

IMAGES DU PATRIMOINE

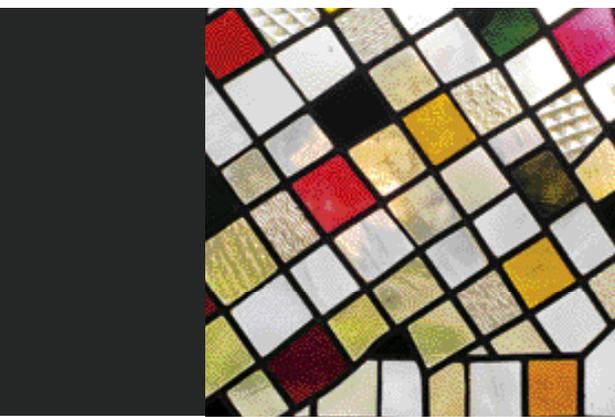
JEAN MAURET CRÉATEUR DE VITRAUX

UN ATELIER DE PEINTRE-VERRIER



CENTRE-VAL DE LOIRE

Sommaire



En couverture: Détail d'un vitrail réalisé par Jean Mauret, 2015.

Introduction

- Jean Mauret créateur de vitraux - p. 5
- Un demi-siècle de vitrail de création en France - p. 6
- Jean Mauret et son atelier de vitraux - p. 11
- Interview de Jean Mauret, 15 mars 2018 - p. 21

Un patrimoine en images

- 50 ans de création - p. 28
 - Période 1969-1982 - p. 30
 - Période 1982-1983 - p. 44
 - Période 1983-1994 - p. 46
 - Période 1995-2002 - p. 64
 - Période 2003-2019 - p. 72
- Travaux avec d'autres artistes - p. 86
 - Noirlac avec Jean-Pierre Raynaud - p. 87
 - La Celle-Saint-Cloud, Grenoble et Vence avec Jean-Pierre Raynaud - p. 90
 - Le Cube avec Jean-Paul Philippon - p. 92
 - Nevers avec Gottfried Honegger - p. 94
 - Blois avec Jan Dibbets - p. 97
 - Perpignan avec Shirley Jaffe - p. 100
 - Lyon avec Jean-Dominique Fleury et Gilles Rousvoal - p. 103

Annexes

- Glossaire - p. 106
- Où découvrir des créations de Jean Mauret? - p. 108
- Orientation bibliographique - p. 110
- Index - p. 111



Atelier, 2018.

«Les œuvres de création de Jean Mauret illustrent un cheminement personnel, elles ne sont pas les étapes mais la voie elle-même de cette progression.»

André Sweertvaegher, 1980

Dès les années 1950, l'intégration de vitraux contemporains dans les monuments historiques ouvre en France de nouvelles perspectives à cet art demeuré jusque-là relativement académique dans les édifices religieux anciens. Ces chantiers novateurs montrent la capacité des œuvres contemporaines à enrichir les édifices patrimoniaux puis favorisent, durant les décennies suivantes, l'émergence d'ateliers de peintres-verriers capables à la fois de proposer des œuvres personnelles de création et d'accompagner des artistes non verriers dans la réalisation de leurs projets.

L'étude du fonds d'atelier du peintre-verrier Jean Mauret, conduite de 2015 à 2017 par le service patrimoine et inventaire de la Région Centre-Val de Loire, s'inscrit dans cette problématique. Elle traite conjointement de la création verrière contemporaine, de l'insertion de celle-ci au sein de lieux patrimoniaux et de la collaboration artistique entre plasticiens et verriers.

Ainsi, le présent ouvrage se propose de dépasser l'idée habituellement admise de ce qu'est le patrimoine en faisant découvrir la démarche d'un artiste contemporain qu'il faut placer parmi les grands peintres-verriers français de la seconde moitié du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle, entre patrimoine et création.

Les créations personnelles

De 1969 à 2019, Jean Mauret réalise des vitraux de création dans 128 édifices, quasiment tous religieux et situés pour près de la moitié dans la région Centre-Val de Loire. Les autres créations sont principalement localisées en régions Nouvelle-Aquitaine, Grand Est, Auvergne-Rhône-Alpes, Bourgogne-Franche-Comté, Hauts-de-France et Pays-de-la-Loire. La liste complète de ces 128 sites est placée à la fin de cet ouvrage.



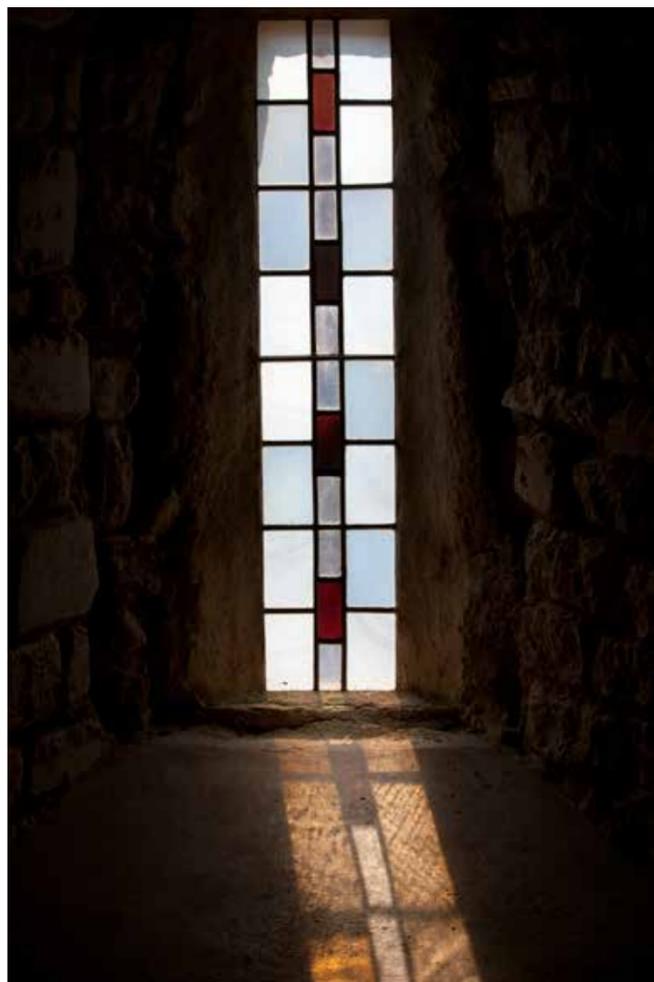
Peinture des vitraux de Revigny-sur-Ornain (Meuse) en 1982.

La répartition géographique et chronologique des chantiers montre que la localisation des vitraux de création a évolué depuis 1969. Durant les quinze premières années de l'atelier, les commandes se situent principalement non loin de l'atelier de Saint-Hilaire-en-Lignières et dans l'est de la France. La localisation de ces derniers chantiers, relativement éloignés du lieu de travail de Jean Mauret, résulte de l'implantation à Heiltz-le-Maurupt (Marne) de l'atelier de vitraux de son père, Roger Mauret. Ce dernier, pas très à l'aise avec la création et souhaitant aider son fils à démarrer son propre atelier, le sollicite à plusieurs reprises pour proposer des maquettes sur des chantiers qu'il a en commande.

Durant les années 1980, l'activité de création de Jean Mauret s'étend géographiquement vers le sud et l'ouest de la région Centre-Val de Loire. Cette extension se confirme et se fixe par la suite durant les décennies 1990 et 2000, période pendant laquelle les commandes se concentrent dans le sud de la région du Centre-Val de Loire et dans le nord de la région Nouvelle-Aquitaine.

L'envergure nationale de l'atelier de Jean Mauret peut être comparée à d'autres ateliers importants contemporains qui se sont également beaucoup exportés, tels ceux de Gérard Hermet et Mireille et Jacques Juteau (ancien atelier Lorin à Chartres), Jacques Le Chevallier (Fontenay-aux-Roses), Didier Alliou (Le Mans) ou Bruno de Pirey (Allouis).

Outre ses travaux de commande, Jean Mauret réalise quantité d'œuvres personnelles conservées à l'atelier (plus de 600 panneaux d'essais). L'analyse du cheminement créatif des œuvres de Jean Mauret, à travers les œuvres de commandes et celles de ses recherches personnelles est présentée pages 28 à 85.



Basilique de Neuvy-Saint-Sépulchre (Indre), galerie en dessous du collatéral sud, vitrail réalisé en 1998.

Certaines techniques employées par Jean Mauret pour ses vitraux de création sont récurrentes. Leurs importances évoluent suivant les périodes de son parcours et selon des rythmes différents pour chacune : certaines sont omniprésentes de 1969 à aujourd'hui (le jaune d'argent), d'autres sont abandonnées pendant un temps pour réapparaître beaucoup plus tard (la grisaille), d'autres encore voient leur méthode d'application évoluer (la gravure).

Ces techniques de prédilection sont les suivantes : (glossaire p. 106-107)
– Le jaune d'argent qui donne une teinte dorée, plus ou moins foncée (du jaune citron au rouge brun) suivant la température de la cuisson (600° à 650°) et l'épaisseur posée. Les couleurs et la transparence du verre support ont également une influence sur le résultat final (du jaune d'argent posé sur un verre bleu donnera une teinte verte). Les vitraux de l'église prieurale de Villesalem à Jourmet (Vienne) ou ceux de l'église Saint-Pierre de Chezal-Benoît (Cher) illustrent particulièrement bien l'usage fait par Jean Mauret du jaune d'argent pour obtenir « des variations dorées tout en conservant une unité ».

– La grisaille produisant différentes couleurs suivant les pigments et que Jean Mauret utilise beaucoup jusqu'au début des années 1980. Cette technique disparaît presque totalement de ses œuvres en 1984 pour réapparaître ponctuellement durant les années 1990-2000 (points et traits) puis pour ses essais de 2015 (grisailles noires).

– La gravure dont Jean Mauret fait usage depuis ses débuts et particulièrement à partir des années 1980. Il utilise la technique de la gravure à l'acide fluorhydrique pour obtenir des aplats puis, en 1991, il introduit l'emploi d'une petite meuleuse de prothésiste dentaire pour une gravure plus fine (points et traits). La gravure permet à Jean Mauret de faire jouer la lumière, de l'animer, de créer des surfaces moins plates. Il va chercher la transparence dans la matière.

– L'utilisation de plombs de différentes largeurs (de 3 à 15 mm) qui permet à l'artiste d'éviter la monotonie et qui offre la possibilité de dessiner d'un trait non uniforme. À l'occasion de la réalisation des vitraux pour les baies hautes du transept de la cathédrale de Lyon, Jean Mauret explique que les plombs larges « accompagneront la composition » et les plombs les plus étroits « sépareront les couleurs des blancs tout en disparaissant visuellement de par la hauteur des fenêtres ». Selon lui, « le contraste des plombs est un des éléments importants de la structuration de la composition générale ».

– La présence de trous, de vides qui apparaissent dans des panneaux d'essais datés de 1970 (trous en forme de croissants de lune). Ces trous permettent d'obtenir des transparences pures et accordent au vitrail une troisième dimension (on peut voir au-delà). Cette particularité est présente durant toutes les années 1970, puis est abandonnée avant de réapparaître durant les années 2000. Les trous, n'étant pas compatibles avec des travaux de commandes, sont exclusivement réservés aux panneaux de recherches personnelles. Ils sont remplacés par la gravure pour les vitraux placés dans des édifices.



Panneau d'essai, 2009.

– La découpe des verres préalablement travaillés au jaune d'argent et/ou à la grisaille. L'artiste découpe ses pièces dans des verres déjà préparés et cuits. En 2014, il explique sa démarche : « en redécoupant dans ce travail préparatoire, j'évite ainsi l'intervention directe du geste dans une forme définie. La distanciation d'avec le geste pictural m'est indispensable pour ne pas mélanger ce qui est de l'ordre de l'affect et la direction que j'essaie de donner à ma démarche ».

– Un travail sur les rapports entre les transparences pures et les blancs de différentes intensités (opaques et opalescents), particulièrement à partir de 1985 et durant les années 1990. Ces recherches sur les variations de translucidité sont particulièrement visibles sur le grand vitrail de la sacristie de la cathédrale de Lyon en 1991 et sur les verrières de la nef de l'église Saint-Pierre de Chauvigny (Vienne) en 1994.

50 ans de création : 1983-1994 Une volonté de s'adapter à l'architecture

La mise en place de vitraux dans un édifice soulève des problématiques auxquelles le peintre-verrier est tenu de s'adapter. Il est en effet « confronté à l'architecture du lieu, à son histoire, son affectation religieuse, son époque et son style », éléments qui apparaissent parfois comme des contraintes mais qui peuvent aussi favoriser la création. Pour surmonter ces contraintes, s'intégrer au mieux à l'architecture, Jean Mauret estime qu'il ne faut pas s'imposer, qu'il faut octroyer au vitrail une juste place, au service du monument.



Moulins-sur-Yèvre (Cher), église Saint-Austrégésile, bras sud du transept, 2002.

Lumière

Les travaux de commandes de Jean Mauret étant quasiment tous destinés à des édifices religieux, il considère que ses vitraux doivent apporter à l'espace intérieur une dimension spirituelle propre à interpeler. Selon lui, le vitrail capte la lumière naturelle extérieure, la transforme et la spiritualise. Il est à la fois une clôture et un filtre permettant le passage de la lumière. Cette dernière, en traversant le vitrail, modifie l'espace intérieur. Lorsque l'artiste grave des verres opalescents ou plaqués, il fait entrer la lumière dans l'édifice par zones, il crée des contrastes. L'utilisation de verres industriels permet également de diffracter la source lumineuse. D'une certaine façon, il sculpte la lumière comme il a sculpté le bois à ses débuts professionnels.



Lavaudieu (Haute-Loire), église abbatiale Saint-André, chœur, 1993.

Opalescent /extérieur

L'emploi récurrent de verres blancs et gris opalescents correspond aussi à la volonté de mieux intégrer les vitraux à l'architecture. Jean Mauret explique à ce sujet que ce verre établit une liaison heureuse avec la pierre à l'extérieur et qu'il aime le rapport de l'effet laiteux de l'opalescent avec la texture de l'édifice.

Journet (Vienne), église priurale Notre-Dame de Villesalem, chevet, 1997-1998.



Plein cintre

Jean Mauret a beaucoup œuvré dans des petites églises romanes. En 2014, il explique : ces édifices « m'attirent depuis toujours par leur simplicité et la richesse de leurs variations à partir d'un plan commun des plus sobres. Leur influence a été grande sur mon travail et mes réflexions, en particulier, le plein cintre des baies : ce tracé à lui seul est un appel à la prière. » Il ajoute que symboliquement, le carré correspond à la terre et le demi-cercle évoque le ciel et que la baie cintrée suggère par conséquent le lien entre la terre (le matériel) et le ciel (le spirituel). La composition concentrique constitue un élément majeur des œuvres de Jean Mauret. Il la met en place en 1984 puis la conserve quasi systématiquement jusqu'au début des années 2000. Par la suite, elle demeure encore longtemps présente, à travers la bordure en particulier. Afin de redonner une unité à l'ensemble des baies, il redessine parfois une forme plein cintre à l'intérieur d'une fenêtre lobée, en anse de panier ou rectangulaire. Des exemples de ces dispositions sont notamment visibles [Saint-Benoît-du-Sault](#) et à [Primelles](#).

Saint-Benoît-du-Sault (Indre), église Saint-Benoît, nef côté nord, 1997-1998.



Primelles (Cher), église Saint-Laurent, nef côté nord, 2003.



50 ans de création : 2003-2019 Sculptures

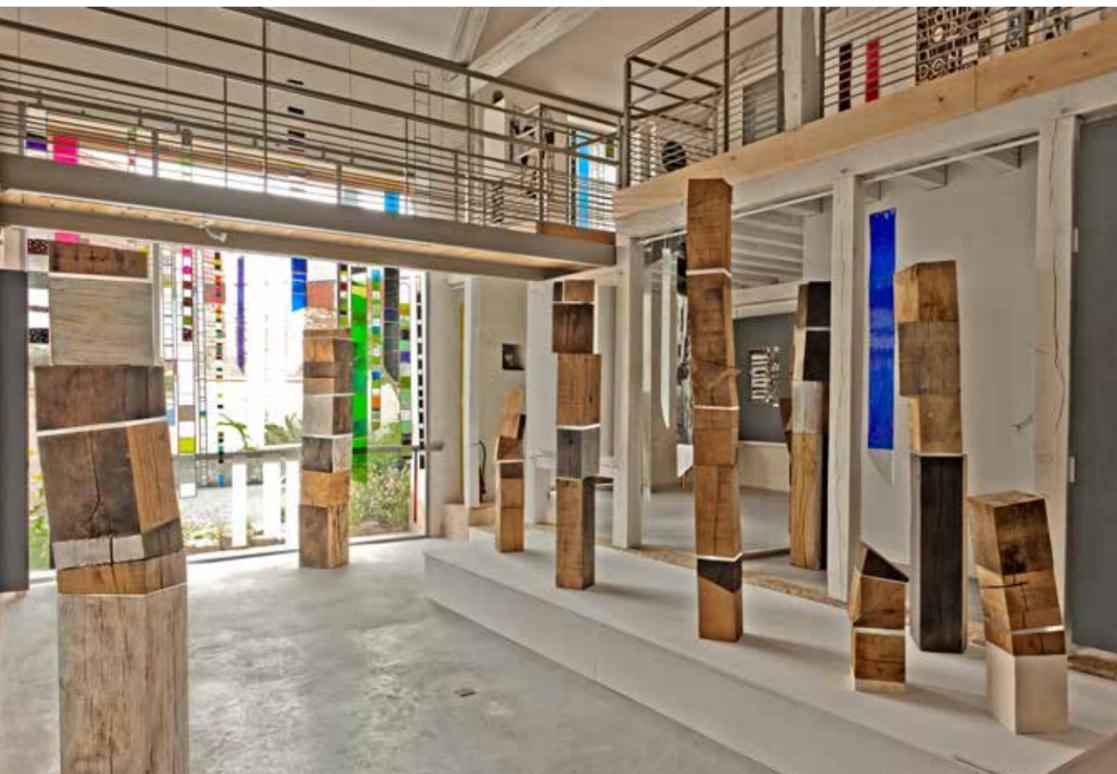
Lorsqu'il arrête la sculpture en 1974, Jean Mauret n'abandonne pas définitivement l'idée d'y revenir un jour. Il attendra d'être plus disponible, après la fermeture de l'atelier en 2006, pour s'y consacrer de nouveau. En 2012, 2013 et 2014, il réalise des sculptures

à partir de tranches de bois carrées et de cubes plus ou moins réguliers et empilés, en bois brut puis coloré. L'insertion de plaques de plexiglass apporte une note transparente, créant un lien avec ses vitraux. Avec l'ajout de la couleur en 2013, les liens entre

les deux techniques se resserrent par le choix de tonalités souvent similaires (bleus, jaunes, noirs, blancs). À la même époque les « colonnes » de verres créées par l'artiste rejoignent également ses sculptures de par leurs formes.



Vitrail et bois, 2018.



Jean Mauret dans son atelier de sculpture en 2013.



- a. Sculptures et cartons de vitraux « colonnes », 2012.
- b. Petites sculptures, 2013.
- c. Sculptures et vitraux, 2012.

Sculptures et vitrail, 2013.

En 2015, l'artiste explique que la technique de la gravure sur verre qu'il utilise fréquemment correspond pour lui à une démarche, celle d'aller chercher la lumière et la transparence dans la matière, de retirer de la matière pour obtenir des contrastes, entre lumière et opacité. « Retrancher plutôt qu'ajouter », telle est la démarche de l'artiste, tant dans ses vitraux que dans ses sculptures.



Jean-Paul Philippon, Le Cube, 1988

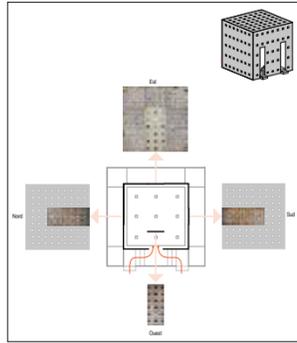


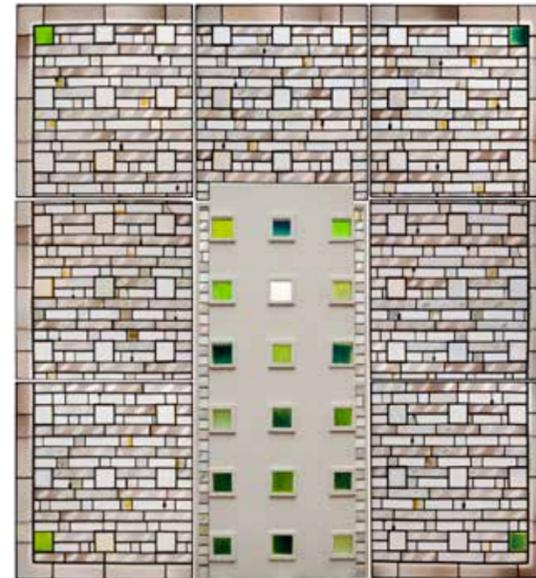
Schéma du Cube.

Le Cube réalisé par Jean Mauret et Jean-Paul Philippon mesure extérieurement 4,5 x 4,5 x 4,5 mètres.

En 1987, l'artiste-peintre Élane Massy conçoit et coordonne une exposition alliant vitrail et architecture à l'occasion de la 2^{ème} Biennale du Vitrail. Par la rencontre et le travail conjugués d'un maître-verrier et d'un architecte, il s'agit de créer trois volumes simples en grandes dimensions: une pyramide (le verrier Gilles Rousvoal et l'architecte Christian Schouvey), une sphère (le verrier Jean-Dominique Fleury et l'architecte Gabriel de Hoym de Marien) et un cube (le verrier Jean Mauret et l'architecte Jean-Paul Philippon).

Les œuvres sont élaborées et produites en 1987 et 1988. Elles sont présentées au Centre international d'études romanes à Tournus, dans la Salle des Consuls du Palais des Archevêques à Narbonne et à dans l'église abbatiale de Noirlac à Bruère-Allichamps (Cher) en 1988 et 1989.

Il enferme un second cube plus petit 3 x 3 x 3 mètres, dans lequel on peut pénétrer. L'espace intermédiaire entre les deux volumes imbriqués (environ 80 cm) permet d'éclairer les deux parois, vers l'extérieur et vers l'intérieur.



Reconstitution de la face est du Cube, 1988.

Dimensions : 3 m x 3 m.

Jean-Paul Philippon (architecte) et Jean Mauret devant le carton de la face est du Cube, début 1988.

L'intérieur du Cube est très lumineux. Le plafond et trois des quatre faces verticales sont scandés de petits carrés de verre. Les faces nord et sud présentent une « porte » factice en vitrail. La « porte » ouest, en vitrail elle aussi, est fixée au sol et placée à environ 80 cm de l'entrée. Côté est, la face est traitée en négatif par rapport aux trois autres: la quasi-totalité de sa surface se compose d'un vitrail dans lequel a été incluse une « porte » en bois percée de carrés.

Détail de l'intérieur du Cube, 1988.

Les vitraux du Cube sont constitués de verres opalescents blancs et gris, industriels, noir, bleu, jaune, orange et vert. Certains de ces verres sont gravés ou teintés de touches de jaune d'argent. On observe également la présence de trous et l'emploi de plombs de différentes largeurs. La composition des vitraux reprend le principe des alignements de carrés visibles sur toutes les faces (externes et internes) du Cube.



Détail sur l'un des sémaphores.

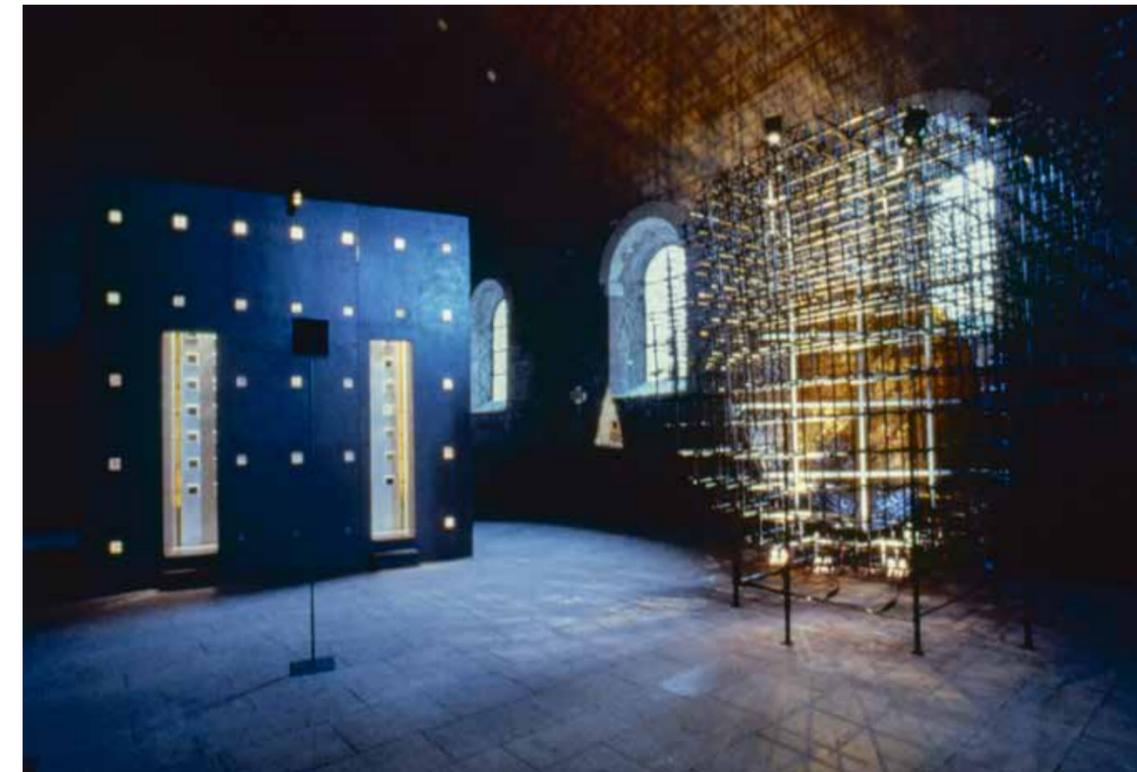
Les quatre portes symbolisent les quatre éléments: l'eau (vert, côté est), la terre (noir, côté ouest), le feu (orange, côté sud) et l'air (blanc bleu, côté nord). Dans chacune d'elles, une petite

Le Cube et la sphère

lors de l'exposition de 1988.

Vu de l'extérieur, le Cube présente sur chaque face des alignements de petits carrés lumineux colorés. Il est orienté

est/ouest comme une église et on y entre par deux portes placées côté ouest, au moyen de cinq marches.



ouverture carrée a été pratiquée pour permettre de jeter un œil vers l'extérieur. Là, le regard se porte sur des « sémaphores » constitués chacun d'un fragment de verre (triangle, carré ou rond) fixé à 2,30 mètres environ de hauteur sur des supports métalliques. Ces petits éléments orientent le Cube dans l'espace (ils marquent les quatre points cardinaux).

Shirley Jaffe à Perpignan (Pyrénées-Orientales), 1997-1999

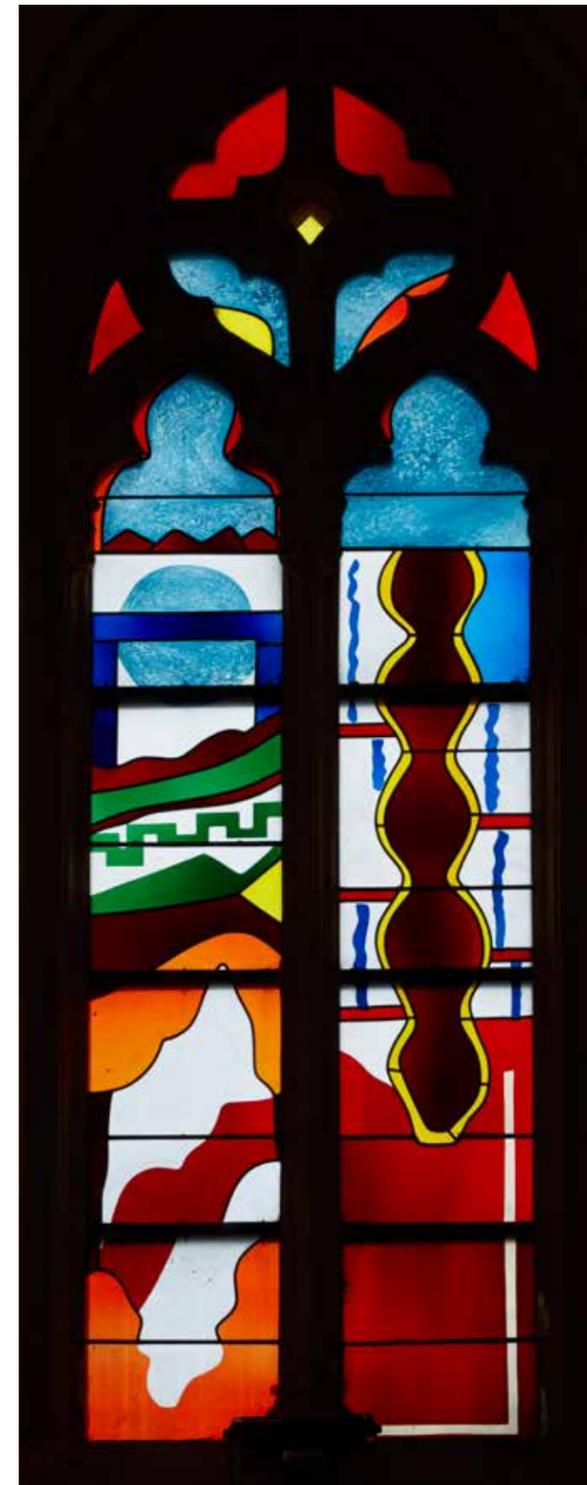
Selon Jean Mauret, « les relations qui se forment lors d'une rencontre entre un artiste et un verrier reposent sur une multitude de signes invisibles qui se transforment progressivement en une confiance mutuelle qui va permettre au projet d'évoluer jusqu'à sa réalisation finale. Le verrier met à la disposition du peintre non seulement son atelier en tant qu'instrument pour la mise en place de la technique, mais aussi et surtout son expérience personnelle qui lui permet de comprendre l'âme du projet pour y apporter une réponse adaptée. (...) Le fait qu'il soit lui-même créateur avec une démarche personnelle ne peut que l'aider à mieux comprendre le projet de l'artiste et à s'investir entièrement en apportant diverses solutions à sa réalisation. (...) En retour l'artiste doit exprimer ses attentes et être à l'écoute des propositions pour faire son choix final en toute liberté mais aussi en connaissance de cause ».

Le vitrail demande une compétence propre, « une exploration de la couleur et de la lumière que nous n'avons pas » constate l'artiste peintre américaine Shirley Jaffe (1923-2016). En 1997, lors de la présentation de son projet de vitraux pour la chapelle Saint-Jean-l'Évangéliste dite de la Funeraria à Perpignan devant la Commission Supérieure des Monuments historiques, elle « insiste sur le fait qu'elle a besoin de la collaboration de quelqu'un qui comprenne son travail » et que toutes les recherches préparatoires pour Perpignan ont été « le fruit d'une entente où chacun, l'artiste et le maître-verrier (Jean Mauret), a participé à hauteur égale ».

Shirley Jaffe travaillant à l'atelier de Jean Mauret sur les vitraux de la chapelle de la Funeraria, 1998 ou 1999.



Éléments des baies du chœur en cours de réalisation à l'atelier de Jean Mauret, 1998 ou 1999.



Suite à une campagne de restauration générale de la chapelle de la Funeraria (fin XIV^e siècle) et à une nouvelle affectation (lieu d'exposition d'art contemporain), la municipalité de Perpignan souhaite en 1996 que l'ensemble des baies de l'édifice soit fermé par une série de vitraux neufs de création dans le cadre de la commande publique. En 1996, Shirley Jaffe est

retenue par la Délégation des Arts Plastiques, en accord avec la ville, pour proposer des esquisses. Un vitrail d'essai réalisé par Jean Mauret d'après l'une de ces maquettes est présenté *in situ* en mai 1997 et le projet soumis à l'avis de la Commission Supérieure des Monuments historiques est accepté au mois de septembre suivant. Les vitraux sont inaugurés le 15 juin 1999.



Façade occidentale de la chapelle dite de la Funeraria à Perpignan.

Vue d'ensemble du vitrail de la baie d'axe dans le chœur.

Shirley Jaffe estime que les neuf vitraux de la chapelle doivent « avoir une certaine force, une certaine énergie pour rééquilibrer l'espace intérieur ». Elle soulève notamment le problème des fausses fenêtres peintes en trompe-l'œil au nord (il n'y a pas d'éclairage de ce côté) qui créent un déséquilibre de l'espace et celui du sol rouge foncé très présent. Elle précise également comment, à partir de cette situation, elle pense redonner une cohérence et de l'harmonie à l'ensemble : notamment en proposant une gamme de couleurs comprenant de très faibles variations et en choisissant pour les deux vitraux

de la face sud de la nef des couleurs bleu/gris et des formes plus strictes que les autres vitraux pour pondérer le côté nord non éclairé. Pour le chœur, elle propose « des vitraux de valeurs plus blanches et d'un dessin léger ». Les vitraux de Shirley Jaffe sont assez proches de ses peintures : on y retrouve l'absence de symbolique, une grande variété de formes et de couleurs (aplats) et une dynamique que l'on peut qualifier de « joyeuse ». L'ensemble s'insère bien dans l'édifice simple de la Funeraria dont l'utilisation aujourd'hui culturelle tolère parfaitement une œuvre assez libre telle que celle proposée par l'artiste.