

Introduction (2000)

**In Architectures de lumière. Vitraux d'artistes 1975-2000 (Relié)**  
**Dir. Anne-Marie Charbonneaux, Norbert Hillaire, Marval éditions, 2000**

Depuis les années soixante, de nombreux artistes ont reçu des commandes publiques de vitrail pour des sites majeurs, mais ces travaux n'ont fait l'objet jusqu'à présent que de publications ponctuelles. En outre, si l'on considère ces réalisations, on est saisi par leur extrême diversité, en même temps que par la prodigieuse inventivité technique et esthétique dont elles témoignent. Le présent ouvrage prend en considération l'évolution du vitrail selon divers points de vue : la confrontation de la création contemporaine avec le patrimoine culturel, la problématique de l'art et de la religion dans une société de communication, la nécessité enfin où se sont trouvés ces artistes de repenser les techniques mêmes du vitrail et du verre dans ce contexte - autant d'aspects qui militaient en faveur d'un tel ouvrage et qui impriment à celui-ci son style.

Le vitrail constitue en effet un objet privilégié de questionnement des temps présents: il interroge notre relation au visible et à l'invisible dans une société tout entière livrée à l'hégémonie du « visuel ». L'approche, par certains artistes, de la problématique du vitrail, a fait, en outre, l'objet de recherches très poussées sur le verre, recherches aboutissant à des réalisations qui paraissent faire écho à l'état actuel des connaissances à propos de la lumière, et semblent jouer avec l'idée que la lumière est, comme on le sait aujourd'hui (ce qui clôt une très ancienne polémique) , un phénomène à la fois corpusculaire et ondulatoire. Ce livre voudrait rendre compte de cette inventivité et de cette richesse techniques, elles-mêmes liées aux progrès des connaissances scientifiques de la lumière, dont on trouvera l'écho dans le texte de ce savant-poète de la lumière qu'est Michel Cassé.

De cette approche découlent un certain nombre de choix et de méthodologies en ce qui concerne la structure de l'ouvrage. Au plan iconographique, nous avons voulu montrer la relation problématique de l'art contemporain du vitrail et de l'architecture, ce jeu de l'autonomie et de la dépendance. Au plan textuel, nous avons voulu faire appel à des auteurs appartenant à des disciplines différentes, et intégrer la diversité de ces points de vue au service d'une lecture « plurielle » du vitrail contemporain, moins d'ailleurs dans la perspective du relativisme culturel généralisé que dénonce

par exemple Alain Finkielkraut comme antinomique de l'exigence de la pensée, qu'avec l'idée que se dégageraient peut-être, sous cette diversité de regards et de compétences, une unité de problématiques et de questions.

En effet, le vitrail contemporain a ceci de tout à fait intéressant qu'il réfléchit " indirectement " - et comme en sourdine (le vitrail est aussi une formidable occasion de repenser la question essentielle de la parole et de la lumière, de la pensée grecque et de la pensée sémitique, et peut-être la question de la beauté et de la sainteté, plus encore que celle de l'art et de la spiritualité), toutes les grandes questions qui n'ont cessé de hanter l'art et la philosophie du XX<sup>e</sup> siècle.

Cet ouvrage présente de nombreux artistes (même si son objectif n'est nullement celui d'une recension), et de nombreuses réalisations, mais aussi de nombreux projets - soit que ces projets n'aient pas été à ce jour retenus, soit qu'ils soient en cours de réalisation : ainsi le lecteur pourra se faire juge de la sensibilité de son temps en ce qui concerne les relations entre l'art contemporain et le domaine culturel, en même temps qu'il verra se dessiner en creux ce dialogue qui, entre artistes, autorités ecclésiastiques et autorités de l'état, a rendu possible la très riche situation du vitrail que nous connaissons.

Ce livre commence avec ce que l'on pourrait appeler la " rupture de Noirlac ", en ce sens que le travail de Jean-Pierre Raynaud, si loin déjà de celui de l'école de Paris (bien que fondé sur un refus de la figure qui est aussi celui de l'abstraction formelle des années quarante cinquante, laquelle sous l'influence du Père Couturier fait son entrée dans nombre d'édifices religieux), s'inscrit dans le renouvellement profond des problématiques de l'art et du sacré.

Mais rupture est sans doute ici un terme inapproprié, si l'on tient compte du fait que la rupture, avec Raynaud, c'est la redécouverte d'une très ancienne tradition (celle de l'art cistercien de la grisaille), quand l'abstraction formelle de l'école de Paris valorise plutôt le mouvement du progrès et l'invention du futur. La rupture de Raynaud serait alors une rupture avec l'historicisme et la « sécularisation » de l'art qui dominant, une rupture avec le temps des ruptures - et peut-être alors l'expression d'une continuité - d'une unité perdue de l'art et de la religion.

Ce renouvellement nous plonge en effet au coeur d'un très ancien débat : celui qui, au XII<sup>e</sup> siècle, a vu deux conceptions du vitrail et de l'art théologique en général se développer et s'opposer : celle, cistercienne qui trouverait son prolongement dans l'art minimaliste et conceptuel d'un Raynaud, et celle, toute d'ors et de lumières auréolée qui, de l'abbé Suger à Alberola, n'aurait pas renoncé à figurer, pour que nous revienne, mais transfiguré et presque aveuglant, le récit biblique, de manière à perpétuer cette vocation ancienne que Suger assignait au vitrail (et que Matisse reprendra pour son compte) : sa vocation anagogique . Le texte de Vasiliu pointe ce paradoxe caractéristique de l'art du vitrail, celui d'une lumière qui aveugle, d'une pédagogie qui se révèle finalement être littéralement parlant une mystagogie - et qui dans ce mouvement même remplit sa mission.

C'est là encore l'ancienne question du rapport entre image semblable et image dissemblable qui se profile, question à laquelle les artistes ici présentés apportent des réponses singulières et puissantes (car ces réponses ne tendent pas à lever l'énigme de la question, mais au contraire à lui donner chair, à l'incarner dans un lieu - ainsi de Pierre Buraglio et de son buisson ardent). Problématique de l'image dissemblable qui paraît se réaliser toute entière dans la structure formelle des vitraux et des images qu'ils proposent, car les figures que celles-ci contiennent apparaissent dissociées par le jeu des plombs et barlotières, et on peut voir un analogon de cette image dissemblable en tant qu'elle " ne cherche ni à définir l'indéfinissable, ni à décrire l'indescriptible ", dans l'imperfection de sa définition même, au sens que l'ère numérique où nous sommes donne à ce mot.

Les plombs et les barlotières tracent en effet une frontière entre les éléments constitutifs des figures et personnages du vitrail : évidemment cette frontière s'estompe dans la vision d'ensemble et dans l'absorption contemplative du thème traité : mais cette dissociation est significative : plus que jamais, dans l'art du vitrail, l'idée, reprise entre autres par Flaubert selon laquelle " Dieu est dans les détails " est à prendre à la lettre : faut-il voir dans cette dissociation du tout, dans cette fragmentation, une image de l'inachèvement des oeuvres humaines et des limites de la raison dans ses prétentions " panoptiques " (tout le procès de l'Occident n'est-il

pas celui d'une gigantesque machine à "éclairer" le monde), un aveu de l'impossibilité de voir en totalité (seul Dieu est instantané et ubiquitaire) ? Comme est significatif le fait que les maladresses et imperfections de la figure qui résultent de ce morcellement, ajoutent encore au pouvoir de fascination des vitraux (de même que dans un dessin de Klossowski, ce sont les effets de disjonction et de "dissemblance" dans la figuration du corps de Roberte qui portent toute la puissance secrète de l'oeuvre - Klossowski, qui, on s'en souvient, connut un "passage à plein" clérical et monastique, avant que de se consacrer définitivement à la peinture). "L'eau, écrit Louis Grodecki à propos du vitrail, est bleue ou jaune, les arbres rouges ou violets, les animaux verts ou orangés, car les couleurs choisies en fonction de leur rapport réciproque (ou pour se détacher mieux sur des fonds rouges et bleus) et non en fonction de leur rapport avec la réalité. la matière dans laquelle est fabriqué cet univers est la lumière, fragmentée et circonscrite dans des cernes noirs, dont la nature ne donne point d'exemple." Et sans doute aussi le caractère changeant de la lumière ajoute-t-il à cette étrange pulvérulence, à cette apparence à la fois labile et retenue, comme en suspens des personnages représentés - souvent dissociés, en outre, du fond décoratif et ornemental d'où ils surgissent.

On le pressent, c'est, avec cette question, tout le débat entre abstraction et figuration qui ressurgit, débat auquel certains textes ou oeuvres ici rassemblés apportent une contribution originale (en particulier avec Christine Buci-Glucksman, à propos du concept de « sublime minimal »). Il y a plus : l'art contemporain est habité par cet absolu du voir (et du concevoir) qui est paradoxalement l'expression d'un relativisme généralisé, car il signifie que chaque oeuvre contient en elle-même le dictionnaire et la grammaire qui rendront possibles son déchiffrement, ou comme on dit souvent et significativement, sa lecture - le sens de l'oeuvre fût-il d'abord "dans l'oeil du spectateur", et surtout dans ce cas là. Un tel subjectivisme, qui privilégie la différence du voir, la multiplicité des points de vue sur "l'unicité" qui prévalait dans les arts et la philosophie classiques, qui paraît privilégier le chaos sur l'harmonie, est paradoxalement ce qui a rendu possible le renouvellement de l'art du vitrail. Il faut ici se souvenir de François Mathey, qui pointait déjà en 1958

les dangers qui pesaient sur l'art du vitrail en ces termes : “ seul les artistes rendront au vitrail sa vocation et lorsque les clients, administration et clergé, auront réalisé qu'il est effectivement une oeuvre d'art qu'il convient par conséquent de l'aborder comme telle, alors le vitrail sera près d'être sauvé. Il ne sera plus question de ces séries de prix qu'on lui applique avec la même superbe indifférence qu'à un carrelage ”.

Et, avançant dans la recherche d'une solution du côté de l'abstraction, Mathey souligne : “ la puissance d'abstraction formelle de l'art contemporain peut redonner au vitrail sa valeur poétique et sa fonction véritable, qui n'est pas de représenter ce qui est visible, mais de configurer la lumière, d'être cette lumière, et de signifier un absolu ” Il semble que cet avertissement ait été entendu par les responsables de la commande publique ainsi que par les autorités ecclésiastiques, si l'on en juge par les oeuvres rassemblées dans ce livre . Pourtant, cette re(co)nnaissance du vitrail en un temps où la transcendance du divin ne fait plus recette, et où seul paraît s'imposer, dans le champ artistique du moins, le principe de l'auto-référence comme critère de la valeur , cette reconnaissance du vitrail par les artistes même ne va pas a priori de soi.

Le vitrail serait-il, dès lors, un cas très particulier de cette transcendance dans l'immanence qui semble aimer encore le mouvement de l'art contemporain (et ce depuis les origines de la modernité, parfois même contre ses pré-supposés et sa volonté “ d'en découdre ”) ? Et sans doute, depuis la fin de l'école de Paris, la “ puissance formelle de l'abstraction ” n'est plus ce qu'elle était elle aussi : il est notable cependant que plusieurs auteurs ici même fassent référence au Kandinsky de « du spirituel dans l'art », et évoquent, à propos du sacré en général, l'inépuisable question de l'abstraction.

De sorte que c'est plutôt du côté de ces nouveaux espaces à la fois physiques, sociaux et mentaux qui se sont ouverts à l'expression artistique depuis vingt ans, qu'il faut se tourner pour expliquer un tel foisonnement de l'art sacré, que du côté d'un éventuel retour du religieux (car ce retour se manifeste, dans la stricte sphère des pratiques religieuses, par un engouement sans précédent pour les bibelots saint-sulpiciens). En même temps qu'il explique après coup la formidable diversité des techniques - y compris le réemploi de techniques oubliées dans des contextes nouveaux

et avec des objectifs différents, aux antipodes de l'esprit académique et de pastiche qui a régné sur tout le XIX<sup>e</sup> siècle, entraînant une légitime désaffection pour le vitrail: redécouverte de techniques oubliées dont on peut trouver une remarquable illustration dans le travail de Rabinowitch à Digne, à partir des cives découvertes dans l'atelier Duchemin.

C'est d'ailleurs un autre aspect de l'art contemporain du vitrail que la manière dont il invite à repenser en profondeur la question des arts majeurs et des arts mineurs, des arts plastiques et des arts décoratifs. Ainsi que le montre Rousvoal, l'opposition de l'artiste et de l'artisan, en l'occurrence le maître-verrier, héritage de cet ancien régime de la culture fondé sur une opposition des arts mécaniques et des arts libéraux, est à repenser en profondeur, à mesure que la part des techniques et des supports se précise dans le champ de l'art, et que s'affiche une plus grande diversité et une plus grande maîtrise des matériaux et des outils. Le vitrail contemporain interroge ainsi, discrètement, l'un des bastions réputés les plus imprenables de notre culture : celui de l'opposition, si tenace chez nous, entre l'artiste (ou le savant) et l'ingénieur ou le technicien, et, au delà, l'opposition entre conception et réalisation, entre modèle et objet : on le sait, la recherche technique sur le verre a été au centre de plusieurs expériences ici présentées, et singulièrement à Conques, avec les vitraux de Soulages. Soulages, au terme de très nombreuses recherches avec les professionnels du verre et Jean-Dominique Fleury, a mis au point un verre tout à fait spécial, d'une granularité irrégulière et d'un blanc laiteux, qui se coule littéralement dans les baies, et qui se colore subtilement à l'unisson des nuances de la pierre, comme un prolongement et un écho de cette pierre qu'il jouxte). Ces murs de lumière, contrairement à l'habitude, se voient aussi de l'extérieur et l'ondulation des barlotières viennent parachever la majesté de l'édifice. Si bien qu'il s'est produit ici un miracle, fruit des imaginations techniques (Francis Bacon) conjuguées de l'artiste et des artisans. Et il semble en effet que les propriétés techniques du verre mis au point par Soulages répondent à cette exigence d'une lumière qui se répand sans se fixer, lumière diffuse et non directe, dont toute la pierre de Conques est désormais baignée, fondant les hiérarchies subtiles de l'abbatiale dans une même et unique note de basse. C'est cela le miracle de Conques : ce rappel du souvenir oublié de la pierre (des trois pierres de

l'architecture des lieux – grès rose, calcaire jaune, schiste gris/vert/bleu ) - et comme après coup, dans les blancs plus ou moins ocre rose , bleu noir, ou pâles du verre mis au point par Soulages (avec l'assistance de Jean-Dominique Fleury pour le chantier) : à force de recherches nombreuses et à partir d'une intention première (occulter les baies), un sens autre, latent au départ, s'est révélé, qui vient éclairer la vie de l'abbatiale d'un jour nouveau. Un verre qui semble avoir été traité selon la célèbre formule de Freud : “ là où c'était, il me faut advenir ”.

Car le vitrail est d'entrée de jeu, on l'a vu, du côté de la manifestation plutôt que de la représentation. Il ne délivre jamais autant son message de lumière que quand celui-ci est habité par cette part d'ombre et de mystère qui oblige encore et toujours à ouvrir le livre des prières et des questions, à entendre la parole de la sainteté sous le ruissellement des lumière de la beauté. Il offre ainsi à l'art contemporain une formidable occasion de sortir de l'éternelle course au nouveau, au progrès (et aujourd'hui à la “ transparence ” de l'information et de la communication ) qui aime sa course ou sa fuite en avant) sous le nom d'avant-gardes, et de mettre un frein à son culte immodeste du désenchantement, du déclin, et de la fin de l'art (car, comme nous l'a expliqué Didi-Huberman, il n'est pas de position plus confortable que celle qui proclame la mort de l'art et prend la pose depuis ce point de vue souverain pour contempler, sans s'y commettre, un tel champ de ruines).

A l'extrême précipitation des régimes de temporalité de l'oeuvre d'art à l'heure de sa “ productibilité informationnelle ”, le temps du vitrail et l'espace qui l'accueille opposent la promesse d'un repos, d'une stase ou d'une extase dans un régime de temporalité qui, on l'a vu, rompt avec cette course effrénée de l'artiste après la lumière, c'est-à-dire après les médias. Ou si l'on veut après la lumière de la vitesse, comme Paul Virilio nous l'a montré avec cette idée de « faux-jour » - de l'écran de télévision et des technologies optoélectroniques, à la quelle on pourrait opposer le temps suspendu et empreint d'éternité de cette « lumière lente » des vitraux.

Car l'artiste aujourd'hui ne saurait être, sous peine d'échouer, tel le géant aveugle Orion qui, dans le tableau de Poussin, s'épuise vainement à rattraper le soleil dans sa course, avant que celui-ci ne disparaisse à

l'horizon, (comme échoue le moderne narrateur qui, dans le livre de Claude Simon tiré de ce tableau, finit par se laisser aveugler par les enseignes qui bornent sa vue dans les rues d'une grande ville moderne). Au contraire de cette vision volontariste, Jean-Pierre Bertrand, à Bourg-Saint-Andéol, préfère littéralement (et non plus métaphoriquement) un "laisser-jouer" la lumière, une passibilité à cette lumière du soleil, qu'il s'agit moins de capturer et de poursuivre, que de recevoir et d'accueillir. "Et pourtant cela ne m'intéressait pas de rattraper la course du soleil en compensant par des tons plus clairs les vitraux au nord, là où il y a moins de lumière. J'ai préféré laisser le soleil jouer naturellement. Dans ce contexte religieux, il m'a semblé que c'était là donner en quelque sorte l'image de la trinité : deux verres de "10" l'un sur l'autre qui engendrent un rayon lumineux et la façon dont celui-ci croise un autre rayon venu d'un "11" ", la manière dont ils se rejoignent dans l'église, voilà finalement ce qui m'intéressait. "

En ce sens, Bertrand, comme tous les artistes ici présentés, paraît avoir entendu Mathey : "mais que les artistes s'avisent par contre qu'un vitrail n'est ni une décoration ni un tableau de chevalet, que pour être personnel il ne doit cependant être un élément de trouble et doit favoriser la vie même de l'église "

Le philosophe Nelson Goodman qualifie d'autographiques, les arts, comme la peinture, dont le message est « enchâssé » dans le support d'énonciation qui le manifeste. Mais le vitrail apparaît comme doublement autographe : énoncé qui se tient dans son support de verres, de plombs et de barlotières, mais plombs et barlotières qui se tiennent à leur tour dans l'architecture qui les soutient : et l'on sait toute l'importance que le lieu qui les accueille, le site architectural, revêt dans l'esprit de ces artistes, de sorte qu'on peut voir dans l'art du vitrail un cas particulier de ces préoccupations centrales dans certains courants de l'art contemporain, comme le Land Art ou les installations, celles de l'in situ : plus que dans n'importe quelle autre forme d'art, le vitrail invite à méditer la phrase célèbre de Mallarmé : "rien n'aura eu lieu que le lieu" : c'est là l'un des aspects essentiels de cette histoire étrange, qui constitue au fond l'arrière plan sur lequel se dessine après coup toute l'histoire de l'art de ce siècle : ce dialogue tendu entre l'oeuvre et le lieu, entre la présence et la



représentation. Tension dont on retrouve l'écho dans nombre de propos d'artistes. Ainsi de Soulages : " 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. Le but de ma recherche a été de les donner à voir ", ou de Rouan : " 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 " ou encore de Christophe Cuzin à Lognes : " L'église de Lognes est là, dans son village, et ses paroissiens dans leur humilité. Il me faut travailler avec discrétion, entendre et voir l'indicible pour essayer de le traduire " : tous ces artistes n'ont de cesse d'évoquer l'injonction de l'architecture et du lieu, la nécessité d'en éprouver la puissance évocatrice et le mystère avant que de lui apporter la réponse de l'œuvre.

Le vitrail est donc, si l'on veut, " in situ ". Mais quand les oeuvres in situ font sens, en général, dans le temps par définition éphémère d'un événement, le vitrail serait la manifestation, non pas éphémère mais fluctuante, d'un temps autre (plus "long", en un sens, que celui des chefs d'oeuvre de la peinture, puisque la trace des accidents, cette patine dont parle Gide à propos de la peinture, ne s'accroche pas à lui, matériau de verre qui contrairement à la photo ou à la peinture n'offre pas de prise à la contingence et à l'entropie ordinaire des êtres et des choses, et doit traduire en acte le sentiment de l'éternité, le manifester plus encore que le représenter ). " Un acte confiant (...) dans l'épaisseur monumentale de la longue durée historique ", comme dit Rouan, qui ajoute : " nos habitudes culturelles sont régies le plus souvent par une hystérisation de la marque signature, plus proche du spectacle environnemental, de l'installation que de l'anonymat et de la réserve qui caractérisent chacune des réalisations du passé. La barbarie pour moi, ce pourrait être d'utiliser l'église Saint-Jean-Baptiste comme un lieu d'exposition autre pour mes travaux de peinture ".

Ou, si l'on veut, le vitrail est un art et un matériau qui se donne déjà comme un immatériel, en ce sens que sa lumière transmet les signes de cet au delà du temps présent et immanent, qui ouvre sur la fin des temps : le vitrail serait le paradoxe d'un événement « toujours déjà là », comme source (lux) qui transmettrait, en la diffractant, la lumière de la fin des temps : il est une eschatologie en acte. Ainsi, le vitrail devient-il, parce que respectueux de l'architecture qui l'accueille, un objet de questionnement (mais à rebours, comme un miroir qui revient) de l'art contemporain en général (on devrait dire ici actuel), et de la peinture en particulier.

De sorte que si l'on conçoit d'abord le vitrail comme un art « en réserve » des temps présents, à l'abri de ses pollutions spirituelles (tant il apparaît lesté du poids des liturgies et des édifices religieux dans lequel il est situé, quand notre époque privilégie le direct, l'abolition des distances), cet art se révèle à l'examen comme un objet impur, comme un écran - à tous les sens de ce mot (de cacher et de faire apparaître), et d'abord comme un écran entre la lumière d'ici et celle de l'au-delà. Flaubert encore (à la fin de la Légende de Saint Julien l'hospitalier) écrit : “ Et voilà l'histoire de saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église, dans mon pays ”.

Une médiation entre l'ici et l'ailleurs : c'est là au fond un très vieux problème, celui de l'incarnation du verbe divin, de cette parole qui devient chair en Jésus-Christ. Entre refus de la pensée juive et refus concomitant de la mimésis grecque, « le christianisme est conduit à inventer, note Didi-Huberman, une voie qui lui fût propre : “ le paradigme de l'incarnation ”, opération qui permet de relever le visible en visuel : alors ce qui atteint le regard n'est plus l'apparence mais la vérité elle-même ».

Comme l'oeuvre d'art en général – mais plus encore les oeuvres ubiquitaires, utopiques et uchroniques d'aujourd'hui, telles qu'elles se déploient sur les supports électroniques et les réseaux numériques, le vitrail est ainsi et d'entrée de jeu dans la problématique du hors-là de Maupassant, quand la peinture nous parle de sol, de paysage, de collines et de souliers de paysans : c'est un art finalement (et paradoxalement) plus proche du virtuel, que ne l'est l'art contemporain en général, qui se débat, comme on l'a vu, dans les problématiques de l'actuel : sa lumière installe

une vision de l'au delà, et la présence qu'elle manifeste sur le plan d'immanence de l'architecture est celle d'une transcendance, d'un au delà de la présence (ou d'une Présence et d'une Parole qui portent au delà des murs qui la contiennent).

On aurait là comme l'accomplissement du discours théologique, de cet art visuel chrétien que Georges Didi- Huberman voit se dessiner, dans ce discours même, quand il écrit : “ on découvre alors, dans l'éloquence profuse des premiers Pères de l'Eglise, comment une théologie de la haine du visible a pu se constituer comme théologie de l'exigence du visuel, ce dernier mot étant pris au sens d'une véritable mise à l'excès (...) du visible lui-même. Non pas voir, mais voir au delà, voir ce qui ne se donne ni comme spectacle ni comme idole, voir cela même qui atteint le visible comme la trace de l'invisible, la trace de l'invisible mystère divin ”.

Une présence et une trace qui ouvrent au delà des murs de l'église et de l'architecture des baies, sur la cité céleste. C'est que l'art du vitrail, ce mur de lumière, réfère à tout l'imaginaire de la cité, de la cité céleste - au delà de l'architecture : la cathédrale est un monde qui au moyen âge résume et réunit, dans sa rosace entre autres, tous les savoirs en cycles et se présente comme une cosmogonie et une encyclopédie, comme le serait aujourd'hui le cyberspace du virtuel. Parallélisme du vitrail et du virtuel qu'a bien vu Paul Virilio lorsqu'il déclare : « à travers les techniques de l'image nouvelle, nous ne sommes plus dans le gothique « optique » - celui du verre antique à travers lequel le soleil passe - mais dans un gothique électronique. Aujourd'hui, la régie vidéo est une sorte de préfiguration de ce que pourra devenir le gothique électronique, une mise en lumière de la transapparence du monde. D'une certaine façon, nous allons vers la ville-monde, comme la cathédrale était une sorte de monde - vers des villes mondes interconnectées en temps réel, grâce au matériau image »

“ Ceci tuera cela ”dit Hugo dans son fameux texte de notre Dame de Paris : pas sûr, diraient certains artistes ( tels Fleischer, Duprat, Fargier), qui ont fait ou imaginé la rencontre du faux-jour du virtuel et de la vidéo avec la lumière du vitrail (sans compter comme le dit avec malice Gérard Genette, que l'on ne sait jamais vraiment « où est ceci, et où cela »). Ainsi, entre la rosace, comme miroir de la cité céleste qui éclaire la cathédrale-monde, et le réseau qui éclaire de son « faux-jour » la ville-

monde interconnectée, le vitrail nous invite-t-il à nous interroger sur la communication ubiquitaire et instantanée d'aujourd'hui, comme l'a vu Pierre Musso :

“ Le réseau apparaît comme la cathédrale contemporaine du Futur technologique annoncé. Puisant à la mythologie fondatrice du fil qui désigne le Destin, le réseau, passage cristallisé, indique toujours le sens, non plus celui de la verticalité de la flèche de la cathédrale tendue vers le supra-naturel, mais celui de l'interconnexion et de la liaison se développant sans limite, en “ réseaux de réseaux ” et “ métaréseaux ”. Le réseau-objet est comparable à une cathédrale dont la flèche indiquerait non plus l'au-delà, mais le futur terrestre promis par le développement technologique. Là où le temple reliait ciel et terre, cette nouvelle cathédrale, celle des modernes bâtisseurs, relie le présent et le futur, en promettant paix et démocratie par la circulation généralisée de l'information. Bien sûr, la symbolique du réseau demeure biface. Le Paradis peut se retourner en son contraire, l'Enfer du Contrôle (Big Brother) contre le Paradis de la Circulation, c'est-à-dire l'égalité des “frères internautes branchés”, libéralo-libertaires qui ne cessent de célébrer l'auto-régulation et l'auto-organisation du réseau technique, identifié à l'état naturel de l'organisme planétaire. Le réseau devenu le nouveau médiateur vers le paradis terrestre d'une société industrielle ou informationnelle, pointe l'avenir ici-bas, et indique “ l'entrée dans la société d'information et de communication ”. De même que la cathédrale est incarnation du mystère, le réseau est présence du futur : il fait passer, en définissant notre place comme un passage ”. Si tout le mouvement du monde paraît en effet emporté dans cette conquête de l'ubiquité, du direct et de l'instantané, le vitrail vient pourtant nous rappeler discrètement que seul Dieu est instantané.

Le vitrail contemporain privilégie, on l'a vu, la souveraineté de la présence du lieu et sa manifestation plutôt que la représentation des scènes, et la mise à distance de celles-ci dans une représentation narrative : ainsi la grande majorité des artistes ici présentés (à l'exception de Garouste, Martial Raysse et Albérola) n'ont pas choisi la voie du récit biblique et de sa représentation figurale.

Et quand ils ont choisi la parole des évangiles et sa mise en scène narrative , ils l'ont généralement fait de telle manière que le récit ne se donne en rien comme une parole claire et transparente, mais comme la manifestation d'une opacité et d'un mystère qu'il s'agit moins de lever que d'accommoder, au sens initiatique et rétinien. Ainsi de Jan Dibbets , dont les paroles ne paraissent pas tant inviter au déchiffrement des écritures qu'à l'expérience sensible du Verbe Premier. De même à Conques : la visite de cette abbatale n'offre pas, malgré la puissance du lieu et la manière dont le travail de Soulages l'accomplit, l'image d'un spectacle, ou d'une mise en scène savante de la lumière que l'on contemplerait à distance : c'est directement que cette lumière " fond " sur nous , que sa puissance d'émotion nous atteint, sans l'instance de ce " comme si " qui désigne la frontière entre la scène et la salle, la réalité et l'imaginaire de la représentation ; il n'y a pas de " comme si " à Conques, pas de « coupure sémiotique », et nous autres spectateurs sommes plongés au coeur de l'oeuvre, nous participons à celle-ci comme les spectateurs sont invités à participer à l'oeuvre-événement dans le cas de la performance : mais à Conques, l'immersion et la participation dont il est question, loin d'abolir la distance, contribuent au contraire à son appropriation extensive et au sentiment d'un « lointain » qui nous traverserait de part en part, non à sa réduction ou à son abolition. Si " la perte de l'éloignement tue " comme disait René Char, il faut néanmoins que le lointain s'approche suffisamment de nous pour faire sens encore dans notre monde, sans pour autant cesser d'être le lointain. De sorte que si les vitraux contemporains paraissent épouser et respecter les distances " culturelles " que leur assignent l'architecture, toute la technique et l'art moderne du vitrail paraissent s'employer à nous rendre présente la lumière qu'ils diffusent plutôt qu'à nous la donner à voir, nous indiquer les voies d'un chemin que nous devons créer nous mêmes en marchant (tel est ainsi le sens de la remarquable progression du troisième au quatrième jour de la création – tel un bruissement originaire -à Oisilly par Marc Couturier, déjà dans les paradoxes du proche et du lointain, avec la croix qu'il a installée dans le chœur de Notre-Dame-de-Paris). Le vitrail est un art de la scansion rythmique du monde et du cosmos, et, avec lui, la musique n'est pas loin, comme on en jugera par nombre de travaux ici présentés (en

particulier ceux d'Aurélie Nemours, de Claude Viallat, mais aussi d'Honegger) : ce serait un autre aspect de cette lumière si particulière du vitrail, que d'être une lumière du temps qui en appellerait à l'ouïe, à la musique et au silence, presque autant qu'à la vue.

De sorte que si l'artiste sait se faire humble dans l'espace de cette oeuvre collective qu'est un édifice religieux, il ne s'agit nullement pour lui de renoncer aux exigences de son vocabulaire propre. Au contraire : à la puissance du lieu, il ne s'agit pas de répondre par une sujétion illustrative, mais par une proposition singulière qui soit à sa hauteur. Et de même, comme on l'a souvent dit à propos du vitrail, que la lumière matière traverse le verre, cette autre matière, sans le casser, de même l'art contemporain pénètre dans l'enceinte des édifices religieux sans que cette traversée n'affecte en rien sa liberté, ni que celle-ci revête un caractère hérétique aux yeux de ses commanditaires. Flaubert, dans un coeur simple, écrit (à propos de la "servante Félicité") : "une lucarne, au second étage, éclairait la chambre de Félicité, ayant vue sur les prairies".

Il en va finalement des rapports de l'art contemporain et du vitrail (et peut-être des rapports de l'art et de la religion en général) comme de Félicité et de sa lucarne : d'une lumière "source" (lux) qui devient à son tour miroir réfléchissant (lumen) et réciproquement.

Jean-Pierre Bertrand écrit, en réponse à un questionnaire adressé par la revue *Ligeia*, sur l'art et le sacré : "je ne crois pas à un art religieux, seulement à l'art appliqué dans un cadre religieux, comme il n'est pas nécessaire qu'un artiste soit religieux pour aborder un lieu religieux".

On sait qu'au moyen âge, les divisions de l'art et du sacré, n'avaient pas lieu et "nous avons accepté, écrit Sergio Benvenuto, le principe de l'autonomie de l'art par rapport à toutes les autres formes de vie (scientifiques, religieuses, éthiques). Personne de nos jours n'oserait critiquer Hamlet parce qu'un spectre apparaît, et que les spectres ne sont pas scientifiquement admis. Et l'on se gardera de critiquer *The Merchant of Venice* seulement parce que le juif Shylock correspond aux pires stéréotypes antisémites. L'autonomie (et donc la distinction) de l'art par rapport à l'éthique et à la religion, caractérise notre temps, dont la morale est le refus de condamner moralement l'art. Le risque de l'historicisme est de se donner, de fait, comme justification théorétique du

conformisme ”. C’est à ce type de questionnement, profondément contemporain bien que des déjà ancien sur la sécularisation de l’art, que renvoie l’esthétique du vitrail aujourd’hui : on sait que l’interdit biblique des images fût suspendu au nom du dogme de l’incarnation. Mais s’il est vrai que l’iconoclasme conclut à une opposition radicale entre art et religion, “ l’art étant cette vision limitée à ne délivrer de soi que des images et comme tel, condamné à demeurer étranger à cette transcendance vraie dont il ne saurait y avoir de révélation en dehors de la parole ”, on sait aussi que “ la médiation esthétique apparaît tout à fait nécessaire afin que cette parole trouve un écho en l’homme et en sa dimension charnelle ”. Le vitrail est ainsi au coeur de cet ancien dilemme : entre Lumière et Parole, entre peinture et architecture, entre “ valeur d’exposition ” et “ valeur de recueillement ” (pour reprendre les distinctions benjaminsiennes), entre “ arts majeurs ” et “ arts décoratifs ” enfin , le vitrail est un art des passages, qui privilégie la relation sur les éléments qui la constituent, et en cela même un art profondément en accord avec les interrogations de notre temps. La diversité de ses expressions contemporaines témoigne de l’immémoriale tension de l’art et de la religion, mais elle témoigne aussi de l’étrange coexistence, fût-elle contradictoire, de l’un et l’autre, en ces temps que l’unité cosmogonique et spirituelle qui régnait au moyen âge a désertés.

Norbert Hillaire

Matisse écrit à propos de la chapelle de Vence : « Là, il faut créer un esprit spécial : sublimer, faire monter les gens au dessus du commun, du courant », cité par Anne Dagbert in *Ligeia*, Octobre 1999-Juin 2000, dossier Art et spiritualité, p.28.

Louis Grodecki, *Fonctions spirituelles*, in *Le vitrail français*, éd. Des deux mondes, 1958.

Flaubert, *Préface à la vie d’écrivain*, ed. Le Seuil, coll. Pierres Vives, 1963

François Mathey, tendances modernes, in *Le vitrail français*, op.cit., p.293.

ibid.p.293

Claude Simon, *Orion aveugle*, ed.Skira, les sentiers de la création, cf. *Etats des lieux, les carnets de la commande publique*, ed.du regard, 1996.

ibid, p.310

Voir l'excellent article de Georges Didi-Huberman, art et théologie, in *Encyclopédia Universalis*, 1999.

Ibid.

Entretien avec Derrick de Kerckhove et Louise Poissant, in n° art, *Matière et lumière*, série télévisée canadienne sur les arts et les nouvelles technologies, Université du Québec à Montréal, 1994.

voir Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, T.1, *Immanence et transcendance*, coll. Poétique, ed. du Seuil,1994

Généalogie et critique de la notion de réseau, *Internet All Over*, Art Press +, nov.1999.

op.cit.p.38

Sergio Benvenuto, *L'expérience impure de l'art*, in *Ligeia*, op.cit.p.16

Raymond Court, ibid. p.50





ì Ò ‘

•

2 © < H ”\$ •\$ ' ' -( '( 8, 9, š- >-  
œ/ ”/ à/ þ/ > ž> İ> Ð> Ó> ç> \*  
@ 0@ A A !A 0A tH uH ©I 'I FL  
GL fM „M NP WP ÀV ÈV âV éV “[  
ž[ w\ „\ Ä\ Ø\ ù\ ] S] \] d] y] ±]  
·] K\_ Q\_ α\_ ¥\_ ö\_ -` b` m` ©b `b  
¼c Äc gd nd Öd Ðd ëe rh sh ø ó ñ ñ ñ  
ø ñ ñ ø ø ñ ø ø ñ ñ ñ ñ ñ ñ ñ ñ ø ñ ø ø ñ ñ  
ñ ñ ñ ñ ñ ñ ñ ñ ñ ñ ñ ñ ñ ø ñ ñ ñ êß j 0J  
OJ QJ U

CJ    OJ    QJ    6 • OJ    QJ  
j       0J    U       X

k ó



~ T -



< % Í& =, ž/ 2 Ê5 Å@ ©D IG  
#J JL ^M šV A[ Ü] a` ®b ù  
ô ò ò ò ò ò ò ò ò ò ò  
\$ „ û „ „ û

k ó



~ T -

<    %    Í&    =,    ž/    2    Ê5    Å@    ©D    IG  
#J    JL    ^M    šV    A[    Ü]    a`    ®b    ëe    xh    Ìl    so  
Lv    àw    Ø,    ]‡    ...^    q'    r'    '    μ'    ¶'    .'    °'  
. '    "    e"    ""    Á"    "    X"    f"    Ð"    Ø"    ÿ•



” ” X” Y” Z” ^” ù ò ò í ë ò ë ë ë ùãùãùã  
ù ò ë ò ò Þ ò ò ÞØÞØÞð ÞØÞØÞ ÍÞØÞð ÞØÞØ ÞÍØÞð  
ÞØÞ ò ÞØÞð Ø j 0J 0J QJ U  
6 • 0J QJ 0J QJ 6 • CJ 0J QJ 6 • 0J  
CJ  
j 0J U

CJ OJ QJ Q^'' f'' g'' y'' «'' Đ'' Ñ'' Ø''  
Ù'' • /• ÿ• •



—  
— g— h— u— v— ç— À— Ü— Ý— Þ— ß—  
ûðûêûðûðûêûðûðûðûðûáÞû û

6 • OJ QJ U CJ U OJ QJ U OJ QJ CJ  
Ø” ÿ• j OJ j U OJ QJ U OJ QJ

- g- u- 3/4- ç- Ü- Ý- Þ- ß-  
ý  
ý  
û  
ô

P °D/ °à=!°% °°% #• % \$ „ û  
\$• % °°