

Une réussite dans l'art de l'architecture religieuse

L'EGLISE Ste ALENE A FOREST

DEPUIS quelques années, il a été souvent question de rénovation dans l'art de l'architecture religieuse. Cette rénovation était nécessaire. Tant de nos églises, bâties il y a soixante ou soixante-dix ans, affichent ce lamentable style Saint-Sulpice que nos grands-parents nous ont légué avec leurs lignes d'une désolante banalité ! On a réagi contre ces pauvretés. Telles nouvelles églises constituent une recherche : à Paris, par exemple, celles du Saint-Esprit ou de Saint-Pierre de Chaillot. Toutefois, certains artistes, en réaction plus violente que d'autres contre le genre dont je parlais à l'instant, ont délibérément couru à l'extrême opposé. De là, sont nées des églises comme Assy et Vence qui ont provoqué — on le comprend un peu — d'assez vives controverses. Mais pourquoi aller si loin ? En Belgique, il est plusieurs sanctuaires qui, par leurs conceptions modernes, offrent un cadre en harmonie avec le goût de notre époque. A ce point de vue, je voudrais dire ici

Je suis dans le presbytère contigu à l'église. Par les fenêtres ouvertes, s'arrondissent les frondaisons paisibles du parc de Forest.

— Nous avons voulu faire œuvre collective, me dit M. l'abbé Buisseret, paroissiens, architectes et clergé. Nous ne bâtissons pas une église, mais **notre** église.

— Et comment avez-vous procédé, M. le Curé, pour arriver au résultat actuel ?

— J'ai été quelque peu servi par les circonstances. Il fallait d'abord trouver l'homme capable d'élever une église belle. Cet homme s'est révélé, en 1935, en la personne de Roger Bastin, alors jeune architecte qui s'est adjoint un collaborateur de son âge, Jacques Dupuis. Tous deux sont sortis de l'Ecole nationale supérieure d'architecture et des arts de la Cambre, à Bruxelles. Ce fut, je le répète, un vrai travail de collaboration mes vicaires et moi inspirant, les architectes passant à la réalisation.

— Tout cela sans hésitation ?

— Non pas ! L'étude a duré près

vous voyez là. De ce fait, la nef a pris des proportions plus harmonieuses, car elle était trop large pour sa longueur. En outre, grâce à la disposition actuelle, l'autel est visible de partout. Toute l'église, très pure, dans son revêtement uni de granito blanc et ciré, grâce à ses pilastres élégants, a bien son caractère latin, j'allais dire romain qui a, cependant quelque note d'ancienne basilique germanique, avec ses hautes arcades.

— Le chœur est bien dégagé.

— En effet. La courbe de l'abside est heureuse. Six projets de décoration de cette abside sont restés sans résultat. Nous nous en tiendrons peut-être là... Un arc triomphal s'ouvre au-dessus de l'autel qui est en forme de pierre du sacrifice. A cet arc, qui dissimulera un éclairage invisible dans les deux baies latérales, sera suspendue une grande croix en métal travaillé comme pour donner un profil. Sur les côtés du chœur, nous avons préféré ne pas renouveler l'arcade, mais garnir la première arche avec des logettes. Elles établissent une convergence facile vers l'autel qui doit rester le centre et ne distraire en rien l'attention des fidèles.

Je lève les yeux vers les poutres qui composent avec le plafond un heureux mariage de teintes bleues et blanches.

— Vous regardez la voûte ?

— Oui. Qui a eu l'idée d'y inscrire les douze articles du Symbole des Apôtres ?

— Votre serviteur. La plateforme était en place en 1942, quand les Allemands interdirent le gros œuvre. Les parachèvements du plafond n'ont été entamés qu'après la Libération : en 1944. Ce plafond de treize tonnes de plâtre, Roger Bastin l'avait dessiné avec un couloir central par-dessus les poutres, assez semblable à un voile tendu. Il devait recevoir une décoration de fantaisie. J'ai alors proposé un texte : celui du Symbole des Apôtres. Il se fit que ce texte s'inscrivait exactement, article par article, entre les poutres. La bande centrale a été agrémentée, sur ses deux côtés, de cercles et de croix dorés gracieusement assortis.

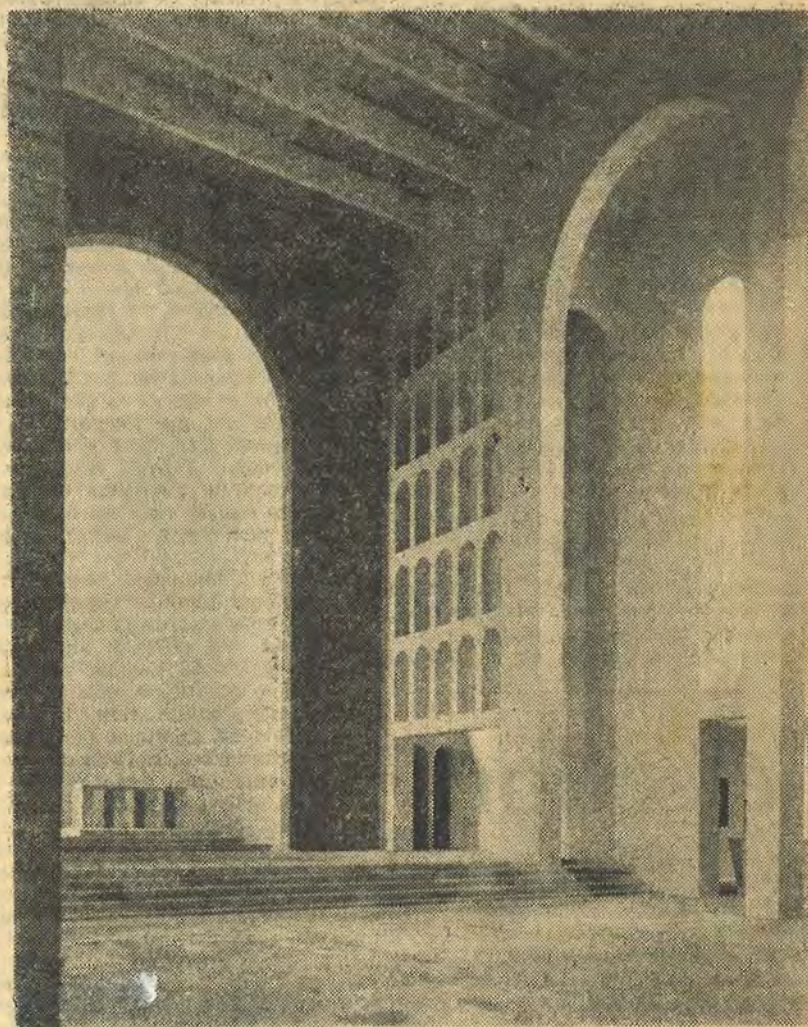
tons bleus, verts, blancs et or qui nous les rendent plus facilement accessibles.

Lentement nous nous sommes avancés vers le petit autel. Par contraste avec le maître-autel, il est en forme de tombeau des martyrs. A l'avant, il est orné d'une sculpture représentant un agneau stylisé ; à l'arrière, d'un pélican.

de l'église. Il établit ainsi un heureux contraste avec la chapelle que nous venons de quitter.

— Il me paraît que c'est là, dis-je, la pièce peut-être la plus originale de l'église.

— Certainement. Je vous avoue qu'elle a des partisans enthousiastes et des adversaires décidés. Nous voulions faire quelque chose qui



Vue intérieure de l'Eglise

(Photo Goens)

Sur la pierre, un tabernacle carré à sa base surmonté d'une pointe polygonale.

— Le tabernacle date de cette guerre, ajoute M. l'abbé Buisseret. Ce fut d'abord un coffre-fort en acier, sans ornement. Puis, j'ai

n'alourdisse pas l'église. Les auteurs de ce chemin de croix : deux Montois, G. Boulmant et Z. Busine, ont tendu à réaliser là une œuvre qui fasse corps avec le sanctuaire. En réalité, elle y est insérée sous la forme d'un dessin sommaire. Ce



L'OUVROIR LITURGIQUE

Supplément à
« L'ART D'ÉGLISE »

1953 - N° 4 - ABBAYE DE
ST-ANDRÉ-LEZ-BRUGES

NOUVELLE SÉRIE

numéro 17

LES LINGES D'AUTEL

LA NAPPE

LA NAPPE a pour but d'habiller l'autel. On pense tout de suite à la table du repas que l'on habille également d'une nappe. Ce qui ne répond pas seulement à une nécessité d'ordre pratique. Le revêtement des objets comme l'habillement de l'homme a une signification plus haute : il est l'expression d'un enrichissement, d'une dignité qui dépasse l'état matériel des choses. L'habillement de l'autel a en réalité le même sens que l'habillement liturgique du prêtre. Le principe liturgique qui consiste à couvrir un homme ou un objet se retrouve partout. C'est ainsi qu'on jettera un drap sur un prie-Dieu, qu'on cachera le sol avec un tapis, qu'on mettra des tentures aux murs d'une église, et toujours pour marquer plus de solennité. Ce procédé a une première valeur significative générale, qui consiste à mettre en valeur dans les choses elles-mêmes les relations que ces choses soutiennent avec nous. Cette première signification ouvre la possibilité à une multitude d'autres, mais qui sont, à la différence de celle-là, purement conventionnelles. L'habillement peut représenter dès lors le nouvel état du chrétien revêtu de la surnature pour devenir un homme complet.

Dans cette même perspective, l'autel, qui, dans l'esprit de l'Église, représente le Christ, appelle ce revêtement à un titre particulier. De même qu'un homme de chair revêtu d'habits peut témoigner de son élévation à la dignité de la surnature, ainsi l'autel de pierre est recouvert de lin par un même symbolisme auquel s'ajoute encore l'image du Christ « revêtu » des fidèles, pour former le Christ complet. Le Pontifical Romain, s'appuyant sur l'Apocalypse de saint Jean (VIII, 3), le rappelle en ces termes, à l'ordination des sous-diacres : « L'autel de la Sainte Église, c'est le Christ lui-même... Les nappes et les corporaux de cet autel sont les membres du Christ, c'est-à-dire les fidèles dont le Seigneur se revêt comme de vêtements précieux. »

On peut encore voir dans l'autel revêtu de sa nappe blanche et orné de cierges une mise en forme analogue à celle du baptisé vêtu de la robe blanche tenant un cierge à la main.

Il conviendrait donc que la nappe puisse réellement envelopper l'autel, comme la chasuble enveloppe le prêtre.

C'est ce qu'indique d'ailleurs clairement le texte de la bénédiction des nappes d'autel dans le Pontifical Romain : « ... *ad tegendum* involvendumque *altare gloriosi Filii tui Domini nostri Jesu Christi* », ... pour couvrir et envelopper l'autel.

Le cas idéal est celui d'un autel entièrement dégagé, où la nappe descend jusqu'à terre des quatre côtés (Fig. 1, 2 et 4), de même façon que le voile du calice, le conopée du tabernacle ou du ciboire, etc. Cette retombée de la nappe n'est pas arbitraire non plus ; les coutumes profanes elles-mêmes en témoignent : qu'il s'agisse de couvrir une table pour une séance solennelle, on fera descendre le tapis vert jusqu'à terre. A noter d'ailleurs que le revêtement de l'autel a une signification festive, puisqu'au vendredi-saint les rubriques précisent que la nappe ne doit couvrir que le dessus de l'autel et s'arrêter au bord de la table.

Historiquement, c'est l'apparition du retable qui a modifié cette disposition ; l'autel devenant l'objet d'un développement décoratif dans le plan vertical, la nappe aussi perd une de ses dimensions qui peut être suppléée par un antependium, lequel n'est que le substitut du devant de la nappe.

La pleine valeur significative des ornements liturgiques, ceux du prêtre comme ceux des objets du culte, s'est malheureusement affaiblie en même temps que les formes se sont étriquées et raidies. Quand la chasuble et la dalmatique ont perdu leur ampleur et leur souplesse, on a cherché à marquer leur solennité par la richesse d'une décoration de surface plutôt que par le langage des formes elles-mêmes ; dans un même esprit, on a remplacé la noble simplicité de la nappe enveloppante par les surfaces ouvragées du retable et de l'antependium, voire même par l'exagération des sculptures de la face antérieure de l'autel. Dès lors, ces éléments de l'autel deviennent des choses faites pour être regardées pour elles-mêmes, trop belles pour être recouvertes, ce qui est évidemment contraire aux principes liturgiques que nous venons de signaler.

Dispositions pratiques

Quel que soit le type d'autel auquel on a à faire, la nappe doit en tout cas descendre jusqu'au pied de l'autel sur les côtés (le principe demeure). Si la nappe ne peut pas retomber

Fig. 1

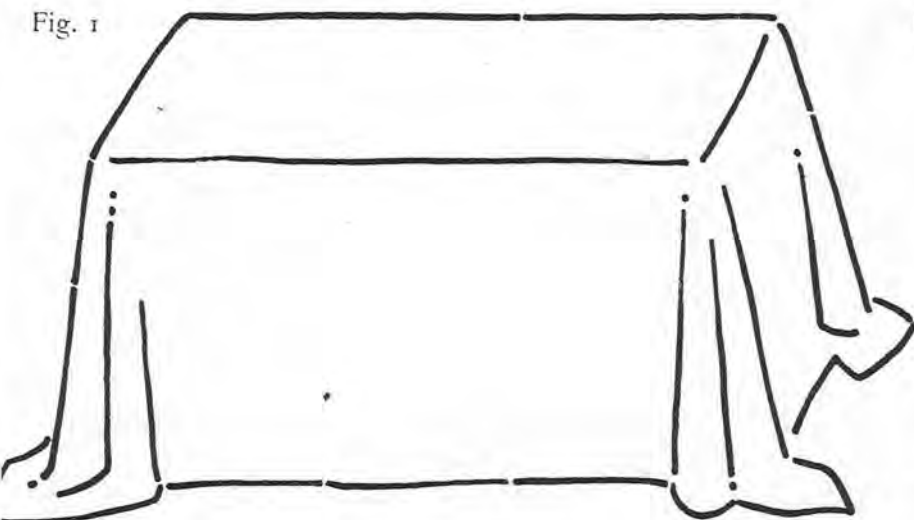


Fig. 2

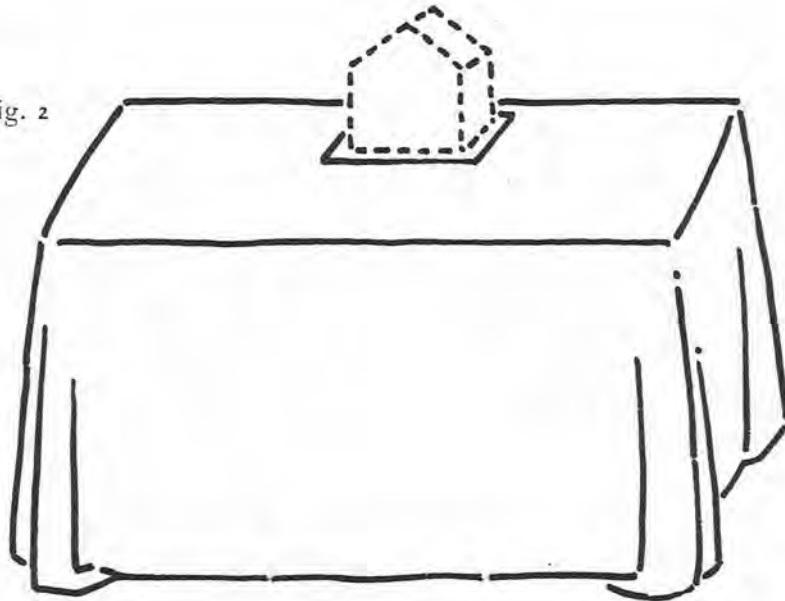


Fig. 3

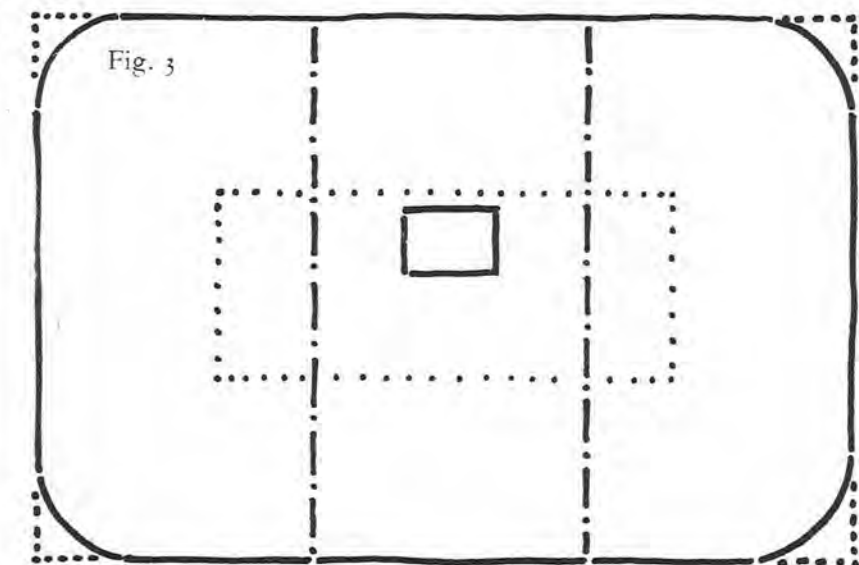
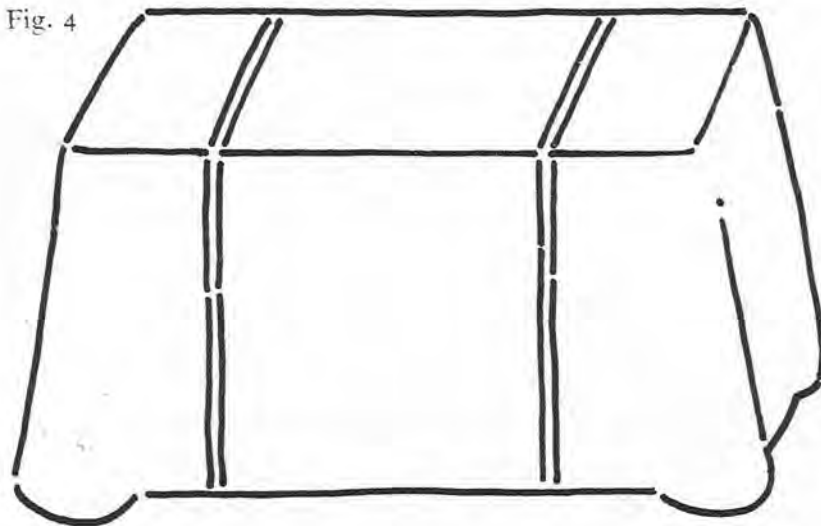


Fig. 4



Schémas d'autel entièrement enveloppé. Fig. 1 : L'autel reconvert d'une nappe quadrangulaire. Fig. 2 : On pourra replier par en-dessous les pointes des coins. Pour le cas où le tabernacle se trouve sur l'autel, il suffit de découper un trou, comme celui d'une chasuble pour la tête. Fig. 3 et 4 : Type de nappe aux coins arrondis.

devant l'autel, il est souhaitable alors qu'elle n'atteigne pas jusqu'aux bords de la table mais qu'elle reste en retrait d'un ou deux centimètres, pour éviter que le bord ne se relève.

Pour la matière, on choisira exclusivement du lin. Il est d'usage courant de rechercher des toiles damassées. Le caractère de richesse de ces toiles est certainement très convenable; il est bon cependant de faire remarquer que presque tous les damas fabriqués tout exprès pour servir de nappe d'autel trahissent leur rôle décoratif. A toutes sortes de tableaux incrustés où se lisent des images symboliques et des inscriptions plus ou moins compliquées on préférera un damas purement décoratif, où les motifs, quels qu'ils soient, sont uniquement traités pour l'enrichissement de la matière. Sans que tout ceci fasse perdre de vue la parfaite dignité d'une simple toile de lin.

Quant à la décoration surajoutée, elle remplira tout son rôle en soulignant simplement la structure de la nappe par des ourlets bien marqués. Ceux des extrémités pourront avoir environ 15 cm. Sur toute la longueur, et bien qu'on puisse trouver une pièce de toile qui corresponde exactement à la largeur de l'autel, on mettra de chaque côté un petit ourlet de deux à trois centimètres, dont l'importance esthétique est d'établir la proportion, comme le font les ourlets des extrémités. Il sera même excellent de souligner encore cet ourlet, ainsi que ceux des extrémités, par un point ajouré. Et si l'on désire marquer de façon plus

décorative l'achèvement de la nappe, on placera cet enrichissement aux deux extrémités, soit sous forme de franges ou de quelque sobre dentelle, soit en établissant un entre-deux horizontal (galon ou broderie) à quelque distance au-dessus de l'ourlet. Toute la beauté de ce genre de traitement tient à la justesse des proportions.

On fera les deux nappes de dessous, prescrites par les rubriques, un peu plus étroites, en calculant leur longueur pour qu'elles pendent de quelques centimètres (soit l'épaisseur de la *mensa*) de chaque côté de l'autel. Les deux côtés longs auront un petit ourlet de 1 cm de large; les côtés courts, un ourlet de 3 cm.

LE CORPORAL ET LA PALE

Contrairement à ce que l'on croit souvent, le corporal n'est pas une petite nappe de surcroît, une sorte de nappeton qui doublerait l'emploi de la nappe en la protégeant. Le rôle du corporal n'est pas de protéger la nappe mais les « oblates » (hostie et calice). Le texte du Pontifical Romain pour la bénédiction du corporal donne des indications précises à la fois sur son but et sur la manière de le disposer; « ... *ad tegendum involvendumque corpus et sanguinem Domini nostri Jesu Christi* », ... pour couvrir et envelopper le corps et le sang du Seigneur. On remarquera que la formule est calquée sur celle de la nappe. Dans sa vraie destination, le

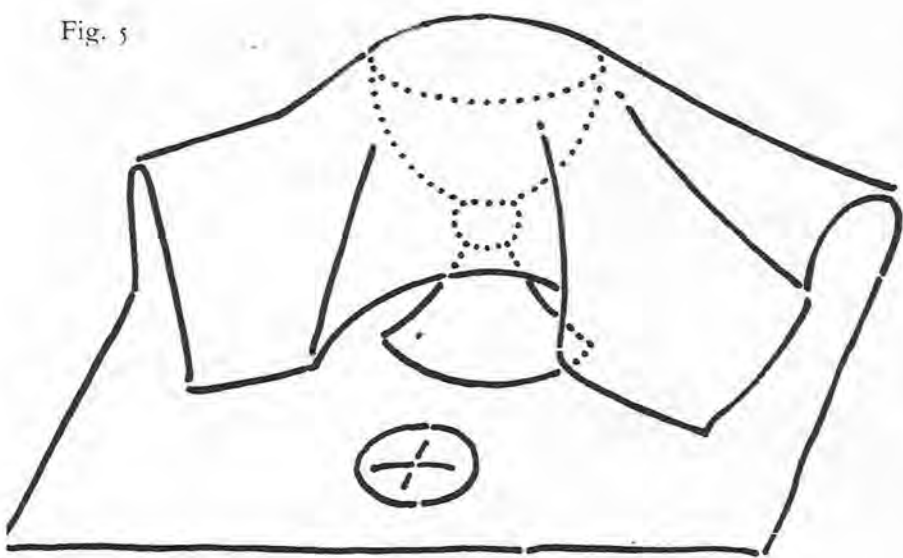


Fig. 5 : Le « grand corporal » replié sur le calice, selon l'usage ancien conservé dans le diocèse de Lyon.

corporal n'est donc pas un napperon à *poser* sur la nappe d'autel; il est fait pour « couvrir » et « envelopper » les saintes espèces, comme la nappe couvre et enveloppe l'autel.

La liturgie lyonnaise a conservé, pour les messes solennelles, l'usage de ce grand corporal dont se servait l'Église ancienne (Fig. 5). A la différence du petit corporal, le simple carré de toile d'usage courant aujourd'hui, il se replie sur le calice et remplit ainsi l'office qui a été départi à la pale depuis que ce grand modèle a été abandonné (1). L'usage du grand corporal à la messe, pour couvrir le calice à la place de la pale, est très simple à condition qu'il soit très souple, et par conséquent ne soit pas empesé.

Voici ce qu'indique le cérémonial de Lyon pour les mesures et la disposition de ce grand modèle : « Le grand corporal a le double de la longueur du petit, c'est-à-dire environ 1 mètre. On le plie d'abord en deux, en ramenant la partie postérieure de sa longueur sur la partie antérieure, et pour achever on procède comme s'il s'agissait de plier le petit corporal. La partie inférieure a la même destination que le petit corporal, et la partie supérieure sert à couvrir le calice, comme le ferait la pale... Pour couvrir le calice, le prêtre prend par les deux extrémités la partie supérieure du corporal, qui était repliée contre la croix ou le tabernacle, et la porte sur le calice de manière qu'il soit entièrement caché. Chaque fois que le prêtre découvre le calice, il prend de même le corporal par les deux extrémités, le lève plus haut que la coupe et le replie derrière le calice » (2). En général cependant nos calices ne sont pas si hauts qu'il soit nécessaire de donner à ce grand corporal le double de la longueur d'un corporal ordinaire : c'est une question d'adaptation.

Il est difficile de rejeter complètement l'usage de la pale. Sans doute est-il regrettable que le mouvement de réforme qui a fait abandonner les chasubles et les dalmatiques « planches » au profit des formes souples ne se soit pas étendu au cas analogue de la pale rigide. Du moins remarquera-t-on que la pale n'est pas dans l'esprit de la liturgie puisqu'il n'y a pas de bénédiction qui lui soit destinée. La bénédiction que l'on utilise est celle du corporal, évidemment inadéquate, puisqu'elle parle d'*envelopper* (voir ci-dessus).

Notons enfin que l'emploi du grand corporal n'est pas un rite particulier, mais un simple usage, une coutume.

Dispositions pratiques

Le corporal tel qu'on l'utilise actuellement est un carré de lin dont la mesure doit tenir compte autant que possible de la profondeur de l'autel. En fait, c'est souvent l'autel qui est trop étroit au centre, à cause d'une avancée excessive du tabernacle. Le corporal devrait avoir en principe 50 cm de côté, même davantage si l'ampleur de l'autel le permet. L'ourlet, qui a 2,5 cm, peut être à jours. Cet ourlet fera d'ailleurs toute la décoration du corporal. Il est tout à fait contre-indiqué de le garnir de broderies. Il n'est même pas nécessaire d'y apposer une croix; si on tient à une croix, qu'on ne la mette pas à l'endroit où doit reposer l'hostie, mais plutôt au centre.

Il est vrai que, placée là où l'on met l'hostie, la croix sert de point de repère pour disposer toujours le corporal dans le même sens; mais suffit à cela l'orientation prescrite pour le pliage. Deux plis dans chaque sens divisent la surface en neuf carrés : le premier pli formé est celui de devant, ensuite celui de derrière, puis celui de droite, en dernier lieu celui de gauche.

Quant à la pale, puisqu'elle est devenue un élément distinct du corporal, qu'on ait du moins le souci de lui laisser sa simplicité. Il est des choses que le bon goût et le sens des convenances devraient suffire à écarter. Il ne sera même pas nécessaire d'introduire dans la pale, pour lui donner de la rigidité, du carton ou même un « *plastic* » quelconque, si l'on se contente de bien amidonner la toile; il n'est d'ailleurs pas du tout nécessaire que la pale ait la rigidité d'une planche. Il faut aussi renoncer à toute décoration qui en ferait un tableau, brodé ou peint; quand elle est de bon goût – ce qui est l'extrême exception – ce n'est absolument pas sa place à cet endroit. Une décoration purement ornementale tout autour ou au milieu, et très discrète, suffit amplement.

La mesure habituelle de la pale est de 17 × 17 cm. Qu'on la fasse de toile de lin, double ou même triple, piquée au bord.

LE PURIFICATOIRE

Les dimensions du purificatoire peuvent varier entre 45 × 30 cm et 57 × 38 cm. Sur les petits côtés, on établira un ourlet de 2,5 cm qui peut être à jours; sur les côtés longs, un ourlet aussi petit que possible. Au milieu, une petite croix. On plie le purificatoire en trois dans le sens de la longueur, en deux dans le sens de la largeur.

Le petit purificatoire dont on se sert pour la communion hors de la messe pourrait avoir 32 × 21 cm; sur les petits côtés, un ourlet de 1,5 cm, et sur les grands, un ourlet tout petit. Il a une croix au milieu et on le plie comme un grand purificatoire.

Les petites croix ont ici pour but d'éviter, au lavage, la confusion avec les manuterges.

fr. H. VAN DER LAAN, m. b.
Abbaye Saint-Paul d'Oosterhout

Fig. 1

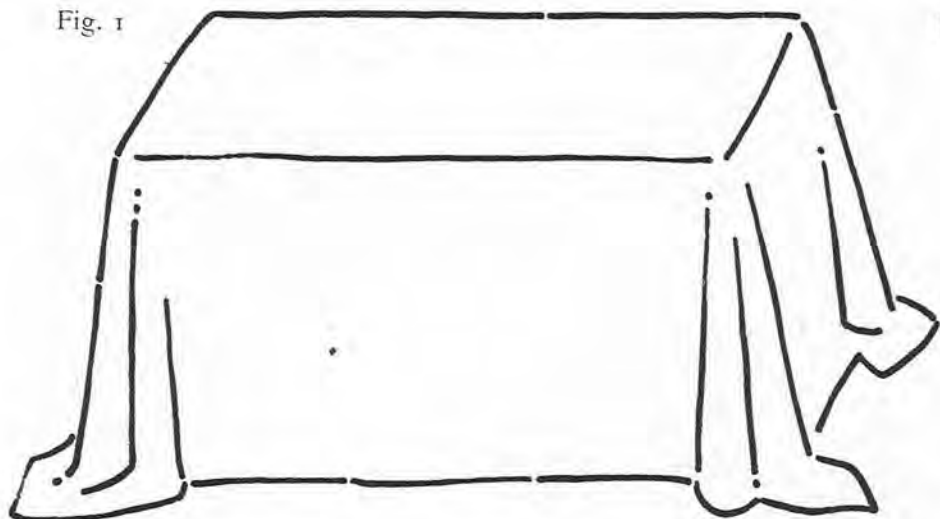


Fig. 2

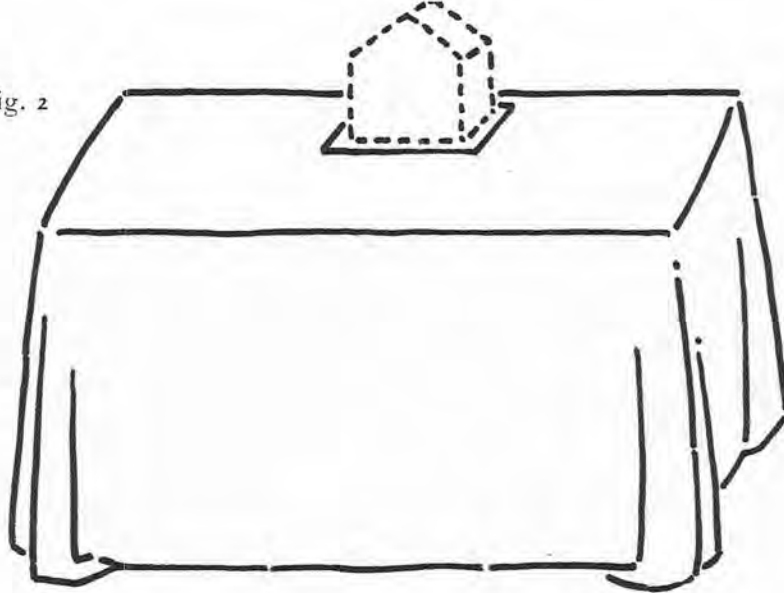


Fig. 3

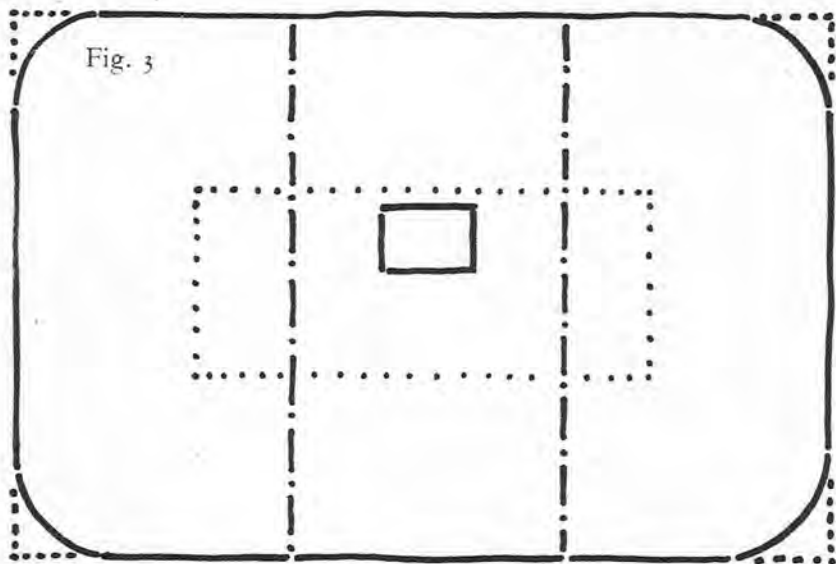
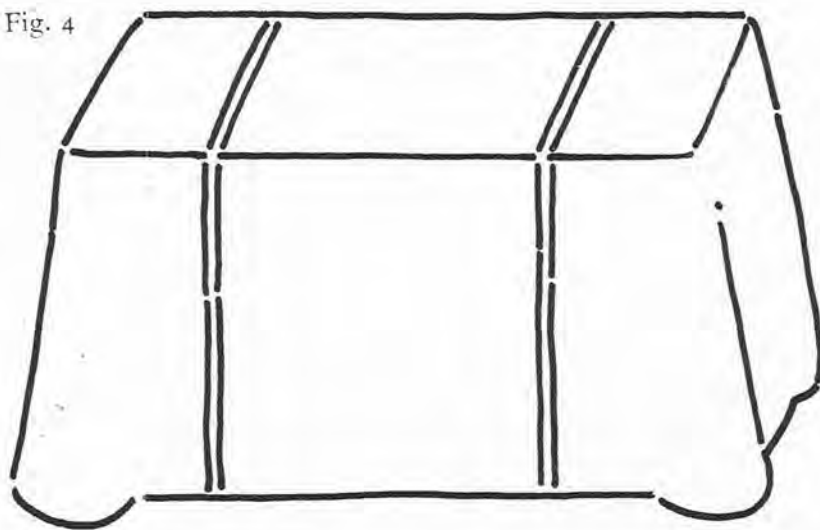


Fig. 4



Schémas d'autel entièrement enveloppé. Fig. 1 : L'autel recouvert d'une nappe quadrangulaire. Fig. 2 : On pourra replier par en-dessous les pointes des coins. Pour le cas où le tabernacle se trouve sur l'autel, il suffit de découper un trou, comme celui d'une chasuble pour la tête. Fig. 3 et 4 : Type de nappe aux coins arrondis.

devant l'autel, il est souhaitable alors qu'elle n'atteigne pas jusqu'aux bords de la table mais qu'elle reste en retrait d'un ou deux centimètres, pour éviter que le bord ne se relève.

Pour la matière, on choisira exclusivement du lin. Il est d'usage courant de rechercher des toiles damassées. Le caractère de richesse de ces toiles est certainement très convenable; il est bon cependant de faire remarquer que presque tous les damas fabriqués tout exprès pour servir de nappe d'autel trahissent leur rôle décoratif. A toutes sortes de tableaux incrustés où se lisent des images symboliques et des inscriptions plus ou moins compliquées on préférera un damas purement décoratif, où les motifs, quels qu'ils soient, sont uniquement traités pour l'enrichissement de la matière. Sans que tout ceci fasse perdre de vue la parfaite dignité d'une simple toile de lin.

Quant à la décoration surajoutée, elle remplira tout son rôle en soulignant simplement la structure de la nappe par des ourlets bien marqués. Ceux des extrémités pourront avoir environ 15 cm. Sur toute la longueur, et bien qu'on puisse trouver une pièce de toile qui corresponde exactement à la largeur de l'autel, on mettra de chaque côté un petit ourlet de deux à trois centimètres, dont l'importance esthétique est d'établir la proportion, comme le font les ourlets des extrémités. Il sera même excellent de souligner encore cet ourlet, ainsi que ceux des extrémités, par un point ajouré. Et si l'on désire marquer de façon plus

décorative l'achèvement de la nappe, on placera cet enrichissement aux deux extrémités, soit sous forme de franges ou de quelque sobre dentelle, soit en établissant un entre-deux horizontal (galon ou broderie) à quelque distance au-dessus de l'ourlet. Toute la beauté de ce genre de traitement tient à la justesse des proportions.

On fera les deux nappes de dessous, prescrites par les rubriques, un peu plus étroites, en calculant leur longueur pour qu'elles pendent de quelques centimètres (soit l'épaisseur de la *mensa*) de chaque côté de l'autel. Les deux côtés longs auront un petit ourlet de 1 cm de large; les côtés courts, un ourlet de 3 cm.

LE CORPORAL ET LA PALE

Contrairement à ce que l'on croit souvent, le corporal n'est pas une petite nappe de surcroît, une sorte de nappeton qui doublerait l'emploi de la nappe en la protégeant. Le rôle du corporal n'est pas de protéger la nappe mais les « oblats » (hostie et calice). Le texte du Pontifical Romain pour la bénédiction du corporal donne des indications précises à la fois sur son but et sur la manière de le disposer; « ... *ad tegendum involvendumque corpus et sanguinem Domini nostri Jesu Christi* », ... pour couvrir et envelopper le corps et le sang du Seigneur. On remarquera que la formule est calquée sur celle de la nappe. Dans sa vraie destination, le

TOUTES RELIURES EN PLEINE PEAU,
EN PLEINE TOILE OU SOUS CARTONNAGE,
COLLECTIONS CLASSIQUES OU MODERNES,
DICTIONNAIRES, ANNUAIRES, CATALOGUES
RELIURES, OUVRAGES DE VULGARISATION, D'ENSEIGNEMENT

Engel
Relieur

DEPUIS 1838

17, 21, Rue Pierre-Valette,
MALAKOFF
(Seine)

RELIURE "PLASTIC" DIFFUSÉE SOUS LICENCE EXCLUSIVE
TOUTES RELIURES SPIRALES EN MATIÈRES PLASTIQUES

FABRICATION EN GRANDE SÉRIE DE LIVRES D'ENFANTS

QUALITÉ D'ABORD, EMPLOI DU PROCÉDÉ DE RELIURE SANS COUTURE

**GILLES
BEAUGRAND**

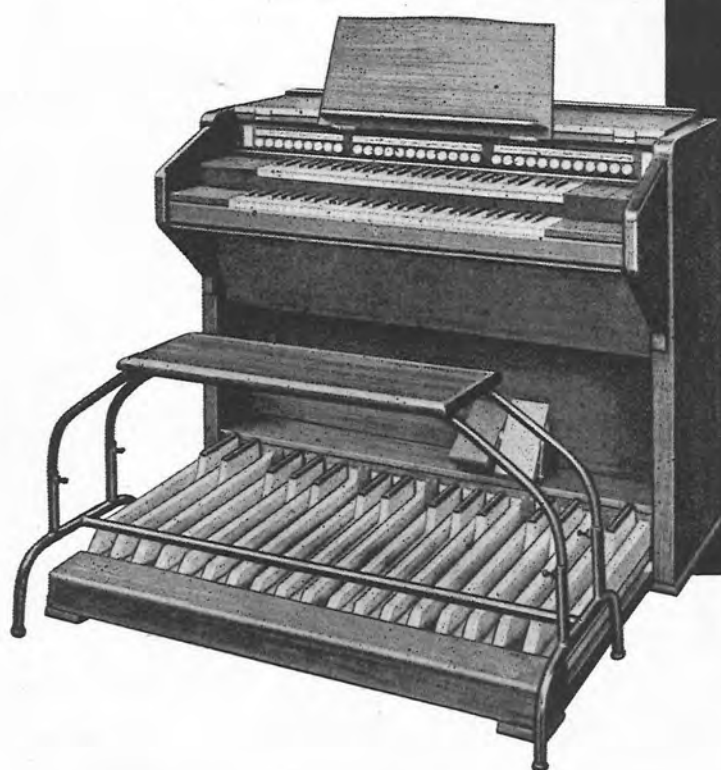
Orfèvre

846
rue de
l'Épée

Montréal
8 PQ
Canada



Les Orgues Electrostatiques



Synthèses Sonores

la perfection du tuyau

sous le volume et pour le prix
d'un simple harmonium.

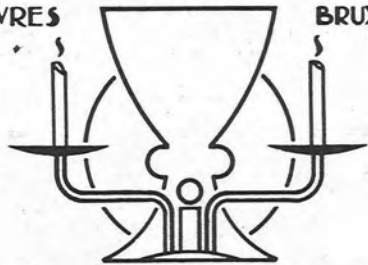


AGENTS GÉNÉRAUX BENELUX

+ **VAN DER ELST** +

142, RUE ROYALE • BRUXELLES

C.DEVROYE ET FILS
ORFEVRES BRUXELLES



○ 366 AVENUE DE LA COURONNE ○

Verreries de Saint-Just-sur-Loire

SOCIÉTÉ ANONYME CAPITAL 73 500 000 FRANCS

Saint-Just-sur-Loire (Loire)

TÉLÉPHONE 4

*FABRIQUE DE VERRE
A VITRE DE COULEUR*

POUR VITRAUX - GRAVURE
ÉCLAIRAGE - SIGNALISATION

*VERRE UNI - MARTELÉ
ANTIQUE - DALLES*



*Représentant
Dépositaire pour la Belgique*

LOUIS UPPLIGGER

132 - 134, RUE DE RIBEAUCOURT
BRUXELLES

M. DELENS

INGÉNIEUR A.I.G.

Travaux publics et industriels

27, AVENUE BRUGMANN, BRUXELLES ★ TÉLÉPHONE 381108 (3 LIGNES)
BUREAUX DE GAND : 247-249, RUE JOSEPH VERVAENE, GENTBRUGGE ★ TÉLÉPHONE 52628

L'ART D'EGLISE

A REVIEW OF RELIGIOUS AND LITURGICAL ARTS

PUBLISHED BY THE MONKS OF SAINT-ANDRÉ, BRUGES, BELGIUM

THE ART AND TECHNIQUE OF STAINED GLASS

The example of Michel Martens

By DOM XAVIER BOTTE

*Progress in art consists, not in
widening its boundaries, but in
knowing them better. BRAQUE.*

The presence of coloured glass set in and intertwined with strips of lead is by no means indispensable in the windows of a church; nor even is it absolutely desirable. But it is in church that stained glass has gained the position traditionally belonging to it, and indeed nowhere else is it to be found with such power of expression.

Glass, when originally invented, was purely utilitarian and filled a simple need in men's dwellings; it was in the fifth or sixth century in the West that the oiled papers which served to cover the apertures for lighting could be replaced by this new material which was both transparent and rigid. (1)

The first fused glasses were not white like our modern windows; nor were they large or joined. In consequence right at the outset glazing a window raised the problem of putting the pieces together and the human mind could not but do it with a certain order that is, with a certain art. So we are brought face to face with the most elementary principle of the art of construction which is based on man's need for shelter.

So it was to be with stained glass as it had been with shelter which, for man, a reasoning being, became a « house » just as the cloth with which he covered his body became « clothes », his movements « gestures » and the sounds he uttered « words ».

Thus, too, over and beyond their material function, and enriched with a significance which is an expression of this function, the poles of the primitive tent became, through the agency of art, ennobled into columns; in like manner the beams of the roof and the buttresses of the walls, the solid and hollow parts of these walls, the surfaces and apertures, the arches, the doors and windows.

Just as these functional elements gave rise to the earliest architectural forms so the primary elements—glass and lead—which go to the making of a window, directly they were used with understanding of their function and enriched by a meaningful expression of this same function, were to create the art of stained glass.



Stained glass was at its best and most glorious when a severe yet vigorous technique furnished the craftsman with the rules of his art. From that period have come down to us works of incomparable boldness and strength, unequalled as decorative compositions.

Why did this art degenerate? Even as early as the fourteenth century stained glass began to change and entered on the dangerous path in which the austerity of the methods so far practised gave way gradually to excessive ease of execution. No longer viewed in conjunction with the wall for which it was designed it was not long before it came to be admired like a picture on an easel. Stained glass, no longer governed by its own laws, became no more than a bogus painting, a sort of transparent picture. After the sixteenth century well-known painters furnished stained glass craftsmen with models though without troubling how they were to be executed in the medium; they produced perfect masterpieces but they were entirely unaware of the technique whose requirements and nature, moreover, they failed to appreciate. The craftsman, on the other hand, was no longer an artist and transformed himself into the slave—the willing slave it

must be acknowledged—of the master, important or unimportant, whose designs he contrived to reproduce in stained glass, often by means of what can only be called technical acrobatics. Art had degenerated into virtuosity, into skill in employing realistic shades of grey, enamel painting on glass, « plating », acids and the delicacy of shading with almost unlimited possibilities. The eighteenth century witnessed, to all intents and purposes, the decadence of stained glass leading to its virtual disappearance.

At the present time this art is in course of revival and everywhere efforts are being made to bring back something of its ancient glory. The artist, necessarily a man of his own times and called on to bear witness to the cultural milieu to which he belongs, will be able as always to utilize the contribution of the rich heritage of the past; he cannot indeed free himself from it any more than he can become its slave and he will ever be « the man who sees new things in old and who sees new ways of saying that which belongs to all periods ». (A. Lanotte)

The fact is that our forebears have still much to teach us about the value of « things », on technique in direct relationship with the medium employed, on the way and the overriding necessity of always uniting the method employed with the expression of artistic emotion.

Neither the loftiness of the thought expressed, nor the intensity of the emotion that it interprets will suffice to determine the worth of a window; nor even its mere technical perfection. It requires emphasizing that nothing less than genius is required, genius in humble submission to the fundamental laws of an exacting craft.



Here at once we are face to face with the difficult requirements which are to be encountered at every stage, right from the drawing up of the « cartoon » (2) which is for the artist the first stage of his work.

Designing a cartoon of a window can only be the work of the craftsman himself. That is a truism no doubt, but we venture to illustrate it nevertheless. Our contemporary *L'Art sacré* published this year a sketch of a window the cartoon of which had been designed by an acknowledged expert. All those stars with finely pointed rays, that lace-like foliage and the rest were no doubt admirably presented on paper, but what a nightmare for the craftsman when he set about cutting his glass! Obviously the designer had ignored the fragility of glass; the arabesques drawn out with an amenable charcoal when they were translated into terms of lead in the window required, technically, supplementary lines which the artist had not allowed for.

An ordinary workman—one of those whose continuing existence was welcomed by *L'Art sacré*—who has remained a « natural artist », a man of genuine talent, guileless and of childlike simplicity with hundreds of square yards of stained glass to his credit, this man, I say, was entirely nonplussed by the reproduction which I showed him. « Tell me », he said to his employer in my presence, « what cunning methods are used to make a collection of bits like that stay in one piece. » (And I remembered a table, a cupboard, which only held together by reason of a piece of angle iron that it had been necessary to insert *after* they were put together.)

It is the craftsman's responsibility to mark out his own window and this sketch, *from the outset*, will follow the lines of the lead tracery which, although its primary function is utilitarian (3), constitutes with the coloured glass the essential part of the work. The design of the lead tracery, providing that it carries out its proper function, should enable us to « read » the window before, and indeed independently of, the subject, whether or not it is figurative. The network of lead, the skeleton of the body of glass, becomes a creator of form since each strip fulfils its technical function as well as occupying a place in the composition of the design. We shall endeavour therefore to state in detail the manifold function of this material employed in the service of art.

In the first place the *constructional lines* which, whether for figurative reasons or not, mark off the areas of the different colours; there are also the lines made by the iron armature which in windows of any size constitute the principal divisions of the bay. (4)

Then there are the *narrative lines* which, as they mark off a colour, endow it with a figurative meaning; the line is used to state something, as a description of forms, a circumscription of the subject, a suggestion of plastic movement.

In the last place *graphic lines*, or « breaking up lines » (5) which connect the subject with the general structure; when justified by technique they endow the window with its style and that sectional appearance which distinguishes the craft from frescoes or tapestry-making.

These leaded lines, which to the cartoon maker constitute so to say the vocabulary of his design, will be employed by each artist in accordance with what he has to say. One will confine himself to giving to his window mere significant expression of its function (i. e. closing up the aperture with glass arranged in a certain manner) and will make use of constructional lines only; he will arrive at a proper relationship of forms—and also perhaps of colours—and no more. Another more concerned with representation (figurative or symbolical subject) will use all three forms of lines. Another, lastly, will find that even these three do not suffice for the realisation of « his » subject; in that case he will contrive to animate these lines—whether they are constructional, narrative or graphic—by emphasising them, transforming and supporting them by others in order to produce that strong *movement* called into being by those sensitive and lively lines which can be called *emotive*.

By means of the mere abstract value of lines the designer in this way, and independently of his subject, will be able to endow his work with a rhythm of its own, a significance, an expressive form. For example, in Bazaine's window (*King David* on the screen at the church at Assy) it is the vertical part of the design, governed by the strings of the harp, which stamps the composition as a whole with its static character of royal majesty.

In addition to the lines made by the lead tracery it is necessary to mark on the glass certain details of the design that cannot be shown in lead, lines of the face, the hands, a text, etc. It is necessary, also, to connect together, by darkening them in places, adjoining panes of glass, either to harmonize light or colours or else for the requirements of plastic form. The stained glass worker has at his disposal two kinds of painting known as *grisaille* (6), one opaque which gives a strong line, the other transparent which enables shading or patina to be put in.

It is here that the stained glass worker shows himself as a painter; the *grisaille* indeed is not shown on the « cartoon » for the same reason as the lead tracery since, in addition to its function in the design proper this « colouring » intervenes as the modulating element of the glass. This retouching, modulating effect cannot be imparted save in actual execution; it is then that the whole personality of the artist is called into play and every resource of his craft, particularly that « touch » which depends on his temperament, so that it is obvious that we can assert that it is absurd to entrust the actual execution of a window to a subordinate.



But right from the very marking out of his window the stained glass artist is fully a « painter ». Even before he evokes the forms he has *seen* the interplay of colour, he has foreseen the main outline, he has fixed the spaces and all the lines which, in the first construction, occurring one above the other dividing up the surface into an infinity of small panes, are there only for the purpose of this conception.

It is a difficult, indeed an arduous task. The artist must not disregard the rules of colour as they

apply to stained glass any more than he does those of composition. For the interplay of transparent materials is more intense than with paint which is opaque. Each fragment, taken from a sheet of the chosen shade, in the window possesses only a relative value. The arrangement of colours, side by side, weakens or augments their brilliancy, and the radiance of certain colours is such that it modifies the shade and appearance of the surrounding glass; this depends, of course, on the degree of external light.

Blue forms the light element of stained glass. It shines out under an overcast sky as it does in radiant sunshine, and tends also to encroach upon the other colours; next to it red turns to violet and a white pane becomes greyish or greenish. Yellow, which is very brilliant, occasionally tends to stand out unduly; red shows up particularly well in the evening in the rays of the setting sun. In proximity to yellow blue becomes turquoise and red a shade of orange, whereas, near red, blue takes on a brighter, azure hue and yellow changes to gold.

The craftsman with full knowledge of these combinations and interplay of shades will be able to determine the proper proportion of his colours and to arrange their reciprocal effect on each other. Consequently, the size of the small panes takes on particular importance. On one hand architectural symmetry will require in the whole window a proportional division of the glass following a sort of standard of unity: all the panes will be on the same scale; on the other hand the distribution of the colours must make allowance for their intensity; for example, the stronger the colour the smaller will be the piece of glass.

We can go further. The stained glass craftsman's palette is made up of a necessarily limited choice of sheets of glass which are coloured in bulk. (7) The sheets vary in thickness from two to six millimetres (i. e. from .0786 in. to .2358 in.); thus in the same shade there are slight differences of density and small pieces of a same colour can be placed side by side with felicitous results. In this way the resources of stained glass are properly exploited and its vividness brought into full play: the medieval craftsmen knew how to make full use of these numerous cuts (as many as 350 to 450 pieces can be counted to a square yard). They had not, like us, thousands of different shades. The modern craftsman, though careful always to

avoid an excess of technical facility, has at his disposal a richer and more varied material and thus fuller means of expression than his forbears; for example he can make an area of red come alive by introducing pieces of different shades of the same colour (matching or not) thus creating contrasts, sparkling or darkened patches.

The most beautiful glasses are not the most regular; air bubbles, flaws, streaks or small cracks make the glass sparkle, and the light to glisten and shimmer. « The rougher the glass », it is said, « the better it is. » That is true. « The entrancing riot of colour and shade in which the sun quivers and darts » is never due solely to more or less romantic considerations. There is much more to it than emotion aroused by literary or merely sensuous impressions.

There remain several other considerations to be made on the preponderant influence of stained glass windows in the lighting of a church and the close relationship there should be on this point between craftsmen in stained glass and architects. Bright windows, dark windows, the *ethos* of their colouring, all these can endanger the interior atmosphere of a church or, on the contrary, heighten it. Each case, in such circumstances, must be *sui generis*; there are no absolute rules and what in a church is required in the nave may not be suitable in the choir, the aisles or side chapels.

Something should be said perhaps of the problem of adapting a new window in place of an old one in a building of a certain style. But what is « style »? Does it not consist precisely in that which belongs to all styles and all periods, and which in consequence is free from all « style », namely precise, rigorous appropriateness, sensitivity to harmonies to « chords » in the tone or new modulations?

This long explanation has at least shown that the art of stained glass is a delicate one, chance has little to do with it, it requires an arduous apprenticeship, continual experiment and stern discipline.

Before concluding this article we are glad to refer to the study by M. Hubert Janssen, a master weaver of Amsterdam which appeared in these columns (*L'Art d'Église*, 1952, no. 34) under the title *Tapestry making: its principles and value*. What we have said of stained glass merely repeats those same principles which apply in astonishing fashion to these two allied arts; indeed there was a period when tapestry was simply « woven paint-

ing » whereas wool, just like glass, is a medium in its own right, with determining factors of its own which engender and require its own forms, in accordance with its own laws and processes.

This whole theory of stained glass, it is hardly necessary to point out, cannot be learned or formulated in a teaching method. It was only gradually and by the profound study afforded by doing the work itself that the master craftsman, from whom I obtained this theory of stained glass, was able to see it gradually take shape.



At Damme, in Flanders, one day when « May was making the hawthorn flower » I encountered Michel Martens.

Near the canal and rich fields which blend with the clouds to form the most marvellous colour tones, looking out over an immense horizon, which toward evening became broken up by the crimson flame of the setting sun, in the restful peace of the old city, I found him cutting out his panes of glass and then enshrining them in lead, translucent jewels which made the light sing.

Since then I have frequently re-visited him. And now at Saint-André-lez-Bruges he has built a more spacious house for his young family, with a studio containing a wide and lofty window. Here he works, among the woods this time, on the bend of a winding lane whose name recalls the open sea — *Zeeweg* — lined with firs, beeches and flowering broom. Here the growing number of his works see the light, stamped increasingly with his strong personality; some of them are reproduced in these pages.

Everything that I have just written has been matured during my long discussions with this keen and exceedingly promising craftsman. In this fruitful interchange of ideas I have seen the whole meaning of the art of stained glass grow clear; once again in our day it is taking its place among those works of beauty required in our churches.

« What I have so far been able to carry out, » Michel Martens told me, « has served to teach me. All I know now is what I have to do in the future. »

May his brave, enthusiastic, artistic spirit be always ready for the work—the work of beautifying those houses of stone which are the houses of God.

NOTES

(1) In Roman architecture examples have been found of coloured glass fixed in bronze or wood lattices. The Arabs, on the other hand, used sheets of alabaster, marble or gypsum, cut to geometrical designs, to provide the material for their windows; quite early the idea occurred to them of filling the empty spaces with pieces of coloured glass.

The oldest stained glass windows that are known to us are hardly older than the twelfth century, but by that period technique was fairly well developed; windows were made up of mosaics of relatively small pieces of glass and pure colours. Afterwards the dimensions of the pieces of glass were increased and stained glass developed gradually in the direction of painting on glass (vitrifiable enamels on plain glass).

(2) The cartoon is the design made to the full size of the window. Frequently a small coloured sketch, reduced to a tenth of the actual dimensions of the window, is made first solely to give the client some sort of idea of the craftsman's intentions. It would be a mistake to expect to see in miniature all the effects of the window before the work is actually designed in cartoon. Few clients realize this.

(3) The idea of using lead to retain the pieces of glass in place has been attributed to Abbot Didier in the fifth century. The advantage of using lead is that its extreme malleability enables it to be made into the shape of the piece of glass and that it retains sufficient elasticity for the whole pane to stand the storm of wind or the pressure of stone-work.

The lead (known in English as a *Came*) is composed of a central shank, the core (of a standard thickness of 2 mm) and four projections (varying

from 70 to 100 mm in length) forming two channels of grooves into which the edges of the piece of glass are inserted. Each piece of glass is in a single colour so that every change of colour requires a *came* to join the two pieces of glass.

(4) In practice every window is split up into several independent panes (of a maximum size of 60 by 80 cm) for it would be impossible to handle large surfaces of lead and glass. Windows are therefore always divided by iron rods (or armatures) firmly fixed into the stonework; these rods are made up of a straight piece of metal from which jut out little flanges or shoulders. These flanges support the pane. A piece of strap-iron with holes for the projecting flanges is placed over one edge of the armature and by means of locking pins the pane is held firmly between armature and strap-iron.

Each pane is also supported by means of two or three small rods or *glazier's tringlettes* around which strips of lead are fastened and soldered to the window leads or *comes*. Around the periphery of the window or in contact with the transoms the pane slides into a slot cut out of the stone or brick. The joint is made air- and water-tight by using a cement composed of flock, clay and lime; it forms a cement which can easily be removed without damage to the glass or lead when the window has to be loosened for repairs.

The armatures do not necessarily form horizontal sections which divide up the window into equal portions. In medieval windows they are used for decorative purposes; the bars of forged iron are twisted to make lozenges, medallions, quatrefoils, planned by the craftsman to frame the various scenes of his design; the windows of the Sainte

Chapelle, for example, have all different designs in iron.

(5) The *breaking-up lines* are a technical device; they are necessary to reduce the glass to the requisite size for firing, to enable certain narrative lines to be shown which would otherwise require too large a piece of glass and thus entail danger of breakage and, lastly, they reduce the small panes of a design to a standard size.

(6) « *Grisaille* », thinned with vinegar or water, according as delineation or shading is required, is made up of iron filings and powdered glass. This paint is put on with a brush and when dry the craftsman marks out the high lights which light up the darker parts.

The painted pieces of glass are then put to the *muffle*, a small low-temperature furnace (700°-800° Centigrade) which reduces the glass to a viscous state and causes the *grisaille* to penetrate into the molten mass by cementation. It is then a local modification of the transparency of the glass by incorporation of iron oxide rather than colouring matter applied to the surface.

(7) Glass is coloured by means of metallic oxides mixed with it in a molten state.

In the twelfth century the glass was made « on the job » but from the thirteenth century onwards glass blowers established near forests made sheets of coloured glass which they sold to craftsmen in stained glass, just as nowadays craftsmen all buy their sheets of glass from one glass-works in France. (There are also very fine glasses to be found in England and Germany.)

Glass is manufactured in large sheets usually about two feet by two-and-a-quarter feet in size.



MICHEL MAERTENS : La Création du monde. Maquette d'une grande verrière (10 x 6m) qui constitue le mur arrière d'une chapelle en construction. La baie part à 0m70 du sol et atteint le plafond ; l'entrée de la chapelle est latérale. Conçue pour des verres de couleurs sans grisaille, que relie des plombs de 2 cm de large, la composition s'inscrit dans un châssis en bois, dessiné par l'architecte.

ART ET TECHNIQUE DU VITRAIL

Le témoignage de Michel Martens

PAR DOM XAVIER BOTTE

« Le progrès en art ne consiste pas à étendre ses limites, mais à les mieux connaître. »

BRAQUE.

LA PRÉSENCE, aux fenêtres d'une église, de verres colorés que des filets de plomb sertissent et entrelacent n'est pas indispensable, ni même souhaitable absolument. Mais cette place, éminemment traditionnelle, l'art du vitrail ne l'a conquise nulle part ailleurs qu'à l'église avec une telle puissance d'expression.

Élément purement utilitaire, aux origines de son invention, le verre rejoint, à son apparition, un simple besoin de l'habitat : c'est dès le ve ou vie siècle, en Occident, qu'on va pouvoir remplacer le papier huilé qui obturait les baies éclairantes par cette matière nouvelle, solide et translucide à la fois⁽¹⁾.

Les premiers verres coulés n'étaient pas blancs comme nos vitres modernes ; ils n'étaient pas non plus de grande dimension, ni unis. Fermer une fenêtre a donc posé dès le début le problème de l'assemblage de fragments et l'esprit humain ne pouvait le faire sans un certain ordre, donc sans un certain art. Nous rejoignons ainsi les principes les plus

élémentaires de l'art de construire, qui est basé sur le besoin qu'a l'homme de se mettre à l'abri.

Il en sera donc du vitrail comme de l'abri qui, pour l'homme, être intelligent, devient « maison », tout comme les tissus dont il se couvre deviennent « vêtement », ses mouvements « gestes » et les sons qu'il profère « paroles ».

Ainsi, par delà leur fonction matérielle, et enrichis d'une signification qui exprime cette fonction même, les pieux de la tente primitive ont reçu de l'art l'ennoblissement de leur forme en colonnes ; de même, les charpentes du toit, et aussi les contreforts des murs, les pleins et les vides de ce mur, les surfaces portantes et les baies ouvertes, les arcs, les portes et les fenêtres.

Tout comme ces éléments fonctionnels ont donné lieu aux premières formes architecturales, ainsi les premiers éléments – verre et plomb – dont se compose le vitrail, dès lors qu'ils sont utilisés avec l'intelligence de leur fonction et enrichis d'une signification expressive de cette même fonction, vont-ils créer l'art du vitrail.



L'époque glorieuse du vitrail fut celle où une technique sévère et robuste dictait ses lois à l'artisan. Elle nous a donné des œuvres d'un caractère incomparable de hardiesse et de force et des compositions décoratives inégalées.

Pourquoi cet art se trouva-t-il un jour dégénéré? C'est vers la fin du ^{xiv}^e siècle déjà que le vitrail se modifie pour s'engager dans cette voie dangereuse où l'austérité des moyens connus jusqu'alors fait place peu à peu à de trop grandes facilités. Détaché du mur pour lequel il avait été conçu, il ne tardera pas à se faire admirer de près, comme un tableau de chevalet. Détourné de ses propres lois, le vitrail n'était plus qu'une fausse peinture, une sorte de tableau vu par transparence. A partir du ^{xvi}^e siècle, des peintres réputés fournirent des modèles aux verriers, sans, du reste, se soucier de leur réalisation; ils produisirent de parfaits chefs-d'œuvre, mais ils ignoraient tout de la technique dont, par ailleurs, ils méconnaissaient les exigences et le caractère. Le technicien, lui, qui n'était plus artiste, se fit esclave, d'ailleurs enthousiaste, du maître, grand ou petit, dont il s'ingéniait, au prix d'acrobaties techniques, à reproduire en verre le modèle fourni. L'art s'était dénaturé en virtuosité, en habileté à faire appel aux dégradés réalistes des grisailles, aux émaux vitrifiables, aux verres « plaqués », aux acides, aux nuances de teintes devenues illimitées. Le ^{xviii}^e siècle a vu, pratiquement, la décadence du vitrail aller jusqu'à sa disparition.

Actuellement, cet art revit, et l'on s'efforce de toute part à lui redonner sa splendeur. Inscrit dans une époque et appelé à témoigner du milieu culturel auquel il appartient, l'artiste, comme toujours, saura utiliser ce qu'un riche passé lui apporte: il ne pourra s'en dégager, pas plus qu'il ne pourra s'y asservir; et toujours il sera « l'homme qui voit des choses nouvelles dans les anciennes et qui voit de nouvelles manières de dire ce qui est de toujours » (A. Lanotte).

C'est que les anciens ont encore beaucoup à nous apprendre sur la valeur des « choses », sur la technique à mettre en rapport direct avec la matière utilisée, sur la manière et l'impérieuse nécessité d'unir toujours le savoir-faire à l'expression de l'émotion artistique.

Ni la grandeur de la pensée exprimée, ni l'intensité de l'émotion qu'il traduit ne suffiront, par conséquent, à déterminer la valeur d'un vitrail; ni sa seule perfection technique. Disons qu'il n'y faudra rien moins que le génie, humblement soumis aux lois essentielles d'une sévère discipline.

Et voilà, d'emblée, posées les plus dures exigences dont l'interférence jouera dès l'élaboration même du « carton »⁽²⁾, qui est pour l'artiste le premier stade de son travail.

Dessiner un carton de vitrail ne peut, en effet, relever que du verrier lui-même. Truisme que nous nous permettrons toutefois d'illustrer. Notre confrère *L'Art sacré* a publié, cette année même, un vitrail dont le carton fut établi par un grand maître de l'heure. Étoiles aux raies effilées, feuillages dentelés..., le papier, sans doute, les avait reçus avec grâce, mais quel cauchemar ce fut pour l'artisan en seconde main, lorsqu'il lui fallut s'essayer au « découpage »! Le dessin, manifestement, avait ignoré la fragilité



La chapelle qui forme un petit sanctuaire dans le grand édifice.
(Photo Art d'Eglise)

quelques mots de l'église Sainte-Alène élevée, avenue des Villas, à Forest-Bruxelles.

Trouver l'homme...

Quand M. l'abbé Buisseret fut, en 1935, nommé curé de cette paroisse de 16.500 habitants, il succédait à Mgr. de Mahieu. Ce prélat, chargé d'ériger une nouvelle église en ce quartier neuf, avait, de ses propres deniers, bâti en 1912 les fondations du futur sanctuaire. La guerre de 14-18, puis l'amaigrissement des moyens financiers qui se trouvaient à sa disposition, n'avaient permis à Mgr. de Mahieu, quand il mourut, que de construire une crypte. Tout le gros œuvre était donc à entreprendre. L'abbé Buisseret se mit résolument au travail. Il y fallait, à dire vrai, un certain courage : les pouvoirs publics n'intervenaient en rien à cette époque. Œuvre de la brique, petites contributions individuelles, quelques gros dons, l'aide (ces derniers temps) de *Domus Dei*, le dévouement aussi des quêteuses qui, dix-huit ans durant, ne se lassèrent pas de tendre la main à domicile, ont permis que, s'élève aujourd'hui une belle église à laquelle il ne manque plus que l'avant-corps comprenant jubé, porche et chambre des cloches.

de cinq années. Vous voyez que nous n'étions pas pressés ! Bâtissant pour des centaines d'années peut-être, il ne s'agissait pas de construire à la va-vite une église soi-disant moderne comme il y en a, hélas ! tant aujourd'hui... Nous n'étions d'ailleurs pas fort encouragés à nous hâter, vu l'insuffisance des fonds disponibles. A quelque chose malheur est bon, comme vous voyez. Les travaux ont commencé le 10 avril 1940, un mois jour pour jour avant la tempête. En cours d'exécution, nous n'avons jamais hésité à corriger une erreur ou un défaut quand cela paraissait flagrant. Certaines interruptions assez longues ont permis la réflexion utile, d'où est née, espérons-nous, une réalisation heureuse. Pour mieux vous rendre compte, voulez-vous que nous allions sur place ?

— Volontiers.

Vue d'ensemble

Nous sommes entrés dans l'église toute proche. Adossé au portail provisoire, M. l'abbé Buisseret me dit :

— La surface existante paraissait assez exiguë pour la population paroissiale. Il a fallu adjoindre, à droite, cette chapelle que

Une petite chapelle

Nous nous sommes dirigés vers la droite : cette jolie chapelle qui est un peu comme un petit sanctuaire dans le grand édifice.

— Cette chapelle est surtout l'œuvre de Dupuis qui, aux murs, lui a donné cette teinte bleu d'azur et créé pour elle ce plafond bas avec deux panneaux rectangulaires en stuc blanc si gracieusement ouvragés.

— Mais... les chaises dans ce beau cadre ?

— Rassurez-vous : des bancs les remplaceront.

— Oh ! ces chapiteaux, dis-je un peu étonné.

— Ils sont de Van Albada. La polychromie est due à Gaston Bertrand qui est une vedette du sur-réalisme. Les sujets sont tirés de l'Apocalypse, parce que ces chapiteaux ont été traités pendant la guerre et que cette période s'apparentait à des temps qui paraissaient apocalyptiques. Il y en a six : l'Agneau sur le Livre, les quatre cavaliers, la femme et le dragon, le combat de Saint-Michel, les anges moissonneurs et le Jugement dernier. Gaston Bertrand a su trouver, pour donner du relief à ces sujets un peu... austères, des

guerre, ajoutés au l'abbé Buisseret. Ce fut d'abord un coffre-fort en acier, sans ornement. Puis, j'ai pensé que si les paroissiens voulaient bien apporter chacun quelques pièces d'argent démonétisées, nous pourrions réaliser là aussi une œuvre d'art. La matière suffisante à la décoration fut ainsi recueillie. La partie avant représente le symbole des quatre Evangélistes dessinés par Jacques Dupuis. Sur les deux petites portes, sont appliqués des émaux composés et exécutés par Odette Grégoire. Ils représentent quatre anges en prière. De chaque côté du tabernacle, deux chandeliers en argent, relevés d'un semis d'abeilles ciselées.

Je regarde longuement cette belle pièce d'art éclairée, sur la droite, par une verrière toute blanche qui, naissant au sol, représente Saint-Michel (ex-voto aux anges pour la protection de la paroisse) et offre un motif ornemental très discret permettant à l'autel de baigner dans la pleine clarté. Les cartons sont de Simon Steger.

Une évocation...

Voici maintenant la partie latérale gauche de l'édifice. Dans le mur est encastré un chemin de croix.

— Ce chemin de croix occupe dans son entièreté tout ce côté-ci

En réalité, elle y est insérée sous la forme d'une dessin sommaire. Ce n'est pas une représentation, mais une évocation par quelques traits. Un tel procédé nous a paru plus conforme à un mystère.

C'est une sorte de marqueterie. En effet, les différentes scènes sont constituées par des morceaux de marbre noir incrustés dans le grès blanc de la muraille. On a ajouté, aux douze Stations, la dernière Cène au début et, à la fin, une Résurrection. Trois alvéoles ont été réservées ici aux confessions sous le chemin de croix.

Une œuvre collective

Nous voici à nouveau dans le fond de l'église. Je m'arrête un instant, comme si je cherchais quelque chose que je ne trouve pas. Puis :

— Mais comment, M. le Curé, l'église est-elle éclairée ?

— Des tubes fluorescents dans une monture originale qui s'apparente à des tuyaux d'orgue, sont placés dans le déambulatoire. Par réflexion sur les murailles, une lumière indirecte produira, je crois, le meilleur effet.

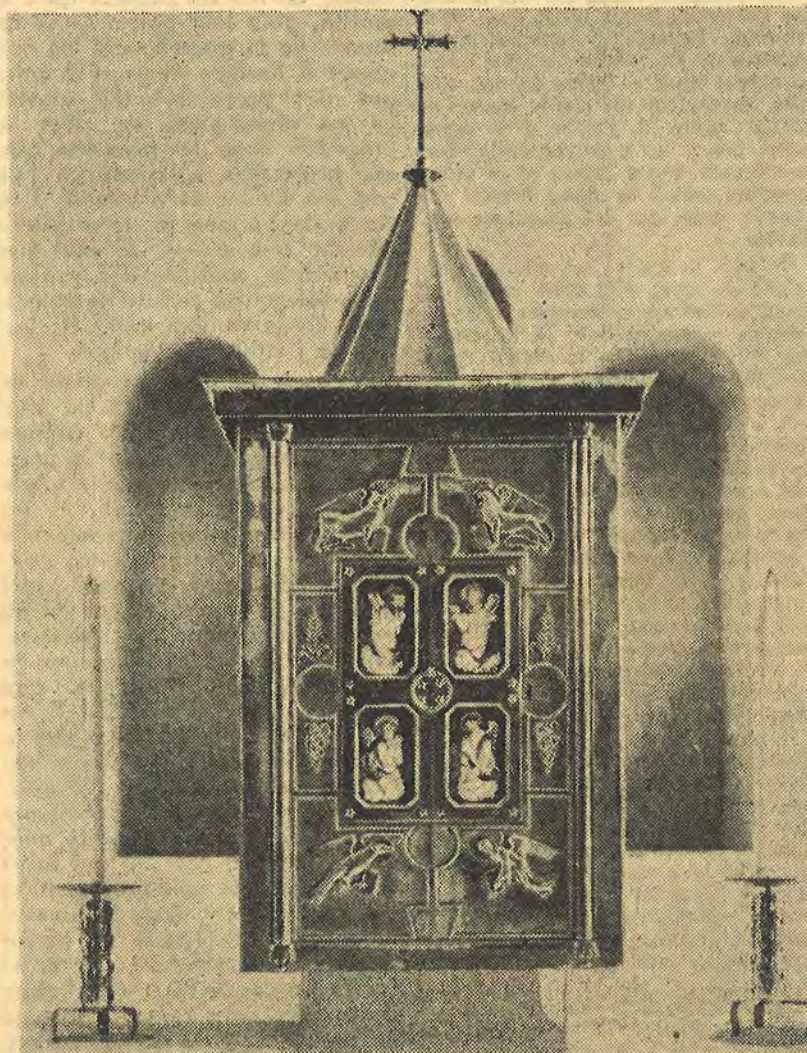
D'un coup d'œil d'ensemble, je « comprends » mieux maintenant ce beau sanctuaire, avec ses seize mètres de hauteur, ses trente-cinq de longueur. Il peut contenir 750 places, dont 120 dans la chapelle latérale. Sur le pavement de béton que nous foulons, un jour s'étendra du marbre dont le motif — n'allons jamais trop vite ! — est encore à l'étude.

— Et que sera la façade ? dis-je, quand nous sortons et que nous nous trouvons sur l'emplacement du futur portail.

— Nous réaliserons la façade en dernier lieu. A cause de la mitoyenneté des deux importants immeubles qui la flanqueront de part et d'autre, nous viserons à la simplicité. La façade sera en léger recul pour éviter l'alignement. Ce retrait permettra de construire un perron. Il y aura très probablement une partie centrale entre deux tours massives. Mais ceci n'est pas encore pour demain...

J'aime que tout ce travail n'ait pas été hâtif, à notre époque surtout où le béton et les pièces préfabriquées permettent d'élever un building en six rapides mois. Il n'est pas trop de réfléchir à loisir pour dresser dans le ciel une œuvre durable, capable de se faire apprécier de ses visiteurs. J'aime surtout que ce pasteur avec ses vicaires et les artistes qui les entourent de leur beau talent, ait voulu faire cette œuvre collective dont j'ai été frappé dès le début de ma visite ici : celle de bâtir une maison où tous les fidèles se sentiront chez eux, aidés dans leur foi par un arc qui monte vers Dieu, par une sculpture d'autel qui soit un appel discret et profond à la vie intérieure.

Pierre CASSEL.



Le tabernacle du petit autel de la chapelle, œuvre de l'architecte Jacques Dupuis.
(Photo Art d'Eglise).

Partout et Toujours
GINDER - ALE

LA BIÈRE DES CONNAISSEURS
TOUJOURS LA MEME
TOUJOURS LA MEILLEURE

Brasserie MARTINAS s.a.

MERCHTEM

LA PLUS IMPORTANTE BRASSERIE
EN FERMENTATION HAUTE DU PAYS

du verre; les arabesques du fusain docile, interprétées par le plomb, exigeaient techniquement des lignes supplémentaires non prévues par l'artiste.

Un simple ouvrier – un de ceux-là même dont *L'Art sacré* se réjouissait qu'ils existassent encore – un de ceux qui sont restés « des artistes naïfs », au « talent honnête », aux « possibilités sensibles et manuelles » – un vrai, « de candeur et de pure enfance », et dont l'actif se monte à des centaines de mètres carrés de mise en plomb – se trouva tout interloqué par cette reproduction que je lui montrai. « Monsieur, dit-il en ma présence, à son patron, expliquez-moi par quelles prouesses un pareil assemblage peut tenir debout! » (Et je songeai à telle table, à telle armoire, qui ne « tenaient » que grâce aux solides écoinçons *de fer* auxquels il avait fallu, subtilement, avoir recours... après coup!)

Il appartient donc au verrier lui-même de tracer « son » vitrail, et ce tracé, *dès le départ*, sera celui de la ligne de plomb, dont le rôle, quoique utilitaire⁽³⁾, constitue, avec les verres de couleurs, l'essence même de l'œuvre. Le dessin du plomb, s'il répond au rôle et aux significations qui lui incombent, doit nous permettre de « lire » le vitrail, avant même et par delà le sujet – celui-ci fût-il figuratif ou non. Squelette du corps de verre, le réseau de plomb devient créateur de formes, chaque tige répondant à sa fonction technique autant qu'au sens plastique de la composition. Nous essayerons donc de préciser les aspects multiples du rôle technique de cette matière mise au service de l'œuvre d'art.

Lignes constructives, d'abord, celles qui, pour des fins figuratives ou non, délimitent les zones de couleurs; celles aussi qui sont constituées par l'armature de fer qui établit dans les verrières de quelque dimension les grandes divisions de la baie⁽⁴⁾.

Lignes narratives, celles qui, tout en délimitant une couleur, lui donnent un sens figuratif; c'est la ligne qui raconte, décrit les formes, circonscrit le sujet, suggère les mouvements plastiques.

Lignes pittoresques, enfin, ou « plombs de casse »⁽⁵⁾, qui relient le sujet à la structure générale; justifiées par la technique, elles donnent au vitrail son style et ce découpage caractéristique qui le distingue de la fresque ou de la tapisserie.

Ces lignes de plomb, qui constituent pour le cartonnier comme le vocabulaire de son dessin, chaque artiste les utilisera d'après ce qu'il a à dire. Tel se contentera de donner à sa fenêtre la signification expressive de sa fonction (fermer la baie dans un certain ordre, au moyen de morceaux de verre) et n'utilisera que des lignes constructives; il établira un juste rapport de formes – et peut-être de couleurs – sans plus. Tel autre, intéressé davantage par l'image (sujet figuratif ou bien symbole), se servira des trois tracés. Tel autre, enfin, n'aura même pas assez des trois pour la réalisation de « son » sujet; il saura alors animer ces lignes – qu'elles soient constructives, narratives ou pittoresques – en les accentuant, en les transformant, en les soutenant par



d'autres, afin de susciter un mouvement intense qu'évoqueront des lignes porteuses de vie et de sensibilité que nous nommerons: *lignes émotives*.

Par la pure valeur abstraite des lignes, le cartonnier pourra ainsi – indépendamment du sujet – communiquer à son œuvre un rythme propre, un sens, une expressivité plastique. Ce sera, par exemple, dans le vitrail de Bazaine (*Le Roi David*, au jubé de l'église d'Assy), ce parti vertical, commandé par les cordes de la harpe et qui imprime à l'ensemble de la composition son caractère statique de majesté royale.



MICHEL MARTENS: Page de gauche: Le Christ à Gethsémani. Cathédrale de Bukavu (Kivu). Fragment de la lancette reproduite à gauche de la page 246. Ci-dessus: Moïse. Salle capitulaire de L'ABBAYE DE SAINT-ANDRÉ. Ci-contre: Un saint évêque. Étude de grisaille au trait (0^m20 × 0^m30).



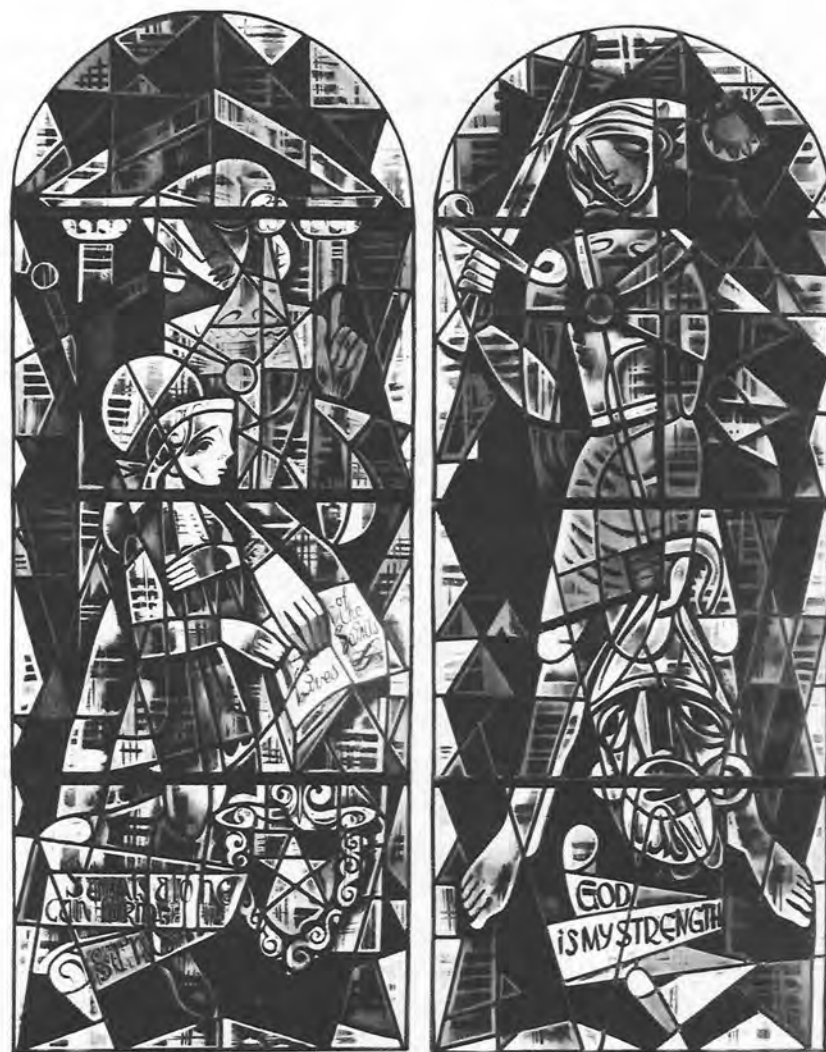
C'est ici que le verrier s'affirmera peintre: la grisaille, en effet, ne figure pas sur le « carton » au même titre que le tracé de plomb, puisque, en plus de son rôle dans le dessin proprement dit, cette « peinture » intervient maintenant comme l'élément modulateur de la matière translucide elle-même. Ce jeu de retouches et de modulations ne peut se faire que « sur la lumière »; c'est à ce moment qu'il requiert toute la personnalité de l'artiste, toutes les ressources de son métier, et jusqu'à la « touche » qui doit répondre de son tempérament, en sorte que, de toute évidence, nous pouvons affirmer qu'il est absurde de faire passer en sous-ordre l'exécution d'un vitrail.

Mais c'est déjà dès le début de son tracé linéaire que le verrier est « peintre », pleinement. Nous l'avons dit: avant même d'évoquer les formes, il a « vu » le ruissellement de la couleur; il en a prévu la grande ordonnance, il en a fixé les espaces, et toutes les lignes qui, dans la construction première, sont venues, l'une par dessus l'autre, diviser la surface en un morcellement infini ne sont là que « pour elle ». Pour les joies de la peinture la plus pure, à déverser sur nous, en « torrents de joyaux », dans un « éclaboussement de pourpre et de miracle » (P. Claudel).

En plus des lignes formées par le plomb, il est nécessaire de tracer sur le verre certains détails de dessin que les plombs ne peuvent exprimer: tracés linéaires du visage, des mains, d'un texte, etc. Il est encore nécessaire de lier entre eux, en les assombrissant par places, des verres voisins, soit pour harmoniser la lumière ou les couleurs, soit pour les besoins de la forme plastique. Le verrier dispose à cet effet de deux sortes de peintures, dites *grisailles* ⁽⁶⁾, l'une au trait opaque, qui donne un tracé vigoureux, l'autre, plus transparente, qui permet le modelé ou la patine.



MICHEL MARTENS: Ci-dessus: Saint Éloi, Saint Amand et Saint Omer. Trois petites fenêtres romanes de l'église de WERKEN (près de Dixmude). Ci-contre, à gauche: Saint Pierre. Petit vitrail patronal pour une chambre. À droite: Deux vitraux de la chapelle des Frères des Écoles Chrétiennes à NAPA (Californie) : 1. Saint Jean-Baptiste de la Salle, enfant, écoutant sa grand-mère lire la vie des Saints; 2. Le jeune David. Page de droite: Les Rois Mages. Détail d'une lancette de la cathédrale de BUKAVU-COSTERMANSVILLE (Kivu-Congo belge).



Tâche ardue et redoutable! Pas plus que celles de la composition, l'artiste ne devra méconnaître les lois de la coloration propres à l'art du vitrail. Car les jeux de la matière translucide sont plus intenses que dans la peinture opaque. Chaque fragment, découpé dans une feuille au ton déterminé, n'aura plus dans la verrière qu'une valeur relative: la disposition des couleurs les unes à côté des autres atténuera ou renforcera leur éclat, et le rayonnement de certaines couleurs est tel qu'il modifie le ton et l'aspect des verres environnants, tout cela, encore, suivant le degré de lumière extérieur.

Le bleu est la lumière du vitrail: il brille par un ciel gris comme par un ciel radieux, et il a tendance à envahir les autres couleurs; près de lui, le rouge tourne au violet, un filet blanc devient grisâtre ou verdâtre. Le jaune, très lumineux, a parfois tendance à faire trou; le rouge s'exalte particulièrement le soir, aux rayons bas du soleil; près du jaune le bleu devient turquoise, et le rouge, orangé, tandis que près du rouge le bleu est azuré et le jaune se dore.

Connaissant à fond ces mélanges et ces jeux, le verrier saura doser ses couleurs et ordonner leur influence réciproque. C'est ainsi que les dimensions des fragments auront leur importance. D'une part, le rythme architectural exigera, sur l'ensemble de la verrière, un morcellement proportionnel, selon une sorte d'unité de module: tous les morceaux relèveront sensiblement de la même échelle; d'autre part, la fragmentation des couleurs devra tenir compte de l'intensité de celles-ci; par exemple, plus une couleur est véhémence, plus menues seront les parcelles de verre.

Allons plus loin encore. La palette du verrier est constituée par un choix, nécessairement limité, de feuilles de verre coloré dans la masse(?). D'après la coulée, ces feuilles peuvent présenter des épaisseurs différentes allant de 2 à 6 millimètres; il en résulte, pour un même ton, des nuances de densités diverses dont les fragments se juxtaposeront en un heureux mélange. Ressources propres au vitrail et à son pittoresque: les verriers du moyen âge savaient comment exploiter ces coupes sans nombre. (On peut compter de 350 à 450 pièces au mètre carré.) Ils ne disposaient pas comme nous de mille et un coloris. Le verrier moderne – toujours en garde, pourtant, contre trop de facilité – trouvera, lui, dans une matière plus riche et plus variée, le moyen de dire plus encore que ses devanciers; il animera, par exemple, une zone de rouges en y introduisant des fragments de rouges différents, apparentés ou non, créant des oppositions, des scintillements, des taches.

Les plus beaux verres ne sont pas les plus réguliers: bulles d'air, bouillons, soufflures, stries ou craquelures font scintiller le verre, irradier et vibrer la lumière. – « Plus les verres sont « moches », dira-t-on, mieux cela vaut! » Voire! La « féerie d'ombres et de clartés, comme on dit, où le soleil peut trembler et se réfracter » ne sera jamais que le fait de considérations plus ou moins romantiques. Il y va de bien plus que de nous émouvoir tendrement par des impressions littéraires ou simplement sensorielles.



Bien des considérations seraient encore à faire sur l'influence prépondérante qui revient aux vitraux dans l'éclairage des églises et l'intime collaboration qui devrait exister sur ce point entre verriers et architectes. Vitraux clairs, vitraux sombres, « aura » de leur coloration, l'atmosphère intérieure d'un édifice en est compromise ou, tout au contraire, exaltée. Chaque cas doit être ici un cas d'espèce, il n'y a pas de règles absolues, et ce qui, dans telle église, est exigé pour la nef, ne l'est peut-être pas pour le chœur ou pour les bas-côtés, ni pour telle chapelle latérale.

Il y aurait à parler du problème de l'adaptation d'un nouveau vitrail à des fenêtres anciennes, dans un édifice de style. Mais, qu'est-ce que le « style » ? N'est-ce pas précisément cela même qui est de tous les styles, et de tous les temps, et qui, par conséquent, est *libre* de tout « style » ? Cette rigueur de justesse et d'à propos, cette sensibilité aux harmoniques, aux « accords » dans le ton ou sur des modulations nouvelles ?

Notre long exposé l'a prouvé : l'art du vitrail est un art subtil, le hasard y a très peu de place, il demande un dur apprentissage, une expérience toujours renouvelée, une très haute discipline. C'est un art difficile entre tous.

Et nous aimons renvoyer, avant de terminer, à l'étude de M. Hubert JANSSEN, maître-lissier d'Amsterdam, parue dans nos colonnes (*L'Art d'Église*, 1952, n° 4) sous le titre : « Principes et valeur de la tapisserie ». Ce que nous avons dit du vitrail ne fait que rejoindre ces mêmes principes qui s'appliquent étonnamment à ces deux arts apparentés : il y a eu une époque, aussi, où la tapisserie n'était que « de la peinture tissée », alors que la laine tout comme le verre est une « matière », aux impératifs déterminants, qui engendre et exige ses formes à elles, selon ses lois propres et ses procédés d'exécution.

Toute cette « théorie du vitrail », est-il besoin de dire qu'elle ne peut pas plus s'inculquer qu'elle n'a pu s'élaborer comme une recette d'école ? C'est peu à peu, et dans l'approfondissement même de son travail, que le peintre-verrier de qui je l'ai recueillie, l'a vue se préciser.

« DAMME, en Flandre... » un jour, « quand Mai ouvrait leurs fleurs aux aubépines, ... » je fis la connaissance de Michel MARTENS.

Près des eaux du canal et des grasses prairies qui se mêlaient aux nuages pour composer les tons les plus exquis, face à un ciel immense qui, vers le soir, s'était chargé et brusquement se déchirait en une vision de feu, dans le calme paisible de la cité d'antan, je le surpris découpant ses verres, et, dans le plomb, il enchâssait ses émaux translucides, leur donnait vie, faisait chanter la lumière.

Je l'ai revu souvent depuis.

Il s'est construit maintenant, à Saint-André-lez-Bruges, une nouvelle demeure, plus vaste pour sa jeune maisonnée, avec un atelier muni d'une large et haute baie. Dans les bois, cette fois ; au tournant d'une petite route sinueuse dont le nom a la saveur du large – « Zeenweg », chemin de la mer – et toute bordée de hêtres, de douglas et de genêts en fleurs.

C'est là qu'il travaille, c'est là que naissent ces œuvres de plus en plus nombreuses, de plus en plus marquées d'une puissante personnalité, et dont ces pages offrent quelques reproductions.

Tout ce que je viens d'écrire, je l'ai mûri au cours de mes longs entretiens avec ce jeune maître plein d'ardeur. Dans ce fécond échange, j'ai vu se préciser tout le sens de cet art du vitrail qui retrouve aujourd'hui sa vraie place dans l'œuvre de beauté qu'appellent nos églises.

– « Ce que j'ai pu réaliser jusqu'ici, me dit Michel Martens, est pour moi une leçon ; je sais seulement ce que j'aurais à faire. »

Puisse son cœur d'artiste, enthousiaste et vaillant, se trouver toujours prêt à l'ouvrage – pour l'ornement de ces demeures de pierre qui sont la maison de Dieu !



MICHEL MARTENS: Ci-dessus: La dernière Cène. Maquette d'un vitrail pour l'église N.-D. à NIEUPORT. Ci-dessous, à gauche: Calvaire. Église romane à LEEFDAAL (Brabant). Page ci-contre, en haut: Annonciation. Église d'AUVELAIS (Namur); en bas: Atelier et habitation de l'artiste.





Chemin de croix, par G. BOULMANT et Z. BUSINE. Lamelles de marbre noir incrustées. (Photo L'Art d'Église)

L'ÉGLISE SAINTE-ALÈNE à Bruxelles

Architectes : ROGER BASTIN et JACQUES DUPUIS

PAR PIERRE-LOUIS FLOUQUET
de la Libre Académie de Belgique

Dans un faubourg de Bruxelles, une paroisse édifie patiemment, depuis près de quinze ans, la maison de Dieu. L'église Sainte-Alène, située à Saint-Gilles, avenue des Villas, n'était qu'une crypte construite avant la guerre de 1914. Par étapes, sans fortune et sans subsides, l'achèvement de l'édifice se poursuit avec la volonté tenace d'être un acte de foi et d'amour. On s'y défend farouchement de céder aux compromissions, à l'empressement, à la facilité. L'écrivain et critique d'art P.-L. Flouquet va nous la présenter.

L'ABBÉ BUISSERET, maître de l'œuvre, fit confiance à R. Bastin, alors jeune architecte (1936).

De nombreux projets furent établis. D'état en état la conception s'améliorait. L'étude dura près de cinq ans. Le plan définitif fut mis au point avec l'aide de l'architecte Jacques Dupuis, dont Bastin s'était assuré la collaboration.

On peut voir dans cette absence de hâte le désir d'une certaine perfection. La recherche de l'unité et de la pureté architecturales contraignit plus d'une fois les architectes de corriger leur travail en cours de route. Mais aussi bien l'insuffisance des fonds disponibles ne permettait de procéder que par petites étapes. De nombreuses et parfois longues interruptions favorisaient ces reprises et rencontraient une intention.

Le plan de l'église Sainte-Alène évite la symétrie en déplaçant l'axe de la nef, par rapport à l'abside de la crypte des fondations primitives. Le vaste vaisseau, bien dégagé, permet de voir l'autel de partout. Au delà du déambulatoire de droite se trouve une chapelle basse, d'un grand charme.

L'expression architecturale est latine; mais comme durcie par une secrète influence germanique. On pense à d'antiques basiliques, aussi à Böhm, à Holzmeister, le maître viennois.

Ces vastes espaces rythmés avec précision, ces surfaces amples et ces hautes verticales, les registres des petits arcs superposés, les dispositions constructives rationnelles et simples, le revêtement général blanc uni, fait d'un enduit pierreux poncé et ciré, composent une impression de clarté implacable comme la pureté.

Le chœur se distingue par la noblesse de l'arc qui l'encadre, la courbe pleine de l'abside au sommet arrondi, l'éclairage invisible obtenu par deux baies latérales dissimulées, ayant pour fin de supprimer la distraction que crée un éclairage visible, avec ou sans vitraux.

Le grand arc devait recevoir une peinture figurative. Les projets, au nombre de six, n'ayant pas donné satisfaction, on ne sait encore si l'on se contentera d'un ton uni, très étudié, qui laisserait toute sa légèreté à l'abside et son importance à l'autel.

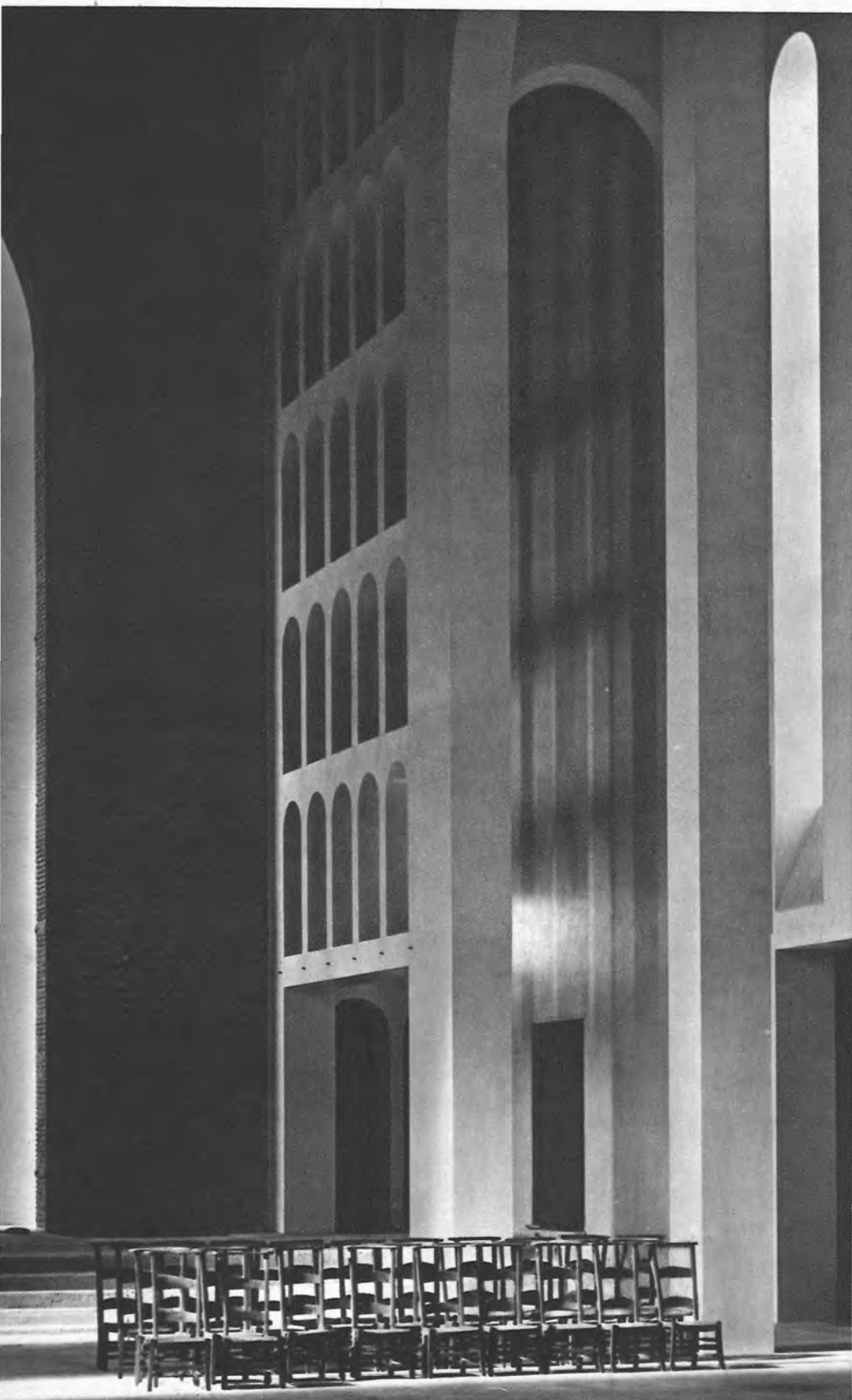
La décoration de la voûte constitue une réussite parfaite. Elle compose, entre les poutres, dans une harmonieuse graphie blanche sur bleu, les versets du Credo encadrés de cercles et de croix bien proportionnées.

Le Chemin de croix n'est pas plaqué mais incorporé à l'enduit lisse de la muraille de gauche. C'est une incrustation de marbre noir, réalisée dans un esprit graphique à la manière d'une écriture. Il forme une composition continue passant au dessus des confessionnaux, volontairement abaissés. Ce Chemin de croix, fort schématique et que d'aucuns jugent un peu sec, déploie ses phases entre une figuration de la Cène et une figuration de la Résurrection. C'était un souhait de l'abbé Buisseret, de voir la dévotion à la Passion du Christ rattachée à l'Évangile, aux événements qui lui donnent sa signification.

La chapelle latérale est remarquable. On y sent, prépondérante, la marque de Dupuis, dessinateur et décorateur de grand talent. La coloration de l'enduit mural, d'un bleu grave, s'accorde aux piliers blancs surmontés de faux chapiteaux, sculptés dans un style archaïque par Van Albada et peints par Bertrand dans une gamme de bleus, de vert, blanc et or, rehaussés d'un peu de vermillon, qui accroît leur originalité.

Le plafond abaissé est décoré de deux panneaux rectangulaires de stuc blanc, au modelé profond, d'un effet aigu.

L'autel, élégant et fin, porte un tabernacle d'argent. Il est éclairé latéralement par une verrière blanche entre meneaux, partant du niveau



Église Sainte-Alène, à Bruxelles. Architectes: R. BASTIN et J. DUPUIS.
Dimensions : Hauteur : 16 m ; longueur : 35 m ; largeur entre colonnes : 13 m. 750 places, dont 120 dans la chapelle du saint sacrement. Le sol de la nef est encore en béton ; celui de la chapelle latérale est recouvert de marbre. Voir à la page ci-contre la décoration du plafond de l'église. Le tabernacle en argent ciselé, orné de quatre anges en émail cloisonné d'Odette GRÉGOIRE, a été dessiné par Jacques DUPUIS et exécuté par l'orfèvre F. JACQUES ; les chandeliers en argent, ornés d'un semis d'abeilles ciselées, ont été dessinés par R. BASTIN et exécutés par le même orfèvre. (Ph. Hoſte, Goens, Sergysels et L'Art d'Église).

du pavement, dont le motif ornemental extrêmement discret ne nuit pas à l'exquise clarté de l'autel.

La façade de l'église Sainte-Alène sera réalisée en dernier lieu. Elle pose un problème difficile à résoudre, du fait de la mitoyenneté d'immeubles de rapport importants et pédants. Il faut voir simple et reculer la construction pour éviter l'alignement. Il faut aussi que le caractère religieux soit bien marqué, quoique sans violence.

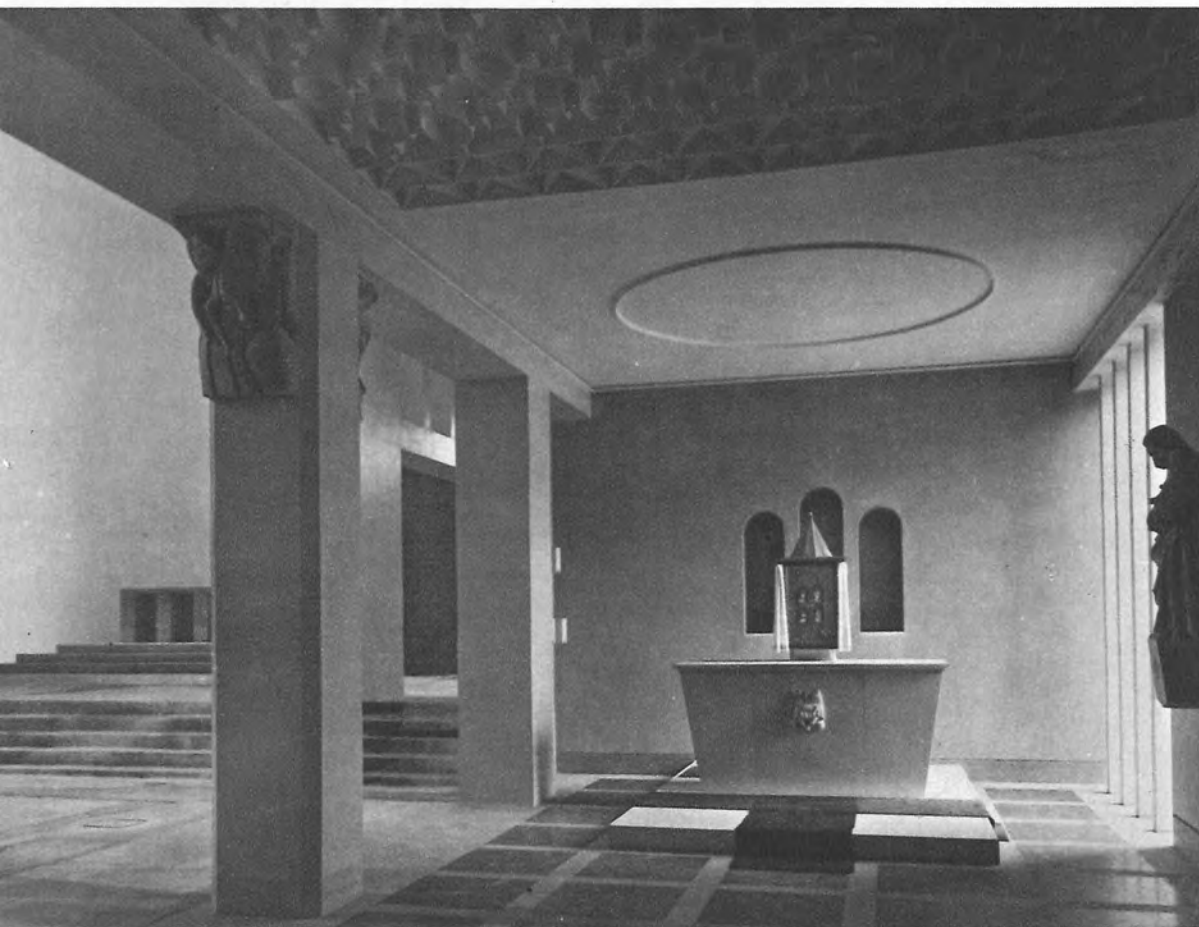
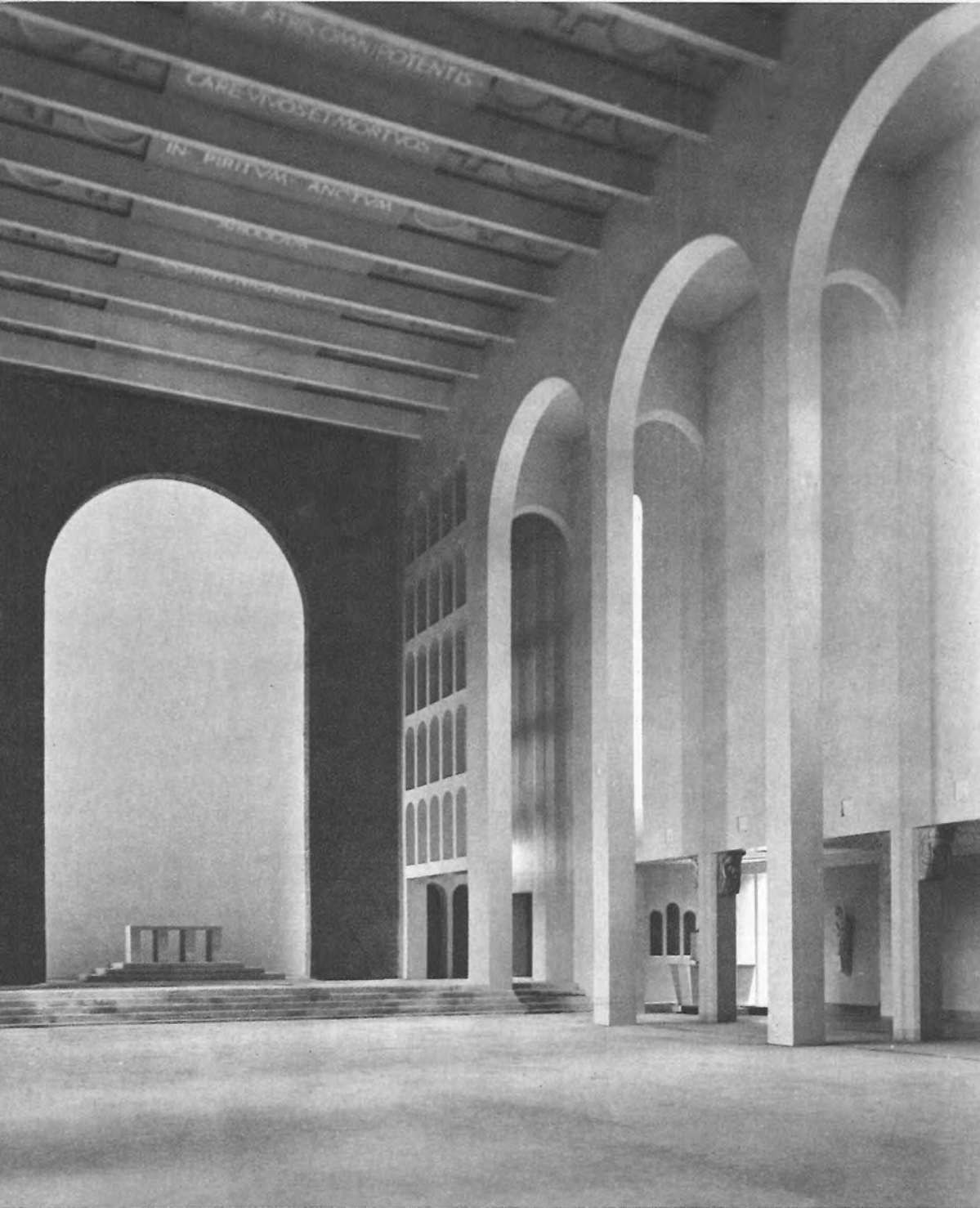
Les architectes ont déterminé un retrait suffisant pour un perron proportionné. Le porche s'ouvre également en retrait. A droite, le baptistère forme un volume détaché. Dans son élévation la façade présente un pignon flanqué de deux tours plates, symboliques, ne dépassant pas le sommet de sa croix. Au centre, dessus le porche, trois fenêtres étroites superposées, laissent au vaste pignon son expression de force élégante.

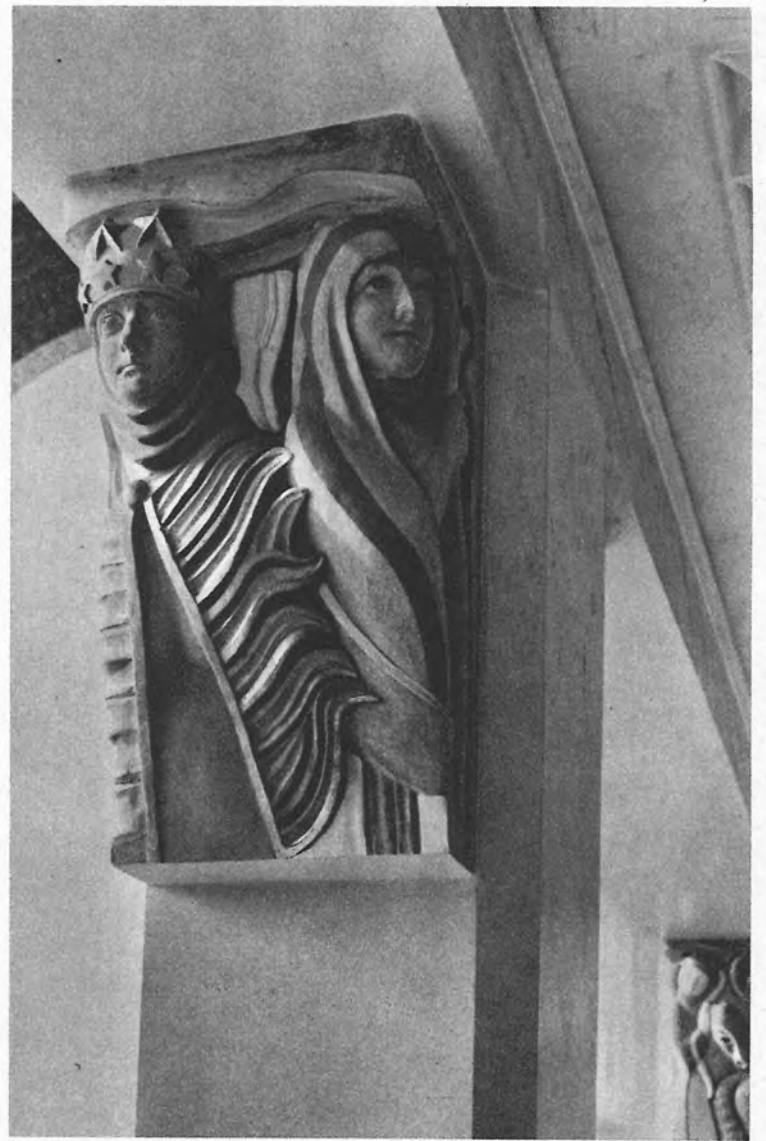
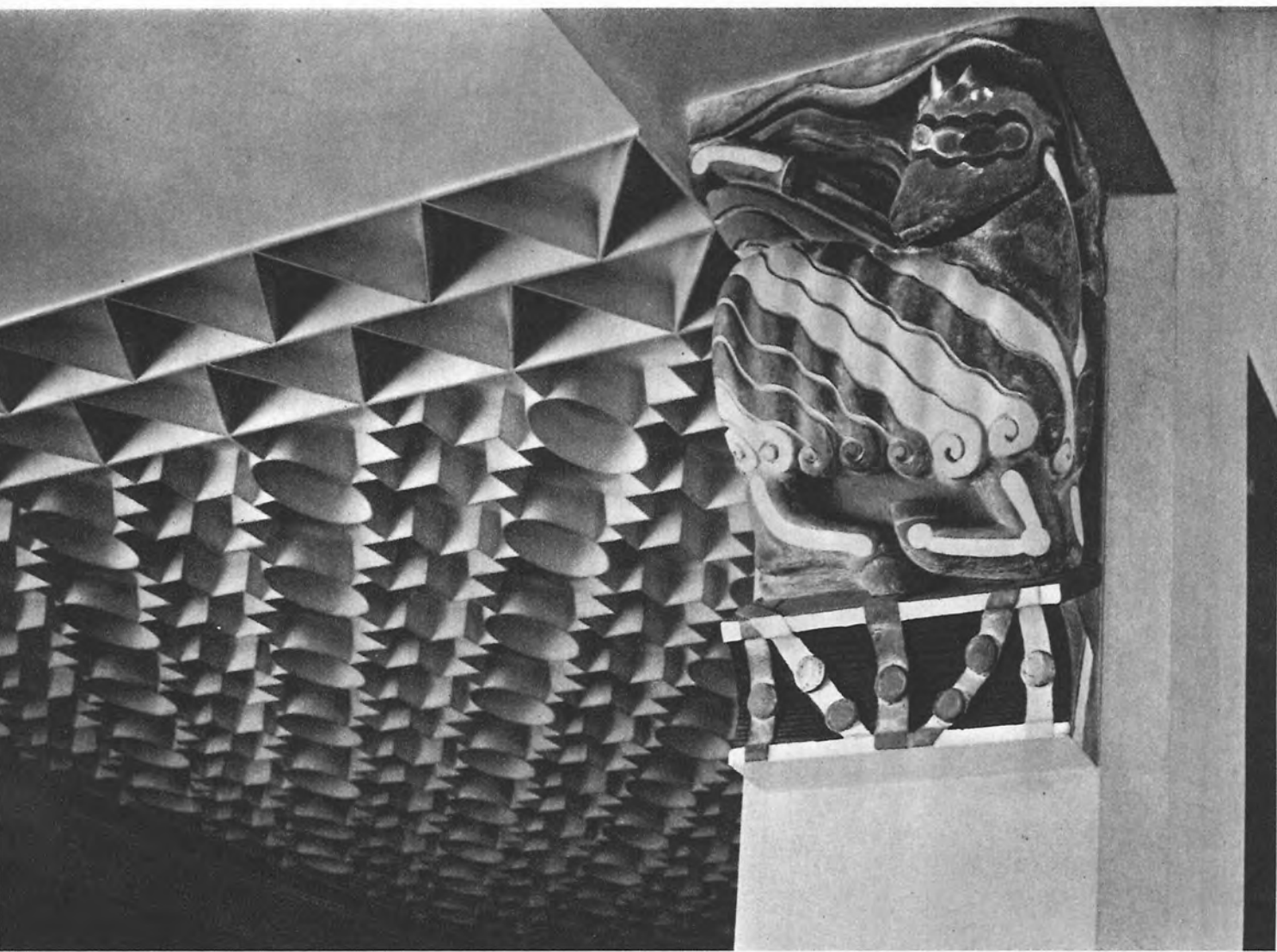
Après la réalisation de la maquette, qui fut très utile, Roger Bastin présenta une proposition de façade plus unie encore, qui est fort belle.

Il est intéressant de noter que la réalisation de l'église Saint-Alène ne résulte pas d'un quelconque parti pris esthétique. Ni l'abbé Buisseret, ni l'architecte Bastin et son collaborateur Jacques Dupuis n'avaient de parti pris. Son architecture, vraiment exceptionnelle, résulte d'une longue étude poursuivie durant la lente réalisation. Les idées du curé et de ses vicaires – qui vivent dans une étroite communauté – et celles des architectes et des artistes qui les assistèrent se sont progressivement complétées et identifiées. L'abbé Buisseret lui-même voulut toujours susciter une telle communauté, et un esprit d'équipe.

Voilà une raison de plus pour nous faire comprendre et aimer cette œuvre, unique dans notre pays, et qui pourrait bien constituer un exemple digne d'être entendu.









ÉGLISE SAINTE-ALÈNE, à Bruxelles : Sculptures de HENRI VAN ALBADA. Ci-dessus : L'Agneau et le Pélican. Détails de l'autel du saint sacrement. Sur ces deux pages : Consoles des piliers de la chapelle basse moulées dans le ciment, et polychromées par GASTON BERTRAND. Conçues pendant la guerre, elles illustrent le thème apocalyptique des fléaux que répandent sur la terre les quatre cavaliers, au moment où l'Agneau ouvre les sceaux du Livre : L'arc et l'épée triomphent, la balance annonce la famine et la mort détruit les ennemis de Dieu. On voit encore la femme qui fuit au désert, les anges moissonneurs avec la serpe et saint Michel terrassant le dragon. Sur la photo ci-dessous, on aperçoit, appliquée sur le côté externe d'un pilier, la monture originale des tubes fluorescents qui, par réflexion sur les murs blancs du déambulatoire, baignent l'église dans une ambiance très pure de lumière indirecte. (Photos L'Art d'Église)





LE VITRAIL AU MUSÉE

PAR JOSEPH PICHARD

LE MUSÉE des Arts décoratifs (Palais du Louvre) a présenté tout cet été soixante verrières anciennes restaurées par les soins de la Commission des Monuments Historiques. On ne saurait exagérer le rôle qu'a joué le vitrail dans les églises de France, et dans quelques autres. En dépit des travaux de conservation et restauration, des études qu'il a suscitées depuis bientôt un siècle, et bien qu'au cours de ce siècle le goût du vitrail se soit manifesté par tant de commandes aux ateliers, je ne crois pas qu'on ait encore bien mesuré son importance et défini ses lois. C'est à quoi s'applique l'étude de dom X. Botte et je pense que plus d'un lecteur apprendra, en le lisant, comment il convient de regarder un vitrail et ce que nous devons en attendre.

Tantôt on l'avait étudié du point de vue historique, négligeant trop sa valeur décorative. Tantôt soulignant, au contraire, cette valeur et l'apport qu'en reçoit l'architecture, on minimisait peut-être ce caractère d'expression personnelle et psychologique qui est pourtant inhérent à l'œuvre d'art.

C'est pourquoi l'entrée du vitrail au Musée constitue un fait important et susceptible d'apporter quelques modifications et quelque enrichissement à notre conception du vitrail. Je dirai tout de suite que je souhaite cette entrée définitive, c'est-à-dire que nous soit offerte autre chose qu'une manifestation temporaire, qu'un véritable musée du vitrail soit constitué. Y seraient recueillies de nombreuses verrières qui ne trouvent plus leur place dans leurs lieux d'origine, soit qu'elles aient été détruites, soit que le souci de conservation de certaines pièces particulièrement précieuses conseille de ne pas les soumettre à nouveau au risque de la remise en place. Je m'empresse de dire que cette pratique ne peut être justifiée que pour un petit nombre de morceaux, très importants par leur valeur d'art et d'histoire, et dont l'absence dans le monument demeure inaperçue.

Ce musée constituerait un lieu d'études comparées et surtout – car à cette première fin suffiraient de bonnes copies – elle ferait entrer le vitrail dans ce sanctuaire des arts plastiques et ce dispensateur des joies esthétiques que constitue aujourd'hui le musée. Et on s'apercevrait alors que le vitrail n'est pas seulement un « catéchisme en images » – de cela à peu près tout le monde est aujourd'hui convaincu – mais aussi qu'il n'a pas uniquement pour fin d'assurer un climat à l'église par des moyens d'ordre purement décoratif. Il est d'abord, en effet, et essentiellement une œuvre d'art plastique. Tout comme un tableau ou une statue, chaque vitrail porte d'une certaine façon sa fin en lui-même.

On a depuis longtemps recensé, catalogué, proposé à la délectation des visiteurs de musées ou d'églises ces œuvres de peintres dits primitifs qui, particulièrement en Italie et dans les Flandres, ont été en si

grand nombre exécutées au cours des XIII^e, XIV^e, XV^e et même XVI^e siècles. Ces peintures avaient leur place prévue dans les églises et les palais. En cela ils diffèrent des tableaux que le peintre exécute aujourd'hui dans son atelier hors de toute destination précise. On peut donc affirmer qu'ils avaient un caractère décoratif et architectural. Mais, en dehors même des lieux pour lesquels ils avaient été faits, ils conservent une valeur d'art intrinsèque et qui justifie qu'on aille aujourd'hui les voir dans les musées où beaucoup d'entre eux ont trouvé asile.

Or il en est de même de très nombreux vitraux. On peut même avancer que la meilleure peinture française au cours de ces mêmes siècles – à part quelques rares tableaux et retables qui sont parvenus jusqu'à nous – ce sont les vitraux. Ils doivent donc nous être doublement précieux, et parce que dans l'ensemble ils ont pu demeurer dans les églises, à la place même et servant aux fins pour lesquelles ils ont été exécutés, et parce qu'ils constituent le meilleur témoignage de l'art pictural français prérenaissant.

C'est un peu dans le même esprit que nous conseillerons de ne pas trop opposer aujourd'hui vitrail et tableau. Car, s'il fut un temps où le tableau eut sur le vitrail une influence trop grande et assurément regrettable, il est arrivé de nos jours plus d'une fois que le vitrail ait déterminé le tableau. Ainsi explique-t-on en partie la peinture de Rouault. Ainsi expliquera-t-on celle de plusieurs de nos peintres abstraits. Et on entend reprocher au peintre certaines libertés de construction et de couleurs qu'on accepte du verrier. C'est à tort. Ce qu'on juge bon aujourd'hui pour le vitrail l'est aussi pour la peinture murale et pour le tableau. D'ailleurs c'est toujours par le tableau que l'on commence. C'est même là une loi, récente peut-être, mais que, dans leurs jugements sur le cubisme ou sur l'art abstrait, trop de gens ont tendance à oublier.

Le vitrail nous a réappris à peindre, la peinture nous rend le goût et la compréhension du vitrail. C'est pourquoi nous garderons nos préférences pour certains morceaux, miraculeusement conservés, du XIII^e siècle et pour nos grands ensembles du XIII^e, où l'art du vitrail atteint sa perfection. Mais nous n'irons pas jusqu'à refuser notre intérêt à ces vitraux des XV^e et XVI^e siècles qui, pour avoir été, nous venons de le dire, influencés par le tableau, n'en demeurent pas moins révélateurs de toutes les possibilités d'un grand art. À ce sujet, puis-je dire que je préférerais voir réservé le qualificatif d'art décadent à la production de certaines régions et époques où triomphe la copie abâtardie des grandes écoles. Mais devons-nous l'appliquer à un art en évolution et créateur de nouvelles formes? Les noms de Michel Lécuyer, d'Engrand-Leprince, parmi d'autres, méritent autant de passer à la postérité que ceux de peintres qui furent leurs contemporains et auxquels les musées et collectionneurs ont donné quelque notoriété.

Aujourd'hui encore nos verriers doivent, tout comme les peintres de chevalet, rechercher des formes nouvelles ou, plus exactement – car ce mot de recherche peut prêter à confusion, – inscrire librement celles qui leur viennent sous les doigts. Je crains que d'aucuns ne se sentent un peu contraints. Ce n'est pas parce que des peintres trouvent dans les vitraux anciens une source d'inspiration que nos verriers doivent eux-mêmes copier plus ou moins ces mêmes vitraux. Je livre cette réflexion aux visiteurs d'une exposition muséographique qui se clôt – le fait est significatif – sur le XVI^e siècle.

N. d. l. R.: On se rendra compte que la position exprimée ici par M. Pichard ne rejoint pas celle que nous avons nous-même exposée dans ce même numéro. Si nous considérons comme décadents les vitraux de la Renaissance, c'est parce qu'une évolution qui s'écarte des lois du genre et s'affranchit des exigences techniques n'est pas autre chose qu'une décadence. La plus grande pauvreté en art c'est peut-être bien une richesse de moyens désordonnés. Le vitrail, pour correspondre à sa nature même, doit évoluer dans des limites très précises et beaucoup plus étroites que celles de la peinture. Il est des contraintes regrettables, ce sont celles qui relèvent d'une servilité à l'égard des formes anciennes; il est d'autres contraintes qui tiennent aux lois propres et constantes de tout langage.

D. X. B.



En haut: Tête de Christ (0 m 25 x 0 m 25). Fragment du XI^e siècle, provenant de Wissembourg (Musée de l'Œuvre N.-D. à Strasbourg). Le premier vitrail figuré connu en France. Ci-contre: Détail de l'Arbre de Jessé, par Engrand-Leprince, XVI^e siècle (Beauvais, Église Saint-Étienne). (Ph. Arch. Photogr.)

La Semaine de la Paroisse de Ste-Alène

Rédaction : 47, Av. des Villas, St-Gilles.

ADRESSE DES MEMBRES DU CLERGE DE STE-ALENE :

47, Avenue des Villas, 47, St-Gilles.
Téléphone : 37.05.29

COMPTES DE CHEQUES-POSTAUX :

578982 : Eglise Ste-Alène.
58847 : Buisseret, Construction de l'église.
593276 : Entr'Aide Paroissiale.

Journal « SEMAINE DE LA PAROISSE ».

Abonnement ordinaire : 15 fr. pour 6 mois.
C. C. P. 316124, Abbé Quertinmont
47, Avenue des Villas.

VICAIRE DE SEMAINE :

Monsieur l'abbé Quertinmont, 47, Av. des Villas.

OFFICES DE LA SEMAINE.

DIMANCHE 12 MARS. Ile du Carême.
Messes aux heures habituelles.

La messe de 8,30 h. est célébrée pr les travailleurs à l'étranger.

Aujourd'hui, collecte mensuelle pour l'achèvement de l'église.

Après la grand-messe, Te Deum en l'honneur de l'anniversaire du couronnement de S. S. le Pape.

A 5 h. salut ; sermon de Carême par Mr le vicaire Quertinmont.

LUNDI, à 8 h. messe chantée pr Mr Janssens de Varebeke.

A 9 h. service anniv. pr Mr Jean Decoene.

MARDI, à 7,30 h. messe chantée pr Me Ve De Potter.

A 8 h. messe anniv. pr Mr Arnold Maerschack.

MERCREDI, à 7,30 h. messe chantée pr Me François Adams.

A 8 h. messe chantée pr Me Mathilde Clara.

Le soir, à 6,30 h. salut en l'honneur de St Joseph.

JEUDI, à 7,30 h. messe anniv. pr Mr Edgard Carlier.

A 8 h. messe chantée pr Me Cauchie.

A 8,30 h. messe chantée pr Mr François Delvaux.

Le soir, heure sainte de 6 à 7 h.

VENDREDI, à 7,30 h. messe chantée pr Mr Patrice Raymackers.

Le soir, à 6,30 h. chemin de la croix solennel.

SAMEDI, à 7,30 h. messe chantée pr Me Sidonie Fruy.

A 8 h. service funèbre pr Mlle Pétronille Deroover.

Les groupements jocistes nous demandent d'annoncer la Soirée Populaire qu'ils organisent en la grande salle de l'Aegidium, le dimanche de la mi-Carême, 19 mars, à 17,30 h. Cette séance récréative, autorisée par les autorités compétentes, est donnée au profit des jeunes travailleuses anémiées. On y jouera un grand drame jociste : La lumière dans les abîmes. A propos de J. O. C., signalons qu'il nous reste, à la cure, 6 magnifiques calendriers jocistes. Plus d'amateurs... ?

MON ALBUM D'ANECDOTES.

Sa droiture avait valu à Agrippa d'Aubigné l'amitié profonde d'Henri IV, qui ne se formalisait jamais de la franchise de son ami. Une nuit qu'il était de garde au Louvre, avec un camarade, d'Aubigné, d'humeur grondeuse comme toujours, s'écria :

— Le roi est le plus ingrat des hommes.

— Que dis-tu, demanda le camarade à moitié endormi.

— Hé ! répondit Henri IV, il te dit que je

suis un ladre vert et le plus ingrat qui soit sur la terre.

A quoi d'Aubigné répartit sans s'émouvoir :
— Dormez, Sire ! car j'ai encore bien d'autres choses à dire.

La scène se passe en 1895. Une parisienne voulait absolument aller voir à la Chambre le député de Saint-Claude, Veuillod, célèbre alors sous le surnom de « l'Homme-canon ». Avant, en effet, d'être élu, ce ligne représentant du peuple vivait d'un numéro de force, un boulet de canon arrêté à la main.

Le mari conduisit donc sa chère moitié à la Chambre :

— Où est la place de M. Veuillod ?

— Ici, d'après le plan.

Tous deux regardent. Mais, au lieu de l'hercule de foire que leurs yeux s'attendaient à rencontrer, ils voient un personnage dont le dos est arrondi par une bosse fort accusée. C'était Naquet, qui par hasard occupait la place de Veuillod :

— Ah ! dit la dame déçue. Je ne l'imaginai pas ainsi, l'Homme-canon.

— Que voulez-vous, ma chère, répondit le mari, il a du avaler son boulet.

Recueillies par Luc REGIS.

ORDRES DE BOURSE

M. HUYBRECHTS

Tél. 375057. 344, Chaussée de Waterloo

Gueuze

« MORT SUBITE »

VOSSEN, Fr & Sr.

CARRELAGES

RENETEMENTS

J. SWARTENBROECKX

5, Av. de la Porte de Hal, 6. Tél. : 37.49.29

Pharmacie SAVOIE

100, Rue de Savoie.

Tél. : 37.78.24

NOTRE PAIN

GRANDE BOULANGERIE CATHOLIQUE

85, rue Raymond Stijns.

Tél. : 26.19.52

Maison LAMBERT

103, Chaussée d'Alsemberg - Tél. : 37.91.68

VINS - LIQUEURS - PORCELAINES

POMPES FUNEBRES

Maison P. Campens

3, r. de la Rhétorique, tél. 377471

Maison de confiance travaillant à des prix très avantageux.

Organisation spéciale de funérailles.

MELCHIOR

Gérant : M. GALOPIN

33, Avenue Paul de Jaer

Tél. : 378399 - 377472 (2 lignes)

5 % de ristourne aux paroissiens.

ALIMENTATION GENERALE

WYNANTS - HUYGH

177, Ch. de Forest.

Tél. : 37.53.09

Pharmacie J. COEN

1, rue de Lombardie, 1

Tél. 37.26.09

BAZAR COMMUNAL

274, Chaussée de Waterloo

Tél. 37.01.90

Toutes Lingerie SUR MESURE

ANNE MINNE, 91, Ch. d'Alsemberg

REPARATION DE LINGE

BOULANGERIE MODELE

LE BON PAIN BRUXELLOIS

41-43, Avenue Emile Béco. - Tél. : 48.51.48

LES ATELIERS A. E. GROSSÉ

*Fondés en 1783
15, place Simon Stévin
Bruges*

perpétuent,
avec la perfection
d'une technique éprouvée,
la vraie tradition,
toujours vivante,
des métiers d'art.

Ils exécutent
la fine broderie de soie
et sont ouverts
aux créations nouvelles,
plus largement conçues
et sainement adaptées
au renouveau
de l'art sacré.

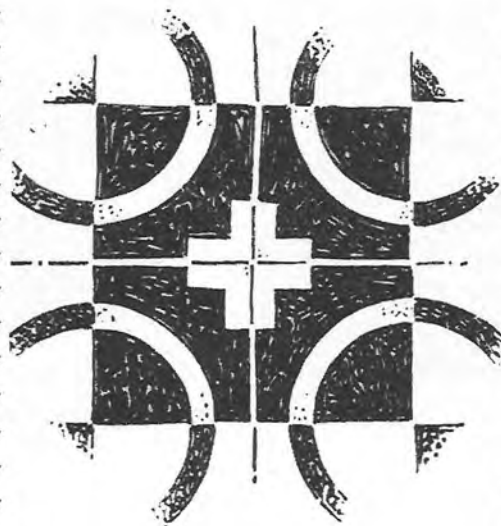
Chasubles
au drapé circulaire,
dalmatiques et chapes,
selon
« la façon classique
du vêtement sacré »
publiée par

✠
**L'ART
D'EGLISE**

Un
Pavement
de Céramique
dépasse vos moyens...

CÉRABOS

le remplace
possédant
sa beauté d'aspect
sa résistance à l'usure



Multiplés références
en Belgique et à l'étranger

LIVRAISON
RAPIDE

Autres spécialités :

Hourdis nervurés en béton vibré
Dalles en porphyre
pour cours
d'école

★ Établissements ★

ROBERT BOSSUYT

Société Anonyme
HARELBEKE-COURTRAI



Librairie

PARIS-ROME

57, RUE DE RENNES
PARIS VI

dépôt de «L'Art d'Eglise»
et des publications
de l'Abbaye de Saint-André



Saint Benoît
Statuette de Lambert-Rucki
en vente à

« PARIS-ROME »
ainsi que d'autres œuvres du même sculpteur

FIRME
André Verhaeghe

SUCCESEUR DE LOUIS & ANDRÉ VERHAEGHE

Entreprises de Bâtiments

LOPPEM
 Tél. Oostkamp 823 77

Les Établissements **LEDOUX**
 ADOLPHE

*sont spécialisés dans
 la construction d'Églises & de Couvents*

Références de premier
 ordre. Études et devis
 gratuits sur demande

ENTREPRISES GÉNÉRALES
 à JAMBES-NAMUR

Capital : 2.300.000 fr



FILMS



PAPIERS



Qui dit
force - santé - vitalité
 pense
sucré

Qui pense
sucré
 pense
Tirlemont !

LE
 BON
 CHOCOLAT
 BELGE



ALIMENTA sprl
 40 rue Bara, Bruxelles

MISSELS DE DOM LEFEBVRE

Les Missels devenus classiques
Commentés et illustrés ♦ Complètes
et rigoureusement tenus à jour

*Le Saint Père vous
fait un honneur
d'avoir composé le
Missel Quotidien, qui
a été par la suite
traduit en de nombreuses
langues*

(Mgr Montini, Substitut à la
Secrétairerie d'État de Sa Sainteté,
à Dom Gaspar Lefebvre.
Du Vatican, 25 avril 1950.)

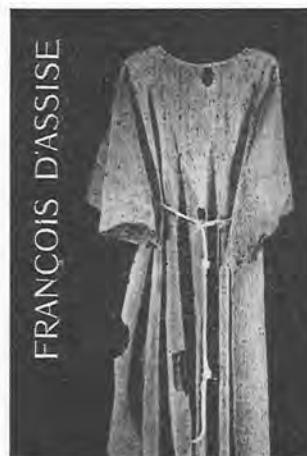
*Les Missels de Dom Lefebvre sont édités en français,
anglais, espagnol, italien, polonais et portugais*

**APOSTOLAT LITURGIQUE
DE L'ABBAYE DE SAINT-ANDRÉ** Bruges (Belgique)

FRANÇOIS D'ASSISE

" Sur les traces du Poverello ,,
200 PHOTOGRAPHIES D'ART

Un volume de
présentation
luxueuse. Plus
de 300pp. For-
mat 17 x 24.
Broché 220 FB.
Toilé 260 FB.



Une des réus-
sites les plus re-
marquables de
toute l'édition
catholique fran-
çaise (*La Croix*)

UN CHEF-D'ŒUVRE

qui enrichira votre bibliothèque

UN CADEAU

qui sera particulièrement apprécié

UN SOUVENIR

qui vous enchantera toute votre vie



— DESCLÉE - DE BROUWER — BRUGES

Un chef-d'œuvre !

VAN DIJCK

par Léo Van Puyvelde

Professeur à l'Université de Liège
Conservateur en Chef honoraire des
Musées Royaux des Beaux-Arts de
Belgique

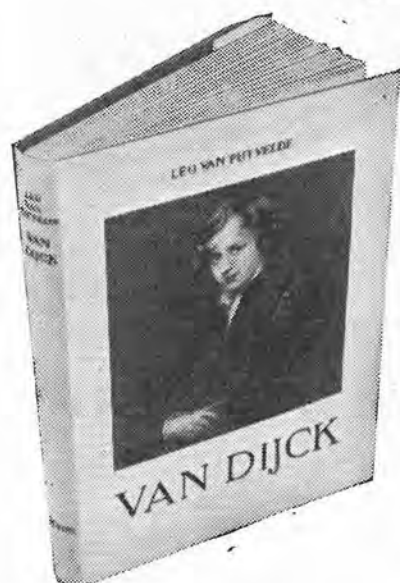
248 pages, format 23 x 31
48 planches en blanc et noir
8 hors-texte en quadri-
chromie
Reliure pleine toile avec
impression or

PRIX:

En Belgique: 450 FB
En France: 3200 F F

*« Dans ce livre très bien
illustré on voit se dévelop-
per la personnalité d'un
peintre qui fut beaucoup
plus original qu'on ne l'af-
firmait jusqu'à présent. »*

La Revue des deux Mondes



EN VENTE DANS TOUTES LES BONNES LIBRAIRIES

ELSEVIER SOCIÉTÉ ANONYME **BRUXELLES**
26, CHAUSSÉE DE CHARLEROI

MOISÉS DIAZ-CANEYA

ARQUITECTURA Y LITURGIA

*Un volume relié percaline, 410 pages
30 x 22 cm, abondamment illustrées.
Édition Afrodisio Aguado, s.a., Ayala,
124, Madrid, 1947. Prix: 225 pesetas*

Cet ouvrage est une considé-
rable compilation, très systé-
matique, des œuvres les plus
marquantes de l'architecture
actuelle des églises. On y
trouve donc une documen-
tation très utile sur tout ce
qui s'est fait dans le sens du
fonctionnalisme liturgique.



Bibliographie

Georges PILLEMENT et André LEJARD.
Rome, Ville des villes. Introduction de 66 pp. - 148 photographies de Paul RONALD. 31 x 24 cm. Tours, Mame, 1952.

Cet album de photographies romaines n'est sans doute pas comparable au chef-d'œuvre que nous présentait, voici deux ans, le Professeur van der Meer (*Rome, Een keur uit haar kunstwerken.* Ars Mundi n° 1 - Contact). Il exprime cependant, lui aussi, la plénitude calme et compacte que l'on éprouve en pensant à Rome, ou encore celle que le titre du volume nous faisait espérer.

Cette plénitude est faite de contrastes, de contrastes puissamment équilibrés : ainsi l'alternance, souvent répétée, des dômes et des campaniles, ainsi surtout (pour le photographe) l'opposition entre une lumière éclatante, mais immobile, et des ombres rampantes, presque vivantes, des ombres moites. Car les limites de la beauté doivent être indiquées, elles aussi, et par dessus tout cette sorte d'ingratitude (au sens où l'on dit qu'un visage est ingrat) qui fait de Rome une ville d'une réalité tellement intense.

Voilà, en bref, ce que nous apporte cet album.

Le choix des photographies est-il parfait ? Non, sans doute. Dès que, se détachant de l'ensemble, on réfléchit à la composition du détail, les inévitables déficiences apparaissent. Ainsi, la colonne Trajane exigeait-elle vraiment quatre variantes ? Et pourquoi, parmi tant de mosaïques, ne pas donner celles de l'arc triomphal de Ste-Marie-Majeure, les plus belles et les plus vénérables de Rome ? Rien non plus sur l'admirable muraille d'Aurélien, ni sur les portes qui la rythment. Enfin (et ceci est peut-être plus grave dans un album consacré surtout aux extérieurs), pas une seule échappée sur la Campagne romaine. Elle est pourtant visible de partout. Elle est l'espace où la ville respire, et peut-être sa plus étonnante source de beauté.

Pour se dédommager on pourra certes regarder plus longuement les cloîtres, les places,

les fontaines, et ce sera pour reconnaître qu'ici au moins la photographie nous a révélé ce que l'œil seul ne pouvait voir.

L'Introduction est une esquisse historique très librement conçue, intentionnellement centrée sur les sites et sur les monuments. Beaucoup de noms, de dates, de jugements en raccourci (c'était inévitable). Nous dirons finalement que tout cela nous a semblé un peu trop elliptique et peut-être aussi un peu trop raffiné pour correspondre parfaitement à un monde d'images et de choses dont le premier mérite est de nous initier (dans l'ordre du temps aussi bien que dans celui de l'éternité) à la simplicité et à la grandeur du réel.

D. F. D.

Dr Richard-Maria STAUD et Joseph REUTER, *Die Kirchlichen Kunstdenkmäler der Stadt Echternach.* 124 pp. 22 x 15 cm. 125 illustrations. Luxembourg, Imprimerie Saint-Paul, 1952.

On se rappelle comment en décembre 1944, à la suite de l'offensive manquée de von Runstedt, les Allemands firent sauter en grande partie la basilique où reposent à Echternach, dans le Grand-Duché de Luxembourg, les restes de saint Willibrord, apôtre de la Hollande, du Luxembourg et d'une partie de la Belgique. Ce monument, sacré à tant d'égards, vient d'être restauré par le gouvernement grand-ducal d'après les plans des architectes Hubert Schumacher et Michel Heintz. À vrai dire, il a fallu plus souvent reconstruire que restaurer, mais les deux architectes, s'appuyant sur une science très sûre et une documentation iconographique considérable, ont réussi à replacer dans un cadre privilégié une église à nouveau complètement et merveilleusement romane.

Peut-être MM. J. Reuter et R. M. Staud ont-ils attendu cette occasion pour faire paraître l'inventaire qu'ils préparaient des monuments religieux de la petite ville d'Echternach ; en tout cas, grâce à eux, les visiteurs de la nouvelle basilique et de l'ancienne abbaye bénédictine qui l'enveloppe auront à leur disposition un guide savant, clair et très richement illustré. Le terme d'« inventaire » (*Inventar*), dont les auteurs usent d'ailleurs eux-mêmes dans leur postface, exprime assez mal le contenu du petit volume. Celui-ci comprend deux parties : une introduction historique, due à la plume de

M. J. Reuter, qui est, en somme, une histoire de l'abbaye d'Echternach et de ses bâtiments, de la fondation en 739 jusqu'à nos jours, ensuite une étude archéologique des monuments religieux de la petite ville, principalement de la basilique Saint-Willibrord, de l'abbaye et de l'église paroissiale. Notons encore que le Dr Staud, l'auteur de cette deuxième partie, ne se borne pas à l'étude de la basilique actuelle, ou de celle qui a disparu en partie dans la catastrophe du 25 décembre 1944, mais à celle des différentes églises mérovingiennes et carolingiennes que nous font connaître les chartes, les textes littéraires et les fouilles récentes. D. N. H.

Signalons que le 20 septembre dernier a eu lieu la consécration de la basilique restaurée d'Echternach, et sa remise solennelle par le Gouvernement. Étaient invités à la cérémonie, de nombreux évêques dont les diocèses ont eu des relations avec saint Willibrord. Un pèlerinage hollandais de mille pèlerins a apporté, le 27 juin, une grande cloche de 7.100 kg, offerte par les catholiques de leur pays.

Paul PIERRET, *L'Art religieux d'Ardenne*, 76 pp. 13 x 18 cm, 57 reproductions en héliogravure et héliochromie. Éditions « Arts et voyages » Lucien De Meyer, Bruxelles, 1952.

Au cours de l'été 1952, s'est tenue à La Roche-en-Ardenne une exposition qui groupait en un ensemble saisissant des œuvres très attachantes de l'imagerie populaire, issues d'une région qui fut pendant longtemps isolée des foyers traditionnels d'art et de culture, mais où le sentiment religieux était plus vigoureux, plus passionné qu'ailleurs.

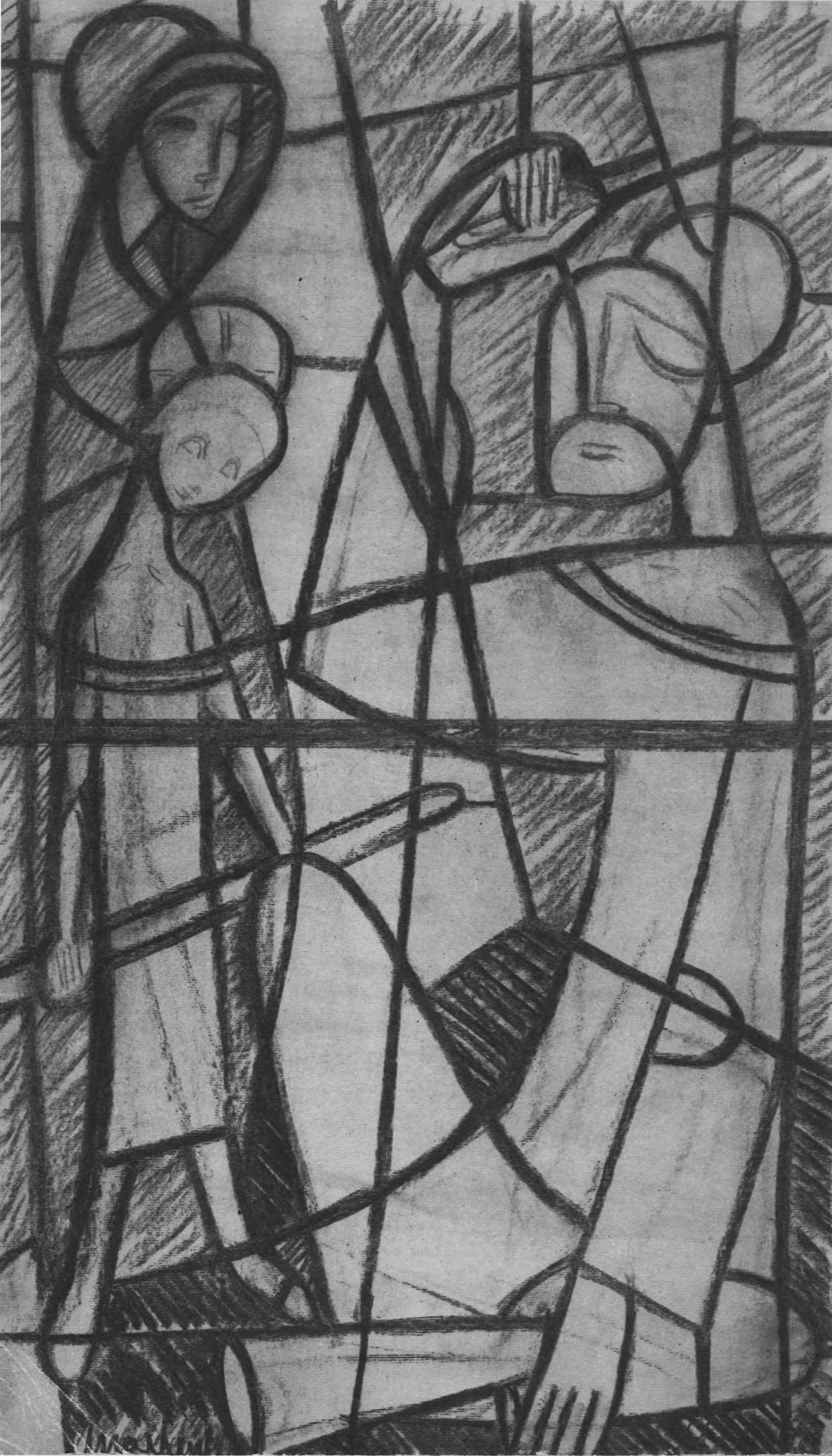
Le président du comité organisateur de cette exposition a eu l'heureuse idée d'en prolonger le message. A feuilleter la très jolie plaquette que M. Pierret nous présente, le connaisseur, autant que l'amateur non averti, retrouvera, sous le primitivisme pieux de ces statues de bois, ouvrées dans les ateliers familiaux, le langage émouvant d'une âme fruste et rude comme la vie de l'Ardenne d'autrefois. Cachées le plus souvent dans la modestie des églises et des chapelles paysannes, dont l'auteur nous remet également sous les yeux quelques blanches silhouettes, ce sont de vraies richesses insoupçonnées que nous restitue ce petit recueil.

Une carte des églises et chapelles de l'Ardenne luxembourgeoise, ainsi qu'un index, enrichi de commentaires, des œuvres reproduites, permettent de situer celles-ci sur le plan historique et géographique.

D. A. E.

En haut : Intérieur de la Basilique Saint-Willibrord à Echternach, restaurée en 1952. Au centre, le nouvel autel de la « confession ». On aperçoit au fond le nouveau maître-autel ; à droite, l'accès à la crypte. Une équipe de verriers, sous la direction de Jacques Le Chevallier, a réalisé un ensemble intéressant de vitraux modernes parmi lesquels se distinguent ceux du luxembourgeois Franz Gillen, au côté nord de la nef. Ci-dessous : Vue générale de la basilique, qu'entoure l'antique abbaye bénédictine. À hauteur du chœur, on a reconstruit les deux tours qui avaient disparu au XIX^e siècle. (Photos Dunkel et Sibenaler)





MICHEL MARTENS: Cicontre: La Sainte Famille. Carton de vitrail (1^m05 × 0^m60) pour la cathédrale de BUKAVU.

A la page 246: Agonie à Gethsémani, Crucifixion et Résurrection, trois lancettes (Hauteur : 7^m55 et 5^m30) au transept sud de la cathédrale de BUKAVU (Kivu). Audessus: Sainte Anne et Annonciation (1^m05 × 0^m60), à la même cathédrale. A droite: Saint Pierre. Une des trois lancettes à la façade ouest de la cathédrale de BUKAVU, retraçant l'avènement final du Christ. La lancette centrale représente le Christ en gloire; celle de droite, saint Michel et le dragon.

Imprimi potest
Ex Sti Andree, 27 Julii 1953
† Theodorus Nève, Abbas.

Imprimatur
Mechliniae, 31 Julii 1953
† L. Suenens, Vic. gen.

Imprimé en Belgique,
sur les presses d'héliogravure
de C. Van Cortenberghe,
12, rue de l'Empereur,
Bruxelles.

La Semaine de la Paroisse

Billet de la Semaine.

Comme nous pardonnons à ceux qui nous ont offensés.

Nous avons vu que la vengeance est un instinct rongeur engendrant bien des désordres. Assouvir cette passion, c'est se ravalier plus bas que la bête. Les conséquences font beaucoup souffrir et peuvent devenir bien tragiques. Il n'est que de parcourir les journaux pour s'en convaincre. Chaque jour paie son tribut sanglant au crime.

On commence par se lancer des « piques », on boude, on joue la comédie du silence qui ont le don d'exaspérer la « victime » dont l'orgueil lutte contre la colère comprimée dans ces moments-là, on n'est pas beau. A la sincérité se substitue la dissimulation, à la loyauté, l'hypocrisie.

Ces sombres machinations de l'âme tourmentée conduisent à NE PLUS VOULOIR PARDONNER les offenses. On arrive à se haïr, voire à s'entretuer... Et cela dure des jours, des mois, parfois toute une vie...

Cependant, on continue à réciter des « Notre Père » sans arrière-pensée... A la Sainte Table, on reçoit Celui qui est miséricorde et pardon... Si on veut aller au fond des choses, on commet un mensonge à chaque « Pater », un sacrilège à chaque communion « SANS S'EN RENDRE COMPTE » et on continue à vivre dans une atmosphère de méfiance et de duplicité perpétuelles qui consomment et qui tuent...

Notre Père... qui êtes aux cieux... Donnez-nous la force de vaincre notre orgueil, Vous qui, par Votre Divin Fils, êtes doux et humble de cœur... Aidez-nous à extirper de notre âme l'esprit de vengeance et de malice sans lesquelles il nous serait impossible de « pardonner à ceux qui nous ont offensés... » Vous qui avez pardonné au bon larron, inspirez au monde de comprendre enfin que son salut est dans l'AMOUR !

VERITAS.

L'article de Pierre l'Ermite.

POURQUOI JE SUIS OPTIMISTE ?...

J'ai sous les yeux, une gravure du temps passé. Elle représente un « couturier pour dames », assis sur une chaise, la tête dans ses mains, et se demandant, avec angoisse : « Que vais-je leur faire porter, cette année... ? »

Ce couturier n'est pas seul à se poser des questions pour l'an nouveau. Une foule de gens s'exténuent les ménages pour des questions autrement graves ; ils veulent absolument connaître de quoi demain sera-t-il fait... ?

Certes, la question est d'importance. Nous pouvons y intervenir un peu. C'est l'heure des personnes de bonne volonté. Si chacun balayait devant sa porte, la ville serait bientôt propre.

Mais les événements actuels sont tellement supérieurs aux hommes ! C'est en vain que le cultivateur jette sa semence au travers des champs, si Dieu ne fait pas luire son soleil, et tomber sa pluie.

Ces préliminaires étant posés, je vais vous dire quelques-unes des raisons pour lesquelles un chrétien doit être optimiste.

C'est, d'abord, une question de caractère.

Il y a des gens qui sont nés avec des lunettes noires, un jour triste, de parents tristes, et qui éprouvent un plaisir morbide à vider des encriers dans leur cerveau.

Qu'ils ne lisent pas cet article, ils en seraient exaspérés.

J'écris pour les équilibrés... pour ceux qui sont dans leur assiette. Ils choisiront, parmi mes raisons, celles qui leur chanteront le plus. D'ailleurs, une seule suffit.

* * *

Je suis optimiste, parce qu'il n'y a que les optimistes qui font quelque chose. On ne vaut que par ce qu'on croit. Quand on ne croit pas à la victoire, on ne la gagne jamais.

Je suis optimiste, parce que, devant toute mené, je la mets immédiatement au pire.

Je tousse... ? Donc, j'ai une bronchite. Le contrôleur m'envoie une feuille rouge ? Donc, je vais être saisi.

On m'enlève un vicair ? Donc, toute mon œuvre va être par terre.

Et, comme cette éventualité ne s'est pas réalisée, j'en conclus que cela continuera.

* * *

Je suis optimiste, parce qu'on est toujours « l'heureux de quelqu'un ».

Car, enfin, je pourrais avoir une méningite cérébro-spinale, comme mon voisin.

Je mange des pommes de terre à tous les repas ? Mais il y a des malheureux qui n'en ont pas du tout !

J'ai cinq degrés de froid dans mon bureau ? Il y a de pauvres diables qui en ont dix et même vingt, au-dessous de zéro.

Alors, de quoi te plains-tu ?

* * *

Je suis optimiste, parce que je n'ai pas de temps à perdre.

L'avenir est un problème dont je n'ai pas toutes les données. Alors, inutile de me fatiguer pour le résoudre.

D'ailleurs, chaque jour, je récite le Pater. Et, dans cette toute petite prière, il y a une répétition bien significative : « Donnez-nous, aujourd'hui, le pain d'aujourd'hui ».

Cette répétition, le Christ l'a voulue. Aussi j'obéis.

Je m'occupe... je ne me préoccupe pas.

Et quand « demain » sera devenu « aujourd'hui », je verrais ce que je pourrai faire.

* * *

Je suis optimiste, parce que je connais l'histoire de l'Eglise et celle de mon pays. Quelle que soit notre situation actuelle, tous les deux en ont vu bien d'autres au travers des siècles !

Et ils en sont toujours sortis.

Rappelez-vous Néron... Tibère... le roi de Bourges, la Révolution... etc...
Nous ferons de même. On en sortira !

* * *

Je suis optimiste, parce que la terre de France est la terre de la Sainte Vierge. Plusieurs fois, elle y est descendue. Aucun pays du monde n'a le miracle persistant de Lourdes.

Alors, malgré le matérialisme d'un si grand nombre... malgré tous les nuages noirs qui barrent l'horizon, j'espère en la résurrection.

L'autre jour, à la messe célébrée à Notre-Dame pour les morts de la cavalerie française, le Père Forestier racontait qu'un jeune soldat, écrasé sous la masse de terre soulevée par l'explosion d'un obus, avait été frappé d'amnésie totale, et ne reconnaissait plus personne.

Alors, une femme vint — sa mère — elle prit ses mains dans les siennes, et regarda son fils avec une tendresse infinie.

Pendant des mois, elle fit ce geste d'obstination maternelle.

Et, un jour, la face du blessé s'illumina doucement, et ses lèvres, tout bas, murmurèrent : « Maman !... »

Il était sauvé.

Mon cher pays est ce grand blessé-là. Il a oublié bien des choses.

Mais la Vierge-Mère ne l'oublie pas. Elle vient à lui, sans se lasser, et le regarde avec tendresse.

Un jour, il la reconnaîtra. Et, lui aussi, il dira : « Maman !... »

Ce jour-là, il sera sauvé.

* *

Et si vous insistez : « Pensez donc à toutes les destructions !... à tous les bombardements !... et à la sinistre mort, conclusion lamentable de tout ici-bas !... », je vous réponds : « Je reste optimiste même ».

...Certes, je pleure avec ceux qui pleurent leurs êtres chers et leur maison effondrée. Je comprends qu'ils aient voulu y mourir, au milieu des souvenirs de tant de souvenirs ! Mais d'une façon ou d'une autre, cette maison, il faut toujours la quitter. Ici-bas, nous ne sommes qu'à l'hôtel, et à la journée.

Les bombes... ? Elles ne tomberont pas nécessairement sur vous.

Le calcul des probabilités est même très nettement en votre faveur. Que votre calme en devienne plus grand.

Et puis mourir au champ d'honneur est peut-être mieux que de mourir longuement, tristement, d'un cancer au pancréas, ou ailleurs.

* *

Evidemment, il reste la mort naturelle, certaine, celle-là, et fatale, qui conclut la vie du corps.

Mais si j'ai bien vécu... si j'ai souffert courageusement... si j'ai demandé pardon des poussières et de la boue de la route humaine, cette mort devient une délivrance, une arrivée dans la paix.

— Que ressentiez-vous... ? demandai-je, un jour, à une vieille paroissienne qui allait mourir.

— Comme un besoin de dormir après une longue journée, me répondit-elle.

La mort n'est pas une absence. Elle est une présence secrète.

Les morts habitent la maison « de l'espoir dépassé ». Ils sont nés tout à fait.

Mourir, c'est « rejoindre ».

Et le cœur s'approfondit à chercher, dans le mystère, ceux qui s'y sont enfilés.

La vie et la mort ne sont que des apparences diverses d'une destinée identique.

Voilà qui aide le chrétien à accepter la mort de ses aimés, et la sienne propre.

* * *

Pour ces raisons, et bien d'autres encore, j'entre dans cette terrible année 1944, grandiose comme un portique, avec une confiance absolue.

Elle verra, certainement, des événements formidables. Elle sera une page d'Apocalypse.

Mais, du matin au soir, et du soir au matin, elle reste sous le contrôle aigu du Dieu juste... du Dieu qui aime l'homme, comme une mère n'aime pas son enfant.

Et cela me rend fort devant tout.

Une année nouvelle est toujours une bonne année pour ceux qui aiment Dieu et qui, dans la sombreur des nuits les plus noires, cherchent son étoile dans le ciel immense.

C'est dans ce sens que je vous souhaite à tous, chers lecteurs, d'être optimistes !

LE SAVIEZ-VOUS ?

* En Chine, ne peut pas être facteur qui veut, et pour cause !

Le candidat doit, d'abord, prouver qu'il est très courageux et très robuste, de même que très bon marcheur. On lui fait subir une épreuve qui consiste à parcourir de grandes distances, des montagnes escarpées, des ravins sauvages, des forêts dangereuses où les fauves ont leurs tanières et les bandits leurs repaires. Et il faut qu'il accomplisse, seul, ce voyage périlleux dans un délai déterminé.

On l'envoie, la nuit surtout, dans les endroits qui passent pour être fréquentés par les esprits, par où un Chinois un peu peureux ne passerait jamais. Une autre épreuve consiste à faire de longues marches chargés de lourds fardeaux.

Quand il a effectué, avec succès, toutes ces épreuves, il obtient un poste de facteur rural.

Qu'en pensent nos candidats postiers ?

* Tout le monde sait, à présent, ce qu'est un microphone. Mais rares sont ceux qui savent que le premier microphone date de 1878. C'est en cette année que le Français Louis-Eugène Mai-che, savant tout-à-fait oublié, construisit le premier type de microphone. Déjà en 1864, il avait pris des brevets pour des dispositifs de téléphonie et de télégraphie simultanées. Il avait même réussi à transmettre à distance des ondes sonores. Mais c'était par la terre qu'elles étaient propagées, et non dans l'éther.

* Suivant Plinie le Naturaliste et Diodore de Sicile, les verriers égyptiens furent les premiers qui s'occupèrent de l'imitation des pierres précieuses ; ils réussirent même à les faire avec tant d'habileté, qu'ils finirent par en monopoliser la fabrication. Les pierres fausses égyptiennes les plus renommées étaient celles de Thèbes. Elles s'exportaient au loin par l'intermédiaire des Phéniciens et des Carthaginois. Plus tard, ce genre d'industrie passa aux verriers de l'empire grec et à ceux de Venise, dont les produits jouirent, pendant tout le moyen-âge, d'une réputation universelle. Les pierres de « voirre », comme on appelait alors les pierres fausses, étaient quelques fois « si semblables aux vraies », dit un écrivain du XIIIe siècle, que les plus habiles y étaient « bien souvent déceux ».

Lec REGIS.

✠ L'ART D'EGLISE

REVUE DES ARTS RELIGIEUX ET LITURGIQUES

PUBLIÉE PAR LES BÉNÉDICTINS DE L'ABBAYE DE SAINT-ANDRÉ

1953 XXI^e ANNÉE N° 4



ART ET TECHNIQUE DU VITRAIL

Le maître-verrier Michel Martens

L'ÉGLISE SAINTE-ALÈNE A BRUXELLES

L'ART D'EGLISE

Précédemment :

L'ARTISAN ET LES ARTS LITURGIQUES

REVUE TRIMESTRIELLE

RÉDACTION ET ADMINISTRATION :

ABBAYE DE SAINT-ANDRÉ, BRUGES 3 (BELGIQUE)



Conditions d'abonnement :

BELGIQUE : 220 FB - C.C.P. N° 5543.80 - « L'Art d'Eglise »
Abbaye de Saint-André, Bruges 3.

ÉTRANGER : 250 FB par chèque sur banque du pays de
l'abonné. (Amérique: 5 \$)

ABONNEMENT DE SOUTIEN : 500 FB; 3500 FF; 10 \$

CANADA : 5 \$ - « Periodica, Inc. » 4234, rue de la Roche,
Montréal 34.

DEUTSCHLAND : 22 DM - Postscheckkonto Köln N° 7405 -
« L'Art d'Eglise », Abbaye de Saint-André,
Bruges 3, Belgique.

ESPAÑA(*) : 200 PESET. - Libreria Martinez Perez, Baños
Nuevos, 5, Barcelona 2.

FRANCE(*) : 1200 FF - C. C. P. Paris N° 8562.74 - Dom Le-
hembre, 99, rue N.-D. des Champs, Paris 6^e.

ITALIA(*) : 2.500 L - C.C.P. N° 1/30.184 - Padre Leonello
Vagaggini, 19, Via Porta Lavernale, Roma.

MEXICO : 5 \$ U.S.A. - Libreria Orientalista, Apartado
2226, Mexico.

NEDERLAND(*) : 17 F - Postgiro Den Haag 6036.07 - « L'Art
d'Eglise », Abbaye de Saint-André, Bruges 3,
Belgique. Administrateur: A. van Leeuwen,
Houtmanpad, 8, Haarlem-Overveen.

PORTUGAL : 160 ESC - Libreria Baptista e Padilha 30, 2^o rua
Eugenio dos Santos, Lisboa.

SUISSE : 22 FS - C.C.P. Berne N° III 19.525 - « L'Art
d'Eglise », Abbaye de Saint-André, Bruges 3,
Belgique.



(*) Les tarifs particuliers à ces pays ne sont applicables qu'aux
abonnés qui souscrivent dans leur pays propre. Pour tout autre
paiement à destination de l'ÉTRANGER : 250 FB, au cours du jour.

N. B. - Prière instante d'indiquer clairement, avec son nom et son
adresse, sur le bulletin de versement, la destination du paiement :
Abonnement pour 19... à « L'Art d'Eglise ». Nos abonnés vou-
dront bien nous éviter des frais de rappel en renouvelant leur abon-
nement dès la réception du n° 4 de l'année en cours et rappeler leur
numéro qui figure sur la bande d'envoi. Tout CHANGEMENT
D'ADRESSE doit être accompagné de la somme de 5 FB (40 FF).



L'abonnement se prend pour
les quatre numéros de l'année

Sommaire

1953

XXI^e ANNÉE

N° 4

DOM XAVIER BOTTE: *Art et technique du
vitrail. Le témoignage de Michel Martens* 237

PIERRE-LOUIS FLOUQUET: *L'église Sainte-
Alène, à Bruxelles* 247

JOSEPH PICHARD: *Le vitrail au musée* 252

BIBLIOGRAPHIE Couv.
p. III

Les photographies des œuvres du maître-verrier M. MAR-
TENS reproduites dans ce numéro sont de *L'Art d'Eglise*.

En supplément :

L'OUVROIR LITURGIQUE N° 17

DOM H. VAN DER LAAN: *Les linges d'autel*.
Encart : *Dessin technique pour la confection du surplis*.



Sur la couverture: MICHEL MARTENS: Sainte Jeanne d'Arc.
Détail d'un petit vitrail (Ce fragment mesure 0^m18 x 0^m24).



Les auteurs conservent la responsabilité
de leurs articles. La reproduction des ar-
ticles ou des illustrations, même avec la
mention d'origine, est interdite sans au-
torisation. Copyright 1953 by Abbaye
de Saint-André, A.S.B.L., Bruges (Bel-
gique). Les manuscrits, insérés ou non,
ne sont pas rendus.



On peut encore
se procurer la série complète des années 1946-1949 de
« L'ARTISAN ET LES ARTS LITURGIQUES »
formant un tome, avec tables, et les années parues de
« L'ART D'EGLISE »

L'ART D'EGLISE

A black and white photograph of an open book with a large, intricate geometric pattern on its pages. A small vase with white flowers sits on the left. A dark, cylindrical object with the text "L'ART DE L'ÉGLISE" is placed diagonally across the top right of the book.

Commandez à « L'Art d'Église » C. C. P. 5543 80
Abbaye de Saint-André, Bruges 3 - Belgique

* Biffer les mentions inutiles.

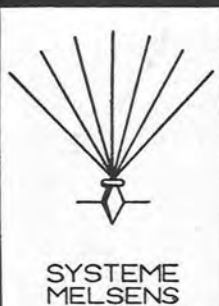
Scooter RUMI

Une perle de la fabrication italienne

125 cc à 2 cylindres
Boîte à 4 vitesses



S.A. *famo* 571, GRANDE CHAUSSÉE - ANVERS - TÉL. 49 71 80 - 89



PARATONNERRES

CHARLES

VAN DROOGENBROECK SA

12 RUE DE NIEUWENHOVE
UCCLE - BRUX.

TEL. BRUX. 44.71.73

RAYON d'ACTION
60 à 600m



SYSTEME
HELITA

INSTITUT HYDROTHERAPIQUE *du Docteur Haas*

TRAITEMENTS

Massage hydrique - Bains aux extraits de plantes
Douches baveuses et à jets - Enveloppements divers

INDICATIONS

Affections rhumatismales chroniques et évolutives
Névralgies sciatiques, rachialgies - Goutte - Cellu-
lite - Obésité - Troubles de la circulation

Prospectus sur demande



176, RUE LÉON THÉODOR - BRUXELLES-JETTE - TÉLÉPHONE 26 97 00
Agréation n° 345

Pour l'exécution de vos ouvrages, employez les fils de la marque

D•M•C

Qualité supérieure — Couleurs solides

L'OUVROIR LITURGIQUE

Supplément à
« L'ART D'ÉGLISE »

1953 - N° 4 - ABBAYE DE
ST-ANDRÉ-LEZ-BRUGES

NOUVELLE SÉRIE

numéro I 7

LES LINGES D'AUTEL

LA NAPPE

LA NAPPE a pour but d'habiller l'autel. On pense tout de suite à la table

du repas que l'on habille également d'une nappe. Ce qui ne répond pas seulement à une nécessité d'ordre pratique. Le revêtement des objets comme l'habillement de l'homme a une signification plus haute : il est l'expression d'un enrichissement, d'une dignité qui dépasse l'état matériel des choses. L'habillement de l'autel a en réalité le même sens que l'habillement liturgique du prêtre. Le principe liturgique qui consiste à couvrir un homme ou un objet se retrouve partout. C'est ainsi qu'on jettera un drap sur un prie-Dieu, qu'on cachera le sol avec un tapis, qu'on mettra des tentures aux murs d'une église, et toujours pour marquer plus de solennité. Ce procédé a une première valeur significative générale, qui consiste à mettre en valeur dans les choses elles-mêmes les relations que ces choses soutiennent avec nous. Cette première signification ouvre la possibilité à une multitude d'autres, mais qui sont, à la différence de celle-là, purement conventionnelles. L'habillement peut représenter dès lors le nouvel état du chrétien revêtu de la surnature pour devenir un homme complet.

Dans cette même perspective, l'autel, qui, dans l'esprit de l'Église, représente le Christ, appelle ce revêtement à un titre particulier. De même qu'un homme de chair revêtu d'habits peut témoigner de son élévation à la dignité de la surnature, ainsi l'autel de pierre est recouvert de lin par un même symbolisme auquel s'ajoute encore l'image du Christ « revêtu » des fidèles, pour former le Christ complet. Le Pontifical Romain, s'appuyant sur l'Apocalypse de saint Jean (VIII, 3), le rappelle en ces termes, à l'ordination des sous-diacres : « L'autel de la Sainte Église, c'est le Christ lui-même... Les nappes et les corporaux de cet autel sont les membres du Christ, c'est-à-dire les fidèles dont le Seigneur se revêt comme de vêtements précieux. »

On peut encore voir dans l'autel revêtu de sa nappe blanche et orné de cierges une mise en forme analogue à celle du baptisé vêtu de la robe blanche tenant un cierge à la main.

Il conviendrait donc que la nappe puisse réellement envelopper l'autel, comme la chasuble enveloppe le prêtre.

C'est ce qu'indique d'ailleurs clairement le texte de la bénédiction des nappes d'autel dans le Pontifical Romain : « ... *ad tegendum involvendumque altare gloriosi Filii tui Domini nostri Jesu Christi* », ... pour couvrir et envelopper l'autel.

Le cas idéal est celui d'un autel entièrement dégagé, où la nappe descend jusqu'à terre des quatre côtés (Fig. 1, 2 et 4), de même façon que le voile du calice, le conopée du tabernacle ou du ciboire, etc. Cette retombée de la nappe n'est pas arbitraire non plus ; les coutumes profanes elles-mêmes en témoignent : qu'il s'agisse de couvrir une table pour une séance solennelle, on fera descendre le tapis vert jusqu'à terre. A noter d'ailleurs que le revêtement de l'autel a une signification festive, puisqu'au vendredi-saint les rubriques précisent que la nappe ne doit couvrir que le dessus de l'autel et s'arrêter au bord de la table.

Historiquement, c'est l'apparition du retable qui a modifié cette disposition ; l'autel devenant l'objet d'un développement décoratif dans le plan vertical, la nappe aussi perd une de ses dimensions qui peut être suppléée par un antependium, lequel n'est que le substitut du devant de la nappe.

La pleine valeur significative des ornements liturgiques, ceux du prêtre comme ceux des objets du culte, s'est malheureusement affaiblie en même temps que les formes se sont étriquées et raidies. Quand la chasuble et la dalmatique ont perdu leur ampleur et leur souplesse, on a cherché à marquer leur solennité par la richesse d'une décoration de surface plutôt que par le langage des formes elles-mêmes ; dans un même esprit, on a remplacé la noble simplicité de la nappe enveloppante par les surfaces ouvragées du retable et de l'antependium, voire même par l'exagération des sculptures de la face antérieure de l'autel. Dès lors, ces éléments de l'autel deviennent des choses faites pour être regardées pour elles-mêmes, trop belles pour être recouvertes, ce qui est évidemment contraire aux principes liturgiques que nous venons de signaler.

Dispositions pratiques

Quel que soit le type d'autel auquel on a à faire, la nappe doit en tout cas descendre jusqu'au pied de l'autel sur les côtés (le principe demeure). Si la nappe ne peut pas retomber