



Tome  
179-2  
Année  
2021

**Pratiques et usages du dessin  
dans l'architecture gothique  
(XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)**

**Sous la direction d'Étienne Hamon**



Numéro spécial coordonné par Étienne Hamon

de la colonne de la nef contre laquelle s'appuie la chaire. Ces «pièces montées» s'inscrivent dans la tradition flamande des chaires dites «de vérité» de la Contre-Réforme, dont l'iconographie grandiloquente, contrastant avec l'absence totale de décoration figurative des chaires à prêcher des églises réformées du Nord de l'Europe, contribuait à la mise en scène et à la puissance de persuasion de la prédication catholique romaine. Le lecteur regrettera le nombre limité des figures – trois chaires, un banc d'œuvre et aucun autel – qui n'illustrent que très partiellement le talent des artisans louvanistes et le goût des commanditaires provençaux pour le style néo-gothique, en particulier.

Sans doute la question la plus intéressante est celle du transfert de ces meubles liturgiques. Comment la notoriété du travail des frères Goyers – la deuxième génération et l'apogée d'un atelier familial qui en compta trois – parvint-elle jusqu'en Provence et convainquit des commanditaires à préférer l'exotisme de l'art flamand à la tradition des ateliers provençaux? Indépendamment de la grande qualité artistique des meubles en question, la combinaison de deux facteurs semble avoir été déterminante. D'une part, la croissance exponentielle de la demande en mobilier liturgique pendant la période du Réveil catholique du XIX<sup>e</sup> siècle en France, en particulier sous le Second Empire pour ce qui concerne la Provence. À cette époque, le mobilier concordataire, souvent de piètre qualité, gagnait à être remplacé. D'autre part, «des personnalités vont envisager la fabrication du mobilier d'églises différemment, à la fois de manière productive tout en restant dans la qualité et le savoir-faire ancestral : ces pièces devront désormais s'exporter quelquefois dans des contrées lointaines» (Sanchez, p. 48). C'est ainsi que l'atelier Goyers Frères, fort de vingt à trente ouvriers et apprentis, put se permettre de se spécialiser dans la restauration de mobilier liturgique ancien et la création de mobilier nouveau dans la Belgique catholique et industrialisée, tout en s'adressant à un marché international. Ils ne cessèrent de participer à des expositions nationales, internationales et universelles, et d'y remporter des médailles. Leur apogée fut la présentation de la chaire de l'église Saint-Joseph à Louvain, une véritable œuvre de bravoure néo-gothique, aux expositions universelles de Philadelphie en 1876 et de Paris en 1878. Les commanditaires provençaux firent sans doute la connaissance des frères Goyers aux expositions universelles de Paris en 1855 et 1867 où ils remportèrent des médailles.

Jean-Michel Sanchez remarque à juste titre que le *marketing* des frères Goyers comprenait certainement des catalogues de modèles pour différents budgets, illustrés de reproductions photographiques, mais aucun n'a été retrouvé jusqu'à ce jour. L'une des chaires provençales a d'ailleurs une jumelle en Belgique, ce qui prouve l'existence d'un certain travail en série. Le cas provençal des frères Goyers s'inscrit dans le paysage globalisé des «industries d'art» de la seconde moitié du long XIX<sup>e</sup> siècle qui exportèrent au-delà de l'Europe grâce, notamment, aux commandes des missions catholiques. – Jean-Michel Sanchez, «Une dynastie de sculpteurs et ébénistes au service de l'église au XIX<sup>e</sup> siècle : les frères Goyers de Louvain (Belgique) et leurs œuvres en Provence», *Provence historique*, t. 70, fasc. 267, janvier-juin 2020, p. 47-62.

Thomas Coomans

## Vitraux suisses au XVII<sup>e</sup> siècle

**Du carton au vitrail aux temps de la Contre-Réforme en Suisse.** – Mylène Ruoss nous propose de découvrir un ensemble exceptionnel de huit cartons préparatoires à la réalisation, vers 1600, de vitraux pour le couvent des cisterciennes de Rathausen, près de Lucerne. Son article est basé sur une conférence présentée au symposium «Scheibenrisse und Glasgemälde», organisé au Kunstmuseum Basel les 11 et 12 avril 2019, préalablement à l'exposition «Lichtgestalten, Zeichnungen und Glasgemälde von Holbein bis Ringler», également au Kunstmuseum Basel, du 1<sup>er</sup> février au 26 avril 2020. L'étude de ces cartons de vitraux bénéficie d'un heureux concours de circonstances : la conservation de vitraux en rapport avec les cartons et une bonne documentation sur la commande et l'histoire de ces vitraux. Habilement construit et très complet, l'article de Mylène Ruoss offre un riche aperçu sur le déroulement d'une commande de vitraux dans toutes ses étapes, depuis la conception jusqu'à l'exécution et sur le développement de la Contre-Réforme dans un monastère cistercien.

Le couvent des cisterciennes de Rathausen, dont l'existence est attestée depuis le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, fit l'objet de travaux de rénovation et de modernisation entre 1589 et 1592. Une chronique du monastère rapporte que, à cette occasion, deux importantes figures de la Contre-Réforme à Lucerne, l'aristocrate Jost Pfyffer (1531-1610)

et le nonce Ottavio Paravicini (1552-1611), entreprirent au nom de Magdalena Schyner, administratrice du monastère de 1588 à 1592, des démarches pour la donation de 67 vitraux armoriés destinés à orner le cloître du couvent nouvellement édifié; il s'agit d'une des plus importantes commandes de la Contre-Réforme en Suisse. Les vitraux furent réalisés dans l'atelier lucernois de Franz Fallenter (1574-1612), d'après des cartons préparatoires de Daniel Lindtmayer de Schaffhouse (1552-1603) et de Christoph Murer de Zurich (1558-1614). À la suite de la guerre du Sonderbund en novembre 1847, les monastères du canton de Lucerne furent supprimés en avril 1848 et l'État, confronté aux coûts élevés des réparations, fut contraint de vendre les trésors ecclésiastiques des monastères de Rathausen et de Saint-Urbain.

D'abord acquis par le banquier James Meyer de Saint-Gall, le cycle de vitraux fut ensuite dispersé et, aujourd'hui, 55 vitraux sont conservés dans des collections publiques en Suisse, en Allemagne et aux États-Unis, douze demeurant perdus. Cette dispersion des vitraux a permis de les soustraire à l'incendie qui détruisit l'ensemble du complexe monastique de Rathausen, le 29 mai 1903. Les huit cartons conservés, correspondant à autant de vitraux, ont transité par diverses collections; quatre d'entre eux sont actuellement en possession de musées suisses (Kunstmuseum Basel et Musée national suisse), tandis que quatre autres ont intégré des collections étrangères (Musée Heylshof de Worms, Musée du Louvre à Paris, et le J. Paul Getty Museum à Los Angeles). Le J. Paul Getty Museum a acquis «son» carton tout récemment, à l'automne 2017, en hommage au Dr Lee Hendrix, conservatrice des dessins de 1998 à 2016 et directrice de projet de l'exposition «Painting on Light, Drawings and Stained Glass in the Age of Dürer and Holbein» (J. Paul Getty Museum, 2000). Des huit cartons conservés, plusieurs peuvent encore heureusement être mis en rapport avec les vitraux correspondants; cinq vitraux sont reproduits dans l'article, dans leur ensemble ou en détail.

Les cartons de vitraux étudiés sont des dessins à l'encre noire, posée à la plume ou en lavis, avec des dégradés de gris à noir. Un même principe de composition est adopté : au-dessus d'une plinthe portant les armoiries des donateurs et des cartouches accompagnés de putti, deux saints devant les larges piliers d'une porte cintrée encadrent une scène centrale biblique. Le programme iconographique des vitraux du cloître de

Rathausen était un cycle complet, qui commençait avec la création d'Ève et se poursuivait avec des scènes issues de l'Ancien Testament, de la Vie et de la Passion du Christ. À l'exception de l'une d'entre elles, conservée à l'état de fragment, les scènes des cartons sont datées, signées ou monogrammées par leurs auteurs, Daniel Lindtmayer et Christoph Murer, qui ont forcément dû collaborer pour l'occasion, afin de garantir l'unité de l'ensemble, mais les styles de l'un et l'autre restent bien identifiables.

La confrontation des sources historiques avec l'observation des œuvres permet à Mylène Ruoss de bien comprendre comment la confection de ces cartons s'inscrit dans le processus complexe de création et d'exécution d'un grand ensemble. Manifestement, Pfyffer et Paravicini ont déterminé eux-mêmes le programme iconographique qui se déploie dans 67 scènes et attribué ensuite celles-ci à des donateurs. Ceux-ci n'ont pas été invités à prendre en charge directement tel ou tel vitrail, mais à contribuer pour un certain montant au financement de la peinture des armoiries et des vitraux par les peintres sur verre. Les cartons ne comportaient pas toutes les inscriptions, et des cartouches restaient donc vides. Jusqu'à l'exécution proprement dite, ils ont dû demeurer dans les mains d'une seule personne, qui jouissait d'une vue d'ensemble de la commande et qui était responsable de l'exécution de celle-ci. Les inscriptions et informations complémentaires sur les donateurs, telles que leur titre et leur fonction, furent communiquées en cours d'exécution à l'atelier du patrien chargé de l'exécution des vitraux. Les cartons ne comportent pas d'indication quant aux couleurs du verre et au tracé du réseau de plombs, puisque ce travail incombait au peintre verrier. Mylène Ruoss ne le précise pas, mais un carton de travail a dû être établi avec ces informations. Comme le montre la comparaison entre le carton et le vitrail correspondant, quand elle est possible, le peintre verrier a fidèlement transposé le dessin sur le verre, chaque fois que cela était techniquement faisable, tout en comblant les zones laissées vides avec des motifs ornementaux, en simplifiant la forme de motifs trop détaillés, ou encore en modifiant le paysage d'arrière-plan.

Mylène Ruoss identifie également les modèles qui ont porté l'inspiration des concepteurs. Pour les scènes religieuses, ceux-ci se sont basés sur des modèles largement utilisés depuis la fin du XV<sup>e</sup> siècle ou sur des modèles plus récents, comme des gravures anversoises, éventuellement insérées dans des recueils, comme le *Thesaurus veteris et novi testamenti*

de Gérard de Jode, imprimé à Anvers en 1585, et dont des exemplaires devaient alors circuler en Suisse. Mylène Ruoss montre également comment les travaux de Rathausen ont influencé les commandes ultérieures confiées à Lindtmayer et à Murer.

Disposer de sources écrites documentant le contexte d'une commande et révélant l'identité des personnes impliquées dans celle-ci, conserver les projets dessinés à grandeur d'exécution est vraiment exceptionnel et permet de mieux comprendre chacune des étapes du processus et la division du travail entre concepteur et réalisateur. Au-delà de l'exposé du cas particulier de Rathausen, l'article est donc une précieuse ressource méthodologique pour enrichir la réflexion dans d'autres cas – et ils sont légion – où la situation est bien moins documentée. Par ailleurs, l'article de Mylène Ruoss nuance sensiblement l'image que le public non averti se fait du vitrail suisse : plus qu'une importante production systématique et répétitive de petits panneaux ornant les demeures bourgeoises, le vitrail suisse répond aussi à de grands programmes conçus pour de vastes complexes religieux. L'auteur pose assurément les bases solides d'une importante monographie à venir qui valoriserait un grand cycle de vitraux, peu étudiés, monographie que nous appelons de tous nos vœux et qui jouira d'une large audience. – Mylène Ruoss, « Die Scheibenrisse zum Glasgemäldezyklus im Kreuzgang des Klosters Rathausen », *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, vol. 77, 1 (2020), p. 5-22.

Isabelle Lecocq

**Vitraux privés suisses de propagande au temps de la Réforme.** – Aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, la Suisse a produit un nombre considérable de petits vitraux, le plus souvent héraldiques, destinés à embellir les édifices publics, les églises ou le domicile privé. Mais il arrive aussi que les armoiries laissent la place d'honneur à une scène narrative. Un carton de vitrail dû à Niklaus Manuel Deutsch, un intéressant peintre bernois, également mercenaire, écrivain et homme politique, est en 1527 le premier cas connu de thématique antipapiste sous cette forme. Il représente le roi vétérotestamentaire Josias ordonnant la destruction des idoles, un an avant le déclenchement de l'iconoclasme à Berne. Il sera suivi de dizaines d'exemples conservés – pour la plupart dans des musées suisses – qu'étudie Rolf Hasler, certainement une fraction minime de cette production.

Dans la grande majorité des cas, ces vitraux sont inspirés des gravures polémiques qui circulent à partir de 1520 et en reproduisent l'iconographie pendant plus d'un siècle. On y trouve la parabole du Bon Berger, dans laquelle les voleurs qui assaillent la bergerie par le toit portent tonsures et coules monastiques, la ruse de Daniel démasquant la fourberie des prêtres de Baal, le moulin à curés, parodie du moulin mystique où le clergé de l'ancienne Église est moulu et transsubstantié en démons, le pape en Malchus qui se fait casser la figure par saint Pierre, et ainsi de suite. En revanche, il faut attendre le cours de la Contre-Réforme pour voir apparaître une iconographie catholique polémique dans les vitraux, moins abondante.

La satire est souvent discrète ou allusive. Dans un bon nombre de cas, l'épisode vétérotestamentaire omet tonsures et tiares pour n'être plus qu'une illustration biblique, à charge pour le spectateur de comprendre l'allusion. En outre, le peu qu'on sache le plus souvent sur leur destination fait supposer que les vitraux polémiques décoraient plutôt le domicile qu'un bâtiment public. Rolf Hasler explique cette réserve par la volonté de ne pas heurter les cantons catholiques et d'éviter la discorde malgré les divergences religieuses. Comme il le note, un polémiste aussi virulent que Niklaus Manuel se rendit à Zurich pour tenter de faire cesser les guerres confessionnelles chères à Zwingli. Le bon sens politique calme ainsi les convictions religieuses.

Qu'on me permette d'ajouter deux remarques. Comparés aux gravures qui circulent, les vitraux, même les plus polémiques, sont bien sages. Entre autres, on n'y trouve pas le déferlement scatologique qui culmine dans l'*Abbildung des Papsttums*, gravée dans l'atelier de Lucas Cranach et commentée en vers par Martin Luther. Mais c'est parfaitement normal. Avant d'être des instruments de propagande, ces petits vitraux sont destinés au décor et à la mise en valeur du commanditaire, le cas échéant du donateur, ce qui impose la convenance. Il reste enfin à savoir pourquoi les catholiques n'ont guère répliqué, alors qu'ils n'étaient pas moins acharnés à défendre leur cause. Ils l'ont fait dans la gravure, mais moins que leurs ennemis et avec moins de verve. La différence pourrait bien s'expliquer par l'absence de sacralité visible chez les Réformés : ces derniers n'offraient pour ainsi dire pas de cible, ni de statues, ni d'hosties consacrées, ni de pompe ecclésiastique. – Rolf Hasler, « Altschweizer Glasmalereien als konfessionelles Propagandamedium », *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, t. 76, 2019, p. 75-100.

Jean Wirth