

5.1

Le Vitrail au Chili : les multiples dimensions d'un art d'importation

Andrea Araos

Chercheuse au GIVAL et au CLAV et Doctorante à l'École Pratique des Hautes Études

Stained Glass in Chile: the Multiple Dimensions of an Imported Art – Abstract

Stained glass reached the Americas in the second half of the 19th century. In the case of Chile, presented in this paper, imports came mostly from Germany, England and France. They were intended, to a large extent, for places of worship. This tide of imports coincided with the birth of the Nation State, which took several decades to build up and led to the transformation of the large cities of the country. Furthermore, the influence exerted by the modernization of Paris, conducted by Baron Haussmann, led to a complete renewal of town planning and of the face of capitals over the whole of the American continent. It was in this context that the Chilean government called on European architects to erect buildings carrying the values of the republican regime. These professionals, trained in the Parisian École des Beaux-Arts, introduced an historicist architecture, endowed with stained glass coming from Europe. At the same time as the construction of the civil buildings, the Catholic Church, united with the state, began the building of new churches, with a style of architecture and an

iconographic programme which were to mark an important change from those of the temples of the period of Spanish domination. Interior ornaments moved away from Baroque to come closer to the "neo" styles and more particularly to the Neo-gothic. Murals, statues and stained glass promoted an iconographic programme which complied with a new politics, a global movement of internationalization of the public-facing image of the Roman Church. For the Reformed Churches which settled in Chile, the image took on a commemorative purpose, and the temple became a true place of memory. This context became more complex from 1914 until the 1960s with the coming into play of different factors: the secularization of the state, the World Wars, the Second Vatican Council and the creation of the Temple of Visual Arts. During the hundred years covered by this brief study, one can observe an evolution, as much in style as in programme. This study aims at providing the prerequisites in order to open a necessary, urgent and undoubtedly topical reflexion, through the study of stained glass in South America, which has received very little attention until now.

Le Vitrail au Chili : les multiples dimensions d'un art d'importation – Résumé

Le vitrail est arrivé aux Amériques à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Dans le cas chilien, présenté ici, les importations provenaient pour la plupart d'Allemagne, d'Angleterre et de France. Elles étaient destinées, en grande partie, à l'espace du culte. Cette vague d'importations coïncide avec la naissance de l'État Nation, qui mettra plusieurs décennies à se constituer et entraînera la transformation des grandes villes du pays. De plus, l'influence exercée par la modernisation de Paris, menée par le baron Haussmann, a conduit à un renouvellement complet de l'urbanisme et du visage des capitales sur l'ensemble du continent américain.

C'est dans ce contexte que le gouvernement chilien a fait appel à des architectes européens pour ériger des bâtiments porteurs des valeurs du régime républicain. Ces professionnels issus de l'École des Beaux-Arts de Paris ont introduit une architecture historiciste, dotée de vitraux d'origine européenne. En même temps que la construction des édifices civils, l'Église catholique, unie à l'État, a entrepris l'édification de nouvelles églises, avec un style architectural et un

programme iconographique qui vont marquer un changement important par rapport à celui des édifices de l'époque de la domination espagnole. Les ornements intérieurs s'éloignent du baroque colonial pour se rapprocher des styles « néo », et plus particulièrement du néo-gothique. Peintures murales, statues et vitraux promeuvent un programme iconographique conforme à une nouvelle politique, un mouvement global d'internationalisation de l'image-publicité de l'Église romaine.

Pour les Églises réformées qui s'installent au Chili pendant cette période, l'image acquiert un sens commémoratif, et le temple devient un véritable lieu de mémoire. Ce contexte se complexifie à partir de 1914 et jusque dans les années 1960 avec l'entrée en jeu de différents facteurs : la sécularisation de l'État, les guerres mondiales, le concile Vatican II et l'avènement du Temple des Arts visuels. Au cours des cent années couvertes par cette brève analyse, on peut observer une évolution, tant dans le style que dans le programme. Cette étude vise à fournir les prérequis afin d'ouvrir une réflexion nécessaire, urgente et sans doute d'actualité, à travers l'étude du vitrail en Amérique du Sud, très peu étudiée jusqu'à présent.

Introduction du vitrail en Amérique du Sud

Le vitrail est arrivé en Amérique du Sud à partir de 1870, et dans le cas du Chili, étudié ici, les importations provenaient pour la plupart d'Allemagne, d'Angleterre, et de France. Les « puissances » du vitrail de l'époque dans la région ont été l'Argentine, le Brésil et le Chili, mais il subsiste des exemples intéressants en Colombie, en Equateur, en Uruguay, au Venezuela, au Pérou, et en Bolivie.

Les premières importations coïncident avec la naissance des républiques américaines qui intègrent une nouvelle architecture inspirée du modèle européen, en particulier, le modèle haussmannien. Le financement de ces grands chantiers a été favorisé par la dynamisation des économies des Amériques à la suite de la signature des accords de libre-échange, par l'exploitation des ressources naturelles, et par l'arrivée des immigrants européens qui ont participé à la naissance de l'industrie.

Pour le Chili, comme pour les autres pays de la région, le vitrail a été majoritairement intégré aux projets d'architecture religieuse. Pour ce faire, des architectes formés à l'École des Beaux-Arts de Paris sont arrivés à partir de 1840. Un des premiers exemples – de style néo-gothique – était conservé dans l'église Saint-François-Borgia, à Santiago (construite entre 1872 et 1876, aujourd'hui en ruines) qui aurait possédé les vitraux les plus anciens du corpus catholique chilien. Ils étaient signés par l'atelier français de Gustave-Pierre Dagrant en 1875.¹ Cependant c'est Franz Mayer de Munich qui dominera le marché à partir de 1880 sur tout le continent.

Les Protestants, quant à eux, interdits de culte public au XIX^e siècle, ont conçu des édifices aux façades discrètes. Leurs intérieurs en revanche, hébergeaient des exemples de vitraux du *Gothic Revival* britannique de la plus haute qualité.

En ce qui concerne les programmes iconographiques de la période 1880-1970, on remarque une évolution des choix selon les différentes confessions, ainsi que dans la représentation d'épisodes guerriers. La religion catholique était la seule religion officielle au Chili jusqu'en 1925, date de la séparation de l'Église et de l'État, ce qui explique le mélange du politique et du religieux dans les images. Dans le cas des Protestants, obligés de pratiquer leur culte dans l'espace privé, les vitraux montrent une volonté pédagogique et commémorative, particulièrement marquée par les guerres.

Un autre aspect fondamental à étudier est celui de la fabrication locale. Cet art décoratif, favorisé par la circulation d'artistes, d'œuvres et du public dans les expositions internationales, est devenu à la mode. Très tôt, le réseau des immigrants européens y voit une « opportunité d'affaire ». Au Chili, le démarrage de la production de verrières a été impulsé par des miroitiers d'origine allemande et italienne, ce qui a donné lieu à une lignée de fabricants de vitraux. La question alors est de savoir pourquoi cela n'a pas donné naissance à un courant régional.

Les études sur le vitrail en Amérique du Sud, son origine, ses techniques et ses usages ou sa destinée, en sont encore à leurs débuts et traitent pour l'instant le sujet de manière superficielle et descriptive. Il existe en revanche, une riche littérature sur l'histoire de l'architecture du XIX^e et du XX^e siècle en Amérique du Sud, y compris au Chili. Sur ce dernier, un premier travail universitaire nous a permis de faire un relevé du corpus et de répondre partiellement à des questions de base.² Une deuxième étude (en cours) est centrée sur la question de l'iconographie, en abordant d'autres problématiques : industrielles, politico-religieuses et artistiques. Par la suite, pour une analyse plus approfondie il faudrait pouvoir s'appuyer sur des études analogues menées dans d'autres pays du continent ; pour ce faire le *Grupo Internacional para el Estudio y Conservación del Vitral en América Latina* (GIVAL, Groupe international pour l'étude et la conservation du vitrail en Amérique latine) a été créé en 2020. Le groupe de recherche comprend des membres d'Argentine, du Brésil, du Chili et du Mexique et est soutenu par un réseau de professionnels européens d'Allemagne, de France, d'Italie, du Royaume Uni et de Suisse.

L'importation de vitraux au Chili et la naissance d'un « vitral fabricado en Chile »

C'est probablement lors de l'Exposition internationale de Santiago, en 1875 que les vitraux ont été présentés « en société » pour la première fois. Cette mode au goût européisant donne lieu très tôt à une production de verrières de fabrication nationale, afin de satisfaire un public qui n'avait pas les moyens financiers d'en acheter en Europe. Cette production entreprise par des miroitiers issus de la vague d'immigration allemande et italienne, et qui va se développer à partir de 1920, répond d'autre part aux besoins des architectes qui commencent à intégrer cette ornementation dans leurs projets.

¹ Autres exemples du même atelier : palais archépiscopal de Santiago (1892), collège des Cœurs-sacrés (Sagrados-Corazones) à Santiago (1891) et l'église Saint-Louis de-Gonzague à Valparaíso (1887).

² Andrea ARAOS, *Introduction du vitrail néogothique en Amérique du Sud : exemples de transmission de savoirs européens au Chili, entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle*, inédit, Paris, 2014.

Le premier atelier évoqué dans le recensement industriel de 1894³ était celui d'Emile de Troyer, qui était probablement Léopold-Alphonse De Troeyer (1861-1930), actif au Chili entre 1882 et 1923. Mais la présence de Stefano Dell'Orto et d'Adolfo Schlack et Cie (Casa Maldini) est avérée bien plus tôt. Il y a eu par la suite les fabriques Cánovas et Cie, Scheggia et Belgueri, Ferrari et Cie, Müller et Cie, Crispieri, Ernesto Buttner et *La Casa Rusa* de Pablo Dvoredsky.

L'introduction de la peinture sur verre dans la production nationale semble être en lien avec le peintre catalan Antoni Estruch (1873-1957).⁴ Actif en Argentine entre 1910 et 1957, il a réalisé quelques œuvres à Santiago et Punta-Arenas. Il est fort probable qu'une collaboration et une transmission de son savoir-faire se soient produites à cette occasion. Malgré certaines évidences, l'influence technique et stylistique catalane n'est pas attestée dans le vitrail fabriqué au Chili. Il reste cependant à faire un travail de recherche approfondi sur ce qui a rendu possible la présence d'Estruch au Chili et sur les échanges au sein du réseau de verriers en Amérique du Sud.

Les vitraux d'importation

Les vitraux de l'atelier Dagrant, signés la même année que l'exposition internationale de Santiago, semblent pour l'instant les premiers arrivés sur le continent. Mais le vrai maître de ce marché était en réalité la maison de Franz Mayer.⁵ L'atelier munichois, fondé en 1847, est devenu le premier importateur d'art sacré sur le continent en introduisant le style Munich, dont l'esprit et le traitement étaient inspirés en partie de la peinture nazaréenne, mais aussi de l'influence de l'école de Peter Hemmel d'Andlau (1420-1500) et de Hans Holbein l'Ancien (1460-1524). Ce courant était probablement plus proche du cahier des charges du Saint-Siège que celui de ses concurrents français.⁶

La provenance des importations de vitraux au Chili est multiple.⁷ Les maisons françaises sont peut-être les plus nombreuses : Lucien Bégule, Antoine Bernard, Louis-Charles-Marie Champigneulle, Gustave-Pierre Dagrant, Félix et Jean Gaudin, Gaetan Jeannin, Charles Lorin, Jean-Louis-Antoine Saint-Blancat, Mauméjean. Cependant on trouve aussi de très prestigieux ateliers britanniques : Powell & Sons, Clayton & Bell, Lavers & Westlake, Morris & Co, Herbert Bryans, Henry Dearle, Stephen Adam Jr., Gordon Webster. Il existe aussi des exemples ponctuels d'autres origines comme les vitraux catalans des églises de l'ordre du Carmel : Ildefonso Serra à Santiago, Antoni Rigalt à Viña-del-Mar, Máximo Müller et Scheggia à Los Andes, et Ernesto Buttner, à Chillán. Nous trouvons des exemples de la maison *Tiroler Glasmalerei* d'Innsbruck (Autriche) à Punta Arenas et dans l'église luthérienne de Lota (1968) à Santiago. Dans cette même église se trouvent des vitraux de l'atelier Schiess (Hans Rudolf ?) de 1965. Un exemple belge signé « Société Nouvelle » dans l'église du Perpétuel-secours, à Santiago, complète le panorama par rapport à la carte d'origine des importations du XIX^e et début du XX^e siècle. À partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, sont introduits les deux premiers exemples de vitraux réalisés avec la technique de la dalle de verre, créations des artistes Gabriel Loire (1904-1996), et Adolfo Winternitz (1906-1993).

Durant les cent ans couverts par ce travail, on observe une évolution autant dans le style que dans le programme iconographique. La Première Guerre mondiale, mais surtout la crise économique de 1929, marquent une chute des importations : des commandes sont interrompues et l'église Notre-Dame de Limache (Franz Mayer), la basilique du Perpétuel-secours (auteur inconnu) et la basilique des Sacrements (Charles Lorin), restent en attente de vitraux qui n'arriveront jamais à destination.⁸

³ Voir : *Boletín de la Estadística Industrial de la República de Chile, 1894-1895*, Sociedad de Fomento Fabril, n° 1, junio 20, 1895. Disponible en ligne en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-71088.html> [consulté en décembre 2021].

⁴ Antoni Estruch, artiste catalan, s'installe à Buenos-Aires vers 1910.

⁵ Maison qui a fabriqué aussi de la statuaire et de la mosaïque religieuse. Favorisée par sa condition de Maison royale et pontificale, titres accordés l'un par Louis I^{er} en 1882 et le second par le pape Léon XIII en 1892.

⁶ Jean-Michel LENIAUD, *La révolution des signes : l'art à l'Église (1830-1930)*, Paris, 2007, p. 15. Selon l'auteur, le style architectural des églises et le choix iconographique en France pendant cette période ne sont pas perçus par Rome seulement comme un programme qui montrait l'unité de l'Église autour du pape, il montrait aussi un sentiment nationaliste.

⁷ Voir table des ateliers en : <https://bit.ly/2OyBR8t> [consulté en décembre 2021].

⁸ Comme on a pu le constater dans les archives paroissiales de la basilique.

La question iconographique de la naissance de la République jusqu'au concile de Vatican II

L'Église catholique, implantée sur le continent depuis la domination espagnole, a dû se renouveler face à la sécularisation du pays. Cela a permis l'entrée des courants libéraux qui défendaient, entre autres, la liberté de conscience. L'apparition de la franc-maçonnerie et l'arrivée des immigrants protestants favorisent les conditions pour l'adoption de lois laïques (1882-1884) et la séparation de l'Église et de l'État, en 1925. Pendant cette période, la politique de l'image de l'Église romaine – d'échelle internationale – promeut le renouvellement du catéchisme en images en introduisant de nouveaux dogmes et une forme de dévotion distincte de celle du baroque de caractère émotionnel qui avait prévalu pendant la colonie. L'iconographie du décor des nouvelles églises, dotées pour la plupart de vitraux, véhicule un message : celui de la société parfaite représentée par l'Église romaine, au-dessus de tout pouvoir politique temporel, par sa condition divine et par conséquent atemporelle.

En ce qui concerne la question iconographique, nous proposons d'établir une chronologie en quatre temps pour identifier les changements historiques et leur impact sur les thèmes choisis pour les vitraux.⁹

1880-1910 vers un programme iconographique de l'Église romaine

Cette première période se caractérise par des cycles iconographiques consacrés principalement aux docteurs de l'Église (saint Augustin, saint Thomas), aux saints réformateurs (saint Louis de Gonzague, saint François-Xavier), aux évangélistes, aux nouveaux dogmes et dévotions (Immaculée Conception, Sacré Cœur), et enfin aux scènes canoniques du Nouveau Testament, comme la vie de Marie, la vie de Jésus et la Sainte Famille. Un exemple incontournable pour illustrer le programme romain de l'époque est la basilique du Sauveur, à Santiago (1873-1832), vitrée par Franz Mayer à partir de 1892. L'imposant vitrail de la façade, montre l'archevêque de Santiago, Mariano Casanova présentant l'église au Sauveur¹⁰ (fig. 1). La nef est dédiée à la vie de Jésus, le chœur aux évangélistes et au dogme de l'Immaculée Conception et à la dévotion au Sacré Cœur. Ce programme iconographique correspond aux dispositions de l'église romaine et coïncide avec l'esprit du *Concilio Plenario Latinoamericano* (concile plénier d'Amérique latine)¹¹. C'est ainsi que l'on retrouve, dans les vitraux de plusieurs églises, l'image de la vue de la place Saint-Pierre de Rome au pied de la composition, comme dans le vitrail de l'Ascension du Christ de la cathédrale de Santiago ou celui de la Trinité dans la chapelle Saint-Pierre de *Alcántara*. Le Saint-Siège cherche à asseoir sa présence à travers son assimilation dans l'iconographie.

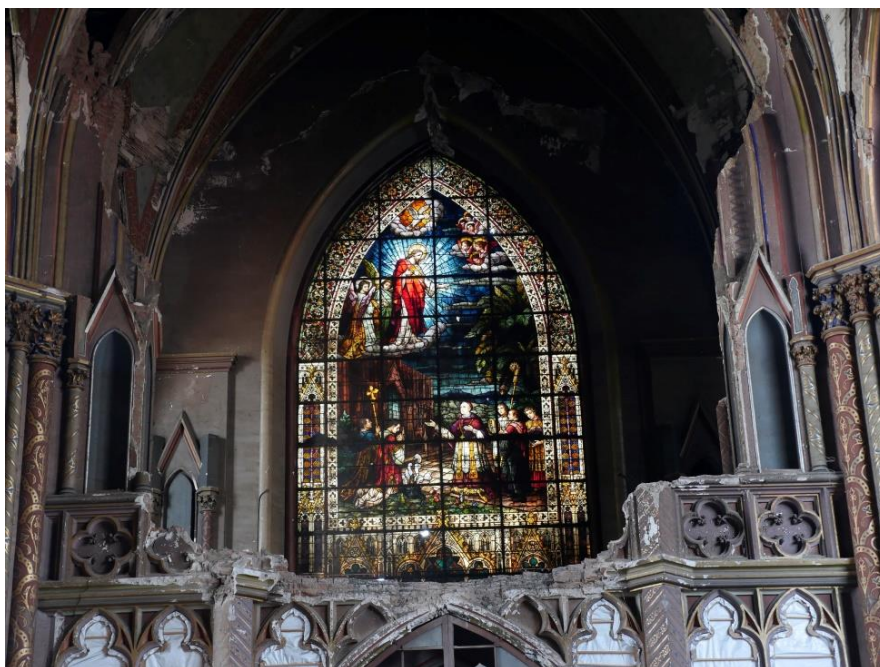


Fig. 1. Santiago du Chili, basilique du Sauveur, baie N I : vitrail qui représente l'archevêque Mariano Casanova présentant la basilique au Sauveur, vers 1892. © Fototeca Centro Latinoamericano del Vitral.

⁹ Pour regarder une partie du corpus chilien voir : <https://bit.ly/3zteQW8> [consulté en décembre 2021].

¹⁰ La même scène est proposée dans le catalogue de Mayer comme un sujet déjà utilisé.

¹¹ Premier concile sur l'Église en Amérique du Sud, célébré à Rome en 1899 sous le pontificat de Léon XIII.

Les exemples français des vitraux de Félix Gaudin (1905) dans l'église Sainte-Philomène (1892), ou de Gustave-Pierre Dagrant (1875) dans l'église Saint-François-Borgia (1872-1876), représentent les saints fondateurs et le charisme de l'ordre. Cela répond à une fonction pédagogique des images propres aux congrégations.

Pour le corpus des églises protestantes, les premiers à vitrer leurs édifices religieux sont les anglicans. L'exemple le plus remarquable est l'église Saint-Paul, à Valparaíso (1858)¹² qui reçoit son premier vitrail en 1883, signé par l'atelier Lavers & Westlake. Dans ce même édifice on trouve des exemples d'autres prestigieux ateliers londoniens de l'époque, tel que Clayton & Bell. Le choix iconographique correspond ici au culte anglican qui permet l'usage de l'image, mais qui est dépourvu des fonctions dévotionnelles. Les vitraux ont été commandés en hommage aux défunts de la communauté britannique. C'est un *lieu de mémoire* porteur d'une volonté pédagogique et allégorique à travers les images. Tel est le cas du vitrail de saint Georges qui fait allusion à un soldat mort pendant la Guerre du Pacifique. Les emblèmes écossais et de la Royal Navy apparaissent dans la composition comme signe identitaire.

1910-1929 commémorations du centenaire de la République : la naissance d'un imaginaire national et du sentiment patriotique



Fig. 2. Santiago du Chili, basilique du Perpétuel secours, baie E IV : vitrail représentant le vœu présenté à la Vierge du Carmel par Bernardo O'Higgins et José San Martín, premier quart du XX^e siècle.
© Fototeca Centro Latinoamericano del Vitral.

C'est l'époque des grands projets monumentaux dans le cadre de la commémoration du centenaire de la République. La guerre du Pacifique (1879-1884) avait déjà réveillé un sentiment patriotique qui se manifeste pendant cette période dans la recherche d'un style et de thèmes locaux.¹³ Cette esthétique du « retour aux sources » est bien illustrée lors de la participation du Chili à l'*Exposición Iberoamericana* (exposition ibéro-américaine) de Séville, en 1929.

Pour l'iconographie religieuse, le sentiment national ne semble pas avoir un grand impact, car les consignes – qui étaient assez générales – émanaient de Rome, et en particulier de la *Sacra Congregazione dei Riti* (la congrégation des rites). Et c'est là que la question de la réception de la part de certains acteurs locaux (le clergé et l'élite catholique) devient une question intéressante : la Vierge du Carmel est introduite au programme. Cette dévotion à la Vierge a toujours été présente, comme le montrent les programmes iconographiques de l'ordre du Carmel. Cependant à partir de cette période s'opère une « nationalisation » de la sainte patronne de l'armée chilienne. Le traitement stylistique à caractère local, prend une connotation politique évidente. Le meilleur exemple est celui du vitrail de la basilique du Perpétuel-secours, à Santiago : O'Higgins et San Martín – « pères libérateurs »¹⁴ – sont représentés en train de prononcer

¹² Voir : LABORATORIO DE CONSERVACIÓN DE VITRALES ESPACIO TRANSPARENTE, *Gothic Revival y Art & Crafts en Chile, iglesia anglicana Saint Paul de Valparaíso*, Valparaíso, CLAV Ediciones, 2017.

¹³ Quelques exemples de presse à ce sujet : *El Mercurio*, Santiago, 19 de agosto 1927 « La nacionalización del arte », *Zig-Zag*, n°1162, 28 mai 1927 ; « La tendencia Nacional en el Arte Decorativo », *Revista Arquitectura y Artes Decorativas*, n°2, mars-avril 1929 ; « Los tejidos araucanos como base para una arquitectura típica nacional », *Arquitectura y Artes Decorativas*, n°6, novembre-décembre 1929.

¹⁴ *Padres de la Patria*, en espagnol.

le vœu à la Vierge du Carmel, de lui ériger une église en cas de victoire (fig. 2).¹⁵

Le programme de l'Église catholique pour ces décennies inclut aussi les cycles dédiés aux ordres religieux ou à l'apparition de la Vierge de Lourdes. On perçoit une certaine continuité avec les thèmes de la période précédente.¹⁶ Un exemple est celui des chapelles de l'ordre des Filles de la Charité toutes vitrées par des ateliers français (Dagrant, Bernard et Mauméjean) et qui montrent l'histoire de la congrégation et l'esprit de son labeur hospitalier.

La période est marquée par la Première Guerre mondiale et l'entre-deux-guerres. On retrouve un exemple dans le corpus protestant qui témoigne de l'impact de ce tragique événement dans la chapelle Saint-Pierre(1906), Ce vitrail commémoratif reprend le célèbre tableau *The Great Sacrifice* de James Clarke, image publiée dans le numéro de Noël 1914 du magazine *The Graphic*. Dans la scène, le sacrifice du soldat est assimilé à celui du Christ.¹⁷



1930-1950 la symbolique et le style architectural qui se préparent pour une rénovation liturgique

La dévotion à la Vierge de Lourdes a été introduite pendant la dernière décennie du XIX^e siècle, et atteint son apogée à l'époque de la construction du temple de Notre-Dame-de-Lourdes à Quinta Normal (1929-1958), Santiago.¹⁸ Il s'agit du deuxième sanctuaire monumental dédié à la Vierge de Lourdes construit après celui de Lourdes en France. En 1949, Gabriel Loire (Chartres, France), reçoit la commande de l'ordre des Augustins de l'Assomption pour orner toute la basilique. Les vitraux, d'une surface de presque 500 m², représentent la vie de la Vierge et ses apparitions en France. Ce projet des architectes Eduardo Costabal et Andrés Garáfulic, marque aussi une importante évolution de style, qui annonce le mouvement moderniste chilien.¹⁹

À cette période, un nouveau sujet apparaît dans l'iconographie : Les dévotions populaires américaines. Un exemple intéressant est l'ensemble de vitraux de la paroisse Notre-Dame-de-Lujan à Santiago (1950) probablement vitrée par Antoni Estruch. Le programme dédié à la dévotion de la Vierge en Argentine est assez unique et marque aussi une rupture avec le style européen des vitraux d'importation (fig. 3).

Les Protestants, pour leur part, vont commander pour l'Union Church (1946) un vitrail au successeur de Stephen Adam Jr., Gordon Webster en 1949. La pièce, d'un style beaucoup plus contemporain, en hommage à John et Annie Hardy, représente le psaume « Eternel ! J'aime le

Fig. 3. Santiago du Chili, paroisse Notre-Dame-de-Lujan, baie S I : vitrail sur l'histoire de la dévotion de la Vierge de Lujan, vers 1950.

© Fototeca Centro Latinoamericano del Vitral.

¹⁵ Vœu national prononcé le 14 mars 1818.

¹⁶ Cela s'explique probablement, en partie, par « le décalage » chronologique et la qualité des importations arrivées au Chili, par rapport au corpus européen.

¹⁷ Voir Isabelle SAINT-MARTIN, « Représenter la mort dans les vitraux commémoratifs. De l'*imitatio Christi* à la promesse de la vie éternelle », In *Le soldat et la mort dans la Grande Guerre*, Rennes, PUR, 2016, p. 195-208.

¹⁸ Lors d'un pèlerinage à Lourdes en France, Mariano Casanova, archevêque de Santiago, invite les Assomptionnistes à venir propager la dévotion à la Vierge de Lourdes au Chili.

¹⁹ Voir : LABORATORIO DE CONSERVACIÓN DE VITRALES ESPACIO TRANSPARENTE, *Gabriel Loire, Vitrales en dalle de verre, Basilica Nuestra Señora de Lourdes*, Valparaíso, CLAV Ediciones, 2018.

séjour de ta maison, le lieu où ta gloire habite » (prière des innocents). Les saints patrons de l'Écosse, saint André et sainte Marguerite sont représentés dans la bordure. La volonté pédagogique, commémorative et d'identité persiste.

1950-1970 Vatican II : un nouveau programme pour l'architecture religieuse

La dernière période est marquée par la rénovation liturgique du concile de Vatican II. Un art plus abstrait et moins pourvu de symboles entre pour la première fois dans le temple.

La chapelle du Verbe-divin (1962-1964) et plus encore l'église votive de Maipú (1966-1974), vitrés par Adolfo Winternitz sont des exemples assez uniques d'un nouveau type de commande d'artiste. Gabriel Loire inaugure le vitrail d'auteur au Chili, mais avec un programme iconographique toujours empreint des thèmes canoniques. Winternitz, en revanche, qui a fait fabriquer ses vitraux dans l'atelier Chiara (Lausanne, Suisse), développait alors un programme plus personnel. À l'exception du grand vitrail en dalle de verre de la Vierge du Carmel à Maipú (que lui-même considérait comme un vitrail de guerre), son style abstrait était le résultat d'un dialogue entre le verre, sa spiritualité qui s'exprime à travers la matière, et une expérience de création qu'il dénommait « intégration des arts ».²⁰

Le vitrail dans les églises protestantes de ces décennies, en considérant le peu d'exemples existants au Chili, semble se tourner vers des images d'inspiration plus archaïque, comme c'est le cas des vitraux de l'atelier Schiess (1965) de l'église luthérienne de Lota, à Santiago. Le style néo-byzantin des verrières, évoquait les temps anciens de l'Église. Il faudrait faire des études comparées, afin de vérifier s'il correspond à un choix iconographique commun pour les églises luthériennes à cette époque dans le continent.

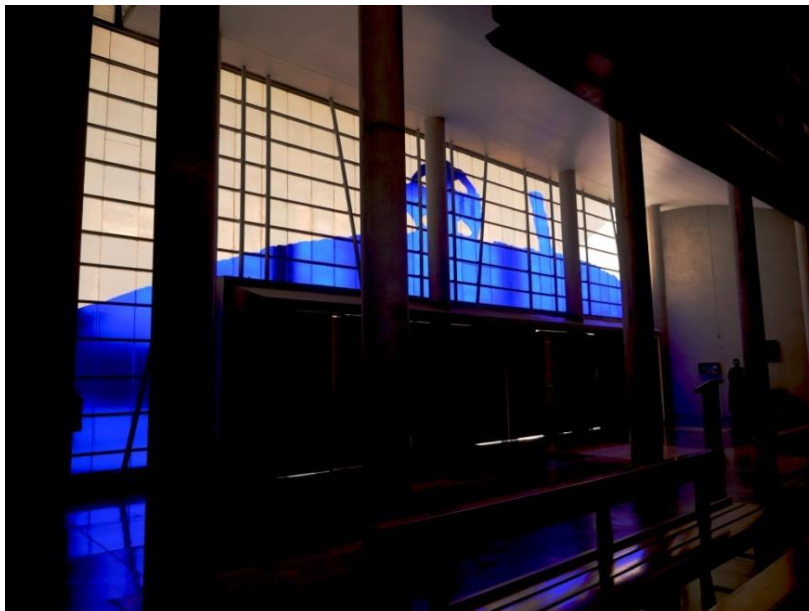


Fig. 4. Santiago, église du Cœur-de-Jésus Campus Oriente, Baie : O I, Vitrail création de l'artiste Eduardo Vilches, 1997. © Fototeca Centro Latinoamericano del Vitrail.

Quel héritage transmet aujourd'hui ce patrimoine ?

En conclusion, le vitrail religieux –après une analyse qui en est encore à ses débuts– reste ancré jusqu'en 1950 dans la tradition européenne, aussi bien en ce qui concerne le choix des programmes iconographiques que celui des styles. Les exemples locaux sont rares et ont tendance à copier les modèles importés.

Le vitrail civil, en revanche, connaît un développement différent et, malgré les contraintes techniques, naît à ce moment-là une collaboration entre fabricants, architectes et artistes. La transmission du savoir-faire d'Antoni Estruch semble capitale pour la configuration d'un mouvement local. Un exemple qui permet d'illustrer ces échanges est l'œuvre de Laureano Guevara (1889-1968)²¹ : *Trabajo y familia del*

²⁰ Méthode développée par cet artiste autrichien naturalisé péruvien lors de son enseignement à l'école des Beaux-Arts de la l'Université catholique et pontificale de Lima.

²¹ Guevara, peintre et graveur chilien de la génération de 1913, s'est formé aux techniques du vitrail au Danemark et ses projets de cartons de vitraux ont été distingués dans plusieurs salons de Beaux-Arts. Les influences plus importantes de cet artiste sont le muralisme mexicain, mais aussi la peinture murale italienne du XX^e siècle.

Obrero (Le Travail et la famille de ouvrier) dans l'édifice du *Seguro Obrero* (1928), à Santiago. Le vitrail (réalisé par Máximo Müller) qui utilise le langage de la peinture murale, montre la collaboration entre artiste et maître-verrier. Mais cette influence, propre à la peinture murale en Amérique du Sud, a connu des difficultés pour s'installer au Chili, dans une scène artistique dominée par un esprit post-cézannien.

Le contexte de la crise économique, mais aussi une question de mode et d'évolution des styles architecturaux, cadre naturel du vitrail, ont contribué à sa raréfaction. Plusieurs facteurs doivent être pris en considération pour expliquer ce qui n'a pas permis l'essor de cet art décoratif : manque de moyens techniques, facteurs économiques, culturels ou autres.

Néanmoins, d'importants artistes latino-américains se sont intéressés au vitrail, tels Joaquín Torres García ou l'élève de Guevara, José Venturelli, qui est l'auteur des vitraux du temple de la Madeleine, à Genève. Un travail récent qui pourrait ouvrir une nouvelle étape pour le vitrail au Chili, est l'œuvre de l'artiste Eduardo Vilches, dans le l'église du Sacré-Cœur (Campus San Joaquín, Université catholique du Chili), réalisé par Cecilia Martner en 1994. Un défi technique et artistique qui dialogue et s'intègre harmonieusement au projet de l'architecte Teodoro Fernandez. Ces pistes ne nous permettent pas d'établir l'évidence d'un mouvement, mais nous laissent entrevoir le travail de recherche à entreprendre dans les prochaines années, ainsi que d'intéressantes perspectives pour le vitrail en Amérique du Sud.

Bibliographie

- Andrea ARAOS, *Introduction du vitrail néogothique en Amérique du Sud : exemples de transmission de savoirs européens au Chili, entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle*, sous la direction de Florence Journot, mémoire de Master 1, Université Panthéon-Sorbonne, soutenu à Paris en 2014. Disponible en ligne : www.espaciotransparente.cl/portafolio [consulté en décembre 2021]
- Giovanna CAPITELLI, Stefano GRANDESSO, Carla MAZZARELLI (dir.), *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)*, Rome, Campisano, 2013.
- Laurence DE FINANCE (dir.), *Un patrimoine de lumière 1830-2000. Verrières des Hauts-de-Seine, Seine-Saint-Denis, Val-de-Marne*, Paris, Éditions du patrimoine, 2003.
- Marta GALICKI, *Victorian & Edwardian Stained Glass* (catal. exp., Londres, 1987), 1987.
- LABORATORIO DE CONSERVACIÓN DE VITRALES ESPACIO TRANSPARENTE, *Vidrieras Decorativas Sede Nacional Colegio de Arquitectos de Chile*, Valparaíso, CLAV Ediciones, 2016.
- LABORATORIO DE CONSERVACIÓN DE VITRALES ESPACIO TRANSPARENTE, *Gothic Revival y Art & Crafts en Chile, iglesia anglicana Saint Paul de Valparaíso*, Valparaíso, CLAV Ediciones, 2017.
- LABORATORIO DE CONSERVACIÓN DE VITRALES ESPACIO TRANSPARENTE, *Gabriel Loire, vitrales en dalle de verre Basílica Nuestra Señora de Lourdes*, Valparaíso, CLAV Ediciones, 2018.
- LABORATORIO DE CONSERVACIÓN DE VITRALES ESPACIO TRANSPARENTE, *Modernismo Catalán en Chile, Vidrieras decorativas Palacio Astoreca de Iquique*, Valparaíso, CLAV Ediciones, 2018.
- Jean-Michel LENIAUD, *La révolution des signes : l'art à l'Église (1830-1930)*, Paris, Éditions du Cerf, 2007.
- Jean-François LUNEAU, *Félix Gaudin, Peintre-verrier et mosaïste (1851-1930)*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2006.
- Fernando PEREZ O., *Arquitectura en el Chile del siglo XIX*, 2 vol., Santiago, ARQ Ediciones 2017.
- Isabelle SAINT-MARTIN, *Art chrétien/art sacré. Regards du catholicisme sur l'art. France, XIX^e-XX^e siècle*, Rennes, PUR, 2014.
- Isabelle SAINT-MARTIN, « Représenter la mort dans les vitraux commémoratifs. De l'imitatio Christi à la promesse de la vie éternelle », In *Le soldat et la mort dans la Grande Guerre*, Rennes, PUR, 2016, p. 195-208.
- Sol SERRANO, *¿Qué hacer con Dios en la República? Política y secularización en Chile (1845-1885)*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Sol SERRANO, « La definición de lo público en un Estado Católico: El caso chileno. 1810-1885 ». *Estudios Públicos*, n° 76, Santiago, 1999, p. 211-232.
- Elgin VAASSEN, « Les exportations allemandes et autrichiennes vers l'Amérique du Nord et l'Amérique du Sud (1860-1930) », In *Art, technique et science : la création du vitrail de 1830 à 1930 : colloque international*, Liège, Le Vertbois, 11-13 mai 2000, Commission royale des monuments sites et fouilles de la Région wallonne, Liège, 2000, p. 181-193.
- Myriam WAISBERG, *La Arquitectura Religiosa de Valparaíso. Siglo XVI – Siglo XIX*, Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico, Santiago, 1992.
- Adolfo WINTERNITZ, *Memorias y otros textos*, Lima, Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013.

Sources

- Archives Compagnie Mayer & Co, Seidlstraße 25, Munich, Allemagne.
- Archives des Ateliers Loire, 16 rue d'Ouarville, Lèves, France
- *Minutes Chapter, Saint-Paul's and Saint-Peter's Church*, 2 vol., Valparaíso, 1862 à nos jours. Conservées à Viña-del-Mar, Chili.

