

Informations sur le(s) auteur(s)	
Prénom, NOM et titre des auteurs	Jean-François LUNEAU Maître de conférences en histoire de l'art (CNU section 22) Clermont Université, Université Blaise Pascal, EA 1001, Centre d'Histoire "Espaces et Cultures", BP 10448, F-63000 CLERMONT-FERRAND
Laboratoire	 <a href="#">Centre d'Histoire « Espaces et Cultures »</a>
Affiliation(s)	Clermont Université, Université Blaise Pascal, EA 1001, Centre d'Histoire « Espaces et Cultures », CHEC, BP 10448, F-63000 Clermont-Ferrand
Nom du collectif	
Discipline(s)	Sciences de l'Homme et Société/Art et histoire de l'art
Informations sur le dépôt	
Titre du texte déposé Sous-titre	Le vitrail néogothique
Publié sous la direction de	Marcel Girault (dir.)
Publié dans	<i>Jules Laurand. Notable blésois peintre verrier</i>
Lieu, éditeur, volume, n°, date, pagination	Châtillon-sur-Indre, Rencontre avec le patrimoine religieux, 2008, p. 177-185
Résumé du texte déposé en français	Le néogothique architectural est un mouvement qui touche toute l'Europe. Chaque fois que ce style est retenu, c'est principalement en raison de choix éthiques. Le vitrail ne fait pas exception, même si ce choix formel ne concerne souvent que les parties ornementales des verrières. En France, deux artistes cartonniers se sont spécialisés dans le dessin des « vitraux de style » néogothique : Émile Delalande (1846-après 1905) et Louis Steinheil (1814-1885).
Mots-clés français	Arts décoratifs ;vitrail ;néogothique ; XIXe siècle ;France ;Émile Delalande ; Louis Steinheil ;Bruxelles ;Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule ;

## Le vitrail néogothique

L'historiographie du vitrail du XIX<sup>e</sup> siècle s'est longtemps enfermée dans une lecture dualiste : les œuvres étaient cataloguées soit comme vitrail-tableau, soit comme vitrail archéologique<sup>1</sup>. On a essayé de dépasser cette lecture un peu restrictive en suggérant de nouvelles approches<sup>2</sup>. L'une d'elles était l'analyse stylistique. Pourtant, choisir comme objet d'étude les œuvres d'art d'un style particulier n'est peut-être pas une démarche pertinente en ce qui concerne le vitrail néogothique : d'une part on isole ce phénomène des différents réseaux dans lesquels il doit être situé et compris, et d'autre part on réifie cet objet dont les contemporains avaient pourtant du mal à appréhender la réalité.

### Le néogothique architectural : aperçu géographique

Il semble d'abord opportun de rappeler qu'un style est souvent donné par l'architecture et ne vient aux objets d'art qu'en second, même s'il ne faut pas entendre cet ordre dans le sens chronologique, l'apparition de formes nouvelles dans l'architecture s'accompagnant généralement de leur développement concomitant dans les arts décoratifs.

Or qu'en est-il de l'architecture néogothique ? Il s'agit d'abord d'un mouvement supranational qui doit être envisagé à la lumière des relations entre les divers pays. Le style gothique est resté en usage en Angleterre bien longtemps après que les autres nations européennes l'aient abandonné au XVI<sup>e</sup> siècle, encore qu'on commence à parler aujourd'hui d'un « gothique de la Renaissance »<sup>3</sup>. Lorsqu'il renaît dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce style apparaît aux yeux des contemporains comme tellement typique de l'Angleterre qu'on en vient à concevoir le mythe d'un style national<sup>4</sup>. Ce *Gothic Revival* touche d'abord les demeures privées dont les deux plus illustres exemples restent le manoir de Strawberry Hill, aménagé entre 1750 et 1790 pour Horace Walpole, et le château d'Abbotsfords construit entre 1812 et 1825 pour le romancier écossais Walter Scott par les architectes Edward Blore et William Atkinson. La reconstruction des *Houses of Parliaments* après l'incendie de 1834 est confiée en 1835 à Charles Barry et Augustus Pugin qui greffent un style gothique sur un édifice de plan et d'élévation classiques. De 1830 à 1850, Pugin construit de nombreuses églises néogothiques, mais il travaille également au dessin de meubles et d'objets d'usage courant. La *Medieval Court* qu'il organise lors de l'Exposition universelle de Londres en 1851 popularise sa création et l'ouvre à la production de masse. Pugin fait rapidement des émules : lors de l'Exposition universelle de Londres en 1862, une nouvelle génération d'architectes gagnés au *Gothic Revival* expose alors ses produits. À partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, le « gothique monumental » est souvent adopté pour des constructions publiques, mais rencontre parfois de rudes concurrences. Si ce style n'est pas choisi pour le *Foreign Office* après une longue bataille des styles (1855-1866) où l'architecte Georges Gilbert Scott doit

---

<sup>1</sup> Jean Taralon, « De la Révolution à 1920 », *Le Vitrail français*, Paris, Éd. des Deux-Mondes, 1958, p. 273-291, et Catherine Brisac, « Le vitrail en France au XIX<sup>e</sup> siècle », *Il Neogotico nel XIX e XX secolo*, Milan, Mazotta, 2 vol., 1989, t. 1, p. 201-211.

<sup>2</sup> Jean-François Luneau, « Vitrail archéologique, vitrail-tableau. Chronique bibliographique », *Revue de l'art*, n° 124 / 1999-2, p. 67-78.

<sup>3</sup> Monique Chatenet, Krista de Jonge, Ethan Matt Kavaler et Norbert Nussbaum, « Architecture européenne : un "gothique de la Renaissance" autour de 1500 ? », *Perspectives*, 2-2006, p. 280-288.

<sup>4</sup> Sur tout ce qui suit, cf. Clive Wainwright, « Le *Gothic Revival* en Grande-Bretagne », *Gothic Revival. Architecture et arts décoratifs de l'Angleterre victorienne* [catalogue d'exposition], Paris, RMN, 1999, p. 10-43 et Bruno Girveau, « Le gothique monumental en Angleterre : une affaire d'État », *Ibidem*, p. 80-95.

« italianiser » le projet néogothique d'origine, il triomphe quelques années plus tard aux *Law Courts*, édifiées entre 1866 et 1882 par George Edmund Street.

Dans la France très anglophile du début du XIX<sup>e</sup> siècle, le renouveau gothique émerge sous la forme du gothique pittoresque des fabriques de jardin<sup>5</sup>, de la peinture « troubadour »<sup>6</sup> et du « décor à la cathédrale » dans l'architecture et les arts décoratifs<sup>7</sup>. Les grands chantiers néogothiques ne commencent cependant vraiment qu'autour de 1840. Le style néogothique peut alors être adopté dans l'architecture privée : les travaux de Viollet-le-Duc pour les châteaux de Roquetaillade ou de Pierrefonds ne sont pas isolés, et nombreuses sont les demeures néogothiques, tant en Anjou<sup>8</sup> qu'en Bourbonnais<sup>9</sup>. En revanche, le néogothique n'est alors quasiment jamais utilisé dans les constructions publiques. Parmi les différends qui agitent alors architectes et décideurs, une opposition surgit entre les partisans de l'historicisme, c'est-à-dire d'une histoire des styles assumée où le style du XIX<sup>e</sup> siècle prend son rang en tant que synthèse originale d'éléments stylistiques antérieurs, et le rationalisme archéologique qui s'approprie un style historique – le gothique – pour tenter de l'imposer à l'architecture sacrée<sup>10</sup> : c'est en effet dans le domaine de l'architecture religieuse qu'on le rencontre le plus souvent, malgré la concurrence d'autres styles<sup>11</sup>. Dans la mesure où les commanditaires ont le choix, l'emploi du néogothique archéologique est sujet à controverse, malgré le mouvement d'opinion en sa faveur, orchestré par les *Annales archéologiques* d'Adolphe Napoléon Didron dès 1844. L'architecte Jean-Baptiste Lassus<sup>12</sup>, auteur d'églises ayant valeur de « manifestes » – comme celle de Saint-Nicolas de Nantes dont la construction donne lieu à une longue querelle<sup>13</sup> –, trace la voie à l'historien Viollet-le-Duc, pour qui le néogothique est avant tout le style le plus rationnel et le plus économique pour répondre au programme architectural d'une église.

En Allemagne, Goethe considère en 1772 le gothique comme un authentique style allemand, ce que la génération romantique croit fermement jusqu'en 1841, lorsque Frantz Mertens démontre l'antériorité de l'abbatiale Saint-Denis sur la construction de la cathédrale de Cologne<sup>14</sup>. L'achèvement de cet édifice du culte catholique, réalisé à l'initiative de Sulpice Boisserée, occupe une grande partie du siècle (de 1842 à 1880) et fait largement débat dans toute l'Allemagne<sup>15</sup>. En Italie, c'est autour de la reconstruction de la façade du Dôme de Milan entre 1886 et 1888 que les querelles se cristallisent<sup>16</sup>.

---

<sup>5</sup> Franck Folliot, « Architecture et décor néogothique avant 1840 », *Le « Gothique » retrouvé avant Viollet-le-Duc* [catalogue d'exposition], Paris, CNMHS, 1979, p. 133-135.

<sup>6</sup> Marie-Claude Chaudonneret, « La peinture troubadour », *Ibidem*, p. 121-123.

<sup>7</sup> Philippe Renaud, « Le décor "à la cathédrale" », *Ibidem*, p. 150.

<sup>8</sup> Guy Massin-Le Goff, *Les châteaux néogothiques en Anjou*, Paris, Éditions Nicolas Chaudun, 2007.

<sup>9</sup> Franck Delmout, « Le château de Contresol, une grande demeure néogothique en Bourbonnais (1882-1891) », *Recherches en histoire de l'art*, 3-2004, p. 9-20.

<sup>10</sup> Jean Nayrolles, « Un *Rundbogenstil* français ? », Bruno Foucart et Françoise Hamon (dir.), *L'architecture religieuse au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUPS, 2006, p. 13-33.

<sup>11</sup> Jean-Michel Leniaud, « Du néo-classique au béton », *Ces églises du dix-neuvième siècle*, Amiens, Encrege, p. 37-80, et Bruno Foucart et Françoise Hamon (dir.), *L'architecture religieuse au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUPS, 2006.

<sup>12</sup> Jean-Michel Leniaud, *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) ou le temps retrouvé des cathédrales*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1980.

<sup>13</sup> Bruno Foucart et Véronique Noël-Bouton, « Saint-Nicolas de Nantes. Bataille et triomphe du néogothique », *Congrès archéologiques de France, 126<sup>ème</sup> session, 1968, Haute Bretagne*, Paris, Société française d'archéologie, 1968, p. 136-181.

<sup>14</sup> Peter Klaus Schuster, « L'Allemagne et le "Gothique retrouvé" », *Le « Gothique » retrouvé... , op. cit.* note 5, p. 29-30.

<sup>15</sup> Hans Peter Hilger, « Cathédrale de Cologne », *Ibidem*, p. 34-35.

<sup>16</sup> Giovanni Battista Sannazzaro, « Il Concorso internazionale per la facciata del Duomo di Milano (1886-1888) : gli antecedenti e la prima fase », *Il Neogotico... , op. cit.* note 1, t. 2, p. 105-116, et Ernesto Brivio, « L'epilogo del Concorso del 1888 », *Ibidem*, t. 2, p. 117-126.

Presque tous les pays d'Europe connaissent une floraison néogothique, plus ou moins tardive et plus ou moins abondante selon les cas, la Belgique paraissant plus riche de ce point de vue que l'Espagne<sup>17</sup>.

### Le néogothique : un choix éthique

Les débats évoqués plus haut, soulevés par l'emploi du néogothique dans l'architecture, sont riches d'enseignements. Le gothique est associé au Moyen Âge et, selon la manière dont les protagonistes conçoivent cette période, leurs opinions divergent. Ainsi, en Angleterre, le gothique peut être vu par ses détracteurs comme « un retour à la barbarie et aux âges sombre »<sup>18</sup> : dans un pays libéral, très attaché aux libertés individuelles, ces « âges sombres » désignent bien sûr la période antérieure à la Grande Charte de 1215. Pour parer à cet argument et promouvoir un style détaché des conditions historiques de son apparition, les partisans du néogothique n'hésitent pas à parler d'un « gothique déféodalisé et laïque »<sup>19</sup>.

Le développement du néogothique en Allemagne est également lié à des choix politiques et moraux. Le goût pour le gothique, vu comme un art allemand et chrétien, se répand en effet au moment des guerres de libération contre Napoléon, stigmatisé sous le nom de « nouvel art allemand, religieux-patriotique »<sup>20</sup>. Une telle unité de style ne pouvait que faire rêver dans une Allemagne morcelée en une mosaïque d'États et occupée par les troupes françaises. Quant au caractère chrétien, il s'opposait à la nature païenne de l'art classique : « si la forme artistique dépend de la religion, comment pouvons-nous accepter, nous qui sommes chrétiens (...), les représentations de l'Antiquité païenne ? » se demande un historien<sup>21</sup>. L'unité religieuse médiévale est cependant bien vite contestée dans une Allemagne majoritairement réformée, et l'achèvement de la cathédrale de Cologne, permise par le rétablissement de l'archevêché en 1821 à la suite d'un concordat signé entre le pape et le roi de Prusse, s'achève vers 1880 en plein *Kulturkampf*, alors que la Prusse protestante s'oppose vivement à l'Église catholique.

En France le choix du gothique n'est pas exempt d'ambiguïté. Pour les architectes rationalistes groupés autour d'un Viollet-le-Duc agnostique, il s'agit d'un art national et laïque dont l'émergence coïncide avec celle des libertés municipales : la cathédrale du Moyen Âge est avant tout un édifice laïc<sup>22</sup>. Pour de nombreux commanditaires ou décideurs ecclésiastiques en revanche, le gothique est un art essentiellement chrétien : promouvoir ce style revient à faire du prosélytisme catholique. Lorsque s'achève la construction de Saint-Nicolas de Nantes, Félix Fournier, curé bâtisseur de l'église devenu évêque du diocèse, proclame dans son discours d'inauguration : « Nous avons voulu l'affirmer, cette foi de notre âme, à la face des générations contemporaines par un acte. Cette église n'est-elle pas une protestation éloquente contre l'impiété moderne et la solennelle affirmation de la doctrine infaillible de Jésus-Christ ? »<sup>23</sup>. Ce discours apologétique est loin d'être isolé, et nombreux sont ceux qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, font rimer néogothique et foi catholique.

---

<sup>17</sup> Comme le prouvent les nombreuses contributions au colloque *Il Neogotico...*, *op. cit.* note 1, t. 1.

<sup>18</sup> Cité par Girveau, *op. cit.* note 4, p. 88.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>20</sup> Heinrich Meyer, « Neu-deutsch religios-patriotische Kunst », *Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayen Gegenden*, 2<sup>ème</sup> cahier, 1817, cité par Schuster, *op. cit.* note 14, p. 29.

<sup>21</sup> Karl Schnase, *Niederländische Briefe*, Stuttgart et Tübingen, J.G. Gotta'sche Buchhandlung, 1834, p. 377.

<sup>22</sup> Jean-Michel Leniaud, *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Paris, Mengès, 1994, p. 41-59 et p. 180-183.

<sup>23</sup> Mgr Félix Fournier, « Discours d'inauguration de l'église Saint-Nicolas », *Revue de Bretagne et de Vendée*, t. 10, 1876, p. 253-268.

Comme on le voit, les exemples d'homologie entre choix architecturaux et options morales sont nombreux<sup>24</sup>. Ces correspondances se retrouvent également dans le domaine du vitrail. Ainsi, Virginia Raguin a observé de nombreuses expériences de peintres-verriers européens (anglais, français, belges et allemands), toutes fondées sur la pratique de la restauration. Quelle que soit la période vers laquelle se tourne le *revival*, elle révèle un même présupposé éthique, une même croyance fondamentale : les formes du passé peuvent engendrer un retour des vertus associées à ce passé. Ce sont donc des raisons morales qui dictent le choix des périodes de référence, comme Raguin le démontre à propos de la réalisation des vitraux du transept sud de Trinity Church à Boston<sup>25</sup>. Ces préférences éthiques et esthétiques sont plus le fait des commanditaires que des peintres-verriers, lesquels sont capables de s'adapter à tous les styles qu'on leur demande, pourvu que le dessinateur du carton soit assez habile.

### Le vitrail néogothique : un choix formel

Les détracteurs des vitraux du XIX<sup>e</sup> siècle emploient souvent le terme de pastiche pour les décrire. Il importe de renverser l'usage de ce terme, de ne pas le considérer comme péjoratif, mais de lui donner une acception positive. De nombreux écrivains, et non des moindres, ont pratiqué cet exercice littéraire qui consiste à écrire un texte dans le style d'un auteur contemporain ou passé. Comme Proust pastichant Balzac pour raconter un fait divers du XX<sup>e</sup> siècle, les peintres-verriers ou cartonniers du XIX<sup>e</sup> siècle ont souvent traité la vie d'un saint d'époque moderne dans le style des vitraux du XIII<sup>e</sup> siècle. Dans les verrières du XIX<sup>e</sup> siècle, le caractère réellement discriminant n'est pas le pastiche, mais le degré de fidélité stylistique. Ainsi, de nombreux peintres-verriers ne conservent du XIII<sup>e</sup> siècle que les éléments décoratifs, fonds en mosaïques et bordures ornementales, substituant au graphisme linéaire et à la triangulation gothique des figures humaines un traitement bien plus académique caractérisé par un modelé pictural et l'usage du *contrapposto* à l'antique. Ces caractéristiques ont été repérées par les contemporains, soit pour les louer soit au contraire pour les désapprouver.

En 1844, Jean-Baptiste Lassus décrit « une fenêtre destinée à la nouvelle église de Bon-Secours, près Rouen, bâtie en style gothique du XIII<sup>e</sup> siècle, par l'habile architecte M. Barthélemy (...). Nous ferons à ce vitrail l'application de toutes les critiques qui nous ont été inspirées par la manie du perfectionnement. Les figures sont courtes et lourdes ; le geste est insignifiant, et l'expression manque complètement de cet accord indispensable pour faire deviner l'intention. Les sujets ne remplissent pas suffisamment les médaillons, et l'on y cherche en vain l'équivalent du style qui caractérise les anciens vitraux. En outre, toutes ces figures contrastent d'une manière fâcheuse avec l'ornementation, fort belle du reste, et dans laquelle nous regrettons seulement l'exagération du verre jaune »<sup>26</sup>. À la même époque, d'autres commentateurs ne voient pas « la manie du perfectionnement », mais les « véritables règles de l'art » : « Ce vitrail offre au milieu d'un riche damier dont tous les compartiments sont ornés de croix tréflées, un large médaillon où Jésus-Christ, est représenté assis sur un siège en maçonnerie et tenant à la main un phylactère (sic). Les traits du Sauveur sont tout à la fois nobles et pleins de douceurs ; il est vêtu d'une longue robe écarlate qui lui descend jusqu'au pied en formant de longs plis parallèles ; et un large péplum bleu, doublé

<sup>24</sup> Sur toutes ces questions, cf. David Watkin, *Morality and architecture revisited*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

<sup>25</sup> Virginia C. Raguin, « Revivals, revivalists and Architectural Stained Glass », *Journal of the Society of architectural historians*, vol. XLIX, n° 3, 1990, p. 310-329.

<sup>26</sup> Jean-Baptiste Lassus, « Exposition de l'industrie ; peinture sur verre », *Annales archéologiques*, vol. I, juin 1844, p. 68-69 (à propos d'un vitrail de Georges Bontemps, de la manufacture de Choisy-le-Roi, dessiné par Gaspard Gsell).

de vert, partant de l'épaule gauche, vient lui retomber sur les genoux, où il se drappe (sic) de la manière la plus élégante (...). Tout en conservant à son dessin les formes sévères qu'il s'était proposé de reproduire, M. Leclercq a su cependant y mettre de la vie et du mouvement. C'est bien là la touche du XIII<sup>e</sup> siècle ; ce sont ses nuances, ce sont ses poses, ce sont tous ses caractères essentiels ; toutefois ce n'est pas une copie servile, c'est une imitation intelligente ; c'est si l'on veut du XIII<sup>e</sup> siècle, mais du XIII<sup>e</sup> siècle qui s'est soumis aux véritables règles de l'art, sans cependant cesser d'être lui-même »<sup>27</sup>.

Ces divergences d'opinions se poursuivent dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Du côté de la demande, il est clair que le style « mixte », mêlant le pastiche de l'ornementation au perfectionnement des figures continue d'être régulièrement réclamé aux peintres-verriers, comme en témoigne une maquette de Gaspard Gsell, actif à Paris entre 1847 et 1890, pour un vitrail en style « XII<sup>e</sup> modernisé »<sup>28</sup>. Les archives de l'atelier parisien de Félix Gaudin, entre 1890 et 1914, utilisent également l'adjectif « modernisé » pour caractériser certains cartons<sup>29</sup>. En 1862, un critique se plaint des vitraux exposés à Londres par Gaspard Gsell et son associé Émile Laurent : « les vitraux qu'ils ont exposés nous montrent l'alliance du dessin de la Renaissance avec les fonds en mosaïque employés au XII<sup>e</sup> siècle, et nous ne saurions approuver cet éclectisme. Il y a opposition, en effet, et non accord entre la recherche du modelé qui est nécessaire aux vitraux du XVI<sup>e</sup> siècle, et l'emploi des teintes plates qui entrent dans la composition de la mosaïque »<sup>30</sup>.

Le pastiche archéologique et la verrière « mixte » semblent donc les deux options formelles possibles pour un cartonnier ou un peintre-verrier du XIX<sup>e</sup> siècle qui doit répondre à une commande d'un vitrail néogothique. Dans une pièce d'archive peu connue, le cartonnier Louis Steinheil oppose le « vitrail de style », qui désigne pour lui toutes les verrières de style « néo », quelle que soit la période de référence choisie, et le « vitrail moderne », qui fait fi de toutes références archéologiques. Ce classement exclut bien évidemment les demi-mesures stigmatisées par les critiques citées ci-dessus, mais laisse la porte ouverte à des vitraux modernes, dans un style XIX<sup>e</sup> siècle pleinement assumé<sup>31</sup>. Ces appellations « vitrail de style » et « vitrail moderne » se retrouvent dans les publicités de nombreux peintres-verriers, preuve que la conceptualisation de Steinheil était partagée par une partie de la profession. Pour les commanditaires comme pour les cartonniers et peintres-verriers capables de travailler dans des styles différents, y compris dans le style moderne, choisir le néogothique équivalait à refuser d'autres styles « néo ». Pourtant les études montrent que ce refus n'était pas partagé par tous les décideurs : les prospectus publicitaires comme les œuvres conservées témoignent ainsi de l'existence de vitraux néoclassiques<sup>32</sup> ou néo-romans<sup>33</sup>.

---

<sup>27</sup> P.C. Barraud, « Fabrique de vitraux peints au Mesnil-Saint-Firmin », *Bulletin de la Commission archéologique du Diocèse de Beauvais*, t. I, 1846, p. 6-68, citation p. 66 (à propos d'un vitrail de l'atelier de Gabriel-Boniface Bazin du Mesnil-Saint-Firmin (Oise), dessiné par Jules Leclercq).

<sup>28</sup> Hervé Cabezas, « L'atelier de vitraux parisiens de Billard-Laurent-Gsell (1838-1892) », *Cahiers de la Rotonde*, n° 17, 1996, p. 163-173 ; la maquette, destinée à un vitrail de Jassans (Ain), est reproduite en figure 3 p. 172.

<sup>29</sup> Jean-François Luneau, *Félix Gaudin (1851-1930), peintre-verrier et mosaïste*, Clermont-Ferrand, Presses de l'université Blaise Pascal, 2006, p. 453.

<sup>30</sup> Alfred Darcel, « À travers l'exposition de Londres », *L'Illustration*, n° 1024, samedi 11 octobre 1862, p. 251.

<sup>31</sup> Jean-François Luneau, « "Vitrail moderne, vitrail de style". À propos des vitraux du chevet de l'église Notre-Dame de Bressuire (Deux-Sèvres) », *Revue historique du Centre-Ouest*, t. IV, 2005, p. 175-181.

<sup>32</sup> En 1999, dans une conférence hélas inédite, Hervé Cabezas avait montré comment, tout au long du siècle, les curés, fabriciens et architectes de l'église Saint-Roch à Paris avaient réussi à mettre progressivement en place une parure de vitraux de style classique, dont la tonalité très claire permettait à la lumière d'entrer largement dans l'édifice et d'éclairer tant l'architecture que les nombreuses œuvres d'art que l'édifice contenait.

<sup>33</sup> Jean-François Luneau, « Le vitrail néo-roman en Auvergne au XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue d'Auvergne*, n° 570, 2004 (*Le vitrail roman et les arts de la couleur. Nouvelles approches sur le vitrail du XII<sup>e</sup> siècle*), p. 183-198.

## Dessiner des « vitraux de style » néogothique

Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, deux cartonniers français se sont illustrés dans le genre des « vitraux de style » : Louis Steinheil (1814-1885)<sup>34</sup> et Émile Delalande (1846-après 1905)<sup>35</sup>. Ces deux figures encore peu connues, dont l'activité couvre tout le siècle, savaient reproduire tous les styles qu'on exigeait d'eux. Comme tous les artistes, ils mettaient leur vaste culture visuelle au service de leurs créations, sans qu'on puisse toujours déceler leurs sources. Françoise Gatouillat a pu montrer, à propos de l'atelier Gérente, le nombre et la diversité des modèles mis en œuvre par le peintre-verrier<sup>36</sup>. De même, on sait que pour le premier vitrail auquel il collabora en 1839 – le vitrail de *La Passion* de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris – Louis Steinheil chercha ses modèles dans des panneaux des verrières de la Sainte-Chapelle, sur des bas-reliefs de la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris, ou encore sur des manuscrits du XIII<sup>e</sup> siècle de la Bibliothèque nationale (alors royale)<sup>37</sup>. Quelle que soit la date des œuvres dont il s'inspire, le peintre-verrier opère une synthèse de ses différentes sources d'inspiration et, dans le montage final que constitue l'œuvre, toutes les traces des modèles utilisés disparaissent. Une des manières de supprimer le disparate des sources est justement d'unifier le dessin et le graphisme des figures.

Des documents récemment publiés permettent de suivre ce travail dans l'œuvre de Delalande, un des cartonniers dont Jules Laurand utilisa les services. En 1878 ou 1879, il dessina les cartons de quatre verrières destinées au déambulatoire de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles, verrières exécutées par Jean-Baptiste Capronnier. Pour l'une d'elles, les archives conservées permettent d'apprécier le processus de la création : la première esquisse accompagnée des mentions des sources bibliques et la maquette définitive montrent qu'à ce stade les compositions des médaillons sont bien mises en place, mais que de nombreux détails du décor diffèrent encore de l'œuvre définitive, notamment les drapés, très souples dans les documents préparatoires, alors qu'ils sont cassés en bec dans le vitrail. Il n'est pas impossible que le projet et la maquette ne soient pas de la main de Delalande, mais de Capronnier. L'examen d'un carton à grandeur pour un médaillon de ce vitrail, sur lequel Delalande a inscrit son monogramme, prouve qu'il ne s'agit pas seulement d'un document de travail pour l'atelier, mais bien de l'ultime phase de l'invention<sup>38</sup>.

## Conclusion

Si l'on exclut le « vitrail moderne », il y a donc deux voies possibles pour le vitrail néogothique : le « vitrail de style », équivalent du pastiche archéologique, et le « vitrail de style modernisé », où les figures au dessin académique issu de la Renaissance évoluent dans un cadre ornemental du XIII<sup>e</sup> siècle. Ces deux

---

<sup>34</sup> Luneau, *op. cit.* note 29, p. 349-355. On attend avec impatience la thèse actuellement préparée par Stanislas Anthonioz.

<sup>35</sup> Luneau, *op. cit.* note 29, p. 355-358, et ici même l'article de M. Marcel Girault.

<sup>36</sup> Françoise Gatouillat, « L'art d'accommoder les vitraux : les modèles dans l'atelier Gérente », *News Letter*, n° 48, mai 2001, p. 19-23 (*Le vitrail comme un tout. Histoire, techniques, déontologie des restitutions et compléments. 4<sup>ème</sup> forum international sur la conservation et la technologie du vitrail historique, Troyes-en-Champagne, 17-19 mai 2001*).

<sup>37</sup> Brisac, *op. cit.* note 1, p. 202.

<sup>38</sup> Isabelle Lecoq (dir.), *Les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles. Histoire, conservation, restauration*, Bruxelles, Institut royal du patrimoine artistique, 2005, (Scientia Artis 2), fig. 92-93, p. 122-123, et fig. 94-96 p. 125.

types de verrières ne se sont pas succédés, mais sont au contraire concomitants, et aucun des deux ne peut se prévaloir d'avoir triomphé de l'autre, même si les architectes diocésains responsables des cathédrales et leurs homologues chargés des restaurations sur les Monuments historiques semblent avoir eu une nette préférence pour les « vitraux de style ». C'est clairement cette catégorie qu'a retenue Jules Laurand et qu'il a mise en œuvre, soit seul, soit en collaboration avec des cartonniers comme Émile Delalande. Il est également possible que son choix du néogothique corresponde à des options morales, même si rien ne permet de l'affirmer.

25382 caractères

Jean-François Luneau

Maître de conférences en histoire de l'art (CNU section 22)

Clermont Université, Université Blaise Pascal, EA 1001, Centre d'Histoire "Espaces et Cultures", BP 10448, F-63000 CLERMONT-FERRAND