



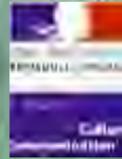
Fondation  
d'entreprise



Banque  
Régionale  
de l'Ouest



SAINT-GOBAIN



RÉGION CENTRE



LE CŒUR DE FRANCE



Chartres  
La flèche irréprochable

# Les couleurs du Ciel

# Les couleurs du Ciel

Vitraux de création  
au XX<sup>e</sup> siècle dans  
les cathédrales de France

Centre international du Vitrail  
Éditions Gaud



29 Euros



# Les couleurs du Ciel

Vitraux de création au XX<sup>e</sup> siècle dans  
les cathédrales de France



# Avant-propos

*Sous le haut patronage de*

**Monsieur Jacques Chirac**

*Président de la République*

La région Centre est légitimement fière d'accueillir l'exposition « Les Couleurs du Ciel » consacrée au vitrail.

Fière, parce que des créations régionales de très grande qualité y trouveront tout naturellement la place qui leur revient, singulièrement celles réalisées par Jan Dibbets à la cathédrale Saint-Louis de Blois, et inaugurées à la fin de l'année 2000, ou celles de Pierre Carron en cours de réalisation dans le chœur de la cathédrale Sainte-Croix d'Orléans.

Fière aussi de l'extrême richesse née de la grande diversité qu'offre cette exposition, reflet de l'évolution de l'expression artistique de la création des vitraux dans les cathédrales au <sup>XX</sup> siècle, et porteuse d'une conception ouverte qui réunit passé et modernité.

Depuis 1937 en effet, date à laquelle s'est posée la question de la création de vitraux modernes à Notre-Dame de Paris, la traditionnelle conception du respect absolu de la représentation fidèle du

passé a évolué, ouvrant la voie à l'expression du génie créateur contemporain dans le domaine de l'art religieux.

L'affirmation suivante de Georges Braque prend à cet égard tout son sens : « Je ne fais pas de différence entre les âges. Une seule chose compte pour moi qui est la qualité. Quand la qualité y est, on peut faire tous les rapprochements possibles. Tout ce qui est bon, quelle que soit l'époque, peut voisiner sans danger ».

Qui se plaindrait de ce voisinage auquel nous convie l'exposition « Les Couleurs du Ciel » dans laquelle Robert Morris côtoie Alfred Manessier, Marc Chagall le dispute à Pierre Carron, Jan Dibbets s'oppose à Jean-Michel Albérola ?

Qui se plaindrait de ce que, à cette occasion, pour la première fois des historiens de l'art se penchent sur ces créations monumentales et dressent le bilan d'une production qui réunit plus d'une cinquantaine de cathédrales et convoque autant d'artistes sur plus d'un demi-siècle ?

Qui se plaindrait enfin de ce qu'il ait fallu pas moins d'une centaine de pièces – maquettes, cartons, vitraux – pour évoquer ce chantier permanent qu'est le mariage toujours renouvelé des vieilles pierres aux jeunes verrières ?

Aussi, je tiens à remercier tous ceux qui ont permis la réalisation de cette exposition : artistes, maîtres-verriers, conservateurs, historiens de l'art, mécènes, la Fondation d'entreprise Gaz de France et la Compagnie de Saint-Gobain, ainsi que les partenaires fondateurs du Centre International du Vitrail, Ville de Chartres, Conseil Général d'Eure-et-Loir, Conseil Régional, et la Direction régionale des Affaires Culturelles, grâce à laquelle l'action de l'État s'y trouve soulignée, faisant de la commande publique une affaire commune et partagée.

Jean-Pierre Lacroix  
Préfet de la Région Centre  
Préfet du Loiret

# Préface

## Gaz de France, mécène des plus beaux vitraux

Le Centre international du Vitrail de Chartres consacre sa nouvelle exposition aux *Couleurs du Ciel* et y associe naturellement Gaz de France et sa Fondation d'entreprise. Le siècle qui vient de s'achever aura en effet été marqué par une intense activité artistique et par une créativité toujours renouvelée dans le domaine du vitrail.

Cette exposition rejoint pleinement la volonté de la Fondation d'entreprise Gaz de France de favoriser la diffusion à un large public de la beauté, de l'abondance et de la variété des œuvres réalisées par des artistes et maîtres-verriers qui réinventent le vitrail et redonnent vie et couleurs à ces grands monuments de notre patrimoine que sont les cathédrales.

Aux côtés de la direction de l'Architecture et du Patrimoine avec qui elle est liée par convention, la Fondation d'entreprise Gaz de France a déjà contribué à la restauration ou à la création de vitraux dans une trentaine de monuments historiques majeurs répartis dans 21 régions françaises.

Un grand nombre d'entre eux a déjà subi, du fait de la pollution, des dommages si graves qu'ils ont perdu leur transparence. Distribuant un combustible respectueux de l'environnement, Gaz de France a décidé de s'impliquer durablement dans la préservation de ce patrimoine.

Grâce à ce mécénat, les verrières des cathédrales de Chartres, Metz, Bourges, Angers, Tours, Coutances, ... et des Saintes Chapelles de Paris, Chambéry et Riom, les baies de la Collégiale Saint-Émilien en Aquitaine, du Palais Rihour de Lille ou encore de la Villa Bergeret à Nancy ont retrouvé leur luminosité.

La cathédrale de Nevers, l'abbaye de Silvacane, la chapelle Saint-Yves de Rennes ont ainsi vu leurs baies dotées de vitraux imaginés par Jean-Michel Alberola, Sarkis ou Gérard Lardeur. Très récemment, l'ancienne cathédrale de Maguelone dans l'Hérault a reçu la superbe création de Robert Morris, grand artiste américain. Cette réalisation constitue un véritable défi technologique et artis-

tique, marquant un tournant dans l'art du vitrail ; elle a également su respecter l'esprit du lieu et de son environnement naturel entre terre et mer.

La Fondation d'entreprise Gaz de France souhaite également témoigner ici aux artistes et maîtres-verriers son admiration et sa gratitude pour l'enrichissement constant qu'ils apportent à ce patrimoine, élément constitutif de la mémoire collective de notre pays de l'histoire et du savoir-faire français.

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

Élisabeth Delorme  
Secrétaire générale  
Fondation d'entreprise Gaz de France

Le ciel à notre portée, par une vision transfigurée et quasi immatérielle de la lumière et des couleurs : est-ce un rêve, un défi ? Plus concrètement, à travers l'art de la lumière qui illumine les cathédrales de France, c'est l'une des réponses proposées par l'exposition du Centre international du Vitrail à cette recherche contemporaine du sens. Il y est proposé de redécouvrir notre héritage spirituel, source de nouvelles références, à travers la beauté, pour un monde en perpétuelle quête.

Quittant les conceptions statiques du vitrail historiciste du XIX<sup>e</sup> siècle, un immense courant de vie traverse le XX<sup>e</sup> siècle, soutenu par les artistes du renouveau de l'art sacré et de la commande publique. Ce siècle, si proche de nous, a exprimé en ces cathédrales, anciennes ou toutes nouvelles, une sensibilité qui n'avait auparavant jamais connu une telle ampleur.

Il fallait le montrer, réunir en un lieu ces témoignages que des millions de visiteurs découvrent chaque année dans ces édifices vivants de médiation spirituelle et artistique que sont les cathédrales. Le Centre international du Vitrail, devenu aujourd'hui la référence mondiale pour la rencontre et l'expression des plus grands artistes contemporains, accueille le vitrail et la lumière venus de toutes les terres de France.

Pour lui permettre de mener à bien une aussi vaste mission, les collectivités territoriales se sont engagées à ses côtés. Depuis plus de vingt ans, la ville de Chartres, le conseil général d'Eure-et-Loir, la région Centre et la Direction des Affaires culturelles du Centre œuvrent avec le Centre international du Vitrail pour la connaissance, la diffusion et la valorisation de l'art du vitrail. Grâce à leur confiance et leur soutien actif, ainsi que celui de leurs partenaires fidèles, la Fondation d'entreprise

Gaz de France, la Compagnie de Saint-Gobain, Chartres invite aujourd'hui ses visiteurs à admirer les « couleurs du ciel ».

Le fondateur de Cluny affirmait que « la beauté est un pressentiment du ciel ». Puisse cette invitation renouvelée à se tourner vers le ciel, un ciel toujours mystérieux, mais en même temps proche de nous, familier, nous donner les clefs immatérielles susceptibles d'étancher notre soif de beauté et d'intériorité.

Servane de Layre-Mathéus  
Présidente du Centre International du Vitrail

Cette exposition consacrée aux créations de vitraux dans les cathédrales au XX<sup>e</sup> siècle s'inscrit dans la suite des manifestations qui ont inauguré le nouveau millénaire, et en particulier l'exposition « 20 Siècles en cathédrales » qui s'est tenue au Palais du Tau à Reims. Cet événement a constitué un moment fort en portant un regard nouveau sur ces monuments insignes du patrimoine que sont les cathédrales, dont les silhouettes scandent le paysage français et dont les flèches et les tours dominent les centres des villes, de Soissons à Toulouse, de Chartres à Strasbourg.

La protection et la mise en valeur de ces architectures et de ces richesses d'art qui sont conservées dans les cathédrales sont à la charge de l'État pour 87 d'entre elles. Mais il ne faut pas oublier toutes les anciennes cathédrales, classées elles aussi monuments historiques, qui appartiennent aux communes et qui ont joué et jouent encore un rôle important dans l'histoire, l'art et la création.

Si le XIX<sup>e</sup> siècle est le siècle du renouveau des cathédrales, « de cette mythologie française », comme l'a bien montré Jean-Michel Leniaud, le XX<sup>e</sup> siècle a été celui d'interventions très particulières. Les cathédrales se sont trouvées être les bénéficiaires de nouveaux programmes mis en place tant par l'État que par le clergé. Le XX<sup>e</sup> siècle en cathédrales est marqué par la

nécessité de sauvetages des édifices après l'usure des temps et les démolitions des guerres. Il s'agira de restaurations, mais aussi d'aménagements liturgiques après Vatican II et de décors portant tout particulièrement sur les vitraux. Comme l'a dit Bruno Foucart, la marge de manœuvre a été et est toujours assez limitée: en effet, les cathédrales sont classées monuments historiques et conservent en place du mobilier et des œuvres d'art. L'administration des Monuments historiques souhaite le plus souvent que les chœurs soient conservés dans leur état historique, mais le clergé et les réformes vaticanes demandent certains aménagements plus libres.

Relevant des Monuments historiques jusqu'en 1981, la création et la commande publique depuis cette date sont suivies plus particulièrement par la délégation aux Arts plastiques. On constate plusieurs périodes: des années vingt à 1960, les maîtres-verriers furent sollicités, puis, dans les années soixante, sous l'impulsion de certains architectes en chef, on appellera les artistes Villon et Chagall qui travaillent pour Metz et Reims. À partir des années 80, un nouveau souci d'une création actualisée et internationale se fait jour: La confrontation décisionnelle entre la délégation chargée de la création, l'inspecteur des Monuments historiques et le clergé, ainsi que le suivi de la commission diocésaine d'Art sacré et le centre national

de Pastorale liturgique n'est pas toujours facile, et plusieurs types de décisions ont pu ainsi être prises. Si la commande pour Nevers évoluera vers une création assez éclectique réalisée par six artistes très différents, en revanche les mises en place de ces dernières années se caractérisent par l'intervention d'un seul artiste dans un seul lieu, comme à Digne, à Blois ou à Maguelone.

L'exposition de Chartres fait ainsi le point sur les projets et réalisations issus de ces batailles, correspondant aux diverses responsabilités, opinions, commandes, et résume ainsi ce curieux XX<sup>e</sup> siècle où, à part la réalisation d'Évry et l'achèvement de Lille, on ne construit plus de cathédrales, mais où beaucoup s'en préoccupent, témoignant ainsi de l'immense impact qu'ont ces monuments uniques sur les habitants, les décideurs, les artistes, le clergé et un peu tout le monde. Comme l'a si bien résumé Victor Hugo, la cathédrale c'est « l'art total », et malgré les destructions, restaurations, restructurations des abords, elle reste l'image emblématique de la ville à vocation culturelle et culturelle, repère pour l'ensemble des citoyens, tant pour le passé que pour la création contemporaine.

Catherine Arminjon  
Conservateur général du patrimoine



Chartres, cathédrale Notre-Dame,  
la rose nord offerte par la reine Blanche de Castille (xiii<sup>e</sup> s.).  
Les douze prophètes, les douze rois de Juda,  
quatre colombes, huit anges, Marie et l'Enfant.

## LE VITRAIL, UNE THÉOLOGIE INCARNÉE

Le 16 août 1904, Marcel Proust exprimait, dans un article intitulé « Mort des cathédrales », son admiration nostalgique à propos de ces témoins d'un « beau rêve d'union de la foi et de l'art » qui lui semblait appartenir à un passé révolu<sup>1</sup>. Presque cent ans plus tard, Bruno Foucart évoque au contraire « la résurrection de la cathédrale »<sup>2</sup>, dont il voit comme preuves récentes l'achèvement de la cathédrale de Lille, la réalisation de Notre-Dame de la Résurrection à Évry, les réaménagements liturgiques suscités par le dernier Concile Vatican II et les commandes de vitraux qu'on voit s'intensifier depuis les années 1980 à Nevers, Blois, Digne ou Maguelone, entre autres. Les cathédrales constituent de fait un objet d'histoire spécifique car, plus que tout autre édifice, elles matérialisent dans les trois dimensions de l'espace cette quatrième dimension qu'est le temps, celui qui nous est légué par la tradition comme celui que nous façonnons nous-mêmes dans nos entreprises humaines. Même si elles remontent souvent au Moyen Âge, les cathédrales sont résolument nos contemporaines; malgré les lourdes destructions causées par la Première et la Seconde Guerre mondiale, ou peut-être à cause d'elles, car elles ont ravivé notre attachement à ce patrimoine et imposé des campagnes importantes de restaura-

*« le vitrail, ça a l'air tout simple: la matière, la lumière; pour une cathédrale ou une synagogue c'est le même phénomène, une chose mystique qui passe par la fenêtre »*

tion, les cathédrales sont devenues, à la fin du xx<sup>e</sup> siècle, un des lieux forts de la confrontation entre l'art contemporain et le patrimoine des siècles passés. Ce dialogue exigeant et difficile passe principalement de nos jours par la création de vitraux, qui sont appelés à constituer, selon les mots de Michel Parent à propos de la cathédrale de Nevers en 1982, une authentique « architecture de verre » susceptible de répondre à « l'architecture de pierre » dans laquelle ils s'insèrent. Pour les artistes comme pour les spectateurs, ces vitraux sont une théologie de lumière, une méditation

incarnée sur les vertus et les limites du pouvoir de l'image, du dessin, de la couleur. Mais notre époque ne peut plus guère croire à la valeur pédagogique de la création artistique, puisque le paradigme de l'ut pictura poesis a cédé la place au modèle d'un univers visuel autonome, riche de sa différence même avec le monde verbal et qui ne saurait être je ne sais quelle « Bible des illettrés ». Nous reconnaissons bien plutôt aux vitraux contemporains une capacité à célébrer la lumière et le lieu, à magnifier l'espace qu'ils cantonnent, à « contemporanéiser » l'architecture dans laquelle ils prennent place. De Notre-Dame de Paris dès les années 1930 à Metz ou Chartres, puis ensuite à Digne et Nevers ou, tout récemment, Blois et Maguelone je voudrais souligner la fécondité esthétique de ce dialogue entre le verre et la pierre, qu'on aurait pu croire impossible mais qui est d'autant plus fructueux qu'il repose sur des attentes divergentes voire opposées de l'État, de l'Église, des artistes, des fidèles ou des amateurs fervents d'art contemporain. Au-delà de certains malentendus prévisibles et sans doute nécessaires, la richesse et la grandeur des réussites esthétiques me paraissent indéniables. En ce domaine plus qu'en tout autre, la qualité du résultat tient assurément à l'ampleur des risques qui ont été pris et



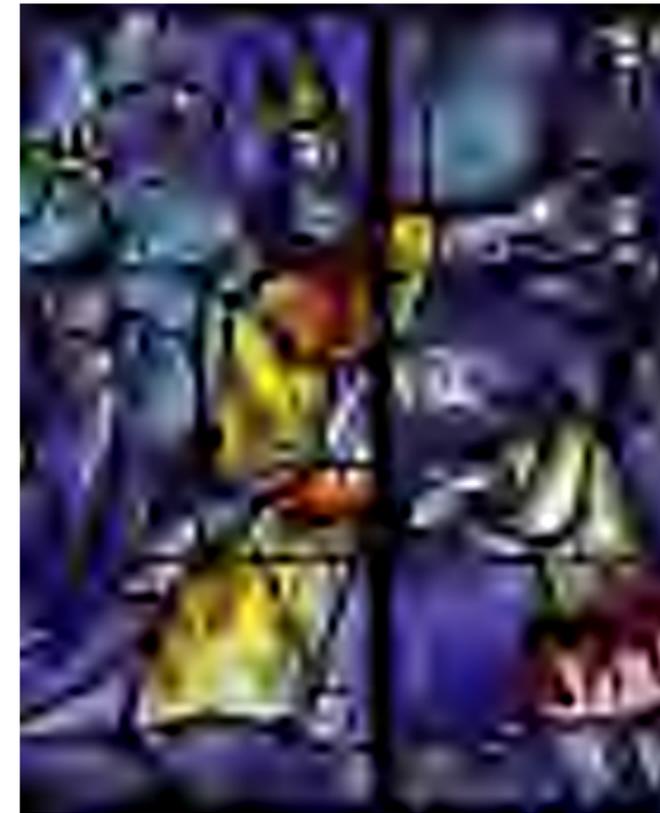


Saint-Dié, cathédrale Saint-Dié.  
Alfred Manessier, verrière du transept nord, 1986.  
Réalisation : atelier Lorin.

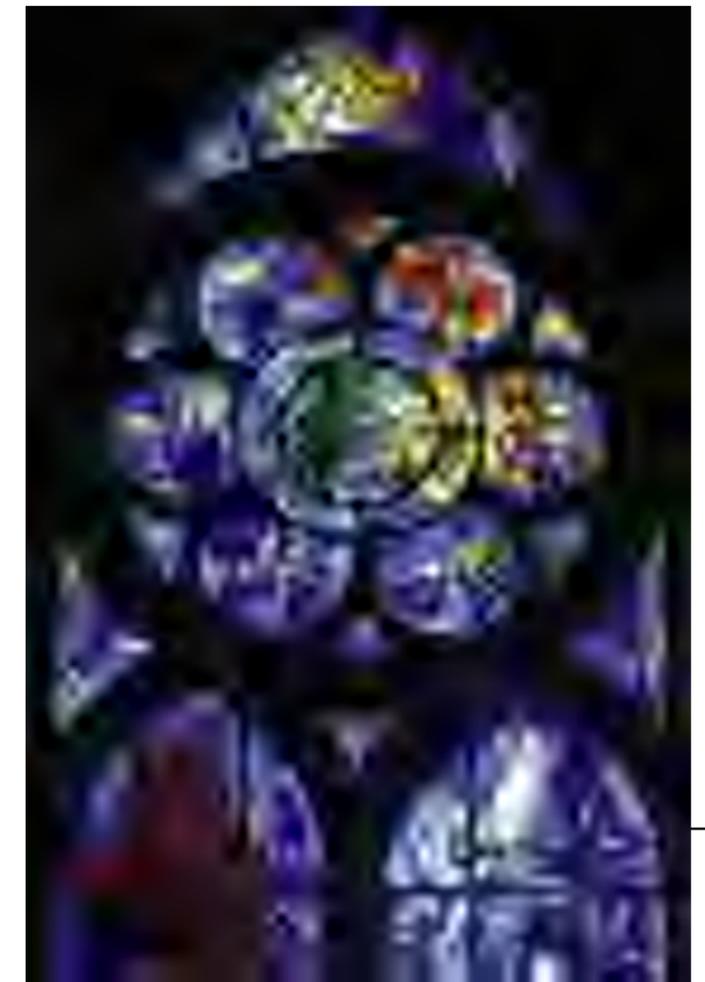
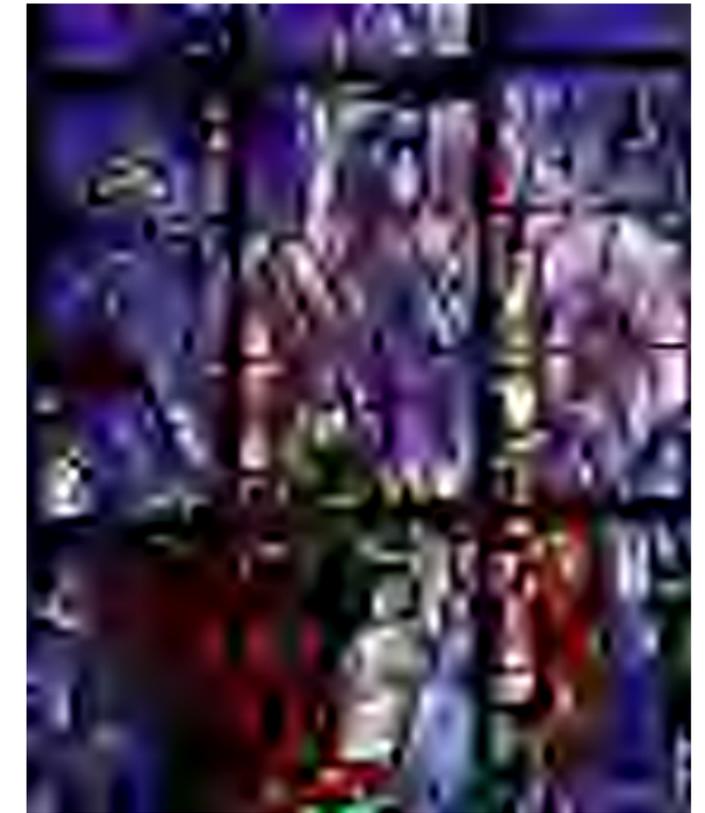
Lhote. Cette « offrande juvénile du présent au passé », comme l'appelait Maurice Denis qui en prit la défense, ne demeure pas moins un des premiers refus manifestes du vitrail historiciste ou néo-médiéviste tel que l'avait pratiqué le XIX<sup>e</sup> siècle. Déposés pendant la Seconde Guerre mondiale, ces vitraux sont remplacés par des créations de Jacques Le Chevallier, achevées en 1965. On y découvre une abstraction colorée, à vocation essentiellement décorative, censée réconcilier l'esprit moderne – l'art abstrait domine à l'époque le monde pictural – et le respect du patrimoine à l'entour. Cette solution de compromis a l'avantage de ne susciter aucune querelle et témoigne surtout du fait qu'une intervention artistique dans une cathédrale, si elle veut éviter tout risque, se transforme aisément en une création fade, dont le but est paradoxalement de ne pas attirer les regards. Ce courant continue dans les années 1970, à la cathédrale Saint-Pierre de Beauvais par exemple, avec l'abstraction colorée et décorative – dans laquelle se mêlent subtilement quelques scènes figurées – que pratiquent Anne et Guy Le Chevallier; la création contemporaine évite d'être trop tumultueuse et d'imposer ses effets visuels à un édifice marquant du patrimoine mais, ce faisant, elle court le risque réel d'affadir, de banaliser le lieu qu'elle prétend honorer. En raison de leur importance patrimoniale majeure, les cathédrales ont parfois tendance à demeurer éloignées de l'art contemporain le plus vivant et audacieux.

les solutions les plus sages, les plus raisonnables, fondées sur d'apparents consensus, se révèlent souvent aujourd'hui les plus décevantes. L'histoire de la création des vitraux contemporains dans les cathédrales françaises au XX<sup>e</sup> siècle nous fait passer d'un temps de compromis, caractérisé par un souci d'adaptation au lieu, à des prises de risques plus marquées depuis les années 1980. C'est le pari, à renouveler sans cesse, d'une ré-invention du passé par le présent, de la recréation de l'architecture par une lumière nouvelle, et du réinvestissement d'un monument collectif par un regard et un geste artistique singulier; unique, à jamais inassimilable. La première moitié du XX<sup>e</sup> siècle s'est montrée fort pauvre dans ce domaine, hormis le scandale

suscité par la commande de vitraux pour les douze baies hautes de la nef de Notre-Dame de Paris, réalisés en 1936 et destinés à remplacer des grisailles du XIX<sup>e</sup> siècle, esthétiquement peu convaincantes et dégradées matériellement. Cet ensemble inégal réunit sur un programme de Marcel Aubert et Paul Deschamps douze peintres-verriers, autour de Louis Barrillet; ce sont au nord – en partant du transept – Le Chevallier; Gruber; Max Ingrand, Gaudin, Mazetier et, au sud, Barillet, Valentine Reyre, Hébert-Stevens, le Père Couturier, André Rinuy et Paul Louzier. Cette réalisation nous paraît maintenant d'une audace bien timide et d'un modernisme trop tempéré, proche du cubisme décoratif des années 1920 et des recherches du peintre et théoricien André



Reims, cathédrale Notre-Dame.  
Marc Chagall, vitraux (détails) de la chapelle de la Vierge, 1974.  
Réalisation : atelier Jacques Simon.

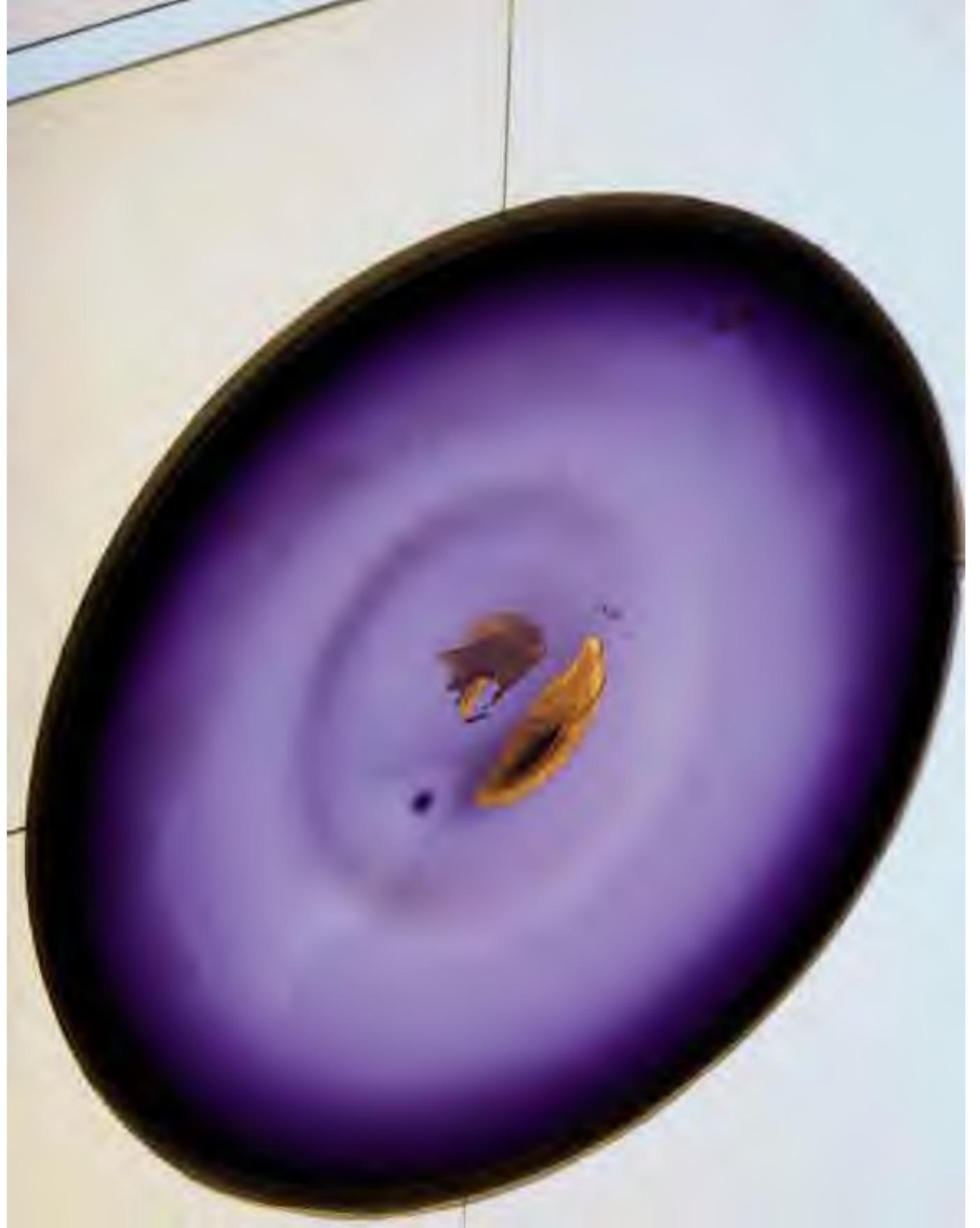




De fait, dans les années 1950, quelques grands peintres ont rénové à leur manière le vitrail contemporain, en créant des œuvres capitales dans des lieux plus confidentiels et donc plus libres. Je pense à Georges Braque dans la chapelle de Varengville ou à son Oiseau de la chapelle de la Fondation Maeght, à Manessier aux Bréseux et à la chapelle de Hem, à Fernand Léger à l'église du Sacré-Cœur d'Audincourt, à Matisse à Vence. Les cathédrales suivent peu ce chemin exigeant qui se révèle souvent conflictuel<sup>3</sup>. Après des vitraux décoratifs peu novateurs commandés à Pierre Gaudin, la cathédrale de Metz voit cependant sous l'impulsion de l'architecte en chef Robert Renard, une commande d'envergure attribuée en 1968 à Chagall. Le peintre est censé renouer ici avec les grandioses programmes des vitraux du Moyen Âge, et propose une vision large du Paradis, de l'histoire de l'Alliance entre Dieu et les hommes et du salut apporté par le Christ. À la suite des peintres Jacques Villon et Roger Bissière qui ont déjà marqué de leur style propre une partie des verrières de la cathédrale de Metz, et avec l'aide des peintres-verriers Brigitte Simon et Charles Marcq, Chagall impose sa vision personnelle à un édifice qu'il n'hésite pas à métamorphoser, sans tenir particulièrement compte du caractère spécifique du lieu. Comme il aime à le répéter, « le vitrail, ça a l'air tout simple: la matière, la lumière; pour une cathédrale ou une synagogue c'est le même phénomène, une chose mystique qui passe par la fenêtre ». Chagall ne cherche pas ici à renouveler son langage plastique au contact d'un espace architectural à jamais singulier; il veut au contraire, comme il le fera en 1974 à la cathédrale de Reims, inventer son propre espace pictural, monumentaliser sa peinture par le jeu de la lumière et ajouter son univers poétique comme un élément nouveau venant parachever l'architecture ancienne<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Saint-Malo, cathédrale Saint-Vincent.  
Jean Le Moal, baie du déambulatoire, 1968-1971.  
Réalisation : atelier B. Allain.





Lucciana, cathédrale Santa-Maria-Assunta.  
Eric Dalbis, ensemble des vitraux,  
baies de la nef,  
2001-2002.  
Réalisation : atelier Méliava.

Digne, cathédrale Notre-Dame-du-Bourg.  
David Rabinowitch, baie n°4 (détail).  
Réalisation : atelier Duchemin.

Lorsqu'on cherche ainsi à mettre en pratique le célèbre mot d'ordre du Père Couturier, « aux grands hommes les grandes choses », il devient assurément difficile de gérer la coexistence en un même édifice de choix esthétiques divergents, témoignant d'artistes qui ont fait de la singularité même de leur manière picturale une marque de l'authenticité de leur engagement. La réalisation entre 1982 et 1987 de l'ensemble des vitraux de la cathédrale de Saint-Dié constitue de ce point de vue une gageure réussie. Alors que les Monuments historiques proposaient à Jean Bazaine l'intégralité du projet qui pouvait ainsi constituer l'aboutissement de sa recherche poétique commencée trois décennies plus tôt à Assy ou à Audincourt, le peintre décide de créer une œuvre collégiale. Il réunit autour de lui Geneviève Assé, Manessier, Jean Le Moal, Jacques Bony, Dominique Guthertz, Elvire Jan, Lucien Lautrec, Claire de Rougemont, artistes auxquels il est lié par une communauté de sensibilité esthétique et de liens amicaux. On a pu reprocher à cet ensemble d'être de valeur inégale et de proposer un choix esthétique trop peu radical<sup>5</sup>, mais on peut apprécier la tenue générale de ces jeux de couleur abstraits, de composition souvent très architecturée. L'abstraction lyrique dont Manessier et Bazaine sont les champions depuis les années 1960 paraît s'accorder à merveille à la tradition du vitrail. Elle permet de créer des couleurs-lumières somptueuses, à la fois originales et de teneur manifestement spirituelle, et qui transfigurent l'édifice dans lequel elles s'insèrent. Mais dans sa réussite plastique même, cet ensemble de vitraux paraît finalement bien décoratif ou simplement élégant par rapport aux recherches esthétiques contemporaines plus radicales. Loin d'être restée

une véritable vision du monde, l'abstraction lyrique et colorée est devenue une manière, un style, presque une formule. Et cette création, peu aventureuse et novatrice dans les années 1980, paraît d'autant plus datée au moment même de son achèvement qu'on peut la comparer au chantier, presque contemporain, de la cathédrale de Nevers qui propose de tout autres solutions, plus ouvertes sur l'avenir. Dès 1977, le trop peu connu Raoul Ubac a été chargé des vitraux du chœur roman de cette cathédrale, mais il a à l'époque rencontré les réactions très hostiles des fidèles et du clergé, en raison sans doute de la discrète austérité de son travail presque monochrome et de son refus de toute concession décorative ou lyrique. Ensuite, dans le but de réaliser un « décor cohérent portant sur la totalité d'un grand édifice médiéval », un programme iconographique d'ensemble est élaboré qu'on cherche à attribuer à quatre ou cinq artistes différents, dont la liste varie à plusieurs reprises au fil des années 1980. Ce sont finalement Alberola, Honegger, Rouan, Viallat et Lüpertz – dont le projet n'aboutit pas, en raison de l'opposition de l'évêque Mgr Moutel – qui inventent chacun à leur manière, et selon des esthétiques résolument irréconciliables, leur vision de ce que peut être le vitrail contemporain, abstrait ou figuratif selon le choix esthétique de l'artiste. Claude Viallat joue essentiellement sur la couleur qu'il transforme en « volume de lumière »<sup>6</sup> en poursuivant ainsi à sa manière les intuitions plastiques de Matisse; Alberola, pour sa part met en scène l'infinie complexité des liens de la figure et du mot sans négliger pour autant l'intensité colorée et lumineuse; à l'instar de sa subtile poétique picturale née de la réalité même du tressage, François Rouan reprend le dessin

même de la fenêtre, dont il fait la matrice de sa création de lumière; Gottfried Honegger, enfin, médite sur le rythme en un langage dépouillé qui tend à la pure géométrisation. Ce lieu d'expérimentation en vraie grandeur du vitrail contemporain, je le comprends comme la poursuite jusqu'en notre temps de l'invention collective de maîtres-verriers d'autrefois qui n'avait pas forcément aux yeux de leurs contemporains l'évidente unité qu'on leur reconnaît maintenant. L'absence d'unité de l'ensemble renvoie aussi bien à l'architecture singulière de la cathédrale de Nevers – qui unit un chœur roman à un chœur gothique – qu'à la réalité contemporaine de toute cathédrale, rendue généralement composite de fait par le passage des siècles.

Dans un souci marqué d'unité esthétique, les années 1990 ont vu l'émergence de commandes majeures confiées à un seul artiste, sélectionné par la délégation aux Arts plastiques pour ses qualités novatrices internationalement reconnues, comme David Rabinowitch à Digne ou Robert Morris à Maguelone. Le cas de Digne est l'exemple le plus marquant du désir, commun au commanditaire et à l'artiste, de créer un ensemble d'une unité plastique parfaite puisque David Rabinowitch a réalisé aussi bien les vitraux que le mobilier liturgique, la croix et le dessin même du sol de cette cathédrale romane. Je doute cependant de la réussite des proportions de l'autel et je continue de m'interroger sur la légitimité d'une cathédrale à ce point monumentale. Ce qui tendrait à prouver, à mon sens, que le fait d'attribuer un projet entier à un seul artiste ne garantit pas qu'il soit aussi bien inspiré dans tous les domaines de son intervention.

À propos de ces vitraux de Rabinowitch, Gilles Rousvoal, qui s'est occupé de leur réalisation, parle



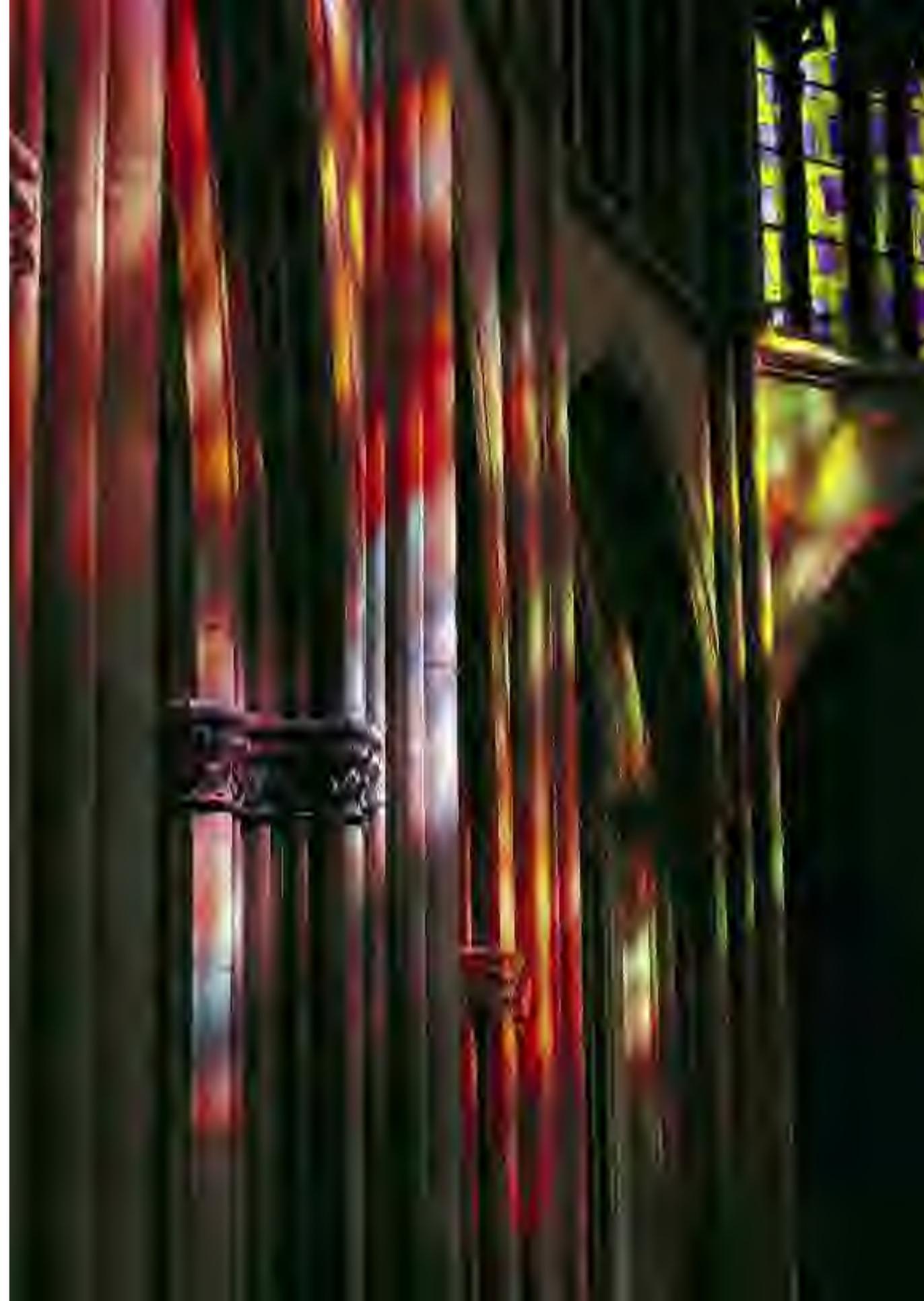
Maguelone, cathédrale Saint-Pierre, Robert Morris, ensemble des baies, 2002. Réalisation : atelier Duchemin.

de « quasi absence de modèle » et d'une « aventure collective », si bien que « la création plonge dans l'inconnu »<sup>7</sup>, esthétiquement et techniquement. Comme de nombreux créateurs actuels, Rabinowitch n'invente pas un tableau-modèle transposable dans le vitrail mais tente de penser la forme selon les virtualités et les possibilités mêmes de la matière qu'il explore avec audace et conduit souvent au-delà des limites traditionnelles. L'artiste s'inscrit ainsi dans une logique analogue à celle de la taille directe en sculpture en refusant de séparer l'invention formelle et l'exécution matérielle, même s'il ne l'assume pas nécessairement lui-même. La part d'expérimentation technique est capitale, qu'il s'agisse d'utilisation de verres industriels, ou, dans la fabrication des cives de Digne, de la recréation de techniques ancestrales tombées en désuétude. Pour la cathédrale Saint-Pierre de Maguelone, le jeu de superposition d'un verre extérieur et d'un verre intérieur, tous deux colorés, produit un résultat esthétique original qui met en valeur l'ondulation de lumière et de couleur voulue par le minimaliste Robert Morris, avec un effet de matière réussi. Ces vitraux actuels des années 1990, je les comprends comme un éloge de la limite. Car le vitrail est une paroi ouverte, une limite qui agrandit l'espace intérieur et nous permet de concentrer notre regard. Si Rabinowitch préfère, à Notre-Dame du Bourg, une contemplation centrée sur l'intérieur de l'édifice à une ouverture sur le monde extérieur, Robert Morris métamorphose l'opacité en transparence et célèbre la couleur-lumière, la transforme en sculpture et lui confère la tridimensionnalité d'un verre en relief et en mouvement. Le vitrail contemporain est bien plus un acte, une célébration de la matière et de la lumière qu'une narration figurée. Christine Macel analyse le travail de Jan Dibbets à Blois comme une « catéchèse mise en mots et en images »<sup>8</sup>. Il n'empêche que,

malgré son usage du mot et sa méditation plastique sur la lettre, Dibbets me paraît essentiellement travailler sur la lumière que produisent ses baies, sur la faculté qu'ont les vitraux d'enrichir notre regard et de nous faire découvrir les richesses spatiales d'une architecture. Moins didactique qu'on ne le croirait, Jan Dibbets propose ici une théologie en acte qui rythme, par la scansion même de ses trente et une verrières composées selon l'ordre d'un discours, notre déambulation dans l'édifice. Les phrases et les mots ne sont pas des pages de livre monumentalisées mais une manière de donner sens à notre cheminement dans l'espace. Jan Dibbets invite le spectateur, le fidèle, à faire de sa déambulation dans la cathédrale un acte ordonné dans l'espace et dans le temps, une démarche que je prendrais volontiers pour un acte de foi. Figuratif ou non – et je pense ici au travail trop peu connu de Pierre Carron pour la cathédrale Sainte-Croix d'Orléans – le vitrail célèbre la couleur, il est couleur-lumière-volume, et de plus en plus avec les verres contemporains, lumière sculptée qui nourrit notre regard et se mesure à notre perception physique de l'espace. Et au rythme des heures du jour comme de l'écoulement des saisons, ce vitrail que je nommerais pour ma part sculpture tant il est véritablement incarné en trois dimensions, se multiplie en formes diverses, selon les jeux du soleil et de l'ombre. Les extraordinaires perfectionnements techniques que connaît l'art du vitrail depuis quarante ans attestent qu'il n'est en rien une simple image plate, mais qu'il est présence réelle, couleur et forme en acte. Dans les cathédrales plus qu'en tout autre édifice, les vitraux contemporains ont l'audace de se montrer pour ce qu'ils sont, une théologie incarnée.

Paul-Louis Rinuy

1. Article repris dans M. Proust, *En mémoire des églises assassinées*, 1918, in M. Proust, *Contre Sainte-Beuve, Pastiches et Mélanges, Essais et articles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, pp. 141-149.  
2. B. Foucart, « La cathédrale au <sup>xx</sup> siècle, décadence ou résurrection? », *20 siècles en cathédrales*, sous la direction de J. Le Goff, Paris, Monum, 2001, pp. 83-101.  
3. Voir, par exemple, F. Caussé, « La commande des vitraux des Brézeux à Manessier », *Histoire de l'art*, n°28, décembre 1994 et la thèse du même auteur, *Les artistes, l'art et la religion en France. Les débats suscités par la revue l'Art sacré entre 1945 et 1954*, thèse de doctorat, Université de Bordeaux III, 1998, (Lille, Presses universitaires du Septentrion, à paraître en 2002)  
4. S. Forestier, *Marc Chagall. L'œuvre monumental. Les vitraux*, Milan, Jaca Book, 1977.  
5. Voir J. P. Greff, *Maquettes des vitraux de Saint-Dié et œuvres récentes*, Saint-Dié, SABM, 1988 et, dernièrement, du même auteur, « Le vitrail au <sup>xx</sup> siècle : éclats et éclipses », in *Architectures de lumière. Vitraux d'artistes 1975-2000*, sous la direction d'A.-M. Charbonneau et N. Hillaire, Paris, Marval, 2000, p. 42.  
6. J.-M. Wilmotte, « L'artiste en osmose... avec la lumière », *Architectures de lumière*, livre cité ci-dessus, p. 133.  
7. G. Rousvoal, « La mise en lumière », *ibidem*, p. 170.  
8. Ch. Macel, *États des lieux*, Paris, Carnets de la commande publique-éditions du Regard, 1996, p. 61.





Coutances, cathédrale Notre-Dame,  
voûtes du déambulatoire.

## L'ÉTAT, L'ÉGLISE ET LES ARTISTES POUR UNE MÊME QUÊTE DE L'ESPRIT

La présentation des créations récentes des vitraux des cathédrales, outre le plaisir de s'émerveiller devant tant de créativité dans le domaine du vitrail, est l'occasion d'observer la richesse et la complexité des relations entre l'État, l'Église et les artistes. La situation légale des cathédrales en France fait que l'État est directement concerné par le devenir de ces monuments dont il est le propriétaire. Ses interventions, en particulier pour favoriser l'installation d'œuvres de renom, sont significatives d'une volonté de développement de la création artistique dans un cadre dont le caractère religieux s'impose jusqu'à la définition laïque de la République. Les interférences entre les deux sphères de l'Église et de l'État, de la religion et de la laïcité, du propriétaire et de l'affectataire, sont complexes. Il peut paraître intéressant d'en explorer les subtilités à partir de situations réelles, plus pertinentes à bien

des égards que les théories sur le sujet. Cela permettra peut-être de comprendre les raisons qui poussent les uns et les autres à s'engager dans de tels programmes, mais bien plus encore de mettre à jour l'originalité de ces relations qui dessinent les contours d'une histoire en devenir. En fait la relation se joue à trois puisque les artistes en dernière instance proposent une œuvre qui s'impose à la croisée des intérêts de l'État et de l'Église. Agissant, dans le cas des cathédrales à la demande de l'État, les artistes sont particulièrement sensibles au fait d'installer leur œuvre dans une église, porteuse d'une histoire qui les dépasse. Dans l'impossibilité de s'abstraire d'un système de contraintes établies, les artistes ouvrent des voies inédites par des créations qui porteront longtemps la double marque du profane et du sacré. Les quelques réflexions qui suivent ne prétendent

pas épuiser un sujet qui évolue souvent au gré de non-dits prudents, encore moins énoncer des règles qui durciraient une situation invivable si on poussait à bout les logiques antinomiques qui ont présidé à sa naissance. Mais l'observation de ce qui se passe se révèle être un gage d'avancée sur un terrain de rencontres, de dialogues, d'hospitalités réciproques, autant de signes de la véritable création, toujours prophétie d'une réconciliation des divisions ou des catégories stériles.

L'État intervient donc au premier chef dans les édifices qui lui appartiennent, principalement des cathédrales, mais aussi quelques autres églises désaffectées ou, parfois encore, réaffectées. L'État intervient aussi plus ou moins directement dans des sites qui ne relèvent pas de sa compétence immédiate... Autant dire que les situations sont



Évry, cathédrale de la Résurrection.  
Lumière zénithale.  
Architecte Mario Botta.

multiples, typiquement françaises sans équivalent avec les autres pays de l'Europe. Pour la clarté du propos nous en resterons au fait que l'État entend promouvoir la création d'œuvres d'art dans des édifices dont il n'a pas l'usage. En tant que propriétaire, l'État aurait pu se contenter d'une intervention minimale pour assurer le clos et le couvert. Mais loin de se cantonner dans la seule position de sauvegarde, l'État a initié des programmes d'envergure sans précédent, dans le but affiché de favoriser la promotion des artistes contemporains. Il y a d'ailleurs une évolution entre les chantiers des années 50-75 et ceux des vingt-cinq dernières années, entre les initiatives de l'administration des directions régionales de la Culture, qui ont surtout mobilisé les ateliers de maîtres-verriers, et les interventions plus récentes de l'État qui font d'abord appel à des

artistes : ceux-ci se mettent ensuite en relation avec des ateliers. Le primat de la technique, suffisante pour assurer un entretien de qualité du bâtiment (à Beauvais, au Havre, à Saint-Jean de Lyon, à Saint-Brieuc, à Moulins etc.), a été relayé ces dernières années par la recherche d'un geste artistique assumé par des artistes reconnus. Cet investissement est en fait à double détente : non seulement maintenir la capacité de la création en France à un haut niveau d'exemplarité, mais aussi, plus subtilement, diffuser à grande échelle les références culturelles de la modernité. La cathédrale est un lieu ouvert au plus grand nombre, sans condition d'accès particulière : l'installation d'œuvres d'art dans un tel site bénéficie automatiquement d'une publicité implicite importante. L'État est-il devenu « le principal recours de l'art sacré », comme l'annonce François Barré dès

l'ouverture de la rétrospective des *Architectures de lumière* ? Sans doute, encore qu'il faille nuancer le propos en ne sous-estimant pas les autres commanditaires de l'art sacré, ecclésiastiques ou privés. Mais l'objectif est-il d'abord de sauver l'art sacré ou d'installer les nouveaux repères d'une culture qui fonctionne comme la matrice d'une société en gestation ? La commande publique valorise les créations contemporaines en fonction de critères esthétiques et politiques à la fois. Dans le cadre de la Cinquième République, le ministère de la culture, depuis André Malraux, promeut une intervention de l'État qui va dans le sens d'une inscription de la modernité au cœur du pays, sans pour autant oublier les nécessités de la conservation du patrimoine. Claude Mollard<sup>3</sup> a bien montré, à propos du Centre Pompidou, que l'investissement culturel public avait des retombées

sociétales importantes en donnant aux classes moyennes les moyens d'accéder à la culture de l'élite. Dans cet esprit, l'État ne craint pas de heurter les sensibilités traditionnelles ni de déranger les convenances: on ne s'est pas encore remis de l'installation des colonnes de Buren... Mais, bon an mal an, le paysage français s'est enrichi de réalisations inédites nombreuses dont on parle abondamment et qui finissent par s'intégrer dans un univers quotidien fait de mutations et d'interrogations. On parle parfois davantage de l'artiste contemporain que du site ancien qui l'accueille, Soulages supplantant souvent Conques, mais Soulages s'impose à Conques au-delà des réticences et tire le lieu, au beau milieu d'un débat passionné, entre modernité et tradition. L'essentiel apparaît alors dans l'alimentation de la confrontation, en elle-même instigatrice d'une problématique qui interdit de faire l'impasse sur la modernité. Pas moins d'ailleurs que de faire l'impasse sur l'héritage des siècles passés. Les services de l'État développent à l'égard des œuvres héritées de l'histoire des critères rigoureux de conservation; les programmes de restauration des vitraux par exemple sont nombreux et n'ont jamais autorisé une quelconque altération de l'héritage, même quand les siècles s'étaient trompés dans la manière de recevoir et de transmettre le patrimoine: on s'est gardé de corrections intempestives par souci de fidélité à l'histoire. C'est donc dans ce climat paradoxal de tradition et de modernité que l'État décide de l'attribution des crédits, cherchant à explorer les deux voies sans discrimination a priori. Et l'on voit couramment la poursuite par les uns de programmes décidés par les autres.

Les deux arguments, avancés par l'État, des obligations du propriétaire et de la valorisation du travail des artistes, ont pour effet de mettre au second plan la destination religieuse des différents programmes conçus pour les cathédrales ou plus largement pour les églises d'avant la loi de 1905. Il n'en demeure pas moins que les réalisations



implantées dans une église profitent à l'église/Église. L'État ne peut d'aucune manière contribuer au développement de la religion, voire de l'art sacré dans la mesure où le sacré suppose une démarche religieuse. L'intervention publique se justifie donc a priori et a posteriori dans la pertinence de l'argumentation énoncée plus haut. Il est évident qu'une telle ligne de partage entre les intérêts de l'État et ceux de l'Église est subtile, mais possible au regard de la loi et des intentions de la République. On est loin des procédures originelles où l'Église décidait seule des œuvres d'art. Et si, historiquement, l'Église a joué un rôle de premier plan dans le développement artistique, elle se trouve aujourd'hui dans une situation de dépendance économique qui l'empêcherait de toute façon de faire face à l'ensemble des exigences d'entretien et de restauration de toutes les églises de France.

Est-ce à dire que l'Église se cantonne dans un rôle passif de bénéficiaire des seules initiatives de la collectivité? On pourrait le penser si on en reste à l'impression que l'Église a donnée, parfois, de se désintéresser de l'art pour se polariser davantage sur des orientations pastorales spécifiques. De fait, dans les chantiers les plus récents, initiés par l'État, l'Église est peu intervenue, que ce soit pour le choix des artistes ou pour les thématiques. On connaît un artiste refusé à Nevers, mais pas de préférences marquées quand l'État avait l'initiative. Il est vrai que l'État n'a pas cherché à associer l'Église dans ses choix. La réception des œuvres n'a pas non plus soulevé de problèmes particuliers, et globalement tout le monde semble se satisfaire des résultats.

Il ne faudrait pas croire pour autant que l'Église se désintéresse de l'art. Il existe au moins deux moments contemporains où l'Église a eu l'initiative de la création artistique. Qu'il suffise ici de rappeler le grand mouvement initié par les Pères Couturier et Régamey dès avant la guerre de 1940 et surtout après 1945 autour des années 50, avec comme épicerie de cet engagement la grande querelle de l'art sacré qui permit de confirmer le bien fondé des intuitions des promoteurs d'un nouvel art sacré en France. L'appel des artistes, bien au-delà des seuls critères d'appartenance confessionnelle, a ouvert les voies d'un dialogue fécond entre l'Évangile et la modernité. Cet appel, selon les vœux du Père Couturier, s'est fait uniquement en fonction du génie de chaque artiste. « On décida de parier pour le génie. Tout artiste vrai est un inspiré. Déjà par nature, par tempérament, il est préparé, prédisposé aux intuitions spirituelles, pourquoi pas à la venue de cet Esprit lui-même qui souffle, après tout, où il veut? Et tu entends sa voix... mais tu ne sais ni où il va ni d'où il vient. »<sup>4</sup> Les apports de Matisse, de Léger, de Manessier, de Lurçat, de Rouault, du Corbusier et de bien d'autres ont débouché sur des créations qui ont marqué la vie de l'art comme celle de l'Église. Si Malraux a encouragé Chagall, il est à noter que l'État ne se sentait pas, à l'époque, très mobilisé

Metz, cathédrale Saint-Nicolas.  
Gérard Garouste, projet pour la  
fenêtre du transept sud, 1991.

Page de gauche : détail.

pour ces innovations dans l'univers religieux, il est vrai relativement marginales au regard du nombre de chantiers sans grande prétention artistique des années d'après-guerre. Il n'en demeure pas moins que le mouvement de l'Art sacré de ces années a posé les bases d'une véritable relation entre l'art et la foi chrétienne que les textes des papes Paul VI et Jean-Paul II ont globalement confirmée<sup>5</sup>. Le pari sur le génie de l'art n'est d'ailleurs pas une marque du xx<sup>e</sup> siècle, mais bien une constante de la tradition chrétienne qui plus d'une fois a marqué son époque par sa puissance d'encouragement de l'innovation artistique<sup>6</sup>, et qui même ne vaut, en tant que tradition de la Bonne Nouvelle, que par sa puissance de création à chaque époque. D'une certaine manière l'État ne fait pas autre chose aujourd'hui en choisissant les artistes que de parier sur le génie afin d'atteindre un universel temporel et social (un Esprit?) qui dépasse les contingences de l'époque. Le deuxième moment où l'Église s'efforce de reprendre l'initiative est tout à fait actuel. Les démarches soutenues du Comité National d'Art Sacré<sup>7</sup> et de l'association Art d'Église pour découvrir de nouveaux artistes et surtout pour leur passer commande, marquent ce souci de traduire le message évangélique dans les expressions les plus récentes, sans craindre d'affronter à nouveau les interrogations inhérentes à toute exploration de l'inédit. Les derniers chantiers des nouvelles églises de Paris et de province, et de façon très médiatisée celui de la cathédrale d'Évry, démontrent, s'il était encore besoin de le faire, la vitalité de la création artistique suscitée et mise en œuvre directement par l'Église elle-même. Après quelques décennies d'expériences dispersées, on assiste aujourd'hui à un regain de besoins artistiques exprimés tant pour le mobilier liturgique que pour la décoration ou l'architecture. C'est le signe d'une appétence nouvelle pour la médiation de l'art dans la quête de spiritualité et d'authenticité de la démarche religieuse. La création artistique a par ailleurs beaucoup à gagner d'un échange plus formalisé avec les



principaux acteurs religieux: une demande plus explicite concernant les fonctions liturgiques du lieu, les usages sacramentels, les références scripturaires, alimentent en fait les symboliques qui président à toute création. En rester, comme c'est aujourd'hui le plus souvent le cas, à de vagues perceptions du phénomène religieux, limite en fait la création qui a tout à gagner à se nourrir de traditions spirituelles éprouvées, même s'il ne faut pas revenir à des commandes trop restrictives, voire stérilisantes, au regard de l'imaginaire de l'artiste. La puissance de création s'épanouit dans un dialogue empreint de liberté et de fortes identités. L'Église, dans une position moins voyante qu'autrefois, promeut vigoureusement la création artistique, ne serait-ce qu'en accueillant positivement les contributions de l'État qui rejoignent sa foi dans la création comme témoignage de l'Esprit. Les artistes, dans cette relation entre l'Église et l'État, sont sans doute les principaux acteurs, il leur revient de créer l'œuvre qui précisément témoigne de l'Esprit. Leur génie, commandité par une puissance différente de l'Église, du moins le plus souvent dans le cas des cathédrales ou des édifices pris en charge par la collectivité territoriale ou nationale, est appelé à s'épanouir de façon durable dans et pour l'église/Église. Mais l'indépendance de l'artiste constitue, aujourd'hui plus que jamais, la condition et la base de son travail; acceptant bien sûr un cahier des charges et un cadre préétabli, il livre en dernière instance le fruit de sa liberté foncière, sans laquelle le génie n'existe pas. Les contraintes liées à la commande et à la mise en place de l'œuvre limitent cette liberté, mais d'aucune manière ne la supprime, ou alors l'œuvre ne serait qu'une reproduction d'un modèle préexistant, étranger à toute puissance de création. La commande publique fait en général l'objet d'un concours sanctionné par un jury, qui formule en fait des exigences minimales dans un souci de respecter profondément l'imaginaire de l'élue. Il est

**« Dès le début, je n'ai été animé que par la volonté de servir cette architecture telle qu'elle est parvenue jusqu'à nous, en respectant la pureté des lignes et des proportions, les modulations des tons de la pierre, l'ordonnance de la lumière, la vie d'un espace si particulier »**

d'ailleurs fait appel à tel ou tel pour son génie propre. S'agissant de l'Église, la relation est plus prégnante, même si les affectataires ne s'expriment pas beaucoup directement, on l'a vu, demeure le bâtiment église qui véhicule avec lui une tradition puissante, le plus souvent encore vivante et pratiquée par ceux qui fréquentent le lieu. Tous les artistes disent avoir longuement médité dans l'espace architectural avant de se lancer dans l'aventure. François Rouan l'exprime parfaitement à propos de ses interventions dans les églises: « Il n'est pas indifférent pour un artiste d'aujourd'hui d'accepter de passer le porche de l'église. Son intervention dans un lieu de culte se pose alors comme un acte confiant et bâtisseur pour le présent, mais qui doit impérativement à mes yeux chercher à se tresser dans l'épaisseur monumentale de la longue durée historique »<sup>9</sup>. Qu'y a-t-il de plus enthousiasmant pour un artiste que de produire dans une église, d'avoir ainsi la possibilité d'exposer un vitrail non seulement dans la durée mais plus encore dans le concert de plusieurs types d'expressions artistiques (architecture, musique,

sculpture, etc)? L'œuvre dans une église est en situation et comme justifiée par sa fonction. Le service qu'elle rend à ce qui la précède la justifie et la valorise. Même limitée au seul bâtiment église, c'est l'Église avec son histoire, sa tradition, sa charge de spiritualité, qui accueille l'artiste, et l'artiste sait que son propre esprit dialogue avec l'Esprit dont témoigne l'Église. L'église offre une charge émotive, esthétique et spirituelle sans beaucoup d'équivalent. La réception de ce que représente une église et de son cadre de déterminations incontournables se fait avec un grand respect, et on ne voit nulle part de tentatives pour dénaturer le lieu, au contraire. En fait ce sont essentiellement la beauté de l'espace, de l'architecture, la qualité de la lumière intérieure, la forme des fenêtres, la densité spirituelle... qui sont reçues. « Dès le début, je n'ai été animé que par la volonté de servir cette architecture telle qu'elle est parvenue jusqu'à nous, en respectant la pureté des lignes et des proportions, les modulations des tons de la pierre, l'ordonnance de la lumière, la vie d'un espace si particulier »<sup>9</sup>. Parfois c'est la forme de la fenêtre qui inspire, ainsi Geneviève Asse reconnaît que les vitraux de Lamballe « répondaient à une question qui l'intéressait depuis longtemps: 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 »<sup>10</sup>. En fait le plus grand nombre de réalisations actuelles exploitent cette attitude de réception des caractères basiques de l'espace retenu, attitude toute en discrétion et en réserve. Les expressions minimalistes, en noir et blanc, de Jean-Pierre Raynaud, de Soulages, de Gérard Lardeur, atteignent le sublime par cette exploration des limites du sensible, à la frontière même de la transcendance invisible. L'abstraction gagne la couleur avec Aurélie Nemours, Geneviève Asse, Jean-Pierre Bertrand ou Jean-

Saint-Malo, cathédrale Saint-Vincent, cathédrale.  
Arcabas, peintre, Étienne, sculpteur.



Dominique Fleury qui interprètent l'illumination par son irisation mesurée et intense à la fois. Dans ces graphismes austères, géométriques, se lit une révélation, celles des premiers jours de la Genèse, quand l'univers émerge seulement de son état de vacuité absolue, quand il existe quelque chose plutôt que rien, quand d'infimes distinctions entre l'obscurité et la lumière annoncent les splendeurs d'une création plus luxuriante des jours suivants. Dans l'ambiance philosophique d'une pensée en proie au doute, le geste de l'artiste qui ose une création nouvelle, si minimale soit-elle, est déjà une victoire absolue sur le néant, et il faut célébrer avec ces prophètes des temps présents la renaissance d'un monde accablé par les morts, les cataclysmes humanitaires sans précédents qui martèlent nos quotidiens. Sur cette ligne d'horizon point une lumière nouvelle dans les églises, à la limite du perceptible, et pourtant totalement incarnée dans une histoire qui surmonte ces tourments dans la force de la seule création toujours vive de l'artiste. Les écritures nues de Jan Dibbets prophétisent à leur manière la Parole qui anime de l'intérieur d'une lumière blanche le désir d'un monde nouveau. Les recherches sont parfois aussi plus sensibles, et la combinaison des multiples ressources de la couleur et de la géométrie combinées (François Rouan ou Raoul Ubac, Marc Couturier) apporte déjà plus de chaleur quand le soleil confiant monte au fil d'une confiance restaurée. David Rabinowitch ou Pierre Buraglio savent introduire des symboles plus parlants avec trois fois rien mais aussi une perfection du geste qui dit une générosité pleine de promesses. Les vagues douces et répétées de David Honegger, les pétales ou les

voiles d'Olivier Debré, les fleurs de Carole Benzakem, les multiplications de couleurs déjà baroques de Claude Vialat chantent une création soumise aux douces brises des aubes matinales. Les tentatives d'images figuratives sont moins nombreuses, mais toujours dans cet esprit d'effacement devant quelque chose à voir et à comprendre qui est dans le mystère de l'invisible plus que dans le visible. Gérard Garouste, le plus figuratif, « tourne cependant le dos à l'iconographie traditionnelle pour provoquer chez le spectateur une insatisfaction par manque de sens » et ainsi exciter le travail de l'interprétation plutôt que le confort toujours de nature idolâtrique de la représentation mimétique. Jean-Michel Alberola, Gilles Rousvoal et maintenant Pierre Carron explorent des voies où la géométrie, la couleur, les formes souples laissent poindre les figures de la prière et de l'offrande. Les propositions actuelles se veulent donc au service d'une spiritualité fondamentale, ascétique et

puissante. Et sans doute les abstractions envisagées sont-elles les vecteurs d'un consensus qui ne peut s'établir pour l'instant que dans l'élimination de tout un superflu de sensibilité et de figures pour tenter de retrouver les raisons d'espérer; quand la nuit est encore tenace, une création nouvelle. Dans ce qui pourrait apparaître comme un champ de tensions hostiles où s'affrontent diverses conceptions du rôle de l'État, de la tradition de l'Église, ou des fonctions de l'image, en somme des différentes définitions d'un art sacré, les artistes tracent un chemin de quête de la lumière pure et de contemplation. S'agit-il pour l'État ou pour l'Église de récupérer ces créations pour renforcer leurs prérogatives? S'agit-il de laïciser l'art sacré ou de sacraliser les expressions a-religieuses des temps contemporains? Nul n'échappe à ces conflits d'intérêts. Mais au-delà de cette analyse un peu courte, il y a l'œuvre de chaque artiste qui renouvelle les approches anciennes et qui enchante ceux qui la découvrent avec un esprit de simplicité et d'émer-

veillement suscité par toute création authentique. Dans la cathédrale séculaire, de façon emblématique par rapport aux autres églises, les différentes générations des temps passés et présents se retrouvent, et aujourd'hui surtout des croyances diverses, catholiques ou zen, agnostiques ou religieuses, occidentales ou non, profanes ou sacrées... Il faut bien considérer que ces lieux ouverts sans discrimination accueillent l'ensemble d'une humanité en quête de sens et que l'Esprit qui souffle dans des directions très diverses, anime tous ceux qui le recherchent.

La création artistique fait surgir, quand elle est ambitieuse, un peuple de chercheurs qui, sans elle, évoluent de manière éparse. Il faut considérer le rassemblement provoqué par la beauté manifestée par un acte de création fort. Les lillois ont failli détruire leur cathédrale qu'ils trouvaient atrocement laide: il a suffi d'un sursaut de foi et d'un investissement dans une finition de qualité, avec en particulier le vitrail de L. Kijno, pour renverser la tendance défaitiste en joie sincère et consensuelle. Il faut finalement se réjouir que les trois acteurs dont on a suivi les cheminements distincts, parfois séparés, fassent naître des regards renouvelés sur l'histoire et la création. Pour l'heure, sans apaisement définitif, tant les questionnements de la contemporanéité sont violents, mais porteurs d'une vision prophétique de ce qui adviendra si l'Esprit peut effectivement souffler là où il veut.

Jean-Paul Deremble

1. Cf. *État des lieux*, Carnet de la commande publique, éditions du Regard, 1996.
2. *Architectures de lumières, Vitraux d'artistes, 1975-2000*, sous la direction d'Anne-Marie Charbonneaux et de Norbert Hillaire, éd. Marval, 2000.
3. Claude Mollard, *L'enjeu du centre Georges Pompidou*, Paris, 1976.
4. M.-A. Couturier, *Art sacré, à propos d'Assy*, 1950.
5. Discours de Paul VI aux artistes du 7 mai 1964, AAS 56 (1964), pp. 438-444. Lettre de Jean-Paul II aux artistes du 4 avril 1999, Téqui, 1999.
6. « La tradition chrétienne de la création artistique », *Chroniques d'art sacré*, n° 66, été 2001.
7. Tous les deux mois la revue *Chroniques d'art sacré* présente un artiste contemporain et sa production en rapport ou non avec des commandes d'Église, ainsi que les problématiques liturgiques qui président au besoin d'œuvres d'art et à leur renouvellement incessant.
8. François Rouan, in *Architectures de lumière*, p. 55.
9. Pierre Soulagès, *ibid.*, p. 79.
10. Geneviève Assé, *ibid.*, p. 131.



Évry, cathédrale de la Résurrection.  
Architecte Mario Botta.



Évry, cathédrale de la Résurrection.  
Père Kim En Joong.  
Vitraux, écritures sur le thème des  
fenêtres réalisées à la cathédrale.  
Réalisation: atelier Loire.

## PARIS, CATHÉDRALE NOTRE-DAME

### Notre-Dame de Paris ou l'invention du juste milieu

C'est à Paris que s'est posée pour la première fois, sur une grande échelle, et non sans un décalage par rapport à ce qui se pratiquait déjà dans des bâtiments moins prestigieux que les cathédrales, la question de l'insertion de vitraux contemporains dans un édifice aussi prestigieux que la cathédrale Notre-Dame. Jusqu'en 1937, date à laquelle un groupe d'artistes se proposa de vitrer les fenêtres hautes de la nef de Notre-Dame, la « création » de vitraux se contentait, au nom de l'unité de style, de pasticher les styles du passé. Ainsi, à la cathédrale de Chartres, les vitraux créés par Gabriel Loire dans la crypte (chapelle Saint-Fulbert) en 1928 n'ont-ils de moderne qu'une légère stylisation du dessin.<sup>1</sup> Aussi, quand Louis Barillet, Valentine Reyre, Jean Hébert-Stevens, le père Couturier, André Rinuy, Pierre Louzier, J.J.K. Ray, Louis Mazetier, Jean Gaudin, Max Ingrand, Jacques Gruber et Jacques Le Chevallier se proposèrent de remplacer, ensemble, les baies mises en place par Viollet-le-Duc dans les années 1855-1860, pouvait-on espérer que la création contemporaine trouverait enfin sa place dans la cathédrale et que cette dernière demeurerait ce chantier permanent et vivant, en phase avec son temps, qui la maintiendrait au cœur de la cité.<sup>2</sup>

Le service des Monuments historiques fit preuve d'ouverture en accueillant cette proposition favorablement. Il ne s'engagea pas, mais il sollicita de chacun des artistes, pour pouvoir se prononcer par la suite définitivement, la réalisation d'une fenêtre à deux lancettes, surmontée d'une rose. Une présentation in situ des maquettes et de quatre lancettes complètes, en février 1937, permit à l'administration d'entériner le projet.

Peu avant le montage de ces vitraux à figures dans la cathédrale, une véritable polémique s'engagea, divisant les bretteurs en deux camps irréductibles : les Anciens, farouchement opposés à la moindre création dans un lieu ancien et patrimonial, et les Modernes, partisans au contraire du projet. Avec le recul, on peut s'étonner de la virulence des propos : les vitraux imaginés par l'équipe de maîtres-verriers n'étaient pas d'avant-garde, mais ils paraissaient, aux uns comme aux autres, véritablement modernes. Rien de surréaliste, rien de puriste, rien d'abstrait, si l'on veut bien se référer aux courants artistiques de l'époque : tout au plus un cubisme soft et quelque peu retardataire. La violence de la polémique et la déclaration de guerre mirent un terme provisoire à ce projet parisien.

En 1951, confrontée au mauvais état des grisailles du XIX<sup>e</sup> siècle de la nef, l'administration relance le projet de 1937. Mais les positions des deux camps n'ont pas évolué. Le service des Monuments historiques, embarrassé, tergiverse : faut-il créer des vitraux à personnages, comme cela était prévu initialement, ou des grisailles colorées ? Il faudra plus de dix ans pour arrêter une position, dix années pendant lesquelles Jacques Le Chevallier, le seul maître-verrier encore en piste parmi ceux qui s'étaient proposés en 1937, eut à revoir sa copie à de multiples reprises au prix d'une renonciation totale aux choix plutôt courageux d'avant-guerre. En 1961, ses maquettes de grisailles géométriques avec des points de couleur et une bordure colorée doublée de filets clairs furent retenues. L'administration faisait donc, par défaut, le choix de la fadeur, du juste milieu. La marquise de Maillé, l'une des principales opposantes au projet de création de vitraux, félicita le maître-verrier pour son essai présenté le 18 juin 1962...

Comme le rappelle Caroline Piel, « la solution adoptée en définitive à Notre-Dame témoigne de toutes ces réflexions, mais s'inscrit dans un contexte particulier imprégné par la controverse et régi par la prudence. » S'il est exact que la

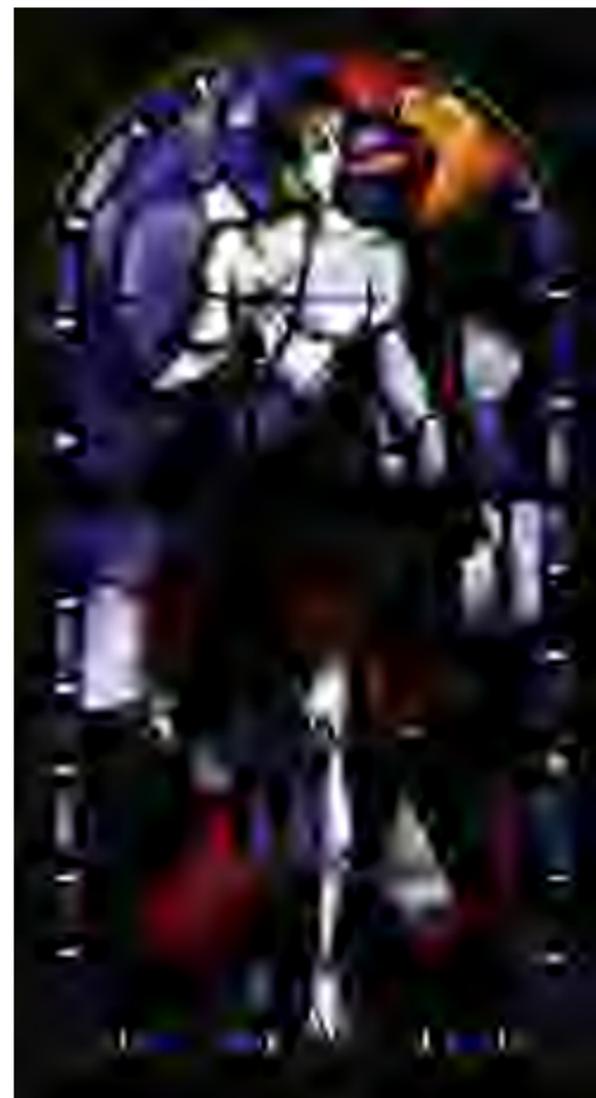


Paris, cathédrale Notre-Dame.  
Jacques Le Chevallier.  
Maquettes des verrières de la haute nef, 1961.

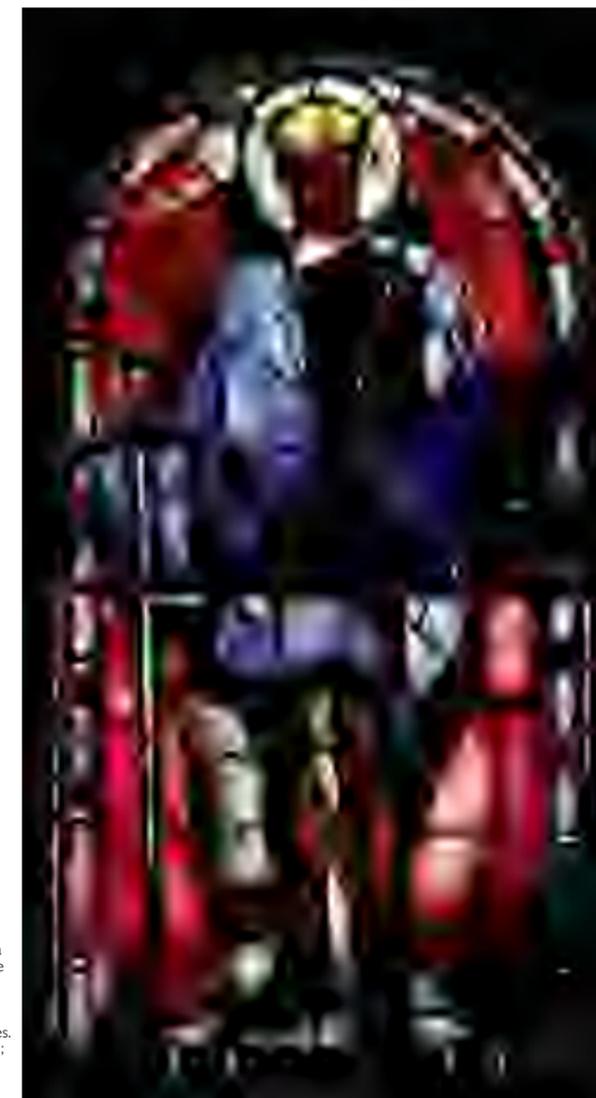
Chartres, cathédrale Notre-Dame.  
François Lorin, vitrail du Cercle des  
Amis de la cathédrale de Chartres  
en Allemagne, 1968.  
Réalisation : atelier Lorin.

polémique fut particulièrement vive à Paris et qu'elle paralysa pendant des décennies une administration plutôt soucieuse d'ouvrir les cathédrales à l'art moderne, la prudence en revanche était constitutive du service des Monuments historiques.

Plusieurs schémas mentaux conditionnaient l'approche de la création dans les cathédrales, et, au-delà, dans les édifices anciens: le primat de l'architecture et l'exigence du monumental. Ainsi, le vitrail ne pouvait-il obéir qu'à l'architecture et se trouvait-il, bien souvent, réduit à des rapports d'échelle (monumentale) et de couleurs. Les propos de l'inspecteur général des Monuments historiques Jean Verrier, rappelant les conditions qu'il fixe aux créateurs de vitraux, sont à cet égard significatifs: « d'abord demeurer à l'échelle de l'époque. La composition des vitraux du XIII<sup>e</sup> siècle est à une échelle différente de ceux du XII<sup>e</sup> siècle. Elle est plus fine, elle l'est plus encore au XIV<sup>e</sup> et subit un changement total aux siècles suivants. De même faut-il respecter la dominante de certaines couleurs, disons en gros le bleu au XII<sup>e</sup>, le bleu et le rouge au XIII<sup>e</sup>, le rouge et le jaune au XIV<sup>e</sup>, le jaune et le gris au XV<sup>e</sup> et un véritable bariolage au XVI<sup>e</sup>. J'entendais ainsi respecter l'esprit d'une architecture tout en laissant à l'artiste la liberté de son graphisme. »<sup>3</sup> Et l'adjoint de Jean Verrier, Jacques Dupont, pourtant partisan lui aussi de la création contemporaine, va jusqu'à affirmer: « Il ne faut pas que l'artiste affiche trop fortement sa personnalité. »<sup>4</sup> On aura compris, à la lumière de cette liberté surveillée, toute l'ambiguïté de l'approche des hauts fonctionnaires des Monuments historiques. Au nom également d'une idée jamais clairement formulée, diffuse mais œuvrante, selon laquelle les cathédrales et les édifices anciens seraient le lieu paradigmatique d'une unité perdue, reflet d'une civilisation idéale où s'assortissent compagnons et artisans au nom d'un grand projet commun, les inspecteurs généraux et les architectes en chef des Monuments historiques ont tendance à privilégier le maître-verrier, héritier d'une pratique et d'un savoir-faire artisanaux, au détriment de l'artiste. Encore faut-il nuancer: il n'y a rien dans leurs propos des outrances d'un Achille Carlier, d'une marquise de Maillé ou d'un Yvan Christ, pour qui une rupture définitive, irrémédiable, se serait produite dans la société et



Chartres, cathédrale  
Notre-Dame.  
Père Couturier.  
Vitraux créés pour la  
chapelle Saint-Jean de  
la crypte (1939),  
puis déposés par  
l'architecte des  
Monuments historiques.  
À gauche : saint Jean ;  
à droite : saint Louis.  
Réalisation : Hébert-  
Stevens.



dans les arts à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui imposerait à l'homme moderne le respect le plus absolu et le plus religieux envers les reliques monumentales d'un monde défunt mais inégalable. Mais quand ils s'adressent à des artistes vivants, certes non des moindres, encore tablent-ils sur des personnalités consacrées depuis longtemps (Villon, Chagall, Braque par exemple). Pour le reste, l'administration parraine avec confiance la création des maîtres-verriers dont elle préconise le regroupement pour un même projet: « dans un grand programme, un verrier se fatigue » assure Jean-Pierre Paquet, architecte en chef des Monuments historiques<sup>5</sup>. De là, une floraison de commandes à des ateliers de maîtres-verriers, tout à la fois restaurateurs et créateurs, contraints de s'entendre, de s'harmoniser, et de passer enfin par les fourches caudines d'une administration qui impose des coûts et des délais difficiles à tenir. Le résultat de cette politique fut un soutien à une manière d'abstraction assez

décorative (dont les grisailles colorées constituent une forme). Cette abstraction recueillit les faveurs des Anciens qui n'avaient peut-être pas tout à fait tort de la préférer aux « figurations plus ou moins cubistes » qu'incarnaient Max Ingrand, Le Chevallier et leurs suiveurs<sup>6</sup>. Solution médiane, pour ne pas dire formule, qui, encore une fois, était à l'abstraction vigoureuse et expressionniste ce qu'était le néo (ou post-) cubisme du premier projet pour Notre-Dame en 1937 au cubisme véritable des fondateurs. Comme si l'administration, en ces années, n'avait pu se départir d'une prudence émolliente, consacrant une véritable forme de juste milieu artistique.

Ce n'est véritablement qu'à partir des années 1970 et surtout 1980 que l'administration prit enfin la mesure des propos de Georges Braque: « Je ne fais pas de différence entre les âges. Une seule chose compte pour moi, qui est la qualité.

Quand la qualité y est, on peut faire tous les rapprochements possibles. Tout ce qui est bon, quelle que soit l'époque, peut voisiner sans danger. »<sup>7</sup> Ce que Jacques Villon formulait en d'autres termes: « Il vaut mieux que ça pétouille un peu. »<sup>8</sup>

Philippe Saunier

1. Sur les créations de vitraux au XX<sup>e</sup> siècle à la cathédrale de Chartres, voir Ph. Saunier: « La création moderne en région Centre », *Les Couleurs de la lumière. Le vitrail contemporain en région Centre (1945-2001)*, exposition du Centre international du vitrail, Chartres, 2001, p. 13-17.  
2. Nous empruntons l'essentiel de nos informations sur les vitraux de la cathédrale de Paris à Caroline Piel, « La querelle des vitraux », *Monumental*, 2001, p. 54-61.  
3. « Débat sur le vitrail », *Art chrétien*, n° 7, 1957, p. 7.  
4. *Ibidem*, p. 18.  
5. *Ibidem*, p. 20.  
6. Yvan Christ: « Je ferais plus volontiers confiance, en certaines circonstances du moins, à l'art abstrait qu'à une figuration plus ou moins cubiste et bien entendu au pastiche », *Ibidem*, p. 12.  
7. *Ibidem*, p. 27.  
8. *Ibidem*, p. 26.



Chartres, cathédrale Notre-Dame.  
Croisée du transept,  
verrières du haut-chœur.

## CHARTRES ET LES VITRAUX ROCKFELLER

À la suite d'une visite qu'il fit en 1927 à la cathédrale de Chartres, le milliardaire américain John D. Rockefeller Junior offrit au gouvernement français l'argent nécessaire à la restitution de huit grandes verrières du haut-chœur qui avaient disparu au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Ces vitraux avaient illustré l'histoire de saint Jean-Baptiste, celle de saint Jacques, l'histoire et le martyre de saint Denis, au nord, représenté saint Barthélemy et la Vierge, et illustré l'histoire de saint Eustache et celle de saint Georges, au sud. Une restitution était souhaitée depuis longtemps par de nombreuses personnalités dont le chanoine Yves Delaporte et le photographe Étienne Hувet, auteurs d'une monographie des vitraux de la cathédrale publiée l'année précédente. Des dessins et des descriptions, faites avant la destruction des vitraux, et quelques fragments conservés permettaient de réaliser une restitution intéressante. Elle respectait l'ensemble des caractères des vitraux originaux: les thèmes, la composition, l'ornementation, jusqu'aux donateurs dont le souvenir pouvait être évoqué. Ces restitutions devaient compléter les autres verrières du chœur et remettre en valeur cette partie de la vitrerie du monument. Enfin ces travaux pouvaient être considérés comme la dernière étape importante d'une longue série de compléments archéologiques dont avait bénéficié sans interruption la vitrerie de la cathédrale depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Le gouvernement français accepta l'argent du milliardaire américain l'année suivante, et le travail préliminaire des maquettes fut aussitôt entrepris par les maîtres-verriers Charles Lorin de Chartres et Jean Gaudin de Paris sous la direction de l'architecte en chef des Monuments historiques Émile Brunet.

Les projets furent soumis à la commission des Monuments historiques venue en délégation à

Chartres le 31 juillet 1928. Cependant aucune décision ne put être prise. Il fut décidé de réaliser des panneaux échantillons. Le 24 avril 1929, la commission des Monuments historiques se réunissait de nouveau à Chartres pour examiner les panneaux échantillons in situ.

Il fut clair à ce moment-là que les difficultés posées par la restitution de ces vitraux avaient été et seraient avant tout d'ordre doctrinal. La commission des Monuments historiques préférait les projets d'un style plus « moderne » de Jean Gaudin, parce qu'il permettait aux vitraux neufs de se démarquer des vitraux anciens d'une part et, d'autre part, parce qu'on pouvait considérer d'une certaine manière ces vitraux comme étant une création contemporaine et pas seulement un pastiche de vitraux du moyen âge. Mais les goûts et les idées de Rockefeller étaient tout autres. Pour lui, la modernité était ailleurs et ce qui l'intéressait était de réparer le patrimoine français de quelques fâcheuses destructions qui le dénaturaient. Il préférait les projets de Charles Lorin, plus proches du style ancien. Rockefeller souhaitait de plus voir la totalité des verrières à réaliser confiée au seul maître-verrier chartrain dont il avait apprécié les précédents travaux de compléments pour d'autres fenêtres de la cathédrale, mais aussi les copies qu'il avait financées de vitraux de Chartres pour une église baptiste de New-York.

La commission s'inclina devant les souhaits du donateur et demanda à Charles Lorin d'effectuer de nouveaux essais. Ceux-ci furent examinés le 23 mai 1931 et acceptés sous réserve de quelques modifications.

La commission se réunira de nouveau à Chartres en 1932, puis le 17 mars 1933 où enfin, et sous réserve d'ultimes modifications, elle émettra un avis favorable à l'exécution définitive des verrières. Mais six mois plus tard, Émile Brunet téléphonait à

Charles Lorin pour lui demander de suspendre le travail en cours.

À la fin de l'année 1933, le ministre chargé des Monuments historiques, De Monzie, écrivait à Rockefeller qu'il vaudrait mieux « abandonner complètement le projet, plutôt que de l'exécuter sans espérer pouvoir donner satisfaction aux critiques les plus difficiles ».

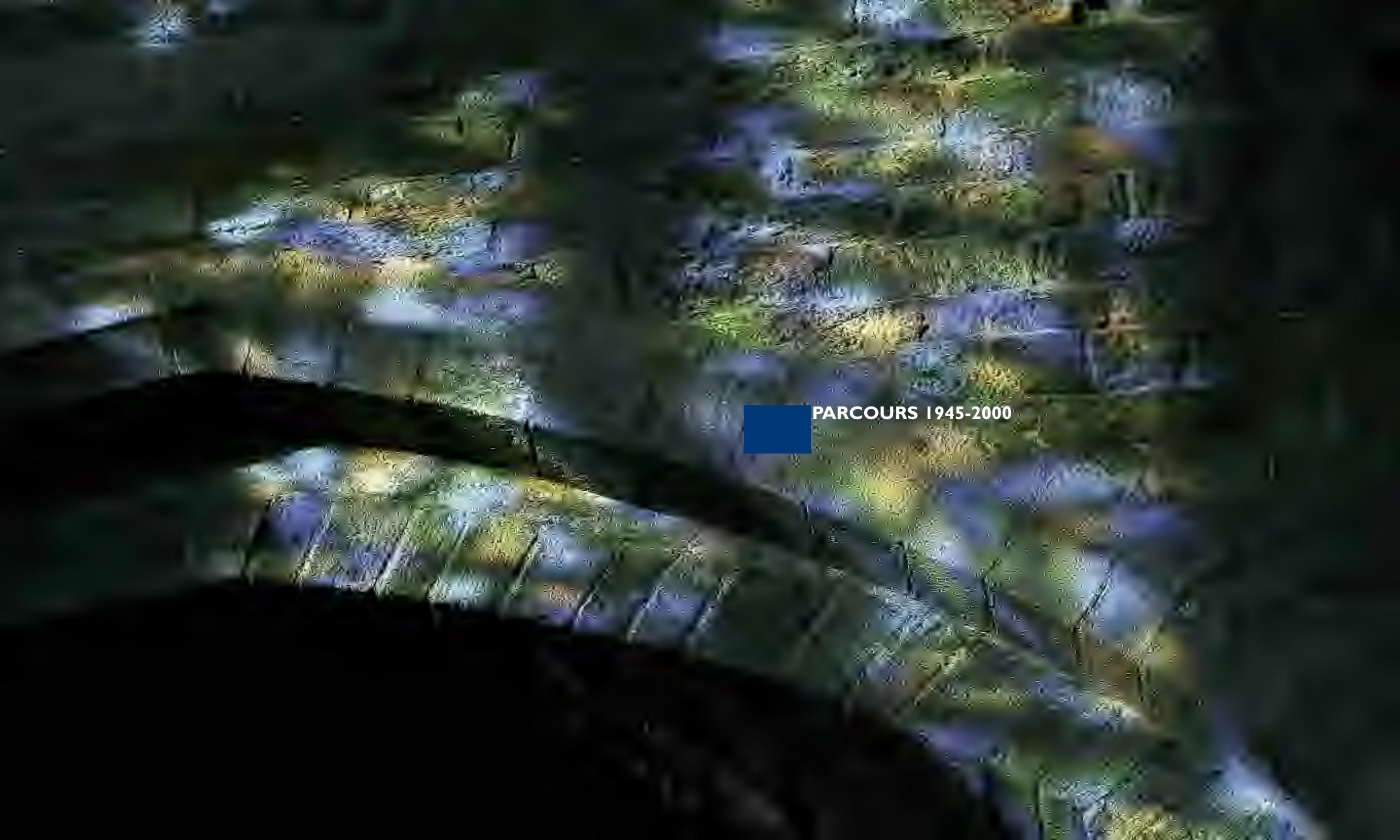
Ce qu'accepta finalement Rockefeller en janvier 1934 en retirant son offre.

Le 16 mars 1934, Émile Brunet soumettait à la commission une solution d'indemnisation des maîtres-verriers, une certaine somme serait remise à Jean Gaudin, tandis que Charles Lorin se verrait confier la réalisation de verrières en grisaille, copies d'une fenêtre basse de la cathédrale en remplacement du projet initial.

Le projet de remplacement des vitreries du XVIII<sup>e</sup> siècle par des grisailles néogothiques fut approuvé en 1935 par la commission des Monuments historiques, bien que ce projet entraînaient l'amputation et la transformation de la serrurerie originale des baies. La réalisation et la mise en place des grisailles débutèrent la même année pour s'achever l'année suivante. Charles Lorin consentit un rabais sur la seconde tranche de travaux de l'année 1936 pour permettre à l'administration de s'acquitter de sa dette à l'égard de Jean Gaudin.

Les panneaux des projets abandonnés furent démontés et laissés dans les combles de la cathédrale. Une partie des panneaux a disparu, mais ce qui reste mérite d'être exposé, protégé et conservé comme un témoignage de l'histoire des vitraux de la cathédrale.

Jean-Marie Braguy

An aerial night photograph of a city grid, where the streets are illuminated with a mix of blue and yellow lights. The lights create a pattern of glowing lines and squares across the dark urban landscape. A central text box is overlaid on the image.

**PARCOURS 1945-2000**



**METZ, CATHÉDRALE SAINT-ÉTIENNE**  
**Roger Bissière, Marc Chagall, Jacques Villon**  
**1954-1968.**

Metz, cathédrale Saint-Étienne.  
 Marc Chagall, baies du triforium,  
 1968-1970.  
 Réalisation : atelier J. Simon.

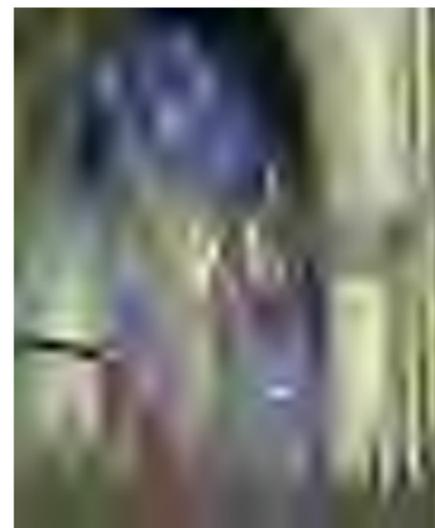
**Les vitraux de la cathédrale de Metz, l'appel aux maîtres de la peinture 1953-1971**

Des traces archéologiques, retrouvées en 1881, témoignent encore de la présence du premier oratoire Saint-Étienne qui, en échappant au sac d'Attila, devient le siège de l'évêché à partir du IV<sup>e</sup> siècle. La construction gothique de la cathédrale commence au début du XIII<sup>e</sup> siècle, à l'initiative de l'évêque Conrad de Scharfenck (1212-1224)<sup>1</sup>. L'édification de la cathédrale continue jusqu'en 1522, et des modifications architecturales sont, au cours des siècles, apportées dans ce grand vaisseau gothique.

L'édifice, par la hauteur de sa nef, 42 mètres, est l'un des plus élevés de France. « La grande église est un élan de lumière »<sup>2</sup>. En effet, les grandes ouvertures, de superficies différentes, représentent une surface totale de 6500 m<sup>2</sup>. Les vitraux ont été réalisés entre le XIII<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle. L'originalité de ce patrimoine verrier est qu'il permet de suivre, à

travers le temps, l'évolution historique et stylistique du vitrail. Au sud, dans des roses, nous retrouvons représentés un donateur et la scène de l'Annonciation, tandis qu'au nord, sont figurés dans trois roses différentes, les saints Étienne, Paul et Barthélemy. Le XIV<sup>e</sup> siècle marque son empreinte par la présence, sur la façade orientale, de la grande fenêtre créée par Hermann de Munster, mort en 1392, et qui repose dans la cathédrale au pied de son chef-d'œuvre.

De magnifiques verrières de la fin du XV<sup>e</sup> siècle ont également été conservées, et particulièrement celle, achevée en 1504 et signée par Thiébault de Lixheim, qui occupe une grande surface du transept nord. Au XVI<sup>e</sup> siècle, les vitraux de Valentin Bousch<sup>3</sup> viennent occuper une partie importante de l'édifice, comme, dans le transept sud, la grande baie divisée en trois étages et couronnée d'une rose, qui resplendit et témoigne, selon Philippe Hiegel, de la somptuosité de la Renaissance: « C'est la joie exubérante de l'époque où tout veut se renouveler et renaître sous le signe de l'humanisme »<sup>4</sup>.



Metz, cathédrale Saint-Étienne.  
 Marc Chagall, baies du déambulatoire,  
 hommage aux Rois et Prophètes de l'Ancien Testament.  
 Réalisation : atelier J. Simon.



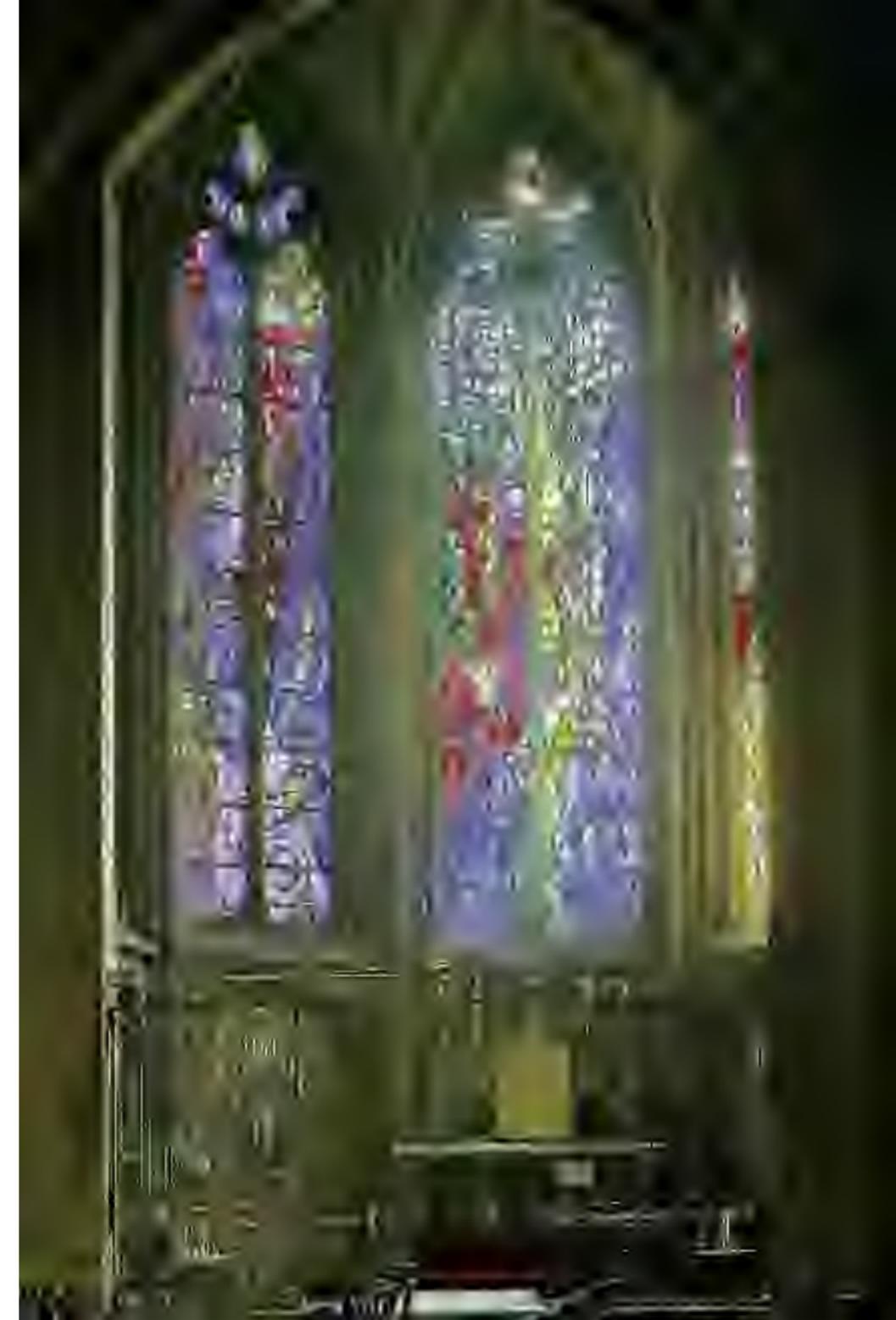
Metz, cathédrale Saint-Étienne.  
 Jacques Villon, baies de la chapelle du Saint-Sacrament, 1956-1957.  
 Réalisation : atelier J. Simon.

Entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, le vitrail, d'une façon générale, connaît quelques difficultés liées aux conséquences des guerres de religion et des problèmes économiques entraînant ainsi l'arrêt des commandes de vitraux monumentaux après 1560<sup>5</sup>. De plus, au XVIII<sup>e</sup> siècle, le vitrail de couleur, passé de mode, laisse la place aux vitreries blanches. L'absence de vitraux à la cathédrale concernant cette période trouve sans doute dans cette explication ses raisons historiques. Et c'est au XIX<sup>e</sup> siècle, avec la redécouverte du Moyen Âge, et plus particulièrement de l'époque gothique, que de nouvelles commandes se poursuivent à la cathédrale. Des vitraux archéologiques<sup>6</sup> exécutés en 1905 par l'atelier Mayer, d'après les dessins du sculpteur Dujardin, nous montrent, à proximité de la verrière de Munster, un Arbre de Jessé inspiré du XIII<sup>e</sup> siècle. L'atelier Mayer a également posé d'autres vitraux, comme ceux de la chapelle du Mont-Carmel dans le chœur. Le XX<sup>e</sup> siècle reçoit en héritage ce magnifique ensemble, et dans la plus grande tradition va aussi solliciter les artistes de son temps pour concevoir les nouvelles verrières de la cathédrale.

#### La première commande

Les vitraux du XIX<sup>e</sup> siècle, qui n'avaient pas été déposés en 1939, au début du conflit mondial, ont été gravement endommagés au cours des bombardements de la ville. Aussitôt après la Libération, le service des Monuments historiques entreprend la restauration et la repose des vitraux anciens, mais envisage également, et par tranches successives, le remplacement des vitraux disparus. Le premier projet examiné est celui de onze fenêtres hautes de la nef, dans le côté sud. Depuis les bombardements, les vitraux cassés n'ont pas été remplacés, rendant la nef inutilisable pendant l'hiver. Dans un compte rendu d'une inspection générale, l'inspecteur des Monuments historiques confirme l'état inquiétant de cette partie de

l'édifice, et estime que le prestige français est en jeu et que « (...) cet effort doit être fait et qu'il y a lieu de demander à l'architecte en chef, la présentation d'un devis de vitrerie provisoire dans le court délai »<sup>7</sup>. Le remplacement des fenêtres est envisagé depuis 1948 par le service, mais c'est seulement en 1951 que les responsables des Monuments historiques décident alors d'organiser un concours entre le maître-verrier Jean Gaudin et le peintre M. Couturat, à qui ils fournissent le cahier des charges et le programme iconographique, s'agissant de trouver une formule décorative en harmonie avec les vitraux anciens et l'architecture. Il était convenu de représenter des saints. La commission supérieure des Monuments historiques<sup>8</sup>, réunie en 1954 pour statuer entre les deux programmes, choisit les études de Jean Gaudin et ordonne leur exécution. Le dossier des fenêtres hautes est confié à Robert Renard<sup>9</sup>, nommé architecte en chef des Monuments historiques à la cathédrale de Metz en 1951. Il « hérite » de son prédécesseur la gestion de cette affaire à laquelle il n'a pas pu s'opposer. Car, pour Robert Renard, les vitraux doivent trouver l'expression de leur temps, et ne doivent plus être seulement « des pastiches sans intérêt, parfois habiles, mais généralement vides de réelle spiritualité »<sup>10</sup>. Il est sans doute important de préciser que Robert Renard ne formule pas de reproches particuliers au programme de Jean Gaudin, qui, intervenant comme maître-verrier, appliquait « les règles d'usage » pour travailler dans les Monuments historiques. Mais l'architecte souhaite suivre le « fameux » défi du père dominicain Marie-Alain Couturier, celui de « parier sur le génie » en invitant de « grands peintres » à travailler dans des lieux de culte. Alors, en même temps qu'il assure l'exécution des vitraux de Jean Gaudin, il essaie de faire accepter à son administration et au clergé l'idée de demander à un grand peintre de concevoir les nouveaux vitraux de la chapelle du Saint-Sacrement.



Les cinq fenêtres de la chapelle, au sud de la façade de la cathédrale, offrent un espace privilégié pour une création contemporaine. Les trois baies au centre sont composées de deux lancettes trilobées en leur sommet, tandis que les deux verrières placées aux extrémités, sont constituées de trois lancettes. Les baies font dix mètres de haut chacune, et la superficie totale des cinq fenêtres est de 120 m<sup>2</sup>, permettant ainsi d'envisager un ambitieux programme iconographique.

#### L'appel à la création

Le choix de l'artiste n'est pas exactement déterminé lorsque Robert Renard propose de remplacer les vitreries de la chapelle du Saint-Sacrement. Il soumet des idées, et dès 1953, il cite Henri Matisse, Georges Braque, Fernand Léger, etc. Ce sont de grands peintres déjà âgés et qui ont déjà été appelés à participer à l'aventure du renouveau de l'art sacré, notamment en collaborant à la décoration de l'église du Plateau d'Assy. Robert Renard prévoit également, en cas de refus des artistes ou de son administration, une liste de peintres moins connus comme Louis Latapie ou René Durrbach, mais dont il estime les œuvres. Le service des Monuments historiques accepte finalement de voir établir des maquettes par un artiste et non un maître-verrier, mais quelques inquiétudes persistent à l'égard de ces suggestions. Les « grands artistes » qui ont accepté de franchir le pas des églises, l'ont fait, jusqu'à présent, dans des églises aux architectures modernes, et pour les responsables des Monuments historiques, la question de leur insertion dans un édifice ancien doit être mûrement réfléchie. L'intégration de la création artistique dans un monument ancien n'est pas un débat nouveau, car il fut posé avant la guerre, en 1935, à Notre-Dame de Paris, et la polémique qu'il provoqua à cette époque, oblige le service des Monuments historiques d'en tenir compte. Pour cette affaire parisienne, au sein de la

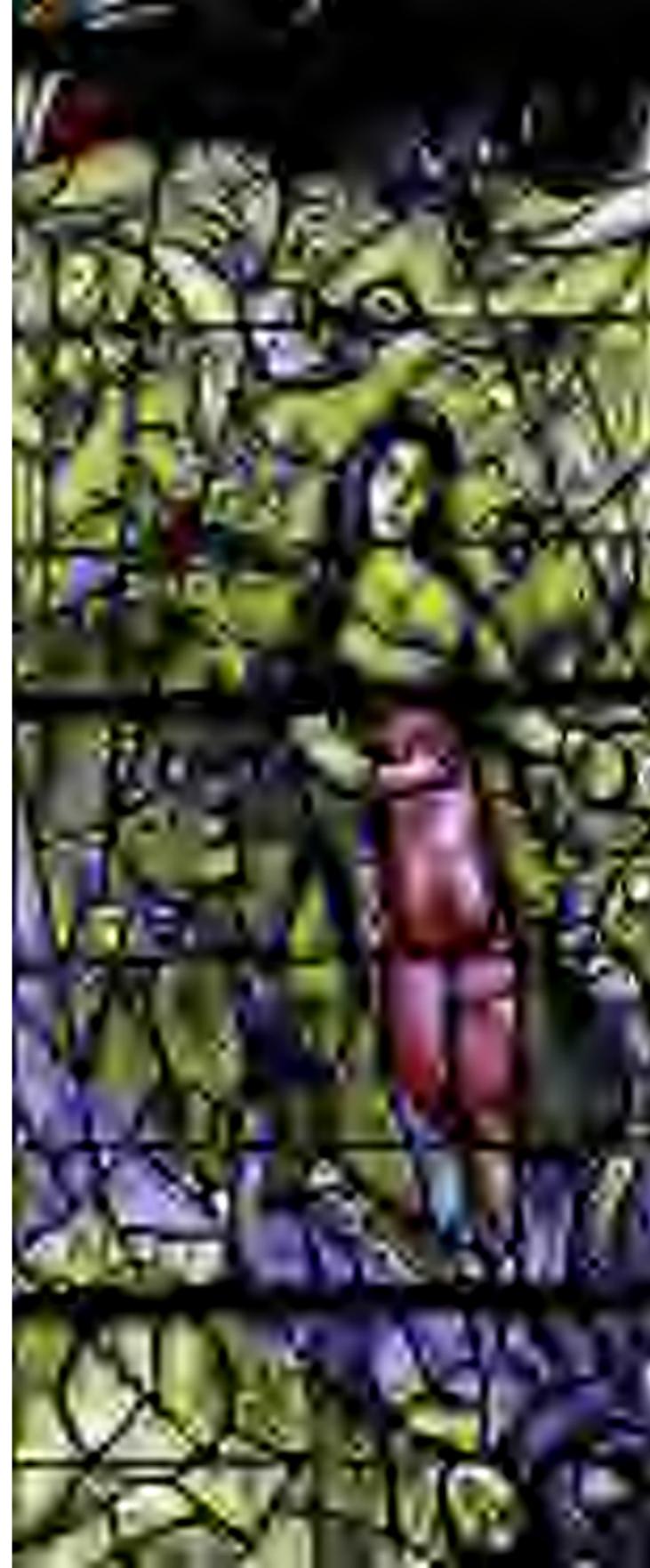
commission, les avis étaient partagés entre ceux qui estimaient que cette proposition « était jugée intéressante et digne d'être encouragée », et ceux qui pensaient que ce n'était pas « conforme à la mission des Monuments historiques »<sup>11</sup>, provoquant même la réserve de son vice-président, Ruprich-Robert<sup>12</sup>, qui ne désirait pas que Notre-Dame ne devienne le champ d'une expérience indispensable. Robert Renard va toutefois recevoir l'appui des inspecteurs généraux des Monuments historiques Jean Verrier<sup>13</sup> et Jacques Dupont, qui, favorables aux projets des artistes, les soutiendront dans les commissions. Nous ignorons comment Robert Renard a contacté l'artiste Jacques Villon, mais le 2 juin 1955, l'architecte dépose au bureau du service des Monuments historiques, les maquettes de Jacques Villon et un panneau d'essai, afin qu'ils soient présentés à la commission supérieure des Monuments historiques. Le 8 juillet 1955, la commission souligne « la qualité exceptionnelle des maquettes et des dessins de Villon »<sup>14</sup>. L'artiste a travaillé sur des thèmes religieux proposés par le clergé, et a réalisé l'essai sur verre en collaboration avec Charles Marq et son épouse Brigitte Simon, à l'atelier Jacques Simon de Reims. La commission, malgré quelques avis opposés, approuve les œuvres préparatoires de Jacques Villon.

#### Les vitraux de Jacques Villon

Gaston Duchamp, dit Jacques Villon, est né en 1875 à Damville. Il est le frère aîné d'une famille de six enfants, qui compte également deux autres artistes célèbres : le sculpteur Raymond Duchamp-Villon et Marcel Duchamp. En 1894, Jacques Villon monte à Paris où il vit pendant quinze ans de ses dessins humoristiques publiés dans différentes revues. Sa peinture traverse d'abord l'influence fauve avant de subir celle du cubisme. Il s'installe à Puteaux en 1906, et c'est dans son atelier que prend forme l'organi-

sation de la grande exposition, intitulée par Jacques Villon, « la Section d'Or ». Ce rassemblement, à la galerie de La Boétie, présente, en 1912, près de 200 œuvres cubistes. L'artiste découvre, dans cette même période, les théories de la Renaissance italienne sur la perspective. Il lit le Traité de la peinture, écrit par Léonard de Vinci, dont il va être très imprégné, notamment par le principe de la structure pyramidale qui caractérise son œuvre picturale et que nous retrouvons dans ses vitraux. Son œuvre alterne, suivant les périodes, entre l'abstraction et la figuration. En 1943, la galerie Louis Carré l'expose en France et aux États-Unis, et il connaît alors la notoriété internationale, qui sera couronnée par le Grand Prix de la Biennale de Venise en 1956. Il décède en 1963 à Puteaux.

Jacques Villon a quatre-vingts ans lorsqu'il crée ses premiers vitraux. Les thèmes iconographiques sont issus de l'Ancien et du Nouveau Testament, et tous évoquent, à travers les cinq fenêtres, le thème de l'Eucharistie. Chaque fenêtre présente un sujet : au centre, les scènes du Nouveau Testament : la Crucifixion dans la baie centrale, flanquée à gauche, de la représentation de la Cène et, à droite, celle des Noces de Cana. Dans les deux fenêtres de chaque extrémité, deux moments de l'Ancien Testament, à gauche, la Manne et à droite, le Frappement du rocher. Dans l'Ancien Testament, à travers le thème de l'Exode des Hébreux, le Frappement du rocher et la Manne retracent les miracles de Moïse interprétés comme une préfiguration de la Cène. Les Noces de Cana, récit donné par saint Jean dans son Évangile, a été également commenté comme une préfiguration de la Cène. La Cène représente l'institution de l'Eucharistie lors du dernier repas de Jésus avec ses apôtres, avant sa crucifixion. L'ensemble converge vers la crucifixion où le corps de Jésus, désigné jusqu'ici par le pain et le vin, est offert à la vue de tous, incarnant l'ultime sacrifice.



Metz, cathédrale Saint-Étienne.  
Marc Chagall, baies du transept (détail),  
La naissance d'Ève, 1959-1961.  
Réalisation : J. Simon.

Les dessins prennent forme par l'utilisation systématique du triangle, tracé légèrement par le plomb. De grandes plages de couleurs, vertes, jaunes, violettes, oranges et rouges rythment les surfaces.

Le Frappement du rocher et la Manne narrent deux épisodes de la traversée des Hébreux dans le désert. Moïse muni d'un bâton frappe le rocher d'Horeb d'où jaillit l'eau qui permettra aux Hébreux de boire, tandis que la manne est la nourriture tombée du ciel qui les rassasie. Dans la première scène, Jacques Villon réduit le propos à la seule présence lisible du rocher. Dans la représentation de la Manne, l'artiste met au cœur de son discours une femme qui serre dans ses bras un enfant. En haut de la composition, à droite, dans le fond lumineux jaune, il semble que la prière de Moïse ait été entendue. La figure de cette femme avec son enfant est une image pleine de douceur et d'amour maternel, et qui rappelle, d'une certaine façon, que la Mère se trouvera au pied de la croix de son Fils.

Les Noces de Cana représentent le moment où, en compagnie de sa mère et de ses disciples, Jésus assiste à un mariage, à Cana. Le vin vient à manquer, alors Jésus demande aux serveurs de remplir d'eau les six jarres, et transforme l'eau en vin. Les jarres sont au premier plan et un serveur verse l'eau dans les récipients. Jésus se tient devant les jarres, et l'aplat jaune-orangé semble nous indiquer que le miracle est en train de s'accomplir. Dans la lancette de gauche, les assiettes et les autres plats, présentés en perspective, nous indiquent la table tandis que les convives, dessinés dans l'autre lancette, assistent à la scène. Il faut être attentif pour lire tous les détails, comme par exemple, la présence du nimbe qui marque la divinité de Jésus.

La Cène, repas où Jésus célèbre l'Eucharistie, est également l'annonce de la trahison de Judas. Dans la lancette de gauche, Jacques Villon présente les personnages, les têtes se superposent les unes aux



Metz, cathédrale Saint-Étienne.  
Marc Chagall, vitrail (détail)  
en hommage aux Rois et  
Prophètes de l'Ancien Testament.  
Réalisation : atelier J. Simon.

autres. Au premier plan, Judas porte une coiffe jaune, et son bras tendu s'étire jusque dans l'autre lancette.

Dans la Crucifixion, Jacques Villon choisit de représenter le moment où le soldat romain, Longin, assis sur un cheval, le frappe avec sa lance sur le côté, afin de constater sa mort. La croix, sur laquelle le corps du Christ se devine, domine la composition. Au premier plan, la Vierge Marie, accompagnée par saint Jean, pleure. Posés en 1957, les vitraux de Jacques Villon ont eu un véritable retentissement médiatique: « L'audacieuse expérience tentée à la cathédrale de Metz où, grâce aux vitraux de Villon, l'art moderne s'allie harmonieusement à la beauté architecturale, peut être désormais considérée comme une réussite et apporte au vénérable édifice un regain d'intérêt ». Cet article du journal *Le Républicain Lorrain*, daté du 24 juillet 1958, témoigne de l'accueil favorable que la presse, d'une manière générale, réserva à cette œuvre. Jacques Villon, fort de cette première expérience et malgré son âge avancé, poursuivit son aventure du vitrail avec les verriers rémois, et, entre 1962 et 1963, élabore deux baies, une à l'église de Bouchevillier et l'autre sur le thème de la Crucifixion pour la chapelle de Bièvres.

#### Des tentatives de commandes

Robert Renard n'attend pas l'achèvement de la pose des vitraux de Jacques Villon pour solliciter de nouveaux artistes. Dès janvier 1957, Roger Bissière présente deux maquettes à l'architecte afin que celles-ci soient présentées à la commission. À la fin de la même année, une lettre<sup>15</sup> de Robert Renard à Marc-Antoine Loutre, fils de Roger Bissière, nous informe que le projet de l'artiste connaît un passage difficile en commission supérieure, et que Marc Chagall commence l'étude de deux petites fenêtres dans le déambulatoire de l'abside nord. Les œuvres préparatoires de Roger Bissière sont destinées aux verrières des tympans des collatéraux nord et sud.

En 1958, Robert Renard demande l'autorisation de commander, pour la crypte, quatre nouveaux vitraux aux ateliers Simon. Dans ce programme, l'architecte souhaite que Luc Simon, Françoise Simon, Brigitte Simon et Charles Marq interviennent en tant que créateurs. La crypte avait quatre vitres blanches, mais comme celles-ci étaient en bon état, le service des Monuments historiques ne donna pas de suite à ce projet. Le mois de

septembre de la même année, Robert Renard, dans une lettre au chanoine Valentini, exprime l'idée de déposer les vitraux du XIX<sup>e</sup> siècle de la chapelle du Mont-Carmel, dans le chœur, pour faire de nouveaux vitraux en sollicitant des artistes « parmi les meilleurs, ... qui seraient heureux de collaborer à l'embellissement de la cathédrale »<sup>16</sup>. Si les vitraux de l'atelier Mayer ne présentent aucun caractère artistique, pour les responsables des Monuments historiques leur remplacement par du vitrail moderne ne s'impose nullement. Nouvel échec pour Robert Renard. La réfection des verrières hautes, dans la partie sud de la cathédrale, n'avait pas été totalement confiée au maître-verrier Jean Gaudin. Trois fenêtres, proches de la façade ouest, restent à restaurer. L'affaire est urgente car les pigeons parviennent à rentrer dans la cathédrale et souillent le mobilier. Dès 1961, Robert Renard envisage de confier l'étude des vitraux à un artiste plasticien, mais au vu de la proximité de la grande verrière occidentale d'Hermann Munster, les responsables des Monuments historiques se montrent réticents à la nouvelle proposition de l'architecte. En effet, ces vitraux doivent avoir un rôle d'accompagnement et ne doivent en rien gêner la lecture de l'œuvre du XIV<sup>e</sup> siècle. L'administration demande donc à Jean Gaudin d'achever les vitraux de la nef.

Les commandes de Roger Bissière et de Marc Chagall sont approuvées, à partir de 1958, par la commission supérieure, au grand soulagement de Robert Renard. Les maquettes de Marc Chagall ont connu cependant quelques difficultés pour être acceptées en commission, car le dessin, jugé « trop enfantin », ou bien la technique, trop onéreuse, amenèrent des discussions au sein du comité. Mais fort de son premier succès, Robert Renard réussit, en 1961, à obtenir pour l'artiste la commande de nouveaux vitraux. Placés dans le bras du transept nord, Marc Chagall nous entrouvre les portes de son « Paradis ».

#### Les vitraux de Roger Bissière

Roger Bissière est né en 1886 à Villeréal, dans le Lot-et-Garonne. Après avoir fréquenté l'école des Beaux-Arts à Bordeaux, il s'installe à Paris, en 1910. Il exprime son attachement à la peinture de tradition française en publiant, entre 1920 et 1921, dans la revue *l'Esprit nouveau*, des études sur Ingres, Seurat, Corot ou encore Braque. Entre 1923 et 1938, il est professeur à l'académie Ranson<sup>17</sup>, et,

déjà intéressé par l'art monumental, il y ouvre, en 1934, un atelier de fresques, où s'inscrivent de jeunes artistes comme Alfred Manessier et Jean Le Moal, eux-mêmes attirés par l'art monumental. Jean Le Moal<sup>18</sup> se souvient que Roger Bissière les stimulait à réfléchir sur les expériences cubistes, tout en les encourageant à préserver leur indépendance. D'ailleurs, Roger Bissière réfutait le titre de professeur; et préférait celui de conseiller. Les relations qu'il entretenait avec ces jeunes gens étaient celles d'un artiste à un autre artiste, et non d'un professeur à un élève, et il rappelait que ses recherches sur la couleur dataient de 1944, alors que celles de Jean Le Moal et d'Alfred Manessier avaient été entreprises en 1942. Durant la guerre, Roger Bissière se réfugia avec sa famille dans le Lot, à Boissières, où il s'arrête de peindre. En 1945 il se remet au travail en composant des tentures murales cousues de fragments de chiffons multicolores. En 1947 son œuvre affiche un style plus personnel, dont témoignent les vitraux de Metz, caractérisé par une multitude de petites touches colorées et juxtaposées selon une grille orthogonale. L'artiste choisit, sur les conseils de Robert Renard, de travailler en collaboration avec Charles Marq et Brigitte Simon à l'atelier Jacques Simon. Afin de traduire le plus fidèlement les maquettes de l'artiste, les verriers ont utilisé des échantillons de verre de petites dimensions constituant ainsi 422 pièces au m<sup>2</sup>. Les couleurs froides du vitrail nord s'opposent aux couleurs chaudes de la partie sud. Les nouvelles verrières font partie intégrante de la composition générale de la cathédrale, elles ne sont pas isolées comme celles de Jacques Villon. Roger Bissière tiendra compte de la confrontation visuelle de son œuvre avec celles du passé. Les deux vitraux sont d'une surface modeste, 24 m<sup>2</sup>, mais ils représentent une nouvelle étape, car ce sont les premiers vitraux non-figuratifs, et les seuls de la cathédrale de Metz. Roger Bissière est décédé en 1964. L'église de Cornol, en Suisse, possède également des vitraux de l'artiste.

#### Les vitraux de Marc Chagall, 1958-1971

Marc Chagall est né en 1887 à Vitbesk, en Russie, dans une famille juive très religieuse. Il étudie la peinture à Saint-Petersbourg. Son premier séjour à Paris, entre 1910 et 1913, lui permet de rencontrer Blaise Cendrars, Amédéo Modigliani ou encore Fernand Léger. Sa peinture est déjà à contre-courant des mouvements d'avant-garde.

Marc Chagall crée son univers propre, où les hommes, les animaux et les autres espèces imaginaires cohabitent dans un même espace, dans un même rêve. À son retour en Russie, il devient commissaire des Beaux-Arts de sa province. Mais il revient à Paris en 1923, après un passage à Berlin où il s'initie aux divers procédés de la gravure. Il répond, par la suite, à de nombreuses commandes d'illustrations, notamment celle de la Bible entre 1931 et 1939, et pour laquelle il effectue son premier voyage en Palestine. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il se réfugie aux États-Unis entre 1941 et 1948, où il perd son épouse Bella. De retour en 1950, il s'installe à Vence où il va découvrir de nouvelles techniques, comme la mosaïque et le vitrail, et va être appelé à travailler dans les édifices du culte. Les thèmes religieux deviennent également, à partir de cette période, de plus en plus présents. La chapelle de Vence, conçue par Henri Matisse, n'est pas sans conséquence pour lui, et Sylvie Forestier rappelle que : « La chapelle du Rosaire aura dans l'œuvre du peintre une double conséquence : d'une part, elle l'incite à donner à sa peinture une dimension de plus en plus monumentale ; d'autre part, elle le détermine à trouver un espace architectural où elle puisse se déployer »<sup>19</sup>. En 1973, il inaugure le musée consacré au Message biblique et qui porte son nom.

À la demande du Père Couturier, Marc Chagall décore, en 1957, la chapelle du baptistère de l'église du Plateau d'Assy. La mosaïque illustre Le Passage de la Mer Rouge, tandis que les deux bas-reliefs et les deux vitraux évoquent les rites et les symboles du baptême. Ces verrières sont réalisées en collaboration avec le maître-verrier Paul Bony.

Robert Renard a pressenti lui-même cet artiste. À Metz, Marc Chagall a été d'abord sollicité pour concevoir deux verrières du déambulatoire du chœur, l'une composée de quatre lancettes surmontée d'un réseau polylobé, et l'autre, que

l'artiste surnomme « la blessée », possède trois lancettes. Les fenêtres du déambulatoire sont en majeure partie du XVI<sup>e</sup> siècle et à petites scènes. L'œuvre de Marc Chagall était, pour l'architecte, « idéale » afin d'harmoniser l'ensemble et de créer un dialogue entre les vitraux du passé et ceux du temps présent. Marc Chagall choisit lui-même le programme iconographique, et dans ces fenêtres au nord, il rend hommage aux Rois et aux Prophètes de l'Ancien Testament. La lecture se fait de gauche à droite. Dans chaque lancette, Marc Chagall narre les événements de la Bible en présentant le personnage principal de la scène, alors que dans chaque réseau polylobé, l'artiste poursuit son récit dans lequel nous retrouvons des Prophètes de l'Ancien Testament, et aussi des personnages du Nouveau Testament. « Cette convergence prend valeur aussi esthétique que symbolique. Les figures des Prophètes et du Roi poète sont annonciatrices de celle du Christ. Elles précèdent comme l'Ancien Testament précède le Nouveau ; elles le fondent comme la racine fonde l'arbre »<sup>20</sup>.

Dans la première baie, celle à quatre lancettes, cinq thèmes majeurs sont représentés : le Sacrifice d'Abraham, La Lutte de Jacob et de l'Ange, le Songe de Jacob, et Moïse devant le buisson ardent, tandis que dans le réseau nous retrouvons l'histoire de Joseph et celle de Noé. Les personnages importants du livre de la Genèse et de l'Exode, fondateurs d'Israël, rappellent ici comment Dieu les a choisis.

Dans la seconde fenêtre, Marc Chagall poursuit son récit biblique : Moïse reçoit les tables de la Loi, David et Bethsabée, Jérémie et l'exode du peuple juif. Dans le réseau, nous retrouvons la figure du Christ.

Lors du passage en commission supérieure des Monuments historiques, les maquettes retiennent l'attention par leur grande qualité, mais le parti pris des couleurs les inquiète, car il leur paraît difficile à traduire sur verre.

Marc Chagall choisit de collaborer avec Charles Marq et Brigitte Simon, donnant naissance à la grande amitié qui liera l'artiste à la famille Marq pendant de très longues années. Charles Marq va dissiper les doutes des responsables des Monuments historiques, et la transcription des maquettes va être fidèle à toute la symphonie des couleurs chagalliennes. Le maître-verrier trouve une solution pour reproduire les effets de modulations de la couleur, c'est-à-dire obtenir dans le même verre l'infinie variété des tons. Il approfondit la technique du verre plaqué ou doublé<sup>21</sup>. La couleur est enlevée à l'acide sur le verre plaqué, et des différences de tonalité peuvent être apportées sur une même teinte. « Quand la lumière traverse alors la matière colorée, elle crée une sorte de chatoiement, restituant la profondeur et la richesse de la couleur originale. »<sup>22</sup>

Les scènes de l'Ancien Testament, empreintes de la poésie chagallienne, restent fidèles à la représentation traditionnelle. Moïse est reconnaissable par la présence des cornes, caractéristique troublante qui apparut au XII<sup>e</sup> siècle à la suite d'une erreur de traduction, où le visage de Moïse, décrit comme rayonnant, était devenu cornu. Avec Marc Chagall, les cornes deviennent deux faisceaux rayonnants. Tout le drame du sacrifice d'Abraham est contenu par les couleurs sombres de la lancette. Isaac, le fils qui doit être sacrifié, a la tête et le corps à l'envers, Abraham, au-dessus de lui, tient le couteau et, avec la main ramenée sur sa poitrine, exprime sa douleur.

En 1961, Marc Chagall reçoit la commande de la fenêtre basse du transept, au nord, constituée de quatre lancettes et d'un réseau polylobé. Ici Marc Chagall nous convie à rêver, mais aussi à méditer sur le thème du Paradis, texte canonique extrait du livre de la Genèse. Le Paradis c'est d'abord, dans les deux lancettes à gauche, celui de la création : celle de l'Homme, des animaux, de la terre. Le Paradis c'est aussi, dans les deux lancettes suivantes, celui du royaume perdu, celui du péché





Metz, cathédrale Saint-Étienne.  
Marc Chagall, baies du déambulatoire,  
hommage aux Rois et Prophètes de l'Ancien Testament.  
Réalisation : atelier J. Simon.



Metz, cathédrale Saint-Étienne.  
Marc Chagall, baies du triforium, 1968-1970.

et de l'expulsion d'Adam et Ève. Dans le réseau, nous retrouvons Moïse recevant les tables de la Loi. Sur un fond jaune doré, l'ensemble de ces scènes vibre par cette solution monochromatique que l'artiste a choisie pour harmoniser sa baie avec celle de Théobald Lixheim. La création d'Adam, où l'ange porte le corps encore inanimé de l'homme au Paradis, se trouve confrontée avec la Crucifixion, représentée légèrement au-dessus de l'ange. Dans la lancette suivante, Adam, allongé sur le sol, laisse Ève, la première femme, naître de son flanc. Ève a sa main posée sur un ventre proéminent, qui n'est pas sans rappeler qu'elle est la mère de l'humanité. Le paysage de ce paradis est peuplé d'animaux et d'anges. Dans le Pêché originel, Marc Chagall met en scène les protagonistes: Adam, la tête en bas, Ève et le serpent. Le corps d'Ève se teinte

légèrement de rouge, évoquant le sentiment de honte qu'a envahi Adam et Ève après avoir croqué la pomme. Et c'est sous l'œil de Satan, que l'ange aux deux visages chasse Adam et Ève du Paradis. Entre 1968 et 1970, dans les fenêtres hautes du triforium, au-dessus du Paradis, Marc Chagall conçoit un ensemble d'une dizaine de baies, sur lequel s'épanouissent des bouquets de fleurs, des oiseaux. Marc Chagall est décédé en 1985, après avoir répondu, en plus de son immense œuvre picturale, à de très nombreuses commandes de vitraux en France et à l'étranger.

#### Un projet contemporain

Au début des années 90, la commission diocésaine d'Art sacré de Metz, sous l'initiative de son responsable, le chanoine Théo Louis, fait part au comité

national d'Art sacré de son désir de commander un vitrail à un artiste. Dans une verrière en partie obturée, le chanoine Louis veut inscrire cette création dans la grande tradition des chanoines donateurs de la cathédrale. Le chanoine Louis a déjà choisi le thème iconographique, une commémoration de saint Nicolas. Mais son souci est qu'il ne sait pas à quel artiste s'adresser. Afin de le conseiller au mieux, les représentants du comité national d'Art sacré, Renée Moineau et Louis Ladey<sup>23</sup>, se rendent sur place pour mieux comprendre les attentes du chanoine, mais aussi pour s'imprégner de l'environnement dans lequel cette verrière va être créée. La fenêtre à remplacer se trouve dans le transept sud, à droite de la grande rosace de Valentin Bousch, en face du transept où se trouvent les verrières de Marc Chagall. Quelques mois après, Renée Moineau et Louis Ladey proposent, à l'aide

de plusieurs catalogues, au chanoine Louis deux artistes: Jean-Charles Blais et Gérard Garouste. Le livre des Confessions de Saint Augustin, illustré par Gérard Garouste, retient l'attention du chanoine. Le choix préliminaire étant fait, les démarches auprès de l'artiste s'ensuivent. Gérard Garouste montre son intérêt au projet car il n'a jamais fait de vitrail auparavant. Gérard Garouste, né en 1946 à Paris, vit et travaille à Marcilly-sur-Eure. Il expose pour la première fois à Paris en 1979, se présentant d'emblée comme un des chefs de file du post-modernisme. Sa peinture se nourrit de littérature mythologique ou biblique, mettant en valeur la complémentarité, presque oubliée aujourd'hui, du texte et de l'image. Dès 1991, Gérard Garouste exécute ses premières esquisses, et rentre en contact avec le maître-verrier Pierre-Alain Parot, dont l'atelier se trouve près de Dijon. Lors d'une réunion organisée au comité national d'Art sacré, Gérard Garouste présente son carton grandeur nature avec les indications de cou-

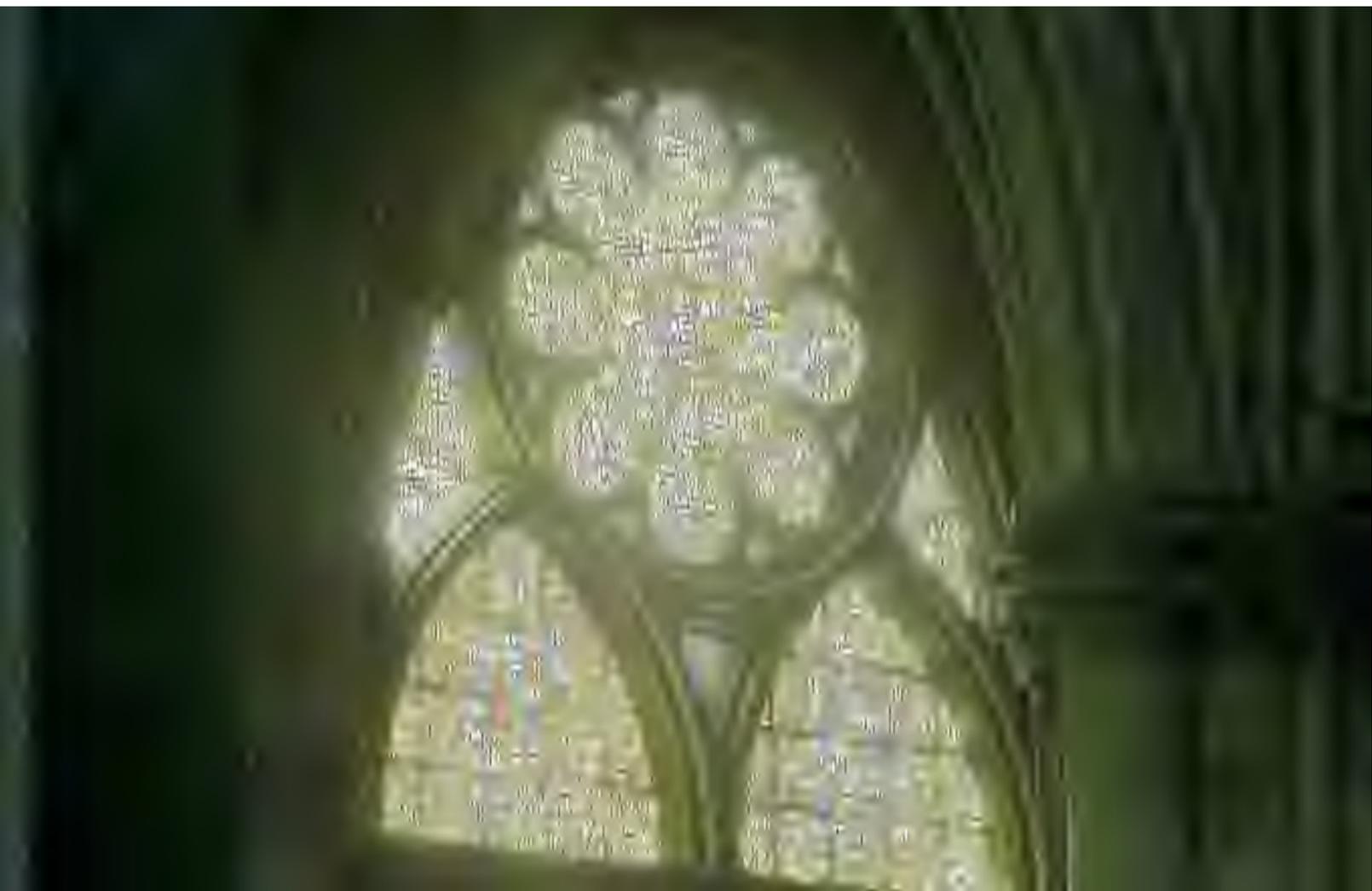
leurs. Le projet fait l'unanimité de l'assemblée constituée des divers responsables et conseillers de la commande: le chanoine Louis, l'architecte en chef des Monuments historiques, M. Goutal, l'inspectrice principale des Monuments historiques, J. Kagan, L. Ladey, R. Moineau, É. Flory, et F. Perrot, spécialiste du vitrail. L'artiste et le verrier demandent que des recherches sur verre puissent être engagées. Pierre-Alain Parot raconte<sup>24</sup> combien l'artiste a été conquis par la richesse de la matière des vitraux de la cathédrale de Chartres, et il souhaite pour son vitrail retrouver les mêmes effets dus aux inégalités des épaisseurs de verres et aux surfaces bombées. Très vite, la réalisation technique devient un véritable défi, car Gérard Garouste veut utiliser des verres soufflés en cives, alors qu'en France on ne souffle plus de cives. Le coût du projet en est fortement augmenté, et le chanoine Louis ne peut pas assumer une telle dépense. Une demande de subvention est sollicitée auprès du ministère de la Culture, mais le budget du projet reste trop élevé pour l'administration. Le dossier de la création est

abandonné, mais le service des Monuments historiques assure la remise en état de la verrière.

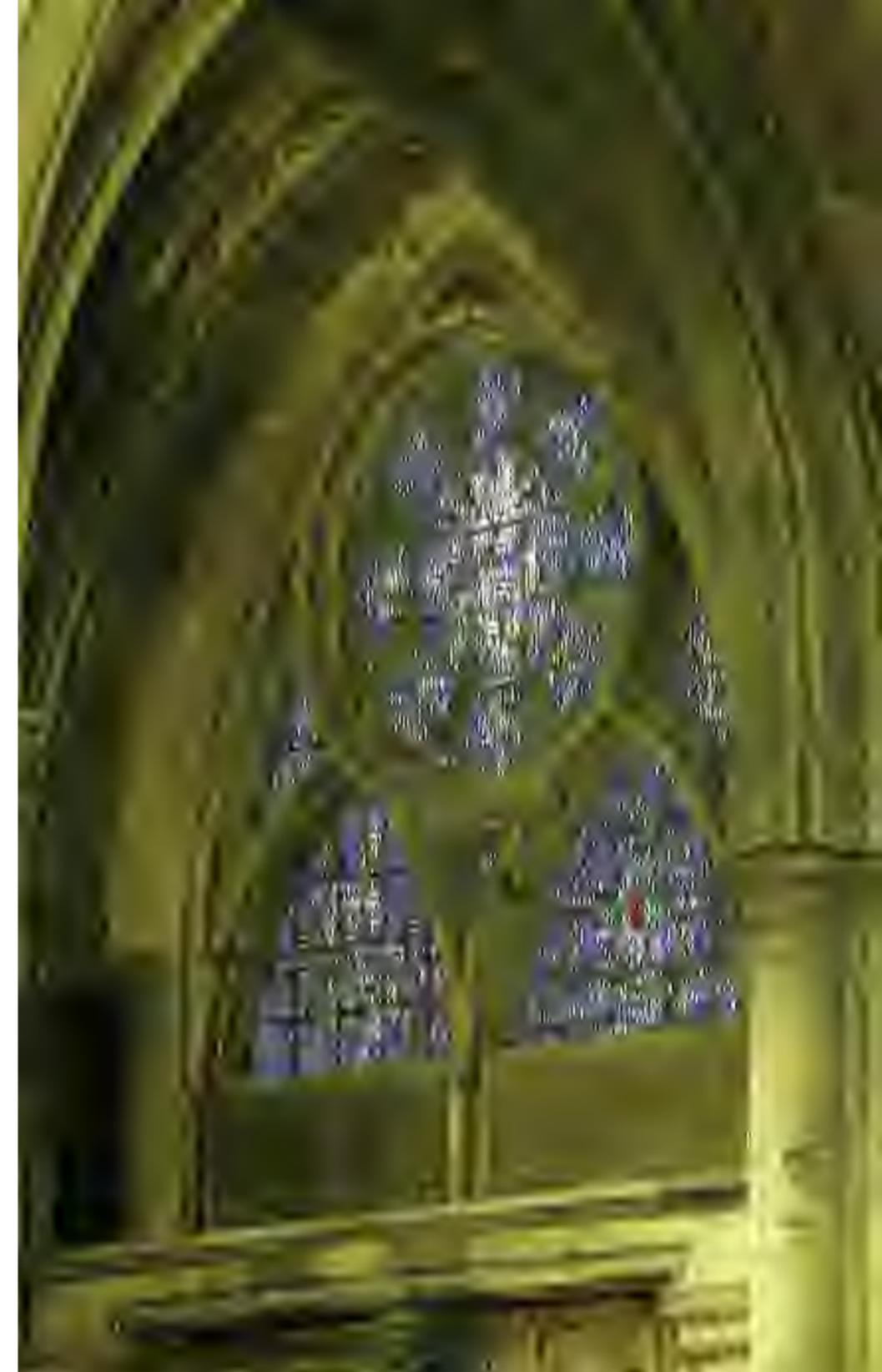
Les vitraux de Metz représentent une étape essentielle dans l'intégration de l'art moderne dans les cathédrales, car ils sont les premiers posés dans un édifice classé. Robert Renard, en répondant à l'appel du Père Couturier, a su « parier » sur le génie des artistes. Les vitraux de Jacques Villon, Roger Bissière et Marc Chagall deviennent, à partir de 1957, une référence obligée en la matière. Régulièrement cités en exemple, ils vont déterminer une nouvelle politique en matière de commande de vitraux dans les lieux de culte, suscitant ainsi la préparation de la commande de Nevers, de Saint-Malo, et bien d'autres encore. Gérard Garouste va poursuivre son aventure du vitrail avec Pierre-Alain Parot. L'artiste crée, entre 1992 et 1998, les 46 vitraux de l'église Notre-Dame, à Talant, dans le diocèse de Dijon, où Louis Ladey a longtemps dirigé la commission d'Art sacré.

Christine Blanchet-Vaque

Metz, cathédrale Saint-Étienne.  
Roger Bissière, rose sud de la nef, 1958-1960.  
Réalisation : atelier J. Simon.



1. Conrad de Scharfenck était également chancelier de l'empereur germanique Frédéric qui a régné entre 1212 et 1250.
2. Philippe Hiegel, *Les vitraux de la cathédrale de Metz*, Metz, éd. Œuvre de la Cathédrale de Metz, 1993, p. 5
3. Valentin Bousch est né à Strasbourg à la fin du xiv<sup>e</sup> siècle et est mort à Metz en 1541. Ibidem, p. 16
4. Hiegel, op. cit., p. 16.
5. Catherine Brisac, *Le vitrail*, Paris, éd. du Cerf, 1990, p. 169.
6. « Pastiche » de vitraux médiévaux. Lire l'article de C. Brisac qui explique les différentes sources et l'évolution de ce que l'on appelle « le vitrail archéologique ».
7. Compte rendu d'inspection générale, de l'inspecteur général chargé du service des A.O.A. et de l'architecte en chef adjoint à l'inspection à Monsieur le Directeur de l'Architecture, le 19 juillet 1951, archives de la médiathèque du Patrimoine (81/05777/4).
8. Procès verbal de la commission supérieure des Monuments historiques, 1954, rapporteur: Jean Verrier, (archives M.P.: idem).
9. Renard Robert (1908-1979) est nommé architecte en chef des Monuments historiques en 1946. Il restera à ce poste jusqu'en 1974. Il était chargé, également, de la Sarre et de la Moselle entre 1948 et 1974.
10. Lettre de Robert Renard au Directeur général de l'Architecture, Paris, le 21 août 1958, (MP: idem).
11. Caroline Piel, « La querelle des vitraux », *Monumental* année 2000, p. 54.
12. Idem.
13. Jean Verrier est attaché à la cathédrale de Metz, il sera le rapporteur avec Lucien Prieur des projets présentés en Commission. Il décède en 1963 et son successeur sera Jean Dupont.
14. Procès verbal de la commission supérieure des Monuments historiques, 8 juillet 1955, rapporteur: Jacques Verrier, 3 pages (MP)
15. Lettre de Robert Renard à M. Louttre, Paris, 23 décembre 1957, (MP: idem).
16. Lettre de Robert Renard à M. le chanoine Valentini, Paris, le 26 septembre 1958. Archives départementales de la Moselle.
17. Atelier fondé par Paul Ranson (1864-1909) en 1906, et racheté en 1931 par Mme H. Cérésolo.
18. Bernard, Jean Le Moal, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2001, p. 35 et 36.
19. Sylvie Forestier, « Chagall et le vitrail », in *Marc Chagall, maquettes de vitraux*, Paris, RMN, 2000, p. 24.
20. Sylvie Forestier, *Chagall, les vitraux*, Paris, Paris-Méditerranée, 1996, p. 1999.
21. Description de la technique décrite par Sylvie Forestier, idem.
22. Idem.
23. Renée Moineau était secrétaire générale du comité national d'Art sacré, et l'abbé Louis Ladey était membre et conseiller du comité.
24. Entretien avec Pierre-Alain Parot, Aiserey, 22 janvier 1999.



Metz, cathédrale Saint-Étienne.  
Roger Bissière, rose nord de la nef,  
1958-1960.  
Réalisation : atelier J. Simon.



Reims, cathédrale Notre-Dame.  
Nef et rose du portail occidental.



Fenêtres hautes du chœur, XIII<sup>e</sup> siècle.

## REIMS, CATHÉDRALE NOTRE-DAME

Jacques Simon, Marc Chagall, Brigitte Simon  
1937-1982

L'histoire de l'architecture de la cathédrale remonte au V<sup>e</sup> siècle, lorsque l'évêque Saint-Nicaise fait bâtir le premier sanctuaire situé au même emplacement que l'église actuelle, et le dédicace déjà à Notre-Dame. Le roi Clovis est baptisé dans cet édifice, en 498, par saint Rémi. Au IX<sup>e</sup> siècle, les évêques Ebbon et Hincmar entreprennent de reconstruire la cathédrale avec magnificence. Cependant le bâtiment, agrandi en 1150 par l'archevêque Samson, brûle entièrement dans l'incendie de 1210. L'année suivante, le 6 mai, l'archevêque Aubry de Humbert pose la première pierre de la cathédrale actuelle. Le prestige de la cathédrale est lié à la tradition royale du sacre qui, de 1027 à 1825, se déroulait à Reims. Durant la Première Guerre mondiale, la cathédrale a été en grande partie ravagée par les bombardements, et elle a pu être rendue au culte après vingt ans de restaurations. Le patrimoine verrier, bien que mutilé aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, conserve encore un ensemble important de verrières anciennes dont la grande majorité date du XIII<sup>e</sup> siècle. Les plus anciens vitraux sont placés dans les fenêtres hautes du chœur, tandis que les autres se répartissent dans les verrières basses du chœur, la nef haute, et la rose de la façade nord. Le XIX<sup>e</sup> siècle également a laissé son empreinte dans des vitraux néo-gothiques. Le XX<sup>e</sup> siècle est celui de

la restauration, mais également de la création, avec, dans le transept sud, les œuvres de Brigitte Simon et, dans la chapelle axiale du chœur, les trois baies conçues par Marc Chagall.

### L'atelier Simon

L'atelier Simon installé à l'ombre de la cathédrale, a œuvré pour les vitraux de celle-ci en apportant son savoir-faire et sa part de créativité. L'atelier, aujourd'hui appelé Jacques Simon, a été fondé au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle par le maître-verrier Pierre Simon, engendrant ainsi une véritable dynastie de peintres-verriers. Depuis sa création, l'atelier n'a jamais quitté le cercle familial, se léguant de père en fils ou de père en fille jusqu'à aujourd'hui où Benoît Marq en assure la direction. Ce dernier est le fils de Charles Marq et de Brigitte Simon, et il incarne la douzième génération de verriers. Nous retrouvons dans les archives<sup>1</sup> de nombreuses traces de l'intervention de l'atelier Simon en faveur de la restauration des vitraux de la cathédrale. Dès 1830, l'atelier Simon effectue des relevés sur papier de tous les vitraux en place, permettant ainsi de réunir une documentation complète, qui, quelques années plus tard, se révélera très utile pour restaurer les vitraux endommagés. En effet, après la guerre

de 1914-1918, Jacques Simon est chargé, par la direction des Beaux-Arts, d'entreprendre la restauration des vitraux. Il ramasse, avec son équipe, 600 000 bris de verres éparpillés dans et autour de l'édifice, pour reconstituer 1 500 m<sup>2</sup> de vitraux. L'atelier a aussi été sollicité pour remplacer les verrières disparues, comme la rose de la façade du transept sud, où Jacques Simon est intervenu, en 1936, sur le thème du Christ ressuscité. Il a également composé, en renouant avec la tradition médiévale, le vitrail dédié à la corporation du champagne en 1954. À partir de 1957, l'atelier Jacques Simon, dirigé depuis 1949 par Charles Marq et Brigitte Simon, donne à la création une place de plus en plus importante, soit en recevant eux-mêmes des commandes de création ou soit en traduisant des maquettes d'artistes peintres. À la cathédrale de Reims, Brigitte Simon est appelée à concevoir les verrières d'accompagnement, notamment celles du vitrail de la corporation du champagne, mais elle va également créer, en 1957, les vitraux abstraits des fonts baptismaux. Marc Chagall avait, déjà, établi une longue collaboration avec Charles Marq et Brigitte Simon, lorsqu'on lui confirme, en 1971<sup>2</sup>, la création des vitraux à Reims.



Reims, cathédrale Notre-Dame.  
Marc Chagall, vitraux de la chapelle  
d'axe du chœur, 1974.



Reims, cathédrale Notre-Dame.  
Croisée du transept, baie de Brigitte Simon, 1969-1971.

#### La commande

L'histoire des vitraux de la cathédrale s'associe à l'histoire de généreux donateurs. Depuis 1950, la Société des Amis de la cathédrale, sous l'impulsion de sa présidente, la princesse Jean de Caraman-Chimay, s'était fixée pour mission de compléter les verrières détruites par la guerre de 14-18, en associant à leur projet des mécènes. Ainsi, en 1956, l'Alimentation Rémoise offre un vitrail de Jacques Simon pour garnir le dessus des deux petits portails de la façade ouest. L'année suivante, la Corporation des Vins de Champagne finance les deux baies de Brigitte Simon dans le transept sud au-dessus des fonts baptismaux. La Fédération du Bâtiment et des Travaux Publics, voulant faire un don à la cathédrale, propose, en 1968, de financer trois vitraux réalisés d'après des maquettes de Marc Chagall, destinés à être posés dans la chapelle axiale du chœur. Une fois encore, le projet de création suscite quelques inquiétudes de la part de la commission supérieure des Monuments historiques quant à son intégration dans l'édifice. Mais les vitraux de Marc Chagall à la cathédrale de Metz sont, d'une façon générale, bien accueillis, et

Jacques Dupont, inspecteur général des Monuments historiques, assure toute sa confiance à l'artiste qui saura, selon lui, une fois de plus, prendre en considération l'environnement dans lequel ses baies vont être insérées : « Il n'y a pas de maquettes à vous soumettre, mais j'ai confiance que Chagall interprété par Ch. Marq doit donner l'œuvre sonore que l'on attend dans cette chapelle pour équilibrer les fenêtres hautes du chœur »<sup>3</sup>. La cathédrale reste, par son histoire, le symbole de la monarchie française, et pour Sylvie Forestier<sup>4</sup>, l'artiste avait profondément ressenti « ce caractère de sacralité élective qui se rattache à l'édifice ». Le service des Monuments historiques accepte finalement cette proposition, qui, de plus, n'est pas à sa charge financière. En effet, Marc Chagall offre ses maquettes et son temps de travail, tandis que la Fédération du Bâtiment et des Travaux Publics prend à ses frais l'exécution matérielle. Dans la chapelle axiale, les vitraux de Marc Chagall remplacent ceux du XIX<sup>e</sup> siècle conçus par le verrier Steinlen, qui vont être installés dans une chapelle voisine.

#### Le programme iconographique

Marc Chagall<sup>5</sup> est octogénaire lorsqu'il établit le programme iconographique de Reims qui « développe le thème de la succession généalogique comprise dans son sens temporel et symbolique »<sup>6</sup>. Les trois baies se composent chacune de deux lancettes surmontées d'un réseau polylobé avec une rose centrale. La fenêtre axiale est consacrée au Christ et à Abraham, Marc Chagall joue des correspondances entre les personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament. Dans la fenêtre de gauche, l'artiste reprend le thème de l'Arbre de Jessé tandis que la baie de droite est dédiée à la vie des Rois de France, ainsi les Rois d'Israël font pendant aux Rois de France. Dans les réseaux sont figurés des symboles de l'Ancien et du Nouveau Testament. Marc Chagall et Charles Marq ont opté, comme à Metz, pour un parti pris monochromatique. Un fond bleu rehaussé parfois de quelques touches de couleurs, unifie l'ensemble des trois baies. Nous retrouvons à Reims des thèmes religieux que l'artiste avait déjà traités à Metz. L'artiste abolit toute notion d'espace, les scènes se superposent les unes aux autres, parfois il les relie



Reims, cathédrale Notre-Dame.  
Marc Chagall, verrières de la chapelle de la Vierge.  
De gauche à droite : l'Arbre de Jessé, le Christ et Abraham,  
la vie des rois de France, 1974. Réalisation : atelier J. Simon.



Reims, cathédrale Notre-Dame.  
Marc Chagall, chapelle de la Vierge,  
vitrail (détail) de l'Arbre de Jessé. Le roi  
Saül, 1974.  
Réalisation : atelier J. Simon.

par un attribut commun, comme par exemple dans la fenêtre centrale, où l'échelle crée le lien narratif entre le Songe de Jacob et la Descente de croix.

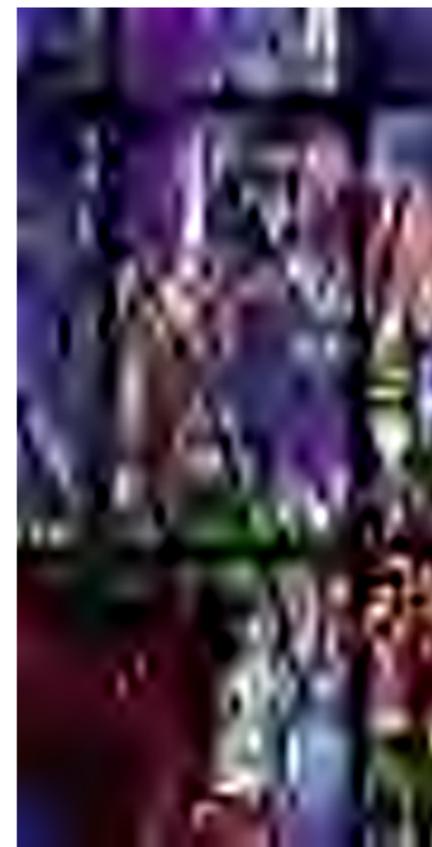
Dans la baie axiale, les parties basses des lancettes sont consacrées aux sujets de l'Ancien Testament comme le sacrifice d'Abraham, le Chêne de Mambré ou encore Abraham et Melchisédech, tandis que dans les parties hautes se développent les thèmes de la Crucifixion et de la Résurrection. Le rayonnement de l'Esprit-Saint est figuré dans la rosace, et au-dessus dans l'écoinçon, la main divine qui couronne la composition. Marc Chagall nous met en présence du mystère de la Trinité. Dans la fenêtre, à gauche, de l'Arbre de Jessé, qui est symboliquement l'arbre généalogique du Christ, Marc Chagall représente Jessé allongé, levant son bras pour laisser « pousser » l'arbre de son corps. La position du personnage n'est pas sans rappeler celle d'Adam, à Metz, lorsque Ève est créée à partir de sa côte. Nous retrouvons les Rois Saül, premier roi d'Israël, David et Salomon, et au sommet trône la Vierge à l'Enfant. Dans les remplages, le chandelier à sept branches surplombe l'ensemble, tandis que dans la rosace apparaissent les Prophètes annonciateurs du Christ. La vie des Rois et de la France, à droite, est illustrée par le baptême et le sacre de Clovis, le sacre de Charles VII avec Jeanne d'Arc et Saint-Louis. Dans la rosace, nous retrouvons les symboles des Évangélistes surmontés des attributs royaux.

Les vitraux de Marc Chagall s'imposent, dès l'entrée, par leur dominante bleue qui s'harmonise parfaitement avec l'ensemble des verrières. Terminés en 1973, ils ont été inaugurés en 1974. Le vitrail était, pour Marc Chagall<sup>7</sup>, la cloison transparente entre son cœur et le cœur du monde. L'œuvre vitrail a été commencée dans la maturité et la vieillesse de l'artiste, et, comme le rappelle Sylvie Forestier, elle « apparaît en fait comme le point d'aboutissement de l'œuvre peinte et de l'itinéraire intérieur, c'est-à-dire celui d'une vie totalement engagée dans l'aventure créatrice »<sup>8</sup>. En France, en Angleterre, aux États-Unis, en Allemagne et en Israël, les vitraux de Marc Chagall nous transmettent son message biblique à travers un langage pictural universel.

Christine Blanchet-Vaque

1. Médiathèque du Patrimoine  
2. La Fédération des Bâtiments et des Travaux Publics a d'abord sollicité l'artiste en 1968, mais l'édifice étant classé, la commission des Monuments historiques donne son accord en 1971 pour la réalisation de ces baies.  
3. Lettre de Jacques Dupont à M. le Directeur de l'Architecture, Paris, 22 décembre 1970. Archives médiathèque du Patrimoine.  
4. Sylvie Forestier, Chagall, les vitraux, Paris, Paris-Méditerranée, 1996, p. 214.  
5. Pour la biographie de Marc Chagall, nous renvoyons à l'article des vitraux de Metz.  
6. Forestier, op. cit., p. 215  
7. Propos de Marc Chagall, in Forestier, op. cit., p. 13  
8. idem, p. 42

Reims, cathédrale Notre-Dame.  
Marc Chagall, chapelle de la Vierge, vitrail (détails)  
de l'Arbre de Jessé, la Vierge à l'Enfant, 1974.  
Réalisation : atelier J. Simon.



Reims, cathédrale Notre-Dame.  
Marc Chagall, chapelle de la Vierge, vitrail  
(détails) de la vie des rois de France, 1974.  
Réalisation : atelier J. Simon.

## SAINT-MALO, CATHÉDRALE SAINT-VINCENT

Jean Le Moal, Max Ingrand, Michel Durand  
1958-1971

La construction de la cathédrale a été entreprise au XI<sup>e</sup> siècle sur l'initiative de l'évêque Jean de Chatillon, qui avait transféré, à cette époque-là, le siège du diocèse d'Aleth à Saint-Malo. L'édifice, bâti entre le XI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, comporte de l'époque romane une nef en granit ainsi qu'une partie du transept. Le chœur en pierre de calcaire date du XIII<sup>e</sup> siècle, les bas-côtés ont été élevés entre les XV<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, tandis que la façade a été achevée au XVIII<sup>e</sup> siècle. La cathédrale, dédiée à saint Vincent, est aujourd'hui rattachée au diocèse de Rennes. L'église, sinistrée lors de la Seconde Guerre mondiale, a fait l'objet d'importants travaux de restaurations avant que ne soit envisagé le remplacement des verrières, qui avaient entièrement disparu sous les bombardements. Un premier projet de création de vitraux est confié à Max Ingrand, au début des années 50, mais l'ampleur de la superficie à couvrir fait durer l'affaire durant plusieurs années. À la fin des années 60, le nouvel architecte en chef des Monuments historiques décide de faire accélérer la commande des vitraux en confiant à un autre artiste, Jean Le Moal, une partie des verrières. Le choix de Jean Le Moal à Saint-Malo s'inscrit dans la voie ouverte par Robert Renard à la cathédrale de Metz.

### La première commande

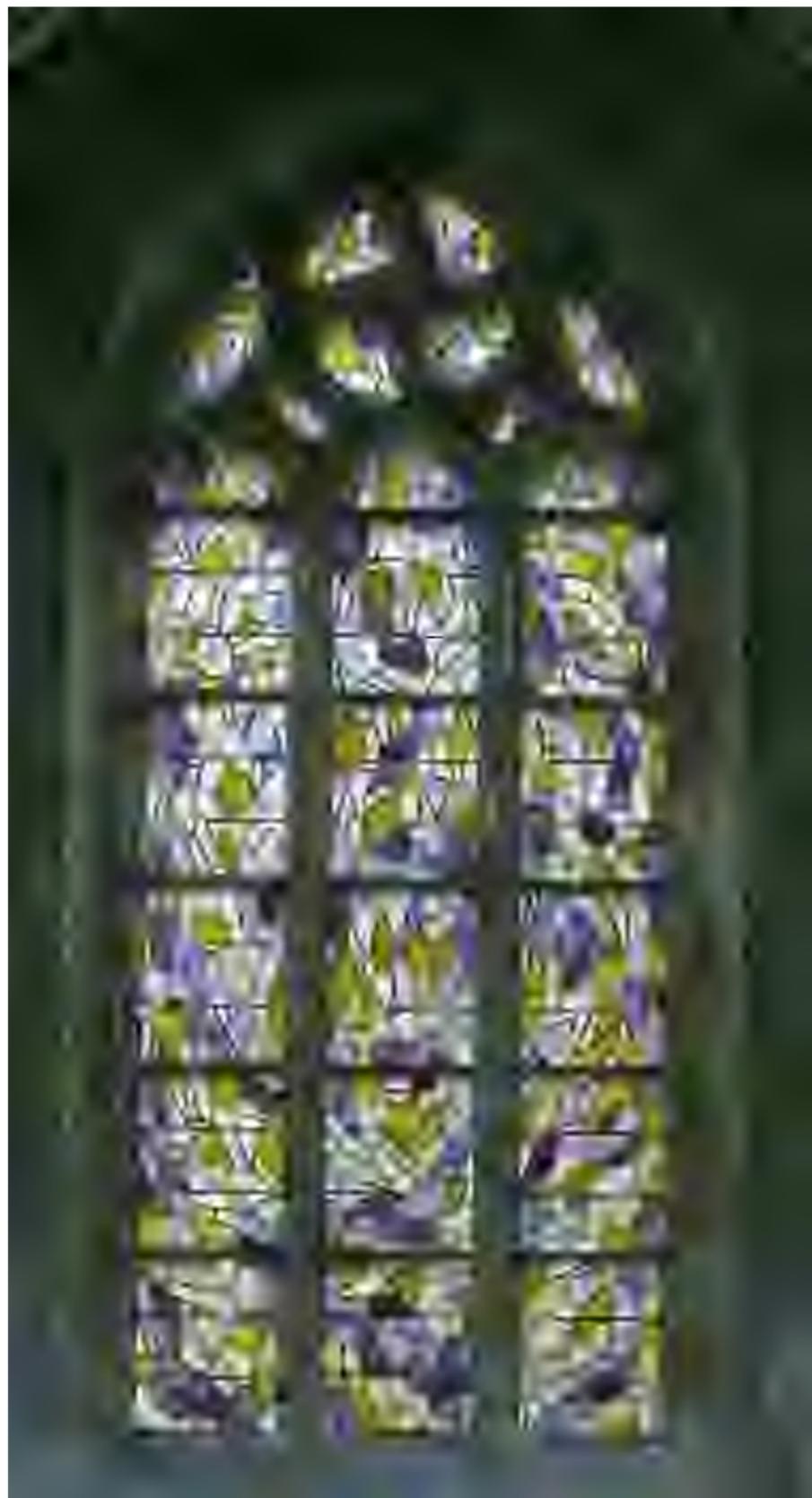
Raymond Cornon, architecte en chef des Monuments historiques, propose, dès 1952, au peintre-verrier Max Ingrand, d'établir deux maquettes et un plan de coloration général. Né en 1908, à Bressuire dans les Deux-Sèvres, Max Ingrand était, avant la guerre, déjà connu pour son travail du verre gravé et du vitrail. Après 1945, son œuvre inspirée de l'art du Moyen Âge et sa participation aux commissions pour la restauration et la création des vitraux dans les cathédrales, lui donnent la possibilité d'intervenir dans de nombreux édifices. Dans un rapport de 1953, Raymond Cornon fait donc état du projet de Saint-Malo, en précisant ses motivations : « En raison de l'importance exceptionnelle de l'ensemble de la ville de Saint-Malo et l'intérêt tout particulier de la cathédrale débarrassée de tout ce qui l'enlaidissait depuis plus d'un siècle, il semble que l'on ne puisse pas placer dans cet édifice de simples verres à losanges ». Le programme iconographique est établi par l'artiste, en fonction de l'architecture. Des vitraux à sujets ou à personnages sont seulement prévus dans les six fenêtres du bas-côté sud la nef, et dans le reste du bâtiment, des motifs non

figuratifs sont choisis. Toutefois, dès 1954, au passage de la commission supérieure des Monuments historiques, certains membres du comité s'interrogent sur le parti pris de laisser la totalité des verrières à Max Ingrand. En effet, l'idée d'adjoindre une équipe autour du maître-verrier est retenue, mais cette suggestion ne connaît pas de suite. À partir de 1966, Pierre Prunet, architecte en chef des Monuments historiques, succède à Raymond Cornon. Il doit poursuivre le programme attribué à Max Ingrand, mais Pierre Prunet va soumettre à la commission supérieure pour la réalisation des vitraux du chœur un autre projet, celui de l'artiste Jean Le Moal.

### Un nouveau projet

En charge de terminer le projet des vitraux, Pierre Prunet envisage une solution de compromis entre Max Ingrand et Jean Le Moal. Pour l'architecte, le caractère de l'édifice, construit à différentes époques, est marqué par une opposition entre la nef et le transept d'une part, et le chœur d'autre part. La partie occidentale se caractérise par une architecture lourde et massive, tandis que le chœur donne à voir un aspect élégant et rayonnant. Afin de respecter ce contraste, l'architecte propose





Saint-Malo, cathédrale Saint-Vincent.  
Jean Le Moal, baie du transept, 1968-1971.  
Réalisation : atelier B. Allain.

deux artistes différents pour les verrières du chœur et celles de la nef et du transept. Pierre Prunet souhaite que Jean Le Moal crée les fenêtres du chœur et de la grande rose, car, selon lui, cette partie peut recevoir plus facilement l'intervention d'un peintre de l'école non figurative. Max Ingrand devant terminer la partie déjà commencée, il est donc en charge de concevoir les vitraux de la nef et du transept dans un esprit d'harmonisation de l'ensemble.

Jean Le Moal<sup>2</sup> se souvient des difficultés rencontrées auprès du service des Monuments historiques pour faire accepter ses maquettes. Finalement, en 1969, après de longs débats, la commission autorise la réalisation des vitraux d'après ses études. Entre temps, Max Ingrand décède, et Jean Le Moal est chargé de concevoir les verrières du transept.

#### Jean Le Moal

Jean Le Moal est né en 1909 à Authon-du-Perche, en Eure-et-Loir. Son père était breton et sa mère ardéchoise. L'artiste revendique ces deux origines qui ont beaucoup compté pour lui, et dont les paysages ont marqué sa peinture. En 1926, il s'inscrit à l'école des Beaux-Arts de Lyon, dans la section architecture intérieure. Jean Le Moal s'installe à Paris, en 1929, où il a réussi le concours de l'école des Arts décoratifs. À Paris, il rencontre Alfred Manessier avec qui il se lie d'amitié. Lors d'un voyage en Espagne, en 1935, l'artiste découvre les fresques catalanes, provoquant pour lui, un éblouissement<sup>3</sup>. De retour à Paris, il apprend que Roger Bissière vient d'ouvrir un atelier de fresques à l'académie Ranson<sup>4</sup>, il s'y inscrit avec Alfred Manessier. Jean Le Moal rappelle combien les artistes de sa génération étaient intéressés par l'art monumental. Sa peinture devient non-figurative à partir de 1948.

Jean Le Moal reçoit sa première commande d'art sacré en 1950, lorsque le chanoine Ledeur lui demande de diriger des restaurations d'églises en Franche-Comté. Il crée son premier vitrail en 1956 pour l'église Notre-Dame à Rennes. Pierre Prunet ne manque pas de souligner cette réalisation, lorsqu'il explique ses motivations quant au choix de Jean Le Moal à Saint-Malo : « (...) Le choix de Monsieur Le Moal avait été fait, compte tenu de la grande réputation de ce peintre, de ses origines bretonnes, et du travail qu'il a réalisé à l'église Notre-Dame de Rennes, sous la direction de Monsieur l'inspecteur général Verrier, travail qui fait le plus grand honneur du service des Monuments historiques »<sup>5</sup>.

La peinture et le vitrail sont intimement liés chez Jean Le Moal, car deux préoccupations principales s'y retrouvent : l'espace et la lumière. Le vitrail, pour l'artiste, est avant tout une lumière qui doit créer un climat dans un espace donné. L'inscription de son œuvre dans l'architecture est également un souci majeur : « Le Moal ne traite pas le vitrail en soi mais s'intéresse à l'ensemble dont il parle comme d'une orchestration avec des points majeurs, des contrepoints, des accompagnements »<sup>6</sup>.



Saint-Malo, cathédrale Saint-Vincent,  
Max Ingrand, vitrail du bas-côté, 1958.

Saint-Malo, cathédrale Saint-Vincent.  
Haute-nef, vitraux de Michel Durand (1968),  
rose du chevet, vitraux de Jean Le Moal (1968-1971).  
Réalisation : atelier B. Allain.

### Les vitraux de Saint-Malo

Lorsque Jean Le Moal reçoit la commande des vitraux de la cathédrale de Saint-Malo, il a déjà une certaine expérience du vitrail. Après son intervention à Rennes, l'artiste ne cesse d'être sollicité pour créer des vitraux dans des églises et des chapelles, seul ou en collaboration avec d'autres artistes, comme Alfred Manessier, Jean Bertholle ou encore Elvire Jan. Le programme de Saint-Malo s'inscrit donc à la suite d'une dizaine de réalisations de vitraux. Mais ici, la surface à couvrir représente plus de 360 m<sup>2</sup>. L'artiste a tenu compte dans les verrières du transept des vitraux déjà existants. Le transept est une zone de transition, il a donc joué sur une différence de lumière en optant pour des verres cuits avec application de grisaille. Le chœur, composé d'une rosace de 6,50 mètres de diamètre, de lancettes et de verrières, est un véritable flamboiement de couleurs. Jean Le Moal a collaboré avec le maître-verrier Bernard Allain, et il se rappelle combien le travail de mise au point a été long et délicat : « La difficulté étant de rétablir une cohérence entre les trois qualités de transparences liées au ciel, aux toits des maisons et à la rue, il a été nécessaire de compenser en jouant sur les valeurs de chaque couleur, parfois trois fois plus fortes sur le plein ciel »<sup>7</sup>. Pour les vitraux du déambulatoire, la municipalité avait demandé à l'artiste de travailler sur un programme iconographique rendant hommage aux expéditions de Jacques Cartier. Jean Le Moal refuse cette idée, car il ne perçoit pas le vitrail comme une illustration d'un thème ou un support pour raconter des histoires. Toutefois, pour Jean Le Moal, l'intégration d'une œuvre dans un lieu de culte doit être soumise au sentiment « sacré » de l'espace, car « le visiteur même s'il n'est pas religieux, doit en entrant se trouver imprégné d'une atmosphère qui lui donne un sentiment de sacré

et prendre conscience qu'il est dans un lieu différent »<sup>8</sup>. Le sacré est avant tout un sentiment humain qui existe depuis les grottes de la préhistoire<sup>9</sup>, et dépasse largement le sentiment religieux. Pour l'artiste, le vitrail doit pouvoir créer une lumière favorisant la prière pour ceux qui désirent prier, mais aussi une lumière de silence et de gravité pour ceux qui ne prient pas. Les vitraux de la cathédrale de Saint-Malo ont été achevés en 1971. Depuis l'architecture est chaque jour réchauffée par les couleurs du chœur, provoquant ainsi l'admiration des visiteurs. Jacques Dupont rappelle combien, à Saint-Malo, l'atmosphère est d'essence spirituelle, et comment Jean Le Moal a su y faire sourdre une lumière de gloire. Sept ans plus tard, fort de ce premier succès, Pierre Prunet demande à Jean Le Moal de créer les vitraux de la cathédrale de Nantes. L'artiste accepte, et durant dix ans, il concevra les 500 m<sup>2</sup> de verrières. Une fois encore, Jean Le Moal nous immerge dans un espace de méditation, de prière et de rêve donnant à sa définition du sacré tout son sens.

Christine Blanchet-Vaque

1. Rapport de Raymond Cornon au Secrétaire d'État aux Beaux-Arts, 8 décembre 1953. Archives de la médiathèque du Patrimoine, 81/35/25/9 n° 39.
2. Entretien avec Jean Le Moal, Paris, 21 août 2001.
3. Terme de Jean Le Moal, dans le livre de Michel-Georges Bernard, Jean Le Moal, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2001, p. 32.
4. Pour plus de précisions, nous renvoyons à l'article des vitraux de Metz.
5. Lettre de Pierre Prunet à Monsieur Denieul, Directeur de l'Architecture, Paris, le 20 janvier 1969. Archives MP, op. cit.
6. Jean Barrault, « Jean Le Moal », *Revue de la Céramique et du Verre*, n° 35, juillet/août 1987, p. 38.
7. M. G. Bernard, op. cit, p. 170.
8. Jean Le Moal, dans M. G. Bernard, *idem*, p. 176.
9. Propos de l'artiste, *idem*.





## NANTES CATHÉDRALE SAINT-PIERRE

François Chapuis, Anne Le  
Chevallier, Brigitte Simon,  
Jean Le Moal  
1957-1988



Page de droite : Nantes, cathédrale Saint-Pierre.  
Jean Le Moal, verrières des chapelles du rond-point  
du déambulatoire, 1978-1988.  
Réalisation : atelier Le Chevallier.





Nantes, cathédrale Saint-Pierre.  
Jean Le Moal, verrières  
du haut-choeur,  
1978-1988.  
Réalisation : atelier  
Le Chevallier.



Nantes, cathédrale Saint-Pierre.  
François Chapuis, verrières du transept sud, 1957.  
Réalisation : atelier Razin.





Nantes, cathédrale Saint-Pierre.  
Jean Le Moal, fenêtre du déambulatoire, 1978-1988.  
Réalisation : atelier Le Chevallier.

Nantes, cathédrale Saint-Pierre.  
Brigitte Simon,  
baie de la façade occidentale (détail), 1968-1974.  
Réalisation : atelier J. Simon.



Nantes, cathédrale  
Saint-Pierre.  
Anne Le Chevallier,  
verrières du  
déambulatoire,  
1977-1982.



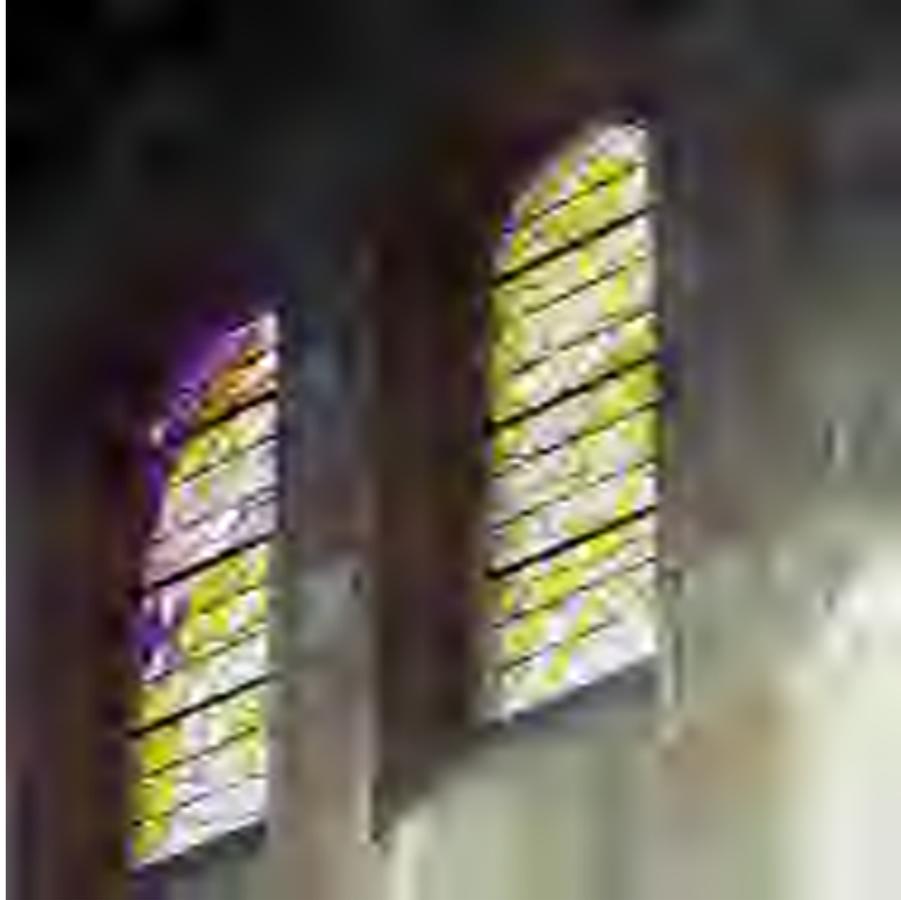


Nantes, cathédrale Saint-Pierre.  
Jean Le Moal, fenêtre du haut-choeur,  
1978-1988.  
Réalisation : atelier Le Chevallier.

Nantes, cathédrale Saint-Pierre.  
Jean Le Moal, fenêtres du triforium,  
1978-1988.  
Réalisation : atelier Le Chevallier.



Saint-Dié, cathédrale Saint-Dié.  
Dominique Guthertz,  
baies septentrionales de la nef.  
Réalisation : atelier 54.



## SAINT-DIÉ, CATHÉDRALE SAINT-DIÉ

Jean Bazaine, Lucien Lautrec, Claire de Rougement, Alfred Manessier, Geneviève Asse, Jacques Bony, Dominique Guthertz, Gérard Collot, Elvire Jan, Jean Le Moal  
1982-1987

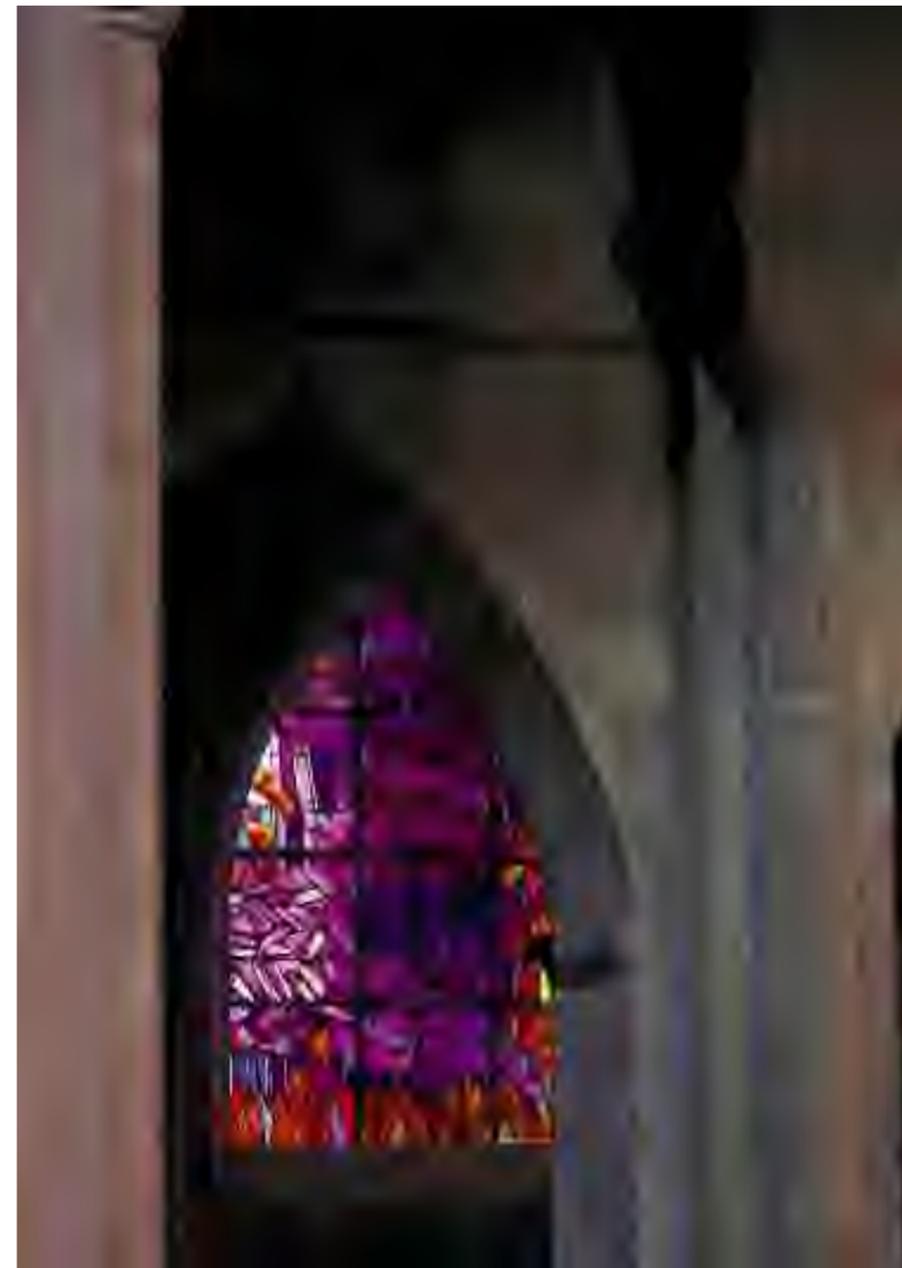
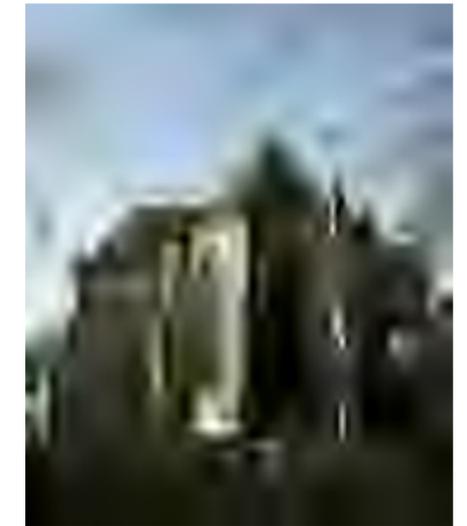
Vers 669, le moine Déodat, qui donne son nom à la ville, fonde, à l'emplacement actuel de la cathédrale, un monastère et l'église Saint-Maurice. Mais, au X<sup>e</sup> siècle, l'église devient collégiale et le monastère est transformé en chapitre. L'ensemble constitue, avec, au nord, une chapelle dédiée à la Vierge, le quartier cathédral qui accueillera le siège épiscopal de Saint-Dié, créé en 1777. La cathédrale est un édifice en grès rose qui s'est modifié au cours du temps depuis l'époque romane jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. L'architecture a préservé une certaine homogénéité dans ses proportions. La nef et les bas-côtés sont du XII<sup>e</sup> siècle. Le chœur, l'abside et le transept ont été bâtis entre la fin du XIII<sup>e</sup> et le début du XIV<sup>e</sup> siècle, tandis que les chapelles latérales, au nord, datent des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. La façade a été conçue vers 1711 par un Italien, Giovanni Betto, qui travaillait au service des ducs lorrains. La cathédrale a été en grande partie détruite par les bombardements de 1944, et il faut attendre près de trente ans pour qu'elle soit à nouveau rendue au culte. Il ne resta rien des vitraux, datant pour l'essentiel du XIX<sup>e</sup> siècle, excepté huit médaillons attribués à un atelier parisien de la fin

du XIII<sup>e</sup> siècle. L'absence de verrières anciennes a permis d'envisager la création de 300 m<sup>2</sup> de nouveaux vitraux.

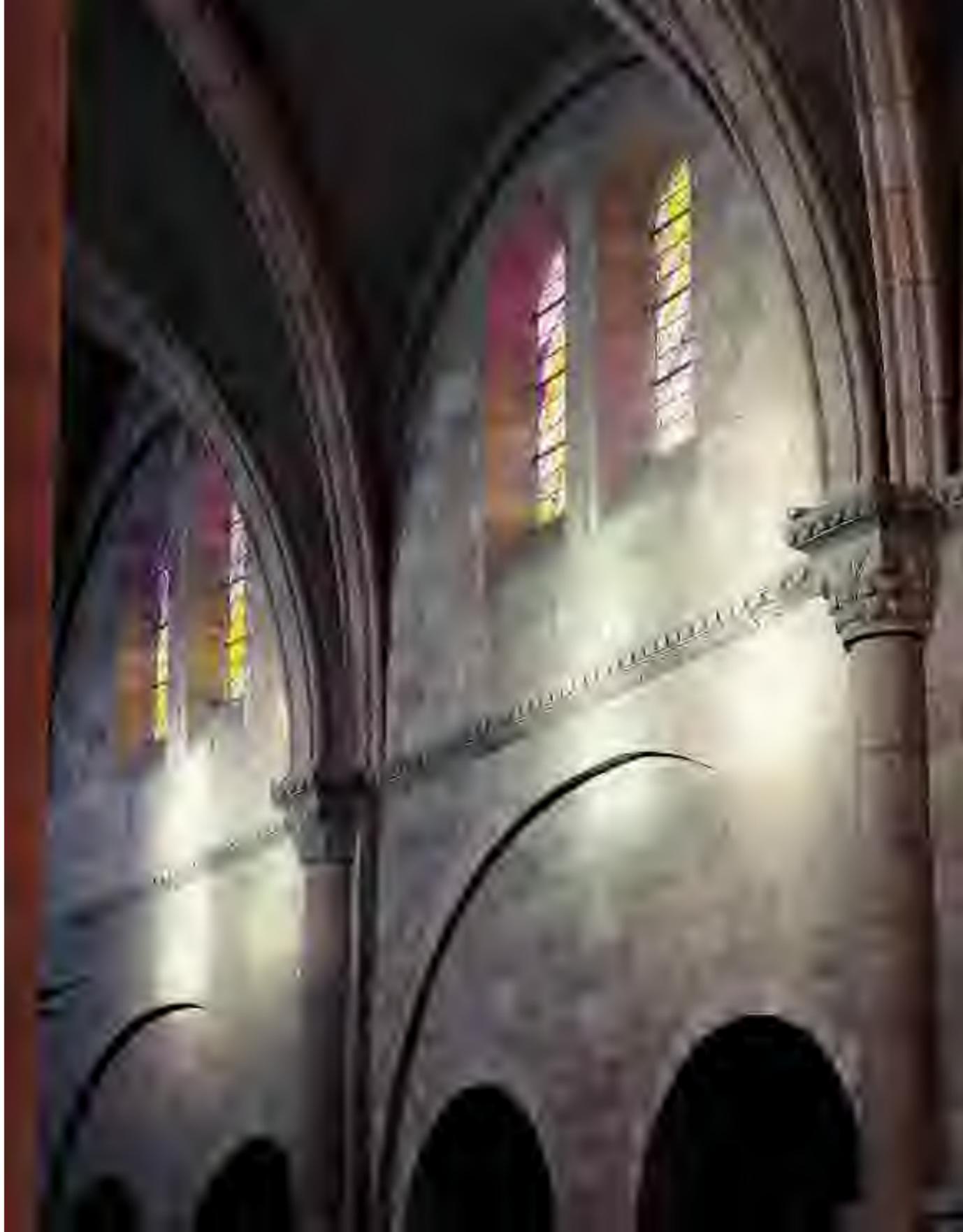
### La commande

En 1982, l'inspecteur général des Monuments historiques, François Énaud, propose à Jean Bazaine de lui confier la réalisation des vitraux de la cathédrale de Saint-Dié. Le service des Monuments historiques avait déjà demandé à Jean Bazaine, en collaboration avec Alfred Manessier, de concevoir, en 1960, l'ensemble des verrières de Nevers<sup>1</sup>. Leur projet n'avait pas pu aboutir, et vingt ans après, le service des Monuments historiques réitère son désir de voir Jean Bazaine concevoir des vitraux dans une cathédrale. L'artiste accepte à nouveau l'aventure, et décide d'élaborer une œuvre collective placée sous sa direction. Jean Bazaine établit un plan de coloration et un plan de lumière pour l'ensemble de l'édifice. L'équipe réunie autour de Jean Bazaine comprend des artistes de la même génération que lui, mais également des artistes plus jeunes. Le groupe est initialement composé de onze artistes : Jean Bazaine, Alfred

Manessier, Jean Le Moal, Elvire Jan, Geneviève Asse, Vera Pagava, Raoul Ubac, Gérard Collot, Lucien Lautrec, Claire de Rougement et Jacques Bony. Mais, Raoul Ubac, déjà très malade, décède en 1985, et Vera Pagava, dont les maquettes n'étaient pas « suffisamment adaptées à l'ensemble, au nom d'un souci esthétique de cohérence plastique »<sup>2</sup>, fut remplacée par un autre artiste, Dominique Guthertz. Certains peintres, comme Jean Le Moal, Jean Bazaine, Elvire Jan, Dominique Guthertz et Alfred Manessier, ont une grande connaissance du vitrail, car tout au long de leur carrière, ils ont créé des vitraux dans de nombreux édifices. D'autres, comme Jacques Bony ou Claire de Rougement, sont eux-mêmes verriers. Gérard Collot et Geneviève Asse ont réalisé chacun une verrière, et leur expérience en la matière reste, somme toute, modeste à cette époque-là. Lucien Lautrec n'avait jamais conçu de vitraux auparavant. Jean Bazaine coordonne l'ensemble en choisissant le thème iconographique général de Mort et Résurrection, qui s'inscrit dans l'histoire contemporaine de la cathédrale « martyr relevée de ses ruines ».



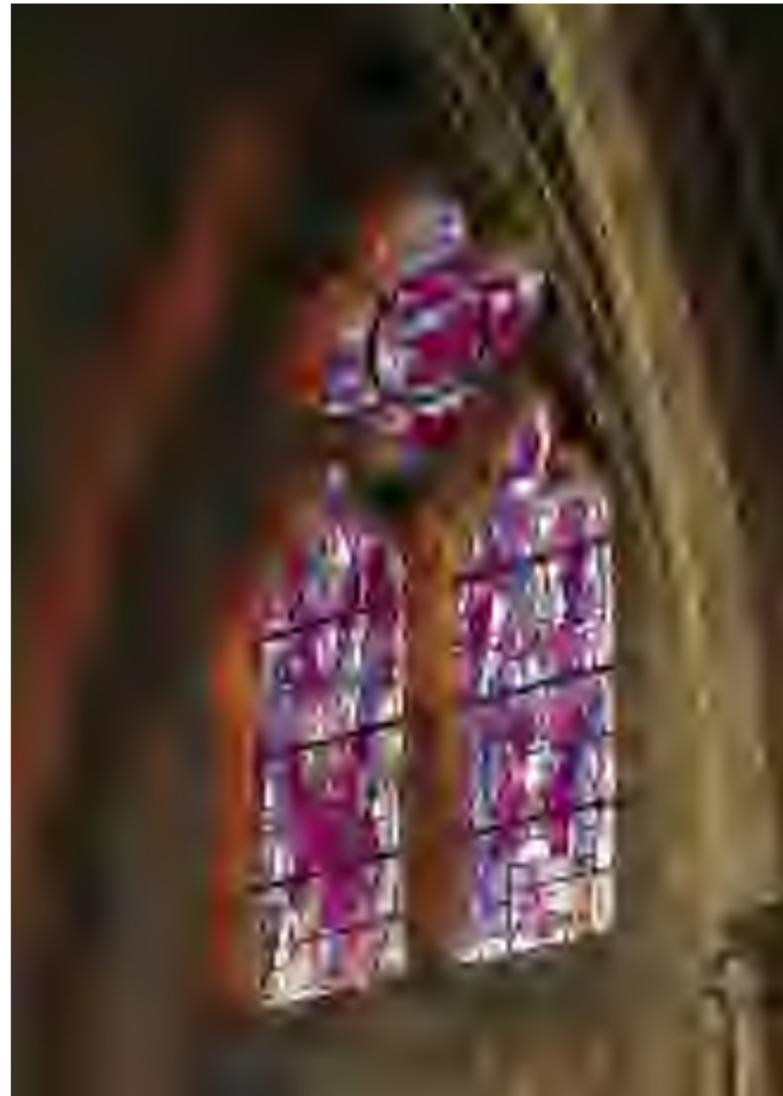
Saint-Dié, cathédrale Saint-Dié.  
Gérard Collot, vitrail de la chapelle des Evêques.  
Réalisation : atelier 54.



Saint-Dié, cathédrale Saint-Dié.  
Dominique Guthertz,  
fenêtres du côté nord de la nef.  
Réalisation : atelier 54.

Saint-Dié, cathédrale Saint-Dié.  
Geneviève Asse,  
baies méridionales de la nef.  
Réalisation : atelier J. Bony.





Page de gauche :  
Saint-Dié,  
cathédrale Saint-Dié.  
Jean Le Moal, verrière latérale  
du bras sud du transept.  
Réalisation : atelier J. Le  
Chevallier.

Elvire Jan, verrière du bras sud  
du transept.  
Réalisation : atelier J. Bony.

Une fois le projet artistique déterminé, Jean Bazaine et François Énaud concentrent leurs efforts pour présenter les œuvres préparatoires aux divers responsables en charge de la commande. En 1984, une visite est organisée pour les responsables de la commission diocésaine d'Art sacré de Saint-Dié dans l'atelier de Jean Bazaine, à Clamart. L'abbé André, secrétaire de la commission, avoue avoir eu, au début, quelques réticences quant au choix des artistes, mais, après avoir été à Clamart, l'abbé André est enchanté, et il écrit à François Énaud : « (...) Jean Bazaine m'a non seulement rassuré mais enthousiasmé. Permettez-moi de vous exprimer ma joie et de vous dire merci. Il faudra lutter peut-être quelque peu pour obtenir un consensus général de la population déodatienne, mais qu'importe ! Le chef-d'œuvre restera »<sup>3</sup>. Après avoir reçu l'accord de la délégation aux Arts plastiques, en 1985, le programme est présenté, la même année, à la commission

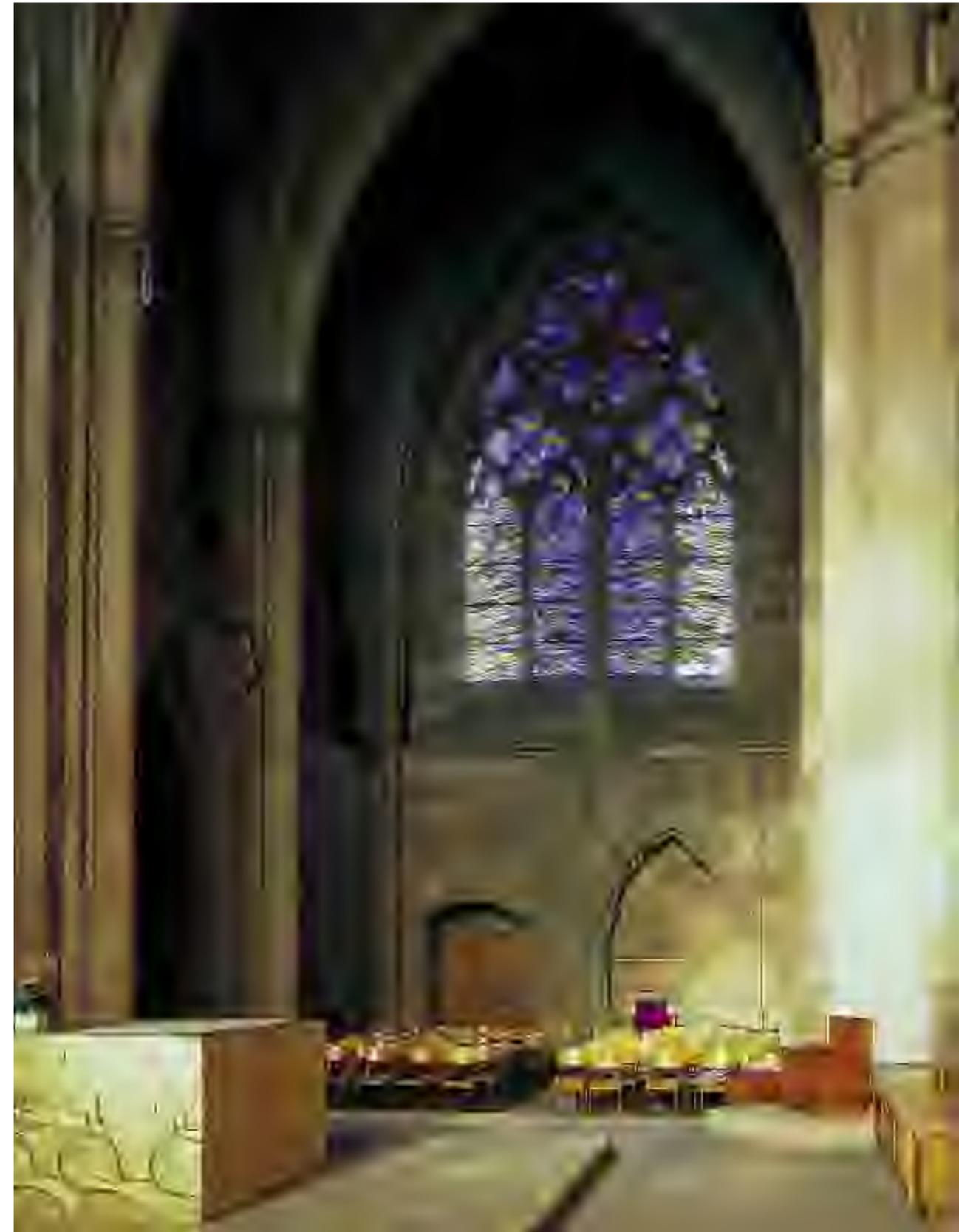
supérieure des Monuments historiques qui se montre très favorable à cette réalisation.

#### « La cathédrale de l'amitié »

C'est ainsi qu'Alfred Manessier<sup>4</sup> résume le travail effectué à Saint-Dié. François Énaud, dans une lettre à l'abbé André<sup>5</sup>, exprime combien cette œuvre est importante, notamment dans le choix des artistes : « Ce qui m'a particulièrement attiré dans ce projet, c'est le désir de J. Bazaine d'associer à l'entreprise ses meilleurs amis peintres, également grands artistes de notoriété internationale : Manessier, Le Moal, Ubac, G. Asse, etc... seront pour la première fois réunis dans un même édifice. Ce qui n'était pas encore vu et ce sera le témoignage le plus complet de l'École de Paris et de sa vitalité, parfois méconnue par certains d'aujourd'hui ». Lorsque Jean Bazaine<sup>6</sup> accepte de diriger l'équipe de Saint-Dié, il a 80 ans et une longue carrière

internationale à son actif. L'orientation générale est donnée par l'artiste : le plan de lumière s'éclaircit progressivement de la nef vers le chœur, tandis que le plan de coloration doit rééquilibrer l'éclairage par des tons plus chauds au nord et plus froids au sud.

À la cathédrale, Jean Bazaine crée les sept vitraux du chœur qui résument le thème de Mort et Résurrection. Le flamboiement des couleurs jaune, rouge et violet domine la composition des trois baies centrales qui évoquent la Résurrection. Dans les baies latérales au nord, les thèmes de l'Ange, gardien du tombeau et le Matin de Pâques, sont à mettre en relation aux événements de la dernière guerre : l'occupation allemande et enfin la libération. Dans les fenêtres latérales, au sud, Jean Bazaine introduit le thème de la Passion de la Vierge, traité par Jean Le Moal dans le transept, « À droite, monte le vent du Golgotha. À côté, il y a le voile déchiré de la Vierge : j'ai supposé que



Saint-Dié, cathédrale Saint-Dié.  
Alfred Manessier,  
grande verrière  
du bras nord du transept.  
Réalisation : atelier Lorin.

Marie était une Vierge d'Orient qui déchire ses voiles de douleur »<sup>7</sup>. Les vitraux de Jean Bazaine ont été réalisés par l'atelier Éric Bonte.

Les quatre vitraux d'Alfred Manessier<sup>8</sup>, dans le transept nord, traitent de la Passion du Christ. Aux tons froids, les verrières reflètent la confiance du Christ sur le Mont des Oliviers, « mon âme est triste jusqu'à la mort » (Mt. 26, 30). Reprenant les propos du Christ, l'artiste a voulu les exprimer « par une ombre tombante aux rythmes horizontaux, contrepoint douloureux préparant la Gloire verticale de la Résurrection »<sup>9</sup>. Alfred Manessier a collaboré avec Gérard Hermet, qui dirige avec Jacques Juteau, l'atelier Lorin à Chartres. Jean Le Moal<sup>10</sup>, qui était à ce moment-là en train d'achever les vitraux de la cathédrale de Nantes, est sollicité pour imaginer les quatre verrières du transept sud. Aux tonalités bleues, les verrières rappellent la Passion de la Vierge. L'artiste a travaillé avec le maître-verrier Jacques Le Chevallier.

Elvire Jan, dont l'œuvre s'apparente à celle d'Alfred Manessier et de Jean Le Moal, opère la transition entre la partie romane et la partie gothique. Née en 1904, en Bulgarie dans une famille d'origine arménienne, Elvire Jan avait déjà créé des maquettes de vitraux en collaboration avec Jean Le Moal, Jean Bertholle et Raoul Ubac. À la cathédrale Saint-Dié, les deux vitraux, l'un au nord et l'autre au sud du transept, sont consacrés au thème de l'Eucharistie. Dans la chapelle du Saint-Sacrement, les quatre verrières de l'artiste, légèrement isolées de l'ensemble, nous plongent dans un espace intimiste « propice au recueillement »<sup>11</sup>.

Dans les vitraux hauts de la nef, au sud, Geneviève Asse offre « ses prières bleues »<sup>12</sup>. Née en 1923 à Vannes, la peinture de Geneviève Asse s'est « laissée envahir », à partir des années 70, par le bleu. Ses préoccupations picturales liées à l'espace, à la lumière et à la transparence, retrouvent toutes leurs dimensions dans le vitrail. L'atelier de Jacques Bony a réalisé les vitraux d'Elvire Jan et de Geneviève Asse.

Au nord, les verrières hautes de la nef, forment, selon Daniel Grandidier, une aurore. Né en 1946, Dominique Gùtherz, rencontre Jean Bazaine en 1964, et participe à la réalisation des vitraux de l'église Saint-Séverin. L'artiste, dont la peinture est plutôt figurative, a su inscrire, ici, son travail dans une écriture non-figurative.

Gérard Collot, né en 1927 à Paris, a conçu un vitrail dans la chapelle des Évêques « fort et simple, à dominante rouge »<sup>13</sup>, celui-ci évoque le tombeau du Christ. Les vitraux de Dominique Gùtherz et de

Gérard Collot ont été exécutés par l'atelier 54.

Les vitraux du collatéral sud sont confiés à Jacques Bony. Les six petites fenêtres romanes marquent le passage de l'ombre à la lumière. Né en 1918, Jacques Bony a été le secrétaire, entre 1949 et 1954, de la revue l'Art Sacré. Dès 1950, il fait de nombreux travaux de vitraux pour les Monuments historiques et pour les églises reconstruites après la guerre.

Claire de Rougemont, née en 1955 à Paris, a rencontré Jean Bazaine dans l'atelier d'Éric Bonte où elle travaillait. À Saint-Dié, elle crée le vitrail du baptistère.

Lucien Lautrec, né en 1909 à Nîmes, établit deux maquettes pour la façade occidentale et quatre pour la sacristie. Ami de Jean Bazaine, il avait fait sa connaissance en 1941 lors de l'exposition parisienne « Jeunes peintres de la tradition française ». Les maquettes de Lucien Lautrec ont été traduites aussi par l'atelier d'Éric Bonte.

Jean Bazaine a été un véritable chef d'orchestre à Saint-Dié. Il a su réunir autour de lui une véritable équipe, « des peintres qui ont entre eux une connivence, tout en ayant leur originalité »<sup>14</sup>. La mission du vitrail, rappelle Jean Bazaine, est de créer un nouvel espace et susciter un certain climat spirituel. À travers cette commande publique, l'État rend un bel hommage à cette génération d'artistes qui, au lendemain de la guerre, n'a jamais cessé d'œuvrer pour l'art sacré.

Christine Blanchet-Vaque

1. Nous renvoyons au texte « La commande des vitraux de la cathédrale de Nevers: récit d'une longue histoire, de 1960 à nos jours ».

2. Document intitulé « descriptif du projet », pas signé, pas daté. Archives de la documentation de la délégation aux Arts Plastiques.

3. Lettre de l'abbé André à François Énaud, Épinal, 10 novembre 1984. Archives de la médiathèque du Patrimoine.

4. Alfred Manessier, « Les vitraux de la cathédrale de Saint-Dié-des-Vosges », plaquette, Saint-Dié, 1988, document non-paginé.

5. Lettre de François Énaud à l'abbé André, 14 novembre 1984. Archives MP.

6. La biographie de l'artiste est rapidement évoquée dans l'article « La commande des vitraux de la cathédrale de Nevers: récit d'une longue histoire, de 1960 à nos jours ».

7. Propos de Jean Bazaine.

8. *Idem* note 6.

9. Propos d'Alfred Manessier dans la plaquette consacrée aux vitraux de la cathédrale, op. cit.

10. La biographie de l'artiste est évoquée dans l'article « vitraux de la cathédrale de Saint-Malo ».

11. Termes de Daniel Grandidier, plaquette consacrée aux vitraux de la cathédrale, op. cit.

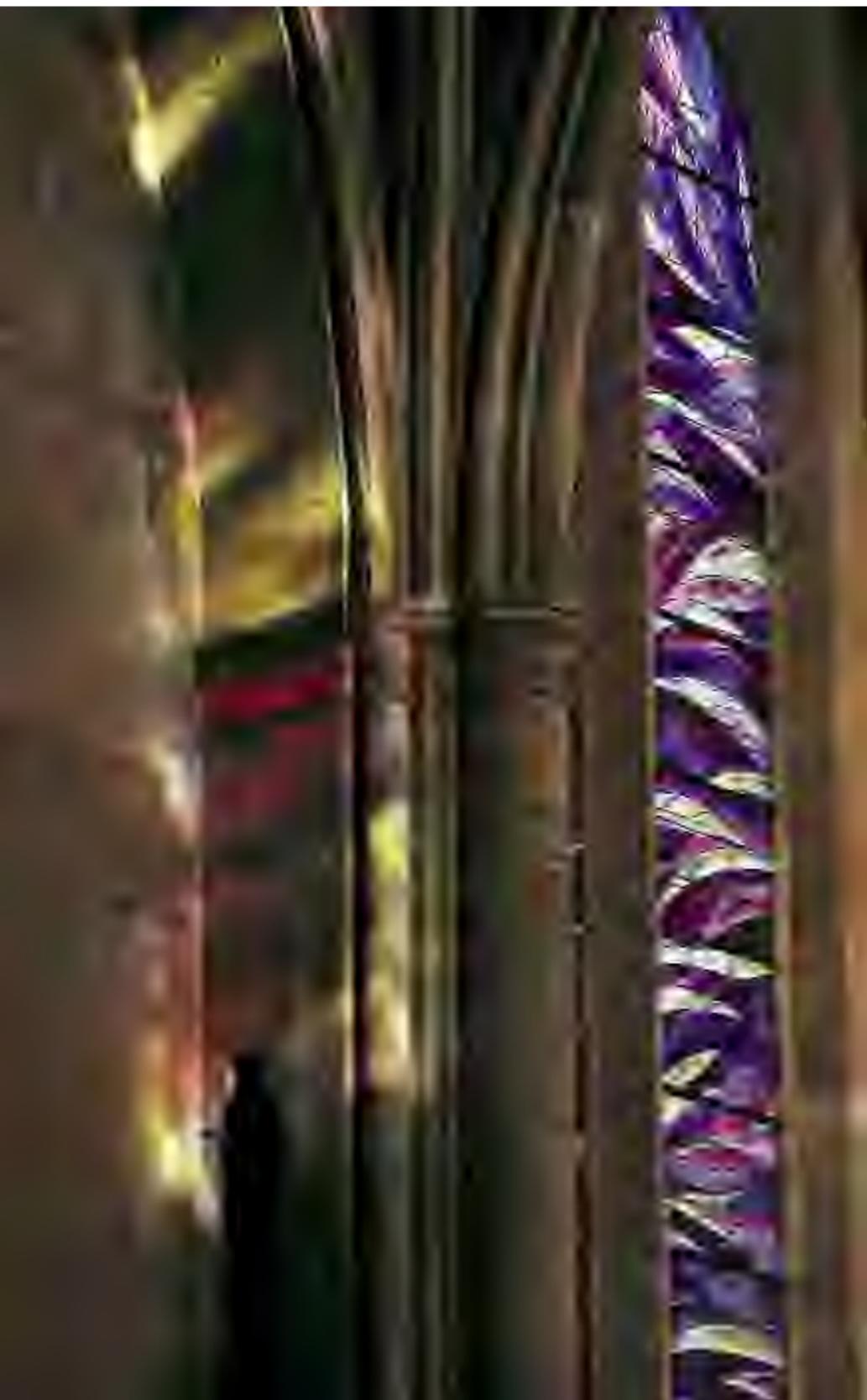
12. Expression employée par Jean Bazaine et reprises par Daniel Grandidier.

13. Propos de Jean Bazaine.

14. *Idem*.



Saint-Dié, cathédrale Saint-Dié.  
Jean Le Moal, grande verrière latérale  
du bras sud du transept, verrières latérales.  
Réalisation : atelier Le Chevallier.



Saint-Dié, cathédrale Saint-Dié.  
Jean Bazaine, baies du chœur 1985-1987.  
Réalisation : atelier É. Bonte.

## NEVERS, CATHÉDRALE SAINT-CYR-SAINTE-JULITTE

Claude Viallat, Gottfried Honegger, François Rouan, Jean-Michel Alberola, Raoul Ubac  
1977-2000

La commande des vitraux de la cathédrale de Nevers : récit d'une longue histoire de 1960 à nos jours

Une première cathédrale dédiée à Saint-Gervais et Saint-Protas avait été construite en 502, et c'est au VIII<sup>e</sup> siècle que l'évêque Jérôme fit construire la cathédrale consacrée à Saint-Cyr et Sainte-Julitte<sup>1</sup>, qui s'écroula au IX<sup>e</sup> siècle. L'évêque Atton la rebâtit, mais là encore, la construction ne fut pas durable. Et, entre 1028 et 1058, l'évêque Hugues II de Champallement éleva la cathédrale romane, dont le chœur subsiste. La partie orientale de cette cathédrale avait disparu dans l'incendie de 1211, et l'évêque Guillaume de Saint-Lazare, entreprit alors d'ériger à nouveau la nef et ses bas-côtés mais en style gothique. Et, c'est également à cette époque que dans la partie occidentale se dressent un second transept et un nouveau chœur gothique. Toutefois, le transept ne sera pas achevé lors de la consécration en 1331. L'image de cette cathédrale avec ses deux chœurs, l'un roman et l'autre gothique, et son transept inachevé<sup>2</sup>, reste celle que nous connaissons encore aujourd'hui.

La lumière va jouer un rôle contrasté selon les particularités architecturales de cet édifice. En

effet, les différentes ouvertures des baies de la partie romane et de la partie gothique vont créer dans le même lieu deux espaces liturgiques distincts. Dans le chœur oriental, les fenêtres sont plus modestes et moins nombreuses que dans la partie occidentale, modifiant ainsi l'intensité lumineuse passant à travers le vitrail d'une partie à l'autre.

Cette rapide description historique et architecturale de la cathédrale, va nous permettre de mieux comprendre comment la commande des vitraux a été préparée par les responsables en charge de la conservation de l'édifice, mais également comment les nombreux artistes sollicités, entre 1960 et 1989, ont appréhendé cet espace pour concevoir leurs projets.

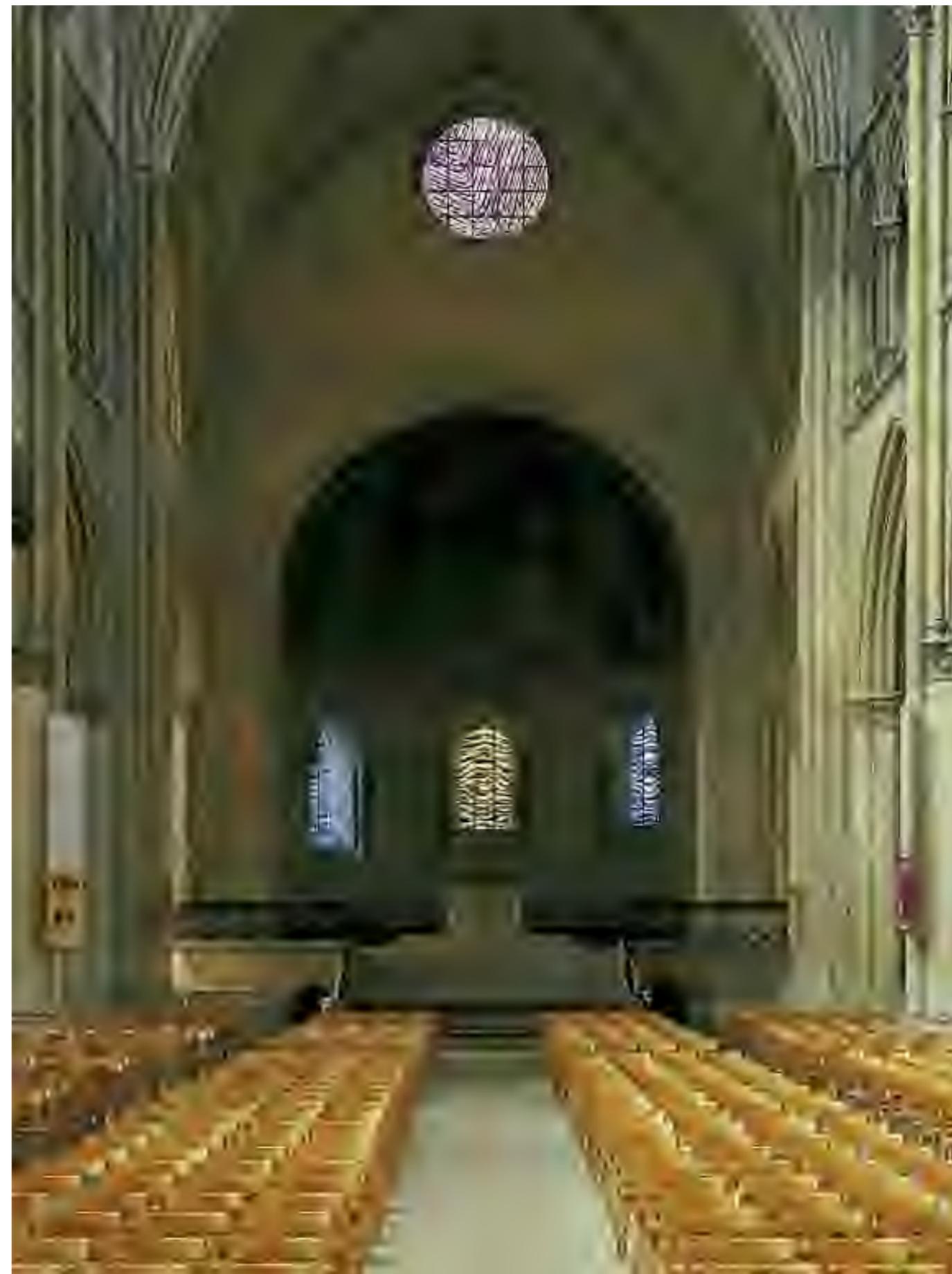
Les travaux de restauration, engagés dans l'extrême urgence après les bombardements de 1944, ont d'abord concerné la restitution d'une grande partie de l'édifice, à savoir les voûtes de l'abside gothique et les travées orientales de la nef. Ainsi furent sauvés l'abside, le transept roman et trois travées à l'ouest de la nef et de la tour. Les verrières avaient entièrement été détruites.

La question des vitraux apparaît pour la première fois dans les archives<sup>3</sup> en 1960, lorsque l'architecte en chef des Monuments historiques, P. Lablaude,

dans un rapport destiné à l'inspecteur général des Monuments historiques, Jacques Dupont, rend compte de l'avancement des travaux du gros-œuvre, mais signale en fin de lettre et entre parenthèses, qu'il a : « déposé le programme de réfection de l'ensemble de l'édifice, réalisation qui devrait être envisagée rapidement »<sup>4</sup>. Ainsi démarre la longue histoire des vitraux de la cathédrale de Nevers, qui est, sans conteste, à mettre en rapport avec l'évolution administrative et politique qui s'opère pendant trente ans : de la création du ministère chargé des Affaires culturelles, en 1959, avec la nomination d'André Malraux comme ministre, à 1981, avec l'arrivée de Jack Lang, à la tête de ce ministère. La commande de Nevers a préparé, pendant de longues années et non sans être contestée, la réalisation de 1 052 m<sup>2</sup> de vitraux, et c'est pour l'heure la plus importante en la matière.

### Genèse d'un projet

Si P. Lablaude, dans son rapport à J. Dupont, ne donne pas de précisions sur cet éventuel projet de vitraux, il était d'usage pour le service des Monuments historiques d'organiser un concours entre maîtres-verriers. Le procès-verbal<sup>5</sup> de la



délégation permanente de la commission supérieure des Monuments historiques, daté du 10 octobre 1960, nous indique que P. Lablaude proposait le concours entre maîtres-verriers sur un programme iconographique établi par le clergé. Les rapporteurs, J. Dupont et M. Sallez, expriment leurs réserves quant à cette opération, et notons que l'ensemble des membres de l'assemblée les partage. En effet, les responsables des Monuments historiques se montrent prudents, car la superficie à couvrir est importante, alors ils préfèrent programmer le projet par étapes successives. À l'issue des délibérations, le concours entre verriers est rejeté. L'architecte en chef est invité à examiner sur quel point essentiel de l'édifice il convient de commander les études, mais, soulignant les risques que présentent des recherches trop hâtives, l'assemblée demande qu'une vitrerie blanche soit posée, à titre provisoire.

Jacques Dupont avait suivi le programme des vitraux de Jacques Villon, Roger Bissière et Marc Chagall à la cathédrale de Metz, et avait défendu les projets des artistes devant ses confrères des Monuments historiques; un inspecteur des Monuments historiques favorable donc, à l'intégration de l'art contemporain dans un édifice ancien. En 1962, une note<sup>6</sup> de J. Dupont nous informe que le projet de Nevers est quelque peu déterminé: « Il nous a paru intéressant s'agissant d'un grand édifice à restituer entièrement, d'essayer de constituer autour du peintre Bazaine le ralliement des peintres de même tendance pour réaliser une œuvre collective représentative de notre temps. » Le concours entre verriers est définitivement abandonné pour l'administration. Jacques Dupont ne manque pas de souligner l'effort financier que ce programme va imposer par l'achat de cartons et l'exécution matérielle des vitraux « dont le prix de revient excédera deux fois au moins l'indemnité de dommages de guerre ». L'œuvre collective, évoquée par l'inspecteur, présente déjà quelques noms de peintres: Manessier; Ubac, Bissière, Estève, Lapicque et Elvire Jan. L'équipe réunie autour de Jean Bazaine n'est pas sans rappeler, à quelque chose près, celle qui sera établie, une vingtaine d'années plus tard, pour la cathédrale de Saint-Dié. Entre 1963 et 1964, Jean Bazaine et Alfred Manessier visitent à plusieurs reprises la cathédrale en compagnie de J. Dupont. Les divers échanges de lettres entre les trois hommes montrent à quel point ils sont heureux de participer à cette aventure. Toutefois, J. Dupont commente, dans des rapports<sup>7</sup>, les réactions d'hésitations des artistes au vu de la tâche qui les attend. Bazaine accepte « après bien des hésitations », et Manessier « dont c'était le premier contact avec l'édifice, a paru effrayé par l'ampleur de la tâche (...) », mais le projet semble les fasciner. En témoigne ce mot de Manessier: « Je ne vous cache pas que je rêve déjà beaucoup trop de la cathédrale ... avec émerveillement ... et inquiétude... mais vous serez sans doute le magicien qui dissipera les ombres »<sup>8</sup>.

Les deux artistes se consultent régulièrement pour mettre au point leurs conditions afin d'accepter définitivement ce programme. Alfred Manessier et Jean Bazaine avaient déjà posé des vitraux, mais ils n'avaient jamais collaboré ensemble comme le précise cette lettre de Bazaine qui fait état de leur échange « qui nous a, à l'un et à l'autre, donné grande confiance en nos possibilités de travail en commun »<sup>9</sup>.

Jean Bazaine (1904-2001) a posé son premier vitrail en 1937 pour une chapelle privée sur le thème des Instruments de la Passion. Il participe à l'aventure de l'église du Plateau d'Assy, entre 1942 et 1947, où les vitraux encore figuratifs sont dédiés aux saints de la musique. C'est dans ces mêmes années que la peinture de Jean Bazaine évolue vers la non-figuration. Et, en 1954, ses premiers vitraux non-figuratifs, en dalle de verre, sont installés à Audincourt.

Alfred Manessier; (1911-1993), avait également une grande connaissance dans le domaine du vitrail. En 1948, il crée l'événement en concevant les premiers vitraux non-figuratifs pour la petite église Saint-Michel aux Brézeux. Et, entre 1948 et 1960, Alfred Manessier pose de nombreux ensembles de vitraux en France (Arles, Hem, Le Pouldu) mais aussi en Allemagne, à Essen. Jean Bazaine et Alfred Manessier étaient des peintres connus, mais leur expérience du vitrail a été, sans aucun doute, déterminant quant au choix de leur confier la cathédrale.

L'administration ne formule aucune objection en ce qui concerne la désignation des artistes; les accords financiers ont été prévus. Cette entreprise a reçu l'appui de la commission du Vitrail – 5<sup>e</sup> section de la commission de la Création artistique –. La direction générale des Arts et des Lettres s'engage à prendre à sa charge le financement des cartons, tandis que la direction de l'Architecture apporte les fonds pour l'exécution en verre. Le plan financier est investi sur plusieurs années, d'où l'insistance des membres de la commission supérieure des Monuments historiques, pour avancer par étapes successives.

#### Premier échec, 1960 à 1973

Tous les éléments semblaient réunis pour faire aboutir cette commande. Jean Bazaine et Alfred Manessier, très consciencieux dans leur mission, vont soumettre à J. Dupont un avant-projet de cinq pages, où ils définissent leurs responsabilités en ce qui concerne les vitraux, mais où ils exposent également quelques idées de restauration et de conservation pour la cathédrale comme la suppression de l'architrave qui couronne les deux arcs romans de l'église primitive, la suppression d'une chapelle, des grilles autour de l'abside romane, le dallage, l'architecture intérieure, etc... projetant aussi la conception des chasubles et habits sacerdotaux. J. Bazaine et A. Manessier se présentent comme les maîtres d'œuvre dans une perspective, si on peut dire naïve de vouloir contrôler l'ensemble afin de l'harmoniser.

Nevers, cathédrale Saint-Cyr-Sainte-Julitte.  
Claude Viallat, verrières hautes du chœur, 1992-1995.  
Réalisation : atelier B. Dhonneur.





Nevers, cathédrale Saint-Cyr-Sainte-Julitte.  
François Rouan, chapelle de la Vierge, baie basse de la nef, 1991-1996.  
Réalisation : atelier J. Simon.

Ce document très descriptif sur cette direction de chantier met en valeur une recherche de méthode exemplaire pour que le chantier aboutisse dans les meilleures conditions. Ils planifient les travaux, responsabilisent les divers intervenants, demandent un dialogue avec l'évêché et sa commission d'art sacré. Ils pensent au financement, et ils savent que ce sont plusieurs années de leur vie qui vont être consacrées à Nevers. Les responsables des Monuments historiques vont lire attentivement les remarques des artistes, et lors de la réunion<sup>10</sup> de la délégation permanente de la commission supérieure des Monuments historiques, ils vont reprendre chaque point pour les commenter. D'une façon générale, ils acceptent de consentir aux vœux des artistes, dans la mesure du possible et des moyens financiers, mais l'assemblée mentionne à l'attention des deux

artistes qu'il s'agit d'un bâtiment classé, que le service des Monuments historiques a l'entière responsabilité des travaux de conservation et d'aménagement à exécuter dans cet édifice, « et qu'il ne saurait se dessaisir de cette responsabilité ». En effet, à la lecture du document, quelques membres de la délégation ont pensé que les conditions posées par les artistes équivalaient, si elles étaient acceptées, à une véritable mainmise des deux artistes sur l'édifice. Mais, P.Lablaude, l'architecte en chef, associé à la réunion pour donner son avis à la commission sur cette affaire, note, avec beaucoup de justesse, que ce n'est sûrement pas « l'intention véritable des artistes et qu'il est possible qu'il y ait une erreur dans la manière de présenter les demandes »<sup>11</sup>. D'ailleurs, Bazaine et Manessier acceptent sans aucune réticence les remarques de la commission,

mais dès novembre 1964, les premiers signes de découragement se manifestent de la part des artistes. J. Dupont, leur porte-parole, en rend compte à André Malraux : « Les deux artistes, Bazaine et Manessier, ont toujours les mêmes dispositions favorables pour entreprendre ce grand travail, mais ils ont été découragés parce qu'ils ne sentaient pas l'administration décidée à poursuivre régulièrement ce travail, c'est-à-dire à le financer par tranches annuelles leur donnant une certaine garantie. »<sup>12</sup>

De 1964 à 1971, la commande est évoquée lors de diverses réunions, mais elle ne connaît pas de suite dans sa réalisation. Entre-temps, les artistes ont été amenés à concevoir d'autres ensembles de vitraux, et Nevers dont ils ont tant rêvé, va être remplacé par Saint-Dié, où les deux artistes se retrouvent vingt ans après.

#### Raoul Ubac : les premiers vitraux contemporains, 1973 à 1983

Le projet stagne, et en 1971, P.Lablaude écrit au ministre des Affaires culturelles, Jacques Duhamel, pour lui faire part des inquiétudes locales, « les délais d'aboutissement de cette opération sont sévèrement jugés à l'échelon local »<sup>13</sup>; l'architecte en chef demande alors d'envisager une autre solution. C'est ainsi que l'initiative de maîtres-verriers retient son attention. Claude Baillon, Louis-René Petit ainsi que Mireille et Jacques Juteau se sont réunis pour travailler ensemble dans un édifice, mais le service des Monuments historiques ne les encourage pas.

Jacques Dupont contacte, en 1973, Raoul Ubac pour lui proposer de concevoir les vitraux du chœur et du transept roman. Raoul Ubac faisait parti des artistes pressentis dans l'équipe de Bazaine et Manessier.

Né en 1910, à Malmédy, dans les Ardennes belges, Raoul Ubac s'installe à Paris en 1934 où il entre en contact avec le groupe surréaliste. Durant la guerre, il rencontre Jean Bazaine mais aussi les écrivains Jean Lescure et André Frénaud. Son œuvre photographique, picturale ou encore sculptée, est traversée par un sentiment de gravité et d'austérité. L'artiste dépouille l'œuvre à l'extrême, car elle ne doit rien avoir « de trop particulier, de trop sensible, de trop subjectif. Cela permet réellement à l'œuvre de créer en quelque sorte sa propre vie, de s'exprimer peu à peu en dehors de soi-même »<sup>14</sup>.

Raoul Ubac va, comme de nombreux artistes de sa génération, s'intéresser à l'art monumental. Il crée ses premiers vitraux<sup>15</sup>, en 1958, pour l'église d'Ézy-sur-Eure, construite par l'architecte Maurice Novarina, où les murs de la nef se substituent à deux grandes parois en dalles de verres. Il collabore avec Georges Braque à Varangeville où il conçoit un vitrail en verre antique pour l'église.

Jacques Dupont, dans un rapport<sup>16</sup> destiné à M. le secrétaire d'État à la culture, explique les raisons du choix de cet artiste. Son travail à Varangeville est évoqué, mais c'est surtout l'intérêt d'Ubac



Nevers, cathédrale Saint-Cyr-Sainte-Julitte.  
François Rouan, chapelle des ordres mendiants, baie basse de la nef, 1991-1996.  
Réalisation : atelier J. Simon.

pour l'art du XII<sup>e</sup> siècle qui a prédominé. J. Dupont décrit longuement les maquettes établies par l'artiste, celles du chœur mais aussi celles du transept roman : « Les maquettes sont complètement différentes de ce que nous connaissons de lui jusqu'ici – les baies sont monochromes avec une organisation interne qui fait vibrer la couleur »<sup>17</sup>. Les études préparatoires du chœur – trois baies et un oculus – sont soumises, la même année, à la délégation permanente des Monuments historiques, et le passage est difficile, l'assemblée est partagée. Alors la commission supérieure des Monuments historiques est saisie du dossier. L'opération est jugée trop onéreuse par rapport aux moyens financiers du service, et le projet artistique laisse des doutes quant à son intégration. J. Dupont essaie de rassurer ses confrères, les maquettes seront, sous son contrôle, traduites par Charles Marq, qui dirige, avec son épouse Brigitte Simon, les ateliers Simon à Reims.

Les délibérations de la commission supérieure des Monuments historiques montrent des avis partagés sur ces études, le débat se déplace aussi vers l'insertion d'œuvres contemporaines dans les Monuments historiques, mais à l'issue des délibérations, les maquettes sont acceptées par seize voix contre dix. Les œuvres préparatoires de l'artiste sont achetées par la direction des Arts et des Lettres, et le service des Monuments historiques doit financer l'exécution des verrières. Le 28 janvier 1975, J. Dupont présente aux responsables nivernais, évêque, curé, chef du cabinet du préfet, adjoint à la culture et l'architecte en chef, M. Collette, l'essai d'un vitrail. Aucun commentaire ne semble émaner de leur part, acceptant ainsi le projet de R. Ubac.

Le vitrail dans l'axe de l'autel présente une fenêtre au ton jaune alors qu'elle est entourée de deux baies bleues, l'ensemble est surmonté par la présence de l'oculus à la tonalité rose. Malgré le premier pas franchi, l'essai vitrail suscite quelques critiques de la part des membres de la commission supérieure des Monuments historiques, et durant quelques années, la réalisation semble compromise par ces oppositions. Notons que l'artiste et le maître-verrier n'ont jamais contredit les décisions de la commission, apportant toutes les rectifications demandées sur les études ou sur les essais. Encore une fois, les autorités locales s'impatientent, et Christian Leroy, préfet de la Nièvre, en réfère à l'inspecteur des Monuments historiques de la région Bourgogne, précisant que « l'évêque impatient à juste titre, me

propose le cas échéant d'intervenir auprès du ministre »<sup>18</sup>. L'affaire s'éternise, et nous retrouvons dans les archives, un compte rendu<sup>19</sup> d'une réunion tenue à Nevers le 4 février 1982 par des responsables ministériels du service des Monuments historiques et de la création artistique et d'autres personnalités, dans lequel il est mentionné que les vitraux du chœur et l'oculus de la partie romane sont en cours d'exécution, et que le groupe se propose d'examiner l'ensemble du programme de R. Ubac dans le transept roman. Seuls les vitraux du chœur ont été posés, l'artiste, décédé en 1985, n'aura pas vu l'oculus en place dans la cathédrale.

#### Préparation d'une nouvelle commande : années 80

Nevers attend toujours ses nouveaux vitraux, et 1 052 m<sup>2</sup> de verrières à concevoir font rêver de nombreux artistes et verriers qui envoient des propositions spontanées au ministère de la Culture, mais les services des Monuments historiques et ceux de la création artistique ne souhaitent pas prendre de décision après les précédentes maladroites commises dans cette affaire. Depuis 1960, les responsables ministériels ont changé, et de nouvelles personnalités au service des Monuments historiques ou à la direction de la Création artistique vont reprendre ce lourd dossier.

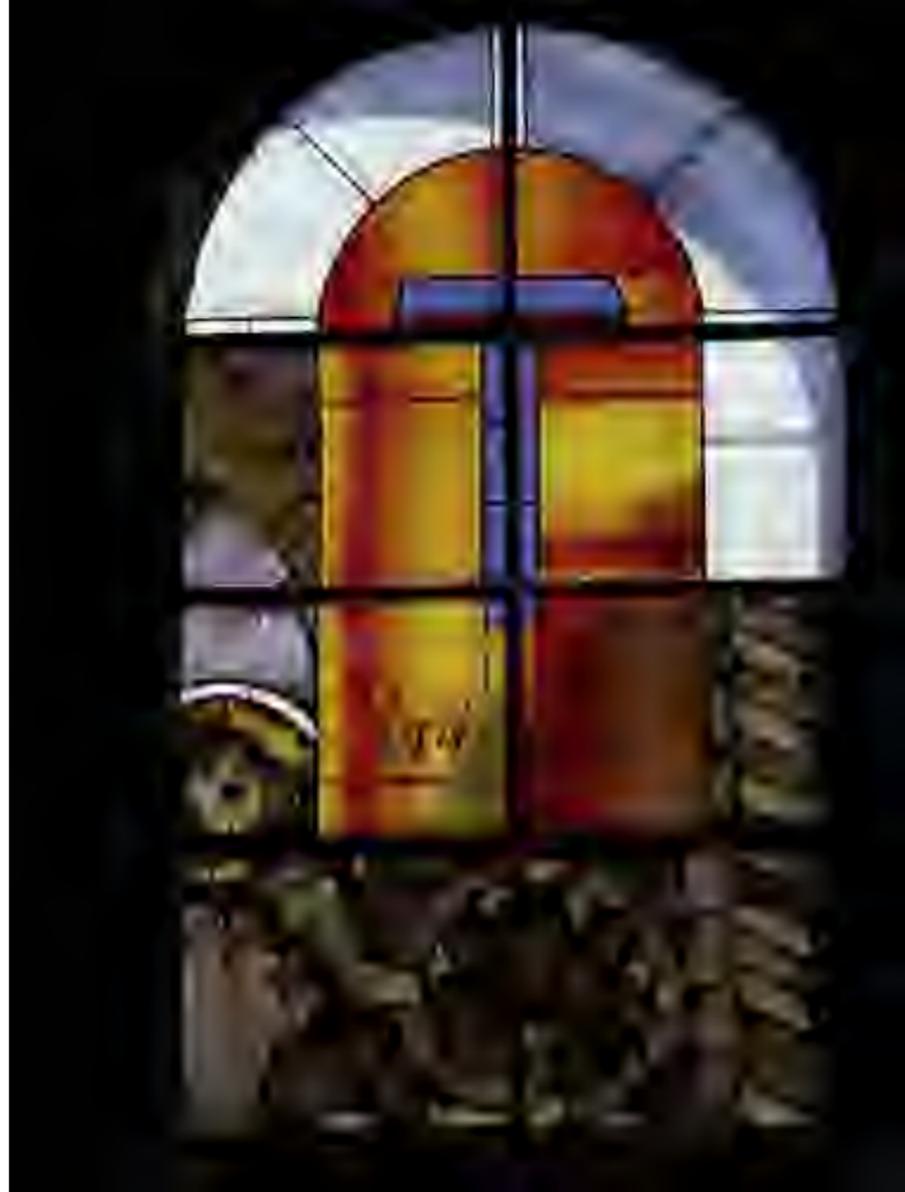
Le peintre René Durrbach, qui a entièrement créé les vitraux de l'église de Charleville-Mézières, propose alors de procéder à l'ensemble de la réfection des vitraux. Cette initiative personnelle trouve des appuis politiques<sup>20</sup> pour défendre son projet auprès des décideurs ministériels. René Durrbach, sans avoir de commande officielle de l'État, conçoit l'étude de l'ensemble des verrières et les expose. Un comité de soutien en faveur de l'artiste voit le jour, et une campagne de presse est lancée.

Les autorités ministérielles continuent sur fond de débat à poursuivre, comme ils l'entendent, le projet, sans vouloir céder aux pressions extérieures. L'idée d'un concours est alors envisagée par le conservateur régional des Monuments historiques, C. Veyssière-Pomot, mais l'inspecteur des Monuments historiques, Colette Di Matteo ne partage pas le même avis, « une collaboration ou une concurrence peut être imposée à des verriers exécutants ; elle ne saurait l'être à des artistes créateurs. (...) Pour ce qui est du choix des artistes, je pense qu'il appartient à la direction de

la Création artistique de faire des propositions à notre direction (...) »<sup>21</sup>. La demande de collaboration entre services ministériels, déjà évoquée précédemment, est ici vivement sollicitée. La commission du Vitrail est également chargée du dossier. Parmi les membres de cette commission, nous retrouvons Jean Bazaine et Alfred Manessier, à côté d'autres artistes et responsables des Monuments historiques, mais également des spécialistes du vitrail. Cette commission, favorable au projet de R. Ubac, contribua à son exécution. En 1981, un groupe de travail se met en place, sous la présidence de l'inspecteur général des Monuments historiques, Michel Parent. Il est composé de représentants de l'administration centrale et régionale (DRAC), mais aussi d'un artiste, P. Despierre, et d'un maître-verrier, J. D. Fleury. Ce groupe a pour objectif d'élaborer un cahier des charges dont la mission sera d'établir des relations avec le clergé et la municipalité, d'étudier les diverses propositions déjà faites pour le remplacement des vitraux, de délimiter des zones d'interventions distinctes pouvant être confiées aux peintres et aux maîtres-verriers, de déterminer l'échelle de la composition des vitraux, de faire une proposition de colorations dominantes, et de constituer une répartition des commandes entre les divers artistes susceptibles d'être appelés. Michel Parent, dans son rapport rédigé en 1982, donne les conclusions du groupe de travail. Ce dossier de trente-quatre pages, présente une analyse historique, architecturale et iconographique de la cathédrale, posant également les questions préalables quant au choix des artistes. Pour la sélection des artistes, une consultation auprès de trente-quatre d'entre eux – artistes et peintres-verriers – a été préparée par le groupe de travail. Jean Bazaine et Alfred Manessier sont pressentis, mais également R. Durrbach, dont les pressions, pour obtenir la commande de l'ensemble, n'ont pas cessé. Ces artistes appartiennent à des générations différentes mais également à des mouvements plastiques divers. D'une façon générale, les artistes sollicités répondent favorablement à l'appel.

La direction de l'Architecture et la délégation aux Arts plastiques<sup>22</sup> mettent en forme la procédure de la commande publique et ses objectifs, ainsi que les aspects de la gestion budgétaire. Nous souhaitons souligner, ici, le souci de l'administration pour élaborer un plan administratif destiné à faire aboutir la commande, là où elle avait, non sans raison, échoué avec Bazaine et Manessier. La





Nevers, cathédrale Saint-Cyr-Sainte-Julitte.  
Jean-Michel Alberola, baie du transept roman,  
l'Apocalypse, 1997.  
Réalisation : atelier P. Defert.

Nevers, cathédrale Saint-Cyr-Sainte-Julitte.  
Jean-Michel Alberola, baie du transept roman,  
l'Apocalypse, 1997.  
Réalisation : atelier P. Defert.

avait été également pressenti pour le chœur gothique. Pierre Soulages et Simon Hantaï ont accepté. Le comité envisage de donner à Soulages une place prédominante dans le chœur roman. La première équipe prend quelque peu forme. La liste des artistes appelés est intéressante, car le comité n'a pas exclu les sculpteurs comme l'Espagnol Eduardo Chillida ou le Français Jean-Robert Ipousteguy, et le justifie: « C'est une innovation intéressante que d'appeler de tels plasticiens à s'intéresser au vitrail en raison du fait que l'art a largement fait fi des barrières entre disciplines »<sup>25</sup>. La liste est trop longue pour la détailler, mais retenons déjà les artistes que nous retrouverons dans les équipes successives: Gottfried Honegger, Claude Viallat et Joan Mitchell. L'administration n'a pas encore songé à Jean-Michel Alberola, François Rouan, Markus Lüpertz, Brice Marden, Franck Stella et Elsworth Kelly.

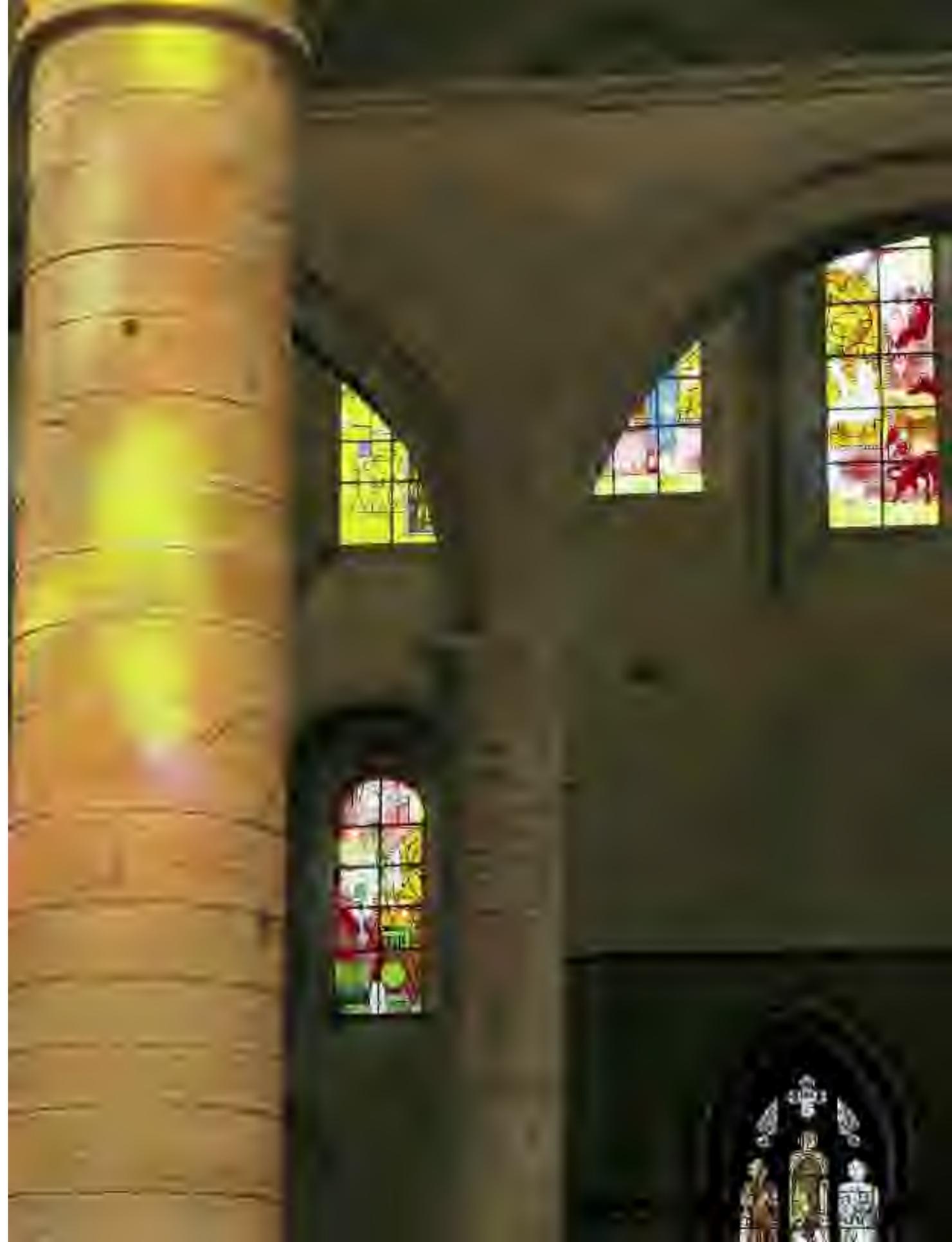
Cet appel à la création contemporaine ne se veut pas seulement représentatif de la scène artistique française, mais il y a une volonté de s'ouvrir vers la scène internationale – États-Unis et Europe. La sélection de ces artistes repose sur des critères définis par les responsables ministériels: des artistes de grande renommée, de nationalités différentes et n'ayant jamais fait de vitraux. Le service de la commande à la délégation aux Arts plastiques n'est pas un soutien à la jeune création, mais au contraire, travaille dans l'excellence en choisissant des artistes connus pour laisser un patrimoine de notre temps aux générations futures. Après avoir sollicité les artistes, l'administration détermine un certain nombre de règles pour établir les commandes. L'État s'engage par contrat avec les artistes, leur fixant une rémunération pour les études, esquisses ou maquettes qui deviendront sa propriété et seront conservées au Fonds National d'Art Contemporain (FNAC). Les maquettes devront être présentées à l'échelle 1/10e devant un jury composé des

première tentative reposait sur un ministère récemment créé où tout était à construire avec des moyens matériels et financiers difficiles. Vingt ans après, le ministère repose sur une meilleure organisation administrative, et, surtout depuis 1981, l'enveloppe budgétaire passe de trois à six milliards de francs.

#### Le choix des artistes

Michel Parent<sup>23</sup> analyse les réponses des premiers artistes sollicités, ce qui va permettre de comprendre comment les artistes ont été choisis. La première chose qui retient notre attention, est la volonté de la majorité du groupe – sauf une voix – de proposer à Alfred Manessier de diriger l'organisation globale du chœur gothique en relation avec les artistes de son choix. Nous avons vu que Manessier et Bazaine ont pu, en faisant partie de commissions, suivre l'évolution de la

commande de Nevers. Et cette cathédrale, à laquelle Manessier rêvait, lui est encore une fois proposée. Mais vingt ans ont passé, et il refuse de participer à cette nouvelle aventure. Il explique ses raisons dans une lettre au Ministre: « Il y a 25 à 30 ans, Jean Bazaine et moi-même avons été captivés par le merveilleux programme proposé (...) c'était exaltant (...) mais si nous n'avions pas hésité un seul instant à accepter; nos forces nous permettaient alors d'envisager d'accepter – aidés de nos amis proches, dans une unité d'écriture – une si grande entreprise. C'est vous dire qu'il me semble difficile (je parle pour moi) de me sortir de ce vieux rêve qui a laissé trop de racines et cicatrices profondes, pour trouver en moi assez de liberté pour juger sainement de projets autres: et je ne voudrais pas devenir – inconsciemment – injuste vis-à-vis d'une génération très différente de la mienne »<sup>24</sup>. Le refus de Manessier ayant sans doute été prévisible, Sam Francis, artiste américain,



membres du comité, du directeur du Patrimoine, du délégué aux Arts plastiques, de l'évêque, de l'adjoint à la Culture de la ville, des personnalités extérieures comme Mme Perrot, directrice du Centre International du Vitrail, François Énaud, inspecteur général des Monuments historiques, chargé des objets mobiliers (dans la région sud-est).

En 1984, la presse locale et nationale publie la composition de l'équipe sélectionnée pour enfin concevoir les nouveaux vitraux de la cathédrale. Le président de la République, François Mitterrand, a lui-même consenti au choix des trois artistes: Pierre Soulages, Sam Francis et Simon Hantaï. Pierre Soulages (1919, Rodez) commence à peindre en 1946 lorsqu'il monte à Paris. Il refuse d'emblée la figuration, et dès 1950, le noir devient sa couleur de prédilection. Depuis 1979, il peint des surfaces monumentales, souvent à plusieurs panneaux, où le rythme est donné par des ruptures verticales et des mouvements de brosse générant des contrastes de valeurs. Sam Francis (1923-1994) était un peintre américain. Ses débuts remontent à la guerre, entre 1943 et 1945, où il était mobilisé. En 1950, il vient à Paris où il fréquente l'atelier Léger. C'est d'abord en France que son travail est reconnu et où, en 1952, il expose dans différentes galeries. Sa peinture d'abord monochrome évolue très vite vers l'apparition de larges et vigoureuses tâches de couleurs qui s'organisent et modulent les surfaces. Simon Hantaï (1922, Bia, Hongrie) s'installe à Paris en 1949, où il participe au groupe surréaliste. Depuis 1960, il pratique le collage, déjà expérimenté avec le collage et le frottage au début des années 50. La toile est pliée, froissée et peinte de différentes façons, produisant ainsi des espaces multiples.

Entre 1984 et 1987, de nombreuses réunions sont organisées pour déterminer les projets, mais également pour établir les phases de travail. Une maquette de la cathédrale, construite pour l'occasion et exposée aux Gobelins, permet de visualiser in situ les divers projets à partir de la conception des maquettes.

Pierre Soulages se désiste pour Nevers, mais l'administration souhaite qu'il pose des vitraux. C'est ainsi que la commande de Conques commença à se profiler. Simon Hantaï et Sam Francis envisagent d'effectuer de nouvelles recherches pour trouver une qualité de verre permettant d'adapter la structure du vitrail aux caractéristiques rythmiques et colorées de leurs œuvres. Mais devant des délais déjà très longs pour faire aboutir la commande, et le temps nécessaire pour trouver les techniques correspondant aux exigences des artistes et de l'édifice, Simon Hantaï et Sam Francis renoncent au projet. Déjà à Nevers, des artistes proposent des projets où la technique doit s'adapter aux contraintes artistiques. Mais pour Nevers, c'est encore une fois un rendez-vous raté!

#### Des vitraux à Nevers

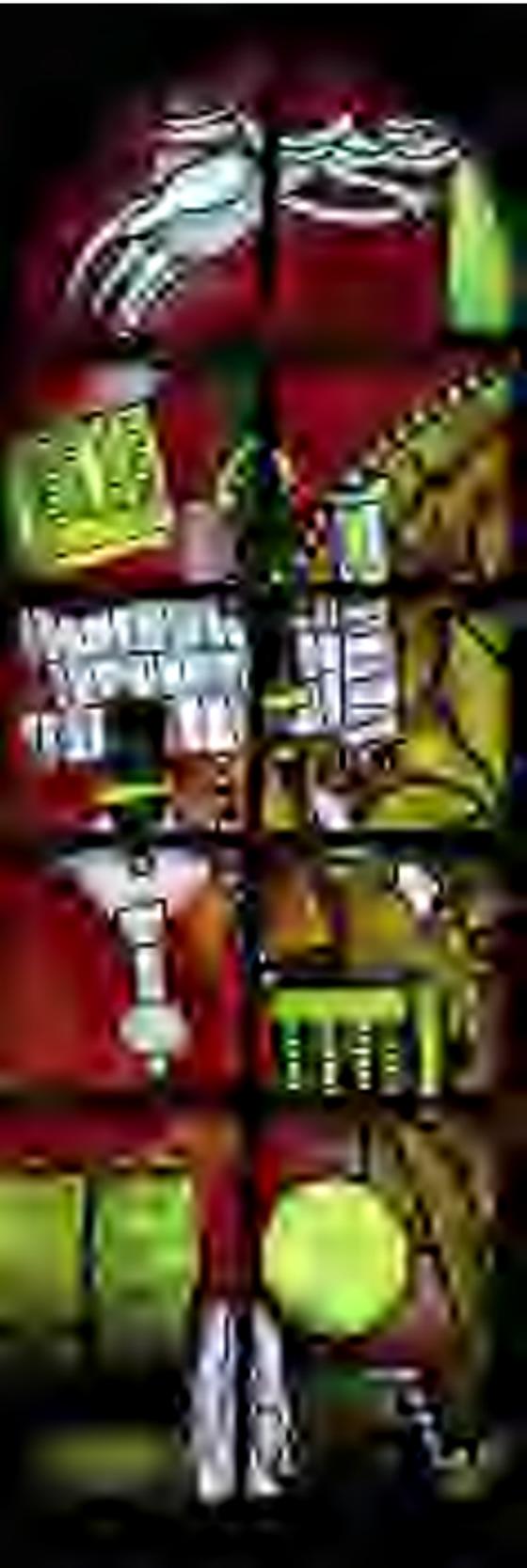
Après diverses propositions, une nouvelle équipe de neuf artistes est constituée. Dans la partie romane, côté sud: Jean-Michel Alberola; côté nord: Markus Lüpertz, tandis que dans la partie gothique, se répartissent Claude Viallat et Joan Mitchell dans les baies hautes du chœur; les chapelles du déambulatoire du chœur: Franck Stella; dans le pseudo-transept: Brice Marden; les chapelles basses de la nef au nord: François Rouan; enfin, dans les fenêtres hautes de la nef, au nord: Gottfried Honegger, et au sud: Elsworth Kelly. Cinq artistes Américains, un Allemand, un Suisse et trois Français composent cette équipe. Le compte rendu d'une réunion<sup>26</sup>, le 6 mars 1989, aux Gobelins, expose un premier bilan, mais également les premières esquisses d'artistes. Franck Stella, Brice Marden, Joan Mitchell se sont déjà récusés tandis qu'Elsworth Kelly, livre, à ce moment-là, quelques ébauches avant sa démission. Ainsi, les Américains ne participent plus à l'aventure dès les prémices du programme. Claude Viallat, François Rouan, Gottfried Honegger et Jean-Michel Alberola soumettent leurs premières maquettes lors de cette réunion. Markus Lüpertz, venu récemment à Nevers,

proposera son projet ultérieurement. Le désistement des plasticiens américains amène les commanditaires à modifier la répartition des baies attribuées à chaque artiste. Si dans un premier temps, ils envisagent de les confier à d'autres artistes, une seconde solution, et sans doute la plus cohérente, est alors adoptée, les artistes travaillant déjà pour la cathédrale, se voient confier de nouvelles verrières. Ainsi, Jean-Michel Alberola se voit confier les deux croisillons du transept roman, Gottfried Honegger toutes les fenêtres hautes de la nef gothique, François Rouan les chapelles des collatéraux nord et sud ainsi que le pseudo-transept, Claude Viallat l'ensemble des baies hautes du chœur gothique, et Markus Lüpertz les chapelles du déambulatoire. Les premières maquettes, après avoir été acceptées par le comité, seront entérinées<sup>27</sup> par la commission supérieure des Monuments historiques, le 10 juillet 1989, à l'exception de celles de Gottfried Honegger qui sera amené à apporter des modifications à ses maquettes.

Un programme iconographique va être officiellement demandé, en 1988, par les autorités ministérielles à la commission diocésaine d'Art sacré de Nevers, qui requiert le concours de l'association « Regards sur la cathédrale de Nevers ». Cette étude iconographique intitulée Études des réalités religieuses et liturgiques en vue d'un programme iconographique, a été remise aux artistes; elle a été proposée et non imposée. Ce document, entièrement rédigé à partir de textes bibliques, met en valeur le symbolisme des lieux destinés à recevoir les vitraux. Pour des choix personnels et par l'orientation même de leurs travaux plastiques, les artistes ont peu tenu compte de cette étude. L'élaboration de ce programme et le choix des artistes n'ont pas été pensés comme un ensemble du projet. Et l'étude iconographique lue dans les détails, visait à un résultat figuratif. Toutefois, Jean-Michel Alberola et Markus Lüpertz, artistes utilisant la figuration, vont proposer leurs réflexions à partir de deux textes canoniques: l'Apocalypse et la Genèse.

Nevers, cathédrale Saint-Cyr-Sainte-Julitte.  
Jean-Michel Alberola,  
baie du déambulatoire,  
la Création du monde,  
maquette, 2002.  
Réalisation: atelier Duchemin.





Nevers, cathédrale Saint-Cyr-Sainte-Julitte.  
Jean-Michel Alberola, baie du transept roman,  
l'Apocalypse, 1997.  
Réalisation : atelier P. Defert.

L'unité technique a été préconisée par l'architecte en chef, B. Collette, les artistes doivent employer une technique traditionnelle : verre antique et plombs.

Pour le choix des verriers, il avait été d'abord proposé qu'un concours entre maîtres-verriers soit ouvert pour l'exécution des verrières, mais pour des raisons d'entente, les artistes ont eux-mêmes choisi les ateliers dans lesquels ils souhaitaient travailler. Gottfried Honegger collabora avec le peintre-verrier Jean Mauret, François Rouan avec Benoît Marq qui dirige les ateliers Simon, Claude Viallat a choisi un maître-verrier marseillais, Bernard Dhonneur, et Jean-Michel Alberola commença à poser ses premiers vitraux avec Pierre Defert ; mais, au décès de ce dernier, il continuera avec les ateliers Duchemin. Markus Lüpertz était associé, avant son départ, à Sylvie Gaudin.

L'affaire Markus Lüpertz va une nouvelle fois modifier l'ensemble du programme de Nevers. L'artiste allemand, né en 1941, est l'un des représentants majeurs de la nouvelle peinture allemande d'inspiration expressionniste. À Nevers, il doit réfléchir sur le thème de la Genèse, livre de l'Ancien Testament qui relate la Création. En avril 1993<sup>29</sup>. L'artiste et son verrier présentent<sup>29</sup> dans la cathédrale une baie d'essai illustrant la création de l'Homme, devant les autorités commanditaires, mais également devant Monseigneur Moutel, l'évêque, le curé et la secrétaire du comité national d'Art sacré, Mlle Moineau.

Si l'ensemble des participants souligne l'originalité, la vigueur et l'intérêt du graphisme, une opposition semble s'élever contre le parti pris concernant le fond blanc des vitraux. Pour l'architecte en chef, B. Collette, la lumière ne convergera plus vers l'autel et sera déstructurée. Ces critiques d'ordre formel vont s'accompagner alors d'un différend théologique sur l'homme de la Genèse, entre la vision de l'évêque et la proposition de l'artiste. L'homme présenté par Markus Lüpertz, est, pour Monseigneur Moutel, trop dramatique, alors que celui-là doit être bon. L'homme apparaît face à nous, sa tête orange – seul point coloré de l'ensemble – se détache du fond blanc, son corps est seulement souligné par un tracé noir, l'Homme est là. Lüpertz ne raconte pas, il nous renvoie à nous-même. L'artiste veut témoigner de l'homme tel qu'il le connaît, « celui responsable de l'état du monde »<sup>30</sup>, mais pour l'évêque cet homme doit être celui de l'espoir. Les points de vues des deux

personnalités divergent, et les tentatives de dialogue échouent. Markus Lüpertz abandonne, et les chapelles du déambulatoire sont alors confiées à François Rouan et à Jean-Michel Alberola.

#### La pose des vitraux : un chantier en cours

Au final, cinq artistes sont présents dans la cathédrale : Raoul Ubac, Claude Viallat, Gottfried Honegger, François Rouan et Jean-Michel Alberola. Claude Viallat a été le premier à poser les vitraux. Né en 1936 à Nîmes, il participe activement à la fondation du groupe Support-Surface, à la fin des années 60. Pour se libérer du sujet à représenter, l'artiste met en place, dès 1966, un système d'empreinte – éponge ou haricot – qu'il répète de façon identique sur tous types de supports. La recherche de Claude Viallat est tournée vers le support et la couleur ; il expérimente les modèles de supports comme les toiles non-tendues, les cordes, les bâches, etc. C'est l'infinie variation des oppositions de couleurs entre l'empreinte répétée et le fond sur lequel elle s'inscrit qui devient le sujet principal de son œuvre.

Claude Viallat a reçu la commande des onze fenêtres, au fur et à mesure, entravant dès le départ, la visualisation d'ensemble du chœur. Chaque baie se décompose dans le sens vertical entre trois lancettes inférieures et trois lancettes supérieures trilobées en leur sommet. Le réseau de remplage est constitué de divers motifs comme les soufflets et les mouchettes. Les vitraux de Claude Viallat sont placés à 21 mètres du sol. L'artiste a réfléchi à son projet de façon à ce que les vitraux viennent colorer la pierre, afin que celle-ci soit moins rude. À partir de la baie centrale, il a opposé les tons chauds et les tons froids, par exemple, dans une fenêtre où les lancettes sont dans les tons orange chaud et le remplage vert froid et bleu pétrole, la fenêtre suivante est, pour les lancettes, bleu pétrole froid, et le remplage, orange et violet chaud. Les couleurs ne sont pas cassées, car la magie réside dans les dégradés et les reflets permis par la qualité des verres. Les verres roses à l'or ont été choisis en dégradés afin d'obtenir une modulation de la lumière variant entre le clair et le foncé. L'artiste a cherché à concevoir une ambiance qui porte à une spiritualité, et non à transmettre un message : « Travailler avec la lumière des fenêtres, c'est imposer une sensibilité à la pierre. Le plus important pour moi était de faire vibrer la pierre, de lui conférer une chaleur humaine,

beaucoup plus que d'apporter un message »<sup>31</sup>. Né en 1917, Gottfried Honegger a sa première exposition personnelle, en 1958, à New-York, où son œuvre est déjà influencée par l'art abstrait et la peinture américaine. Très vite, il choisit pour sa peinture la voie de l'art concret, celle de la géométrie élémentaire, où les formes et les couleurs présentent des compositions mettant en valeur l'utilisation du relief et de la monochromie. Gottfried Honegger a conçu les vitraux hauts de la nef, mais également ceux de la crypte. Pour la crypte, l'artiste a conçu, pour les quatre verrières récemment posées, une composition géométrique stricte où les formes et les couleurs varient d'une baie à l'autre. Les fenêtres hautes de la nef sont des baies géminées simples du point de vue architectural : deux lancettes surmontées d'une mouchette. Ces verrières, à 21 mètres du sol, représentent une part essentielle de l'éclairage de l'édifice. L'artiste a dessiné une centaine de dessins avant de présenter les premières maquettes, « j'ai mis mon œil dans cet édifice pour comprendre, et sans trahir mon esprit... mon esprit d'athée, finalement »<sup>32</sup>. L'artiste a trouvé la réponse dans l'architecture. Ses premières maquettes montraient des rubans entrelacés en une jonction colorée différemment, mais, celles-ci ayant été refusées par la commission supérieure des Monuments historiques<sup>33</sup>, il a fait évoluer son projet vers plus de simplicité. De chaque côté de la nef, de larges bandes en aplats colorés s'épanouissent en formant dans chaque baie un quart de cercle. Ces demi-arcs, rouges au sud et bleus au nord, se détachent sur un fond de verre blanc ; ils accompagnent la brisure des arcades gothiques. Il n'y a pas de spectacle, pas de discours et, pour l'artiste, cet aspect est primordial, car il souhaite que son intervention soit la plus anonyme possible.

François Rouan, né en 1943 à Montpellier, a également participé au mouvement de Supports-Surface. Il se considère comme un « héritier de Matisse à travers l'école américaine » qui constitue une part de la Nouvelle Abstraction. Si l'artiste se définit comme un peintre abstrait de formation, des éléments de la représentation peuvent surgir de temps en temps dans des compositions. Son œuvre se caractérise surtout

Nevers, cathédrale Saint-Cyr-Sainte-Julitte.  
Jean-Michel Alberola, baie du transept roman,  
l'Apocalypse, 1997.  
Réalisation : atelier P. Defert.

dans les multiples variations données par la technique du tressage.

François Rouan a élaboré son projet artistique à partir d'une révélation apparue dans la cathédrale. En effet, il a voulu traduire, dans les huit chapelles, la mise en abîme du spectacle de la fenêtre avec le passage violent de la lumière. Dans le traitement formel des baies, François Rouan applique une

certaine idée du découpage et du collage matisien, et la décomposition des verrières passe par les couleurs primaires (rouge, bleu et jaune), le gris et le blanc. Le gris donne l'idée de profondeur entre l'aplat coloré et le blanc. Les couleurs primaires sont réparties selon l'affectation des chapelles : le bleu pour la Vierge, le rouge pour la Passion et le jaune pour les ordres mendiants.



Jean-Michel Alberola est né en 1953 à Saïda en Algérie. Au début des années 80, l'artiste est remarqué par sa peinture qui confronte les images de notre culture « classique » avec celles de civilisations non-occidentales. Jean-Michel Alberola, peintre catholique<sup>34</sup>, a d'abord posé les vitraux du transept roman avant de concevoir les chapelles du déambulatoire du chœur gothique. Dans le transept roman, l'artiste développe du croisillon sud à celui du nord, le thème de l'Apocalypse, livre du Nouveau Testament, écrit par l'Évangéliste saint Jean. Toutes les fenêtres présentent une construction en abîme du thème de la fenêtre dans la fenêtre. Dans le croisillon sud, l'artiste nous montre comment saint Jean voit apparaître le Christ, et il nous raconte le message que doit livrer l'Évangéliste aux nations. Tandis que dans le croisillon nord, Jean-Michel Alberola explore les maux de notre société à travers ceux de l'Apocalypse. Les figures que l'artiste représente sont des citations recueillies dans un livre d'art roman, comme par exemple les figures du Christ et de saint Jean. Dans la première baie du croisillon sud, l'artiste montre la représentation du Christ telle que notre héritage chrétien a pu nous le suggérer, mais en même temps, par la présence de la fausse fenêtre, où il n'y a « rien », il nous rappelle l'insaisissable du mystère du Christ. Dans les chapelles du déambulatoire du chœur gothique, les thèmes iconographiques font référence aux textes canoniques et apocryphes. Jean-Michel Alberola a dû s'adapter à la nouvelle échelle des fenêtres de la partie gothique, ainsi qu'à la disposition de celles-ci dans chacune des chapelles. Ici, les personnages ne sont plus des citations, sans doute parfois sont-ils des évocations, comme la Vierge et l'Enfant de la Nativité qui ressemblent « à une icône de la Théotokos »<sup>35</sup>. Dans la chapelle axiale, le Couronnement de la Vierge s'étale sur trois baies. Au centre, Marie est recueillie devant le Christ, dont la présence est réduite à un visage vu de profil, le Saint-Esprit, présent sous la forme d'un disque – une cive –, rayonne au-dessus. Et, les mains de Dieu, une de chaque côté, entourent la Vierge pour la couronner. Tout en utilisant des codes de représentation traditionnels, Jean-Michel Alberola réinvente les scènes bibliques.

L'histoire des vitraux de la cathédrale de Nevers est longue et quelque peu complexe. Depuis 1990, la cathédrale a retrouvé son habit de lumière. Les vitraux sont les traces du XX<sup>e</sup> siècle, un siècle de destructions et de créations. Chaque artiste a apporté une réponse personnelle à la commande. Si les différentes écritures, mises en proximité les unes des autres, peuvent faire regretter un manque d'unité souhaitée pour l'ensemble de l'édifice, elles s'inscrivent dans le temps présent. Nous conservons les cathédrales en tant que monument, mais elles vivent en tant que lieux de recueillement et de prières. Nevers a suscité de nombreuses autres commandes, tout d'abord pour ses artistes: Claude Viallat a accepté<sup>36</sup> de concevoir l'ensemble des vitraux de l'église Notre-Dame-des-Sablons, à Aigues-Mortes, et François Rouan s'est vu confier les verrières de l'église Saint-Jean-Baptiste à Castelnau-le-Lez. D'autres réalisations comme celles de Pierre Soulages à Conques, David Rabinowitch à Dignes-Bains ou encore Jan Dibbets à Blois montrent la vitalité de l'art du vitrail et de la place qu'il occupe en France dans le monde des arts plastiques contemporains.

Christine Blanchet-Vaque

1. L'histoire de ce second édifice est à mettre en relation avec la légende du songe de Charlemagne. En effet, un sanglier fureux lui apparut en songe, et mit la vie du roi en péril. Un enfant nu présent sur le dos du sanglier lui demanda un voile pour se couvrir en échange de quoi il le sauverait. Charlemagne s'exécuta, et le sanglier rendu docile par l'enfant, fut tué par le roi. Après ce rêve, Charlemagne convoqua un certain nombre d'évêques afin de l'interpréter, et ainsi il découvrit que Saint-Cyr était un enfant martyr de trois ans qui avait une chapelle dédiée à son nom à la cathédrale de Nevers, et que le voile symbolisait la protection que l'Empereur devait accorder à cette cathédrale. C'est ainsi que les biens de l'évêque lui furent restitués, et que la cathédrale fut dédiée à saint Cyr et sainte Julitte, la mère de l'enfant, chrétienne persécutée.  
2. Que l'on appelle pseudo-transept ou encore faux-transept.  
3. Archives de la médiathèque du Patrimoine (M.P.): 81/58/230 carton n° 35.  
4. Rapport de P. Lablaude à M. le Ministre d'État aux Affaires culturelles, à l'attention de J. Dupont, Versailles, 8 juillet 1960, M.P. idem.  
5. Procès-verbal de la délégation permanente de la commission supérieure des Monuments historiques, 10 octobre 1960, rapporteurs: M.M. Dupont et M. Sallez, 2 pages, M.P.: op. cit.  
6. Note manuscrite, 4 novembre 1962, pas de destinataire – sans doute exposé en vue d'une réunion -, M.P. op. cit.  
7. Pour Bazaine, idem. Pour Manessier, lettre de J. Dupont à M. le Ministre d'État chargé des affaires culturelles, Paris, 17 juin 1963, M.P.: idem.  
8. Mot de Manessier, destinataire pas précisé, mais nous pensons à J. Dupont – Emancé, 22 juillet 1963. M.P.: idem.  
9. Lettre de Bazaine, destinataire pas précisé, mais nous pensons

à J. Dupont – 24 juillet 1963. M.P.: idem.  
10. Procès-verbal de la délégation permanente de la commission supérieure des Monuments historiques, 23 mars 1964, rapporteur: M. Sallez, 5 pages, M.P.: idem.  
11. Idem.  
12. Compte rendu d'une visite à l'atelier Lorin pour voir les vitraux de Manessier pour la crypte de Saint-Géréon à Cologne, de J. Dupont au ministre d'État, 9 novembre 1964. M.P.: idem.  
13. Lettre de P. Lablaude, sous couvert du conservateur régional des Bâtiments de France, de Dijon, au ministre des Affaires culturelles, Versailles, 1<sup>er</sup> février 1971. M.P.: idem.  
14. Citation de Raoul Ubac dans Charles Juliet, Entretien avec Raoul Ubac, Tusson, l'Échoppe, 1994, p. 27  
15. L'artiste a travaillé en collaboration avec le maître-verrier Jean Barillet.  
16. Rapport de Jacques Dupont à M. le Secrétaire d'État à la Culture, sous couvert de M. le Directeur de l'Architecture, Paris, 24 septembre 1974. M.P.: op. cit.  
17. Idem.  
18. Lettre de Christian Leroy à l'inspecteur des Monuments historiques de la région Bourgogne, Nevers, le 22 novembre 1976. M.P.: op. cit.  
19. Compte rendu de la 3<sup>e</sup> réunion du groupe de travail, 11 mars 1982, auteur inconnu. Réunion tenue à Nevers le 11 mars 1982. M.P.: idem.  
20. En témoigne un certain nombre de lettres; celles de René La Combe, en 1980, député du Maine-et-Loire à Christian Pattyn, directeur du Patrimoine, mais aussi celle destinée à M. le Ministre de la culture, Philippe Lecat. Également la lettre de Jack Ralite, du 27 juillet 1981, ministre de la Santé, à Jack Lang, ministre de la Culture. Nous ne citons pas toutes les lettres retrouvées car elles sont nombreuses. M.P.: idem.  
21. Lettre de Colette Di Matteo à M. Christian Pattyn, directeur du Patrimoine, Paris, 6 décembre 1980. M.P.: idem.  
22. La direction de la Création artistique est devenue, en 1982, la délégation aux Arts plastiques (D.A.P) avec la nomination de Claude Mollard comme délégué aux Arts plastiques.  
23. Michel Parent, notes confidentielles, analyse des réponses, sans date, trois pages. M.P.: idem.  
24. Lettre manuscrite d'Alfred Manessier à Monsieur le Ministre, Jack Lang, Paris, mars 1984. M.P.: idem.  
25. Parent, op. cit.  
26. Compte rendu de la réunion du 6 mars 1989, auteur inconnu, 3 pages. Étaient présents l'évêque de Nevers, Monseigneur Moutel, les responsables des Monuments historiques, de la D.A.P. de la DRAC, Mlle Moineau, secrétaire générale du Comité National d'Art Sacré, etc. M.P.: op. cit.  
27. Compte rendu intitulé « cathédrale de Nevers, création de vitraux contemporains », de la commission supérieure des Monuments historiques, 3<sup>e</sup> section, 10 juillet 1989, auteur inconnu, 11 pages. M.P.: idem.  
28. Compte rendu de la réunion 21 avril 1993, Nevers, archives D.A.P.  
29. Voir à ce propos l'article de Jean-Michel Phéline, projets de Lüpertz, cathédrale de Nevers, 1991-1993, dans le livre d'Anne-Marie Charbonneau et de Nobert Hillaire, Architectures de lumière, vitraux d'artistes, 1975-2000, éd. Marval, 2000, p. 141 à 143. Une reproduction de La Création de l'Homme est présentée à la page 140.  
30. Phéline, idem, p. 142.  
31. Claude Viallat dans « Vitraux d'ici, vitraux d'ailleurs, propos d'artistes », entretien avec Claire Patonnier-Viallat, éd. Complicité, 2001, p. 50.  
32. Gottfried Honegger, entretien de Christine Blanchet-Vaque, Cannes, 12 mars 1998.  
33. Nous avons évoqué le refus de la commission supérieure des Monuments historiques précédemment, op. cit.  
34. Propos de Jean-Michel Alberola, dans la revue *Connaissance des arts*, n° 550, mai 1998, p. 61.  
35. Lecture du curé de Nevers, Philippe Viviers, une catéchèse de lumière, dans *Bulletin de la société nivernaise des Lettres, sciences et arts*, 48<sup>e</sup> volume, année 1999, p. 29.  
36. Aigues-Mortes lui a été proposé avant Nevers, mais il avait, dans un premier temps, refusé cette commande, et après avoir accepté de faire les vitraux de Nevers, le refus à Aigues-Mortes n'avait plus de sens.



Nevers, cathédrale Saint-Cyr-Sainte-Julitte. Jean-Michel Alberola, chapelle axiale du déambulatoire, le Couronnement de la Vierge, 1999. Réalisation: atelier Duchemin.

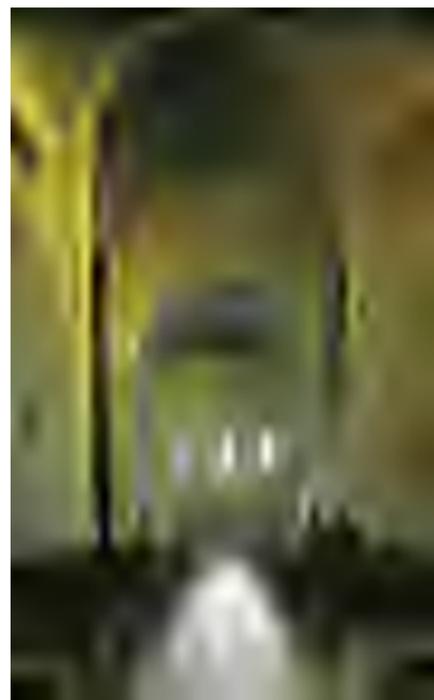


**DIGNE, CATHÉDRALE NOTRE-DAME-DU-BOURG**  
David Rabinowitch  
1993-1996

David Rabinowitch, cathédre, 1996.

Baies du chevet.

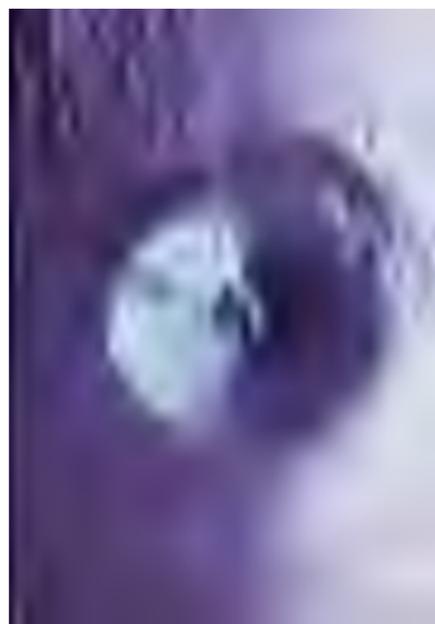
Nef, baies du chevet, vitraux de David Rabinowitch, 1996.



Digne, cathédrale  
Notre-Dame-du-Bourg,  
David Rabinowitch,  
baie n°3 de la nef.  
Réalisation : atelier Duchemin.

Page de droite : Digne, cathédrale Notre-Dame-du-Bourg.  
David Rabinowitch, baie n°7, fenêtre latérale du chœur.  
Réalisation : atelier Duchemin.

Digne, cathédrale Notre-Dame-du-Bourg.  
David Rabinowitch, baie n°6, fenêtre  
orientale du bras du transept (détails).  
Réalisation : atelier Duchemin.



#### De la matière à l'immatériel – vers une quête d'immanence

La cathédrale Notre-Dame du Bourg à Digne – édifice roman à nef unique caractéristique du sud-est de la France – présente la particularité de se voir remplacer dans sa fonction par une autre église répondant au vocable de Saint-Jérôme. Par sa situation au cœur de la ville, cette dernière est devenue cathédrale depuis 1905. La ville de Digne, propriétaire de l'ancienne cathédrale Notre-Dame-du-Bourg, a souhaité réhabiliter l'édifice pour le rendre au culte. La nécessité d'opérer des travaux de consolidation, de restauration et d'aménagement – absence de mobilier liturgique et de vitraux – conduit le diocèse à envisager une création contemporaine. Un dialogue entre les différents partenaires – ville de Digne,

ministère de la Culture et de la Francophonie, diocèse de Digne, Comité National d'Art Sacré, service régional de l'archéologie, et conseil général des Alpes-de-Haute-Provence – s'engage. Ces acteurs de la commande confient alors le projet à un seul artiste par souci de cohérence plastique. Le choix se porte sur David Rabinowitch, dont le travail manifeste, depuis les années soixante-dix, un intérêt pour l'architecture romane. Né à Toronto au Canada en 1943, il vit et travaille à New York depuis 1972. Régie par un certain nombre de lois, organisée en séries et sous-séries, son œuvre s'articule autour d'une réflexion sur l'espace. Les premières *Constructions métriques*, conçues entre 1973 et 1977, définissent les propriétés matérielles et formelles fondamentales; l'objet, non plus rigoureusement minimal, possède dorénavant des propriétés volumétriques et

Digne, cathédrale Notre-Dame-du-Bourg.  
David Rabinowitch, baie n°5,  
fenêtre méridionale du transept.  
Réalisation : atelier Duchemin.

Digne, cathédrale Notre-Dame-du-Bourg.  
David Rabinowitch, baie n°5, détails.  
Réalisation : atelier Duchemin.



extensives dotées de tensions internes. L'église romane lui offre un modèle de mesures de plan et de masse. L'étude de cette architecture et notamment celle des églises allemandes de style ottonien, clarifie sa relation entre masse et articulation. L'un des traits d'exception de l'architecture romane découle de l'absence de nécessité de changer de point de vue ou d'effectuer une

« rotation » pour en percevoir les proportions ou l'étalement. À Digne, Rabinowitch réemploie, radicalise et élabore une synthèse des critères romans. Primauté de l'architecture, appareillage massif, accentuation d'une rythmique spatiale, loi du formalisme demeurent les caractéristiques essentielles de son œuvre.

Pour Notre-Dame-du-Bourg, l'artiste réalise l'intégralité du programme comprenant neuf vitraux, le mobilier liturgique – autel, ambon, cathèdre, tabernacle, croix et fonts baptismaux –, le *presbyterium*, la chaise de la tribune, les objets de culte, le système signalétique incrusté au sol et la tapisserie en fil d'or tissée à la manufacture d'Aubusson sur le thème du *Triomphe de la Foi* extrait du livre de l'Apocalypse. Les ateliers Duchemin collaborent à la réalisation des vitraux. Les cives nécessitent un traitement spécifique, ainsi, la cristallerie des Quatre Vents se charge de les souffler et de les adoucir au feu. L'opposition du plan nord, sans ouverture, et du plan sud, percé de fenêtres, les volumes différenciés de la nef, du transept et du chevet de l'église, l'alternance du grès et du calcaire dans la construction même de l'édifice jouent un rôle déterminant pour David Rabinowitch dans la maturation de son projet. Il met à profit sa sensibilité pour la pureté des lignes et son goût pour la structuration de l'espace. L'autel est une construction rectiligne jouant sur l'alternance de deux strates en pierre locale appelée *cargneule*, conglomérat de couleur ocre/grise et de trois strates en pierre blanche. Quatre croix en marbre de Maurin sont inscrites dans le plan supérieur de l'autel. La monumentalité de l'ambon – volume quasi cylindrique – attire l'attention sur l'importance de la Parole et du Livre. La croix losangée en pierre calcaire grise, constituée de treize éléments sur un plan unique, domine le chevet plat. Le tabernacle, réalisé sur un seul plan, intégralement en onyx, est incrusté dans le mur latéral nord face à la nef. Le siège épiscopal ou cathèdre, accompagné des deux sièges des co-célébrants, stratifiés en couches successives de calcaire blanc et de brèche rosée, forment un triptyque



Digne, cathédrale Notre-Dame-du-Bourg.  
David Rabinowitch, baie n°2 de la nef.  
Réalisation : atelier Duchemin.

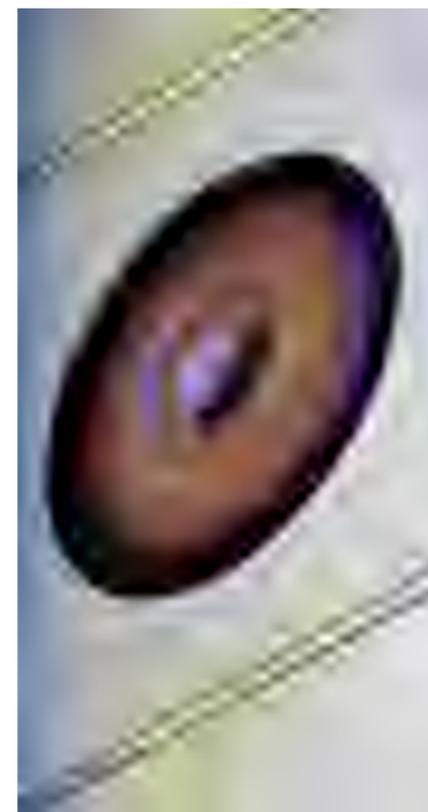
Digne, cathédrale Notre-Dame-du-Bourg.  
David Rabinowitch, détails des cives des  
baies de la nef et du transept.  
Réalisation : atelier Duchemin.

affirmant la fonction épiscopale de l'édifice. Le *presbyterium* comprend douze sièges en noyer, subdivisés en groupe et sous-groupe de trois et de six. Cinq inclinaisons décroissantes, du sommet à la base, structurent le chandelier pascal en laiton étamé. Les douze incrustations au sol en cuivre fondu représentant des signes – la vigne, l'agneau ou le berger – à caractère géométrique, référence directe à différents thèmes bibliques et des lettres extraites des langues véhiculant le texte sacré – hébreu, grec, latin, français – délivrent un message, proche de la sensibilité de l'artiste à valeur œcuménique. Tous ces éléments, conçus comme signes distincts, participent à un concept unitaire. Rabinowitch joue sur l'ambivalence de la matérialité de la pierre, associée au métal ou au bois, contrastée avec l'immatérialité des baies. À Digne, il accorde un caractère prioritaire et originel à la matière par la diversité des matériaux employés. Le mobilier s'inspire du principe des premières *Constructions métriques* élaboré dans les années soixante-dix. Le matériau libéré, participe à un langage propre et s'insère dans une relation esprit/matière.

#### L'enjeu mémorial – l'en deçà primordial

L'enracinement au site prend toute son importance. Pour répondre à ce principe, il met en place un vocabulaire plastique accentuant les volumes, les lignes de forces et l'ancrage de l'œuvre dans le sol. Séduit de suite par des échantillons de cives de couleur, il opte pour un emploi neuf de la cive. Dans les ateliers Duchemin, l'artiste découvre et apprend les possibilités offertes par la cive: disque épais et irrégulier de verre soufflé à la bouche, selon le procédé de fabrication du Moyen Âge. La grande difficulté réside dans la conception de cives pouvant atteindre soixante-dix centimètres de diamètre. Le cristal incolore se renforce d'une fine pellicule de verre de couleur; cette technique procure un effet de vibration de la lumière. Chaque baie se compose d'un verre blanc extérieur transparent et anti-reflet, doublé d'un verre intérieur opacifié et traité à l'acide servant de support aux cives colorées. L'œuvre de David Rabinowitch échappe à la matérialité d'un réseau de plomb usuel.

En référence, plus tardivement, à certaines frises datant du XIV<sup>e</sup> siècle, telle *la Création* – panneau provenant du monastère Sainte-Catherine,





Digne, cathédrale Notre-Dame-du-Bourg.  
David Rabinowitch, le Triomphe de la Foi,  
tapisserie réalisée par la manufacture  
d'Aubusson.

conservé actuellement au musée de Vérone – la cive renvoie à un élément commun aux religions livresques: le cercle, symbole de la formation planétaire, primat de la création de l'univers. La Genèse, relatant les origines du monde et le commencement de l'action de Dieu parmi les hommes, correspond à un des principaux thèmes iconographiques de la peinture murale romane. Dans les vitraux, l'expérience mystique du monde passe par le cercle; le reste est sophistique. Tel un écho aux cives incrustées dans chaque baie, la tapisserie recueille une sphère en son centre.

#### L'enjeu mémorial – l'au-delà comme parabole de l'acte créateur

La dualité de ce concept de sphérité renvoie à l'acte créateur de tout artiste. L'œuvre de Rabinowitch manifeste un retour aux formes élémentaires et primordiales. La sphère marque le passage d'un savoir fondé sur l'illusion (malgré elle) à un savoir fondé sur la configuration (grâce à elle).

#### Le défi d'intégration – vers une synthèse des arts

Rabinowitch exploite toutes les possibilités de l'espace et des rapports entre l'architecture et son environnement immédiat. Il parvient à faire percevoir l'espace comme habité. L'artiste engage – à travers cet ensemble sans précédent dans l'histoire du vitrail contemporain – une réflexion neuve. Cohérence plastique, rigueur intellectuelle et recherche d'homogénéité sont les soucis constants de David Rabinowitch. Le système d'articulation interne permet de porter une telle appréciation. Il opère une synthèse entre architecture et sculpture où l'architecture occupe une place prépondérante. « Tenter d'introduire des propriétés échappant à toute topographie aboutit automatiquement à mésestimer le rôle de la nature dans l'art. Ce qui revient à croire que ce rapport est plus extrinsèque qu'intrinsèque »<sup>1</sup>. Rabinowitch nie tout référent prélevé dans la réalité au profit d'un réel conceptuel. Sa recherche plastique et intellectuelle est mise au service de l'espace consacré.

Christelle Langrené

1. David Rabinowitch, « On Art and Nature », in *David Rabinowitch : Drawings of Beech Tree*, Düsseldorf, 1993.



Page de droite :  
Digne, cathédrale Notre-Dame-du-Bourg.  
David Rabinowitch, baie n°4 de la nef.  
Réalisation : atelier Duchemin.

## LILLE, CATHÉDRALE NOTRE-DAME-DE-LA-TREILLE

Ladislav Kijno, Georges Jeanclos  
1996-1999

De l'intime à l'universel : l'espace d'une rencontre a-temporelle et œcuménique

1852 – fin de la Seconde République – Napoléon III devient empereur des Français et encourage la bourgeoisie lilloise à construire la plus grande cathédrale néo-gothique d'Europe au centre de la vieille ville,

sur la Motte-Madame. L'évêque réside à Cambrai, siège de l'évêché. C'est la raison pour laquelle la ville de Lille, préfecture et « capitale » des Flandres françaises, préfère la construction d'une cathédrale et non d'une église, afin d'obtenir le transfert de l'évêché. La cathédrale, conçue par l'architecte Charles Leroy, représente une synthèse d'une lecture néo-

Lille, cathédrale Notre-Dame-de-la-Treille.  
Georges Jeanclos. Vierge à l'Enfant, sculpture en bronze, narthex.

gothique idéale selon Viollet-le-Duc : vaste déambuloire pour répondre à sa vocation d'église pèlerinage, chapelle absidiale sur le modèle de la Sainte Chapelle à Paris, double volonté de grandeur et d'emploi de matériaux nobles. Cependant le terrain se révèle friable, infiltré par l'eau de la Deule et, pour le stabiliser, l'installation d'une forêt de pieux paraît

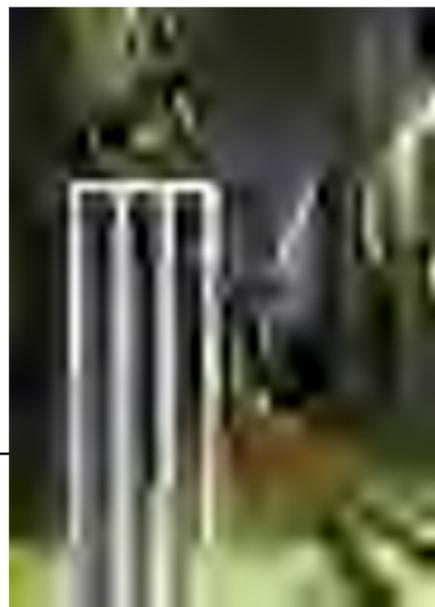
inévitables. Ce travail, extrêmement coûteux, dure treize ans, et grève fortement le budget du chantier. Le 27 octobre 1913, Mgr Charost célèbre la création du diocèse de Lille avant l'achèvement du chœur et de la façade. Le financement de l'université catholique contribue à épuiser les capitaux apportés par différents donateurs. Des événements tragiques figent le chantier en l'état : des troupes allemandes occupent, en 1914 puis en 1940, la ville. Les porteurs du projet ne se découragent pas pour autant. Après 1950, faute de moyens, ils interrompent leurs efforts et laissent la façade ouest béante. Or, dans la tradition des cathédrales gothiques, le portail ouest signale l'entrée d'un espace consacré. La réalisation de la façade incombe à la responsabilité du diocèse selon la loi de séparation de l'Église et de l'État de 1905.

Un premier projet d'une façade, abritant des bureaux, plaquée contre la cathédrale est conçu en 1988. Il est jugé scandaleux. Un second projet sera élaboré, consistant à signaler la façade en l'habillant de pierres bleues constitutives de la cathédrale. En son centre, une ogive gothique souligne l'expression du volume interne de la cathédrale. Pour des raisons financières, la construction d'un clocher-campanile est écartée. Toutefois, ce second projet de façade se concrétise malgré les difficultés techniques, financières et humaines. Grâce à la détermination de l'évêque de Lille, Mgr Vilnet, la construction débute en mars 1997. Le financement provient uniquement de la ligne budgétaire de fonds exceptionnels et non du fonctionnement courant du diocèse. L'ensemble de la création comprend la façade, la rosace élaborée selon le souhait de l'architecte

Pierre-Louis Carlier par Ladislav Kijno, et le portail – après concours – confié à Georges Jeanclos sur recommandation du diocèse. En réemployant le matériau de construction du corps de l'édifice, une pierre grisée provenant des carrières de Soignies dans le Hainaut belge, l'architecte lillois met l'accent sur le grand arc central épousant la coupe de la nef principale. L'intégralité de la construction de cette cathédrale aura demandé un siècle et demi de persévérance. Les prétentions se sont amenuisées au fur et à mesure de l'avancement du chantier. Le programme, confié à Carlier, aboutit grâce à la collaboration de l'ingénieur des structures irlandais Peter Rice et le concours de la société Eiffel. L'ossature en béton et matériaux de synthèse est renforcée par des câbles pré-contraints en acier inoxydable, soutenant un



Lille, cathédrale Notre-Dame-de-la-Treille.  
Façade de Pierre-Louis Carlier. Voile de marbre de la façade, vitrail de Ladislav Kijno, 1999.





voile de marbre mesurant 30 m de haut, 10 m de large et 28 mm d'épaisseur. Cette structure autonome est régie par la technique des forces de poussées et contre poussées selon le principe du cordage d'une raquette de tennis. La charge porteuse, située à l'intérieur de l'arc en berceau et destinée à sa pré-contrainte, opère une tension, contrairement à l'habitude où l'arc porteur se stabilise par la masse de pierres le cerclant. La présence des câbles et des traverses rend visible cette application. Cette façade est un prototype et les commissions d'étude sont sourcilieuses. Le décès de Peter Rice, en 1992, n'est pas sans conséquence. Le permis de construire n'est accordé qu'en avril 1995 et les travaux achevés en décembre 1999.

#### Une rythmique éclatée

Pendant ces années, le peintre Ladislav Kijno (né à Varsovie en 1921) travaille, de son côté, à la rosace installée au sommet du « mur-rideau ». Après des études littéraires et philosophiques à Arras et à l'université de Lille, il part, suite à des problèmes de santé, se soigner au sanatorium du Plateau d'Assy en Haute-Savoie. Il participe alors à la décoration de l'église Notre-Dame-de-Toute-Grâce où le Père Couturier et le chanoine Devémy parient sur l'intégration d'expressions artistiques contemporaines au sein d'un espace religieux. Aux côtés de Fernand Léger, Pierre Bonnard, Henri Matisse, Georges Braque, Marc Chagall, Georges Rouault, Jean Bazaine et Germaine Richier, il réalise sa première composition d'envergure: *la Cène* (1949-1950) destinée à être placée dans la crypte. Là, commence son parcours de peintre. Né en Pologne, pays où la fête pascale est l'expression essentielle de la foi catholique, il est soumis, à la demande de Mgr Vilnet, au thème de la Résurrection. « Dès les premières études, il m'est apparu qu'une des meilleures façons d'aborder les difficultés herméneutiques de cet insondable mystère était de le relier étroitement à la Passion et à la mort du Christ. » Kijno présente l'iconographie de la rosace ainsi: « (...) Le visage de

Jésus, mort de notre mort à nous, mais irradiant, luminescent d'amour et d'espérance dans les ténèbres de la tragique apocalypse qui n'a cessé de scander notre histoire: Adam et Ève chassés du paradis terrestre, Abel assassiné par son frère Caïn, séismes de la Genèse, cataclysme du Déluge, massacre des Innocents, horribles blasons de la guerre, inquisitions, aucune civilisation n'a été épargnée, jusqu'aux désastres de notre XX<sup>e</sup> siècle: camps de concentration, dictatures, génocides, fours crématoires, chamiers, Holocauste, Shoah. Ce Christ incarné ne cesse d'être présent dans l'enchevêtrement paroxystique de nos désespoirs, jusqu'à pousser ce cri terrifiant: mon Père, mon Père, pourquoi m'avez-vous abandonné? » Il met en évidence l'opposition entre les ténèbres abyssales et obliques, la mort avec l'ensevelissement de Jésus et l'architecture de lumière métaphysique et verticale de la Résurrection au fur et à mesure où le regard s'achemine vers le haut du vitrail. Le visage du Christ apparaît au travers de l'obscurité de la pierre qui clôt le tombeau. Une évocation de la main de Jésus désigne le visage de l'homme nouveau sur fond rouge. Cette main, quarante ans après, rappelle celle du Christ dans la Cène, peinte pour l'église d'Assy. Il emploie une gamme de tons chauds en référence aux icônes de ses origines slaves et préfère le nom « luminescence » à celui de lumière. « À son sommet la luminescence d'or descend vers la terre: signifiée par ce rond où entrent en osmose le rouge et le vert, et où naissent les raisins de la treille. Le jus de raisin se transforme en vin, le vin se transforme dans le sang du Christ et ce vin retombe en pluie sur le front de l'homme nouveau comme dans un baptême. » Cette rosace, fruit de l'étroite collaboration avec le maître-verrier Jacques Gruber, se compose de deux plaques de verre de 6,40 m de diamètre, thermoformées, serties dans une structure d'acier inoxydable. Ce procédé, issu du principe de la sérigraphie, offre une plus grande liberté créatrice mais entraîne une quasi irréversibilité de la composition. Par la mise en place d'un « dictionnaire visuel » selon ses

propres termes, Kijno répond à un souci constant de réaliser un vitrail aussi lisible à l'intérieur qu'à l'extérieur:

Pour le portail, Georges Jeanclos (Paris, 1933-1997) conçoit une grille à deux vantaux en référence à la forme d'un treillis sur lequel des figurines isolées ou en groupe symbolisent l'humanité s'élevant vers Dieu par l'intermédiaire de Marie, disposée sur le linteau. Ces sculptures en bronze sont coulées dans les ateliers de Coubertin, dès mars 1996. Il s'agit de sa seconde commande de portails, après celle du ministère de la Culture. Le sculpteur s'inspire des reliefs en bronze situés sur les portes du baptistère de Florence. Jeanclos module avec le programme imposé. Lille honore Notre-Dame de la Treille dans le château des comtes de Flandres depuis les origines. Dans l'iconographie de la Vierge, enfermée dans un jardin clos, la barrière ou treille, qui l'entoure, évolue vers le raisin comme symbole de la virginité. Le terme s'apparente également à la grille de séparation des chanceliers dans les assemblées féodales, d'où le surnom de « Vierge chancelière » parfois donné à la patronne de Lille. Jeanclos lie les deux iconographies en accordant un primat à la notion de grille-barrière. Ainsi la porte devient treille, et ce treillis prend vie par ses racines à l'image d'une vigne. Il utilise un verre translucide et non transparent laissant passer la lumière et non les formes. Quant à la réalisation de la Vierge surmontant le portail, il représente avant tout une femme, par crainte d'adhérer exclusivement à une religion précise et répond aussi à un désir d'ouverture œcuménique. Toutefois, cette version est jugée trop proche d'une sensibilité bouddhiste. Or, Mgr Vilnet revendique une Vierge à l'Enfant. Alors, Jeanclos réalise deux versions, une Vierge sans son Fils, destinée au portail, et une seconde, avec son Fils sur ses genoux, placée dans le narthex de la cathédrale. Révélation d'une sculpture de chair, forte de sa fragilité, affirmation d'un art profondément humain et essentiel, Jeanclos donne toutes ses dernières forces à ces sculptures, puisque la maladie l'emporte en mars 1997.

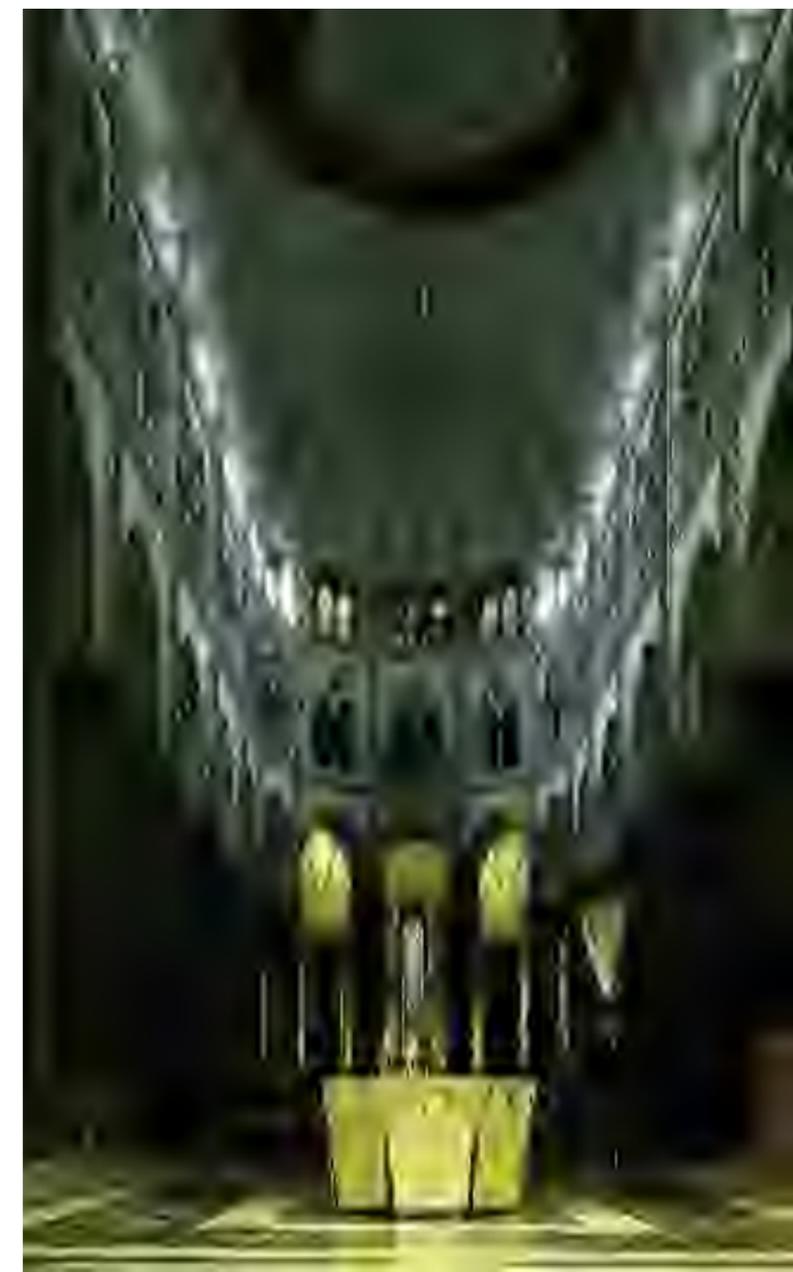
#### La voie herméneutique – vers un sens du devenir

La façade est inaugurée le 19 décembre 1999 par Mgr Defois alors nouvel évêque de Lille. La grande originalité de cette façade correspond à l'impression de voile que les plaques de marbre – de seulement 28 mm d'épaisseur – procurent. Parallèlement, l'espace intérieur est repensé en respectant les quatre destinations principales de la cathédrale: les grands rassemblements diocésains autour de l'évêque, les messes du dimanche, les offices, la messe quotidienne du chapitre et le culte rendu à Notre-Dame de la Treille. Appel à la mémoire des grandes cathédrales, cette création concrétise l'élan d'une intimité instaurée par le portail vers un absolu généré par l'ensemble de la façade. Curieux destin que celui de cette cathédrale du XIX<sup>e</sup> siècle, pastiche et hommage au gothique français du XIII<sup>e</sup> siècle, venant clore, peut-être

provisoirement, son parcours à travers les siècles par l'adjonction, au seuil du troisième millénaire, de ce frontispice à valeur et message œcuméniques.

#### Une métaphore vive – vers la parabole du voile de Véronique

Le voile de marbre et la rosace font référence à la sixième station du chemin de croix où la sainte femme Véronique essuie le visage du Christ avec son voile qui conserve les traits de Jésus. « Ce que je ne sais pas c'est si Jésus, l'insaisissable, ne s'est pas pour de vrai laissé saisir; n'a pas laissé pour de vrai saisir son visage. Saisir?... Sûrement pas. Ça, sûrement pas! Mais s'il n'a pas laissé vraiment, sur un vrai linge, un vrai vestige de son départ. Un vrai vestige de son visage en partance. (...) l'énigme de ce linge, l'énigme de la formation de cette image sur ce linge, quelle qu'en soit l'époque, n'est toujours pas réso-



lue. Car elle ne l'est pas. La seule certitude est là. (...) Véronique, la femme au sang malade, l'hémorroïsse comme on dit. D'abord elle n'osa ni le regarder ni le toucher. Elle se sentait trop impure. Elle lui effleura seulement, par derrière, une frange de son manteau. Il sentit une force sortir de Lui, et se retourna. Il la chercha, la regarda, assécha son flux de sang. Plus tard Il devait la revoir face à face et lui laisser, avec sa Face, le gage de son Sang. »<sup>2</sup>

À se référer aux textes apocryphes, une Véronique est une « vraie image ». Véronique: véritable image ou véritable icône, sainte femme venue recouvrir d'un linge un homme en plein supplice, relève du religieux tout en le dépassant. Dans une confiance absolue et aveugle, cette femme ne pose aucune question, à commencer par l'identité de cet homme au visage tuméfié s'avançant vers elle. Le Christ n'est pas reconnu à son visage; autant il est légitime de

vouloir « cueillir » le visage du Christ, autant cette entreprise est vaine. Par extension, cela renvoie à l'intériorité et à l'au-delà de toute image – *Noli me tangere* – « ne me touche pas. Ne me retient pas ». Visibilité ou invisibilité parfois, mystère qui nous habite et que nous habitons. Or ici la possibilité est offerte de passer à travers la corporalité d'une matière aussi noble que le marbre dans sa structure intrinsèque de béton.

Légitimité de tout visage humain, humanité divinisée, comment définir l'immanence de cette absence figurée par ce voile de marbre recouvrant toute la face de cette cathédrale. Trace authentique d'un soubresaut de mémoire inconsciemment identifiable et historique, l'esprit humain fabrique une image sans image du Christ qui le révèle et le revoile; revoilement du mystère humain comme source de toute origine.

Christelle Langrené

1. Propos de Ladislav Kijno, « Résurrection », extrait des feuillets intitulés *Le grand livre de la Treille* publiés à l'initiative de l'association Rénovation du site de la Treille, D.P.S. Lille, printemps 2001.  
2. Extrait de la conférence de Dominique Ponau sur le voile de Véronique dans le cadre de l'exposition sur ce thème organisée par Art, Culture et Foi au sein de l'église Saint-Séverin en mars 2001.

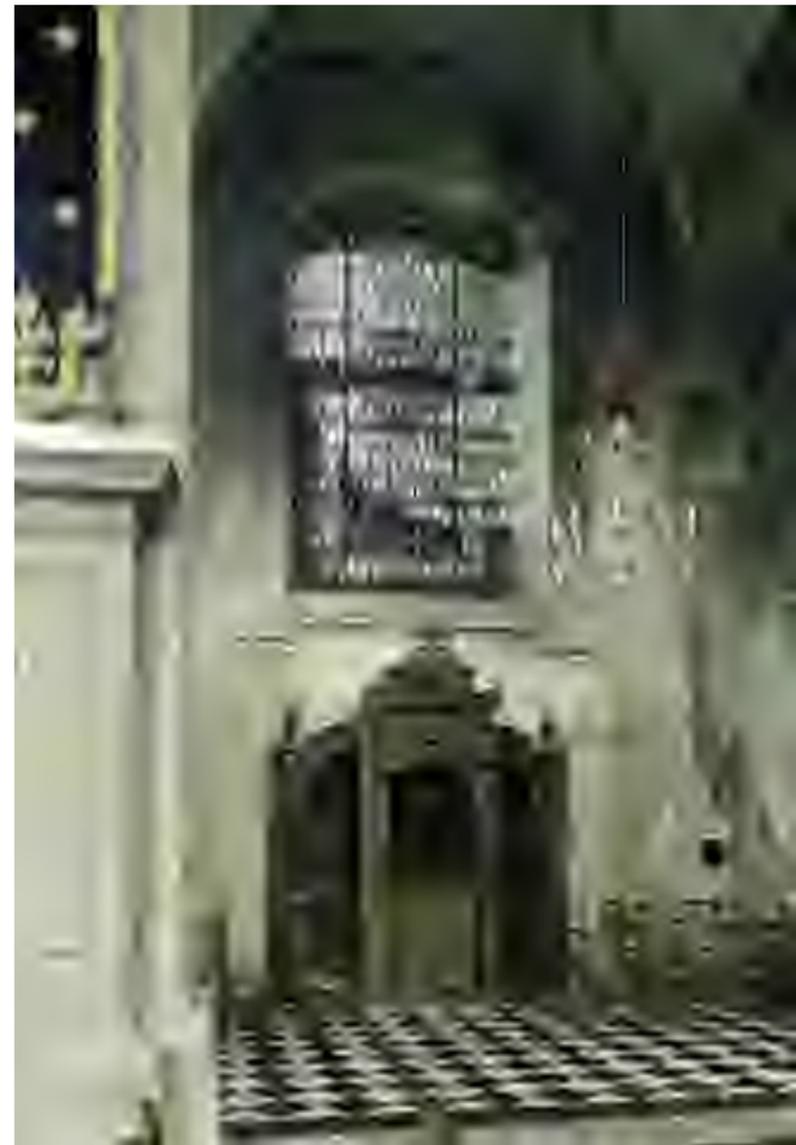


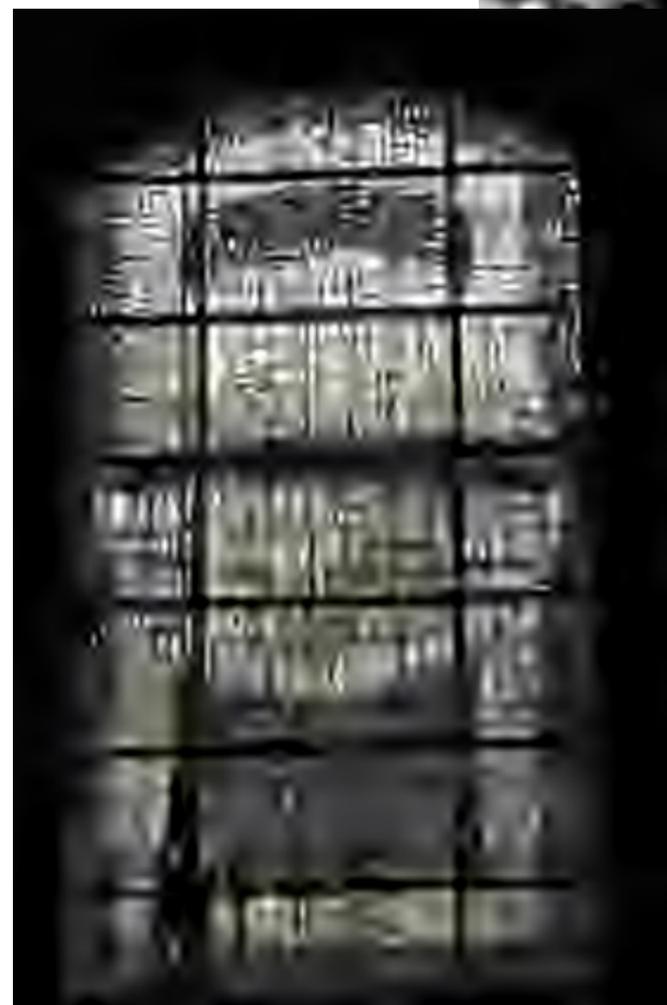
Lille, cathédrale Notre-Dame-de-la-Treille. Portail de Georges Jeanclos, grille à deux vantaux, verres translucides, sculptures en bronze (détails), 1996-1997.



Cambrai, cathédrale Notre-Dame-de-Grâce.  
Gérard Lardeur, baies basses de la nef, 1979.  
Réalisation : J. Nicole.

**CAMBRAI, CATHÉDRALE NOTRE-DAME-DE-GRÂCE**  
Gérard Lardeur  
1979-1982





Cambrai, cathédrale Notre-Dame-de-Grâce.  
Gérard Lardeur, baies de la nef.  
Réalisation : J. Nicole.

## LA DUALITÉ OU LA MANIÈRE DE VOIR

Le propre de l'œuvre d'art étant de se suffire à elle-même, toute explication la trahit de quelque façon. N'étant pas une manifestation secondaire, encore moins une manifestation au service d'une autre, elle exprime les relations essentielles entre l'homme et lui-même, entre l'homme et l'univers. La sculpture ne se regarde pas comme une œuvre ordinaire; faite avec ordonnance, mesure et poids, elle est l'expression de la Sagesse, la projection de la conscience, le transfert de la lumière et l'instrument de la Création.

L'idée d'être, la plus universelle et la plus pure de toutes, car rien ne peut la restreindre, définit la cellule de base partagée, dès les origines, par la nature, entre l'homme-dieu et l'homme-homme, dualité de la Création. La lumière, donnée aux hommes pour les diviniser, imprime ce combat d'éternité. Dans la transparence, l'homme-conscience démontre sa présence complémentaire. Cette trilogie de l'action, dans la sculpture, offre pour celui qui regarde le reflet de lui-même pour lui-même. Et ce sont les éléments constitutifs de l'être qui expriment les différents plans sur lesquels se joue sa destinée signifiant sa dualité. Face au jeu dans l'espace des masses, de vides et de lignes, celui qui regarde ne peut que discerner son espace intérieur et par la lumière mouvante du soleil en comprendre le souffle de la vie. Dans volume, espace, lumière, nous ne voyons que notre propre image, notre propre destin.

*La sculpture est l'art de l'engagement.  
Le vitrail est sculpture.*

Si la culture ne se dispense pas, la sculpture s'impose. Le regard ne pouvant englober tous les aspects du volume, c'est peut-être dans la perception de l'inconnu qu'il entrevoit la translation du devenir: L'inhérence du moi au monde et du moi à autrui n'est pas un paradoxe pour celui qui fait; liant la connaissance à l'amour, il donne à la Terre par le matériau qui en est issu, sa participation à la vie, à la Genèse elle-même. Celui qui fait, ne recherchant pas ce qui risque d'être dépassé, symbole de la contradiction de tout effort humain, doit être activement ce qu'il est et se reconnaître dans autrui.

*La sculpture est l'art de l'action.  
La sculpture est l'art de l'amour.*

La sculpture étant l'expression de la dualité de l'homme devant sa destinée est un art public. Sans revendication de propriété, la sculpture est un art de langage, de dialogue et de liaison entre l'espace extérieur et l'espace intérieur: La dimension dramatique du vide, image de l'homme-conscience, se mue en conscience universelle chargée par la nature d'en assumer son propre achèvement. Qu'il fasse ou qu'il regarde, l'homme, devant la sculpture, se confronte à ses responsabilités.

*La sculpture est un art de la responsabilité?*

La dualité constituant le dialogue interne de l'être se traduit dans l'univers en une division entre les groupes, les peuples, les civilisations dont l'immense fossé les séparant, conscience de l'humanité toute entière, devient la fournaise sublime de notre besoin de rénovation.

*Dans sculpture, il y a dialogue.*

Le devenir de l'Univers et l'achèvement de la Création, dépendant de l'issue de la dualité humaine, ont dans la sculpture un langage et l'homme l'a pour témoin de son approche de la réalité absolue. S'il est nécessaire de « transformer en conscience une expérience aussi large que possible », il n'en demeure pas moins une intuition et une émotion créatrices confrontées à d'insondables desseins.

L'alchimie que représentent l'homme et son matériau passe par la lumière; si le soleil est la vie, la sculpture est un de ses intermédiaires; si le soleil régénère chaque jour; la sculpture est un de ses compléments; si le soleil est un appel, la sculpture est sa conscience et si le soleil est notre témoin de la Genèse, la sculpture est l'aube du septième jour.

## LA CAUSALITÉ OU LA MANIÈRE DE FAIRE

L'effort volontaire ne peut s'épanouir que dans la participation à la vie. Activité spécifiquement humaine dans laquelle, pour toute action, passe la puissance de la volonté. La causalité est le passage de la puissance à l'acte et puisque tout ce qui est mû est mû par un autre, la causalité devient une méthode.

La méthode considère ce qui est, étudie le mouvement de l'humanité pour en établir ses lois; de formes inorganiques découle une démarche nouvelle où les plans, les volumes se complètent et s'organisent. Le Monde se construit, la sculpture aussi, allant du cœur vers la forme. Chaque élément exprime sa dépendance totale ou momentanée suivant la lumière, est à la fois réalité et suggestion dans un mouvement tous les jours renouvelé.

Faisant une œuvre de sa vie par des œuvres successives, englobant les efforts, les sincérités, les balbutiements, la démarche du sculpteur se construit sur une trame constante dans laquelle il serre de plus en plus profondément sa perception. Dans sa nature même, la sculpture faite se réfère à une autre et, de toute évidence, les œuvres créées entretiennent entre elles un monde de relations, de similitudes, de causalités.

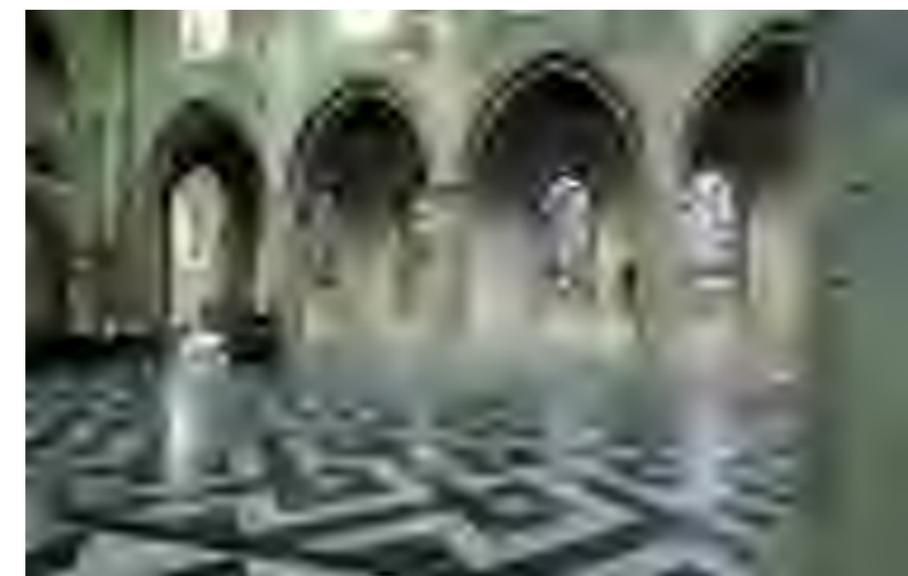
« C'est à partir du dépassement de son moi que l'on peut parler d'expérience où acte et langage sont simultanés ». Possédant parfaitement tous les aspects du métier, le sculpteur, avec les moyens dont il dispose, doit pouvoir dominer le matériau au point de l'entraîner contre sa propre nature et, sans nier le hasard, accepter parfois sa volonté. Mais la sculpture est un au-delà de la technique. Dans cet univers épique se mouvant dans un second souffle, un scénario du rêve, l'homme situe sa raison d'être. Ses exigences de manière de faire correspondent à ses exigences de manière de vivre.

La beauté, en esthétique, lie l'art à la perfection. Nous avons des raisons de nous en méfier: Peut-être le langage se fait-il au niveau de l'erreur qui, de plus en plus noble et aussi de moins en moins perceptible, devient le miroir du cheminement de l'homme.

Gérard Lardeur

## CALAIS, CATHÉDRALE NOTRE-DAME Gérard Lardeur 1976-2001

Calais, cathédrale Notre-Dame.  
Gérard Lardeur, baies de la nef, 1976.  
Réalisation : atelier Lardeur.

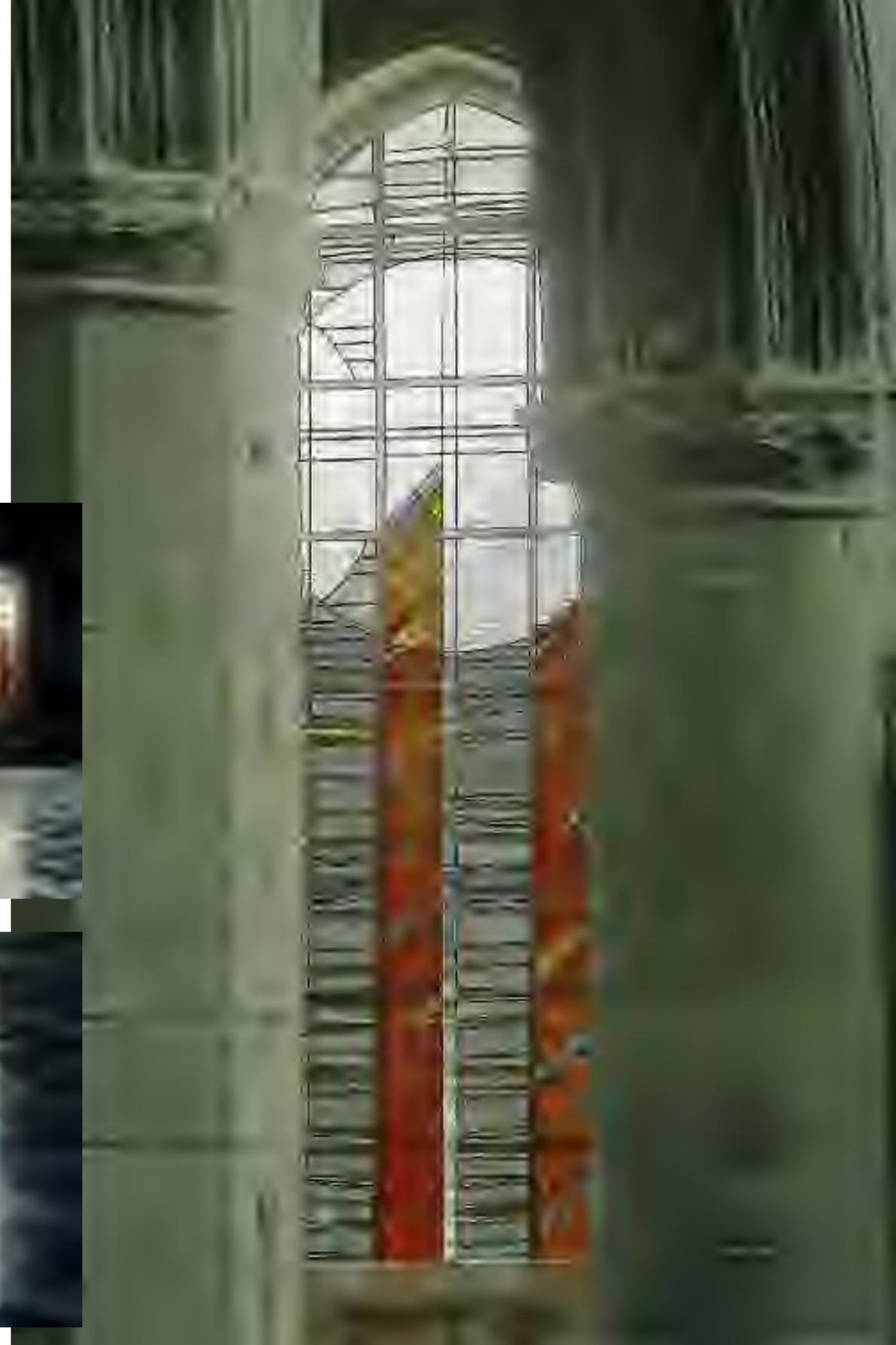




Calais, cathédrale Notre-Dame.  
Gérard Lardeur, baies de la nef, 1976.  
Réalisation : atelier Lardeur.

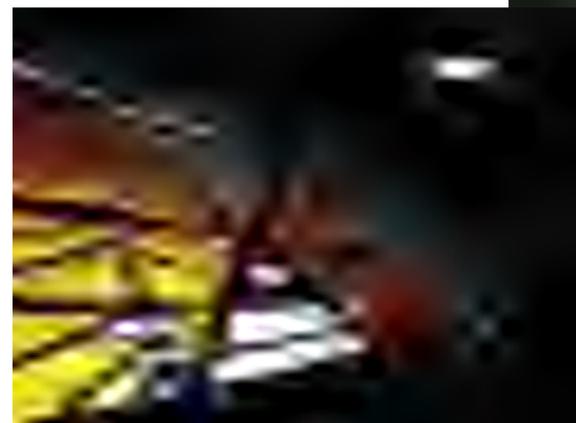
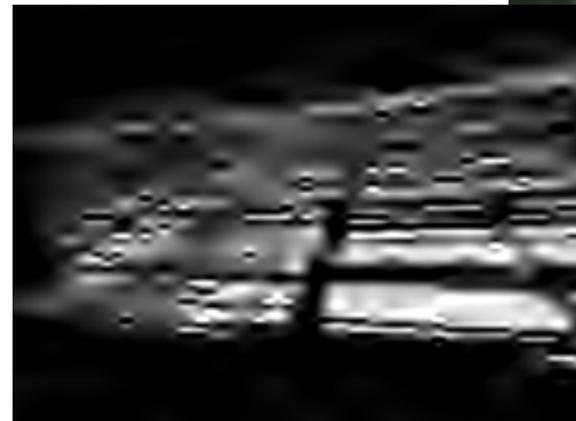


Calais, cathédrale Notre-Dame.  
Gérard Lardeur,  
baie de la façade occidentale, 2001.  
Réalisation : Gerd Fanslau.





Calais, cathédrale Notre-Dame.  
Gérard Lardeur, baies de la façade occidentale, 2001.  
Réalisation : Gerd Fanslau.



Calais, cathédrale Notre-Dame.  
Gérard Lardeur, baie de la façade occidentale, 2001.  
Réalisation : Gerd Fanslau.





## BLOIS, CATHÉDRALE SAINT-LOUIS

Jan Dibbets  
1992-2000

### De l'espace consacré à l'espace sacramental

Né en 1941 à Weert aux Pays-Bas, Jan Dibbets – protagoniste de l'art conceptuel – vit et travaille à Amsterdam. Dans le cadre de la restauration de la cathédrale de Blois, il reçoit la commande, dès 1992, de créer l'ensemble des baies, soit trente-trois au total (360 m<sup>2</sup> de surface vitrée). L'appel à un seul artiste se justifie par la volonté d'unité et de cohérence de la commande. Au regard de l'ampleur de la tâche à accomplir, sa première réaction est de décliner l'invitation. Cette demande renouvelée, au moment où il est affecté par le décès de son père, le conduit à accepter. Deux facteurs viennent conforter sa décision. Subjugué, tout d'abord, par la lumière locale baignant l'édifice, il souhaite conserver toute cette intensité sans la neutraliser. Enfin, il juge l'intégration d'une expression contemporaine possible dans ce contexte architectural: « (...) La banalité de l'architecture de l'église de Blois était un avantage. Ce manque de respect – ou plus exactement: l'absence du risque d'être écrasé par votre respect de l'édifice – accroît la liberté de l'artiste. Moins l'édifice est imposant, plus on est libre dans ses rapports avec cette sorte d'art auxiliaire: après tout, le vitrail est un habillage de l'architecture. »<sup>1</sup>

### La genèse d'une création – historique d'une commande

Une campagne de restauration permet les réfections de la tour-clocher, de la façade principale, du porche et des grandes orgues. La cathédrale actuelle est la cinquième église sur ce site. La première, vers 980, était une basilique dédiée à saint Solenne, située non loin du promontoire du château fortifié de la ville de Blois. L'évêque de Chartres confie la collégiale Saint-Solenne, reconstruite entre 1132 et 1150, aux chanoines réguliers de l'abbaye de Bourgmoyen. Édifiée par la volonté de Louis XIV pour être la cathédrale du tout nouveau diocèse de Blois en 1678, l'église, dès lors nommée Saint-Louis, est victime d'un ouragan qui, cette même année, brise les grandes verrières et ruine l'édifice. Cependant la tour-clocher médiévale, habillée Renaissance, a subsisté. Après le sinistre, et grâce à l'intervention de Colbert, la reconstruction commence dès l'année suivante. Puis, en grande partie incendiée en 1699, elle est par la suite partiellement reconstruite à l'identique. En 1867, le déambulatoire et la chapelle absidiale dédiée à la Vierge sont reconstruits. Dans la nef les bombardements de 1940 détruisent les vitraux du XIX<sup>e</sup> siècle illustrant la vie de saint Louis. Seuls ceux du chœur

sont épargnés. Les verres losangés qui clôturent ces baies depuis cet épisode font miroiter la lumière et laissent percevoir la Loire située sur le flanc du bâtiment.

En 1991, Jack Lang, alors ministre de la Culture, élabore un programme de création de vitraux contemporains. Cette lumière bloisaise se rapproche étroitement de celle du plat pays de polders où Dibbets vit près d'Anvers: pays d'eau et de terre mêlées. Dans ce pays protestant, l'écriture biblique se lit depuis plus de trois cents ans par tout un chacun.

Après avoir reçu cette commande, il s'y consacre exclusivement. « Cela m'a occupé à plein temps pendant deux ans, je ne pensais plus qu'à cela, j'en étais complètement investi. »<sup>2</sup> Parallèlement, Jan Dibbets reçoit une seconde commande de huit vitraux pour l'église paroissiale de Wijlre dans le Limbourg aux Pays-Bas, et l'accepte également. Sa difficulté première est d'envisager la façon dont il peut générer une déformation optique des baies. Pour y parvenir, il inverse sa proposition habituelle: les baies ne peuvent pas subir de déformation, aussi imagine-t-il que le basculement va s'opérer par son dessin à l'intérieur des baies. Il conserve, cependant, son goût pour une organisation séquentielle; la disposition des baies favorise une lecture par séquences. Réapparaît dès lors l'adéquation au

médium matière vitrail, adéquation impérative dans la démarche artistique de l'artiste conceptuel. Néanmoins, il s'avère particulièrement difficile d'établir un parallèle avec sa production artistique antérieure.

Convaincu que seules les deux langues fondatrices de l'Église fonctionneraient dans un pareil cadre, l'artiste opte pour le double emploi du latin et du grec, malgré le contre ordre souhaité par Mgr Jean Cuminal, alors évêque de Blois, recommandant le français. Ce souci de lisibilité exprimé par l'artiste est rendu possible par la clarté du propos et l'agencement des signes et symboles à partir de cette trame losangée. Étant de nationalité étrangère, il considère que le latin et le grec, au détriment du français, ont une portée universelle. Dibbets élabore sa propre grammaire liturgique. Dès 1992, il a déjà mûri le projet. Il projette de dérouler tout le cursus de la liturgie eucharistique – Alliance qui se renouvelle à chaque eucharistie dans l'église –, depuis le signe de la croix que les fidèles tracent sur leur corps au début de la célébration: « *In nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti* » [« Au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit » Mathieu 28/19 – fenêtre 3], jusqu'à l'évocation eschatologique du pain et du vin offerts par Melchisedech [Genèse 14/18 – fenêtre 33]. Avec les conseils techniques et l'expérience du maître-verrier Jean Mauret, Jan Dibbets développe un concept singulier et unitaire au sein de la création contemporaine. Il redonne au vitrail sa vocation didactique, non par l'image, comme dans les siècles antérieurs, mais à travers la présence de la Parole divine. À cette fin, il adapte un travail séquentiel dont il affectionne tout particulièrement l'étude dans ses constructions photographiques datant des années soixante. Sa création témoigne d'une préoccupation essentielle pour la lumière – ni filtrée ni diffuse –, mais au contraire pénétrante et généreuse à travers un verre blanc soufflé dans la masse, sans placage, dont il tient à célébrer la beauté. Par l'emploi de l'élément-signe associé au Verbe, Jan Dibbets amorce un parti pris résolument neuf.

### L'acte eucharistique incarné par les signes et symboles

Il émet tout d'abord le souhait des symboles. Par sa définition, le symbole, objet de caractère imagé, évoque, par sa forme ou sa nature, une association d'idées spontanée avec quelque chose d'abstrait ou d'absent. Image porteuse d'une charge évocatrice, le symbole est ici omniprésent. Le signe correspond à une unité linguistique formée d'une partie sensible ou signifiant (lettres, sons) et d'une partie abstraite ou signifié (sens). Élaborant une grille de lecture suffisante pour ne pas risquer de s'interroger sur la place d'une telle création dans l'espace architectural donné, il articule une réflexion autour du signe et du symbole comme manifestation herméneutique. Recourant à une écriture pictographique, le texte et le symbole se ploient allégrement pour se substituer à la figure. Les baies basses accueillent des extraits de



Blois, cathédrale Saint-Louis.  
Vitraux de Jan Dibbets, 2000.  
Réalisation : atelier J. Mauret.

l'Ancien Testament en latin ou grec, alors que les baies hautes déclinent des symboles dont les motifs sont extraits de l'iconographie paléochrétienne (croix, prisme, serpent, vigne, ancre, agneau, quatre Évangélistes ou poisson). Ainsi, la présence de Marie est suggérée par sept bleuets, fleurs favorites de l'artiste, couleur traditionnelle de la Vierge, chiffre symbolique de perfection. Afin de concevoir son programme théologique, Dibbets se replonge au cœur des textes. Le « parcours-programme » mène ainsi de la phrase inaugurale de l'Évangile de Saint-Jean *In principio erat Verbum* [« Au commencement était le Verbe »] aux derniers mots araméens de l'Apocalypse (22/20) *Marana tha* [« Viens, Seigneur »]. C'est un programme à déchiffrer et à méditer: expression du mystère de la rédemption et symbole du corps eucharistique – transsubstantiation – sacrement qui commémore et perpétue le sacrifice du Christ. La communion est ici multiple, communion

de pensée, de compassion, de participation visuelle et sacramentelle. Une véritable catéchèse se déploie en mots et en signes. Mises bout à bout, ces phrases ou bribes de phrases sont davantage des évocations que la volonté de produire un récit linéaire. Dépouillement et sobriété sont les maîtres mots de ce travail malgré l'abondance de signes et de symboles pouvant aller jusqu'à générer un effet de saturation. Le message évangélique peut paraître hermétique aux yeux d'une personne non initiée au latin et au grec. Seules sont colorées les lettres, toutes de tailles variables, disposées généralement en lignes diagonales [ *Kyrie Christie Eleison, Agnus Dei, Credo, Gloria...* ] et les symboles jouent avec le cadre des baies, tel le serpent vert dont les circonvolutions se prolongent en hauteur. L'étalement de la réalisation sur plusieurs années permet à l'artiste de modifier et de réajuster ses projets, introduisant davantage de couleurs et accentuant la présence

des lettres. Dibbets prend soin de ménager des échos entre les fenêtres basses et les fenêtres hautes, et entre le nord dédié à saint Paul et le sud à saint Pierre. Il poursuit son travail conceptuel: réfléchir et faire réfléchir notamment sur les incidences d'une technique et le conditionnement de notre vision par l'image qu'elle met en forme. Ces jeux visuels et simultanément auditifs de toutes les lettres sont des paroles avant d'être des écrits. Une nouvelle lecture s'ouvre alors. Concluant un chantier de plus de cinq ans, inauguré le 22 décembre 2000 par le maire de la Ville, Jack Lang, alors ministre de l'Éducation Nationale, en compagnie de sa Majesté la reine Beatrix des Pays-Bas, les vitraux de Jan Dibbets se positionnent en marge des derniers développements en matière de création de vitrail. Hors du clivage figuration/abstraction, hors d'un débat à caractère purement plastique, la force de cette pensée créatrice se situe ailleurs.



Blois, cathédrale Saint-Louis. Jan Dibbets, fenêtre haute, sud, « Le serpent ». Réalisation : atelier J. Mauret.



#### La lettre comme contre-image

La lettre, plus qu'un autre signe, s'inscrit à la frontière du tangible et de l'intangible quand elle se propose de révéler la totalité d'un Mystère par le truchement d'une forme minimale. Restreignant toute représentation à quelques traits, la lettre ne fait que faiblement image. S'agissant de Dieu, la tradition hébraïque de l'Ancien Testament interdit toute image et en reste à la seule écriture du Nom auquel la voie humaine ne peut même pas donner une image vocale via une prononciation par nature éphémère. La lettre de Dieu trouve dans le Christ son accomplissement par l'incarnation du Verbe: sous l'action de l'Esprit, la lettre infante l'image. Radicale ascèse du regard, la transcription de la *scriptura sola* [l'écriture unique] poursuit ce mouvement de contemplation du Sauveur en l'épurant à l'extrême. Transfert des mots en images, une image, qui, une fois réalisée, conserve toute la connotation du texte initial.

#### La lettre au cœur d'un paradoxe entre iconoclasme et idolâtrie

Les lettres inscrivent au cœur de cette ère de profusion des images la mémoire que le Mystère est invisible pour l'œil. Mais l'emploi de la lettre n'est-ce pas, par pure ironie du sort, une résurgence d'une marque d'idolâtrie extrême. L'image des lettres dépouille l'imaginaire de ses apparences pour servir l'esprit humain à ne voir que la révélation de Dieu, mort et ressuscité sur la croix, dans un au-delà de toute vision imagée. Issu d'une culture calviniste malgré une éducation catholique, Dibbets bannit la figure, privilégiant, par voie de conséquence, le texte décliné en latin, grec, hébreu et araméen pour les fenêtres basses, et le symbole sur les fenêtres hautes. Cette doctrine de la gloire de Dieu provient du théologien, humaniste français et réformateur de l'Église catholique Jean Calvin (1509-1564), acquise aux idées de Luther et véhiculée aux Pays-Bas par les Gueux. Publié en 1536, son ouvrage Institution

de la religion chrétienne – texte de réflexion en français sur la Réforme liturgique – donne naissance à un nouveau courant du protestantisme appelé calvinisme. L'année suivante, il fait paraître son petit Traité de la sainte Cène, où, en quelques pages très denses, il expose sa pensée sur ce sacrement. Rupture avec l'Église catholique et sa hiérarchie, affirmation solennelle de Dieu seul maître du salut de l'homme par la prédestination, rejet du culte de la Vierge Marie et des saints, réduction du nombre de sacrements à deux institués par le Christ: le baptême et la communion, négation de la présence réelle dans l'hostie, abolition de la messe, tels sont les enjeux de cette Réforme. La notion de personne remplace peu à peu la notion de substance qui perd, dès lors, sa valeur; l'affirmation de la présence du Christ dans la Cène, commune aux diverses confessions, forme une base de rencontre. « La Parole de Dieu pénètre l'âme et la transforme à son image ». Cette phrase, promulguée par Martin Luther, se retrouve dans la pensée calviniste.

Blois, cathédrale Saint-Louis. Jan Dibbets, ensemble des baies, 1995-2000. Fenêtre haute, sud, « Ixtus ». Réalisation : atelier J. Mauret.

Vraisemblablement, la recherche de Dibbets est dictée par un tout autre moteur, gouverné par différents enjeux.

**De l'espace signifié à l'espace signifant – vers une ouverture œcuménique**

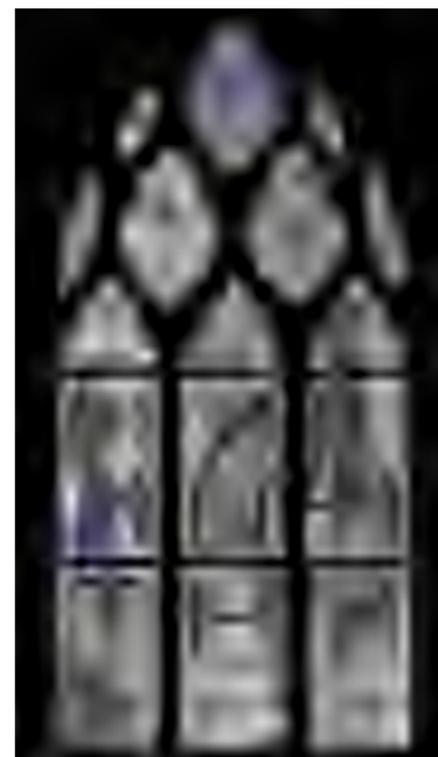
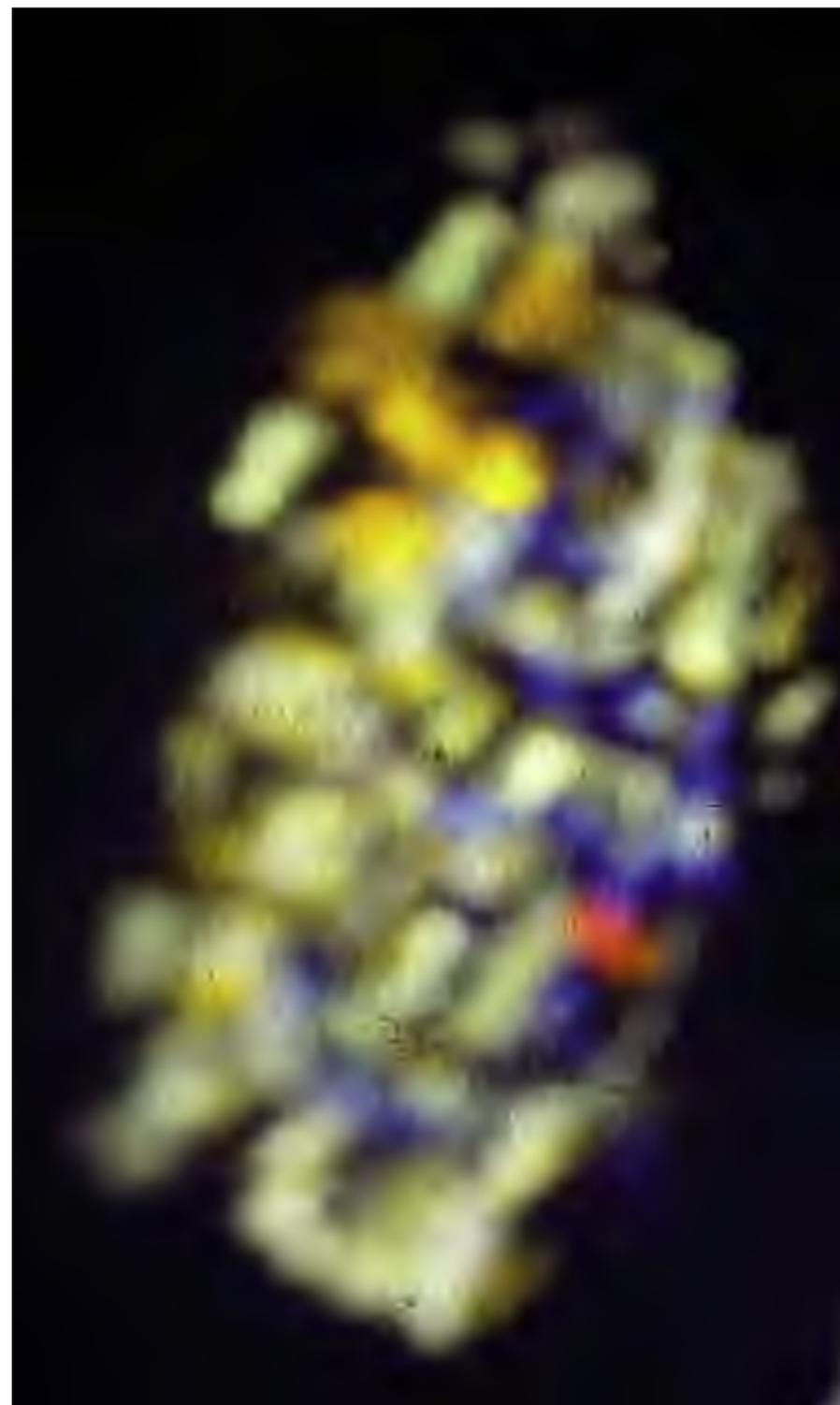
L'Église catholique esquisse une tentative d'ouverture œcuménique – réamorcée en janvier 2002 par le discours du Pape à Assise – en faisant appel notamment à un artiste de confession protestante. L'enjeu de mémoire – le recours aux signes comme symboles évangéliques, la Parole devient l'élément fondateur des images. Demeurer dans la Parole, telle une métaphore vive, est la trame conductrice reliant les baies.

L'enjeu manifeste – les vitraux se positionnent du côté de la manifestation et non pas de la représentation. Tel un « livre de verre », les symboles figurant sur les vitraux ont désormais une portée universelle. « Cathédrale, maison du peuple. Vous accueillir... Tous vous accueillir dans le respect de nos diversités mais en une commune fraternité. » Ainsi, parlait l'évêque de Blois, mêlant dans une communion très œcuménique la manifestation du signe et du symbole.

L'enjeu spirituel – Dibbets emploie abondamment le Verbe. À l'inverse de la citation de saint Jean « Et le Verbe s'est fait chair », ici, c'est précisément l'absence de « chair » qui transparaît. « Chair » à entendre non pas uniquement au sens d'un modelé, mais davantage au sens d'une véritable présence incarnée. Différents vecteurs le permettent, à commencer par la couleur et son intensité. À Blois, les couleurs ont été choisies dans une gamme froide – bleus, verts ou rosés timides, à l'exception de quelques jaunes et rouges plus vigoureux – accentuées par l'emploi du verre blanc, et renforcées par la visibilité du grillage extérieur de protection. Il focalise son attention sur la lumière, la couleur devenant secondaire. « La couleur doit accompagner la lumière, non le contraire (...) C'est une spécificité hollandaise: d'abord la lumière, ensuite la couleur ». <sup>3</sup> Ainsi, s'exprime Jan Dibbets à propos de ses vitraux. La couleur reste brute, sans qualité sensible, froideur et austérité d'un travail qui parle davantage à la raison qu'au cœur. Dans une correspondance échangée avec l'artiste au sujet des vitraux <sup>4</sup>, Jan Dibbets termine sa lettre sur ces quelques mots bien évocateurs: « Comment réaliser des vitraux contemporains dans une église gothique ? Je ne sais pas. Pas même à ce jour ».

Christelle Langrené

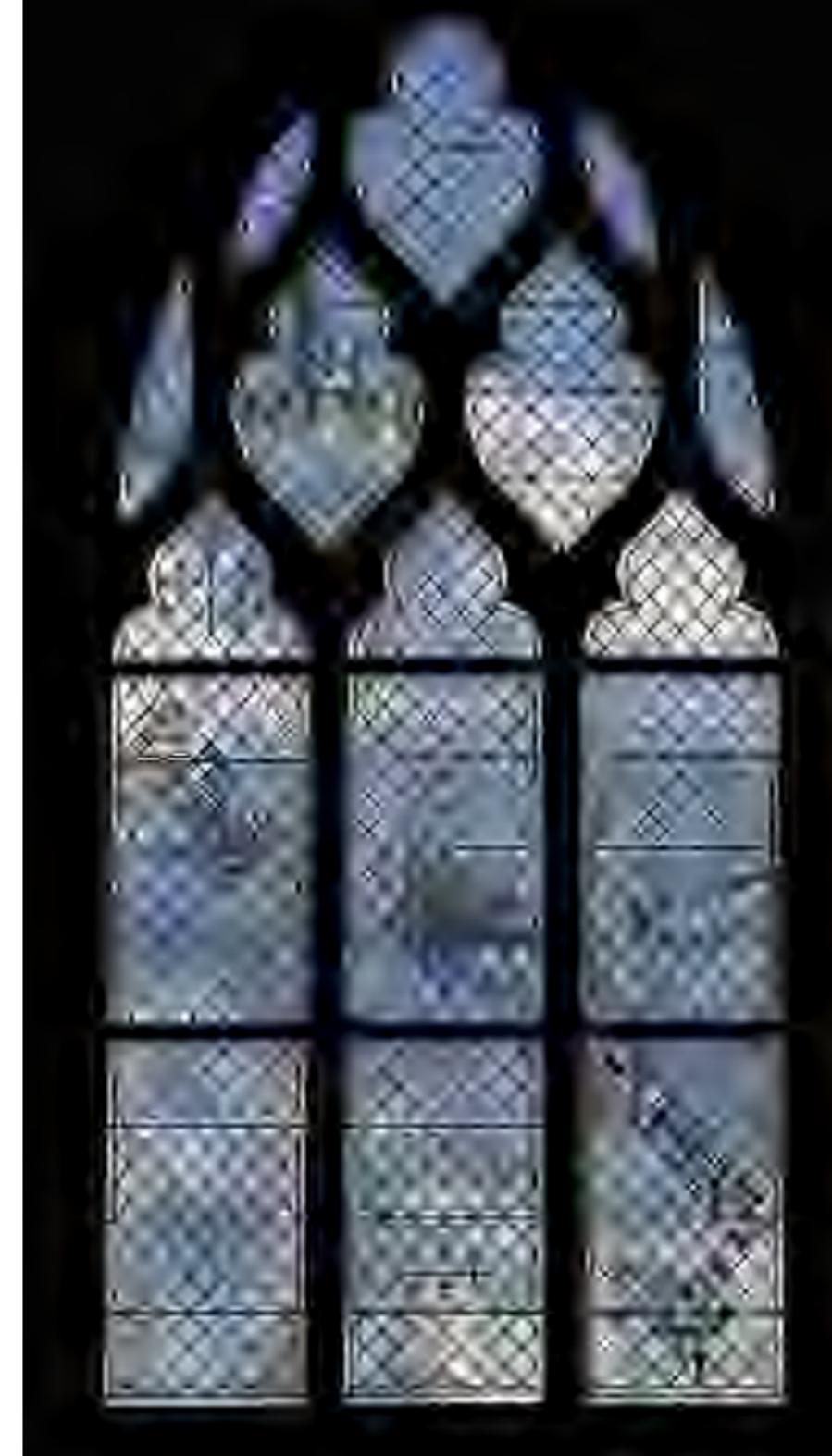
1. Cité par Tracy Metz lors d'un entretien avec Jan Dibbets publié dans *Cathédrale de Blois – vitraux de Jan Dibbets*, éd. Du Regard, Paris, 2000.  
 2. entretien de Jan Dibbets avec Renée Moineau, *Chroniques d'art sacré*, N°39, hiver 1994.  
 3. Cité par Tracy Metz lors d'un entretien avec Jan Dibbets publié dans *Cathédrale de Blois – vitraux de Jan Dibbets*, éd. Du Regard, Paris, 2000.  
 4. lettre qui m'a été adressée d'Amsterdam le 4 septembre 2001.



Blois, cathédrale Saint-Louis.  
 Jan Dibbets, fenêtre basse, chapelle Saint-Gilles,  
 « *Marana tha* ».  
 Réalisation : atelier J. Mauret.



Blois, cathédrale Saint-Louis.  
 Jan Dibbets, fenêtre basse, chapelle Saint-Pierre,  
 « *Resurrexit sicut dixit alleluia* ».  
 Réalisation : atelier J. Mauret.



Blois, cathédrale Saint-Louis.  
 Jan Dibbets, fenêtre basse, chapelle des fonts  
 baptismaux, « *In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti* ».  
 Réalisation : atelier J. Mauret.

## Les vitraux de Jan Dibbets à Blois : une lecture plastique.

« Initialement, ce que l'art conceptuel semble faire, c'est questionner la condition qui semble gouverner rigidement la forme de l'art visuel » (Terry Atkinson, *Art and Language*, 1969). Le sujet central du travail de Jan Dibbets, depuis quelques années, est à la fois le questionnement d'un mécanisme structurant la représentation, et la mise en image de ce questionnement. L'exploration plastique qu'il mène d'un mode de construction rigide – la perspective – se double d'une interrogation sur la manière de percevoir cette construction qui – depuis environ cinq siècles – régit, voire légitime, les arts visuels comme arts majeurs.

Dibbets a donc fait de la perspective, « fille de la peinture qu'en retour elle démontre » (Léonard de Vinci), son sujet majeur de préoccupation, au point d'intituler ses séries : les corrections de perspectives. Tout un programme appliqué avec la rigueur d'un scientifique dans ses productions photographiques.

À Blois, le travail de Dibbets est devenu problématique. Il s'est déréglé au gré de la nouvelle technique à laquelle l'artiste se confrontait : le vitrail, son travail de mise en forme.

Corriger la perspective – en terme de vitrail – pouvait signifier d'abord ceci : redresser le « losangé » historiquement justifié pour la cathédrale Saint-Louis de Blois (le losangé est la forme la plus simple que les maîtres-verriers pratiquaient à l'époque classique) pour en faire du « quadrillé ». La grille de départ a cela d'original qu'elle s'organise non en losange, mais en carré sur la pointe, à la manière, très hollandaise, d'un tableau de Piet Mondrian. Comme ce dernier, les couleurs employées sont pour la plupart, mais pas exclusivement, des couleurs primaires, bleu, rouge et jaune.

Se dessinait ainsi une grille orthogonale sur laquelle l'artiste devait travailler à imaginer du sens, le plus immédiat cependant afin de distraire le moins possible (lui et le spectateur) de son axe de recherche : une correction de perspective en matière de vitrail.

Questionnant la condition de la forme d'une image d'église, Dibbets s'est naturellement penché sur le texte, le Verbe. Des phrases sélectionnées devinrent les formes à travailler, selon une pratique artistique conceptuelle admise depuis Lawrence Weiner (1940 –). Celui-ci énonce encore aujourd'hui des possibilités d'œuvres d'art (Statement) qui, selon trois principes (1- l'artiste peut construire le travail, 2- le travail peut-être fabriqué, 3-le travail peut ne pas être réalisé), peuvent être ou ne pas être réalisées, ceci depuis 1969, en



fonction des conditions de productions du moment et du lieu.

Motifs, sujets, formes : cette trame devait ensuite se mettre en espace selon les principes corrigés d'une perspective...

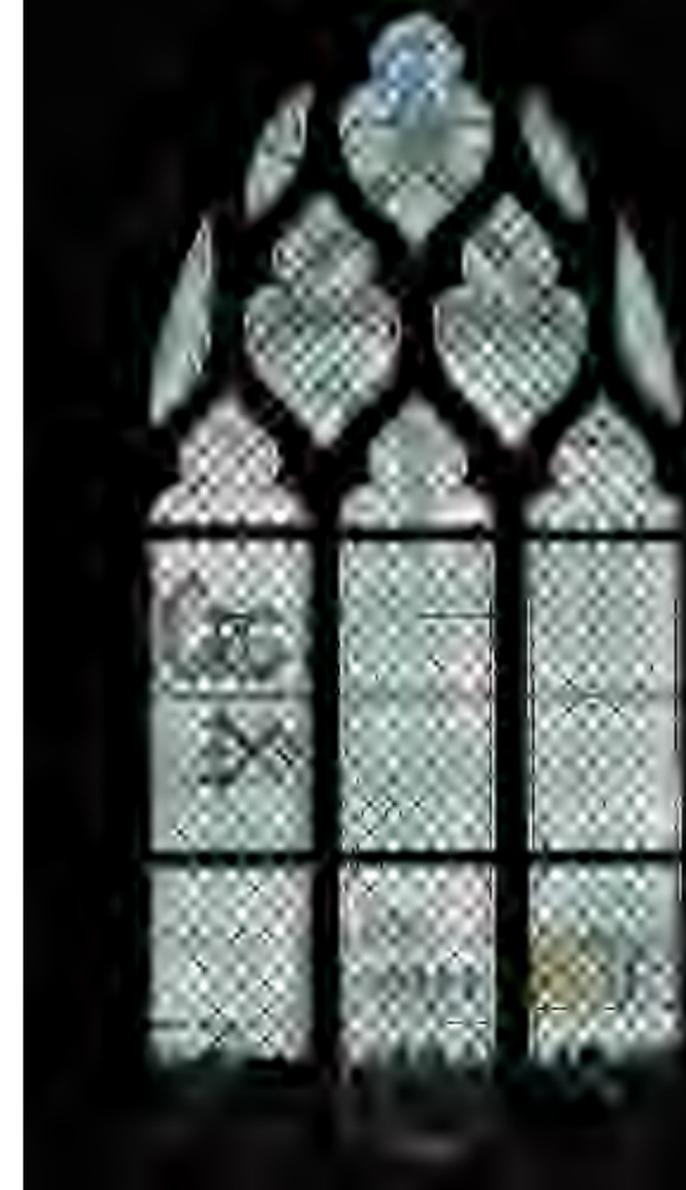
Hubert Damisch rappelle (l'Origine de la perspective, p. 140) que « le point de fuite (l'endroit où vont les lignes de perspective à l'intérieur du tableau) n'est pas l'image au sens strict, géométrique, du point de vue (l'endroit d'où l'on regarde) ; et s'ils se trouvent coïncider sur le plan, c'est par le seul effet d'une projection en miroir. Rigoureusement parlant, ces deux points se situent, dans un espace à trois dimensions, sur une même ligne perpendiculaire au plan du tableau ».

Évoquant l'expérience d'Alberti, il note que « le sujet n'a d'abord trouvé à s'assurer de lui-même qu'en se plaçant au revers de la peinture et s'effaçant derrière elle pour la viser au miroir, à travers l'écran, percée d'un trou, du tableau ». Ce qui fut rendu possible par l'opacité du tableau – le point de fuite vue de la face – se confondant avec le point de vue – trou percé sur le point de fuite permettant au peintre, grâce à un miroir, de voir fonctionner la perspective du tableau par le revers – n'est plus possible avec la transparence du verre, la réalité matérielle des vitraux. Le point de fuite se perd dans l'immensité du ciel situé au-delà, quand il y a transparence, et s'arrête immédiatement sur le plan de couleur, saturé du verre



Blois, cathédrale Saint-Louis.  
Jan Dibbets, fenêtre basse, chapelle Saint-Expevit, « *Puer natus est vobis* ».  
Réalisation : atelier J. Mauret.

employé par le maître-verrier, quand il y a l'image. Travailler à corriger une perspective en matière de vitrail, en respectant à la fois la logique du matériau qu'on travaille et la perception possible qu'en aura le visiteur, devient un problème épineux sans solution. Sauf à se rappeler que le point de vue existe, en nombre infini, et que le point de fuite, perdu, ne peut qu'être induit par le plan du dessin lui-même. Chaque élément fut donc traité plastiquement, indépendamment les uns des autres. Il fallait agrandir les lettres au point qu'elles deviennent des formes indépendantes. Modifier leur échelle, les inscrire dans ce carroyage orthogonal à la façon d'un typographe moderne qui utiliserait des pixels pour composer des motifs, des sujets. L'unité se créait ainsi entre le réseau, le fond, les lettres, les formes, sans solution de continuité.



Blois, cathédrale Saint-Louis.  
Jan Dibbets, fenêtre basse, chapelle de l'ange gardien, « *Credo in unum deum* ».  
Réalisation : atelier J. Mauret.

Les écritures des deux fenêtres du collatéral sud chutent, de même que celles des fenêtres méridionales basses. Et, de façon générale, les différentes obliques viennent déranger les phrases pour rappeler que le sujet du travail se situe sur un plan qui n'a de fuite possible que dans l'orthogonale oblique du réseau de plomb, et dans les infinis points de vue, à la manière d'une masse transparente immense dont on ne percevrait que la surface. Ceci se voit et arrête le visiteur qui trouve ces vitraux limpides : rien n'arrête le développement continu des motifs, ni les remplages, ni les fenêtres. Les poissons, dans leur élément, traversent ainsi les compositions sans difficulté et sans que la logique du sens ne soit inquiétée.

Lionel Bergatto



Page de droite : Orléans, cathédrale Sainte-Croix.  
Pierre Carron, vitraux du chœur, 1993-2002.  
Motif de l'ange (détail).  
Réalisation : atelier Gaudin.

## ORLÉANS, CATHÉDRALE SAINTE-CROIX

Pierre Carron  
1993-2000

Impulsé par Henri IV, après la destruction quasi totale de l'édifice en 1568 par les Protestants, le chantier de la reconstruction de la cathédrale Sainte-Croix d'Orléans s'est étalé durant de longs

siècles. En 1829, pour le quatrième centenaire de la délivrance d'Orléans par Jeanne d'Arc, l'édifice est enfin inauguré solennellement. Si le gros œuvre est achevé, le décor reste néanmoins à compléter. Aussi

Monseigneur Dupanloup, évêque d'Orléans de 1850 à 1879, se préoccupe-t-il de vitrer l'édifice. Vaste entreprise qui passe par la réorganisation du vocabulaire et de l'iconographie des chapelles,



Pierre Carron, baies des chapelles du déambulatoire, 1993-2002.  
Détails des motifs peints.  
Réalisation : atelier Gaudin.



rattachées à la Sainte Croix, aux saints locaux, au Sacré Cœur et à l'Immaculée Conception. Pour les onze chapelles du chevet, restaurées, il est fait appel au verrier Lucien Léopold Lobin qui, de 1857 à 1869, dote les baies de figures de saints dans des encadrements architecturés.<sup>1</sup> En 1893, il ne reste plus qu'à vitrer, sur le thème de l'histoire de Jeanne d'Arc, les baies basses de la nef, ce dont s'acquittent Jac Galland et Esprit Gibelin, lauréats d'un concours aussi ambitieux que contesté tant l'éviction d'Eugène Grasset (associé au maître verrier Félix Gaudin) a paru étonnante.<sup>2</sup> C'est par conséquent une sorte de revanche, à un siècle d'intervalle, pour l'atelier Gaudin que d'avoir obtenu la réalisation, à partir de 1993, des vitraux projetés par le peintre Pierre Carron pour compléter les baies endommagées du chevet. Fruits d'une association miraculeuse d'un artiste et d'un artisan, les baies encore en cours de réalisation renouvellent notre vision du XIX<sup>e</sup> siècle.

En 1989, l'architecte en chef des Monuments historiques Jacques Moulin, est chargé d'étudier la restauration des vitraux du chevet, presque ruinés par le manque d'entretien, les dommages de la dernière guerre et une forme de désintérêt pour l'« horrible » XIX<sup>e</sup> siècle qu'ils incarnent. Au lieu d'envisager une restitution – le décor de Lobin est parfaitement documenté –, l'architecte propose de réinventer les panneaux disparus et suggère que « les cartons des panneaux soient confiés au peintre Pierre Carron qui est le seul peintre [qu'il] connaisse capable de faire une œuvre réellement intéressante tout en acceptant de se discipliner au voisinage des panneaux du XIX<sup>e</sup> siècle et au maintien des fonds régulier de grisailles dans l'ensemble des chapelles du déambulatoire. »<sup>3</sup> La proposition est plus audacieuse qu'il n'y paraît : c'est bien à un peintre qu'il est proposé de faire appel, autrement dit à une authentique personnalité, par ailleurs inexpérimentée jusqu'ici dans la pratique du vitrail. Mais c'est aussi un jeu subtil sur l'intégration à une forme d'ingrisme un



peu fade des vitraux de Lobin. À Orléans, rappelons-le, il n'est pas question de supprimer ce qui reste encore des panneaux du XIX<sup>e</sup> siècle. Les baies seront donc des palimpsestes.

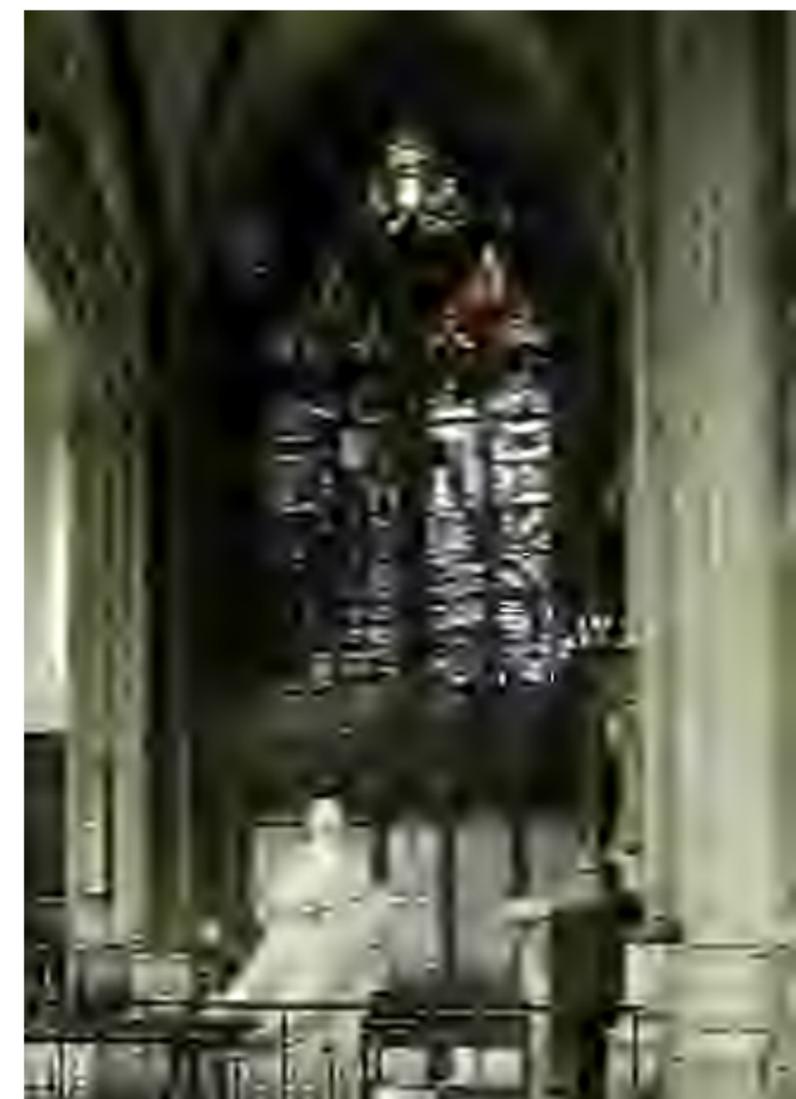
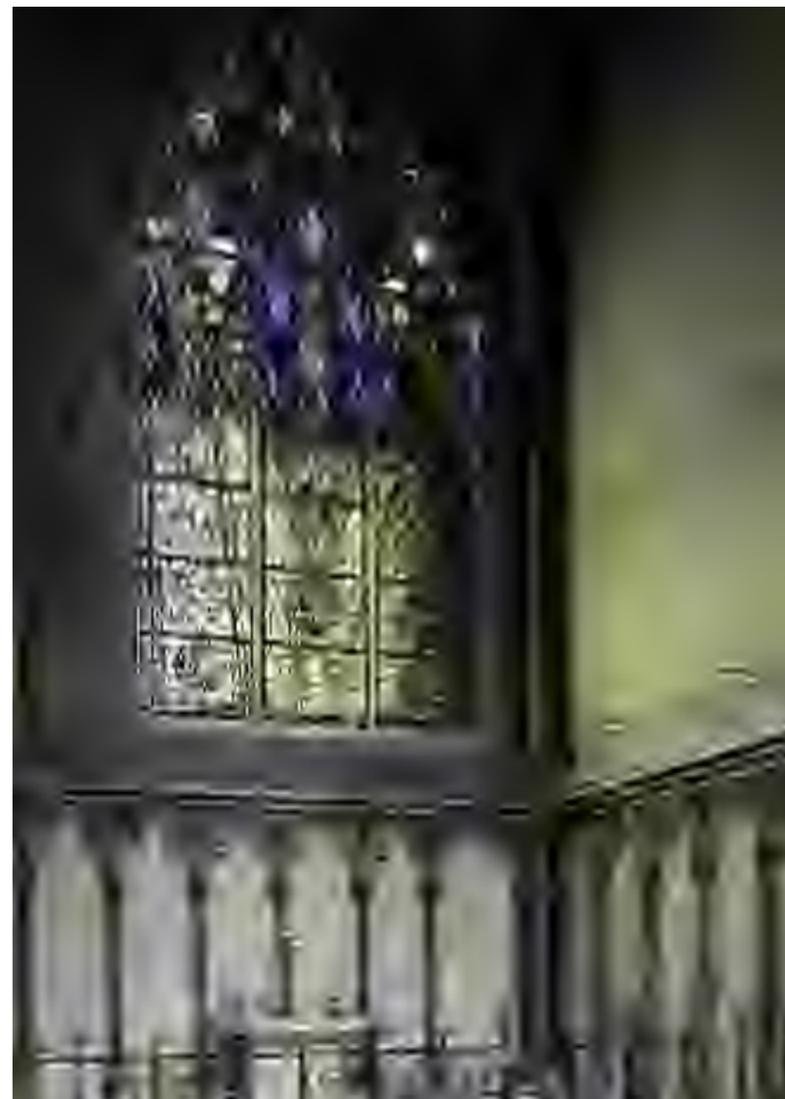
Le choix de Pierre Carron est entériné par l'administration du patrimoine. Exit la direction des Arts plastiques du ministère de la Culture. Pierre Carron, en effet, n'est d'aucune avant-garde. Premier grand prix de Rome en 1960, professeur à l'école nationale supérieure des Beaux-Arts depuis 1967, membre de la section peinture de l'Académie des Beaux-Arts en 1990, tout semble désigner le produit d'une tradition, un classique égaré dans le siècle. Ami de Balthus, il défend le travail, le métier, les valeurs de la culture. Mais suffit-il que Pierre Carron soit un « classique » pour légitimer cette union, sinon arrangée, du moins de raison? De fait, c'est un mariage d'amour entre cet héritier d'une grande

tradition artistique et la cathédrale Sainte-Croix. Épaulé par l'atelier Gaudin, Pierre Carron propose et réalise des vitraux tout droit sortis d'un imaginaire exacerbé. Délaissant les jeunes filles de ses tableaux (les fameuses « cousines balthusiennes »<sup>4</sup>, l'artiste suggère un monde féerique, gorgé de limbes, d'anges et de têtes glorieuses. C'est du côté du mouvement symboliste qu'il faut chercher les références, avouées ou non, et peut-être plus encore chez les Préraphaélites anglais. « Donner forme au rêve », c'est là tout ce cherche ce moderne Gustave Moreau. À la chapelle Saint-Yves, une évocation de la Sainte Croix, marquée par des bleus profonds tirant sur le mauve, à la chapelle du Tombeau des Évêques, une glorieuse parure jaune d'or pour évoquer les premiers évêques d'Orléans, tout signe chez Pierre Carron un tempérament mystique et poétique.

Les modernes vitraux de Pierre Carron demeurent singulièrement méconnus. Mais n'est-ce pas la condition *sine qua non* de cet « intime gala pour soi » (Stéphane Mallarmé) auquel nous convient ces « liturgies célestes » (Pierre Carron)?

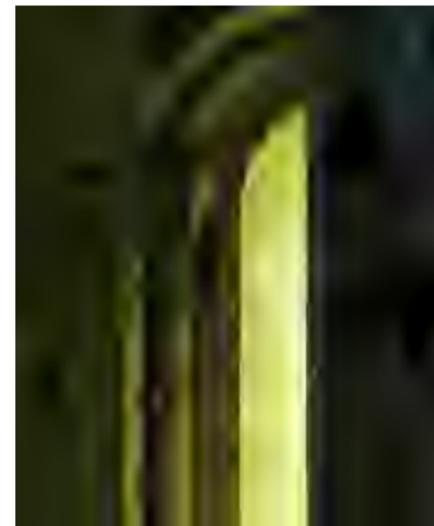
Philippe Saunier

1. Sur ce décor, on consulera l'étude historique commandée par la conservation régionale des Monuments historiques du Centre à Chantal Bouchon, Cathédrale Sainte-Croix d'Orléans : verrières des chapelles absidiales et des bras du transept, juin 1988, archives de la CRMH Centre, Orléans.  
2. L'histoire de ce concours est relaté par Chantal Bouchon, « Les verrières de Jeanne d'Arc, exaltation d'un culte à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, tome 93, n°4, 1986, p. 419-433.  
3. Courrier de l'architecte en chef des Monuments historiques au conservateur régional des Monuments historiques, 10 décembre 1989, archives de la CRMH Centre, Orléans.  
4. Expression de Bruno Foucart dans *Pierre Carron*, catalogue d'exposition, galerie Philippe Guimiot, Bruxelles, décembre 1983.



Orléans, cathédrale Sainte-Croix. Pierre Carron, baies des chapelles du déambulatoire, 1995-2002. Chapelle du tombeau des évêques, évocation des premiers évêques d'Orléans. À droite : chapelle de Jeanne d'Arc, évocation de Jeanne d'Arc chevauchant. Réalisation : atelier Gaudin.

Maguelone, cathédrale Saint-Pierre.  
Robert Morris, baies du chœur; 2002.  
Réalisation : atelier Duchemin.



**MAGUELONE, CATHÉDRALE SAINT-PIERRE**  
Robert Morris  
1996-2002

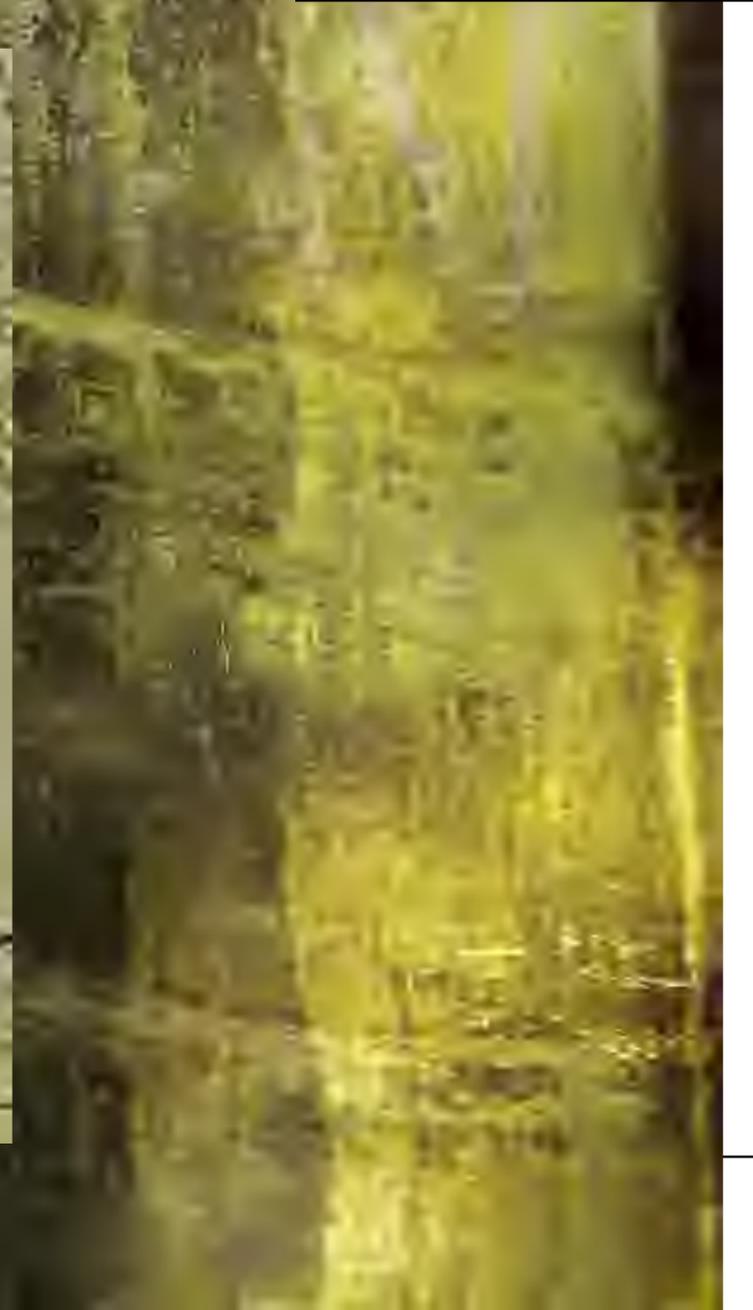




Maguelone, cathédrale Saint-Pierre.  
Robert Morris, baies de la nef, détail, 2002.  
Réalisation : atelier Duchemin.



Maguelone, cathédrale Saint-Pierre.  
Robert Morris, baies de la nef, détail, 2002.  
Réalisation : atelier Duchemin.





Maguelone, cathédrale Saint-Pierre.  
Robert Morris,  
baies de la façade occidentale,  
détail, 2002.  
Réalisation : atelier Duchemin.

Maguelone,  
cathédrale Saint-Pierre.  
Robert Morris,  
baie du chœur, 2002.  
Réalisation : atelier Duchemin.



Matthew Tyson.  
Projet pour les vitraux de la cathédrale  
Saint-Pierre de Saint-Claude, 2000.

## SAINT-CLAUDE, CATHÉDRALE SAINT-PIERRE

### Matthew Tyson en projet

#### Entretien avec Matthew Tyson, genèse d'un projet

Matthew Tyson vit et travaille près de Crest dans la Drôme. Tout d'abord artiste, il dirige également avec son épouse Isabella une maison d'édition dont la spécificité est l'édition de livres d'artistes et d'estampes. En 1999, il est contacté par le conseiller aux arts plastiques de la DRAC Franche-Comté, Bernard Rousseau, pour créer des vitraux dans la cathédrale de Saint-Claude, dans le Jura. Le projet des vitraux comprend quatorze fenêtres dans la nef, et trois autres verrières sur la façade. Le chœur de la cathédrale conserve encore les vitraux du XIX<sup>e</sup> siècle.

La cathédrale est une ancienne église abbatiale, dédiée à Saint-Pierre. L'implantation des premiers religieux dans le Haut-Jura date de la première moitié du V<sup>e</sup> siècle. L'église actuelle a été bâtie à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle sur les ruines des constructions précédentes. L'édifice est resté inachevé près de trois siècles, c'est-à-dire jusqu'en 1742, date à laquelle le pape Benoît XIV décrète par une bulle la création du diocèse de Saint-Claude, dont la cathédrale Saint-Pierre devient le siège épiscopal.

Christine Blanchet-Vaque: Comment avez-vous reçu la commande des vitraux de la cathédrale Saint-Claude?

Matthew Tyson: Les responsables du service du patrimoine de Franche-Comté voulaient changer les verrières de la cathédrale, mais ils souhaitaient quelque chose de plus qu'une simple rénovation, et ils ont pensé faire appel à un artiste. Alors ils ont demandé des conseils à Bernard Rousseau, qui était conseiller aux arts plastiques de la DRAC Franche-Comté à ce moment-là. Je connaissais Bernard Rousseau depuis douze ans, lorsqu'il s'occupait du FRAC Limousin. Il s'est rappelé mon livre *Four Zen Koan*. Il avait vu ce livre à la biennale du livre d'artiste Pays Paysage, à Uzerche (qui se déroule maintenant tous les deux ans à Saint-Yriex-la-Parche). Quand j'ai fait ce livre, j'habitais à Londres dans un gratte-ciel, et dans l'appartement il y avait quatre fenêtres alignées par lesquelles on voyait les paysages de collines. J'ai dessiné, en noir, les lignes de l'horizon pour accompagner les poèmes chinois.

C. B.-V.: Les fenêtres du livre vous ont amené aux vitraux de Saint-Claude.

M.T.: En effet, au début, ils voulaient des vitraux en noir et blanc qui soient linéaires. Et puis, le projet a

évolué et les responsables ont accepté que les vitraux aient de la couleur.

C. B.-V.: Comment fait-on pour passer du livre au vitrail?

M.T.: Quand Bernard Rousseau m'a demandé si cela m'intéressait de faire des vitraux, c'était un peu comme un rêve, car je voulais en faire depuis mon plus jeune âge. En Angleterre, lorsque j'ai passé l'équivalent du baccalauréat, il fallait réaliser, en fin d'année, un objet artisanal. J'ai fait un vitrail d'un mètre de haut, avec un maître-verrier qui était professeur à l'école. C'était un bon souvenir et un véritable plaisir de travailler avec le verre, la lumière et les couleurs transparentes. Le vitrail est, paraît-il, toujours à l'école.

C. B.-V.: Pouvez-vous nous expliquer le projet de Saint-Claude?

M.T.: J'ai établi ma démarche sur l'idée d'une création minimale fondée sur le paysage environnant de la cathédrale. À partir du carré rouge, j'ai créé un rythme. Le carré, placé dans chaque fenêtre, n'est jamais à la même place, il se déplace de fenêtre en fenêtre. Ce qui m'intéressait aussi dans ce projet, c'était de jouer avec les plombs qui sont de plusieurs épaisseurs. La lumière est très belle à

Saint-Claude, et avec le rouge, l'idée était de créer des flaques rouges qui se diffusent sur la pierre et le sol. Quand j'ai été pour la première fois à la cathédrale, je n'imaginai pas ces grandes fenêtres. Le problème qui s'est rapidement posé a été la forme à chaque fois différente des remplages. Alors le rythme ne pouvait jamais être le même, donc le carré rouge me permettait de jouer avec ces différences. Les formes des remplages me font penser aussi à des anges. J'ai passé un long week-end à Venise, et j'ai vu un tableau de Bellini qui évoquait une Vierge entourée d'anges rouges. J'ai tout de suite pensé aux vitraux où les carrés rouges se substituaient aux anges de Bellini. Cette coïncidence me plaît beaucoup.

C. B.-V.: Avez-vous une interprétation de ces vitraux?

M.T.: Oui, mais 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.

Le rouge, c'est le sang de Jésus-Christ mais c'est aussi la couleur de la chance pour les chinois, etc.

C. B.-V.: Quelles ont été vos inspirations pour ce projet? Avez-vous regardé les vitraux de vos confrères?

M.T.: Quand j'ai eu la commande, mes proches m'ont immédiatement dit « regarde les vitraux d'Aurélié Nemours ». J'aime beaucoup cette artiste. Je connais bien aussi Gottfried Honegger et Christophe Cuzin qui ont posé des vitraux, mais je ne voulais pas voir leurs vitraux avant d'avoir conçu mon propre projet. Après quand j'ai vu les vitraux d'Aurélié Nemours, j'ai compris pourquoi on m'avait dit de les regarder. Quand j'ai pensé à la couleur rouge, j'ignorais ses vitraux rouges.

C. B.-V.: Vous avez posé dans la cathédrale une baie d'essai réalisée par le maître-verrier Pierre-Alain Parot, pouvez-vous parler de ce travail de collaboration?

M.T.: Je suis très content de travailler avec lui. C'était au départ un peu bizarre, car en tant qu'éditeur qui travaille avec des artistes, je connaissais mieux sa situation. Il m'a accueilli et m'a expliqué les techniques.

C. B.-V.: Qu'est-ce que ce travail retient de votre travail plus quotidien?

M.T.: La lumière et le passage du temps. Quand j'ai vu l'essai sur verre posé dans la cathédrale, j'ai été très impressionné à l'idée que mes vitraux allaient passer le temps, ici. C'est un peu égocentrique.

C. B.-V.: Comment pourrait-on qualifier votre travail?

M.T.: Beaucoup de gens disent que mon travail est minimaliste. Il est en même temps post-constructiviste, mais c'est difficile de classifier; moi j'aime l'ambiguïté.

C. B.-V.: Comment ce projet s'intègre-t-il dans votre parcours, et plus particulièrement dans votre démarche que l'on pourrait qualifier de « spirituelle »?

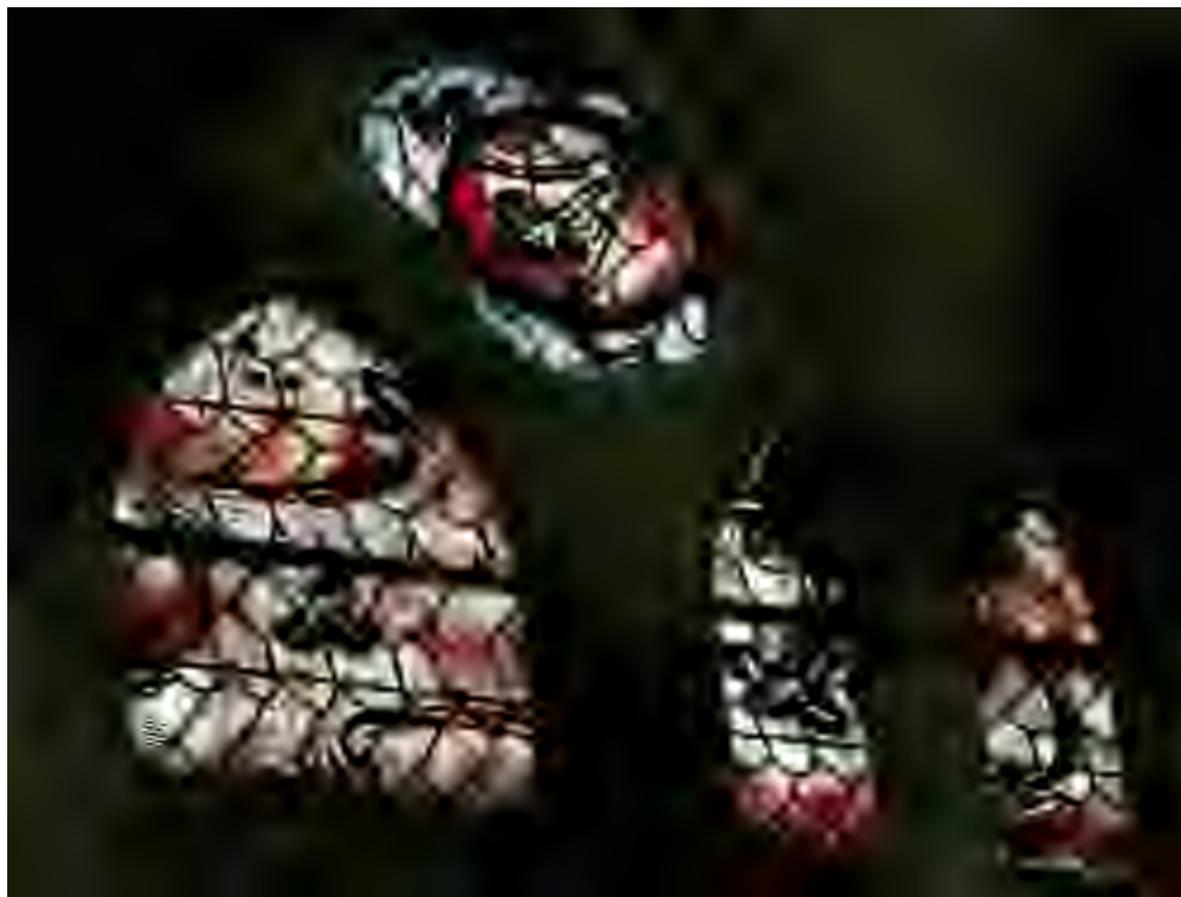
M.T.: Nous avons donc une abstraction linéaire dont les origines se trouvent dans l'horizon du paysage et dans les références religieuses et mystiques à travers l'utilisation de la couleur et des formes, outre les références personnelles infinies de tous et de chacun des spectateurs. La force de ces 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.

Propos recueillis par Christine Blanchet-Vaque  
Samedi 16 février 2002.



## COUTANCES, CATHÉDRALE NOTRE-DAME

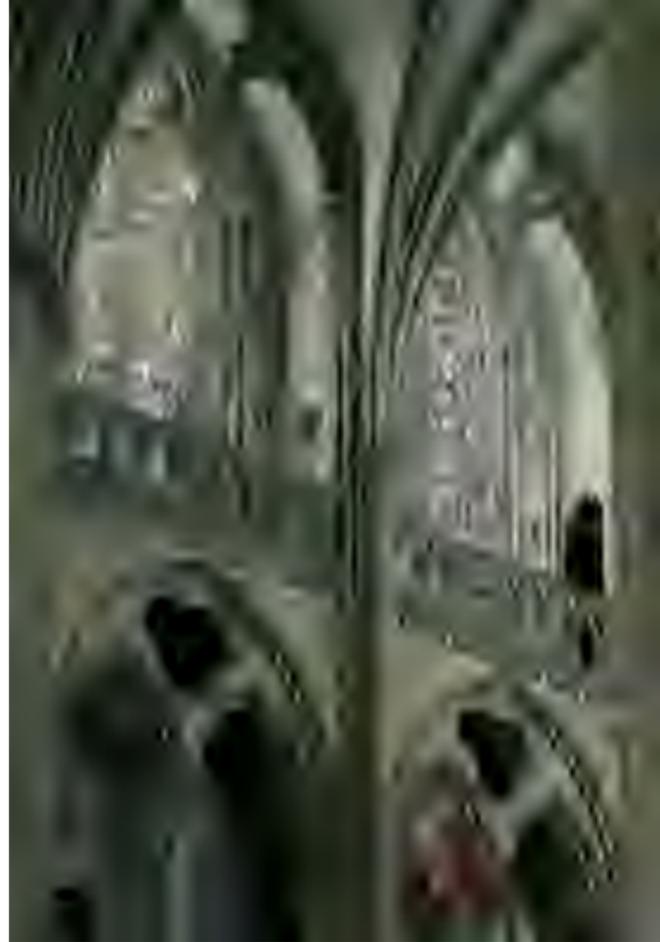
Sylvie Gaudin, Gilles Rousvoal  
1993-1998



Gilles Rousvoal, baie du  
croisillon du transept,  
1992-1998.  
Réalisation : atelier  
Duchemin.



Gilles Rousvoal, baie  
haute du croisillon du  
transept, 1992-1998.  
Réalisation : atelier  
Duchemin.



Coutances, cathédrale Notre-Dame.  
Gilles Rousvoal, baies du  
croisillon du transept,  
1992-1998.  
Réalisation : atelier  
Duchemin.

Page de droite : Coutances,  
cathédrale Notre-Dame.  
Sylvie Gaudin, baie haute  
du transept, 1992-1993.  
Réalisation : atelier Gaudin.

Coutances, cathédrale Notre-Dame.  
Sylvie Gaudin, baies hautes du transept, 1992-1993.  
Réalisation : atelier Gaudin.

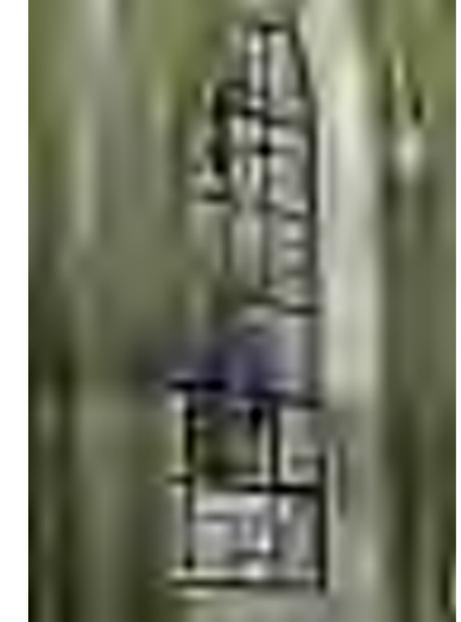


## JEAN MAURET À SAINT-ÉTIENNE DE BOURGES ET SAINT-JEAN DE LYON, 1985-1991

La création du grand vitrail de la sacristie de la primatiale Saint-Jean-Baptiste à Lyon par Jean Mauret s'inscrit dans la continuité des travaux menés alors sur l'extérieur de l'édifice. Les échafaudages étaient montés sur les deux façades des tours encadrant le chevet, côté Saône, depuis un certain temps, quand une lettre de l'architecte en chef des Monuments historiques, Didier Répélin, datée du 7 janvier 1991, faisait part à la conservation régionale des Monuments historiques de la région Rhône-Alpes du projet de Jean Mauret. Celui-ci proposait deux créations pour la grande sacristie du bas-côté sud : la fenêtre au-dessus de la porte à l'intérieur de l'édifice et celle de l'extérieur. Didier Répélin donnait un avis favorable pour les deux propositions : « Au lieu de refaire une copie du vitrail XIX<sup>e</sup> (détruit pendant la Seconde Guerre mondiale) dont nous n'avons aucune photo couleur, Monsieur Mauret propose une création jointe à laquelle j'émet un avis favorable, la composition subtile permettant bien d'absorber les ferrures métalliques lourdes mais conservées ». Il semblerait que ces deux créations n'aient pas été véritablement prévues dans le programme ; le conservateur régional, Marc Botlan, s'interrogeant sur l'origine « de la demande de ces projets » dans une réponse faite à l'architecte.

L'ensemble du dossier fut transmis rapidement à l'inspection générale des Monuments historiques sur demande de l'inspecteur. Le vitrail de la sacristie reçut l'assentiment de tous, mais celui de la baie du bras sud du transept ne fut pas retenu. La création s'organise autour d'une lame en jaune d'argent, centrale, qui s'amplifie en courbes concentriques. Les couleurs sont discrètes, en harmonie avec l'ensemble des boiseries classiques de la sacristie. Jean Mauret utilise les ferrures qui quadrillent la partie rectangulaire de la baie, pour asseoir des développements de carrés noirs de même section. À la cathédrale Saint-Étienne de Bourges, la création de Jean Mauret arrive en conclusion d'une longue histoire, elle aussi réouverte lors de la Seconde Guerre mondiale. Pour autant, le projet était différent de celui de Lyon. Il ne s'agissait pas d'une création ex-nihilo, mais bien de réfléchir à la repose de plusieurs pièces historiques et à leur présentation dans les douze baies de la crypte. Plusieurs générations d'inspecteurs, d'architectes et de maître-verriers se penchèrent sur cette épineuse question de la confrontation de deux créations distantes l'une de l'autre dans le temps d'environ 600 ans avant que la solution ne fut trouvée.

Les vitraux ornaient, à l'origine, la Sainte Chapelle construite par Jean de Berry dans son palais de Bourges. Consacré en 1405, l'édifice fut démoli en 1757. Conservés, les vitraux furent reposés la même année dans les remplacements des douze fenêtres de la crypte de la cathédrale. En 1839, Thévenot devait restaurer 5 vitraux et les recentrer, les autres ayant disparu. Cet ensemble fut déposé en 1938, « avant l'affaire de Munich », comme le rappelle l'architecte en chef Ranjard dans une lettre datée du 27 septembre 1971. Plusieurs décisions avaient tout de même été prises depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale et celle lettre. Un premier point, important, fut tranché par MM. Gauchery et Grodecki : celui de l'organisation générale des futures baies et leur enchaînement iconographique. Leur plan d'ensemble proposait la repose de deux personnages par baie, au lieu de quatre comme précédemment. Cette solution permettait d'occuper dix baies au lieu de cinq, mais posait une question nouvelle : celle du complément en vitrerie contemporaine. L'inspection des Monuments historiques proposa une étude de vitreries d'accompagnement. Cette étude aboutit à la présentation d'un devis daté du 17 mars 1950. Chigot, maître-verrier, présentait des



Bourges, cathédrale Saint-Étienne.  
Jean Mauret, création de complément aux vitraux historiques de la crypte, 1985.

maquettes dans lesquelles les vitraux anciens étaient remaniés et complétés avec du verre antique. Deux ans plus tard, des travaux d'essais étaient menés sur une baie, l'inspection des Monuments historiques ayant jugé impossible d'émettre un avis au seul vu des maquettes. Le travail présenté, un concours entre différents maîtres-verriers était lancé en 1957. Le 20 juin 1958, le jury retenait deux maîtres-verriers : F. Chigot associé à un dessinateur, M. Couturat, et Max Ingrand. Comme précédemment, le jury demanda aux deux équipes la réalisation d'une fenêtre. L'année suivante, les crédits étaient engagés pour la fabrication d'une fenêtre complète. Le 30 mars 1960, l'inspection générale et l'inspection des Monuments historiques se rendaient à Bourges pour juger sur place des résultats obtenus. Un procès-verbal dressé le 19 avril consignait une seconde décision : la répartition du travail sur les douze baies se ferait entre les deux maîtres-verriers. Le projet semblait alors définitivement mûr. Une difficulté de taille suspendit cependant l'enthousiasme de chacun : les crédits n'avaient pas été revus. La somme programmée sur la proposition du devis présenté en 1950 ne permettait plus que la réalisation de 4 baies sur l'ensemble. On confia alors 2 baies à chaque maître-verrier pour équilibrer les dépenses. S'ensuivit une attente de 9 ans pendant laquelle les techniciens pressentis se retirèrent progressivement du projet avant de disparaître. En 1970, l'inspection générale relançait la repose. Pour avoir une idée claire de ce qui était déjà fait, le conservateur régional des Bâtiments de France demanda que les maquettes fussent revues sur place, comme elles avaient été présentées au jury du 30 mars 1960. Chacun put se faire ainsi une idée de l'ensemble.

L'inspection générale, en la personne de M. Dupont, dans une lettre du 4 novembre 1970, jugeait les différents projets ainsi : « Le parti de Max Ingrand est trop foncé, celui de Chigot plus clair est préférable (...). M. Couturat, l'auteur des maquettes pourrait mettre au point la grisaille qui a été réalisée en diminuant l'échelle des motifs, en supprimant les éléments colorés hors bordure et en relevant la grisaille de jaune d'argent, mais il faudrait faire le choix d'un maître-verrier pour la réalisation des vitraux ». Un deuxième axe de réflexion émergeait : celui de la forme générale des compléments, de la confrontation aux vitraux anciens. L'ensemble fut remis en perspective du temps long du monument et du temps court des modes. « Il serait peut-être aussi concevable de faire le fond de simples losanges de verre antique, comme on a le plus souvent fait des compléments jusqu'ici, parti qui a l'avantage de ne pas marquer la date de la restauration, ce qui n'est pas le cas des vitraux qui nous sont présentés ici ». Le nouvel architecte en chef Ranjard, dans sa lettre du 27 septembre 1971, reprenant l'historique du projet, concluait par ce paragraphe très pragmatique : « Il est apparu que le parti qui avait été adopté par M. Max Ingrand était moins satisfaisant que celui proposé par M. Chigot et son maquet-tiste M. Couturat. D'ailleurs, M. Max Ingrand étant malheureusement décédé, nul ne pouvait poursuivre son œuvre à sa place. M. Chigot est également décédé, mais son maquet-tiste M. Couturat pourrait reprendre son étude ». Un des auteurs du plan de repose, M. Robert Gauchery avait lui aussi disparu. L'avis apporté par l'architecte Ranjard posait la question des compléments. « La vitrerie composée par M. Couturat donnerait satisfaction si, par apport de quelques touches de jaune d'argent, elle était légèrement enrichie. C'est en raison de cette

dernière constatation qu'il ne me paraît pas souhaitable d'adopter une simple vitrerie losangée de verre antique qui constituerait, auprès des panneaux du XVI<sup>e</sup> siècle, un cadre d'une trop grande sécheresse et pauvreté ». Sa lettre se terminait sur une nouvelle proposition de devis pour la reprise entière du projet. Jean-Jacques Gruber, Pierre Gaudin et l'atelier Lorin étaient convoqués. Une réunion de la commission supérieure vitrail statua en séance du 13 mars 1972. Les maquettes de Couturat furent finalement retenues (sans doute contre l'avis de l'architecte) avec la proposition de l'inspection de ne pas réaliser un dessin trop complexe. « Les motifs blancs sur bleu et rouge en bas de la fenêtre sont à supprimer et à remplacer par du losange. Les socles des figures debout ne paraissent pas anciens, les lobes blancs seront à diminuer. Le losange est à bonne échelle », précise le procès-verbal de la réunion. Sur proposition de l'inspection, de nouveaux devis furent demandés à d'autres ateliers : Chauffour, peintre-verrier à Bourges, et l'atelier de Vitrail à Limoges. Mais le projet resta en attente... Un nouvel inspecteur des Monuments historiques, Colette di Matteo, reprenait le dossier en 1979 et demandait au nouvel architecte en chef Lebouteux des réactualisation de devis. Se joua alors un dernier acte qui permit enfin d'entrevoir une solution : la proposition de faire travailler un maître-verrier du Cher, habile technicien, sensible à la création contemporaine, Jean Mauret. Le 14 février 1980, le procès-verbal de la commission vitrail faisait ce bref rappel : « En ce qui concerne la crypte, les fragments de vitraux n'ont pas été remontés car cette opération nécessitait une vitrine d'accompagnement pour laquelle un concours avait été ouvert sans suite il y a 22 ans (...)



Le problème est donc à reprendre, d'autant qu'une certaine impatience se fait sentir sur le plan local. Il est toutefois moins urgent que ceux évoqués précédemment (repose des vitraux de la Nouvelle Alliance et du Jugement dernier) »

M. Despierres, membre de la commission, au milieu des débats évoquant des déposes nombreuses et des reposes en attente depuis des lustres, proposa « la création d'un musée du vitrail à vocation pédagogique dans le style de l'actuel musée des Monuments français » qui abriterait systématiquement « les vitraux impossibles à replacer et remplacés par des copies ».

Le 16 janvier 1981, une réunion se tint sur place, rassemblant MM. Froidevaux et Auzas, inspecteurs généraux, M. Leboutoux, architecte en chef, Jean Mauret, et les représentants de l'inspection.

Un devis d'étude fut demandé pour connaître exactement l'état sanitaire des pièces anciennes conservées, leur qualité, leur surface globale.

M. Mauret devait réfléchir de nouveau sur le sujet d'une vitrerie d'accompagnement, travail demandé aussi à M. Vernejoux (Limoges).

Le 5 juin 1981, une lettre de l'inspection générale notait que la repose des vitraux dans la crypte « en caisse depuis trente ans ne pouvait se poursuivre que si la crypte était libérée des morceaux du jubé qui sont disposés sur le sol dans la perspective d'une anastylose ». 3 jours plus tard, l'inspecteur général Auzas proposait à Jean Mauret de « compléter son inventaire des panneaux par celui des fragments qui étaient encore au musée du Berry et d'établir un devis pour la restauration de deux personnages complets qui lui ont été précisés et pour un essai de présentation avec une vitrerie d'accompagnement ».

M. Auzas suggérait trois directions de travail à Jean Mauret: « un jeu de plombs en verre blancs battus, une grisaille patinée comme à Saint-Maclou de Rouen, une grisaille patinée, accompagnée de couleurs, s'inspirant des fonds d'architecture des éléments anciens ».

Une solution inspirée de la troisième proposition fut retenue.

Fort des remarques passées de l'inspection sur l'alternance rouge-bleue, Jean Mauret préféra deux blancs différents plus discrets. Une bordure en opaline entoure l'ensemble des extensions, souligné par un cadre rectangulaire en jaune d'argent dont les bords supérieurs sont tronqués par le dessin de la fenêtre.

Lionel Bergatto

Lyon, cathédrale Saint-Jean.  
Jeannette Weiss-Gruber,  
verrière de la chapelle de la Vierge,  
la Vie de la Vierge, 1980.  
Réalisation : atelier Jeannette Weiss.



Lyon, cathédrale Saint-Jean.  
Jean Mauret, baie de la sacristie, 1991.

**INVENTAIRE :  
VITRAUX DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE DANS LES CATHÉDRALES DE FRANCE**



**Ajaccio (Corse), cathédrale Notre-Dame-de-l'Assomption**

Bruno de Pirey (né en 1955) et Pierre Colas Vitraux

**Amiens (Picardie), cathédrale Notre-Dame**

Jeannette Weiss-Gruber (née en 1934) Baies des chapelles absidiales Vitraux d'accompagnement 1988-2000

**Angers (Pays-de-la-Loire), cathédrale Saint-Maurice**

Jacques Le Chevallier (1896-1986) 6 baies de la nef (côté sud) (1954-1956) 3 baies de la chapelle Notre-Dame-de-Pitié (1960)

**Avignon (Provence-Alpes-Côté-d'Azur), cathédrale Notre-Dame-des-Doms**

François Chapuis (1928-2002) 3 baies de la chapelle-tombeau de Jean XXII 1960

**Beauvais (Picardie), cathédrale Saint-Pierre**

Claude Courageux (né en 1938) Baie de la chapelle des fonts baptismaux La Fontaine de Vie (abstrait) Réalisation atelier Crèvecoeur 1981

Michel Durand (né en 1931) 2 baies Vitraux d'accompagnement Réalisation atelier Durand 1972

Sylvie Gaudin (1950-1994) Baies du triphorium et du bas-côté nord Réalisation atelier Gaudin 1986-1990

Max Ingrand (1908-1969) Rose nord et lancettes Le Jugement Dernier, Les Vierges sages et les vierges folles Réalisation atelier Ingrand 1958

Anne Le Chevallier (née en 1937) Baie de la chapelle des fonts baptismaux Grisaille Réalisation atelier Le Chevallier

Anne Le Chevallier (née en 1937) Baie de la chapelle Sainte-Angadrême

Vie de la sainte et épisodes de la vie de saint Nicolas Réalisation atelier Le Chevallier (1976) 4 baies du déambulatoire, 1983-1986

Jacques Le Chevallier (1896-1986) Vitraux de la chapelle Sainte-Anne Vie de sainte Anne Réalisation atelier Le Chevallier 1954

Jeannette Weiss-Gruber (née en 1934) Vitraux dans la chapelle Saint-Léonard Vitraux d'accompagnement Réalisation atelier Gruber 1985-1986

**Besançon (Franche-Comté), cathédrale Saint-Jean**

Jean-Jacques Gruber (1904-1988) 2 baies Réalisation atelier Gruber 1942

Jacques Le Chevallier (1896-1986) 5 baies Réalisation atelier Le Chevallier (1948)

**Blois (Centre), cathédrale Saint-Louis**

Jan Dibbets (né en 1941) Ensemble des vitraux de la nef (baies basses et baies hautes) Réalisation atelier Mauret 1995-2000

**Bourges (Centre), cathédrale Saint-Étienne**

Jean Mauret (né en 1943) Vitraux d'accompagnement dans la crypte Réalisation atelier Mauret 1985

**Calais (Nord-Pas-de-Calais), cathédrale Notre-Dame**

Gérard Lardeur (né en 1931) Baies de la nef 1976 Réalisation atelier Lardeur Baies de la façade occidentale 2001 Réalisation Gerd Fanslau

**Cambrai (Nord-Pas-de-Calais), cathédrale Notre-Dame-de-Grâce**

Gérard Lardeur (né en 1931) 4 fenêtres de la nef 1979

Ensemble des baies 1982 Réalisation Jacqueline Nicole

**Chartres (Centre), cathédrale Notre-Dame**

François Lorin (1900-1972) 1 baie du transept Vie de saint Fulbert Réalisation atelier Lorin Don de l'American Institute of Architects 1954

François Lorin (1900-1972) 1 baie du transept Motifs symboliques Réalisation atelier Lorin Don du Cercle des Amis de la cathédrale de Chartres en Allemagne 1968

**Choisy-le-Roi (Ile-de-France), cathédrale Saint-Louis-Saint-Nicolas**

François Chapuis (1928-2002) 14 baies de la nef 1966

**Clermont-Ferrand (Auvergne), cathédrale Notre-Dame**

Alain Makaraviez (né en 1936) 2 baies de la façade occidentale L'Apocalypse, La Genèse Exécuté avec Edwige Walmé 1978-1981

**Corbeil-Essonne (Ile-de-France), cathédrale Saint-Spire**

Jacques Le Breton 1 baie : Assomption et Couronnement de la Vierge Vers 1950 Jeannette Weiss-Gruber (née en 1934) Vitraux Réalisation atelier Gruber

**Coutances (Basse-Normandie), cathédrale Notre-Dame**

Jean-Henri Couturat Verrières de la façade Evêques fondateurs, saint Lô, Glorification de la Vierge 3 baies de la chapelle sud du transept Représentation des bienheureux Thomas Hélié de Biville, Auguste Chapdelaine et des saint Jean Eudes et François Lefranc Atelier Daumont-Tournel 1954-1956

Sylvie Gaudin (1950-1994) 2 baies du transept nord Allégorie du Temps, de la Vie et de l'Histoire qui aboutissent au Jugement Dernier Réalisation atelier Gaudin 1992-1993

Gilles Rousvoal (né en 1948) Baies hautes du croisillon sud du transept Baies hautes du croisillon nord du transept Verrières du palimpseste Réalisation atelier Duchemin 1992-1998

Hubert de Sainte-Marie (1923-1991) Baies hautes du chœur Réalisation atelier Sainte-Marie 1948-1959

**Digne-les-Bains (Provence-Alpes-Côte d'Azur), ancienne cathédrale Notre-Dame-du-Bourg**

David Rabinowitch (né en 1943) Ensemble des baies Verre dépoli et cives colorées soufflées Réalisation atelier Duchemin 1993-1998

**Évry (Ile-de-France), cathédrale de la Résurrection**

Père Kim En Joong (né en 1940) Vitraux (baie d'axe, narthex et chapelle) 12 couleurs pour symboliser 12 apôtres Réalisation atelier Loire 1995

**Fréjus (Provence-Alpes-Côté-d'Azur), cathédrale Saint-Léonce**

François Chapuis (1928-2002) Ensemble des baies et baptistère 1978 et 1990-1992

**Grenoble (Rhône-Alpes), cathédrale Notre-Dame**

Anne Le Chevallier (née en 1937) 6 baies de la façade occidentale Réalisation atelier Le Chevallier 2000

**Langres (Champagne-Ardennes), cathédrale Saint-Mammès**

Philippe Devivier Baies hautes du chœur, de la nef, déambulatoire 1967-1977

**Laon (Aisne), cathédrale Notre-Dame**

Jacques Le Chevallier (1896-1986) Vitrail du transept nord 5 baies dans la chapelle du transept sud (1972)

**Le Havre (Haute-Normandie), cathédrale Notre-Dame**

Michel Durand (né en 1931) 3 baies du chœur; baies de la nef Réalisation atelier Durand 1974

**Lille (Nord-Pas-de-Calais), cathédrale Notre-Dame-de-La-Treille**

Max Ingrand (1908-1969) Baie Réalisation atelier Ingrand 1965-1966

Ladislas Kijno (né en 1921) Rosace de la façade occidentale 1999-2000

Philippe Loup Baie 1999

**Lucciana (Corse), ancienne cathédrale Santa-Maria-Assunta**

Éric Dalbis (né en 1957) Ensemble des vitraux Réalisation atelier Méliava 2001-2002

**Lyon (Rhône-Alpes), cathédrale Saint-Jean**

Jean-Jacques Gruber (1904-1988) 1 baie Réalisation atelier Gruber 1981-1982

Charles Marq (né en 1923) 2 baies de la chapelle des Bourbons Réalisation atelier Jacques Simon 1974

Jean Mauret (né en 1943) 1 baie de la sacristie du chapitre Réalisation atelier Mauret 1991

Jeannette Weiss-Gruber (née en 1934) 5 baies Réalisation atelier Gruber 1969-1970 et 1980

**Maguelone (Languedoc-Roussillon), ancien-ne cathédrale Saint-Pierre**

Robert Morris (né en 1931) Ensemble des vitraux Verre thermoformé Réalisation atelier Duchemin 1999-2002

**Metz (Lorraine), cathédrale Saint-Etienne**

Roger Bissière (1886-1964) 2 baies (roses nord et sud de la nef) Réalisation Charles Marq et Brigitte Simon (atelier Jacques Simon) 1958-1960

Marc Chagall (1887-1985) 2 baies du chœur (déambulatoire) Hommage au Rois et aux Prophètes de l'Ancien Testament : 1ère baie : Sacrifice d'Abraham, Lutte de Jacob et de l'Ange, Songe de Jacob, Moïse devant le Buisson ardent ; Histoire de Joseph et de Noé (réseau) 2e baie : Moïse reçoit les Tables de la Loi, David et Bethsabée, Jérémie et l'exode du peuple juif ; figure du Christ (réseau) Verres plaqués, gravure à l'acide et peinture à la grisaille Réalisation Charles Marq et Brigitte Simon (atelier Jacques Simon) 1959-1961

Marc Chagall (1887-1985) Baie basse de la face est du transept nord (triforium) Thème du Paradis Verres plaqués, gravure à l'acide et peinture à la grisaille Réalisation Charles Marq et Brigitte Simon (atelier Jacques Simon) 1961-1964

Marc Chagall (1887-1985) Baies du transept nord (triforium) Le Grand Bouquet Verres plaqués, gravure à l'acide et peinture à la grisaille Réalisation Charles Marq et Brigitte Simon (atelier Jacques Simon) 1968-1970

Jacques Villon (1875-1963) 5 baies de la chapelle du Saint-Sacrement Moïse au rocher d'Horeb, l'Agneau pascal, la Cène, les Noces de Cana, la Crucifixion Verres plaqués, gravure à l'acide et peinture à la grisaille Réalisation Charles Marq et Brigitte Simon (atelier Jacques Simon) 1956-1957

### Montauban (Midi-Pyrénées), cathédrale Notre-Dame-de-L'Assomption

André-Louis Pierre
1 baie
Réalisation atelier Chigot
Années 1950

### Moulins (Auvergne), cathédrale Notre-Dame

Jacques Bony (né en 1918)
Vitreaux
Réalisation atelier Bony
1956

### Nantes (Pays-de-la-Loire), cathédrale Saint-Pierre

François Chapuis (1928-2002)
Verrière du transept sud
Représentation des saints du diocèse
Réalisation atelier Razin
1957

Anne Le Chevallier (née en 1937)
Vitreaux du transept nord et chapelle nord du déambulatoire
Vitreaux abstraits
Réalisation atelier Le Chevallier
1977-1982

Jean Le Moal (né en 1909)
Vitreaux du haut chœur, du triforium
Baies des chapelles du rond-point du déambula-toire et chapelles latérales sud du déambulatoire
Vitreaux abstraits
Réalisation atelier Le Chevallier
1978-1988

Brigitte Simon (née en 1926)
Baies des chapelles de la nef (nord) et de la façade occidentale
Vitreaux abstraits
Atelier Jacques Simon
1968-1974

### Nevers (Bourgogne), cathédrale Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte

Jean-Michel Albérola (né en 1953)
Baies du transept roman : thème de l'Apocalypse
Chapelles du déambulatoire du chœur gothique
Réalisation atelier Pierre Defert puis atelier Duchemin
1997-2002

Gottfried Honegger (né en 1917)
Baies hautes de la nef (nord et sud)
4 baies de la crypte
Réalisation atelier Jean Mauret
1994-2000

François Rouan (né en 1943)
Baies basses de la nef
Réalisation Benoît Marq (atelier Jacques Simon)
1991-1996

Raoul Ubac (1910-1985)
3 baies du chœur roman
l oculus
Réalisation Charles Marq (atelier Jacques Simon)
1977-1983

Claude Viallat (né en 1936)
Baies hautes du triforium et du chœur gothiques
Réalisation atelier Bernard Dhonneur
1992-1995

### Noyon (Picardie), ancienne cathédrale Notre-Dame

Claude Courageux
Vitreaux de la façade occidentale
Commémoration du millénaire capétien
1987

### Orléans (Centre), cathédrale Sainte-Croix

Pierre Carron (né en 1932)
Vitreaux du chœur
Réalisation atelier Gaudin
1993-2002

### Paris (Ile-de-France), cathédrale Notre-Dame

Jacques Le Chevallier (1896-1986)
Baies hautes de la nef et des tribunes
Réalisation atelier Le Chevallier
1961-1965

### Quimper (Bretagne), cathédrale Saint-Corentin

Jean-Jacques Gruber (1904-1988)
1 baie (chapelle des fonts baptismaux) : Baptême du Christ
En collaboration avec Josette Mahuzier
1981

Hubert de Sainte-Marie (1923-1991) :
1 baie du déambulatoire sud (chapelle Saint-Paul) : Père Maunoir
Réalisation atelier Sainte-Marie
1958

Anna Stein (née en 1936)
1 baie : Santik-Du
Réalisation atelier Avice
1994

### Reims (Champagne-Ardennes), cathédrale Notre-Dame

Marc Chagall (1887-1985)
Vitreaux de la chapelle d'axe du chœur (chapelle de la Vierge) : Le Christ et Abraham (baie d'axe), thème de l'Arbre de Jessé (fenêtre de gauche), Vie des rois de France (fenêtre de droite)
Offerts par la Fédération des bâtiments et des travaux publics
Réalisation Charles Marq (atelier Jacques Simon)
1974

Jacques Simon (1890-1974)
1 baie (petite rose de la façade occidentale)
Offert par l'Alimentation Rémoise
Réalisation atelier Jacques Simon
1956

Brigitte Simon (née en 1926)
2 baies dans le transept sud (au-dessus des fonts baptismaux)
Offert par la Corporation des vins de Champagne
Réalisation atelier Jacques Simon
1957

Brigitte Simon (née en 1926)
Vitreaux de la chapelle du transept sud et de la chapelle du transept nord
Réalisation atelier Jacques Simon
1969-1971 et 1981-1982

### Rouen (Haute-Normandie), cathédrale Notre-Dame

Sylvie Gaudin (1950-1994)
2 baies (chapelle Saint-Pierre-et-Saint-Paul)
Réalisation atelier Gaudin
1981

### Saint-Brieux (Bretagne), cathédrale Saint-Etienne

Hubert de Sainte-Marie (1923-1991)
Ensemble de vitreaux figuratifs et non figuratifs
Réalisation atelier Sainte-Marie
1970

### Saint-Claude (Franche-Comté), cathédrale Saint-Pierre

Matthew Tyson (né en 1959)
Ensemble des baies hautes de la nef
Projet en cours

### Saint-Denis (Ile-de-France), cathédrale Saint-Denis

Jean-Jacques Gruber (1904-1988)
1 baie (chapelle des fonts baptismaux)

Réalisation atelier Gruber
1974

#### Saint-Dié (Lorraine), cathédrale Saint-Dié

*Ensemble des vitreaux conçus de 1985 à 1987 sous la direction de Jean Bazaine, auteur du plan de lumière, sur le thème de la Mort et de la Résurrection*

Geneviève Asse (née en 1923)
9 baies de la nef (côté sud) et rosace
Mouvement inverse des prières bleues montant à l'assaut du ciel
Réalisation atelier Bony

Jean Bazaine (1904-2001)
7 baies du chœur
L'Ange gardien du Tombeau, la Vierge dans le Vent du Golgotha, L'Annonce de la Résurrection, La Vierge d'allégresse déchirant son voile de douleur, la Résurrection
Réalisation Éric Bonte

Jacques Bony (né en 1918)
6 baies du bas-côté sud
Combat entre les ténèbres et la lumière (Genèse)

Gérald Collot (né en 1927)
1 baie (chapelle des Evêques)
Le Tombeau du Christ
Réalisation atelier 54

Dominique Guthertz (né en 1946)
9 baies de la nef (côté nord)
L'Aurore
Réalisation atelier 54

Elvire Jan (1904-1996)
2 baies du transept (nord et sud)
Le Pain, Le Vin
4 baies de la chapelle du Saint-Sacrement
Variations sur le thème de l'Eucharistie
Réalisation atelier Bony

Lucien Lautrec (né en 1909)
2 baies de la façade occidentale
Passage du monde profane au monde sacré
2 baies de la sacristie
Préparation du célébrant pour la messe
Réalisation atelier Éric Bonte

Jean Le Moal (né en 1909)
4 baies
La Passion vécue par Marie
Réalisation atelier Le Chevallier

Alfred Manessier (1911-1993)
4 baies du transept nord

Thème de la Passion
Réalisation atelier Lorin

Claire de Rougemont (née en 1955)
1 baie (chapelle des fonts baptismaux)
L'eau du baptême

### Saint-Malo (Bretagne), ancienne cathédrale Saint-Vincent

Michel Durand (né en 1931)
Vitreaux (nef)
Après 1968

Max Ingrand (1908-1969)
Vitreaux des bas-côtés
Réalisation atelier Ingrand
1958

Jean Le Moal (né en 1909)
Vitreaux (chœur, déambulatoire, chevet, transept)
Réalisation atelier Bernard Allain
1968-1971

### Saint-Pol-de-Léon (Bretagne), ancienne cathédrale Saint-Paul-Aurélien

Jean-Jacques Gruber (1904-1988)
Vitreaux : Moïse et la Terre Promise, Apocalypse de saint Jean
En collaboration avec Josette Mahuzier
1974

### Sélestat (Alsace), cathédrale Saint-Georges

François Chapuis (1928-2002)
Ensemble des baies de la nef
1986

### Senlis (Picardie), ancienne cathédrale Notre-Dame

Claude Courageux (né en 1938)
Vitreaux de la chapelle du Bailli
Abstraction
1993

### Soissons (Picardie), cathédrale Saint-Gervais-et-Saint-Protais

Anne Le Chevallier (née en 1937)
2 baies hautes du chœur; 1982-1983
8 baies latérales du chœur; 1990-1997
Petite rose du transept sud, 1990
Réalisation atelier Le Chevallier
1990

Jacques Le Chevallier (1896-1986)
2 baies hautes du chœur

2 baies de la chapelle Saint-Rufin
3 baies de la chapelle Saint-Pierre
1 baie de la chapelle d'axe (chapelle de la Vierge)
Réalisation atelier Le Chevallier
1969-1970 et 1978

### Strasbourg (Alsace), cathédrale Notre-Dame

Max Ingrand (1908-1969)
1 baie (abside du chœur) :Vierge aux bras étendus
Réalisation atelier Ingrand
1956
Jean-Jacques Gruber (1904-1988)
Vitreaux abstraits et d'accompagnement (transept sud)
Réalisation atelier Gruber
1976-1981

#### Tours (Centre), cathédrale Saint-Gatien

Max Ingrand (1908-1969)
Vitreaux des bas-côtés de la nef et baie occidentale
Réalisation atelier Yvan Guyet
1947

### Tréguier (Bretagne), ancienne cathédrale Saint-Tugdual

Hubert de Sainte-Marie (1923-1991)
Ensemble de vitreaux figuratifs et non figuratifs
Réalisation atelier Sainte-Marie
1950-1960

Hubert de Sainte-Marie (1923-1991)
26 vitreaux (dont fenêtre transept sud)
Réalisation atelier Sainte-Marie
1971-1977

### Tulle (Limousin), cathédrale Notre-Dame

Jean-Jacques Gruber (1904-1988)
Vitreaux
Réalisation atelier Gruber
1979

#### Vannes (Bretagne), cathédrale Saint-Pierre

Robert Briand
Vitreaux

### Vienne (Rhône-Alpes), ancienne cathédrale Saint-Maurice

François Chapuis (1928-2002)
2 roses et 6 baies de la nef
1955

Cet ouvrage a été publié à l'occasion de la présentation à Chartres, au Centre international du Vitrail, de l'exposition « Les couleurs du Ciel, le vitrail de création au <sup>xx</sup> siècle dans les cathédrales de France », du 13 avril 2002 au 5 janvier 2003, réalisée par le Centre international du Vitrail avec le concours de la région Centre, de la direction régionale des Affaires culturelles du Centre, du conseil général d'Eure-et-loir et de la Ville de Chartres.

La Fondation d'entreprise Gaz de France a généreusement subventionné cette manifestation. Nous lui rendons hommage et remercions tout particulièrement Monsieur Pierre Gadonneix, président de Gaz de France, Madame Élisabeth Delorme, secrétaire générale de la Fondation d'entreprise Gaz de France, partenaires fidèles du Centre international du Vitrail, pour leurs actions de mécénat en faveur du vitrail contemporain.

Nos remerciements vont également tout particulièrement 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 de cette manifestation :

Monsieur Jean-Claude Pompougnac, directeur des Affaires culturelles du centre

## REMERCIEMENTS

Monsieur Alain Rafesthain, président du conseil régional du Centre  
Monsieur Albéric de Montgolfier, président du conseil général d'Eure-et-Loir  
Monsieur Jean-Pierre Gorges, maire de Chartres

Monsieur Marc Botlan, conservateur régional des Monuments historiques  
Monsieur Philippe Saunier, conservateur régional des Monuments historiques adjoint  
Monsieur Serge Coupry, directeur de la culture du conseil régional du Centre  
Monsieur Gunther Ludwig, conseiller technique musées, arts plastiques et métiers d'art à la direction culture du conseil régional du Centre  
Monsieur Olivier Marleix directeur général des services du conseil général d'Eure-et-Loir  
Madame Marie-Thérèse Loison, directrice générale des services de la ville de Chartres

Les artistes, prêteurs privés et publics, institutions et musées, sans lesquels n'auraient pu être présentées les collections d'œuvres originales, maquettes, cartons, vitraux, dessins, sculptures, 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 préparation et de réalisation de l'exposition et du catalogue :

Catherine Arminjon, conservateur général du patrimoine  
Simon Piéchaud, conservateur régional des Monuments historiques de Franche-Comté  
Paul Trouilloud, architecte des bâtiments de France d'Eure-et-Loir  
Philippe Bonnet, conservateur en chef du patrimoine au service régional de l'inventaire de Bretagne  
Hortensia Gauthier, conservateur des antiquités et objets d'art des Pyrénées-Atlantiques  
Maryse Dal-Zotto, conservatrice déléguée des antiquités et objets d'art du Rhône  
Jean-Paul Delcour, conservateur des antiquités et objets d'art du Nord  
Erwana Lharidon, conservateur des antiquités et objets d'art des Côtes-d'Armor  
Véronique Daboust, conservateur des antiquités et objets d'art de Loire-Atlantique  
Lorraine Mailho, conservateur des Monuments historiques des Pays-de-la-Loire  
Marie-Claude Buxtorf, conservatrice régionale de l'inventaire de Haute-Normandie  
Odile Canneva-Tetu, conservatrice régionale de l'inventaire de Bretagne  
Guy Massin Le Goff, conservateur des antiquités et objets d'art du Maine-et-Loire  
Martine Plouvier, conservatrice régionale de l'inventaire de Picardie  
Christian Gendron, conservateur des antiquités et objets d'art des Deux-Sèvres  
François Janvier, conservateur des antiquités et objets d'art de la Meuse  
Christian Olivereau, conservateur des antiquités et objets d'art du Val-d'Oise

Marie-Paule Dupuy, documentaliste au service régional de l'inventaire de Poitou-Charentes  
Claude Aliquot, conservateur des antiquités et objets d'art de l'Ariège  
Frédéric Vienne, archiviste adjoint du diocèse de Lille  
Catherine Guillot, conservateur du patrimoine au service régional de l'inventaire du Nord-Pas de Calais  
Brigitte Stimolo, conservatrice des antiquités et objets d'art de la Somme  
Xavier de Massary, conservateur régional de l'inventaire de Champagne-Ardennes  
Françoise Lapeyre-Uzu, conservateur régional de l'inventaire de Rhône-Alpes  
Sylvie Le Clech, conservatrice des antiquités et objets d'art de l'Essonne  
Frédérique Boura, conservatrice régionale de l'inventaire d'Alsace  
Dominique Toursel-Harster, conservatrice des antiquités et objets d'art du Haut-Rhin  
Dominique Dupraz, conservateur des antiquités et objets d'art de l'Ardèche  
Annie Peyraud-Dubois, conservatrice des antiquités et objets d'art du Puy-de-Dôme  
Jean-Michel Sauget, conservateur du patrimoine au service régional de l'inventaire d'Auvergne  
Karine Bergeot, documentaliste au conseil général de la Sarthe

Dominique Hervier, conservateur régional de l'inventaire d'Ile-de-France  
Marie-Claude Mary, conservatrice régionale de l'inventaire de Franche-Comté  
Mireille-Bénédictte Bouvet, conservatrice régionale de l'inventaire de Lorraine  
Martine Jaoul, conservatrice régionale de l'inventaire de Midi-Pyrénées  
Jean-Christophe Simon, conservateur régional de l'inventaire de Provence-Alpes-Côte d'Azur  
Michèle Nathan-Tilloy, conservatrice des antiquités et objets d'art de la Drôme  
Christophe Cousin, conservateur des antiquités et objets d'art du Territoire de Belfort  
Brigitte Mézard, conservatrice des antiquités et objets d'art du Cantal  
Monique Billat, conservatrice des antiquités et objets d'art de Seine-et-Marne  
Véronique Parickmiller-Duguet, conservatrice des antiquités et objets d'art de Lot-et-Garonne  
Marie-Joséphine Arrighi, conseillère aux arts plastiques à la direction régionale des Affaires culturelles de Corse  
Richard Levesque, conservateur des antiquités et objets d'art de Vendée  
Alain Girard, conservateur en chef départemental des musées du Gard  
Hélène Viallet, conservatrice des antiquités et objets d'art de Haute-Savoie  
Odile Jurbert, conservatrice des antiquités et objets d'art des Ardennes  
Françoise Bosman, conservatrice des antiquités et objets d'art du Val-de-Marne  
Thierry Zimmer, conservateur régional des Monuments historiques du Limousin

Hervé Quélin, président directeur général de Quélin  
Daniel Grandidier, conservateur du musée de Saint-Dié  
Jean-Marie Braguy, conservateur-restaurateur  
Vincent Cochet, conservateur du patrimoine à la conservation régionale des Monuments historiques du Centre  
François-Charles James, conservateur en chef du patrimoine à la conservation régionale des Monuments historiques du Centre  
R. Lafond, président des Compagnons de Maguelone  
Jean-Michel Albérola, Michel Blanc-Garin, Pierre Carron, François Chapuis, Agnès de Charon, Éric Dalbis, Daniel Desprès, Bernard Dhonneur, Dominique Duchemin, Gérard Garouste, Gérard Hermet, Hervé Joubaux, Mireille Juteau, Gérard Lardeur, Anne et Guy Le Chevallier, Bruno Loire, Jacques Loire, Stéphanie et Benoît Marq, Jean Mauret, Guy Méliava, Anne Le Moal, Jean Le Moal, Katrina Neiman, Pierre-Alain Parot, François Rouan, Gilles Rousvoal, Christine Manessier, David Rabinowitch, Matthew Tyson, Claude Viallat, Jeannette Weiss-Gruber

<b>AVANT-PROPOS</b>	<b>5</b>	Jean-Pierre-Pierre Lacroix Préfet de la Région Centre Préfet du Loiret
<b>PRÉFACE</b>	<b>6</b>	Élisabeth Delorme Secrétaire générale Fondation d'entreprise Gaz de France
	<b>7</b>	Servane de Layre-Mathéus Présidente du Centre International du Vitrail
	<b>8</b>	Catherine Arminjon Conservateur général du Patrimoine
<b>INTRODUCTION</b>		
Le vitrail, une théologie incarnée	<b>10</b>	Paul-Louis Rinuy
L'État, l'Église et les artistes pour une même quête de l'esprit	<b>22</b>	Jean-Paul Deremble
Paris, cathédrale Notre-Dame	<b>30</b>	Philippe Saunier
Chartres et les vitraux Rockefeller	<b>35</b>	Jean-Marie Braguy

## SOMMAIRE

<b>PARCOURS 1945-2000</b>		
<b>Metz</b> , cathédrale Saint-Étienne	<b>38</b>	Christine Blanchet-Vaque
<b>Reims</b> , cathédrale Notre-Dame	<b>52</b>	Christine Blanchet-Vaque
<b>Saint-Malo</b> , cathédrale Saint-Vincent	<b>58</b>	Christine Blanchet-Vaque
<b>Nantes</b> , cathédrale Saint-Pierre	<b>64</b>	
<b>Saint-Dié</b> , cathédrale Saint-Dié	<b>72</b>	Christine Blanchet-Vaque
<b>Nevers</b> , cathédrale Saint-Cyr-Sainte-Julitte	<b>82</b>	Christine Blanchet-Vaque
<b>Digne</b> , cathédrale Notre-Dame-du-Bourg	<b>98</b>	Christelle Langrené
<b>Lille</b> , cathédrale Notre-Dame-de-la-Treille	<b>108</b>	Christelle Langrené
<b>Cambrai</b> , cathédrale Notre-Dame-de-Grâce	<b>114</b>	Gérard Lardeur
<b>Calais</b> , cathédrale Notre-Dame	<b>119</b>	
<b>Blois</b> , cathédrale Saint-Louis	<b>124</b>	Christelle Langrené
	<b>130</b>	Lionel Bergatto
<b>Orléans</b> , cathédrale Sainte-Croix	<b>132</b>	Philippe Saunier
<b>Maguelone</b> , cathédrale Saint-Pierre	<b>136</b>	
<b>Saint-Claude</b> , cathédrale Saint-Pierre	<b>142</b>	Christine Blanchet-Vaque
<b>Coutances</b> , cathédrale Notre-Dame	<b>144</b>	
Jean Mauret à Saint-Étienne de <b>Bourges</b> et Saint-Jean de <b>Lyon</b>	<b>148</b>	Lionel Bergatto
<b>INVENTAIRE</b>	<b>152</b>	Philippe Saunier

## RÉALISATION

Commissariat général :  
Jean François Lagier,  
directeur du Centre international du Vitrail

Commissariat scientifique et artistique :  
Philippe Saunier,  
conservateur régional des Monuments historiques  
adjoint

Attachée de presse :  
Marie-Jehanne du Lau

Organisation et montage de l'exposition à  
Chartres :  
Centre international du Vitrail, avec le concours  
technique de la Ville de Chartres et de l'atelier  
d'encadrement du musée des Beaux-Arts

Reportage photographique :  
Henri Gaud

Auteurs du catalogue :  
Philippe Saunier, conservateur régional des

Monuments historiques adjoint,  
Paul-Louis Rinuy, professeur,  
Jean-Paul Deremble, professeur, vice-président du  
Centre international du Vitrail,  
Christine Blanchet-Vaque, doctorante en histoire  
de l'art,  
Christelle Langrené, doctorante en histoire de l'art,  
Lionel Bergatto, conservateur du patrimoine,  
Jean-Marie Braguy, conservateur-restaurateur

Directeur de publication :  
Jean François Lagier,  
directeur du Centre international du Vitrail

Maquette, mise en page :  
Éditions Gaud, Emmanuelle Jeannin,  
Clarisse Renaud

Impression :  
Imprimerie Néo-Typo, Besançon

ISBN :  
2-84080-093-4

Crédits photographiques :  
L'ensemble des photographies de l'ouvrage ont  
été réalisées par Henri Gaud et portent le copy-  
right © Centre international du Vitrail pour les  
droits photographiques.

À l'exception des pages 133, 134, © Gilles Abbeg,  
et page 151, © J. Weiss-Gruber

Copyright pour les œuvres :  
Le copyright des œuvres appartient aux artistes  
auteurs.

Les artistes représentés par l'ADAGP portent le  
copyright de l'ADAGP

© Adagp 2002  
notamment pour Jan Dibbets, Jean-Michel  
Albérola, François Rouan, Jacques Villon, Brigitte  
Simon, Jean Mauret, Anne Le Chevallier, Jean Le  
Moal, Jean Bazaine, Pierre Carron, Alfred  
Manessier, Claude Viallat, Raoul Ubac, Marc  
Chagall, Gérard Garouste, Geneviève Asse,  
Jacques Le Chevallier, Robert Morris.