Sur la verrière est inscrit en latin le premier verset du psaume 91 : « le Juste fleurira comme le palmier ». Une verrière identique a été posée par C. Lavergne en 1881 à l'église de Verrières-le-Buisson (Essonne) sans verset ni dédicace.

562 Et dont l'iconographie est étudiée *infra* en monographie.

563 Présente à Garches, Villemomble, Montreuil, Marnes-la-Coquette et Rueil-Malmaison.

564 V. Champier, 1889, tome II, non paginé.

565 Baie 11, réalisée entre 1889/1893, première chapelle nord du chœur.

566 La présence d'allégories auprès du roi date du XVIIe siècle. La Justice, la Foi et la Prudence l'accompagnent sur une gravure anonyme de 1610, conservée au musée national du château de Pau. Louis Carolus-Barré, « Le visage de saint Louis dans les gravures du XVIIe siècle inspirées du chef-reliquaire de la Sainte-Chapelle (1306) », *Les Monuments historiques de la France*, 1970, n° 4, p. 28.

567 Jean Chapelot, *Le château de Vincennes, une résidence royale au Moyen Âge*, CNMHS, Paris, éd. CNRS, 1994, p. 45-46.

568 Le dessin préparatoire de cette peinture, avec mise au carreau, conservé au musée Anne de Beaujeu de Moulins (Allier), était peut-être connu du peintre verrier.

569 H. Cabezas, *Saint-Denis au XIXe siècle*, 1996, p. 56-57

570 Bernard de Montfaucon, *Les monuments de la monarchie française qui comprennent l'histoire de France*, t. 2, Paris, 1730, pl. XXII-XXIII.

571 Louis Grodecki, « Saint Louis et le vitrail », *Les Monuments historiques de la France*, 1970, n° 4, p. 14-15.

572 Michelet et Anatole France cités par P. Bruneau, 1984-1985, p. 30.

573 42 des 51 statues la représente en armure. Claire Jodon de Villeroché, « Religion et politique dans les églises du diocèse d'Angers au XIXe et au XXe siècle : étude archéologique », *RAMAGE*, 1991, n° 9, p. 88.

574 On trouve des verrières johanniques dans l'église de Chinon en 1858-1861, puis dans quelques églises normandes à partir de 1870, enfin à Vaucouleurs ou Domremy en 1892 seulement (vitrail aujourd'hui disparu connu par une ancienne carte postale). Y.-J. Riou, 1986, p. 43.

575 L'évêque, qui avait déjà fait à deux reprises le panégyrique de Jeanne en 1855 et 1869, utilise principalement les arguments développés lors des procès en condamnation et en réhabilitation publiés par M.-J. Quicherat en 1846 et 1849 au nom de la Société de l'Histoire de France (5 volumes).

576 Jeanne n'étant pas canonisée, l'évêque dut solliciter une dérogation auprès de Pie IX.

577 Un appel est adressé par les évêques dans la *Semaine religieuse* de chaque diocèse.

578 Le premier concours organisé en 1879 ayant été ajourné un second eut lieu en 1893. Voir Chantal Bouchon, « Les verrières de Jeanne d'Arc. Exaltation d'un culte à la fin du XIXe siècle », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 1986, n°4, p. 419-431.

579 Son martyre est encore rarement évoqué en Île-de-France ; il n'a été recensé qu'au tympan d'une verrière d'Aubervilliers.

580 Catalogue Jeanne d'Arc, Paris, 1909, éd. Orphelins d'Auteuil, p.83. Les peintures de Lenepveu serviront également de modèles à l'atelier Janin de Nancy qui réalise de 1875 à 1930, 120 verrières johanniques dont 40 écoutant ses voix. Communication de Francis Roussel, « vitrail, une expression régionale », colloque « Jeanne d'Arc dans la lumière du vitrail », Orléans, Janvier 1994. Hervé Cabezas, *Le culte de Jeanne d'Arc dans les églises de Paris*, thèse de doctorat, université de Paris-Sorbonne, 1992.

581 Appareil permettant d'agrandir ou de réduire une partie d'un dessin ou d'un carton.

582 Fonds Lorin, archives photographiques, cl. 490/24/30 et 320 24/30.

583 Cette dernière parenté a été notée par Hervé Cabezas au colloque « Jeanne d'Arc dans la lumière du vitrail », Orléans, janvier 1994

584 Voir *infra* contribution de M. Callias Bey.

585 B. Foucart, 1987, p. 358-374.

586 Vitrail de H. Ripeau vers 1930, dont la maquette a été récemment acquise par les AD Hauts-de-Seine

587 C. Rosenbaum-Dondaine, 1984, fig. 50, p. 57.

588 Décor comportant une croix, la lettre M et les cœurs de Marie et de Jésus entourés de 12 étoiles.

589 C. Rosenbaum-Dondaine, 1984, fig. 204 p. 143.

590 Voir le cimetière communal de Pantin.

591 H. Cabezas, *Notre-Dame-des-Vertus*, 1987, p. 229.

592 Renseignement fourni par l'abbé Danton, fils des donateurs.

593 Verrière réalisée en 1901 par la Société artistique de peinture sur verre, à la demande de madame Vidal.

594 Tympans de deux verrières consacrées à la résurrection miraculeuse d'enfants, réalisées par Champigneulle en 1914, restituées en 1919 par le même atelier d'après les cartons originaux conservés.

595 Comme à Bois-Colombes ou à Saint-François-de-Sales de Saint-Maur-des-Fossés.

596 Voir *supra*, les portraits et *infra*, la vie paroissiale.

597 Verrière du peintre verrier local D. Terpent dont l'inscription de donation « à la mémoire de Robert Bain » a sans doute été intervertie avec celle de la fenêtre voisine.

598 Verrière de Lobin, datée de 1905, qui reprend un carton utilisé en 1866 à la cathédrale de Blois, et maintes fois reproduit. Cf. *Album Lobin*, carton n° 166. *L'atelier Lobin*, 1994, p. 92.

599 Y.-J. Riou, 1986, p. 43.

600 Voir *infra* contribution de M. Callias Bey

601 Baie 3 par Laurent-Gsell.

602 On peut leur associer la verrière d'Henri Mathieu (1888) à la chapelle funéraire de la famille A. Guinet au cimetière de Chennevières-sur-Marne.

603 *Genèse* III, 15. Indication fournie par F. Boespflug que je remercie de cette précision.

604 Le tableau acquis par le Louvre rejoignit en 1940 le musée du Prado (Madrid). Xavier de Salas, *La peinture espagnole du siècle d'or, de Greco à Velasquez*. [Exposition. Paris, musée du Petit-Palais, avril-juin 1976].

605 Dominique Julia, « La pesée d'un phénomène : des indicateurs de longue durée », *Histoire de la France religieuse*, t. III, XIIIe-XIXe siècles, Paris, éd. du Seuil, 1991, p. 200.

606 Tableau entré dans les collections du Louvre en 1848.

607 Tableau achevé en 1650, acquis par Louis XIV en 1685, aujourd'hui conservé au Louvre.

608 Décret impérial du 19/2/1806 et décret ecclésiastique du 1/3/1807 du cardinal Caprara du Saint- Siège.

609 Lettre du garde des Sceaux J. Baroche, en date du 3 août 1863, destinée à l'évêque du diocèse de Paris. *Mandements, lettres et instructions pastorales de Mgr Darboy, archevêque de Paris*, Paris, éd. Adrien Le Clere et Cie, 1872.

610 L. Boucard, 1914.

611 Dogme proclamé dans la constitution apostolique *Munificentissmus Deus* après consultation des évêques du monde entier sur l'opportunité de procéder à la définition du dogme.

612 En 1855, la congrégation des Rites avait approuvé les messes et offices faits au nom du « très pur cœur de Marie ».

613 Dévotion qui se poursuit au-delà de la Première Guerre mondiale comme en témoignent les verrières de Prost-Lannes à Bois-Colombes, en 1924 (baies 1 et 3).

614 La fenêtre d'escalier de la villa Thouvenel reprend la composition de la verrière de la *Passion* de la cathédrale de Bourges.

615 L'*Ascension* du Perreux-sur-Marne (vers 1889) est une des rares illustrations du thème repérée au XIXe siècle.

616 Voir *infra* contribution de Martine Callias Bey.

617 Verrière offerte par M. Tillet, inspecteur honoraire, réalisée en 1943 par Albert Martine

sur carton de Maurice Denis dont c'est l'une des toutes dernières œuvres. Médiathèque du Patrimoine, dossier ACMH.

618 Tableau de J.-B. de Champaigne conservé au musée des Beaux-Arts de Lille. *Cf.* Nicole Sainte-Fare-Garnot, « Jean-Baptiste de Champaigne (1631-1881), un célèbre inconnu », *Revue du Louvre*, avril 1992, p. 52-55, fig. p. 54 ; tableau de Philippe de Champaigne au musée national des Granges de Port-Royal. *Cf.* Bernard Dorival, *Philippe de Champaigne (1602-174), la vie, l'œuvre et le catalogue raisonné*, Paris, éd. I. Laget, t. II, 1976, n°1675.

619 Véronique Belle, « Les monuments aux morts des guerres de 1870 et 1914-1918 dans le Val-de-Marne », *Clio 94*, 1999, n°17, p.145-158.

620 Les monuments aux morts de la Seine-Saint-Denis n'ont pas, à notre connaissance, fait l'objet d'un recensement exhaustif. Huit d'entre eux sont publiés dans *Le patrimoine de la Seine-Saint-Denis*, éd. Flohic, 1994.

621 Jean Duchesne, « Le cœur de Jésus », *Le Sacré-Cœur de Montmartre, un vœu national*, Paris, 1995, p. 51-56.

622 Il n'y a pas à notre connaissance de vitrail francilien commémorant le souvenir de l'archevêque contrairement à celui de son prédécesseur Mgr Affre, tué lors de la Révolution de 1848, évoqué à Paris par un vitrail de l'église Saint-Roch.

623 Bannière qui était celle de l'armée qui arrêta les troupes prussiennes à Patay, le 1er décembre 1870.

624 C. Rosenbaum-Dondaine, 1984, p. 136-156.

625 G. Cholvy, Y.-M. Hilaire, 1990, p. 170-172.

626 Par référence à Louis XVI qui aurait tardivement (en 1792) fait le vœu de consacrer la France au Sacré-Cœur, les légitimistes revendiquèrent cette dévotion que l'on trouve représentée dans le même esprit aux verrières des basiliques de Fourvière ou de Montmartre. E. Hardouin-Fugier, 1984, p. 329.

627 Françoise Gatouillat, « Les verrières du XIXe siècle de l'église Saint-Jean-Baptiste de Nemours », *Les cahiers du Loing*, n° spécial du 4e centenaire de la consécration, 1995, p. 103-106.

628 À la mort de Nicolas Lorin, en 1882, Crauck (1819-1905) assure la direction artistique de l'atelier où il était cartonnier. Sur sa carrière de peintre, voir Thierry Zimmer, « Charles Alexandre Crauck », *Le retour de l'Enfant prodigue*. [Exposition. Clermont-Ferrand, hôtel du département, 1996], Aurillac, 1996, p. 77. Deux dessins préparatoires de Crauck conservés au musée des Beaux-arts de Lille concernent le vitrail du Sacré-Cœur : le premier comporte les allégories éplorées de l'Alsace et de la Lorraine (reproduites sur un vitrail de l'église Saint-Barthélemy à La Boissière-École en 1894, dans les Yvelines), figures qui ont disparu sur le second dessin fidèlement reproduit à Saint-Ouen. Hervé Oursel, « Les vitraux de l'église du Sacré-Cœur de Lille », *Revue du Nord*, avril-septembre 1984, t. LXVI, n° 261-262, p. 599-618, fig. 1 et 3.

629 Une composition similaire se voit aussi à l'église d'Argenton-sur-Creuse (Indre).

630 Information aimablement communiquée par Antoine Le Bas.

631 P. Bruneau, 1984-1985, p. 36.

632 Dans *Introduction à la vie dévote*, Livre I, c.1, cité par l'abbé J. Charbonnel, *Dévotion à la Sainte Famille*, Tours, 1871, p. 15-16.

633 C. Savart, 1985, p. 570.

634 Mgr. Gay, *Entretiens sur les mystères du Rosaire*, 1887, p. 10 ; cité par C. Savart, 1985, p. 573.

635 L. Boucard, 1914, p. 17.

636 *Ibidem*, p. 315.

637 Voir de nombreux livres de piété : *Dévotion à la Sainte Famille, avec un abrégé de la foi*, Caen-l'Étape, 1843. *L'enfant pieux ou la Jeunesse sanctifiée à la Conférence par la dévotion pour la Sainte Famille, Jésus, Marie, Joseph*, Besançon, 1847. *La Sainte Famille ou les pratiques essentielles de la dévotion chrétienne : Jésus, Marie, Joseph…*, Montpellier, 1898. *Messager de la Sainte Famille*, revue mensuelle.

638 Indiqué comme tel sur la verrière de Saint-Maur-les-Fossés par Champigneulle en 1925.

639 Avec notamment des invocations « Jésus, Marie, Joseph, je vous donne mon cœur, mon esprit et ma vie ! Jésus, Marie, Joseph, assistez-moi dans ma dernière agonie ! Jésus, Marie, Joseph, je veux mourir en paix dans votre sainte compagnie ! » accordant une indulgence de 300 jours si elles sont récitées « dévotement et avec un cœur contrit » (*Dévotion à saint Joseph, exposé des principales pratiques en l'honneur de ce grand saint…*, Bourges, 1862, p. 14).

640 J.-J. Huguet, 1863-1864, p. 145.

641 B. Foucart, 1987, p. 136 et n. 59 p. 138.

642 Vers 1897, la maison de la Vierge y est figurée comme un palais italien.

643 Par Hirsch, superbe vitrail-tableau néo-flamboyant avec un encadrement architectural de première importance.

644 Par G. Léglise ; saint Joseph et la Vierge observent l'Enfant endormi sur le seuil de la maison de Nazareth.

645 Sauf à Nogent-sur-Marne : Sainte Famille au repos.

646 *Lc.*, II, 40.

647 Ce vitrail est un « Don du patronage ».

648 Par R. Lefèvre vers 1890 ; à noter le portrait en vitrail photographique d'un enfant, du donateur probablement, à la place du visage de l'ange.

649 Par E. et Ch. Tournel.

650 Par Lavergne ; la maison de Lorette y est évoquée.

651 Par Haussaire ; Jésus manie le compas sous la surveillance de son père.

652 *Dévotion à la Sainte Famille*, 1871, p. 55.

653 B. Chevallier, « *Je vous salue Marie* » : *guide pratique et historique de la dévotion mariale*, Paris, 1981, p. 50.

654 L. Boucard, 1914, p. 311.

655 Voir les nombreux livres de dévotion, parmi lesquels on peut citer : F. X. Gautrelet, *Nouveau mois du Sacré-Coeur de Jesus ou les trente-trois années de la Vie du divin Sauveur honorées pendant le mois de juin*, Lyon, Paris, 1850 ; H. Perreyre, *Méditations sur le chemin de la Croix*, Paris, 1859.

656 B. Plongeron, 1976, p. 164.

657 C'est pour cette raison que nous évoquerons ici plutôt les scènes de la Vie du Christ traduisant l'aspect affectif de la dévotion.

658 Par exemple à l'église de Pantin.

659 Voir *supra*.

660 L'historicité de cet épisode reste suspecte, ne figurant que dans l'évangile de saint Luc.

661 Par Haussaire vers 1898.

662 Verrière de la chapelle du couvent des sœurs de saint Thomas de Villeneuve, par Houzé et Floury.

663 Provenant, comme toutes les verrières de l'église, du Petit séminaire de Saint-Nicolas-du-Chardonnet à Paris.

664 C. Rosenbaum-Dondaine, 1984, p. 83, 2 ill.

665 Par E. et Ch. Daumont-Tournel, qui ont vraisemblablement puisé leur inspiration chez H. Flandrin (*Jésus-Christ et les petits enfants*, 1839, Lisieux, musée municipal) ou chez E.-C.-H. Lecomte-Vernet (*Laissez venir a moi les petits enfants…*, 1861, Paris, église Saint-Louis-en-l'Île), voir B. Foucart, 1987, fig. 66 et 219.

666 Le Christ pose une main sur la tête d'un enfant tandis qu'il en tient un autre sur ses genoux ; même iconographie à Nogent-sur-Marne en 1915 par G. Léglise.

667 Par Hialeix en 1860.

668 Par Lorin.

669 Par Emmanuel et Charles Daumont-Tournel en 1927.

670 Par J.-E. Roussel en 1879.

671 Par G. Léglise en 1915

672 « Protévangiles de Jacques. Évangile de Pseudo-Matthieu », *Évangiles apocryphes*, publiés par France Quéré, Paris, Seuil, 1983, p. 67, 95.

673 Dès 1817 était fondée la Société de Marie par G.-J. Chaminade.

674 Dont la récitation, à savoir 150 *Ave*, un *Credo* et 6 *Pater*, est une pratique de dévotion très ancienne, révélée notamment à saint Dominique au XIIIe siècle et recommandée par le pape Léon XIII en 1883.

675 Cinq apparitions mariales reconnues par l'Église en moins de 50 ans (1830-1876) ; *cf.* B. Billet, *Vraies et fausses apparitions reconnues dans l'Eglise*, Paris, 1976 (plus de 200 apparitions sont mentionnées comme étant non reconnues) ; cf. *supra*.

676 Dès 1820 sont fondés les *Enfants de Marie* pour la sanctification et pour l'apostolat des jeunes filles de chaque paroisse ; cette confrérie reprendra du dynamisme en 1880.

677 Pas moins de douze, parmi lesquelles : aumônes, jeûnes, port du chapelet ou du scapulaire, récit du rosaire, ornement des autels…

678 Saint Louis-Marie Grignion de Montfort, *Traité de la Vraie Dévotion à la Sainte Vierge*, Pontchâteau, rééd. 1942 (1re éd. 1843).

679 Vitraux inspirés de loin par le célèbre tableau du Titien, conservé à Venise au musée de l'Académie et repris par le peintre Lenepveu à l'église Saint-Sulpice à Paris.

680 *Is.*, VII, 14.

681 14 verrières dans les Hauts-de-Seine, 11 dans le Val-de-Marne et 6 en Seine-Saint-Denis.

682 L'iconographie est souvent antérieure à la proclamation des encycliques et des dogmes, et aux événements liturgiques ; elle exprime une dévotion populaire, répandue en l'occurrence par le courant ultramontain ; ainsi en est-il pour les thèmes mariaux de l'*Immaculée Conception* et de l'*Assomption*.

683 *Apocalypse*, XII, 1.

684 Par Ména, 1872.

685 B. Foucart, 1987, p. 358-375, fig. 142.

686 Sur la doctrine de Marie Nouvelle-Ève, voir *Bulletins de la Société française d'Etudes mariales*, 1951-1953.

687 Par L. Huet vers 1890-1895.

688 Par L. Tournel en 1900.

689 Cité par M. Winowska, *La Vierge de la Révélation, hier et aujourd'hui*, Paris, 1957, p. 51.

690 M. Bourdon, *Le mois des serviteurs de Marie*, Paris, 1863, p. 214 ; cité par C. Savart, 1985, p. 609. À noter que la filiation terrestre de la Vierge n'est pas prioritaire : à notre connaissance, il n'existe pas d'*Arbre de Jessé* dans notre corpus.

691 Par Haussaire, vers 1898 ; M.-A. Férault et D. Hervier, *Boissy-Saint-Léger*, 1985, p. 34.

692 Beaucoup plus nombreuses dans les Hauts-de-Seine que dans les deux autres départements.

693 Par la Société artistique de peinture sur verre en 1901 ; toutes les apparitions de la Vierge y sont illustrées comme à Chaville.

694 H. Lebon, 1845, p. 55.

695 *Ibidem*, p. 64.

696 J.-J. Huguet, 1863-1864, p. 18.

697 Voir à Saint-Ouen la verrière représentant la *Proclamation de ce dogme par Pie IX*, aux côtés de l'archevêque de Paris, le cardinal Richard, par L. Terrien, vers 1912.

698 *Dévotion à saint Joseph, exposé des principales pratiques en l'honneur de ce grand saint*, Bourges, 1862.

699 437 entre 1851 et 1870, recensés par le Père Trottier dans *Essai de bibliographie sur saint Joseph*, Montréal, 1955 ; par exemple : J.-J. Huguet, 1863-1864 ; J.-D., *Mois de mars des âmes pieuses consacré au glorieux Saint Joseph, suivi de neuvaines et prières de l'office de Saint Joseph et de la dévotion à la Sainte Famille*, Paris, 1870. *La Dévotion à saint Joseph, dédié aux Enfants*, Paris, 1872 (4e éd.). *Le mois de mars ou mois de saint Joseph*, Lyon, Paris, 1862. P. Delooz, « Le développement historique du culte de saint Joseph », *Revue bénédictine*, 1897, p. 104-114, 145-155, 203-209.

700 « Gardien de la virginité de Marie, … père nourricier de Notre-Seigneur, … gouverneur de la sagesse incréée, … lis d'une pureté inviolable, … modèle parfait d'humilité, … fournaise de charité… priez pour nous » ; voir *Dévotion à la sainte famille avec un abrégé de la foi*, Raon-l'Étape, 1843.

701 On peut voir, en pendant d'une représentation de saint Joseph, un vitrail de la *Vierge à l'Enfant*, à Villepinte par exemple ou une *Éducation de la Vierge*, à Épinay-sur-Seine (à Saint-Médard en 1878).

702 D. Dantec, « À chacun son ouvrier ou le développement du culte de saint Joseph dans le vitrail du XIXe s. en Trégor et Léon », *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, 1984, p. 377-389.

703 Mgr. Sibour (archevêque de Paris de 1847 à 1857) ; cité par P. Pierrard, 1987, p. 172.

704 « Histoire du culte de saint Joseph », *Semaine religieuse du 18 mars 1892*, p. 190-192.

705 Voir Grimoüard de Saint-Laurent, « Étude sur l'iconographie de saint Joseph », *Revue de l'Art chrétien*, juillet 1883, p. 375.

706 Vitrail de Boulogne-Billancourt

707 Vitrail de la *Sainte Famille* à Neuilly-sur-Seine.

708 Voir « Protévangiles de Jacques », *Évangiles apocryphes*, publiés par France Quéré, Paris, Seuil, 1983.

709 Mgr. Dabert, *Le mois de Joseph à l'usage des maisons religieuses*, Valence, 1861 ; cité par C. Savart, 1985, p. 630.

710 Invocation citée par J.-J. Huguet, 1863-1864, p. 14.

711 *Ibidem*, chapitre I.

712 *Éducation de Jésus* à Saint-Denis composée sur le modèle d'une *Education de la Vierge*.

713 Au début du XXe siècle à Asnières, Épinay-sur-Seine, Gagny, La Garenne-Colombes, Montreuil, Neuilly-sur-Seine, Neuilly-Plaisance, Bry-sur-Marne, Stains.

714 D'après l'Histoire de Joseph le Charpentier, « Protévangiles de Jacques », *Évangiles apocryphes*, publiés par France Quéré, Paris, éd. du Seuil, 1983. Voir les *Recommandations de sa dernière heure au bienheureux Joseph* et les *Litanies pour les agonisants*, cités par H. Lebon, 1845, p. 110.

715 *Dévotion à la Sainte Famille avec un abrégé de la foi*, Raon-l'Étape, 1843 ; cf. aussi *Paroles de sainte Thérèse pour engager les chrétiens à recourir à lui*, cité par H. Lebon, 1845, p. 60.

716 À Saint-Ouen.

717 H. Lebon, 1845, p. 80.

718 L. Boucard, 1914, p. 27.

719 Bernard Delpal, « La construction d'églises, un élément du détachement religieux au XIXe siècle », *Revue d'Histoire de l'Église de France*, 1987, n° 190, t. 73, p. 67-74.

720 Exception faite pour les cathédrales, voir Mgr Affre, *Traité de l'administration temporelle des paroisses*, Paris, (1re éd. 1839), 8e éd. revue et corrigée par Mgr Darboy, éd. Adrien Le Clere et Cie, 1873, p. 21-38 et 112-113.

721 Si le maire est protestant, il doit se faire remplacer par un adjoint catholique, article 3 du décret du 30 décembre 1809.

722 Les premiers dimanches de janvier, juillet, octobre et le dimanche de Quasimodo.

723 Selon l'article 37 du décret du 30 décembre 1809.

724 AD Val-de-Marne, dépôt des paroisses 9J, Nogent-sur-Marne 1Fi-1.

725 Voir *supra* chapitre sur les donateurs.

726 Ordonnance épiscopale du 27 octobre 1907 pour le diocèse de Versailles.

727 C'est la justification de la présence d'armoiries papales sur les verrières concernées, comme à Saint-François de Sales de Saint-Maur-des-Fossés. J. Lothe, A. Virole, 1992.

728 *Coutumier de la paroisse de Gennevilliers dressé par M. Allary curé de Sainte-Madeleine, conforme à la circulaire de l'archevêque en date du 15 décembre 1840*, conservé aux Archives historiques de l'archevêché de Paris. (Gennevilliers dossier Ba 1).

729 Mgr Affre, *Traité de l'administration temporelle des paroisses*, 8e éd. revue et corrigée par Mgr Darboy, Paris, éd. Adrien Le Clere et Cie, 1873, p. 106. J. Lothe, A. Virole, 1992.

730 Déclaration de Mgr Jean Nicaise Gros, évêque de Versailles, Ordonnance n° 74, en date du 12 août 1852.

731 J. Lothe, A. Virole, 1992, p. 138.

732 Article 1 de l'ordonnance de Mgr Gros datée du 12 août 1852.

733 J. Lothe, A. Virole, 1992, p. 140-149.

734 Pour les verrières relatives à cette consécration, voir le sous-chapitre *Pro Patria*.

735 « Consécration du genre humain » confirmée par Léon XIII en 1899.

736 La publication des textes de la moniale en 1867 entraîna la multiplication de fondations et de confréries, et la publication de nombreuses images de piété.

737 Cérémonie de consécration à la cathédrale de Versailles le 19 juin 1881, reprise par les curés de chaque paroisse du diocèse, le 26 juin suivant.

738 A titre indicatif, d'après le *Coutumier de Gennevilliers*, celle de Bois-Colombes compte, en 1855, 21 femmes et 19 aspirantes. Celle de Sèvres, fondée en 1812 par l'abbé Ravanier, semble remplacée en 1885 par celle du Très saint et immaculé cœur de Marie. Archives paroissiales de Saint-Romain de Sèvres. Aucune inscription ne permet d'attribuer à la générosité des confréries de la Vierge de Saint-Ouen et d'Ivry-sur-Seine des verrières dans leur paroisse respective (cf. J. Lothe, A. Virole, 1992, p. 202).

739 Il arrive parfois que la confrérie donatrice ne soit pas précisée : dames patronnesses de l'asile et donatrices réunies en confrérie (à Saint-Pierre de Bondy, en 1876).

740 Louis Ferrand, « Les images des confréries de Saint-Vincent en Île-de-France », *Paris et l'Île-de-France, Mémoires*, 1984, t. 35, La vigne et le vin en Île-de-France, p. 355-363.

741 L. de Finance, 1997, p. 16.

742 Commune dans laquelle Louis Ferrand ne signale pas d'image de cette confrérie.

743 Dominique Hervier, « Les représentations de saint Vincent en Île-de-France », *Paris et l'Île-de-France, Mémoires*, 1984, t. 35, La vigne et le vin en Île-de-France, p. 335-355.

744 Dont une verrière des environs de 1880 posée à L'Haÿ-les-Roses, aujourd'hui disparue.

745 Voir *supra*.

746 Louis Comby, « L'église Notre-Dame d'Alfortville (1892-1992) », *Clio 94*, 1992, n° 10, p.104-119.

747 Béatifié en 1816 et canonisé en 1839.

748 En 1840, ne pouvait communier que le fidèle ayant reçu dans le mois en cours le sacrement de pénitence.

749 Villa Thouvenel où un collectionneur a fait copier la *Passion* de la cathédrale de Bourges.

750 Verrière mixte posée vers 1898/1900 dont le médaillon figuré est signé Ch. Champigneulle.

751 Dans le cadre de cette étude, 14 verrières antérieures à 1920, consacrées à ce saint, ont été repérées.

752 Médaillon figuré inscrit dans une grisaille, réalisé par la Société artistique de peinture sur verre.

753 Une composition identique se voit à la chapelle de la maison de retraite de Vaudrimesnil (Manche) sur un vitrail posé par Duhamel-Marette en 1898.

754 En 1840, dans le diocèse de Paris, faire sa première communion supposait d'être assidu au catéchisme trois fois par semaine pendant deux ans et de promettre de suivre encore cet enseignement durant l'année suivant le sacrement. *Coutumier de la paroisse de Gennevilliers dressé par M. Allary curé de Sainte-Madeleine, conforme à la circulaire de l'archevêque en date du 15 decembre 1840,* Archives historiques de l'archevêché de Paris (Gennevilliers dossier Ba 1).

755 C. Rosenbaum-Dondaine, 1984, p. 106-110.

756 *Inventaire de la Seine,* t. 1, *arrondissement de Saint-Denis,* 1879, p.131.

757 L'inscription a aujourd'hui disparu mais cette pratique se perpétue au XXe siècle : en 1936, la verrière de *Jésus bénissant les enfants,* réalisée par M. Dano à l'atelier Lorin, est offerte à l'église Sainte-Thérèse du Chesnay de Gagny, en souvenir de la première communion des enfants des familles Daviot et Noiron et en 1962, deux communiants sont à genoux au pied de saint Jean-Baptiste sur une verrière réalisée par les ateliers Loire, pour l'église du Pré-Saint-Gervais.

758 Évangile selon saint Matthieu XIX, 6.

759 Six verrières postérieures à 1920 illustrent ce miracle ; celle de Sainte-Thérèse du Chesnay à Gagny a été offerte en 1934 par Pierre Jaquet et Claudine Raoul en souvenir de leur mariage.

760 Voir *supra,* contribution de M. Callias Bey

761 Nom donné à une chapelle reconstruite en 1664, à l'emplacement d'un sanctuaire élevé au XIIIe siècle selon le vœu de marchands détroussés à proximité, sauvés par l'apparition de la Vierge entourée d'anges. L'ancien pèlerinage, rétabli en 1808, compte 15000 participants en 1854. Abbé François-René Salmon, *Les pèlerinages de Paris et des environs, t. II, Les pèlerinages des environs de Paris,* Paris, éd. V. Palmé, 1874, p. 277-288.

762 Voir le discours de l'abbé Bayle, archidiacre de Saint-Denis, dans *La semaine religieuse de Paris,* n° 968, samedi 27 juillet 1872, p 114. Le pèlerinage, tombé dans l'oubli depuis la Révolution, renaîtra en 1874.

763 En dehors de la baie d'axe créée en 1865 et des baies 1 à 4 datant de la fin du XIXe siècle, les verrières réalisées en 1914 par Ch. Champigneulle, partiellement détruites le 15 mars 1918, ont été restituées l'année suivante par le même atelier d'après les cartons d'origine conservés. Une monographie très complète a été publiée par H. Cabezas, *Notre-Dame-des-Vertus,* 1987, p. 191-235.

764 Le pèlerinage de Notre-Dame-des-Vertus avait lieu annuellement jusqu'en 1950 le deuxième mardi du mois de mai.

765 Représentation conforme aux images de la confrérie Notre-Dame-des-Miracles fondée en 1624, à laquelle le pape Urbain VIII accorde une bulle d'indulgence en 1627. Interdite à la Révolution, la confrérie est rétablie dès 1806 et reçoit de Pie VII de nouvelles indulgences. Le registre garde le nom de Napoléon Ier, inscrit à la date du 1er janvier 1812. Abbé F-R. Salmon, *Les pèlerinages de Paris et des environs, t. II, Les pèlerinages des environs de Paris,* Paris, 1874, éd. V. Palmé, p. 198. J. Lothe, A. Virole, 1992, p. 214-215.

766 La mise en place des vitraux de l'église a été étudiée par Véronique Verdier, « L'église Saint-Nicolas de Saint-Maur-des-Fossés (Val-de-Marne). Étude architecturale », mémoire de maîtrise, Paris IV, 1986. Les circonstances de la commande et l'identification des paroissiens représentés ont été données par P. Gillon, R. Jankovic, D. Sarrot, 1991-1992, p. 30-49. La verrière de Notre-Dame-des-Miracles, déplacée de deux travées, occupe désormais la fenêtre orientale du bas-côté sud.

767 A. Grellet, frère de la Doctrine chrétienne de 1855 à 1869, suivit l'enseignement d'Horace Vernet et de Félix Barrias ; il réalise de très nombreuses peintures murales pour les églises de Paris et de province. Il fournit de nombreux cartons de vitraux à Latteux-Bazin. Habitant de Saint-Maur, il fut membre du conseil de fabrique en 1881 et il est enterré au cimetière communal. François Grenouiller, «Les descendants d'un ménage de jardiniers de Vienne (Isère), 1804-1981 », doctorat de IIIe cycle, 1983. Voir aussi Thierry Zimmer, « Benoit-Alexandre Grellet, Frère Athanase en religion », *L'art et l'État (1800-1914).* [Exposition. Limoges, pavillon du Verdurier, 1999], Limoges, 1999, p. 62-63.

768 Le château des Condé apparaît ici dans son état de 1598, date contredite par la présence d'un moine puisque ces derniers quittèrent l'abbaye en 1536.

769 P. Gillon, R. Jankovic, D. Sarrot, 1991-1992, p. 36.

770 Louis Grodecki, « Saint Louis et le vitrail », *Les Monuments historiques,* octobre-décembre 1970, vol. 16, n° 4, p. 14. Pour le descriptif des scènes voir le chapitre Pro Patria.

771 Voir *Annales archéologiques,* 1846, p. 213. Aujourd'hui seules deux verrières sont conservées.

772 Cérémonie documentée par Jean Feray, « Le trésor des ultimes funérailles royales à Saint-Denis », *Les Monuments historiques,* 1979, n° 104, p. 69-75.

773 Chantal Bouchon, « Faits contemporains dans le vitrail du XIXe siècle », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest,* 1986, t. 93, n° 4, p. 411-413.

774 « Jamais on ne vit pareille bouffonnerie sur verre », écrit F. de Lasteyrie, 1861, p. 132.

775 L'inscription précise qu'il offrit les verres avec lesquels ces vitraux furent réalisés.

776 Baies 1, 7 et 8 par T. Laumonnerie, baie 5 par A. Bernard de Grenoble, baies 2 et 9 par J. Vantillard, baie 4 par Hermann et Mette et baie 10 par E. Lobin de Tours.

777 Agrandies au début du XXe siècle par une large bordure florale relevant de l'Art nouveau.

778 L'église de Nanterre n'ayant pris le vocable de sainte Geneviève qu'en 1923, il est compréhensible qu'aucun vitrail du XIXe siècle ne lui soit consacré.

779 Ce peintre est aussi l'auteur de deux toiles marouflées à la mairie de cette commune (dossier d'inventaire, DRAC Île-de-France)

780 Le couronnement de la première rosière de Suresnes, Marie-Louise Castagnie, eut lieu en réalité le 15 août 1777 à l'initiative de l'abbé J.-B. d'Hélyot.

781 C. Rosenbaum-Dondaine, 1984, p. 125-127.

782 Vitraux déposés et remplacés par des dalles de verre.

783 Fondation qui a inspiré la composition d'une verrière de F. Leclerc à La Garenne-Colombes et de R. Lefèvre au Perreux-sur-Marne vers 1890.

784 Rueil-Malmaison et Villepinte.

785 Collection des Prêtres de la Mission dits « Lazaristes », Paris, rue du Bac.

786 Catalogue de l'exposition du *4e centenaire de la naissance de saint Vincent de Paul,* Dax, 1981.

787 Ancienne collection de la duchesse de Berry.

788 La même image sert d'en-tête de lettre à une loge maçonnique parisienne. A. Loth, *Saint Vincent-de-Paul et sa mission sociale,* 1880, p. 403.

789 Élève de Philippe Veit, un des collaborateurs d'Overbeck, Settegast évolue parmi les Nazaréens. Voir à son sujet l'article de Max Tauch, dans Weltkunst, n°4, 1991 et G. Götte, *Joseph Anton Niklaus Settegast (1813-1890), Retrospektiv.* Exposition [Clemens-Sels-Museum, novembre 1990-janvier 1991]. Renseignements communiqués par Michel Caffort que je remercie de ces précisions.

790 Champigneulle s'inspirera du même tableau pour la grande verrière posée en 1904 en l'église Saint-Séverin de Paris.

791 Le décret du 23 prairial an XII réglemente l'ouverture des cimetières, l'organisation des funérailles, et constitue l'acte de fondation du culte des morts tel qu'il est pratiqué jusqu'au début du XXe siècle.

792 Seules six chapelles sont élevées au cimetière du Père-Lachaise entre 1804 et 1816. Anne de Francqueville, Françoise Froger, *Étude du patrimoine monumental des cimetières parisiens : le Père-Lachaise, Montmartre, Passy,* étude commandée en 1990 par la DRAC Île-de-France (3 volumes dactylographiés consultables à la Conservation des Monuments historiques).

793 Mais réalisée après sa mort (1813). Patrick Bracco, « Le cimetière du Père-Lachaise », *Les Monuments historiques,* 1982-1983, n° 124, p. 33-48.

794 Notamment : Antoinette Le

Normand-Romain, *Mémoire de marbre, la sculpture funéraire en France 1804-1914*, Paris, 1995. Véronique Belle, *D'ombre, de bronze et de marbre, sculptures en Val-de-Marne, 1800-1940*, Images du Patrimoine, n° 191, Paris, éd. Victor Stanne, 1999, p. 98-111.

795 De 1874 à 1924, les concessions dans les cimetières parisiens se font à perpétuité ; depuis 1924, les sépultures à l'abandon peuvent être reprises et les concessions revendues. P. Ariès note combien la possession d'une concession à perpétuité était importante dans la société du XIXe siècle, qui l'assimilait à une propriété « soustraite cependant au commerce et transmise uniquement par héritage », Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, Paris, éd. du Seuil, 1977, p. 512.

796 Anne de Francqueville, en 1990, mentionne que les arts du métal et le relevé des inscriptions pourraient faire l'objet d'une autre étude mais elle fait pratiquement abstraction des vitraux dont elle ne cite que deux exemples : ceux ornés de lyre et de palmettes de la chapelle de Marie Bashkirtseff au cimetière de Passy et ceux déposés (en raison de leur mauvais état) de la chapelle de la famille Potocka au cimetière de Montmartre qu'elle ne décrit pas. Quelques photographies évoquant le « florilège des vitraux funéraires parisiens » sont publiées par Josette Jacquin-Philippe, *Des cimetières artistiques de Paris*, Paris, éd. Léonce Laget, 1993.

797 Lire sur le sujet : Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, 1977, notamment le chapitre intitulé « La visite au cimetière », p. 468-550 où les chapelles funéraires sont désignées sous le nom de tombeaux-chapelles et Pierre-Marie Gy, « Le christianisme et l'homme devant la mort », *La Maison-Dieu*, n°144, 1980, p. 7-23.

798 Constatation déjà notée par Anne de Francqueville, en 1990, t. 1, p. 4 et reprise par Yvan Tessier « Les vitraux funéraires, un aspect méconnu du patrimoine parisien », *Connaissance des arts*, octobre 2000, n° 576, p.62-67

799 Cet article donne les noms des différents corps de métiers intervenus dans sa réalisation y compris ceux dont les travaux de décoration ne seront jamais réalisés. *La Construction moderne*, 1901-1902, t. 7, p. 438-439. Dossier d'inventaire, DRAC Île-de-France.

800 Notamment la troisième baie du bas-côté, datable peu après 1150. Seule la bordure diffère.

801 Des rinceaux occupent ainsi les baies latérales de la chapelle Legendre et Bornel (1889) à Pantin. Mais quelques chapelles font exception, notamment celle des familles Gatiker et Borde, au cimetière ancien de Neuilly-sur-Seine, qui garde trois verrières christiques, et celles des familles Martinot-Gillet et de la famille Barbu à Gagny ornées chacune d'au moins trois verrières à personnages.

802 Chapelle de la famille Chauvet à Pantin et celle des familles Dupille et Aubry au Pré-Saint-Gervais où les verrières sont signées C. Champigneulle (1888 ?).

803 98 dans les Hauts-de-Seine, et 77 dans le Val-de-Marne.

804 À titre indicatif, lors du recensement des verrières du cimetière de Montreuil, Françoise Cannot a repéré 30 vitraux en très mauvais état sur 70.

805 Visibilité souvent réduite depuis une porte d'entrée endommagée ; nécessité d'une autorisation pour voir et photographier l'intérieur d'une chapelle.

806 Soit l'ensemble des chapelles ; seule une dizaine de chapelles aveugles (dont sept à Montreuil) n'entre pas dans cette étude. F. Cannot a même repéré un vitrail-stèle, sans chapelle, à Gagny où il orne depuis 1990 la tombe d'une adolescente.

807 Un unicum (croix rouge gravée sur fond bleu) se voit à la chapelle Gasteau et Duplessy au Pré-Saint-Gervais.

808 Chapelle Dubois.

809 Le cimetière de Levallois-Perret garde plusieurs croix de ce type posées à partir de 1875, les plus tardives datent de 1911 (chapelle Preneux) et 1913 (chapelle Henricy et Mailliez).

810 Chapelle Jean-Baptiste Marie Demars au cimetière de Pantin.

811 Plusieurs exemples se voient notamment à Neuilly-sur-Seine entre 1880 et 1897 (date de la chapelle Sabourdin-Ferret) où des croix en verre de couleur se détachent sur « un fond de dentelle ».

812 Les chapelles étudiées à Neuilly-sur-Seine sont celles du cimetière ancien.

813 Bagnolet chapelle Rouve-Guyot, 1861 ?, Le Blanc-Mesnil, chapelle Renault-Dodard 1894, Neuilly-sur-Seine, chapelle C. Choquant vers 1890

814 Prix de la baie d'axe de la chapelle Pigache encore en place au cimetière de Garches, AD Hauts-de-Seine Garches IV 375 (comptes de la fabrique).

815 Dès, tapis vert et jeu de cartes ornent la verrière de la chapelle Schmitt.

816 Chapelle Cottier.

817 Date du décès du premier défunt enterré dans la chapelle Lépine-Engerand.

818 Notamment les visages d'enfants des têtes d'anges qui surmontent la croix, chapelle des familles Grellet et Desormaux construite par l'entrepreneur Camel au cimetière dit Rabelais I.

819 Chapelle Debord-Lambert construite en 1904.

820 Chapelle Français-Sigrand construite en 1931 par l'architecte E. Bordage.

821 Chapelle restaurée en 1930, gardant un buste du défunt signé David d'Angers, 1831, tombe 556 au cimetière communal de Châtenay-Malabry.

822 Chapelle Badaire-Renard.

823 Chapelle de R. Wattelez construite vers 1924.

824 Chapelle Chatteux-Matthieu érigée par le marbrier Roux en 1895.

825 Chapelle Popelin et Appert construite par l'entrepreneur M. Kausky vers 1894.

826 Diane de La Chapelle, « L'imaginaire collectif des cimetières méridionaux », *Les Monuments historiques*, 1982-1983, n°124, p. 9-19.

827 Chapelle Ménage et Bullot.

828 Chapelle de la famille Herber Niederberger, portant la dédicace : « à notre fille ».

829 Chapelle de la famille Collet, construite par le maître d'œuvre Robin, vitrail réalisé en 1900 à Tours par J.-P. Florence et ses associés L. Bigot et L. Heinrich.

830 Conservé à la cathédrale de Versailles.

831 Chapelle Ouine et Cosnier.

832 Chapelle Parmont, Larroir et Fourgault au cimetière de Colombes.

833 Son buste orne depuis 1893 la chapelle funéraire Renaudin Piatier, au cimetière de Sceaux en souvenir de la défunte Marguerite Piatier épouse du notaire Renaudin, auquel on doit la fondation de l'hospice de Sceaux, et l'offrande de la verrière de sainte Marguerite d'Écosse en l'église paroissiale ainsi que le financement de la reconstruction de la crèche de Clamart.

834 À Neuilly le vitrail a été réalisé par J. Vantillard sans doute en 1896, pour la famille Charet de la Frémoire. À Antony le vitrail date de 1908.

835 Les débuts de l'emploi du procédé photographique sur verre ne sont pas suffisamment diffusés, puisque certains auteurs se demandent en 1977 si les portraits des soldats de la Grande Guerre ne seraient pas les premiers témoignages de ce procédé, utilisé ensuite pour les femmes et enfants que l'on voit sur les tombes. Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, Paris, éd. du Seuil, 1977, p. 531.

836 Les plus anciens portraits du corpus francilien datent de 1882 et sont conservés aux cimetières communaux de Rueil-Malmaison et de Saint-Maur-des-Fossés.

837 Cette chapelle, élevée par les architectes Lefranc et Fontaine, à la mémoire du duc d'Orléans décédé le 13 juillet 1842 et enterré à la chapelle royale de Dreux, fait figure d'exception. Sainte Hélène y est représentée sous les traits de la grande duchesse Hélène de Mecklembourg et sainte Amélie sous ceux de la reine. Le vitrail initial de saint Ferdinand, détruit en 1960, a été remplacé par une œuvre de Ziegler. F. Gatouillat, 1993, p. 158-159.

838 Chapelle des familles Carre-Barbaroux érigée par l'entrepreneur M. Kausky au cimetière communal de Clamart.

839 Ce vitrail orne le mur sud de la chapelle de la famille Reddon de la Grandière, construite en 1887 par l'architecte Thoillard au cimetière de Sceaux.

840 Chapelle de la famille Guérin, construite par l'entrepreneur Rouillard sur les plans de l'architecte L. Marnez, cimetière communal de Clamart.

841 Véronique Belle, *D'ombre, de bronze et de marbre, sculptures en Val-de-Marne, 1800-1940*, Images du Patrimoine, n° 191, Paris, éd. Victor Stanne, 1999, p. 28.

842 Chapelle Berthe Mare construite par l'entrepreneur Puisant, cimetière ancien de Neuilly-sur-Seine.

843 Chapelle de la famille Ogliastro, cimetière ancien d'Asnières-sur-Seine.

844 Chapelle de la famille Seguin-Singeon à Bondy, et portrait de Marcel Goujon, à Puteaux, représenté debout, en uniforme devant

les tranchées.

845 La fenêtre offerte à la mémoire du soldat Paul Gogue garde son portrait en médaillon.

846 Un seul portrait photographique postérieur à la seconde guerre mondiale, celui d'un jeune homme décédé à 20 ans, a été repéré par F. Cannot, au cimetière de Bondy. Le portrait, d'après photographie, est aujourd'hui plus volontiers gravé dans le marbre.

847 Citons à titre d'exemple la chapelle de la famille Papin, vers 1889.

848 Ces portraits vitrés ont d'ailleurs peu intéressé à ce jour les historiens de l'art funéraire qui reconnaissent tous que l'effigie du défunt est un élément constant mais ne l'envisagent qu'en statues ou en bas-reliefs.

849 Et de deux autres dans les départements étudiés.

850 Et une seule verrière religieuse à Charenton-le-Pont.

851 L'inversion résulte sûrement de l'emploi d'un modèle gravé. Chapelle de la famille J. Ricard réalisée par l'entrepreneur L. Masson.

852 Elle servit aussi plusieurs fois de modèles aux auteurs des verrières des cimetières parisiens.

853 Chapelle de la famille Haincque de Saint-Senoch, cimetière ancien de Neuilly-sur-Seine.

854 Yvan Tessier, « Les vitraux funéraires, un aspect méconnu du patrimoine parisien », *Connaissance des arts*, octobre 2000, n° 576, p. 62.

855 L'exemple le plus célèbre étant les vitraux de l'hôtel Jacques Cœur à Bourges (1443-1451), *Recensement des vitraux anciens de la France*, t. 2, *Les vitraux du Centre et des Pays de la Loire*, Paris, éd. CNRS, 1981, p. 191.

856 L'ensemble le plus important heureusement sauvé est la suite illustrant *Les amours de Psyché* (44 panneaux du milieu du XVIe siècle), provenant d'une galerie du château d'Écouen démolie en 1787, heureusement récupérée par A. Lenoir et aujourd'hui présentée au château de Chantilly. *Recensement*, 1978, p. 185-187.

857 Comme ceux du Parlement de Paris visibles sur une gravure de Jean Luyken (1649-1712), montrant des vitraux héraldiques aux deux fenêtres de la pièce où Henri IV exhorte les magistrats à l'Enregistrement de l'édit (de Nantes) par le Parlement de Paris, le 25 février 1599.

858 À titre d'exemple, citons la découverte de fragments du XVIe siècle provenant de l'ancien collège de Cambrai mis au jour dans les fouilles de la cour d'honneur du Collège de France. *Cf.* Laurence de Finance, « Fragments de verrières provenant des fouilles du collège de Cambrai », *Aspects méconnus de la Renaissance en Île-de-France* [Exposition. Guiry-en-Vexin, musée archéologique du Val d'Oise, 1998-1999], Somogy éd. d'art, 1998, p. 138-139.

859 À Garches, un collectionneur avait réuni dans sa demeure un certain nombre d'éléments d'art religieux principalement récupérés sur des chantiers de démolition, parmi lesquels figuraient dit-on des fragments de vitraux dont certains se voyaient à la fenêtre de la tour. *Cf.* dossier d'inventaire.

860 Catherine Brisac, *Le vitrail*, Paris, éd. Fernand Nathan, 1985, p. 108.

861 Les vitraux sont rarement mentionnés dans les études traitant de l'architecture civile et de son décor, faute de renseignements suffisants. *Cf.* Françoise Cannot, « À la recherche des châteaux perdus », *Vieilles Maisons françaises*, n°171, *La Seine-Saint-Denis*, 1998, p. 32-35. Bruno Pons, *Grands décors français 1650-1800*, Dijon, éd. Faton, 1995, p. 270-282 (pour Asnières). Dans la grande couronne, des vitraux privés posés à la demande de la duchesse de Berri en son pavillon de Rosny-sur-Seine (Yvelines) et une galerie de portraits royaux ornant l'hospice Saint-Charles sont cités par François Macé de Lépinay, « Un témoignage de la tradition néo-classique sous la Restauration : l'hospice Saint-Charles de Rosny-sur-Seine », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français, (année 1976)*, 1978, p. 376.

862 Léon de Laborde, *Les Comptes des bâtiments du Roi (1528-1571)*, 2 vol. Paris, 1880. Catherine Grodecki, *Documents du minutier central des notaires de Paris. Histoire de l'art au XVIe siècle (1540-1600)*, 2 vol. Paris, 1985. Léon de Laborde, *Les Comptes des bâtiments du Roi (1528-1571)*, 2 vol., Paris, 1880.

863 Les premières commandes royales passées à Jean de La Hamée père concernent Fontainebleau (Seine-et-Marne) et Villers-Cotterêt (Aisne) en 1538. En 1549, il réclame le paiement d'une *Crucifixion* qu'il a réalisée à l'église de Colombes pour Pierre Gagnereau clerc payeur des œuvres du Roi, œuvre aujourd'hui disparue. Jean de La Hamée fils succède à son père en 1562. Guy-Michel Leproux, « Jean Chastellain et le vitrail parisien sous le règne de François Ier », *Vitraux parisiens de la Renaissance*, délégation à l'action artistique de la ville de Paris, Paris, 1993, p. 138.

864 Dates auxquelles Beaurain reçut 200 livres et La Hamée 300. M.-P. Marmottan, « Le château de Madrid sous les Valois puis sous les Bourbons », *Bulletin de la Commission municipale de Neuilly*, t. XIX, 1928, p. 81-83.

865 Les premières construites à Paris sont celles du Jardin des Plantes, réalisées en 1833 par Charles Rohault de Fleury, agrandies en 1855, mais détruites en 1870 (les serres actuelles résultant de plusieurs reconstructions : 1874, 1907 1934 et 1995 pour le verre actuellement en place).

866 Verrières disparues en 1899 lors de la démolition du palais. Pour leur iconographie voir C. Bouchon, 1995, p. 12-13.

867 Dessins publiés annuellement dans l'*Annuaire Sageret* de 1869 à 1876.

868 E. Didron, 1880, p. 76-77.

869 *Annuaire Sageret*, 1880, p. 330. Bitterlin Aîné figure déjà dans l'*Annuaire* de 1850 (p.231) dans la liste des fabricants de verres à vitre blancs et de couleur.

870 Au vu de ses publicités, on est tenter de lui attribuer les gravures décoratives des différentes portes vitrées recensées à Colombes et Bois-Colombes.

871 *Annuaire Sageret*, 1865, p. 850-857.

872 Des photographies de ces serres sont publiées dans *Le patrimoine de la Seine-Saint-Denis*, 1994, p. 243 et 385.

873 Bertrand Lemoine, *L'Architecture du fer, France XIXe siècle*, Mâcon, éd. du Champ Vallon, 1986, p. 219.

874 Kathryn B. Hiesinger et Colombe Samoyault-Verlet, notices consacrées à Maréchal dans *L'Art en France sous le Second Empire*. [Exposition. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1979], Paris, RMN, 1979, p. 244-245.

875 Construit pour la circonstance par Davioud et Bourdais.

876 Vingt et un d'entre eux n'exposent que des vitraux profanes. E. Didron, 1880, p. 74.

877 Vitraux civils de petites dimensions peints majoritairement à l'émail, qui associent lansquenets, armoiries, devises et scènes profanes ou religieuses, en usage à la Renaissance, dont les motifs ont été très repris dans le vitrail civil du XIXe siècle.

878 J.-F. Luneau, *Félix Gaudin*, thèse, 2002, t. 1, p. 79-80.

879 E. Didron, 1880, p. 73.

880 Ces verrières étaient en grisaille dans la galerie : *Les grands céramistes* par Oudinot (qui lui valut une médaille d'or), *L'architecture* par Nicod, *L'ameublement* par Ottin, *L'imprimerie, la gravure et la reliure* par Levêque, *La sculpture* par Queynoux, *La peinture et l'orfèvrerie* par Hirsch. Les verrières des escaliers étaient en pleine couleur : *La ferronnerie* par Gsell, *La carrosserie et la sellerie* par Bazin, *L'horlogerie* par Crapoix, *Les instruments de musique* par Bourgeois. E. Didron, 1880, p. 68-71. E. Hardouin-Fugier, 1990, p. 207-214. J.-F. Luneau, *Félix Gaudin*, thèse, 2002, t. 1, p. 78-82. Documentation graphique fonds Maciet, bibliothèque du musée des Arts décoratifs (Paris).

881 J.-F. Luneau, *Félix Gaudin*, thèse, 2002, t. 1, p. 82-89.

882 La première en date est sans doute celle de des Granges, repreneur de l'atelier d'E. Thibaud. Charles des Granges, *Le vitrail d'appartement*, Moulins, éd. C. Desrosiers, 1re éd. 1871, 2e éd. 1877. *Cf.* J.-F. Luneau, *Félix Gaudin*, thèse, 2002, t. 1, p. 99.

883 *Annuaire Sageret*, 1880, p. 798.

884 *Ibidem*, p. 797-798

885 *Ibidem*, p. 797.

886 Annonce parue dans *l'Annuaire du département du Puy-de-Dôme*, 1881, citée par J.-F. Luneau, *Félix Gaudin*, thèse, 2002, t. 1, p. 117-118 et note.

887 *Ibidem*, p. 60

888 *Annuaire Sageret*, 1880, p. 330.

889 Bertrand Lemoine, *L'Architecture du fer, France XIXe siècle*, Mâcon, éd. du Champ Vallon, 1986, p. 228 Eugène Hénard, *Le palais des machines*, Paris, 1891. La veuve de Lorin utilise d'ailleurs à des fins publicitaires le dessin de Crauck (exposé Alfred Darcel, « Étude sur les arts industriels à l'Exposition universelle de 1878 », *Le Temps*, 5 et 19 août 1878.

également à Nice). Voir *supra*, l'échantillonnage des prix.

890 Ch. Champigneulle, « Vitraux », *Exposition universelle internationale de 1889*, Paris, imprimerie nouvelle, 1891, p. 176-183. Victor Champier, « Les industries d'art à l'exposition universelle de 1889 », supplément à *la Revue des arts décoratifs*, novembre 1889, t. 2.

891 Des panneaux américains exposés par M. Healey et Millet figurent dans les collections du musée d'Orsay à Paris (dépôt du musée des Arts décoratifs).

892 Oudinot eut le privilège d'admirer sur place ces verres lors de ses voyages en Amérique et notamment à Boston où son frère avait un atelier. Oudinot et J. Galland, qui a aussi été en Amérique (en 1887), sont les premiers peintres verriers français à utiliser les verres américains. Antony Valabrègue, « Exposition de la céramique - Le verre opalin dans le vitrail contemporain », *Revue des arts décoratifs*, août 1897, p. 258.

893 Edouard Didron, « Le vitrail depuis 100 ans à l'exposition de 1889 », *Revue des Arts décoratifs, t. X*, 1889-1890, p. 145-148.

894 Charles Saunier, « Le vitrail », *L'Art décoratif*, vol. 7, 1901, p. 31.

895 Verres offrant deux couleurs différentes suivant qu'on les regarde par transparence ou par réflexion. Des échantillons de ces verres sont conservés dans les réserves du Conservatoire national des Arts et Métiers.

896 Émile Delalande, « Les vitraux au salon de 1894 », « Les vitraux aux salons de 1895 et 1896 », *Journal de la peinture sur verre*, n° 4, 5 et 8.

897 Léon Appert, Jules Henrivaux, *Verre et verrerie*, Paris, éd. Gauthier-Villars, 1894. Louis Ottin, *L'art de faire un vitrail*, 3e éd., Paris, H. Laurens, (1908 ?). Félix Gaudin, « Verres, matériaux et procédés modernes à l'usage du vitrail » et « Les verres ridés, granulés, dichromatiques », *L'Encyclopédie d'architecture et des arts qui s'y rattachent*, 4e série, t. *3*, 1890-1891, p. 121 124.

898 N. Blondel, 1993, p. 191-206.

899 *Ibidem*, p. 196.

900 *Ibidem*, p. 203. E. Didron, 1880, p. 79-80.

901 N. Blondel, 1993, p. 196.

902 Où ils mettent en valeur des rinceaux colorés disposés autour d'une grande croix ornée de cives ; voir *supra* les verrières ornementales.

903 Où E. Didron les emploie à titre décoratif pour les fonds et les soubassements des scènes figuratives de la vie de saint Pierre.

904 Loi du 18 juillet 1837.

905 Dominique Hervier, « Hôtels de ville et mairies d'Île-de-France, implantation et architecture », *Mémoires de Paris et Île-de-France*, t. 38/1, Paris, 1987, p. 367-377. Catherine Boulmer, « Les mairies jusqu'à la fin du Second Empire : la naissance d'un édifice public destiné à l'administration commune », *Mairies et hôtels de ville, évolution d'une forme architecturale et urbaine depuis le XIXe siècle*, dir. J.-B. Soulé et D. Hervier, CAUE, Topos n° 17, p. 26-35.

906 Antoine Le Bas, « La troisième République conquérante en ses mairies », *Ibidem*, p. 36-56.

907 Dans les premiers temps existe une salle polyvalente, vite remplacée par trois salles distinctes respectivement réservées au Conseil, aux mariages et aux fêtes.

908 Sont présentées ici les verrières posées dans des mairies construites à dessein et celles ajoutées dans une ancienne maison de maître après sa transformation en hôtel de ville. Les éventuels décors antérieurs aux nouvelles fonctions de l'édifice sont traités dans le chapitre *le vitrail de la demeure*.

909 Cette demande, faite le 30 octobre 1899, à toutes les communes du département de la Seine, en vue de leur participation à l'Exposition universelle, monopolisera historiens et archivistes chargés de retrouver des éléments rappelant les origines propres à chaque commune. AD Val-de-Marne, AC Saint-Maurice.

910 À titre publicitaire, le peintre verrier fait suivre son nom de son adresse « 13, rue Jacquemond, Paris ».

911 Le vitrail de Drancy a été détruit par le bombardement du 26 août 1944. Georges Archer, *De Terentiacum à Drancy, histoire d'une commune de la Seine*, Montpellier, 1964, p. 125.

912 Voir *Vincennes, L'hôtel de ville*, collection patrimoine protégé, DRAC Île-de-France, 2000.

913 Bien souvent seule la soumission de l'artiste finalement engagé est conservée.

914 Marie-Agnès Férault, « Style et iconographie des grands décors peints de la troisième république dans les mairies et hôtels de ville du Val-de-Marne », *Mémoires de Paris et Île-de-France*, t. 38/1, Paris, 1987, p. 379-388.

915 Voir *infra*, les vitraux de l'entre-deux-guerres.

916 Le patriotisme est davantage illustré par des peintures : à Saint-Maur, est représenté le départ du soldat-citoyen durant la guerre de 1870-1871.

917 Voir *infra*, monographie sur Henri Carot.

918 *Le Triomphe des mairies*. [Exposition. Paris, Petit-Palais, 1986-1987], Paris, les musées de la Ville de Paris, 1986.

919 L. Roger-Miles, *Concours pour la décoration artistique de la mairie d'Asnières*, Paris, imprimerie Chaix, 1901.

920 Voir l'élévation de la façade postérieure de la mairie de Colombes dressée par les frères Leseine en 1911 (AC, série M) ou le dessin de la verrière de l'escalier d'honneur de la mairie d'Asnières-sur-Seine (AC).

921 Selon la procédure « d'adjudication restreinte ».

922 Cinq autres ateliers ont soumissionné dont les noms ne nous sont pas parvenus. AD Val-de-Marne, registre de délibérations du conseil municipal, 1 D 11 (séance du 30/1/1898).

923 AD Val-de-Marne, AC, 1M4. Mégnen-Cesbron est une des rares entreprises parisiennes à avoir également une adresse à New-York (USA).

924 On lui attribue aussi, en raison de leur parenté stylistique, les quatre verrières de la cage d'escalier du château Desmarais à Villecresnes.

925 Le bureau est aujourd'hui utilisé comme salle de réunions. Travail exécuté pour une somme totale et forfaitaire de 1700 F. AD 94, Registre de délibérations du conseil municipal, 1 D 14 (séances du17 avril 1908) et archives de la Seine D0/3/206. Sur ce peintre verrier, voir Laurence de Finance, « Néret, peintre verrier d'Hector Guimard », *Art, technique et science : la création du vitrail de 1830 à 1930*, Colloque international, Liège (Belgique), mai 2000, Dossier de la commission royale des monuments, sites et fouilles, n° 7, p. 76-78.

926 Albert Thomas, « Le vitrail à l'exposition universelle », *L'Art décoratif*, août 1900, p. 179.

927 Pour les détails de la commande et l'iconographie voir la monographie en fin de volume.

928 Détail du décor intérieur dans *Le Moniteur des architectes*, 1877, n° 11.

929 Dessins de R. Bouwens et photographies publiés dans le *Catalogue des collections de l'Académie d'architecture*, vol. 1 ; 1750-1900, Paris, 1987, p. 55.

930 Vue en perspective de la pièce, gravée par H. Toussaint dans *La Construction moderne*, 1890-1891, 6e année, pl. 39.

931 Construction documentée par l'*Encyclopédie d'architecture*, 1878, pl. 80-81.

932 Élévation de la façade principale dans *La Construction moderne*, 1895, n° 19, pl. 49.

933 Pour des raisons évidentes de confidentialité, aucune adresse n'est ici publiée.

934 En Seine-Saint-Denis, le repérage est très incomplet : les vitraux d'une maison ont été vus au Raincy par Françoise Cannot, deux autres ensembles, à Villetaneuse et à Montfermeil sont illustrés dans *Le patrimoine de la Seine-Saint-Denis*, éd. Flohic, 1994, p. 183 et 394, notes 934 et 965.

935 J. Taralon, 1958, p. 285. Cf. Le mémoire de DEA consacré à ce peintre verrier par Élisabeth Pillet en 1996.

936 E. Didron, 1880, p. 73-74.

937 Le premier registre date de 1912.

938 À titre de comparaison, la maison Gaudin traite alors, dans cette limite géographique, une quinzaine de chantiers de vitraux d'édifices religieux, mais de plus grande importance. Une étude plus précise nécessiterait la consultation des archives correspondantes car les registres que Michel Blanc-Garin a aimablement mis à notre disposition ne fournissent que de sommaires renseignements iconographiques, leur vocation étant purement comptable.

939 Sur le rôle de l'architecte, voir Jean-Pierre Epron, *Architecture : une anthologie*, t. 3 : *la commande en architecture*, Liège, Mardaga, 1992, p. 241, 251-254.

940 La seule verrière néo-gothique repérée est une copie de la *Passion* de la cathédrale de Bourges à Fontenay-aux-Roses, voir *supra*.

941 Large emploi de jaune d'argent et de gravure sur verre.

942 Maison actuellement utilisée comme centre de Sécurité sociale.

943 Éléments remontés dans l'escalier d'une maison particulière à Sceaux, mais provenant d'un ensemble de 4 lancettes fait pour une demeure parisienne, bd Soult. Les autres personnages étant Roméo et Juliette (opéra créé en 1867).

944 *Vitrail en Lorraine*, 1983, p. 395. L'antériorité du modèle est incertaine, la date précise des verrières de Saint-Mandé n'étant pas connue.

945 Voir les catalogues de vente de la Galerie du Vitrail, Chartres, 1986 et 1987.

946 L. de Finance, 1997, p. 52.

947 Leur grâce et leur mise en scène rappellent des vitraux parisiens de P. Desève des environs de 1890. *Catalogue de vente*, la Galerie du Vitrail, Chartres, 1987.

948 Lusseau, amateur d'architectures pittoresques est l'auteur d'un kiosque en ciment bois au lotissement de la Faisanderie dans la même commune.

949 Albert Thomas, « Le vitrail à l'Exposition universelle », *L'Art décoratif*, août 1900, p. 180.

950 Léon Fargue, « Les vitraux céramiques de M. Fargue », *Revue des Arts décoratifs*, t. XIV, 1893-1894, p. 260-261.

951 Il est par contre l'auteur en 1895 d'un ensemble de six verrrières en l'église Notre-Dame-de-l'Assomption à Monteaux-les-Meaux (Seine-et-Marne).

952 Michel Hérold, « Les vitraux du Castel Béranger, Guimard et son temps », *Art technique et science : la création du vitrail de 1830 à 1930*, Colloque international, Liège (Belgique), mai 2000, Dossier de la commission royale des monuments, sites et fouilles, n° 7, p. 73-80.

953 *Le vitrail dans la demeure au XXe siècle*. [Exposition, Rennes, musée des Beaux-Arts, 1970], Rennes, 1970, p. 16 et 19 n°2.

954 Vérandas situées en rez-de-chaussée de maisons actuellement utilisées par les services municipaux.

955 Vitraux signalés par Mme Carle que je remercie de son aide à Sceaux.

956 Plusieurs compositions stylistiquement proches ont été recensées dans des immeubles parisiens des environs 1900. Nathalie Loire, *Le vitrail civil art nouveau à Paris*, Paris I, mémoire de maîtrise, dir. Fanette Roche, 1987.

957 F. Mathey, « Tendances modernes », in *Le Vitrail français*, 1958, p. 292-311.

958 Ouvrage collectif, éd. de l'Albaron, Thonon-les-Bains, 1993.

959 Leur répartition est sensiblement égale entre les trois départements : 25 pour la Seine-Saint-Denis, 18 pour le Val-de-Marne et 27 pour les Hauts-de-Seine.

960 La documentation réunie par l'Inventaire général n'étant pas exhaustive pour les édifices postérieurs à 1940, on y a joint celle des Chantiers du Cardinal et on a eu recours à l'inventaire des Hauts-de-Seine publié par G. Poisson, *Paris et Île-de-France*, t. 22, 1973, p. 7-118 et t. 23-24, 1975, p. 7-115. La majorité des édifices a été revisitée en 2000-2001.

961 Nombre incluant les verrières de *l'Enfance* et les *Sainte Famille*.

962 M. Vaisse, Introduction au colloque « Guerres et occupations (XVIIIe-XXe s.) », *Cité 94*, n° 17, 1999, p. 87.

963 Ariès Philippe, *L'homme devant la mort*, Paris, éd. du Seuil, 1977, p. 543.

964 Chiffre donné par Annette Becker, « Monuments et cérémonies de 1871 aux années trente », *Monuments de mémoire, monuments aux morts de la Grande Guerre*, MPCIH, 1991, p. 19.

965 On compte 31 monuments de pierre érigés dans les Hauts-de-Seine et 42 dans le Val-de-Marne. Véronique Belle, « Les monuments aux morts des guerres de 1870 et 1914-1918 », *Clio 94*, n° 17, p. 145-158. Ceux de la Seine-Saint-Denis n'ont pas été recensés dans leur intégralité, 8 ont été publiés dans *Le Patrimoine de la Seine-Saint-Denis*, éd. Flohic, 1994.

966 103 verrières posées aux XIXe et XXe siècles dans les églises du Maine-et-Loire et de la Vendée illustrent 153 faits de la guerre de Vendée (1792-1794). Jean-Clément Martin, « La transmission du souvenir », *303, Recherches et Créations*, t. XI, 4e trimestre 1986, p. 8-19 ; Nicole Blondel, Guy Le Goff, Jean-Clément Martin, *Vitrail et guerre de Vendée*, Image du Patrimoine, n° 31, ADIG Pays de la Loire, 1987.

967 Sept d'entre elles ont même deux verrières patriotiques. Patrick Wintrebert, « L'iconographie du vitrail religieux entre les deux guerres dans le Pas-de-Calais », in *Vitrail en Picardie*, 1995, p. 107.

968 Ce vitrail remplace la verrière décorative originelle.

969 Annette Becker, « Monuments et cérémonies de 1871 aux années trente », *Monuments de mémoire, monuments aux morts de la Grande Guerre*, MPCIH, 1991, p. 17-28.

970 Saint patron du soldat défunt dont le portrait photographique est inséré au bas de la composition.

971 P. Bruneau, 1984-1985, p. 41.

972 À la cathédrale de Nanterre, la chapelle Saint-Maurice, dédiée aux morts de la Guerre, reçut vers 1930 un décor peint par Jalabert. La chapelle des défunts de Sainte-Marthe des Quatre Chemins à Pantin, située à gauche de l'entrée, garde un autel et une Vierge de Pitié sculptée. À Saint-François-de-Sales de Saint-Maur-des-Fossés, la verrière de Jeanne d'Arc portant l'inscription « Dieu protège la France » surmonte une Vierge de Pitié sculptée, entourée de la liste des défunts. À Saint-Pierre de Neuilly-sur-Seine une chapelle leur est consacrée à droite de l'entrée.

973 P. Bruneau classe les thèmes patriotiques en trois catégories : la mort catholique au champ d'honneur, la bonne mort, le Christ se substituant au poilu mourant. P. Bruneau, 1984-1985, p. 41-42.

974 Par Ch. Barie.

975 Offerte par Mme Louis Sellier.

976 Auteur de verrières à l'église de Charenton-le-Pont.

977 Esquisse conservée au musée départemental du Prieuré de Saint-Germain-en-Laye, dont l'existence nous a été aimablement indiquée par Françoise Cannot.

978 Vitrail non daté mais sans doute réalisé vers 1925, la collaboration entre les deux artistes commençant en 1924.

979 L'atelier de Jules puis de son fils René Houille s'inscrit dans la continuité de celui de C. Lévêque et L. Koch à Beauvais.

980 Église paroissiale Saint-François-de-Sales à Saint-Maur-des-Fossés, baie 27, vers 1925.

981 Voir P. Bruneau, note *supra*.

982 Voir *infra*, la monographie de V. David.

983 L'escadrille de pilotes américains nommée N124, puis SPA 124, connue plus tard sous le nom d'escadrille La Fayette, se constitua le 1er mai 1916 et fut dissoute officiellement le 1er janvier 1918.

984 Alexandre Auguste Louis Marcel (1860-1928), membre de l'Institut, succède en 1926 à Jean Formigé à la section architecture.

985 P. Machard, *Essai historique sur Marnes-la-Coquette*, 1932, p. 202-210. L'*Illustration*, 7 juillet 1928.

986 À mettre en rapport avec l'inscription du hall d'entrée du Mémorial : « Ils étaient plus légers que les aigles, ils étaient plus forts que les lions ».

987 Les villes illustrées sont de gauche à droite Toul, Saint-Mihiel, Soissons, Arras, Château-Thierry, Reims, Craonne, Noyon, Saint-Quentin, Verdun et Hartmannswillerkopf.

988 Protégé au titre des Monuments historiques en 1994.

989 Jean-Pierre Blin, *Le vitrail dans les églises de la première reconstruction en Picardie 1919-1939*, mémoire de maîtrise, université de Picardie, 1990 ; Id., « Le vitrail dans les églises de la reconstruction en Picardie (1919-1939) », in *Vitrail en Picardie*, 1995, p. 71-93. F. Roussel, 1983, p. 102-112.

990 Jean Bastié, « Paris et l'Île-de-France au temps d'une industrialisation et d'une urbanisation accélérées (1881-1920) », *Histoire de l'Île-de-France et de Paris*, Saverdin, éd. Privat, 1971, p. 516.

991 « La qualité de la vitrerie actuelle ne mérite aucune protection » avait écrit l'inspecteur Boeswillwald à l'égard des vitraux de Debret (rapport de la Commission du 27 décembre 1918, médiathèque du Patrimoine, dossier 3297).

992 Lettres et rapports de la Commission du 15 janvier et du 25 février 1919 (médiathèque du Patrimoine).

993 Le coût total de la restauration se montait à 360 000 F. Jean-Michel Leniaud, *Saint-Denis de 1760 à nos jours*, Paris, éd. Gallimard-Julliard, 1996, p. 272-276.

994 Hervé Cabezas, *Notre-Dame-des-Vertus*, 1987, p. 217-218.

995 Voir les écrits de Joseph Pichard, Claudel ou Huysmans cités par Bruno Foucart dans « Les éternelles résurrections de l'art sacré », introduction in *L'Art sacré au XXe siècle*, 1993, p. 8.

996 À son origine, *la Société* regroupait aussi des

esthètes, amateurs d'art, ou archéologues.

997 M. Chenebaux-Sautory, « Le décor mural, de l'enthousiasme au murmure », in *Églises parisiennes*, 1996, p. 157-159.

998 Maurice Denis, Georges Desvallières et Valentine Reyre sont des tertiaires dominicains, alors que dom Bellot s'est retiré chez les Bénédictins.

999 Au Pavillon de Marsan en 1920, 1921, 1925, 1927 et 1938, au musée Galliera en 1929. Sur cette exposition, voir M. Brillant, « L'art chrétien en 1929-1930 », exposition du musée Galliera, *L'Almanach catholique français pour 1931*, p. 193-195.

1000 Église aujourd'hui remontée à Epinay-sur-Seine, voir *infra* monographie par V. David.

1001 Qui fournit des cartons de vitraux à Labouret pour l'église Saint-Pierre de Neuilly-sur-Seine.

1002 À la fois aumônier de ce groupe et de la Société Saint-Jean, il est l'auteur des cartons des 5 grands médaillons de la verrière mariale du transept de l'actuelle cathédrale de Nanterre.

1003 Ce groupe passe de dix membres en 1909 à plusieurs centaines en 1920. Geneviève et Henri Taillefert, « Les Sociétés d'artistes et la fondation de l'Art catholique », in *L'Art sacré au XXe siècle*, 1993, p. 22-23.

1004 M. Brillant, 1927, p. 81.

1005 Qui connut Storez et Charlier à la Société Saint-Jean dont elle était membre dès 1912.

1006 L'architecte dom Bellot et le sculpteur Henri Charlier seront membres de l'Arche.

1007 Auquel succèdera Henri de Maistre à la direction des Ateliers en 1926, poste qu'il occupera jusqu'en 1947 date de leur fermeture.

1008 M. Chenebaux-Sautory, « Le décor mural, de l'enthousiasme au murmure », in *Églises parisiennes*, 1996, p. 157.

1009 D'autres, comme Marguerite Huré, exécutent leurs cartons dans leur atelier situé à l'extérieur ; une vraie section « vitrail » est créée en 1926. Précisions aimablement fournies par Véronique David.

1010 Voir Florence Ledoux, *L'atelier de vitraux Hébert-Stevens, Rinuy, Bony*, mémoire de DEA, université de Paris IV, Paris-Sorbonne, UFR d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, 1996.

1011 Voir sur cet organisme, dont les membres appartiennent en majorité au tiers-ordre franciscain, P. Laoudé, « Ce que sont les Artisans de l'Autel », *La Vie catholique*, 17 janvier 1925, p. 7.

1012 Voir *infra*

1013 Voir sur cet organisme : R. Galoyer, « Un nouveau groupe d'artistes catholiques : l'Atelier de Nazareth », *La Vie catholique*, 9 novembre 1929, p. 7.

1014 Voir *infra*, monographie de V. David.

1015 Traduites en vitrail par M. Huré.

1016 F. Perrot propose de voir au Raincy le premier exemple de verrières abstraites (F. Perrot, 1984, p. 10) ; nous les qualifierions plus volontiers de verrières décoratives et géométriques et celle de la baie d'axe de verrière symbolique.

1017 En bas la *Nativité*, surmontée de la *Fuite en Égypte*, à gauche la *Sainte Famille*, à droite les *Noces de Cana*, au-dessus la *Vierge de Pitié*. Une inscription précise le nom des donateurs de chaque médaillon.

1018 Cet agrandissement est le 19e Chantier du Cardinal.

1019 Dont les noms sont donnés par A. Le Bas, 2002, p. 178, n. 463.

1020 Représentant les principaux épisodes de la *Vie de sainte Geneviève*.

1021 Thèmes et auteurs des peintures et sculptures donnés par Afsaneh Kazemi, « Les églises », *L'Art sacré au XXe siècle*, 1993, p. 141-142.

1022 Détails *infra*, dans la monographie de V. David.

1023 *Bulletin de la Société historique et architecturale du XVe arrondissement*, n° 13, printemps 1999.

1024 Date à laquelle il quitte le square Vergennes pour s'installer dans la région de Roanne.

1025 Le nom de Hanssen ne figure pas sur les vitraux blancs.

1026 C. Nebout, 1994.

1027 H. Cabezas, in *Églises parisiennes*, 1996, p. 206.

1028 Voir *infra* monographie de V. David.

1029 « Je voulais trouver un écran qui, en la transformant, n'arrêtât pas la lumière du jour et qui, la nuit, ne fasse pas un trou [...] Je voulais que le dessin reste visible et s'anime, non seulement par transparence mais aussi de l'intérieur, en recevant la lumière des lustres. » Propos de Barillet repris par Raymond Cogniat, « Un atelier de peintres-verriers, L. Barillet, J. Le Chevallier, Th. Hanssen », *Art et décoration*, juillet 1934, p. 241-148.

1030 Mais il ponctue tout de même de verres de couleurs la verrière de l'entrée du lycée parisien Hélène-Boucher et celle de l'escalier de l'immeuble square Vergennes.

1031 Inscrit à l'Inventaire supplémentaire des Monuments historiques le 11 mars 2002.

1032 M. Brillant, 1927, p. 342-345.

1033 Claire Vignes-Dumas et Bénédicte Colas-Bouix, dossier de protection sur Saint-Louis de Vincennes, conservé à la DRAC d'Île-de-France (CRHM) ayant permis la réalisation du fascicule : *Vincennes, l'église Saint-Louis*, patrimoine protégé, DRAC d'Île-de-France, septembre 2000 (vitraux, p. 17).

1034 Inscrite à l'Inventaire supplémentaire des Monuments historiques le 9 juin 2000.

1035 Revue bénédictine.

1036 Revue fondée en 1934 par Joseph Pichard, reprise deux ans plus tard par le père Couturier et le père Régamey.

1037 Lire sur le sujet : Jacques Maritain, « La crise de l'art religieux moderne » (conférence donnée à Bruxelles), *Vie et arts liturgiques*, avril 1923, p. 201.

1038 *Catalogue général officiel de l'Exposition*, Classe 6 « art et industrie du verre ».

1039 R. L. « L'origine du béton translucide », *Glaces et verres*, n° 85, août 1946, p. 1-9.

1040 N. Blondel, 1993, p.70.

1041 N. Loire, 1990, p. 48 note 5.

1042 Léon Griveaud et Jean-Étienne-Casimir Barberot, *Traité de constructions civiles*, 7ème éd. revue et corrigée, Paris-Liège, 1947, p. 1079.

1043 Les dates des premières applications parisiennes ne sont pas toutes connues avec précision. Les plus anciennes recensées à ce jour remontent à la première décennie du XXe siècle (1907, magasin Gouffé par Lesage et Miltgen et 1908, galeries de la gare Saint-Lazare).

1044 Commercialisés sous la référence E-O 1 et E-O 2.

1045 Les premières réalisations parisiennes célèbres sont la coupole elliptique du grand hall de l'hôtel du Touring club de France (1921) par G. Joachim, avenue de la Grande Armée et celle du réfectoire du lycée Jules-Ferry par l'architecte Pierre Paquet.

1046 Dès 1913, G. Joachim avait demandé à Saint-Gobain de fabriquer des pavés de couleur, notamment jaunes, pour la coupole des Magasins réunis de Maubeuge où alternent déjà pavés ronds et carrés. R.L., « L'origine du béton translucide », *Glaces et verre*, n° 85, août 1986, p. 5.

1047 Pour mieux assurer son entretien, la voûte de la chapelle doit recevoir en 2001 un couvrement extérieur qui ne devrait pas modifier cet éclairage.

1048 107e Chantier du Cardinal, commencé en 1926 par la crypte sur les plans de l'architecte Charles Bourdery, continué par l'église en 1939.

1049 Voir la carte éditée à l'occasion de la souscription préalable à la construction, DRAC Île-de-France, dossier d'inventaire topographique.

1050 Brevet d'invention n° 303-775 délivré le 22 octobre 1930. M.-F. Huré, « Un matériau nouveau : la « brique Huré », *Glaces et verres*, n° 19, décembre 1930, p. 9-11. Sur M. Huré voir Véronique Chausse, « Marguerite Huré ou la passion du vitrail », *La revue de la céramique et du verre*, n° 99, mars-avril 1998, p. 40-43.

1051 Faut-il voir un prolongement de cette technique dans les briques incrustées de verre de Martin-Granel, dans les années 1960 ? Voir *infra*.

1052 P. Dindeleux s'installe 7, rue Lacuée, Paris XIIe, ses entrepôts sont rue Florian dans le XXe. Cette entreprise vitre à Paris en 1928 la coupole octogonale de la gare de l'Est et à Marseille l'église Saint-Louis-les-Aygalades.

1053 Voir *infra* le lycée professionnel du Bâtiment à Montrouge.

1054 Église dont la construction aurait été financée par l'intervention de Mgr Charles Gibier tentant de créer dans son diocèse de Versailles l'équivalent des Chantiers du Cardinal. A. Le Bas, 2002, p. 239 n. 411.

1055 Paul Dufournet, « La verrière en béton translucide », *Glaces et verres*, n° 39, avril-mai 1934, p. 6-9.

1056 *L'art et le mobilier religieux moderne*. [Exposition. Paris, musée Galliera, 1929], Paris éd. Prieur-Dubois et Cie, 1930, p. 13 et pl. IV.

1057 Terme employé par Gaudin par analogie avec l'autre technique pratiquée, parallèlement au vitrail, dans l'atelier familial situé 6, rue de la Grande-Chaumière, Paris

VIe, qui proposait, comme celui des frères Mauméjean, la réalisation de mosaïques, chemins de croix et décors d'autels. *Afrique*, réalisée la même année en collaboration avec A. Breton, exposée à Paris au Salon des artistes décorateurs, en juillet 1929, serait la première dalle de verre répertoriée de Gaudin. N. Loire, 1990, p. 41.

1058 Avis de l'architecte Maurice Storez, président de *l'Arche*, et de sa fille. Catalogue de l'exposition du musée Galliera, p. 13.

1059 La construction de la crypte commence en 1926 mais la date de pose des vitraux n'est pas connue. Les oculi ne sont ni signés ni datés. La première dalle de verre présentée par Labouret est un *saint Hubert* exposé au Salon des artistes décorateurs de 1932.

1060 Seul oculus signé.

1061 AN. F 21/ 7077 dossier Sainte-Thérèse.

1062 Verrières des bas-côtés de la nef exécutées les unes par Champigneulle, les autres par Dupleix entre 1923 et 1929.

1063 Verrières par Taureilles et Lavergne vers 1925.

1064 Douze peintres verriers de renom avaient exécuté à leurs frais un vitrail, destiné à remplacer les grisailles du XIXe siècle de la cathédrale. La critique jugea avec sévérité leur trop grande diversité de coloris et de style. Caroline Piel, « Notre-Dame de Paris, la querelle des vitraux », *Monumental*, 2000, p. 54-61.

1065 Les vitraux furent réalisés par P. Bony, Adeline Hébert-Stevens et le père Couturier lui-même.

1066 Père Couturier, « Ce que l'Église attend du vitrail », *Art Sacré*, décembre 1938, p. 344-346.

1067 À l'initiative notamment de Jean Verrier, inspecteur des Monuments historiques.

1068 Vitrail offert par J. Tillet qui a une propriété sur la commune, archives de la Commission des Monuments historiques, Médiathèque du Patrimoine, Marolles-en-Brie, 81/94/32/ carton 8.

1069 L'église du XVIIIe siècle reçut, de 1948 à 1950, des vitraux abstraits réalisés par l'atelier Loire d'après des cartons d'Alfred Manessier.

1070 J. Bastié, 1971, p. 521.

1071 De 1931 à 1946, l'Île-de-France passe de 7 500 000 habitants à 7 300 000. J. Bastié, 1971, p. 522.

1072 Voir sur ce sujet, A. Le Bas, 2002, p. 151-154.

1073 L'ouvrage le plus célèbre du père Lhande, *Le Christ dans la banlieue*, Paris, éd. Plon, 1927, connut un réel succès et de nombreuses rééditions.

1074 Jean-Baptiste Duroselle, *Histoire du catholicisme en France*, Paris, PUF, 1949, p. 121-122.

1075 Quelques curés, comme l'abbé David à Maisons-Alfort, prendront en mains la construction de leur église.

1076 Ces deux revues informaient leurs lecteurs de l'état d'avancement des travaux et sollicitaient leur aide pour de nouveaux chantiers.

1077 Cette revue trimestrielle est saluée par le père Lhande, comme *la fille* de son livre dont elle reprend le nom

1078 La famille Lebaudy joua un véritable rôle de mécène dans la construction de l'église de Gentilly, voir *infra*.

1079 Plusieurs curés d'églises de banlieue, anciens vicaires à Paris, feront appel à la générosité de leurs anciens paroissiens auxquels ils rappellent que le but essentiel du chrétien est moins son propre salut que celui de la collectivité humaine.

1080 En février 1934, la moitié des ouvriers du bâtiment de la région parisienne est au chômage. J. Bastié, 1971, p. 539.

1081 Ainsi que Notre-Dame-de-Lourdes de Choisy-le-Roi, Sainte-Geneviève-Saint-Maurice de Nanterre, Saint-Urbain de La Garenne-Colombes, Saint-Pierre-Saint-Paul de Courbevoie, Saint-Joseph des Quatre Routes d'Asnières-sur-Seine.

1082 Seuls les auteurs des verrières figuratives sont mentionnés par Émile Demay, « L'œuvre des Chantiers du Cardinal », *L'architecture*, mai 1938, 51e année, p.146-184. Les archives des Chantiers du Cardinal ne révèlent des noms d'artistes que pour les œuvres postérieures à 1940, les dossiers plus anciens ayant été victimes d'un incendie.

1083 Joseph Pichard, *L'Art sacré moderne*, Paris-Grenoble, ed. B. Arthaud, 1953, p. 71.

1084 Georges est architecte DPLG, son cousin Jean est ingénieur ECP.

1085 Les croix du Christ (en façade) et celles de saint André et de saint Pierre étaient cernées d'un filet rouge évoquant le sang des martyrs. Les croix de Lorraine de la nef rappelaient que le financement de cette église était essentiellement dû aux familles des élèves du collège Stanislas, ainsi nommé en mémoire de l'ancien roi de Pologne et de Lorraine.

1086 Fournis par la maison Boussois.

1087 Les renseignements d'ordre technique sont empruntés à la revue *Glaces et verres*, n° 48, septembre-novembre 1936, qui contient de bonnes illustrations de la disposition des vitraux d'origine.

1088 Vitraux de Jacques Le Chevallier dans le chœur (1968), le transept et la nef (1970, 1972 et 1983 en collaboration avec Anne Le Chevallier) ; la verrière de la tribune est d'Anne Le Chevallier (1989).

1089 *Vie de la Vierge* au sud, *Agneau* et *Tétramorphe* au nord.

1090 Seule subsiste en place la baie d'axe consacrée au saint patron ; une autre verrière provenant de la nef est aujourd'hui démontée et conservée dans l'église.

1091 Henri Héraut, « L'église Sainte-Agnès d'Alfort », *L'Art sacré*, n° 6, décembre 1935, p. 18-21.

1092 Peintures du baptistère, de la tribune, des plafonds des chapelles latérales et du chœur.

1093 Porte d'entrée, grilles du baptistère et de la table de communion.

1094 Y. Sjoberg, *Mort et résurrection de l'art sacré*, Paris, éd. Grasset, 1957, p. 110-111.

1095 Comme à la basilique Notre-Dame-de-la-Trinité de Blois construite en 1936 par P. Rouvière et vitrée par Barillet, Hanssen et Le Chevallier.

1096 Qui fut le décideur de cette construction dont il coordonna et surveilla de près le chantier.

1097 Marcel Zahar, « L'œuvre de verre de Max Ingrand », *Art et industrie*, octobre 1932, p. 23-26. Max Ingrand exécutera de nombreux tableaux de verre et des décors gravés pour la Compagnie Générale Transatlantique. Il est un des décorateurs du *Normandie*.

1098 Procédé propre à A. Labouret qui en dépose en mai 1933 le brevet d'invention (n° 756-065). N. Loire, 1990, p.4 et note 15. Id., *Les vitraux en dalle de verre en France, des origines à 1940*, thèse de doctorat, université de Paris I, 1993, t. 3, p. 177.

1099 Auxquels il faut ajouter cinq ateliers ne participant qu'à des œuvres civiles ou funéraires.

1100 Cependant, la signature de plusieurs peintres verriers locaux n'a pas été repérée sur l'aire d'étude : J.-J. Vosch (installé à Montreuil), Gauchez (Levallois-Perret), H. Pradal (Asnières), E. Carpentier (La Varenne-Saint-Hilaire), S. Lemoine (Le Kremlin-Bicêtre), J.-J.-K Ray (Issy-les-Moulineaux) dont une œuvre est exposée au musée des années 30 à Boulogne-Billancourt, A. Henry (successeur de Janin et Ibos à Asnières) et Lecourt (Vanves) voir *infra*.

1101 Sur Chigot, voir F. Perrot, « Francis Chigot, maître verrier à Limoges », *Les Monuments historiques*, n° 152, juillet-août 1987, p. 71-76.

1102 Dont trois portraits sont visibles à Clamart, Saint-Ouen et Colombes, voir *supra*.

1103 *Archives de la Commission des Monuments historiques*, rapport de P. Paquet le 8 janvier 1936, dossier 3294 (Médiathèque du Patrimoine, Paris). Le même donateur avait commandé à J. Gruber en 1932 le *Baptême du Christ*, toujours visible dans la chapelle des fonts baptismaux (sur lequel il n'est pas représenté).

1104 Emmanuel Bréon, « L'art sacré s'expose, 1925, 1931, 1937 », *L'Art sacré au XXe siècle*, 1993, p. 82.

1105 Voir *infra* monographie de V. David.

1106 Godin et Daniel, *La France, pays de mission*, Paris, 1943.

1107 M. Chenebaux-Sautory, in *Églises parisiennes*, 1996, p. 158 et P. L., « Les peintures de Paul et Amédée Buffet à l'église des Carmes », *La vie catholique*, 26 février 1927.

1108 Gilles Chazal, « L'iconographie de sainte Thérèse d'Avila », *L'art du XVIIe s. dans les Carmels de France*. [Exposition. Paris, musée du Petit-Palais, 1982] Paris, 1982 p. 43-61.

1109 Dont Notre-Dame-des-Airs offerte par les aviateurs du Bourget. Je remercie par ailleurs Dominique Eraud et François Foisneau de m'avoir signalé la présence au musée de Laval des dessins de Ludovic Alleaume, datés de 1918, ayant permis la réalisation des verrières de l'église Notre-Dame-des-Airs à Saint-Cloud.

1110 Le musée de Soissons garde une photographie du carton à grandeur offerte par Gérard Lardeur. Le vitrail, réalisé mais jamais posé dans l'église, a été finalement détruit il y a une dizaine d'années. Sur Lardeur, voir Jean-Pierre

Blin, *Le vitrail de la première reconstruction, 1919-1939*, mémoire de maîtrise, université de Picardie, 1990, p. 107-114.

1111 Voir *infra*.

1112 De 1891 à 1931, les Vincennois passent de 24626 à 46859.

1113 L'hôtel de ville est classé au titre des Monuments historiques depuis le 26 septembre 2000 ; B. Cola-Bouix, Ch. Kauffmann et T. Quérillac, *Vincennes, l'hôtel de ville*, collection Patrimoine protégé, DRAC Île-de-France, n° 3, sept. 2000.

1114 R. Mallet-Stevens, *Vitraux modernes, Catalogue de l'Exposition internationale*, Paris, 1937, pl. 33.

1115 Ces vitraux se trouvaient à l'origine dans les fenêtres de la salle des fêtes dont le plafond était en pavé de verre. *Cf.* Marcel Chappey, « Salle des fêtes à Issy-les-Moulineaux », *La construction moderne*, 25 juin 1933, p. 584-592. L'atelier Barillet avait également réalisé deux compositions monumentales en verre blanc dans l'escalier, remplacées en 1961 par des dalles de verre abstraites colorées.

1116 Jacques Gruber, *Le vitrail à l'Exposition internationale des arts décoratifs, Paris, 1925*, Paris, éd. Charles Moreau, 1926, pl. 17. Vitraux acquis par le Fnac le 17 février 1926 (inventaire n° 9092 et 9093).

1117 Il semble qu'il s'agisse de briques de verre creuses, mises au point par les établissements Dindeleux, analogues à celles utilisées 20 ans plus tard pour les cloisons intérieures de l'Institut de Droit comparé, construit vers 1955, rue Saint-Guillaume à Paris.

1118 M. D. « Divers emplois de la glace au lycée Marie-Curie, à Sceaux », *Glaces et verres*, n° 56, mai-juin 1938, p. 2-6.

1119 Les travaux de glaces et de vitrerie du lycée ont été exécutés par l'entreprise R. Albertolli.

1120 Iconographie à rapprocher de celle de la verrière d'entrée du lycée parisien Hélène-Boucher réalisée en 1935 par l'atelier Barillet.

1121 Chevalier, Launay, *Réalisations, ville d'Asnières*, Société française d'édition d'art, s.d., vers 1936.

1122 *Glaces et verres*, n° 139, 1955, p. 13-16. En 1924, Navarre (1885-1971) dessine les cartons des verrières aujourd'hui disparues du siège du journal *l'Intransigeant* (rue Reaumur à Paris) réalisées par Gaëtan Jeannin, qui l'avait initié au vitrail. *Cf. Art et décoration*, novembre 1924, p. 157-160, le legs H. Navarre au musée des Beaux-arts de Chartres (Eure-et-Loir), et Michel Hérold, « De la source à la mer », *Magazine de l'Art nouveau en Lorraine et dans le monde*, décembre 2002, p. 14 et n.18.

1123 R. Lhotte, « Les différents types de pavés de verre et leurs conditions d'emploi », *Glaces et verres*, n° 45, décembre 1935, p. 16.

1124 Edmond Pauty, « L'aérogare du Bourget », *L'architecture*, janvier 1938, 51e année, p. 21-30.

1125 « Verre et béton », *Glaces et verres*, n° 101, avril 1949, p. 9-12.

1126 Publicité du peintre verrier lyonnais Paquier-Sarrasin, *Catalogue modèle de l'architecte*, section vitraux d'art, 1913-1916, p. 11.

1127 Je remercie Béatrice Hérold, directrice des archives des Hauts-de-Seine, d'avoir sollicité mon concours pour procéder à l'inventaire du fonds de cet atelier, acquis en salle des ventes en mars 2002 par les archives départementales. Maquettes et cartons, tant religieux que civils, témoignent de la production de Clément puis André Mazard associés à L. Lecourt. L'atelier familial actif de 1905 (?) à 1930, était installé à Vanves, 21, rue Henri-Martin. En 1930, Lecourt, peintre verrier médaillé d'or à Paris en 1906, est membre de la Société des Beaux-Arts (*Annuaire Sageret*, 1930, p. 1631). Comme le peintre verrier Julien Vosch, établi à Montreuil à partir de 1926 (mais dont la signature n'a pas été repérée en Île-de-France), l'atelier Mazard-Lecourt participe aux chantiers de reconstruction du Pas-de-Calais.

1128 C'est une des rares verrières civiles Art deco de notre corpus qui soit signée.

1129 Voir sur cet artiste, Michel Hérold, « De la source à la mer », *Magazine de l'Art nouveau en Lorraine et dans le monde*, décembre 2002, p. 8-16.

1130 Une « chute » de triangles anime la partie centrale d'une verrière de Barillet dans un immeuble de Montrouge.

1131 J. Bastié, 1971, p. 525.

1132 Les monuments aux morts de la Seine-Saint-Denis n'ont pas été inventoriés dans leur totalité.

1133 Une abondante documentation *avant* et *après* restauration est conservée à la Médiathèque du Patrimoine à Paris. Cette vaste opération fit prendre conscience de la richesse du patrimoine verrier français. C'est ainsi que Louis Grodecki, répondant à l'initiative de Hans Hahnloser, créa en 1952 la section française du *Corpus Vitrearum medii aevi*, organisme international dont émane le *Recensement des vitraux anciens*, cité en bibliographie.

1134 L'habileté de ce peintre verrier, installé à Crève-Cœur-le-Grand (Oise) lui valut d'être choisi pour restaurer les vitraux de l'hôtel de l'Arquebuse à Troyes (Aube) en 1987.

1135 François Enaud, « Un demi-siècle de vitrail en France : 1939-1989 », *Vitrea*, n° 4, 1989, p. 3-16.

1136 *Premier salon du vitrail*. [Exposition, Chartres, Grenier de Loëns à, 3[juillet-15 septembre 1980], Alençon, éd. Alençonnaise, 1980.

1137 F. Perrot, 1984.

1138 F. Perrot, in *L'Art sacré au XXe siècle*, 1993, p. 177-182.

1139 *Espace*, n°13, 1981, et *Chroniques d'art sacré*, printemps 1994 (n° 37) et été 2000 (n° 62).

1140 Les exposés de ce colloque tenu à Arc-et-Senans ont été publiés par *Vitrea, verre vitrail et architecture*, n° 8, 1991.

1141 Ces ensembles sont situés à Colombes, Neuilly-sur-Seine, Ablon-sur-Seine, Levallois-Perret, Issy-les-Moulineaux, Neuilly-sur-Marne, Bagneux, Asnières-sur-Seine, Vaucresson, Montrouge, Suresnes et Maisons-Alfort.

1142 21 édifices de ce département auraient reçu des vitraux de la seconde moitié du XIXe siècle, contre 47 en Seine-Saint-Denis et 51 dans les Hauts-de-Seine.

1143 Collaborateur de Max Ingrand, il ouvre un atelier à Choisy-le-Roi en 1950 qu'il transfère à Thiais dix ans plus tard.

1144 Offertes toutes par le même donateur, dont seules les initiales sont connues : docteur G. L.

1145 À rapprocher des 24 fenêtres que l'artiste réalise dans le même temps pour l'église Saint-Jacques de Pont-l'Évêque (Calvados).

1146 La direction de la revue, fondée par P. Pichard en 1935, avait déjà été confiée aux pères Régamey et Couturier de 1937 à 1939, mais sa publication s'est interrompue pendant la guerre.

1147 Nous ferons ici souvent référence au texte de S. de Lavergne, 1992, qui regroupe les grandes théories émises par des deux pères dominicains à travers les pages de *L'Art Sacré* de 1945 à 1955.

1148 S. de Lavergne, 1992, p. 32.

1149 Commande passée par le chanoine Lucien Ledeur, responsable de la Commission d'art sacré du diocèse de Besançon, sur le conseil de son ami François Mathey, inspecteur des Monuments historiques et conservateur du musée des Arts décoratifs à Paris.

1150 Inge Linder-Gaillart et Annick Flicoteaux, « Manessier aux Bréseux : 50 ans déjà », *Chroniques d'art sacré*, n° 62, été 2000, p. 23.

1151 Les cartons des vitraux sont dessinés par Rouault, Léger, Matisse, Chagall et Lurçat.

1152 S. de Lavergne, 1992, p. 151-157.

1153 L'amitié que Zack avait nouée avec le sculpteur Maxime Adam-Tessier, beau-frère de l'architecte Lombard et auteur de l'autel et des fonts baptismaux, est sans doute à l'origine de cette commande. Renseignement fourni par la fille du peintre, Irène Zack,

1154 Au nombre desquels figurent alors Bernard Allain et Viriglio.

1155 Liste publiée par F. Perrot, 1984, p. 156. Voir aussi Pierre Cabanne, *Catalogue raisonné de l'œuvre de* Zack, éd. de l'Amateur, 1993.

1156 Compositions traduites en dalles de verre par le verrier Viriglio.

1157 La première réalisation de deux de ces compositions, *Saint Grégoire* et *Sainte Cécile*, se trouve aujourd'hui dans l'église des Dominicains du couvent Saint-Jacques à Paris. F. Perrot, in *L'Art sacré au XXe siècle*, 1993, p.178, ill. p. 182.

1158 La verrière du *Couronnement de la Vierge* ayant été détruite, Bazaine compose un nouveau carton en 1994 pour le verrier Claire de Rougemont.

1159 Le rouge de la verrière de la *Pentecôte* rappelle la pourpre cardinalice, le bleu et le blanc ont été réservés à la verrière mariale.

1160 Propos recueillis auprès du peintre, à Clamart en 1999.

1161 Dont F. Perrot, 1984, p. 10.

1162 Voir *infra* monographie par V. David.

1163 Les réflexions et recherches de ses membres sont publiés dans la *Maison-Dieu* à partir de 1945.

1164 J. Bastié, 1971, p. 523.

1165 S. Robin, 1980, p. 24-25.

1166 Fille de Jean Hébert-Stevens et épouse de Paul Rony, le monde du vitrail n'avait pas de secret pour Adeline Hébert-Stevens. Elle participe à la réalisation des vitraux du Plateau d'Assy en 1947.

1167 Dont le chapitre 7 est consacré à l'art sacré et au matériel de culte.

1168 Gilles Chazal, « L'art des églises après Vatican II », *Revue de l'Art*, 1974, n° 24, p. 72-74.

1169 Voir à ce sujet Jean-Pol Hindré, 1987.

1170 Église du XVIIIe siècle, qui garde trois verrières néo-Renaissance d'Auguste de Martel (1858).

1171 Voir *infra* monographie de F. Cannot.

1172 Voir *infra* monographie de F. Cannot.

1173 Architecte Le Couteur.

1174 Bernard Toulier, *L'art et le patrimoine du XXe siècle*, éd. du patrimoine, Paris, 1999, p. 303.

1175 La fabrication en usine est dirigée et réalisée par le peintre lui-même qui intervient sur les matières en cours de polymérisation. Renseignements techniques aimablement fournis par François Chapuis lui-même. Voir aussi N. Blondel « Le vitrail lorrain et sa technique », in *Le vitrail en Lorraine*, 1983, p. 31 et Georges Courthieu SA, *Les murs-lumière de François Chapuis*, Senlis, 8 p.

1176 Philippe Saunier, « Œuvres et artistes », in *Le vitrail en région Centre*, 2001, p. 60.

1177 Un des inconvénients de ce procédé réside peut-être dans la méconnaissance du vieillissement du matériau et donc de la conservation des œuvres. A Livry-Gargan, les murs-lumière sont aujourd'hui tous doublés à l'extérieur ce qui induit sans doute une mauvaise résistance aux intempéries ou aux infiltrations d'eau.

1178 François Chapuis vitre notamment les crèches de Bagnolet, Blanc-Mesnil, Clichy, Pierrefitte-sur-Seine, Romainville, Villemomble, Antony, Montreuil, Sevran, ainsi que des complexes sportifs comme le gymnase de Noisy-le-Sec, les piscines de Châtillon-Malakoff, Champigny-sur-Marne, la patinoire d'Asnières-sur-Seine, ainsi que des restaurants d'entreprise.

1179 Où la simplicité de leur dessin – avant tout destiné à éveiller l'imaginaire des enfants – atténue la luminosité et la complexité des formes du bâtiment.

1180 S. Robin, 1980, p. 36-39. Plan rectangulaire à Notre-Dame-des-Pauvres d'Issy-les-Moulineaux, Saint-Louis-Sainte-Isabelle de Neuilly-sur-Seine, Saint-Jean-Marie-Vianney de Rueil-Malmaison, Sainte-Colombe de Villejuif, Tous-les-Saints de Bobigny, et Saint-Jean-Porte-Latine d'Antony. Plan carré à Notre-Dame-de-Nazareth de Vitry-sur-Seine, Saint-Michel de Livry-Gargan, Saint-Pierre-Saint-Paul de Colombes, Saint-Patrice d'Épinay-sur-Seine.

1181 S. Robin, 1980, p. 41.

1182 G. Poisson, *Paris et Île-de-France*, t. 23-24, 1975, p. 48.

1183 Chapelle démontable exposée à la Foire de Paris en 1963. A. Le Bas, 2002, p. 194.

1184 Chapelle construite par Albert Grégoire, Étienne Dubreux et Georges Auzent. G. Poisson, *Ibidem*, p. 41.

1185 Les vitraux du transept sud de la cathédrale de Nantes, les chapelles Saint-Jean et Saint-Martial du palais des papes à Avignon, l'église Saint-Jacques de Pont-l'Évêque figurent au nombre de ses réalisations les plus célèbres, en technique traditionnelle.

1186 Les détails techniques sont donnés *supra*.

1187 Église elle-même dérivée de Saint-Laurent de Munich par Emil Steffann. S. Robin, 1980, p. 87.

1188 Église d'Yves et Georges Boiret. *L'architecture française*, n°239-240, juillet-août 1962.

1189 Architecte R. Faraut.

1190 Architecte J. Hébrard *Cf.* S. Robin, 1980, p. 126.

1191 En Île-de-France, il réalise notamment des compositions à Romainville (1974) et à Noisy-le-Grand (1996). *Espace*, n° 13, 1981, p. 53-55.

1192 Église construite en 1932 par les Chantiers du Cardinal sur les plans dom Bellot

1193 La correspondance de cette commande est conservée aux AN, F 21/7077.

1194 Avant 1940, seuls les ateliers Gaudin, Labouret, Lorin, Rault et Turpin pratiquent cette technique, qui se généralise à partir de 1945.

1195 *Le vitrail dans le Pas-de-Calais de 1918 à 1939*. [Exposition. Arras, Archives départementales, 1989-1990]. Arras, impr. centrale de l'Artois, 1989, catalogue n° 53.

1196 La première est une *Crucifixion* exposée au palais Galliera.

1197 Voir *infra* article de F. Cannot.

1198 Frise appelée *Chemin de croix* dont la conception est attribuée à J. Bouvier (Notes paroissiales).

1199 Verrières attribuées aussi aux Mauméjean, mais qui ont peut-être été réalisées par Labouret.

1200 *Espace*, n° 13, 1981, p. 54.

1201 *Espace*, n° 11 ; ce qui renoue avec l'essence même de cet ordre : aller vers les laïcs et non pas rester cloîtrés.

1202 Sophie Guérin-Gasc doit soutenir en 2003 une thèse à l'université de Toulouse II-Le Mirail sur « Henri Guérin, peintre-verrier ».

1203 Œuvre réalisée au titre du 1% décoratif.

1204 Les cartons du peintre Carole Benzaken pour Varennes-Jarcy (Essonne) sont les premiers vitraux réalisés par l'artiste, grâce à l'atelier Duchemin.

1205 Voir *Architectures de lumière*, 2000.

1206 Mise en place par Jean-Pierre Lecat, alors ministre de la Culture et de l'Environnement, pour améliorer la concertation entre les différents intervenants mais supprimée en 1983. Voir V. Chaussé, « Vitrail ancien, vitrail contemporain : pour un dialogue, mais lequel ? », in *Le vitrail comme un tout*, News letter 48, bulletin de liaison de l'Icomos, hors-série 2001, p. 133, n° 31.

1207 *Espace*, n° 10, p. 44.

1208 Jean-François Lagier, « Le vitrail en création à la fin du XXe siècle », *Chroniques d'art sacré*, n° 62, été 2000, p. 6-9.

1209 AC Saint-Denis, Archives modernes, Série M, Ct 915, Saint-Denys de l'Estrée.

1210 AC Saint-Denis, lecture d'une lettre de Viollet-le-Duc lors du Conseil municipal du 12 février 1866.

1211 *Ibidem*, lettre du 5 février 1866.

1212 *Ibidem*, Conseil municipal du 12 février 1866.

1213 *Ibidem*, le mot donataire est employé par Virginie Oudinot dans ses courriers.

1214 *Ibidem*, copie du compte des donataires des vitraux de l'église de Saint-Denis.

1215 AC Saint-Denis.

1216 Signalés par Jean-François Luneau.

1217 Collection personnelle Fr. Cannot.

1218 Prises le 9 novembre 1955 par un huissier, en vue d'établir un constat de dégâts des eaux dus à des infiltrations dans la toiture. AC Saint-Denis, 9 AC 67.

1219 Preuve en est les trois départs du grand arc visibles sur le panneau inférieur de la baie gauche de la baie axiale, deux vers la gauche et un vers la droite ; les deux autres panneaux de ce type ne présentent plus cet appendice mais on voit, par le détail des chapiteaux coupés d'un côté, qu'ils proviennent pour trois de gauche et pour les trois autres de droite. L'ensemble de ces arcades fait donc appel au moins à cinq socles de ce type sur les dix qui existaient.

1220 D'où la nécessité d'un motif de remplissage pour un des six panneaux arbitrairement choisi, semble-t-il.

1221 *Inventaire de la Seine, arrondissement de Saint-Denis*, 1879, p. 371-372.

1222 Collection F. Cannot.

1223 AC Saint-Denis, comptes des donataires de V. Oudinot.

1224 Aucune archive ne fait état de ces travaux ; quoique l'église appartienne à la commune, on sait que tous ces travaux furent menés par le Curé de l'époque, le père Paul Bendèle.

1225 AC Saint-Denis.

1226 AC Saint-Denis, lettre d'Eugène Oudinot à Mme Giot, du 23 juillet 1866.

1227 AC Saint-Denis, comptes des donataires de V. Oudinot.

1228 *Ibidem*.

1229 AC Saint-Denis, Ct 915.

1230 AC Saint-Denis, Ct 915, lettre de V. Oudinot à M. Giot du 9 janvier 1868.

1231 *Ibidem*.

1232 C'est-à-dire, « ceux que vous avez offerts »

1233 *Ibidem*.

1234 Église inscrite à l'inventaire supplémentaire et vitraux classés MH (23 juillet 1983).

1235 *Le séminaire Saint-Sulpice à Issy-les-Moulineaux*, Issy-les-Moulineaux, CRHIM, 1990

1236 L'édifice ne sera officiellement consacré que le 23 avril 1931 par le Cardinal Verdier supérieur général de Saint-Sulpice et archevêque de Paris ; renseignements fournis par le père Claude Beauvalet, économe du séminaire en 1996, que je remercie vivement.

1237 Récemment protégé au titre des Monuments historiques.

1238 AD Nord, série O, Lille, 1226.

1239 Félix Gaudin, *Les vitraux des ordres au grand séminaire de Besançon*, Paris, Émile Lechevalier et chez l'auteur, 1895.

1240 M.-A. Lieffroy, *L'église du séminaire de Besançon nouvellement restaurée*, Besançon, impr. de Paul Jacquier, 1895, p. 10-13, et L. Cloquet, « Bibliographie », *Revue de*

l'art chrétien, 4e série, T. VI, 1895, p. 502-506.

1241 E. Delaire, Roux et D. de Penarun, *Les architectes élèves de l'école des Beaux-Arts*, Paris, Librairie de la Construction moderne, 2e éd., 1907, p. 175.

1242 D. Cerbelaud, « L'élaboration des dogmes marials : de l'Immaculée Conception à l'Assomption », *Théologie, histoire et piété mariale*, Colloque (Lyon, Faculté de Théologie, 1996), Actes du colloque, Lyon, Profac, 1997, p. 37-45.

1243 *L'œuvre de Luc-Olivier Merson exposée à l'École des beaux-arts à Paris en 1921*. Exposition. (Paris, École des beaux-arts), Paris, Frazier-Soye, 1921, p. 6.

1244 F. Gaudin, « Concours d'août. Un vitrail d'appartement », *Art et Décoration*, T. II, juillet-décembre 1897, p. 116-123.

1245 *Exposition internationale universelle de 1900. Catalogue général officiel*, Paris, Lemercier, Lille, L. Daniel, 20 vol., 1900, T. XIV, p. 13, n° 36.

1246 *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international. Groupe XII. Décoration et mobilier des édifices publics et des habitations. Première partie, classes 66 à 71*, Paris, Impr. nationale, 1902, p. 63.

1247 E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 2e éd., 1976, T. X, p. 78, et G. Schurr, P. Cabanne, *Dictionnaire des petits maîtres. 1820-1920*, Paris, Les éditions de l'amateur, 1996, T. II, p. 444.

1248 *The Julian Academy, Paris, 1868-1939*. Exposition. [New York, Shepherd Gallery, 1989] 1989, catalogue non paginé.

1249 AN, AJ52 286.

1250 Entre autre pour la cathédrale de Dax (40), les églises de Ternuay (70), Montsauche (58), Pellevoisin (36), Pont-Sainte-Marie (10), Ervy-le-Chatel (10), Mussy-sur-Seine (10), Merville (59), Saint-Lô (50), Saint-Nicolas de Troyes (10), Saint-Honoré-d'Eylau à Paris, une chapelle du grand séminaire de Brou (01), la chapelle du séminaire de Tréguier (22), une chapelle d'une école de Rodez (12), la chapelle de l'école Gerson à Paris, ainsi que pour un édifice religieux de Santiago-du-Chili.

1251 J.-F. Luneau, « Les vitraux de la Sainte-Chapelle de Vic-le-Comte : un programme typologique original », *Revue de l'Art*, n° 107, 1995, p. 17-26, Id., *Les vitraux de la Sainte-Chapelle de Vic-le-Comte*, Itinéraires du Patrimoine, n° 100, Clermont-Ferrand, EPA, 1996.

1252 *Dunkerque. Dunes, briques et béton*, dir. O. Cantineau-Têtu, Cahiers du patrimoine, n° 41, Lille, association Ch. Dieudonné, 1995, p. 146-150.

1253 *Victor Tardieu (1870-1937)*. [Exposition. Paris, Galerie Jonas, 1977].

1254 F. Gaudin, *Les vitraux des ordres au grand séminaire de Besançon*, Paris, Emile Lechevalier et chez l'auteur, 1895.

1255 Que soit tout particulièrement remerciée ici Anne Jouve, étudiante en histoire de l'art sans laquelle ce chapitre n'aurait pu être aussi bien documenté.

1256 Une monographie retrace l'histoire de saint Louis à partir des vitraux de Garches : Annie Sarthe-Innocenti, *Les vitraux de l'église Saint-Louis de Garches*, s. d.

1257 Dont une copie, existant en fonds privé, a été lue par J.-F. Luneau qui m'a aimablement transmis les renseignements concernant Garches.

1258 Copie manuscrite du répertoire des cartons de l'atelier Latteux-Bazin (collection privée), nos : L 96 à 99, 101, 103, 105, 107, 109, 111, 112 et 150 ; M 216 et 220 ; B 91. Seul le carton de la *Rencontre du pape et du roi à Chuzy* n'est pas mentionné.

1259 La raison de cette commande ne nous est pas parvenue, mais le répertoire des cartons de l'atelier attribue à Vimont 571 cartons signés entre 1875 et 1903. Y. Devred et J.-F. Luneau, 1995, p. 40.

1260 Pour de plus amples renseignements sur l'atelier Latteux-Bazin, voir Y. Devred et J.-F. Luneau, 1995, p. 27-43.

1261 Peintre verrier demeurant à Asnières-sur-Seine, AD 92, Garches, D/2/20 GAR 10.

1262 AC Garches, M2 (1888-1906) boîte 829.

1263 L'attribution vient de la recherche historique effectuée par Françoise Cannot.

1264 Petite-fille de Marthe Dubois. Voir *supra* le chapitre réservé à la donation.

1265 Peinture conservée au château de Versailles. Delacroix, s'inspirant de sa propre peinture, dessina le carton du vitrail de la chapelle royale de Dreux réalisé à Sèvres mais le vitrail de Villemomble est plus proche de la peinture de Versailles que du vitrail de Dreux.

1266 Œuvre commandée par l'État le 12 février 1853 pour la chapelle Saint-Louis au château de Vincennes, terminée en 1855, déposée depuis le 1er mai 1924 au musée du château de Lunéville. Geneviève Lacambre, *Le musée du Luxembourg en 1874*. Exposition [Paris, Grand Palais, 1974], p. 44 notice 40.

1267 Évoquée *supra* dans le chapitre consacré à saint Louis.

1268 Claude Lebèvre, *Les rois de France, enfants chéris de la République*, Paris, éd. Bartillat, 1999, p. 81-100.

1269 Né en 1868, appartenant à une famille de loueurs de voitures, Jamin est élève de l'architecte Henry Duray (d'origine belge, auteur de plusieurs immeubles parisiens notamment dans le VIe arrondissement). La première construction de Jamin est un immeuble de rapport (1891), 72, rue Aristide-Briand, qui fut le premier bureau de poste de Levallois. Il réalise ensuite le groupe scolaire Paul-Bert, rue Fromont, en 1895 et deux ans plus tard celui dénommé Ferdinand-Buisson, rue Rivay. On ne lui attribue pas d'œuvre à l'extérieur de la commune.

1270 En 1889, il aurait aimé proposer la candidature de Levallois pour l'Exposition universelle.

1271 Entreprise de maçonnerie Grandchamp, société de menuiserie Poirier et Averty, toiture et plomberie Dutour, chauffage Nessi. Les archives communales gardent les délibérations du Conseil municipal et tous les documents relatifs à cette construction (AC, 1M2/17). Je remercie Mme Françoise Glaizes de m'avoir facilité l'accès aux documents concernant les vitraux. Un fascicule édité à l'occasion du centenaire de la mairie réunit l'essentiel des informations données ici : Jean-Luc Delblat, *L'hôtel de ville a 100 ans 1898-1998*, Levallois-Publications, 1998, 39 p.

1272 Auteur notamment des colonnes en stuc sarrancolin imitant le porphyre.

1273 Que la décoration du *Sweet-Lana*, croiseur appartenant au grand duc Alexis de Russie, a rendu célèbre.

1274 Les peintures des plafonds sont du premier tiers du XXe siècle, mais l'ensemble a été très restauré après l'incendie de 1985.

1275 *Cf.* La description d'Émile Willème, dans *Le XIXe siècle*, du 27 mars 1898.

1276 AC, 1M2 /17, *soumission pour les vitraux*.

1277 Ni les noms ni les soumissions d'autres peintres verriers ne figurent dans les délibérations du Conseil municipal.

1278 AC, Délibération du conseil municipal du 14 novembre 1896.

1279 Verrières perdues en 1899, lors de la démolition du Palais, qui représentaient *la France conviant les nations à l'Exposition universelle* et *L'Equité présidant à l'accroissement des échanges* avec des allégories de l'art, de la sciences et de l'industrie. C. Bouchon, 1995, p. 12-13.

1280 L'agriculture est particulièrement bien illustrée dans l'ancien département de la Seine à Vanves et à Courbevoie.

1281 Marie-Agnès Férault, « Les décors peints des mairies du Val-de-Marne », *Mémoires de Paris et Île-de-France*, t. 38, Paris, 1987, p. 382.

1282 Il figure parmi les modèles de candélabres proposés par la fonderie. Jean-Claude Renard, *L'âge de la fonte, un art, une industrie 1800-1914*, éd. de l'Amateur, Paris, 1985, p. 88.

1283 Telles qu'elles sont traitées par exemple sur un vitrail de Notre-Dame d'Étampes (Essonne) vers 1550/1560.

1284 Telle l'allégorie de la Ville de Paris dessinée par Mazerolle, reproduite en mosaïque par Facchina à l'Exposition universelle de 1889. V. Champier, 1889, non paginé.

1285 *Ibidem*.

1286 Le détail de ce décor est donné dans *Le triomphe des mairies*. [Exposition. Paris, musée du Petit Palais, 1986-1987], Paris, les musées de la Ville de Paris, 1986, p. 324-334.

1287 Il existe également un certain Gilbert, dessinateur en titre de l'atelier, dont la signature n'apparaît pas sur les verrières. Cf. *Le livre d'or des sciences et l'industrie française*, (vers 1900), non paginé.

1288 Situé rue Marbeuf à Paris, à proximité des Champs-Élysées.

1289 Œuvres sur lesquelles aucune documentation précise n'a pu être réunie.

1290 Antony Valabrègue, « Exposition de la céramique », *Revue des Arts décoratifs*, août 1897, p. 260.

1291 Vitraux attribués à l'hôtel de la comtesse d'Estrée par

S. Champrenault, 1980, pl. LXXIX et LXXX. Ils représentaient l'un *Le départ* l'autre *Le retour* ; le premier d'entre eux est passé en salle des ventes à Aubagne (Bouches-du-Rhône) le 24 mars 1996.

1292 À ce jour, un seul vitrail religieux signé des deux artistes se voit à l'église de Saussat dans l'Allier, œuvre non documentée.

1293 Un court article, est consacré à cet atelier dans *Le livre d'or des sciences et de l'industrie française*, (vers 1900), non paginé.

1294 D'après sa propre publicité, Jeannin réalise des vitraux d'art, de l'opaline décorée, des émaux (cloisonnés et en relief), de la peinture et de gravure sur verre.

1295 Jeannin en revendique « l'exécution » dans le *Catalogue de l'architecte*, 1913, p. 2.

1296 L'atelier semble ne plus produire après 1899, date de la dernière œuvre signée repérée à ce jour.

1297 *Annuaire Sageret*, 1908, p. 1647, où Le nom d'Hubert apparaît encore avec un renvoi à ses successeurs.

1298 Dans le *Catalogue de l'architecte*, 1913, p. 2, Jeannin cite entre autres les ensembles des mairies de Suresnes, des IIIe et XXe arrondissements de Paris et le décor de l'hôtel Langham (cité plus haut), tous attribués à Hubert et Martineau.

1299 Le fonds de l'ancien atelier, devenu l'Atelier 54, est réparti depuis 1984 entre le musée de Sampigny dans la Meuse (pour les cartons) et l'inventaire régional (fonds photographique). La présence de ces clichés m'a été aimablement signalée par Francis Roussel que je remercie.

1300 Seule différence sensible : les barlotières verticales posées à Levallois ne figurent pas sur les photographies. À noter aussi quelques variations au niveau des initiales inscrites sur les ballots du vitrail du *Commerce*.

1301 Michel Hérold, que je remercie de sa confiance, a mis au jour l'existence de leur relation à l'occasion de recherches sur les vitraux de Pont-à-Mousson. Le rôle d'intermédiaire joué par Janin apparaît clairement dans plusieurs documents (Archives de Saint-Gobain : Pont-à-Mousson, 36 535).

1302 Ils ne figurent pas dans le fonds nancéen actuellement conservé au musée de Sampigny (Meuse).

1303 Le cliché sur verre de la maquette de cette verrière, provenant du même fonds d'atelier, est également conservé à Nancy.

1304 Joan Vila-Grau, Frances Rodon, *Las vidrieras modernistas catalanas*, éd. Poligrafa, Barcelone (Espagne), 1983, p. 55, fig. 59-60. Information et documentation transmises par Francis Roussel, auteur d'un article sur le sujet à paraître aux éditions du CTHS.

1305 Projet de vitrail, non documenté, acheté par le musée, 56 cm x 45 cm (ARO 1986-51).

1306 Louis Trézel (1868-1912) installe son atelier à Levallois, 3, rue Trézel-prolongée, en 1895. Il met au point un procédé d'émaux en relief translucides sur verre qui lui valut des récompenses à diverses expositions internationales. Il réalise avec J. Blain des vitraux à Saint-Justin de Levallois-Perret mais est davantage sollicité pour des compositions civiles (magasins, restaurants, brasseries, casino). Il travaille également pour Guimard. *Guimard*. [Exposition, Paris, musée d'Orsay, 1992], Paris, RMN, p. 214.

1307 Eugène Brière, après avoir travaillé avec Georges Néret pour Guimard, fonde en 1887 son propre atelier, 92, rue du Président-Wilson (anciennement 112, rue de Courcelles). Il utilisait les verres des frères Appert, dont il aurait racheté le stock à la fermeture de l'usine en 1934. Il réalise la grande verrière de la coupole des magasins du Printemps à Paris et des vitraux religieux à Levallois et Neuilly-sur-Seine.

1308 Comme la plupart des autres corps de métier intervenus dans la construction et la décoration de la mairie.

1309 Existe également la chapelle de l'Annonciation, aménagée dans le sous-sol d'une HLM, qui n'a pas de baies.

1310 Les archives sont classées mais ne portent pas de cote.

1311 Papier sans en-tête ; seule la signature donne le nom de l'auteur.

1312 J. Vantillard, 1906 (Archives paroissiales).

1313 Emmanuel Champigneulle, 1903 (*ibidem*).

1314 Maurice Mercier, à Angers, 1905 (*ibidem*).

1315 G. Martin, à Angers, 1901 (*ibidem*).

1316 Victor Höner- J. Janin Successeur, de Nancy, 1904 (*ibidem*).

1317 Mégnen-Cesbron ou Ernest Haussaire de Paris (*ibidem*).

1318 C.-P. Dagrant de Bordeaux, 1902 ou Léon Payan et J. Guyonnet de Paris, 1902 (*ibidem*).

1319 G. Martin, à Angers, 1901 (*ibidem*).

1320 Anciennes Maisons Coffetier et Charles Champigneulle Fils de Paris & Cie, 96, rue Notre-Dame-des-Champs à Paris (*ibidem*).

1321 Actif à Paris en 1902. Cf *Répertoire des peintres verriers*.

1322 AC Saint-Ouen, PC 21 106 : demande de construction d'un local situé 8 bis, impasse Descoins signalée par l'Association de Recherches et Études Historiques de Saint-Ouen.

1323 La signature : « Delarbre et Vidal, maîtres-verriers à Saint-Ouen » figure sur les vitraux.

1324 Registres des patentes, AC Saint-Ouen.

1325 La signature de Ch. Champigneulle renvoie sans doute à Jacques Charles Chapigneulle (1907-1955) qui dirige alors l'atelier.

1326 Bulletin paroissial Notre-Dame-du-Rosaire, n° 15 de juillet-septembre 1932.

1327 Bulletin paroissial Notre-Dame-du-Rosaire, juin 1933.

1328 *Idem*, février 1934.

1329 Hervé Cabezas, « Le Rosaire dans le vitrail français aux XIXe et XXe siècles », *Revue d'Archéologie Moderne et d'Archéologie Générale (RAMAGE)*, 1990, n°8, p. 41-57.

1330 *L'Aube* du 12 mars 1933, cité dans le Bulletin paroissial d'avril 1933.

1331 L'essentiel de la correspondance de Maurice Denis a été consulté au musée départemental Maurice Denis «Le Prieuré», à Saint-Germain-en-Laye (Yvelines), abrégé ici par commodité : «Le Prieuré». Lettre de l'abbé Poujol à M. Denis du 27 mars 1933, MS 84.

1332 «Le Prieuré», lettre de l'architecte à M. Denis du 19 mars 1933, MS 8409.

1333 «Le Prieuré», lettre de l'architecte à M. Denis, du 8 janvier 1933 MS 8407.

1334 Une maquette en plâtre du chœur est conservée au Prieuré.

1335 Il aurait d'ailleurs dû réaliser aussi la décoration murale.

1336 Jacques Bony, cité par V. Reymond et J. Chassex, *Marcel Poncet*, Paris, 1992.

1337 Le Prieuré, lettre du curé à M. Denis du 27 mars 1933.

1338 Renseignement de M. Dominique Denis cité par V. Reymond et J. Chassex, *Marcel Poncet*, Paris, 1992.

1339 Il est fils de Charles, lui-même maître-verrier dont le travail était recommandé aux paroisses ; Jean reprendra l'atelier en 1935. Cf. *Le vitrail dans le Pas-de-Calais 1918-1939*. Exposition [Arras, archives départementales, octobre 1989-juin 1990], Arras, impr. centrale de l'Artois, 1989.

1340 Voir *supra* L de Finance.

1341 AC Saint-Ouen, dommages de guerre, cote AR 46.

1342 AC Saint-Ouen, non cotées.

1343 La qualité des photographies ne permet pas l'identification précise des scènes.

1344 Le presbytère conserve un dossier sur ces vitraux et leurs restaurations successives.

1345 Son papier à lettres permet de le localiser 18, rue Richebourg.

1346 Auxquels il travaille aux maquettes, lettre du 29 octobre 1961.

1347 Ils étaient fils d'un verrier, d'abord apprenti à Besançon « avant de partir travailler à Paris chez Gaudoin et Champigneulles [*sic*] », *Les Nouvelles*, 7/11/58 ; Raymond participa à la restauration de vitraux de Monuments historiques dont la basilique Saint-Denys.

1348 Lettre du 28 juillet 1960.

1349 Lettre du 26 novembre 1960.

1350 Architecte communal.

1351 Architecte en chef des Monuments historiques.

1352 Note ajoutée à son devis.

1353 Lettre du 24 janvier 1959.

1354 *Ibidem*.

1355 Édifice classé MH le 29 juin 1966. Voir : Drac Île-de-France, CRMH, dossier de protection.

1356 R. Gargiani, 1994, p. 119-122, 190-191 (bibliographie p. 327-328). Simon Texier, «Les matériaux ou les parures du béton» dans *Églises parisiennes*, 1996, p. 72-87. *Les frères Perret*, 2000, p. 27-29, 124-129, 391. *Encyclopédie Perret*, Monum, éditions du Patrimoine, Paris, 2002.

1357 Fénéon, 1922, n° 12, p. 270.

1358 Ce sont les premières grandes claustras mises en œuvre dans un édifice religieux en France.

1359 L'essentiel de la correspondance de Maurice Denis a été consulté au «Prieuré».

1360 L'abbé Félix Nègre qui souhaitait obtenir rapidement et

économiquement un édifice adapté à l'accroissement de la population, fait connaissance des Perret grâce à son frère Victor Nègre, curé de Meudon-Bellevue, qui comptait parmi ses paroissiens Gabriel Thomas, financier du théâtre des Champs-Élysées. Voir «Restauration de l'église Notre-Dame du Raincy», *Patrimoine Restauré Île-de-France*, n° 2, 1996, s.p. *Les frères Perret*, 2000, p. 39, n. 58.

1361 Son carnet, date de février 1923, présente les croquis des verrières de la *Pentecôte*, du *Portement de croix* (3 croquis), de la *Victoire de la Marne* (4 croquis), de *l'Annonciation*, de la *Communion de Marie* et de la *Crucifixion* ainsi que la liste des verrières prévues (archives familiales Claire Denis).

1362 Étienne Moreau-Nélaton, peintre, historien d'art et collectionneur, ami de Maurice Denis, confirme sa participation : « Denis a promis d'exécuter les panneaux qui feront partie de ces verreries d'attente [...] », Extrait du Journal d'Étienne Moreau-Nélaton daté du 18 avril 1923 (collection privée) cité par : Patricia et Vincent Pomarède, «Étienne Moreau-Nélaton (1859-1927), un journal», *Revue du Louvre*, n° 1, 1992, p. 86.

1363 M. Denis, *Journal*, t. III, p. 37.

1364 J.-P. Bouillon 1993. Id., « Maurice Denis » dans *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Band 26, München-Leipzig 2000, p. 139-143.

1365 C'est en 1911 que les Perret interviennent sur le théâtre, Maurice Denis ayant été pressenti par Gabriel Thomas, principal maître d'œuvre pour la décoration dès 1908. *Les frères Perret*, 2000, p. 96-101, 379-380.

1366 M. Chenebaux, 1986. *Les frères Perret*, 2000, p. 380, 383.

1367 Anne Gruson, «Jeanne d'Arc, «Belle de Dieu». La communion de Jeanne d'Arc par Maurice Denis, 1909-1912», *Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais*, n° 3, 1996, p. 46, 61-62 (lettres de Maurice Denis citées par Anne Gruson).

1368 *Ibidem*, p. 62. J.-F. Luneau *Félix Gaudin*, thèse, 2002, t. III, p. 489-492.

1369 *Les frères Perret*, 2000, p. 332-335. De même, Auguste Perret sollicite directement Bourdelle pour un projet de statue de la Vierge à placer dans la chapelle d'axe de l'édifice. Musée Bourdelle, archives, correspondance Nègre / Bourdelle, 9 octobre 1911.

1370 Ces liens entre Perret et Denis sont confirmés par la lettre de 1918 où celui-ci demande conseil à Auguste Perret pour la question des claustras de la cathédrale d'Oran. IFA, fonds Perret, 535 AP 318, lettre non datée (tampon de la poste 13/3/1918). Maurice Denis propose à l'évêque d'Oran d'enlever une partie des claustras, pour y insérer, comme il le fera au Raincy, des parties figurées : ce document montre l'intervention possible du peintre dans le domaine de l'architecture. « Le Prieuré », brouillon de lettre de Maurice Denis à Mgr l'évêque d'Oran, s. d. (1918), Ms 11799 (cité par M. Chenebaux, 1986, document 31 et p. 57-58, 119). Enfin, Albert Ballu écrit à Maurice Denis qu'il regrette son « abandon forcé » et se considère livré « à l'industrie sulpicienne ». « Le Prieuré », correspondance Albert Ballu / Maurice Denis, 30 juin 1918, Ms 419.

1371 On pourrait également citer, en 1914, la commande de Paul Jamot aux Perret et à Maurice Denis d'un monument funéraire dédié à sa femme au cimetière Montparnasse. *Les frères Perret*, 2000, p. 381.

1372 Les œuvres de Maurice Denis étaient le résultat d'une longue maturation. M. Chenebaux, 1986, p. 57.

1373 *Ibidem*, p. 83-84.

1374 Il en témoigne en 1923 en plein travail sur les maquettes : «J'y travaille, avec quelle peine, mon centre droit s'étant complètement obstrué». Denis, *Journal*, III, op. cit., p. 36-37. M. Chenebaux, 1986, p. 41.

1375 Maurice Denis y fait allusion en juin 1923, après les travaux du Raincy. M. Denis, *Journal*, t. III, p. 37.

1376 Cette démarche a lieu avant même la pose de la première pierre, le 30 avril 1922 (les travaux ne commenceront réellement qu'au mois de juin).

1377 La photographie du carton de Quelvée illustre l'article de Charles Maumejean, « Le vitrail », dans *La Renaissance de l'Art*, janvier 1929, n° 1, p. 40.

1378 «Le Prieuré», correspondance Auguste Perret / François Quelvée, 13/07/1922, Ms 3180. Les huit cartons mentionnés correspondent aux quatre travées du premier projet de l'édifice. Voir *Les frères Perret*, 2000, p. 125.

1379 Il avait connu Severini en 1916 au sein de l'Association Culturelle «Art et Liberté».

1380 IFA, Correspondance Gino Severini / Auguste Perret, 23/07/1922, 535 AP 560. Pour le thème de la Vierge des Sept Douleurs, voir la partie iconographie.

1381 Ils étaient de conditions modestes comme en témoigne l'aide que procure Auguste Perret à Gino Severini en 1920 pour financer un séjour en Normandie destiné à améliorer sa santé. R. Gargiani, 1994, p. 13, 27 note 53. La nationalité italienne de Severini a pu également contribuer à l'abandon de ce projet.

1382 Le souhait de Bourdelle de réaliser les vitraux est confirmé dans un entretien avec Perret en 1922 (F. Fénéon, 1922, p. 270). C'est à l'issue d'un voyage commun en Italie en 1922 qu'il lui commande le tympan (R. Gargiani, 1994, p. 14). Bourdelle réalise bénévolement une toile peinte aux dimensions du tympan du portail de l'église pour le jour de l'inauguration (conservée au musée Bourdelle), puis une maquette en plâtre. Sa mort et le manque de crédit empêche l'aboutissement de ce projet qui ne verra le jour qu'en septembre 1999, à l'initiative de l'association RESTAURER et de la générosité de Madame Dufet-Bourdelle.

1383 Le caractère provisoire de cette version est confirmé dans la correspondance d'Auguste Perret avec Gino Severini. IFA, fonds Perret, 7 juillet 1932, 535 AP 560. Pour dédommager Maurice Denis, Claude Perret lui envoie, le 31 mars 1924, un chèque d'une valeur de 3236, 60 F qui se décompose ainsi : frais Maurice Denis : 2968, 60 F, facture Breffort pour fourniture de vernis : 153 F et facture pour les Ateliers d'Art Sacré s'élevant à la modique somme de 115 F. «Le Prieuré», correspondance Claude Perret / Maurice Denis, 31 mars 1924, Ms 8662.

1384 M. Denis, *Journal*, III, p. 37. En plus de cette aide, il a eu celle de Pierre Couturier dans le cadre des *ateliers d'Art Sacré* (cat. exp. *Paris-Paris (1937-1957)*, Paris, 1981, p. 296) et, selon Mme Brochard, fille du premier commis de l'agence Perret, celle de Charles Rivet, peintre de Gagny (Entretiens avec Mme Brochard, 6 juin 2000).

1385 IFA, fonds Perret, correspondance Auguste Perret / Gino Severini, 7 juillet 1932, 535 AP 560. Dans l'interview de 1922, Perret prévoyait l'emploi de peinture à l'acétone pour les teintes vives et lumineuses et de peinture à l'huile pour les teintes sourdes. F. Fénéon, 1922, p. 271.

1386 Musée des Arts et Métiers, CNAM, 40930, A (fonds Perret). Ces plaques autochromes correspondent aux verrières de la *Victoire de la Marne*, de la *Visitation*, de la *Nativité*, du *Portement de croix* et enfin des *Noces de Cana* (vue de face et vue de biais avec le *Portement de croix* visible en arrière-plan). La peinture à l'émail y semble déjà dégradée.

1387 On peut citer les descriptions contemporaines de Paul Jamot, « Notre-Dame-du-Raincy », *Gazette des Beaux-Arts*, 1923, p. 209-210 (ill. de la *Victoire de la Marne*, p. 210) ou de M. Brillant, 1927, p. 358-359, pl.LXIV ; les illustrations des articles de Yvanhoé Rambosson, « La nouvelle église du Raincy », *Art et décoration*, janvier 1924, p. 6 (*Noces de Cana*), A. de Louvet, « L'église Notre-Dame du Raincy », *L'Architecture*, vol XXXVII, 1924, p. 269 (vue du chevet), p. 270 (*Victoire de la Marne*). Il existe également des tirages photographiques en noir et blanc de la *Visitation* et de vues d'ensemble dans le fonds Perret (IFA, 535 AP 653/02).

1388 Benoit Marillier, *L'église Saint-Nicaise du Chemin Vert* mémoire de maîtrise, université de Reims, 1996.

1389 « Le Prieuré », correspondance Georges Charbonneaux / Maurice Denis, 12 août 1927, Ms 2022/1 et 2022/2.

1390 F. Fénéon, 1922, p. 271. M. Brillant, 1927, p. 140, n. 2.

1391 Simone Rattel, « La jeune fille à la pipe et les vitraux du Raincy », *Comœdia*, 10 avril 1926, p. 1.

1392 Véronique Chaussé, « Marguerite Huré ou la passion du vitrail », *la revue de la céramique et du verre*, mars-avril 1998, n° 99, p. 40-43. Véronique David, « Marguerite Huré », *Encyclopédie Perret*, 2002, p. 271-273.

1393 Document dactyl. Fonds Huré/Lecamp déposé depuis 2002 au musée municipal

de Boulogne-Billancourt.

1394 Le 11 novembre 1919, V. Reyre raconte à Maurice Denis la visite de Marguerite Huré et du sculpteur, Melle Trudon, *aux Ateliers d'Art Sacré* : « Melle Huré a fait pendant 2 ans des études techniques de verrier – elle exécute le vitrail et deux de ses amies vont se joindre à elle comme apprenties ; elle aura bientôt un four dans son atelier – elle offre à l'école sa collaboration sous cette forme précise : "atelier d'exécution du vitrail"– elle dit pouvoir exécuter à meilleur compte que les maisons auxquelles nous pourrions avoir à faire – et pour le compte desquelles elle va travailler – elle aimerait avant de s'engager avec des verriers pour des travaux quelconques, savoir si elle aurait à travailler pour les Ateliers d'Art Sacré. Pour qu'elle se rende bien compte de l'esprit des ateliers – qui est un esprit de hiérarchie et de discipline – je lui ai communiqué nos statuts actuels. » « Le Prieuré », correspondance Valentine Reyre / Maurice Denis, 11 novembre 1919, Ms 9344, lettre citée par M. Chenebaux, 1986, p. 6, doc. 37.

1395 La publicité des *Ateliers d'Art Sacré*, parue dans la *Revue des Jeunes* (n° 1, 10 octobre 1921), mentionne précisément : atelier de dessin - peinture décorative, composition vitrail.

1396 Pour les vitraux de Domèvre-sur-Vezouze (voir *infra*) et pour Le Raincy, elle est payée indépendamment des *Ateliers d'Art Sacré*. « Le Prieuré », correspondance Marguerite Huré / Maurice Denis, 31/12/1923, Ms 5691 et note 45. En 1929, elle est citée parmi les compagnons des *Ateliers* à l'occasion de l'exposition de leurs œuvres à la Galerie Armand Drouant du 1er au 13 juillet 1929. Carton d'invitation conservé au Centre de documentation du musée municipal de Boulogne-Billancourt.

1397 « Le Prieuré », correspondances Marguerite Huré / Maurice Denis, 6/09/1923 (Ms 5688), 26/12/1923 (Ms 5690), 31/12/1923 (Ms 5691). Ces vitraux, aujourd'hui détruits, sont à l'origine de la vocation de Jean Hébert-Stevens et de Pauline Peugniez. Bony (Jacques), « Le vitrail 1920-1940 » dans *L'art sacré au XXe siècle*, 1993, p. 72. Elle avait également réalisé en 1922 les petits vitraux de saint Louis et de Louis XIV, d'après les cartons de Maurice Denis pour sa chapelle du prieuré. F. Fosca, « Une église moderne », *La Revue hebdomadaire*, n° 31, 5 août 1922, p. 88.

1398 Pour Fère-en-Tardenois, voir le commentaire de la verrière commémorative. « Le Prieuré », correspondance Marguerite Huré / Maurice Denis, 6/9/1923, 18/2/1924, 18/06/1924, Ms 5688, 5692, 5693.

1399 « Le Prieuré », correspondance chanoine Nègre / Maurice Denis, 20/11/ 1923, Ms 8401. A la même date, Marguerite Huré espère pouvoir porter le prix de l'ornement à 200 F. *Ibidem*, correspondance Marguerite Huré / Maurice Denis, 20/11/1923, Ms 5689 (1), devis joint à la lettre, Ms 5689 (2).

1400 *Maurice Denis*. [Exposition. Paris, Galerie Druet, mars 1924], n°56 à 63.

1401 « Le Prieuré », correspondance Marguerite Huré / Maurice Denis, 17/10/1924, Ms 5683.

1402 Correspondance Maurice Denis / Georges Charbonneaux, 26/10/1924 (dossier Claire Denis).

1403 Il ne se souvient pas du titre de la maquette de la *Communion de Marie*, mais le précise le 15 novembre 1926. Lettres du 29 octobre 1924 et du 15 novembre 1926 (fonds d'archives privé).

1404 « Le Prieuré », correspondance Marguerite Huré / Maurice Denis, 17/11/1924, Ms 5697. Perret lui propose aussi des photographies en couleur pour d'autres verrières, le curé souhaitant que trois verrières soient rapidement mises en place (*ibidem*, télégramme daté 1924 par le tampon de la poste, Ms 5696).

1405 Correspondance Maurice Denis / Georges Charbonneaux, 23 mai 1925 (dossier Claire Denis).

1406 Gaston Varenne, «Le mouvement des arts appliqués», *L'Amour de l'art*, n° 3, mars 1926, p. 114-115.

1407 Correspondance Maurice Denis / Georges Charbonneaux, 23 août 1927 (dossier Claire Denis).

1408 Deux maquettes, correspondant aux deux états de la verrière de la *Communion de la Vierge*, sont conservées au « prieuré » sous les nos 976.1.751 et 976.1.752. Les huit autres maquettes sont toujours conservées dans une collection privée. Enfin, celle de la verrière commémorative a disparu. La maquette de *l'Annonciation* est publiée dans J.-P. Bouillon, 1993, p. 161. Celle de la *Visitation* est publiée dans « Restauration de l'église Notre-Dame du Raincy », *Patrimoine Restauré Île-de-France*, n° 2, s.p.

1409 Correspondance Maurice Denis / Georges Charbonneaux, 23 août 1927 (dossier Claire Denis).

1410 Selon son devis du 20/11/1923 (voir note 1402), elle utilise, sur un total de 1144 m², 615 m² de verre à l'antique fourni par Saint-Gobain pour les parties figurées et pour la moitié des parties décoratives et 529 m² de verre cathédrale (très bien dispersé au milieu du verre à l'antique).

1411 « Le Prieuré », correspondance Marguerite Huré / Maurice Denis, 19/10/ 1927, Ms 5701 (citée dans *Patrimoine Restauré Île-de-France*, n° 2, 1996, s.p.) Tout en se plaignant d'avoir été très mal rémunérée, elle rapporte aussi l'avis de Valentine Cordier : «ces vitraux sont très beaux, je le sais, je les ai vus chez toi , mais il est impossible de demander au spectateur de faire la part des choses. Les claustrats [*sic*] sont délavés, misérables, ils projettent un halo de lumière sur les vitraux, en changeant les tons et empêchent absolument de se rendre compte de leur valeur réelle ; ceux du fond se comprennent mieux».

1412 Pour M. Lecamp, sa dernière collaboratrice (décédée le 6 décembre 2000), les problèmes financiers ont entraîné sa décision d'interrompre les travaux. Entretiens du 18/04/2000. Le fameux scandale lié à « l'affaire des vitraux volés » de l'église abbatiale de la Trinité de Fécamp (Seine-Maritime), qui a révélé qu'elle avait substitué en 1928 des copies à des panneaux du XIVe siècle, n'en est pas la cause, car il n'éclate qu'en octobre 1933. Ce scandale est, en revanche, à l'origine de l'abandon de sa participation au projet des vitraux de la cathédrale de Tréguier (Côtes d'Armor) et de l'abbaye de Solesmes (Sarthe). Correspondance Maurice Denis / Georges Charbonneaux, 21/11/1933 (dossier Claire Denis) et « Le Prieuré », correspondance Marguerite Huré/Maurice Denis, 4/12/ 1933, Ms 5703 et lettre non datée, Ms 5710.

1413 M. Brillant, «Au Raincy, la nouvelle symphonie des vitraux», *La Vie catholique*, 24 décembre 1932, p. 15. Jacques Gruber (1871-1936) est le chef de file de l'Ecole de Nancy où il a excellé dans le vitrail civil. Dans l'édifice, le changement de parti est visible à l'intersection du mur du fond de l'abside et du mur latéral nord, où une bande verticale de claustra est encore réalisée en verre peint. Le remplacement de l'ancien décor est quasi achevé en 1932, comme le confirme Auguste Perret à Gino Severini le 7 juillet. IFA, fonds Perret, 7 juillet 1932, 535 AP 560.

1414 « Le Prieuré », correspondance Chanoine Nègre / Maurice Denis, 14 août 1932, Ms 8400.

1415 Les deux portraits des donatrices insérés dans la baie d'axe, les dames Berraut-Sautier, réalisés d'après des agrandissements photographiques, sont des vestiges de la version provisoire que l'on a voulu conserver. On les entrevoit dans *L'Architecture* (n° 19, 10 octobre 1924, p. 269). Déposés dans les années 1953-1955 et retrouvés dans la chaufferie en 1977, ils sont restaurés par l'atelier Durand (collage pour le portrait de droite et copie du portrait de gauche d'après les fragments, aujourd'hui conservés à la mairie. «Notre-Dame du Raincy, les donateurs», *En Aulnoye jadis*, Société historique du Raincy et du pays d'Aulnoye, n° 18, 1989, p. 94.

1416 Précisions techniques de mise en place des verrières données par Georges Brochard dans : « Auguste Perret et la technique du béton armé », *Katholiek Bouwblad Juargang XXI*, n° 20, 3 juillet 1954, p. 311.

1417 L'histoire des vitraux se poursuit avec celle des restaurations réclamées dès 1952 par Auguste Perret lui-même (IFA, dossier de la coopérative des églises de reconstruction, 535 AP 414/02) et confiées pour l'essentiel à Gabriel Loire de 1953 à 1961 (fonds d'atelier Loire, dossier Le Raincy). Restauration des vitraux du clocher en 1991 par Sylvie Gaudin (fonds d'atelier Gaudin, dossier Le Raincy) et de l'ensemble du vitrage, de 1991 à 1996, par l'atelier Durand sous la direction de Monsieur Deloffre.

1418 Archives de la Société Historique du Raincy et du Pays d'Aulnoye, texte dactylographié du sermon pour l'appel à souscription (s.d., vers 1921).

1419 Le chanoine Nègre fait également valoir que Perret « ne voyait pas la possibilité de concilier les deux projets » et qu'il manque d'argent. Musée Bourdelle, archives, correspondance Nègre / Bourdelle, 12 février 1923. Dessin à la plume n° 3535, musée Bourdelle (851). Dessin sur calque à la plume et au crayon sans numéro (collection Dufet-Bourdelle).

1420 J. Badovici, 1923, p.14.

1421 Cette concertation rappelait celle, exemplaire selon Maurice Denis, entre l'abbé Jacquet et l'architecte Guyonnet à l'église Saint-Paul de Genève. Maurice Denis, *Nouvelles Théories, sur l'art moderne, sur l'art sacré, 1914-1921*, Paris, 1922, p. 212-213.

1422 Voir la lettre précédemment citée à François Quelvée ou la correspondance Marguerite Huré / Maurice Denis (Ms 5683, 5696, 5697).

1423 Cette influence de Maurice Denis sur Auguste Perret est pressentie par Jean-Paul Bouillon, à propos du chantier de Saint-Germain-en-Laye. J.-P. Bouillon, 1993, p. 161.

1424 On peut entrevoir ce rôle de Maurice Denis dans ce message laconique que lui envoie Auguste Perret sans autre précision : « Le Curé du Raincy ne fera rien sans vous. Il me l'a affirmé encore dernièrement. » Le Prieuré », correspondance Auguste Perret/ Maurice Denis, 21/09/1923, Ms 8657.

1425 M. Denis, *Nouvelles théories, sur l'art moderne, sur l'art sacré, 1914-1921*, Paris, 1922, p. 242-243.

1426 On peut citer les maquettes commandées en 1894 par Siegfried Bing (réalisation Louis-Comfort Tiffany). Le *Chemin de la Vie* et la *Présentation au Temple à Fiesole* en 1895 et 1898 (réalisation Henri Carot, voir *infra* monographie de L. de Finance). Le *Noli me tangere* (1895). Le *Nu au miroir* pour l'hôtel de Jacques Rouché à Paris (1907). *Jeanne d'Arc* (atelier Félix Gaudin) et le projet de vitrail non réalisé du *Sacré-Cœur* et de *Marie* pour la maison de Gabriel Thomas à Meudon-Bellevue (1916). Après 1916, il se consacre uniquement au vitrail religieux. *Le 1er Salon du vitrail*, Chartres, 1980, p. 41-42. *Symbolistes et Nabis*, 1985, p. 28, n° 96 à 98, 108, p. 38, n° 162, 164, 167, p. 50, n° 341, p 70, n° 642 à 644, p.113-114. J.-P. Bouillon, 1993, p. 66, 67, 71,72, 80, 152-153. *Maurice Denis*, 1994, p. 159, 160, 225, 240, 333-334.

1427 Il avait également réalisé en 1908 un projet de vitrail pour l'abbé Simon à Gargan-Livry (commune de Livry-Gargan), ainsi qu'en 1917, un projet en souvenir de Marcel Granger représentant la *Vierge à l'Enfant* et deux *Évangélistes* (information Anne Gruson). Claire Denis conserve également une maquette de *Crucifixion* prévue pour une claustra (non datée, non localisée).

1428 *Symbolistes et Nabis*, 1985, p. 42-43, 46, ill. p. 47. J.-P. Bouillon, 1993, p. 114-115.

1429 Entre 1917 et 1922, il conçoit quatre cartons de verrières pour la cathédrale Notre-Dame de Cornavin à Genève et quatorze pour l'église Saint-Paul à Grange-Canal (en plus d'une peinture murale et d'une mosaïque). Ils sont traduits en vitrail par Marcel Poncet, aidé de Charles Wasem.

1430 Il choisit Marcel Poncet comme peintre verrier pour le projet de la cathédrale d'Oran en 1918 (voir supra), à la chapelle du Prieuré de Saint-Germain-en-Laye (1918-1922) où il lui commande aussi la création du vitrail de la *Visitation*. Par ailleurs, devenu son beau-père en 1922, il lui confie la direction de la section vitrail des *Ateliers d'Art Sacré*, selon le vœu exprimé en 1920 par Valentine Reyre (« Le Prieuré », correspondance Valentine Reyre/ Maurice Denis, 9 août 1920, Ms 9346). Marcel Poncet occupe ce poste en 1922 et peut-être dès 1921 (« Le Prieuré », correspondance Marguerite Huré /Maurice Denis, 18 décembre 1922, Ms 5685). L'absence de véritable atelier de peintre verrier aux *Ateliers d'Art Sacré* est confirmée par l'histoire de Pauline Peugniez et de Jean Hébert-Stevens. Rentrés à la section vitrail des *Ateliers d'Art Sacré* en 1919, ils n'apprennent la technique du vitrail qu'en 1924, pour fonder leur propre atelier, à l'aide du manuel écrit par Félix Gaudin. R. P Régamey, « Cinq artistes français au service du sanctuaire », dans *L'artisan et les arts liturgiques*, 1948, n° 1, p. 195.

1431 Maurice Denis, « Les nouvelles œuvres de Maurice Denis à l'église Saint-Paul, quelques mots de l'artiste sur son œuvre» dans le supplément du *Courrier de Genève*, 7 octobre 1923, p. 6.

1432 *Ibidem*, p. 6.

1433 Maurice Denis, «De l'importance du sujet dans l'Art religieux», *Notes d'art et d'archéologie*, n°2, avril 1924, p. 17-22.

1434 M. Denis, in *Courrier de Genève*, 1923, p. 6.

1435 M. Chenebaux, 1986, p. 204-220.

1436 «C'est encore A.-G. Perret qui a composé les vitraux d'éclairage et qui, par leur gradation lumineuse, a créé cette impression de légèreté et de chaleur qui ne quitte pas le visiteur [...] À l'intersection des bras de chaque croix, le maître Maurice Denis a composé d'après les cartons de coloration de l'architecte, un de ces vitraux qui lui sont si particuliers où il accorde avec un goût très rare les scènes antiques aux exigences modernes.» P.M. Quervelle, «Raincy (église Notre-Dame du)», *Larousse Mensuel*, n° 266, avril 1929, p. 92.

1437 Maurice Brillant, *Portrait de Maurice Denis*, Paris, 1945, p. 51.

1438 Le Raincy est le premier édifice religieux des frères Perret après la cathédrale d'Oran, où ils ne sont qu'entrepreneurs, et le projet abandonné de l'église Jeanne d'Arc (1913).

1439 F. Fénéon, 1922, p. 271.

1440 « Dans une baie, ce sont des verres jaune d'or, remplissant les vides des quatre bras de croix en ciment servant d'armature. Dans une autre baie, en bandes perpendiculaires avec une succession de cercles au centre, s'allongent des encadrements ton d'or et vert d'eau d'un heureux effet. D'autres spécimens vont être posés pour le choix définitif». *L'Echo du Raincy*, 15 mars 1923, extrait publié dans *En Aulnoye jadis*, Société historique du Raincy et du pays d'Aulnoy, 1989, p. 97. Il s'agissait probablement d'essais pour les verrières de *l'Annonciation* et de la *Visitation*.

1441 «Les vitraux de Notre-Dame jugés par Auguste Perret... et par nos lecteurs», *Beaux-Arts*, 1939, n°315, p. 2.

1442 J. Badovici, 1923, p. 12.

1443 Georges Mercier, *L'art abstrait dans l'art sacré*, Paris, 1964, p. 60.

1444 Maurice Denis, « De l'importance du sujet dans l'art religieux », *Notes d'art et d'archéologie*, n° 2, avril 1924, p. 41.

1445 Dario Gamboni, [«Baptiser l'art moderne»? Maurice Denis et l'art religieux»] dans *Maurice Denis*, 1994, p. 75-87.

1446 De ces maquettes au 1/10e (31, 5 x 27,4 cm) se dégage une parfaite unité. Adaptées à la forme des claustras, les compositions sont divisées en carrés et rectangles par le quadrillage formé par les barlotières et les remplages verticaux de béton. Les motifs sont dessinés au crayon, d'un trait souple mais sûr, peints à l'aquarelle rehaussée de gouache dans une harmonie de tons doux et lumineux.

1447 Ainsi, *l'Annonciation* s'inspire du *Mystère catholique* peint en 1889, mais l'ange reprend la place du diacre tout en gardant son costume « Le Prieuré ». *M. Denis*, 1994, p. 126-127. La Rencontre de Marie lors du *Portement de croix* est réalisée à partir de deux tableaux du Chemin de croix de la chapelle du Prieuré : la 4e station pour l'essentiel, et la 9e pour le soldat romain à droite. Il reprend également, dans le prolongement de la croix du Christ, le motif du mur entouré de verdure du tableau *San Giminiano* peint en 1898 (collection particulière).

1448 Ainsi, le motif des rideaux, semblables à ceux d'un décor de théâtre, sera repris sur la peinture murale du Saint-Esprit à Paris, en 1934. Les esquisses du tableau de *l'Annonciation* à San Francesco del Deserto (Grand Séminaire de Reims) ont été réalisées dès 1922, donc en même temps que la verrière du Raincy et il est donc difficile de dire s'il y a antériorité de l'un sur l'autre.

1449 Tableau de la collection Chtchoukine du musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, voir *M. Denis*, 1994, p. 212-213.

1450 *Ibidem*, p. 27.

1451 Tableau conservé au musée de Dijon. Cette référence est bien marquée par la lampe-tempête placée au premier plan de la composition.

1452 *Chameaux en Algérie*, carnet de dessins, 1921. J.-P. Bouillon, 1993, p. 166-167.

1453 C'est la seule signée par

Maurice Denis et Marguerite Huré. Selon M. Lecamp, Marguerite Huré a également ajouté, comme une sorte de clin d'oeil, le motif de l'oiseau dans la claustra située près de l'escalier qui rejoint la tribune d'orgues. Entretiens du 10 juin 2000.

1454 Ce portrait de Perret, curieusement peint sur un verre jaune, n'est pas sans évoquer les études de son buste faites par Bourdelle. Maurice Denis le lui aurait-il laissé peindre pour répondre à son désir de faire du vitrail ?

1455 Collection particulière.

1456 « Le Prieuré », *Maurice Denis*, 1994, p. 214-215.
J.-P. Bouillon, 1993, p. 152.

1457 Il abandonne le paysage de tranchées habitées par la foule, visible au pied de la Croix sur la verrière du Prieuré (la verrière commémorative ayant pour rôle d'évoquer la Grande Guerre) et limite les personnages de la *Crucifixion* à la Vierge, aux Saintes Femmes (dont l'une rappelle par son visage caché dans les mains un personnage de la foule des tranchées au Prieuré), à saint Jean et au soldat romain.

1458 *Maurice Denis*, 1994, p. 214.

1459 Dans la *Nativité* du Raincy, il renonce aux nimbes dont il avait entouré les visages de la Vierge et de saint Joseph au Prieuré

1460 Ce thème s'inspire de textes apocryphes répandus dès le XVIIe siècle en France. Plusieurs verrières du XIXe siècle lui sont consacrées. Émile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932, p. 81-82.

1461 Le modèle de cette béatitude est repris en 1928 à la chapelle du Prieuré.
M. Chenebaux, 1986, p. 85.

1462 Sa coiffure, à la frange épaisse, rappelle aussi Jeanne d'Arc.

1463 Sur ce thème et le tableau de *Jeanne d'Arc communiant aux armées*, voir Anne Gruson «Jeanne d'Arc, «Belle de Dieu». La communion de Jeanne d'Arc par Maurice Denis, 1909-1912», *Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais*, n° 3, 1996, p. 46-69 (citation p. 48). Le thème des *Noces de Cana* où le Christ change l'eau en vin a aussi été interprété comme un symbole eucharistique.

1464 Il y évoquait la guerre de 14-18 avec les morts portés par des figures de deuil, les soldats dans l'ombre des tranchées, la fête du 11 novembre.
Maurice Denis, 1994, p. 317.

1465 Du projet de verrière pour l'église Saint-Roch de Gagny, Maurice Denis reprend seulement au Raincy l'idée de la composition à deux registres évoquant le monde terrestre et le monde divin. La verrière de Fère-en-Tardenois a une portée plus individuelle puisqu'elle a été commandée par Étienne Moreau-Nélaton, dont le fils était mort au front en 1915. Maurice Denis en réalise l'esquisse en octobre 1923 et confie sa traduction en vitrail à M. Huré qui le pose en 1924 (musée départemental Maurice Denis « Le Prieuré », correspondance Étienne Moreau-Nélaton / Maurice Denis, 20 juillet 1924, Ms 8211). Jean-Pierre Blin, «Le vitrail commémoratif de la Grande Guerre» dans *Chrétiens dans la première guerre mondiale*, Paris, 1993, p. 167-196.

1466 Son attachement à ce thème se voit aussi dans la mosaïque qu'il réalise en 1923 pour le monument aux morts de la cathédrale de Quimper où il associe le calice de l'Eucharistie à la représentation du Christ soutenant le poilu.

1467 Sur la version provisoire, on distingue nettement cette infirmière qui prend, dans la version définitive, un visage aux traits plus lourds, mais conserve son voile d'infirmière. Souvent identifié comme étant le chanoine Nègre, ce personnage a, en réalité, les traits de la donatrice, Mme Berraut-Sautier nière (*En Aulnoye jadis*, n° 18, 1989, p. 119).

1468 Les paroissiens surnommaient leur église du vocable familier de Saint-Taxi, sanctifiant ce moyen de transport qui avait permis la victoire.

1469 Paul Jamot, «Notre-Dame du Raincy», *Gazette des Beaux-Arts*, septembre-octobre 1923, p. 210.

1470 Tableau conservé au musée du Prado, à Madrid.

1471 Maurice Denis justifie la demande faite par Marcel Poncet de délais et d'augmentation en raison de la difficulté de s'approvisionner en verre, les verreries ayant été affectées à la fabrication de matériel pour la guerre (correspondance citée *supra*).

1472 Maurice Denis, qui avait encouragé Marguerite Huré à dire la vérité, lui conserve son estime. « Le Prieuré », Correspondance Marguerite Huré / Maurice Denis, lettre du 28 novembre 1933, Ms 5702. Marguerite Huré exprime à Madame Denis, lors du décès de son mari, toute sa reconnaissance : «Et je n'oublierai jamais que tous deux avez accueilli avec la plus tendre charité une pauvre loque de Marguerite Huré regardée par la foule comme une brebis galeuse», « Le Prieuré », correspondance Huré/Madame Denis, 19 novembre 1943, Ms 5708.

1473 Supplément du *Courrier de Genève*, 7 octobre 1923, p. 1.

1474 La correspondance entre Marguerite Huré et Maurice Denis en témoigne.

1475 Entretiens du 18/03/1999 avec Claire Denis.

1476 Marguerite Huré propose ce quadrillage à Maurice Denis, en faisant un essai sur un calque appliqué sur le dessin de la verrière commémorative fait par M. Denis, la maquette originale ayant disparue (voir *supra*).

1477 À l'inverse de ce qu'elle fera à Elisabethville-sur-Seine en 1927-1928. Véronique Chaussé, «Marguerite Huré et le décor des claustras entre 1924 et 1933 : contribution à la modernité», *Dossier de la commission royale des monuments, sites et fouilles, 7, Arts, technique et science : la création du vitrail de 1830 à 1930*, Stavelot, 2000, p. 33-41.

1478 M.F Huré, « Techniques modernes », *Glaces et verres*, n° 6, octobre 1928, p. 17-21.

1479 Auguste Perret était loin d'exclure l'ornement à la condition qu'il ne soit ni arbitraire, ni ostentatoire. Il avait copié les pavements de la chapelle de la Vierge à la basilique Saint-Denis d'après les illustrations du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* de Viollet-le-Duc. Certains motifs de dantier, notamment dans la verrière de la Crucifixion, pourraient s'en inspirer. Gargiani, *op.cit* , 1994, p. 74, 77.

1480 Nos 27-29, 1962 , p. 69.
Fonds d'atelier Huré / Lecamp.

1481 Fonds d'atelier Huré / Lecamp. Ces ajours décoratifs sont composés d'un assemblage plus ou moins complexe de pièces de verre colorées (jusqu'à dix par ajour), mises en plomb et peintes à la grisaille à l'aide de pochoirs.

1482 Ce rapprochement n'a pas échappé aux contemporains. Badovici parle de médaillon pour la partie figurée et de mosaïque en verre pour le décor. J. Badovici, 1923, p. 12.

1483 Eugène Grasset (1841-1917), artiste et théoricien, fervent admirateur des vitraux du Moyen Âge, a joué un grand rôle dans la modernisation du vitrail. Il a beaucoup travaillé avec le peintre verrier Félix Gaudin. Son ouvrage étant vraisemblablement connu de Perret (Gargiani, *op. cit.*, 1994, p. 212) et de Maurice Denis.

1484 Maurice Denis avait aussi encadré la verrière d'axe de la chapelle de Saint-Germain-en-Laye d'un large filet perlé, faisant office de bordure, dont Marguerite Huré a pu s'inspirer.

1485 On peut aussi attribuer à Marguerite Huré la transformation de certaines couleurs comme celles de la croix de l'abside peinte dans un camaïeu de bleu à l'origine (d'après la description de Brillant, *op. cit.*, 1926, p. 359), devenue, dans la version définitive, rouge sur fond bleu.

1486 *Les frères Perret*, 2000, p. 28.

1487 Il est regrettable que son nom ne soit pas mentionné auprès de celui de Maurice Denis sur la plaque apposée dans la chapelle des fonts baptismaux.

1488 « Le Prieuré », correspondance Marguerite Huré / Maurice Denis, 20 novembre 1923, Ms 5689 (1).

1489 On peut citer sa mise au point d'une brique creuse à cloisons colorées en 1930 destinée à jouer sur les reflets colorés. M. Huré, « Un matériau nouveau : la brique Huré», *Glaces et Verres*, n° 19, décembre 1930, p. 9-11.

1490 Véronique David, « Marguerite Huré, précurseur de l'abstraction dans le vitrail religieux », Revue en ligne de l'Inventaire, *In Situ*, n° 3, 2003.

1491 Voreppe est l'œuvre de l'architecte Pouradier-Duteil.

1492 Auguste Perret lui construit son atelier en 1929 au 25, rue du Belvédère à Boulogne-Billancourt.

1493 Il déclare en 1923 :«Je reviens à l'espoir après la fin de Vincennes, pendant le nouveau travail du Raincy (début de mai)» . M. Denis, *Journal*, III, p. 37 Le Raincy représente sa commande de vitraux la plus importante. Par la suite (en plus des vitraux cités dans le texte), il réalisera ou concevra des vitraux pour l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925, pour Villenauxe-la-Grande (Aube), verrière posée en 1926 et détruite en 1940, pour Margny-aux-Cerises (Oise) en 1930, pour Maroilles en

Brie en 1943 (réalisé après sa mort) pour Tréguier (Côtes du Nord) en 1933 (projet non réalisé), pour la chapelle du collège Saint-Michel de Picpus à Paris en 1934-1935, pour l'Abbaye de Solesmes (Sarthe) en 1935. À paraître sur le sujet : Fabienne Stahl-Escudero, *Les décorations religieuses de Maurice Denis (1870-1943) entre les deux guerres*, thèse sous la direction de J.-P. Bouillon, université de Clermont-Ferrand

1494 Je remercie très vivement Claire Denis et Anne Gruson (décédée) pour leur aide, ainsi que Monsieur Jean Paul Bouillon, professeur d'Histoire de l'Art à l'Université Blaise-Pascal à Clermont-Ferrand, membre de l'Institut universitaire de France, pour sa précieuse relecture.
Je remercie également Mesdames et Messieurs Arcellaschi, Blanc Garin, Bougon, Brochard, C. J., El Caïdi, Carré, Chenebaux-Sautory, Freigang, Jung, Laurent, Loire, de Massary, Peyceré.

1495 Édifice classé MH le 14 juin 1994. Bibliographie : DRAC Île-de-France, CRMH, dossier de protection.
Boulogne-Billancourt, Centre de documentation du musée des années 30, 3 cartons « Exposition coloniale internationale, Paris 1931 », dossier Pavillon des Missions.
ACMH, dossier.
AN, fonds Tournon. Ouvrages imprimés : Valentine Cordier, « À l'exposition coloniale », « Les verrières de l'église des Missions », *Glaces et verres*, juin 1931, n°22, p. 14.
V. Reyre, 1932, n° 24, p. 507-509. « Notre-Dame des Missions », Collection Patrimoine, Epinay-sur-Seine, 1997, p. 35-41.

1496 C'est précisément le 16 avril 1932 que Tournon demande au maire d'Enghien-les-Bains l'autorisation de reconstruire l'édifice à Epinay-sur-Seine, au lieu-dit le Cygne d'Enghien, sur un terrain offert par Mgr Firmin-Didot. AN, fonds Tournon, 377 AP 275, 16 avril 1932, n°358.

1497 À cette époque, Paul Tournon (1881-1964) avait déjà réalisé le pavillon de la SADG pour l'Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925, le clocher de Villemomble (1926), l'église Sainte-Thérèse d'Elisabethville (1927-1928), la cathédrale de Casablanca (1930-1960) et l'église du Saint-Esprit à Paris (1928-1933). *Académie d'architecture*, catalogue des collections, Paris, 1997, p. 389.

1498 La démolition du pavillon, entre le 4 février et le 15 mars 1932, est précédée de la dépose des vitraux de l'abside chez le peintre verrier parisien Charles Champigneulle. AN, fonds Tournon, 377 AP 275, 4 février 1932, n° 89, 2 mars 1932, n° 192, 16 mars 1932, n° 240, 22 mars 1932 n° 278. La repose des vitraux a lieu entre le 20 octobre et le 23 décembre 1932, juste avant l'inauguration le 25 décembre. AN, fonds Tournon, 377 AP 276, 20 octobre 1932, n°407, 8 novembre 1932, n° 493.
L'adaptation des vitraux de l'abside aux baies de l'église d'Epinay-sur-Seine n'a pas été évidente car les formes des baies du pavillon des missions présentaient des irrégularités liées à l'ensemble de la structure en bois, mise en place à la hâte. Les baies latérales ont dû être complétées (ces ajouts sont très visibles dans les prédelles des baies 1 et 2, à droite) et, pour ce travail, Barillet réclame un financement supplémentaire. AN, fonds Tournon, 377 AP 207, 11 juin 34, n° 562.
Il faut noter aujourd'hui la médiocrité de l'état de conservation des vitraux.

1499 François Lenell, « Un essai de renouveau de l'art d'Église dans l'entre-deux-guerres en France : les Ateliers d'Art Sacré (1919-1947) », *Le livre et l'art. Études offertes en hommage à Pierre Lelièvre*, Paris, 2000, p. 389.

1500 À l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925, Valentine Reyre réalise le mur du fond de l'église du Village français, l'atelier Jean Hébert-Stevens réalise plus de six verrières en collaboration avec des artistes comme Georges Desvallières ou Maurice Denis, Pauline Peugniez présente deux tapisseries, des maquettes de fresques, un tapis d'autel et le vitrail *Notre-Dame des Prairies* pour le Pavillon des vitraux
L'atelier Barillet est chargé du décor de l'une des chapelles de l'église du Village français mais présente aussi du vitrail civil. Marguerite Huré réalise le vitrail coloré de l'horloge du pavillon de la Bretagne, aménagé par le groupe des *Ar Seiz Breur*.

1501 Le fonds Bony conserve une maquette d'ensemble réalisée par Jean Hébert-Stevens qui ne correspond pas à la réalisation finale. Elle en diffère essentiellement par l'existence d'un petit registre supplémentaire de lancettes représentant des figures de saints et par la présence du Bon Pasteur et du moissonneur dans la partie correspondant aux prédelles actuelles. En revanche, le parti de coloration et de géométrisation des fonds a bien été repris.

1502 Mgr André Boucher, « Le pavillon des missions », *À la page*, n° 65, juin 1931, p. 3.

1503 Reyre, 1932, p. 508.

1504 C'est ce qu'écrit Valentine Cordier (*Glaces et verres*, juin 1931, n° 22, p. 12). Sur la verrière de saint Joseph, on peut lire l'inscription « verre de Saint-Just ». Les verreries de Bagneaux-sur-Loing, spécialisées dans les verres optiques et les émaux étirés en baguettes pour la fabrication de perles de fantaisie, réorganisées en 1930 par la Compagnie de Saint-Gobain a pu contribuer à la fabrication de verres. F.C. « Les verreries de Bagneaux », *Glaces et Verres*, n° 23, 1931, p. 2-9. Selon Jacques Bony, Jean Hébert-Stevens a également pu employer des verres Appert qu'il avait en stock dans son atelier, car la verrerie avait fermé vers 1934 (entretiens du 21/01/2000).

1505 C'est un rare exemple de *Pentecôte* où Le Christ apparaît comme le véritable dispensateur du Saint Esprit, représenté par la colombe au tympan. Cette image du Christ peut aussi être associée au *Sermon sur la Montagne*, les sculptures de la nef représentant les Béatitudes.

1506 Citations de cette description extraites de V. Reyre, 1932, p. 507.

1507 Cette mandorle évoque la verrière du *Couronnement de la Vierge*, peinte par Arnoult de Nimègue au XVIe siècle pour l'église Notre-Dame de Saint-Lô (Manche), que Jean Hébert-Stevens connaissait parfaitement.

1508 Cette représentation de son cœur s'oppose à « l'horreur d'un authentique et sanguinolent viscère », dénoncé par Maurice Denis dans l'imagerie du Sacré-Cœur du XIXe siècle. *Symbolistes et Nabis*, 1985, p. 214.

1509 Jean Hébert-Stevens et sa femme Pauline Peugniez (dont l'œuvre se compose également de peintures, de fresques et de tapisseries), fondent leur atelier en 1924 en s'associant, jusqu'en 1948, avec André Rinuy. Voir : Florence Ledoux, *L'œuvre de Pauline Peugniez*, mémoire de maîtrise, université de Paris IV, Paris-Sorbonne, UFR d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, 1995. Id., *L'atelier de vitraux Hébert-Stevens, Rinuy, Bony*, mémoire de DEA, université de Paris IV, Paris-Sorbonne, UFR d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, 1996. Id., « Pauline Peugniez et le vitrail religieux des années 1920-1930 », *Revue de la Céramique et du Verre*, n° 101, 1998, p. 41-43.

1510 Entretiens auprès de Jacques et Geneviève Bony (5/06/2001). Curieusement, le numéro 24 de *L'Artisan liturgique* de 1932 présente p. 495 une vue d'ensemble des verrières de l'abside avec la tête de Jean Hébert-Stevens en place et, p. 507, une autre vue de la verrière d'axe avec la tête de Pauline Peugniez. Il y aurait eu un remplacement des têtes alors même que la verrière était en place.

1511 Don de Jacques et de Geneviève Bony.

1512 Voir L. de Finance, *supra*.

1513 La grisaille prend la forme d'un véritable ruban opaque le long du corps de la Vierge et du personnage qui est à sa droite.

1514 L'emploi de grisaille colorée n'apparaît que dans les reflets bleus donnés aux roses de sainte Thérèse.

1515 Voir : G. et H. Taillefert, « Valentine Reyre 1889-1943 », *Cahiers du Tau* (n° hors série 1-3), 1991, p. 124. Cette artiste, dont la production de vitraux et de fresques peut être évaluée à 3000 œuvres, avait fondé *l'Arche* en 1916 et avait participé aux *Ateliers d'Art Sacré*.

1516 Toujours conservé aujourd'hui, il est publié dans *L'art sacré au XXe siècle*, 1993, p. 87. Le projet de Valentine Reyre diffère de la réalisation actuelle notamment par la présence dans les prédelles de trois scènes de célébration. Pour sa verrière, V. Reyre a repris le groupe principal de saint Joseph mais a modifié les scènes et figures latérales qui sont devenues moins dépouillées.

1517 « Le Prieuré », correspondance Valentine Reyre / Maurice Denis, 23 décembre 1930,

Ms 9350. Cette lettre prouve que, comme au Raincy, Maurice Denis a dû jouer un rôle important dans la programmation du décor.

1518 Véronique David, « Marguerite Huré et les peintres », *La Recherche en histoire de l'art*, n° 1, 2002, p. 15-27.

1519 V. Reyre, 1932, p. 509.

1520 La structure de la rose, qui dessinait les lettres symboliques P et X entourées de l'alpha et de l'oméga, a vraisemblablement été simplifiée par Paul Tournon en raison du projet de M. Huré. AN, fonds Tournon, 377 AP 14.

1521 Véronique David, « Marguerite Huré », *Encyclopédie Perret*, Paris, Monum, éditions du patrimoine, 2002, p. 271-273.

1522 Voir L. de Finance, *supra*.

1523 Paul Tournon paie chaque brique 2 F soit un total de 2 900 F auquel il ajoute un supplément de 1 600 F pour le verre et, à contre-cœur, de 1 500 F pour Sirandré, déçu qu'il n'ait pas posé ces briques, à titre bénévole. AN, fonds Tournon, 377 AP 214, 2 juillet 1931, n°129. À la fin de l'Exposition, la rose est déposée par Bellissard chez l'entrepreneur Fabre, ce qui inquiète Tournon pour leur conservation car, à la suite de nombreux problèmes avec lui, il ne lui fait plus confiance. AN, fonds Tournon, 377 AP 376, 23 novembre 1932, n° 562. 377 AP 275, 20 février 1932, n° 126. 33 AP 207, 12 janvier 1934, n° 56.

1524 Baies 201 à 210 (chaque verrière est formée de 5 rectangles).

1525 Le 23 novembre 1932, Tournon soupçonne l'entrepreneur Fabre d'avoir emporté chez lui les verres colorés qu'il avait retiré de ces baies. Il ne le croit pas lorsqu'il lui répond que c'est l'entreprise chargée de la reconstruction de la nef d'Antony qui les a pris. AN, fonds Tournon, 377 AP 376, 23 novembre 1932 (n° 562).

1526 C'est ce qu'il demande à Louis Barillet, en 1931, pour sa commande des verrières géométriques des coupoles de l'église du Saint-Esprit à Paris, après des recommandations très précises sur leur degré de transparence, sur la coupe du verre, sur la coloration et le dessin. AN, fonds Tournon, 377 AP 276, le 31 décembre 1932 (n° 494).

1527 AN, fonds Tournon, 377 AP 207, 2 août 1933.

1528 AN, fonds Tournon, 377 AP 207, 2 août 1933, n° 151. 377 AP 202, 23 juillet 1934, n° 69, 24 juillet 1934, n° 76. 6 août 1934, n° 164. Croquis montrant la disposition des chapelles votives, voir 377 AP 266 et 377 AP 14.

1529 Tournon hésite entre Champigneulle pour ce travail, estimé à 6000 F, et Barillet habitué à « ces travaux complexes ». C'est Champigneulle qui est finalement retenu. AN, fonds Tournon, 377 AP 202, 19 juillet 1934, n° 61. 377 AP 201, 18 février 1935, n° 122.

1530 Tournon se demande également si les modèles de vitraux vus chez Barriot, son fabricant de lampes votives, peints avec des émaux, ne pourraient pas permettre les mêmes effets spéciaux. AN, fonds Tournon, 377 AP 202, 24 juillet 34, n °74-76.

1531 L'iconographie des verrières basses du chœur et de la nef (baies 3 à 10), formées chacune de 3 rectangles, est consacrée au christianisme à travers le monde, aux vertus chrétiennes, à l'Eucharistie, à l'évangélisation, à l'église Notre-Dame-de-Lourdes et aux symboles chrétiens. Elles sont en très mauvais état.

1532 AN, fonds Tournon, 377 AP 275, 5 février 1932, n° 97, 13 février 1932, n° 136.

1533 V. Reyre, 1932, ill. du vitrail de Dussour et Chigot, p. 509.

1534 Il s'agit du numéro 24 du catalogue. Ce vitrail de saint François d'Assise est très admiré par Valentine Cordier dans son article (in *Glaces et verres*, juin 1931, n° 22, p.14). Madame Lecamp (décédée en 2000) en a fait don au musée municipal de Boulogne-Billancourt.

1535 Caroline Piel, « Dossier Notre-Dame de Paris. La querelle des vitraux », *Monumental*, 2000, p. 54-61.

1536 Voir article sur les églises du Raincy et de Pierrefite.

1537 L'œuvre de Jean Hébert-Stevens et de Pauline Peugniez s'est poursuivie par celle de leurs gendres Paul et Jacques Bony, rentrés à l'atelier en 1934 et en 1944, qui épousent leurs filles Adeline, également peintre verrier, et Geneviève. En plus de leurs créations, ils traduiront les cartons d'artistes tels que Rouault, Bazaine, Chagall, Matisse ou Braque. Aujourd'hui, l'histoire de cet atelier continue avec l'association « Vitrail et Architecture » créée en 1994 par Laurent Bony, architecte et fils de Paul Bony, et avec les activités de l'atelier de Dominique Bony, fille de Jacques et de Geneviève Bony.

1538 Je tiens à remercier pour leur aide Jacques et Geneviève Bony, Dominique Bony, Jean-Charles Cappronnier, Vincent Reyre, Cécile Souchon et François Xavier de Maistre.

1539 Découverte due à Mme Christel Inizan, chargée de documentation à la conservation des Monuments historiques, DRAC Île-de-France, que nous remercions de son intervention. Nous tenons également à remercier Mmes Perrot et Soubeyran arrière-petites-filles de l'artiste, de leur disponibilité et des documents qu'elles nous ont aimablement permis d'étudier et photographier.

1540 La revue cessant de paraître en 1898, ses auteurs écrivent ensuite dans la *Revue de l'art chrétien* où nous n'avons pas trouvé mention de la notice nécrologique de Carot.

1541 Auteur d'une série de *Cahiers d'enseignement pratique du dessin d'ornement*, imprimeurs éditeurs Gedchaux et Cie, Paris.

1542 Henri Carot, « Notice nécrologique de Charles Lebayle », *Le journal de la peinture sur verre*, n° 25 mars 1898.

1543 Autobiographie, manuscrit d'une douzaine de feuillets écrits peu après l'Exposition universelle de 1900, conservé dans le fonds familial Carot.

1544 *Ibidem*.

1545 Cartons signés et datés entre 1879 et 1888, listés dans la copie manuscrite du répertoire des cartons de l'atelier picard. Y. Devred et J.-F. Luneau, 1995, p.40.

1546 La gravure du *Sacre de Charles VII*, réalisée par Prouvé et Carot, leur servira de modèle pour le panneau présenté au concours d'Orléans.

1547 Adresse donnée à cette date par la Société de prévoyance de la peinture sur verre, dont il est président.

1548 Petit carnet conservé dans le fonds familial Carot. Leurs noms sont : Gargeon, Le Bicheron, Guillon (auteur notamment des inscriptions de Magny-le-Désert (Orne), Perrier, Buronnière, Massart et Collas (qui aurait coupé le vitrail de Jeanne d'Arc). Aucun prénom, aucune mention d'âge ni de provenance.

1549 Registre des patentes de Paris, quartier du Montparnasse, pour l'année 1900, article 12, conservé aux Archives de Paris, D 3P 2/257.

1550 Autobiographie, fonds familial Carot

1551 Pourcentages extraits de J.-F. Luneau, *Félix Gaudin*, thèse 2002, t. I, p. 182.

1552 Les fragments anciens réunis dans les fenêtres de l'escalier sont accompagnés de deux têtes d'anges, copies de celles de l'église de Parcé-sur-Sarthe. Aux fenêtres de l'appartement ont été placées des verrières de Carot exposées aux Salons, qui n'ont pas trouvé d'acquéreur ou qu'il réalisa en double.

1553 Hubert et Martineau s'installent dans l'ancien atelier de Durrieu. Gaudin dans celui d'Oudinot.

1554 Il s'agit de la monographie en couleur des vitraux par Hucher, à laquelle est joint un carton contenant de nombreuses reproductions en couleur des vitraux de Chartres, Bourges, Tournay, Strasbourg et Moulins.

1555 Carot possède *History of stained glass* de Westlake, *Le vitrail* par Otin, *Les vitraux* par Roussel, *Windows* de Levis Day, et plusieurs ouvrages allemands dont un consacré aux vitraux de la Suisse ainsi qu'un fascicule écrit par Appert sur les verres anciens.

1556 Sur l'intérêt de cette bible, voir Jean-François Luneau, « L'influence allemande dans le vitrail français au XIXe siècle », *Art, Technique et Science : la création du vitrail de 1830 à 1930*, Liège, 2000, p. 132.

1557 Carot aurait aussi participé à l'autre vitrail exposé par Oudinot, sans doute *la Mort de la Vierge*, qu'il ne nomme pas. Voir son autobiographie.

1558 Fernand Gounon, « Vitraux français», *Société de prévoyance de la peinture sur verre*, Rapport sur l'exposition universelle de 1878, Paris, 1878, p. 10.

1559 Charles Champigneulle, « Vitraux », *Exposition universelle internationale de 1889*, Paris, imprimerie nouvelle, 1891, p. 180. Sa très bonne connaissance des vitraux suisses et son habileté le feront appeler pendant la première guerre mondiale par M. Angst, conservateur du musée de Zurich pour en restaurer les vitraux.

1560 E. Monot, *L'Exposition universelle de 1889*, t. III, éd. E. Dentu, Paris, 1890, p 203.

1561 Autobiographie, fonds familial Carot.

1562 « Si habilement décorée

qu'elle soit, elle n'est qu'un vaste cartonnage », Lucien Magne, « Les arts à l'Exposition universelle de 1900 », *Gazette des Beaux-arts*, t. XXIV, 1900, p. 48.

1563 Vitrail perdu lors de la destruction du bâtiment, dessin aquarellé conservé dans le fonds familial Carot.

1564 Charles Saulnier, « Le vitrail », *L'Art décoratif*, avril 1901, p. 33.

1565 Pour laquelle il est déclaré hors concours parce qu'attaché à l'administration des cultes et à la Commission des Monuments historiques, *Annuaire Sageret*, 1907, p. 1624, rubrique « vitraux et verres peints gravés et dorés ».

1566 Le vitrail est en effet donné par Édouard Corroyer à ce musée. Chantal Bouchon, « Les verrières de Jeanne d'Arc. Exaltation d'un culte à la fin du XIXe siècle », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 1986, n° 4, p. 425 et 431. Carot est qualifié « d'excellent praticien » par E. Didron, « Le concours des vitraux de Jeanne d'Arc pour la cathédrale d' Orléans », *Revue des Arts décoratifs*, 14e année, 1893-1894, p. 205.

1567 Son interprétation est qualifiée de « commune et médiocre »et certain estime même que « l'artiste a été trahi par son verrier », L. de Fourcaud, « Les arts décoratifs aux salons de 1894 », *Revue des Arts décoratifs*, 1893-1894, p. 376-377.

1568 Antony Valabrègue, « Exposition de la céramique », *Revue des Arts décoratifs*, août 1897, p. 259, 261, ill.

1569 « La VIe exposition internationale d'art à Venise », *L'Art décoratif*, septembre 1905, n° 84, p. 92-93.

1570 C'est par l'intermédiaire de Lerolle que Carot obtient la commande du vitrail de sainte Philomène à l'église Saint-Gervais, fructueuse participation qui conduira Lerolle à le présenter à Besnard. Sur la collaboration de Besnard et Carot voir Raymond Bouvier, « Les vitraux d'Albert Besnard », *Art et Décoration*, t. XXIX, 1er semestre 1911, p. 122-124 et 129-130. Catalogue de *l'exposition des cartons, esquisses… d'Albert Besnard*, musée des Arts décoratifs, Paris, 1910.

1571 Agnès Delannoy, *Symbolistes et Nabis, Maurice Denis et son temps*, Saint-Germain-en-Laye, 1996, p. 96. Maurice Denis, *Henry Lerolle et ses amis*, Paris, 1932, p. 14.

1572 Dont la fille posera pour la verrière de sainte Solange en l'église de Marmagne (Cher).

1573 Laurent Vissière, « Les verrières de la Sainte-Chapelle de Vincennes : une Apocalypse politique », *Bulletin monumental*, t. 156-II, 1998, p. 149-150 et note 6.

1574 Courrier de Formigé le recommandant auprès de l'évêque de Poitiers en raison « de son habileté et des prix modiques qu'il pratique » (Archives paroissiales de Notre-Dame-La-Grande de Poitiers, correspondance du 14 mai, du 20 juin, du 7 et 15 juillet 1909). Voir aussi Yves-Jean Riou, « Observations sur les verrières posées à Notre-Dame-la-Grande entre 1850 et 1940, sur leurs commanditaires, leurs auteurs et leur fortune critique », *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest* , 4e série, t. XIX, 2e trimestre 1985-1986, p. 447-479.

1575 Restauration des cinq verrières du chœur et de deux verrières de la nef, dont des éléments retrouvés à la vente Acézat en 1969 ont été remis en place. *Recensement des vitraux de France*, t. 2, éd. du CNRS, Paris, 1981, p. 218.

1576 À Poitiers, il réalise aussi des verrières pour les églises Saint-Hilaire, Saint-Porchaire et Notre-Dame-la-Grande dans laquelle il pose en 1910, grâce à l'appui de Formigé, une verrière représentant *Jeanne d'Arc à Poitiers*.

1577 *Recensement*, 1978, p. 101.

1578 Soumission de Carot datée du 5 septembre 1905, conservée aux AN, F19 / 7607, information aimablement communiquée par Karine Boulenger, *Les vitraux du chœur de la cathédrale d'Angers (XIIIe siècle)*, thèse de doctorat, 2000, vol. I, p. 145-147. Gloria Gilmore-House, « Angers cathedral : an early twentieth-century restauration of mid-fifteenth century stained glass », *Journal of glass studies*, n° 26, 1984, p. 77-85.

1579 Vitrail consacré à saint Maurice, document fonds familial Carot et L. de Farcy, *Monographie de la cathédrale d'Angers, les immeubles*, Angers, 1910, p. 181.

1580 *Annuaire Sageret*, 1905, p.1454.

1581 Autoportrait conservé dans le fonds familial Carot.

1582 *Sainte Marguerite* en baie d'axe, l'*Annonciation* n'est plus en place. *Recensement*, 1978, p. 52.

1583 Fonds familial Carot.

1584 Un décor semblable devait orner la baie de la crypte donnant sur la cour, disparue lors du remaniement vers 1950.

1585 Verrière illustrant la *Vie du Christ*, *Moïse*, *Charlemagne* et la *Vision de saint Thomas d'Aquin*, réalisée fin 1894.

1586 Lettre adressée à Maurice Denis le 7 octobre 1900, conservée au musée Maurice Denis « le Prieuré » à Saint-Germain-en-Laye.

1587 Thérèse Barruel, « Décor de Maurice Denis », in Sophie Cueille, *Le Vésinet, modèle français d'urbanisme paysager 1858-1930*, Cahier du Patrimoine, n° 17, éd. APPIF, Paris, 1989, p. 110-113.

1588 Les notes de Paul Hartmann ne parlent pas de la « transmission de la commande ». Antoine Le Bas, *Cantons de La-Celle-Saint-Cloud, Marly-le-Roi*, Images du patrimoine n°28, éd. APPIF, Paris, 1987, réed. 1999 p. 41.

1589 Dont il est difficile de savoir s'il s'agit de la liste exhaustive des commandes.

1590 Nommé explicitement à la dix-neuvième page. En l'absence de document comparable antérieur, on ne sait si les deux artistes se livraient à cette pratique avant 1894.

1591 Carnet de commandes, texte au bas de la 8e commande, fonds familial Carot.

1592 Celles de La-Roche-en-Brénil et celle de l'abbé Bergonier à Saint-Germain-en-Laye par exemple.

1593 À Suresnes notamment et lorsque Carot signe seul, à l'Hôtel de Ville de Paris par exemple, il précise : H. Carot d'après Besnard ou Lerolle.

1594 Comme « le voyage, la nourriture et l'hôtel de l'ouvrier chargé de la pose » de la verrière de Magny-le-Désert et « les six jours d'ouvrier pour la pose » de deux verrières à Moulins.

1595 « La fourniture d'une esquisse aquarellée traitée grandeur d'exécution sur papier calque doit être soumise au client », souhaitant offrir une fenêtre à l'église Saint-Grégoire de Pithiviers.

1596 À deux reprises Carot dresse l'inventaire des « matériaux et fournitures appartenant à la maison Lavergne » (p. 22 et 29).

1597 Jacques Amaz, « Auguste Morisot, 1857-1951 », *Lyon et le vitrail*, 1992, p. 41-50.

1598 Il copie notamment *La femme et l'enfant* de Mary Cassatt (musée d'Orsay).

1599 Un bel exemple de verre chamarré est utilisé pour un des fruits déchargé sur le quai, dans la verrière de la buvette de l'Hôtel de Ville de Paris.

1600 Absence de verres à relief au Vésinet, par exemple.

1601 Lettres conservées dans le fonds familial Carot.

1602 Antony Valabrègue, « Exposition de la céramique », *Revue des Arts décoratifs*, août 1897, p. 261.

1603 Dessins aquarellés de plusieurs panneaux, conçus comme un paravent, conservés dans le fonds familial Carot.

1604 Dont Gaëtan Jeannin proposera un nouveau modèle en 1913 dans le *Catalogue modèle des architectes*, Paris, 1913-1916, p. 5, n° 21.

1605 Son ami, le peintre Maignan (1845-1908), possède une collection d'objets préhistoriques de la première importance qu'il prête d'ailleurs à l'Exposition de 1889 dans le cadre de la rétrospective de l'art français.

1606 Il garde ainsi la copie de trois vitraux de la collection Arlincourt et du *Baiser de Judas* de Sainte-Radégonde de Poitiers.

1607 Il copie un pastel de M. Cassatt, deux autres de Chardin, deux peintures d'Émile Bernard (appartenant à Maurice Denis), *Bretonnes dans la prairie* et *La Moisson du blé noir*, ainsi que deux estampes d'Outamaro et Hokusaï.

1608 *Le Journal*, 22 avril 1908.

1609 Carot en demandait 4000 F.

1610 Correspondance abondante sur cette commande, AN., F/21/2055 B. Le seul vitrail réalisé par Carot a été acquis par le musée des Arts décoratifs.

1611 Notre-Dame-du-Perpétuel-Secours d'Asnières-sur-Seine, Sainte-Marie-des-Vallées de Colombes, Saint-Pierre-Saint-Paul d'Ivry-sur-Seine, Saint-Justin de Levallois-Perret, Saint-Remi de Maisons-Alfort, le mémorial La Fayette de Marnes-la-Coquette, l'église adventiste du Septième Jour à Neuilly-sur-Seine, Saint-Sulpice de Noisy-le-Grand, Saint-Denys de l'Estrée à Saint-Denis, Saint-André à Saint-Maurice, Saint-Leu-Saint-Gilles de Thiais, Sainte-Hélène de Vaucresson, Saint-Marcel de Vitry-sur-Seine,

1612 Plusieurs papiers à en-tête portant un accent sur le « é » et l'article de Charles Maumejean étant signé avec le même accent, il a été décidé de retranscrire ici le nom de cette entreprise (dans sa version française) avec un « é ».

1613 Les dernières en date sont celles de Pierre-Albert Frouté, « Pau et les Maumejean, maîtres-verriers (1860-1970) », *Revue de Pau et du Béarn*, n° 21, 1994, p. 429-472, et celle de Benoît Manauté, « Charles Maumejean, le décor de l'église Saint-Julien à Lons », *Le festin*, n° 38, été 2001, p. 28-35. Curieusement, l'atelier n'est pas évoqué dans le chapitre consacré aux vitraux de l'entre-deux-guerres, dans *L'Art sacré au XXe siècle en France*, paru en 1993. Hervé Cabezas mentionne les particularités techniques de cet atelier et publie la liste de leurs œuvres parisiennes dans *Églises parisiennes*, 1996, p. 206 et 222-227.

1614 Inventaire topographique des cantons de Vic Bilh-Morlaàs-Montanères, Imprimerie nationale, 1989.

1615 Sur leur production en Catalogne, voir Juan Vila-Grau, Francesc Rodon, *Las vidrieras modernistas catalanas*, éd. Poligrafa, Barcelone (Espagne), 1983, p. 57-62.

1616 Des Maumejean figurent déjà à cette adresse en 1913, sans doute est-ce l'ancien domicile de Léon.

1617 Quai d'Orsay, pavillon I-5 d'après le catalogue officiel de l'Exposition.

1618 Voir H. Cabezas, *Églises parisiennes*, 1996, p. 222-227.

1619 Où ils illustrent en 1931, en collaboration avec Melle Charpy, *le pèlerinage de sainte Thérèse de l'Enfant Jésus à la basilique de Notre-Dame-des-Victoires* en 1887.

1620 Actuellement église adventiste du Septième Jour. Une verrière à 3 lancettes (bas-côté gauche) porte les signatures de Maumejean à droite et de Brière au centre.

1621 Ils réalisent toutes les verrières de l'église à l'exception des baies 2 et 4 (du XIXe siècle) et des verrières de L. Ottin conservées à la sacristie.

1622 Entretien avec Charles Maumejean publié par R-G. Pigeon, « Les salons du printemps 1934 », *La Renaissance*, avril-mai 1934, n° 4-5, non paginé.

1623 L'effet est visible aujourd'hui aux verrières des bas-côtés de la nef.

1624 Leur signature, en grisaille, à Noisy-le-Grand fait exception à cette règle.

1625 Pierre-Albert Frouté attribuerait volontiers à Charles, connu pour ses talents de mosaïste, les compositions géométriques et contrastées, et à Georges le graphisme simplifié et les compositions influencées par le cubisme, que réalise l'entreprise après 1933.

1626 Inscription lue par F. Cannot en 1995. Actuellement le panneau inférieur de la verrière n'est pas en place (février 2001).

1627 Où l'entreprise Maumejean réalise également l'autel et les stations d'un chemin de croix en mosaïque.

1628 Benoît Manauté, « Charles Maumejean, le décor de l'église Saint-Julien à Lons », *Le festin*, n° 38, été 2001, p. 34.

1629 Certaines sont nominatives, d'autres retranscrivent une phrase des Béatitudes.

1630 Notamment par Pierre-Albert Frouté, « Pau et les Maumejean, maîtres-verriers (1860-1970) » *Revue de Pau et du Béarn*, n° 21, 1994, p. 438.

1631 Laurence de Finance, « Holy-trinity Church, Gould mémorial », dans Sophie Cueille, *Maisons-Laffitte, parc, paysage et villégiature 1630-1930*, cahier du Patrimoine n° 53, APPIF, Paris, 1999, p.166-171.

1632 La consultation de la base Palissy en juin 2000 n'a révélé l'existence que de quinze ensembles supplémentaires recensés dans toute la France, ce qui est loin de la réalité. La thèse de Benoît Manauté devrait permettre une meilleure connaissance de l'atelier.

1633 Les archives des travaux sont consultables au siège de cet organisme, rue du Bac ; malheureusement les documents antérieurs à 1940 ont brûlé lors de la dernière guerre ; la *revue les Chantiers du Cardinal* est très riche en renseignements. Voir *supra*.

1634 Sans compter les oratoires et les chapelles des diverses communautés religieuses.

1635 Dumolin et Outardel, *Les églises de la Seine*, 1936.

1636 *Chantiers du Cardinal*, n° 123, septembre 1993.

1637 Archives de la paroisse.

1638 Abbé Charasson, *Neuilly-sur-Marne*, 1903, p. 22 ; ces vitraux remplaçaient déjà eux-mêmes des vitraux non figuratifs du XIXe siècle.

1639 Archives de la paroisse.

1640 Archives de la paroisse.

1641 Facture du 23 juin 1964.

1642 Et encore plus récemment pour combler les lacunes dues à la tempête de décembre 1999.

1643 S. Robin, *1980*, p. 66-67. Voir *supra* L. de Finance

1644 Nicole Blondel, « Le vitrail lorrain et la technique », in *Le vitrail en Lorraine*, 1983, p. 31.

1645 Devis des 6 et 28 octobre 1987.

1646 Technique analysée par le directeur de *l'Atelier du gemmail* (Paris).

1647 Voir *supra*.

1648 Il existe un DEA de la faculté de Lille par Sophie Rousselet sur cette chapelle.

1649 Devis du 13 février 1991 conservé aux Chantiers du Cardinal.

1650 *Les Chantiers du Cardinal*, n° 123, septembre 1993, p. 16-18.

1651 Devis du 13 février 1991 conservé aux Chantiers du Cardinal.

1652 On lui doit les « excellents vitraux d'accompagnement » de la cathédrale de Royan en 1958, *Vitrea*, n° 4, 2e semestre 1989.

1653 La maison s'est aujourd'hui installée à Estrée-Saint-Denis (renseignement fourni par Fl. Chaboissier).

1654 Les deux autres Évangélistes et la Vierge Marie placés au nord ont été détruits ; une création de trois nouveaux vitraux est envisagée dans le cadre de la restauration globale de l'édifice.

1655 Autel en dalles de glace transparentes et l'ensemble du chœur : pupitres, crucifix et tabernacle.

1656 *Chantiers du Cardinal*, n° 103, septembre 1988.

Bibliographie

Liste des ouvrages cités en abrégé dans les notes

Album Lobin
Album des dessins et cartons préparatoires de l'atelier Lucien Léopold Lobin à Tours et de son successeur J.-P. Florence constitué par L. Bigot, 268 feuilles consultables à Tours, atelier Van Guy.

V. Alemany-Dessaint, 1996
Véronique Alemany-Dessaint, *Clovis et la mémoire artistique* [Exposition, Reims, 1996], Reims, 1996.

Annuaire Sageret
Sageret F., *Almanach et annuaire des bâtiments des travaux publics et de l'industrie à l'usage de MM les architectes, ingénieurs vérificateurs,* Paris, impr. J. Dumaine, ouvrage édité annuellement de 1831 à 1925.

***L'Art sacré au XXe siècle,* 1993**
L'Art sacré au XXe siècle en France, ouvrage collectif lié aux expositions «Le temps des Chantiers, 1920-1940» et «Du désir de spiritualité dans l'Art Contemporain» [Boulogne-Billancourt, 1993] Thonon-les-Bains, éd. de l'Albaron, 1993.

L'atelier Lobin, 1994
L'atelier Lobin, l'art du vitrail en Touraine [Exposition, château de Tours, 1994-1995], Tours, 1994.

***Ateliers manceaux,* 1998**
Le vitrail au XIXe siècle et les ateliers manceaux, [Exposition. Le Mans, collégiale Saint-Pierre-la-Cour, 1998-1999], Le Mans, éd. Cénomane, 1998.

A. Auduc, 1997
Auduc Arlette, *Les constructions d'églises dans l'actuelle Seine-Saint-Denis de 1850 à 1914,* mémoire de DEA d'histoire et d'architecture occidentale au XIXe siècle, École pratique des hautes études, septembre 1997, dir. J.-M. Leniaud.

J. Badovici, 1923
Jean Badovici, «Notre-Dame du Raincy, par A. et G. Perret», *L'architecture vivante,* n° 1, 1923.

J. Bastié, 1971
Bastié J., «Explosion urbaine (1920-1930), stagnation (1930-1954), nouvelle poussée (depuis 1954)», *Histoire de l'Île-de-France et de Paris,* dir. M. Mollat, éd. Privat, Savardin, 1971, p. 521-552.

N. Blondel, 1993
Blondel Nicole, *Le vitrail, Vocabulaire typologique et technique,* Paris, Imprimerie nationale, 1993.

N. Blondel, M. Callias Bey, V. Chaussé, 1986
Blondel Nicole, Callias Bey Martine, Chaussé Véronique, «Le vitrail archéologique : fidélité ou trahison du Moyen Âge?», *Le vitrail au XIXe siècle, Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest,* 1986, t. 93, n° 4, p. 377-381.

R. Bordeaux, 1888
Bordeaux Raymond, *Traité de la réparation des églises, principes d'archéologie pratique,* Paris, 1re éd. 1852, 3e éd. Baudry et Cie, 1888.

L. Boucard, 1914
Boucardabbé Louis, *Les grandes dévotions,* Paris, éd. Beauchesne, 1914.

C. Bouchon, 1995
Bouchon Chantal, «Le vitrail religieux sous le Second Empire», dans *Le vitrail en Picardie et dans le nord de la France aux XIXe et XXe siècles,* Actes du colloque (1994, Amiens), Amiens, éd. Encrage, 1995, p. 9-19.

C. Bouchon, in *Ateliers manceaux,* 1998
Bouchon Chantal, «Une approche du vitrail (1800-1850)», *Le vitrail au XIXe siècle et les ateliers manceaux,* [Exposition. Le Mans, collégiale Saint-Pierre-la-Cour, 1998-1999], Le Mans, éd. Cénomane, 1998, p. 21-38.

C. Bouchon, C. Brisac, 1993
Bouchon Chantal, Brisac Catherine, «Le vitrail» dans Bouchon C., Brisac C., Chaline N.-J., Leniaud J.-M., *Ces églises du dix-neuvième siècle,* Amiens, éd. Encrage, 1993, p. 215-246.

J.-P. Bouillon, 1993
Bouillon Jean-Paul, *Maurice Denis,* Genève, éd. Skira, 1993.

J.-M. Braguy, 1989
Braguy Jean-Marie, «l'atelier Lorin, inventaire, conservation et protection d'un lieu de mémoire», *Vitrea,* 1989, n° 3, p. 36-39.

J.-M. Braguy, 1991
Braguy Jean-Marie, Inventaire des cartons, des pantographes et des photographies de vitraux conservés à l'atelier Lorin (Chartres, 1863-1973), Centre national des Arts plastiques, bourse d'étude et de recherche en restauration et conservation d'œuvres d'art, 1991 (ouvrage dactylographié).

M. Brillant, 1927
Brillant Maurice, *L'art chrétien en France au XXe siècle. Ses tendances nouvelles,* Paris, éd. Bloud et Gay, 1927, p. 131-140.

C. Brisac, 1986
Brisac Catherine, «Repères pour l'étude de l'iconographie du vitrail au XIXe siècle», *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest,* 1986, t. 93, n° 4, p. 369-376.

C. Brisac, M.-A. Férault, 1988
Brisac Catherine et Férault Marie-Agnès, «La verrière gothique de Santeny (Val-de-Marne) et son panneau du Glencairn Museum (Penn.)», *Revue de l'Art,* 1988, t. 79, p. 42-46.

C. Brisac, M.-F. Perez, D. Ternois, 1984
Brisac Catherine, Perez Marie-Félicie, Ternois Daniel, «Les vitraux du XIXe siècle dans les églises de Lyon», *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français,* (1982), Paris, 1984, p. 159-179.

P. Bruneau, 1984-1985
Bruneau Philippe, «L'archéologie de la République et du catholicisme dans la France du XIXe et du début du XXe siècle», *Ramage,* 1984-1985, n° 3, p. 13-47

H. Cabezas, *Notre-Dame-des-Vertus,* 1987
Cabezas Hervé, «La politique nationaliste de l'Église catholique française sous la IIIe République : l'exemple de Notre-Dame-des Vertus d'Aubervilliers», *Revue d'Archéologie moderne et d'Archéologie générale (RAMAGE),* 1987, n° 5, p. 191-235.

H. Cabezas, *La signature des vitraux,* 1989
Cabezas Hervé, «La signature des vitraux français du XIXe siècle», *RAMAGE,* 1989, n° 7, p. 77-97.

H. Cabezas, *Saint-Denis au XIXe siècle,* 1996
Cabezas Hervé, «Les vitraux de la basilique Saint-Denis au XIXe siècle», *Vitrea, verre, vitrail, architecture,* 1996, n° 9, p. 23-67.

H. Cabezas, in *Églises parisiennes,* 1996
Cabezas Hervé, «Le vitrail, figuration et abstraction» et «Un siècle de vitrail dans les églises et chapelles de Paris», *Églises parisiennes du XXe siècle,* dir. S. Texier, Action artistique de la Ville de Paris, Paris, 1996, p. 200-219 et p. 220-231.

H. Cabezas, *Billard-Laurent-Gsell,* 1996
Cabezas Hervé, «L'atelier de vitraux parisien Billard-Laurent-Gsell (1838-1892)», *Cahiers de la Rotonde,* 1996, n° 17, p. 163-173.

M. Callias Bey, V. Chaussé, L. de Finance, F. Gatouillat, *Enquête,* 1986
Callias Bey Martine, Chaussé Véronique, Finance Laurence de, Gatouillat Françoise, «Enquête sur les peintres verriers ayant travaillé en France au XIXe siècle», *Revue de l'Art,* 1986, n° 72, p. 67-90.

***Catalogue de l'architecte,* 1913**
Catalogue modèle de l'architecte, t. 2, vol. V, section 24 : décoration, peinture, Paris, 1913.

N.-J. Chaline, 1987
Chaline Nadine-Josette, «La construction des églises paroissiales aux XIXe et XXe siècles», *Revue d'Histoire de l'Église de France,* 1987, n° 190, p. 35-51.

V. Champier, 1889
Champier Victor, *Les industries d'art à l'Exposition universelle de 1889,* Paris, Union centrale des Arts décoratifs, 1889, 2 tomes.

S. Champrenault, 1980
Champrenault Sophie, *Le vitrail civil 1900 en France (1890-1910),* mémoire de fin d'études à l'ICAR, avril 1980.

M. Chenebeaux, 1986
Chenebeaux Martine, *La décoration de la chapelle du prieuré à Saint-Germain-en-Laye,* mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Paris X-Nanterre, 1986.

G. Cholvy, Y.-M. Hilaire, 1990
Cholvy Gérard, Hilaire Yves-Marie, *Histoire religieuse de la France contemporaine, 1800-1880*, Toulouse, éd. Privat, 1985, nouvelle éd. 1990.

***Chroniques d'art sacré*,** 1994, n° 37, et 2000, n° 62.

V. Costa, *Étude préliminaire*, 1987
Costa Vanina, *Étude préliminaire à l'inventaire des vitraux du XIXe et première moitié du XXe siècle*, dir. D. Hervier, Paris, 1987, ouvr. dactyl., Inventaire Île-de-France.

Y. Daniel, 1957
Daniel Yvan, *L'équipement paroissial d'un diocèse urbain : Paris (1802-1956)*, Paris, éd. Ouvrières, Économie et Humanisme, 1957.

F. Debuyst, 1988
Debuyst dom Frédéric, *L'Art chrétien contemporain, de 1962 à nos jours*, Paris, Nouvelles Éditions Mame, 1988.

F. Debuyst, 1991
Debuyst dom Frédéric, *Le renouveau de l'art sacré de 1920 à 1962*, Paris, nouvelles éditions Mame, 1991.

M. Denis, *Journal*, III
Denis Maurice, *Journal 1884-1943*, Paris, éd. La Colombe, 1957-1959, t. III *(1921-1943)*, Paris, 1959.

***Maurice Denis*, 1994**
Maurice Denis (1870-1943). [Exposition. Lyon, Cologne, Liverpool, Amsterdam]. RMN / Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1994.

Y. Devred et J.-F. Luneau, 1995
Devred Yolande, Luneau Jean-François, « Verriers et verrières en Picardie au dix-neuvième siècle », dans *Le vitrail en Picardie et dans le nord de la France aux XIXe et XXe siècles*, dir. N.-J. Chaline, Amiens, éd. Encrage, 1995, p. 21-43.

E. Didron, 1880
Didron Édouard, « Section II, les vitraux », Didron Édouard, Clémandot Louis, *Rapport sur les cristaux, la verrerie et les vitraux. Exposition universelle internationale de Paris, 1878*, groupe III, classe 19, Paris, 1880, p. 51-80.

Églises parisiennes, 1996
Églises parisiennes du XXe siècle, Action artistique de la Ville de Paris, Paris, 1996.

***Espace*, n°10, 11 ou 13, 1980 ou 1981**
Espace, église, arts, architecture, n° 10 *(la lumière)*, 1980 ; n° 11 *(églises récentes)* 1980 ; n° 13 (le vitrail), 1981.

F. Fénéon, 1922
Félix Fénéon, « Une église en ciment », *Le bulletin de la Vie artistique*, 1922.

M.-A. Férault, D. Hervier, *Boissy-Saint-Léger*, 1985
Férault Marie-Agnès, Hervier Dominique, *Cantons de Boissy-Saint-Léger, Chennevières-sur-Marne, Villecresnes, Villiers-sur-Marne (Val-de-Marne)*, dir. D. Hervier, Images du Patrimoine, n° 16, APPIF, 1985.

L. de Finance, M. Callias Bey, 1989
Finance Laurence de, Callias Bey Martine, « L'iconographie du vitrail du XIXe siècle en Franche-Comté », *Vitrea*, 1989, n° 3, p. 17-21.

L. de Finance, 1997
Finance Laurence de, *Clamart, une ville à l'orée du bois (Hauts-de-Seine)*, dir. D. Hervier, Images du Patrimoine, n°164, APPIF, 1997.

B. Foucart, 1987
Foucart Bruno, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthena, 1987.

R. Gargiani, 1994
Roberto Gargiani, *Auguste Perret*, Paris, 1994 (1ère éd. 1993).

F. Gatouillat, 1989
Gatouillat Françoise, « Modèles copies, répliques dans le vitrail du XIXe siècle », *Vitrea*, 1989, n° 3, p. 12-14.

F. Gatouillat, 1993
Gatouillat Françoise, « Les vitraux de la chapelle Saint-Ferdinand », *Le mécénat du duc d'Orléans, 1830-1842*, Délégation à l'Action artistique de la Ville de Paris, Paris, 1993, p. 158-165.

P. Gillon, R. Jankovic, D. Sarrot, 1991-1992
Gillon Pierre, Jankovic Robert, et Sarrot Dominique, « la verrière de Notre-Dame des Miracles à Saint-Nicolas de Saint-Maur-des-Fossés (1883) », *Le vieux Saint-Maur, bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie*, 1991-1992, n° 63-64, p. 30-49.

***Glaces et verres*,** revue technique publiée de 1927 à 1939.

F. de Guilhermy, *Notes*
Guilhermy François de, *Notes sur diverses localités du département de la Seine*, *BnF*, *ms* N.a.fr. 6117.

E. Hardouin-Fugier, 1984
Hardouin-Fugier Élisabeth, « Le message religieux au XIXe siècle en région lyonnaise ». *Transmettre la foi : XVIe-XXe siècle, pastorale et prédication en France*, 109e congrès national des sociétés savantes (Dijon, 1984), Actes, t. 1, Paris, CTHS, 1984, p. 319-334.

E. Hardouin-Fugier, 1990
Hardouin-Fugier Élisabeth, « Le vitrail français en 1878. L'exposition universelle et l'enquête du ministère de l'Industrie », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1990, p. 207-214.

P. Hartmann, 1989, t. , fasc.
Hartmann Paul, *L'église Saint-Jean-Baptiste de Sceaux*, 4 tomes dactyl., Sceaux 1989.
AC Sceaux.

J.-P. Hindré, 1987
Hindré Jean-Pol, « Soixante ans d'architecture religieuse contemporaine », *Chroniques d'art sacré*, Paris, CNPL, 1987.

J.-J. Huguet, 1863-1864
Huguet Père Jean-Joseph, *Le Propagateur de la dévotion à saint Joseph et à la Sainte Famille*, Paris, 1863-1864 (9e éd. 1877).

***Inventaire de la Seine, arrondissement de Saint-Denis*, 1879, *arrondissement de Sceaux*, 1880**
Inventaire général des œuvres d'art décorant les édifices du département de la Seine, dressé par les services des Beaux-Arts, t. 1 *Arrondissement de Saint-Denis*, Paris, éd. Chaix, 1879, t. 2 *Arrondissement de Sceaux*, Paris, éd. Chaix, 1880.

J.-C. Lasserre, 1986
Lasserre Jean-Claude, « La commande et les commanditaires », *Revue de l'Art*, 1986, n° 72, p. 50-54.

F. de Lasteyrie
Lasteyrie Ferdinand de, « La peinture sur verre au XIXe siècle », *Gazette des Beaux-arts*, 1861 vol. 9-10, p. 129-142.

S. de Lavergne, 1992
Lavergne Sabine de, *Art sacré et modernité, les grandes années de la revue* L'Art sacré, Namur, Culture et Vérité, 1992.

A. Le Bas, 2002
Le Bas Antoine, *Des sanctuaires hors les murs, le chantier des églises de la proche banlieue parisienne du Concordat au Concile Vatican II*, dir. D. Hervier, Cahiers du patrimoine, Paris, éd. du patrimoine, 2002.

H. Lebon, 1845
Lebon H., *L'Artisan de Nazareth, ou Motifs de dévotion envers saint Joseph*, Saint-Étienne, 1845.

J.-M. Leniaud, 1981
Leniaud Jean-Michel, « Le vitrail au XIXe siècle. Sources et problèmes iconographiques », *Revue d'Histoire de l'Eglise de France*, 1981, t. LXVII, p.83-89.

J.-M. Leniaud, 1993
Leniaud Jean-Michel, *Les cathédrales au XIXe siècle*, Paris, éd. Economica, 1993.

N. Loire, 1990
Loire Nathalie, « *Le vitrail en dalles de verre en France, des origines à 1940* », *Histoire de l'art*, 1989, n°8, (1990), p. 39-48. Même titre pour sa thèse de doctorat, Paris I, université Panthéon-Sorbonne, 1993.

J. Lothe, A. Virole, 1992
Lothe José, Virole Agnès, *Les images de confréries parisiennes*. [Exposition. Paris, bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1991-1992]. Paris, 1992.

J.-F. Luneau, *Vitrail archéologique, vitrail tableau*, 1999
Luneau Jean-François, « Vitrail archéologique, vitrail-tableau, chronique bibliographique », *Revue de l'Art*, 1999-2, n° 124, p. 67-78.

J.-F. Luneau, *Modèles et cartons*, 1999
Luneau Jean-François, «Modèles et cartons au XIXe siècle : un enseignement pour la connaissance des pratiques anciennes ?», *Vitrail et les arts graphiques, XVe et XVIe siècles*, Cahiers de l'École nationale du patrimoine, n° 4, Paris, 1999, p. 117-133.

J.-F. Luneau, *Félix Gaudin*, thèse, 2002
Luneau Jean-François, *Gaudin Félix (1851-1930), peintre verrier et mosaïste*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, dir. J.-P. Bouillon, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, 4 vol. 2002.

Lyon et le vitrail, 1992
Lyon et le vitrail, du néo-médiéval à l'art Nouveau. [Exposition. Lyon, Palais Saint-Jean, 1992]. Lyon, Archives municipales, 1992.

Monumental, juin 1993, n° 3.

D. Morel, 1985
Morel Dominique, «Devéria et la renaissance du vitrail au XIXe siècle : les commandes de la manufacture de Sevres», *Achille Devéria, témoin du romantisme parisien, 1807-1857*. [Exposition. Paris, musée Renan-Scheffer, 1985], Paris, musées de la Ville de Paris, 1985, p. 69-72.

C. Nebout, 1994
Nebout Cécile, *Les vitraux de l'atelier Barillet entre 1919 et 1945*, mémoire de maîtrise, Université Paris IV, 1994.

I. Pallot-Frossard, 1993
Pallot-Frossard Isabelle, «Le vitrail : Conservation, Restauration, Création», *Monumental*, n° 3, juin 1993, p. 6-41.

***Patrimoine de la Seine-Saint-Denis*, 1994**
Le Patrimoine des communes de la Seine-Saint-Denis, Charenton-le-Pont, éd. Flohic, 1994.

A. Perrault-Dabot, 1933
Perrault-Dabot A., «La renaissance du vitrail à la manufacture nationale de Sèvres, époque romantique (1827-1854)», *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 60e année, 1933, p. 81-98.

***Les Frères Perret*, 2000**
Les Frères Perret. L'œuvre complète, IFA, Paris, éd. Norma, 2000.

F. Perrot, 1984
Perrot Françoise, *Le vitrail français contemporain*, Lyon, La Manufacture, 1984.

F. Perrot, in *Art sacré au XXe s.*, 1993
Perrot Françoise, «Le vitrail des années 50», *Art sacré au XXe siècle en France*. Exposition. [Boulogne-Billancourt, musée des années 30, 1993]., Boulogne-Billancourt, 1993, p. 177-182 et 208-213.

P. Pierrard, 1987
Pierrard Pierre, *Enfants et jeunes ouvriers en France : XIXe-XXe siècles*, Paris, éd. ouvrières, 1987.

B. Plongeron, 1976
Plongeron B., *La religion populaire dans l'Occident chrétien : approches historiques*, Paris, 1976.

G. Poisson, *Paris et Île-de-France*, t. 22, 1973 ou t. 23-24, 1975
Poisson Georges, «Inventaire des édifices religieux catholiques des Hauts-de-Seine», *Paris et Île-de-France, Mémoires de la Fédération des Sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île-de-France*, t. 22, 1971, Paris, 1973, p. 7-118 ; t. 23-24, 1972-1973, Paris, 1975, p. 7-115.

Recensement, 1978
Recensement des vitraux anciens de la France, t. I, les vitraux de Paris, de la région parisienne, de la Picardie, du Nord-Pas-de-Calais, dir. L. Grodecki, J. Taralon, F. Perrot, Paris, éd. CNRS, 1978.

Répertoire des peintres verriers, 2002
Répertoire des peintres verriers Inventaire général, internet ministère de la culture et communication 2002

V. Reyre, 1932
Reyre Valentine, «Le vitrail à l'Église des Missions», *L'artisan liturgique*, janvier-mars 1932, n° 24, p. 507-509.

Y.-J. Riou, 1986
Riou Yves-Jean, «Iconographie et attitudes religieuses : pour une iconologie du vitrail du XIXe siècle», *Revue de l'Art*, 1986, n° 72, p. 38-49.

S. Robin, 1980
Robin Suzanne, *Églises modernes : évolution des édifices religieux en France depuis 1955*, paris éd. Hermann, 1980.

C. Rosenbaum-Dondaine, 1984
Rosenbaum-Dondaine Catherine, *Cent ans d'images de piété en France : 1814-1914* [Exposition. Paris, musée galerie de la Seita, 1984], Paris, 1984.

F. Roussel, 1983
Roussel Francis, «Les vitraux de la première reconstruction», *Le vitrail en Lorraine du XIIe au XXe siècle*, Dombasle-sur-Meurthe, éd. Serpenoise, 1983, p. 105-112.

F. Roussel, 1986
Roussel Francis, «Le peintre verrier au XIXe siècle : un industriel ?», *Revue de l'Art*, 1986, n° 72, p. 57-60.

F. Roussel, 1989
Roussel Francis, «Impressions sur verre», *Vitrea*, 1989, n° 3, p. 28-33.

C. Savart, 1985
Savart Claude, *Les catholiques en France au XIXe siècle. Le témoignage du livre religieux*, Paris, éd. Beauchesne, 1985.

***Symbolistes et Nabis*, 1985**
Symbolistes et Nabis, Maurice Denis et son temps. [Exposition. Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice Denis, le Prieuré, 1986].

J. Taralon, 1958
Taralon Jean, «De la Révolution à 1920», *Le vitrail français*, Paris, éd. des Deux-Mondes, 1958, p. 273-288.

***Vitrail en Lorraine*, 1983**
Le vitrail en Lorraine du XIIe au XXe siècle, Dombasle-sur-Meurthe, éd. Serpenoise, 1983.

***Vitrail en Picardie*, 1995**
Le Vitrail en Picardie et dans le nord de la France aux XIXe et XXe siècles, Colloque (Amiens, 1994), Amiens, éd. Encrage, 1995.

Pour une bibliographie complète sur le vitrail du XIXe siècle, voir

Brisac Catherine, Bouchon Chantal, «Le vitrail au XIXe siècle : état des travaux et bibliographie», *Revue de l'Art*, 1986, n° 72, p. 83-89.

Chaussé Véronique, «Orientations bibliographiques sur le vitrail français au XIXe siècle depuis 1958», *Vitrea, verre, vitrail, architecture* 1989, n° 3, p. 28-33.

Luneau Jean-François, «Vitrail archéologique, vitrail-tableau-chronique bibliographique», *Revue de l'Art*, 1999-2, n° 124, p. 67-78.

Pour en savoir plis sur les vitraux du XXe siècle

Le 1er salon du vitrail, 1980. [Exposition. Chartres, Grenier de Loëns, 1980].

Sculpter la lumière. Le vitrail contemporain en Bretagne (1945-2000). Exposition. [Chartres, Centre international du vitrail, 2000].

Les couleurs de la lumière, le vitrail contemporain en région Centre, 1945-2001. Exposition. [Chartres, Centre international du Vitrail, 2001], éd. Gaud, 2001.

Les couleurs du ciel, vitraux de création au XXe siècle dans les cathédrales de France. Exposition. [Chartres, Centre international du vitrail, 2002].

Charbonneaux A.-M. et Hilaire N., *Architectures de lumière, vitraux d'artistes 1975-2000*, éd. Marval, Paris, 2000.

Index

A

Ablon-sur-Seine (94), 317
  Notre-Dame-de-l'Assomption, 230, 234
Adami, Valério, 237
Adélaïde, sœur de Louis-Philippe, 138, n. 509
Ader, Émile, 277
Affre, Mgr, 93, n. 622
Agrain, famille d', 88
Aillaud, Émile, 231
Albertini, Jules, 191
Alençon (61), 303
Alfortville (94), n.180, 186
  Notre-Dame, 56, 58, 70, 90, 92, 95, 103, 107, 111, 115, 117, 125, 132, n. 348
  Saint-Pierre, 87
Allain, Bernard, n. 1154
Allemagne, Auguste et Ludovic, 192
Ambroselli, Jean-Baptiste, 232
Amélie, reine de France, 76, 78, 88
Amiens (80)
  cathédrale, 58
Amiette, Mgr, 89
Amodru, abbé, 138
André, Alexandre, 309, 311
André, Frère, 142
Angers (49)
  cathédrale, 301
Anglade, Jean-Baptiste, 155, 162
Anglet (64), 313
Ansiard, E., 159
Antony (92), 88, 317, n. 539
  cimetière, 87, 147, 148, 149, n. 834
  Saint-Maxime, 236
  Saint-Saturnin, 76, 101, 105, 116, 176, 183, n. 348
Appert, Léon, 140, 157, n. 1504
Appert, verrerie, 156, 157
Arcueil (94), 74, 80
Arcy, M. d', 39
Argenton-sur-Creuse (-36-), n. 629
Arlabosse, Valérie, 148
Asnières-sur-Seine (92), 70, 81, 88, 157, 158, 161, 163, 198, 313, n. 371, 1261,
  cimetière, 134, 149, n. 843
  école de garçons, 209
  entreprise Vuitton, 157, 165
  mairie, 159, 160
  Notre-Dame-du-Perpétuel-Secours, 196, 315
  Saint-Charles, 100, 106, 134
  Saint-Daniel, 230, 233
  Saint-Joseph des Quatre Routes, 84
Assy, plateau d'
  chapelle Notre-Dame-de-Toute-Grâce, 193, 222, 223, n. 1166
Athis-Mons (91), 317
Aubervilliers (93), 181, 322
  Notre-Dame-des-Vertus, 64, 67, 74, 80, 81, 84, 85, 87, 92, 112, 113, 115, 116, 129, 138, 140, 178, 181, 326, n. 428
Aubry, R.-M., n 287
Auburtin, Émile, 301, 311
Audincourt (25), 188
Audollent, Auguste et Paul, 91
Aulnay-sous-Bois (93), 80, 132, 198, 325
  Saint-Joseph, 202
  Saint-Paul d'Ambourget, 230, 321
  Saint-Sulpice, 44, 65, 68, 69, 118, 119, n. 274, 293
Avignon (84), n. 1185
Avenet, atelier, 80
Avenet, Léon, 158
Avoinet, Jacques, 219
Azémar, 75, n. 90

B

Baboneau, Henri-François-Marie, 155
Badovici, Jean, 281
Bagneaux-sur-Loing (77), 288, n. 1504
Bagneux (92), n. 170
Sainte-Monique, 233
Saint-Hermeland, 23, 55, 80, 129, n. 195, 348
Bagnolet (93), 23, 90, 132
  cimetière, 145, n. 813
Saint-Leu-Saint-Gilles, 43, 64, 101, 126, 132, n. 7, 528
Bailly, Léon, 213
Ballu, 247
Ballu, Albert, 276
Barbé, Guy, 209
Barbeau, Raymond, 144
Barcelone (Espagne), 313
Bardon, Pierre-Georges, 64, 156, n. 262
Barillet, Jean-Alfred, 188, 219
Barillet, Louis, 44
Barillet, Louis, atelier, 174, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 192, 196, 197, 207, 213, 234, 287, 289, 292, 293, 313, 315, n. 1095, 1115, 1120, 1130, 1498, 1500, 1526
Bar-le-Duc (55), 162
Barrault, Alexis, 154
Barthélemy, 38
Bateau, Roger, 159, 198
Baudot, A. de, 301
Baudoüin, Paul, 184, 262, 304
Bauhain, Edouard, 144
Bayeux (14)
  cathédrale, n. 56
Bazaine, Jean, 188, 223, 224, 234, 293, 326, 327, n. 1158, 1537
Bazin et Latteux [Voir Latteux-Bazin]
Bazin, atelier, 80
Bazin, Charles, 43, n. 880
Bazin, Julien-Stéphane, 68
Bazin et Latteux Voir Latteux-Bazin
Beaufort, Jacques-Antoine, 142
Beaumont, abbé Auguste, 56, 90, 119
Beaurain, Nicolas, 24, 153, n. 864
Bégule, Lucien, 48, 58
Bellevue Voir Meudon
Bérard, Edouard, 58, 249, 250, 252
Bergeret, 149
Bergonier, abbé, 199, n. 1592
Bernard, 75, n. 90
Bernard, A., n. 776
Berraut-Sautier, famille, n. 1415, 1467
Bertrand, Émile, 160
Besançon (25)
  grand séminaire, 58, 250, 252, 253
Besnard, Albert, 87, 212, 300, 304, 306, 309, n. 1570
Biarritz (64), 313
Bideau, 293
Billard, atelier, 75, n. 90
Bing, Samuel (ou Siegfried), 305, n.1426
Bitterlin, P.,154, 156, n. 869
Blanc, Paul-Joseph, 85, 102, n. 523
Blancard et Laureau, 264
Blanchet, Léon dit Claude, 192, 232, 235, n. 33
Blanc-Mesnil (Le) (93), 74
  cimetière, 145, n. 813
  Notre-Dame, 320
Saint-Charles, 191, 321
Sainte-Thérèse, 321
Blois (41)
  cathédrale, n. 598
  Notre-Dame-de-la-Trinité, n. 1095
Blondel, 127
Blondel, Hippolyte, 57, 255
Bobigny (93), 144, n. 172, 186, 551
  Notre-Dame-de-l'Étoile, 320
Boffres (07), 309
Boileau, Louis-Charles, 160
Bois-Colombes (92), 81, 90, 160, 161, 163, 167, n. 595, 738, 870
  Notre-Dame-de-Bon-Secours, 64, 65, 82, 115, 116, 117, 120, 127, 134, n. 613
Boissière-École (La) (78), n. 477, 628
Boissy-Saint-Léger (94) 74, 164, 217
Saint-Léger, 26, 61, 77, 78, 80, 81, 83, 119, n. 326, 381, 402
Bonald, Mgr de, n. 460
Bondy (93)
  cimetière, 149, n. 844, 846
  Saint-Pierre, 58, 68, 81, 90, 99, 104, 120, 129, 134, n. 739
Bonnaire, J.,75, n. 86
Bonnart, Robert, 142
Bonnat, Léon, 251
Bonnet, 30
Bonneval, Fernand de, 302
Bonsecours (76), 36, 38, 82, n. 106
Bontemps, Georges, 35, 36, 37, 38, 326
Bony, atelier, 288, n. 1537
Bony, Jacques, 173, 229, 232, 234, n. 1537
Bony, Paul, 229, 234, n. 1065, 1537
Bordeaux, R., 59, 69
Botticelli, 252
Boucicault, famille, 160
Bougival (78), 72
Boulanger, entreprise, 167
Boulenger, Hippolyte, 35
Boulet, Robert, 282
Boulogne-Billancourt (92), 212, 222, 264, 265, 288
  Notre-Dame de-l'Immaculée-Conception, 228,234
  Notre-Dame des Menus, 55, 63, 80, 103, 126, 131, 138, n. 195, 706
  Sainte-Thérèse-de-Lisieux, 191, 192, 202, 234
Bourdelle, Émile-Antoine, 276, 277, 280, n.1382, 1454
Bourdery, Charles, 191
Bourdon, Édouard, 70, 78, 85
Bourgeat, abbé, 74
Bourg-en-Bresse (01)
  Notre-Dame, 252
Bourgeois, atelier, 81
Bourgeois, Gustave, 72, 103, n. 369, 880
Bourges (18)
  cathédrale, 61, n. 614, 749, 940,
  Saint-Bonnet, n. 358
  hôtel Jacques Cœur, n. 855
Bourget (Le) (93), 181, n. 528, 1109
  aérogare, 211
Bourg-la-Reine (92), 90
  La Pentecôte, 231, 234
Saint-Leu-Saint-Gilles, 64, 65, 112, 122, 125, 142
Brauve, Jean et Georges, 195
Braque, n. 1537
Bréham, Paul-Henri, 133
Brémond, Henry, 84, 140, 303, 309
Bréseux (Les) (25)
  église, 194, 222
Breton, A., n. 1057
Brettes, abbé, 91
Brie-Comte-Robert (77), 22
Brière, atelier, 81, 265, 314
Brière, E., 81, 85, 113, 265, 314, n. 266
Brillant, Maurice, 281
Brillaud de Laujardière, Marc, 196
Brisac, Catherine, 47, 60, 63
Brochard, Georges, 280
Brongniart, Alexandre, 29, 30, 32, 33, 39, 102, 144, 326, n. 244
Brot, René, 195
Bruère, Alexandra, 148
Bruin, N.-A. dit l'Aîné, 55, 80, n. 348
Brun, Mgr, 89
Brunet, Émile, 209
Bry-sur-Marne (94)
  Saint-Gervais-Saint-Protais, 192, 199
Buffet, abbé Paul, 182, 184,

202
Buffet, Amédé, 202
Bulle (25)
église, 250
Bullot, A.-J , 147

C

Cabanel, Alexandre, 85, 255, 256, 258
Cabezas, Hervé, 37, 48, 60, 75, 76
Cachan (94), 163
hôtel de ville, 187, 207
Cailleux, André, 247
Campéro, marquise de, 88
Cantorbery (Royaume-Uni), 290
Capuer, M., 249
Carheil (44)
chapelle du château, 33, 102
Carmel du Mans, atelier, 48
Carot, Henri, 58, 67, 81, 84, 87, 140, 141, 156, 157, 159, 161, 212, 296-311, n. 208, 1426
Carot, Jean, 298
Carot, Jeanne, 299, 302
Carpeaux, Jean-Baptiste, 162
Carpentier, n. 1100
Cassan, Mary, n. 1598, 1607
Caumont, Arcisse de, 26
Cauvin, abbé, 88, n. 35, 98, 429
Chabin, atelier, 73
Chabin, Henri,43, 58, 68, 81, 82, 86, 104, 118, 120, 134, 148, 149, 155, n. 316, 369
Chablin, 75, n. 86
Chaboissier, Florent, 319, 322-325, 326
Chabrol, comte de, 27, 29, 35, n. 60
Chagall, 193, n. 1151, 1537
Chalon-sur-Saône (71)
collège de la Colombière, 284
Champaigne, Jean-Baptiste de, 120, n. 618
Champaigne, Philippe de, 104, 120, 252, n. 536, 618
Champerret, 261
Champigneulle, atelier, 67, 73, 81, 83, 87, 95, 113, 116, 140, 144, 149, 156, 181, 258, 297, 326, n. 392? 419
Champigneulle, Charles, 38, 61, 63, 65, 74, 76, 80, 84, 85, 92, 111, 125, 148, 159, 176, 177, 256, 257, n. 276, 348, 517, 553, 594, 638, 750, 763, 790, 1062, 1529
Champigneulle, Charles-François, 155
Champigneulle, Jacques-Charles, 174, 192, 197,198, 267, 270, 271, 293, n. 1498
Champigneulle, Louis-Charles-Marie, 69, 74, 76, 87, 110, 126, 134, 148, 156, 257, 264, 300, n. 344, 540, 802
Champigny-sur-Marne (94)
Saint-Saturnin, 70, 72, 78, 79, 81, 85, 99, 100
Chance and Co, Birmingham (Royaume-Uni), 36
Chantiers du Cardinal (Les), 49, 51, 173, 174, 184, 187, 191, 194, 195, 196, 198, 218, 222, 226, 234, 267, 272, 313, 319, 320, 323, 327
Chantilly (60),
château de, n. 856
Chantrel, M., 178
Chapuis, François, 219, 229, 230, 232, 321, n. 1175, 1178
Charbonneaux, Georges, 277, 278, n. 1389, 1402, 1405, 1407, 1409
Charenton-le-Pont (94)),58, 81, 88, 109, 157, 158, 162, 317, n. 539
cimetière, 85, 97, 146, 150, n. 850
Saint-Pierre, 58, 68, 77, 78, 79, 88, 91, 96, 100, 101, 104, 105, 109, 133, n. 189, 976
Charles X, 30, 138
Charlier, Henri, 182, n. 1006
Charpentier, Alexandre, 129, 300
Chartres (28)
Centre international du vitrail, 218
Chartres (28), 87, 218
Chateaubriand, François René de, 26, 93
Chatel, R., 61, 83, n. 245
Châtenay-Malabry (92)
cimetière, 146, n. 821
Saint-Germain-d'Auxerre, 65, 68, 70, 120
Châtillon (92), 217
Notre-Dame-du-Calvaire, 22
Saint-Philippe-Saint-Jacques, 79
Chatou (78) 299, 303
Notre-Dame, 310
Chaudière, Pierre, 192
Chauvet, atelier, 80
Chaville (92), 197, n. 7, 437
Carmel, 188, 219
Notre-Dame-de-Lourdes, 115, 197, 202, 203, n. 693
Chenavard, Aimé, 33
Chennevières, Philippe de, n. 523
Chennevières-sur-Marne (94), 24, n. 501
cimetière, n. 602
Saint-Pierre, 23, 61, 77, 78, 79, 80, 92, 99, 116, 119, 218
Chéret, Jules, 309
Chevalley, Pierre, 49, 224, 232
Chevilly-Larue (94), 24
Bon-Pasteur, 226
Chevreul, M., 59
Chigot, Francis, 196, 198, 293, n. 1101
Chodron, famille de, 88, n. 424
Choisnard, Marc, 84, 198, 270
Choisy-le-Roi (94), 37, 160, 167
cathédrale Saint-Louis-Saint-Nicolas, 65, 108, 219, 229, 232
manufacture, 27, 35, 36, 37, 38, 39, 50, 51, 57, 59, 73, 75, 77, 78, 82, 86, 111, 139, 297, 326, n. 168, 337
Saint-Esprit, 219
Choquet-Perez, Georges, 321
Cingria, Alexandre, 280
Clamart (92), 23, 132, 144, 146, 157, 158, 162, 167, 213, 217 n. 34, 374
cimetière, 69, 144, 147, 148, n. 838, 840
mairie, 160
Saint-François-de-Sales, 196, 197
Saint Joseph, 195
Saint-Pierre-Saint-Paul, 55, 132, 149, 176, 199
Clari, Mgr, 249
Clermont-Ferrand (63), 39, n. 167
cathédrale, 27, n. 56
Clichy (92), 81, 90, 125, 140, 156, 261
Saint-Médard-Saint-Vincent-de-Paul, 63, 80, 81, 89, 92, 101, 119, 138, 139, 142, 143, n. 193
Clichy-sous-Bois (93)
chapelle Notre-Dame-des-Anges, 26, n. 287
Saint-Denis, 42
Cochin, Denys, 182, 300, 301, 309
Coffetier, Nicolas, 243, n. 251, 367
Collinet, atelier, 149
Collinet, L., 212
Collins, W.,27, 29
Colombes (92), 213, 217, n. 870
anc. égl. Saint-Pierre-Saint-Paul, 23, n. 863
chapelle des Dominicaines, 223
cimetière, 146, 149, n. 832
collège Robert-Schumann, 237
Saint-Bernard, 233
Sainte-Marie-des-Vallées, 197, 316
Saint-Pierre-Saint-Paul, 49, 233, 234
Compiègne (60), 33
Concha de Concha, Adelina, 149
Confetti, atelier, 236
Conques (12), 239
Cornelius, Peter, 97
Coubron (93)
Saint-Christophe, 72, 80, 100, 101, 103, 323
Courageux, Claude, 218, n. 1134
Courbevoie (92), 81, 84, 317, n.1280
Saint-André-Sainte-Hélène, 188
Saint-Maurice de Bécon, 158
Saint-Maurice de Bécon, 65, 92, 100, 106, 115, 258
Courneuve (La) (93), 90, 181, 198
l'Emmanuel, 321
Saint-Yves des Quatre Routes, 198
Couturier, père Marie-Alain, 193, 221, 222, 277, n. 1036, 1065, 1146
Crapoix, n. 880
Crauck, Charles-Alexandre, 84, 85, 87, 122, 156, n. 418, 628, 889
Crépieux *Voir* Rillieux
Créteil (94), 85
Saint-Christophe, 61, 68, 78, 105, n.40
Croix-Marie, Paul, 183

D

Dagobert, 140
Dagoty, 29
Dagrant, 149
Damon, Jacques, 212
Dandois, Ferdinand, 155, 158
Dano, M., 198, n. 757
Danton, famille, 116
Darboy, Mgr, 94, 121
Darcet, Jean-Pierre-Joseph, 35
Darcy, Georges, 181
Daumont-Tournel, atelier, 81, 82, 83, 84, 87, 117, 177, 192, n. 377
Daumont-Tournel, Emmanuel, 219
Daumont-Tournel, Emmanuel et Charles, 198, n. 649, 665
Daumont-Tournel, Léon, 81, 82, 84, 249, 25, n. 688
David et Lesage, 293
David, abbé, 197, 199
David d'Angers, P.-J., n. 821
Debret, François, 36, 42, 57, 59, 75, 77, 102, 181, n. 991
Debret, Jean-Baptiste, 36, 75, 139, n. 337
Decaisne, Henri, 76, 78, 82, n. 353
Déchanet, Henri, 223
Dejuinne, François-Louis, 102, 127
Delacroix, Eugène, 33, 85, 257, 258, n. 168, 1265
Delaire, Jacques, 213
Delalande, Émile, n. 349
Delamarre, Raymond, 288
Delange, frères, 192
Delarbre et Vidal, 197, 198
Delarbre, Ernest, 270, 322
Delaroche, Hippolyte dit Paul, 33
Delarue, Jean-François, 56
Delarue, Pierre-Félix, 39, n. 244
Delerue, Henri, 181
Delizy, famille, 155
Delon, Marcel, n. 546
Delorme, Philibert, 24
Demarne, 29
Denier, Jean, 158
Denis, 277

Denis, Marguerite, 280
Denis, Maurice,44, 97, 109, 176, 179, 181, 182, 183, 188, 189, 193, 198, 199, 271, 272, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 290, 297, 300, 302, 303, 305, 309, n. 395, 617, 998, 1383 à 1444, 1500
Depontaillier, abbé, 91, 138
Desvallières, Georges, 182, 200, 275, n. 998, 1500
Desvallières, Richard, 196
Dévelay, père, 228
Devéria, Achille, 33, 73, 78, 82, 109, 222, n. 314, 343, 353, 355, 560
Dhomme, Maurice, 188
Didron, Adolphe, Napoléon dit Aîné, 27, 33, 59, 60, 78, 97, 243, 326, n. 55, 167, 234, 235, 240
Didron, Édouard, 27, 60, 68, 77, 81, 97, 155, 161, 300, n. 240, 377, 903
Digne (04), 239
Dihl, Christophe, 29, 30
Dijon (21), 303
Sacré-Cœur, 288
Dindeleux, établissements, 191, n. 1052, 1117
Dom Bellot, 182, n. 998, 1006, 1192,
Domèvre-sur-Vezouze (54), 277, n. 1396
Drancy (93), 198, 325, n. 172, 911
mairie, 158
Sainte-Louise-de-Marillac, 196, 224
Saint-Louis-du-Travail, 273
Dreux (28)
chapelle royale, 33, 86, n. 1265
Droz, Jacques, 188
Duban, Félix, 57
Dubois, Ernest, 180
Dubois, Marthe, 91
Duchemin, atelier, 87, n.1204
Dugny (93), 325, n. 172, 287,
Duhamel-Marette, atelier, 48, n. 753
Dumont, Georges, 256
Dunkerque (59)
hôtel de ville, 251
Dupanloup, Mgr, 93, 94, 96, 112
Dupin, atelier, n. 453
Dupleix, A., 86, n. 1062
Duran, Frédérique, 235, 321
Durand-Deloffre, atelier, n. 119, 124, 1415, 1418
Dürer, Albert, 85, 118, 150
Durieux, atelier, 80, 116
Durrieu, atelier, 156, 264, n. 1553
Dussour, 293
Dutert, 156
Duverdier, 222

E

Echegut, Georges, 261
Écouen (95), château d', n. 856
Ederlinck, G.,142
Eiffel, Gustave, 156, 263
Élisabethville (95), 184, n. 1477, 1497
Enaud, François, 218
Eöry, abbé, 321
Épinay-sur-Seine (93), n. 528
Notre-Dame-des-Missions,44, 129, 173, 182, 183, 185, 187, 191, 199, 200, 286-293, 319, n. 475
Saint-Médard, 73, 81, 101, n. 551, 701
Escaldes (Les) (66)
sanatorium, 293
Étampes (91), n. 583, 1283
Étienne, 160
Eugénie, impératrice, 104
Evecquemont (78), 303
Évian-les-Bains (74), 303
Evron (53)
Notre-Dame-de-l'Épine, 301

F

Facchina, Giandomenico, 146, n. 1284
Fages, Mgr, 194
Fages, Philippe, 268
Falconnier, Gustave, 213
Fargue, Léon, 164
Faure, Gabrielle, 277
Favre, n. 560
Faye d'Anjou (49), 303
Fère-en-Tardenois (02), 277, 283, n. 1465
Feret, Bapuste, 142
Fialeix, François, 39, 48, 51, 56, 61, 68, 70, 73, 74, 77, 78, 80, 83, 100, 119, 133, 135, 140, 142, 326, n. 168, 244, 247, 345, 560, 667
Firmin-Didot, Mgr, n. 1496
Flandrin, H., n. 538, 665
Florence, J.-P.,147, 149, n. 445, 559, 829
Fontainebleau (77), 33
château, 155
Fontenay-aux-Roses (92), 61, 119, 141, 160, 186
cimetière, 146, 150
Saint-Pierre-Saint-Paul, 68, 234
Saint-Stanislas des Blagis, 195, n. 1085
villa Thouvenel, 133, n. 251, 940
Fontenay-sous-Bois (94), 83, 84, 90, 164, n. 40
Saint-Germain-d'Auxerre, 83, 96, 97, 101, 121, 217
Formigé, Jean-Camille, 58, 299, 301, n.208, 1574
Fouquiau, Paul, 160
Foville, M. de, 249
François, Simon, 142
Fresnes (94)
Saint-Eloi, 68, 143, 157, n. 515, 557
Froidevaux-Flandrin, Madeleine, 184

G

Gabillot, Charles, 166
Gagny (93), 198
cimetière, n. 801, 806
Saint-Roch, 176, 283, n. 1465
Sainte-Thérèse du Chesnay, n. 757, 759
Gaillard, 76
Galland, L.-Jacques dit Jac, 58, 134, 149, n. 892
Galland, Pierre-Victor, 264
Gallé, Emile, 169, 300
Gallieni, général, 179, 199, 283
Garches (92), 23, 107, 132, 254-259, n. 34, 563, 859, 1262
cimetière, 145, n. 814
Saint-Louis,64, 74, 81, 83, 84, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 108, 110, 132, 255, 256, 257, 258, n. 192, 317, 1256, 1257
villa Canivet, 166, 167
Garenne-Colombes (La) (92), 162, 198
Saint-Urbain, 92, 101, n. 783
Garnier, Emmanuel, 159
Garnier, Henri, 65, 106
Garnier, Tony, 222
Garnon, M.,38
Gasparin, M. de, 59
Gatiker et Borde, familles, 149
Gau, abbé, 89, 255
Gaucher, J.-M.,323
Gauchery, 301
Gauchez, n. 1100
Gaudin, atelier,158, 161, 234, 244, 250, 251, 252, 262, 276, 300, n. 7, 121, 494, 938, 1057, 1194
Gaudin, Félix,48, 58, 81, 85, 156, 157, 250, 251, 252, 253, 268, 300, n. 301, 1426, 1430, 1483
Gaudin, Jean, 182, 191, 235
Gaudin, Pierre, 320
Gaudin, Sylvie, 319, n. 287, 1417
Gaudin/Blanc-Garin, atelier, 252
Gautier, Léonard, 104
Gendre, 212
Genève (Suisse)
cathédrale Notre-Dame de Cornavin, n. 1429
Saint-Paul, 283
Gennevilliers (92), 131, 181
Sainte-Madeleine, 26, n. 44
Gente, Clotilde, 134, 149
Gentileschi, Orazio, 252
Gentilly (94), 24
Sacré-Coeur, 183, 188, 202, n. 1078
Saint-Saturnin, 23, 124, 142
Gercy (91)
ancienne abbaye, 22
Gérente, Alfred, 36, 58, 61, 68, 76, 77, 78, 80, 83, 243, n 286, 289, 358, 381
Gérente, Henry, 36, 38, 39, 51, 62, 76, 78, 79, 87, 326, n. 219, 247, 398, 442
Gesta, atelier, 68, 77, 143, n. 515, 557
Ghin, baronne de, 88
Gibier, Mgr, 279, n 1054
Gilbert, Eugène, 262
Giot, M., 244, 246, 247
Giot, P.-H., 109, n. 343, 559
Godefroy, abbé, 38
Godfrey, sir Robert Scott, 29
Gogler, 43
Gogue, Paul, 176
Gorrain, Charles, 23
Gouffault, Louis, 219
Gournay-sur-Marne (93)
Saint-Arnoult, 320
Gousset, Mgr, n. 460
Granger, M., n. 1427
Grasset, Eugène, 250, 251, 253, 262, 284, n. 1483
Greenaway, Kate, 300, 306, 311
Greffulhe, famille, 144
Grellet, Alexandre, 83, 138, 146, 149, n. 446, 767
Grellet-Desormaux, famille, n. 818
Grignion de Montfort, Louis-Marie, 126
Grodecki Louis, 22
Gromaire, Marcel, 293
Gros, Mgr, 93, n. 730, 732
Gruber, Francis, 208
Gruber, Jacques, 41, 48, 168, 169, 176, 183, 188, 189, 203, 208, 212, 279, n. 1103, 1413
Gruber, Jean-Jacques, 319
Gsell, Albert, 197, 203
Gsell, Gaspard ou Laurent-Gsell,36, 37, 38, 39, 68, 73, 74, 78, 80, 82, 155, 298, 301, n. 216, 259, 299, 309, 325, 429, 505, 550, 601, 880
Guérin, Auguste, 148
Guével, atelier, 218, 230, 233, 322
Guével, Job, 227, 321
Guével, Marie-Jo, 230, 321
Gugnon, L.-N. puis A., 58, 157, n. 276, 344
Guibert, Mgr, 91, n. 460, 512
Guilbert, A.,302
Guilhermy, François de, 23, 59, 102, 326, n. 38, 328
Guillaume, Albert, 310
Guimard, Hector, 165, 166, 167, 213, 305
Guise (02)
église, 203
Guizot, François, 26
Guyon, Georges, 159, 160, 167
Guyonnet, J., 162

H

Hachette, 75, n. 90
Hanssen, Théodore, 183, 185, 186, 287
Hardouin-Mansart, Jules, 249
Hauder, atelier, 38
Haussaire, atelier, 77
Haussaire, F., 106, 121, 133, 142, n. 651, 661, 691
Hautin, Hippolyte, 35
Havre (Le) (76)
Saint-Joseph, 284

Haÿ-les-Roses (L') (94),322, n. 744
  mairie, 208
  Saint-Léonard, 23
Hayoît de Bois-Lucy, famille, 149
Hébert, E., n. 542
Hébert-Stevens, Adeline, 226, 234, n. 1065, 1166
Hébert-Stevens, Jean, 44, 176, 182, 183, 185, 234, 287, 288, 293, n. 1166, 1397, 1430, 1500, 1504, 1507, 1509, 1510
Hegendorfer, n. 216
Henri II, 24
Henry, A., n. 1100
Henry, M.,255
Hermann, A., 65, 81, 85, 106, n. 776
Hermet-Juteau, atelier, n. 44, 122
Hersen, abbé, 37
Hidouville, comte de, 89
Hirsch, Émile, 37, 38, 55, 65, 76, 80, 81, 90, 91, 101, 103, 115, 120, 126, 131, 155, 257, 268, 301, 303, 306, 310, n. 98, 271, 369, 505, 643, 880
Hirsch, J.,213
Hittorff, Jacques-Ignace, 38
Holnon (02), 310
Höner, Victor, 268
Höner-Janin, 268
Höner-Janin-Benoît, 265
Houdard ?, famille, 91
Houet, M.,306, 311
Houille, Jules puis René, 178, n. 979
Houzé et Floury, 196, n. 662
Houzé, atelier, 81
Hubert et Martineau, 262, 264, 265
Hubert, atelier, 264
Hubert, G.,142, 159, 160, 262, 264, 265, 267, n. 1297, 1298
Hucher, E., n. 229, 1554
Huet, L., 65, 81, 117, 118, 127, n. 473, 687
Huet, M., 311
Hugo, Victor, 26
Huin jeune, 26
Hunebelle, Jules, 69, 144
Huré, Marguerite, 44, 179, 182, 183, 185, 191, 223, 224, 231, 275, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 287, 290, 292, 293, 321, n. 1015, 1394, 1396 à 1401, 1404, 1411, 1412, 1453, 1465, 1472, 1476, 1481, 1485, 1487-1489
Hurpot, famille, 88
Huysmans, J.-K., 182

I

Île-Saint-Denis (L') (93)
  maison paroissiale Saint-Pierre, 323, 324
Indy, Vincent d', 300, 309
Ingrand, Maurice-Ernest dit Max, 49, 196, 197, 199, 224, 232, n. 451, 1097, 1143
Ingrand, Paule, 196
Ingres, Jean, Auguste, Dominique, 33, 63, 73, 76, 78, 82, 85, 86, 109, 113, 148, 222
Issy-les-Moulineaux (92), 81, 90, 132, 187, 213, 249
  grand séminaire, 58, 81, 85, 116, 127, 248-253
  maison de retraite, 161
  Notre-Dame-des-Pauvres, 49, 222, 223, 224
  Palais des arts et des congrès, 187, 207
  Saint-Benoît, 195
  Saint-Etienne, 86, 118, 132, 178, n. 438
Ivry-sur-Seine (94), 144, n. 738
  cimetière, 147, 149
Saint-Jean-Baptiste du Plateau, 187
Saint-Pierre-Saint-Paul, 23, 101

J

Jacob, Stevens, 268
Jagot, G.,84
Jalabert, n. 972
Jamin, Léon, 261, 262, n. 1269
Jamot, Paul, 182, 283
Janiaud, atelier, 105
Janin (d'Asnières), 81, 163, 165, n. 371, 1100

Janin (de Nancy), 265, n. 580, 1301
Janin et Guérineau, 166
Javot, 148
Jean XXIII (pape de 1958 à 1963), 228
Jean-Marie, père, 321
Jeannin, Gaëtan, 209, 212, 264, 265, n. 1122, 1294, 1295, 1298, 1604
Jeannot, Pierre, 322
Jean-Paul II (pape depuis 1978), 325
Joachim, Gustave, 190, n. 1046
Joffre, maréchal, 179, 199, 283
Joinville-le-Pont (94), 198
  Saint-Charles-Borromée, 56, 58, 64, 68, 69, 78, 79, 81, 84, 88, 89, 95, 100, 101, n. 189, 204, 217, 295, 424
Jones, Edward, 27, 29, 35
Jouin ou Jomin (?), Henri, 268
Juteau, Mireille, 37, 38, 149, 218, 320

K

Kickert, Conrad, 299
Koch, L., n. 979
Kirchberg (68), 223
Kremlin-Bicêtre (Le) (94), 81, 159, 174
  Sainte-Famille, 122, 232
  usine Géo, 213
Kreÿder, Alexis, 310

L

La Farge, John, 156
La Fayette, escadrille, n. 983
La Hamée, Jean de, 153, n. 863, 864
La Mennais, Félicité Robert de, 93, 101
La Porte, Amador de, 26
La Roche-en-Brénil (21), 303
La Tour d'Auvergne-Lauragais, Mgr, n. 426
La Turballe (44)
  chapelle de l'hôpital de Pen Bron, 251
Labouret, Auguste, 85, 191, 192, 197, 202, 209, 234, 272, 317, 327, n. 1001, 1059, 1097, 1194, 1199,
Labro, Charles, 167
Labro, Georges, 211
Lacau, L.-C., 160
Lafaye, Prosper, 48, 161
Laignier, Paul, 148
Lajuinais, baron de, 89
Lamaire, Charles, 268
Lambézellec (29)
  Notre-Dame-du-Falgoët, 310
Lambin, A., 168
Lameire, Charles, 55
Lapierre, J.,84
Lapostolle, Gustave, 207
Lardeur, Gérard, 232, n. 1110
Lardeur, Raphaël, 203
Lasneret, A.,163
Lassus, Jean-Baptiste, 33, 36, 39, n. 234, 235
Lasteyrie, F. de, 82
Latouche, Henri de, 146
Latteux-Bazin, atelier, 74, 81, 83, 84, 85, 87, 138, 255, 298, 301, 394, 446, 767, 1258, 1260
Laugée, Désiré-François, 85, 257
Laumonnerie, T., n. 776
Laurant, Jean, 200, 272
Laurençon, abbé, 89
Laurens, Jean-Paul, n. 23
Laurens, Jean-Pierre, 22, 23, n. 24
Laurent, Émile, 38, 42, 75, n. 90, 337
Laval (53)
  cathédrale, n. 358
Lavergne, André, 84, 198, n. 1063
Lavergne, atelier, 297, n. 650
Lavergne, Claudius, 62, 77, 81, 84, 109, 198, 299, n. 561, 1063
Lavergne, Noël, 301, 302, 303, 304
Le Brun, Charles, 85, 104
Le Chevallier, Anne et Guy, 234, 320, n. 1088
Le Chevallier, atelier, 196, 218, 224
Le Chevallier, Guy, 233, 234
Le Chevallier, Jacques, 183, 185, 186, 188, 189, 228, 229, 287, 320, 326, n. 1088
Le Corbusier, 222, 233
Le Donné, André, 232
Le Guay, 29
Le Moyne, François, 147
Lebaudy, Pierre, 188, n. 1078
Lebayle, Charles, 298, 300, 310
Lecamp, Marcelle, 231, 292, n. 1412, 1453, 1534
Lecat et Lorie, atelier, 81
Lechevallier-Chevignard, Edmond, 252
Leclerc, F., n. 783
Lecomte, Pierre, 36
Lecourt, L., n. 1100
Leduc, 235
Lefebvre, Daniel, 43
Lefèvre, 85
Lefèvre, atelier, 81
Lefèvre, E.,78
Lefèvre, Léon, 156
Lefèvre, R., n. 648, 783
Lefort, Madame veuve, 149
Léger, Fernand, 188, 193, n. 1151
Léger, L.-E., 101
Léglise, Gabriel, 56, 73, 81, 86, 92, 141, n. 644, 666, 671
Legueult, Raymond, 299
Lehmann, 127
Lejeune, Philippe, 233
Leloir, n. 284
Lemaire, 75, 184, n. 90
Lemal et Raquet, 58, 157, 158
Lemoine, S.,81, n. 1100
Lenepveu, E., 85, 113, n. 580, 679
Leniaud, Jean-Michel, 47, 48
Lenoir, A., 160
Léon XIII (pape de 1878 a 1903), 94, 95, 116, 128, 282, n. 674, 735
Leprévost, charles-Antoine, 72
Lequeux, Jacques-Paul, 55, 57
Lequeux, Paul-Eugène, 38, n. 189
Lerolle, Henry, 58, 87, 300, 302, 304, 309, 310, 311, n. 1570
Leseine, frères, 160, 161
Levallois, Nicolas-Eugène, 261
Levallois-Perret (92), 81, 88, 96, 142, 158, 163, 164, 207, 261, 264, 265, 317
  cimetière, 146, 150, n. 809
  hôtel de ville, 158, 160, 260-265
Sainte-Bernadette, 49, 224, 232
Sainte-Reine, 235
Saint-Justin, 85, 112, 113, 116, 119, 314, n. 189
Lévêque, atelier, 80
Lévêque, Charles, 91, 99, n. 880, 979
Lhande, père, 194
Liguori, Alphonse de, 95, 100, 133
Lilas (Les) (93), 90, n. 186
  cimetière, 145
  église, 124
  mairie, 251
Lille (59)
  Palais des Beaux -Arts, 250
  Sacré-Coeur, 87, 122
Limeil-Brevannes (94)

Saint-Martin, 80
Lisch, Juste, 55
Livache, M., 299
Livio, famille de, 88
Livry-Gargan (93), n. 1427
Notre-Dame-des-Anges, 138
Saint-Michel, 230, 232, 321, n. 1177
Lobin, atelier, 81, 82, 109, 311, n. 358, 417, 494, 598
Lobin, Étienne, 92, 140, n.559, 776
Lobin, Étienne-Joseph, 87
Lobin, Lucien-Léopold, 71, 72, 76, 87, n. 343,
Lochon, R., 142
Loire, atelier, 218, 222, 234, n. 757, 1069, 1417
Loire, Jacques, 237
Lombard, 222
Londres (Angleterre)
Crystal palace, 154
Lorette (Italie)
chapelle saint-Louis-des-Français, 268
Lorin, atelier, 73, 80, 81, 84, 85, 87, 113, 121, 156, 197, 198, 326, n. 258, 281, 293, 315, 318, 418, 668, 757, 889, 1194
Lorin, Charles, 73, 76, 84, 120, 198, 268, 269
Lorin, Nicolas, 44, 65, 68, 80
Louis XIII, 138, 140, 143
Louis XVI, n. 626
Louis XVIII, 138
Louis, Mgr, 276
Louis-Philippe, 32, 75, 77, 78, 88, 102, 109, 138
Louveciennes (78), n. 537
Luneau, Jean-François, 48, 60, 61
Lurçat, 193, n. 1151
Lusseau, Henri, 164, n. 948
Lusson, Antoine, 43, 51, 55, 56, 58, 59, 61, 62, 64, 65, 68, 70, 72, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 87, 90, 99, 104, 105, 119, 120, 132, 133, 243, 326, n. 167, 205, 217, 219, 247, 295, 358, 487
Lusson, atelier, 55, 73, 77
Lyon (69), 251

M

Mabile, Mgr, 117
Macchiavelli, abbé, 91, 267, 270
Macquet, G., 177
Madrid (Espagne), 313
Maes, Louis-Joseph, 90, 140
Magne, Henri-Marcel, 72, 84
Magne, Lucien, 302
Magne, Marcel, 310
Magniadas, Gustave, 81
Magny-en-Vexin (95), 503
Notre-Dame, 303, n 91
Magny-le-Désert (61), 303, n. 1594
Maignan, Albert, 87, 251, 300, 302, 306, 310, n. 1605
Maillard, Charlotte, 87
Maillol, Aristide, 300
Maisons-Alfort (94), 133, 313, n. 180
Sainte-Agnès, 173, 196, 199, 314, n. 451, 1075
Saint-Remi, 85, 102, 103, 111
Maisons-Laffitte (78), 317, n. 51
Maistre, Henri de, 287, n. 1007
Maistre, Joseph de, 93
Malais, 184
Malakoff (92), 81, 213, n. 186
école supérieure d'électricité, 213
Notre-Dame de-la-Médaille-Miraculeuse, 65, 90, 95, 115, 116, 117, 118, 126, 127, 132, n. 189
Malingre, famille de
n. 26,328
Mallet, abbé, 26
Mallet-Stevens, Robert, 186, 187, 222
Mandres-les-Roses (94)
Saint-Thibault, 80
Manerve (14)
église, 113
Manessier, Alfred, 222, 236, n. 1069
Mans (Le) (72), 77, 78, n. 167
cathédrale, 78, 301, n. 168, 229
Notre-Dame-de-la-Couture, 62, 78, 87
Mansion, L.,163
Mantes (78)
collégiale, 22
Marandon, M., 273
Marcel, Alexandre, 180
Marcilly-le-Hayer (10), 303
Mare, Berthe, 148
Maréchal, Charles-Laurent dit Maréchal de Metz, 38, 39, 68, 75, 80, 148, 154, 155, 262, n. 90, 444, 874
Marienau-les-Forbach (57), 232
Marillac, Louise de, 140, 142
Marioton, J.-A., 164
Marly-le-Roi (78), 303
Saint-Vigor-Saint-Étienne, 310
Marmagne (18), n. 1572
Marnes-la-Coquette (92), 180, n. 563
mémorial La Fayette, 180,314
Sainte-Eugénie, 68, 69, 73, 74, 76, 81, 88, 90, 101, 112, 113, 125
Marolles-en-Brie (94)
Saint-Julien-de-Brioude, 26, 120, 183, 194, 198, 219, n. 46, 395
Marquerie, 127
Marqueste, 277
Marquis, Pierre-Charles, 38, 80
Marrast, Henri, 188
Marret, Henri, 188
Martel, Auguste de, 64, 80, n. 1170
Martin, 161
Martin, Arthur, 39
Martin, G., 268
Martin, P., 213
Martine, Albert, 183, 194, 198, 277, 293, n. 395, 617
Martineau, 160, 262, 264, n. 1298
Martinet, 75, n. 90
Martin-Granel, Henri, 230, 321, n. 1051
Masson, L, 58
Mathieu, Henri, 149, n. 602
Matisse, 193
Matout, Louis, 85, 257
Maullevaut, M., 249
Mauméjean, Charles, 315, 316, 317
Mauméjean, frères, 106, 174, 180, 196, 197, 247, 265, 312-317, 326, n. 266, 1199
Mauméjean, Joseph, Henri et Charles voir Mauméjean frères
Mauméjean, Jules-Pierre, 313
Mauméjean, Léon, 313
Maunoury, général, 179, 199, 283
Mayet (72), n. 168, 347
Mazard-Lecourt, atelier, 211, n. 1127
Mazetier, Louis, 191, 235
Méaulle, E., 298
Meaux (77)
cathédrale, 22, 301
Mégard et Royer, 77, 105
Mégnien-Cesbron, 159, n. 923
Melozzo da Forlì, 252
Ména, atelier, 80, 81, 116, n. 684
Mercier, Georges, 281
Mériel-Bussy, A., 219
Mérimée, Prosper, 26
Merson, Luc-Olivier, 85, 111, 186, 251
Messmer, Christine, 233
Mestchersky, Boris, 271
Metcalfe, abbé, n. 297
Mette, Lucien, 65, 81, 85, 106, 158, n. 776
Meudon (92), 33, 106, 162, 233, 276, 311, n. 374
châlet blanc, 167
église de Bellevue, 33
orphelinat Saint-Charles, 63
Michel-Ange, 85, 97, 150
Mignard, Pierre, 129
Mignon, 261
Milesi, Juliette, 85, 251, 252, 253
Millet, Aimé, 298
Millet, Louis Eugène, 39, 55
Mithouard, Adrien, 301, 310
Monsiau, Nicolas-André, 142
Montalembert, comte de, 59
Montbenoît (25)
église, 250
Monteeaux-les-Meaux (77), n. 951
Montfermeil (93), n. 934
église, 116
Jésus-Adolescent, 321
Montfort-le-Rotrou (72), n. 358
Montmagny (95)
Sainte-Thérèse, 184
Montmartre, famille, 102, 130
Montpensier, duc de, 199
Montreuil (93), 198, 213, 323, n. 563, n. 804, 806
cimetière, 146
Saint-André, 84, 117, 192, 198, n. 287, 539
Saint-Antoine, 323
Saint-Maurice de la Boissière, 322
Saint-Pierre-Saint-Paul,26, 38, 44, 65, 76, 86, 87, 91, 92, 99, 101, 103, 110, 116, 132, 134, 135, 138, 141, n. 434
Montrond
Saint-Paterne, 239
Montrouge (92), 144, 163, 187, 213, 219, n. 1130
lycée profssionnel du bâtiment, 209, n. 1053,
mairie, 251
Saint-Jacques, 196, 235
Saint-Joseph-Saint-Raymond, 231, 232
Saint-Luc, 232
Moreau-Nélaton, Étienne, 300, n. 1465
Moreau-Nélaton, famille, 302
Moret-sur-Loing (77), 303
Morin, H., 273
Morisot, Auguste, 305
Mortelèque, Ferdinand, 29
Moulins (03), 303
Mouton, Benjamin, 42
Mucha, Alphonse, 162, 164, 166
Munich (Allemagne), n. 1187
Muraire, Maurice, 102
Murillo, Esteban, 85, 97, 117, 146, 150

N

Naissant, Claude, 56, 58, 79, 159, n. 189, 204, 217, 295
Nancy (54)
diocèse, 94
musée de l'Ecole de Nancy, 310
Nanterre (92), 104, 141, n. 437
cathédrale Sainte-Geneviève-Saint-Maurice, 132, 183, 184, 185, 187, 196, n. 287, 529, 778, 972
Saint-Paul de la Folie, 232
Nantes (44)
cathédrale, 39, n. 1185
Napoléon Ier, 26, 93, 138, n. 765
Napoléon III, 56, 74, 89, 102, 117, 155, n. 183
Naseau, Marguerite, 141
Naugarède de Fayet, comte de, 89
Navarre, Henri, 211, n. 1122
Nègre, chanoine Félix, 179, 275, 277, 279, 280, 284, n. 1360, 1399, 1414, 1419
Nègre, Victor, n. 1360
Nemours (77)
Saint-Jean-Baptiste, 121
Nemours, duc de, 88
Néret, Georges, 58, 77, 81,

155, 156, 158, 160, 176, 305, n. 350, 378
Neuilly-Plaisance (93), 200
Notre-Dame-de-l'Assomption, 184
Saint-Henri, 100, 120 n. 192
Neuilly-sur-Marne (93), 80, 129
Saint-Baudile, 89, 99, 101, 116, 129, 132, 319, n. 287, 433
Sainte-Marie, 321
Neuilly-sur-Seine (92),),23, 63, 81, 127, 160, 161, 163, 213, 261, 313, 317 n. 34
château de Madrid, 153
cimetière, 85, 145, 146, 148, 149, 150, n 801, 811, 813, 834, 842, 853
congrégation Saint-Thomas-de-Villeneuve, 125, 141, n. 662, 707
église adventiste, 64, 65, 125, 314 , n. 14,328, n. 1620
institution Saint-Dominique, 68
Saint-Jacques, 192
Saint-Jean-Baptiste, 80, 134
Saint-Louis-Sainte-Isabelle, 49, 224, 232
Saint-Pierre,56, 63, 68, 72, 74, 77, 81, 85, 88, 92, 97, 99, 105, 133, 158, n. 501, 972, 1001
Nevers (58)
Cathédrale, 239
Nicod, 271
Nicod, Paul, 305, n. 880
Niepce de Saint-Victor, Abel, 148, n. 444
Niermans, Jean et Edouard, 208
Nissen, 91, 117
Nitot, Hippolyte, 56, 58
Noé, comte de, 27
Nogent-sur-Marne (94), 81, 130, 167
annexe de la mairie, 212
Saint-Saturnin,56, 73, 80, 86, 92, 96, 102, 124, 125, 141, 142, n. 195, 518, 645, 666
Noisy-le-Grand (93), 229, 313, 314, n. 539
chapelle ATD Quart-Monde, 223, 224
Saint-Martin du Champy, 320
Saint-Paul-des-Nations, 320, 322, n. 1191
Saint-Sulpice, 316, n. 1624
Noisy-le-Sec (93), 196, 217, 322, n. 528
Saint-Jean-Baptiste, 319, 321, n. 287
Novarina, 193

O

Ogliastro, Marguerite, 149, n. 843
Oran (Algérie)
cathédrale, 276, n. 1430, 1438
Orléans (45)
cathédrale, 300, 310
Orléans, famille d', 88, n. 246, 837
Orly (94), 23, 74, n. 424
Saint-Germain-de-Paris, 26, 68, 70, 73, 88, 89, 101, 104, 129, 326, n. 46
Orsay (91), 317
Orville (61), 303
Ottin, Léon-Auguste dit Louis, 155, 157, n. 514, 880, 1621
Oudinot, Achille, 80, 84
Oudinot, Eugène-Stanislas, 36, 43, 51, 56, 58, 61, 80, 84, 105, 156, 243, 244, 247, 252, 268, 297, 298, 299, 301, 308, 326, n. 168, 880, 892, 1226, 1553, 1557
Oudinot, Virginie, 244, 246, 247, n. 1213, 1223, 1227, 1230
Overbeck, Friedrich, 97, n. 789

P

Pacetta, Francisco, 117
Paillart, Frères, 35
Paillot, Raymond, 273
Paillot, René, 273
Palot, R., 234
Panisse, comtesse de, 37
Pantin (93), 144, 155, 322
cimetière, 145, 146, 149, n. 802, 810
hôtel de ville, 159
les Courtillières, 231
Notre-Dame-des-Apôtres, 235, 321
Sainte-Marthe des Quatre Chemins, 56, 64, 124, 125, 177, 192, 198, 203, n. 658, 972
Saint-Germain-l'Auxerrois, 64, 80, 228, 323, 324
Paquet, Jean-Pierre, 188
Paquet, Pierre, 188
Paquier-Sarrasin, H.,211, 212, n. 1126
Parcé-sur-Sarthe (72), 306, 310
Paris, 29, 51, 58, 78, 85, 174, 218, 243, 251, 264, 297, 298, 311, 313, 326, 327, n. 60, 167
basilique Sainte-Clotilde, 48, 82, n. 555
bazar de la Charité, 302
castel Béranger, 167
cathédrale Notre-Dame, 59, 187, 193, 219, 281, 293
central téléphonique Gutenberg, 305, 311
Chambre de commerce, 262
Champ de-Mars, 155, 264
chapelle Saint-Ferdinand ou Notre-Dame-de-la-Compassion, 33, 50, 63, 75, 76, 78, 85, 86, 109, 148, n. 352, 509
cimetière du Père-Lachaise, 144, n. 792
collège de France, n. 858
collège Saint-Michel de Picpus, 183
diocèse, 21, 27, 36, 56, 57, 81, 84, 91, 93, 95, 96, 97, 103, 104, 112, 115, 130, 131, 138, 141, 142, 194, 226, 256, 326, 327, n. 754, 1079
école de pharmacie, 306
église des Carmes, 184, 202
expositions, 190, 257, 258, 264, 287, 293, 298, 299, 300, 305, 310, 311, 313
hôpital Bon-Secours, 302, 311
hôpital Saint-Joseph, 302, 311
hôtel de Noailles, 264
hôtel du Touring-club, n. 1045
Hôtel de Ville, 87, 264, 304, 305, 306, 309, 310, n. 1593, 1599
hôtel Langham, 264
Jardin des Plantes, n. 865
lycée Hélène-Boucher, n. 1030, 1120
lycée Jules-Ferry, n. 1045
mairies, 264, 304, 306, 310, 311
musée Carnavalet, 82, 301
musée d'Orsay, 309
musée des Arts décoratifs, 309, 310
musée du Louvre, 32, 113,127
Notre-Dame-de-Consolation, 87, 302, 310, 311
Notre-Dame-des-Victoires, 115, 314
Palais de Justice, 109, 111
palais de l'Industrie, 154, 262
Palais du Trocadéro, 155, n. 369
Panthéon, 85, 102, 106, 107, 113, 257, 258, n. 524, 542
Petit-Palais, 283
petit séminaire de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, n. 663
piscine Molitor, 187
restaurant ,264
Sacré-Coeur, 188, 302, 310
Saint-Christophe de Javel, 173
Sainte-Bernadette, 314
Sainte-Chapelle, 27, 30, 58, 59, 79, 299, n 55, 208
Sainte-Claire, 236
Sainte-Elisabeth, 27, 29, 35
Sainte-Jeanne d'Arc, 223
Sainte-Marguerite, 302, 311
Saint-Esprit, 173, 185, 186, 292, n. 1448, 1497, 1526
Saint-Eustache, 87, 110, n. 299, 555
Saint-Germain-l'Auxerrois, 27, 59, 60, 79, n. 270
Saint-Germain-des-Prés, n. 538
Saint-Gervais-Saint-Protais, 38, 58, 301, 302, 304, 310, n. 1570
Saint-Jacques-du-Haut-Pas, 223
Saint-Jacques-Saint-Christophe, 38
Saint-Joseph, 89
Saint-Léon, 173, 185, 186
Saint-Louis-d'Antin, n. 555
Saint-Michel de Picpus, n. 1493
Saint-Pierre de Chaillot, 315
Saint-Roch, 29, n. 622
Saint-Séverin, 224, n. 536, 790
Saint-Sulpice, 29, 257, 302, 311, n. 679
Saint-Vincent-de-Paul, 36, 38
Sorbonne, 109
square Vergennes, n. 1030
théâtre des Champs-Elysées, 276, 277, n. 1360
Paris, Achille, n. 285
Paris, J.-A., 75, n. 87
Parisis, Mgr, n. 460
Pascal, Michel, 55
Passet, Charles, 299, 303, 310
Passet, Henri, 299
Passet, Jeanne, 299
Pau (64), 313
Pauthe, n. 554
Pavillons-sous-Bois (Les) (93), 322
Notre-Dame-de-Lourdes, 321
Saint-Augustin des Coquetiers, 321
Paxton, Joseph, 154
Péan de Saint-Gilles, Mme, 309
Pelgé, Mgr, 91
Pelletier, 218
Penas, famille, 149
Penni, Luca, 24
Pérez, Eugène, 198
Perret, Auguste, 158, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 284, n. 1378, 1380-1385, 1417, 1424, 1454, 1479, 1492
Perret, Auguste et Gustave, 44, 179, 183, 199, 275, 276, 280, 281, 284
Perret, Jean-Jacques, 261
Perreux-sur-Marne (Le) (94), 264, n. 186
cimetière, 109, 147
hôtel de ville, 158, 159, 160, 305, 311
Saint-Jean-Baptiste, 85, 86, 88, 89, 91, 99, 112, 124, 129, n. 502, 615, 783
Perrot, Françoise. 218
Périgin (Le), 97
Petit, 156
Petit, Louis-René, 49, 218, 229, 231, 233, 236, 322
Peugniez, Pauline, 44, 183, 185, 288, n. 1397, 1430, 1510

Pichard, J., 189
Pie VII (pape de 1800 à 1823), n. 765
Pie IX (pape de 1846 à 1878), 93, 94, 95, 116, 121, 125, 128, 132, 270, n. 476
Pie X (pape de 1903 à 1914), 134, 199
Pie XI (pape de 1922 à 1939), 95, 104, 127, 194, 282, 290
Pie XII (pape de 1939 à 1958), 118, 221
Piébourg, Louis, 84, 198
Pieddeloup, 198
Pierre, André, 192, 235
Pierrefitte-sur-Seine (93), n. 189, 287
Saint-Gervais-Saint-Protais, n. 309
Sainte-Thérèse des Joncherolles, 231
Pigache, famille, n. 814
Pillard-Verneuil, Maurice, 250
Pinaigrier, Jean et Nicolas, 26
Pincebourde (ou Pincebourg), 75, n. 86
Pinta, Henry, 85, 182
Pitau, N., 142
Pithiviers (45), 303, n. 1595
Pivain, atelier, n. 330
Pizzigalli, Charles, 73, 81
Plessis-Robinson (Le) (92), 161
Plouquet, M., 268
Poissy (78)
collégiale, 107, n. 259
Poitiers (86)
Notre-Dame-la-Grande, n. 208, 1576
Sainte-Radegonde, 301
Poncet, Marcel, 272, 280, 281, 283, n. 1429, 1430, 1471
Pont-l'Evêque (14), n. 1145, 1185
Pontarlier (25)
chapelle de l'hopital, 250
Potet, atelier, 80, n. 216, 419
Potter, Henri, 233
Poubelle, Eugène-René, 261
Poujol, abbé Elie, 271
Poussin, Nicolas, 117
Pradal, n. 1100
Pradelle, Georges, 184
Pradier, James, 109
Pré-Saint-Gervais (Le) (93), 187
cimetière, 145, 146, 150, n. 802, 807
Sainte-Famille, 122, 192, n. 757
Prévost, entreprise, 322
Prost-Lannes, atelier, 82, n. 383, 613
Prouvé, Victor, 300, 310
Provins (77), 303
Prud'hon, Pierre-Paul, 85, 97, 117, 118, 127
Puteaux (92), 217
ancienne mairie, 158
cimetière, 149, n. 844
groupe scolaire Marius Jacotot, 208
Notre-Dame-de-Pitié, 23, 218
Sainte-Mathilde, 191, 195
Puthomme, Raymond, 196
Puvis de Chavannes, Pierre, 85, 106, 107

Q

Quarez, Henri, 207
Quelvée, François, 276, 277, n. 1377, 1378
Quervelle, 281
Queue-en-Brie (La) (94)
église, 124
Saint-Nicolas, 125, 126, 127, 129
Queynoux, Martin, n. 368, 880
Queynoux, Martin-Philippe, 55
Quimper (29)
cathédrale, n. 1465

R

Raincy (Le) (93)
Notre-Dame-de-la-Consolation, 44, 173, 179, 183, 184, 196, 199, 202, 224, 236, 274-285, 293, 319, n. 443, 1016, 1438,
Rais, Mme Jules, 310
Randan (63), 33
Ranfaing, 58, n. 343
Raphaël, 76, 85, 96, 97, 117, 134, 150, 203, 244, 302, 311
Raulin, Gustave, 300, 301
Rault, atelier, n. 1194
Raverat, 43
Ray J.-J.-K., n. 1100
Raynaud, atelier, 261, 262
Rebersat, H.,176
Reboulleau, M.-E., 27, n. 55, 235
Reddon, Henry-Alcide, 148
Régamey, père Pie-Raymond, 221, n. 1036, 1146
Regnault, Paul, 182
Régnier, Hyacinthe, 33
Reims (51), 77, n. 1448
Renan, Ernest, 94
Renard, Marcel, 180
Renaudin, maître, 91
Reni, Guido, 85, n. 402, 502
Rérolle, 223
Restout, Jean, 142
Reyre, Valentine, 44, 182, 185, 287, 288, 290, 293, n. 998, 1394, 1430, 1500, 1516
Rhein, 36, 75, 76, n. 335
Richard, abbé, 89, 91, 255
Richard, Mgr, 37, 88, 194, 270, n. 474, 697
Richardière, 183
Richier, Germaine, 222
Rieti, F., 231
Rillieux (69)
chapelle des Dominicaines, 236
Rimuy, André, 44, 176, 183, 185, 288, n.1509
Ripeau, H., 197, n. 477
Rispal, 196
Rivay, Emile, 261
Rivet, C., n. 1384
Rivier, lieutenant Aimé, 176
Robert, Louis, 30
Robert, Pierre, 30, 32
Rodin, Auguste, 300
Roland-Gosselin, Marie, 56
Romainville (93)
Saint-Germain, 227
Saint-Luc des Grandschamps, 196, n. 1191
Ronchamp (70)
Notre-Dame-du-Haut, 233
Rosny-sous-Bois (93), 323, n 189
Notre-Dame-de-la-Visitation, 323
Sainte-Geneviève, 56, 58, 68, 78
Rosny-sur-Seine (78), n. 861
Rothe, comte et comtesse de, 88
Rouault, Georges, 293, n. 1151, 1537
Rouault, Isabelle, 229
Rouen (76), 82
Saint-Patrice, n. 56
Rouessé-Vassé (72), 311
Rougemont, Claire de, n.1158
Roussel, J.-E., 6, n. 670
Roussel, n. 560
Rouvière, 146, 147
Royer, Eugène, 176
Royer, Jean, 212
Royer, Lionel, 83, 84, 85, 87, 110, 255, 268
Roy-Raymond et Cie atelier, 261
Roys, famille, 196
Rubens, Pierre-Paul, 283
Rueil Voir Rueil-Malmaison
Rueil-Malmaison (92), 157, n. 563, 784
château de Vert Mont, 167
cimetière, 148, n. 836
Saint-Pierre-Saint-Paul, 65, 71, 72, 76, 81, 96, 106, 129, 143
Rungis (94), 72
Rustain, abbé Antoine, 138
Ruvo (Italie), 298, 300, 310

S

Sabadell (Espgne)
caisse d'épargne, 265
Sablé (72), 301
Sage, Jacques, 213
Saglio, R.,267, 270
Saint-Antoine-Croix-de-Chavaux (93), 324
Saint-Arnoult-en-Yvelines (78), 264
Saint-Benoît-sur-Loire (45)
atelier de, 233
Saint-Benoît-sur-Loire (45), 321
Saint-Cloud (92), 138, n. 170
cimetière, 146
Notre-Dame-des-Airs, 192, 202, n. 1109
Saint-Clodoald, 56, 63, 73, 74, 80, 84, 86, 125, 129, 135, n. 279, 347
Saint-Joseph-Artisan, 230
Stella Matutina, 231, 232
Saint-Denis (93) 96, 129, 144, 181, 243, n. 189
basilique, aujourd'hui cathédrale, 22, 26, 36, 38, 42, 50, 57, 58, 59, 68, 70, 72, 75, 77, 87, 93, 111, 138, 140, 174, 181, 183, 198, 199, 218, 320, 326, n. 195, 259, 286, 398, 1479
Carmel, 118, n. 551
Chapelle Notre-Dame-de-la-Compassion, 64, 81, 120, 124, n. 271
maison des Petites Sœurs de Pauvres, 320
Saint-Denys de l'Estrée, 43, 56, 58, 61, 63, 74, 105, 106, 242-247, 315, 319, n.514, 1209
Sainte-Geneviève de la Plaine, 74, 224, n. 543
Sainte-Jeanne-d'Arc de la Mutualité, 319, 321
Saint-Denis-de-la-Chapelle
Sainte-Jeanne d'Arc, 276
Sainte-Croix (72), 78
Saint-Germain-en-Laye (78), 303
Le Prieuré, 276, 281, 282, 309, n. 1430, 1447, 1457, 1459, 1461, 1484
Saint-Germain-lès-Corbeil (91), 22
Saint-Just-sur-Loire (42), 288
Saint-Mandé (94), 80, 90, 161, 311
mairie, 159
Notre-Dame, 63, 80, 105, 125, 129, n. 944
Saint-Maur-des-Fossés (94), 51, 81, 85, 88, 138, 149, 198, n. 169, 430, 446, 916
cimetière, 146, 148, n. 836
mairie, 262
Notre-Dame-du-Rosaire, 88, 91, 92, 117, 131
Saint-François-de-Sales, 80, 86, 88, 92, 95, 116, 132, 192, 199, n. 595, 638, 972, 980
Saint-Hilaire de La Varenne, 196
Saint-Nicolas, 72, 78, 83, 90, 91, 92, 101, 138
Saint-Maurice (94), 24,167
mairie, 158, 159
Saint-André, 149, 176, 199
Saint-Maurice, 23, 55, 64, 68, 77, 79, 104, 105
Saints-Anges-Gardiens, 187, 196, 202
théatre du Val d'Osne, 158, 159, 160
Saint-Ouen (93), 81, 144, 197, 322, n. 504, 738
Notre-Dame-du-Rosaire, 56, 70, 84, 85, 87, 91, 92, 95, 99, 112, 113, 115, 116, 118, 120, 121, 122, 129, 158, 177, 192, 197, 198, 202, 203, 266-271, n. 628, 697, 716
Sacré-Cœur, 197, 200, 267, 271-272
Saint-Ouen-le-Vieux, 267, 272-273

Salagon (04)
Notre-Dame, 239
Salle, Mme, 244
San-Sebastian (Espagne), 313
Santeny (94)
Saint-Germain d'Auxerre, 22, 63, 119, 129, 133, n.17, 178
Sarrabezolles, Carlo, 256
Sauchery-Lestrée (62)
Saint-Aubert, 235
Saussat (03), n.1292
Savonnet, C., 87
Saxe-Cobourg-Gotha, Victoire de, 88
Sceaux (92), 37, 38, 81, 161, 167, 212, n. 189, 943
cimetière, n.833, 839
hospice Sainte-Marguerite, 91
Lycée Pierre et Marie Curie, 209
Saint-Jean-Baptiste, 23, 37, 64, 65, 76, 81, 88, 89, 90, 100, 101, 112, 113, 115, 122, 257
Scheffer, Ary, 86
Schmidt, 182, 293
Schmit, Jean-Philippe, 26
Schmit-Besch, 117, 162
Schongauer, Martin, 85, 150
Seloncourt (25), 58, 250
Settegast, J.-A.-N., 142, n. 789
Severini, Gino, 276, 277, n. 1379-1381, 1383, 1385
Sevran (93)
Sainte-Elisabeth de Freinville, 198, 320
Saint-Martin, 64, 89, 101, 126, 129
Sèvres (92)
castel Henriette, 167
manufacture, 27, 29, 30, 32, 33, 39, 48, 50, 51, 60, 63, 73, 76, 77, 78, 80, 82, 85, 86, 97, 109, 117, 326, n. 56, 246, 347, 355, 488, 1265
musée, 35
Saint-Romain, 33, 50, 58, 61, 68, 70, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 83, 88, 90, 96, 109, 126, 132, 133, 140, n. 8, 168, 319, 356, 438
Sibour, Mgr, 93, n. 703
Simon, G., 191
Smith, Constant Louis Félix, 29
Société artistique de peinture sur verre, 26, 65, 70, 74, 76, 82, 86, 87, 103, 107, 110, 116, 120, 134, 135, 268, 269, n. 323, 348, 450, 472, 546, 593, 693, 752
Sofar (Liban), 292
Solesmes (72), n. 1493
Souillard, abbé Jean, 140
Soules, famille de, 88
Soullard, E., 155
Stains (93), 198, n. 528
Notre-Dame-de-l'Assomption, 68
Steinheil, Louis, 27, 60, 300, n. 55, 251, 259, 353, 550
Storez, Maurice, 182
Subes, Raymond, 183, 188, 209
Sucy-en-Brie (94), 125, 126, 127
Suger, abbé, 22, 243, n. 398, 442
Suresnes (92), 141, 155, n. 169, 287, 780
Cœur-Immaculé-de-Marie, 67, 81, 84, 92, 118, 140, 141, 303, 309, n. 1593
hôtel de ville, 264
Notre-Dame-de-la-Paix, 233
Saint-Leufroy, n. 195
Sutter, 235

T

Tamoni, Marius, 81
Tardieu, Victor, 85, 251, 252
Taureilles, P., 117, n. 1063
Terpent, D., 81, 82, 116, n. 597
Terrien, 115, 116, 118
Terrien, L., 81, 269, 271, n. 474, 697
Tessier, Jean, 233
Testa, Charles, 113
Thalheimer, 213
Thevenot, Étienne, 27, 39, 75, n. 90, 167
Thiais (94), 144, 158
cimetière, 146
Saint-Leu-Saint-Gilles, 23, 37, 65, 74, 126, 314, n. 323
Thibaud, Émile, 27, n. 882
Thomas, 158
Thomas, Edouard, 268
Thomas, Gabriel, 276, n. 1360, 1426
Tiercelin, Grégoire, 55
Tiffany, Louis Comfort, 42, 43, 156, n. 1426
Tillet, Jules, 193, n. 1068
Tillet, J.-C., 255
Tixier-Lhermitte, famille, 149
Tournesac, abbé, 78, n. 205
Tournel [Voir Dumont-Tournel]
Tournon, Paul, 22, 44, 182, 183, 185, 195, 256, 287, 292, 293, n. 1496, 1497, 1523, 1535
Tours (37), 81, 82
Touzé, Mgr, 194
Trébois, Jean-François, 261, 262
Tremblay-en-France (93), 323, 324, n. 501, 539
Bienheureux-Marcel-Callo, 324
Saint-Médard, 23, 43, 65, 73, 79, 100, 101, 120, 129, 133, n. 7, 528
Trévise, duchesse de, 37
Trézel, Louis, 81, 163, 265, 314
Tréguier (22), n. 1493
Triolet, Caroline, 299
Troy, François de, 142, 143
Troyes (10)
cathédrale, 39
Saint-Urbain, 39
Trudon, n. 1394
Turpin, atelier, n. 1194

U

Ullmann, Achille, 68, n. 288
Urbain VIII, (pape de 1623 à 1644), n. 765
Untersteller, Nicolas, 299
Urschenheim (68), 223

V

Val d'Osne (52) (Le)
fonderie, 263
Valenton (94), 81
Vallette, Henri, 299
Vallotton, Félix, 181
Valois, Marguerite de, 249
Van Schuppen, P., 142
Vandemarcq, M., 38
Vannes (56)
hôtel de ville, 87, 257
Vantillard, Joseph, 70, 120, 147, 148, 149, 155, 162, n. 776, 834
Vanves (92), 81, 211, 223, n. 169, 1280
Saint-Rémy, 72, 103, 119
Varennes-Jarcy (91), n. 1204
Vatican (Italie)
palais, 252
Vatinelle, Auguste, 30
Vatout, M., 138
Vaucresson (92), 88
Saint-Denys, 234
Sainte-Hélène, 112, 117
Vaudoyer, Georges, 309
Vaudrimesnil (50), n. 753
Vaugeois, Lucien, 183
Venise (Italie)
exposition, 300, 309
Venner, Charles, 195
Verdier, Mgr, 182, 194, 197, 199, 200, 202, 272, n. 1102, 1236
Vernayre, Louis, 213
Verrier, Lionel, 256
Verrières-le-Buisson (91), n. 561
Versailles (78), 30, n. 726, 1054
cathédrale, n. 737, 830
chapelle du château, 249
diocèse, 21, 93, 95, 108, 117, 131, 132, 142, n. 726, 1054
Vésinet (Le) (78)
Sainte-Marguerite, 280, 282, 303, 309
Vesly (27)
église, 102
Veuillot, Louis, 93
Vichy, famille de, 149
Vic-le-Comte (63)
Sainte-Chapelle, 251
Vidal, Henri, 195, 226, 234, 270
Vien, 310
Vierzon (18)
Notre-Dame, 311
Vigée-Lebrun, E., n. 537
Villecresnes (94), n. 924
Notre-Dame, 55, 64, 77, 78, 79, 81, 90, 91, 96, 104, 105, 119, 13, n. 432
Ville-d'Avray (92), n. 528
Saint-Nicolas-Saint-Marc, 116, n. 304, 388, 558
Villejuif (94), 125
Saint-Cyr-Sainte-Julitte, 65, 76, 87, 126, 129, 134, n. 322, 344, 420
Villemomble (93), 90, n 563
Saint-Louis, 64, 81, 85, 87, 108, 110, 132, 255, 256, 258, 326, n. 1265
Villeneuve-le-Roi (94), 164
Villeneuve-Saint-Georges (94), 217
Saint-Georges, 74, 121, n. 216, 320
Villepinte (93), 81, 89, 129, 154, n. 784
maison paroissiale, 323, 324
Saint-Vincent-de-Paul, 142
Notre-Dame-de-l'Asomption, n. 293, 701
Villers-le-Lac (25)
église du Pissoux, 250
Villetaneuse (93), n. 189, 934
centre culturel, 324
Villiers-sur-Marne (94), 149, 162, 176
Vimont, Edouard, 84, 85, 255, n. 1259
Vincennes (94), 24, 81, 163, n. 402
ancienne mairie, 159
château, n.1266
cimetière, 148
hôtel de ville, 158, 160, 207
Notre-Dame, 68, 79
Sainte-Chapelle, 153, 298, 301
Saint-Louis, 109, 183, 188, 191, 196
Vincent de Paul, curé de Clichy, 139, 142
Viollet-le-Duc, Eugène, 43, 56, 57, 58, 59, 61, 69, 74, 75, 79, 155, 243, 244, 247, n. 270, 1210
Viriglio, n. 1154, 1156
Vitet, Ludovic, 26
Vitry, M., 273
Vitry-sur-Seine (94), 23, 81, 87, 127
hôtel de ville, 237
Notre-Dame-de-Nazareth, 203
Saint-Germain, n. 195
Vitta, baron, 301
Voreppe (38)
séminaire, 284, n. 1491
Vosch, J., n. 1127
Vuillard, 305
Vuitton, Louis, 165

W

Warren-White, 29
Wasem, Charles, n. 1429
Weingand, E., 84, 86, 258
Weiss-Gruber, Jeannette, 38
Woelckel, E., 311
Wresinski, père Joseph, 223
Wurm, Franz, 36, 39

Z

Zack, Léon, 49, 222, 223, 224, 327, n. 1153

Table des matières

11 **Préface**
Jean-Michel Lenaud

15 **Avant-propos**
Laurence de Finance et Dominique Hervier

La petite couronne et ses verrières

19 **Points de repère**
19 L'aire d'étude
22 Le cadre historique
22 *Les vitraux de la petite couronne antérieurs à 1830*
26 *1830 ou la renaissance du vitrail*

29 **Vitraux et vitres peintes : les réalisations paradoxales de la Manufacture de Sèvres**
79 L'atelier de peinture sur verre de la Manufacture de Sèvres

35 **L'atelier de peinture sur verre de Choisy-le-Roi**
36 Choisy, l'Île-de-France et Paris
36 *Le grand Chantier de Saint-Denis*
37 *Les rares rescapés d'un acharnement destructeur*
38 Réalisations parisiennes
38 Choisy, une Manufacture de renommée nationale

41 **Un patrimoine fragile sous surveillance : conservation, restauration des vitraux des XIXe et XXe siècles**
41 Un nouveau regard
42 Les chantiers de restauration en Seine-Saint-Denis
42 *La basilique de Saint-Denis et son exceptionnel patrimoine vitré du XIXe siècle*
43 *Les vitraux dionysiens de la seconde moitié du XIXe siècle*
44 *La restauration des vitraux du XXe siècle*

47 **Plaidoyer pour les verrières des XIXe et XXe siècles en Île-de-France**
47 Personnalités initiatrices
48 Études régionales
48 Densité de la production francilienne
49 Des choix iconographiques variés
50 Chronologie de la production et diversité des ateliers

Une société en vitrine
1830-1920
Laurence de Finance

55 **Le vitrail religieux**
55 Les mécanismes de la commande
56 *Instances administratives et pleins pouvoirs de l'architecte*
57 *Le choix du peintre verrier*
58 *Peut-on se soustraire au néo-gothique en 1840 ?*
60 Le choix typologique
60 *Une querelle d'Anciens et de Modernes : vitrail archéologique / vitrail-tableau*
61 Vitraux historicistes figurés en Île-de-France
61 *Le XIIIe siècle revisité*
63 *Santeny ou le XIIIe siècle recomposé*
64 *Le triomphe de l'éclectisme*
64 *Le succès du vitrail-tableau*
67 *Les verrières ornementales*
70 *Les verrières décoratives de pleine couleur : une spécialité francilienne*
72 *Un compromis : les verrières mixtes*
73 *L'échantillonnage des prix*
74 Ecritures sur verre
74 *Les signataires : artistes et ateliers*
75 *Les signataires, reflets de l'évolution du métier*
77 Les ateliers
77 *1830-1850 : le temps des Manufactures*
78 *1850-1860 : les années Lusson*
80 *Les parisiens et les premiers ateliers exterieurs*
81 *Multiplicité d'ateliers sur un même chantier*
82 *Peintres verriers et cartonniers*
85 *Les sources graphiques*

86 *Propriété et vie d'un carton*
88 Les donateurs
88 *Se faire reconnaître*
90 *Les paroissiens donateurs*
90 *Les Portraits*
92 *Dédicaces*
92 *Légendes et invocations*
92 Dogmes, Rites et Dévotions
93 *Le triomphe de l'ultramontanisme*
95 *l'Église enseignante*
97 Le culte des saints
97 *Palmarès des saints ultramontains*
101 *À la redécouverte des saints gallicans*
102 *Les saints de l'histoire de France*
103 *Sainte Geneviève*
104 *L'invocation à saint Geneviève*
107 *Saint Louis*
108 *Saint Louis protecteur*
109 *Saint Louis plébiscité par les républicains*
109 *Le Roi en représentation*
110 *Le roi mis en scène*
111 *Saint Jeanne d'Arc*
115 *Le culte de la Vierge*
119 *Les verrières christiques*
120 *Le Sacré-Cœur*
120 *Consécration nationale au Sacré-Cœur*
122 Images et dévotion
122 *La Sainte Famille, modèle de vie et objet de dévotion pour les chrétiens*
124 *Jésus-Christ, modèle parmi les modèles*
125 *Marie, modèle à toutes les femmes*
126 *Images de dévotion mariale*
127 *Évolution du culte de Saint Joseph, « patriarche de la Nouvelle Alliance », le « Juste » de l'évangile (Mt., I, 19)*
129 *Joseph, proposé comme modèle universel*
130 Le vitrail, miroir de la vie paroissiale
130 *La fabrique*
131 *La renaissance des confréries*
133 *La pratique des sacrements, le baptême*
133 *L'eucharistie*
134 *Le mariage*
135 *L'ordre*
135 *La pénitence et l'extrême-onction*
135 *Processions et pèlerinages : un catholicisme de masse*
138 *L'évocation de l'histoire locale*
141 *L'élection de la rosière*
141 *Pratiquer la charité selon saint Vincent de Paul*

143 Images du Souvenir
144 *Construire une chapelle*
144 *Les verrières funéraires*
145 *Les verrières figurées*
149 *Les auteurs*
149 *Les sources graphiques*

153 **Le vitrail civil**
153 Les conditions de son expansion
153 *Sa rareté avant 1830 relève-t-elle d'une pénurie de sources ?*
154 *Architectures de verre*
155 *Le vitrail s'expose et se publie*
157 *Le succès des verres industriels*
158 La gloire des édiles
159 *L'affirmation identitaire*
159 *Escalier d'honneur, salle des mariages et salle du Conseil*
160 Les lieux privilégiés
160 *Le vitrail dans la demeure: un art de vivre*
161 *La tentation de l'Historicisme*
163 *Voir sans être vu*
164 *« La couleur même de nos pensées et de nos rêves »*
165 *Le décor art nouveau, une volonté d'unité*

L'aprentissage de la modernité
1920-1945
Laurence de Finance

173 **Le vitrail religieux**
173 Une production renouvelée
174 *Pro Deo pro Patria*
180 *Le mémorial de Marnes-la-Coquette*
182 Une révolution spirituelle, artistique et technique
182 *Les communautés d'artistes*
183 *À la recherche d'un art spécifiquement chrétien*
186 *Les créations francilienne de l'atelier Barillet, actif de 1920 à 1945*
190 *Industrialisation et techniques nouvelles*
190 *Du béton translucide à la dalle de verre*
194 Les chantiers du Cardinal
195 *Les peintres verriers des chantiers du Cardinal*
196 *Un mécénat engagé*
197 Signatures et inscriptions
199 Répertoire iconographique

207 **Le vitail civil**
207 Mairies et édifices publics
211 Les vitraux des édifices privés

217 **Le corpus des vitraux de l'après-guerre**
217 Le temps des restaurations
219 Les prémisses d'un renouveau : introduction de la modernité dans des édifices classés

Un nouveau statut pour le vitrail depuis 1945
Laurence de Finance

221 **Nouveauté et Modernité**
221 L'abstraction ou le langage des peintres
224 Nouvelles églises, nouveaux vitraux
228 La mise en place de la liturgie de Vatican II
229 Créer de nouvelles transparences
231 Renouveau du programme formel
233 L'âge d'or de la dalle de verre
236 En quête d'immatérialité

À la découverte des lieux
Recherches inédites

243 **L'église Saint-Denys de l'Estrée à Saint-Denis, ou les vitraux de Viollet-Le-Duc recomposés**
243 Une église neuve
243 *Les vitraux*
243 *Le maître verrier*
244 *Les « donataires »*
244 *L'état actuel*
244 *La chapelle absidiale ou chapelle des martyrs*
244 *Un ensemble très perturbé*
245 *Les panneaux historiés*
246 *Le déambulatoire et les bas-côtés*
246 *Les fenêtres hautes*
247 *Les dépendances*
247 *L'accueil réservé à ces vitraux*
247 *Premiers dégats…*

249 **L'ensemble homogène des vitraux du grand séminaire d'Issy-les-Moulineaux, un exemple d'accord parfait entre l'architecture et son décor**

255 **Les sources de l'iconographie de saint Louis à Garches et à Villemomble, ou la peinture au service du vitrail**
256 L'iconographie des vitraux

261 **Les vitraux de l'hôtel de ville de Levallois-Perret, ou l'affirmation identitaire d'une commune**
261 Naissance d'une nouvelle ville
261 L'ambition d'un maire
262 *La salle du conseil*

267 *L'illustration de la contemporanéité*
264 Les auteurs des vitraux

267 **Les vitraux des églises de Saint-Ouen, ou le rôle du clergé dans les choix iconographiques**
267 Notre-Dame du Rosaire
267 *Le choix des maîtres verriers*
269 *Une première campagne*
270 *Quelques œuvres d'un atelier local*
270 *La grande campagne de 1933*
271 L'église du Sacré-Cœur
272 L'église Saint-Ouen-le-Vieux

275 **De l'espoir retrouvé et des vitraux du Raincy Une collaboration d'artistes et de personnalités d'exception**
275 La mise en place des verrières
275 *Les hésitations de Maurice Denis*
276 *En attendant la décision de Maurice Denis…*
277 *La version provisoire*
277 *L'intervention de Marguerite Huré : un parcours d'obstacle*
278 Satisfactions mitigées pour l'inauguration des vitraux
279 *Achèvement du décor par l'atelier Gruber*
279 La genèse des vitraux du Raincy
279 *Le choix des messages*
280 *Comment ce programme a-t-il été élaboré?*
280 *L'originalité de Maurice Denis dans le domaine de l'art religieux et du vitrail*
281 *Le plan de coloration*
281 *Mode de composition des maquettes par Maurice Denis*
283 *La traduction de Marguerite Huré*

287 **Les vitraux de l'église Notre-Dame-des-Missions à Épinay-sur-Seine. Une réalisation des Ateliers d'Art Sacré**
287 La Mission du verbe incarné
292 La rose en «briques Huré»
292 Les verrières d'accompagnement
293 Les vitraux disparus ou déplacés de l'église d'Épinay

À la découverte d'ateliers
Recherches inédites

297 **Henri Carot (1850-1919), peintre verrier parisien méconnu**
298 Études et formation
298 Installation de l'atelier
299 *Le fonds d'atelier*
299 *Carot se fait connaître*
300 *Concours et salons*
300 Maurice Denis, Lerolle, Besnard et leurs commanditaires
301 Carot restaurateur
302 Les vitraux religieux d'Henri Carot
302 *Ses réalisations parisiennes*
303 *Ses réalisations en Île-de-France*
303 *Son entente avec Noël Lavergne*
304 L'œuvre profane ou la vraie personnalité d'Henri Carot

313 **L'atelier des frères Mauméjean, la réussite francilienne de l'entreprise paloise**

319 **La création contemporaine en Seine-Saint-Denis,** L'exemple de Florent Chaboissier
319 La mise en place de vitraux
320 La diversité des techniques de mise en œuvre
322 Florent Chaboissier

327 **Un territoire sous influence**
Laurence de Finance

329 Notes

363 Bibliographie : liste des ouvrages cités en abrégé

366 Index des noms propres (personnalités, artistes, donateurs, communes)

Crédits photographiques

Abbaye Sainte-Marie, rue de la Source, Paris/cliché Inventaire général, J.-B. Vialles : 109hg.

AD Hauts-de-Seine
M. Plessard : 204b
M. Hérold : 211.

AD Seine-Saint-Denis
F. Derdour : 36h, 40, 65d, 69d, 73, 77bg, 77d, 99g, 100d, 131, 132d, 182, 186g, 190d, 193g, 199b, 201g, 225g, 227hg, 228, 256g, 256bm, 257h, 258g, 259hm, 259bm, 268, 272, 272-273, 273, 292bd, 321h, 322d, 322b, 322g, 323h, 323d, 325.
P. Malpertu : 279, 285.

Archives paroissiales, Chaville/cliché Inventaire général, C. Decamps : 204g.

Bibliothèque historique de la Ville de Paris/ cliché Inventaire général, J.-B. Vialles : 56, 57, 195, 186h, 237d, 315d ; / cliché Inventaire général, P. Ayrault : 201bd.

Conseil général du Morbihan
Conservation AOA/D. Mens : 257bg

F. Poche/Atelier culturel : 44g, 44d.

Lunéville, musée du château : 259g.

Moulins, musée Anne de Beaujeu/Christian Parisot : 111g.

Église Notre-Dame des Victoires / F. Poublan Deletaille : 115g.

Réunion des musées nationaux/H. Lewandowski : 113d ; RMN/R. G. Ojeda :119g ; RMN : 258d.

Rouen, musée des Beaux-Arts : 105d.

Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice Denis «Le Prieuré». 177d.

V. David : 232.

L. de Finance : 95, 144hd, 148b, 186bd, 191g, 196, 197bd, 201hd, 219, 220, 223g, 226g, 230h, 235d, 236, 237g, 238g, 314.

S. Gaudin/atelier Gaudin/Blanc-Garin : 43, 294.

M. Hérold : 180h, 274, 278, 280-281, 283, 284, 289.

J.-F. Luneau : 253hm, 253md, 253bg.

C. Vignes-Dumas : 189d.

© Inventaire général/ADAGP :

P. Ayrault : 68, 75g, 119m, 135g, 141d, 158, 168d, 168b, 172, 178d, 191m, 192hd, 209hg, 211d, 214, 222, 227bg, 229d, 248, 252.
D. Bastien/atelier 54 : 265h, 265b.
B. Boubet : 93, 100g, 121, 217, 301.
C. Décamps : 18, 22h, 22m, 23d, 54, 62g, 62d, 63d, 65g, 67d, 76g, 79, 86g, 86d, 88, 90hd, 91hd, 91hg, 91hg, 94, 97, 101g, 103d, 106d, 106g, 108g, 109d, 110g, 111d, 115d, 117d, 119d, 123, 125, 126, 128, 129g, 143g, 145g, 145d, 146g, 147g, 147m, 148d, 150, 151, 152, 157, 160b, 162-163b, 163hd, 164, 166, 167g, 168g, 175, 187hd, 188, 189g, 200h, 200b, 204d, 205, 206, 213g, 216, 224, 254, 255, 256m, 304-305, 312, 316, 317.
P. Fortin : 39, 183, 240, 286, 288, 290, 291, 292g, 292hd, 293, 320-321.
P. Giraud et F. Lasa : 202b.
P. Rivière : 84d, 89, 116d, 226d.
J.-B. Vialles : 23g, 24g, 24d, 25, 26, 27, 28, 30h,30b, 31,32, 33, 34, 36m,37h, 37b, 45, 46, 51, 52, 56, 57, 59, 60, 61, 64g, 64d, 66, 67g, 69g, 70g, 70d, 71g, 71d, 72, 74h,74g, 74b, 75d, 76bd, 80, 83g, 84g, 87d, 90bd, 91bg, 98, 99d, 101d, 103g, 105g, 107g, 107d, 108d, 109g, 110d, 113g, 114, 116g, 117g, 118, 120g, 120d, 124g, 124d, 127, 129, 132g, 133, 134g, 136-137, 139g, 139d, 140, 141g, 142g, 144bd, 146d, 147d, 148g, 154, 155, 156, 159, 160-161, 162hg, 162bg, 162hd, 163hg, 165h, 165b, 167d, 169h, 169b, 170, 176, 177g, 179g, 179md, 179bd, 180g, 180d, 181, 184, 185g, 185d, 186hd, 187b, 190m, 192bd, 193d, 194, 197h, 197bg, 197bm, 198, 199h, 202h, 203g, 203d, 208g, 208d, 209bg, 209d, 210, 212, 213d, 218-219h, 223d, 225d, 227d, 229g, 230b, 231, 233, 234, 325b, 237d, 238d, 238b, 239h, 239b, 242, 245, 246, 247g, 247d, 250, 253hg, 253hd, 259d, 260, 262, 263g, 263d, 266, 269g, 269d, 270, 277, 296g, 296d, 296bg, 296bd, 297, 298, 299, 302g, 302d, 303, 304g, 306g, 306d, 307g, 307d, 307b, 308g, 308d, 315g, 318, 320.

LE CENTRE DES MONUMENTS NATIONAUX, établissement public placé sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication, a pour mission de présenter au public 115 monuments et sites appartenant à l'État et d'éditer des ouvrages relatifs au patrimoine.

monum est la marque fédérative qui signe toutes les initiatives de la nouvelle politique culturelle de l'établissement. Celle-ci a pour objectif d'ouvrir les monuments à la création artistique dans toutes ses expressions, de mieux les insérer dans leur territoire en liaison avec les services de l'État, les collectivités territoriales, le réseau des institutions culturelles et de développer leur promotion touristique ; elle s'inscrit dans une politique générale de mise en valeur du patrimoine qui se traduit par des aménagements destinés à améliorer l'accueil du public, une promotion nationale et internationale de l'offre touristique et culturelle monum ainsi que par une importante activité éditoriale spécialisée dans le cadre de monum Éditions du patrimoine éditeur propre de l'établissement et éditeur délégué des services patrimoniaux du ministère de la Culture et de la Communication.

COORDINATION ÉDITORIALE : Altamira-Caroline Larroche / MAQUETTE ET SUIVI DE FABRICATION : Altamira-Gilbert Bornat / INFOGRAPHIE : Atelier des éditions du patrimoine-Marc Brugier et Stéphane Chatellier/PHOTOGRAVURE : PCS, Paris / IMPRESSION : Mame, Tours

Dépôt légal : septembre 2003
Imprimé en France

Le cédérom contient
• la liste des peintres verriers ayant travaillé en Île-de-France de 1830 à 2000
• un répertoire iconographique
• la liste des créations contemporaines non figuratives, symboliques ou géométriques (postérieures à 1920)

Mode d'emploi

Deux modes d'accès
permettent d'accéder aux fiches :
- recherche topographique par commune ;
- recherche par commune, édifice, auteur et iconographie.

En activant les boutons en bas de l'écran,
il est possible de changer de mode de recherche à tout moment.

Pour de plus amples détails sur les fonctionnalités du cédérom, consultez l'aide en-ligne depuis l'écran d'accueil.

COMPACT disc Configuration minimale Mac PPC système 7.5 à 9 / Windows 98, 2000, NT et XP.

Le cédérom se trouve sous le rabat

Les « Cahiers du patrimoine » accueillent les synthèses des recherches faites par les meilleurs spécialistes sur un thème, une aire géographique, un quartier, une ville, un monument ou un type d'objet. De nombreuses illustrations souvent inédites, des plans, relevés, reconstitutions, documents d'archives viennent éclairer les textes qui s'adressent tant aux chercheurs qu'aux amateurs d'art et d'histoire désireux de mieux connaître le patrimoine de leur région ou un aspect thématique du patrimoine français.

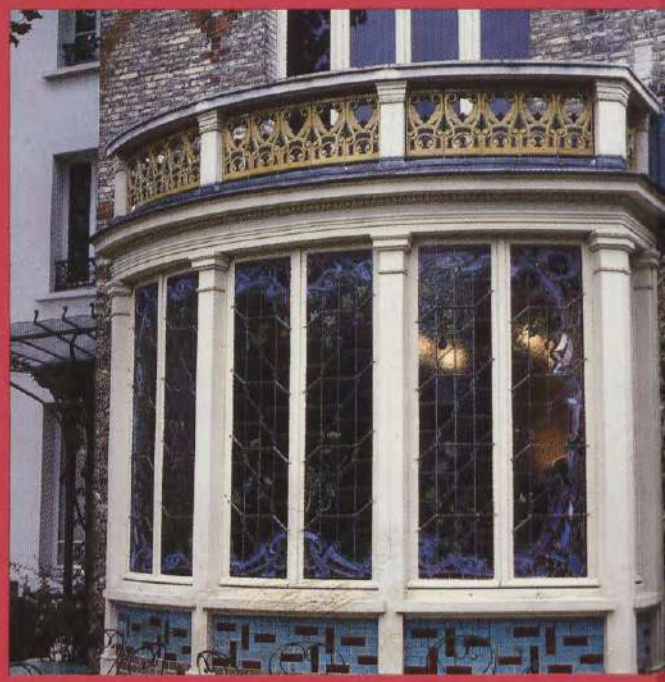
25 mars 1969

Ce n'est pas seulement le goût qui, dans les inventaires, ajoute les statues romanes aux statues romaines, et les œuvres gothiques aux œuvres romanes avant de leur ajouter les têtes d'Entremont. Mais ce ne sont pas non plus les découvertes, car les œuvres gothiques n'étaient point inconnues : elles n'étaient qu'invisibles. Les hommes qui recouvrirent le tympan d'Autun ne le voyaient pas, du moins en tant qu'œuvre d'art. Pour que l'œuvre soit inventoriée, il faut qu'elle soit devenue visible. Et elle n'échappe pas à la nuit par la lumière qui l'éclaire comme elle éclaire les roches, mais par les valeurs qui l'éclairent comme elles ont toujours éclairé les formes délivrées de la confusion universelle. Tout inventaire artistique est ordonné par des valeurs ; il n'est pas le résultat d'une énumération, mais d'un filtrage.

Si bien que nous ne tentons plus un inventaire des formes conduit par la valeur connue : beauté, expression, etc. qui orientait la recherche ou la résurrection, mais, à quelques égards, le contraire : pour la première fois, la recherche, devenue son objet propre, fait de l'art une valeur à découvrir, l'objet d'une question fondamentale. Et c'est pourquoi nous espérons mener à bien ce qui ne put l'être pendant cent cinquante ans : l'inventaire des richesses artistiques de la France est devenu une aventure de l'esprit.

André Malraux

Cet ouvrage offre, pour la première fois, une étude des verrières franciliennes des XIXe et XXe siècles, tant religieuses que civiles. Embrassant toute la petite couronne parisienne, il met en lumière le rôle déterminant de l'Île-de-France en matière de technique du vitrail : en 1830, d'une part, les manufactures de Sèvres et de Choisy-le-Roi travaillent à la redécouverte d'un art négligé depuis deux siècles ; en 1889, d'autre part, sont fabriqués à Clichy, pour la première fois en France, les verres « américains ». Simultanément, l'expansion urbaine et l'évangélisation de la population mettent en place un important marché, à la clientèle privée et publique. Les champs analysés – iconographiques, techniques et stylistiques – s'appuient sur un corpus, en majeure partie inédit, de plus de 3 000 verrières, qui permet non seulement de découvrir l'un des domaines majeurs de l'apparat religieux, mais aussi de renouveler certaines idées sur la vie des ateliers des maîtres verriers, enfin, de révéler les lignes de force d'une identité régionale.



Département de la Seine-Saint-Denis
CONSEIL GÉNÉRAL
Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Culture
ommunication

COMPACT disc

Inclus un cédérom
compatible mac/pc

Prix : 54 €

ISSN 0762-1671
ISBN 2-85822-781-0

9 782858 227815

www.monum.fr

monum, Éditions du patrimoine