



LUMIÈRES CONTEMPORAINES

Vitraux du XXI^e siècle
et architecture sacrée

Centre International du Vitrail - Éditions Gaud
Chartres

LUMIÈRES CONTEMPORAINES
Vitreaux du XXI^e siècle et architecture sacrée

Édité avec le concours de :

Fondation d'entreprise Gaz de France



La Compagnie de Saint-Gobain



Le soutien des partenaires du Centre international du Vitrail :

Direction régionale des Affaires culturelles du Centre
Région Centre
Conseil général d'Eure-et-Loir
Ville de Chartres



Le mécénat des entreprises associées aux missions du Centre international du Vitrail :

CIC Banque BRO
RÉMA, Assurances mutuelles d'Eure-et-Loir
Minoteries Viron, Chartres



SOUS LA DIRECTION DE JEAN-FRANÇOIS LAGIER

JEAN-PAUL DEREMBLE
PAUL-LOUIS RINUÏ
FRANÇOIS BOUSQUET
CHRISTINE BLANCHET-VAQUE

LUMIÈRES CONTEMPORAINES

Vitraux du XXI^e siècle et architecture sacrée

CENTRE INTERNATIONAL DU VITRAIL - ÉDITIONS GAUD

CHARTRES
2005

La Fondation d'entreprise Gaz de France mécène national des plus beaux vitraux

Art millénaire à l'apogée de son renouveau, le vitrail est un élément majeur de notre mémoire collective. C'est pourquoi la Fondation d'entreprise Gaz de France, qui développe un programme national ambitieux en faveur de la création du vitrail, se réjouit d'être associée à la publication de l'ouvrage « Lumières contemporaines, vitraux du XXI^e siècle et architecture sacrée ».

Grâce à la présentation d'une trentaine de créations majeures, à la rencontre de grands artistes comme Gérard Garouste et au témoignage de talentueux maîtres-verriers parmi lesquels Gilles Rousvoal, on découvre la beauté et la variété de l'art du vitrail contemporain. Audace et quête inlassable de perfection caractérisent ces créateurs et leurs œuvres magistrales.

Acteur majeur du gaz, reconnu par le Programme des Nations Unies pour le Développement comme l'énergie du XXI^e siècle, Gaz de France a décidé de s'impliquer durablement dans la préservation et l'embellissement du cadre de vie. Cet engagement au quotidien dans l'exercice de ses métiers s'exprime également au cœur de sa politique de mécénat.

Dès 1994 avec le sauvetage de la baie des Signes du Zodiaque de la cathédrale Notre-Dame de Chartres, la Fondation Gaz de France s'est associée au Ministère de la Culture et de la Communication pour préserver ce patrimoine menacé.

Partenaire privilégié de la Direction de l'Architecture et du Patrimoine, la Fondation a ainsi contribué à la restauration et à la création de vitraux dans quarante monuments historiques répartis dans vingt et une régions françaises.

Ses engagements les plus récents expriment sa volonté de soutenir l'innovation et la créativité. Ainsi, la cathédrale de Nevers, l'abbaye de Silvacane, la chapelle Saint-Yves de Rennes ont vu leurs baies dotées de vitraux imaginés par Jean-Michel Alberola, Sarkis ou Gérard Lardeur, tout comme l'abbaye de Trizay a récemment reçu les tout premiers vitraux créés par Richard Texier.

Les créations colorées de David Tremlett pour l'église Saint-Pierre-Saint-Paul de Villenauxe-la-Grande seront prochainement inaugurées. La collégiale de Lamballe sera, quant à elle, illuminée des vitraux de Geneviève Asse et Olivier Debré.

La Fondation d'entreprise Gaz de France souhaite témoigner ici toute son admiration et sa gratitude à tous les artistes qui contribuent à l'enrichissement et à la vitalité de l'art du vitrail en France et aux auteurs de ce livre. Ces remerciements vont également au Centre International du Vitrail, fidèle partenaire de la Fondation, pour son attachement indéfectible à la création et à la valorisation de ce superbe patrimoine.

Témoin de notre passé, le patrimoine a pour mission de nous guider vers l'avenir. Permettre au plus grand nombre de le découvrir, de le connaître et de l'apprécier, tel est le but de la Fondation d'entreprise Gaz de France.

Élisabeth Delorme
Déléguée générale de la Fondation Gaz de France

Lumières contemporaines

Bousculer le langage traditionnel de l'art religieux, en transformer la narration par des images nouvelles, utiliser les contraintes mêmes du programme iconographique du projet pour des créations inédites, telles sont les innovations audacieuses de l'art actuel du vitrail.

« L'œuvre magistrale porte en elle seule son génie. Libre de toute histoire et de toute origine, elle se reconnaît à sa réussite... », c'est ainsi qu'André Malraux définissait le chef-d'œuvre dans *Les Voix du silence*. Il ajoutait qu'il appartient bien à chaque époque de trouver son génie propre.

En ce début du XXI^e siècle, nos sensibilités, si diverses, sont vulnérables et relèvent souvent de conceptions fort différentes de l'art. Et pourtant, ces artistes de notre troisième millénaire naissant ont bien su rendre significatives de ce temps leurs créations si nouvelles !

Une nouvelle œuvre magistrale est confrontée avec la perfection établie dans la mémoire ; et celle de l'art verrier ne l'est-elle pas, particulièrement, au sein de nos cathédrales ?

Les œuvres, souvent audacieuses et inédites, qui sont présentées dans cet itinéraire de la création contemporaine, s'accordent cependant parfaitement à l'esprit des lieux de ces sanctuaires et monuments pour lesquels elles ont été conçues.

Lié intrinsèquement à la lumière, le vitrail, « cette mosaïque libérée » comme le définissait le même André Malraux, n'est ni accident, ni décor. Il est l'expression même des aspirations, si souvent spirituelles de nos contemporains.

Le présent ouvrage en sera le témoignage durable et l'éclatant jalon.

Servane de Layre-Mathéus.
Présidente du Centre international du Vitrail

Remerciements

Cet ouvrage a été publié à l'occasion de la présentation à Chartres, au Centre international du Vitrail, de l'exposition « Lumières contemporaines, vitraux du XXI^e siècle et architecture sacrée », du 23 avril 2005 au 31 août 2006, réalisée par le Centre international du Vitrail avec le concours de la direction régionale des Affaires culturelles du Centre, de la Région Centre, du conseil général d'Eure-et-Loir, de la Ville de Chartres.

La Fondation d'entreprise Gaz de France a généreusement soutenu cette manifestation et l'ouvrage qui l'accompagne. Nous lui rendons hommage et remercions tout particulièrement Monsieur Jean-François Cirelli, président directeur général de Gaz de France, et Madame Élisabeth Delorme, déléguée générale de la Fondation Gaz de France, partenaires du Centre international du Vitrail, pour leurs actions de mécénat en faveur du vitrail et de la création contemporaine.

Nous réservons une gratitude toute particulière à Monsieur Maurice Hamon, directeur des relations générales à la Compagnie de Saint-Gobain, pour l'aide précieuse que la Compagnie de Saint-Gobain apporte au Centre international du Vitrail.

Nous exprimons notre vive reconnaissance à toutes les personnes qui nous ont accordé leur confiance et nous ont permis par leur soutien et leur aide de réaliser cette manifestation :


Monsieur Jean-Louis Leprêtre, directeur des Affaires culturelles du Centre
Monsieur Michel Sapin, président du conseil régional du Centre
Monsieur Albéric de Montgolfier, président du conseil général d'Eure-et-Loir
Monsieur Jean-Pierre Gorges, député-maire de Chartres
Monsieur Michel Michenko, président directeur général du CIC Banque BRO
Monsieur François Tulpain, directeur général de la RÉMA, Assurances mutuelles d'Eure-et-Loir
Monsieur Alexandre Viron, président directeur général des Minoteries Viron Chartres

Les artistes, prêteurs privés et publics, institutions, sans lesquels n'auraient pu être présentées les collections d'œuvres originales, maquettes, cartons, vitraux, dessins, peintures qui constituent le fonds exceptionnel de l'exposition, les personnalités dont les conseils, l'aide et la confiance ont permis de mener à bien les travaux d'inventaire, de photographie, de préparation et de réalisation de l'exposition et du présent ouvrage :

Madame Yolande Agustoni, Madame Geneviève Asse, Monsieur Michel Barrios, Monsieur Pierre Beaussant, Monsieur Stéphane Belzère, Madame Carole Benzaken, Madame Nadine Berthelier, Madame Christine Blanchet-Vaque, Monsieur Thierry Boissel, Atelier Bayerische Hofglasmalerei, Munich, Monsieur Léopold Borel, Monsieur Jean-Jacques Buard, Madame Anne-Marie Burban, Monsieur Jean de Chaignon, Monsieur Chatain, Monsieur Christophe Cuzin, Madame Anne Dallant, Messieurs Vincent, Martin et Emmanuel Darasse, Madame Degrémont, Monsieur Frédéric Deschamps, Monsieur Daniel Desprès, Monsieur Bernard Dhonneur, Atelier Dhonneur, Marseille, Monsieur Stéphane Doré, Madame Fabienne Dorey, Monsieur le Sénateur-Maire Michel Doublet, Madame Dominique Duchemin, Ateliers Duchemin, Paris, Monsieur Norbert Duffort, Monsieur Georg Ettl, Monsieur Gerd Fanslau, Monsieur Philippe Favier, Monsieur Jean-Dominique Fleury, Atelier Fleury, Toulouse, Monsieur Cédric Florès, Entreprise Stores Belzacq, Clichy, Monsieur Bernard Foucher, Monsieur Gérard Garouste, Monsieur et Madame Henri Gérin, Madame Ingrid Gouband, Père Kim en Joong, Messieurs Thomas et Alexandre Lardeur, Madame Marie-Jehanne du Lau, Monsieur Bruno Loire, Ateliers Loire, Lèves, Monsieur Gunther Ludwig, Monsieur Benoît Marq, Madame Stéphanie Marq, Atelier Jacques Simon, Reims, Madame Marie-Catherine Massé, Monsieur Frédéric Murienne, Madame Frédérique Naboltz, Monsieur Pierre-Alain Parot, Atelier Parot, Aiserey, Monsieur Jean-François Peiré, Madame Marie-Laëtitia Perouze, Monsieur Fabien Pons, Entreprise Stores Belzacq, Clichy, Monsieur Georges Poull, Monsieur Jean-Marc Providence, Monsieur Martial Raysse, Monsieur Alain Rérat, Madame Raymonde Robin, Monsieur Gilles Rousvoal, Monsieur Claude Rutault, Monsieur Sarkis Sabunyan, Monsieur Richard Texier, Atelier Thomas, Valence, Monsieur David Tremlett, Monsieur Matthew Tyson, Monsieur Bertrand Vivin, Monsieur Carmelo Zagari, Monsieur Udo Zembok.

Sommaire

| | | |
|---|--|-----|
| Préface | | 4 |
| Le vitrail contemporain, splendeur et gratuité | | 10 |
| Art du vitrail et espaces de la foi : le croisement de deux infinis | | 16 |
| Le service de la lumière | | 28 |
| Itinéraire | | |
| Stéphane Belzère | Cathédrale Notre-Dame, Rodez | 38 |
| Carole Benzaken | Église Saint-Sulpice, Varennes-Jarcy | 48 |
| Thierry Boissel | Église Saint-Jean-Baptiste, Jena | 58 |
| Christophe Cuzin | Église Saint-Martin, Lognes | 66 |
| O. Debré & G. Asse | Collégiale Notre-Dame, Lamballe | 74 |
| Olivier Debré | Chapelle Saint-Maudé, La Croix-Hélléan | 82 |
| Olivier Debré | Église Notre-Dame-de-Lugagnac, Saint-Eutrope-de-Born | 86 |
| Georg Ettl | Collégiale Saint-Barnard, Romans-sur-Isère | 90 |
| Philippe Favier | Église Saint-Martial, Jabreilles-les-Bordes | 98 |
| Bernard Foucher | Église Notre-Dame-des-Foyers, Orléans | 104 |
| Gérard Garouste | Église Notre-Dame, Talant | 112 |
| Kim en Joong | Église Notre-Dame, prieuré de Ganagobie, Mane | 124 |
| Gérard Lardeur | Église Saint-Hérie, Matha | 132 |
| Aurélie Nemours | Église Notre-Dame, prieuré de Salagon, Mane | 142 |
| Pierre-Alain Parot | Église abbatiale, Saint-Avit-Sénieur | 150 |
| Martial Raysse | Église Notre-Dame-de-l'Arche-d'Alliance, Paris | 156 |
| Gilles Rousvoal | Église Saint-Étienne, Brie-Comte-Robert | 162 |
| G. Rousvoal | Église Saint-Crépin, Château-Thierry | 168 |
| Claude Rutault | Église Saint-Prim, Saint-Prim | 178 |
| Sarkis | Réfectoire de l'abbaye de Silvacane, La Roque d'Anthéron | 188 |
| Sarkis | Prieuré de Saint-Jean-du-Grais, Azay-sur-Cher | 196 |
| Richard Texier | Église Saint-Jean-l'Évangéliste, prieuré de Trizay, Trizay | 204 |
| David Tremlett | Église Saint-Pierre-et-Saint-Paul, Villenauxe-la-Grande | 210 |
| MatthewTyson | Cathédrale Saint-Pierre, Saint-Claude | 218 |
| Bertrand Vivin | Église Sainte-Croix, Molesme | 226 |
| Carmelo Zagari | Chapelle des Mineurs, Faymoreau | 232 |
| Udo Zembok | Auditoire Jean Calvin, Genève | 244 |
| Carte | | 253 |



Vitraux du XXI^e siècle et architecture sacrée

Le vitrail contemporain, splendeur et gratuité

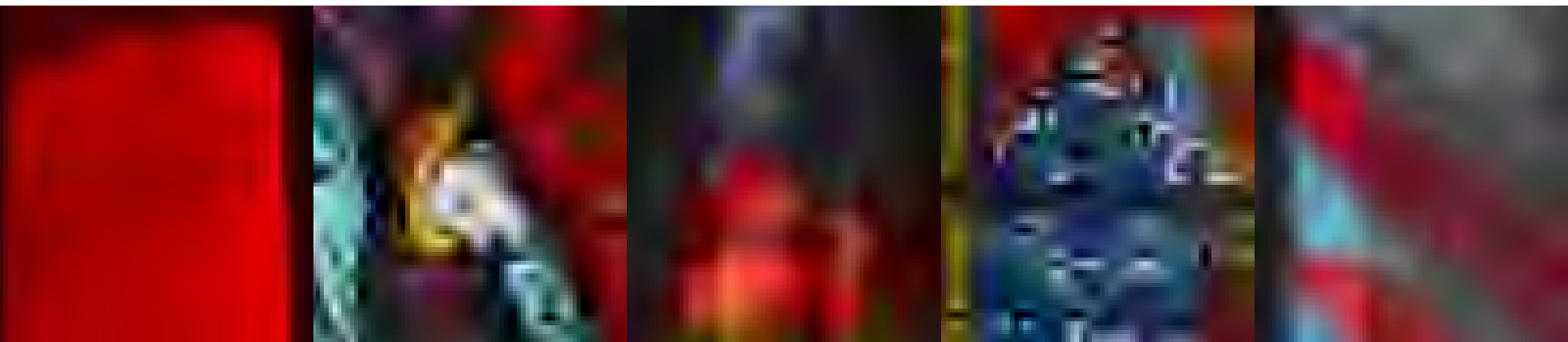
Paul-Louis Rinuy

Depuis son extraordinaire renouveau au fil du XX^e siècle, le vitrail est devenu un des vecteurs essentiels de l'insertion de la création actuelle dans les édifices anciens, particulièrement dans les églises. Qu'on se réjouisse de ce phénomène en y voyant la preuve d'une alliance possible entre le patrimoine et la modernité ou qu'on le déplore en raison de la discordance – souvent réelle de fait – entre l'esprit d'un édifice et ces œuvres contemporaines, force est de reconnaître que le visiteur ou le fidèle du début du XXI^e siècle se trouve couramment confronté à l'art le plus récent dans les églises par le biais de ces murs – lumière qui s'imposent au regard. Loin de se cacher, l'art contemporain s'y exhibe, et le vitrail dont on pourrait penser qu'une des fonctions principales est de diffuser la lumière, et donc de nous révéler l'architecture et le lieu, force souvent l'attention au point de devenir l'objet même de notre contemplation. Il s'impose par son incongruité même, son caractère anti-

décoratif, au sens où il constitue une réponse critique à la spécificité du lieu, destinée plus à le métamorphoser qu'à s'y adapter platement, mais il sait aussi séduire et fasciner par la richesse et la splendeur de son effet plastique – je songe ici avec une émotion particulière à la stridence du rouge d'Aurélien Nemours au prieuré de Salagon, à l'art si subtil de Sarkis à l'abbaye de Sylvacane, à bien d'autres éclats de lumière-couleur découverts au hasard de pérégrinations journalières... Riche de son inutilité fonctionnelle et culturelle, le vitrail joue sur la puissance de son effet plastique pour s'affirmer dans l'édifice et témoigner d'une contemporanéité qui assume avec éclat son originalité.

Jadis, si l'on peut désigner par ce mot le temps lointain des années 1970, l'art contemporain devait franchir de nombreux barrages pour être accueilli dans des édifices patrimoniaux, et la réalisation, à bien des égards pionnière, de Jean-Pierre Raynaud dans l'abbaye désaffectée de Noirlac constituait en

1977 une brillante exception, fondée sur la convenance entre l'origine cistercienne de l'abbaye et l'austérité d'un artiste dont Georges Duby n'hésitait pas à faire un émule moderne de Bernard de Clairvaux¹. On se souvient des attermoissements que connut, à la même époque, la cathédrale de Nevers, et de la lenteur avec laquelle les premiers vitraux de Raoul Ubac y furent installés au début des années 1980, malgré l'opposition ou du moins la critique de certains membres de la commission supérieure des Monuments historiques. Inversement aujourd'hui, la présence de vitraux contemporains au sein de notre patrimoine est devenue une habitude ou une mode que nul ne songe vraiment à contester, et l'entreprise de restauration d'un édifice ancien s'accompagne le plus souvent de l'intervention d'un créateur qui reçoit très majoritairement une commande dans le domaine du vitrail. C'est ainsi qu'en France les plus grands artistes ont réalisé depuis vingt ans des vitraux, alors même que



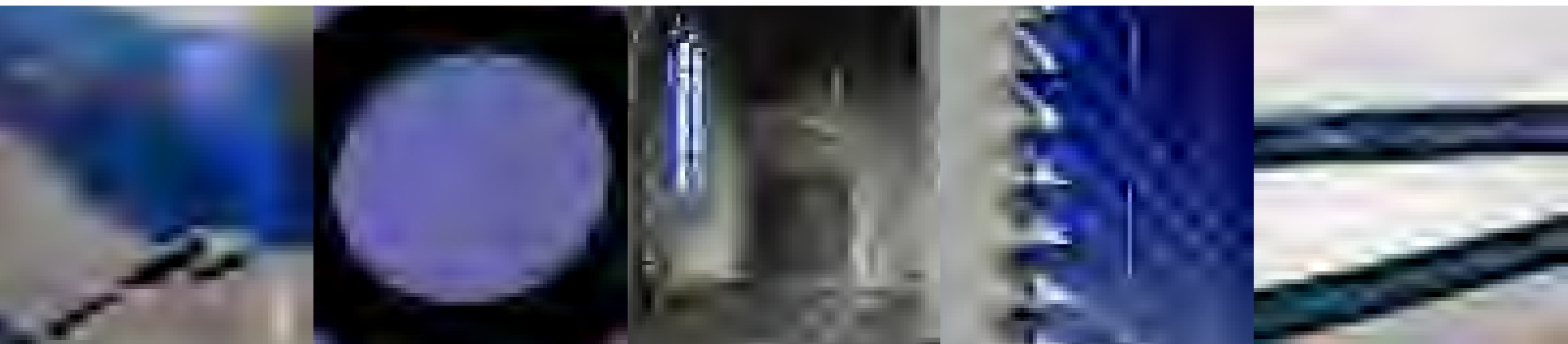
la spécificité poétique de leur art ne paraissait pas les y destiner particulièrement : je pense à Soulages, Jan Dibbets, David Rabinowitch ou Robert Morris, voire à Philippe Favier ou Sarkis. Ces vitraux actuels, qui sont à la fois et tout ensemble peinture, architecture et sculpture, tirent leur spécificité, par rapport à d'autres époques elles aussi florissantes, de leur capacité à défier les définitions esthétiques trop simples. Leur extrême variété tant technique que stylistique fait que l'inventaire d'ensemble ou l'étude séparée de chaque cas semblerait la voie d'approche la plus raisonnable. Je tenterai cependant une réflexion plus générale, en cherchant à m'interroger sur l'unité de cette production au tournant du XX^e siècle, sur ses possibles résonances dans l'esprit du visiteur ou du fidèle, sur le sens général qu'on peut accorder à cette entreprise.

Éclectisme contemporain

Le premier trait esthétique qui me paraît caractériser tous ces vitraux est

leur absence de langage esthétique commun, leur éclectisme, oserais-je dire, qui renvoie chacun des artistes à la singularité de son style et de son tempérament sans qu'il puisse jamais être véritablement affilié à une école, un groupe, un mouvement. Ainsi tous ces artistes constituent, par leur hétérogénéité même, un miroir de l'atomisation de l'art contemporain tel qu'elle existe à l'heure actuelle en France et dans le monde en général après la disparition des grandes utopies et des mouvements collectifs dont elles étaient porteuses. Maintenant qu'il n'y a plus ni Arte povera, ni Trans-Avant-Gardeni Supports/Surfaces, l'art contemporain constitue un champ non unifié, traversé par les singularités, les désirs et les histoires de chaque artiste. Bien souvent, cette irréductible originalité esthétique de chaque créateur s'accompagne, d'ailleurs, d'une recherche technique elle-même unique : pensons aux lithophanies de porcelaine inventées par Philippe Favier grâce au si inventif Centre de

Recherches sur les Arts du Feu et de la Terre de Limoges, aux innovations plastiques de Gérard Lardeur, à mi-chemin de la sculpture et de l'art du vitrail, aux subtilités du verre soufflé qu'utilise Aurélie Nemours à Salagon. Face à une telle profusion, l'Église ne joue nullement dans ces commandes un rôle de censeur, mais cherche plutôt à se montrer hospitalière, en affirmant davantage une exigence de qualité qu'elle défend une esthétique propre. C'est pourquoi les vingt-sept chantiers rassemblés ici correspondent à une liste d'artistes qui n'auraient guère de chance d'exposer ensemble dans aucune institution française, ni de se trouver associés dans une autre entreprise collective. Le mode de promotion et de commande de l'art contemporain en France favorise, comme chacun sait, les coteries, les rivalités d'influence, les oppositions de clans. Toutes ces réalisations dans des églises, constituent, paradoxalement, un des rares antidotes à ce qu'on nommerait à juste titre l'esprit de chapelle.

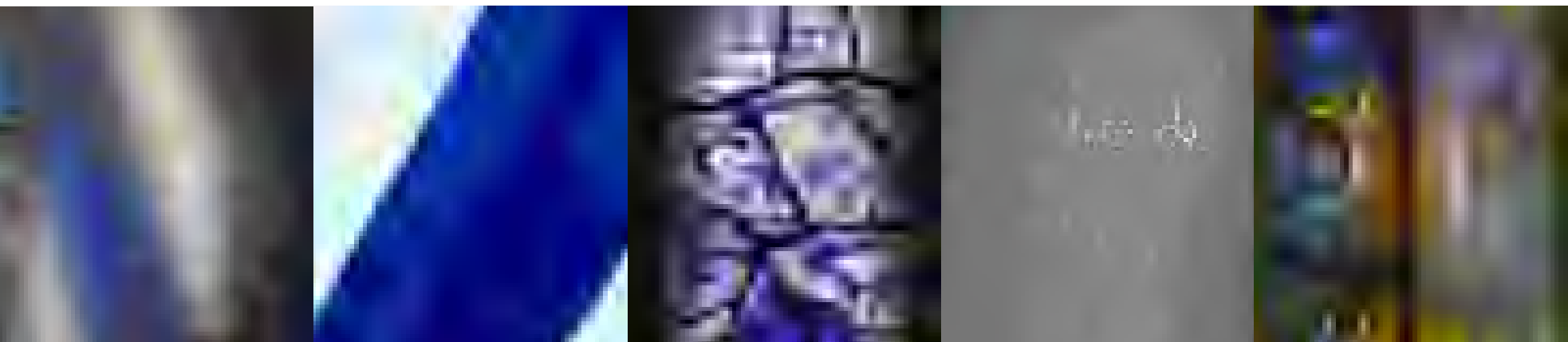


Et l'on voit ainsi coexister dans ces chantiers d'église, d'une part quelques artistes « estampillés Beaubourg » comme Martial Raysse, Sarkis, Carole Benzaken, la dernière lauréate du célèbre prix Duchamp, et Aurélie Nemours, d'autre part des artistes modernes moins soutenus par l'aile la plus avant-gardiste tels Garouste ou Stéphane Belzère, et enfin des figures qui sont guère légitimées dans les instances nationales de consécration comme Kim En Joong, Gilles Rousvoal ou Bertrand Vivin. Les églises dans leur réalité matérielle ou l'Église dans son ensemble deviennent ainsi un musée idéal qui reflète la variété, l'hétérogénéité de la création contemporaine, ce que ne sont jamais en réalité les musées d'art contemporain, orientés davantage vers la légitimation de certains courants, qu'animés du désir de conserver et de mettre en valeur le patrimoine actuel dans son caractère disparate.

Par-delà l'abstraction et la figuration

Quant au débat entre l'abstraction ou la figuration, il semble ne plus guère agiter les esprits au début du XXI^e siècle, même si le retour à la figure s'est amplifié et paraît dominant. Plusieurs de ces créateurs de vitraux se montrent en effet résolument figuratifs, selon des choix esthétiques et poétiques qui se révèlent cependant d'une grande hétérogénéité. À l'ambition de figurer un monde très contemporain qui anime Carmelo Zagari, s'oppose l'esprit plus traditionnel voire historiciste de Bertrand Vivin, inspiré par l'art médiéval. Selon une toute autre logique, on peut mesurer les différences entre l'exubérance colorée, dénuée de symbolisme allégorique, des extraordinaires tulipes de Carole Benzaken, et les complexes recherches iconographiques de Garouste à Talant, qui réinvente à sa manière l'ancestrale tradition du programme

typologique. La plénitude des corps figurés dans des coloris somptueux par Martial Raysse est aussi clairement aux antipodes de la figuration par simple silhouette, choisie par Gilles Rousvoal. Mais doit-on appliquer à l'art actuel ce jugement radical du grand théologien Hans Urs von Balthasar, qui semble faire du rapport à la figure, voire à la figuration, un des traits définitoires de l'art chrétien, « Seul ce qui comporte une figure peut transporter et plonger dans le ravissement [...] Sans figure, l'homme ne peut être saisi ni transporté. Or, être transporté, c'est l'origine du christianisme »². Ne pouvons-nous pas, au contraire, souligner à quel point les vitraux d'Olivier Debré et de Geneviève Asse à Lamballe, ceux de Sarkis à Sylvacane, de Christophe Cuzin à Lognes, de Kim-En-Joong au prieuré de Ganagobie peuvent susciter une expérience esthétique de l'ordre du ravissement ? Comme le souligne Gottfried Honegger dans une lettre écrite à Aurélie Nemours à propos



du prieuré de Salagon, l'art abstrait ne se comprend qu'au service d'une véritable expérience spirituelle : « tu es persuadée, écrit-il, que la beauté est un esprit, une force éthique. Une force qui est l'oxygène de l'homme. Dans la cathédrale de Salagon, tu as donné à la couleur la lumière de l'espoir. Là, les aveugles recouvrent la vue. Dans cette cathédrale, grâce à ton œuvre, les non-croyants découvrent le mystère de l'éternité »³.

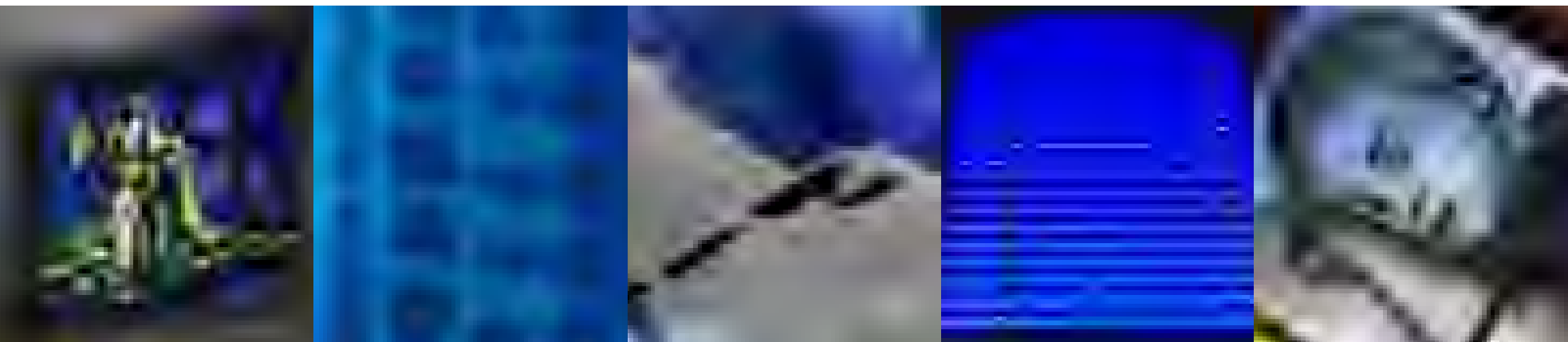
Certains artistes choisissent de dépasser l'opposition abstraction/figuration en opérant des choix différents. Ainsi Bernard Foucher à Orléans récuse-t-il l'image comme la non-figuration au profit du texte, en se fondant sur des écrits de frère Christophe, assassiné à Tibéhaine. Il met en scène dans l'espace abstrait du vitrail un texte qui se donne à lire, et qui évoque ce que le peintre ne peut ou ne veut pas montrer. Le lisible est ici valorisé au détriment du visible de manière à ce que l'œuvre soit porteuse d'un sens

effectif, aisément communicable au spectateur. Dans un tout autre genre Gérard Lardeur associe pour sa part une figuration fort économe à des recherches principalement abstraites. Dans le chœur gothique de l'église Saint-Hérie à Matha, l'artiste a imaginé un procédé de grilles très graphiques qui laissent s'infiltrer une lumière tamisée et relèvent ainsi l'architecture. Dans ce programme, les vitraux sont non-figuratifs, excepté celui du centre dont le voile, dans un mouvement d'élévation, attire l'attention du visiteur. « Tout va vers le vitrail du fond qui évoquera la Résurrection et donnera un sens à l'ensemble », explique-t-il à juste titre. Quant à Stéphane Belzère, sa quête d'une nouvelle figuration le conduit, paradoxalement, à des formes nourries d'abstraction. S'il entend, dans les vitraux de la cathédrale de Rodez, « trouver une façon différente de figurer Dieu », cette figuration ne passe pas néces-

sairement à ses yeux par la simple représentation : « Jésus sous les traits d'un jeune homme contemporain, explique-t-il, je connais des propositions qui ont été faites en peinture, ça me paraît décalé. Pour moi, cette idée doit être plus abstraite, bien qu'elle n'exclue pas quelque chose de figuratif mais à ce moment-là je parle plutôt d'Incarnation »⁴. Dans une civilisation saturée d'images, qui souvent visent surtout à manipuler nos émotions et notre réflexion, la vraie question est sans doute celle de l'incarnation, de la plénitude sensuelle et matérielle d'une œuvre riche de sens, porteuse d'une réelle qualité de présence. Les vitraux nous font habiter l'espace qu'ils éclairent, ils humanisent l'architecture et rendent sensible à nos yeux la beauté du lieu qu'ils illuminent et transfigurent.

Le rôle clé du spectateur

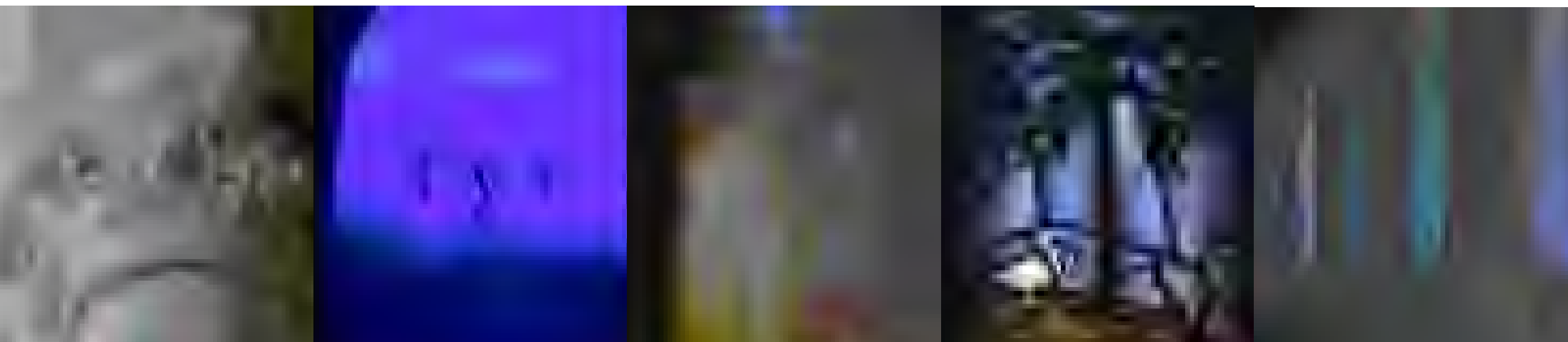
En dehors de leur aspect stylistique éclectique, un des réels points d'unité



de toutes ces œuvres actuelles me paraît être la place ouverte laissée à l'affectataire du lieu, au fidèle, plus largement au spectateur. C'est ainsi, par exemple qu'à l'église de Saint-Prim, Claude Rutault place en guise de vitraux de simples stores colorés devant les fenêtres et en laisse l'utilisation libre, au gré de l'officiant ou visiteur. À l'usager de configurer la lumière comme il l'entend, de faire varier l'effet esthétique selon les heures de la journée, le rythme des saisons et l'atmosphère précise qu'il cherche à conférer au lieu. Dans la cathédrale de Saint-Claude, Matthew Tyson entend pour sa part déconcerter le spectateur par ses créations et ouvrir ainsi un champ totalement libre à l'appréciation du public : « C'est un art de réflexion, précise-t-il, même si les gens sont perplexes devant les vitraux. Je préfère laisser les visiteurs et les paroissiens avoir leur propre interprétation. Au-delà du sens que je perçois par la pensée et par la

sensation, je reste persuadé qu'une œuvre d'art doit être laissée à l'interprétation du spectateur et que seules suffisent les références lexicales de son émotion et de son regard »⁵. Cette ouverture de sens constitue même à ses yeux le trait qui assimile sa création à une logique strictement religieuse. « La force de ces images, continue-t-il, se trouve dans leur ambiguïté ; elle pousse le spectateur à chercher en lui-même les résonances, et à utiliser sa propre intelligence pour laisser s'établir des relations simples et complexes. C'est, idéalement, la même exigence que celle que requiert la quête religieuse ouverte de l'illumination »⁶. L'art d'Olivier Debré ou de Geneviève Asse est lui aussi, on le sait, fondé sur une poétique de la polysémie dont la richesse tient en partie à la finesse d'interprétation du regardeur. Quant à Philippe Favier à Jabreuilles-les-Bordes, s'il donne au spectateur des écritures à lire et paraît ainsi orienter clairement son

regard, ces écritures se révèlent de fait presque illisibles ou incompréhensibles, tout comme le langage iconographique si déroutant de Georg Ettl à Romans-sur-Isère, qui se propose par exemple d'affubler Dieu – représenté androgyne – d'une chaussure rouge peu explicite. Loin de constituer un enseignement porteur d'un message comme il le fut peut-être à l'époque médiévale – où les images jouèrent, dit-on, un véritable rôle pédagogique dans l'Église – le vitrail contemporain constitue surtout une interrogation ouverte, soumise à l'interprétation du spectateur. L'œuvre n'est plus une réponse mais devient au contraire une question qui nous invite à forger nous-mêmes nos propres réponses. Refusant d'être le maître d'une vérité qu'il proclamerait, l'artiste s'affirme comme un inquiet, un éveillé de pensées capable de secouer et de ressusciter l'homme mort qui dort en chacun de nous.



Le vitrail, nécessaire par son inutilité même

Mais un vitrail se regarde-t-il vraiment ? Je veux dire, est-il légitime de le regarder tout seul, en lui-même et hors de son site propre, pour l'analyser comme une œuvre d'art indépendante ? N'est-il pas plutôt ce diffuseur et amplificateur de lumière qui revêt l'édifice d'une atmosphère-couleur pour le rendre chaleureux, habitable, hospitalier ? Ainsi que le dit Hans Urs von Balthasar à propos de l'Écriture, « c'est un vêtement que l'on ne peut adéquatement détacher de la figure elle-même : la Révélation n'est présente et accessible à l'Église que dans ce dévoilement qui voile »⁷. Le vitrail crée le lieu dans lequel il s'insère, il épouse la lumière, tout en l'obscurcissant toujours peu ou prou. On voit même que sa qualité première d'être un écran qui isole du monde extérieur se trouve aujourd'hui contestée ; les murailles ouvertes de Sarkis à Sylvacane paraissent rendre gloire au soleil environnant

et nous invitent à découvrir, à travers leur transparence, tel arbre, telle généreuse inflexion du terrain. Les vitraux de Christophe Cuzin à Lognes comme ceux d'Olivier Debré à Notre-Dame-de-Lugagnac laissent eux aussi le regard embrasser l'univers à l'entour. Ils sont comme une invitation à voir au-delà, à voir plus loin, à ne jamais s'arrêter à la splendeur de l'œuvre, quelque séduisante qu'elle soit.

Au-delà de la puissance du chatoiement de leurs effets esthétiques, ces vitraux contemporains présentent la particularité d'assumer pleinement, et peut-être pour la première fois dans l'histoire du monde chrétien, leur inutilité essentielle tant culturelle que fonctionnelle ou pédagogique. Culturellement, les vitraux n'ont jamais, que je sache, joué le moindre rôle. Fonctionnellement, des vitrages de moindre coût seraient tout aussi efficaces. Quant à la valeur pédagogique de ces œuvres, elle nous paraît aujourd'hui bien infime et dérisoire par rapport à l'investissement esthétique et

technique qui les a créées. Mais, paradoxalement, c'est cette inutilité même qui rend indispensables, nécessaires, les vitraux contemporains. Ils sont offerts à nos regards d'hommes, au plaisir de nos yeux et de nos corps, en signe d'une surabondance généreuse qu'on peut nommer grâce ou gratuité. Ils sont, dans un univers où tout devient compté, mesuré, calculé, la promesse, déjà réalisée, d'un monde libre, harmonieux, gratuit.

Paul-Louis Rinuy
Professeur à l'université de Nantes

1. Georges Duby, Denys Durand-Ruel, Emmy de Martelaere, Noirlac, abbaye cistercienne. Vitraux de Jean-Pierre Raynaud, Paris, Éditions Monotypes Hazan, 1977.
2. Hans Urs von Balthasar, La Gloire et la croix. Les aspects esthétiques de la Révélation, (traduction française), tome I, Paris, Aubier, 1965, p. 28.
3. Gottfried Honegger, in Andrei Nakov, Nemoursauprieuré de Salagon, Paris, Ereme, 2004, non paginé.
4. Texte cité plus loin, p. 47.
5. Texte cité plus loin, p. 225.
6. Ibidem.
7. Hans Urs von Balthasar, La Gloire et la croix. Les aspects esthétiques de la Révélation, (traduction française), tome I, Paris, Aubier, 1965, p. 457

Art du vitrail et espaces de la foi : le croisement de deux infinis

François Bousquet

Le présent ouvrage donne à voir les traces que produit le croisement de deux infinis : celui des espaces de la foi, dans la diversité des architectures qui ont abrité la célébration de cette foi, et celui réalisé par les artistes et maîtres-verriers en leur métier patient et inspiré d'ordonnateurs du beau.

Il s'agit à chaque fois de l'expression d'une liberté : celle que donne aux orants la foi avec son souffle propre, et celle que donne l'inspiration aux artistes amoureux de ce qui bat au cœur du monde. Mais, à chaque fois, cette liberté est engagée, « observante » pourrait-on dire, de déterminations précises, que ce soit les contenus même de la liturgie, ou que ce soit – tout aussi nobles – les contraintes de la matière. Il faudrait relire Paul Valéry, dans *Eupalinos* ou l'architecte, ou bien *L'Âme et la danse* : la grâce, y fait-il comprendre, est la liberté expressive d'une nécessité qui s'est faite oublier... « La liberté naît de la plus grande rigueur... » En réalité,

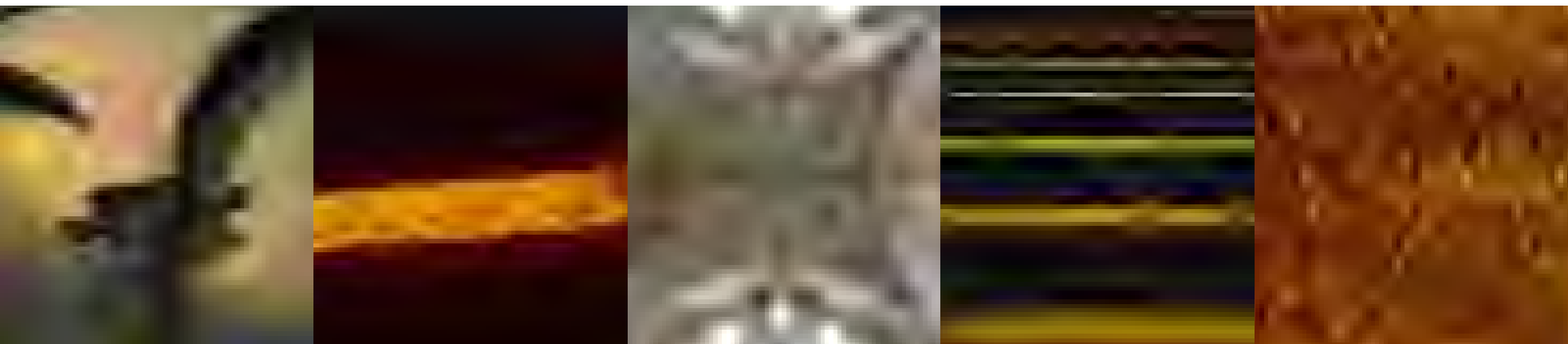
comme le langage dit bien, aussi bien les formes transmises et sans cesse réactualisées de la foi (dans ses rites, dans ses institutions, dans sa proclamation de la Parole), que les contraintes de la matière (pierre ou vitrail), permettent de donner corps à ce qui relève de l'esprit. C'est à cette double condition, de liberté et de détermination, que peut alors être exprimée la puissance de l'infini, une puissance de dilatation et de multiplication, dans l'unité d'un même souffle, comme en témoignent ces traces déposées dans les vitraux qui nous sont donnés à voir.

À quoi donc le théologien, ou le croyant réfléchi, se rend-il attentif, dans la présentation de ces ensembles de vitraux ? D'abord à deux questions majeures : comment l'œuvre réalisée arrive-t-elle (ou non) à révéler un aspect de la réalité invisible qui a sa source en dehors de l'être créé ? En quoi contribue-t-elle à faire de l'édifice un lieu de la louange,

nous aidant à assumer notre destin de créature liturgique ? Mais il y a aussi un corollaire : que se passe-t-il quand un lieu destiné au culte appartient maintenant au champ de la culture ? Les ensembles ici présentés peuvent nous aider à y répondre, à condition de garder toujours à l'esprit la consistance de la louange comme la personnalité des artistes, dans les déterminations mêmes qui rendent expressives leurs libertés qui se rencontrent. J'aborderai les questions que j'ai énoncées en ordre inverse, pour des raisons de clarté, et d'exposition ascendante.

Du culte à la culture : les chemins de l'intériorité

Beaucoup de lieux qui abritaient autrefois la prière des moines ou des paroisses retrouvent aujourd'hui, soutenue par une courageuse maintenance et restauration, une destination culturelle. Bien loin d'être désaffectées, ces églises et abbayes demeurent, autrement certes, mais non sans



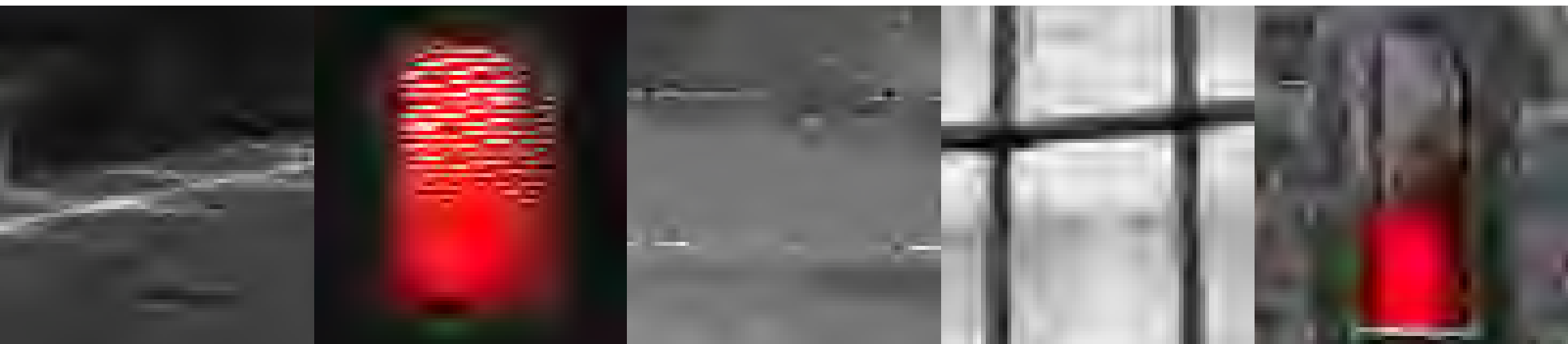
impact sur nos contemporains, des hauts lieux où peut souffler l'esprit, et l'Esprit. Ce qui nous frappe, concernant certains vitraux présentés ici, c'est qu'ils contribuent, à leur manière propre, à l'inscription, dans la trame même de leur nouvelle destination, d'une discrète rémanence de la mémoire fondatrice des bâtiments qu'ils animent. En même temps, c'est la simplicité qui favorise l'intériorisation.

Le décor des verrières de ce qui reste de l'abbaye de Trizay, ornée par Richard Texier (en 2004), rappelle portulans et cartes d'autrefois, cartes marines ou cartes du ciel, où étaient symbolisés terre, soleil et lune, vents favorables ou contraires, créatures monstrueuses des terres inconnues, sans oublier le réseau des quadratures marines, ou de la conjonction des étoiles et planètes, et tout ce qui permet au navigateur de s'orienter. Assurément cela ne jure pas avec le style roman de l'abbaye, son bestiaire fantastique, ses figures rustiques, et ses symboles qui renvoient au

macrocosme. La touche à l'ancienne de ce décor n'est pas non plus en désaccord avec l'environnement de ruines pittoresques d'un passé monastique aboli. Mais peut-être l'ornementation même de ces vitraux s'impose-t-elle trop fortement, si cette église restaurée devait redevenir lieu de célébration. Comme une tapisserie qui attire le regard sur elle-même, au lieu de le porter plus loin. Dans certains vitraux, les figures symboliques comportent des êtres mystérieux, l'inconnu dont est rempli le vaste monde, l'étrange dont on se demande s'il peut être promis au salut. En tout cas la lumière est belle, que laissent passer les couleurs chaudes d'une harmonie constante de gris, de rouge et de jaune. C'est de l'extérieur, à la brunante, entre chien et loup, que les vitraux éclairés de l'intérieur diffusent leur part de mystère (pp. 204-209).

Le prieuré de Salagon, avec ses vitraux créés par Aurélie Nemours en 2000, est situé dans un site superbe, au milieu des vignes. Portail et fenêtres étroites

sont sobrement décorés de feuillages et d'entrelacs romans. Dans les jardins enchanteurs, qui tantôt sertissent la pierre, tantôt y sont enclos en paradis anticipé, on trouve aussi l'acanthé. Dans l'église, aux fresques qui s'estompent, et quasiment nue de tout mobilier, le parti a été pris, pour la lumière rare filtrée par d'étroites meurtrières, de la diffuser en rouge au travers de verres colorés au sélénium, dans l'espace creusé par l'ombre. Il en résulte, avec le vide du sanctuaire, une atmosphère de samedi saint... L'homme n'est pas là. Dieu y est-il encore ? La vraie présence, un peu étrange et oppressante, est celle du squelette de pierre de l'église, avec ses arêtes décharnées, et sa manière un peu étrange, la lumière qui souligne le minéral se déplaçant lentement, de creuser l'absence, tandis qu'une autre lumière, aveuglante cette fois, celle du monde extérieur, vient fracasser le silence quand la porte s'entrouvre. Les quelques fresques romanes à demi effacées se retirent doucement, comme effacées par le vide. Ce rouge sélénium



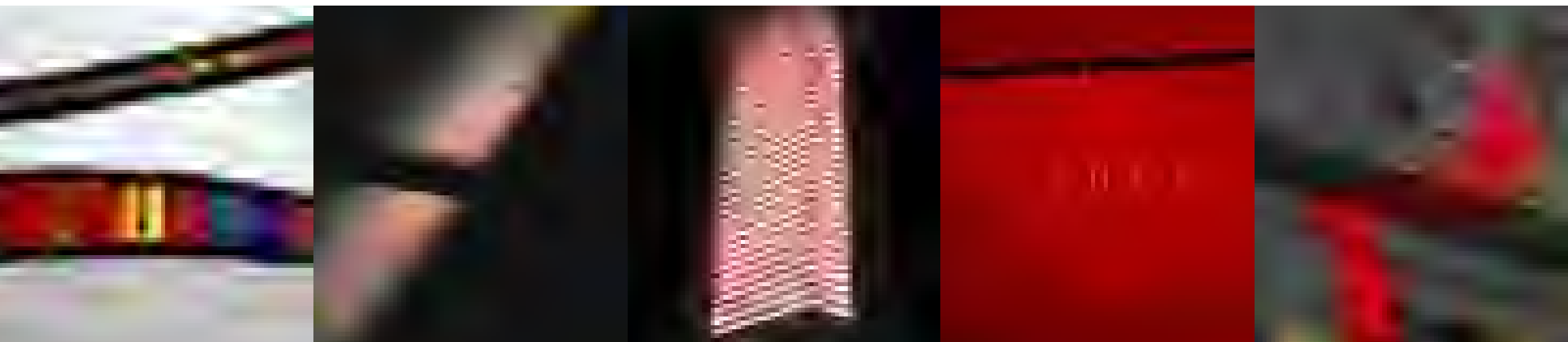
n'est pas de sang vif, il introduit à la méditation sur un sépulcre. C'est plein de sens, mais ne serait pas tenable sans la promesse de l'aube, pour des foules vivantes après leur course au tombeau, sous l'émotion de la nouvelle inouïe de la Résurrection... (pp. 142-149)

Sarkis a proposé deux ensembles, remarquables par leur simplicité. Le premier (achevé en 2004) se trouve au prieuré de Saint-Jean-du-Grais, à Azay-sur-Cher. Dans ce qui reste des bâtiments, il a pris le parti d'éclairer et d'animer la lumière des différents espaces monastiques (salle capitulaire, réfectoire, chapelle, dortoir ou grenier) par des verres monochromes. Cela évite le bariolage, sans tomber dans l'insignifiance, parce qu'y sont peints sobrement les noms de villes du monde, de capitales ou de sanctuaires religieux, où se vivent les mêmes drames de l'actualité, ou bien, inversement, où brille paisiblement le même soleil. La litanie est évocatrice, qui peuple ces vitraux et mêle le

proche au lointain : Bethléem, Vézelay, Mayence, Regensburg, Beyrouth, Bagdad, Compostelle, Hébron, Gaza, Jérusalem, Tours, Corinthe, Barcelone, Marseille, Douvres, Damiette, Clairvaux, Palerme, Gênes, Tyr... (pp. 196-203) Les fenêtres, quand elles sont étroites, ne sont pas faites pour regarder l'extérieur (le monde n'est pas monochrome...), mais pour illuminer l'intérieur, d'une lumière qui l'agrandit et de couleurs qui le réchauffent.

Un quatrième chemin d'intériorité, encore différent, est proposé, me semble-t-il, par les vitraux de Sarkis à l'abbaye de Silvacane (2001). Une vue aérienne de Silvacane fait saisir aussitôt l'assise, la manière dont est construit, posé, l'ordre spécifique qu'implante l'ensemble régulier des bâtiments, sobre, massif, harmonieux. Mais la nature, champs et collines, arbres et garrigues, fait toujours partie de ce qui est à contempler ; elle n'est pas le restant d'une jungle

contre laquelle il a fallu se battre pour défricher, elle est à présent humanisée, à la fois douce et pleine de vitalité. Le parti qui a été pris est homogène, pour les verrières, les rosaces, les fenêtres : une série de points-capsules aux teintes tirant vers des bruns très peu foncés, et du jaune au vert clair, pareils à des inclusions de graines, et qui sont en fait des traces de doigts. Il n'y a là ni décor, ni forme destinée à arrêter le regard. La médiation vraiment ici s'efface, qui a pour unique fonction de faire voir, mais autrement, ce qui par elle peut être vu : tantôt, à l'extérieur, les feuillages et ombrages proches, tantôt, à l'intérieur, les espaces et les volumes modifiés par la lumière (pp. 188-195). Ainsi se marque comme l'interface entre le dedans et le dehors, dans un passage mutuel et une distinction maintenue, qui conviennent admirablement à l'hospitalité réciproque requise pour le travail de la pensée, puisque telle est la vocation actuelle de cette abbaye transmise par le culte à la culture.



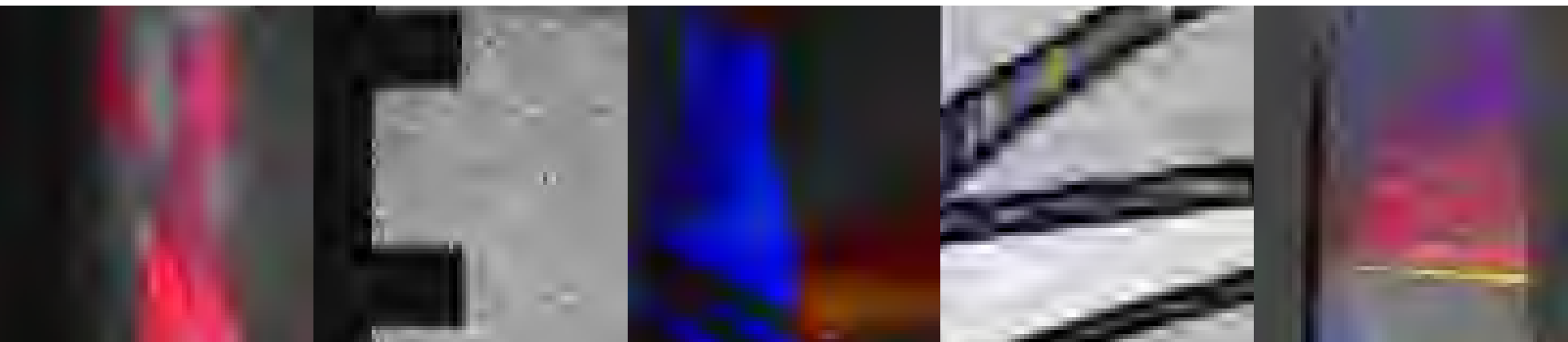
Profondeurs du monde,
promesses de l'histoire

La querelle de « l'art sacré » est loin derrière nous, entre autres parce que sont mieux perçues la complexité et l'ambivalence de la catégorie de « sacré ». Mais la « différence » entre le divin et l'humain demeure difficile à définir, si l'on veut que les deux aspects soient saisis comme vraiment autres, sans rester pourtant étrangers l'un à l'autre. Une série de vitraux présentés permettrait de penser cela à partir de deux registres symboliques à entrelacer : les profondeurs du monde, et les promesses de l'histoire. La profondeur du monde donne une idée de la grandeur et de la stabilité d'un Créateur qui est source de vitalité et de créativité, en même temps qu'il est au-delà du monde, sans commune mesure avec ce dont il est la source. La promesse de l'histoire dit le dynamisme d'une puissance que donne la grâce à une créature émergente et capable de renouveler

les figures du monde, qu'elle reçoit en donation comme son corps. Chaque aspect est source à la fois d'efficacité et de modestie pour l'autre. Dans leur conjonction peut apparaître le double don gracieux fait par Dieu à l'homme, du donné de la vie, et du champ laissé libre...

Dans l'église Saint-Sulpice de Varenne-Jarcy, les vitraux de Carole Benzaken (2002) sont bien plus que « décoratifs » : ils renvoient à la vitalité de source, à la vie elle-même. Le végétal, en fait il s'agit de tulipes, domine dans cette église à l'architecture élancée, à l'espace intérieur sobre et tout en élévation, et vient en contrepoint à la présence minérale massive de l'autel et de l'ambon en schiste gris. Sans autre symbolisme au fond que la profusion de la vie, ces vitraux à quatre registres, étagés comme un massif de fleurs, déclinent le motif de base en couleurs qui tranchent sur le vert de la végétation. L'ensemble se fond bien dans la

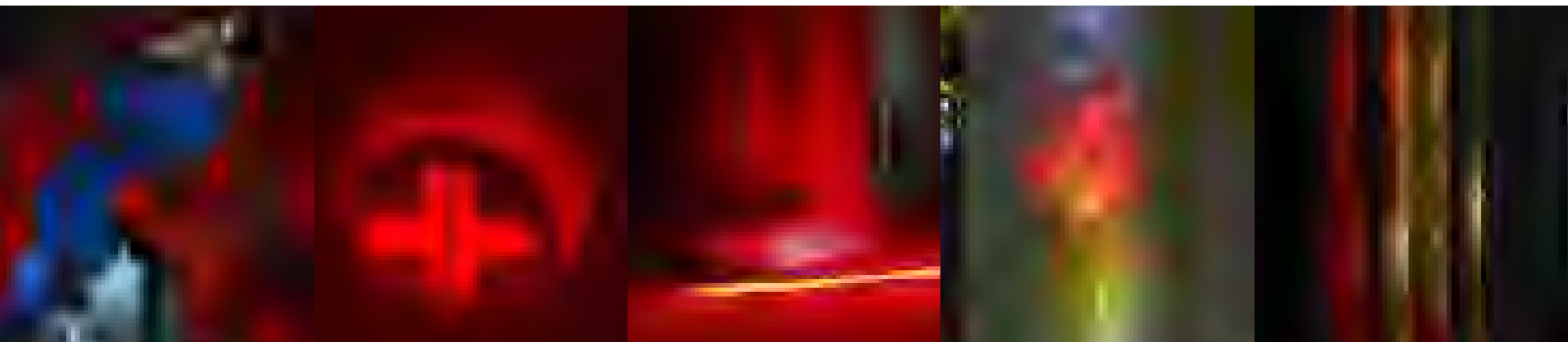
clarté intérieure de l'édifice, auquel il apporte une note étonnante de vitalité et d'allégresse. Il s'en faut d'un rien pour que la triple verrière du chevet plat (p. 51) évoque un superbe Arbre de Jessé, alors que telle était bien l'intention de l'artiste et des commanditaires, mais ce rien changerait tout : des visages, des personnages, des noms. L'Arbre de Jessé dans la mémoire chrétienne est une généalogie, il renvoie à une histoire, et non pas seulement à la vitalité du monde. On se prend à regretter que tout se réduise ici à une épure sans récit. Autant les formes de l'autel et de l'ambon, à peine ébauchées dans le bloc de schiste laissé brut, seront parlantes en devenant la double table de la Parole de Dieu et du Pain eucharistique, autant manquera à la prière des croyants faisant mémoire du salut, entre la vie biologique et la Vie éternelle promise, la médiation des figures d'une histoire vivante, où chacun puisse inscrire son itinéraire personnel et ses solidarités.



Dans un tout autre registre, les vitraux imaginés par Bertrand Vivin pour l'église Sainte-Croix de Molesme (2000) évoquent les promesses de l'histoire qui a façonné les lieux. Cette église est composite, et son décor, son mobilier sont eux aussi sédimentés par les siècles, depuis le visage rond d'une sculpture d'angloromane, jusqu'à un reliquaire et à la bannière de procession du dix-neuvième siècle, l'autel néo-gothique et la grille du chœur, en passant par les statues des saints vénérés localement, une sainte Anne et une sainte Catherine rustiques et plaisantes. Elle est fortement « meublée » : bancs, chaire, baptistère. Ce qui est à même de l'unifier, c'est qu'elle est proche des vestiges d'un haut lieu cistercien. C'est pourquoi le parti pris minimaliste des verrières de Bertrand Vivin est particulièrement heureux. Par sa sobriété et sa force de suggestion, par sa manière d'être un « rappel », comme on dit des touches sur une toile, de l'ascèse de Robert de Molesmes et

des cisterciens qui vécurent ici dans la région. La lumière du jour, seulement elle, et les quelques lignes composant les figures discrètes sur le verre incolore, ne servent qu'à marquer la présence visible et invisible à la fois des témoins et des veilleurs qui ont fait vivre la prière en ces lieux. Pour Albéric, une simple silhouette en buste, vue de dos tandis qu'il écrit, est surmontée, très haut, d'un croissant de lune sous lequel il médite le plan de l'église dont on voit la trame (p. 228). La silhouette d'Étienne Harding, philosophe et géomètre (p. 229), se découpe sur le ciel, où prend son essor la colombe de l'Esprit. Bruno le chartreux, humble contour de capuche, laisse en lui, sous les étoiles, se construire les éléments qui forment son échelle céleste : *virtus, ratio, veritas, essentia, vita, sapientia* (p. 229). Robert de Molesmes, homme de cloître et ermite, s'efface derrière sa simple crosse d'abbé, sa canne de

berger (p. 228). On comprend qu'elle n'est pas instrument de pouvoir, mais la fonction qu'il a bien fallu remplir, pour le bien commun, et, à travers ses servitudes, instrument d' sanctification personnelle. Quelque chose sur quoi l'on peut s'appuyer, mais au-dessus de quoi l'on peut s'élever, si la médiation est exercée de façon transparente. Le motif central de la verrière du chevet, enfin, montre bien comment peut ainsi être parée la croix glorieuse, la croix qui sauve, où le Christ n'est plus, mais revêt ceux qui la prennent à leur tour. Ce lieu de prière est un lieu peuplé, peuplé des prédécesseurs dans la foi, mais sans que les exempla soient pesants, ou prescripteurs, ou traçant à l'avance les contenus de l'imitatio ou de la sequela Christi : au contraire, cette promesse de l'histoire se présente avec la liberté et l'incognito qui sont ceux du Christ pauvre, qui appelle sans contraindre, et laisse ouverte la voie à inventer pour le suivre.



Une assez belle réussite, avec une étonnante économie de moyens, se donne à voir dans l'église de Jabreilles-Bordes, où l'architecture pleine d'histoire compose avec la vitalité de création naissante évoquée par les vitraux de porcelaine de Philippe Favier (2004). On a bien fait de conserver dans cette église rurale les grilles antiques en fer forgé des fenêtres, comme de souhaiter là encore une lumière blanche, la simple lumière du jour. La touche qui fait la différence est l'ornementation des vitraux, où s'insèrent de petites formes indé- cises : cœurs qui peuvent être aussi des visages, vibrions et animalcules, explosions de fleurs-ostensoirs, enracinements d'arbres-embryons, angelots, envol d'oiseaux et nuages de spores, ovules d'étoiles et poussière d'entités inconnues, bref, le cosmique, et comme du vivant primitif, avec du céleste, de l'imaginaire et du réel mêlés, tous les possibles issus de la lumière, imperceptibles mais présents, et signifiant bien que cet espace n'est pas à part du

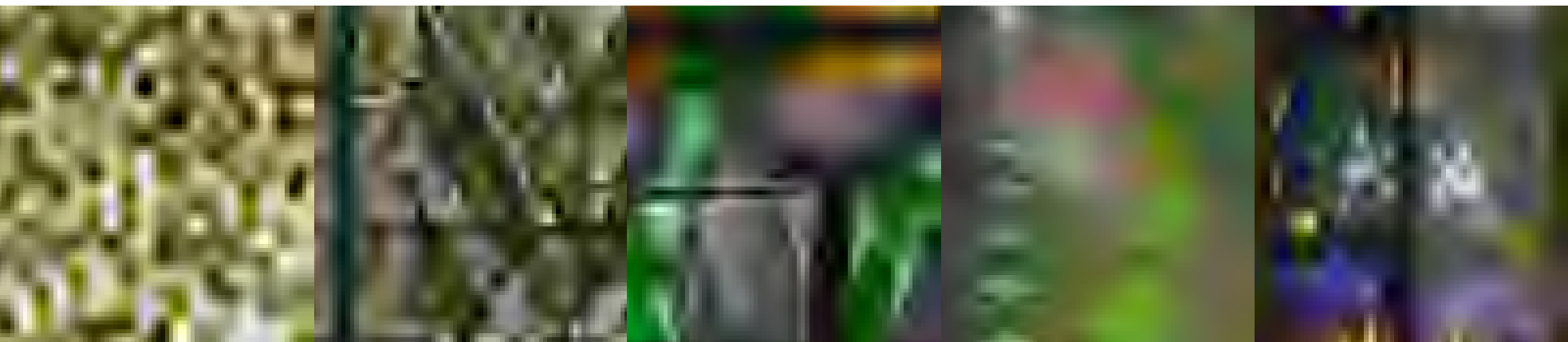
monde, mais invite à déchiffrer celui-ci, et, en promesse, non sans l'humain, à le transfigurer (p. 100).

La difficulté, en matière de symbolique est de passer du visible au lisible, on va y revenir à l'instant. Il reste que chaque œuvre, chaque style, ont leur manière de se présenter au regard, et au déchiffrement. Deux exemples le feront comprendre.

Les vitraux d'Olivier Debré, dans l'église Notre-Dame-de-Lugagnac, à Sainte-Eutrope-de-Born (1998), se prêtent à l'investissement spirituel que l'on voudra. Il fallait pour cette petite chapelle qui jouxte un cimetière, et qui était sans doute l'ultime étape des funérailles célébrées en ce lieu, le contrepoint de la légèreté d'une lumière blanche et d'un décor de palmes, de pétales, de flammes et de colombe, aux couleurs franches, vives et claires, avec une disposition sans surcharge, dont Olivier Debré a le secret. Ne serait-ce la colombe (et encore, car il faut être chrétien pour

y déchiffrer la figure de l'Esprit Saint), la retenue et la quasi-abstraction de la symbolique, dont la suggestion unique et récurrente est l'ascension ou l'envolée de l'âme, conviendrait tout aussi bien à celui qui croit au Ciel qu'à celui qui n'y croit pas. L'atmosphère est lumineuse, et ce qui s'y accomplira prendra forme à partir de la parole du groupe venant y prier ou célébrer (pp. 86-89).

Les vitraux de Georg Ettl, dans la collégiale de Romans (1999), quant à eux, renvoient à un récit, de facture apocalyptique, donc très codé, que le traitement rend encore un peu plus énigmatique. C'est une bonne idée, dans le combat entre anges bons et mauvais, figuré sur les trois vitraux en dessous de la verrière ouest, d'avoir introduit l'argent (en billets verts...) comme facteur du péché qui peut mener à la mort (p. 97). Quant à la verrière elle-même, où les tonalités jaunes, vertes et rouges dominent, on devine qu'il s'agit d'un triomphe apocalyptique de l'Agneau immolé.



Mais joue davantage la mémoire que l'on peut avoir par ailleurs des Jugements Derniers, peints au revers des porches, que ce que l'œuvre donne à voir. Plusieurs éléments intriguent. Le dispositif est répété, quasiment à l'identique, entre la verrière de droite et celle de gauche ; comment savoir, simplement en regardant, que cela renvoie, de gauche à droite, aux chapitres 21 et 22 de l'Apocalypse ? Il est unimaginable de reconnaître une Trinité dans l'oculus qui surplombe les verrières : non seulement il n'y a aucun rappel d'une telle représentation dans la tradition iconographique sur le sujet, mais l'on risque même de voir un Christ dédoublé en Verbe incarné et en Agneau immolé. Et puis, toutes sortes de registres, de formes, de symboles s'entremêlent : que discerner dans ce fatras aveugle ? Ici se rencontre la limite de toute interprétation littéraliste, car la force d'une représentation de l'Apocalypse, en intelligence avec le texte, est d'être un chaos significatif, une grande remise en ordre, pour ainsi dire.

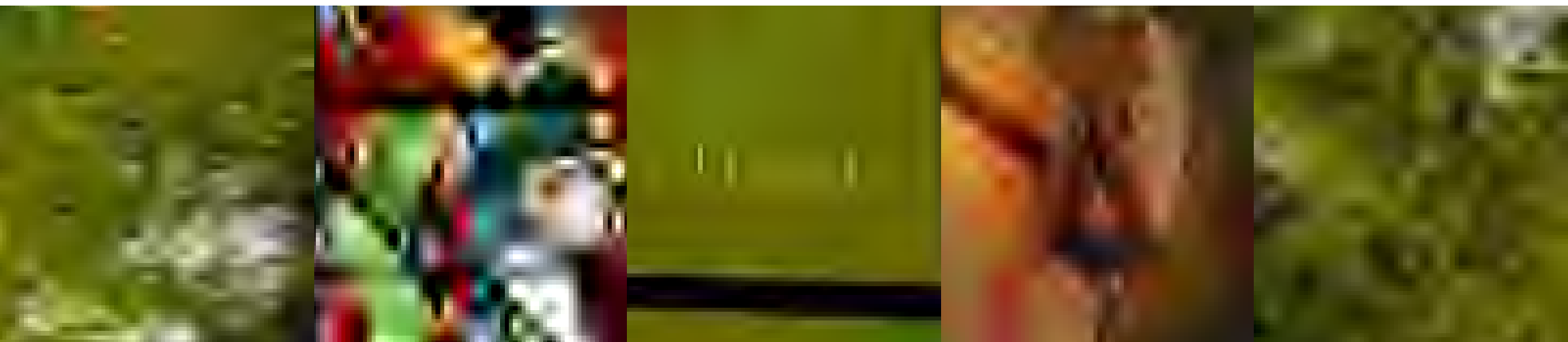
Ici, à chacun de s'évertuer au décodage, d'autant que cette profusion demeure muette en raison du vide des visages. La verrière est à l'ouest : c'est en sortant, puisque pendant la messe les fidèles sont tournés vers l'autel, que chacun devra retrouver là une aide supplémentaire pour affronter le chaos du monde. Même si les verrières s'illuminent à la clarté du soir, il aura bien besoin, en plus du chant de l'orgue, d'avoir au cœur la liturgie à laquelle il aura participé.

Donner à voir ou changer le regard ?

Au fond, cette jointure du visible et du lisible est laissée libre pour l'esprit, en même temps que la proposition du lieu, du vitrail, de l'artiste, rappelle en permanence que rien n'advient, pour l'intelligence comme pour le spirituel, que sous le mode de la communication, où la grâce comme le beau doivent nous précéder et

nous sollicitent par leur précéden- ce. Dès lors, la question majeure devient, entre le vide, la belle incarnation, ou le trop plein de ce qui est présenté, non plus : « qu'est-il donné à voir ? », mais : « en quoi cela peut-il changer mon regard ? ». Plusieurs ensembles sont ici très révélateurs.

L'église Saint-Martin de Lognes, telle qu'imaginée par Christophe Cuzin (2000), peut surprendre. Dans ce bâtiment un peu ingrat, il fallait frapper fort pour sortir de l'insignifiant ou de l'accoutumé. C'est la couleur qui a été l'instrument du flash souhaité, couleur différenciée pour chaque mur : vert bouteille, bleu, vert pâle, rose, orangé, violet, jaune, couleurs franches et nues, non pas criardes, et en même temps emplissant l'espace, mais, curieusement, laissant une impression de nudité. Les vitraux viennent alors tempérer cette multiplicité qui pourrait disperser. Les fenêtres droites sont garnies de verre craquelé, blanc, ou d'une couleur en contrepoint adouci du panneau

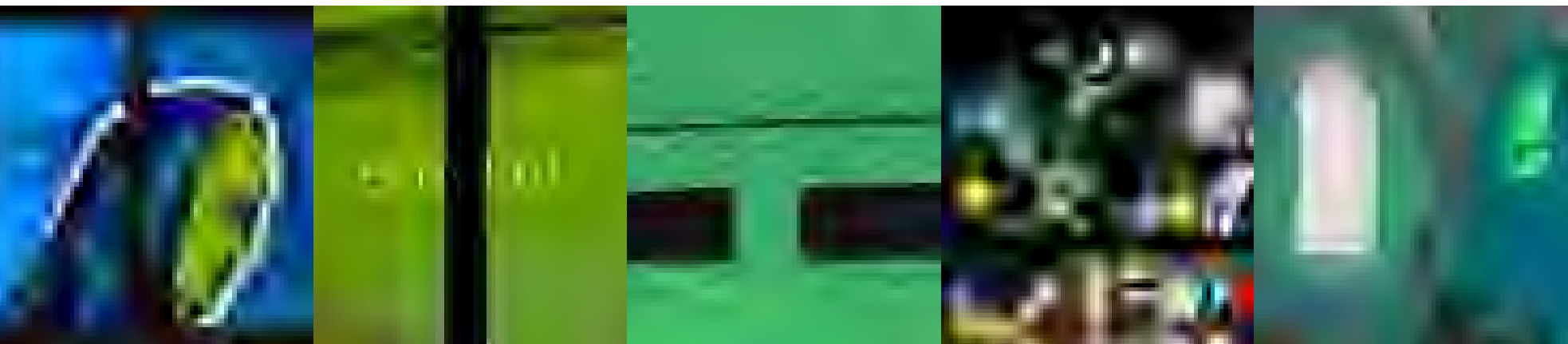


où la fenêtre s'ouvre. Les oculi par contre sont des monochromes, en rouge, bleu, jaune ou vert, au centre desquels s'insère un large cercle qui les empêche de ressembler à des hublots. Ces cercles, ainsi que les pattes et croisées des fenêtres, par leur proportion et leur modernité, ajoutent à la simplicité des verrières une robustesse harmonieuse. Assurément, cet ensemble a le mérite de réchauffer l'espace, un espace rajeuni, mais de manière neutre, presque vide, sans vie ni parole, sans image ni signe, en l'absence de toute symbolique, hormis celle qu'impose l'espace intérieur d'une église. Cette absence laisse à l'assemblée qui se réunira ici l'exigence vivante d'y insérer sa ritualité et sa méditation, de l'habiter sans s'y installer, d'en faire comme une demeure de Dieu parmi les hommes, mais une demeure d'exode, où l'on ne peut séjourner (pp. 66-73).

D'autres « présences » peuvent être plus massives. Ainsi, l'église de Talant,

très pleine des vitraux de Gérard Garouste (1998). Dans cette robuste église bourguignonne, l'espace redevient celui d'un sanctuaire, où tout ramène à l'intérieur. Les verrières sont historiées, avec des couleurs fortes, presque violentes, des formes souvent massives et mouvementées, ce qui n'exclut pas la délicatesse de certaines scènes peintes. Chaque verrière est faite pour être déchiffrée davantage que pour éclairer, et pour la verrière de chevet, ce trait s'accroît au fur et à mesure que l'on s'approche. Les scènes sont très expressives (la résurrection de Lazare par exemple, ou celle du fils de la veuve de Sarepta), le texte venant souligner ce que les symboles ne font qu'esquisser. Parfois une sorte de prédelle focalise sur le geste significatif de la scène supérieure, par exemple l'obole de la veuve, ou l'huile versée pour l'onction par la pécheresse (p. 118). Les scènes sont aussi variées que les Écritures elles-mêmes, et essaient parfois de représenter l'irreprésentable (comme

le Prologue de Jean, p. 121). À côté d'instantanés immédiatement parlants, comme Adam et Ève, l'Arche de Noé, Samson, s'ajoutent certaines figures de l'Apocalypse au codage difficile, et le mystère de symboles que l'artiste, à la manière des sculpteurs romans, tire de l'imaginaire collectif. L'image, dont les formes et les couleurs contraignent si fort la lumière de l'espace intérieur, a besoin de la parole qui explicite pour servir l'intelligence de ce qui est représenté. Là encore, cet aspect s'intensifie pour la verrière du chœur, par ailleurs vraiment somptueuse. Incontestablement l'ensemble est beau, et chacune des verrières a sa force, plus souvent dramatique que paisible, et les plus petites ne sont pas les moins grandioses. Il reste que ce sera de nouveau à l'assemblée qui va prier ici, de montrer qu'elle ne vit pas dans un monde à part, qu'elle actualise la mémoire dramatique historiée si fortement, à charge aussi pour elle de faire que chacun puisse y retrouver de quoi orienter sa propre existence.



Une autre manière est celle de Gérard Lardeur, dans l'église de Matha (2000), avec ses vitraux-sculptures. Dans ce lieu de culte paradoxal, la présence suggestive est subtile. Cette longue nef romane, s'ouvrant sur un chœur gothique élancé et lumineux. Cela pourrait être une métaphore de la vie chrétienne : pour atteindre le paradis que symbolise le chœur, il faut consentir aux chemins et aux stations d'obscurité, tandis que le monde à venir, s'il est bien en continuité avec ce chemin, s'avère tellement différent, et si imprévisible, que toutes les figures qui le représenteraient trop tôt ou trop vite ne manqueraient pas de produire quelque disharmonie. Mais comment éclairer et colorer cette « voie », quelle atmosphère donner à l'un et l'autre segment, au service de la prière solitaire comme de l'assemblée célébrante ? Le chœur n'est pas l'espace de la lumière définitive, il n'en est que le signe et l'antichambre ; les murs protègent, les verrières sont des échappées vers le ciel. Entre l'ultime et nous, malgré la luminosité que rien n'arrête,

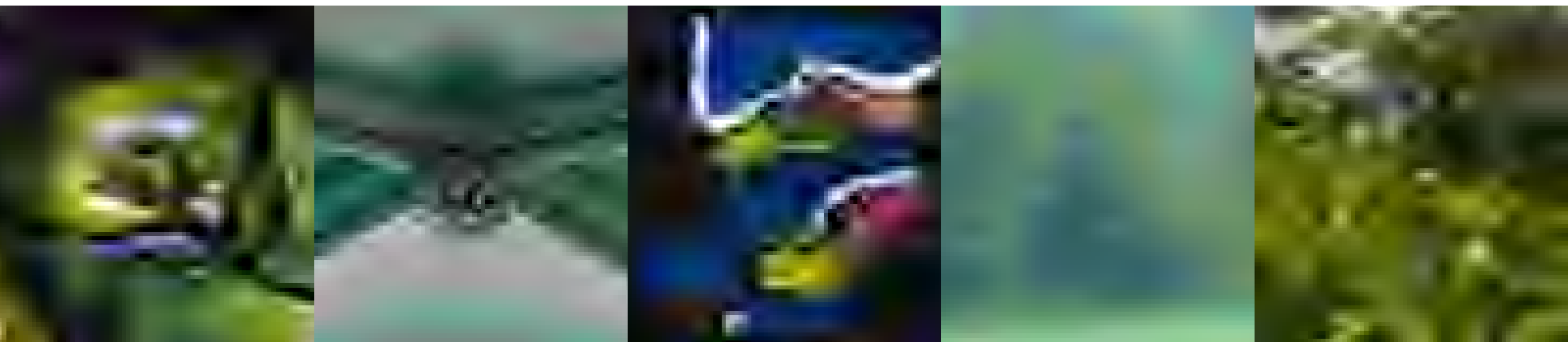
et qui peut entrer à profusion, il reste encore les treillis et grillages de nos fermetures, de nos égoïsmes, les absences d'horizons, tout simplement parce que les soucis emplissent l'espace. C'est bien le travail de la foi, et il faut le lui laisser, d'appeler le jour en demi-teinte une aube et non pas un crépuscule. De même ici encore, les grilles se tordent, s'entrouvrent, se décalent, et par endroits leur trame serrée s'espace enfin. Tandis que ce qui demeure comme contrainte pour le jour devient de moins en moins la maille qui enserme, et davantage l'échelle où l'on s'élève. Dans la nef, où veille une Vierge tirée d'un vitrail d'autrefois, assurant la continuité du soin qu'il faut prendre de la vie, chaque jour, c'est-à-dire chaque fenêtre, a sa couleur unique et sa lumière blanche, tandis que le même motif de grilles qui s'ouvrent, redoublé par des totems qui sont autant d'obstacles, imprévus mais résistants, comme dans la vie, et eux aussi transfigurables, scande le

trajet. Le caractère résolument non-figuratif de l'ensemble permet d'éviter toute redondance bavarde à propos du mystère, que la liturgie, dont c'est l'ouvrage, signifiera en acte dans l'espace ainsi ouvert (pp. 132-141).

Consonner avec une tradition d'espérance

Entre la foi et la charité, c'est la petite sœur espérance qui tient les mains des deux autres, comme l'avait vu Péguy. Figurative ou non, est-ce que l'œuvre chante ?

Dans l'église Notre-Dame-de-l'Arche-d'Alliance (à Paris, Martial Raysse, 1999), l'architecture extérieure (où un appareillage métallique, abritant aussi le campanile, allège ce qu'a de massif le cube de la construction), et le baptistère (qu'un puits de lumière dilate et rend disponible), sont les parties chantantes. Il y a aussi des trouvailles dans la décoration, comme le « Je vous salue



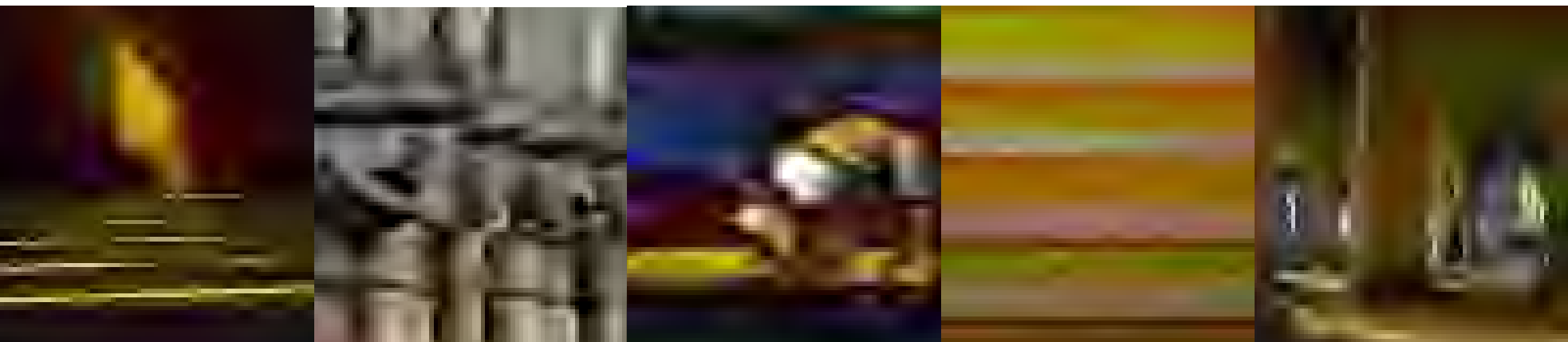
Marie » indéfiniment répété dans une gravure légère des dalles brunes d'un mur. Mais les deux verrières principales, la Danse de David devant l'Arche d'Alliance, et la Visitation de Marie à Élisabeth, sont un peu rébarbatives. Est-ce le froid du bleu et du vert, qui ne contribuent pas à éclaircir ce qu'apporte de pesant la couleur brune de l'intérieur, qui eût été plus chaude en bois plus clair ? Est-ce la teinte verdâtre plutôt que jaune ou, au contraire, violacée, des visages ? Le piquant de l'énorme chardon de la Visitation ? S'il n'est pas évident de se sentir concerné par ce qui se passe dans le récit des verrières, au moins sera-t-il dit que l'espérance n'est pas illusion concernant le caractère éprouvant de l'existence (pp. 156-161).

La manière de Gilles Rousvoal, à Château-Thierry (2003) ou à Brie-Comte-Robert (2004), est plus solaire. Dans l'église de Château-Thierry, la lumière qualifie l'espace de la prière, avant même que l'on ne regarde les

vitraux pour eux-mêmes. Ainsi fait le rite pour l'action humaine, lui qui nous renvoie bien vite à ce qui est à vivre en dehors de lui, qu'il aura éclairé et réchauffé. Cela vaut pour tout l'art des verrières, qui sont, pour la transfiguration, le lieu d'un paraître plus que d'un apparaître. Avec Rousvoal, ce qui fait signe s'exprime en symboles primaires (végétaux, eau), ou en formes très simples, en couleurs franches (jaunes, bleus, verts, rouges) (pp. 174-175). Accordée à l'architecture flamboyante des verrières, une irradiation montante et trame l'ensemble, en même temps que les formes s'inscrivent paisiblement dans des cadres fermes et légers à la fois. Surmontent le tout des disques jaunes, comme le soleil des dessins d'enfants heureux. Les détails sont très beaux : ainsi ce panneau à feuillages stylisés, où les ors et les verts, vivants, fluides, sont comme liés d'une manière rythmée par des arabesques noires : ce lien est dynamique et ouvert à la fois. Le passage les unes dans les autres de ces formes

qui ne sont que couleurs n'annule pas le corps propre des feuillages, ainsi faits de sol et d'atmosphère. L'imaginaire, fait de notre mémoire et de nos désirs d'avenir, est laissé libre pour investir un décor très simple (aussi bien pour la scène du Noli me tangere que pour le baptême du Christ). En même temps la Parole du récit évangélique se propose sans s'imposer, disant l'altérité franche du message divin, sa discrétion qui ne contraint pas mais appelle. L'écriture des symboles est ici réussie, parce qu'elle n'est ni agression ni confusion, parce qu'elle opère ce qu'elle suggère : le passage du monde à la Parole, non pour l'abolir mais pour l'accomplir. Le drame est absent, c'est dans la liturgie que les verrières éclairent qu'il sera à vivre, tout en le déchiffrant – mais il est déjà éclairé...

On reconnaît le même style dans l'église de Brie-Comte-Robert (2004), mais avec des trouvailles : ainsi cette nativité (p. 164) qui s'exprime deux fois, pour ainsi dire, une première



fois dessinée en traits noirs par les plombs (avec un léger décalage d'un panneau à l'autre), et une deuxième fois par les couleurs, qui silhouettent la Vierge à l'Enfant, ou le voile céleste qui l'ombre, et un premier contemplateur. Chacun saisit du premier coup d'œil que la lumière intense du mystère ne peut être que diffractée en approches multiples par le prisme de nos regards et de nos cœurs. Dans la manière de Rousvoal, les détails méritent d'être regardés de près, stylisant l'enchevêtrement, la superposition, l'interrelation des niveaux et des éléments de la réalité naturelle ou sociale, sans que cela soit fouillis, mais au contraire éclairant et beau dans ces rapports eux-mêmes, nécessaires à l'harmonie comme à l'intelligence du tout, en tout cas du moins à sa « réception » contemplative. Au cœur de ce bâtiment-église, enchâssé, qui prend l'eau et qu'on rénove, métaphore de l'Église qui l'habite et lui donne son âme, c'est

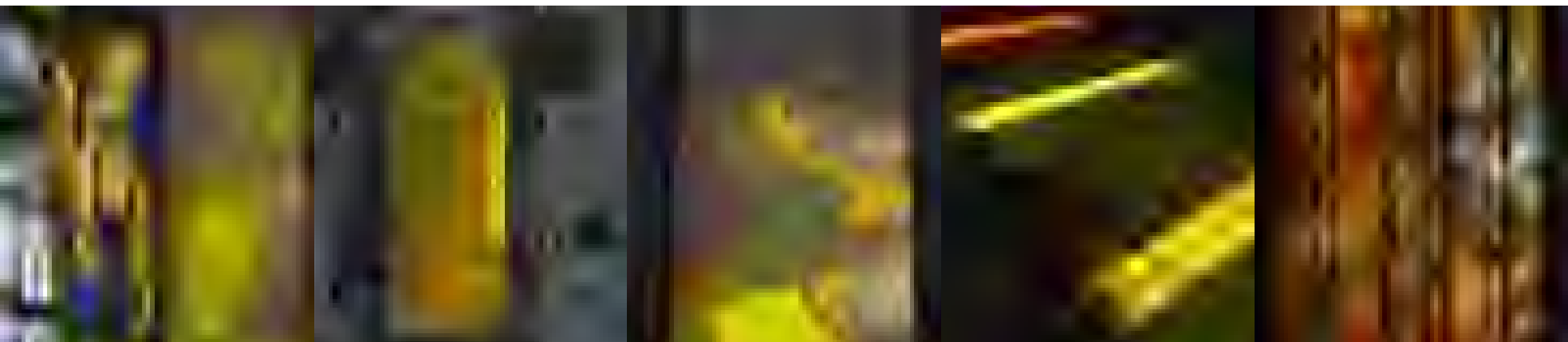
un monde de paix, de germination et de promesse qui entre dans le sanctuaire, grâce à ces verrières et à la lumière dont elles sont le palimpseste...

L'infinie transfiguration du mystère de l'autre

Comment le vitrail contribue-t-il à faire d'une église le lieu de la louange ? Comment l'œuvre réalisée arrive-t-elle (ou non) à révéler un aspect de la réalité invisible qui a sa source en dehors de l'être créé ? On a déjà commencé de le percevoir : par sa manière d'interpréter, de traduire, le chant de la création et la mémoire du salut. Ou plutôt : en invitant à la contemplation du monde et de l'histoire, sans que le drame tue l'espérance, sans que le beau soit l'illusion d'une promesse qui ne serait pas tenue. En consonant, au

sein de ce monde et de cette histoire, avec une tradition croyante, aimante, espérante. En étant surtout une médiation qui s'efface, car le mystère de l'autre est le lieu où l'infini se rend visible. Ceci appelle un dernier et bref commentaire.

L'un des aspects fascinants de l'art du vitrail est que ce qui est « commandé » à l'artiste ne lui est pas commandé par sa seule inspiration, mais par des impératifs liés au lieu précis, chaque fois différent, où l'œuvre viendra s'insérer. Sont déterminantes les fonctions qu'elle aura à remplir, que ce lieu soit destiné à la liturgie ou à la culture. Art personnel et collectif à la fois, l'art du vitrail entre en composition avec l'« autre » : que ce soit l'architecture du bâtiment, ancien ou moderne, parfois imprévisible, toujours singulier, que ce soit l'assemblée croyante qui vient y célébrer, ou les impératifs d'un lieu culturel. Cette



« composition » avec l'autre permet d'échapper à l'autisme de « l'artiste qui s'exprime », oubliant alors qu'il sera pourtant exposé à tous, tout en lui laissant la liberté de son style. Ce style sera d'autant plus expressif, on peut en être sûr, qu'il aura profondément l'intelligence de l'autre. Cette remarque, sur l'interrelation comme facteur personnalisant, pourrait d'ailleurs être mise en abîme, si l'on prêtait attention au fait que chaque verrière elle-même a sa relative autonomie, en même temps qu'elle n'est jamais isolée de la baie ou de la séquence au sein de laquelle elle s'inscrit.

Par ailleurs, le verre n'est pas une matière comme les autres. Il opère comme médiation entre la lumière (dont il n'est pas la source, mais qui a besoin de lui pour emplir un espace qui autrement resterait clos), et cet espace intérieur aux fonctions définies. Pour autant il est une médiation ni opaque, ni insignifiante, une médiation

effective, qui en même temps s'efface, pour n'être que passage de la lumière, tout en qualifiant ce passage. Il y a là une mystérieuse dialectique, non sans rémanence christique, d'une présence indispensable, et d'un effacement qui n'est pas sans produire d'effets.

Assurément, il n'est pas raisonnable de tout demander à un seul art, et, dans le cas des assemblées de croyants réunis pour la louange, la liturgie seule, qui fait appel à tous les sens, jouant à la fois sur le corps, le corps social, et la durée, serait l'« art total », si elle était accomplie à la perfection, au service de la Parole à qui elle donne chair.

Mais le vitrail, qui n'est pas un tableau lumineux, mais jeu de la lumière et de la couleur dans un espace et un volume disponibles pour la liturgie donne beaucoup. Il n'est jamais inerte, avec ce paradoxe d'un art qui n'est pas un art du temps, comme la musique ou la danse, et qui pourtant, parce que la lumière solaire se déplace, se

fait en quelque sorte, comme disaient les anciens du cercle, l'image mobile de l'éternel. On peut lire, sur certains cadrans solaires d'autrefois : « je ne marque que les heures claires ». Il y a ici beaucoup plus : c'est dans la disponibilité même de sa matière, et dans sa « composition » avec l'autre, deux qualités qui font son âme, que le vitrail contribue, grâce aux artistes, à donner corps à la transfiguration qui est l'origine et la fin de la liturgie...

François Bousquet
Professeur à la faculté de Théologie et
de Sciences Religieuses
Institut Catholique de Paris

Le service de la lumière

Jean-Paul Deremble

LE SERVICE DE LA LUMIÈRE

Jean-paul Deremble

La création dans le domaine du vitrail, ces dernières décennies, a connu un essor remarquable, et il faut s'en réjouir. Les chantiers se multiplient, les artistes répondent, les financements suivent.

L'un des facteurs les plus déterminants de cette activité tient au fait qu'il s'agit d'églises. Non que la demande de vitraux n'existe pas ailleurs, mais il est vrai que l'église

appelle un vitrage de qualité de par sa constitution, de par sa vocation, de par son ampleur. Une immense part de l'aventure du vitrail tient, on le sait, à son rapport étroit avec l'église qui l'accueille et le valorise. Pour un artiste, la commande de vitraux d'église demeure une merveilleuse incitation à la création et une reconnaissance durable de son travail, comme si par le vitrail l'artiste accédait à une consécration particulière.

La définition de ce lieu unique qu'est une église reste toujours à faire et il importe d'en rappeler les fondements, faute de quoi la raison de ces « lumières contemporaines » risque de

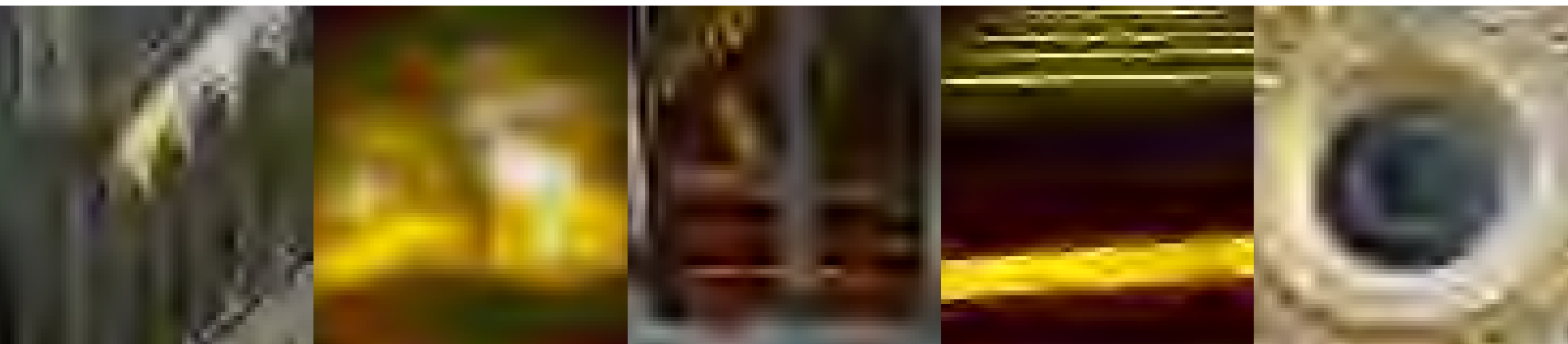
se perdre dans la pénombre d'opportunités secondaires. Depuis la définition basilicale des tout premiers siècles de son existence, l'espace ecclésial se caractérise par sa capacité à accueillir une assemblée de fidèles. Le christianisme a repris à l'antiquité la forme la plus spacieuse que celle-ci ait pu lui offrir en héritage, la basilique, en vue de cette fonction de rassemblement, essentielle aussi bien que nouvelle; mais il en a substantiellement modifié la forme, en particulier quant à la conception des ouvertures: le soin apporté à la porte d'entrée, mais aussi à l'éclairage, sont parmi les écarts fondamentaux qui éloignent les édifices chrétiens



des basiliques romaines. Les raisons de ces choix sont évidemment symboliques: permettre au peuple de Dieu et à la lumière de pénétrer largement dans le sanctuaire, et ce à la différence du temple antique dont la définition du sacré suppose l'obscurité et l'interdiction de l'accès pour le plus grand nombre dans le saint des saints. Il y va au contraire de l'identité chrétienne de rendre sensible l'expérience de la révélation par la lumière. Un rassemblement chrétien, même s'il se prépare dans la nuit, trouve sa pleine expression dans la lumière libérée et toute la liturgie développe la polarisation du soleil levant, au matin de Pâques, qui transforme les ténèbres en joyeuse lumière. On

notera au passage que, sans pour autant reprendre cette mystique spécifiquement chrétienne du passage de la mort à la vie, l'Islam, adoptera une approche similaire d'un lieu de transcendance que seule la lumière est susceptible d'évoquer: le travail architectural de la mosquée est avant tout une recherche sur la diffusion de la lumière dans un lieu de rassemblement pour la prière. Les claustra qui ferment les ouvertures des premières mosquées de dentelles de stuc vont très vite se clore de verres colorés, et plus tard lorsque les Ottomans chercheront à rivaliser avec l'architecture byzantine, ils n'auront pas de mal à faire monter la prière de l'Islam dans Sainte-Sophie de Constantinople, dont

la coupole flottant sur un halo de lumière leur parut conforme à leur propre recherche de transcendance: l'architecte de Soliman, Sinan, n'aura plus, pour parfaire l'espace musulman, qu'à vider l'espace byzantin de ses zones d'ombre en supprimant les obstacles à l'irradiation de la lumière et en multipliant les vitraux. La comparaison avec la mosquée s'arrête évidemment là. A contrario la transformation de l'église Sainte-Geneviève de Paris en Panthéon entraînera la fermeture immédiate des immenses baies conçues par Soufflot; on saisit que l'ambiance sépulcrale d'une nécropole païenne ne supporte pas la libre diffusion d'une lumière triomphante, celle d'un tombeau



vide et ouvert.

La première exigence induite par la nature du lieu, pour évidente qu'elle soit, mérite d'être sans cesse rappelée et tous les artistes qui acceptent de vitrer une église commence par méditer sur cette expérience unique d'une lumière, dont les textes évangéliques parlent en termes divins. C'est la première mission rendue par l'artiste que d'être au service de cette lumière et au donc au service d'une assemblée qui a besoin de cette lumière pour exister. Les artistes témoignent le plus souvent de cette longue imprégnation de l'esprit du lieu et de la qualité de lumière dont il a besoin pour s'épanouir dans sa plénitude. Ce moment de réception d'une

réalité préexistante relativise sans doute l'acte créateur proprement dit, il le situe plutôt au sein d'un processus qui justifie non plus une création ex nihilo, mais une création qui est une recréation: l'artiste ne crée pas la lumière, mais il la sert, la recueille, l'enchanter et accompagne sa transmission non sans apporter son génie propre. On a trop réduit le geste créateur des artistes contemporains à la manifestation d'une rupture par rapport à toute tradition, d'une indépendance du génie par rapport au processus de la commande; pourtant cette commande n'est pas seulement conjoncturelle: elle est partie intrinsèque du travail du maître verrier, qui sait bien que son

matériau est la lumière, dans laquelle une longue tradition a vu l'expression même de la présence divine. Telle est un peu la signification de la scène structurante de l'Annonciation dans les Evangiles: l'envoyé de Dieu propose à Marie de concevoir le Dieu-Lumière, de lui donner une forme en accueillant d'abord une promesse de sa fécondité, qui est donnée et qui vient d'ailleurs, plutôt que d'affirmer sa seule puissance; ni Marie, ni l'artiste, ne peuvent créer par leurs seuls moyens, une réalité qui les dépasse et qu'ils doivent d'abord accueillir.

Si l'artiste donc se doit d'accueillir ce matériau qui le dépasse, inversement la lumière,



fût-elle d'origine divine, semble inerte lorsqu'elle n'est pas travaillée par la main de l'homme. L'église attend que l'homme donne forme à ce qui la définit en profondeur, sa lumière intrinsèque. Elle reste muette tant que la réponse de l'artiste n'a pas donné à cette lumière de demeurer, de persister dans la matière de l'Histoire. Qui a fait l'expérience d'une église privée de ses vitraux, à l'occasion par exemple d'une restauration, aura gardé cette impression d'un lieu sans âme, sans consistance, voire sans forme architecturale. Non plus parce tout serait obscur comme dans les édifices païens, mais parce que tout est confondu dans une lumière

indistincte, non formulée, vague et creuse. Au contraire l'église qui reçoit ses vitraux connaît enfin son achèvement et la dernière touche de l'œuvre est bien cette qualité de lumière qui irradie tout l'espace, au point que tout devient Lumière. C'est alors l'équilibre entre lumière et pénombre qui fait l'objet de tous les soins: trop de lumière aplatit l'espace: il s'agit pour l'artiste de donner du relief à cette lumière, de la sculpter. Parfois l'imaginaire collectif se complaît dans l'évocation d'ambiances sombres qui seraient propices à protéger l'homme, ou à désigner un plus grand mystère. En espace chrétien, l'expérience de la lumière est prioritaire: elle ne

souffre pas d'être mise sous le boisseau, et l'artiste qui répond à la commande chrétienne a pour mission de provoquer cette naissance à la lumière d'hommes en quête de Dieu.

La deuxième observation induite par la situation des vitraux dans une église renvoie à l'expérience des limites. Le vitrail est fragile, il est comme une membrane soumise à toutes les agressions de part et d'autre de son emplacement. Mais là encore la beauté qu'il engendre résultera d'un combat maîtrisé avec ce qui risque à chaque instant de l'anéantir.

Autant les parties solides de l'architecture affichent une

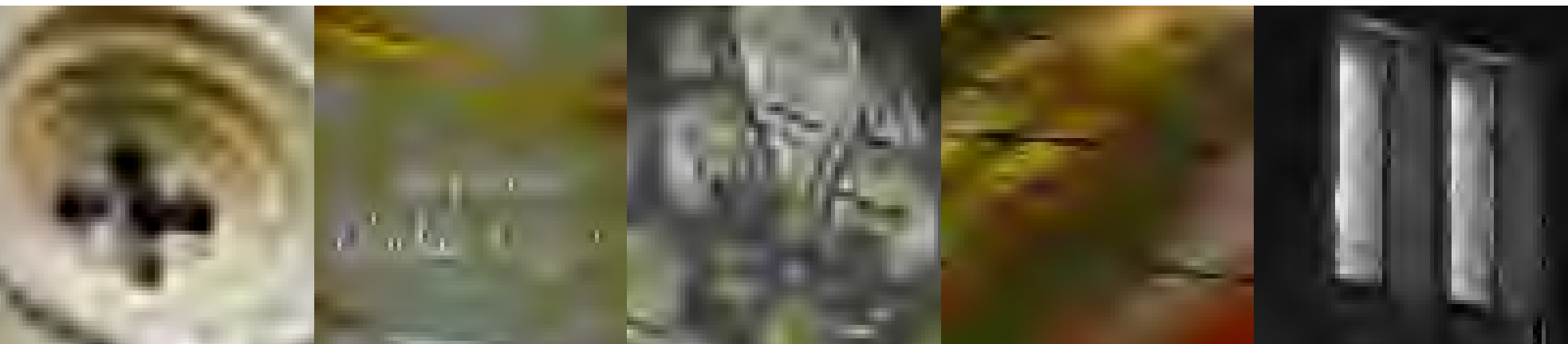


résistance qui ne va pas sans une volonté de se couper des forces extérieures, de s'en protéger par une clôture efficace parce que le plus souvent opaque, autant les fenêtres affichent avec insolence leur affranchissement des contraintes. Les ouvertures désirées par le concepteur de l'église sont obtenues au prix d'une compromission de la solidité de la demeure ; les maîtres d'œuvre vont ruser avec les matériaux pour leur imposer des ouvertures maximales, jusque parfois au point de rupture de l'ensemble. L'expérience du «mur de lumière», que recherchaient déjà les artistes du gothique, constitue la réalisation la plus paradoxale d'une clôture

transformée en ouverture. La réalisation d'un vitrail ne va pas sans cette expérience éprouvante de la fragilisation croissante de l'édifice au fur et à mesure qu'il est ouvert. C'est un véritable défi aux lois de la pesanteur, de la résistance des matériaux, de la sécurité, de la solidité que de vouloir vitrer parfois plus de la moitié des surfaces d'enveloppement. Le vitrail n'oublie jamais qu'il est né de cette fragilité et, même s'il résiste, tout le monde sait qu'il suffit de peu de choses pour anéantir sa munificence : un orage de grêle, une mitraille quelconque, un déséquilibre dans la structure; l'entretien même du vitrail demande des soins de tous les

instants tant la nature reprend vite ses droits par l'obscurcissement des surfaces vitrées, ou par leur altération plus profonde. C'est que la fluidité de la lumière, sa liquidité, exige d'être respectée, le matériau ne doit pas faire écran à sa subtilité, il doit s'effacer tout en résistant pour rendre son service à la lumière. Il faut admirer les prouesses techniques, l'inventivité des maîtres verriers, la souplesse des artistes qui, le plus souvent, ne sont pas d'abord des spécialistes du verre, pour s'y investir et en tirer le meilleur parti.

Cette fragilité peut aussi indirectement être la raison de nouveaux chantiers. La

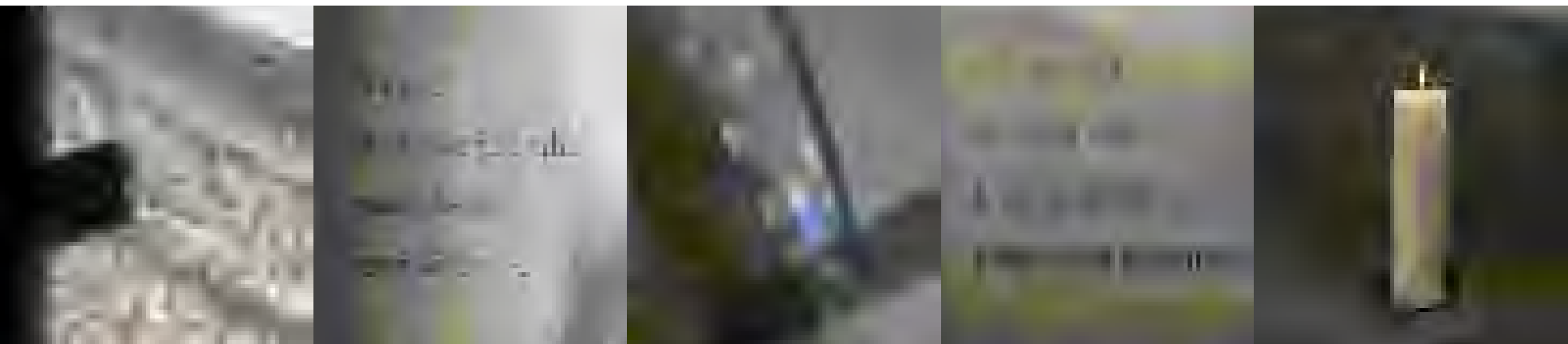


conservation des programmes originels est plutôt exceptionnelle: l'histoire se charge d'anéantir plus d'une fois les productions des générations et, chaque fois, l'église renaît de ses souffrances béantes par de nouveaux programmes. La grande visibilité des vitraux les expose aussi aux avanies du goût: il suffit d'une mutation des critères du beau et des couleurs pour décider de la destruction de témoignages alors jugés gênants pour la prière ou pour le regard. Certes le vitrail n'est pas le seul genre d'œuvre d'art à souffrir de ces jugements iconoclastes destructeurs, mais il est peut-être plus vulnérable que d'autres par le fait de sa grande prétention à occuper les places les plus voyantes. Il faut d'ailleurs

s'attendre à ce que les réalisations d'aujourd'hui connaissent les mêmes déboires dans un avenir plus ou moins proche, et ce sera peut-être aussi le prétexte à de nouvelles créations: ainsi va l'histoire particulièrement excitée en ce lieu où le verre et sa résistance exceptionnelle à l'usure du temps n'en est pas moins l'un des matériaux les plus fragiles du bâti. Paradoxalement donc cette fragilité n'est pas le signe d'un échec, mais un appel à créer et à recréer toujours, une chance de renouvellement, pour assurer la pertinence du lieu dans l'histoire. Il demeure que la fine fleur de l'architecture d'une église se déploie dans l'invention de surfaces vitrées ambitieuses, non seulement du fait de leur

étendue, mais surtout de leur somptuosité, non pas éphémère mais dans la limite.

Indépendamment de tous les événements qui peuvent l'accider, le vitrail dévoile sa beauté à partir de sa capacité à clore et à ouvrir, à protéger et à exposer. Matière déjà immatérielle, l'art du verre éprouve la porosité des frontières, leur nécessité et leur relativité en même temps. Plus que la pierre, le béton, ou le bois, ou pratiquement tous les matériaux de construction, le verre exerce sa magie en ne résistant pas en définitive en tant que matière à l'exténuation de toute matière dans la lumière. Les effets qu'il prodigue tiennent au fait qu'il laisse passer la lumière:



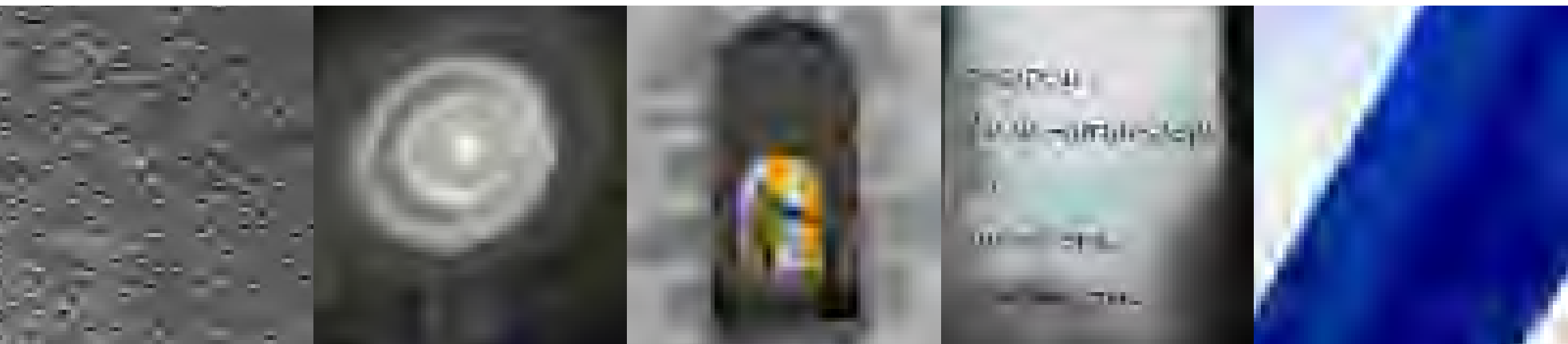
il est traversé sans cesse et ne s'épuise pas pour autant ; simple lieu de passage, il exprime la transformation de la matière terrestre en matière spirituelle. Il fascine de ce point de vue puisqu'il ne cesse de changer au gré des heures, qu'il se donne autant quand on le regarde en face que lorsque l'on regarde avec lui ce qu'il éclaire. On ne sait jamais avec le vitrail où se trouve exactement sa matérialité, si elle subsiste dans le verre ou dans la luminosité produite, parce que le vitrail transcende les lieux et leurs limites en agissant précisément sur la limite elle-même. L'artiste lui-même ne maîtrise pas totalement les effets qu'il engendre par son

art, il est lui aussi emporté dans ce qui pourrait relever d'une ambiguïté, mais qui ne procède que de la définition du vitrail. On appréciera les vitraux à leur puissance à déjouer les pièges de la clôture et à transgresser l'ordre des apparences.

On l'a déjà compris, le vitrail est un langage de transcendance. Son ambition pourrait en rester à ce service de la lumière et à cette ouverture de la clôture. Mais le vitrail est aussi le lieu d'un dialogue plus ou moins explicite entre les différents partenaires de l'assemblée qu'il éclaire. Traditionnellement le vitrail est chargé d'interpréter la lumière qu'il accueille, transforme et

diffuse, comme étant d'essence divine. D'où les marques narratives héritées des traditions iconographiques chrétiennes qui racontent de mille manières que Dieu est lumière. Aujourd'hui les communications générées par le vitrail sont moins univoques et élargissent considérablement les conditions du dialogue. Parfois les artistes investissent des programmes iconographiques fournis par l'Eglise, parfois aussi ils sont les vecteurs de leur propre pensée sans lien apparent avec les traditions chrétiennes.

Le vitrail, de par son abondante production, est aujourd'hui l'un des lieux majeurs du dialogue entre une pensée contemporaine non religieuse et



la tradition chrétienne. Au point que les rôles peuvent s'inverser et que l'assemblée réunie à l'intérieur de l'église reçoit des messages d'une culture qui n'est pas forcément la sienne. On pourrait objecter qu'il suffirait de contraindre davantage les artistes au service de la seule tradition chrétienne par des commandes plus rigoureuses; et certains pourraient rappeler avec nostalgie le temps médiéval, où la société, chrétienne de part en part, ne suscitait en son sein que des artistes dûment formés à la tradition propre de l'Eglise; mais on sait bien qu'aujourd'hui l'Eglise ne décide plus toute seule de ce qui lui revient en propre. Et il faut y voir une chance pour

tous: chance pour l'Eglise de se voir revivifier par la vitalité du monde, chance pour le monde d'être appelé à travailler dans le sillage d'une tradition millénaire dont il doit bien tenir compte.

Chacun compose avec des marges de manœuvres variables, et l'on trouve pratiquement toutes les expressions des sensibilités culturelles, intellectuelles et artistiques de l'art contemporain dans l'art destiné aux églises: signe de cette capacité d'accueil que l'Eglise a toujours manifesté dans son histoire. Ne convient-il pas de rappeler comment dans les temps de son effervescence, le christianisme a largement puisé dans les traditions païennes qui le précédaient, fait appel à des



Itinéraire

Notices rédigées par Christine Blanchet-Vaque



Baie de Tous les saints,
détail. Saint Denis,
panneau d'essai,
verre gravé, peint.

Cathédrale Notre-Dame Stéphane BELZÈRE

Rodez
Aveyron
Projet en cours - 2004-2005
Ateliers Duchemin, Paris

Cathédrale de Rodez, façade occidentale

Les premières fondations de l'actuelle cathédrale de Rodez remontent en 1277, mais pour diverses raisons historiques, celle-ci ne sera achevée qu'au début du XVI^e siècle. L'architecture de l'édifice reste exceptionnelle, car elle témoigne de l'influence gothique du Nord dans le Midi de la France. On note cette influence au remplacement du vaisseau unique méridional par les trois vaisseaux septentrionaux, la présence du déambulatoire et le clocher de style gothique flamboyant. C'est dans ce contexte architectural que le peintre Stéphane Belzère va, au cours de l'année 2005, proposer la création de huit nouveaux vitraux (dont une baie décorative).

L'artiste a remporté le concours organisé par les différentes autorités administratives concernées par cette commande, sous l'égide de l'État, propriétaire de l'édifice.



LaCréationdumonde,
Adam et Ève.
Maquette aquarellée



Le clergé, affectataire du lieu, a rédigé pour cette occasion le programme iconographique dans lequel on retrouve différents thèmes bibliques comme les scènes de l'Annonciation ou de la Visitation, mais aussi la représentation de plusieurs saints ou personnalités de l'Église catholique. Le règlement du concours demandait aux artistes la proposition de deux maquettes, une baïe dans laquelle on retrouvait diverses scènes bibliques relatant la vie de l'Enfant Jésus (Annonciation, Présentation aux mages, etc.), et l'autre représentant « Tous les saints ».

Stéphane Belzère (1963, Argenteuil) vit et travaille à Paris et à Berlin¹. Dans cette première commande de vitraux confiée à l'artiste, se croisent plusieurs enjeux d'ordre artistique, iconographique et technique.

L'abbé Tassier, responsable de la commission diocésaine d'Art sacré de Rodez, accompagne le peintre dans sa réflexion sur « l'image religieuse » qui s'inscrit, ici, dans un autre regard et une autre appréhension de la tradition iconographique. Gilles Rousvoal et l'équipe des ateliers Duchemin réfléchissent sur la transposition de l'œuvre, et les solutions proposées montrent le caractère « inventif » de cette collaboration.

1. L'artiste a travaillé au muséum d'Histoire naturelle où il a peint la collection de bocaux anatomiques alignés sur des rayonnages. « Stéphane Belzère et ses bocaux nourrissent ainsi le rejet du « beau tableau » et instaurent un dialogue entre la matière organique et la matière picturale, entre la chair conservée et la rationalité de la peinture. » (site de la galerie RX.com)



Baie de la Création du monde, détail. Jessé endormi.
Carton peint



La Chute des anges, détail. Vitrail, verre gravé, peint.

La Chute des anges.
Maquette aquarellée



La Création du Monde.
Maquette aquarellée





LaCréationdumonde,
carton grandeur et
vitrail en cours de
montage, détails



Baie de Tous les saints,
simulation avec
maquette aquarellée

Entretien avec Stéphane Belzère

26 octobre 2004, Paris

La pose des vitraux va débuter cette année, en 2005 (deux premières baies sud en mai 2005), mais ne s'achèvera vraisemblablement qu'en 2006. À cette étape, nous avons recueilli les propos de l'artiste qui explique combien le programme évolue sans cesse dans sa conception artistique.

Christine Vaque : Quelles ont été vos motivations pour vous lancer dans cette aventure ?

Stéphane Belzère : Au départ, j'ai répondu à un concours. Dans mon travail j'ai développé des séries de peintures à partir de collections de bocaux de verre et je travaille sur la transparence, la mise en visibilité, l'incarnation. Certains bocaux contiennent des plaques de verre bleu très intense assez proche du bleu utilisé dans le vitrail. La matérialité et la couleur du verre interviennent dans ma peinture. J'ai été très intéressé par l'idée de la transposition en vitrail et par la dimension monumentale.

C.V : L'idée d'intervenir dans un édifice ancien a-t-elle été une motivation ?

S.B : Oui, l'architecture de la cathédrale, les proportions des baies très étroites et allongées (environ 9 m de haut et 1,50 m de large) étaient par

exemple en écho avec mes séries de tableaux Les grands bocaux où on retrouve un rapport de proportion semblable, et l'idée de la confrontation, de la dimension temporelle, intemporelle...

C.V : Comment vous êtes-vous projeté au départ dans cette commande de vitraux ?

S.B : La première étape a été de voir la cathédrale. Ensuite, j'ai lu et relu le programme iconographique, et j'ai essayé de trouver des éléments de réponse. Lorsque j'ai été choisi, j'ai essayé de dégager une idée plastique plus globale à partir du programme pour faire évoluer le projet.

C.V : Quand vous avez accepté l'idée de concourir, avez-vous vu des vitraux contemporains ? Quel a été votre regard ?

S.B : J'ai été voir Pierre Buraglio que je connais, je savais qu'il avait concouru pour des projets de vitraux. Il m'a montré ses maquettes et la manière dont il avait procédé. Nos travaux sont très différents, mais cela m'a beaucoup aidé de voir la façon dont il avait procédé, et il m'a indiqué des réalisations à aller voir. J'ai été à Nevers, qui est une belle réalisation dans son

ensemble (Alberola, Viallat, Rouan et Gottfried Honegger), j'ai vu les vitraux de Carole Benzaken, de Gérard Garouste, et Martial Raysse à Notre-Dame-de-l'Arche-d'Alliance qui est une église moderne. J'ai également regardé des vitraux anciens, Chartres, Notre-Dame de Paris où je n'avais jamais regardé les verrières. Je me suis documenté par les livres aussi, mais c'était important de voir les réalisations dans les édifices.

C.V : Votre regard était-il plus porté sur ce que pouvaient proposer les artistes dans un édifice religieux ou sur l'attention accordée à la question technique du vitrail ?

S.B : Non, ce n'était pas par rapport à la technique... c'était plus un regard artistique

C.V : Quand vous faites les maquettes, ne pensez-vous pas à la transposition ?

S.B : J'y pense, mais c'est une chose qui intervient vraiment quand on travaille avec le maître verrier. C'est lui qui va nous guider, nous orienter. Il y a une palette tellement vaste d'échantillonnage de couleurs, de structures en verre.

On ne peut pas vraiment visualiser le résultat final à partir des maquettes,

elles interviennent plus comme une sorte d'idée, de concept, autour duquel on va élaborer le vitrail, mais quand je pense au bleu, j'ai des idées précises de la couleur bleue en verre, parce que je travaille sur ces notions-là en peinture, et que j'utilise des procédés qui sont assez proches du bleu qu'on peut retrouver dans le vitrail.

C.V: Vous avez à répondre à un programme iconographique précis, est-ce la première fois ?

S.B: Oui, c'est la première fois. Le programme iconographique était précis baie par baie, case par case, et en même temps imprécis dans son ensemble. C'est de cette façon qu'il m'est apparu, j'ai donc essayé de dégager une idée d'ensemble plus claire. J'ai fait une sorte de contre-proposition qui s'est révélée plus cohérente par rapport à l'idée de départ, et, après avoir discuté avec le clergé, nous avons retenu ces propositions.

C.V: A-t-il été une contrainte positive ou négative ?

S.B: Les deux. Positif parce que les éléments de recherches plastiques sont orientés, mais difficiles au début, dans la mesure où la formulation ne dégagait

pas une ou des idées générales. Le fait d'inscrire un programme case par case n'est pas forcément un gage de clarté ; il est parfois plus facile de travailler sur un ensemble avec une idée générale et avoir un dialogue avec les intervenants que de considérer que l'artiste illustre une pensée. Ensuite nous avons trouvé avec le comité chargé du programme un mode d'échange intéressant et enrichissant qui a abouti.

C.V: Par rapport à la problématique de l'image, vous dites qu'il est extrêmement difficile de représenter la Sainte-Famille sous les traits contemporains...

S.B: Aujourd'hui on vit dans un monde d'images, sans doute radicalement différent de l'époque de la construction de la cathédrale, et l'attente par rapport à la représentation n'est pas la même. Par exemple la scène de L'Annonciation peut être formulée autrement que par l'apparition d'un ange ailé.

L'image de Dieu, que je fais figurer dans les remplages, était souvent évoquée par un œil, par un triangle, par une main... ce sont des registres qui sont identifiables. J'ai essayé de trouver une façon différente d'évoquer l'idée de Dieu. Jésus sous les traits d'un jeune homme contemporain, ça me paraît difficile.

Pour moi, cette idée doit être plus abstraite, fluide, bien qu'elle n'exclût pas quelque chose de figuratif mais à ce moment-là je parle plutôt d'Incarnation¹.

C.V: La maquette de la baie évoquant « Tous les saints », on est dans ce qui est et ce qui n'est pas, on reconnaît la forme humaine mais il n'y a pas de portraits spécifiques. Est-ce une façon de toucher l'abstraction pour représenter les saints ?

S.B: C'est ma façon de percevoir et de transposer la sainteté. Plutôt comme une lumière, comme des êtres illuminés en ascension, suspendus dans l'espace et dilués dans la lumière divine (par opposition au XIX^e siècle où pour figurer un saint on lui mettait systématiquement une auréole, et parfois dans certaines églises on a l'impression d'une invasion de sous-couques volantes), ça paraît un peu vaporeux quand j'en parle comme ça. C'est une tentative de représentation plastique. Le domaine du vitrail contemporain est un champ d'expérimentation, et comme toute nouvelle expérience, on n'en connaît pas encore l'issue.

1. Lire également Stéphane Belzère, Éric Darragon, *Histoires de bocal*, Entretiens, Paris, Le Rouergue/Actes Sud, 2003. Les auteurs évoquent les prémices du projet de Rodez.



L'Arbre de Jessé,
baie latérale nord

Église Saint-Sulpice Carole BENZAKEN

Varenes-Jarcy

Essonne

2000-2002

Ateliers Duchemin, Paris

Église Saint-Sulpice

L'église de Varenes-Jarcy a été construite au XIII^e siècle. Son histoire a été durant les siècles liée à celle de l'abbaye de Jarcy, proche du village. En 1723, l'abbesse de Jarcy offre à la paroisse de Varenes trois vitraux du XIII^e siècle, déposés de l'église de son abbaye, qui représentaient des saints et un Arbre de Jessé. Au XIX^e siècle, ces vitraux, abîmés par le temps, sont vendus à l'État et sont remplacés par des verrières industrielles. Depuis 1950, ces vitraux sont conservés au musée de Cluny, à Paris, et sont, d'après les spécialistes, de remarquables témoignages de la création du vitrail médiéval et ce au même titre que les verrières de la Sainte-Chapelle.

À la fin des années 1990, à la suite de la restauration de l'édifice, l'association des Amis de l'église de Varenes-Jarcy et les élus locaux souhaitent commander de nouveaux vitraux, et suscitent, par l'intermédiaire de la procédure de la commande publique, un concours.

À cette occasion, un comité de pilotage, composé des différents partenaires de la commande (propriétaire, clergé, membres de l'association, représentants du ministère de la Culture (DAP), de la DRAC Ile-de-France et du





Vitraux du chœur, façade orientale

conseil général de l'Essonne) rédige le cahier des charges et le programme iconographique, afin de sélectionner l'artiste répondant aux attentes de chacun. Afin de s'inscrire dans l'histoire de l'église et d'évoquer les vitraux anciens, les commanditaires souhaitent reprendre la thématique de L'Arbre de Jessé qui devra être déployée sur les dix baies. Des projets présentés, c'est la proposition de l'artiste Carole Benzaken qui remporte l'adhésion du comité. Carole Benzaken (1964, Grenoble) vit et travaille à Paris. Sa peinture se nourrit de l'univers quotidien puisant ses sujets dans des images de magazines, de la télévision ou de ses propres photographies et films. Dans les années 1990, elle décline le motif de la tulipe par la saturation des couleurs, des jeux de lumière ou une articulation d'aplats et de frottis.

L'Arbre de Jessé, une nouvelle approche iconographique

Si, pour les vitraux, ses premières pensées vont à la tulipe, C. Benzaken envisage toutefois d'utiliser ses photographies des arbres Joshua Tree, prises dans le désert californien. Finalement, les trouvant trop anecdotiques et manquant de couleurs, elle revient donc à son idée initiale : la tulipe. À travers ce thème végétal, C. Benzaken propose un nouveau regard sur l'iconographie traditionnelle de L'Arbre de Jessé, arbre généalogique du Christ dans lequel sont représentés ses ascendants, entre autres les prophètes et rois de l'Ancien Testament. Ici, aucune présence humaine n'est perceptible, seuls différents bouquets de tulipes sectionnés se déploient sur les baies. Si l'ensemble forme un tout homogène, chaque fenêtre garde son originalité par les multiples formes et couleurs de la fleur.

L'Arbre de Jessé vitraux du chœur





L'Arbre de Jessé, détails



De gauche à droite, l'Arbre de Jessé, vitrail latéral sud et vitrail latéral nord



L'Arbre de Jessé, vitrail latéral sud, détail

Dans son approche iconographique, la couleur reste un élément déterminant comme l'explique l'artiste : « Les trois baies du chœur sont pensées comme un triptyque ; le panneau central ..., ne retient de la tulipe que sa tige morcelée par fragments et quelques rares calices rouges et mauves. La tulipe correspond à l'Arbre de Jessé. C'est l'axe central autour duquel s'articulent les deux autres panneaux (...) : à gauche, des tulipes noires (violette, bleue et pourpre), à droite, l'arbre de Vie, des tulipes rouge-sang et blanches intercalées avec des rouges. Le reste des baies se déploie autour de cet axe : au sud, par des tulipes aux couleurs chaudes très saturées, rouge, jaune, orange, rose ; au nord, dans le prolongement de tulipes noires, par des tulipes aux tons plus froids, mauve, violacé, jaune-vert très pâle. Quant au vitrail ouest, il a sa propre autonomie, et la couleur de ses fleurs jaunes et blanches a été pensée pour recevoir la lumière du couchant, qui à son maximum d'intensité peut changer le blanc en rose et le jaune en jaune d'or. »¹

Les verrières ont été réalisées dans du verre plaqué, retravaillé et gravé à l'acide. Gilles Rousvoal de l'atelier Duchemin précise que la gravure ne pouvait pas rendre toutes les nuances colorées, aussi un jaune d'argent a été déposé au revers de certaines pièces.

L'espace liturgique a été également doté d'un nouvel autel, d'un ambon et d'une croix créés par le sculpteur Nicolas Alquin. Depuis la pose des vitraux, l'église de Varennes-Jarcy a retrouvé une atmosphère joyeuse empreinte de sérénité.

1. Propos de Carole Benzaken in Entretien avec Laurent Le Bon, novembre 2000 in « Carole Benzaken et les ateliers Duchemin – Vitraux de l'église Saint-Sulpice de Varennes-Jarcy, Chronique d'une commande publique en Ile-de-France », décembre 2002, n.p.



L'Arbre de Jessé, vitrail latéral sud,
vue intérieure



Façade méridionale



L'Arbre de Jessé, vitrail de la façade occidentale



L'Arbre de Jessé, vitraux latéraux sud, vue intérieure



Triple verrière
« gothique », sud

Église Saint-Jean-Baptiste Thierry BOISSEL

Jena (Allemagne)

2003

Atelier Bayerische
Hofglasmalerei, Munich

Jena est une ville des bords de la rivière Saale en Allemagne, qui fut durant une longue période un lieu important pour l'industrie du verre. L'église de Jena, construite au X^e siècle, a été fortement remaniée et agrandie au XIX^e siècle. L'édifice appartient à la paroisse Saint-Jean-Baptiste qui a décidé de susciter en 2002 un concours pour sélectionner le créateur des huit vitraux et des deux portes de leur église. Le projet de Thierry Boissel a été retenu parmi les sept concurrents.

Thierry Boissel (1962, Saint-Valéry-en-Caux) vit et travaille à Munich où il enseigne à l'académie des Beaux-Arts. Plasticien de formation, l'artiste a souhaité se concentrer sur la réalisation et la création de vitraux, développant ainsi dans chaque projet, ses réflexions liées à la question de la lumière. Il explique son cheminement créatif: « Le but est de réaliser une œuvre qui ne découvre son sens que dans le lieu pour lequel elle a été conçue. Cela implique une réaction aux proportions, aux lumières, aux occupations, aux symboles et aux circulations du lieu, et demande du temps, non pas sur le papier mais dans l'esprit. »

Vue extérieure



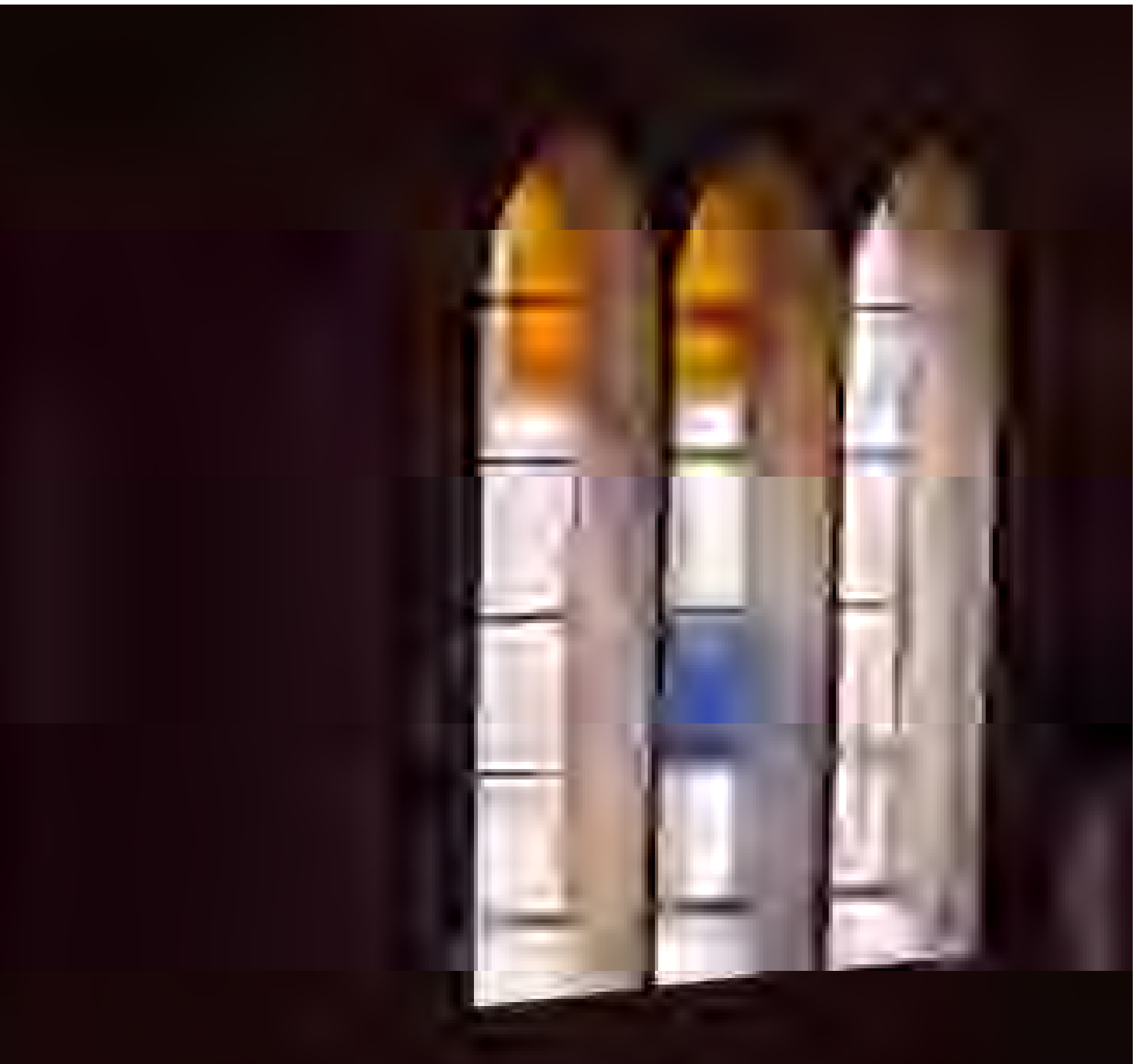
Le projet artistique

À Jena, l'artiste a opté pour des verrières d'une facture abstraite, sans plombure, mais dont la présence des barlotières rythme les compositions. Dans le chœur, les couleurs et les motifs « abstraits » incrustés dans le verre (bulles, ondulation) évoquent le caractère symbolique du lieu comme le Saint-Esprit ou encore l'eau, référence au baptême. T. Boissel décline trois couleurs: rouge clair, jaune et bleu. Il ne s'agit pas ici de créer une ambiance colorée dont les reflets se projettent sur les murs. Par la structure des verres, les compositions de chaque baie jouent avec la lumière, créant à la fois un rythme graphique et une ambiance lumineuse dans cet espace liturgique. Chaque fenêtre est traitée individuellement, possédant ainsi leur propre rythme, structure et identité colorée. Toutefois, ces rythmes sont répétitifs. S'ils puisent leur inspiration dans des motifs traditionnels, ils doivent rendre compte de la lumière contemporaine.

T. Boissel a appréhendé les surfaces colorées à partir du principe que les fenêtres sont sans couleur; les aplats colorés étant à l'extérieur du bâtiment, flottant dans l'espace. Ces grands aplats « dépassent » les proportions des murs et « débordent » sur les surfaces de verre. Les fenêtres sont ainsi reliées par de grandes surfaces colorées fictives. Les fenêtres laissent ressentir la vue extérieure, jouant ainsi de la configuration du lieu et de sa relation au monde terrestre et céleste. Dans la fenêtre du chœur, le ciel symbolisant cette relation est réalisé en sérigraphie, alors que les couleurs et les motifs « abstraits », incrustés dans le verre, évoquent le caractère symbolique du lieu comme le Saint-Esprit ou encore l'eau, référence au baptême. Le porche fait également partie du projet global et participe à l'idée de séparation entre le monde intérieur et extérieur. En effet, chaque ouverture, fermée physiquement par les compositions de verre, laisse cependant traverser librement la lumière.



Verrières de la nef, sud





Triple verrière « gothique », sud

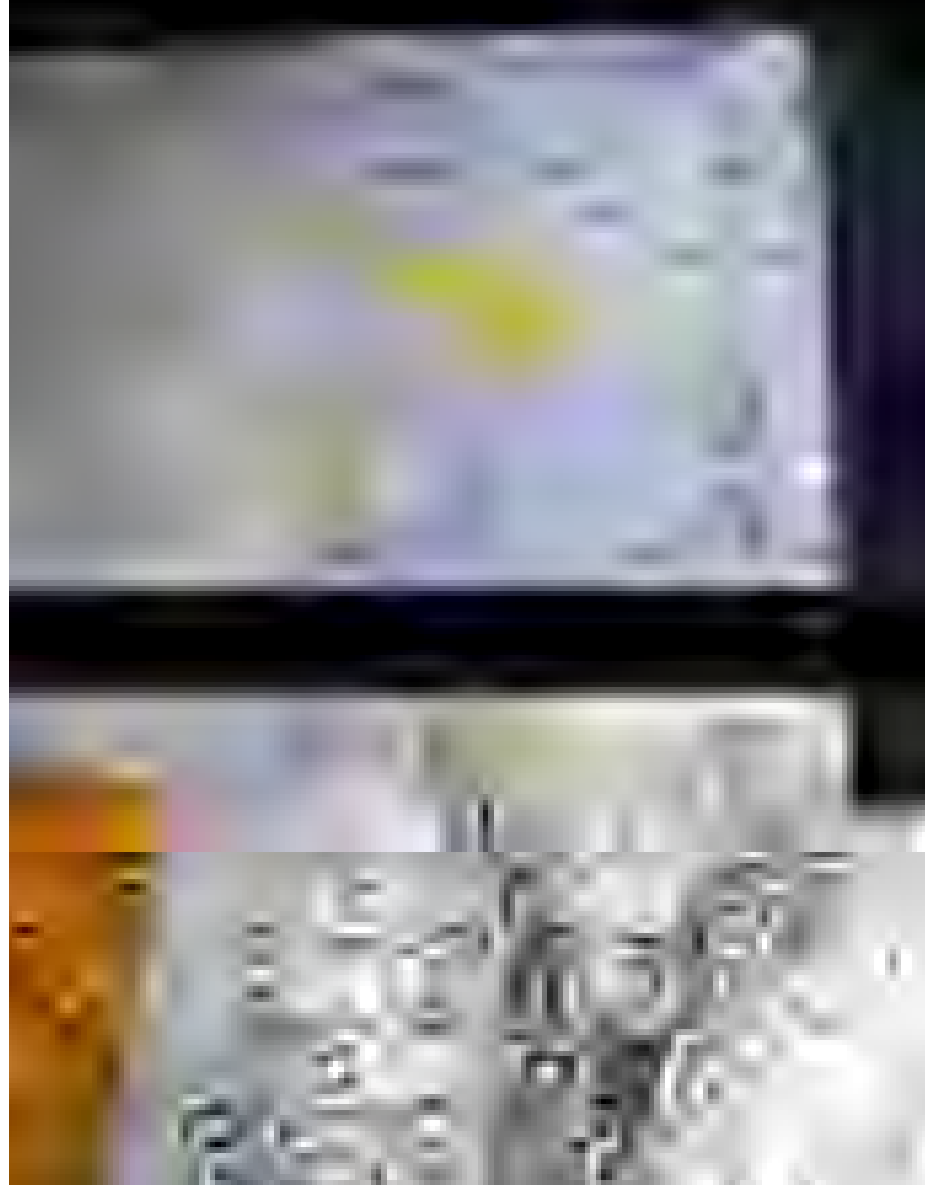
La réalisation technique

D'une façon générale, dans les œuvres de T. Boissel, la performance technique est ainsi au service de la création. Il utilise régulièrement les techniques du fusing et du thermoformage. Une fois le cahier des charges déterminé et les attentes du commanditaire exprimées, le verrier trace à la main les contours de la fenêtre afin de mieux appréhender les proportions de l'édifice. Cette première étude sur papier et à l'échelle 1/10 laisse vite place à l'ordinateur où se dessine les structures du verre et la présentation des baies.

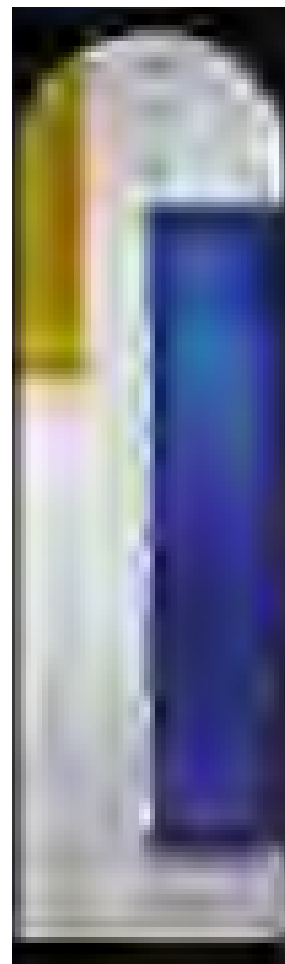
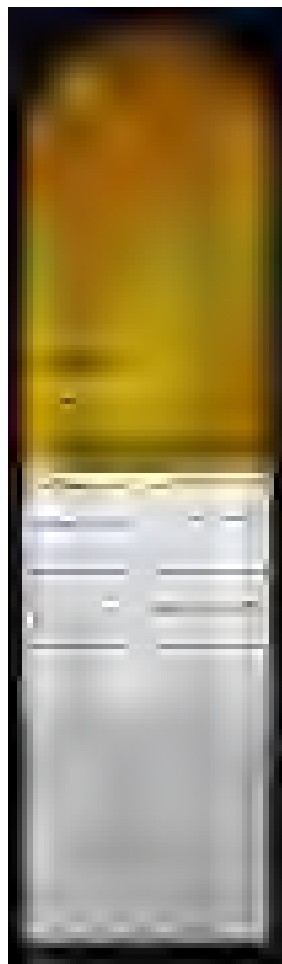
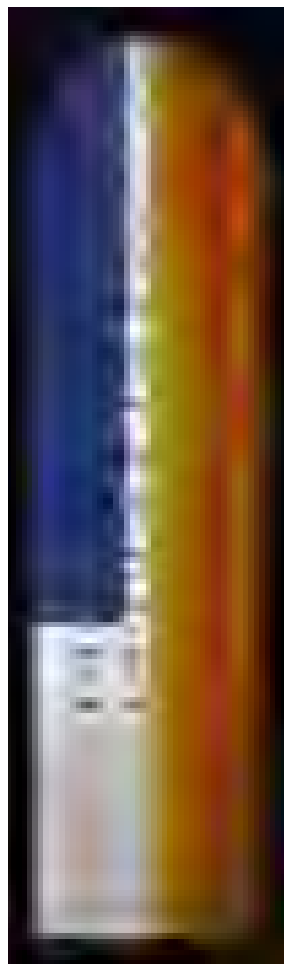
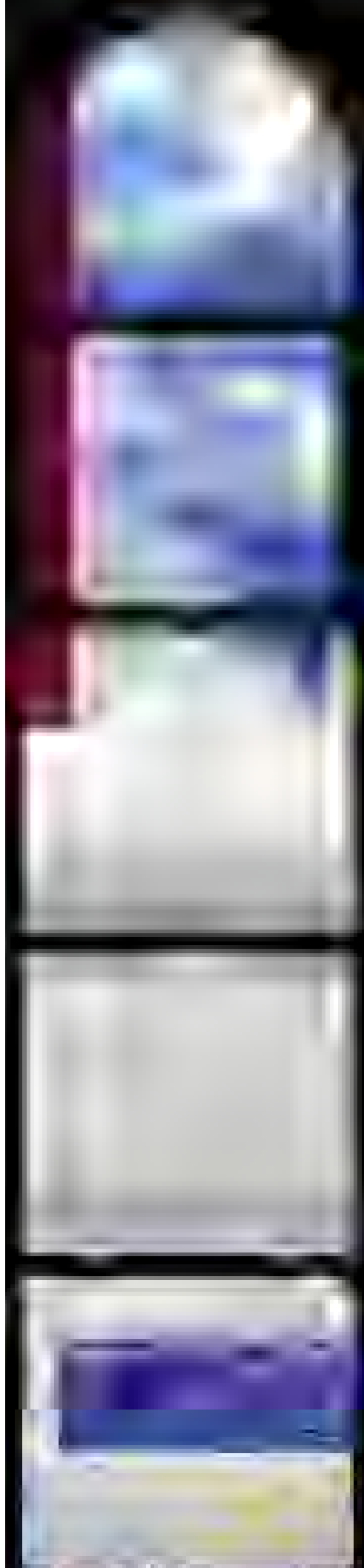
À Jena, l'artiste rappelle que « Le verre thermoformé exprime des graphismes de lumière. La structure des verres rappelle les prismes et autres verres optiques réalisés par les industries verrières locales. Par ailleurs ils créent des rythmes de lumière. Les textes inscrits de la grande fenêtre triptyque ou de la porte de la sacristie ont été également réalisés en thermoformage, donnant de la sorte une grande légèreté à la composition. Les compositions sont statiques, la lumière vibre et les surfaces de verre dialoguent avec le reste de l'édifice. Un des aspects souvent ignoré ou peu pris en compte des grandes surfaces de vitrail est leur importance et leur signification pour l'aspect extérieur du bâtiment. » Cette vision extérieure est également un aspect important du travail de T. Boissel, qui ajoute : « Les verres communiquent et entrent en dialogue avec les structures de la pierre. Le vitrail vu de l'intérieur agit comme un filtre avec la lumière qui le traverse. La vision extérieure, elle, est une réflexion de la lumière. Par les rythmes donnés à la surface du verre, les graphismes de la matière entrent en symbiose avec la matérialité des murs et de la pierre. »

Le vitrail représente, pour l'artiste, une part entière de l'architecture, mais aussi de sa lumière. À Jena, l'église Saint-Jean-Baptiste a ainsi retrouvé dans ces espaces une nouvelle lumière.

Fenêtre « gothique » delanef,sud,vueextérieure
et détails des verres thermoformés



Fenêtres de la nef



Fenêtre « gothique » du chœur, sud





Façade occidentale,
vue intérieure

Église Saint-Martin Christophe CUZIN

Lognes
Seine-et-Marne
1999

Ateliers Duchemin, Paris

L'église Saint-Martin, à Lognes, a été construite entre 1898 et 1903, dans un style néo-roman. Dans les années 1990, des travaux de rénovation et d'entretien sont entrepris dans le lieu de culte. Édifices sans intérêt particulier, les élus locaux décident de susciter une création de vitraux afin de donner à cette architecture un nouveau caractère et inscrire une empreinte artistique originale. À travers la procédure de la commande publique, et plus particulièrement l'appui de la DRAC Ile-de-France et de la DAP, un comité de pilotage, réunissant les partenaires commanditaires et les différents représentants de l'Église, a retenu, parmi plusieurs dossiers, la proposition de Christophe Cuzin.

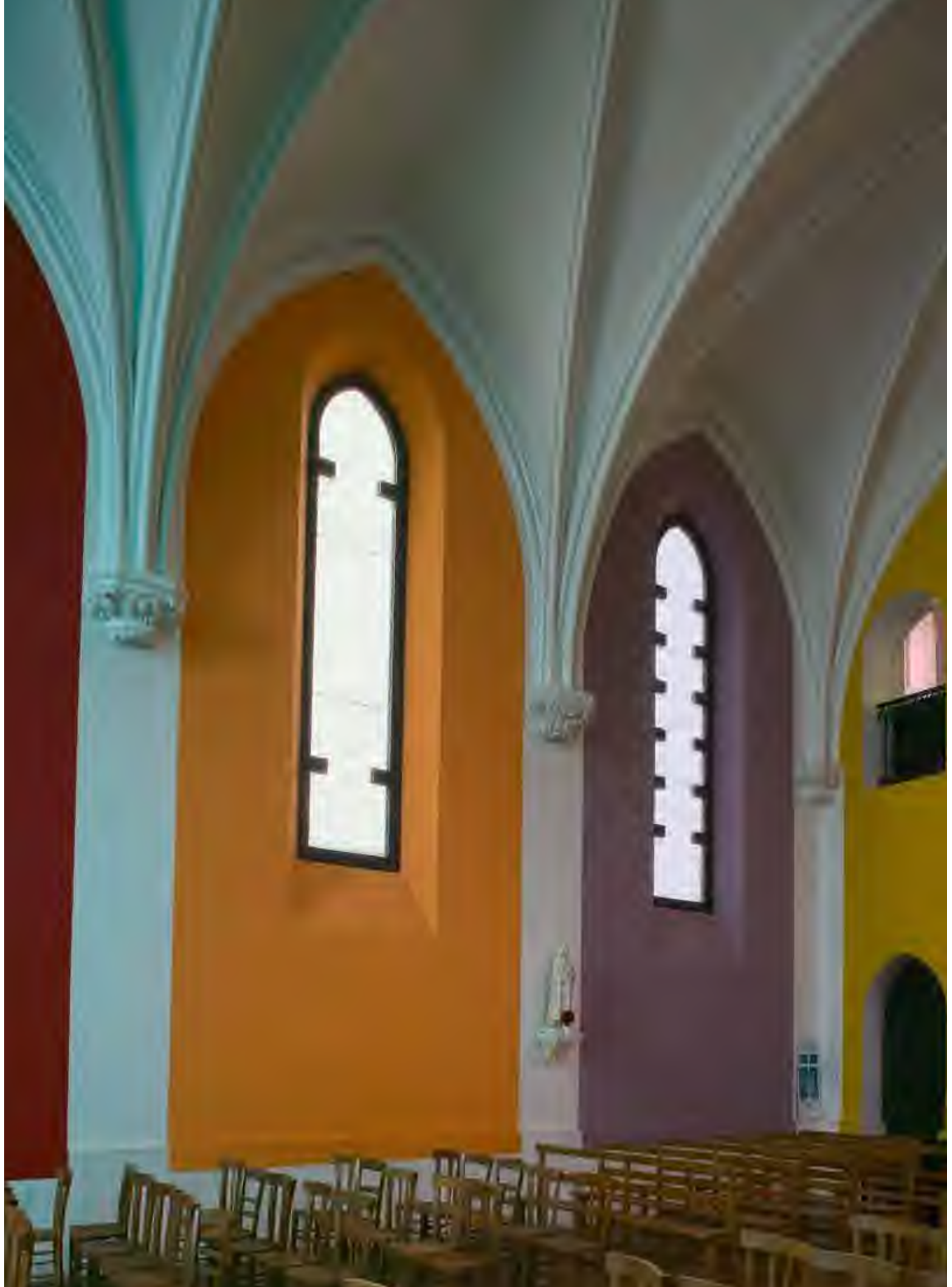
L'art contemporain au service de l'espace cultuel

Christophe Cuzin (1956, Saint-Siméon-de-Bressieux) vit et travaille à Paris. Depuis 1990, il a abandonné le tableau autonome pour travailler sur le mur. Ses préoccupations plastiques sont essentiellement tournées sur la diffusion de la couleur dans l'espace¹. Après chaque exposition, le peintre détruit les œuvres produites pour le lieu et ne conserve que les traces dessinées, car selon lui, le concept est œuvre. À Lognes, l'artiste doit penser à la pérennité de son projet.

¹. Voir le catalogue de l'exposition, Bruno Carbonnet/Christophe Cuzin, Nîmes, musée d'Art contemporain de Nîmes, 2001, 64 p.

Église Saint-Martin









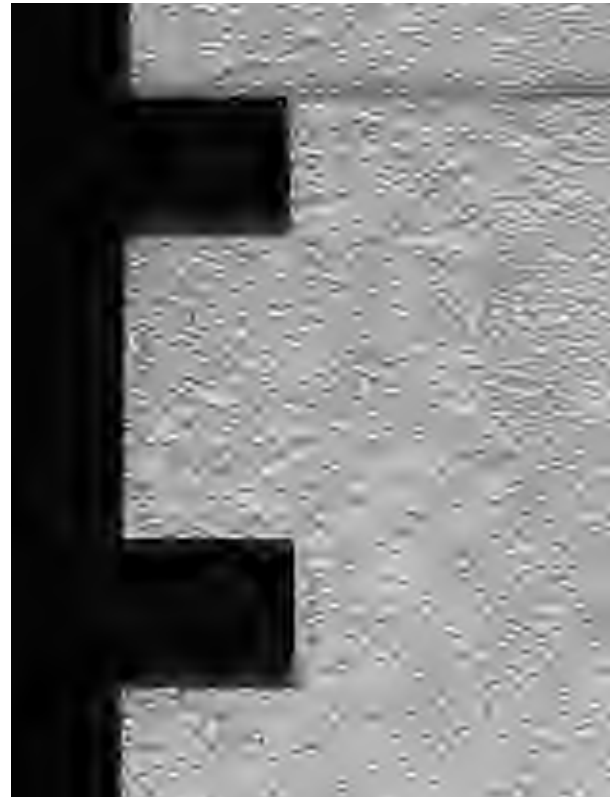
Vitrail, nef, détail

Dans un premier temps, seule la création des vitraux est appréhendée, mais les discussions entre les membres du comité de pilotage et l'artiste aboutissent à présenter un projet artistique plus ambitieux. En effet, l'association « Les Amis de l'église Saint-Martin », fondée à cette occasion par la communauté pastorale, invite C. Cuzin à réaliser le nouveau mobilier liturgique et le chemin de croix² (la loi de la séparation de l'Église et de l'État précise que les objets mobiliers doivent être à la charge de l'affectataire si celui-ci désire en changer). La mise en valeur de l'espace liturgique se poursuit lorsque l'artiste propose de peindre les murs et les voûtes. L'architecture intérieure se trouve ainsi transformée par ces aplats polychromes auxquels répondent les vitraux.

Les vitraux : entre performance et tradition

L'approche innovante de C. Cuzin réside dans sa manière d'aborder la matière du verre. Pour cette commande de premiers vitraux, le peintre n'a pas fourni « une image » à transposer. En effet, sa démarche a été de confronter, selon l'expression de Gilles Rousvoal, « son écriture plastique à celle du médium vitrail ». C'est en explorant les matériaux et les techniques d'assemblage que l'artiste a ainsi réalisé « ses premières maquettes ». Cependant, c'est à partir de certains critères établis par Cuzin que les recherches techniques et plastiques ont été orientées, comme conserver l'aspect monolithique des verrières, ou encore utiliser des structures métalliques comme éléments picturaux.

2. Le chemin de croix se présente sous la forme de quatorze carreaux de granit noir en référence aux quatorze stations, et sont enchâssés dans le parquet de la nef.



Vitraux, nef, détails

ci-contre, en haut : vitraux du cœur, vue générale
en bas : vitrail de la baie d'axe



Le verre donne l'effet d'être brisé sur toute la surface, car l'artiste a cherché à donner au verre une texture, une matière cristalline. « Chaque vitrail est constitué de trois feuilles de verre assemblées à l'aide d'un film spécial de butyle. Le verre central est incolore (6 mm d'épaisseur) ; il est trempé et brisé après collage. La teinte de chaque vitrail est obtenue à l'aide d'un film intercalaire transparent coloré. Pour certaines verrières, l'un des verres adjacents est lui-même une glace colorée dont l'épaisseur varie pour chaque fenêtre en fonction de l'intensité désirée. Le troisième verre est incolore. »³



Le côté traditionnel des vitraux apparaît dans leur interprétation « sacrée » et « profane » comme l'explique C. Cuzin : « Au levant, le Nouveau Testament est représenté dans le premier vitrail par douze éléments découpant la lumière, ce sont les douze carrés se détachant de l'obscurité dans la lumière et qui évoquent les douze Apôtres. Le deuxième vitrail porte quatre éléments et ce sont les quatre Évangélistes. Au couchant, c'est l'Ancien Testament qui est évoqué par un premier vitrail représentant les douze fils de Jacob, puis par un second montrant les quatre fleuves de l'Eden, mais ce sont aussi les mois et les saisons évoquant le rapport de l'homme au temps et à la lumière. »⁴



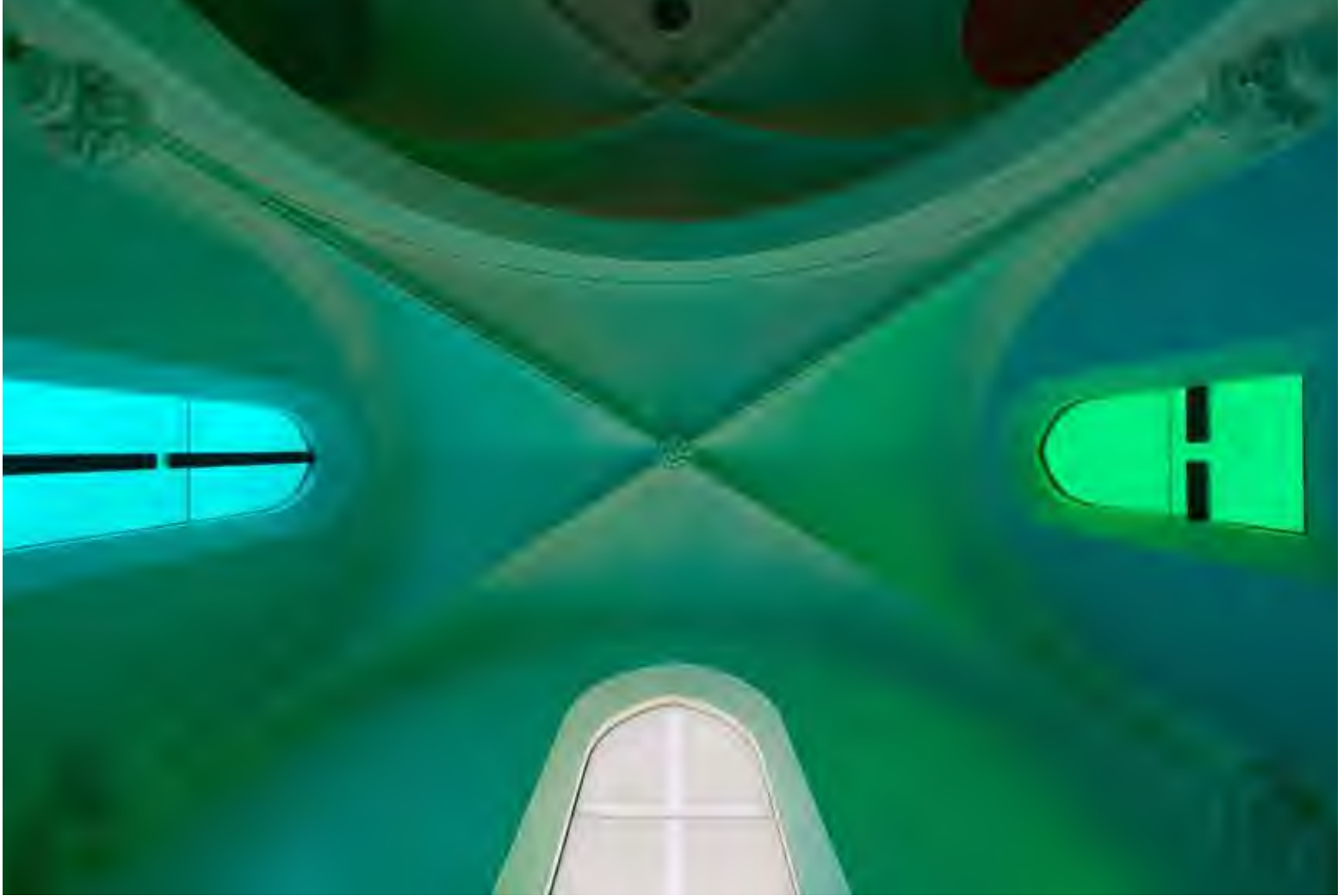
Sa réflexion se prolonge dans la chapelle Saint-Martin où le dessin de l'oculus (cercle divisé en deux parties) évoque la scène du partage du manteau du saint avec un pauvre.

L'intervention de Christophe Cuzin donne à cet espace liturgique un nouvel « éclat », démontrant ainsi les possibilités de l'art contemporain à inscrire les édifices du passé dans l'histoire du temps présent.

Oculi. De haut en bas :
Chapelle du baptistère, vue intérieure,
Façade occidentale, vue extérieure
Chapelle Saint-Martin, vue intérieure

3. Description technique de Gilles Rousvoal, « Église de Lognes, Christophe Cuzin » in Chronique d'une commande publique en Ile-de-France, avril 2000, n.p.

4. Propos de Christophe Cuzin in Architectures de lumière, p. 168.





Olivier Debré
et Geneviève Asse,
bas-côté nord,
fenêtres n°11 et 12

Collégiale Notre-Dame Geneviève ASSE

Lamballe
Côte d'Armor
1995-2004

& Olivier DEBRÉ

Ateliers Duchemin, Paris

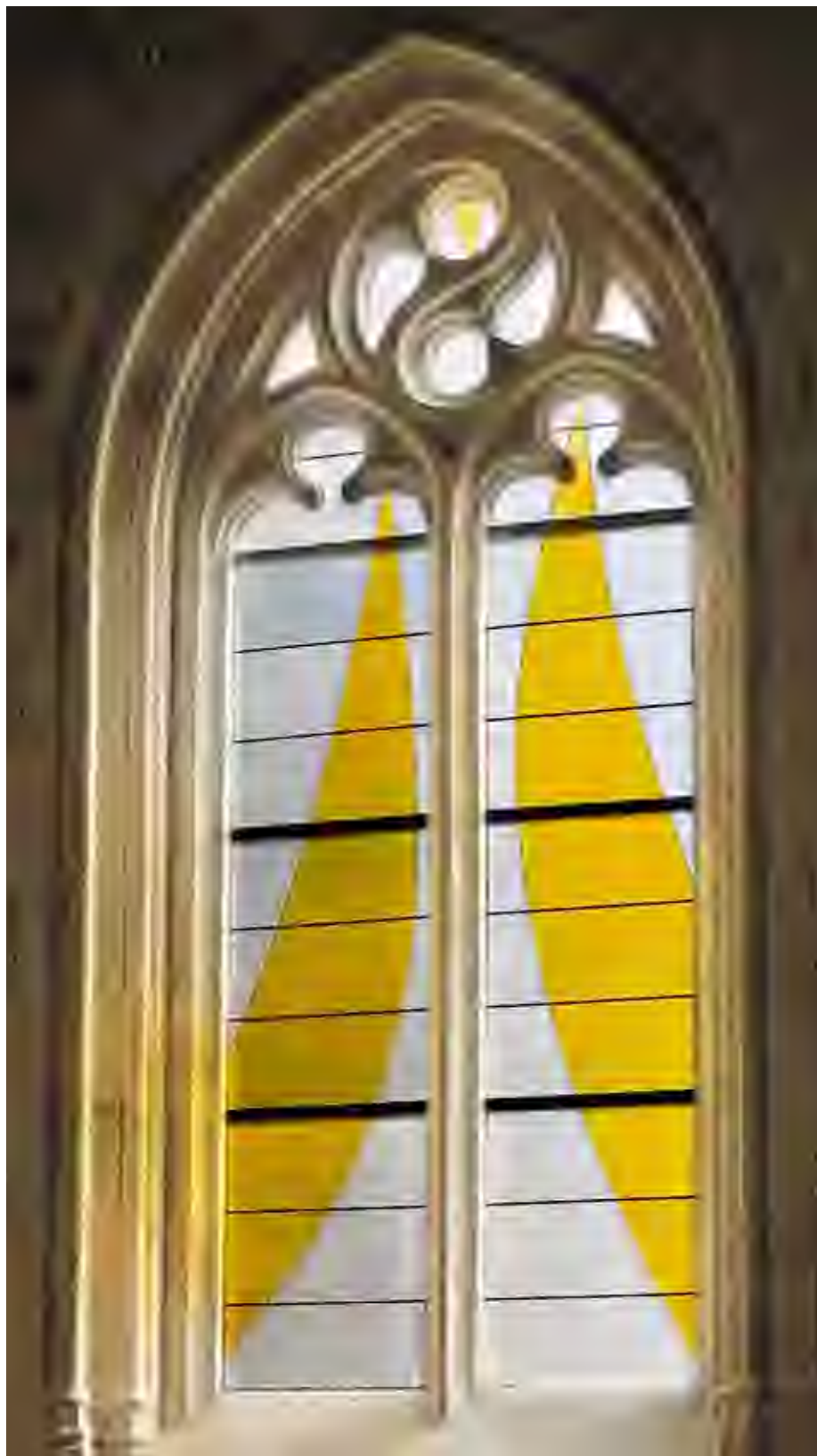
Collégiale Notre-Dame

À l'origine, la collégiale était la chapelle du château des Penthièvre, située dans l'enceinte seigneuriale close et intégrée au système de défense. Construction du XII^e siècle, l'église se trouve peu à peu transformée par les aléas de l'histoire, notamment avec les apports architecturaux de la période gothique.

Cette commande publique de vitraux réunit deux artistes, Olivier Debré et Geneviève Asse. L'écriture des deux peintres crée un ensemble où le geste pictural de l'un répond à la verticalité de l'autre, tout comme le jaune de l'un fait écho au bleu de l'autre. Les deux artistes ont souhaité abolir la plombure et les barlotières pour que la couleur devienne langage.

À Lamballe, le programme comprend la création de vingt-et-une fenêtres. La fin des travaux est prévue à la fin de l'année 2006.





Olivier Debré, bas-côté sud, fenêtre n°6



Geneviève Asse, bas-côté sud, fenêtre n°8

Olivier Debré

Décédé en 1999, le peintre ne connaîtra pas cette dernière réalisation. Né en 1920, son œuvre bien qu'abstraite reste empreinte de la présence de la nature, car elle restitue les atmosphères et les sensations du réel. Que ce soit pour ses vitraux ou pour ses peintures, O. Debré investit l'espace, le modulant avec la couleur dont il ne cesse d'exploiter les multiples possibilités.



Olivier Debré, bas-côté nord, fenêtre n°15



Olivier Debré, façade occidentale, fenêtre n°11



Geneviève Asse

Dans les peintures de Geneviève Asse (1923, Vannes), le bleu avec ses nuances a envahi peu à peu la surface de la toile, et le sujet a, quant à lui, disparu. La ligne, verticale ou horizontale, devient le seul motif de « représentation ».

G. Asse a participé à la réalisation des vitraux de la cathédrale de Saint-Dié, placée sous la direction de Jean Bazaine. Ses préoccupations picturales liées à l'espace, à la lumière et à la transparence, retrouvent toutes leurs dimensions dans ses projets de vitraux. À propos de sa couleur de prédilection, l'artiste dit : « Avec le bleu, je franchis les formats. Je ne gagne pas un ciel, mais une dimension plus vaste. »¹

À Lamballe, les fenêtres de style gothique ont tout de suite imposé le thème de la verticalité. « Les formats des baies sont étroits et filent en hauteur. Je pouvais, par conséquent, les traverser d'une verticale et partager les panneaux bleus, en essayant d'y attirer la lumière et faire résonner la transparence. »² Le bleu est, pour l'artiste, la couleur de l'espace qui lui permet de pénétrer dans l'édifice. La ligne rouge qui parfois s'introduit dans ses toiles, apparaît ici, en traversant verticalement la baie. Le peintre précise : « Les verres sont soutenus par l'élan même de la couleur et du trait rouge qui parfois les traverse comme une flèche. »

La couleur bleue est une nouvelle fois le seul propos, imposant, comme pour sa peinture, le silence.

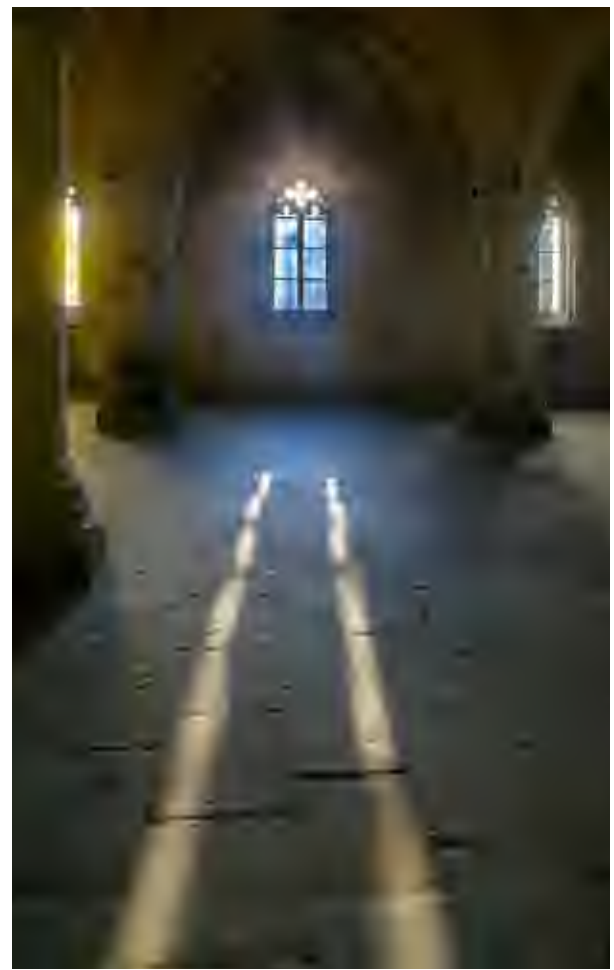
1. Propos de Geneviève Asse in Silvia Baron Supervielle, Un été avec Geneviève Asse, Paris, L'Échoppe, 1996, p. 74.

2. Propos de Geneviève Asse in Architectures de lumière, p. 131.

Olivier Debré et Geneviève Asse, bas-côté nord, fenêtres n°15, 16 et 17



Geneviève Asse, bas-côté nord, fenêtres n°16 et 17



Geneviève Asse, bas-côté sud, fenêtre n°7



Geneviève Asse, bas-côté nord, fenêtres n°12 et 13



Oculus, vue intérieure

Chapelle Saint-Maudé Olivier DEBRÉ

La Croix-Hélléan

Morbihan

1996-1997

Atelier Dhonneur, Marseille

Les inscriptions gravées dans la pierre témoignent de la construction de la chapelle Saint-Maudé en 1431. Cet édifice gothique a été bâti pour honorer la mémoire des chevaliers tués au combat des Trente¹ (26 mars 1351). La chapelle est inscrite à l'inventaire supplémentaire des Monuments Historiques. Dans les années 1990, la municipalité, propriétaire du bâtiment, a entrepris d'importants travaux de restauration. Les ouvertures, trois fenêtres et une rosace, étaient seulement clôturées par du verre blanc, laissant le champ libre à une création originale. La réalisation des vitraux fut envisagée dès 1993 dans le cadre de la commande publique, mais la durée des travaux et le financement de l'opération n'ont permis l'achèvement du programme qu'en 1997.

1. Combat lors de la succession de Bretagne qui opposa trente Français, partisans de Charles de Blois, et trente Anglais, partisans de Jean de Montfort. Les Français remportèrent le combat.

Chapelle Saint-Maudé, façade occidentale





Vitraux du chœur

Le choix de l'artiste

De passage dans la région, Olivier Debré (1920-1999, Paris) visite cette chapelle et « en tombe amoureux »². N'ayant pas encore réalisé de vitraux, il conçoit ici son premier ensemble. Peintre abstrait, l'artiste aimait rappeler que le paysage était sa principale source d'inspiration.

La réponse artistique

L'artiste a dessiné de nombreuses esquisses préparatoires, dont certaines témoignent de ses recherches particulières sur la couleur comme le jaune. Finalement, le bleu s'imposera pour l'artiste sur l'ensemble des baies. On retrouve la gestualité picturale d'O. Debré. Sur fond transparent, de grandes formes bleues, quelque peu ondulantes, traversent de haut en bas les compositions. La grande fenêtrée du chœur les présente d'ailleurs tel un rideau s'ouvrant sur le paysage extérieur. La symbolique est à la fois profane et sacrée, car ces grandes retombées bleues évoquent en nous la mer mais aussi la Vierge. Si le réseau de plombs est aboli, les barlotières restent présentes.

2. Propos d'Odette Herviaux, sénateur-maire de La Croix-Helléan, « Le propriétaire face à la création : l'exemple des vitraux d'Olivier Debré à la chapelle Saint-Maudé, La Croix-Helléan (Morbihan) » in Regards sur le vitrail, Arles, Actes Sud, pp.147-151.

Verrières nord et
sud du chœur





Vitrail de la nef, sud

Église Notre-Dame- de-Lugagnac

Saint-Eutrope-de-Born
Lot-et-Garonne
1998

Atelier Dhonneur, Marseille

Olivier DEBRÉ

Notre-Dame-de-Lugagnac a été bâtie au XV^e siècle, mais en partie détruite par les guerres de religion, elle est reconstruite au XVII^e siècle avec les chapelles Saint-Roch et Saint-Jean. De cette même époque date le clocher, mur triangulaire élevé en façade. À la Révolution française, l'édifice est vendu, et c'est au XIX^e siècle qu'il est remis à la disposition de l'évêché. Propriété de la commune, l'église, aujourd'hui désaffectée, a été entièrement restaurée en 1990 sous l'égide de l'association « Les Amis de Lugagnac ». Les travaux se sont achevés avec la création des six vitraux et du linteau de la porte.

Le projet artistique

L'artiste retenu est Olivier Debré (1920-1999, Paris) qui avait déjà réalisé des vitraux à la chapelle Sainte-Maudé à La Croix-Helléan, en Bretagne, commande publique entre 1995 et 1993. On retrouve à Notre-Dame-de-Lugagnac les grandes surfaces vitrées transparentes sans plombure ni barlotières sur lesquels s'étendent d'« amples gestes picturaux monochromes »¹.

1. Jean-Pierre Greff, « Le vitrail au XX^e siècle: éclats et éclipses » in Architectures de lumière, vitraux d'artistes 1975-2000, Paris, éd. Marval, 2000, p. 42.

Église Notre-Dame, façade occidentale



Vitrail, tympan, vue intérieure



La palette est réduite à deux couleurs : bleu et orange. La transparence du verre permet d'entrevoir le paysage extérieur qui participe de la composition abstraite des verrières de la nef et des chapelles. Au-dessus du portail, couleur bleue, les lignes dessinent un signe, celui de la colombe du Saint-Esprit. Si l'église n'est plus affectée au culte, l'artiste a voulu signifier, en rentrant, son ancienne fonction.



Chapelle méridionale et nef



Vitraux, nef et chapelle nord en haut;
nef et chapelle sud en bas



L'Apocalypse,
La Nouvelle Jérusalem,
détail

Collégiale Saint-Barnard Georg Ettl

Romans-sur-Isère

Isère

1999

Ateliers Thomas, Valence

Les six baies de la façade occidentale de la collégiale Saint-Barnard¹ ont été détruites lors des bombardements du pont « Vieux » pendant la Seconde Guerre mondiale. Après la guerre, d'importants travaux de restauration ont été réalisés, et c'est seulement en 1995 que la commande de nouveaux vitraux est envisagée.

Le choix de l'artiste

La municipalité, propriétaire de l'édifice, décide avec la participation de l'État², d'organiser un concours afin de sélectionner l'artiste. Le jury, composé de divers représentants³, a procédé à une première sélection sur dossiers. Des trente et une candidatures, trois équipes, comprenant un artiste et un atelier de maître-verrier, ont été retenues. Mais seulement deux artistes, Georg Ettl et Jean-Marc Cerino, associés aux ateliers Thomas, présenteront des propositions pour le concours⁴. Les finalistes ont présenté leur projet sous la forme d'une maquette en couleur à l'échelle 1/10^e pour chaque baie, d'un panneau échantillon ainsi que d'un rapport d'une quinzaine de pages expliquant les techniques utilisées et le traitement iconographique du thème de l'Apocalypse. À l'issue du concours, en 1997, Georg Ettl est choisi⁵.

1. Édifice bâti entre le XI^e et XV^e siècle, propriété de la commune et classé Monument Historique en 1942.

2. Le financement de l'opération est organisé dans le cadre du contrat de plan qui réunit la commune, le conseil régional Rhône-Alpes, le conseil général de la Drôme et le ministère de la Culture (DAP).

3. Le jury était composé des divers responsables du ministère de la Culture, du Conseil général, du Conseil régional, des élus locaux,

Collégiale Saint-Barnard, façade méridionale



clergé affectataire et du responsable de l'association de la collégiale.

4. La troisième équipe était composée de Jean-Michel Alberola et des ateliers Duchemin ; celle-ci se récuse parce que l'artiste avait déjà traité le thème iconographique à la cathédrale de Nevers.

5. Voir le catalogue d'exposition, Vitraux d'ici, vitraux d'ailleurs, propos d'artistes, Grignan, éd. Complicités, 2001, p.34 à 48, dans lequel les deux projets sont présentés.



Collégiale Saint-Barnard, les vitraux de Georg Ettl sur la façade occidentale

Le programme iconographique

C'est l'abbé Julien Sciolla, curé de la paroisse, qui a défini l'iconographie en proposant aux artistes de réfléchir aux deux derniers chapitres de L'Apocalypse. Dans ces chapitres 21 et 22, saint Jean fait la description de sa vision du Nouveau Monde, de la Nouvelle Jérusalem, la fin des maux, la récompense des Saints, le supplice des méchants. Pour l'abbé Sciolla, ce texte ne doit pas être compris comme la fin du monde mais comme une Révélation⁶.

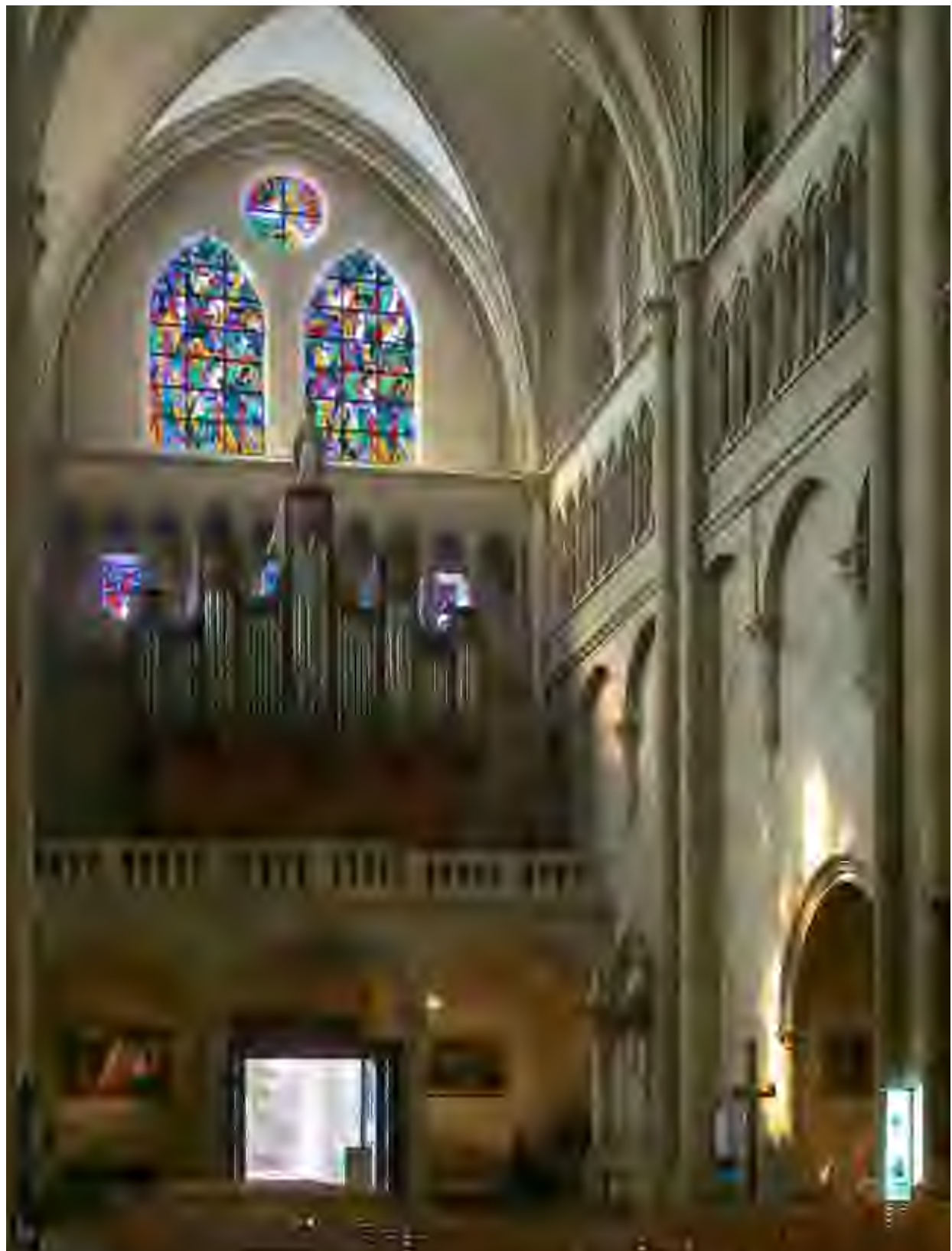
Le projet artistique

Georg Ettl souligne que s'il travaille dans les églises⁷, il n'est pas pour autant un théologien ; ainsi sa lecture de L'Apocalypse se veut littérale. Les différentes scènes s'étendent sur six verrières qui s'organisent sur trois niveaux : le premier est formé par un oculus représentant le Ciel, le deuxième niveau est composé de deux baies en arc brisé nous montrant la Nouvelle Jérusalem, tandis que la troisième partie se compose de trois petites fenêtres rectangulaires illustrant l'Enfer.

Dans l'oculus, le Ciel est l'illustration du trône divin avec la représentation de la Trinité : le Père, personnage androgyne debout et de profil ; le Fils, l'Agneau rappelant ainsi le sacrifice du Sauveur ; et le Saint-Esprit, la colombe. La présence des sept personnages aux sept trompettes annonce la série de cataclysmes qui provoque la fin des temps et la venue prochaine du « Messie ».

6. Entretien avec l'abbé Julien Sciolla, Bourg-de-Péage, 18 mai 2000.

7. Entretien avec Georg Ettl et Michel Thomas, Valence, 16 mars 2000. Georg Ettl, artiste allemand né en 1940, n'est pas à sa première intervention dans un lieu de culte, il a peint les murs de l'église de Neuss, près de Viersen en Allemagne, s'inspirant des écrits bibliques.



Façade occidentale



L'Apocalypse, Le Ciel, oculus, détail



L'Apocalypse,
Le Ciel et La Nouvelle
Jérusalem

La grande baie, à gauche lorsque nous sommes dans la nef de l'église, est la description du chapitre 21. Au centre de la composition, les hommes franchissent la porte de la Nouvelle Jérusalem, celle qui mène vers Dieu, où ce dernier, assis sur son trône, donne l'eau à ceux qui se tournent vers lui. Dans la deuxième baie, à droite, l'artiste narre les événements du dernier chapitre de L'Apocalypse (22, 2-4). Dieu se révèle aux hommes et guérit l'humanité qui place sa foi en lui. L'arbre de vie qui porte le fruit de la guérison est au centre de la composition, et Dieu sur son trône, distribue le fruit miraculeux aux hommes. Les trois petites fenêtres rectangulaires sur le registre inférieur représentent l'Enfer. L'artiste a souhaité donner une dimension plus contem-

poraine à cet univers. La violence, la mort et l'argent sont, pour Georg Ettl, les fléaux de notre société, ceux qui conduisent les hommes vers leur propre perte.

L'écriture picturale de Georg Ettl, et plus particulièrement la représentation des figures⁸, donne à voir une version particulière de l'illustration du texte biblique, mais qui s'inscrit aussi dans un panorama très diversifié des propositions plastiques du vitrail contemporain.

8. À ce propos et plus particulièrement sur l'aspect androgyne de Dieu, l'artiste explique qu'il a voulu donner une image qui corresponde à la fin du XX^e siècle. La chaussure rouge de Dieu témoigne pour lui qu'il n'est ni homme, ni femme, seulement « un esprit qui ne se préoccupe pas de la question du genre ! » Voir Marie-Claude Jeune, « Entretien avec Georg Ettl » in L'Apocalypse vitraux de Georg Ettl, Romans, éd. Ville de Romans, 2001, p. 17.



L'Apocalypse, La Nouvelle Jérusalem,
détails



L'Apocalypse, La Nouvelle Jérusalem,
vue extérieure



L'Apocalypse, L'Enfer, vitraux du registre inférieur, façade occidentale
En haut: vue intérieure: La violence, l'argent, la mort
En bas: vue extérieure



Vitrail du chevet

Église Saint-Martial Philippe FAVIER

Jabreilles-les-Bordes

Haute-Vienne

2004

Réalisation CRAFT

(Centre de Recherches sur
les Arts du Feu et de la Terre)

Limoges

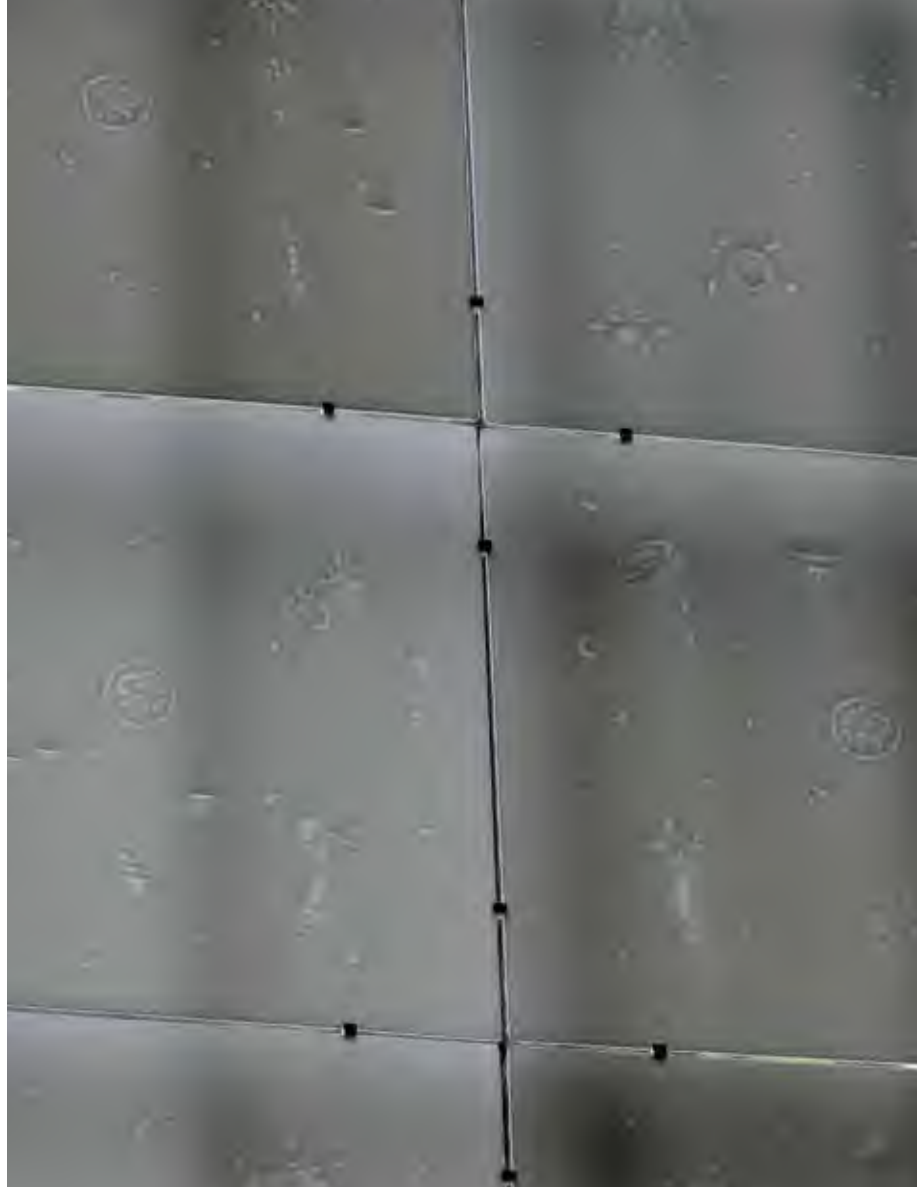
Si l'église de Jabreilles-les-Bordes possède encore des vestiges du XII^e siècle, la construction de l'édifice date essentiellement du XV^e siècle. L'édifice, restauré à partir de 1993, a été classé Monument Historique en 2000. À l'intérieur, des peintures murales du XV^e siècle et un retable de style baroque du XVII^e/XVIII^e siècle témoignent de l'histoire du village et de sa paroisse. C'est dans ce cadre architectural et historique qu'en 1999 Philippe Favier a été invité à concevoir de nouvelles baies pour le lieu. Seul un vitrail du XIX^e siècle représentant saint Roch était conservé ; il a été déposé afin d'harmoniser l'ensemble des quatre ouvertures.

La commande

Ce projet est une commande publique du ministère de la Culture et de la Communication, suscité par la DRAC Limousin. La mairie de Jabreilles-les-Bordes est le maître d'ouvrage. C'est au sein du CRAFT que ce programme a été mis au point. Créé en 1993 à Limoges, le CRAFT accueille des artistes, designers et architectes qui souhaitent développer des projets à partir du matériau céramique. Ainsi depuis la fin

Église Saint-Martial, façade occidentale



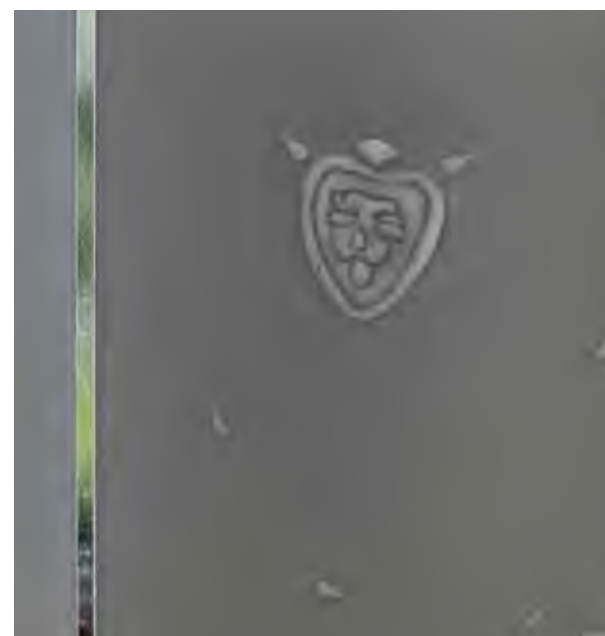


des années 1990, Philippe Favier a pu y mener une recherche sur la réalisation de vitraux en porcelaine.

Des vitraux en lithophanie de porcelaine

Le défi de cette réalisation réside dans le choix de la matière : la lithophanie de porcelaine. La lithophanie désigne un dessin sur une matière rendue translucide par des inégalités d'épaisseur ; elle permet d'obtenir des effets de transparence dans la porcelaine opaque. Jusqu'à présent celle-ci était réservée aux objets de petite taille et principalement à l'art de la table. Les baies de P. Favier permettent pour la première fois d'expérimenter les qualités intrinsèques de la porcelaine à l'échelle monumentale.

L'artiste a été accompagné pour la réalisation, non pas par un maître verrier, mais par le responsable de l'atelier du CRAFT, technicien de la céramique. L'artisan a traduit les dessins de P. Favier selon le procédé suivant : « Une fine couche de porcelaine est coulée sur un moule fabriqué à partir d'un dessin gravé sur une



En haut : détails extraits de l'abécédaire, L'Éternité
En bas : vue générale et détail, « signe »

plaque de cire ou de plâtre. La gravure dans le plâtre est réalisée par le technicien qui traduit en creux le trait initial. Il module le tracé pour que la lumière joue et crée le volume au plus près du dessin d'origine. »¹

Les verrières présentent plusieurs plaques de porcelaine reliées entre elles par de fines agrafes également en porcelaine, excluant ainsi l'utilisation de plombs et de barlotières. Fragile, le vitrail l'est déjà par nature, mais une paroi en porcelaine l'est sans doute plus encore, et les mises au point techniques pour consolider la matière ont été nombreuses.

Le programme artistique

L'œuvre de Philippe Favier (1957, Saint-Étienne) se distingue par l'emploi de différents supports, papier, émaux sur verre, toile, gravure, etc., sur lesquels se déploient de petites figures ou des motifs divers. Réels ou imaginaires, ces « signes » créent un monde onirique à travers lequel l'artiste nous interroge, le plus souvent avec humour et malice.

Pour les vitraux, l'artiste a réalisé deux abécédaires intitulés « L'Éternité », dans lesquels se déclinent plusieurs motifs inspirés à la fois par son propre univers et celui du lieu. Tout est question de perception, car les signes gravés, en plus de leur effet de transparence sur la porcelaine, restent minuscules et se révèlent difficilement.

Les vitraux de Philippe Favier attestent des nouvelles recherches sur le vitrail à la fois dans sa conception, mais aussi dans sa définition. À Jabreilles-les-Bordes, l'artiste a su saisir « l'esprit du lieu » pour intégrer avec succès sa proposition plastique et technique.

1. Anne Dallant, « Aux limites de l'ajour », Philippe Favier – Vitraux en lithographie de porcelaine, Limoges, éd. Craft/DRAC Limousin, 2004, n.p.



Baie de la chapelle méridionale

Entretien avec Philippe Favier

9 décembre 2004

Christine Vaque : Quelles ont été vos motivations pour vous lancer dans cette aventure ? Le support de la « porcelaine », l'intégration de votre œuvre dans un édifice ancien, dans un édifice religieux ?

Philippe Favier : À l'origine de cette aventure, il y avait Henri-Michel Borderie, conseiller aux arts plastiques à la DRAC Limousin, qui m'a sollicité pour travailler sur la lithophanie. Après m'avoir expliqué ce qu'était la lithophanie, il m'a tout de suite précisé que le projet envisagé serait à l'échelle monumentale, c'est-à-dire que je n'allais pas créer de petits objets mais concevoir des vitraux intégrés dans une architecture. J'ai été intéressé dès le départ par cette proposition. De plus, je venais de réaliser, quinze jours auparavant, un travail de peinture blanche avec des petites fenêtres colorées. Dans le même principe que la lithophanie, cette série présentait des vitres blanches creusées et repeintes en blanc sur le fond, donc le jeu était ici sur les épaisseurs de verres et non de la porcelaine.

C.V : L'origine du projet était donc d'insérer l'œuvre dans une architecture ?

P.F : Oui, c'était d'emblée une très bonne idée, car il ne s'agissait pas simplement de faire du décor, mais de

transporter et confronter ce matériau délicat dans l'architecture. J'avais déjà conçu des assiettes en porcelaine. L'aspect « excitant » de ce programme était de mesurer réellement la porcelaine à l'architecture.

C.V : Le livre Architectures de Lumière présente votre proposition de 1996 des vitraux en lithophanie pour la chapelle de La Chenevières à Pageas. Ont-ils été réalisés ?

P.F : Non, le projet n'a pas abouti, mais c'est le début de la réflexion sur le matériau et finalement ce sont mes premières propositions. Comme on peut le constater, le projet a énormément évolué entre cette première esquisse et les vitraux de Jabreilles. La chapelle de Pageas est désaffectée et même devenue une salle polyvalente, donc je pouvais proposer des vitraux un peu plus « excentriques », voire plus lyriques.

C.V : Le projet a duré de nombreuses années, entre la première esquisse en 1996 et l'inauguration des vitraux de Jabreilles, en 2004.

P.F : Il faut parfois des années pour qu'un projet aboutisse et beaucoup d'énergie car c'est souvent long et décourageant. Anne Dallant, qui a succédé à Henri-Michel Borderie, a fait

preuve de courage, de pugnacité et de persévérance pour que ce soit un jour possible de réaliser ces vitraux. Je ne me suis pas lassé parce que je ne voulais pas abandonner ces personnes, mais au fur et à mesure que le temps passe, on souhaite sans cesse modifier le projet initial, l'améliorer, le faire évoluer ; donc le rapport au temps, dans un tel programme, est difficile à gérer.

C.V : Vous aviez déjà pensé au vitrail en verre ?

P.F : Oui, d'ailleurs Henri-Michel Borderie m'a pressenti par rapport à mes œuvres sur verre. Je suis un des rares artistes français à travailler sur le verre, et je regrette effectivement de ne pas avoir été plus sollicité pour faire des vitraux. J'ai concouru pour les vitraux de Varennes-Jarcy, et on m'avait également appelé pour l'église Notre-Dame-de-l'Arche-d'Alliance à Paris. Bruno Loire, qui dirige l'atelier Loire près de Chartres, m'a également soutenu et encouragé dans cette direction. Finalement, mes seuls vitraux réalisés jusqu'à présent n'en sont pas puisque c'est de la porcelaine.

C.V : À ce sujet, votre proposition inaugure de nouvelles perspectives pour le vitrail à la fois dans sa conception et sa définition ?

P.F: Lorsqu'on évoque le terme « vitrail », l'image de celui-ci reste liée à la couleur alors que le vitrail doit être associé à la lumière. Aussi, ces vitraux ont « choqué » des personnes qui regrettaient les anciens vitraux saint-sulpiciens. L'absence de couleurs les a troublé. Votre question reste difficile, car je ne suis qu'un des artisans de ce programme. Le vrai concepteur est Henri-Michel Borderie qui a eu l'idée d'associer la porcelaine et l'architecture. Mon intervention reste dans l'élaboration des dessins. Cependant, j'ai été le premier à le faire et je sais que cela va permettre à d'autres projets de voir le jour dans des délais sans doute plus convenables et avec une meilleure connaissance du matériau.

C.V: Pouvez-vous nous décrire votre projet artistique pour cette église ?

P.F: Les restaurations à l'intérieur de l'église ont révélé des fresques anciennes. Il était important de tenir compte de cette dimension car, en fonction des couleurs et des éléments graphiques retrouvés, les vitraux se devaient d'être discrets. J'ai donc abandonné les premières études publiées dans Architectures de lumière, pour concevoir un ensemble de petits signes plus adaptés à l'esprit du lieu. J'ai créé un catalogue d'une soixantaine de signes qui ont été soumis aux respon-

sables de l'Église. Ces derniers ont sélectionné vingt-cinq signes, ceux qui leur semblaient les moins coquins bien sûr, lesquels ont été reproduits sur la surface de la porcelaine.

C.V: Avez-vous envie de poursuivre votre réflexion sur la porcelaine ?

P.F: Oui, je souhaite continuer, car la technique ne peut qu'être améliorée à mesure qu'on y travaille, et je pense qu'on pourrait faire des plaques encore plus grandes. J'avais proposé une œuvre à partir de plaques de porcelaine pour un parking, mais c'est un espace trop polluant pour ce support.

C.V: Quel a été votre regard sur les vitraux contemporains ?

P.F: Je reste troublé par le vitrail très « pur » voire minimaliste comme ceux de Soulages et de Raynaud. Ceci dit, j'aime aussi les vitraux de François Rouan à Montrond. Mais je n'ai pas fait de recherches. J'ai eu un livre Architectures de lumière parce qu'on me l'a offert. Je pense que c'est une manière de ne pas être sous influence.

C.V: Comment inscrivez-vous votre projet dans ce panorama de propositions de vitraux ?

P.F: Très sincèrement, je ne l'inscris pas.

C.V: Par rapport à la collaboration avec le CRAFT, comment s'est passée la transposition ?

P.F: J'ai collaboré avec Gérard Borde qui maîtrise très bien l'aspect technique. Ce sont des relations de confiance. Il m'a envoyé des échantillons pour que je puisse voir la matière. Ensuite, je voulais que la transcription soit la plus fidèle et la plus juste, et c'est le cas.

C.V: Comment avez-vous appréhendé la question religieuse de la commande ?

P.F: Quand j'ai été voir l'église, j'ai été fasciné par sa texture et l'ambiance qu'il y régnait. C'est un lieu humble et modeste. L'espace de culte n'est certes pas anodin, et je travaillerais avec autant d'intérêt pour un édifice d'une autre confession, tout en conservant une certaine indépendance et dans le respect absolu de cette pensée religieuse.

C.V: Que retenir de cette expérience dans vos travaux actuels ?

P.F: Dernièrement à la FIAC, j'ai présenté des peintures « baroques », si on peut dire, qui témoignent de cette recherche sur la lumière et la transparence à travers la couleur. Actuellement, à Lyon, je prépare une exposition où il y a des références à ces signes que je peins en blanc sur verre.



Grande verrière
du chœur

Église Notre-Dame- des-Foyers Bernard FOUCHER

Orléans
Loiret
2004

Atelier Loire, Lèves



Notre-Dame-des-Foyers, vue vers le chœur



Hommage aux moines de Tibéhirine, détail, vitrail de l'entrée de l'église

L'église Notre-Dame-des-Foyers est construite en 1960 dans un quartier orléanais en pleine expansion. Propriété de la ville d'Orléans, celle-ci entreprend en 2001 une série de travaux de rénovation. C'est dans ce cadre que les paroissiens et le clergé ont manifesté la volonté de remplacer le vitrage en place en faisant appel à un artiste orléanais, Bernard Foucher. La municipalité a financé le programme de vitraux à hauteur de 80 % tandis que le reste du budget a été pris en charge par la paroisse, à travers les dons et le mécénat. Le programme est ambitieux puisque quarante-huit baies étaient à créer.

Présentation de l'artiste

Né en 1944 à Orléans, Bernard Foucher est peintre mais aussi sculpteur. Bien qu'il ne soit pas un spécialiste, il a réalisé de nombreuses commandes d'art sacré à travers la France, aussi bien dans le domaine du vitrail qu'en sculpture ou encore dans la réalisation d'objets de culte (calice, tabernacle) et de mobilier liturgique (autel).

Ce projet est né d'une rencontre entre l'artiste et le curé de l'église, le père Laurent qui témoigne ainsi de son émotion face à l'œuvre de B. Foucher :

« Je vois dans son travail une grande ascèse de simplicité, de pureté. Il évoque les grands espaces, des horizons de lumière comme de grandes aspirations à l'infini... ».

Hommage aux moines de Tibéhirine

Foucher et le père Laurent ont souhaité, dans cette aventure, rendre un hommage particulier à la communauté cistercienne de Tibéhirine en Algérie, afin de ne pas oublier le drame de ces sept frères assassinés à cause du terrorisme. À l'heure où « des images aussi terribles » se multiplient sans cesse à travers le monde, à

Notre-Dame
de l'Atlas
Tibhirine
Algérie

Nos frères
sont en mission
et elle n'est pas
achevée.

Poèmes du frère Christophe, extraits sérigraphiés sur verre



Verrières de l'atrium

Orléans, le peintre, en accord avec les commanditaires, a arrêté le temps sur cet événement pour faire « acte de mémoire ».

Le projet artistique

Les vitraux de facture abstraite laissent toutefois la place aux mots, et plus précisément à ceux du frère Christophe, moine cistercien assassiné à Tibéhirine. Des poèmes du religieux sont ainsi sérigraphiés sur le verre pour les vitraux de l'entrée, ou peints dans la grisaille par enlèvement au stylet dans la grande verrière.

Bernard Foucher a envisagé ce projet par le refus du cloisonnement afin d'y retrouver la liberté de la toile ; les verrières se présentent ainsi comme de grandes plaques de verre (stèles) sans plombure. L'artiste explique qu'il a fait le choix d'un rythme rigoureux et d'une grande sobriété graphique et colorée. Le verre industriel lui permet de jouer sur l'opacité et les transparences de verre, de transposer en jouant avec la lumière la progression des matériaux utilisés dans les stèles. La surface de la trame translucide est disposée selon un rythme précis avec des degrés de transparence, créant des niveaux de lecture différents, allant de l'immédiate lecture du dessin coloré à une vision plus subtile des aplats sablés ou travaillés au four.

Cette commande de vitraux exprime le témoignage d'une aventure humaine à laquelle ont participé les paroissiens et leur prêtre ainsi que l'artiste pour la mise en valeur de leur lieu de culte.

Grande verrière latérale du chœur





Fenêtres hautes de la nef



Textes poétiques du frère Christophe écrits dans la grisaille peinte



Verrière du chœur

Partie haute: Le Couronnement de la Vierge

Partie basse, de gauche à droite: Abraham sous le chêne de Mambré, Joachim, Anne et Marie, Le Roi David

Église Notre-Dame Gérard GAROUSTE

Talant
Côte-d'Or
1998

Atelier Pierre-Alain Parot,
Aiserey

Historique de la commande

Dans les années 1980, la commune de Talant engage à l'église Notre-Dame¹ des travaux de restaurations de la toiture et de la baie du chœur condamnée au trois quart. Pour parer au plus urgent, un verre martelé est posé dans la baie, mais celui-ci rend toutefois l'éclairage naturel difficile. C'est dans ces conditions qu'un premier projet de vitrail est envisagé pour la seule baie du chœur. Les responsables de l'époque, les élus et le clergé, décident de faire appel à un artiste. Sur les conseils de l'abbé Louis Ladey, membre de la commission diocésaine d'Art sacré de Dijon, ils présentent Jean Bertholle. Toutefois, ce projet n'aboutit pas et c'est seulement dans les années 1990, qu'il est à nouveau à l'ordre du jour². Les nouveaux responsables de la commune décident d'étendre la commande de vitraux à l'ensemble des baies de l'église, soit quarante-six fenêtres. Le projet est ambitieux et, la commune ne pouvant supporter à elle seule l'ensemble des dépenses, des aides financières du conseil général de la Côte-d'Or, de la DRAC et du ministère de la Culture (Délégation aux Arts Plastiques) sont apportées, ainsi que le mécénat de la Fondation Gaz de France.



Église Notre-Dame

1. L'église a été fondée au début du XIII^e siècle et reste représentative du début de l'architecture gothique en Bourgogne. L'édifice est classé Monument Historique depuis 1908.

2. Voir à ce propos Christine Blanchet-Vaque, Les commandes de vitraux de Talant et de Bourg-Saint-Andéol, mémoire de DEA, sous la direction de Claude Massu, université de Provence, Aix-en-Provence, 1998-1999, 62p.



Bas-côté sud

Le choix de l'artiste³

Un concours est organisé en 1995. Sur une trentaine de dossiers, trois sont retenus : Gérard Garouste, Jean-Pierre Pincemin et Marie-Camille Chaimowicz. Les trois artistes devaient présenter, pour l'épreuve finale, un projet sur le thème de la Vierge Marie en réalisant une maquette à l'échelle 1/10. Gérard Garouste est sélectionné à l'issue du concours et choisit de collaborer avec l'atelier de Pierre-Alain Parot, à Aiserey.

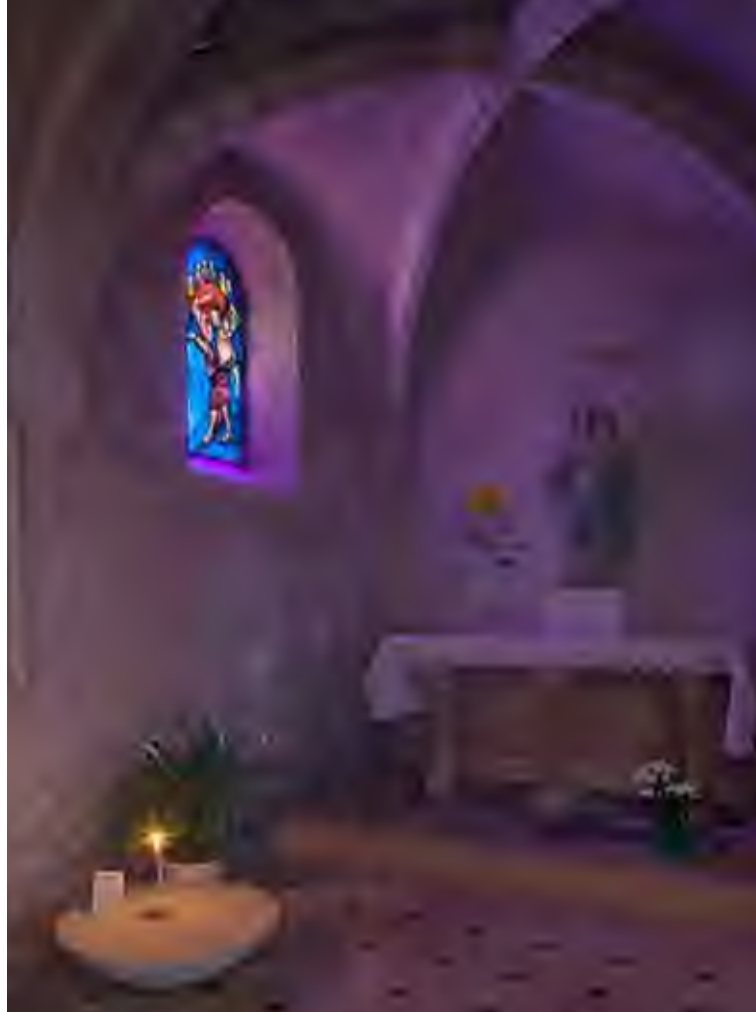
Le programme des vitraux

L'ensemble du programme iconographique a été établi par Gérard Garouste avec le soutien permanent de l'abbé Ladey³. En effet, nous devons noter le rôle décisif du prêtre dans cette commande et plus particulièrement son accompagnement de l'artiste. Garouste a puisé son inspiration dans les textes canoniques et apocryphes. Les scènes de l'Ancien Testament sont situées dans la partie nord de l'église, tandis que celles du Nouveau Testament sont dans les baies du sud. L'artiste a joué des correspondances entre les deux livres : ainsi la baie représentant Ève répond au sud à La femme revêtue de soleil qui est le symbole de la nouvelle Ève, celle libérée de tous péchés. La grande baie du chœur présente les ascendants de la Vierge Marie. Dans les quatre lancettes, au centre Joachim et Anne tenant dans ses bras Marie enfant, tandis que de part et d'autre, les figures de l'Ancien Testament, Abraham et David. Dans le réseau de la baie, le thème du Couronnement de la Vierge se déploie, faisant ainsi face à la baie orientale, cachée malheureusement par l'orgue, de la majestueuse Assomption de la Vierge.

3. Entretien avec l'abbé Louis Ladey, Renève, 13 novembre 1998.



Vitraux de la nef et du bas-côté sud



Une des originalités de cet ensemble est la représentation de l'histoire de quatorze femmes: « J'ai voulu, dans les baies basses, quitter le thème de l'Apocalypse, pourtant très lié à la Nativité, à la deuxième naissance, tout en restant proche du thème de la Vierge, et en développant autrement, à travers des figures de femmes dans la Bible, choisies parmi les plus marquantes, ayant un lien avec l'image de la Vierge Marie. »⁴ L'abbé Ladey précise que chacune de ces femmes ont dans leur vie ce point commun: elles portent en elles l'espérance du Salut.

Gérard Garouste met en place un système de lecture complexe où l'image et l'écriture se mêlent. Le peintre indique dans l'image la référence du texte qu'il illustre, ou bien il cite des phrases extraites des textes en français, latin, hébreu. Dans la baie intitulée Le Verbe de la Genèse, l'artiste a représenté dans la partie haute de la fenêtre l'arche de Noé survolée par la colombe ramenant le brin d'olivier. Dans le bas de la fenêtre, des lettres hébraïques indiquent les dimensions de l'arche, mentionnées dans le texte de La Genèse (6,15), et l'abbé Ladey rappelle que ces chiffres forment le mot « langue », ainsi l'arche devient porteuse de la Parole Créatrice⁵. Les raisons pour lesquelles G. Garouste a accepté cette commande de vitraux sont liées à l'importance qu'il accorde à l'image, à sa portée en ce qui concerne la mise en valeur du sujet lui-même, car la représentation se doit d'être dépassée pour aller vers l'interprétation.

4. Propos de Gérard Garouste in Louis Ladey, « Notre-Dame de Talant, vitraux de Gérard Garouste », p. 2.

5. Louis Ladey et Maurice Ladey, Une arche de lumière, Notre-Dame de Talant, Talant, édité par la Mairie de Talant, 1997, p. 30.



Chapelles nord et sud





Les femmes de la Bible. De haut en bas, de gauche à droite

- Ruth; La Veuve de Sarepta; Thamar, celle par qui le nom demeure; Miryam, sœur de Moïse, bas-côté, nord

- Deborah, prophétesse et libératrice d'Israël, Hanah, mère du prophète Samuel; Cippora, bas-côté nord;

La samaritaine au puits, bas-côtés, sud.



De gauche à droite : Ève, nef nord
Une femme vêtue de soleil, nef sud



La réalisation technique

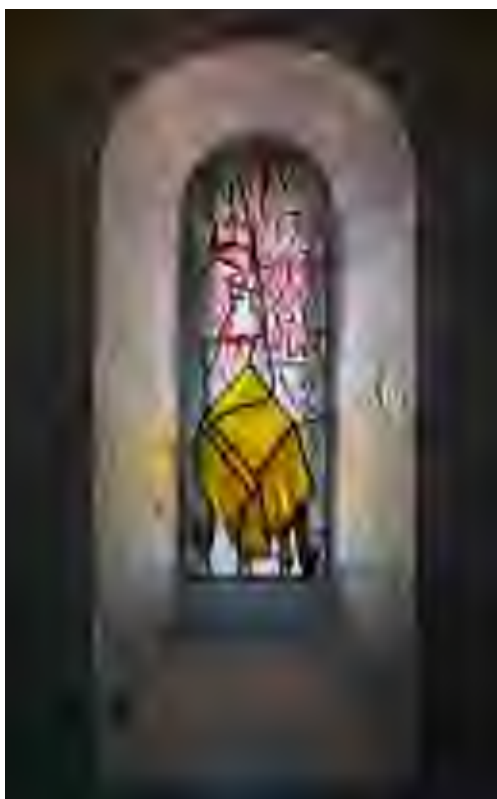
Gérard Garouste avait déjà collaboré avec le maître verrier Pierre-Alain Parot pour réaliser deux baies dans une chapelle privée⁶. Le choix de l'artiste s'est rapidement porté sur l'utilisation de cives, car il pouvait jouer avec les effets de différences et de défaut de cette matière. Pour des raisons financières, seule une partie des vitraux a été exécutée en cives⁷, l'autre en verre antique.

La proposition de G. Garouste renoue avec une certaine idée du vitrail traditionnel, notamment par son caractère figuratif et la technique employée. Toutefois, son regard critique et son interprétation des Écritures témoignent de la richesse « illustrative » du programme, caractérisant ainsi son originalité dans le vitrail d'aujourd'hui.

6. Garouste avait également été pressenti pour une commande de vitrail à la cathédrale de Metz. Voir la maquette proposée sur le thème du saint Nicolas reproduite dans l'ouvrage publié par le Centre international du vitrail, *Les Couleurs du ciel, vitraux de création au XX^e siècle dans les cathédrales de France, Chartres, 2002, p.24 et 25.*

7. 600 cives ont été soufflées pour Talant par le verrier Dominique Marcadet dans l'atelier de P.-A. Parot.

Le Verbe de la Genèse, nef nord



De bas en haut,
L'autel des holocaustes, bas-côté nord
L'autel des témoins, bas-côté sud



La Genèse du Verbe, nef sud



De haut en bas, de gauche à droite

- Le signe de Jonas 1, La Résurrection 2, vitraux du chœur; Jérusalem 3, La ville en flamme 4, vitraux de la chapelle nord.
- Le Buisson ardent 5, Le trône de lumière 6, vitraux de la chapelle sud; La Cananéenne 7, Marthe et la résurrection de Lazare 8, bas-côté sud.
- Les quatre Vivants: L'aigle 9, Le lion 10, Le taureau 11, L'ange 12, nef sud.



De haut en bas, de gauche à droite

- Le tohu-bohu 13, Les deux grands luminaires 14, Le Paradis 15, L'arbre de Vie 16, nef nord

- Adam 17, Adam et Ève exilés du Paradis 18, Les signes de l'Alliance 19, La Présence 20, nef nord

-L'agneau,blasons symboliquedel'amourdeDieu21,Unebêtemonte22,Lemessagerdel'Évangileéternel23,Sousl'Évangilede la Miséricorde 24, nef sud.



Église Notre-Dame KIM EN JOONG

Prieuré de Ganagobie
Alpes-de-Haute-Provence
Projet en cours - 2005
Atelier Loire, Lèves

Le monastère bénédictin de Ganagobie se situe dans les Alpes-de-Haute-Provence sur un plateau de pins dominant la Durance. C'est au X^e siècle que l'église dédiée à Notre-Dame est édifiée. L'abbaye devient en 939 une dépendance de Cluny et connaît au cours des XII^e et XIII^e siècles, un rayonnement et une prospérité. En 1789, le prieuré est supprimé par décision du conseil d'État du Roi, et vendu comme bien national. Dans ces années, les bâtiments sont en partie démolis, comme le chœur et le transept de l'église et la partie orientale du monastère. En 1891, le comte Malijay cède l'abbaye aux bénédictins de Sainte-Madeleine de Marseille qui commencent à restaurer les bâtiments comme le cloître et le réfectoire. En 1901, les Bénédictins sont exilés en Italie, et c'est en 1922, avec l'installation des Bénédictins à l'abbaye d'Hautecombe qu'une présence religieuse est à nouveau assurée à Ganagobie. Les travaux de restauration se poursuivent et, depuis 1992, la communauté des moines d'Hautecombe a choisi de vivre à Ganagobie. Le monastère est classé Monument Historique.

Page de gauche : rose occidentale, verre peint



Église Notre-Dame, façade occidentale



Depuis quelques années, les moines souhaitent changer les huit vitraux de l'église en suscitant une création originale. Cette commande, entièrement administrée et financée par la communauté religieuse, a été attribuée à l'artiste Kim En Joong.

Une peinture contemplative

Kim En Joong (1940, Booyo – Corée du Sud) est peintre mais aussi dominicain. Il vit et travaille entre Paris et Vence, et expose à travers le monde. Dans les années 1960, il se convertit au catholicisme et s'installe en Europe où il est ordonné prêtre en 1974. Sa peinture reste délibérément non figurative et s'inscrit dans la tradition de l'abstraction lyrique. À propos de cette œuvre, Jean-Louis Prat, directeur de la fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence, témoigne : « Les envolées lyriques de cette peinture donnent des sonorités nouvelles aux formes et aux couleurs, mais également l'image d'un au-delà qui conduit inévitablement à la contemplation. »

Vitraux de la nef, verre peint





La proposition artistique

Le père Kim En Joong a déjà réalisé de nombreux ensembles de vitraux comme les baies de la cathédrale d'Évry ou encore celles de la chapelle des dominicains de Dax. Le peintre collabore à chaque fois avec l'atelier Loire, près de Chartres, dans lequel il réalise lui-même la peinture de toutes les baies (grisaille et émaux). À Ganagobie, les vitraux seront conçus sans plombure.

Dans le monastère provençal, à travers l'ensemble des fenêtres, le père Kim a voulu rendre hommage aux sept dons du Saint-Esprit, ainsi veut-il évoquer l'Ancienne et la Nouvelle Alliance. Le message du père Kim se traduit à travers le « langage de la couleur ». Il cite à ce propos la phrase de Goethe : « L'œil a besoin de la couleur comme de la lumière. » À l'est, au soleil levant, derrière l'autel, le vitrail est vert, faisant ainsi écho au Paradis et à la Création, mais également à la chute de l'Homme. À l'ouest, l'artiste choisit des tons chauds, en hommage à la Vierge, celle qui donne la vie. Les lignes de ces compositions gardent en elles des réminiscences de l'écriture calligraphique. Le geste pictural donne ainsi force et élévation. L'église de Ganagobie retrouvera en 2005 de nouvelles couleurs, les moines de Ganagobie ayant choisi l'abstraction comme chemin de méditation.

Vitraux du transept sud, verre peint





Vitraux du chevet, verre peint
Ci-contre, verrière de l'abside centrale
Page de droite, verrières des absidioles





Vitrail et sculpture,
nef sud.

Église Saint-Hérie Gérard LARDEUR

Matha
Charentes-Maritimes
2000-2001
Atelier Gerd Franslau,
Chartres

« Chaque homme, dans le même édifice, a une vision des choses qui lui est propre, ce n'est pas une vision globale. J'ai un premier intérêt pour travailler dans l'église, c'est de participer à la dignité de chacun. »

Gérard Lardeur, 1999.

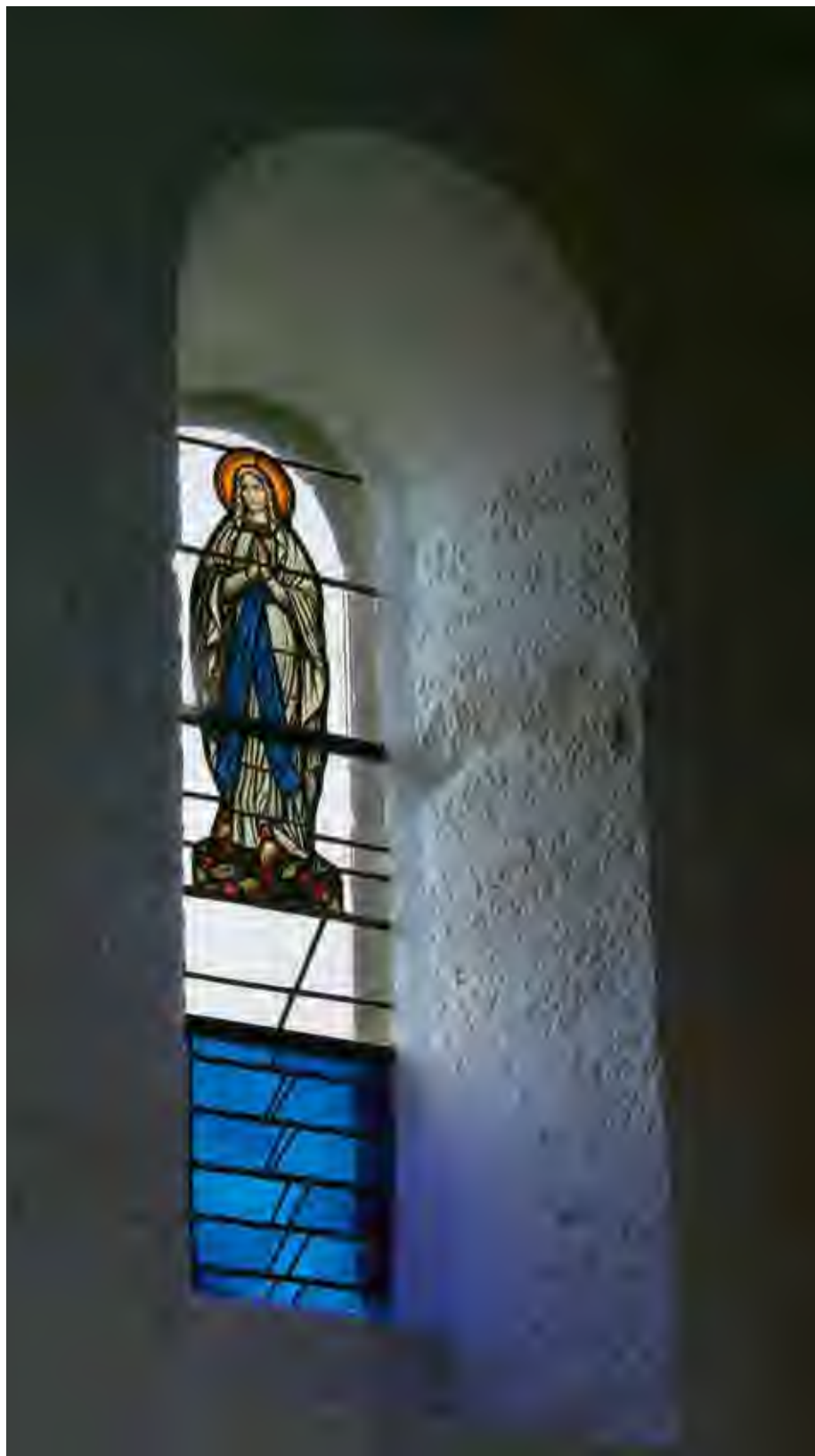
Église Saint-Hérie, façade occidentale

L'église Saint-Barthélemy de Saint-Hérie a été bâtie durant le règne de Charlemagne. L'édifice conserve de l'époque romane sa façade, encore majestueuse malgré les mutilations, et sa nef du XI^e siècle. Le chœur a été reconstruit au XV^e siècle laissant apparaître des ouvertures plus importantes.

Après près de quarante ans de rénovation, les travaux de l'église se sont enfin achevés, en 2001, par la pose des vitraux de Gérard Lardeur, dernière œuvre-vitrail de l'artiste, décédé en 2002.

La proposition de Gérard Lardeur a été retenue à l'issue du concours organisé et financé par la municipalité, le Conseil général et la DRAC.





La Vierge Marie, vitrail recomposé, nef nord

De la sculpture au vitrail

Gérard Lardeur (1931-2002, Paris) aimait à rappeler qu'il était avant tout un sculpteur. Ayant hérité de son père du métier de verrier, il n'a pas renié pour autant cet art de la lumière. En effet, son regard de sculpteur l'a finalement porté à appréhender le langage du verrier d'une toute autre manière. Ses nombreuses réalisations¹ témoignent de sa préoccupation à renouveler le vitrail, notamment dans une recherche appliquée aux matériaux de la lumière. L'artiste n'hésite pas à inclure dans la composition du verre des éléments métalliques qui rappellent son œuvre sculpturale. Il joue également avec le réseau de plombs créant parfois des reliefs dans les compositions. À propos de ses vitraux à l'église de Langonnet, en 1995, G. Lardeur évoque son art et la place de l'Homme: « Mon œuvre, abstraite, est très marquée par le cercle. Je veux dire par cercle deux demi cercles assemblés imageant la division de l'homme, de chacun de nous, en deux parties, l'une intellectuelle, l'autre matérielle. L'esprit et le corps séparés par une ligne, un espace, que j'appelle conscience, dont l'action, mêlée à l'esprit, doit être le moteur de chacun de nous pour devenir un dieu comme le définissaient les Grecs. »² Une image du cercle que l'on retrouve dans les vitraux de Matha.

Le projet artistique

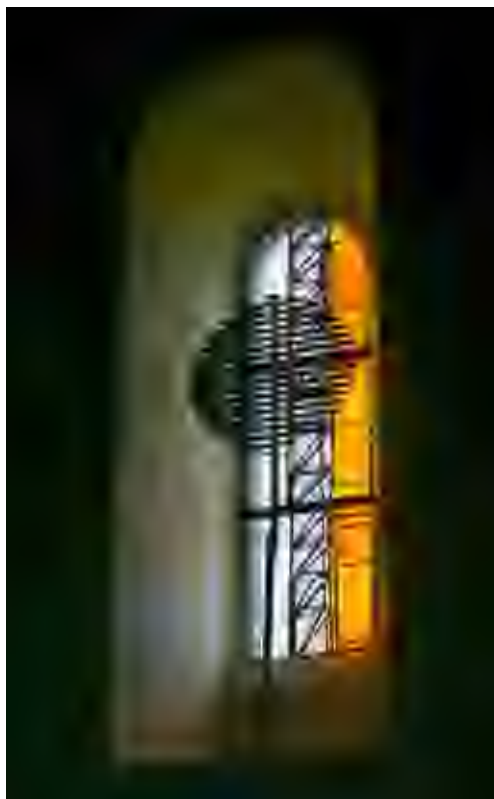
À Matha, seuls les vitraux de la nef sont en partie colorés : bleu au nord et jaune orangé au sud. Les reflets de ces verrières se projettent sur les « petites » sculptures installées sur les rebords des fenêtres. La figure de la Vierge, reprise dans un vitrail ancien, est le seul personnage de cet ensemble.

1. On compte une cinquantaine de réalisations, de 1953 à 2001, dans des églises en France et à l'étranger dont les plus connues sont celles de la cathédrale de Douai, l'église de Langonnet et l'église Saint-Yves à Rennes.

2. Gérard Lardeur in *Sculpter la lumière, le vitrail contemporain en Bretagne, 1945-2000*, Chartres, éd. Centre international du vitrail, 2000, p. 50.



Vitraux, nef nord



Vitraux et sculptures, nef sud



Vitraux de l'avant-chœur



Église Saint-Hérie, chevet et façade méridionale

Dans le chœur gothique, l'artiste a imaginé un procédé de grilles, très graphiques, qui laisse dans l'espace s'infiltrer une lumière tamisée, augmentant de cette façon la force de l'architecture. Dans ce programme, les vitraux sont non-figuratifs, hormis le vitrail central dont le voile, dans un mouvement d'élévation, attire l'attention du visiteur. Interrogé à ce propos, le sculpteur a expliqué que « tout va vers le vitrail du fond qui évoquera la Résurrection et donnera un sens à l'ensemble. »

Enhautetci-contre,
vitraux du chœur





Vitraux, détails

Vitrail du chœur,
détail





Vitrail du chœur

Église Notre-Dame
Prieuré de Salagon
Mane
Alpes-de-Haute-Provence
1998
Ateliers Duchemin, Paris

L'église Notre-Dame, du prieuré de Salagon, a été construite à la fin du XII^e siècle par les moines bénédictins de Saint-André à Villeneuve-lès-Avignon. L'ensemble architectural appartient aujourd'hui au conseil général des Alpes-de-Haute-Provence et abrite le conservatoire du patrimoine ethnologique de Haute-Provence. L'église est classée Monument Historique depuis 1921.

En 1997, une campagne de restauration a débuté pour le prieuré, et, pour parachever cette mise en valeur du patrimoine, la décision est prise de commander des vitraux pour l'église, toujours affectée au culte, bien que l'espace soit aussi utilisé comme lieu culturel. Le conseil général de Haute-Provence, avec le soutien du conseil régional de Provence-Alpes-Côte-d'Azur et du ministère de la Culture, ainsi que du mécénat privé, envisage de faire appel à un artiste contemporain pour concevoir la création de cinq verrières de l'église¹.

1. L'oculus quadrilobé a seulement été doublé avec le même verre que les vitraux d'Aurélie Nemours afin d'harmoniser l'ensemble. Entretien avec Cyrille Dumontet, Mane, 1999.

Aurélie NEMOURS

Prieuré de Salagon, façade occidentale





Le choix de l'artiste

Dans un premier temps, les responsables du lieu et de la commande sollicitèrent Pierre Buraglio et Aurélie Nemours, deux artistes susceptibles de répondre au programme. Le choix final se porta sur la proposition d'Aurélié Nemours.

Le projet artistique

Lorsque Aurélié Nemours est appelée pour les vitraux de Salagon, elle repense à ce vitrail de 1964 qu'elle a exécuté pour une exposition d'art sacré. Trente ans ont passé depuis, mais le point de départ reste cette œuvre ressortie de l'atelier à cette occasion. Le vitrail de 1964 se compose sur fond rouge, toutefois marqué par des nuances orangées, d'une grille dessinée par la plombure.

Pour Salagon, l'artiste adapte sa grille de plombs à chaque baie, créant ainsi un rythme toujours différent de la surface. Sa recherche se concentre sur la couleur rouge que l'artiste veut monochrome. Le rouge est pour elle « la couleur absolue au-delà de tout symbolisme »², et c'est le rouge sélénium qui est choisi pour les vitraux.

« Pour atteindre le monochrome, les maîtres verriers ont cherché un verre soufflé qui n'a pas l'épaisseur constante des verres industriels. La découpe de morceaux vient de feuilles différentes ou des coins opposés d'une même feuille. Seules les très minimes différences d'épaisseur du verre et les infimes variations d'orientation des morceaux adjoints modulent la lumière colorée. »³

2. Voir Michel Brière, « Aurélié Nemours et les ateliers Duchemin : vitraux pour N.-D. de Salagon », *Chroniques d'Art Sacré*, n° 57, printemps 1999, p. 2 à 4.

3. Michel Brière, idem.



Église du prieuré, chapiteaux du portail ouest
Vitrail et fresques restaurées





Oculus de l'arc triomphal et chœur



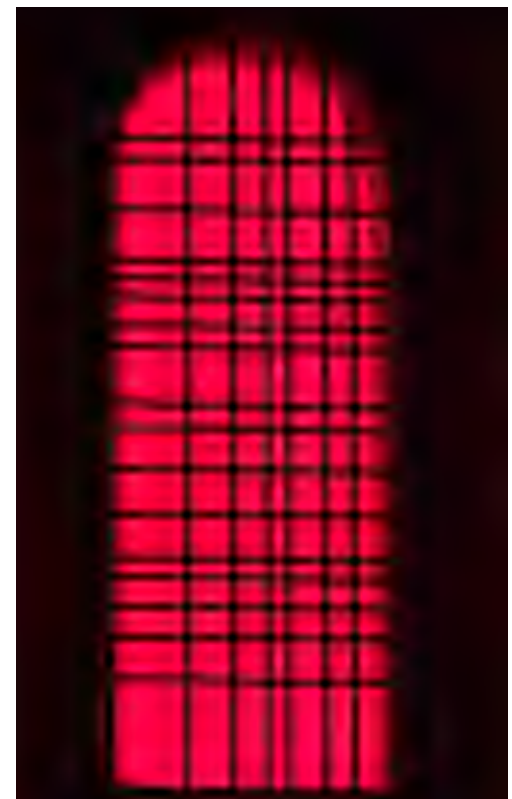
Oculus de la façade occidentale



Le rouge sélénium

À Salagon, les vitraux imposent par la couleur leur présence et « choquent » parfois par cette pureté du rouge diffusée dans l'espace. Mais, surtout le monochrome devient l'absolu dans ces vitraux « où la couleur survient en tant que forme, en tant que facteur d'atmosphère et de spatialité. »⁴

4. Anne Tronche, « La couleur est espace », Aurélie Nemours, Paris, RMN, 1999, p. 52.



Oculus oriental, fenêtres de la nef, fenêtre du bas-côté



Bas-côté



Transeptsud,baie n°4

Église abbatiale Pierre-Alain PAROT

Saint-Avit-Sénieur

Dordogne

2001

Atelier Parot, Aiserey

L'église Saint-Avit-Sénieur, bâtie sur un éperon rocheux, domine la vallée de la Couze. Saint-Avit doit son nom à un guerrier nommé Avitus (487-570) converti au catholicisme. La légende raconte qu'il vivait dans une grotte et accomplissait maints miracles. Des moines, qui vivaient près du tombeau du Saint, font alors ériger au XII^e siècle l'église abbatiale. Au gré des événements historiques, l'édifice est régulièrement saccagé comme le cloître et les bâtiments conventuels détruits au XVII^e siècle. Depuis la fin du XIX^e siècle, de nombreux travaux de restaurations ont été entrepris. La dernière campagne, commencée en 1997, a permis la réouverture totale de l'abbatiale. C'est au cours de celle-ci que le projet de création de quatorze vitraux est envisagé dans la nef. Le bâtiment est classé Monument Historique ainsi qu'au Patrimoine mondial de l'Unesco.

Église abbatiale Saint-Avit-Sénieur,
façade méridionale





Vue vers le chœur

Transept sud,
baies n°4, 6, 8 et 10

La commande

Le projet de Pierre-Alain Parot est retenu à l'issue du concours organisé par l'administration en charge du monument (DRAC, service des Monuments historiques). Le cahier des charges demandait la prise en compte de la proximité des peintures murales à l'intérieur de l'édifice. Ainsi, l'artiste a conçu un ensemble de verrières homogènes où seules les fines bandes colorées, qui rythment chaque composition, déterminent le caractère unique de chaque baie.

Les vitraux

Pierre-Alain Parot (1950, Dijon) est maître verrier. Après ses études à l'école des Beaux-Arts de Dijon, il reprend la succession de l'atelier de son père, Marcel Parot. Il travaille aussi bien pour des chantiers de restauration de vitraux anciens qu'en collaboration avec des artistes pour la création de nouvelles verrières. À Saint-Avit-Senieur, Pierre-Alain Parot est à la fois le créateur des maquettes et le traducteur en verre. Les vitraux sont incolores et translucides afin de respecter l'harmonie du lieu et, comme il le précise, « de prendre conscience que seule la neutralité d'une matière dense mais révélatrice peut marquer le plan de passage du monde extérieur vers l'espace intérieur sacré ».

Pour la réalisation technique, le verrier a mis en œuvre un travail de superposition et de sur-cuissons multiples sur des verres blancs ou opalescents soufflés, qui ont été accompagnés de dépôts de patines blaireautées cuites à plus de 700° C.

L'église de Saint-Avit-Senieur a retrouvé une lumière, laquelle, filtrée par les nouveaux vitraux, propose, selon l'artiste, « une nouvelle médiation aux regards des Hommes. »

Fenêtres méridionales n°12, 14 et 16





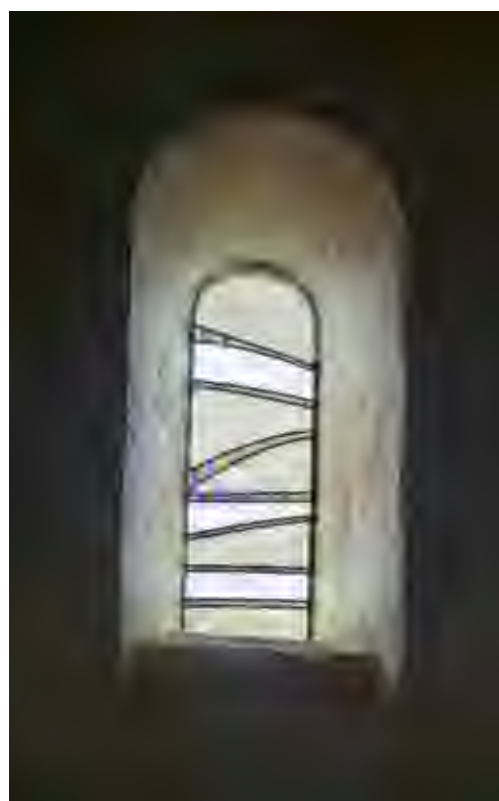
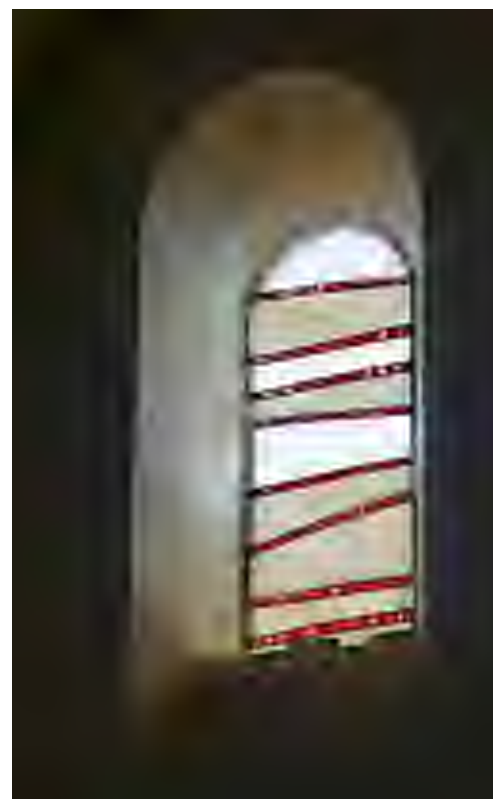
Façade occidentale, baie n°19



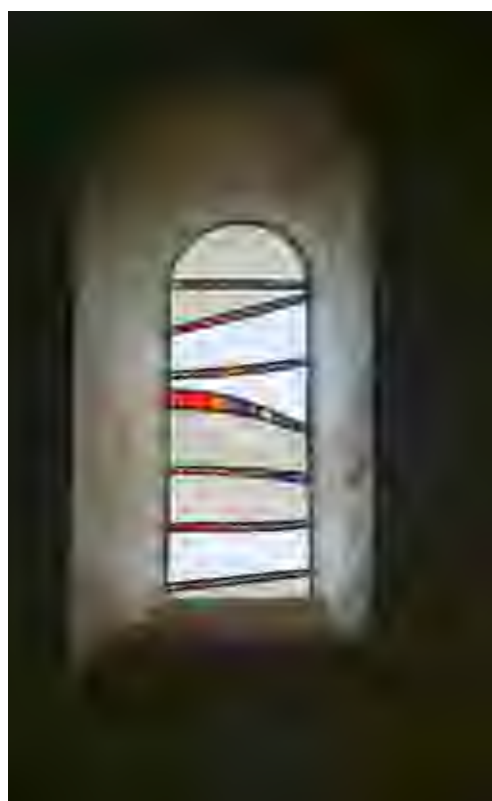
Fenêtre septentrionale n°11



Fenêtre septentrionale n°15



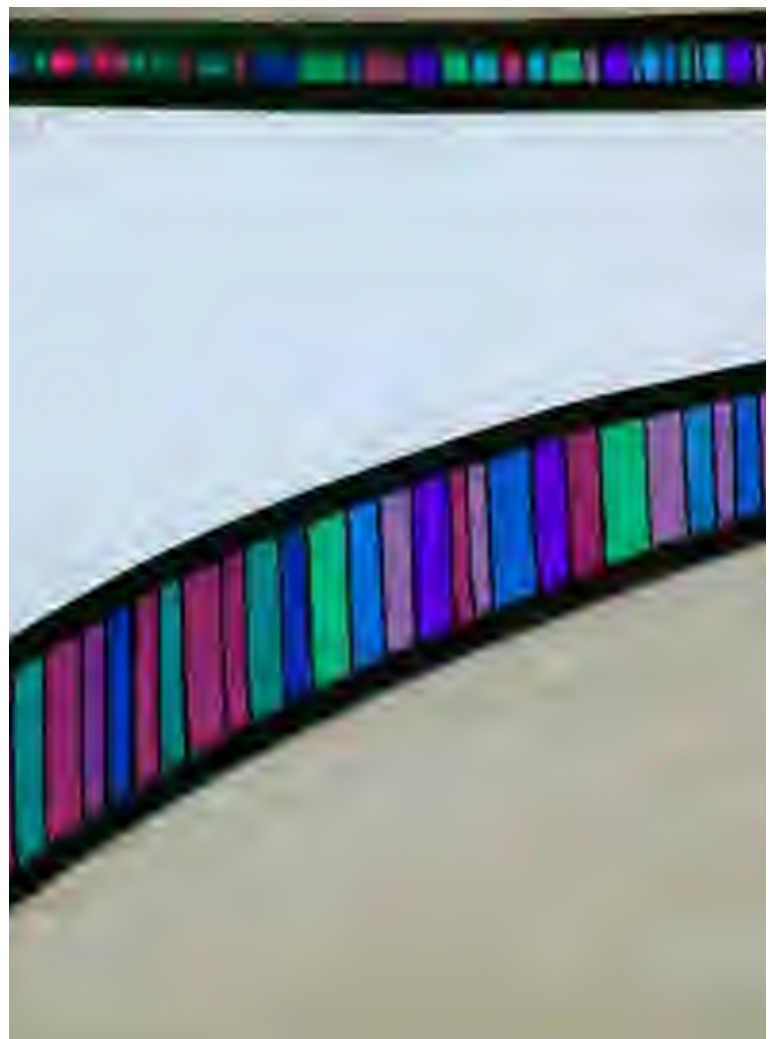
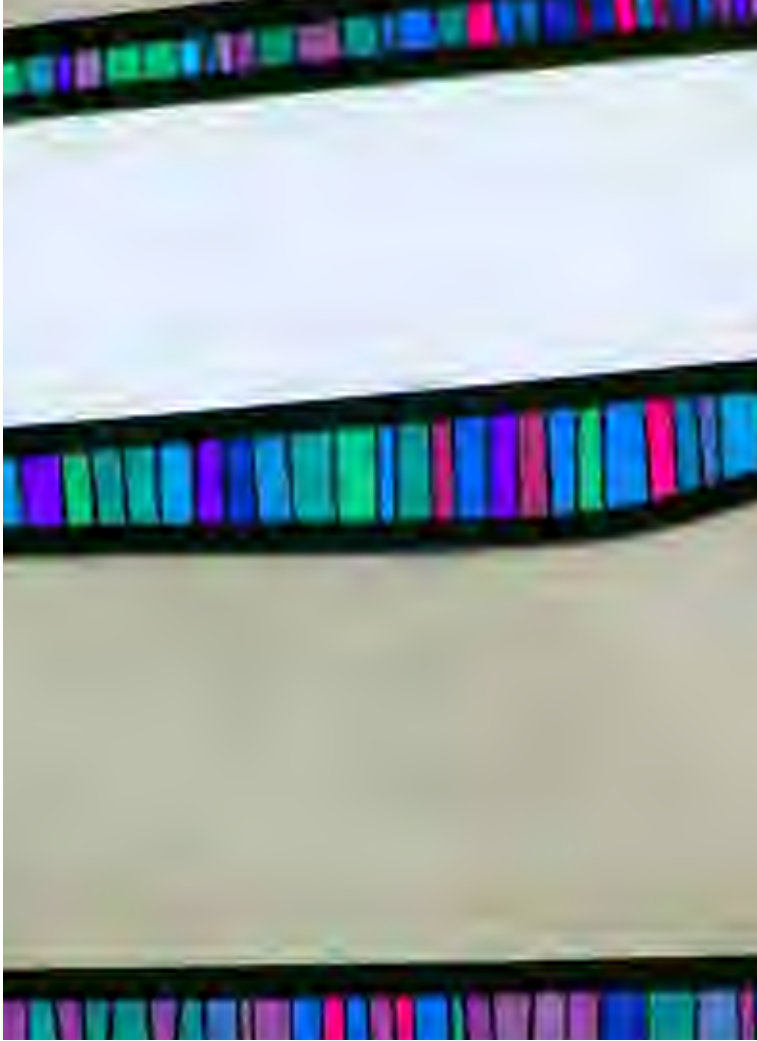
Transept septentrional, baie n°3



Fenêtre méridionale n°8



Fenêtre méridionale n°22





Vue de la crypte

Église Notre-Dame-de- l'Arche-d'Alliance

Paris
1999-2001

Atelier Jean-Dominique Fleury,
Toulouse

Martial RAYSSE



Détail des murs extérieurs

Commandée et financée par l'archevêché de Paris, l'église Notre-Dame-de-l'Arche-d'Alliance a été conçue et édifiée par l'équipe d'Architecture Studio entre 1986 et 1998, dans le XV^e arrondissement de Paris. L'édifice se présente sous la forme d'un cube dressé sur douze piliers, évoquant ainsi l'Arche d'Alliance, coffre renfermant les Tables de la Loi. Le choix de ce volume s'est imposé, rappellent les architectes, « en raison de sa simplicité », mais aussi par symbolique, car « ses côtés égaux renvoient à la Présence de l'Unique. » Toutefois, cette architecture « carrée » ne s'offre pas à nous dans un rapport direct car une grille en acier inoxydable l'entoure et « semble la tenir en suspension. »¹ Cette résille tridimensionnelle, selon l'expression de Phyllis Richardson, joue le rôle de tampon entre le paysage urbain et l'espace sacré, mais définit aussi, pour les concepteurs, « une transition entre le monde profane et le sanctuaire ».

La lumière naturelle arrive par deux grandes baies de part et d'autre du transept, divisées elles-mêmes par quatre grandes vitres carrées. Des petites fenêtres éclairent les corridors qui mènent aux galeries. À l'origine, aucun vitrail



Église Notre-Dame-de-l'Arche-d'Alliance,
façade méridionale, Architecture Studio

1. Phyllis Richardson, Nouvelles architectures sacrées, Paris, éd. Seuil, 2000, p. 64-65.



David dansant devant l'Arche d'Alliance,
vue du chœur

n'est prévu dans le programme architectural ; d'ailleurs l'aménagement liturgique, peu marqué par la présence d'images, reste sobre et harmonieux. C'est à la demande des paroissiens qu'apparaît l'idée de commander des vitraux « narratifs ».

La commande de l'Église

Un concours a été lancé par la commission diocésaine d'Art sacré de Paris, composée de diverses personnalités autour du cardinal Lustiger, pour sélectionner un artiste et un verrier. Les commanditaires ont voulu que la thématique de l'Arche d'Alliance soit reprise dans les baies à travers deux épisodes bibliques. L'un, placé au nord, évoque David dansant devant l'Arche d'Alliance, en référence à l'Ancien Testament. Tandis que le second, au sud, illustre la Visitation, scène du Nouveau Testament.

Le roi David préfigure, pour les Pères de l'Église, la figure du Christ-Roi. Il réalise l'unité de son royaume dans lequel Jérusalem devient la capitale et où il transfère l'Arche d'Alliance. Ainsi, les théologiens voient dans « l'entrée triomphale de l'Arche dans Jérusalem, la Cité de David, une préfiguration de celle de la Vierge dans la Jérusalem céleste. »²

La Visitation met en présence Marie et sa cousine Élisabeth, toutes les deux enceintes, l'une de Jésus et l'autre de Jean-Baptiste. De ce fait, le personnage de Marie devient ainsi symboliquement la nouvelle Arche d'Alliance.

La proposition artistique de Martial Raysse

Martial Raysse (1936, Golfe-Juan) a été retenu à l'issue du concours ainsi que, pour collaborer avec lui, le maître verrier, Jean-Dominique Fleury. L'histoire de l'art rattache, dans les années 1960, Martial Raysse au mouvement du Nouveau Réalisme mais également au Pop Art.

2. G. Duchet-Suchaux, M. Pastoreau, La Bible et les saints - guide iconographique, Paris, Flammarion, 1994, p. 120.

Son œuvre est surtout marquée par l'emploi, à partir de montages photographiques, d'objets manufacturés et de néons, dont les thématiques restent la mise en scène de la société de consommation. Ici, l'artiste crée ses premiers vitraux. Les deux scènes bibliques se détachent du fond bleu, couleur du ciel de Nice comme le souhaitait le peintre. M. Raysse n'a pas voulu intervenir dans la réalisation des vitraux laissant ainsi à Jean-Dominique Fleury le soin de traduire ses maquettes. Les couleurs vives et franches rappellent la peinture de la période Pop Art de l'artiste.

La représentation de la Visitation s'inscrit dans la tradition iconographique. Marie et Élisabeth se saluent en se tenant les mains. La position d'Élisabeth, légèrement en arrière, nous laisse penser que Jean-Baptiste a tressailli dans son ventre, signalant ainsi la présence de Jésus dans le corps de Marie. La divinité du personnage de Marie est indiquée par le ton jaune de son visage et de ses mains, créant un contraste avec le ton plus réaliste de la chair d'Élisabeth. La scène de David dansant devant l'Arche de l'Alliance met en scène le Roi à demi nu ainsi que deux autres figures, priant les maintes jointes. Le corps de David est jaune, rayonnant ainsi par la divinité de sa mission.

La réalisation technique

Jean-Dominique Fleury explique que les procédés mis en œuvre dans ce projet ont été, pour une grande part, empruntés à la méthode des graphistes. Les dessins du peintre ont été agrandis et pixellisés à l'ordinateur. Des pochoirs ont été conçus pour la gravure sur verre et la peinture.

Inaugurées en 2001, les verrières de Martial Raysse ont métamorphosé l'ambiance du lieu, lui conférant ainsi un caractère plus joyeux et moins austère qu'à son origine.



La Visitation, vue du chœur



La Visitation



David dansant devant l'Arche d'Alliance



L'Adoration des Mages,
détail

Église Saint-Étienne Gilles ROUSVOAL

Brie-Comte-Robert

Seine-et-Marne

2004

Ateliers Duchemin, Paris

Édifice classé Monument Historique, l'église Saint-Étienne a été bâtie au XIII^e siècle sur l'emplacement d'un cimetière, à côté de l'église primitive. L'événement majeur de son histoire est sans aucun doute le mariage de Philippe VI de Valois avec Blanche de Navarre en 1349. Au XV^e siècle, l'architecture de l'église est fortement remaniée. De plan rectangulaire et élevée sur trois étages, l'église n'a pas de transept. Sa nef centrale de huit travées s'achève par un chevet plat, percé par une rosace du XIII^e siècle dont les vitraux, de la même époque, évoquent un calendrier agricole. Dans l'église sont conservées de nombreuses verrières de différentes périodes, XIII^e, XIV^e, XVI^e et XX^e siècles. À l'issue du concours organisé par la DRAC, la commune et le Conseil Général, l'artiste Gilles Rousvoal a été retenu pour concevoir deux nouvelles verrières de l'église. Sans programme iconographique préétabli, le peintre a souhaité illustrer deux scènes bibliques : L'Annonciation et L'Adoration des Mages, afin de s'inscrire dans la cohérence des autres vitraux narratifs.

Église Saint-Étienne, façade occidentale





L'Adoration
des Mages



L'Annonciation



Église Saint-Étienne, façade méridionale

Le projet artistique

G. Rousvoal a élaboré son projet en tenant compte de la proximité des verrières anciennes, et plus particulièrement celle de la baie du XVI^e siècle représentant deux scènes bibliques : La prédication de saint Jean-Baptiste et le baptême du Christ. En effet, les deux nouvelles verrières se trouvent de part et d'autre de celle-ci.

L'artiste a longuement étudié la fenêtre de la Renaissance durant sa restauration à l'atelier Duchemin. De cette façon, il a apprécié la qualité des verres, la facture de la peinture à la grisaille, la plombure, et c'est à partir de cette observation que s'est dessiné son projet artistique. À propos de la plombure du XVI^e siècle, G. Rousvoal explique combien celle-ci lui était apparue « en intelligence avec la représentation ». Ainsi dans ses compositions, il reprend, sous forme de citation, cette plombure qui donne forme aux personnages des scènes de L'Annonciation et de L'Adoration des Mages. Les figures sont réduites à la simple représentation de leur silhouette. Il n'y pas de portraits de la Vierge ou des Mages mais simplement la suggestion de leur présence. Les silhouettes aux cernes noires se détachent d'un fond à prédominance bleue. Les couleurs sont également en accord avec celles de la baie centrale. Les deux compositions sont rythmées par des éléments colorés qui participent ou non à la narration. Par exemple, La Vierge à l'Enfant, dans la scène de L'Adoration des Mages, est entièrement dorée ; elle brille par sa divinité, mais se détache aussi visuellement des autres personnages.

Les nouvelles baies de l'église de Briec-Comte-Roberts'inscrivent entre tradition et modernité. L'artiste a relevé le défi d'harmoniser un ensemble dans lequel l'originalité artistique de chaque époque est conservée.

Présentation de l'artiste

Gilles Rousvoal (1948, Vitry-sur-Seine) a créé de nombreux ensembles de vitraux pour des lieux de culte comme l'église de Mouton, de Pontigny, de Melun, Lourps ou encore plus récemment toutes les fenêtres de l'église de Vaux-sous-Coulombs. Il est également consultant aux ateliers Duchemin où il accompagne les artistes contemporains dans leurs approches techniques et artistiques du vitrail. Les ateliers sont dirigés par Dominique Duchemin, épouse de l'artiste. Depuis 1986, G. Rousvoal enseigne le vitrail à l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris. À propos de son œuvre, il explique : « La source de mon travail se trouve dans le vitrail lui-même. Je me suis attaché, dans mes premières commandes, à décliner de la façon la plus simple ce que les vitraux du Moyen Âge avaient spontanément, semble-t-il, accompli : associer intimement l'image et le langage plastique avec l'exigence technique de l'appareillage. Apprivoiser, lier, des morceaux de lumière vitrés au moyen de l'obscurité des plombs et de la grisaille. En lumener. »¹ À Briec-Comte-Robert, le programme de vitraux trouve ainsi dans cette définition toute sa référence et son inspiration.

1. Gilles Rousvoal, « D'un peintre », Chroniques d'Art Sacré, n° 62, été 2000, p. 18.



Les trois verrières des chapelles collatérales sud



SainteMarie-Madeleine,
bas-côté nord

Église Saint-Crépin Gilles ROUSVOAL

Château-Thierry

Seine-et-Marne

2004

Ateliers Duchemin, Paris

L'église Saint-Crépin est d'un style gothique tardif. Elle semble avoir été reconstruite au XV^e siècle, probablement à l'ancien emplacement d'une chapelle du X^e siècle. Pendant la Révolution française, l'édifice devint un grenier à foin. En 1802, le Concordat rend l'église au culte catholique. Aujourd'hui, l'église appartient à la commune et est protégée au titre des Monuments Historiques.

La proposition de Gilles Rousvoal, pour la création de cinq verrières, a été retenue à l'issue du concours organisé par la DRAC de Picardie, le service des Monuments Historiques, la municipalité, le Conseil général et le Conseil régional.

Le programme iconographique

Il subsiste quelques éléments de vitraux anciens dans trois verrières notamment des décors figurés du XVI^e siècle. Le XX^e siècle a déjà laissé son empreinte, comme les vitraux abstraits du maître verrier Le Chevalier en 1960, ainsi que ceux du peintre Gigon entre 1983 et 1986. Les verrières de G. Rousvoal sont situées dans le bas-côté nord de l'édifice, représentant ainsi un ensemble harmonieux de cinq fenêtres.

Dans le cahier des charges, l'écriture abstraite était de préférence préconisée, tout en évoquant dans certaines baies la vie d'un saint comme saint Thierry, saint Crépin, etc., ou illustrant une scène comme le Baptême du Christ.



Église Saint-Crépin, clocher, chapelles méridionales



Saint Céneric, bas-côté nord



Sainte Marie-Madeleine, bas-côté nord

La proposition artistique

À mesure de ses commandes de vitraux, Gilles Rousvoal (1948, Vitry-sur-Seine) a développé un langage plastique où des motifs récurrents apparaissent, comme l'écaille, sans doute le plus original. À ce propos, le peintre explique : « L'économie de moyens, la cohérence d'une recherche primitive m'ont conduit, plus tard, aux écailles, à la forme qui m'est apparue la plus simple, tant dans son expression graphique que dans le geste technique induit. (...) Ces écailles sont devenues peu à peu un support, une trame, sur lesquelles pouvaient se développer d'autres écritures en conservant de manière organique la complicité du clair et de l'obscur. »¹ À Château-Thierry, les compositions retrouvent cette structure fondée sur l'écaille, et sur laquelle s'entremêlent d'autres motifs comme la vague ou des branches de feuillage. Les éléments linéaires donnent aux cinq fenêtres une unité, bien que chaque verrière évoque l'histoire d'un saint différent. D'ailleurs, comme dans la plus grande tradition du vitrail, l'artiste a inscrit dans le bas du vitrail le nom des personnages présentés.

Le choix des couleurs, vert, jaune, bleu où s'entrecroisent d'autres nuances participe également de la narration de chaque baie. G. Rousvoal a opté pour une gamme colorée pâle du fait de leur emplacement géographique. Les deux verrières où les ondes bleues se déploient rappellent l'espace des fonts baptismaux. En filigrane apparaissent des citations du Nouveau Testament, rappelant le sacrement du Baptême.



1. Gilles Rousvoal, « D'un peintre », Chroniques d'Art Sacré, n° 62, été 2000, p. 18.

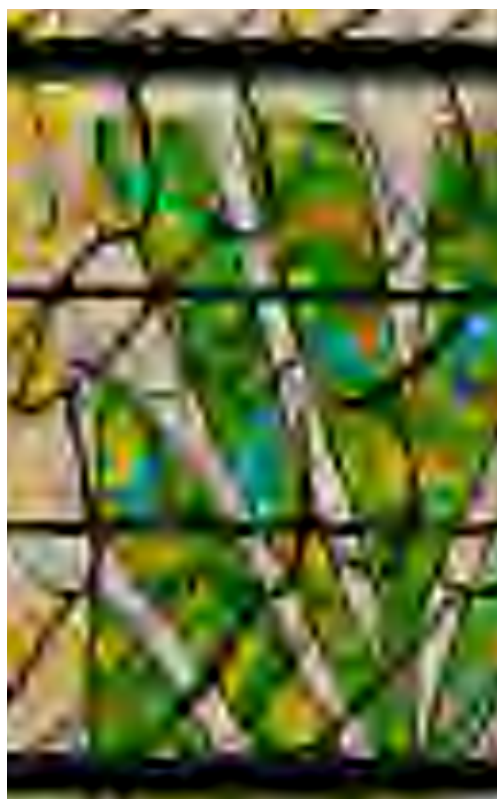
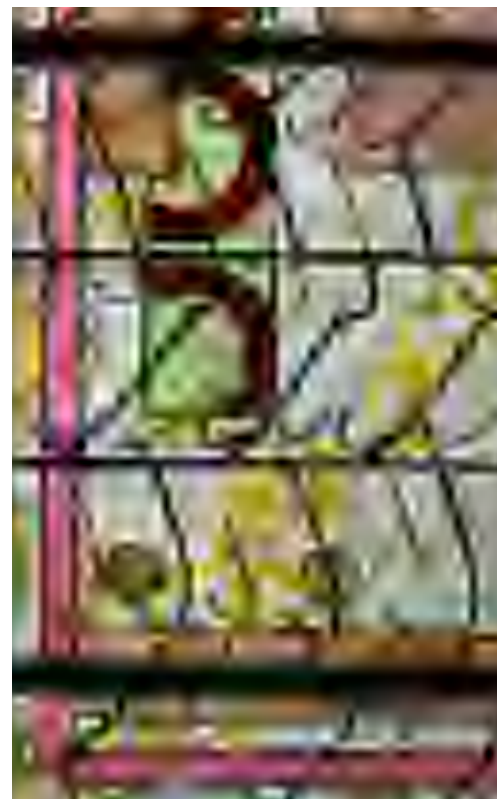
Saint Crépin, bas-côté nord

Fonts baptismaux, bas-côté nord,
le sacrement du baptême



Vue générale des cinq vitraux, bas-côté nord





Fonts baptismaux, bas-côté nord,
l'eau du baptême



Entretien avec Gilles Rousvoal

4 janvier 2005

Christine Vaque : Les deux églises présentées, à Château-Thierry et à Brie-Comte-Robert, sont des architectures anciennes classées Monument Historique, comment avez-vous appréhendé l'intégration de votre art dans ces édifices, patrimoine monumental et lieu de culte ?

Gilles Rousvoal : De façon générale la création d'œuvres monumentales contemporaines s'inscrit dans un contexte, architectural ou urbain, préexistant. On sait combien le mot « intégration » revêt aujourd'hui une valeur toute particulière, et combien il serait vain de prétendre appliquer une quelconque règle propice à l'« intégration » d'une œuvre de création dans un édifice culturel et patrimonial. Je préférerais reprendre la formule : « faire avec l'existant » au sens où l'existant est aussi matière de l'œuvre à venir, ce dont la plupart des chantiers auxquels j'ai participé étaient l'illustration.

Ainsi il apparaît naturel que deux chantiers conduits parallèlement, ou presque, Château-Thierry et Brie-

Comte-Robert, issus d'une même main, revêtent des caractères formels distincts, suscités par des contextes (géographiques, architecturaux, liturgiques, administratifs) différents.

C.V : Comment se sont déroulées les commandes ? Aviez-vous répondu à un programme iconographique, et comment considérer celui-ci comme une contrainte positive ou négative ?

G.R : À Brie-Comte-Robert, il y a deux baies à quatre lancettes qui sont disposées de part et d'autre d'une baie XVI^e siècle représentant la prédication de saint Jean-Baptiste et le baptême du Christ. En outre, ces fenêtres avaient conservé du XVI^e siècle des panneaux de têtes de lancette ainsi que quelques panneaux des remplages. Ces panneaux du XVI^e siècle subsistants sont à l'origine de mes vitraux. La présence du vitrail ancien, La Prédication de saint Jean-Baptiste, dans l'atelier Duchemin lors de sa restauration, m'a permis d'observer de près, non seulement la qualité des verres et la facture de la peinture à la grisaille,

mais surtout combien la plombure était en intelligence avec la représentation, combien ce linéament obscur pouvait être parlant. Depuis déjà quelques années, j'ai mené un travail autour de ce propos et les circonstances me donnaient l'occasion d'un développement exceptionnel.

J'ai donc repris, pour la construction des vitraux et sous forme de citation, la plombure de vitraux du XVI^e siècle. Plombure d'une Annonciation pour la baie 10, et plombure de l'Adoration des Rois Mages pour la baie 12.

De nombreux vitraux de l'édifice sont consacrés à la vie du Christ, et la disposition des deux baies de création m'a semblé favorable à la poursuite de cette narration. Ici l'absence de tout programme iconographique préétabli s'est révélée, je le crois, bénéfique au développement du projet, dans la mesure où l'existant s'est affirmé comme matrice de la création.

À Château-Thierry, la création des vitraux contemporains pour l'église Saint-Crépin a fait l'objet d'un concours rémunéré pour lequel avait été établi un programme iconographique et rappe-

lées les conventions formelles en usage pour le vitrail lors de la construction de l'édifice. Enfin était rappelée la présence de vitraux de la deuxième moitié du XX^e siècle, mis en place lors des précédentes campagnes de restauration. Il serait plus juste aujourd'hui de dire programme thématique plutôt que programme iconographique, dans la mesure où iconographie renvoie naturellement à la figuration et que dans l'esprit des prescripteurs, l'un n'implique pas nécessairement l'autre. Si, comme on le voit, les contraintes étaient nombreuses, le programme thématique lui, s'est révélé comme un support indispensable qui m'a permis paradoxalement de m'inscrire plus librement dans l'édifice. On peut donc considérer la contrainte du programme iconographique comme une contrainte parmi d'autres qui se révèle le plus souvent comme un élément dynamisant et structurant du projet, mais dont la seule existence ne préjuge pas du résultat.

C.V : Pour faire un parallèle avec le travail des plasticiens qui font « occa-

sionnellement » du vitrail, cette question de la transposition se pose, d'une façon générale, dans un second temps. Est-ce que pour vous, qui maîtrisez parfaitement ces questions techniques, la transposition se pose dès le travail préparatoire en tenant compte des possibilités techniques ?

G.R : J'avais commencé la note d'intention pour la réalisation des vitraux de Stéphane Belzère pour la cathédrale de Rodez par cette phrase : « L'exécution d'un vitrail de création, sous la direction d'un artiste n'est pas une simple traduction d'un modèle, mais une aventure nouvelle irréductible à l'expression picturale qu'elle complète, vérifie et incarne ».

Il me semble qu'il en est ainsi pour toute création de vitraux. Pour bon nombre d'artistes avec lesquels j'ai eu l'occasion de travailler, notre rencontre s'est faite avant qu'ils ne s'engagent dans la réalisation de maquettes, et c'est le plus souvent après avoir discuté des matériaux,

des techniques et des processus de transposition que les premières esquisses ont vu le jour.

Pour ma part si je peux prétendre à une certaine expérience du vitrail et si une grande partie de mon travail s'appuie sur son histoire, si lors de l'élaboration des maquettes je garde à l'esprit ce que je sais du verre et des techniques susceptibles de lui être appliquées, le problème de la réalisation/transposition ne s'en pose pas moins. Il est essentiel que tout puisse se modifier, se transformer au cours de la réalisation. La maquette, même très élaborée, n'est pas un modèle fermé sur son apparence mais un espace qui ouvre à de nouvelles perspectives ; c'est le moyen le plus sûr de donner toute liberté à la réalisation et de permettre au vitrail de s'incarner dans la matière.

En conclusion, ce ne sont pas les techniques où les procédés qui font le vitrail, je ne mène d'autres expériences que celles suscitées par le projet lui-même. Et si parfois des solutions singulières émergent, c'est qu'elles se trouvaient latentes dans le préalable.



Bas-côté nord

Église Saint-Prim Claude RUTAULT

Saint-Prim

Isère

1999-2004

Entreprise Stores Belzacq,
Clichy

Les textes rapportent que la première église à Saint-Prim remonte au X^e siècle. Elle conserve d'ailleurs, dans le chœur et le transept, son caractère de l'époque romane. Au fil du temps et de l'histoire, des modifications architecturales ont été apportées au bâtiment, notamment au XIX^e siècle lorsqu'une partie de l'édifice s'écroule.

Après avoir réalisé un certain nombre de travaux dans l'église, les paroissiens et la municipalité décident de rechercher des fonds pour repeindre l'intérieur. Dans cette quête, ils sollicitent le conseiller aux arts plastiques de la DRAC Rhône-Alpes, Alain Rérat, qui, après avoir vu l'espace, leur propose de concevoir un projet plus ambitieux de réaménagement en le confiant à un peintre, Claude Rutault. Ce dernier va ainsi configurer un lieu de prières dans lequel il suscite, tout en respectant la liturgie, un certain nombre de réflexions comme le rôle de la peinture aujourd'hui. Il n'a pas conçu de vitraux, au sens strict du terme, mais il a réfléchi à la lumière, et son choix de mettre des stores colorés prolonge ses interrogations sur l'image.

Ce programme est une commande publique financée par le ministère de la Culture, la DRAC, le conseil régional Rhône-Alpes, le conseil général de l'Isère, la paroisse et la mairie.

Église Saint-Prim, façade occidentale





La Sainte Famille dans l'absidiole

La création d'un nouvel espace liturgique

Le déroulement de cette commande reste quelque peu atypique, car durant cinq années, elle n'a eu de cesse d'évoluer entre les différents protagonistes. Les attentes des paroissiens étaient bien éloignées des propositions de l'artiste, mais le dialogue engagé pour comprendre les besoins des uns et les réflexions de l'autre, a permis de mener à terme cette création.

Claude Rutault (1941, Trois-Moutiers) a totalement repensé et recrée l'architecture intérieure du lieu. Il a voulu privilégier l'aspect roman de l'édifice en supprimant le style néo-gothique du XIX^e siècle, comme les arcatures artificielles de la voûte, les copies des chapiteaux de la nef ou les peintures. Il a conçu le mobilier liturgique (autel, siège de la présidence, sièges des mariés, tabernacle, ambon), la croix, les vases. Il a également réutilisé les éléments existants comme le bénitier ou encore les tableaux du chemin de croix qu'il a repeint de la couleur du mur, qui est celle de la terre de Saint-Prim. Les sculptures saint-sulpiciennes sont aussi récupérées, mais elles sont entièrement drapées et placées sur un mur tel un « retable ». D'autres statues ont été conservées, comme Marie tenant Jésus et Joseph ; toutes deux installés dans une excavation creusée dans l'abside, elles ne sont plus mises sur un piédestal. La statue de saint Prim est également posée par terre, à proximité de la seule fenêtre sans store afin d'être vue de l'extérieur. Sur les piliers de la nef, des photographies de peintures anciennes, de sculptures, de films, etc., conservent la mémoire des images du passé, mais donnent à voir aussi des images du temps présent.

Vue de l'ambon avec le reflet des stores colorés



Vue vers l'ouest avec, au-dessus du porche d'entrée, le seul vitrail du XIX^e siècle conservé



Les saints drapés, mur ouest



Stores, modulation de la lumière



Les stores

À Saint-Prim, il n'y a pas de vitraux traditionnels en verre antique. Les fenêtres sont de simples vitres devant lesquelles ont été installées des stores de différentes couleurs : bleu, orange, rouge et jaune. Ils sont tous mobiles et réglables à partir d'une télécommande ; le prêtre peut donc moduler les couleurs et varier les positions selon la luminosité désirée. Ils sont en plexiglas sérigraphiés. La conception de ces verrières participe de l'ensemble et ne

peut être perçue comme un élément isolé. La transparence du matériau permet au visiteur d'apercevoir le paysage extérieur ; aussi, pour Rutault, le ciel, les arbres, etc., deviennent les « sujets » des baies.

Le programme n'est pas totalement achevé, Claude Rutault souhaite, dans la mesure du possible, poursuivre cette expérience en créant les objets et les vêtements liturgiques.



Stores et chemin de croix, bas-côté sud



Entretien avec Claude Rutault

Saint-Prim, 20 décembre 2004

Christine Vaque : Aviez-vous déjà travaillé dans le cadre d'une église ?

Claude Rutault : Non !

C.V : C'est donc la première fois, comment avez-vous reçu cette proposition ?

C.R : Il y a une dizaine d'années, Alain Rérat, qui est conseiller aux arts plastiques, m'avait déjà demandé d'intervenir dans une église en Lorraine lorsqu'il était en poste dans cette région. Son idée était que je fasse déjà la totalité de l'église, et d'ailleurs celle-ci me plaisait, car faire seulement des stores dans une église, j'en aurais sans doute pas accepté. Et puis, ce projet a échoué pour des raisons qui n'étaient pas de notre fait. Rérat est venu après en région Rhône-Alpes. Un jour, le maire de Saint-Prim est venu lui demander une aide pour repeindre son église. À partir de là, il m'a appelé pour savoir si j'étais toujours intéressé par ce type de projet.

C.V : Comment s'est passé le dialogue avec les différents partenaires : la DRAC, la mairie, les paroissiens ?

C.R : Je n'ai eu aucun problème avec ces partenaires, mais quelques

difficultés avec le représentant de la commission diocésaine d'Art sacré. Je me suis entouré de conseils surtout pour les questions liturgiques. Le père Michel Brière, qui est à la commission nationale d'Art sacré, m'a accompagné pour ces différents points. Il faut savoir qu'en cinq ans, il y a eu trois prêtres qui se sont succédés, et que le dialogue s'est bien passé avec chacun d'eux. Le premier est parti à la retraite ; le second, plus jeune, nous n'étions pas d'accord sur tous, mais nos échanges participaient de la réflexion générale ; le troisième est arrivé à la fin du chantier, mais il apprécie le projet.

C.V : Aviez-vous un cahier des charges ? Un programme iconographique ?

C.R : Non. La commande s'est faite au fur et à mesure avec les gens d'ici. Je suis arrivé avec mon travail de peintre, qui est peut-être un peu « radical », mais les habitants m'ont fait totalement confiance. Nous avons discuté sur certaines choses. Je voulais enlever les sculptures saint-sulpiciennes mais je voyais bien que cela leur créait un souci, j'ai donc recherché un compromis et j'ai proposé les sculptures drapées. Au départ, ils

souhaitaient que je laisse apparaître les têtes mais je suis resté ferme sur ce point et elles sont entièrement recouvertes.

Je vois les choses à réaliser à mesure de mes déplacements, comme par exemple le chandelier pascal qui est dans les fonts baptismaux. Ils ont gardé l'ancien qui dénote avec l'ensemble, donc je vais y réfléchir. D'ailleurs, je souhaitais demander au maire et aux gens de revenir régulièrement pour modifier, perfectionner les éléments de cet espace, car je ne veux pas que ce soit figé.

C.V : Dans quelle mesure les habitants ont-ils participé à la création de cet aménagement ?

C.R : Ils ont choisi les couleurs, par exemple. Pour les murs, M. Gerin, très actif dans ce projet, m'a envoyé des échantillons de la terre de Saint-Prim. Sans faire de démagogie, le choix de la couleur de la terre a permis de ne pas faire discuter sur une couleur précise, et cela a ancré le programme dans le paysage du village. Pour les stores, on a choisi les couleurs traditionnelles des vitraux.

C.V : Comment s'est imposée votre idée des stores ?

C.R: Une église est un volume, et j'ai utilisé ce volume pour le rendre signifiant au maximum. Dans ce lieu, la question de la lumière a été fondamentale. Comme je suis contre le monopole des images, j'ai choisi de faire des vitraux sans représentation, mais on voit la nature à l'extérieur qui devient le sujet. D'ailleurs, on retrouve des éléments naturels comme le lierre qui pousse sur le bénitier, l'eau qui coule dans les fonts baptismaux, les cailloux dans la scène de la Pentecôte.

C.V: Les stores sont en plexiglas, n'avez-vous pas pensé à une réalisation en verre ?

C.R: Bien sûr, je voulais faire des stores en verre pour rester au plus près de la tradition, mais techniquement c'était pas réalisable. Je connais bien la directrice du CIRVA à Marseille, Françoise Guichon qui m'a proposé de faire des essais, mais le verre, trop lourd, aurait coupé les chaînes.

C.V: Vous disiez que vous étiez contre le monopole des images, mais n'y en a-t-il pas partout ?

C.R: Il y en a plus qu'avant, mais en même temps, on les découvre au fur et

à mesure. On a mis des images sur les piliers, on retrouve les figures des saints présents comme Jeanne d'Arc, saint Roch, mais ce sont des photographies, médium d'aujourd'hui, qui représentent des œuvres anciennes et des images contemporaines.

Ces photographies créent plus de distance par rapport au médium du tableau. Je pense que la représentation est une forme de distraction, aussi je suis assez opposé à la représentation de la Passion du Christ telle qu'on nous la montre. Ici, j'ai repeint les toiles du chemin de croix; on a conservé les photographies de celles-ci qui sont accrochées à côté de chaque toile.

C.V: On retrouve également votre réflexion sur l'histoire de la peinture.

C.R: Oui, la croix est un clin d'œil à Malévitch; elle est comme un signe constructiviste, creuse et peinte en jaune à l'intérieur. Les deux niches du chœur rappellent deux scènes religieuses, L'Annonciation et la Pentecôte.

Si on regarde bien, tout est peint, il n'y a que de la peinture. Pour moi, c'est une chose essentielle car cela répond d'une part au lieu et d'autre

part aux idées que j'ai sur celle-là. Ce contexte inhabituel m'a permis de vérifier un certain nombre d'idées que j'avais sur la peinture. Si je fais des trous dans une galerie, je connais les réponses, cela fait trente-cinq ans que je fais des peintures de la même couleur que le mur, donc je commence à connaître les réponses. Ici, vous êtes obligés d'affronter des problèmes que vous ne maîtrisez pas toujours, et vous vous pliez à des contraintes nouvelles.

C.V: Le projet a duré cinq ans, cela vous a-t-il paru long ?

C.R: Non, parce qu'il a beaucoup évolué, surtout depuis qu'on est passé à la réalisation.

C.V: Que retenez-vous de cette expérience dans vos travaux actuels ?

C.R: J'ai une exposition au musée Bourdelle (du 20 janvier au 15 mai 2005) à Paris. J'ai travaillé avec la sculpture de Bourdelle, plus particulièrement avec son œuvre sur Beethoven. Il y a quatre sculptures, quatre têtes de Bourdelle drapées. Il faut savoir que l'artiste se drapait comme à l'antique dans son atelier. Je ne sais pas si l'idée du drapé aurait été présente avant Saint-Prim.



Quadrilobesurmontant
les doubles lancettes

Réfectoire de l'abbaye de Silvacane SARKIS

La Roque-d'Anthéron
Bouches-du-Rhône
2001

Ateliers Duchemin, Paris

L'abbaye cistercienne de Silvacane, sœur de Sénanque et du Thoronet comme la présente la coutume provençale, a été fondée en 1144 par les moines venus de Morimond. Les moines se sont installés dans ce site marécageux, au bord de la Durance, donnant ainsi son nom au monastère Silva cana : forêt de roseaux.

À la Révolution française, l'abbaye devient bien national et se voit transformée en exploitation agricole.

Si l'église est rachetée et restaurée par l'État en 1845, c'est seulement depuis 1945 que l'ensemble architectural devient entièrement sa propriété. Aujourd'hui le lieu est administré par le Centre des monuments nationaux, Monum, placé sous la tutelle du ministère de la Culture. L'abbaye désaffectée est devenue depuis de nombreuses années un pôle culturel important, notamment en matière de musique classique. Dans le cadre du programme de restauration, le réfectoire, reconstruction du XIV^e siècle, a été complété par une commande confiée à l'artiste Sarkis Zabunyan, dit Sarkis (1938, Istanbul) de cinq vitraux, cinq chaises et une barre de cristal pour la niche sur laquelle est façonnée l'inscription VOIX (reste de l'ancienne chaire du lecteur).

Réfectoire de l'abbaye de Silvacane, façade occidentale



1. Geneviève Breerette, Sarkis à Silvacane, Paris, Monum / Ed. du Patrimoine, 2001, p. 30.

2. Titre de l'exposition au Centre d'art contemporain château des Adhémar, Montélimar, 26 juin-3 octobre 2004. Exposition dans laquelle on retrouve en fin de parcours, dans la loggia, un clin d'œil à Silvacane. Les fenêtres ayant été recouvertes d'empreintes nous plongent ainsi dans un bain de lumière.

3. Geneviève Breerette, ibidem, p.10.

Le mobilier du réfectoire n'a toutefois pas de fonction liturgique; il participe comme le rappelle Geneviève Breerette, « du besoin de l'artiste d'assurer le suivi de la lumière, d'interpréter l'espace, de le transformer en lieu de résonances multiples, mêlant sons et mémoire du lieu. »¹

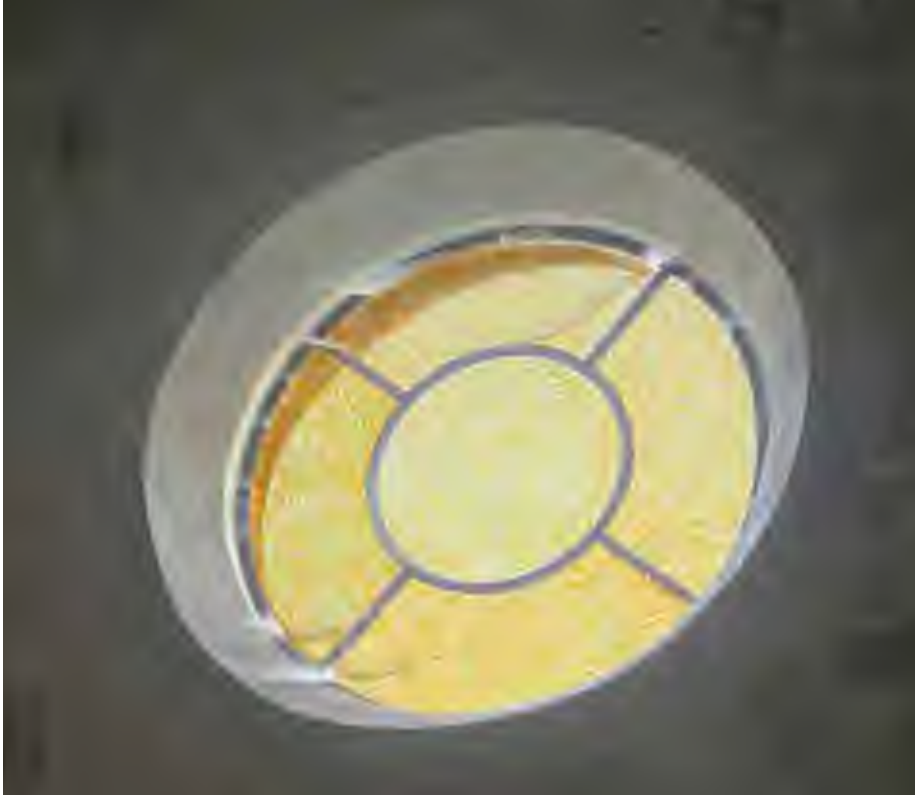
« L'homme qui essayait d'attraper la lumière »²

Cette première commande de vitraux est, pour Sarkis, une nouvelle occasion de témoigner de ses préoccupations plastiques liées à la lumière (naturelle ou artificielle) et à l'espace, dont l'ensemble de son œuvre est marqué.

À Silvacane, Sarkis a choisi d'inscrire sur le verre ses propres empreintes digitales sur une plaque de verre collée avec une deuxième placée à l'extérieur, laquelle porte les empreintes de cinq personnes, collaborateurs du peintre. La juxtaposition de ces milliers d'empreintes « jaunes » rythme les surfaces des baies, laissant apparaître « une lumière blonde, chaleureuse, différente de celle qui est distribuée par les verrières blanches de l'église. »³ Toutefois, à l'intérieur de l'espace, par la transparence du verre, le contact avec l'extérieur nous émerveille, car la nature, très présente, est comme partie prenante du propos de l'artiste.



Réfectoire. Vitraux, chaises



Oculi ouest et est, baie sud



Baies du réfectoire, mur méridional



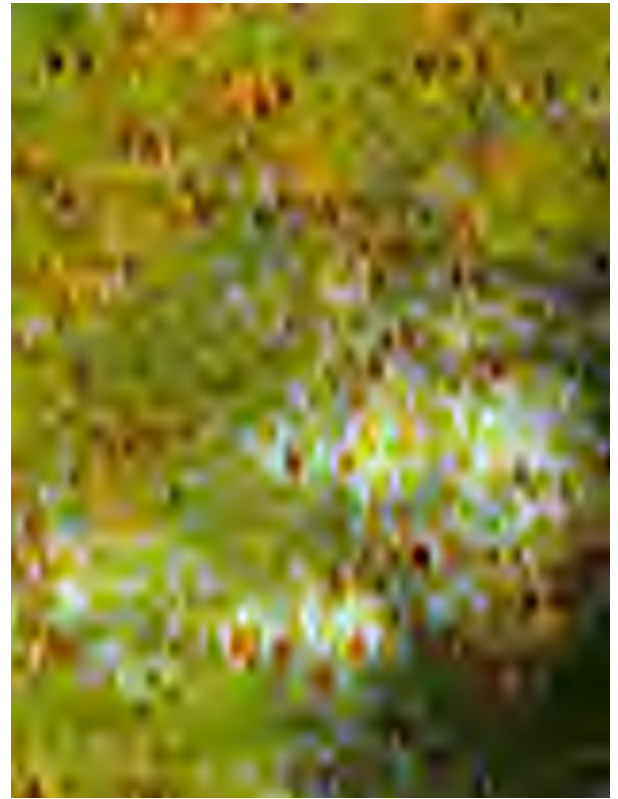


Ces empreintes sont obtenues par application de peinture au jaune d'argent lié à l'huile de lin et broyé à la spatule. Le doigt enduit de cette pâte est posé sur le verre qui est brossé afin que la trace soit légère. Après séchage, le verre est traité une seconde fois avec le jaune d'argent sans liant; la poudre est déposée au pinceau sur les empreintes. Le jaune est fixé sur les parties encore humides et le surplus chassé au séchoir. Le verre est cuit à 630°.

Silvacane est l'exemple d'une intégration réussie de l'art contemporain dans un monument ancien, car cette « empreinte » du XXI^e siècle s'inscrit aussi dans la continuité de l'histoire du bâtiment.



Détails des empreintes





Vitraux, réfectoire

Prieuré de SARKIS Saint-Jean-du-Grais

Azay-sur-Cher
Indre-et-Loire
2004

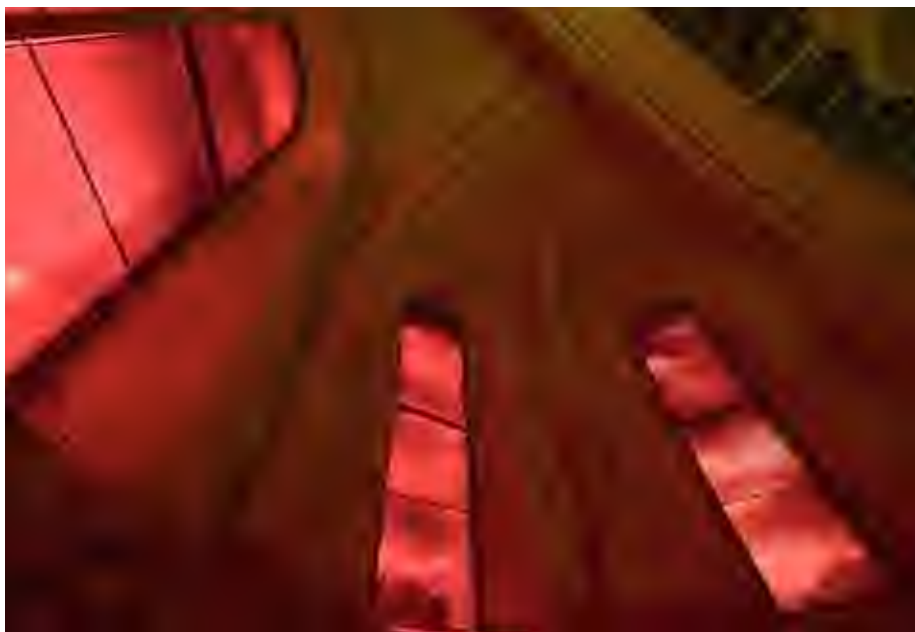
Ateliers Duchemin, Paris

Le prieuré de Saint-Jean-du-Grais a été fondé, en 1127, par Foulques V et Hugues de Payens¹ s'inscrivant dans l'élan monastique cistercien de cette période, suscité par les prédications de saint Bernard. Avant la construction de l'édifice, deux ermites s'étaient installés sur les terres de Foulques V pour y mener une vie ascétique et consacrée à Dieu. Avant son départ pour la Terre Sainte, Jérusalem, Foulques offre, par l'intermédiaire d'une charte, sa terre aux moines. À partir de 1163, le prieuré est bâti dans un style roman plantagenêt et se trouve rattaché à l'abbaye de Cîteaux. Le bâtiment conserve son aspect d'origine jusqu'à la Révolution française, où il est réquisitionné et vendu à une exploitation agricole qui le transforme pour l'adapter à ses activités. L'église est ainsi démantelée, toutefois le clocher d'inspiration orientale est sauvé. Le prieuré est acheté en 1901 par la famille Darrasse qui le restaure, au cours des années 1920, et le fait classer Monument Historique. Depuis 1999, l'association des Amis de Saint-Jean-du-Grais soutient les propriétaires, les héritiers de la famille Darrasse, à restaurer et à mettre en valeur le monument.

1. Foulques V était comte d'Anjou, arrière-petit-fils de Foulques Nerra, roi de Jérusalem en 1131, père de la dynastie des Plantagenêt. Hugues de Payens était fondateur et grand maître de l'ordre des templiers, compagnon de Foulques V.

Prieuré Saint-Jean-du-Grais.
Bâtiment des moines, salle capitulaire, à l'étage, dortoir.





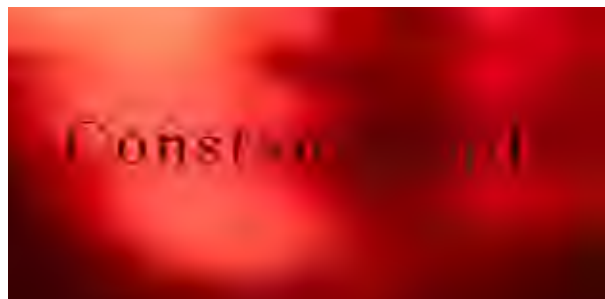
Genèse d'une commande

En 2000, l'association des Amis de Saint-Jean-du-Grais souhaite insuffler au site un nouveau souffle en suscitant une commande d'art contemporain. Pour ce faire, l'association sollicite la Fondation de France qui, à travers le programme des Nouveaux Commanditaires, encourage et finance ce type d'initiative. L'artiste, Sarkis, a été sélectionné sur la proposition d'EternalNetwork, médiateur délégué de la Fondation de France.



Réfectoire, chaire du lecteur avec cloche en cristal

Vitraux, détails





« L'Éveil »

Tel est le titre donné par Sarkis à son intervention dans le prieuré. Les vitraux, à l'instar de Silvacane, fonctionnent dans l'espace comme une installation dans laquelle d'autres œuvres leur font écho.

Le programme artistique est ambitieux et doit se dérouler en deux volets : le premier, inauguré en juin 2004, comprend trente-neuf vitraux, vingt sculptures en textile² réalisées par Domenika et suspendues à la charpente du dortoir, ainsi que le modèle en réduction de la cloche en cristal prévue pour la tour du clocher. La seconde étape verra la réalisation d'une sculpture pour les oiseaux, le couvercle en sculpture pour le puits, des tables-sculptures pour le réfectoire, des installations sonores, des éclairages sous forme d'arcs en néon cristal et la cloche en cristal grandeur nature.

Les vitraux

Sarkis intervient une fois encore dans un édifice cistercien désaffecté. Son projet est appréhendé de manière très différente dans la proposition artistique et la réalisation technique. Les trente-neuf verrières se répartissent dans le réfectoire, le dortoir et la salle capitulaire. À partir de trois couleurs : rouge, jaune et bleu, le plasticien a élaboré une partition. Il y a autant de nuances que de vitraux, rendant ainsi chaque ouverture unique. Toutefois, les sens symbolique des couleurs correspond à un état physique et

2. « Les vêtements portent la marque de l'histoire des croisades appréhendée ici comme une rencontre avec la culture orientale. Chacun cristallise le songe d'un voyage et devient le support où se raconte l'itinéraire d'une découverte. » Les vêtements sont portés pour la fête de la Saint-Jean, mais une fois celle-ci achevée, ils regagnent « leur statut et apparence de sculpture » sur les hauteurs du dortoir.



Détails des inscriptions de noms de villes

Vitraux du dortoir
et sculptures textiles suspendues





Salle capitulaire

mental : le rouge signifie la parole et la foi (salle capitulaire, la chaire du lecteur), le jaune évoque la lumière du jour, la richesse et la nourriture (réfectoire) et le bleu, la tombée de la nuit (dortoir). Les vitraux monochromes portent en eux la mémoire d'une ville. Trente-neuf villes sont citées : Jérusalem, Vézelay, Le Caire, Rhodes, Tripoli, Mayence, etc.. Juste des apparitions de noms qui emportent notre esprit dans ces lieux proches ou lointains, mais dont l'évocation reste liée à l'histoire religieuse, celle des croisades, du site. La mémoire est une thématique chère à Sarkis : « Dans mon projet, les trois lieux que sont la salle capitulaire, le réfectoire et le dortoir donnent l'impression d'avoir récupéré certains éléments de l'église disparue. »

Cette commande ne connaît pas encore d'équivalent. Bien qu'elle ne soit pas totalement achevée, elle ouvre de nouvelles perspectives d'intégration de l'art contemporain dans un monument ancien. Sarkis n'a pas remodelé le lieu liturgique mais sa recherche, liée à l'histoire de l'édifice, définit quelque peu sa conception du sacré : « (...) Chaque vitrail quand il a atteint son statut d'œuvre trouve un[ou] son silence. C'est peut-être ce silence qui donne un caractère sacré et non religieux. »³

3. Propos de l'artiste relevés dans le dossier de présentation « Prieuré de Saint-Jean-du-Grais », Azay-sur-Cher.



Fenêtres de la salle capitulaire



8° axe, mur de
clôtureoccidental

Église Saint-Jean-l'Évangéliste Richard TEXIER

Prieuré de Trizay

Trizay

Charentes-Maritimes

2004

Ateliers Duchemin, Paris

Le prieuré bénédictin de Trizay, appelé plus communément abbaye, a été fondé à la fin du XI^e siècle par un seigneur de Tonnay-Charente. Cet édifice représente, d'après les historiens, un des ensembles les plus originaux de l'art roman saintongeais. Depuis quelques années, un important programme de restauration a permis de mettre en valeur les ruines de l'ancienne église dont il ne subsiste que le chevet (le chœur et deux absidioles). Le prieuré, propriété de la commune, est classé Monument Historique depuis 1925. Avec le soutien de la DRAC, du département de Charente-Maritime et du mécénat de la Fondation Gaz de France, la municipalité, maître d'ouvrage, a confié la création de huit vitraux à l'artiste Richard Texier.

Une inspiration cosmique

Richard Texier (1955, Niort) répond à sa première commande de vitraux. L'artiste puise son inspiration en arpentant le monde. Son atelier est bien souvent celui d'un nomade. Il s'installe au plus près de la nature, plus particu-

Église Saint-Jean-l'Évangéliste, chevet oriental au soleil couchant





Baies centrales de l'abside

lièrement près du sol marin, dans des ateliers parfois insolites, comme un phare ou des cabanes de pêcheurs. Dans ses œuvres, il laisse apparaître le thème du voyage et de la découverte par la représentation des instruments de navigation, de mesure, etc. Toutefois, son univers ne reste pas confiné à notre planète, et c'est entre réalité et rêverie qu'il nous donne à voir sa propre exploration du monde cosmique. Sa palette est « limitée aux principales couleurs du cosmos : l'ocre de la terre, les bleus du ciel et celui de la mer, le blanc des nuages. Et puis le noir de la cendre et des signes. »¹

Les vitraux

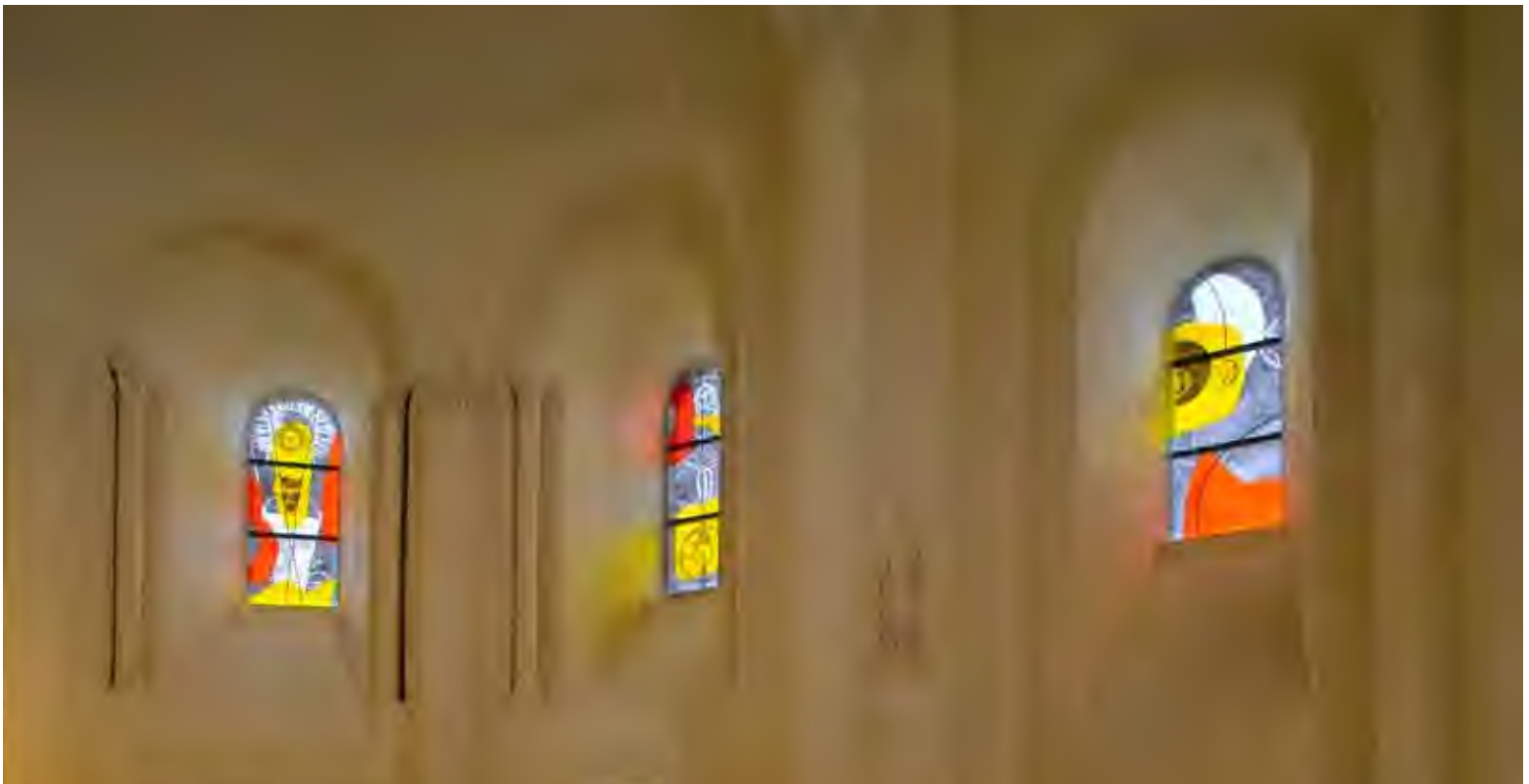
Dans ce programme, R. Texier a souhaité développer les thèmes chers à sa réflexion sur le cosmos et l'astronomie. Pour lui, les abbayes comme Trizay étaient au Moyen Âge des « foyers de connaissance ». Toujours situées dans des emplacements justes, ces lieux ont permis, selon lui, d'élargir le regard, la connais-

sance du monde, bien au-delà du dogme. On retrouve donc dans les vitraux de Trizay l'icône cosmique. Chaque baie porte un titre : Umbra, Sole, Luna, Teno, Terra, Isla, Mecanica, et un 8^e Axe évoquant des horizons lointains et une cartographie imaginaire.

Le plasticien a collaboré avec les ateliers Duchemin. Tout d'abord, il a conçu les maquettes laissant apparaître des aplats de couleurs sur fond blanc rehaussés de figures noires. La traduction en verre montre deux plans différents. Le second plan a révélé une valeur colorée sur laquelle R. Texier a inscrit les figures gravées. C'est également sur celui-ci qu'il a tracé le réseau de plombs.

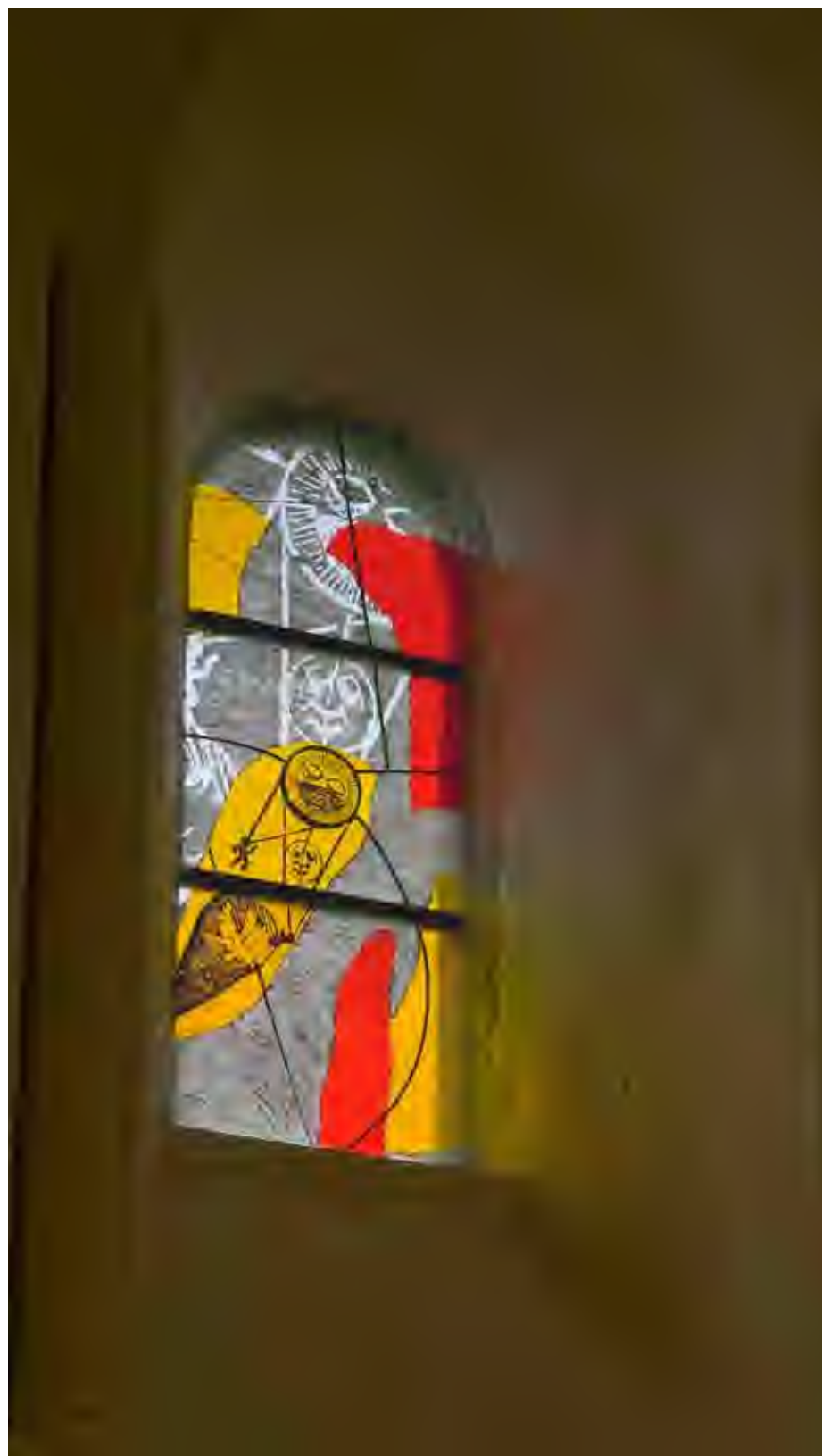
Les verrières ont été inaugurées en juin 2004, inscrivant ainsi la création contemporaine au cœur du patrimoine saintongeais.

1. Gérard Barrière, « Peintre du littoral », *Connaissance des arts*, Hors Série, n°22, p.21.



Baies latérales de l'abside

« Teno »



« Sole »

« Luna »

« Isla »



« Umbra »



« Terra »



« Mecanica »



Études préparatoires, façade

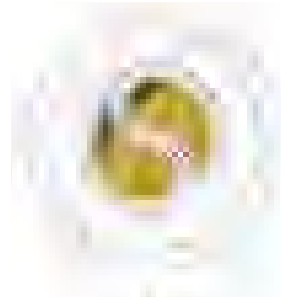
Église St-Pierre-
et-Saint-Paul

Villenauxe-la-Grande
Aube

Projet en cours - 2003-2005

Atelier Jacques Simon,
Reims

David TREMLETT



Plan d'ensemble des 25 baies

L'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul conserve encore son chœur du XIII^e siècle. La nef à trois vaisseaux, les clefs de voûte et le portail datent de la fin du XV^e siècle, témoignages exemplaires de l'architecture gothique flamboyant. L'édifice a été classé Monument Historique sur la première liste établie par le service en 1840. Des verrières de différentes époques ornaient l'église, comme notamment un vitrail de Maurice Denis, et ce jusqu'à leur disparition en 1940 durant le bombardement du 13 juin. En 1992, Maurice Boulley lègue à la commune de Villenaux-la-Grande une somme d'argent importante pour réaliser un vitrail dans l'église. Toutefois, c'est seulement en 2001, une fois les travaux de restauration achevés, que le projet de la création des vitraux est envisagé par la municipalité. D'un à vingt-cinq vitraux à remplacer, le programme devint ainsi plus ambitieux et nécessita des financements supplémentaires. C'est dans le cadre d'un contrat de plan État-région¹ que s'est inscrite la commande de ces verrières.

Le choix de l'artiste et du maître verrier

Les différents partenaires de cette commande ont organisé un concours avec appel à candidatures. Une trentaine d'artistes associés à des verriers ont ainsi envoyé leur candidature, mais seulement trois ont été retenus pour participer au concours : Annette Messager avec l'atelier Parot, l'atelier Jacques Simon avec Gérard Titus-Carmel et David Tremlett.

Pour cette seconde étape, un cahier des charges et un programme iconographique ont été donnés aux artistes afin qu'ils répondent au mieux aux exigences architecturales et liturgiques du lieu. Le programme iconographique a été rédigé par le clergé local et les responsables du comité national d'Art sacré. Les thèmes retenus étaient les quatre éléments, le vin, l'évocation des saints patrons de l'église et celle du Mystère pascal. À l'issue du concours, en janvier 2003, le jury a sélectionné le projet de David Tremlett.

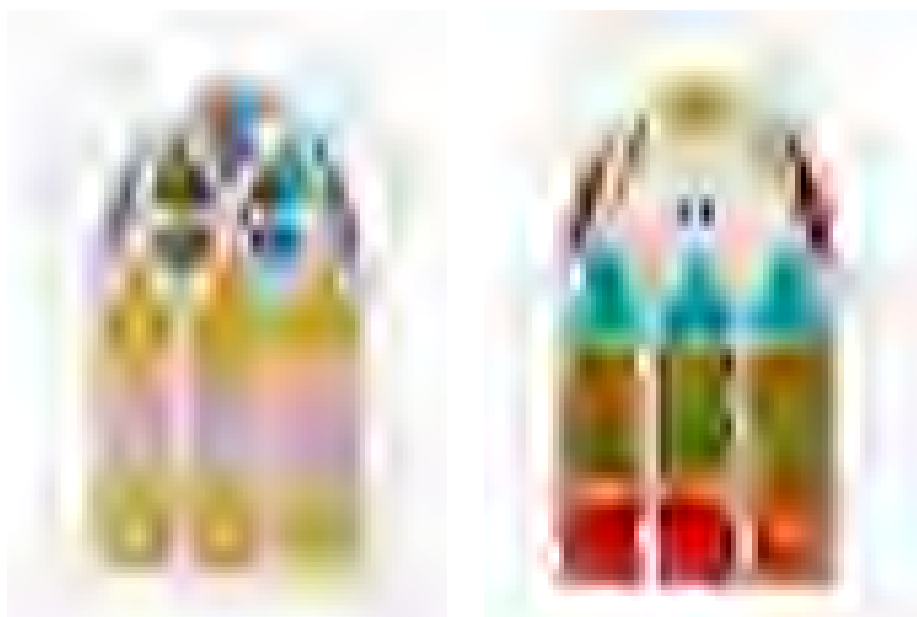
1. Le financement du contrat de plan État-région s'établit de la façon suivante : l'État, maître d'ouvrage (1/3), la région (1/3), la commune et le département de l'Aube (1/3). Cette commande bénéficie du legs de Maurice Boulley et du mécénat de la Fondation d'entreprise Gaz de France.



Études préparatoires, vitraux du chœur



Études préparatoires, vitraux du chœur



La proposition artistique

David Tremlett (1945, St. Austell, Grande-Bretagne) parcourt le monde et ramène de ses voyages des carnets de notes dans lesquels il consigne ses sensations provoquées par la vue de petits détails qui « renvoient à d'autres lieux, d'autres voix, qui hanteront désormais la mémoire de l'artiste, son imaginaire. »² Des images qui participent à enrichir également ses wall drawings dans ses formes, ses tracés ou encore ses couleurs. Depuis quelques années, l'œuvre monumentale de D. Tremlett nous projette dans un espace où les plans colorés se juxtaposent, où les formes diversifiées s'imbriquent.

À Villenauxe-la-Grande, le projet des vingt-cinq baies joue de cette confrontation entre la couleur et la forme. Dans sa note d'intention, le peintre explique qu'il souhaite mettre des couleurs variées pour que la lumière, traversant les fenêtres, crée une atmosphère qui résonne dans toute l'église par ces reflets, touchant chaque colonne, chaque voûte. Chaque verrière est différente par les formes ou par les couleurs. « Chaque vitrail dialogue avec son voisin ou son vis-à-vis, en continuité ou en rupture : jeu de couleurs (complémentaires : ocre/bleu, rouge/terre, ou bien en déclinaison : rouge/marron), de formes (vaguelettes/formes perspectives, paysages vallonnés/briques maçonnées, demi-cercle tronqués/points de couleurs. »³ Le choix des couleurs permet aussi de répondre aux fonctions liturgiques comme le bleu qui symbolise le baptême.

La pose des vitraux est prévue au cours de l'année 2005. L'église de Villenauxe-la-Grande retrouvera ainsi une ambiance colorée et joyeuse.

Études préparatoires, vitraux de la nef, côté nord

2. Guy Tosatto, « David Tremlett » texte pour la galerie art contemporain, Genève, octobre/novembre 2004, n.p.

3. Citation in « Créer des vitraux au XXI^e siècle, projets de Gérard Titus-Carmel et David Tremlett pour l'église de Villenauxe-la-Grande », Art en Champagne-Ardenne, supplément été 2003.



Études préparatoires, vitraux de la nef, côté nord



Études préparatoires, vitraux de la nef, côté sud



Études préparatoires, vitraux de la nef, côté sud



Nef, fenêtre
septentrionale

Cathédrale Saint-Pierre Matthew TYSON

Saint-Claude

Jura

Projet en cours - 2001-2005

Atelier Pierre-Alain Parot,

Aiserey

Cathédrale Saint-Pierre.
Façade occidentale classique.
Chevet oriental gothique

La cathédrale Saint-Pierre a été édifiée à la fin du XIV^e siècle et achevée seulement au cours du XVIII^e siècle. Malgré les siècles d'interruption de la construction, l'édifice conserve une unité stylistique, exceptée la façade du XVIII^e siècle. En 1742, le pape Benoît XIV annonce la création du diocèse de Saint-Claude avec la cathédrale Saint-Pierre comme siège épiscopal. Suite à la séparation de l'Église et de l'État, en 1905, l'édifice devient propriété de l'État, se trouvant ainsi protégé au titre de Monument Historique l'année suivante.

Dans le chœur de la cathédrale, un ensemble de dix verrières du XIX^e siècle, réalisé par le maître verrier Hucher d'après les cartons du peintre Kuchelbecker, est resté en place, représentant les vies du Christ et des saints Pierre, Paul, Oyend et Claude. Les vitraux de la nef et de la façade étaient en verre blanc, lorsqu'en 1999, les responsables du service des Monuments Historiques décident de faire appel à un artiste contemporain pour les remplacer. Sur les recommandations de Bernard Rousseau, conseiller aux arts plastiques de la DRAC Franche-Comté, Matthew Tyson, plasticien et éditeur, est contacté pour la création de ces dix-sept fenêtres.





Vitraux du chœur.
Maquettes aquarellées

Le cahier des charges

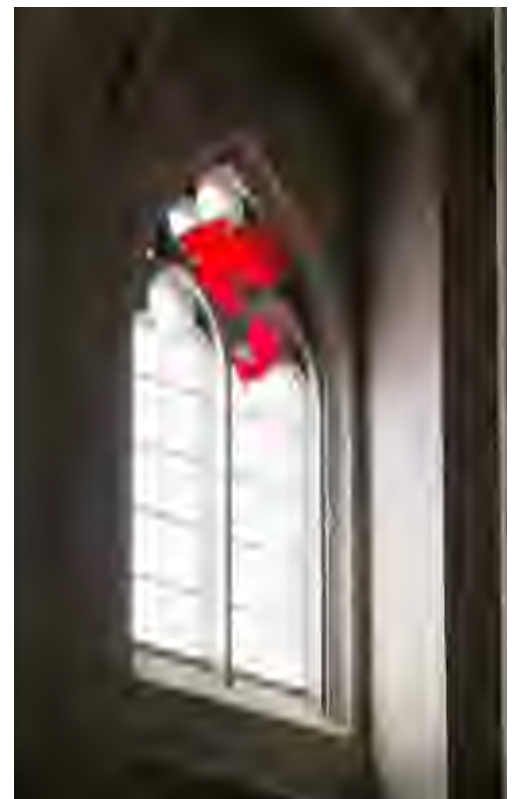
À l'origine, le projet était simplement appréhendé comme une rénovation dans laquelle un artiste était associé afin de lui conférer un caractère original. M. Tyson devait proposer un programme de vitraux linéaires en noir et blanc, mais les discussions avec les responsables de la commande ont permis à l'artiste de le faire évoluer et d'introduire de la couleur.

Le projet artistique

Matthew Tyson (1959, Londres) vit et travaille près de Crest, dans la Drôme. Son activité artistique se partage entre sa maison d'édition Imprints (livres d'artistes et d'estampes) et sa propre création plastique. Traits, formes,

rythmes et couleurs peuvent résumer l'œuvre minimaliste de Tyson dont le paysage reste sa source principale d'inspiration.

C'est à partir du carré rouge que l'artiste a rythmé les surfaces des baies. Le carré est placé différemment dans chaque fenêtre ; il se déplace, jouant ainsi avec la ligne d'horizon. À propos d'une interprétation spirituelle, l'artiste répond : « La force de ces images se trouve dans leur ambiguïté ; elle pousse le spectateur à chercher en lui-même les résonances, et à utiliser sa propre intelligence pour laisser s'établir des relations simples et complexes. C'est, idéalement, la même exigence que celle que requiert la quête religieuse ouverte de l'illumination. Sans oublier qu'il s'agit d'une cathédrale et que l'objet ultime est une interrogation sur le bien et sur le mal. »



Nef, fenêtres septentrionales



Cathédrale Saint-Pierre. Fenêtres du bas-côté nord



Entretien avec Pierre-Alain Parot et Matthew Tyson

8 décembre 2004, Saint-Claude

Cet entretien propose trois regards sur le vitrail contemporain : celui de l'artiste, du maître verrier et d'une historiennede l'art. À partir du projet de Matthew Tyson, la discussion a mis en lumière certaines problématiques comme la collaboration entre le créateur et le réalisateur, la commande et sa réalité, mais aussi des questions plus générales comme la question du sacré.

Christine Vaque : Quelles ont été vos motivations à tous les deux pour accepter le projet ?

Matthew Tyson : La DRAC de Franche-Comté m'a demandé si j'étais intéressé pour faire des vitraux à la cathédrale de Saint-Claude. J'ai trouvé que c'était passionnant. Pour mon examen de A-levels, j'ai réalisé un vitrail ; j'avais depuis toujours envie de faire quelque chose.

C.V : Comment s'est passée la rencontre avec Pierre-Alain Parot ?

Pierre-Alain Parot : Nous nous sommes rencontrés sur place, ici, lors de la première visite de Matthew à la cathédrale.

On avait déjà restauré les vitraux du chœur, et la continuité du projet était de faire de la vitrerie en losange et même de restaurer celle en place. Mais, grâce à M. Pichaud, le conservateur des Monuments Historiques, qui arrivait de Dijon et avait vu la fin du chantier de Talant, il y a eu l'opportunité de faire une création avec un artiste.

M.T : Bernard Rousseau, conseiller aux arts plastiques de la DRAC, m'a téléphoné et la semaine d'après, il y avait cette réunion à Saint-Claude.

Au départ, cela a été très rapide.

P-A.P : Il n'y a pas eu de concours. Là, c'est une chance extraordinaire, il a été emmené sur ce projet. La démarche du commanditaire est courageuse. Le concours me paraît une démarche qui n'est pas intellectuellement honnête lorsqu'on a trois possibilités de style différents par exemple.

C.V : Ce n'est pas troublant de voir arriver un artiste de cette façon ?

P-A.P : Oui, on se demande ce qu'il va faire, surtout que je savais qu'il venait du monde du livre, de l'édition. Je n'avais rien vu, j'avais une sorte d'appréhension. On a vu les maquettes rapidement. Il y a eu plusieurs projets, c'était très intéressant comme démarche...

M.T : Au début, le projet était noir et blanc et je jouais sur le plombage...

P-A.P : Est-ce qu'ils t'avaient donné un cahier des charges ?

M.T : Bernard Rousseau se rappelait d'un de mes livres en noir et blanc *Four Zen Koan*, et comme ils voulaient des vitraux en noir et blanc, c'est de cette façon que j'ai été pressenti. Ensuite, quand j'ai commencé les maquettes, ils m'ont autorisé à utiliser de la couleur, j'ai donc continué à travailler. Je crois que j'avais un mois pour faire une proposition finale que j'ai présentée à Paris au ministère de la Culture.

C.V : Qu'est-ce qui vous a intéressé dans la proposition de Matthew Tyson ?

P-A.P : Ce qui m'a intéressé au début, c'est qu'il n'y avait pas du tout l'idée de cette trame de plombs. Ce n'est qu'après qu'il a proposé cette sorte de grille. Comment traduire cela sans juxtaposer la grille et le carré ?

M.T : Au début, j'étais très préoccupé par le côté technique. Je n'avais pas envie de forcer mon travail sur un plan technique et je souhaitais travailler avec les matières classiques du vitrail. C'était mon intérêt. En tant qu'éditeur, on est quelquefois confronté à des artistes qui veulent aller au-delà de la technique, et parfois il vaut mieux travailler avec le métier.

P-A.P : Cela s'est senti tout de suite dans la mesure où tu n'allais pas tordre la technique. En fin de compte, ça paraît simple en réalisation, mais finalement c'était complexe pour la mise au point : les grosseurs des plombs, les rapports entre les différentes trames, etc. . Un vitrail, plus c'est simple, plus c'est difficile à régler. Il faut que les rouges soient parfaitement alignés, que les trames se répondent comme si on avait une superposition de deux images... je sentais bien qu'avec Matthew, on n'allait pas tordre la réalité du vitrail, on allait travailler dans la rigueur d'une expression. Après la recherche sur les verres blancs, j'ai tout de suite senti ce qu'il voulait.

M.T : Cette recherche sur le verre a été très importante. Je suis imprimeur, je mélange les encres d'une certaine manière. Il y a des artistes qui ne comprennent pas pourquoi on ne prend pas un rouge et un bleu pour faire un violet. On ne peut pas, dans l'imprimerie on utilise une autre couleur, et c'est la même chose avec le verre.

C.V : Dans l'atelier Parot, vous vous êtes mis à la place de l'artisan ?

M.T : Non, moi je me suis régalé d'être dans la position de l'artiste avec un technicien de très haut niveau. Dans ce projet, pour moi, les rôles étaient inversés. Je travaille avec les autres artistes et j'avais envie de travailler en complicité. Je ne voulais pas être un artiste difficile.

P-A.P : Tu avais bien verbalisé ce que tu souhaitais. C'est souvent un échange verbal au départ : faire parler l'artiste pour connaître ses attentes. À travers ce qu'il va voir, à travers les différents types de verres, on cherche finalement ce qui correspond à ce qu'il a formulé. On a mis un certain temps pour réaliser les panneaux témoins entre les différentes qualités de blanc, de rouge. Le rouge a été fabriqué en verrerie, un rouge sélénium massif.

M.T : Le panneau d'essai installé dans l'église a été sans doute le moment le plus important et le plus révélateur. C'était plus excitant que de voir les vitraux finis, car ils sont finalement comme je les avais prévus. En fait, c'est avec le panneau d'essai que je me suis rendu compte de la taille du projet.

P-A.P : Le rapport à l'architecture ?

M.T : oui, quand je suis rentré dans la cathédrale, j'ai réalisé combien c'était haut, 8 mètres, et grand. On a beaucoup discuté autour des réglages.

P-A.P : Oui, on a beaucoup discuté autour du réglage des plombs qui cernent le carré à savoir 35 ou 40 mm. Ce sont des choses qui paraissent naturelles, mais il a fallu trouver le moment juste.

C.V : Dans votre rapport avec Matthew, est-ce que son expérience d'éditeur a joué un rôle ?

P-A.P : Oui, je pense, il connaît la règle qui est celle de la justesse. On a travaillé pour trouver le bon rapport.

C.V : La collaboration entre un artiste et un maître verrier est importante. Je pense que s'il n'y avait pas cet aspect-là, les artistes ne se lanceraient pas dans l'aventure. D'ailleurs, cet ouvrage témoigne de la diversité des propositions artistiques et techniques. Quel est votre regard sur les différentes propositions ?

P-A.P : Par rapport à l'évolution des techniques, du verre, du collage, du fusing... on peut partir dans un délire de moyens d'expressions. L'intérêt est de savoir si l'œuvre est porteuse d'un sens. La technique est réactive à l'acte créatif. Il ne faut pas que le vitrail tourne à une démonstration technique au profit d'un moyen d'expression.

C.V : Comment vous êtes-vous projeté dans cette architecture ?

M.T : Je suis quelqu'un qui aime travailler dans des conditions où il y a des contraintes. Au départ, il ne devait pas y avoir de couleurs, ça limite les possibilités, c'est plus facile d'une certaine manière.

C.V : Est-ce de l'art religieux ?

M.T : Je pense que c'est très religieux, tout dépend de la définition du religieux. C'est un art de réflexion, même si les gens sont perplexes devant les vitraux. Je préfère laisser les visiteurs et les paroissiens avoir leur propre interprétation. Au-delà du sens que je perçois par la pensée et par la sensation, je reste persuadé qu'une œuvre d'art doit être laissée à l'interprétation du spectateur, et que seules suffisent les références lexicales de son émotion et de son regard. Tout commentaire devrait être superflu, car il prive le spectateur de son rôle de partenaire actif au sein de l'œuvre même.

P-A.P : Ce programme est peut-être plus difficile à accepter parce que l'Église ne sait pas comment rattacher l'œuvre à la parole de la Bible ?

M.T : Les religions recherchent le sens de la vie, et pourquoi les paroissiens ne se poseraient-ils pas la question de savoir ce que cet artiste anglais a proposé dans la cathédrale de leur enfance ?

P-A.P : Pourquoi n'a-t-on pas mis des saints Claude partout ?

M.T : Exactement !

P-A.P : Ce n'est pas une question de religion mais de sacré. L'idée du présent ouvrage est sans doute de montrer le sens du sacré aujourd'hui dans nos églises. Quand on demandait à Malraux : « Pourquoi telle statue est plus sacrée que l'autre ? », il répondait que le sacré est ce qui échappe au monde des apparences. En fin de compte, on est dans un autre monde.



Bruno, vue extérieure

Église Sainte-Croix Bertrand VIVIN

Molesme
Côte-d'Or
2000

Atelier Parot, Aiseray

L'église Sainte-Croix a été bâtie dans la seconde moitié du XIII^e siècle, et servait de chapelle aux novices de l'abbaye de Molesme fondée deux siècles auparavant par saint Robert. Au cours du XIX^e siècle, quelques aménagements architecturaux sont apportés au bâtiment dont l'élévation d'un nouveau clocher. L'édifice est inscrit à l'inventaire supplémentaire des Monuments historiques depuis 1987. En 1999, un programme de quatre vitraux contemporains est envisagé pour le chœur de l'église où subsiste un vitrail du XIX^e siècle représentant la Crucifixion. Le conseiller aux arts plastiques de la DRAC Bourgogne, Philippe Hardy, avait sélectionné plusieurs artistes susceptibles de répondre au projet. C'est la proposition de Bertrand Vivin qui fut retenue par les responsables de la commande (service départemental de l'Architecture et du Patrimoine, DRAC, membres de la commission diocésaine d'Art sacré). Bertrand Vivin (1949, Nancy) réalise ici sa première création de vitraux.

Église Sainte-Croix,
façade occidentale et clocher-porche



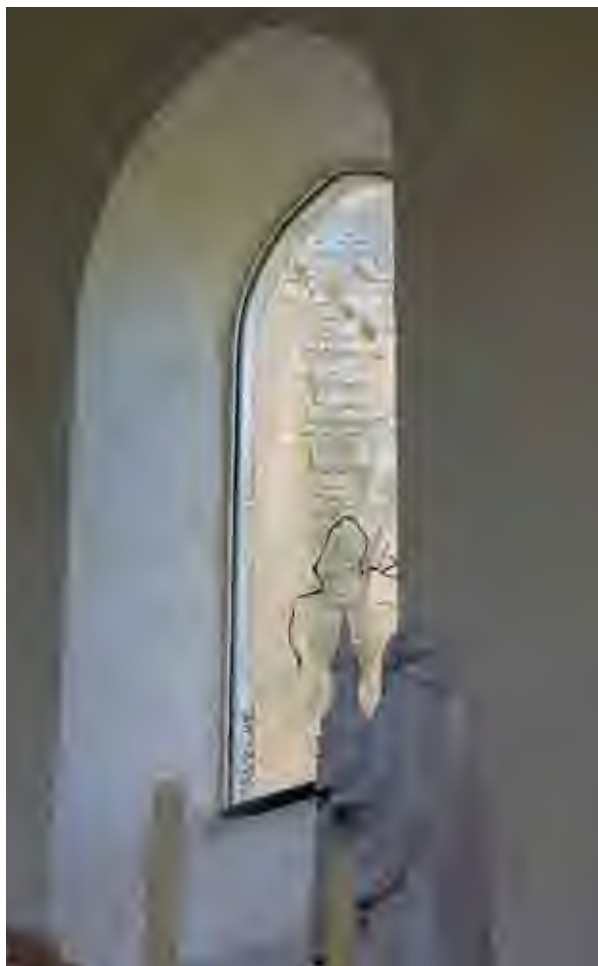


Fenêtres du chœur, Albéric et Robert de Molesme



Fenêtres du chœur, Étienne Harding et Bruno

Albéric



Un esprit cistercien

Comme le programme iconographique le préconisait, Bertrand Vivin a rendu hommage aux figures fondatrices de l'ordre des cisterciens : Robert de Molesme, Bruno, Étienne de Harding et Albéric. Répondant à l'esthétique dépouillée cistercienne, les personnages sont à peine esquissés sur le verre incolore et transparent. Inscriptions et éléments symboliques permettent d'identifier ces silhouettes. Les traits peints laissent paraître des nuances colorés : noir, brun, ocre rouge, ocre jaune, vert et blanc.

Description des baies

À l'occasion de cette commande, B. Vivin a étudié l'histoire de l'ordre cistercien et plus particulièrement les origines du mouvement. Chaque personnage est nommé comme dans la plus grande tradition du vitrail médiéval. L'artiste mêle dans ses compositions figures, symboles et inscriptions latines.

Robert de Molesme porte une crosse et montre avec celle-ci cinq maisons qui symbolisent l'abbaye de Cîteaux et ses quatre filles : La Ferté, Clairvaux, Pontigny et Morimond.

L'inscription *claustrum etherem* signifie cloître et ermitage évoquant ainsi toute sa pensée.

Dans le vitrail représentant Bruno, fondateur de l'abbaye de la Grande Chartreuse, sept étoiles rappellent les sept noms divins, *justitia, virtus, ratio, veritas, essentia, vita, sapientia*, qui ont accompagné et guidé le Saint dans toutes ses décisions.

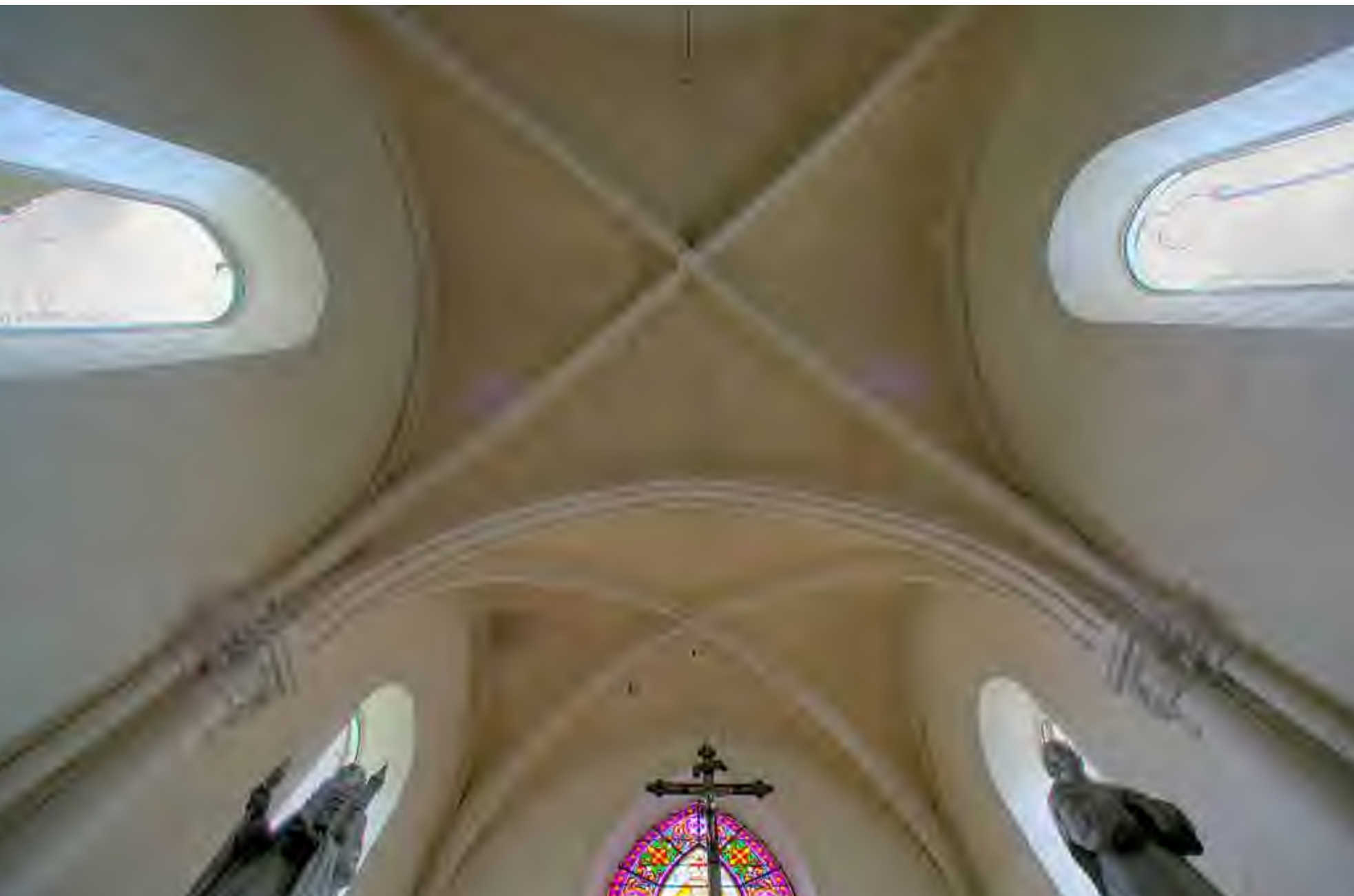
Étienne Harding, moine à Sherburne en Angleterre, a rédigé la charte de charité, *Carta caritatis*, texte législatif fondateur de l'ordre. Ce dernier, évoque B. Vivin, était un artiste, un poète, et l'oiseau symbolise l'évasion liée à tout esprit créatif.

Quant à Albéric, son attribut est le plan d'une église à abside carrée désignant qu'il est, avec Étienne Harding, à l'origine de l'abbaye de Cîteaux. Les phrases *regularum regula et ora et labora* témoignent de son observation stricte à la règle et de sa devise « prière et travail ».

La lune, dans la partie haute du vitrail, rappelle qu'Albéric était un adorateur de la Vierge.

Les maisons, les fleurs, l'oiseau, les étoiles sont des éléments iconographiques puisés dans l'œuvre de Vivin, inscrivant ainsi les vitraux dans une continuité du travail d'atelier.

L'empreinte contemporaine reste minimaliste pour ces grands vitraux en un seul panneau de verre, et confère aux quatre verrières un caractère austère, dans le plus grand respect de l'esprit et de la tradition cisterciens.



Les vitraux du chœur



Chemin métaphorique,
chœur

Chapelle des Mineurs Carmelo ZAGARI

Faymoreau

Vendée

1999-2001

Atelier France Vitrail,

Le Mans

La chapelle des Mineurs, à Faymoreau, a été construite en 1876 par la propriétaire de la mine, à l'époque, Madame Bally, fervente catholique qui s'inquiétait de savoir que les mineurs ne seraient plus à l'église du village, située loin du site minier. Aucun programme de vitraux n'est à ce moment-là envisagé, et les dix-neuf ouvertures (dix-huit baies et un oculus) sont restées clôturées par du verre blanc jusqu'à la fin des années 1990.

La chapelle, d'abord offerte à l'évêché en 1958 lors de la fermeture des mines, a été donnée à la commune en 1998 qui a souhaité l'intégrer dans son projet culturel autour du centre minier. C'est dans ce contexte de valorisation de son patrimoine et de son histoire que la ville de Faymoreau a envisagé, après les travaux de restauration de l'édifice, la création des vitraux. Le lieu est affecté au culte mais il accueille parfois des événements culturels.

Chapelle des Mineurs, façade occidentale et transept septentrional





Pas à pas, les mots, transept, côté est

Le choix de l'artiste

La commune en collaboration avec le conseil général de Vendée, le Conseil régional et le ministère de la Culture (DRAC et DAP), décide d'organiser une commande publique de vitraux. Un comité de pilotage est constitué afin de rédiger un cahier des charges et de sélectionner l'artiste. Le conseiller aux plastiques de la DRAC, Norbert Duffort, a proposé différents artistes dont Carmelo Zagari.

Le cahier des charges

Son rôle a été décisif dans le choix de l'artiste. Le comité de pilotage a défini les critères de la commande afin de déterminer les nouveaux enjeux « artistiques » et « religieux » du lieu. Trois critères principaux ont été établis : reprendre la thématique de la mine ; rappeler l'évocation spirituelle ; préférer un projet « figuratif » et riche en couleurs afin de préserver la luminosité de l'espace. Si l'œuvre de Carmelo Zagari interpelle le comité, ce n'est qu'après la rencontre avec l'artiste et leur visite ensemble au musée d'art contemporain de Lyon où celui-ci présentait une exposition de ses derniers travaux. Il apparaît alors clairement pour les commanditaires comme le lauréat qui s'impose.

« N'oublie jamais d'où tu viens ! »

Expression récurrente de l'artiste qui trouve dans ce projet toute sa réalité, car Carmelo Zagari, né en 1957 à Firminy, est fils et beau-fils de mineur. Aujourd'hui, il vit dans la région de Montpellier où il enseigne à l'école nationale des Beaux-Arts. Malgré les contraintes du programme, le peintre réussit à déjouer le piège de l'image illustrative. Il n'inscrit pas son projet dans la narration de l'histoire locale de la mine. Entre sacré et profane, il joue justement sur un double langage qui inscrit les vitraux de Faymoreau dans l'histoire.





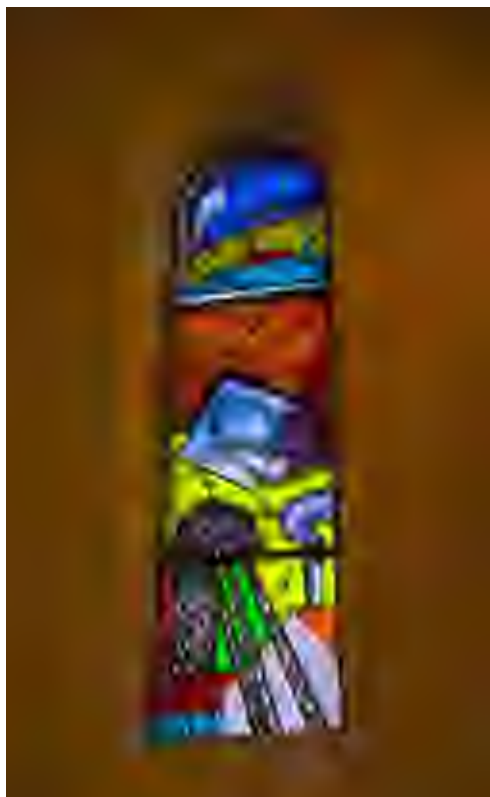
Jeune homme aux lampes; « Au loin une lumière. »



Enfant à la bougie, détails, vitraux de la nef, côté est.



De gauche à droite
Au-delà du miroir. Homme au travail, détail, vitraux de la nef, côté est ;
La cage d'ascenseur ; Sainte Barbe, détails, vitraux de la nef, côté ouest.



De haut en bas ; de gauche à droite
 Pietà ; L'Enfant qui dort, vitraux du transept ouest
 Vanité métaphysique ; Toujours amour, vitraux du transept est

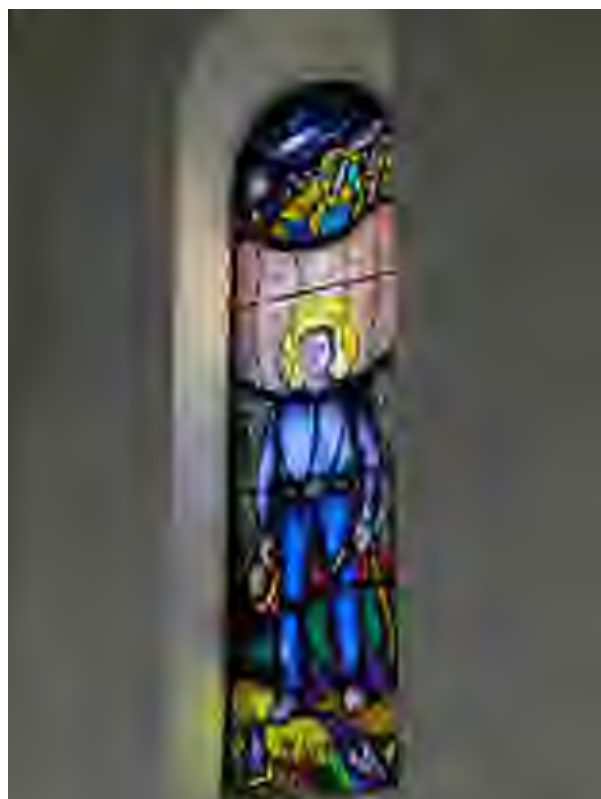
La proposition artistique

Carmelo Zagari explique que le programme a été construit comme un jeu de cartes dans lequel les formes, les couleurs et les sujets sont des renvois permanents entre chaque fenêtre : « Au niveau de l'ensemble du programme, on retrouve la référence au jeu de tarots, où l'on brasse les éléments selon de multiples combinaisons ; et chaque visiteur construit ainsi sa propre histoire sur la base de mon œuvre. »¹

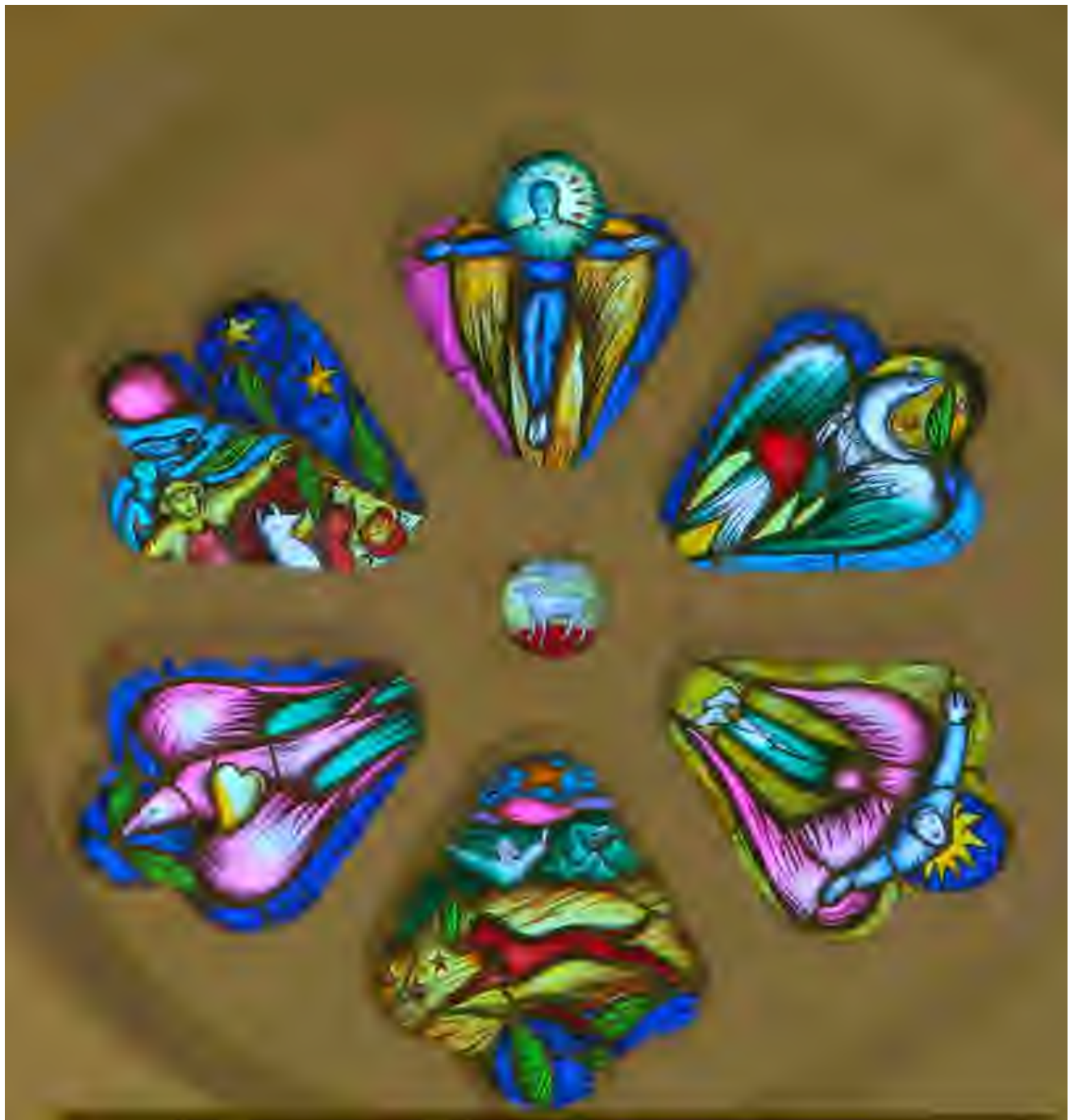
D'une façon générale, la narration se divise en trois parties : la partie haute de la baie est consacrée à la vie céleste, le centre à la partie terrestre, et la partie basse de la fenêtre évoque la vie souterraine sous-entendant l'enfer du travail du mineur, mais également l'enfer « biblique ». Les références religieuses sont ainsi codées dans ce monde social que l'artiste dépeint. Les personnages de Carmelo Zagari sont des figures du temps présent, car elles nous sont familières, nous plongeant dans une histoire de la vie et non dans un récit biblique. Toutefois, le monde de la mine qu'il peint est celui du début du XX^e siècle, et nous retrouvons son rapport au monde dans ce qu'il appelle « le savoir du regard ».

Les vitraux de Carmelo Zagari soulignent le problème de la place de la figure dans l'art contemporain. Le sujet religieux est présenté dans la vie des hommes suscitant pour le spectateur une réelle interrogation autour de l'Incarnation.

1. Propos de Carmelo Zagari, entretien avec Norbert Duffort in « Faymoreau, Vendée – Le centre minier et la chapelle des Mineurs », 303 Arts, Recherches et Créations, 2^e trimestre 2001, n° 70, tiré à part, p.18.



En haut, de gauche à droite : Enfant en sérénité ; Jardin métaphorique, vitraux du chœur.
En bas, de gauche à droite : Mineur de fond ; Dame à l'Enfant, vitraux du chœur



Oculus, détail



De gauche à droite
Enfant aux larmes de feu, détail, vitrail du chœur;
Grisou d'enfer, détail, vitrail du transept, côté ouest;
Infini, détail, vitrail de la nef, côté est

Conférence de Carmelo Zagari

Aix-en-Provence, 15 décembre 2003

Le 15 décembre 2003, le département d'histoire de l'art, à l'université d'Aix-en-Provence, a accueilli Carmelo Zagari afin d'évoquer son travail artistique. À cette occasion il a pu développer longuement son propos sur le vitrail. Avec son accord, nous avons repris les propos du peintre retenant essentiellement son regard sur Faymoreau.

« Les vitraux de Faymoreau sont arrivés à un moment où il y avait mon exposition à Lyon. Je reçois donc un jour la visite de Pierre Beaussant, maire de Faymoreau, Norbert Duffort de la DRAC des Pays de Nantes qui recherchaient des artistes pour réaliser les vitraux de la chapelle des Mineurs. Lorsque je suis désigné, j'achève à Lyon cette pièce monumentale intitulée Enfer et Paradis ; pièce circulaire de 5 m par 41 m de long. Lorsque tout à l'heure je vous disais que tous les projets ont un sens et nous renvoie de l'un à l'autre.

Le projet de Faymoreau a duré 4 ans et demi. Dans la durée, ça paraît long, surtout pour moi qui travaille vite, mais il y a eu un laps de temps consacré à la réflexion. La grande question de cette commande a été celle de la trans-

position, j'ai consacré un an et demi à celle-ci. Elle a été essentielle, car je me disais : « Comment ne pas faire de la peinture à l'huile ou de la peinture sur verre mais bien du vitrail ? » On ne fait pas du vitrail comme on achète du verre chez les grossistes et on peint dessus, ainsi la transposition a été une des clés pour réaliser ce projet de vitraux.

Une autre question a été aussi celle de la commande, car je ne voulais pas faire de l'illustration de mon travail. En effet, engager son travail sur ce type de commande, c'est prendre des risques. La qualité de la commande a été incroyable, car celle-ci était portée par un groupe de personnes qui ne demandait qu'à apprendre, et suscitait des questions remarquables. Il y a eu aussi un moment où j'ai dû aller, moi, dans le désir de l'autre. Quitte à perdre, quitte à ne pas être crédible sur le rapport de mon espace, de mon champs de travail, mais il fallait bien répondre à la commande, l'enjeu est là, sans pour autant tomber dans l'illustration.

Le sujet de la commande concernait la chapelle des Mineurs, thématique

très difficile quand on a une posture dans le monde de l'art contemporain. L'imagerie qui est impliquée là n'est pas une imagerie de savoir peindre, de savoir dessiner, mais correspond formellement à une chose qui simplement questionne l'histoire de ce petit village minier. Pour y arriver, j'ai dû moi-même décoder mon propre travail, son imaginaire, son symbolisme, afin de restituer de manière très précise la lumière du lieu. Finalement, c'est la lumière qui actionne le vitrail. Il y a eu tout un parcours de parole, de pédagogie, et je me suis retrouvé sur un travail de partage, de dialogue. Quand je parle d'un parcours initiatique – n'oublie jamais d'où tu viens – cette chose est importante. Mon père était mineur de fond et je me retrouvais à Faymoreau face aussi au contenu de la commande. Avant, j'avais travaillé au familistère Godin, en Picardie, qui est un exemple important de la politique paternaliste qui régnait à l'époque, en 1873. À Faymoreau, je me retrouve une nouvelle fois dans un parcours très personnel dans lequel je peux artistiquement m'exprimer. Quand on rentre dans la nef, on est dans un parcours initiatique, car j'ai

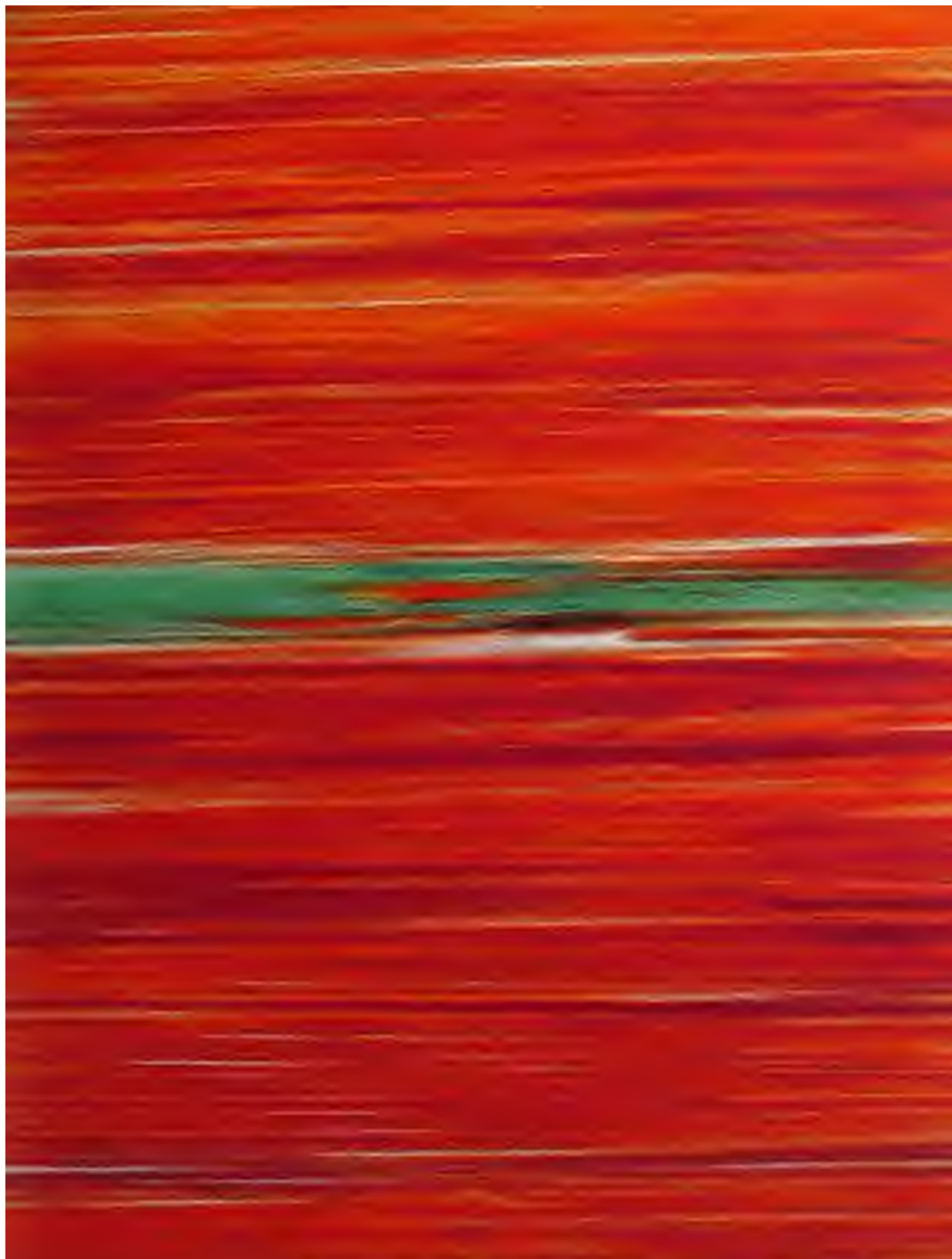
pensé le programme comme un ensemble dans lequel les baies se répondent les unes aux autres. Lorsque le prêtre célèbre la messe, il voit deux choses, la vanité et la baie Pietà qui raconte la mort d'un mineur et ses camarades l'entourant. Ces deux thèmes rejoignent la question de l'Être, dans sa vie et surtout dans sa mort. Les barlotières, les barres de soutien des pièces, sont très usitées en forme tordue et elles ont du sens dans la lecture de la scène. Par exemple, dans la scène la Dame à l'Enfant, qui soutient la Vierge à l'Enfant bien sûr, mais qui reste aussi l'évocation de la femme et l'enfant du mineur, l'enfant part vers son destin. D'ailleurs, on le retrouve quelques baies plus loin, les bras en croix en signe d'accueil qui n'est pas sans rappeler aussi la Crucifixion ; il est déjà face à son destin. La barlotière passe par-dessus la tête de cet enfant, parce que simplement avec le poids de sa tête il soulève le monde, cela fait référence à l'auréole bien entendu. J'ai questionné même l'extérieur, les vitraux sont colorés à l'extérieur alors que d'habitude ils sont grisés par la cuisson. J'ai collaboré pour la réalisation en verre avec Didier Alliou

et Emmanuel Putanier, de l'atelier France Vitrail. Ce qui était extraordinaire, toujours dans ce rêve de parcours initiatique, c'est que je me suis retrouvé travaillant sur les grandes tables lumineuses à côté des verrières de Chartres et de la Sainte-Chapelle qu'ils étaient en train de restaurer. J'étais donc dans des endroits incroyables. J'ai touché de mes doigts Chartres, c'est très symbolique mais à la fois il y avait un raccourci avec le temps et je pouvais questionner le verre dans une autre manière. Le verre est d'une grande fragilité mais également d'une grande force. Il est à la fois facile à démolir et résiste au temps. D'un coup, j'ai mesuré ces passages très forts.

Le rapport à la figuration, je souhaite revenir sur cette notion-là, et enlever le malentendu. Moi, je ne suis pas absolument un figuratif, je suis un artiste qui prend ce médium-là et qui l'actionne. Je fais de la figure mais j'ai profondément le sentiment d'être quelqu'un de très conceptuel. Dites-moi un seul artiste qui ne soit pas narratif ? Dans mon travail, il y a un effet de matière, de peau, de

charge émotionnelle, de pictorialité, etc., mais il doit y avoir du sens. Faire de la figure pour la figure, non ! Je suis dans la question de la fragilité humaine et dans ce rapport obsessionnel au monde. On peut donner une autre image de celui-ci.

Faymoreau a été inauguré en 2000, bien que l'oculus ait été placé l'année d'après. J'ai retenu de ce projet global une grande liberté de création. J'ai été sollicité pour une autre commande qui porte une charge historique très forte. C'est un projet de triptyque pour le chœur de l'église de Vassieux-en-Vercors où je propose une version de l'Assomption de la Vierge. Vassieux est ce village où les habitants, et même les animaux, ont été massacrés pendant la fuite des Allemands à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Jean-Marc Cerino, qui vit à Saint-Étienne, a conçu deux vitraux représentant un homme et une femme, et pose directement ici la question des autres. L'art contemporain a aussi cette mission de faire face aux horreurs de la guerre, et a le devoir de mémoire. »



Panneau d'essai, détail,
verre peint, fusionné

Auditoire Jean Calvin Udo ZEMBOK

Genève (Suisse)

Projet en cours - 2004-2005

Atelier Udo Zembok,
Niedermorschwihr

Auditoire Jean Calvin, Genève

L'auditoire Jean Calvin est une ancienne chapelle bâtie au XV^e siècle à l'emplacement d'autres édifices religieux. Dedicacée à Notre-Dame-de-la-Neuve, elle était, avant la Réforme, l'une des sept paroisses de Genève. De style gothique, l'architecture reste dépouillée, voire austère. Le lieu est historique à Genève. C'est en effet au milieu du XVI^e siècle, dans cet espace, à proximité de la cathédrale Saint-Pierre, que se réunirent les Réformateurs et les Réformés pour prier et suivre l'enseignement théologique de Jean Calvin et de Théodore de Bèze, figures emblématiques de la Réforme. Durant cette période, de nombreux pasteurs ont été formés là, donnant naissance, sous l'impulsion de Calvin, à la première université de Genève, l'Académie. Aujourd'hui, l'auditoire est toujours affecté au culte. L'association pour la promotion des Arts Sacrés a passé une commande de neuf vitraux à l'artiste, plasticien verrier, Udo Zembok.





Le cheminement artistique

Udo Zembok (1951, Allemagne) vit et travaille en France depuis 1978. Son atelier est à Niedermorschwihr, près de Colmar. Après sa formation à l'école des Beaux-Arts de Bonn, il abandonne la peinture pour se consacrer au support verre. U. Zembok répond à de nombreuses commandes monumentales pour des édifices religieux et civils dans lesquels il allie recherche esthétique et performance technique. Pour l'auditoire Jean Calvin, l'artiste propose un ensemble de vitraux abstraits où la symbolique du lieu est exprimée à travers la couleur comme le rouge, le bleu ou encore le vert. Il écrit : « Le caractère de la matière et des colorations veulent rendre le spectateur actif en l'invitant à entrer par sa perception dans les vibrations subtiles du monde universel de la lumière et des couleurs qui favorisent l'introspection, la prière, la méditation. »

La réalisation technique

Les vitraux se présentent comme de grandes plaques de verre superposées, fusionnées et thermoformées avec des inclusions de poudres de verre et de pigments. De nombreux panneaux d'essai permettent de comprendre les recherches techniques du plasticien, montrant ainsi les transformations possibles de la matière. La même surface laisse apparaître deux parties qui se juxtaposent : l'une est translucide et colorée, tandis que l'autre est incolore et transparente. Dans la partie colorée des baies, la matière est importante, car le verre plus épais renferme, par le procédé du fusing et du thermoformage, des poudres de verre et des pigments qui le rendent plus translucide, l'ouvrant ainsi sur une vision en profondeur de la masse.

L'aspect coloré des verrières apporte à l'architecture un caractère léger tout en respectant la liturgie protestante.

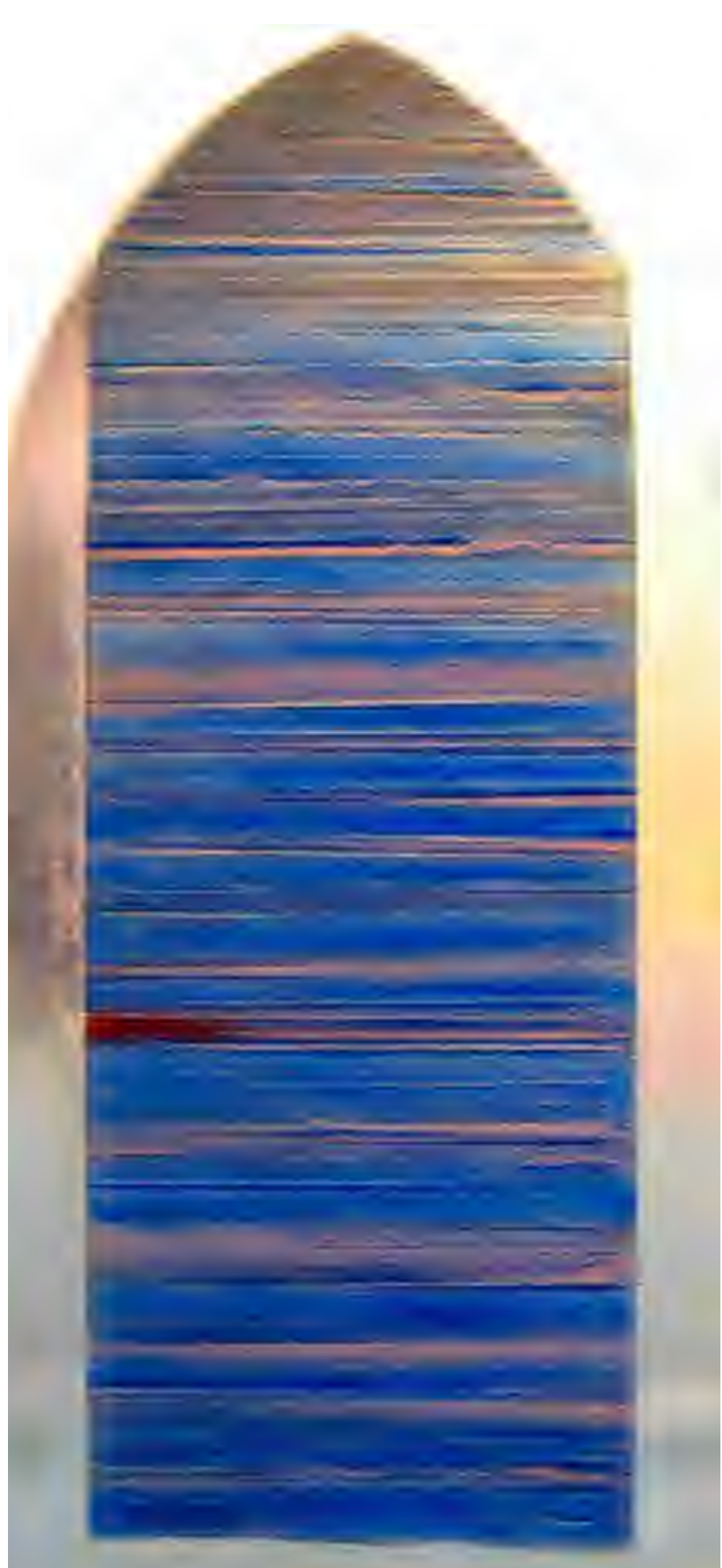
Panneau d'essai pour la fenêtre 7 du chœur, verre peint, fusionné



Vitraux du cœur. Simulation avec maquettes colorées



Ensemble du projet. Maquettes coloriées



Panneaux d'essai pour les fenêtres de la nef, verres peints, fusionnés

Entretien avec Udo Zembok

12 décembre 2004

Christine Vaque : Vous avez une formation de peintre, mais vous avez choisi de consacrer votre œuvre au verre. Pourquoi ce choix et comment est-il apparu ?

Udo Zembok : Au cours de mes études j'ai découvert la couleur transparente, celle de l'aquarelle qui donne l'illusion de la lumière. En « déchirant l'écran opaque », c'est-à-dire la toile du peintre, et en le remplaçant par le verre, cette recherche de la transparence lumineuse et colorée a pris corps tout naturellement.

C.V : Vous ne faites pas que des commandes monumentales, vous avez aussi une production d'œuvres en verre ; êtes-vous un maître verrier ou un « sculpteur de verre » ?

U.Z : Je me considère comme plasticien verrier. Ce terme englobe toutes les facettes du travail.

C.V : Pour les commandes de vitraux, plus particulièrement, vous êtes concepteur du projet, de la maquette à la réalisation en verre. Avez-vous un atelier de verrier ? Travaillez-vous avec des artisans du verre pour certains projets ?

U.Z : J'ai un atelier de réalisation. Mais pour certaines commandes monumentales, comme celle de Genève où je dois fabriquer des verrières mesurant 3,20 m par 1,20 m en un seul panneau, je me fais assister par des artisans spécialisés.

C.V : Quelles sont les techniques que vous employez le plus fréquemment

dans vos projets de vitraux ? Pour avoir vu quelques vitraux, votre recherche plastique s'accompagne d'avancées techniques, notamment une recherche de la surface « plane » c'est-à-dire sans plombs ni barlotières. De nombreux artistes « abolissent » ces éléments traditionnels du vitrail. Pensez-vous qu'ils ne sont plus nécessaires dans la création artistique et technique ?

U.Z : J'ai développé plusieurs techniques pour mes vitraux, toujours à la recherche de la grande surface, la paroi, où le langage de la couleur peut s'exprimer pleinement. Le terme même de « vitraux » devient inexact ! La technologie verrière permet aujourd'hui de fusionner de très grandes feuilles de verre float entre elles et d'y inclure des pigments. À mon avis, ces techniques nouvelles peuvent être appliquées même pour des intégrations d'œuvres contemporaines dans des édifices historiques.

C.V : Pour Genève, comment avez-vous été appelé pour la commande ? Avez-vous un cahier des charges ?

U.Z : J'ai été lauréat d'un concours d'artistes européen, et j'ai moi-même défini le cahier des charges techniques.

C.V : Comment définir, d'une façon générale, votre œuvre ? Dans le projet pour Genève, vous employez le qualificatif « minimaliste », peut-on le dire pour l'ensemble de votre travail ?

U.Z : J'interroge le monde de la couleur. Après des années de travail

(depuis 1978), je trouve que la surface monochrome répond le mieux aux exigences du coloriste verrier. En effet, c'est elle qui libère le plus de phénomènes pour la perception du spectateur, à la fois au niveau de sa matière et au niveau optique périphérique, dans l'espace architectural. En ce sens le terme « minimaliste » peut convenir.

C.V : Vous allez projeter votre travail dans un espace liturgique, un édifice ancien, comment abordez-vous cette appréhension de l'espace dans ces deux notions ? Cette idée de l'intégration de l'art contemporain dans une architecture ancienne, vous l'avez rencontrée dans de nombreux projets, pouvez-vous nous parler de vos expériences les plus marquantes ?

U.Z : Je m'imprègne de l'architecture, de son contexte historique et liturgique, mais aussi de la réalité humaine qui l'entoure, avant de proposer un projet. À Genève il n'y avait pas de thème imposé. Mes propositions découlaient uniquement des données recueillies par l'observation, l'écoute et de la documentation.

C.V : Quel est votre rapport avec la notion de sacré ?

U.Z : Mon travail a toujours un lien avec le sacré, mais dans un sens non confessionnel et universel, indépendamment de l'application dans tel ou tel projet pour l'architecture, religieux ou non.



Verre fusionné, multicouches

Carte des créations présentées dans l'ouvrage

Crédits photographiques :

Les photographies de l'ouvrage ont été réalisées par Henri Gaud et portent le copyright :

© Centre international du Vitrail pour les droits photographiques,
à l'exception des pages 58/65 © Thierry Boissel,
page 45 simulation numérique de Stéphane Belzère,
pages 210-217 © DRAC Champagne-Ardenne,
pages 244-249 ©Udo Zembok,
page 247 simulation numérique de Christophe Blottin.

Copyright pour les œuvres :

Le copyright des œuvres appartient aux artistes auteurs.

Les artistes représentés par l'ADAGP portent le copyright :

©Adagp, Paris 2005

notamment pour Sarkis, Olivier Debré, Geneviève Asse, Gérard Garouste, Bertrand Vivin,
Georg Ettl, Carole Benzaken, Aurélie Nemours, Christophe Cuzin, Martial Raysse,
Philippe Favier, Bernard Foucher, Stéphane Belzère.

Illustrations de couverture :

1^{re} de couverture : Gilles Rousvoal, « L'Eau du baptême », église Saint-Crépin, Château-Thierry,
vitrail bas côté nord (détail), réalisation Ateliers Duchemin, Paris.

4^e de couverture : Sarkis, vitraux pour le réfectoire du prieuré de Saint-Jean-du-Grais,
Azay-sur-Cher, réalisation Ateliers Duchemin, Paris.

Réalisation éditoriale :
Jean-François Lagier
Directeur du Centre international du Vitrail

Maquette, mise en page :
Clarisse Robert, Éditions Gaud

Reportage photographique :
Henri Gaud

Gestion des couleurs :
color.academy, Paris

Imprimé en Région Centre :
Imprimerie Clerc s.a.s., Saint-Amand-Montrond

ISBN 2-84080-137-X
Dépôt légal : mai 2005
© Centre international du Vitrail

Achévé d'imprimer en mai 2005
sur les presses de l'imprimerie Clerc s.a.s. – Saint-Amand-Montrond



GENEVIÈVE ASSE
STÉPHANE BELZÈRE
CAROLE BENZAKEN
THIERRY BOISSEL
CHRISTOPHE CUZIN
OLIVIER DEBRÉ
GEORG Ettl
PHILIPPE FAVIER
BERNARD FOUCHER
GÉRARD GAROUSTE
KIM EN JOONG
GÉRARD LARDEUR
AURÉLIE NEMOURS
PIERRE-ALAIN PAROT
MARTIAL RAYSSE
GILLES ROUSVOAL
CLAUDE RUTALT
SARKIS
RICHARD TEXIER
DAVID TREMLETT
MATTHEW TYSON
BERTRAND VIVIN
CARMELO ZAGARI
UDO ZEMBOK


SAINT-GOBAIN



39 e