

Archives orales et vitrail : trois témoins des Trente Glorieuses

JEAN-CHARLES CAPPRONNIER, VÉRONIQUE DAVID, ET MICHEL HEROLD

« Imagine un instant que nous ayons un enregistrement de la voix de Napoléon, de Mozart ou de Cicéron, cela serait autrement important pour la connaissance de ces personnages que les portraits et les bustes que nous en possédons¹. »

LES CONDITIONS DE LA RECHERCHE

■ Jamais peut-être les commandes de vitraux n'ont été aussi abondantes qu'au lendemain de la seconde guerre mondiale. Les besoins liés à la reconstruction sont énormes, tant en matière de restauration que de création. L'une des tâches les plus urgentes concerne les verrières anciennes déposées par précaution à la veille du conflit, soit plus de 50 000 m², qui demandent à être remises en état avant leur repose. N'ayant pas bénéficié de telles mesures, les vitraux des XIX^e et XX^e siècles ont beaucoup souffert des bombardements, si bien que bon nombre d'entre eux doivent être également restaurés ou le plus souvent remplacés par des créations. Au même moment, à la faveur de circonstances économiques et sociales particulièrement stimulantes, de très nombreux édifices religieux sont construits qui offrent l'opportunité de chantiers d'importance. Cet immense patrimoine est pour l'essentiel à découvrir. Il y a une dizaine d'années, ce qui en était connu se résumait à une centaine de sites environ (bâtiments civils

ou religieux, musées) possédant des verrières réalisées d'après les cartons de grands peintres, tels Chagall, Matisse, Rouault ou Bazaine². La responsabilité de cette vision « sommaire » d'une vaste question revient peut-être au Père Couturier, qui ne cessa d'opposer les peintres, seuls créateurs à ses yeux, aux praticiens, jugés routiniers et incapables de véritablement inventer. Or ces praticiens, interprètes de ces artistes, sont aussi les auteurs de verrières qui se comptent par milliers (Ill. 1). Comment nier leur existence ? Comment faire fi de leur immense activité, même s'il s'agissait seulement d'un phénomène quantitatif ? Il faut attendre les années quatre-vingt-dix pour que les ateliers de peintres verriers soient réellement pris en compte dans les travaux universitaires et dans quelques publications. À ce titre, le catalogue de l'exposition réalisée par l'équipe du musée des Années trente, à Boulogne-Billancourt en 1993³, l'ouvrage de la Délégation artistique de la Ville de Paris, *Églises parisiennes du XX^e siècle. Architecture et décor*, paru en 1996⁴, ou les expositions qui ont eu lieu en Bretagne en 1999⁵, puis dans la région Centre en 2001⁶ apparaissent comme d'importants jalons vers la redécouverte de l'ensemble de ce domaine. Paru en 2003, le remarquable ouvrage de Laurence de Finance, *Un patrimoine de lumière, 1830-2000*⁷,

JEAN-CHARLES CAPPRONNIER, VÉRONIQUE DAVID, ET MICHEL HEROLD



Ill. 1
Atelier Bony,
1999
© M. Hérold

traite de l'ensemble des ateliers ayant réalisé des vitraux pour les églises de la Petite Couronne parisienne, étudiant leur production, sans complexe, au même titre que les œuvres appartenant au corpus ancien. C'est là un modèle à étendre à l'échelle nationale, où beaucoup reste à faire pour mieux connaître ces nombreuses structures, leur organisation, leurs savoir-faire, leurs rapports avec les peintres autant qu'avec les commanditaires etc., de façon à leur attribuer la place qui leur revient dans l'histoire de l'art du XX^e siècle.

NAISSANCE ET MISE EN PLACE DU PROGRAMME D'ARCHIVES ORALES

■ L'objectif est ambitieux. Pour espérer l'atteindre, il est apparu comme une évidence qu'il ne fallait pas manquer de

bénéficier du témoignage direct des acteurs encore en vie. Ce gisement contient ce que le chercheur souhaiterait toujours connaître et qu'il ne rencontre guère dans les sources écrites : une façon de pénétrer dans l'intimité de l'élaboration des œuvres, avec ses données matérielles et surtout humaines, autrement insoupçonnables. Confortée dans cette voie par la découverte de la « mémoire » des ateliers visités pour y étudier des œuvres anciennes en restauration, la Cellule vitrail de la Direction de l'Architecture et du Patrimoine a adopté depuis 1999 le XX^e siècle comme un champ d'investigation à part entière. Cette démarche a tout naturellement entraîné l'élargissement chronologique du *Répertoire des peintres verriers du XIX^e siècle* jusqu'à nos jours, formidable outil de travail où est noté l'essentiel des données connues concernant la vie et l'activité des ateliers puis, en 2001, la mise en place du programme d'archives orales sous le titre *Architecture et art religieux en France (1920-1980)*. Pour ce qui ne concerne pas le vitrail, ce travail se fait en lien avec Jean-Charles Cappronnier, chargé d'études documentaires aux Archives nationales, et, depuis 2004, avec Béatrice Coquet, documentaliste à l'UMR Chastel du CNRS. La référence aux activités du Comité d'histoire du ministère de la Culture⁸ ou des Archives nationales, le suivi de formations, comme les journées organisées par l'IFA, ou les séminaires de Florence Descamps à l'EPHE⁹, ont permis de cerner les problèmes méthodologiques, déontologiques et techniques¹⁰. Grâce au choix très ouvert de témoins directs ou indirects, une multiplicité de points de vue peut être recueillie selon les professions, les générations, la place de chacun dans le métier ou dans le cadre des institutions (peintres verriers, artistes cartonniers, commanditaires, architectes, membres du clergé, familles proches, etc.). De la recherche d'une méthodologie adaptée aux besoins et aux moyens



*Ill. 2
Michel Durand
au 4^e étage de
l'atelier Max
Ingrand
consacré
à la coloration
et à la coupe;
vers 1960
© droits
réservés*

mis en œuvre découle également l'adoption de principes souples, tels la durée d'enregistrement très variable¹¹, le refus de « corseter » l'entretien par des questionnaires trop directifs¹² ou bien encore, un traitement documentaire succinct des enregistrements¹³.

PREMIERS « BÉNÉFICES » DES ARCHIVES ORALES

■ Trois enregistrements, parmi les premiers recueillis auprès de témoins directs¹⁴, reflètent le climat des Trente Glorieuses, chacun sous un jour très différent. Nous citerons ceux des peintres verriers Michel Durand (né en 1931) qui a travaillé quatorze ans chez Max Ingrand, Gérard Degusseau (né en 1939), et Jacques Bony (1918-2003), également peintre. Ils représentent des cas de figure variés, tant par l'importance respective de chacune de leurs structures de production, que par les caractéristiques de leurs activités.

Les dépouillements bibliographiques préalables aux enregistrements ont souligné la faiblesse des publications qui les concernent, parfois même inexistantes,

comme c'est le cas pour l'atelier Degusseau. L'atelier Max Ingrand qui fut cependant l'objet d'une exposition accompagnée d'un petit catalogue au musée de Curzay-sur-Vonne en 1996, n'est guère mieux traité¹⁵. En revanche, l'atelier de Jean Hébert Stevens, Pauline Peugniez, André Rinuy, Paul et Jacques Bony a fait l'objet d'études universitaires par Catherine Delot et Florence Hanappe-Ledoux¹⁶. Outre des informations inédites sur les trois ateliers retenus, nos enquêtes soulignent les particularités de l'impact de chacune des structures, suivant son importance ou son orientation artistique. Elles nous introduisent surtout de la façon la plus vivante possible au cœur de la genèse des œuvres, dans le quotidien de leur réalisation.

L'atelier de Max Ingrand, représenté par Michel Durand, n'a pas « raté la reconstruction » (Ill. 2). Bien au contraire, les vingt années qui suivent la seconde guerre mondiale¹⁷ lui sont particulièrement fastes. Omniprésent en France, notamment en Normandie, on l'a surnommé « l'enfant chéri¹⁸ » des Monuments historiques pour avoir gagné la confiance

JEAN-CHARLES CAPPRONNIER, VÉRONIQUE DAVID, ET MICHEL HEROLD

Ill. 3
Emballage des
vitraux au
6^e étage de
l'atelier Max
Ingrand;
vers 1960
© droits
réservés



des architectes et autres responsables de ce service qui lui commandaient nombre de créations, à la suite des restaurations de vitraux anciens¹⁹. Dans son entretien, Michel Durand, peintre cartonnier, chef puis directeur de l'atelier vitrail chez Max Ingrand de 1954 à 1968, nous fait comprendre de l'intérieur les mécanismes de ce succès. Max Ingrand est le seul de ses contemporains à disposer d'une structure de production considérable, le rendant apte à répondre dans les meilleurs délais et de façon irréprochable à toutes sortes de commandes. L'atelier très fonctionnel, construit vers 1958-1959 par son ami, l'architecte Pierre Vago (1910-2002)²⁰, au n° 6, passage Tenaille²¹ dans le XIV^e arrondissement, offrait une surface utile de 800 m². Distribués de façon rationnelle, l'accueil, les bureaux consacrés à la gestion et, bien sûr, les ateliers où se déroulaient les différentes opérations nécessaires à la réalisation d'un vitrail (carton, coloration, coupe du verre, peinture, montage en plomb, cuisson, emballage) étaient répartis sur six étages (Ill. 3). Michel Durand en a décrit la vie au quotidien, évoquant aussi les employés, au

nombre d'une cinquantaine dans les années soixante. Il souligne aussi le rôle personnel de Max Ingrand, sa volonté de mettre la main à la plupart des maquettes des œuvres qui seront exécutées dans l'atelier et de leur imposer une sorte de marque de fabrique, le « style Ingrand », auquel les cartonniers affectés à l'atelier devaient se plier. Michel Durand raconte comme il a dû, dès son arrivée, abandonner sa façon personnelle et le style de peinture qu'il venait de pratiquer juste auparavant en travaillant pour Jacques Le Chevallier, afin de se plier au style imposé. Il évoque également les remarquables capacités de prospection de Max Ingrand, facteur essentiel du succès de l'atelier : elles sont liées à un carnet d'adresses bien fourni, rempli dès sa captivité en Silésie, où il fait connaissance, par exemple, de l'ingénieur Stéphane Du Château²² ou des architectes en chef des Monuments historiques, Jean Trouvelot (1897-1985) ou Sylvain Stym-Popper (1906-1969)²³ et à l'existence de représentants à l'étranger, notamment aux États-Unis et au Canada. De cette façon, et jusque vers 1965, « l'exportation » repré-

ARCHIVES ORALES ET VITRAIL : TROIS TÉMOINS DES TRENTE GLORIEUSES



Ill. 4
Gérard
Degusseau
posant les
vitraux de la
rose du Temple
Expiatorio de
Guadalajara
(Mexique),
1985
© droits
réservés

sentait 80 % de son chiffre d'affaires, avec trente commandes traitées par mois. Selon Michel Durand, l'église circulaire d'Yvetot (Seine-Maritime), construite par Yves Marchand en 1955 et décorée de la surface vitrée la plus importante d'Europe (1 046 m²), a été conçue telle une vitrine destinée à la clientèle étrangère.

L'œuvre de Max Ingrand a été la cible de nombreuses critiques, notamment par Joseph Pichard en 1957²⁴, puis par le Père Couturier en 1960 qui qualifie sa production de véritable « lèpre » et la considère comme l'équivalent moderne de l'art de Saint-Sulpice²⁵. Or la réponse de Max Ingrand lui-même à ces critiques est connue : « Je remporte presque toujours les premiers prix lorsqu'un vitrail d'église est mis au concours. Qu'y puis-je ? Le vitrail, pour moi, c'est un mur, il doit rentrer dans l'édifice en respectant l'échelle, l'atmosphère et la vie. Le maître-verrier n'est pas un peintre, il n'a pas à faire d'œuvre personnelle, il doit surtout tenir compte de l'esprit général de l'ensemble. L'art sacré est à tous les chrétiens, mais il m'est profondément désa-

gréable que la revue qui porte ce nom mette ma foi en doute²⁶ ».

Comme beaucoup d'artisans, comme ses prédécesseurs du Moyen Âge et de la Renaissance, Gérard Degusseau est « né dans le vitrail », lui, qui, dès l'enfance, dans l'atelier créé par son père Jacques Degusseau (1910-1977) en 1945 à Orléans (Ill. 4) s'occupe après l'école de retirer les pièces du four pour reconstituer les panneaux comme un jeu de puzzle. Comment choisir ensuite un métier autre que celui qui est ainsi devenu si familier ? Avec ses sept à huit employés, l'atelier est une structure de moyenne importance, qui est à l'origine d'environ trois cents chantiers. Elle se différencie de l'atelier de Max Ingrand par deux particularités dans ses activités : son intérêt affirmé pour la dalle de verre²⁷ et l'appel régulier à des cartonniers extérieurs, tels Jacques Le Chevallier, Simone Flandrin-Latron, François Bertrand, Léon Zack, Philippe Kaepelin²⁸ mais aussi et principalement Maurice Rocher (1918-1995). Plus connu pour sa peinture de

chevalet, Maurice Rocher développa pourtant une importante activité dans le domaine du vitrail religieux. Initié au vitrail à l'atelier de Jean Hébert-Stevens et de Pauline Peugniez²⁹, élève des Ateliers d'Art Sacré de 1936 à 1939, il fut ensuite cofondateur du Centre d'art sacré³⁰ où il dirigea l'atelier de peinture et de dessin de 1948 à 1952. C'est pour lui éviter des déplacements à Orléans que Jacques Degusseau achète en 1955 l'atelier parisien du 4, square Desnouettes dans le XV^e arrondissement, où il peut venir peindre les vitraux montés en plombs provisoires; c'est là que Gérard Degusseau s'installe définitivement en 1976. Parmi les nombreuses œuvres de Maurice Rocher réalisées par l'atelier³¹, la plus spectaculaire assurément a été réalisée hors de France, il s'agit de l'ensemble des vitraux du *Templo Expiatorio* de Guadalajara au Mexique, édifice néogothique construit par l'architecte Ignacio Diaz Morales à partir de 1964. Gérard Degusseau raconte avec l'enthousiasme des bâtisseurs de cathédrale le déroulement de ce vaste chantier pour lequel il réalisa près de 700 m² de vitraux. Il évoque les conditions de travail précaires sur des échafaudages de fortune, les caisses de vitraux bloquées en douanes, ou l'accueil chaleureux des partenaires mexicains, etc. D'autres épisodes de l'aventure sont moins anecdotiques, comme l'intervention du cardinal José Garibi Rivera, qui demande expressément à Maurice Rocher de colorer plus vivement sa palette. Cet effort n'allait pas de soi pour cet artiste expressionniste, à la peinture sombre et torturée, qui se situe dans la lignée de Goya, Soutine ou Bacon, mais il montre bien que le cartonnier est loin d'être systématiquement en mesure d'imposer son style, devant souvent se plier aux exigences du commanditaire et, naturellement, aux contraintes techniques et formelles propres au vitrail. Maurice Rocher, en corrigeant ses maquettes acceptait les règles du jeu;

peut-être aussi n'accordait-il pas la même importance à ses vitraux, source de revenus non négligeables, qu'à sa peinture³²?

Jacques Bony, peintre et peintre verrier, était animé par des préoccupations bien différentes lors de l'entretien qu'il nous a accordé en 2000 et des rencontres qui l'avaient précédé. Il avait à cœur de transmettre l'histoire de l'atelier fondé en 1923 par ses beaux-parents, Jean Hébert-Stevens et Pauline Peugniez, au 12, rue Ferrandi dans le VI^e arrondissement à Paris. Très admiratif du rôle fondamental qu'ils avaient joué dans l'ouverture du vitrail à la modernité dès l'entre-deux-guerres, il considérait qu'il y avait une véritable continuité, sans aucune rupture, entre le mouvement initié par eux et son développement après la seconde guerre mondiale. L'atelier de la rue Ferrandi, qui fonctionnait avec peu d'ouvriers, était un lieu très vivant de rencontres et d'échanges. Interprètes de cartons de vitraux de nombreux artistes, tels Maurice Denis, Georges Desvallières ou Valentine Reyre, Jean Hébert-Stevens et Pauline Peugniez ont également initié au vitrail le futur Père Marie-Alain Couturier qui, loin de se contenter de concevoir des maquettes, tenait à peindre lui-même sur le verre. Avec ce dernier, Jean Hébert-Stevens organise au Petit Palais, en 1939 l'exposition *Vitraux et tapisseries modernes*, véritable jalon dans l'histoire du vitrail du XX^e siècle grâce à la commande par Jean Hébert-Stevens de cartons de vitraux à trois grands peintres contemporains, jusque-là étrangers à ce domaine, Bazaine, Gromaire³³ et Rouault. Cette manifestation est le véritable point de départ du décor de l'église du Plateau d'Assy avec le vitrail du *Christ aux outrages* que Rouault offre au chanoine Devémy et qui est toujours en place aujourd'hui dans une baie de la façade. Elle offre aussi à l'atelier l'opportunité d'un grand chantier puisque Paul Bony, frère aîné de Jacques, également gendre de Jean Hébert-Stevens, prend le relais en

traduisant sur verre quatre autres toiles de Rouault³⁴ ainsi que les cartons des premiers vitraux de Chagall, de Berçot et de Brianchon. Paul Bony et sa femme Adeline Hébert-Stevens, elle-même peintre verrier, interviennent également comme créateurs de deux verrières au Plateau d'Assy. Par la suite, il obtiendra le privilège de devenir le peintre verrier attiré de Matisse et de réaliser toutes ses œuvres, en commençant par la chapelle de Vence en 1949, dont un panneau d'essai est conservé à l'atelier.

C'est finalement sur ses propres activités que Jacques Bony, lui-même peintre, se montre le plus discret. Il évoque sa passion première pour le théâtre et sa participation de 1941 à 1946 au groupe de Théâtre antique de la Sorbonne, fondé par Roland Barthes³⁵. Il énumère ensuite diverses autres activités, son travail de délégué au Recensement des Monuments de la France (1944-1946), sa participation, comme celle de Le Moal, à la rénovation d'églises du XVIII^e siècle en Franche-Comté (1946-1950), ou sa charge de secrétaire de rédaction à la revue *L'Art Sacré* (1949-1954). Jacques Bony témoigne des sensibilités très différentes des Pères Couturier et Régamey. Le premier mettait en avant l'esthétique de la revue et commençait par le choix des photographies, le second, plus intéressé par son aspect pédagogique, s'attaquait d'abord au texte. Le témoignage de Jacques Bony concerne naturellement aussi les restaurations ou créations réalisées par lui dans des édifices protégés ou non par les Monuments historiques, à Dingy-Saint-Clair, à Saint-Armel-de-Ploërmel, à Gisors, comme à la cathédrale de Saint-Dié, où il fait partie de l'équipe de créateurs dirigés par Jean Bazaine entre 1984 et 1986. Geneviève Bony, son épouse, conserve aujourd'hui le fonds d'atelier de son mari dans lequel figurent de nombreuses maquettes, telle celle du *Baptême* de l'église de Choye refusée par le curé, alors même qu'André Chastel, au troisième *Salon d'art sacré* organisé en 1953

par J. Pichard, considère son vitrail comme l'œuvre la plus intéressante³⁶.

PERSPECTIVES

■ Au fil de ces enregistrements, le témoin conduit son interlocuteur à s'imprégner de son univers personnel, l'introduit au cœur même de la genèse de ses œuvres, avec toutes ses nuances, ses petits riens, ses « non-écrits » qui peuvent être déterminants. Il attire son attention sur des œuvres méconnues, lui révèle des réseaux de relations³⁷, des rapports entre des manifestations artistiques, ou bien encore émet des jugements de valeur riches en significations sur son époque ou sur ses confrères. Avec le temps, la confiance s'établit entre les interlocuteurs, du fait même de la reconnaissance de leurs compétences mutuelles. L'accès au fonds d'atelier qui peut être constitué de dossiers d'œuvres, de correspondances, de photographies, d'esquisses, de maquettes et même d'œuvres, souvent inédites, ou d'outillage, est alors possible. Se pose souvent la question du devenir de ce fonds : si la solution n'est pas toujours évidente lorsqu'il s'agit d'archives³⁸, elle l'est encore moins pour les œuvres ou l'outillage. Quoi qu'il en soit, sa connaissance est toujours la perspective d'enregistrer de nouvelles données fondamentales pour la constitution de l'histoire de l'atelier. De façon privilégiée, ces enregistrements contribuent directement à ouvrir de nouveaux champs de réflexion, des pistes de recherches nouvelles³⁹, qui ne reposent plus seulement sur le seul point de vue de l'historien de l'art, mais aussi sur celui de l'acteur de la vie artistique.

Notes

1. Témoignage de Jean Manusardi, neveu de Robert Mallet-Stevens, cité dans *Rob. Mallet-Stevens*, Paris, 1986, p. 142.
2. En France et pour les artistes cités en exemple, on ne compte en effet que sept sites comportant des vitraux de Chagall, quatre de Matisse, trois de Rouault et moins d'une vingtaine de Bazaine.
3. *L'Art sacré au XX^e siècle en France*, Boulogne-Billancourt, 1993, 312 p. (biblio. p. 285-290). Cet ouvrage correspond aux expositions *Le Temps des chantiers, 1920-1940* et *Du désir de spiritualité dans l'art contemporain* présentées en 1993 à Boulogne-Billancourt.
4. Le vitrail (p. 200-231) est ici traité par Hervé Cabezas.
5. Cat. exp. *Sculpter la lumière. Le vitrail contemporain en Bretagne, 1945-2000*, Château de Kerjean, Saint-Vougay, Saint-Thonan 1999. Centre international du vitrail, Chartres, 2000, 96 p.
6. Cat. exp. *Les Couleurs de la lumière, le vitrail contemporain en région Centre 1945-2001*, Centre International du vitrail, 2001, 128 p.
7. Laurence de FINANCE, *Un patrimoine de lumière, 1830-2000*, Paris, 2003, 384 p. (*Cahiers du Patrimoine*, n° 67).
8. Nous remercions très vivement de leur soutien Geneviève Gentil, secrétaire générale du Comité d'histoire, Claire Pouly, chargée de mission auprès du Comité d'histoire, en charge des archives orales, ainsi que Valéry Nelcha.
9. Florence DESCAMPS est l'auteur d'un manuel de références en matière d'archives orales : *L'Historien, l'archiviste et le magnétophone, de la constitution de la source orale à son exploitation*, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, Paris, 2001, 864 p.
10. Les questions juridiques ne sont pas totalement réglées. Les consultations des enregistrements se font pour le moment, sur rendez-vous, à la Cellule vitrail.
11. Entre 1 et 3 heures pour le corpus des interviewés actuels.
12. Dans certains cas, la direction de l'entretien peut être confiée à une personne extérieure, ainsi le récent enregistrement d'Henri Martin-Granel et de sa famille a été confié à Rémy Desalbres, architecte du Patrimoine et spécialiste de ce peintre verrier.
13. Ainsi, nous avons choisi de ne pas transcrire intégralement les enquêtes mais d'en faire un relevé chrono-thématique qui permet d'indexer le contenu de l'interview et de déterminer des plages sur le CD.
14. À l'heure actuelle, nous comptons les enregistrements de témoins suivants : Geneviève Appert-Sarrabezolles, fille du sculpteur Carlo Sarrabezolles, Jacques Bony, peintre et peintre verrier, Gérard Degusseau, peintre verrier, Michel Durand, peintre verrier, Frédéric Hémond, peintre, Henri Martin-Granel, peintre verrier, Georges Mercier, historien d'art, Jean Le Moal, peintre, Philippe Kaepelin, sculpteur.
15. Cat. exp. *Max Ingrand (1908-1969)*, musée du Vitrail du pays Mélusin, Curzay-sur-Vonne, 1996, 64 p.
16. Catherine DELOT, *Les Vitraux de Jean Hébert-Stevens*, Mémoire de maîtrise, université de Paris 4, 1982. Florence Ledoux, *L'Œuvre de Pauline Peugnizet*, Mémoire de maîtrise sous la direction de Bruno FOUICART, université de Paris 4, 1995. *Id.*, *L'Atelier de vitraux Hébert-Stevens, Rinuy, Bony*, Mémoire de DEA sous la direction de Bruno FOUICART, université de Paris 4, 1996. *Id.*, « Pauline Peugnizet et le vitrail religieux des années 1920-1930 », *Revue de la Céramique et du Verre*, n° 101, juillet/août 1998, p. 41-43.
17. Il travaille dès l'entre-deux-guerres, notamment à l'église de Maisons-Alfort (1933).
18. Cat. exp. *Centre 1945-2001*, op. cit. 2001, p. 52.
19. Véronique CHAUSSÉ, « Vitrail ancien/vitrail contemporain : pour un dialogue, mais lequel? », *News Letter 48*, Bulletin hors-série « Le Vitrail comme un tout », 2001, p. 129, n. 11.
20. Pierre Vago avait confié à Max Ingrand la réalisation des vitraux de l'église Sainte-Thérèse du Mans en 1955 et de l'église, sur plan circulaire, de Salies-du-Salat en 1962.
21. Le 8, passage Tenaille était réservé à la miroiterie.
22. Celui-ci le charge du décor de l'église qu'il a construite dans le quartier de Rechèvres à Chartres en 1961. Cat. exp. *Centre 1945-2001*, op. cit., 2001, p. 54-57.
23. Entretiens avec M. Jean Villette, décembre 2003.
24. Joseph PICHARD, « Débat sur le vitrail », *Art Chrétien*, n° 7, 1957, p. 34-36.
25. Père COUTURIER, « Un scandale : les vitraux de la Basilique Saint-Michel de Bordeaux », *Art Sacré*, 2 octobre 1960, p. 23.
26. Yvan CHRIST, « Les dominicains cassent les vitres. Ils accusent Max Ingrand de commercialiser le vitrail », *Art*, 14 août au 14 septembre 1960.
27. Gérard Degusseau s'initie à la dalle de verre en 1962 au moment du plein épa-

ARCHIVES ORALES ET VITRAIL : TROIS TÉMOINS DES TRENTE GLORIEUSES

- nouissement de cette technique en lien avec le développement des constructions en béton. Il l'abandonne vers 1970.
28. À la suite de la réalisation des vitraux de Léon Zack pour l'église Sainte-Thérèse-de-Valvert construite par l'architecte Jacques Prioleau au Puy-en-Velay en 1976, Gérard Degusseau a traduit en vitrail les seuls cartons de vitraux du sculpteur Kaepelin.
29. Maurice Rocher avait des liens avec cette famille puisqu'il avait épousé la cousine germaine de Jacques Bony.
30. Le Centre d'Art Sacré a succédé en 1948 aux Ateliers d'Art Sacré, à la même adresse au 8, rue de Furstenberg à Paris (6^e arrondissement).
31. À l'occasion de ces entretiens, Gérard Degusseau a évoqué l'ensemble de ses travaux parmi lesquels les églises d'Argentan, de Guernes, de Saint-Thibault-des-Grandes-Terres de Marly-le-Roi, plusieurs édifices d'Orléans ou les chapelles des marins d'Étretat ou de l'ancien séminaire de Coutances, etc.
32. Maurice Rocher reconnaîtra aussi l'influence de son expérience dans le vitrail sur sa peinture. Cat. exp. *Maurice Rocher*, 27 avril-11 juin 1986, n° 5.
33. Il s'agit de l'unique vitrail de Gromaire (la maquette est déposée au musée de l'Art moderne à Liège en Belgique). Ce vitrail avait été présenté sous le titre *Le Moissonneur* en 1968 à l'exposition *Les Maîtres contemporains du vitrail à Chartres* (n° 9, p. 10, 1^{re} éd.).
34. L'atelier conserve également une réplique de la *sainte Véronique* de Rouault.
35. Jacques Bony crée le décor d'*Antigone*, dont la maquette est conservée à l'atelier.
36. André CHASTEL, « L'Art religieux et son Salon », *Le Monde*, 23 octobre 1953. La verrière de Choye est également conservée à l'atelier.
37. En profite aussi, naturellement, le carnet d'adresses des interlocuteurs concernés par les enquêtes orales.
38. Ainsi, le Centre des archives du monde du travail à Roubaix a pu recueillir les archives de Paul et Adeline Bony, y compris un fonds important de maquettes et de plaques de verre photographiques.
39. Elles constituent également un vivier de sujets d'études universitaires.