

### 3.1

## Gaudí à la recherche d'un langage propre dans le vitrail : la trichromie

Antoni Vila i Delclòs

Corpus Vitrearum Catalunya

### *Gaudí's Search for a Personal Language and the Use of Trichromy in Stained Glass – Abstract*

Today there is no doubt that Catalan Art Nouveau constituted a period extraordinarily rich in art in all its concepts and forms, with unquestionably creative personalities whose work was at the same time rooted in traditions found throughout the geography of Catalonia. Art historians, scholars, and the general public have reaffirmed the singularity of the architect Antoni Gaudí as a teacher who approached genius and transcended our field to become a universal creator.

Born on 25 June 1852 in Reus, in the province of Tarragona, he entered the Barcelona School of Architecture in 1873, and graduated in 1878, obtaining the title of architect. His professional life was largely developed in Barcelona, where the most essential part of his work can be seen. The social situation in which he lived, an era of strong economic and urban development of the city, and the patronage of a powerful middle class with the desire to participate in the prevailing trends in Europe, served and stimulated Gaudí's overflowing imagination and fantasy.

Influenced by French architect, restorer and teacher Viollet-le-Duc and John Ruskin, British writer, art critic and philosopher, Gaudí was one of the fundamental pillars of Art Nouveau, a style within which he is classified, even if his aesthetic, like that of many great geniuses, is difficult to qualify, and many opinions include him within other artistic currents.

His vision of architecture as a whole makes his mark manifest not only in the façades and external areas of his buildings, but in interiors that denote intense work that developed with the collaboration of numerous artisans.

Gaudí worked on the concept of light, the lighting of both the exterior of his buildings and the interior, because in painting light and shadow are key to the creation of an atmosphere and especially key to defining volume. Analyzing the constructive works of Gaudí, we see that light was one of his greatest concerns and in this quest for the ideal light, naturally we find stained glass – stained glass that evolved with the architect and his architecture.

By studying Gaudí's attitude towards the art of stained glass and its use in his works, and considering the different concepts and techniques he employed, we must define stained glass in its most extensive and generic way: As a closing of a window opening, or bay in a building, to isolate it from the elements without depriving it of light.

For Gaudí, stained glass is another element that can be used to clarify and guide light, to create a particular environment or space or to disseminate an idea that suited him.

Broadly speaking, we see that the relationship between Gaudí and glaziers, both in civil and religious architecture,

goes through three stages that are conditioned by the degree of interest that Gaudí showed in stained glass and therefore in his participation more or less directly in the realization of the stained-glass work.

In the first stage, his intervention does not seem to go much further than the fact of choosing the workshop, leaving, in the hands of the craftsman, the style and technique... these are examples of his acritical attitude shown in his "19th century" stained glass in the Capricho de Comillas or Palau Güell.

The second stage began at the beginning of the 20th century and was characterised by determined, intense and progressive research, examples of this stage being the stained-glass windows of the Torre Bellesguard or the Casa Batlló. The third stage is that of fullness, where Gaudí found his own language within the art, with the tricolor applied to the stained-glass windows of the Cathedral of Majorca.

Gaudí's non-conformist research began with the stained-glass windows of the Bellesguard tower where he created three-dimensional stained-glass windows and continued with the stained-glass windows of the Barca de Sant Pere in Majorca Cathedral. Then with the Casa Batlló in the use of large pieces of crown glass incorporated into the façade windows and at the doors. Always working with his greatest collaborators, the artists Joaquim Torres Garcia, lu Pascual and Jaume Llongueras, Gaudí fully developed the tricolor stained glass of the cathedral of Majorca.

*In search of a personal language*

This language of his own, that was so sought-after, Gaudí found in the tricolor technique, a technique that consists in the positioning of layers of different glass plates of primary colors, which are thinned down with several baths of acid, resulting in a modulation of the colour and the light to achieve infinite tonalities.

*Trichromy: Gaudí versus Tiffany*

Tiffany (1848–1923) and Gaudí (1852–1926) were contemporaries. We can establish that Tiffany was the first to begin to apply the concept of trichromy in stained glass in the year 1900 in Paris, when he presented stained glass made with this technique.

Tiffany's stained-glass Windows represent an absolute mastery of the art of stained glass and glas-ware. An invention of the American glassmaker, "favril" and the technique of trichromia were applied to stained glass to create magnificent compositions. Double glazing gave greater volume.

Undoubtedly, Tiffany and Gaudí discovered a new language, a new technique that allowed them a new aesthetic vocabulary in stained glass, a new way to express oneself that opened a range of almost limitless aesthetic possibilities.

### **Gaudí à la recherche d'un langage propre dans le vitrail : la trichromie – Résumé**

Aujourd'hui, chacun considère l'Art nouveau catalan comme une période extraordinairement riche en art dans tous ses concepts et formes, avec des personnalités créatives incontestables et, en même temps, enracinées dans tout le territoire catalan.

Les historiens de l'art, les érudits et le grand public ont réaffirmé la singularité de l'architecte Antoni Gaudí comme enseignant proche du génie et dépassant notre domaine pour devenir un créateur universel.

Né le 25 juin 1852 à Reus, province de Tarragone, il entre en 1873 à l'École d'Architecture de Barcelone, où il obtient son diplôme d'études d'architecte en 1878. Sa vie professionnelle s'est largement développée à Barcelone, où nous pouvons admirer la partie la plus fondamentale de son travail. L'époque à laquelle il a vécu, une ère d'un fort développement économique et urbain et de la montée d'une classe moyenne puissante ayant le désir de s'approcher des tendances dominantes en Europe, a servi et stimulé l'imagination débordante et la fantaisie de Gaudí.

Influencé par Viollet-Le-Duc et Ruskin, Gaudí était l'un des piliers fondamentaux de « l'Art nouveau », style dans lequel il a été classé, même si son esthétique – comme celle de nombreux génies – reste difficilement classable ; d'ailleurs, de nombreux spécialistes l'incluent aussi dans d'autres courants artistiques.

Sa vision de l'architecture dans son ensemble a fait que sa « patte » particulière se manifeste non seulement dans les façades et l'extérieur de ses bâtiments, mais aussi dans leurs intérieurs qui dénotent un travail intense développé avec la collaboration de nombreux artisans.

Gaudí travailla sur le concept de la lumière pour l'éclairage de l'extérieur de ses édifices mais aussi de l'intérieur, car même si dans la peinture la lumière et l'ombre sont la clef pour la création d'une atmosphère et surtout pour donner du volume, en analysant les œuvres de Gaudí nous constatons que la lumière était l'un de ses grands soucis. Dans cette quête de la lumière idéale, naturellement nous y trouvons les vitraux, des vitraux qui ont évolué avec l'architecte et son architecture.

Il faut dire que la position de Gaudí lui-même à l'égard de l'art du vitrail et son utilisation dans l'architecture, reste un sujet peu étudié jusqu'à présent, peut-être parce que le vitrail a souvent été considéré comme un art mineur, un simple complément de l'architecture.

Mais le vitrail dans l'œuvre de Gaudí peut avoir une importance et un intérêt singuliers. Gaudí est un maître de la lumière ; il connaît toutes les ressources pour créer des environnements fascinants, pour lesquels il sait utiliser les vitraux aussi bien pour la couleur comme, tout simplement, pour guider la lumière à travers des surfaces architecturales pures.

En étudiant l'attitude de Gaudí par rapport à l'art du vitrail et son utilisation dans ses œuvres et en tenant compte des différents concepts et techniques qu'il emploie, nous devons définir le vitrail de la façon la plus vaste et générique : comme la fermeture d'une fenêtre, une ouverture ou une baie dans un bâtiment, pour l'isoler des éléments mais sans pour autant priver l'accès à la lumière.

Pour Gaudí, le vitrail représente un moyen parmi d'autres de combiner et guider la lumière, pour créer un environnement ou un espace.

D'une manière générale, nous voyons que cette relation Gaudí-vitrier, tant dans l'architecture civile que religieuse, passe par trois étapes qui sont conditionnées par le degré d'intérêt que Gaudí montre envers le vitrail, et donc, entraînent une participation plus ou moins directe dans sa réalisation.

Dans une première phase, son intervention ne semble pas aller beaucoup plus loin que celle du choix du vitrier, laissant à l'artisan la responsabilité du style et de la technique... Ses vitraux dans le style de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle du Capricho de Comillas ou du Palau Güell représentent des exemples de cette attitude dépourvue d'esprit critique.

La deuxième étape, qui commence au début du XX<sup>e</sup> siècle, se caractérise par une recherche déterminée, intense et progressive. Il s'agit des vitraux de la Tour Bellesguard ou de la Casa Batlló ; tandis que la troisième phase est celle de la plénitude, où Gaudí trouve son propre langage : la trichromie, qu'il appliqua aux vitraux de la cathédrale de Majorque.

Pour Gaudí, le langage conventionnel du vitrail n'était pas satisfaisant, et l'idée qu'il s'en faisait, si nous nous basons sur les commentaires recueillis par ses collaborateurs, ne témoignent pas d'un véritable goût pour ce médium. L'un d'eux, Joan Bergós, commente : « Lors de son voyage dans le sud de la France en 1883, il se montra très déçu des grisailles des vitraux français, qui traita d'horreurs ; il déplorait aussi l'accentuation excessive des lignes, qui donne aux silhouettes une allure caricaturale ».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> 1883, il participa à une rencontre de catalanistes à Elne (Roussillon), [www.gaudiallengaudi.com](http://www.gaudiallengaudi.com) Gaudí et l'Art nouveau en Catalogne/architecture/Gaudí/Chronologie.

Dès ses premières réalisations, Gaudí, en dépit de l'adoption d'un langage conventionnel, commence à expérimenter, à demander plus de possibilités techniques ; dans El Capricho de Comillas (1883-1885) il expérimenta en gravant sur sable des éléments floraux et décoratifs dans les cives et dans d'autres vitraux situés dans la salle de bains, où nous trouvons des motifs allégoriques tirés de différentes fables liées au travail et la musique. Au Palau Güell (1889) les vitraux les plus intéressants sont ceux qui habillent les fenêtres supérieures, dans le dôme, où il expérimente en donnant au vitrail la texture et le mouvement des murs, ce qui fait que le vitrail devient abstrait. C'est ainsi qu'il reprit le concept de « trencadis » (cassures, éclats), bien que dans tout le palais se trouvent de nombreux vitraux, tous du XVIII<sup>e</sup> siècle, achetés à l'étranger et adaptés à leurs nouveaux espaces et ouvertures par les ateliers catalans, cousus avec des « paysages » et des scènes issues des œuvres de Shakespeare, comme *Le Roi Lear*, etc.

Dans la crypte de la Sagrada Familia (1885-1895) il employa un langage absolument conventionnel, peut-être parce qu'il traitait un thème religieux, en faisant des vitraux préraphaélites très éloignés du style « Art nouveau » qui avait commencé à être introduit en Catalogne. Ici, la particularité des vitraux réside dans la représentation de visages d'anges qui pourraient être les portraits des enfants de l'école qui existait alors dans l'enceinte de la Sagrada Familia. Puis, dans la Tour de Bellesguard (1900-1909), dans la crypte de la colonie Güell (1898-1915) ou dans la Casa Batlló, il commença à expérimenter à la fois avec les matériaux et avec le propre langage des vitraux : dans la Tour Bellesguard il construisit des structures métalliques qui forment un vitrail en trois dimensions ; dans la crypte de la colonie Güell il expérimenta des glaçures. Les vitraux de la Casa Batlló sont un cas différent, où les grandes cives en verre fabriquées par les ateliers Pelegró de Barcelone sont entièrement intégrées à la façade et à la structure architecturale. Il convient également de noter l'utilisation extraordinaire qu'il fait des vitraux en les intégrant aux portes intérieures de la maison, en les adaptant aux formes morphologiques du bois et en considérant aussi de façon très innovante l'utilisation de l'éclairage à l'intérieur de la maison pour créer une série de petites cours intérieures qui portent la lumière dans les chambres à travers des vitraux incolores faits avec de grandes cives. Mais le résultat le plus extraordinaire de cette recherche se trouve dans les vitraux de la cathédrale de Majorque, faits par la Maison Rigalt i Granell et les ateliers Amigó, également de Barcelone.

Gaudí était obsédé par la lumière, tant à l'intérieur des bâtiments qu'à l'extérieur : « La lumière est la mère des arts plastiques. L'architecture est la mesure et le classement de la lumière ; la sculpture est le jeu de la lumière ; la peinture est le portrait de la lumière par les couleurs, qui sont sa décomposition ».

Ses collègues ont recueilli l'opinion du maître : « Nous savons que la lumière offre son intensité maximale lorsque qu'elle atteint de façon perpendiculaire la surface illuminée : l'intensité minimale se produit quand la lumière l'atteint de façon parallèle, et la lumière la plus belle et mieux équilibrée a lieu quand elle tombe à 45° ».<sup>2</sup>

Cette recherche de l'éclairage idéal dans les bâtiments a conduit au résultat le plus sublime et pourtant infaisable de toute l'histoire du vitrail catalan : Les vitraux de la cathédrale de Majorque. En effet, en 1903, l'évêque Campins chargea Gaudí de reconfigurer le chœur de la cathédrale des Baléares, ce qui entraîna la création de huit vitraux et de la rose de la Chapelle royale. Cette fois, il semble que Gaudí, après une expérience pas tout à fait réussie comme le vitrail de *La Barca de Sant Pere* (la barque de saint Pierre), basé sur un grand nombre de cives avec des glaçures peintes appliquées sur le verre, qui donnaient une certaine opacité, a décidé de s'en passer et, après une étude exhaustive des vitraux des cathédrales de Barcelone, a décidé d'appliquer la technique de la trichromie.

La technique de la trichromie semble, d'après la documentation dont nous disposons, avoir été développée dans les ateliers de Luis Comfort Tiffany. Il est très probable que Gaudí lui-même ou certains de ses collaborateurs connaissaient l'article « Les vitraux de l'église de Saint-Michel à New-York et son auteur L. C. Tiffany », paru dans la revue *Arquitectura y Construcción*, qui expliquait les vitraux réalisés selon cette technique par l'artiste en 1900 et que ce dernier avait présentés à l'Exposition Universelle de Paris la même année.<sup>3</sup> Ainsi, avec la collaboration de Jaume Llongueras, de Pascual et Joaquim Torres-Garcia et des ateliers Rigalt, il fit la rose et deux baies vitrées, avec des résultats aussi extraordinaires qu'audacieux, puisque leur coût élevé empêcha la poursuite des six autres qui restaient à réaliser.

<sup>2</sup> Isidre PUIG BOADA, *El Temple de la Sagrada Familia*, Editorial Barcino, Barcelone, 1929, p. 158.

<sup>3</sup> Joan VILA GRAU, "El vitrall a l'arquitectura de Gaudí", *Butlletí de la Reial Acadèmia catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XVI, 2002, p. 48.

Ce langage propre, personnel, tant recherché, Gaudí le trouva dans la technique de la trichromie, une technique qui consiste en la superposition de différents verres plaqués de couleurs primaires et qui, abaissés avec plusieurs attaques à l'acide, permettent de moduler la couleur et la lumière avec des tonalités infinies.

La technique de la trichromie a été expliquée par Lluís Rigalt, l'un des vitriers les plus importants en Catalogne et contemporain de Gaudí, dans un article paru dans la revue *Arts i Belles Oficis* : « Dans le siège de Palma de Majorque, notre architecte Antoni Gaudí avait conçu des vitraux basés sur les principes de la trichromie ; pour cela, il avait employé trois verres pliés (plaqués), l'un bleu, l'un rouge et l'autre jaune. Artistiquement considéré, il faut avouer que, comme tout ce qui sortait de ce grand cerveau, ils sont admirables..., mais leur coût n'a rien à voir avec le prix auquel aujourd'hui est payé ce travail, industrialisé au maximum ». <sup>4</sup>



Fig. 2. Détail du vitrail de la Barca de Sant Pere (la barque de saint Pierre). Photo Antoni Vila Delclòs.

L'auteur de l'article paru dans *Arquitectura y Construcción* évoque Tiffany en écrivant : « Doué d'un sens exact de la couleur et en lui appliquant ses facultés imaginatives, il a réussi à lui attribuer le rôle qui, jusqu'à maintenant était réservé à la décoration moderne » ; il poursuit « Son processus, qui est très cher, produit des résultats inimitables : il consiste en la superposition de plaques de verre de différentes tonalités jusqu'à obtenir la couleur désirée. D'où la grande épaisseur et le poids des vitraux Tiffany, qui emploie, dans chaque verre, quatre ou cinq fois plus de matériel qu'un vitrier européen. Ce qui est magnifique dans son processus c'est qu'il conserve toujours la transparence, et qu'il s'adapte aux conditions de lumière de chaque œuvre » <sup>5</sup>.

Heureusement, en 2017, j'ai eu l'opportunité de parler avec le vitrier qui avait restauré ces vitraux et qui avait aussi les plombs authentiques de Tiffany, et j'ai vu que la technique du verre au plomb était exactement la même qui avait été employée pour les vitraux de Majorque par Gaudí et ses collaborateurs.

<sup>4</sup> Joan VILA GRAU, "El vitrall a l'arquitectura de Gaudí", *Butlletí de la Reial Acadèmia catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XVI, 2002, p. 48.

<sup>5</sup> Joan VILA GRAU, Francesc RODON, *Els vitrallers de la Barcelona Modernista*, Ed. Polígrafa, Barcelone, 1982, p. 182.

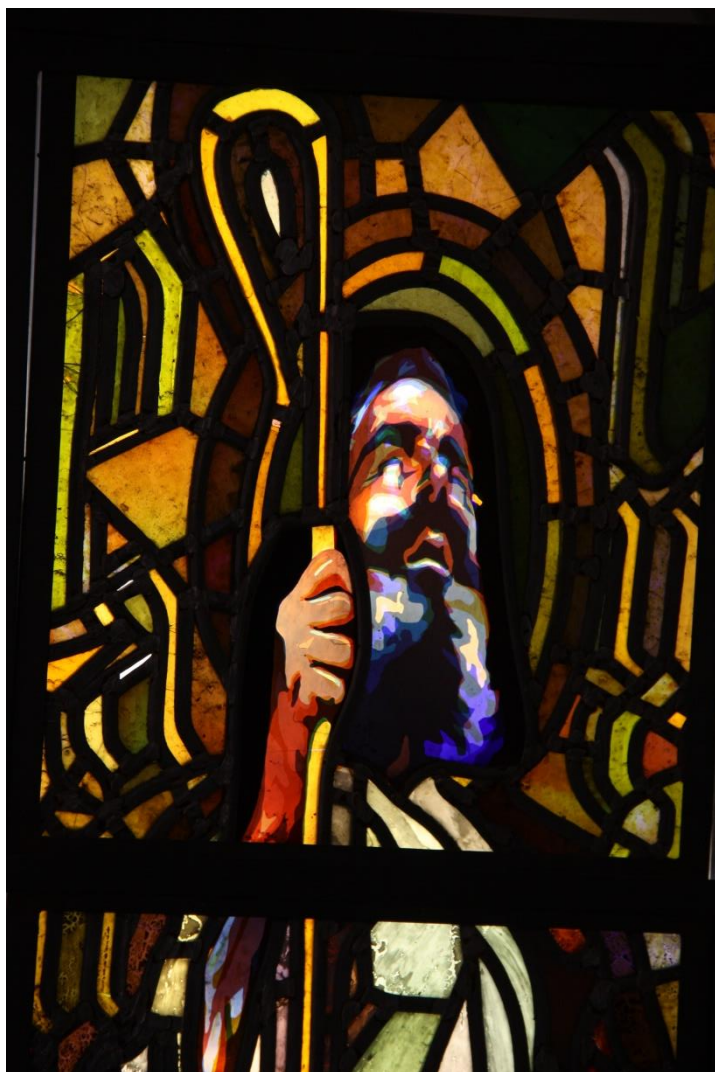


Fig. 3. Détail du vitrail Regina Apostolorum.  
Photo Antoni Vila Delclòs.

Avant d'arriver aux vitraux de la *Reina de les Verges* (reine des vierges) et de la *Reina dels Confessors* (reine des confesseurs) et à la rose, fruit de cette recherche technique et esthétique sur l'utilisation de la trichromie, Gaudí a d'abord mené une série d'essais, toujours à la recherche de son propre langage dans les vitraux car le vitrail « classique » (médiéval) ou moderniste ne lui convenait pas. Ces essais sont le vitrail de la *Barca de Sant Pere* (la barque de saint Pierre) et les deux vitraux situés aujourd'hui au musée épiscopal, ceux de la *Regina Martyrum* et de la *Regina Apostolorum*.

Le vitrail de la *Barca de Sant Pere*, conçu peut-être par Gaudí lui-même, lui avait été commandé par l'évêque Campins en 1903. Le vitrail devait montrer les armes de l'évêque Campins à Barceló. La composition du vitrail possède un axe central, un pin, qui sert également de mât pour la voile latine du petit navire où se trouve saint Pierre assis et le Christ debout, de l'autre côté du bateau. Deux arbres encadrent la scène et leurs cîmes sont entrelacées avec celle du pin central, occupant le tiers supérieur du vitrail. Les cîmes des trois arbres sont constituées par des cives de couleur verdâtre pour suggérer le feuillage des arbres.

Près d'une centaine de cives en verre blanc sont peintes avec de la grisaille ou du vernis bleu foncé sur la voile de l'embarcation et, dans chacune, cette peinture est retravaillée à l'enlevé pour faire apparaître une étoile à huit branches. Ce jeu sur les cives et les étoiles suggère un ciel de nuit étoilé.

Dans la voile brune de la barque et sur les têtes auréolées des deux figures, il y a quatre cives : les deux plus grandes portent des lettres et des symboles mariaux, sur saint Pierre se trouvent des initiales et le Christ porte la croix. Les deux autres cives présentent l'Alpha et l'Omega. Au-dessus de la voile et au milieu du champ de cives-étoiles se trouve une très grande cive blanche avec une croix rougeâtre. Parmi les sommets des arbres on voit encore deux cives blanches.

En voyant le résultat de ce vitrail qui est actuellement déposé au Musée diocésain de Majorque, on peut imaginer qu'il ne pouvait sans doute pas plaire à l'esprit exigeant de Gaudí, car il s'agissait d'une technique compliquée et certainement pas promise à un grand avenir, ne serait-ce qu'en raison du poids énorme de l'œuvre finale.

Pour faire face au défi, Gaudí fit encore deux autres tentatives, comme l'explique Joaquim Torres Garcia : « Il a étudié en profondeur les bons exemples qui se trouvaient dans les églises de Barcelone. Et il a vu que dans chacun d'eux, la grisaille qui dessinait les silhouettes et le clair-obscur des draperies et des autres décors était opaque ».

Torres Garcia poursuit : « Il a alors inventé un procédé qui a résolu cette difficulté, et qui consistait à adopter trois verres superposés, avec les trois couleurs primaires, lesquels, duement dégrossis, produisaient une palette magnifique et complètement translucide ».

Nous en venons donc aux vitraux de la *Regina Martyrum* (la reine des martyrs) et de la *Regina Apostolorum* (la reine des apôtres), où Gaudí a utilisé la trichromie dans les visages, les mains, les vêtements et dans d'autres détails. Il s'est par ailleurs limité à superposer des verres cathédrale pour les fonds colorés dans la masse afin d'obtenir des couleurs plus intenses. Le traitement dans les verres plaqué est obtenu à partir d'encre plates, qui donnent donc un résultat plus schématique que modelé.

Il est nécessaire de voir dans ces vitraux un processus de recherche de Gaudí et l'expression d'un esprit inquiet. Il faut également souligner la grande maîtrise du métier (notamment pour les verres et leur traitement) qui contraste, cependant, avec un soin moins important accordé aux plombs et aux soudures.<sup>6</sup>

Le vitrail de la *Regina Apostolorum*, en raison de la technique utilisée, pourrait être antérieur à celui du *Regina Martyrum*, car le langage utilisé dans l'utilisation du verre et du plomb dénote une recherche qui, dans le vitrail suivant, a été partiellement résolue. Dans le vitrail de la *Regina Apostolorum*, Gaudí et ses collaborateurs n'ont utilisé que la technique de la trichromie dans la figure du saint, alors que pour construire le fond ils ont utilisé le verre cathédrale superposé. L'utilisation du plomb dans son dessin indique encore un fort attachement au langage du vitrail moderniste, qui utilise le plomb pour le dessin et la composition du corps, décelable aussi dans l'emploi des lettres gothiques indiquant le nom du saint représenté : ici, *Paulus*. En revanche, le visage, les bras et les mains sont traités avec cette technique innovante de la trichromie, en utilisant de grands morceaux de verre traités à l'acide pour modeler, ombrer et construire les différentes parties du visage.

Dans le vitrail de la *Regina Martyrum* de sainte Valérie, Gaudí et ses collaborateurs ont simplifié le réseau de plombs, bien qu'en continuant à profiler le contour et la silhouette du saint, et ils trouvent également une solution pour que la figure ne soit pas « guindée », comme l'avait dit Gaudí à propos des vitraux français ;<sup>7</sup> ils donnent plus d'espace au dessin en laissant le verre plaqué avec toute sa couleur et ils dessinent, en abaissant à l'acide, le corps et les plis des vêtements à l'intérieur de ce verre, de sorte que le plomb reste séparé de 2 à 3 centimètres de la silhouette. Le lion représenté à ses pieds est également traité avec la technique de la trichromie. Le fond du vitrail est fait avec des verres noirs neutres, pour mettre en exergue la figure du saint.

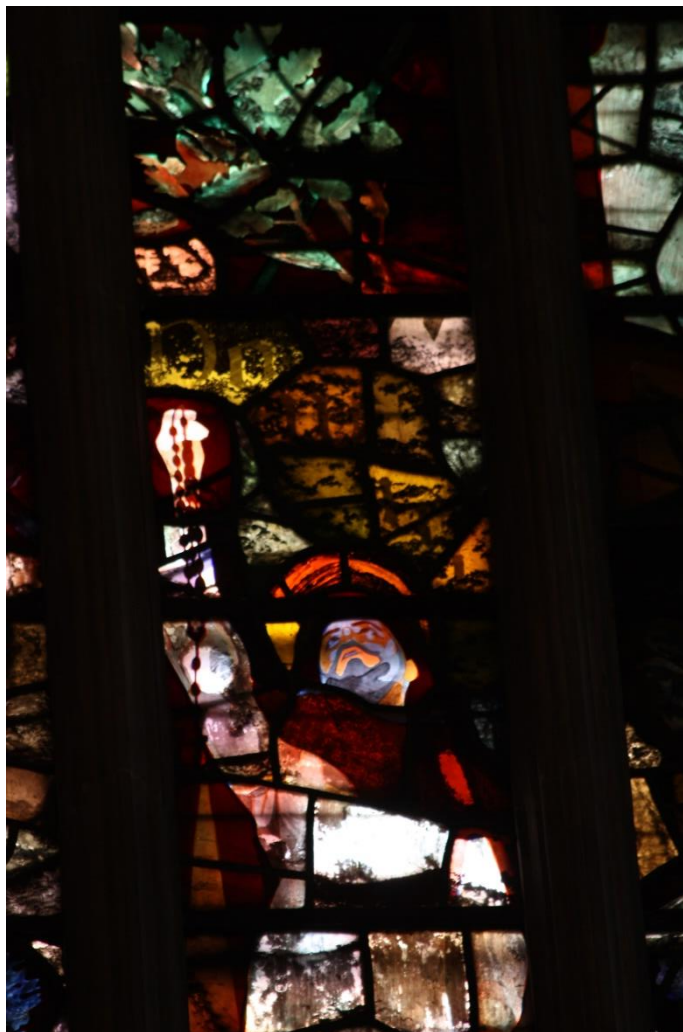


Fig. 4. Détail du vitrail Reina dels Confessors (Reine des confesseurs).

<sup>6</sup> Joan VILA GRAU, *Catàleg de l'exposició « El vitrall modernista »*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelone, 1984, p. 53.

<sup>7</sup> Joan BERGÓS MASSÓ, *Gaudí, l'home i l'obra*, Universitat Politècnica de Barcelone, 1974, p. 43.

Après tous ces essais, Gaudí et ses collaborateurs s'atellèrent au premier vitrail de la nef. Le vitrail de la *Reine des confesseurs* (1905), fait par la Maison Amigó, sur le côté nord de la nef dans le presbytère, est composé de trois lancettes et dix-sept panneaux, de deux triangles incurvés et d'une rose formée par six quatre-feuilles. Le tout mesurant quinze mètres sur deux mètres et demi.

Les scènes avec les différents saints ne sont pas limitées à leur placement dans l'espace de la lancette, car ils dépassent leur cadre de pierre et occupent tout l'espace du vitrail.

Comme l'indique le nom du vitrail, *Reine des confesseurs*, il est dédié aux saints confesseurs et aux prophètes : tous sont également intégralement travaillés dans cette technique très avant-gardiste que ce soit pour les parties des visages, les cheveux, le nez, les yeux et les vêtements, etc. Les fonds sont travaillés de deux manières différentes en fonction de leur proximité avec la scène principale. Les verres les plus proches du saint, permettant de les mettre en valeur, sont des verres imprimés, peints avec des grisailles, tandis que les autres verres sont plaqués.

Le vitrail de la *Reine des vierges* (15m x 2,5m) sur le côté sud de la nef, dans le presbytère, est conçu exactement comme celui des confesseurs.

A l'est, la grande rose dédiée à la reine des anges, avec douze lobes formés de douze quatre-feuilles, vingt-quatre ouvertures ajourées avec la forme de la partie supérieure d'une lancette et douze petites ouvertures touchant l'oculus central.

Dans les douze quatre-feuilles comme dans les vingt-quatre ouvertures ajourées et dans les vingt-quatre trilobes plus extérieurs, se trouvent de petits anges. Chacun est différent et chaque visage est également différent comme s'il s'agissait de portraits de vraies personnes. Au milieu du quatre-feuilles et dans les trilobes, se trouve le visage de l'ange et, dans les lobes, ses ailes. Tous regardent vers le centre de la rose. Dans les ajours les plus proches de l'oculus central, les anges sont plus grands et occupent plusieurs espaces, de sorte que nous constatons que dans un ajour est placé le visage de l'ange et, dans ceux d'à côté, les ailes. Toutes les images, que ce soient les visages, les ailes ou les mains, sont travaillées avec la technique de la trichromie.

Comme on peut le voir, tout au long de l'œuvre de Gaudí et en particulier dans le vitrail, l'iconographie a une importance vitale, étant une source de pédagogie et d'exemple, car il était profondément religieux, presque excessivement ; rappelons qu'à la Sagrada Família il travailla sans toucher le moindre salaire et finit sa vie comme un ermite, vivant et travaillant au pied de son œuvre.

Comme nous l'avons vu, Gaudí s'est servi de l'exemple de Tiffany pour arriver à établir son langage artistique, mais quelle différence y-a-t-il entre ces deux artistes ?

Les vitraux de Tiffany montrent une maîtrise absolue de l'art du vitrail et du langage verrier : il est l'inventeur de ce verre qu'il nomma *favrile* et de la technique de la trichromie appliquée aux vitraux, avec laquelle il arriva à créer de grandes compositions et des ombres en employant des doubles verres pour donner plus de volume aux vitraux.

Son langage artistique appliqué au vitrail suit la tradition des vitraux « Art nouveau » tant pour les sujets que pour les techniques. Il employa toutes les innovations dont il eut connaissance et les améliora encore grâce à sa son expertise du verre. Les paysages qui encadrent les scènes atteignent l'excellence dans la maîtrise de la technique, notamment avec les verres dits « américains » – qu'il inventa- avec lesquels il créa des images qui pourraient difficilement être réalisées avec d'autres verres.

Tiffany utilisa toutes les ressources à sa disposition pour ses créations de vitraux : verres opalescents, verres *favrile*, verres veinés, verres craquelés, verres tachetés, verres cannelés et verres rideaux, pour dessiner des feuilles, des rivières, des arbres, des montagnes, des colonnes, des fleurs, et tout ce que l'on peut imaginer.

Mais son langage en vitrail continue d'être celui de ses contemporains, artistes et vitriers : le plomb suit et dessine le contour des images et du verre, même si la pièce est énorme ou la technique spectaculaire elle continue à être délimitée par le plomb.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Gaudí et ses collaborateurs ont commencé à rechercher leur langage personnel dans les vitraux, en se basant sur l'idée que l'architecte avait de la rigidité conférée aux images par le contour en plomb. À Majorque, l'évêque Campins lui donna l'occasion de rénover la cathédrale et, par la même occasion, d'ouvrir des baies murées et donc de mettre des vitraux partout.

Les premiers essais ont été réalisés avec *La Barca de Sant Pere* (1902) avec l'utilisation très abondante des cives, qui avaient été même peintes.

Dans les panneaux du vitrail de saint Paul, la *Regina Apostolorum* (1903), l'emploi du plomb continue d'être le même que ce qu'il se faisait traditionnellement dans l'Art nouveau un peu partout : le plomb dessine et trace le contour, en plus de faire son travail de soutien mais, dans ce cas précis, le plomb est si présent et de façon si inhabituelle qu'il rend le vitrail visuellement lourd et en augmente le poids.

Dans l'autre vitrail isolé de sainte Valérie (1903) la technique du plomb a été améliorée, en simplifiant le dessin et en augmentant la taille des morceaux de verre, ce qui donna une certaine légèreté au panneau. On continua d'utiliser le plomb comme cela se faisait depuis l'époque moderne, mais en rationalisant son utilisation. Ainsi, dans toute la figure, le contour du plomb a été dissocié du dessin, en laissant une bande de 2 à 3cm de verre plaqué d'une couleur intense et en travaillant à l'acide le dessin du saint. Suite à cette évolution stylistique, on peut dire que le vitrail de *La Barca de Sant Pere* a été le premier mis en œuvre, puis vint le vitrail de sainte Valérie et plus tard celui de saint Paul.

Dans les vitraux de la cathédrale, ceux de la *Reine des vierges*, de la *Reine des confesseurs* et la rose (1905-1907) ils appliquent les procédés avec lesquels ils ont travaillé pour les deux vitraux précédents. Il y a, cependant, une autre nouveauté : ils ne recourent plus du tout au plomb pour dessiner les contours et les plis des vêtements ou encore les traits de la figure représentée ; ici, le plomb se transforme en un simple support. Le réseau devint presque une grille orthogonale qui ne garde plus, ou très peu, de relation avec le dessin.

Tous ces vitraux sont basés sur le traitement du verre travaillé avec la trichromie ; lorsqu'il est nécessaire d'ombrer, ils laissent les verres plaqués dans toute leur intensité, tandis qu'ils réduisent avec de l'acide les verres qui doivent dessiner l'image à représenter. Si, auparavant, ils auraient mis un plomb pour séparer les verres, ils emploient désormais un seul verre, mais composé de trois, qui sépare et dessine.

Ils ont ainsi trouvé leur propre langage, complètement éloigné de celui de la verrerie catalane Art nouveau et ce faisant ils ont aussi résolu le problème que Gaudí avait décelé lors de son voyage en Roussillon. Cependant, l'application de cette technique de superposition de verres a posé à son tour de nouveaux problèmes sans qu'on puisse vraiment les résoudre. Certes, cette technique créait des couleurs qui n'étaient guère comparables avec celles obtenues par d'autres techniques de verrerie, mais elle impliquait le quadruplement du prix du vitrail.

Sans aucun doute, ils ont découvert un nouveau langage, une nouvelle technique qui leur a permis un nouveau vocabulaire esthétique qu'il ont pu développer dans le vitrail ; une nouvelle façon de s'exprimer qui a ouvert une gamme de possibilités esthétiques presque illimitées. Mais ils se sont trop avancés à leur époque puisque les limitations artisanales et industrielles les ont conduit à l'échec. Même si dans beaucoup d'autres arts, comme l'architecture, les ouvrages en métal, en bois, dans le traitement des façades avec des mosaïques vitrées, etc. ils étaient excellents, dans le vitrail ils ont atteint une nouvelle esthétique sans précédent, mais ils ont été limités par la technique et le prix. Cependant, pour des spécialistes comme nous, la trichromie en vitrail représente le summum des possibilités esthétiques et un chemin encore à explorer.

