

QUAND LE VITRAIL FAIT CHANTER LA LUMIERE

Par Jean-Louis RIEUSSET

Séance du 20/11/2000, conférence 3730, Bull. 31 (2000), 263-271



Le texte de la conférence est donné ci-après ; pour visionner le montage de diapos sonorisées qui lui correspond exactement, cliquer sur l'image (49 minutes)

Depuis qu'existe la photographie en diapositive, soit près d'un demi-siècle, je la pratique pour retrouver sur l'écran la symphonie des couleurs dans l'état naissant de la lumière qui les traverse. Je suis donc naturellement attiré par ces «diapos» les plus anciennes que sont les vitraux et j'ai profité des progrès techniques pour les photographier. Cela commença par ceux de l'Enclos Saint François qui m'avaient fait rêver dans mon enfance. Mais ce n'est pas facile: leur distance nécessite l'usage de puissantes lentilles pour en détailler les personnages et donc que l'appareil soit sur un pied. Par ailleurs l'éclat de chaque vitrail varie avec la position du soleil. Il faut donc venir à des heures différentes pour en recueillir les plus belles couleurs. Le problème se complique pour les villes où l'on ne fait que passer. Enfin je vous prie d'excuser le lyrisme peu académique de certains commentaires, inspiré par la contemplation de scènes émouvantes redécouvertes dans des églises désertes, lyrisme que justifient aussi les morceaux de musique qui m'y ont parus les mieux adaptés.

Signe de paix et de bonheur, l'arc-en-ciel apparaît à l'homme dès la fin du déluge. La lumière s'y décompose en une infinité de couleurs tout en restant immatérielle. L'Homme pourra-t-il acquérir ce pouvoir céleste comme il l'a fait pour le feu avec Prométhée ou pour le fruit de la connaissance avec Adam et Eve? Il le tentera par différentes techniques ... en se servant d'ailleurs du feu!

De divers minerais il tirera des métaux qui capteront l'éclat du soleil, en particulier l'or façonné en bijoux, statuettes, reliefs ou emprisonné dans les petits cubes des mosaïques, et tirera de divers autres métaux les émaux aux couleurs éclatantes. Il captera aussi la lumière elle-même, non réfléchi mais incidente, en inventant le verre.

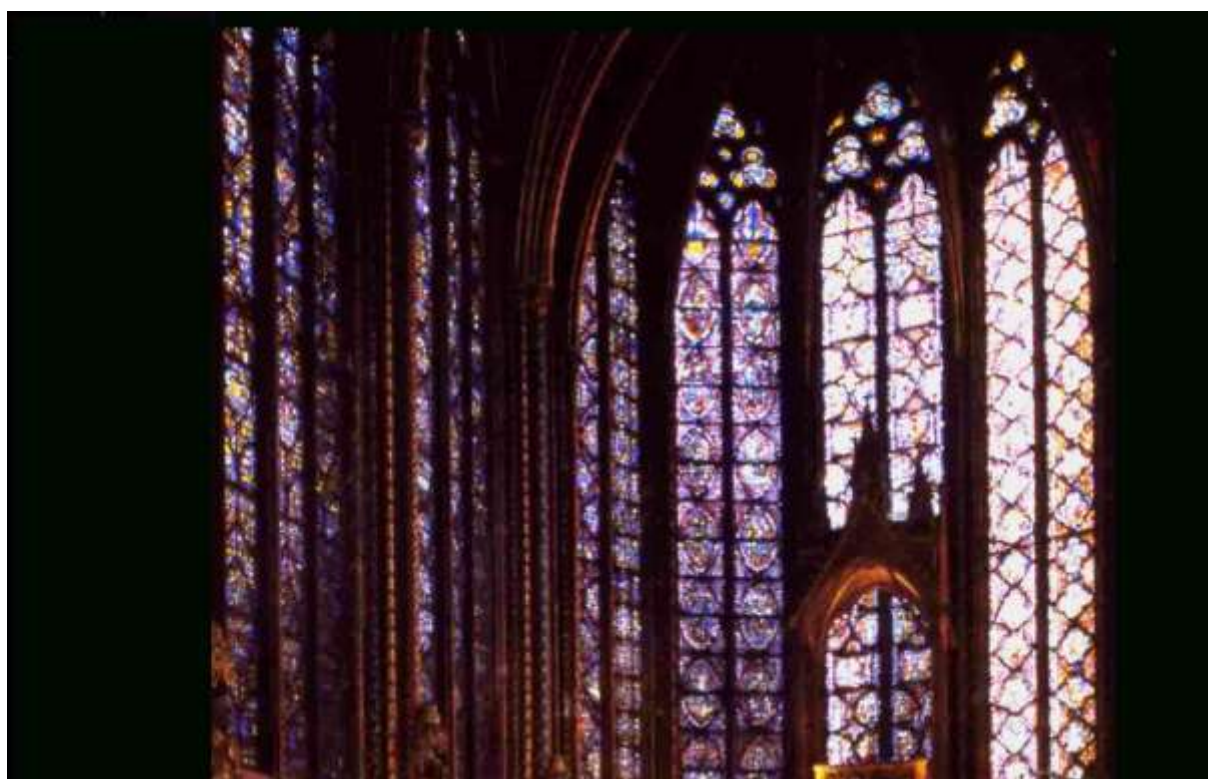
D'après Pline ce serait des phéniciens qui le découvrirent dans les cendres d'un feu d'algues, qu'ils avaient fait sur une plage. Ils comprirent qu'à très haute température - et mêlé à des cendres - le sable devenait pâteux et translucide. On eut l'idée de couler cette pâte sur une surface plane puis de la modeler ou de la souffler pour en faire une bulle pouvant prendre la forme qu'on voulait par gravitation ou moulage. On en fit des vases et des objets variés, visant la beauté autant que l'utilité comme les lustres de Venise. On put aussi, au long des siècles, fabriquer des verres plats et en obturer les ouvertures des bâtiments tout en laissant passer la lumière.

Ce fut l'origine des vitraux. L'assemblage des éléments de verre, indispensable pour couvrir toute la surface d'une fenêtre, fut perfectionné en les sertissant dans un réseau de rubans de plomb conforté par des barres de fer. Cela permit des compositions décoratives ou signifiantes en diversifiant les couleurs de ces éléments par des oxydes métalliques : le cobalt donne du bleu, le cuivre du rouge, le fer- selon la température de cuisson - du pourpre, du jaune ou du vert. Les rouges hétérogènes sont obtenus par diverses techniques gardées secrètes par chaque atelier: feuilleté, flammé, fouetté, issu de cueillettes successives dans une « fonte » rouge et une blanche, de potées très liquides. Pour toutes les couleurs, d'ailleurs, restèrent les surprises et les choix à faire à la sortie du four. On mit aussi au point une peinture vitrifiable, la « grisaille », pour les traits des visages ou les plis des vêtements. Il fallut plusieurs cuissons successives à des températures différentes. Tous ces perfectionnements trouvèrent leur aboutissement dans l'aire géographique des cathédrales gothiques, et la France possède aujourd'hui plus de vitraux du Moyen Age que le reste du monde.

Leur floraison est due à la foi chrétienne de cette époque et au désir de la nourrir. Pour elle, au commencement était la lumière, brasier inextinguible de l'Amour éternel. Mais la lumière luit dans les ténèbres et les ténèbres ne peuvent la supporter. De même l'œil de l'homme ne peut regarder en face le soleil au faite de sa splendeur et doit attendre son coucher, quand l'épaisseur diagonale de l'atmosphère atténue son éclat et transforme sa couleur. Il semble alors rentrer dans la terre, et surtout dans l'eau, pour des noces sublimes avec la matière dont nous sommes faits et pare d'une symphonie de couleurs à chaque instant changeantes les nuées qui l'escortent. De même on peut voir le vitrail comme un élément du cortège nuptial de l'Incarnation de Dieu. Il va montrer les facettes de toute l'Histoire de la Révélation, en décomposant la lumière qui pénètre par les baies des églises où s'assemblent les fidèles.

L'abbaye romane à ses débuts avait entouré le moine de la nudité de ses murs massifs et de ses étroites fenêtres aux plaques d'albâtre translucides, le laissant à

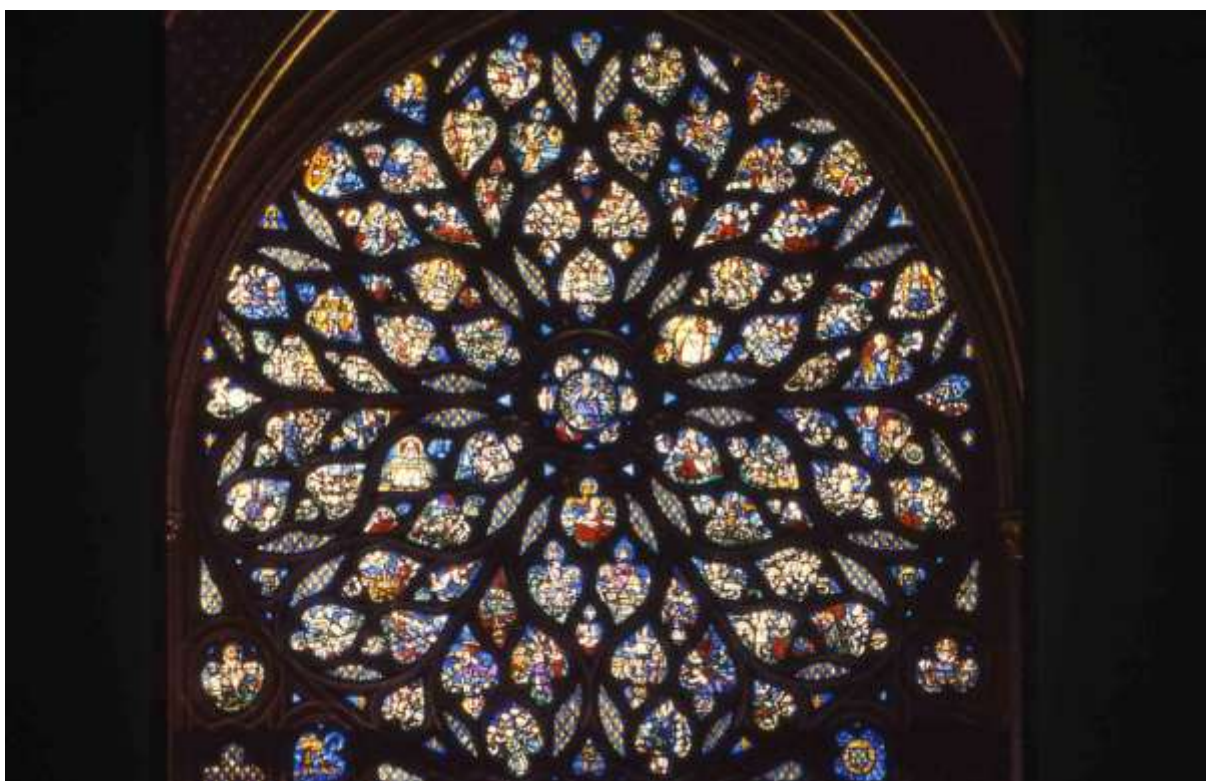
sa méditation face au mystère. Mais le peuple des cathédrales a besoin de nourrir sa foi d'exemples, d'histoires et de légendes édifiantes. La floraison des statues des porches et des vitraux répond à cette nécessité. Les statues accompagnent l'entrée dans le sanctuaire, la lumière du jour mettant en valeur leurs reliefs, comme ceux du jugement dernier du tympan. A l'intérieur l'utilisation de la croisée d'ogives va permettre de remplacer les murs par des piliers et de donner de plus en plus de place à l'entrée de la lumière par les ouvertures, que des colonnettes ou des roses de pierre permettent d'agrandir encore et ce sera le domaine du vitrail.



Cela commence à Saint-Denis sous l'impulsion de l'abbé Suger, puis les fenêtres ne cessent de gagner de l'espace sur les parois. Les murs disparaîtront complètement autour de la Sainte Chapelle, véritable châsse de verre édifée par saint Louis pour vénérer la couronne d'épines et des morceaux de la croix du Christ. Ils sont remplacés par de solides contreforts extérieurs perpendiculaires au plan des verrières qui permettent l'élan vertical de l'édifice jusqu'à son faîte à 42 mètres et à la flèche culminant à plus de 75 mètres du sol. A l'intérieur, seuls des piliers, allégés encore par un jeu subtil de colonnettes, y séparent les vitraux, laissant toute la place au chatoiement lumineux illustrant l'Ancien et le Nouveau Testaments. La solidité de ces immenses verrières est assurée par un réseau de barres de fer comportant losanges et cercles pour

éviter toute impression carcérale. Tout a été réalisé en six ans au milieu du XIII^es. à part la rose occidentale du XV^es. qui tranche par ses couleurs et le dessin de ses nervures évoquant les branches d'un chêne royal.

Dans les cathédrales l'ordonnancement des vitraux est très judicieux, répondant à un programme contrôlé par le clergé: à hauteur d'homme sur les parois latérales des bas-côtés se déroulent des scènes de l'Ecriture ou des légendes édifiantes, cependant que les verrières supérieures font lever le regard vers de grandes effigies de saints accompagnant les fidèles qui vont communier devant le chœur toujours plus baigné de lumière.



Mais en revenant à leur place ils auront devant eux l'épanouissement de la rosace magnifiant l'éternité. Après avoir cheminé vers le soleil se levant derrière l'autel, ils s'en retourneront vers l'Occident de la fin du monde. Ils pourront alors contempler la perfection d'un immense cercle, représentant la sphère idéale de la vie éternelle, parfois centré sur une représentation de la Trinité, d'où des rayons vont chercher chaque destinée individuelle ou, le plus souvent, sur un Christ en majesté autour duquel de puissants rameaux enserrent des moments choisis de l'Histoire humaine.

On peut vivre dans l'église toutes les heures liturgiques de l'office depuis laudes jusqu'à complies ou venir prier seul entre deux tâches profanes. Le livre

d'images des vitraux est une vivante catéchèse. La course du soleil autour du vaisseau de pierre fait chanter un vitrail après l'autre, allume un rouge, approfondit un bleu, cependant que les lignes noires du plomb réduisent le dessin à l'essentiel, sertissant les couleurs en une mosaïque lumineuse. Cela vit et palpite, s'allume et se rendort, devient éclair ou braise, rubis, émeraude ou saphir. Un nuage qui passe au dehors fait virer un visage du sourire au sérieux, jusqu'à ce que la nuit fasse disparaître tout le livre d'images sacré, comme s'endorment Tobie et Sara pour leur très chaste nuit de noces.

La création d'ensembles aussi vastes n'a été permise que par la multiplicité des donateurs; roi, grand seigneur, évêque ou chapitre, mais aussi corporations qui ont voulu laisser en bas du vitrail la trace de leur don. Les drapiers ont une motivation supplémentaire: recourant au crédit mal vu par l'Eglise, ils font de cette offrande une façon de « se racheter ». On peut donc voir ici un grand personnage faire sa commande : figure altière, main levée dans un geste d'autorité... Le drapier est tourné vers lui, reçoit l'ordre et le transmet à son commis d'un geste de la main que le bras de l'ouvrier prolongera jusqu'aux rouleaux de tissus. Ces « bandes dessinées » s'expriment par les gestes - comme les « chansons de gestes » ou la liturgie. Ailleurs un marchand effectue une pesée, un vigneron transporte un fût, des maçons taillent la pierre et montent un mur.



Depuis cette « signature » le vitrail se lit de bas en haut. Prenons celui de l'enfance du Christ à Beauvais, qui dispose élégamment ses scènes dans des losanges centraux et des triangles latéraux alternés. L'Annonciation occupe le premier losange, car c'est d'elle que procède l'Incarnation. Au milieu un lys sépare le monde de la terre de celui du ciel d'où vient l'ange, comme l'indiquent ses ailes et le mouvement de son manteau retenu par sa main gauche. Mais il surmonte l'obstacle. Le bras levé, l'index pointé vers le haut, il a l'autorité de l'interprète de la volonté divine. Marie, elle, écoute la parole. La courbe de son corps marque une interrogation: «Comment cela se fera-t-il? ». Son Oui, qu'elle exprime en posant sa main droite sur sa poitrine, permet à l'Esprit Saint figuré en haut par la colombe de la «couvrir de son aile». Les trois temps de la scène sont ainsi condensés et le visage de la Vierge parvient, par sa gravité attentive, à concentrer ses sentiments successifs en quelques traits tracés d'une main sûre.

Au-dessus, après la Visitation (à droite), vient une Nativité étonnamment disposée: Marie ne regarde pas son Fils qui est placé au-dessus d'elle, car Il est « d'En Haut ». Mais elle regarde dans la même direction que Lui, vers Jessé, qui occupe le bas du vitrail jumeau. C'est en effet dans le ventre du père de David que prend racine l'arbre dont les rameaux monteront jusqu'à Jésus. Le regard de Jessé croise celui de Marie, ils ont la même position sur un lit dont les draps ont le même drapé et la même bordure brodée. La mère et le nouveau-né semblent conscients de la mission que remplira Jésus et la prescience de la Passion explique la gravité presque douloureuse du visage de Marie et le geste de ses mains, ainsi que l'attitude de Joseph, spectateur inquiet, d'ailleurs sans auréole. Quelle profondeur de méditation devant ce mystère central, au lieu de la naïveté attendue!

On pourrait multiplier les exemples. Des bergers apeurés par l'apparition de l'ange mais ouvrant leurs mains et leurs cœurs à son message alors que l'Agneau de Dieu vient à leur rencontre. L'intimité de la dernière cène, le groupe compact des apôtres autour de Jésus, comme à Gethsémani alors que le plus proche le trahit et que les autres vont s'enfuir! Contemplons encore le centre de la rose qui surplombe les vitraux jumeaux de l'arbre de Jessé et de l'enfance. Jésus meurt sur la croix, les yeux fermés, les sourcils froncés en signe de souffrance, visage émouvant vers qui convergent la lance et le porte éponge. Ses bras étendus unissent Marie et Jean, qui expriment leur douleur par une inclination et des gestes très expressifs. Au-dessous de la croix, un personnage à moitié nu recueille le sang du Christ dans un calice : c'est Adam dont la pierre tombale est renversée. Au-dessus, le soleil est rouge et la lune s'éclipse, marquant la dimension cosmique de l'évènement. La piété occidentale est plutôt, comme ici,

centrée sur la Crucifixion que sur Pâques, mais le carré de fer qui enserme la croix s'inscrit dans un cercle puis dans une rose à huit pétales, unissant les sept jours de la création à celui de la Résurrection.

Les hauts faits de la chevalerie et les miracles des saints locaux sont aussi célébrés, la geste de Charlemagne ou la remise par saint Denis de l'oriflamme au maréchal Clément de Metz en 1225. Ces vitraux du XIII^es. valent autant par leurs couleurs le célèbre bleu de Chartres et le rouge vif qui lui fait contraste que par leur dessin : voyez cette arche de Noé audacieusement stylisée au-dessus des flots déchaînés.

Evolution au cours de l'Histoire

Par la suite les parties historiées seront associées à des parties incolores pour laisser entrer plus de lumière. Au XIV^e, le vitrail cherche à imiter la peinture italienne ou flamande et adopte la perspective et le réalisme, souvent au détriment de la profondeur mystique. La peinture sur verre très perfectionnée prend le dessus sur l'assemblage de morceaux colorés dans la masse. Les reliefs et les nuances amoindrissent les oppositions de couleurs simples. Avec la Renaissance le dessin perd de sa force à multiplier les détails et à les entourer d'une architecture virtuelle. Les couleurs pâlisent, le jaune d'argent, presque transparent, est très utilisé, ainsi que des couches superficielles de peintures vitrifiées, qui résisteront moins bien aux injures du temps.

Les XVII^e et XVIII^es, imprégnés d'art baroque, n'auront plus guère recours au vitrail pour l'ornementation et la catéchèse, mais à une profusion de statues aux gestes éloquents, de chaires et de retables triomphants.

De leur côté, héritant de l'art apporté par les croisés occidentaux à Constantinople, les Turcs ont doté leurs grandes mosquées de vitraux sans personnages, comme le veut l'Islam, mais assemblant avec art des motifs géométriques ou floraux, comme l'a fait depuis le Maroc.

Le retour en grâce du Moyen Âge au XIX^e siècle amena la restauration de nombreuses églises gothiques et la construction dans ce style de beaucoup d'autres édifices. Des verriers recherchèrent les secrets techniques du passé et fournirent des compléments aux vitraux endommagés ou des pastiches assez réussis. Mais la sève créatrice n'y est guère: On ne fait appel qu'à des artistes médiocres conformistes, les grands étant jugés trop audacieux et déchristianisés. Maurice Denis et Georges Desvallières créent bien les Ateliers d'art sacré pour combattre le vitrail commercial, épurer la forme et faire régresser la grisaille,

mais sans susciter d'œuvres novatrices jusqu'au temps de l'Art Déco et c'est hors des églises qu'évolue l'art du vitrail.

Vers 1880 de nouveaux procédés de fabrication permettent des effets inédits. Tantôt un réseau de fines nervures métalliques enserme des perles ou des débris de verre sur un vitrage porteur, tantôt des traitements chimiques rendent le verre opalescent, irisé, fluorescent. Ou bien les feuilles de verre sont laminées entre des rouleaux portant des reliefs les rendant maroquinées, chenillées, diamantées.

Cela va permettre au vitrail d'accompagner la floraison de l'Art Nouveau qui renouvelle l'architecture, la ferronnerie, le mobilier et la peinture à la fin du XIX^es. Des paysages bucoliques : arbres et plantes, rameaux et lianes y rivalisent de volutes. Lacs et cascades, feuillages multicolores, fleurs et fruits, ciels mordorés du couchant s'harmonisent à une architecture et une peinture tout en courbes et en efflorescences. Les pays d'Europe rivalisent dans ce nouveau style pour quelques années seulement, la «Grande Guerre» tuant un art de vivre qui restera dans les mémoires « la Belle Epoque ».

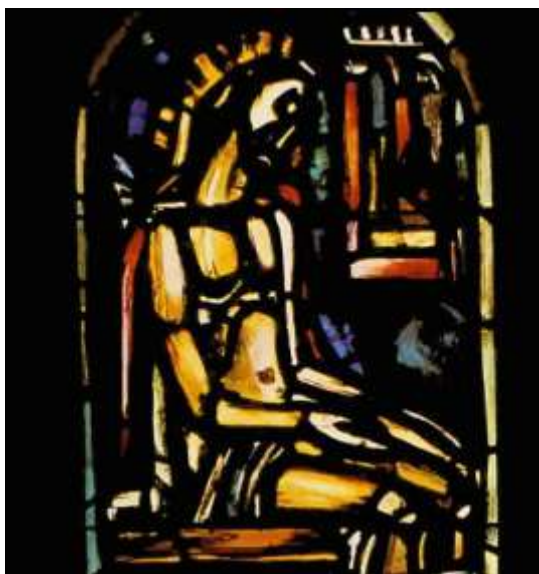
La technique du gemmail permet ensuite de reproduire en transparence les tableaux : elle juxtapose et superpose des morceaux de verre de forme, taille et épaisseur diverses, fixés les uns aux autres par cuisson à l'aide d'un fondant, libérant ainsi la composition du réseau opaque de traits de plomb et exaltant la lumière. Cela convient bien aux tableaux des Impressionnistes qui avaient banni; dès le Second Empire, le clair-obscur et la représentation du relief par des dégradés de gris. Foin du sourire ambigu de La Joconde! C'est la jubilation devant la palette infinie des couleurs. Le nom de leur école venait de l'« Impression soleil levant » peint par Claude Monet, hymne au soleil « sans qui les choses ne seraient que ce qu'elles sont ». Ils juxtaposaient des couleurs simples, pour les faire chanter. D'où leur prédilection pour les vagues divisant les reflets: « Grande mer de délire douée, peau de panthère et chlamide trouée de mille et mille idoles du soleil », qui se retrouvera souvent dans le vitrail moderne. La nature offre elle-même cet étalement de la palette sur l'humble plage d'un étang de chez nous par exemple, comme elle juxtapose les tâches de soleil entre les rameaux d'une haie ou sur des dièdres de rocher. C'est cette division que va explorer le cubisme.

Celui-ci, accentué par la hantise des paysages déchiquetés de la Guerre de 1914, met en pièces ses modèles pour tenter de les reconstruire, renonçant à décrire les apparences pour remonter à la structure. Braque, trépané en 1915, bâtit d'abord un monde abstrait, avant d'y réinscrire la vie avec d'autres grands, comme Picasso, quitte à vouloir montrer à la fois plusieurs faces d'un personnage, d'une

manière qu'on peut ne pas aimer. En tous cas la division en surfaces délimitées convenait bien au vitrail. La technique des morceaux de papier collés utilisée concurremment par Matisse permettrait bien un assemblage de morceaux de verre plus lumineux encore. Mais les peintres ne maîtrisent pas les techniques du verre et n'entrent guère dans la pénombre des églises où le vitrail peut faire vibrer ses couleurs.

Les vitraux modernes

Il fallut que le père dominicain Couturier, peintre lui-même, fasse avec quelques autres le pari que de grands artistes, même non-croyants, pourraient créer des œuvres vraiment religieuses et libérer les églises des bondieuseries saint-sulpiciennes. Au sortir de la deuxième guerre mondiale, il fit appel aux artistes les plus audacieux pour décorer l'église du Plateau d'Assy. Derrière une façade simple et noble illuminée par l'éclatant assemblage de mosaïques de Fernand Léger, la pénombre recueillie de l'intérieur fait chanter les vitraux. Si certains sont de Couturier lui-même les autres sont de facture et d'inspiration diverses. On y trouve Paul et Jacques Bony, Villon, Berçot, Chagall et surtout Rouault.



Celui-ci, né dans une cave du dernier bastion de la Commune de Paris, gardera toute sa vie une vision dramatique du monde. Il admirera Daumier, Goya puis Toulouse-Lautrec. Converti à trente ans, il se lie à Huysmans et Léon Bloy. Son pinceau est, comme leur plume, simplificateur, vigoureux et acéré. Indigné par l'hypocrisie et l'injustice, il fustige les juges et exalte les clowns, images du Christ de dérision qui va inspirer sa suite du Miserere.

Ancien apprenti d'un maître verrier restaurant des vitraux médiévaux, il en garde le goût des couleurs intenses et des traits puissants simplifiant le dessin. Ses icônes, étrangères à toutes les écoles de son temps - le signe l'emportant sur la représentation - conviennent parfaitement à la technique du vitrail à laquelle l'amènent enfin la demande du père Couturier et l'aide technique de Paul Bony. Il parcourt alors un long cheminement intérieur de la révolte irrépressible à

l'apaisement, à une foi confiante et une jubilation mystique. Son « Ecce Homo » rayonne la miséricorde et le vitrail voisin lui offre un bouquet de fleurs.

Depuis, les vitraux modernes se sont multipliés, faisant partout chanter la lumière. Par exemple ceux de Léger dans l'église d'Audincourt construite aussi par Novarina. Sous le péristyle une mosaïque de Bazaine se veut « un appel joyeux et fort pour entrer dans le mystère du sanctuaire ». Celui-ci offre une nef unique qu'enjambe une voûte de chêne surbaissée et qu'entoure la couronne éclatante des vitraux de Léger en dalles de verre serties de ciment. Ceux-ci évoquent la Passion : Un feu et un coq rappellent le reniement de saint Pierre et, derrière l'autel, les cinq plaies du Christ sont entourées de la couronne d'épines et des tenailles, marteaux et clous. Au-dessous une tapisserie réunit épis de blé, grappes de raisin et poissons. Figuratifs sont aussi les vitraux de Gabriel Loire illustrant à Carnon les épisodes marins des évangiles ou ceux de Villon et de Chagall dans la cathédrale de Metz qui s'accordent très bien avec les verrières des XIV^e et XVI^e siècles. Villon y entoure une Crucifixion des Noces de Cana et de la Cène, alors que Chagall illustre la Genèse.

Chagall, né en Russie d'une famille juive, était familier de la Bible depuis son enfance. Abraham, Jacob ou David lui semblaient presque aussi proches que son grand-père qui, lors du repas de la Pâque, mettait un couvert à table pour le cas où le prophète Elie reviendrait sur terre. Les histoires de ses ancêtres restèrent chez le peintre une réalité vivante nourrissant sa vie intérieure. Il ne cessa jamais de les décrire. En dehors des toiles et céramiques, il réalisa douze vitraux pour une synagogue de Jérusalem, représentant les tribus d'Israël par des symboles d'animaux, puis d'autres pour des églises. Il dédia son œuvre d'Assy « à la liberté de toutes les religions », car pour lui Dieu s'adresse différemment aux hommes selon leurs traditions. Il met dans sa vision de la Création un Christ en croix qu'il pense être la plus haute expression de l'humanité et le symbole de tous les martyrs, y compris ceux de la Shoah. Il se situe entre ciel et terre en apesanteur, donnant des ailes, non seulement aux anges qu'il affectionne, mais aux hommes, aux animaux les plus divers et aux êtres hybrides, mi-homme mi-animal, qu'il invente en maître du merveilleux et de la métaphore poétique aux couleurs vives et franches, qu'on dirait retrouvées des vitraux médiévaux.



La restauration du Frau Munster de Zürich en 1960 avait dégagé un chœur rectangulaire aux hautes baies de style roman tardif, une sur chaque paroi latérale et trois face à la nef. Chagall fut choisi pour les doter de vitraux. Réunissons-les sur une même photo pour saisir la synthèse biblique de l'artiste. Au Nord (à gauche) Dieu créateur plane au dessus des prophètes dans une lumière rouge où s'inscrit le char de feu d'Elie, alors que Jérémie en bleu pleure sur la destruction de Jérusalem. Au sud (à droite) Moïse domine le vitrail d'un bleu profond. A l'est le vitrail de Jacob, bleu, le montre luttant avec l'ange au-dessous de l'échelle s'élevant dans une courbe vivante vers le ciel. Le vitrail de Sion, jaune, monte du roi David jusqu'à la Jérusalem céleste. Enfin sur le vitrail central l'arbre de Jessé, du vert de l'espérance, porte l'Enfant dans les bras de sa mère et s'épanouit en haut dans un Christ qui semble se détacher de sa croix pour entraîner les hommes vers l'éternité.

Manessier a été, dès son enfance, fasciné par le rythme de la marée dans la baie de Somme et les jeux de la lumière sur les lanières d'eau et de sable. Il trouvera dans le vitrail un moyen de faire vibrer davantage les couleurs de ses compositions abstraites. On peut le voir dans les verrières de la cathédrale de Metz ou de l'église du Saint-Sépulcre d'Abbeville. Faut-il d'ailleurs parler d'abstraction? Après des débuts cubistes et surréalistes, il entend, une nuit de 1943 dans une abbaye, chanter le Salve Regina. « J'ai d'abord voulu exprimer la conversion en peignant la scène des Pèlerins d'Emmaüs. C'était faux, presque intolérable: Comment des figures, même sacrées, pourraient-elles laisser voir le

chant de prière de l'âme et le silence nocturne de la nature se fondant l'un dans l'autre ? J'ai alors pensé qu'en rejetant la figuration, je traduirais mieux ce que je ressentais ». Plutôt que d'un rejet, il vaut d'ailleurs mieux parler du « lien » par excellence (religio) entre un chant venu du ciel et une nature épurée, réduite à ses lignes, ses couleurs essentielles et ses rythmes. Dans l'esprit du Rembrandt mystique d'après sa conversion, Manessier ne va plus guère évoquer que la Passion du Christ (Gethsemani, la sixième heure, la mise au tombeau) et les épreuves semblables infligées à l'Homme (Le procès de Burgos, Requiem pour Budapest 56, Hommage à Martin Luther King, Favellas) et de plus en plus la Résurrection.

« Ce qui caractérise notre non-figuratif, dit-il, c'est un lien très réel avec la musique ! A travers les vitraux nous ajoutons un chant à un autre chant, les couleurs et les lignes traduisant harmonies, mélodies et rythmes. Nous prolongeons ainsi la grande tradition des Hébreux, qui ne voulaient pas de figures dans le Temple, mais seulement les chants et la danse. » C'est bien ce que traduisent en particulier les changements d'épaisseur et de direction des lignes de plomb séparant les dalles de couleur.

Pour lui, les vitraux médiévaux eux-mêmes étaient plus des symphonies de couleurs que des descriptions de scènes édifiantes, chaque couleur ayant son « timbre ». D'ailleurs, à part les vitraux bas des nefs latérales et les grandes figures de saints, il ne croit guère possible, sans jumelles et sans guide, de distinguer les détails des scènes de la Bible vers le haut des verrières. La lecture catéchétique fait place à la perception de la méditation et de la ferveur qui leur ont donné naissance. A fortiori donc, à l'ère du trop-plein d'images, veut-il se cantonner dans l'expression mystique. Les Passions de Bach inspirent et accompagnent ses créations, leurs cadences et leurs répétitions. Les ondulations horizontales inspirées des vagues ont comme contrepoint la montée des flammes de la vie et de l'amour.

D'autres conceptions peuvent convenir à des églises modernes, entraînant un nouvel usage du vitrail. Soit privilégier le béton et lui donner un élan, comme fit Le Corbusier à Ronchamp, allégeant ses murs par les alvéoles de profondes « meurtrières » éclairées par un petit vitrail, soit réduire les murs à de simples supports et faire de l'église entière un espace forme-lumière-couleur, grâce à de véritables murs de lumière colorée sous une charpente aérienne aux portées audacieuses permettant de donner de nouvelles formes aux églises et de faire converger les bancs des fidèles vers l'autel. Les rapports traditionnels de

l'architecte et du maître verrier en sont transformés. Dans cette conception l'abstraction, ou la subjectivité lyrique, s'impose d'elle-même. A Notre-Dame-d'Espérance de Montpellier, les pavés de verre aux facettes multiples sont liés par de fortes membrures de ciment dans une progression cadencée depuis le fond de l'église où règnent les violets et les bleus profonds de la nuit vers le plein soleil entourant l'autel en passant par toutes les nuances de l'arc-en-ciel. Dans la même ville l'église Don Bosco a des vitraux de même facture. Par contre celle dédiée au Saint Esprit est entourée de verrières quasi immatérielles, des liens de métal arachnéens enserrant des verres minces, les volutes successives de la composition produisant un effet musical de fugue. La verrière Nord évoquerait la création du monde (sa transparence laissant apparaître les feuillages du jardin édénique voisin). Au sud une verrière surplombant le baptistère déverse les flots bleus venus du ciel sur le rocher d'où jaillira la source de vie. Le grand mur de lumière qui fait face à l'autel est inspiré par la Pentecôte, avec les tourbillons du vent impétueux et les langues de feu venant se poser sur les apôtres.



Plus dépouillés encore sont les cent vitraux réalisés par Soulagès pour l'abbaye

de Conques et inaugurés en 1994. Son goût pour l'abstraction totale et pour le noir ne semblait guère le prédisposer à cette tâche. Et pourtant il y réussit magnifiquement car il a voulu servir l'architecture au lieu de s'imposer à l'attention. L'abbaye de Conques ne se voit pas de loin comme les flèches de Chartres. C'est au creux d'un vallon boisé, une conque, qu'elle apparaissait soudain au pèlerin de Compostelle harassé venant du Puy-en- Velay par un plateau venté. Elle l'accueillait, après les grands espaces, dans son sein maternel bien clos comme elle le fait encore pour nous.

Soulaiges a voulu effacer le paysage extérieur pour éviter la distraction. Les baies ne trouent plus les murs, leur surface contribue à la cohésion d'un espace clos par des murs épais, tout en évitant de faire une redite de la rigueur des lignes d'arrête verticales ni de la rondeur régulière des colonnes engagées et des pleins cintres. Il n'a voulu, traversant les barlotières horizontales, que des lignes de plomb obliques fluides, aux courbes plus ou moins tendues, évoquant un souffle ou un envol. Leurs tracés et leurs espacements ont été longuement étudiés en atelier en déplaçant des rubans adhésifs noirs sur des cartons en vraie grandeur que des châssis articulés présentaient sous divers angles, comme on les verra en passant devant elles. Cela doit accentuer ou apaiser leur mouvement et faire varier leur rythme avec la perspective, voiles luttant avec le vent, vagues déferlant l'une sur l'autre ou sillons d'un champ de lumière. Ces lignes scandent des surfaces d'un verre qu'il a inventé agglomérant des grains de différentes grosseurs méticuleusement disposés.



Les dalles sortent du four, translucides et claires, mais délicatement colorées dans la masse en résonance avec les couleurs des pierres qui sont d'un rouge par moment violacé, d'un ocre par moment orangé, le bleu du schiste de certains murs rejoignant celui de l'ardoise des toits. La même dalle

change d'ailleurs de teinte suivant l'incidence du soleil, comme on le vérifie en comparant ces deux photos. De plus cet accord se retrouve à l'extérieur au contraire des autres vitraux qui s'y montrent gris sombre, servant là aussi admirablement l'architecture romane.

C'est ce que font aussi, dans la cathédrale de Maguelone, les vitraux du sculpteur américain Robert Morris qui a façonné sans lignes de plomb, sa pâte

de verre en ondes lumineuses ou marines. Enfin c'est toute une façade en verre qu'on a choisie pour la cathédrale de Lille restée si longtemps inachevée.

Que choisir, donc? Se replonger dans l'ambiance d'une grande époque de foi et se laisser captiver par des scènes émouvantes, l'expression des visages, la justesse des gestes ou, dans un univers gavé d'images nous submergeant sous l'inutile, trouver un lieu de ressourcement sans trop de signes? Comme un Choral de Bach ne représente pas les vérités de la foi, mais en est l'expression bouleversante, le vitrail peut donner cette illumination du monde extérieur par une vision intérieure, ce moment pathétique où les rythmes de la vie prennent spontanément la forme d'une méditation, symphonie ou mélodie. Ne peut-on d'ailleurs pas apprécier des œuvres très différentes ? Pour Manessier l'artiste chante comme il peut et, si son chant le mérite, il permettra à bien d'autres d'exprimer ce qu'ils ressentent !