

# L'Invention partagée

Élaboration plurielle dans les arts visuels  
(XIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)



Dirigé par Laurence RIVIALE & Jean-François LUNEAU



# L'Invention partagée

Élaboration plurielle dans les arts visuels (xiii<sup>e</sup> - xxi<sup>e</sup> siècle)

**HISTOIRE CROISÉES**

Dirigé par Laurence RIVIALE et Jean-François LUNEAU



Maison des Sciences de l'Homme  
4, rue Ledru - 63057 Clermont-Ferrand Cedex 1  
Tél. 04 73 34 68 09  
contact.pubp@uca.fr  
pubp.univ-bpclermont.fr

Diffusion en librairie : FMSH Diffusion - en ligne : [www.lcdpu.fr](http://www.lcdpu.fr)

*Collection "Histoires Croisées"*  
*publiée par le Centre d'Histoire "Espaces et Cultures" (CHEC), Clermont-Ferrand.*

*Illustration de couverture :*  
*Théodore Van Thulden, détail du carton du vitrail*  
*des archiducs Albert et Isabelle, v. 1663*  
*(Bruxelles, musées royaux d'Art et d'Histoire)*  
*et Jean Delabarre, détail du vitrail correspondant*  
*dans la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles, 1663.*  
©KIK-IRPA, Bruxelles.

ISBN : 978-2-84516-847-3  
ISBN (PDF) : 978-2-84516-848-0  
ISBN (ePub) : 978-2-84516-849-7  
Dépôt légal : avril 2019

# Départager l'« invention » dans le médium du vitrail : une (im)possible quête ?

---

Isabelle Lecocq

*Institut royal du Patrimoine artistique (Bruxelles)*

**Résumé :** Cette contribution identifie les différents niveaux d'invention dans le domaine du vitrail, tels que l'auteur a pu les rencontrer au fil de ses recherches ou sur le terrain, et qui concernent principalement des ensembles et des œuvres produites durant les *xvi<sup>e</sup>* et *xvii<sup>e</sup>* siècles dans les anciens Pays-Bas méridionaux (qui correspondent *grosso modo* à la Belgique actuelle). S'il est relativement aisé d'isoler différents niveaux d'invention à travers les tâches qui mènent à la naissance d'un vitrail, il est en revanche parfois malaisé de rattacher systématiquement ces niveaux d'invention à une personnalité en particulier ou à un métier déterminé.

**Mots-clés :** conception, inventeurs, invention, métier, vitrail, anciens Pays-Bas méridionaux, Belgique

**Title:** Sharing Invention in Stained Glass Medium: an Impossible Quest?

**Abstract:** This contribution identifies the different levels of invention in the field of stained glass. It concerns works produced during the sixteenth and the seventeenth centuries in the Southern Low Countries (which corresponds roughly to Belgium). It shows that it is quite easy to isolate different levels of invention in the conception of stained glass. It is difficult, however, to relate specific contributions to individuals or to the specific crafts involved in its production.

**Keywords:** design, inventors, invention, craft, stained glass, Low Countries, Belgium

Dans le domaine du vitrail, la figure de l'inventeur s'est imposée progressivement, parallèlement à la reconnaissance de l'artiste concepteur expert dans le dessin, pierre angulaire du système des arts à la Renaissance. Des textes commentent sans équivoque la situation et confinent le praticien au rôle d'un simple exécutant, dénué d'invention. Déjà à la fin du *xiv<sup>e</sup>* siècle, en Italie, Cennino Cennini subordonnait le travail du verrier, doté d'un savoir-faire mécanique, à celui du peintre qui met en œuvre sa science du dessin pour les cartons et la peinture sur verre :

Cet art [du dessin] est peu pratiqué par notre profession et il l'est davantage par ceux dont c'est le travail. Ordinairement, ces maîtres qui font ce métier, ont plus

d'expérience que de [connaissance du] dessin et ils sont à moitié forcés de s'adresser, pour être guidés dans le dessin, à ceux qui possèdent parfaitement cet art<sup>1</sup>.

Le dossier pourrait être clos, sans une observation avertie et un examen matériel soigné des œuvres. Celles-ci révèlent un processus d'invention des plus complexes, qui pouvait être porté par différentes personnalités, tant au stade du projet, qu'à celui de l'exécution. Elles sont donc riches des qualités déployées à chaque stade – autant de niveaux possibles d'invention –, et par chaque intervenant – autant d'inventeurs potentiels.

À partir de situations observées dans les anciens Pays-Bas méridionaux et l'ancienne principauté de Liège, principalement pendant le xvi<sup>e</sup> siècle, la présente contribution s'efforce d'éclairer au mieux et le plus systématiquement possible les facettes de l'invention dans le médium du vitrail, en corrélant celles-ci au profil de leurs auteurs (leurs « inventeurs ») et à la destination des œuvres, le plus souvent un contexte monumental. Elle est portée par une conviction forgée sur l'enclume de l'expérience : le vitrail est un médium privilégié qui offre des occasions uniques d'approcher intimement des moments du processus de création artistique, en d'autres termes, d'affiner la compréhension de la dynamique de l'invention.

D'une manière générale, au xvi<sup>e</sup> siècle, dans les anciens Pays-Bas, la situation est théoriquement simple. Sous l'influence du développement des arts et des théories artistiques en Italie, l'art du dessin est valorisé et les artistes experts dans cet art sont distingués entre tous. Ces artistes sont qualifiés d'« inventeurs », ils conçoivent ou « inventent » des compositions dessinées, destinées à être transférées dans divers matériaux, sur différents supports, et à des échelles différentes : peinture, sculpture, architecture, tapisserie et vitrail. Pour ne considérer que les plus fameux, Bernard Van Orley (1488-1541)<sup>2</sup> s'est ainsi illustré dans la peinture, la tapisserie et le vitrail ; Pieter Coecke van Aelst (1502-1550)<sup>3</sup> dans la tapisserie, la peinture et le vitrail ; Lambert Lombard (1505/1506-1566)<sup>4</sup> dans la peinture, mais également l'architecture, la sculpture et le vitrail (**Fig. 1**).

1. Cité dans Colette DÉROCHE (éd.), *Cennino Cennini, Le Livre de l'Art (Il Libro dell'Arte)*, Paris, Berger-Levrault, 1991, p. 300-301.
2. Voir principalement Alexandre GALAND, *Bernard van Orley (The Flemish Primitives, VI)*, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 2013.
3. Voir principalement Elizabeth CLELAND (dir.), *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry* [cat. exp.], New York, The Metropolitan Museum of Art, 8 octobre 2014 – 11 janvier 2015, New York, 2014.
4. Voir principalement Godelieve DENHAENE, *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège, 1505/6-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue d'exposition* [cat. exp.], Liège, Musée de d'Art wallon, 21 avril – 6 août 2006) (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2006.

**Fig. 1 : Lambert Lombard (attr.), *Crucifixion*, vers 1557, (patron « au petit pied » de la scène de la *Crucifixion* dans le vitrail de Jean Stouten à la cathédrale Saint-Paul de Liège, 1557)**



Musée des Beaux-Arts de La Boverie, Liège. Photo KIK-IRPA, Bruxelles.

Les situations sont présentées de façon bien tranchées : l'inventeur a le privilège souverain de l'invention, le reste est affaire de métier, comme le rapporte l'humaniste liégeois Dominique Lampson en 1565. Dans sa biographie de

Lambert Lombard, il rapporte ainsi que celui-ci était fort généreux de nature et qu'« il abandonnait volontiers ses dessins à ses confrères moins doués que lui au point de vue de l'invention et du dessin [...], qu'il en donnait fréquemment à des peintres verriers et à de médiocres sculpteurs et [que,] afin de pouvoir leur en fournir plus abondamment et à des conditions moins onéreuses pour eux, il en fit graver sur cuivre un bon nombre et les fit imprimer sur papier<sup>5</sup> ».

Malheureusement, on applique encore trop souvent cette grille de lecture aux œuvres et on ne retient que trop souvent dans l'étude de celles-ci l'intervention de telle ou telle grande personnalité. Pourtant, chaque stade du processus d'instauration d'une œuvre donnée recèle aussi bien des niches où peut se loger l'invention, que des écueils qui peuvent la contraindre.

## La commande

La plupart du temps, le vitrail est une œuvre de commande, destinée à un environnement bien particulier et, dès le stade de la conception, différents facteurs canalisent l'invention : les moyens financiers, les goûts, la sensibilité et les choix du commanditaire, et la destination de l'œuvre finale, avec la question cruciale de la forme et des dimensions de la fenêtre.

La nature de l'intervention du commanditaire peut être explicitée par des documents d'archives. Nous en avons un bel exemple, avec le testament d'un grand prévôt de la cathédrale Saint-Lambert de Liège, daté de 1607, qui prévoit dans la chapelle où ledit prévôt sera inhumé, le placement d'un vitrail avec les portraits du prévôt et de son oncle, leurs armoiries, et la représentation de Notre-Dame, « à l'imitation de celle qui est pourtraicte » sur la tapisserie du cardinal de La Marck ordinairement suspendue dans le chœur de la cathédrale, du côté droit. Le passage correspondant mérite d'être cité pour la qualité et la précision des informations qu'il fournit :

Ordonnant que pour mon épitaphe l'image de Nostre Damme que j'ay en ma maison en la sale d'embas soit colloquée sur l'autel de ladite chapelle, en la place d'iceluy que j'ay fait ériger pour l'épitaphe dudit feu mon oncle, lequel sera mis à l'opposite dudit autel et qu'icelle image de Nostre Dame soit ornée de piliers et de colonnes en marbre, avec deux huyssees sur lesquels seront pourtraicts mondit feu oncle et moy, comme aussy je veult estre fait en ladite chapelle une neuve voirier avec l'image de Nostre Dame et personnages la suppliante par ces paroles : *ora pro populo. – interveni pro clero. – intercede pro devoto femineo sexu*<sup>6</sup>, à l'imitation de celle qu'est pourtraicte au tapisse de feu Monsieur le cardinal de la Marche que l'on pend

5. Cité dans Jean HUBAUX et Jean PURAYE J. (éd.), *Domenicus Lamponius, « Lamberti Lombardi apud Eburones pictores celeberrimi vita »* [1565], *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. 18, 1949, p. 53-77, p. 76 pour la citation.

6. « Prie pour le peuple, interviens pour le clergé, intercède pour le pieux sexe féminin. » (Extrait d'une prière à la sainte Vierge incluse dans le sermon 18 – « *De Sanctis* » – de saint Augustin).

ordinairement au côté droit dans le coer de l'église de Liège, sur laquelle voirier mon dit oncle et moy serommes pourtraicts avec les armoiries de Wyngarde seulement sans les quartiers<sup>7</sup>.

L'intervention du commanditaire peut aussi être identifiée – ou au moins supposée – grâce aux projets à échelle réduite, comme l'illustrent les deux exemples suivants.

Le premier se rapporte au vitrail de Philippe le Beau (1478-1506) et Jeanne de Castille (1462-1530), placé vers 1520 dans l'abside du chœur de la cathédrale des Saints Michel et Gudule de Bruxelles<sup>8</sup>. Un dessin préparatoire au vitrail est conservé dans un manuscrit de la Bibliothèque royale de Belgique<sup>9</sup> ; le décor architectural y est traité dans un style italianisant affirmé, alors que dans le vitrail l'orientation stylistique est toute autre, avec des réminiscences et une accentuation de la verticalité caractéristiques du style gothique. L'option stylistique finale a dû être validée par les commanditaires, qui auraient donc été peu enclins à opter pour la nouvelle mode italienne, dont la diffusion était alors encore très limitée dans les anciens Pays-Bas.

La seconde situation documente des choix iconographiques et concerne le vitrail de l'*Arrestation du Christ* (1535-1539), originaire de l'ancienne abbaye cistercienne de Herkenrode, près de Liège, et replacé au début du XIX<sup>e</sup> siècle dans la cathédrale de Lichfield, en Angleterre<sup>10</sup>. Un projet du vitrail est

7. Édouard PONCELET, « Œuvres d'art mentionnées dans les testaments des chanoines de Saint-Lambert », *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège*, t. 26, Liège, 1935, p. 1-28, p. 11 pour la citation.
8. Voir principalement Jean HELBIG et Yvette VANDEN BEMDEN, *Les vitraux de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle conservés en Belgique. Provinces de Brabant et Limbourg (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Belgique, 3)*, Gand/Ledeberg, Erasmus, 1974, p. 17-48, sp. p. 19, et Yvette VANDEN BEMDEN, « Historique des vitraux. Les vitraux anciens », dans Isabelle LECOCQ (dir.), *Les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles. Histoire, conservation et restauration* (Scientia Artis, 2), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2005, p. 56-71.
9. Cet important dessin, alors encore inédit, a été l'objet en mars 2002 d'une communication non publiée dans le cadre de l'*International Research Conference* organisée par les associations HNA (*Historians of Netherlandish Art*) et CODART (*Curators of Dutch and Flemish Art*) : Isabelle Lecocq, « Stained Glass in the Southern Netherlands, 1510-1550 : The quest for the Renaissance. Hesitations and Affirmations » (Anvers, *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*). L'auteure remercie le Pr. Krista De Jonge pour les conseils et l'appui dont elle a bénéficié à cette occasion. Voir également Isabelle LECOCQ, *Les vitraux des anciens Pays-Bas. L'appart du fonds Goethals de la Bibliothèque royale de Belgique* [cat. exp.], Bibliothèque royale de Belgique, 2-15 septembre 2002, Bruxelles, 2002, p. 117-118 (cat. 30), Y. VANDEN BEMDEN, « Historique des vitraux. Les vitraux anciens » [...], art. cit., p. 65, Isabelle LECOCQ, « Projet pour le vitrail de Philippe le Beau et de Jeanne de Castille dans la collégiale », in Bernard BOUSMANNE, Hanno WIJSMAN et Sandrine THIEFFRY (éd.), *Philippe le Beau (1478-1506), Les Trésors du dernier duc de Bourgogne, catalogue de l'exposition organisée à l'occasion du cinquième centenaire de la mort de Philippe le Beau*. cat. exp., Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 3 novembre 2006 – 27 janvier 2007, Bruxelles, 2006, p. 100-103.
10. Sur les vitraux de Herkenrode à Lichfield, voir principalement Yvette VANDEN BEMDEN, Jill KERR et Carmelia OPSOMER, « The Sixteenth-Century Glass from Herkenrode Abbey (Belgium) in Lichfield Cathedral », *Archaeologia*, CVIII, p. 189-226, Yvette VANDEN BEMDEN, « The 16th-century stained glass from the former Abbey of Herkenrode in Lichfield Cathedral », *The Journal of Stained Glass*,



conservé à Munich<sup>11</sup> ; il est considéré comme une œuvre de l'atelier de l'artiste Pieter Coecke. Il a subi une adaptation iconographique, et nous supposons que c'est sans doute à la demande des commanditaires, en l'occurrence des religieuses. Sur le dessin, Pierre s'apprête à trancher l'oreille de Malchus, agenouillé, tandis qu'un soldat va immobiliser le Christ avec une corde, et Judas n'est pas clairement identifié. Dans le vitrail, le rôle de Judas est précisé ; il embrasse le Christ pour désigner aux guerriers l'homme qu'ils doivent arrêter et il reçoit simultanément la bourse contenant les trente deniers de la trahison. La miséricorde du Christ est mise en avant, puisque Pierre est représenté au moment où il a rengainé son épée sur l'ordre du Christ.

Le concepteur doit d'emblée tenir compte de la destination finale de l'œuvre, comme le montre le projet de Lambert Lombard pour la scène de la *Crucifixion* à la cathédrale Saint-Paul de Liège (**Fig. 1**). L'artiste est manifestement parti d'un canevas de composition préexistant, et correspondant à un dessin tracé à la sanguine dont on discerne la trace sous son dessin à l'encre<sup>12</sup>. Afin d'équilibrer au mieux la composition dans un espace étroit, il a dû abaisser le Christ sur la Croix, afin de rapprocher celui-ci de saint Jean et de la Vierge. Il est intéressant de noter que Lambert Lombard a utilisé le même canevas de composition pour une gravure<sup>13</sup>, et que, dans ce cas, la position initiale du Christ, plus haut sur la croix, a été conservée. Et cette gravure a, à son tour, servi de modèle pour un voile de carême conservé à Zittau, bourgade située en Allemagne, à la frontière polonaise<sup>14</sup>.

---

XXXII, 2008, p. 49-90, ainsi que l'ouvrage en préparation, en collaboration avec le *Corpus Vitrearum* Great Britain : Isabelle LECOCQ et Yvette VANDEN BEMDEN et a., *Les vitraux de l'ancienne abbaye de Herkenrode en Grande-Bretagne (Corpus Vitrearum, Great Britain)*.

11. Munich, Staatliche Graphische Sammlung (inv. n° 41041, 269 x 196 mm, plume et lavis de bistre). Voir Georges MARLIER, *La Renaissance flamande. Pierre Coeck d'Alost*, Bruxelles, Finck, 1966, p. 355, fig. 295. Ce dessin a été présenté pour la première fois en tant que projet du vitrail de l'Arrestation du Christ, autrefois à Herkenrode et aujourd'hui à Lichfield, lors d'une communication présentée par Isabelle Lecocq et Yvette Vanden Bemden au symposium organisé dans le cadre de l'exposition *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and the Renaissance* : « "Invention" or "Citation" ? Pieter Coecke and the Art of Stained Glass », les 10 et 11 janvier 2015, au Metropolitan Museum de New York.
12. Voir Isabelle LECOCQ, « Un dessin de la Crucifixion attribué à Lambert Lombard et le vitrail de la *Crucifixion* de la cathédrale Saint-Paul à Liège (1557) », in Hélène VEROUGSTRÆTE et Jacqueline COUVERT (éd.), *La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches (Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, Colloque XV, Bruges, 11-13 septembre 2003)*, 2006, p. 258-265, Isabelle LECOCQ, « Un projet de vitrail pour la collégiale Saint-Paul à Liège », in Godelieve DENHAENE (dir.), *Lambert Lombard peintre de la Renaissance [...] op. cit.*, 2006, p. 113-118 et Isabelle LECOCQ, *Les vitraux de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle conservés en Belgique. Provinces du Brabant wallon, de Hainaut, de Namur et de Liège (Corpus Vitrearum, Belgique, VI)*, Bruxelles, 2011, p. 501-522, spécialement p. 507-508.
13. Voir Godelieve DENHAENE, « Contribution à l'étude de Lambert Lombard. L'impact de la gravure en tant que moyen de divulgation d'un style et de source d'inspiration », *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 34 (2013-2015), 2016, p. 109-188, sp. p. 158, fig. 65.
14. Voir particulièrement Isabelle LECOCQ, « Lambert Lombard et le voile de Carême de Zittau de 1573 », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, LXVIII, 1999, p. 171-175.

## La conception

Pour concevoir une composition, le concepteur pouvait s'appuyer sur des modèles. On sait par exemple que le concepteur des vitraux de l'église Saint-Servais à Liège, datés de 1586-1587, mais disparus dans un incendie en 1981, a eu à sa disposition une *Vie du Christ* de Arius Montano éditée à Anvers pour la première fois en 1573 et abondamment illustrée de gravures ; il a utilisé plusieurs de ces gravures pour concevoir des personnages ou groupes de personnages<sup>15</sup>. L'emprunt de motifs à des modèles gravés est un point de départ. Le dessinateur devait encore accessoiriser les personnages, les intégrer dans un décor cohérent, avec des liens stylistiques fluides, s'assurer de la lisibilité et de l'harmonie de la composition. Ce travail est important et peut tellement modifier ou transformer la source que celle-ci en devient méconnaissable. Si l'on reconnaît parfois aisément la gravure de départ, dans d'autres cas, c'est moins évident, comme à Saint-Martin à Liège, après 1568, où l'*ignudo* de Michel-Ange, transmis par l'intermédiaire d'une gravure de Martin Van Heemskerck, n'est plus qu'une lointaine réminiscence michelangelesque<sup>16</sup>. À Sainte-Waudru de Mons, au début du xvii<sup>e</sup> siècle, on reconnaît à peine, dans un vitrail très restauré de *l'Assomption de la Vierge*<sup>17</sup>, une des cinq saintes d'une composition de Raphaël, *L'Extase de sainte Cécile*<sup>18</sup>, largement diffusée par le dessin et l'estampe ; on peut également repérer un avatar de celle-ci dans le vitrail des Saintes femmes au tombeau de l'église Saint-Étienne-du-Mont à Paris (1587-1588)<sup>19</sup>.

L'auteur d'un projet dessiné pouvait *a priori* être un artiste inventeur reconnu en tant que tel, comme Lambert Lombard, une personnalité attachée à l'atelier ou bien indépendante de celui-ci. On sait que des peintres intervenaient régulièrement pour fournir des dessins à échelle réduite (*vidimus*), mais également des cartons grandeur d'exécution. Et l'on pouvait avoir des dessins pour des scènes seulement, ou des esquisses pour l'ensemble du vitrail. L'esquisse du vitrail dans sa totalité était importante pour la conception de vastes ensembles afin d'assurer une cohérence pour le tout. On ne conserve pas d'ensemble de projets pour un site localisé dans les anciens Pays-Bas. Un

15. Voir Isabelle LECOQ, « Ernest de Bavière : un mécène attentif à l'art du vitrail (1581-1612) », in *Ernest de Bavière (1554-1612) et son temps. L'automne flamboyant de la Renaissance entre Meuse et Rhin* (Études réunies par Geneviève Xhayet et Robert Halleux), Turnhout, Brepols, 2011, p. 311-328, et I. LECOQ, *Les vitraux de la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle [...]*, op. cit., p. 735-759, sp. p. 753-759.

16. Voir I. LECOQ, *Les vitraux de la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle [...]*, op. cit., p. 625.

17. *Ibid.*, p. 333-348, sp. p. 348.

18. Ou *Sainte Cécile parmi les saints Paul, Jean l'Évangéliste, Augustin et Madeleine*, 1514-1516, Bologne, Pinacothèque Nationale.

19. Voir Guy-Michel LEPROUX (dir.) *Vitraux parisiens de la Renaissance* [cat. exp.], Paris, Rotonde de la Villette et Mairie du 6<sup>e</sup> arrondissement, Paris, 1993, p. 151.

exemple remarquable est celui qui pourrait avoir été conçu vers 1525-1526 pour le cardinal Thomas Wolsey à Hampton Court<sup>20</sup> ; les vitraux correspondants ont été détruits. Les dessins – vingt-quatre *vidimi* – sont conservés aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles<sup>21</sup>. Achetés par les Musées en 1868, sous la forme d'un recueil ayant appartenu à Thomas Willement (1786-1871), « Heraldic Artist to King George IV » et « Artist in Stained Glass to Queen Victoria<sup>22</sup> », ils n'ont été étudiés qu'à partir de 1984, par Hilary Wayment. Ils forment l'ensemble le plus important de dessins conservé pour des vitraux monumentaux antérieurs à la Réforme, en rapport avec un site déterminé, identifié par Hilary Wayment à la chapelle du palais de Hampton Court. Les sujets représentés sont des épisodes issus des vies de la Vierge et du Christ, ainsi que des figures isolées d'apôtres, prophètes, docteurs de l'église, évangélistes, saints, et donateurs. Le fait est exceptionnel et mérite souligné : ignorant les convictions religieuses des commanditaires, le concepteur a représenté une alternative à la scène de la Crucifixion, une version comportant l'addition significative de deux anges récoltant dans un calice le sang qui s'écoule des plaies du Christ.

Dans le cas d'ensembles importants, différents concepteurs – aux talents très divers – peuvent intervenir. Ce fut manifestement le cas à la cathédrale Saint-Paul à Liège. À côté de la scène de la *Crucifixion*, clairement réalisée d'après un dessin de Lambert Lombard, des personnages d'autres vitraux ont été conçus sur le modèle d'estampes d'après Lombard. Dans ce cas, l'on y voit plutôt l'intervention d'un dessinateur appliqué que d'un dessinateur chevronné<sup>23</sup>. L'apport personnel d'inventeurs comme Lambert Lombard pouvait donc se limiter à la conception d'une scène, complétée avec d'autres scènes et un décor architectural, conçus par d'autres artistes.

En principe, la maquette à l'échelle réduite était agrandie à grandeur d'exécution, sur différents types de support, comme du bois, ou de plus au XVI<sup>e</sup> siècle, sur du papier, différentes feuilles étant assemblées par collage pour correspondre à la surface d'une lancette. Bien des inconnues demeurent quant au déroulement concret des opérations, très peu de cartons étant parvenus jusqu'à nous. Pour les anciens Pays-Bas, deux ensembles seulement

20. Voir Hilary WAYMENT, « Twenty-four vidimuses for cardinal Wolsey », *Master Drawings*, vol. 23/24, n° 4 (1985/1986), p. 503-517 et 569-587, et Richard MARKS, *Stained Glass in England during the Middle Ages*, Toronto and Buffalo, University of Toronto Press, 1993, p. 25-27 et 207-208.

21. Voir les clichés IRPA (Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique) n°s A134085 à A134094 et B227900 à B227917.

22. Voir Cyril Ernest Wright, « The Work of Thomas Willement, Stained-Glass Artist, 1812-1865 », *The British Museum Quarterly*, vol. 29, n° 1/2 (Hiver, 1964-1965), p. 1-5.

23. Voir I. LECOQ, *Les vitraux de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle [...]*, *op. cit.*, p. 475-578.

sont conservés : celui de l'église Saint-Jean de Gouda<sup>24</sup> et les vitraux de la chapelle Notre-Dame Libératrice à Bruxelles<sup>25</sup> (Fig. 2).

**Fig. 2 : Théodore Van Thulden, détail du carton du vitrail des archiducs Albert et Isabelle, v. 1663 (Bruxelles, musées royaux d'Art et d'Histoire), et Jean Delabarre, détail du vitrail correspondant dans la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles, 1663**



Photo KIK-IRPA, Bruxelles.

24. Voir principalement Zsuzsanna VAN RUYVEN-ZEMAN, « The church of St.-Jan at Gouda. A Monument of Sixteenth-Century stained Glass. The windows and their cartoons », *Gazette des Beaux-Arts*, 6<sup>e</sup> période, t. 138, 1996, p. 1-10 ; Zsuzsanna VAN RUYVEN-ZEMAN, « Les cartons du XVI<sup>e</sup> siècle de Gouda », in *Vitrail et arts graphiques XV-XVI<sup>e</sup> siècles* (Actes de la table ronde organisée par l'École nationale du Patrimoine, Paris, 29 et 30 mai 1997), Paris, 1999, p. 100-116 ; Zsuzsanna VAN RUYVEN-ZEMAN, X. VAN ECK, H. VAN DOLDER-DE WIT, *Het geheim van Gouda. De cartons van de Goudse Glazen* [cat. exp.], Gouda, Museum Het Catharina Gasthuis, Zutphen, 2002.
25. Voir Yvette VANDEN BEMDEN, Chantal FONTAINE-HODIAMONT et Arnout BALIS, *Cartons de vitraux du XVII<sup>e</sup> siècle. La cathédrale Saint-Michel, Bruxelles* (*Corpus Vitrearum Belgique, série Études*, 1), Bruxelles, 1994.

On est porté à croire que l'établissement de cartons complets pour chaque nouvelle fenêtre ne devait pas être systématique et que des cartons partiels qui pouvaient être réutilisés moyennant certaines adaptations existaient dans les ateliers. Cette pratique de remploi a été bien observée dans les vitraux champenois de la Renaissance<sup>26</sup>. Dans tous les cas, quelle qu'ait été sa forme, la transposition du projet à grandeur d'exécution dans les matériaux du vitrail est une étape fascinante, puisque c'est à ce moment que l'œuvre prend corps. Jusqu'au stade de l'agrandissement de la maquette à échelle d'exécution inclus, tout en étant possible, l'intervention d'un praticien spécialisé dans le vitrail n'était pas nécessaire ; un bon dessinateur était parfaitement à même de prendre en charge le travail. Ce ne sera plus le cas des stades ultérieurs et qui concernent la confection du vitrail proprement dite : le choix et la coupe des verres, la peinture sur verre et la mise en plomb.

### La réalisation<sup>27</sup>

Une étape essentielle est le choix des couleurs et des verres correspondants. On ignore souvent qui en définitive choisissait les couleurs. Contrairement au carton de tapisserie, les cartons du vitrail n'étaient pas colorés ; tout au plus comportaient-ils parfois des informations manuscrites, qui pouvaient avoir été apportées par le dessinateur lui-même ou ultérieurement.

Indépendamment du choix des couleurs, celui des nuances appropriées dans le verre est tout un art. Par ailleurs, le verre n'est pas une matière homogène, et des facteurs comme l'épaisseur peuvent être déterminants dans la création de certains effets colorés. Cela s'observe particulièrement pour les verres composés de plusieurs couches, comme c'est fréquemment le cas pour les verres bleu et rouge. À la cathédrale de Tournai, pour transposer le motif d'un coq dans un vitrail de la fin du xv<sup>e</sup> siècle représentant une scène de marché<sup>28</sup>, le verrier tire parti de l'irrégularité de la couche de verre rouge de placage qui

26. Voir principalement Michel HÉROLD, « “Cartons” et pratiques d'atelier en Champagne méridionale dans le premier quart du xv<sup>e</sup> siècle », in *Mémoire de verre. Vitraux champenois de la Renaissance* (Cahiers de l'Inventaire, n° 22), Châlons-sur-Marne, 1990, p. 61-85.

27. Pour une vue d'ensemble et systématique des étapes de la réalisation d'un vitrail dans les anciens Pays-Bas, voir Isabelle LECOCQ, « La mise en forme du verre plat et la technologie du vitrail ancien », in Robert HALLEUX, Jan VANDERSMISSEN et Philippe TOMSIN (éd.), *Histoire des techniques en Belgique. 1. La période préindustrielle*, Liège, Éditions de la Province de Liège, 2015, p. 553-602. Pour documenter les différents aspects du métier de maître-verrier, voir plus particulièrement Joost CAEN, *The production of stained glass in the county of Flanders and the duchy of Brabant from the xv<sup>th</sup> to the xviii<sup>th</sup> centuries : materials and techniques*, Turnhout, Brepols, 2009.

28. Cette observation, ainsi que les suivantes, ont été faites en atelier, sur les vitraux déposés, en novembre 2014. Sur le vitrail correspondant (« Le droit sur les marchés »), dans le bras méridional du transept de la cathédrale de Tournai, voir J. HELBIG, *Les vitraux de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle conservés en Belgique. Provinces d'Anvers et de Flandres (Corpus Vitrearum Belgique, 2)*, Bruxelles, Weissenbruch, 1968, p. 254-256 et fig. 139.

va d'un rouge vif, au niveau de la crête du coq, à une couleur plus claire dans la partie inférieure. Ces verres à deux couches pouvaient être gravés afin de créer des motifs, dans des armoiries, dans des vêtements, des accessoires, des ornements ou encore pour des inscriptions. D'autres verres spéciaux pouvaient être mis à profit, notamment pour rendre des détails vestimentaires ou créer certains effets. Dans un autre vitrail de la cathédrale de Tournai<sup>29</sup>, les deux larges filets de sang qui s'écoulent de la tête de Sigebert, en train d'être assassiné sur ordre de Frédégonde (**Fig. 3**), correspondent aux bandes de verre rouge plaquées sur un verre support. Sur la même pièce de verre, le filet de verre rouge

**Fig. 3 : Arnoul de Nimègue, v. 1500, détail de la scène du meurtre de Sigebert, bras méridional du transept de la cathédrale de Tournai**



Photo I. Lecocq.

central a été abrasé mécaniquement pour rendre la pierre d'un bijou. Grâce au même type de verre, toujours à la cathédrale de Tournai, ce sont les rayures du vêtement d'un brasseur dans la scène de l'octroi des droits sur la bière qui ont été rendues<sup>30</sup>. Ces exemples tournaisiens d'emploi de verres apparentés aux

29. Sur le vitrail correspondant (« Le meurtre de Sigebert »), dans le bras méridional du transept de la cathédrale de Tournai, voir J. HELBIG, *Les vitraux de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle conservés en Belgique [...]*, op. cit., p. 238-239.

30. Sur le vitrail correspondant (« Le droit sur la bière »), dans le bras méridional du transept de la cathédrale de Tournai, voir J. HELBIG, *Les vitraux de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle conservés en Belgique [...]*, op. cit., p. 257-258.

verres dits « vénitiens » sont uniques dans les vitraux des anciens Pays-Bas. Ces verres devaient avoir été voulus comme tels et devaient avoir été l'objet d'une commande particulière. Ils témoignent certainement de l'intervention précoce du praticien qui était le mieux à même d'anticiper les techniques et les moyens de transposition de certains motifs particuliers.

Les verres choisis sont découpés selon les indications du projet agrandi à échelle d'exécution par un praticien expérimenté. Il s'agit de couper la pièce de verre aux dimensions exactes de la forme voulue. D'une manière générale, jusque tard dans le XVII<sup>e</sup> siècle, les découpes des verres sont significatives, en ce qu'elles correspondent aux contours des éléments de composition ; elles déterminent le tracé du réseau des plombs qui cernera les formes et amplifiera le dessin d'un épais trait noir. Parfois, on remarque des découpes extrêmement compliquées, comme dans un vitrail de la chapelle castrale d'Enghien<sup>31</sup>, dans les années 1525, et à Liège, à la même époque, dans les armoiries du vitrail des Métiers de l'église Saint-Jacques<sup>32</sup>. Le choix des découpes est fonction du dessin, comme cela a déjà été souligné, mais également parfois de contraintes matérielles et économiques. Même si ces dernières sont déterminantes, le peintre verrier n'hésite pas à s'en affranchir pour donner libre cours à toute sa virtuosité dans des découpes extrêmement complexes. C'est le cas notamment des chefs-d'œuvre qui consistent en l'insertion d'une pièce de verre dans une autre, en l'entourant d'un plomb, complètement indépendant du réseau. Ces chefs-d'œuvre sont souvent concentrés dans les parties héraldiques, comme on le constate à de multiples reprises dans les nombreuses armoiries du vitrail des Métiers de l'église Saint-Jacques. Dans un autre vitrail de la même église Saint-Jacques, l'œil du dragon de sainte Marguerite offre un exemple bien particulier de chef-d'œuvre, puisqu'une pièce de verre est incluse dans une autre, sans le recours à un plomb intermédiaire (**Fig. 4**). Il est remarquable que ce montage résiste depuis près de cinq siècles.

La transposition du dessin est extrêmement complexe. Il faut non seulement reporter sur le verre une composition dessinée, mais également et avant tout apprivoiser la lumière. Le vitrail tire ses effets de la lumière diffractée par le verre incolore ou coloré dans la masse et l'art du peintre sur verre sera avant

31. Voir Isabelle LECOCQ, « Le verre plat dans le vitrail monumental des anciens Pays-Bas au XVI<sup>e</sup> siècle », in Sophie LAGABRIELLE et Michel PHILIPPE (éd.), *Verre et fenêtre de l'Antiquité au XVIII<sup>e</sup> siècle, Actes du Premier colloque international de l'Association Verre & Histoire, Paris-La Défense/Versailles, 13-15 octobre 2005*, Paris, 2009, p. 147-157, sp. p. 156, fig. 10 où l'on peut observer les verres d'un panneau desserti des plombs.

32. Voir Yvette VANDEN BEMDEN, *Les vitraux de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle conservés en Belgique. Provinces de Liège, Luxembourg, Namur (Corpus Vitrearum. Belgique, IV)*, Gand/Ledeberg, Erasmus, 1981, p. 115-124, et Yves JACQUES, Isabelle LECOCQ, Xavier TONON et Yvette VANDEN BEMDEN, « Nouvelle approche des vitraux du XVI<sup>e</sup> siècle de l'église Saint-Jacques à Liège », *Bulletin de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles*, 24, Liège, 2012, p. 69-92, sp. p. 80-83.

**Fig. 4 : Vitrail de Marguerite de Hornes de l'église Saint-Jacques à Liège, v. 1525, revers d'un détail de la tête du dragon de sainte Marguerite**



Photo I. Lecocq.

tout de moduler cette transparence avec la peinture principale du vitrail, la grisaille. La grisaille est posée en lavis, en traits, principalement à l'avant, mais également au revers, avec des combinaisons infinies de modulations et d'enlevés. De nombreux exemples témoignent de l'habileté et de l'art des peintres sur verre à donner de la vigueur au trait, afin d'en assurer la parfaite visibilité pour la meilleure lisibilité des formes et de la composition à distance, à représenter des physionomies, à rendre les matières.

Déterminer l'intervention d'un peintre de métier dans la peinture sur verre, à côté d'autres praticiens du vitrail, est malaisé. Dans certains cas néanmoins, la qualité proprement picturale de la peinture sur verre pourrait être l'indice d'une telle intervention<sup>33</sup>. Le peintre sur verre pouvait recourir à différents types de peintures. Outre la grisaille, il utilisait le jaune d'argent et, éventuellement, la couleur dite carnation<sup>34</sup>. Le jaune d'argent, dont l'usage se répand dès

33. Ce pourrait être le cas dans certaines parties des vitraux de la fin du xv<sup>e</sup> siècle de la cathédrale de Tournai où le modelé de plusieurs têtes pourrait être attribué à l'intervention d'un peintre identifié à Gauthier de Campes.

34. Au sujet des peintures utilisées dans le domaine du vitrail, voir principalement Isabelle BAUDOIN, « À



le xiv<sup>e</sup> siècle, va teinter le verre superficiellement et donner à l'œuvre un éclat à nul autre pareil. Un verre peint au jaune d'argent sera bien plus lumineux qu'un verre jaune teinté dans la masse, comme on l'observe particulièrement bien dans la scène du *Couronnement de la Vierge* du vitrail de Léon d'Oultres de la cathédrale de Liège, où le jaune d'argent est abondamment utilisé<sup>35</sup>. La couleur carnation, dont l'usage se généralise au xvi<sup>e</sup> siècle permettra quant à elle de rendre les carnations ou certains motifs. Également dénommée « sanguine », elle doit la couleur rouge sang qui la caractérise à l'hématite réduite finement en poudre qui entre dans sa composition. Employés principalement dès le xvi<sup>e</sup> siècle également, les émaux sur verre offrent la possibilité de colorer localement le verre en bleu, en mauve, en vert, *etc.* L'éclat de verres émaillés est pourtant moindre que celui de verres teintés dans la masse et, d'une manière générale, ils ont rarement été employés à grande échelle. Dans le courant du xvii<sup>e</sup> siècle surtout, l'usage d'émaux sur verre s'intensifie pour la plus grande vitalité des œuvres, comme dans les vitraux de l'abbaye de Parc, près de Louvain, réalisés dans les années 1636-1644<sup>36</sup>. Les scènes principales de ces vitraux ont été conçues d'après des gravures issues pour la plupart d'une *Vie de saint Norbert* (1622) ; la confrontation avec le modèle gravé permet d'apprécier tout ce qu'apportent les émaux utilisés conjointement avec la couleur carnation et le jaune d'argent sur des verres incolores, à l'exception de deux verres rouges. Le détail de la figure 5 (**Fig. 5**) permet d'apprécier la richesse des peintures, avec de la grisaille, de couleur carnation et l'émail bleu.

## Conclusion

Les différentes situations examinées montrent que l'invention est tout aussi solidement ancrée dans le moment de la conception artistique proprement dite que dans les gestes du métier, dont l'art est de comprendre toutes les potentialités du projet et de tirer le meilleur parti des contraintes de la

---

propos de la fabrication des grisailles, choix de textes des origines au xix<sup>e</sup> siècle », in *Science et technologie de la conservation et de la restauration des œuvres d'art et du patrimoine*, 2, Puteaux, EREC, 1991, p. 6-22, Nicole BLONDEL, *Le vitrail : vocabulaire typologique et technique* (Inventaire général des Monuments et des Richesses artistiques de la France. Principes d'analyse scientifique), Paris, Ministère de la Culture et de la Francophonie et Imprimerie nationale Éditions, 1993, sp. p. 256-315, Jacques BARLET (éd.), *Grisaille, jaune d'argent, sanguine, émail et peinture à froid. Forum pour la Conservation et la restauration des Vitraux, Liège, 19-22 juin 1996 (Dossier de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, 3)*, Liège, Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, 1996.

35. Voir particulièrement Isabelle LECOCQ et Yvette VANDEN BEMDEN, « Le prévôt Léon d'Oultres offre le vitrail du *Couronnement de la Vierge* et de la *Conversion de saint Paul* (1530) », in Isabelle LECOCQ (dir.), *Les vitraux de la cathédrale Saint-Paul à Liège. Six siècles de création et de restauration*, Turnhout, Brepols, 2016, p. 49-92.
36. Voir principalement Isabelle LECOCQ et Ellen SHORTELL, « Les vitraux de l'abbaye de Parc (Heverlee, Louvain) conservés à Bruxelles, témoins majeurs de l'art du vitrail du xvii<sup>e</sup> siècle dans les anciens Pays-Bas du Sud », *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, LXXXIII, 2014, p. 115-150.

matière. En d'autres termes, l'œuvre gagne à être envisagée comme un enchaînement de choix et d'inventions partagés entre différentes personnalités, qui vont chacune avec leurs compétences et leurs expériences propres, résoudre au mieux les difficultés auxquelles elles sont confrontées dans l'accomplissement de leurs tâches respectives.

**Fig. 5 :** *Vitrail de Saint Norbert accompagnant la rentrée à Rome du pape Innocent II, 1643. Détail du groupe de soldats, musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (inv. 9030)*



Photo I. Lecocq.

# L'Invention partagée

Élaboration plurielle dans les arts visuels  
(XIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)

Dirigé par Laurence RIVIALE & Jean-François LUNEAU

HISTOIRES CROISÉES

Cet ouvrage collectif, qui rassemble vingt et un textes de chercheurs confirmés et de doctorants prometteurs, explore une part trop fréquemment restée dans l'ombre de l'histoire de l'art : la responsabilité plurielle de l'aspect des œuvres d'art visuel ou d'arts décoratifs, ou « invention partagée », du XIII<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle. Davantage que création au sens de mise en œuvre matérielle d'un projet d'artiste, cette notion recouvre une dynamique de l'invention, suscitée collectivement et à laquelle participent artistes, ouvriers, commanditaires et directeurs artistiques, sans oublier le hasard, acteur inévitable dans cette chorégraphie. Cette notion, dont le fondement philosophique pré-socratique et thomiste fut éclipsé par la théorie platonicienne du génie véhiculée par Vasari, est illustrée ici dans les domaines les plus variés : gravure, vitrail, émail, sculpture, tapisserie, céramique, art des jardins et du paysage. À travers les réflexions proposées, se profile un monde visuel foisonnant où l'esprit et la main d'auteurs multiples concourent à l'avènement d'œuvres riches de sens et d'histoire.

Laurence RIVIALE et Jean-François LUNEAU sont maîtres de conférences HDR en histoire de l'art moderne à l'Université Clermont-Auvergne.



16 euros  
ISBN 978-2-84516-848-0

