

LES CAHIERS DE LA SECTION FRANÇAISE
DE
L'ICOMOS

ARTS CONTEMPORAINS
ET
ÉDIFICES ANCIENS

Prix : 90 F

Paris
26-28 novembre 1981

Directeur de la publication :

Y. BOIRET, Inspecteur Général et Architecte en Chef des Monuments Historiques,
Président de la Section Française de l'ICOMOS.

Comité de rédaction :

J.P. BADY, Conseiller Référendaire à la Cour des Comptes, Directeur de la Caisse
Nationale des Monuments Historiques et des Sites (1977-1982).

S. CAHEN-SALVADOR, Présidente de la FNASSEM.

L. CHABASON, Chef du Service de l'Espace et des Sites au Ministère de l'Urbanisme
et du Logement.

J.H. CROZET, Architecte des Bâtiments de France.

F. ENAUD, Inspecteur Général des Monuments Historiques.

J. FOSSEYEUX, Directeur Adjoint de la Caisse Nationale des Monuments Historiques
et des Sites, chargé du Secrétariat Général.

M. PARENT, Inspecteur Général des Monuments Historiques, Président de l'ICOMOS.

R. POUJADE, Maire de Dijon.

C. VEYSSIERE POMOT, Directeur Régional des Affaires Culturelles de Picardie.

Secrétariat de rédaction :

L. DECAZES

A. de MONTGOLFIER

Rédacteurs pour les débats :

Pour la section Vitrail : Ph. BONNET, Inspecteur des Monuments Historiques.

Pour la section Mobilier et Sculpture : J.F. LAGNEAU, Architecte en Chef des
Monuments Historiques.

Pour la section Peinture et Tapisserie : R. LESNE, Administrateur de l'Ecole Nationale
Supérieure des Arts Décoratifs.

Comité d'organisation du colloque :

Président du colloque :

J.P. BADY

Animateurs :

F. ENAUD, pour la section Vitrail

Y. BOIRET, pour la section Mobilier et Sculpture

M. TOURLIERE, pour la section Peinture et Tapisserie

S. de CASTRO

A. FERMIGIER

J. FOSSEYEUX

H. GUERIN

F. LAURENT

I. MAHEU-VIENNOT

R. MOINEAU

M. PARENT

D. PONNAU

ACTES DE LA RENCONTRE INTERNATIONALE
organisée par
LA SECTION FRANÇAISE DE L'ICOMOS

ARTS CONTEMPORAINS
ET
ÉDIFICES ANCIENS

Paris
26-28 novembre 1981

Avant-propos

La présente publication, la troisième de la collection des Cahiers de la Section Française de l'ICOMOS, constitue les actes de la rencontre internationale sur l'insertion des arts contemporains dans les édifices anciens, organisée les 26, 27 et 28 novembre 1981 par la Section Française de l'ICOMOS.

Cette rencontre a réuni à l'Hôtel de Sully, siège de la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, une soixantaine de spécialistes, créateurs, architectes, administrateurs, historiens et critiques d'art, compétents dans les domaines du vitrail, du mobilier et de la sculpture, de la peinture et de la tapisserie. Elle aura permis entre les participants un large échange de vues et la mise en commun de leurs expériences, illustrées par des projections, des présentations de maquettes et de photographies et des visites à l'Eglise Saint-Séverin et au Louvre. Elle aura également donné lieu à la formulation de certaines conclusions utiles.

Les actes de la rencontre, qui se veulent aussi fidèles que possible à son caractère et à son déroulement même, constituent un document de référence destiné autant aux participants qu'à ceux qui n'ont pu assister à ces journées.

Yves BOIRET
Président de la Section
Française de l'ICOMOS
Inspecteur Général et Architecte en Chef
des Monuments Historiques

Sommaire

	Page
Avant-propos, Yves Boiret	
Introduction générale	1
Introduction historique	5
SECTION DU VITRAIL	
Le vitrail contemporain et son insertion dans les édifices anciens par François Enaud	9
Restauration des vitraux anciens et leur complément par des vitraux contemporains par Georges Duval	15
Insertion ou l'art contemporain dans les édifices anciens. Une commission d'art sacré peut-elle partager ce souci ? Le doit-elle ? Comment peut-elle intervenir ? par l'Abbé Louis Ladey	18
Créations modernes et édifices anciens par Jacques Le Chevallier	20
Peindre sur verre par Jean-Jacques Gruber	22
Notre Dame de Liesse par Jacques Despierre	24
Visite de l'Eglise Saint-Séverin, vitraux de Jean Bazaine, par Jean Bazaine	27
Témoignage d'un peintre par Alfred Manessier	30
Les nouveaux vitraux de la Collégiale de Romont (Suisse) par Sergio de Castro	33
Les peintres et le vitrail contemporain par Charles Marq	40
Les vitraux de la Basilique Notre-Dame d'Espérance de Charleville-Mézières, œuvre de René Dürbach, par Philippe Vaillant	43
Témoignage d'un peintre-verrier par Henri Guérin	49
Miró à Saint-Frambourg de Senlis par Christian Prévost Marcilhacy	51
Les vitraux de la Cathédrale de Saint-Malo par Pierre Prunet	53
Débats	55
SECTION DU MOBILIER ET DE LA SCULPTURE	
Exposé introductif par Yves Boiret	57
Art et Liturgie par le Père Philippe Beguerie	59
Le témoignage d'un sculpteur par Philippe Kaepelin	61
La politique de la Commission Cantonale des Monuments Historiques à Fribourg (Suisse) dans les dix dernières années par Etienne Chatton	63
Commentaire à propos de l'autel et de l'ambon de la Cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg par Georges Schneider	69
Débats	71
De la restitution fidèle à la libre interprétation de la disposition historique par Krzysztof Pawlowski	73
Au carrefour du respect et de la vitalité par Jean Barthélémy	76
Débats	79
Témoignage par l'Abbé Maurice Morel	80
Témoignage d'un artiste par Jean Bertholle	83
Deux expériences différentes avec la collaboration d'un même artiste Léon Zack par Marion Tournon-Branly	86

Intervention d'Irène Zack, sculpteur	88
Le point de vue de l'administration par Pierre Dussaule	90
Débats	91
La restauration des églises sinistrées et l'art contemporain par Yves-Marie Froidevaux	92
L'autel majeur de la Cathédrale d'Albi par Bernard Voinchet	95
Réalisation d'autels à décor d'émail par Jean-Paul Froidevaux	97

SECTION DE LA PEINTURE ET DE LA TAPISSERIE

Visite au Louvre : le plafond de Braque de l'Antichambre Henri II par Jacques Despierre	99
Exposé introductif par Michel Tourlière	102
Une chapelle des Sœurs Carmélites à Niort - 1979 - par Thomas Gleb	104
Art et politique par Geneviève Lions-Colboc	105
Oratoire à la Sainte Baume avec le conseil de l'architecte Lions Colboc par Thomas Gleb	106
Des impératifs posés par l'architecture au peintre mural par Jacques Despierre	107
La tapisserie contemporaine dans les édifices anciens par Denise Majorel	109
Le témoignage d'un architecte par André Wogenscky	111
Intervention de Jean Dewasne, artiste peintre	113
Analyse de la création d'une œuvre monumentale par Jean Dewasne	114
Château des Ducs de Bretagne, présentation des tapisseries de Sheila Hycks	115
Intervention de Pierre Cabanne	116
Peinture murale de l'Eglise paroissiale de Cuvat (Haute-Savoie) par Paul Foujino	118
In Memoriam pour Paul Foujino par Jean-Pol Hindré	119
Débats	120

CONCLUSIONS

L'Eglise et les arts contemporains par Renée Moineau	123
Héritage et création par Dominique Ponnau	126
Conclusions pour la Section du Vitrail par François Enaud	129
Conclusions pour la Section du Mobilier et de la Sculpture par Yves Boiret	131
Conclusions pour la Section de la Peinture et de la Tapisserie par Michel Tourlière	132
Bilan et propositions : un conflit surmonté par Michel Parent	133
Interventions finales : Max Querrien, Christian Pattyn, Jean-Pierre Bady	140
Débat final	144

Introduction générale

Je suis heureux de vous accueillir aujourd'hui à l'Hôtel de Sully, qui est le siège de la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites. Ce vieil hôtel du début du XVII^e siècle, situé en plein cœur du quartier du Marais, n'est peut-être pas l'exemple le plus parfait de l'insertion des arts contemporains dans l'architecture ancienne, malgré la présence, dans certains bureaux aux plafonds lambrissés, de tapisseries et de tapis tout à fait modernes. Mais l'Hôtel de Sully est un remarquable témoignage de la qualité des travaux menés par l'école française de restauration, depuis que l'Etat a racheté cet édifice, l'a restauré et l'a aménagé dès la fin de la deuxième guerre mondiale. Il constitue aussi un exemple significatif de la réinsertion possible des monuments historiques dans la vie contemporaine, puisqu'il est le siège d'une administration chargée de la rénovation et de la mise en valeur du patrimoine architectural français.

Il m'est aussi agréable de vous recevoir ici, au nom de la Section Française de l'ICOMOS et de son Président, M. Yves Boiret, qui est d'ailleurs l'architecte chargé de la protection de ce haut lieu. De nombreux liens unissent depuis longtemps la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites et la Section Française de l'ICOMOS, et il est opportun que ceux-ci se concrétisent une nouvelle fois à l'occasion de cette rencontre.

Celle-ci bénéficie du concours de la Direction du Patrimoine du Ministère de la Culture, dont le Directeur, M. Christian Pattyn, sera présent samedi à nos débats, et dont de nombreux collaborateurs assistent à notre réunion. Je remercie aussi les représentants de la Délégation à la Création Artistique, aux Manufactures et aux Métiers d'Art. Son responsable, M. Mollard, empêché, s'est fait représenter par M. Bernard Anthonioz, donc chacun sait ici le rôle qu'il a joué pour associer le patrimoine historique et la création contemporaine, par Mme Anne Magnant, Sous-Directeur, et par Mme Geneviève Gallot, chargée de mission.

Cette rencontre revêt un caractère international, d'abord par le label qui lui a été donné par le Conseil International des Monuments et des Sites (ICOMOS) dont le bureau est présidé depuis peu par un Français, M. Michel Parent. Ce dernier a suivi personnellement de très près l'élaboration de cette rencontre, et a beaucoup contribué à l'approfondissement de la recherche entreprise. Cette rencontre bénéficie surtout de la participation d'un certain nombre de spécialistes étrangers, réunis à Paris à l'occasion du Comité

Consultatif et du Comité Exécutif de l'ICOMOS, ou spécialement invités par la Section Française de l'ICOMOS. Ainsi assisteront à nos débats des représentants de pays tels que l'Allemagne de l'Est, l'Argentine, la Belgique, le Canada, l'Italie, le Japon, le Luxembourg et la Suisse.

La réflexion qui se poursuivra pendant ces trois journées ne se substituera pas à celle qui est organisée dans le cadre d'institutions telles que la Commission supérieure des Monuments Historiques, la Commission du Vitrail, ou la Commission du Patrimoine Culturel, qui relèvent toutes du Ministère de la Culture. En s'appuyant sur les travaux menés dans d'autres enceintes, la Section Française de l'ICOMOS, en vertu de ses statuts mêmes, s'efforcera de faire progresser la recherche et la réflexion sur un sujet qui, au carrefour de la conservation et de la création, concerne au premier chef, les artistes, les spécialistes des monuments historiques, et les administrateurs qui la composent. Après ces propos d'accueil, j'en viens au thème retenu pour la rencontre et j'ajouterai enfin quelques remarques sur le style qu'il paraît souhaitable de lui voir prendre.

L'insertion des arts contemporains dans les édifices anciens a déjà donné lieu à certaines confrontations, dont les plus récentes ont été le congrès organisé à Dijon en 1977 sur « l'art contemporain dans la liturgie », le colloque tenu à Avignon en 1978 sur « l'espace et la célébration » et celui organisé au printemps de cette année même à l'Ecole du Louvre. Du moins convient-il de constater qu'a surtout été étudié jusqu'à présent l'art contemporain dans les bâtiments religieux et qu'a été encore peu examinée leur insertion dans les bâtiments civils.

De là vient sans doute le vif intérêt que ce thème, dans son expression large, a soulevé dans différents milieux dès le moment où l'idée en a été retenue et approfondie au sein d'un groupe de travail auquel ont participé dès le début MM. Parent, Enaud, Boiret, Tourlière, Sergio de Castro, Guérin, Ponnau, Fermigier, Mlle Moineau, et moi-même, ainsi que les chargés de mission de la Section Française de l'ICOMOS. Un signe de l'intérêt suscité par cette initiative est donné par les nombreuses réponses qu'ont apportées les Directeurs Régionaux des Affaires Culturelles et la Compagnie des Architectes en Chef des Monuments Historiques à l'enquête lancée par la Section Française pour recueillir dans les différentes régions de notre pays les éléments indispensables d'une documentation mise à jour. Une autre preuve

de l'intérêt apporté à cette rencontre tient au nombre des participants eux-mêmes, à tel point qu'il n'a pas été possible, pour des raisons de sécurité, d'accueillir tous les candidats désireux d'assister à cette rencontre. Que ces derniers veuillent bien en excuser les organisateurs.

L'insertion des arts contemporains dans les édifices anciens n'est pas un phénomène nouveau. A toutes les époques, des bâtiments anciens ont été modernisés par l'apport personnel, à différents moments, et selon leurs sensibilités propres, de créateurs, d'artistes et d'artisans. Les monuments historiques sont faits d'éléments d'époques diverses, de styles différents aisément reconnaissables et qui, pourtant, s'allient entre eux. Les monuments ont vécu et vivent, sans rester figés à une date donnée de leur histoire et de leur architecture.

Mais au fur et à mesure que se développaient en France dans la deuxième moitié du XIX^e siècle la protection et la sauvegarde des monuments historiques, commençait à poindre une interrogation sur l'opportunité de l'insertion des arts contemporains dans les monuments dont l'architecture pour l'essentiel remontait à des époques antérieures. Les premiers travaux de la Commission Supérieure des Monuments Historiques, étudiés par Mme Françoise Bercé, traduisent dès 1837 certaines hésitations de ses membres sur le caractère du mobilier ou des vitraux à replacer dans les églises une fois restaurées. Et il s'agissait encore principalement de restauration.

Ces interrogations se sont faites plus vives de nos jours. Si l'intérêt pour la conservation des monuments en tant que témoignages du passé s'est beaucoup développé, la tentation s'est aussi diffusée de les sacraliser et de les transformer en musées — même s'ils n'en portent pas le nom —, c'est-à-dire en conservatoires des différentes formes artistiques qui y ont trouvé leur place au cours des siècles. Dès lors les tentatives pour y insérer des œuvres d'art contemporain risquent de se heurter à des réticences, voire à des refus de la part d'une opinion plus soucieuse de rechercher ses origines que de laisser les traces de sa créativité propre.

Certes, des exemples illustres dans l'histoire de la France de l'après-guerre, montrent que l'insertion des arts contemporains dans les édifices anciens, fut non seulement possible, mais encore admirablement réussie. Beaucoup se souviennent de la révélation que constitua la création des vitraux pour l'église des Bréseux par Manessier. Grâce à l'action de personnalités telles que l'Abbé Morel, le Chanoine Ledeur, l'Inspecteur Général des Monuments Historiques, Jacques Dupont, de nombreuses œuvres d'artistes contemporains ont trouvé leur place dans de hauts lieux de l'architecture. Villon, Bissière, Chagall à Metz, le Moal à Saint-Malo et à Nantes, Bazaine à Saint-Séverin, dans le domaine du vitrail; Léon Zack, Thomas Gleb, dans le domaine du mobilier; Lurçat pour la tapisserie; Chagall, Masson, Braque pour la peinture contemporaine. Mais la ferveur créative des années 1950-1960, soutenue par André Malraux, lorsqu'il fut Ministre des Affaires Culturelles, ne s'est-elle pas ralentie dans les années plus récentes? Sinon pour le vitrail qui semble avoir toujours trouvé sa place, du moins pour les autres arts, ne constate-t-

on pas aujourd'hui une moindre présence dans les monuments historiques? De la part des créateurs, n'observe-t-on pas un moindre attrait pour les édifices anciens?

La recherche des raisons profondes de la situation actuelle justifie cette rencontre. Son ambition est d'étudier la création contemporaine dans trois domaines : le vitrail (confié à M. Enaud, Inspecteur Général des Monuments Historiques), le mobilier (confié à M. Boiret, Architecte en Chef et Inspecteur Général des Monuments Historiques), et la peinture et la tapisserie (confiées à M. Tourlière, Directeur de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs). Le choix de ces trois domaines exclut l'étude de l'architecture contemporaine, qui constitue un sujet à lui tout seul, et qui a déjà été longuement exploré — rappelons par exemple l'exposition « Construire en quartier ancien », organisée en 1979 par la Direction de l'Architecture et la Section Française de l'ICOMOS. Cette sélection refuse aussi volontairement l'examen des questions muséographiques : la présentation de tableaux et d'objets d'art dans les musées installés dans des bâtiments anciens, question sans doute passionnante, ne paraît pas devoir relever de notre réflexion. Mais le champ d'investigation est déjà très large, si l'on tient compte des disciplines artistiques retenues, et des types d'édifices étudiés : cathédrales, églises, chapelles, édifices civils tels que hôtels de ville, ou résidences particulières.

En étudiant cette question, dont il n'est pas besoin de souligner l'actualité, l'objectif de cette rencontre est d'essayer de répondre à certaines interrogations, qu'avec un certain arbitraire, je souhaite soulever au début de notre réunion, en les classant selon trois ordres.

Dans l'ordre artistique, à quelles conditions l'œuvre contemporaine s'insère-t-elle heureusement dans une architecture ancienne, c'est-à-dire s'intègre-t-elle à elle? Cette question amène à s'interroger sur le matériau utilisé, sur les couleurs employées, sur le volume adopté, sur le sujet retenu. Mais faut-il songer uniquement à un rapport d'intégration harmonieuse, ne faut-il pas rechercher, dans certains cas, une relation de contraste? Faut-il privilégier l'unité de conception par l'appel à un seul artiste, ou envisager la cohabitation d'œuvres appartenant à des artistes différents? Une autre question paraît essentielle : l'authenticité de l'œuvre suffit-elle à garantir son intégration? Mais qu'appelle-t-on l'authenticité? Et comment la faire comprendre au public, notamment aux utilisateurs des édifices anciens tels que les fidèles d'une église?

Dans l'ordre administratif, il s'agit de répondre à une interrogation majeure : est-il plus aisé pour l'artiste contemporain de travailler dans un bâtiment ancien que dans et en vue d'une construction moderne? De là, découle une série de questions : dans quelles conditions se réalise la rencontre entre l'artiste et les responsables des monuments historiques? Comment, et par qui, la commande est-elle passée à l'artiste? Quelles étapes franchit l'élaboration de l'œuvre en vue de son insertion dans l'édifice? Faut-il tenir compte, et comment, de l'avis des utilisateurs?

Dans l'ordre financier, à quel coût se réalise

l'insertion des arts contemporains dans les édifices anciens? Quel est le surcoût de cette insertion par rapport à une restauration visant au pastiche? Qui prend en charge le financement de la commande? L'Etat (mais quel service?), la collectivité locale, l'affectataire et l'utilisateur (c'est-à-dire le clergé et la communauté des fidèles dans le cas des édifices religieux), le mécénat privé?

Ces questions ne sont pas limitatives. Les rapports introductifs à l'étude de chaque domaine, et les débats qui suivront, en feront naître d'autres, aussi nombreuses et plus pertinentes. J'ai seulement voulu soulever ces interrogations pour susciter la curiosité de tous dès le commencement de ces débats.

Je voudrais enfin ajouter, pour terminer, quelques remarques sur le style de cette rencontre. En effet, nous n'avons pas voulu organiser un colloque doctrinal qui ait pour objectif d'aboutir à l'élaboration d'une charte : celle de l'insertion des arts contemporains dans les édifices anciens. Il n'y aura donc pas de Charte de l'Hôtel de Sully, comparable à la Charte de Venise. Certes, nous avons le souci de rassembler à l'issue de notre rencontre certaines conclusions utiles; certes, nous avons aussi la volonté de prouver qu'une relance de la création contemporaine dans les édifices anciens, demandée par de nombreux artistes, est non seulement possible mais nécessaire.

Mais les organisateurs de cette réunion tiennent beaucoup à ce qu'elle soit marquée par certains caractères

typiques d'une rencontre véritable : l'expression libre des différentes opinions, la présentation de témoignages plus que d'exposés théoriques, l'échange de vues entre artistes, architectes, historiens, et administrateurs présents. C'est pourquoi nos débats n'auront pas seulement lieu en salle, mais s'accompagneront de visites (à Saint-Séverin et au Louvre). Il sera aussi possible aux artistes de présenter des maquettes, des photographies ou des œuvres dans des salons voisins de la salle de réunion.

Il me reste à conclure ce rapport introductif qui a volontairement suscité de nombreuses questions sans chercher à leur apporter des réponses. Je poserai donc une dernière question suggérée par l'observation que Paul Valéry prêtait à Socrate dans « Eupalinos ou l'architecte » : « Parmi les édifices, les uns sont muets, les autres parlent, et d'autres enfin, qui sont les plus rares chantent ». L'insertion des arts contemporains dans les édifices anciens les rend-t-elle muets, les fait-elle parler, parvient-elle, et par quels moyens, à les faire chanter? Nous le saurons sans doute à la fin de notre réunion.

Jean-Pierre BADY,
Directeur de la Caisse Nationale
des Monuments Historiques et des Sites
Secrétaire Général de
la Section Française de
l'ICOMOS

Introduction historique

Le sujet de notre colloque est l'insertion des arts contemporains dans les bâtiments anciens. C'est un problème aussi vieux que le monde, il s'est posé toujours et partout, sauf peut-être dans les périodes de longue continuité stylistique ou dans les sociétés hyper-traditionnalistes. Ce problème est si vaste que je crois devoir me limiter à la fois dans le temps et quant au genre.

D'abord dans le temps, je ne parlerai ici ni de l'Antiquité, ni du Moyen-Age. Je ne suis pas médiéviste et l'évolution donne ici l'impression d'une continuité plutôt que d'un conflit et d'une rupture; on ajoute à un édifice du XII^e siècle une chapelle gothique, on détruit éventuellement une nef romane, comme ce fût le cas à Vézelay. Mais on a le sentiment que cela s'est fait de façon presque naturelle, sans qu'il y ait conscience d'une perte ou de quelque chose qui ressemblerait à un acte de vandalisme. De toute manière, autant que je le pense, les protestations ne nous sont pas parvenues.

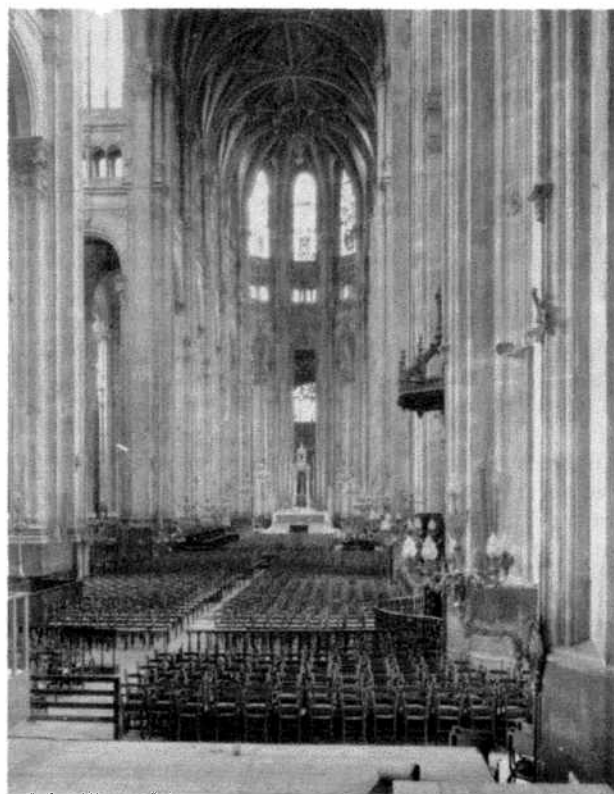
Donc limitation dans le temps, mais aussi comme je viens de le dire, limitation quant au genre, et ce genre sera l'architecture. En effet, si l'on aborde le domaine religieux, on a l'impression que le problème ne se pose pas tellement pour l'orfèvrerie, les ornements d'autel, les orgues, les confessionnaux, les stalles et les grilles de chœur, les tombeaux. Qu'il y ait des vitraux du XVI^e siècle dans une église du XIII^e siècle, on a bien l'impression que jamais personne n'y a vu le moindre inconvénient. La continuité est ici vécue comme une accumulation, comme un progrès, comme le témoignage d'un enrichissement dû à des générations successives d'artistes. Si le problème se pose à notre époque, ce n'est pas seulement parce que la différence de vocabulaire est plus grande, c'est aussi peut-être parce que nous avons des doutes sur la valeur et la pérennité du contemporain.

On pourrait faire les mêmes remarques à propos de la peinture et de toutes ces chapelles qui dans les églises parisiennes ont été décorées au XIX^e siècle. On en a longtemps retenu que celles dont les auteurs sont des peintres illustres, ainsi Delacroix et Chassériau, mais tout le monde est d'accord aujourd'hui pour dire que des maîtres moins glorieux, tels Amaury-Duval ou Signol ont droit aux mêmes égards. Si l'on parvient, ce que je souhaite très vivement, à restaurer l'ensemble des chapelles des églises parisiennes décorées au siècle dernier, on aura l'impression d'un accomplissement artistique analogue à celui qu'évoquait en 1957 M. Jean Verrier : « la cathédrale

n'est pas seulement un témoin, elle est et doit rester une église vivante et jeune, pleines d'expériences et d'esprit créateur ». C'est une très belle formule mais qu'il convient immédiatement de nuancer : la création a tous les droits, mais à condition qu'elle ne détruise rien. Louis Réault parlait du vandalisme embellisseur des chanoines du XVIII^e siècle, mais nous pouvons, nous devons penser aussi au vandalisme moralisateur de notre époque et de certains architectes du siècle dernier. A l'époque de Viollet-le-Duc au nom du principe de l'unité de style, de la logique de l'édifice, de la pureté de la forme originelle, on a détruit des ornements ultérieurs de la plus grande valeur, par exemple à Notre-Dame; et nous savons bien que dans les années 60 et 70 on a procédé en de nombreuses régions à une sorte de nettoyage par le vide de tout ce que l'époque baroque avait laissé d'autels, de candélabres, parfois même de chaises dans des églises d'ailleurs quelquefois fort modestes. Quelle que soit mon admiration pour Viollet-le-Duc, je ne parviens pas à admettre ses interventions dans le chœur de Notre-Dame. En revanche, puisque là encore il s'agissait de revenir sur une des entreprises de Viollet-le-Duc, je pense qu'il a été tout à fait légitime de rétablir les autels des Corps Saints à Saint-Sernin de Toulouse.

Donc dans ce domaine avec un peu de prudence, de respect, de bon sens, en se gardant du fanatisme moral comme du fanatisme archéologique, les solutions satisfaisantes ne sont pas impossibles. Là où tout devient beaucoup plus compliqué, c'est lorsque l'on aborde le domaine de l'architecture religieuse, surtout à la grande époque de rupture qui en France comme en Italie est marquée par ce qu'on a appelé la Renaissance. Dès le début du XV^e siècle à Florence, les architectes se trouvent en présence d'un vocabulaire, d'un système ornemental et d'un système de construction inspirés de l'Antiquité et complètement nouveau par rapport à l'art du XV^e siècle, à la limite incompatible avec lui. Sur ce point on ne peut qu'admirer la science avec laquelle les deux plus grands architectes du Quattrocento ont adapté les solutions nouvelles qu'ils avaient découvertes eux-mêmes aux édifices qu'ils étaient chargés d'achever. Pensons à la Coupole de Brunelleschi à Sainte Marie de la Fleur, pensons au projet d'Alberti pour achever la façade au point de départ gothique de Santa Maria Novella. C'est là, le chef-d'œuvre de ce qu'Alberti lui-même nommait la « concinnitas ». Dans d'autres cas, s'agissant, il est vrai, d'édifices moins prestigieux, la solution a été plus drastique; c'est par exemple celle que propose Serlio dans son livre VII : « Il y avait

dans une ville d'Italie où l'on construit beaucoup un homme très riche mais avare qui avait une maison construite par son aïeul à l'époque où la bonne architecture était ensevelie. Mais c'était une bonne maison commode et pas trop vieille et le propriétaire s'en contentait, d'autant plus qu'il y était né. Or cette maison avait pour voisines d'autres maisons, celles-là neuves et construites par de bons architectes, dont la beauté et les proportions faisaient paraître affreuse celle de l'avare. Et le prince de cette cité, passant un jour devant la vieille maison, la trouva si difforme par rapport à ses voisines qu'il en eut la nausée et il fit demander à l'avare de reconstruire sa maison sur le modèle de ses voisines. Mais l'avare qui s'intéressait plus à sa cassette qu'à la beauté de la ville refuse. Le prince insiste, se fâche, lui ordonne de refaire au moins la façade. L'avare s'adresse à un bon architecte. Et la vilaine façade devient une façade moderne qui fait honneur au prince et à la ville ».

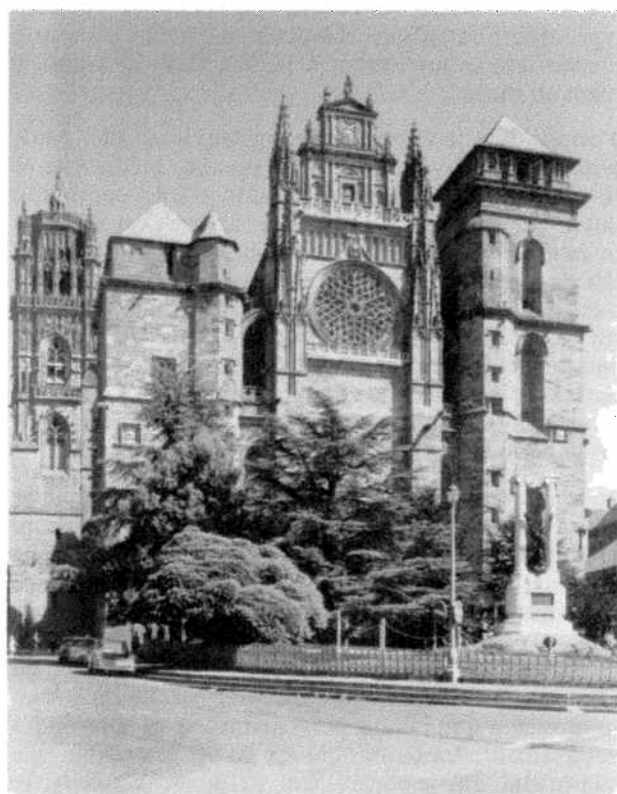


Paris. Eglise Saint-Eustache. Vue intérieure. (Photo CNMHS).

Comment le problème s'est-il posé en France? Dans le domaine de l'architecture religieuse plus encore que dans celui de l'architecture civile on sait que les résistances à l'influence italienne ont été extrêmement fortes surtout au niveau des corps de métiers. Les solutions sont très diverses : l'adjonction, ainsi à l'intérieur de Saint-Eustache, qui est du plus pur gothique, mais que l'on a décoré de pilastres et de chapiteaux. Ainsi à la coupole de Rodez où un architecte qui avait voyagé en Italie a eu l'idée à la fois bizarre et charmante de couronner le grand mur et sa rose flamboyante d'une façade qui correspond exactement aux canons de la nouvelle architecture italienne du milieu du XVI^e siècle. A un niveau plus élevé on peut parler de transposition : c'est le cas de la façade de Saint-Gervais et au moment où l'Antiquité revient à la mode ce sera celui de la façade de Saint-Sulpice. Là encore

le problème est celui de la concinnitas, du talent et de la capacité d'inventer de l'architecte : on voit bien que la solution de la façade de Saint-Gervais est meilleure que celle de la façade de Saint-Sulpice. De toute manière il faut bien admettre qu'il y a un moment où l'intervention contemporaine n'est plus possible et construire entre les deux guerres la façade de Saint-Nicolas du Chardonnet conformément au style de l'ensemble de l'église était la seule solution possible. On peut imaginer quelle horreur aurait été une façade inspirée des principes du « style international ».

Revenons quelques instants à l'Italie. Rien n'est plus frappant que d'y voir tant d'églises dont la façade n'a jamais été faite : par exemple les deux églises de Brunelleschi à Florence, Santo Spirito et San Lorenzo. Pourquoi ces inachèvements? On a évoqué le manque d'argent, l'incurie, le déclin de l'esprit créateur. Il ne s'agit de rien de tout cela : ces façades n'ont pas été



Cathédrale de Rodez. Façade principale. (Photo CNMHS).

faites parce qu'on ne savait pas comment les faire. Je vous renvoie ici à un des derniers ouvrages de Rudolf Wittkower « Gothic versus classic », où il a étudié, en dépouillant soigneusement toutes les archives, le problème de l'achèvement de la cathédrale de Bologne, du chantier de la cathédrale de Milan et des projets pour les trois façades de Milan, de Florence et de Bologne. Le cas de Milan est particulièrement intéressant dans la mesure où il y a eu des dizaines et des dizaines de projets dus souvent à des architectes prestigieux (Jules Romain, Vignola, Palladio) qui en réalité ne tenaient absolument pas compte des origines stylistiques de l'édifice. Remarquable aussi le fait que dès le XVII^e siècle certains architectes avaient envisagé une façade « alla Tedesca » pour employer le vocabulaire de Vasari, c'est-à-dire gothique. On s'est orienté vers une solution de compromis. La façade de

la cathédrale de Milan comporte à la fois des éléments gothiques et des éléments classiques, mais ce compromis lui-même fût remis en question pendant près d'un siècle, et il fallut l'intervention de Napoléon, une intervention très directe et brutale, pour que la façade fût achevée telle que nous la voyons aujourd'hui.

A Bologne le problème fut plus compliqué encore dans la mesure où on s'est posé très vite celui de la couverture de la cathédrale : voûte ou plafond? On choisit finalement après une dispute arbitrée par le Pape lui-même la solution de la voûte mais pour la façade l'entente fût impossible et elle n'a jamais été construite.

On pourrait aussi exposer le problème de la façade de la cathédrale de Florence : tout le monde s'y est cassé les dents et c'est seulement à la fin du XIX^e siècle que l'on a décidé de construire l'assez médiocre portique que nous voyons aujourd'hui.

Je voudrais donner un dernier exemple de l'extrême prudence que demande l'intervention du contemporain dans les édifices anciens. Cet exemple est celui du Panthéon, de l'édifice que Soufflot conçut comme l'église Sainte-Geneviève. Aucun édifice n'a été davantage martyrisé, à tel point qu'il est presque impossible aujourd'hui d'y reconnaître le génial projet de Soufflot. Les fenêtres ont été murillées à l'époque post-révolutionnaire pour des raisons

purement idéologiques (le temple des grands hommes devait être obscur) et l'intervention de Philippe de Chenevières au lendemain de la guerre de 70 a sans doute définitivement rendu impossible une lecture correcte et complète de l'édifice. Ce n'est pas que les artistes auxquels Chenevières fit appel fussent médiocres ou dépourvus d'inspiration. Nous les avons aujourd'hui réhabilités (peut-être un peu trop) et on peut regarder avec beaucoup d'admiration ce dernier témoignage de la grande peinture de l'histoire, mais l'absence totale d'unité stylistique achève de défigurer un édifice qui encore une fois se serait bien passé de tous les symboles que les régimes successifs y ont accumulés.

Conclusion, on ne peut pas refuser à l'art contemporain de s'imprimer dans un édifice ancien pas plus qu'on ne peut refuser à l'architecture contemporaine de se manifester dans une ville de l'ancien régime, mais la règle doit être la prudence, la discrétion, la modestie, le sentiment que dans la plupart des cas le passé est majoritaire, qu'on doit contribuer à l'embellir, rendre plus facile sa lecture. Ne jamais le défigurer ou même l'occulter. Encore une fois, tout est affaire de concinnitas.

André FERMIGIER
Professeur d'Histoire de l'Art
Critique d'Art

Section du vitrail

Le vitrail contemporain et son insertion dans les édifices anciens

Chargé de présenter, comme Vice-Président de la Section Française de l'ICOMOS cette journée consacrée au problème du vitrail contemporain, j'ai conscience de la difficulté de la tâche. Nul ne le conteste : le patrimoine, loin d'être figé sur lui-même et conservé ne varie, doit continuer de s'enrichir. Tous les siècles ont laissé leur trace, le XX^e également est créateur et le vitrail est une technique d'élection de la création, surtout dans le domaine religieux.

Paradoxe de notre temps : l'art moderne, — objet de spéculations intellectuelles et financières — n'a plus de contact habituel avec le sacré. Il lui est étranger. Phénomène général de civilisation sur lequel s'est penchée en mai 1981 l'Ecole du Louvre, sur l'initiative de D. Ponneau. Le titre des rencontres posait très justement la question fondamentale : conservation du patrimoine et création contemporaine : complémentarité ou alternative ? Frères ennemis, ou amis ? Tel est le dilemme.

L'art d'église — je n'ose dire l'art religieux — est devenu marginal. La sculpture ne se manifeste plus guère que par les autels nouveaux demandés par la liturgie de Vatican II. La peinture murale si prolifique au XIX^e siècle a disparu. La musique moderne survit difficilement, même si de plus en plus les églises servent de salles de concert. Le vitrail lui-même se maintient avec peine. Deux facteurs jouent en sa faveur : la présence de nombreux artistes, maîtres verriers d'une part, peintres cartonniers d'autre part — leur existence est parfois précaire —, et surtout une nécessité fonctionnelle : on peut se passer de statues, mais il faut bien clôturer les fenêtres. Et les vitraux sont fragiles, vulnérables, terriblement, donc parfois remplacés. Les dommages de guerre sont loin d'être réparés intégralement. Trop d'églises n'ont encore que des verres blancs provisoires depuis 20 ou 30 ans. Il y a donc un vaste champ d'action devant nous.

Cet art vivant, toujours jeune dans son étonnante continuité est, par sa dispersion, fort mal connu, sinon méconnu. Il est ouvert à des recherches multiformes d'une extrême variété, souvent contradictoires, allant de la tradition à l'avant-garde, comme toute la peinture moderne. Comme elle, il subit les tentations de rupture et de refus délibéré de l'image. Dans ces conditions, un programme iconographique peut-il encore trouver place ? Comment le traduire par des moyens actuels, moins narratifs que suggestifs et poétiques ? La spécificité du vitrail non figuratif y trouve sa pleine justification : paroi de lumière et de couleurs translucides, il est par essence, symbolique : il irradie,

il est illumination. Il vit et change comme le ciel au gré des heures. Il est évocation de l'invisible par le visible, il crée une atmosphère et magnifie l'espace architectural. Tout en affirmant une expression originale, il doit pouvoir s'insérer dans un édifice ancien, accepter ses contraintes. Mais à quelles conditions ? Nous esquisserons quelques réflexions à ce sujet, après avoir, en premier lieu, tracé un tableau rétrospectif rapide des quarante dernières années, les exemples retenus permettant d'utiles enseignements pour l'avenir.

I - LE VITRAIL CONTEMPORAIN : ANTHOLOGIE HISTORIQUE PLUTÔT QUE BILAN

Chacun se souvient des efforts méritoires de Maurice Denis et G. Desvallières, avec les Pères Regamey et Couturier pour rénover « l'Art Chrétien » avant 1940. De son côté, F. Décorchemont met au point la technique nouvelle de la dalle de verre dans une armature de ciment. Elle est utilisée à l'église neuve de Sainte-Odile à Paris (1934-1937). L'adaptation du procédé à des édifices anciens de sa Normandie natale, pose certains problèmes.

Après la coupure de la guerre, les reconstructions et restaurations d'églises sont entreprises dans les régions les plus sinistrées. Le vitrail participe à ce renouveau : les mêmes artistes travaillent aussi bien pour l'architecture nouvelle que pour les édifices anciens.

Architecture nouvelle :

- l'Eglise d'Assy (1946-1948) : le Père Couturier « parie pour le génie » ; Rouault ; Bazaine ; Berçot ; Bony ; Hébert-Stevens.
- Audincourt (1951) F. Léger
- Ronchamp (1955) Le Corbusier
- Vence (1955) H. Matisse
- Issy-les-Moulineaux (1955) L. Zack.

Architecture ancienne :

- Les Bréseux (1948) A. Manessier, sur l'initiative de l'Abbé Leduc de Besançon, crée des œuvres puissantes, colorées, pour une petite église du XVIII^e s. Événement marquant.

- Le rôle du Service des Monuments Historiques :

L'œuvre de création de l'Inspection Générale, des Architectes en Chef est importante dans de nombreuses provinces : Normandie, Bretagne, Picardie, Champagne, Lorraine, Alsace.

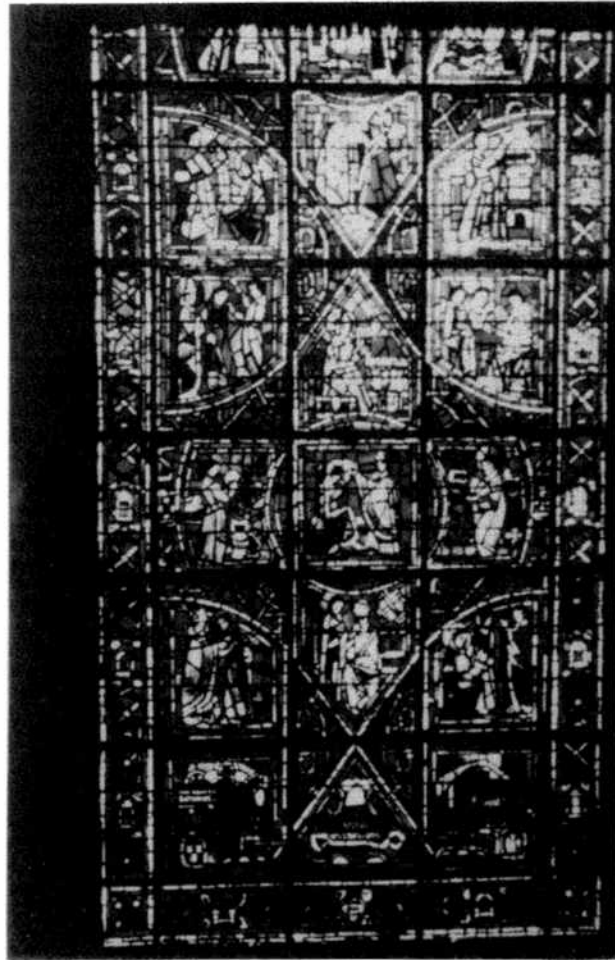
A - Jusqu'en 1960 : sous l'autorité de Jean Verrier, Inspecteur Général des Monuments Historiques

L'exposition des Vitraux de France (1953) au Pavillon de Marsan à Paris permet d'admirer les verrières anciennes des XIII^e, XIV^e, XV^e, XVI^e siècles déposées en 1939 avant leur remontage. Séparées de leur contexte architectural et vues de près, elles sont la révélation du vitrail en soi. Réunis côte à côte, ces plus grands chefs-d'œuvre sont à la fois un retour aux sources, la preuve de la jeunesse de la tradition, un stimulant pour les créateurs.

— **Les Maîtres-verriers** en province et à Paris, souvent dynasties familiales. Ils sont à la fois créateurs et réalisateurs : problèmes d'intégration réussie.

P. Bony à Besançon et ailleurs (Creil),
M. Ingrand en Alsace, en Bretagne comme au Mans,
P. Lorin à Chartres (vitrail du transept sud de la Cathédrale, 1954)

J. Simon à Reims (vitrail du Champagne, 1954)
J. Le Chevallier (Cathédrale de Beauvais, 1956, de Soissons, Haguenau : 1957), etc.



Cathédrale de Chartres. Transept sud. Fenêtre de Saint-Fulbert par P. Lorin (1955). (Photo F. Enaud).

Principe : respecter l'échelle des baies, des formes, des verres, la composition des médaillons comme la gamme colorée générale. Mais ce n'est pas un pastiche archéologique à la manière du XIX^e siècle, car l'écriture est moderne. L'harmonisation avec les vitraux anciens voisins est recherchée et obtenue.

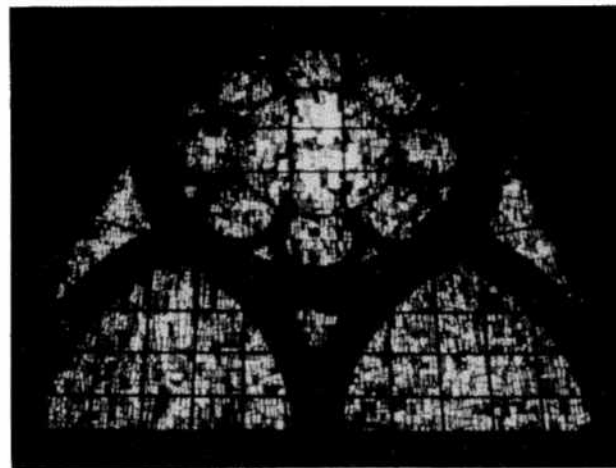
— **Les peintres**

Jean Verrier regrette leurs hésitations : ils craignent d'être limités dans l'expression de leur talent par les impératifs monumentaux et par les contrôles des Commissions. Au Congrès International des Architectes et Techniciens des Monuments Historiques organisé à Paris en 1957, ancêtre de l'ICOMOS, le problème est abordé avec franchise par le critique d'art B. Champigneulle. Il redoute une incompatibilité entre l'art vivant, individualiste, « agressif » et le respect nécessaire au « recueillement d'une enceinte sacrée ».

Les innovations de la Cathédrale de Metz sont une réponse à ces interrogations.

Robert Renard, Architecte en Chef, passionné de recherches contemporaines, obtient le concours de :

— J. Villon (Chapelle du Saint Sacrement, 1957)
— R. Bissière (tympans des tours nord et sud 1958)



Cathédrale de Metz. Fenêtre du portail nord par Roger Bissière. (Photo F. Enaud).



Cathédrale de Metz. Chapelle du Saint-Sacrement. Vitraux par Jacques Villon. (Photo F. Enaud).

— M. Chagall (Chapelle du déambulatoire, transept nord et baies du triforium, 1959-63).

B - Les vitraux de Notre-Dame de Paris

Une histoire en trois épisodes marque l'évolution des conceptions archéologiques et esthétiques de la Commission Supérieure des Monuments Historiques.

1 - 1937 : l'Exposition Internationale de Paris, au Pavillon Pontifical, présente sous la coupole 24 des vitraux modernes de personnages, commandés à 12 peintres et destinés ensuite à prendre place dans la nef de la Cathédrale de Paris dont les grisailles tristes sont hors d'usage. D'une pierre on fait deux coups : la mise en place provisoire en 1939 à Notre-Dame de Paris provoque une vive polémique. Les raisons d'une ambiguïté :

— Les vitraux ne sont pas des objets passe-partout, susceptibles de s'adapter indistinctement à n'importe quelle architecture : un édifice centré néo-roman, une nef gothique.

— Plan coloré : lumières froides au Nord, chaudes au midi, accentuent le déséquilibre.

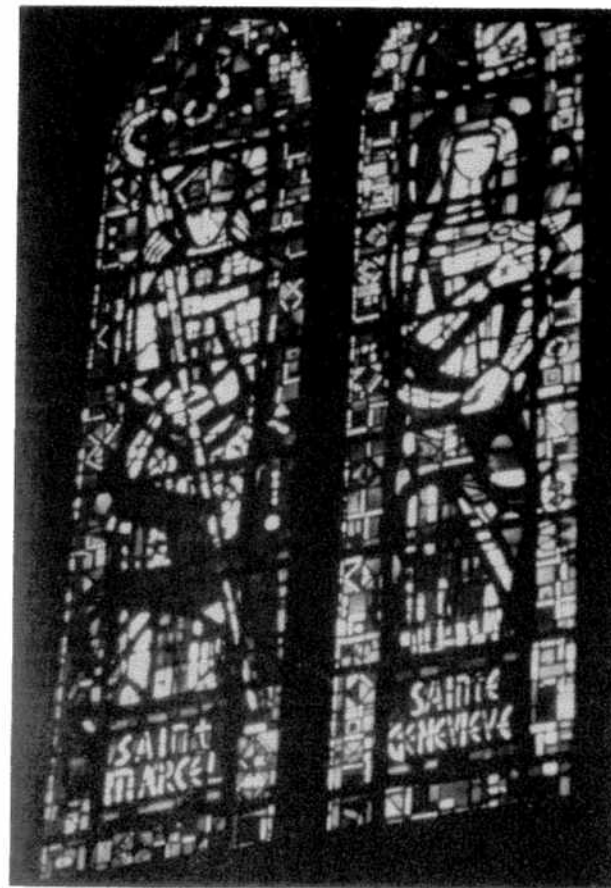
— Le disparate des talents : danger de l'éclectisme et de la trop grande multiplicité d'artistes.

La guerre met fin à la querelle. Vitraux mis en caisses.

2 - 1952 : Les grisailles XIX^e siècle des baies hautes, desserties, menacent de s'effondrer. Il y a danger. Que faire ?

— réparer, mais personne n'y tient ;
— essayer d'introduire des points colorés : on abandonne vite l'idée ;
— revenir aux grands personnages, ceux de 1937 ou améliorés ?

J. Le Chevallier met au point une nouvelle composition plus petite d'échelle (Saint Marcel et Sainte



Notre-Dame de Paris. Projet de 1956 par J. Le Chevallier pour les fenêtres hautes de la nef. (Photo F. Enaud).

Geneviève). Elle est mise en place à titre d'essai en 1956.

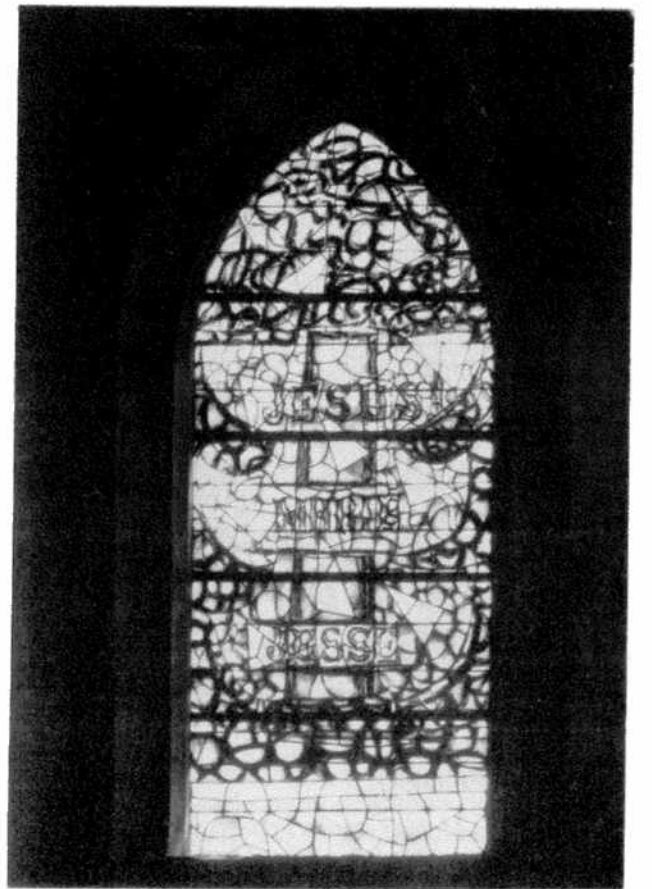
3 - 1960 : J. Dupont, succède à J. Verrier comme Inspecteur Général des Monuments Historiques. La Commission Supérieure suggère de remplacer les personnages par des grisailles avec de grandes bordures colorées. C'est le parti qui sera adopté, en définitive, en 1962, commencé en 1963 (8^e Centenaire de Notre-Dame de Paris) terminé en 1967 avec l'appui de Malraux. 400 m² au total.

Les hésitations, puis le revirement de la Commission Supérieure des Monuments Historiques ne marquent pas seulement la victoire du non figuratif sur le figuratif. En fait, il est devenu de plus en plus difficile d'intégrer des personnages dans un édifice, signe d'une rupture de tout l'art moderne.

C - De 1960 à nos jours : l'appel aux peintres

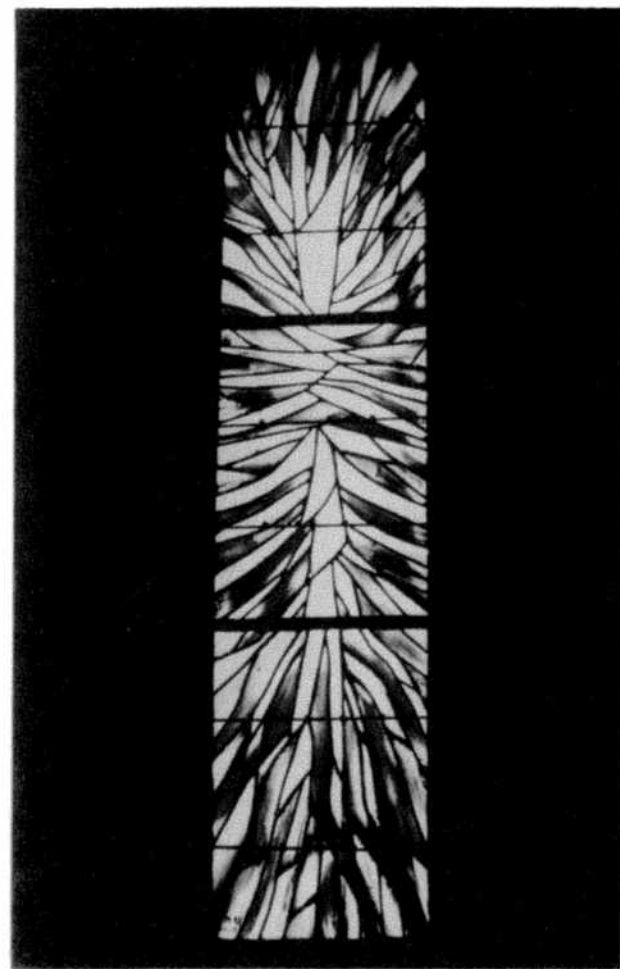
1 - La première place est accordée aux **Peintres**, sur l'initiative de M. J. Dupont et M. J. Taralon, Inspecteurs Généraux des Monuments Historiques, jusqu'en 1978. Depuis cette date, M. Auzas et moi-même entendons poursuivre la même politique, avec le concours des Architectes en Chef des Monuments Historiques. Des initiatives particulières s'y ajoutent :

— Rouault à Fontaine-la-Soret (Eure)
— Braque et Uzac à Varengeville (1961)
— Dürrbach à Charleville-Mézières (1961-1977), Epenoy (Doubs)
— Einstein à Saint-Wulfram d'Abbeville (1967-1977)



Eglise de Varengeville (Seine-Maritime). Chapelle latérale sud, vitrail par Georges Braque (1961). (Photo Abbé F. Coulon).

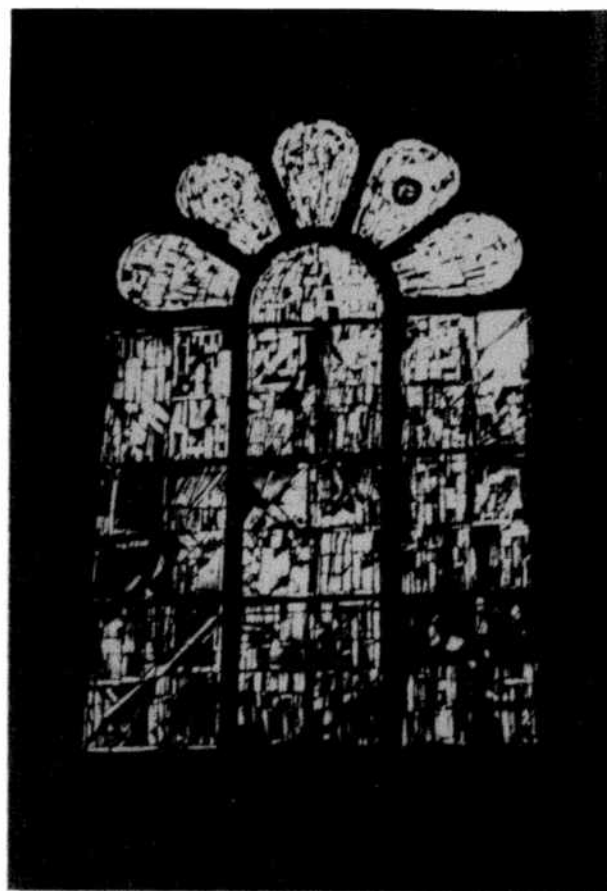
- Bazaine à Saint-Séverin de Paris (1972), Berlens (Suisse) (1979)
- Le Moal à Saint-Malo, Cathédrale de Nantes (1970-1980)
- Sima et Vieira da Silva à Saint-Jacques de Reims (1968-1969)]
- Chagall à la Cathédrale de Reims (1974)
- Ubac à la Chapelle Sainte-Roseline des Arcs (1974)
- Zack à Valréas (1975), Chateaubriant, Bligny-le-Sec
- Manessier à Pontarlier (1975), Saint-Bénigne, Fribourg (Suisse)
- Despierre à Notre-Dame de Liesse (1976)
- Miro à Saint-Frambourg de Senlis (1977)
- De Castro à Romont (Suisse 1981)
- Chapuis à Pont-l'Évêque
- Cocteau à Saint-Maximin de Metz
- Hilaire à Langres
- Schreitter à Notre-Dame de Douai
- Elvire Jan à Le Bizot
- C.L. François, Les Fours (Doubs)
- J.P. Reynaud à Noirlac (1976)
- Gigon à Lérins
- Sarthou, Biergé, Marzelle, Baron, Renouard, etc.



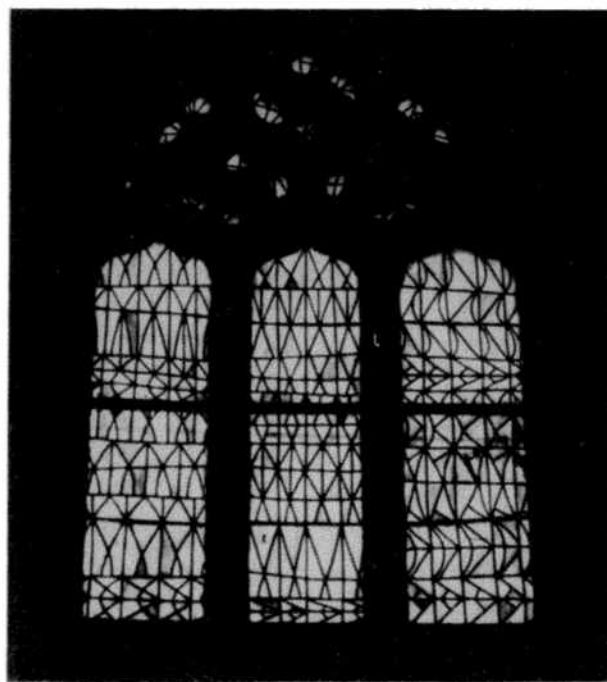
Les Arcs (Var) Chapelle Sainte-Roseline, Vitrail par Raoul Ubac (1974). (Photo F. Enaud).

2 - Quelques Maîtres-verriers parmi d'autres :

- J.J. Gruber, Mantes, Saint-Denis, Cathédrale de Lyon, Strasbourg, etc.
- J. Weiss-Gruber, Cathédrale de Lyon, Beauvais (Saint-Etienne 1981)



Reims. Eglise Saint-Jacques. Baie du collatéral sud. Vitrail par Vieira da Silva (1968-1969). (Photo F. Enaud).



Eglise de Valréas (Vaucluse). Chapelle Latérale Sud. Vitrail par Léon Zack (1975). (Photo F. Enaud).

- C. Marq, interprète de Chagall, Ubac, Bissière, V. da Silva, Miró, et auteur (Cathédrale de Lyon, 1974, Reims Basilique Saint-Remi 1976, 1981)
- B. Simon, Tournus 1961, Cathédrale de Reims 1961-1971, de Nantes 1974-1978.

- A. et G. Le Chevallier, Cathédrale de Beauvais, Soissons, Nantes, Rouen (Saint-Ouen), Paris (Saint-Gervais)
- G. Lardeur, Calais Notre-Dame 1977, Feldbach 1978, Cambrai 1979
- H. Guérin, Fayence, Felletin
- S. Gaudin, Douai Notre-Dame, Laon Saint-Martin
- Mme Flandrin, MM. Courageux, Mauret, Cot-Dezandre, Petit, Chauche, Makaraviez, Groupe Hyalos.

BILAN PROVISOIRE

S'il faut tenter quelque ébauche de bilan provisoire, peut-être pourrions-nous avancer un certain nombre de constatations :

1) Toute introduction d'expression contemporaine dans un contexte ancien est une aventure dont les risques doivent être calculés. Elle n'est pas une « expérience ». Il y a du meilleur et du moins bon, du majeur et du mineur, se garder de l'auto-satisfaction et conserver l'esprit critique.

— Les peintres sont plus à l'aise dans un édifice où ils sont soit seuls, soit libérés du voisinage d'autres vitraux. Ils peuvent y déployer leur talent avec une relative indépendance, mais se pose le problème de la traduction de leurs maquettes par un verrier fidèle et sensible.

— Les maîtres-verriers sont appelés à accepter moins les joies de création que des tâches partielles, souvent difficiles ou ingrates, tenant de l'environnement intérieur : voisinage de vitraux anciens, de peintures murales, complément de fenêtres en partie détruites, etc.

2) Des esthétiques très différentes trouvent place ; la diversité s'impose : aucun esprit systématique, ni sectarisme, ni exclusive. Il y a figuratifs et non figuratifs, coloristes et non coloristes, graphismes dynamiques ou statiques. Avant tout, il faut « parier sur le talent ». Il y a de multiples voies pour parvenir à des formes multiples de beauté.

Des personnalités très affirmées — confirmées comme de moins connues — trouvent la possibilité de s'exprimer dans leur propre langage plastique et leur propre écriture parfaitement reconnaissable.

Chagall, Bazaine, Manessier, Le Moal, Zack, Gruber, Despierre, restent eux-mêmes, que ce soit dans une église du XV^e siècle ou du XVIII^e siècle, dans un cadre gothique ou classique. Les affinités jouent, l'authenticité de l'artiste égale l'authenticité du monument.

3) Le créateur confronte sa liberté aux contraintes. Psychologiquement, la contrainte peut être ressentie de deux façons différentes : de façon négative, elle sera vécue comme entrave, blocage, inhibition ; de façon positive, elle peut aboutir au contraire (Paul Valéry l'a superbement démontré), à l'économie de moyens qui suscite la recherche ; la difficulté à vaincre devient une sorte de gageure, de pari, non pas carcan mais exaltation, non pas obstacle mais stimulant et tremplin pour l'imaginaire, dans la rigueur.

Les plus grands artistes de tous les temps ont accepté cette dialectique : accepter de se donner des limites (intérieures ou extérieures) afin d'y révéler des

virtualités de créations nouvelles. Exemple : peintres-fresquistes s'inscrivant sur des voûtes ou des portails d'églises : S. Martini à Notre-Dame des Doms à Avignon ; Giovanetti au Palais des Papes, etc., décorateurs baroques.

De même, les musiciens obligés de tenir compte des exigences de la commande des mécènes.

4) Entre l'apport nouveau du créateur et le monument, il y a rapports de forces, tensions, degrés divers de comptabilités et d'accords. Il peut y avoir des harmonies plus ou moins faciles, comme des mariages heureux ; toute une gamme d'insertions : coexistence (pacifique ou non), tolérance, acceptation, assimilation, intégration, quand l'insertion est parfaitement réussie et devient complicité.

Dans un premier temps, l'œuvre nouvelle de qualité risque de surprendre, étonne, provoque parfois, fait scandale, d'autant plus qu'elle est originale et inattendue, donc non conformiste, rebelle aux conventions du déjà vu.

Ensuite, même si elle est discutée, elle prend sa place, s'acclimate, un peu comme une transplantation d'organe, la greffe « prend », sinon il y a rejet du corps étranger. Acceptée, l'œuvre reçoit de l'édifice autant qu'elle lui donne, des échanges se nouent, la symbiose opère. Lequel d'entre vous n'a ressenti avec émotion cette dimension parfois surprenante que prend le vitrail sorti de l'atelier, dès qu'il est posé dans sa fenêtre et en prend possession. Il participe dès lors de l'ambiance des voûtes où il va vivre comme si les peines et les prières des hommes accumulées depuis des siècles en ces lieux de recueillement, ennoblissaient l'œuvre nouvelle et lui conféraient un surplus de pouvoir.

II - LES RAPPORTS DU VITRAIL ET DE L'ARCHITECTURE

Il serait aventureux de prétendre ici établir une sorte de déontologie en la matière. Du moins convient-il de se défier de certaines idées toutes faites. Au départ, un seul postulat : le vitrail, filtre de lumière, est créé pour un certain édifice. « Le but manifeste du vitrail est de sublimer l'architecture ». (A. Chastel).

Il y a donc interdépendance étroite, lien organique entre l'un et l'autre. Le vitrail est monumental, il n'est pas à juger comme une œuvre d'art isolée, en soi, mais en fonction de son cadre d'architecture. Il y a interaction réciproque. Cette complémentarité a été mise en évidence pendant la dernière guerre, quand les vitraux déposés en 1939 et mis en caisses ont laissé les cathédrales comme des squelettes décharnés. « La lumière donne forme à l'architecture, elle est forme elle-même... » (Focillon).

Même constatation dans un édifice classique, comme la Chapelle de la Salpêtrière à Paris. Il est essentiel de tenir compte des degrés progressifs de lumière, indispensable de procéder à une étude globale de l'édifice, pour éviter les risques de visions fragmentaires qui faussent les rapports ; les intensités relatives d'éclairement sont très importantes à respecter. Trop de créations de vitraux ont été — et sont encore — faites au coup par coup de façon ponctuelle, sans

coordination, sans plan de coloration d'ensemble préalable, d'où incohérences.

L'architecture, art majeur, commande-t-elle toujours au vitrail? N'y a-t-il pas parfois coopération, entente équilibrée des deux partenaires sur un pied d'égalité? Le vitrail n'a-t-il pas prétendu à devenir davantage?

Maître ou serviteur? Les réponses variées de l'histoire tracent la voie aux créateurs d'aujourd'hui. Pour y voir plus clair, et approfondir l'analyse, nous poserons un certain nombre de questions clés.

— **Le vitrail filtre de lumière mais quelle lumière?**

• Clôture et paroi translucide sont termes antagonistes.

• La paroi sombre augmente la clôture, claire, elle l'aère et crée une osmose entre espace intérieur et extérieur.

• La lumière vit. Froide et stable au nord, chaude, directe, mobile au sud. Comment résoudre cette dualité? Convient-il de l'accuser ou, au contraire, de l'atténuer par des jeux de valeurs.

• Le mythe de la décomposition des couleurs du prisme en lumière blanche. Le plus souvent, le vitrail respecte une dominante colorée déterminée.

— **Le vitrail : lumière colorée ou lumière incolore?**

La lumière a un rôle d'illumination symbolique.

Deux formes d'esprit et de spiritualité s'opposent depuis le XII^e siècle jusqu'à nos jours. Elles se repercutent sur les rapports vitrail-architecture.

a) Lumière colorée : rêve de Jérusalem céleste pour les Bénédictins. Le vitrail : lumière magnifiée, métamorphosée, surnaturelle. Filtre = philtre = magie. Le vitrail en arrive à s'imposer à l'édifice (Sainte Chapelle à Paris).

b) Lumière incolore : idéal austère des Cisterciens. La lumière doit rester naturelle et l'église pure et nue. Vitrail serviteur modeste de l'espace architectural.

c) Le vitrail tableau transparent, quasi indépendant. Focillon en a noté le « contresens » dès le XV^e siècle.

Aujourd'hui, l'évolution de la liturgie, après les révolutions du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle provoque des clivages en insistant sur la simplicité et le dépouillement. Les artistes hésitent, suivant leur tempérament, entre :

- vitrail coloré,
- vitrail incolore en camaïeu,
- vitrail peu associé à l'édifice, sinon autonome.

— **Un vitrail pour quel genre d'architecture?**

Une analyse archéologique s'impose au préalable à toute recherche.

• Edifice simple, nef unique : traitement homogène de la lumière.

• Edifices complexes : à multiples éléments, juxtaposés, d'époques souvent différentes (les cathédrales) appellent des traitements de lumière et de vitrerie différenciés (nef haute, chœur, transept, déambulatoire, etc.) tout en conservant le sens global de l'unité d'espace (exemple Nevers).

— **Est-il possible de préconiser une gamme colorée en fonction des époques?**

Des propositions de coloration sont faites par Jean Verrier en 1958. Les orientations sont à interpréter très librement, sans dogmatisme. Les expériences les plus réussies de vitraux modernes sont souvent des exceptions aux critères pseudo-archéologiques.

— **Quel est l'environnement du vitrail à créer?**

Des contraintes supplémentaires peuvent s'ajouter à celles de l'architecture.

1 - *L'existence de peintures murales* exige qu'elles soient mises en valeur par des grisailles accordées aux dominantes colorées, mais volontairement modestes.

De même, certains éléments de sculpture (autels, gloire, monuments funéraires, etc. Exemple le Monument du Maréchal de Saxe par Pigalle à Saint-Thomas de Strasbourg). Le sépulcre XVI^e siècle de la Cathédrale de Fribourg en Suisse ne sont pas seulement des servitudes. Ils exigent d'être servis par l'artiste contemporain.

2 - *L'existence de vitraux anciens* est encore plus contraignante.

— **Harmonisation à déterminer** avec les vitraux situés à proximité (couleurs, échelle), mais écriture moderne (Mantes, Strasbourg, Beauvais, Soissons, Seostat).

— **Fragments** de vitraux anciens, mal mis en valeur par des verres blancs. Degré ultime de l'abnégation dans ces complémentarités. Du pastiche (avoué ou non) aux tentatives de création, mosaïque géométrique : tapis translucides (Vendôme, Poitiers, Le Mans, Angers, Saint-Remi de Reims, Paris Saint-Gervais).

— **Quelle technique préférer?**

Pas d'exclusive; s'ils sont bien mis en œuvre, trois procédés sont possibles :

1 - Technique traditionnelle de vitrail au plomb, avec grisaille repeinte et recuite.

2 - Technique plus simple de verres de couleurs, mis en plomb; incidence financière comparative.

3 - Dalle de verre : les inconvénients de l'armature de béton. Que penser des liants plus fins avec colle epoxy?

Conclusion : Jean Bazaine.

« On décore un salon, un bureau de poste, décorer une église n'a pas de sens... »

« Ni décoratif, ni réaliste, ni abstrait, il reste au peintre le meilleur qui est de continuer sur le mur de l'église la lente méditation de sa vie quotidienne... »

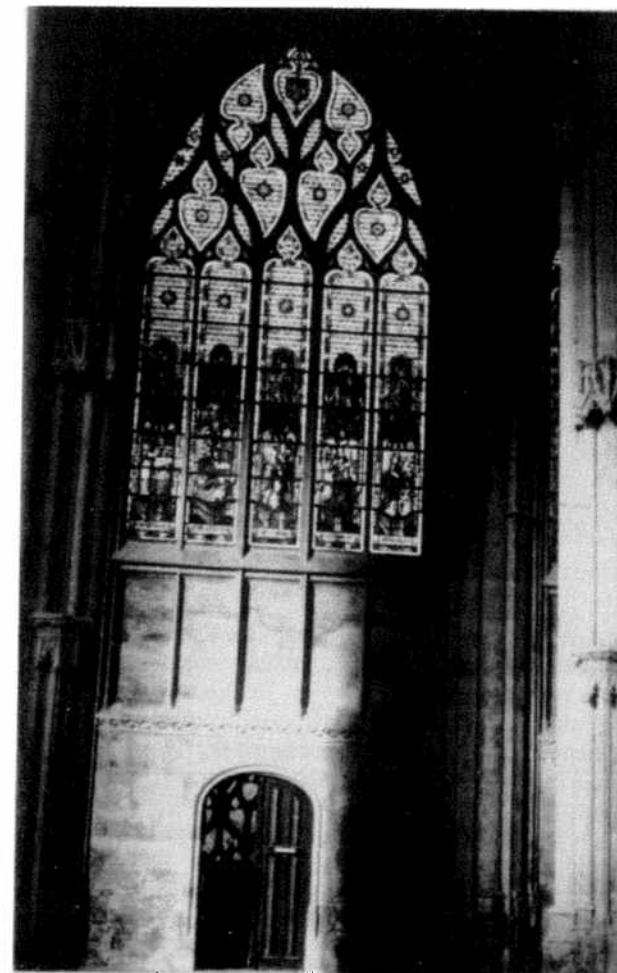
Méditation, contemplation, spiritualité. Laissons la parole aux artistes, désireux de nous faire partager leurs interrogations : les joies et les anxiétés du créateur.

François ENAUD,
Inspecteur Général
des Monuments Historiques

Restauration des vitraux anciens et leur complément par des vitraux contemporains

Le problème se compliquait lorsqu'un certain nombre de verrières non démontées avaient été partiellement ou complètement détruites. Ce fut le cas de Saint-Ouen de Rouen où toutes les vitreries anciennes avaient été démontées en 1939 et mises à l'abri. Seules les verrières du XIX^e siècle, jugées de peu d'intérêt à cette époque, avaient été laissées en place; elles furent malmenées au moment des bombardements successifs de 1940 à 1944. Notre sensibilité ayant évolué, leur restauration fut décidée et c'est ainsi que lorsque la remise en place des vitraux anciens du chœur, du déambulatoire et de ses chapelles fut achevée, on entreprit la restauration des verrières du XIX^e siècle notamment celle de la première baie du collatéral Nord et celle de la première chapelle du déambulatoire Sud. Cette restauration n'est pas sans intérêt, elle

conserve en effet un moment de la renaissance du vitrail du siècle dernier, bien que l'œuvre du verrier Bernard ne soit pas sans sécheresse dans le dessin et sans une certaine dureté dans les coloris, plus particulièrement pour la chapelle du déambulatoire Sud. Les verrières des collatéraux de la nef comportent un grand nombre de panneaux dus à Arnoult de Nimègue; certains manquaient, un pastiche complétant les légendes — techniquement possible — n'a pas semblé souhaitable. C'est pour cette raison que la Commission (composée de Mme François Perrot et de MM. Louis Grodecki, Jean Taroni et Christian Prévost-Marcilhacy) décida de les compléter par des « paysages » figuratifs ou non dont le graphisme, les couleurs et l'échelle des verres seraient proches des vitraux anciens. Ainsi, et de loin, l'harmonie générale



Rouen. Eglise Saint-Ouen. Vitrail par A. et G. Le Chevallier.



Détail.

entre les panneaux anciens et la création contemporaine est obtenue, et de près, aucune confusion n'est possible. Chacun des maîtres verriers chargés de cette composition — Sylvie Gaudin, Jean-Jacques Gruber, Anne et Guy Le Chevallier et Michel Durand — interprètent ce parti suivant leur propre sensibilité, sans que l'harmonie générale en soit troublée. C'est là une expérience originale très réussie.

L'architecture religieuse, et plus particulièrement celle du Moyen-Age, ne prend sa vraie valeur que si elle est complète, c'est-à-dire si elle est accompagnée de son mobilier, de dallages appropriés et surtout de vitraux. C'est en effet une architecture qui a pour but de faire pénétrer à l'intérieur de l'édifice une lumière aussi abondante que possible mais en la disciplinant et en la modulant par l'effet de la coloration. Privé de ce complément indispensable, le monument perd une grande partie de sa valeur. Jérusalem céleste, la signification spirituelle de l'église n'est pas compréhensible sans cet accompagnement; aspect mystérieux et secret qui, pour notre sensibilité moderne, semble essentiel. Souvenons-nous de l'aspect de la cathédrale de Chartres après 1939 et de l'abbatiale Saint-Ouen de Rouen avant la remise en place de ses vitraux; édifices prestigieux mais qui sans leurs verrières nous paraissent froids et sans âme.

Sage précaution cependant que ce démontage qui sauva, à l'initiative de Jean Verrier, la majeure partie de notre patrimoine verrier; 50.000 m² (1) furent ainsi déposés et sauvés (2). Il ne serait rien resté des vitraux de Rouen si ce sauvetage n'avait pu être effectué: l'église Saint-Vincent, détruite, ses vitraux ont pu reprendre place dans une nouvelle église dédiée à Jeanne d'Arc où l'architecte Louis Arretche a su leur réserver une présentation et une protection digne de leur intérêt.

Malheureusement l'énormité de la tâche n'a pas permis d'aller jusqu'au bout de cette opération; c'est ainsi que les vitraux anciens de Saint-Jacques de Lisieux et de Saint-Michel de Pont-l'Evêque furent détruits. Un sort identique fut réservé aux verrières du XIX^e siècle qui restèrent en place, par exemple à Saint-Ouen de Rouen.

Après 1944 on se trouva ainsi devant des problèmes différents, pour lesquels une solution particulière était nécessaire.

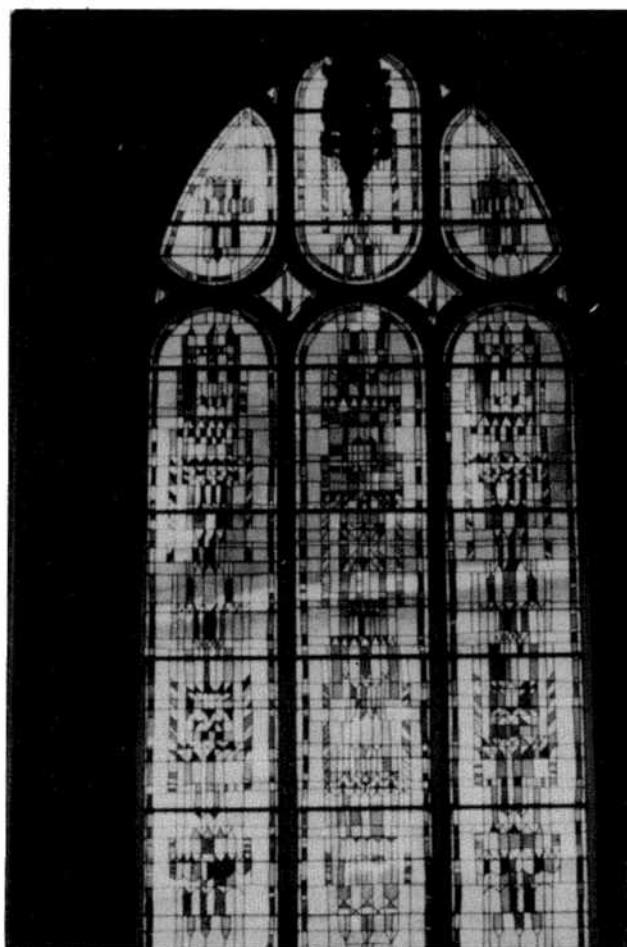
Dans un premier cas — je pense à Chartres et à Evreux — le monument était pourvu dans sa totalité de vitraux anciens qui avaient été démontés; le problème à résoudre était relativement simple puisqu'il suffisait de remettre en place — après restauration — les vitraux à leur véritable emplacement d'origine, qui n'était pas toujours celui existant au moment du démontage.

Lorsque l'environnement ancien est de moins bonne qualité, le parti peut être tout autre. C'est l'exemple

bien connu des vitraux de Varengeville avec Braque et Ubac.

Bien qu'ici encore le problème ne soit pas résolu dans son entier. La plupart des vitraux du XIX^e siècle sont en très mauvais état ou ont disparu. En dehors de deux vitraux de Lusson que faut-il faire? Ubac avait composé les maquettes; nous les connaissons grâce à M. Christian Prévost-Marcilhacy qui les a retrouvées. Je ne pense pas qu'il soit bon de les faire réaliser. Le contact peintre-verrier et maître-verrier ne pouvant plus intervenir, on risque de trahir l'œuvre du peintre.

De cette insertion d'une composition contemporaine dans un ensemble ancien, je peux citer encore l'intervention de J.-J. Gruber à Caudebec-en-Caux dans les chapelles des absidioles et à Saint-Jacques de Dieppe.



Falaise (Calvados). Eglise Saint-Gervais. Vitrail par J. Le Chevallier.

D'autres exemples de création par un seul artiste pour un même édifice peuvent être cités:

- la petite église de Norrey-en-Bessin ou J.-J. Gruber a réalisé un ensemble remarquable que malheureusement nous allons devoir restaurer, les gamins du village s'étant acharnés sur un certain nombre de vitraux,
- l'église de Pont-l'Evêque avec Chapuis, ensemble d'une grande unité,
- l'église Saint-Jean de Caen dont les cartons sont dus à Perré,
- l'ancienne abbatiale de Gravelle Sainte-Honorine au Havre avec Michel Durand,
- les réalisations de Anne et Guy Le Chevallier à

Bernay, à Saint-Nicolas de Caen, de Philippe Devivier à Saint-Georges de Boscherville, de Courageux à Petit-Quevilly, et de Jacques Bony pour le chœur de l'église de Gisors.

Parfois plusieurs artistes interviennent dans un même édifice: c'est le cas de l'église Saint-Gervais de Falaise, J. Le Chevallier dans la nef et Michel Petit dans le chœur, admirable composition en harmonie complète avec l'architecture.

Quelque soit le problème posé par les différents cas qui viennent d'être rapidement exposés, un certain nombre de remarques s'impose; le vitrail n'est pas un tout en soi, il dépend essentiellement du monument qui dispose ainsi d'une certaine priorité, aussi bien pour la composition que pour l'échelle et la

coloration. C'est sans doute le domaine dans lequel la sensibilité des intervenants: peintre, maître-verrier, inspecteur des monuments historiques, architecte en chef responsable du monument — doit être aussi affirmée que possible — qu'il s'agisse de restauration, d'accompagnement ou de création.

En retour, si le vitrail doit s'intégrer, j'allais dire se soumettre au monument, le monument est incomplet sans lui, car c'est lui qui lui apporte la lumière qui lui est indispensable et sans laquelle il ne peut délivrer son véritable message.

Georges DUVAL
Inspecteur Général et Architecte en Chef
des Monuments Historiques

(1) La totalité des verrières de nos églises était estimée, il y a quelques années, à 90.000 m²; elle a dû depuis sensiblement augmenter.

(2) Déjà en 1917 on avait déposé ce qui restait des vitraux de Reims et en 1918 ceux de Chartres et de Rouen.

Insertion ou l'art contemporain dans les édifices anciens. Une commission d'art sacré peut-elle partager ce souci ? Le doit-elle ? Comment peut-elle intervenir ?

Qu'elle doive partager ce souci, cela semble évident. D'autant que son rôle s'exerce dans des édifices anciens qui sont des églises non désaffectées. Souci qu'elle porte — cette commission — à tout aménagement, à toute décoration de l'édifice et donc aussi particulièrement aux vitraux. La fonction des vitraux est telle, en effet, de par l'ambiance qu'ils créent, qu'on ne peut en aucune façon les négliger.

Le propos de ces journées est celui de la création d'œuvres contemporaines dans les édifices anciens. Nous partageons entièrement cette préoccupation. Nous nous efforçons toujours, quand l'occasion se présente, de proposer des créations nouvelles; étant bien entendu que notre souci de la conservation des œuvres qui doivent être conservées n'est pas moins grand, de même que celui du respect de l'architecture.

Cette tâche n'est pas toujours facile. Tous les édifices ne sont pas protégés. Et parmi ceux qui ne le sont pas, beaucoup méritent attention.

Les propositions qui nous sont faites — quand on pense à les faire — sont bien souvent, sinon aberrantes du moins fort banales. Une véritable œuvre d'art est malheureusement rarement comprise de l'ensemble des différents partenaires concernés dans la restauration d'une église — on se heurte à des préjugés, à des habitudes acquises. On s'efforce alors d'apprendre à voir par des expositions d'œuvres majeures, par des conférences aussi, avec projection de diapositives dans les paroisses, dans les mairies.

Mais enfin on y arrive parfois. Et nous sommes alors très surpris car — comme le dirait sans doute Alfred Manessier — nous sommes amoureux et de telles œuvres et des bâtiments qui les contiennent sans oublier bien sûr le but final de notre démarche qui est le lieu du déroulement de la liturgie.

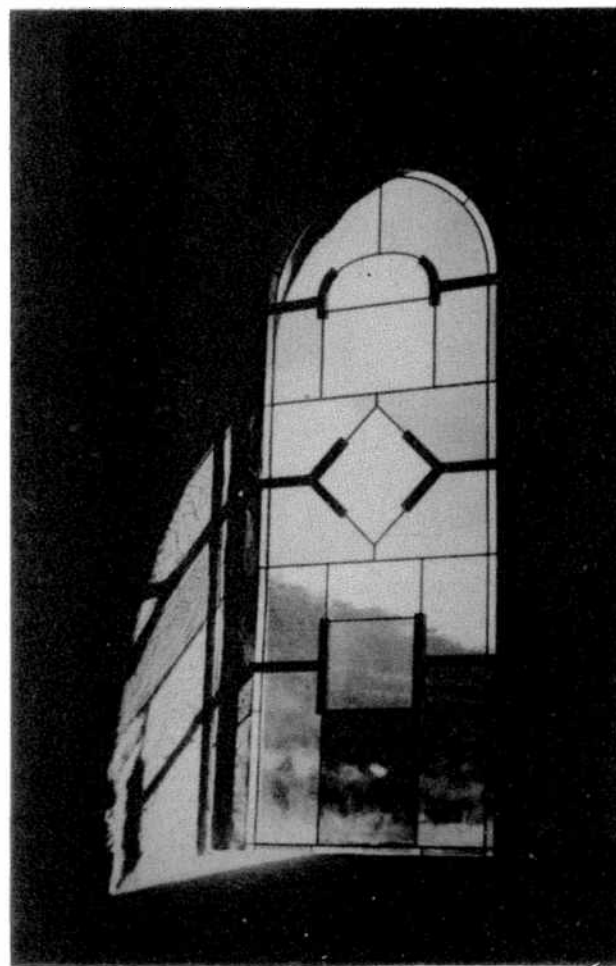
Voici quelques exemples. Je me suis volontairement limité à ma région, la Côte-d'Or et la Franche-Comté, et pour la Côte-d'Or à quelques petites églises rurales plus spécialement.

J'évoquerai tout d'abord quelques réalisations de la Commission d'Art Sacré de Besançon. Malheureusement les diapositives, que j'aurais voulu montrer, sont actuellement au musée de Besançon pour copie. Je devrais me limiter à un rapide exposé.

Une intéressante plaquette réalisée à l'occasion d'une exposition sur le vitrail, en 1979, au Palais Grandvelle de Besançon, nous donne un résumé complet des

créations de vitraux de 1945 à 1980. On y trouve les noms de Paul Bony, du Père Couturier, de Gruber qui, pour la période de 1945 à 1950 se situent encore dans la suite du grand effort entrepris par Maurice Denis et Georges Desvallières pour sortir l'Art Religieux de sa longue décadence — viennent ensuite les grandes créations de la période 1947 à 1958 avec tout particulièrement les vitraux d'Alfred Manessier aux Bréseux.

Certes Audincourt et Ronchamp ne sont pas des édifices anciens, mais leur réalisation permet de manifester le souci que portent les Commissions d'Art Sacré vis-à-vis de l'art contemporain. C'est alors Le Corbusier, Bazaine, Léger, Le Moal.



Eglise de Chapelle des Bois (Doubs). Vitrail de Claude Laurent François. Atelier Parot à Dijon. (Photo Abbé Ladey).

Enfin la période plus récente : l'Abbé Marcel Ferry, responsable de la Commission d'Art Sacré de Besançon, insiste sur l'intérêt qu'il y a à veiller à ce que le vitrail soit bien intégré à l'architecture, citant un article de M. Froidevaux paru en 1972 dans la revue des Métiers d'Art. Cette période voit apparaître en Franche-Comté les noms de Dürrbach, Olin, Rezvani, Roso, Elvire Jan, Lermite. A St-Benigne de Pontarlier, Manessier crée un ensemble de grandes verrières dont il nous parlera cet après-midi.

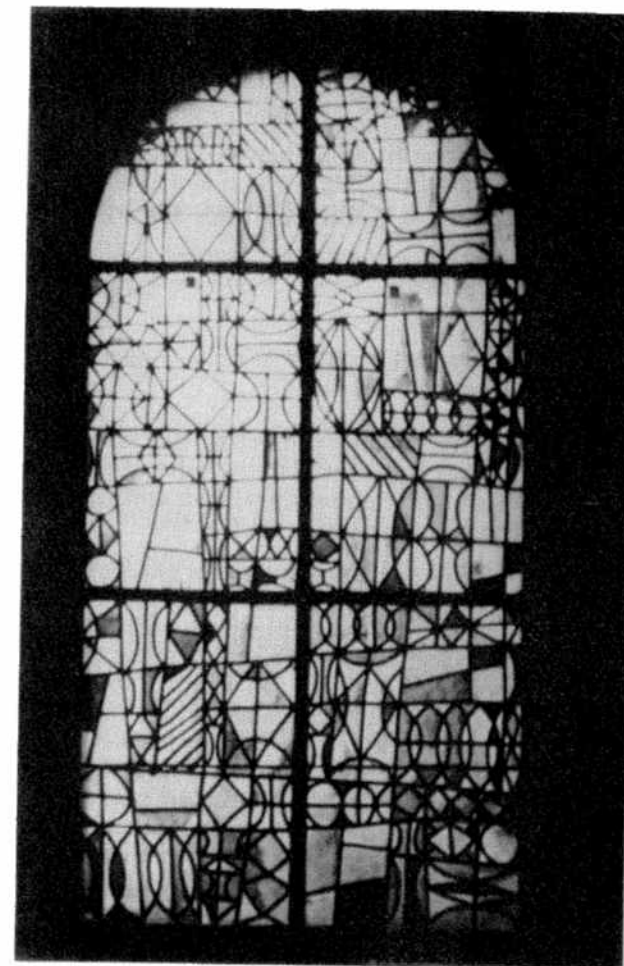
Enfin, pour la période tout à fait récente, il faut citer les noms de Perrot, Saury; à Chapelle des Bois et à Montlebon (Doubs), les vitraux de Claude Laurent François réalisés à Dijon dans l'atelier Parot. C'est avec les vitraux de Claude Laurent François que Marcel Ferry illustre sa théorie des vitraux clairs convenant, pense-t-il très bien dans des édifices de périodes classiques et baroques, meublés de rétables, et que l'on trouve nombreux en Franche-Comté.

Voici maintenant quelques réalisations suscitées ou contrôlées par la Commission d'Art Sacré de Dijon. J'aurais voulu commencer par la présentation des vitraux de la petite église en partie du XIV^e siècle de Jancigny dans le Dijonnais, mais les diapositives ne sont pas disponibles. Il y a là un ensemble de 11 vitraux installés à la même époque que ceux des Bréseux. Ils ont été créés par Marcelle Lecamp, dans l'atelier de Marguerite Huré, sur le conseil du Père Couturier.

A Dijon, dans l'église Saint-Pierre (XIX^e siècle) on trouve dans le chœur et dans une des chapelles latérales des vitraux de Colas-Guérin.

A Cheuge, dans l'église (XIV^e siècle en partie) des vitraux de Véronique Filozof et de Marc Hénard; à Voudenay, dans le chœur roman de l'église, un vitrail de Marc Hénard; à Dijon, dans l'église de l'hospice des Petites Sœurs des Pauvres, ainsi que dans les églises de Lechâtelet (près de Seurre) et de Bligny-le-Sec des vitraux de Léon Zack.

J'ai réservé pour la fin la présentation des vitraux de Léon Zack; c'est une façon, et en présence de sa fille, Irène Zack, de lui rendre hommage.



Eglise de Bligny-le-Sec (Côte-d'Or). Vitrail de Léon Zack. (Photo Abbé Ladey).

Abbé Louis LADEY
Secrétaire de la Commission d'Art Sacré
de Dijon
Membre du Comité National d'Art Sacré

Créations modernes et édifices anciens

Permettez-moi de vous soumettre ces quelques réflexions, vérités premières penserez-vous, sur le rôle et les responsabilités d'un peintre-verrier appelé à réaliser des vitraux dans un édifice ancien.

Le peintre verrier d'autrefois, celui des grands siècles du vitrail, c'est-à-dire du XII^e au XVI^e siècle travaillait à peu de chose près dans les mêmes conditions que les autres artisans, qu'ils fussent sculpteurs, fresquistes, huchiers, orfèvres ou maîtres maçons-architectes. Pour chacun d'eux un long apprentissage, un exigeant filtrage ne retenait que les meilleurs. Et tous étaient tenus de respecter un programme, des thèmes méticuleusement élaborés. Ces artisans étaient insérés dans un courant singulièrement homogène qui sera ultérieurement baptisé « style ». Ils disposaient d'un vocabulaire de motifs tout à la fois typiques et d'une extrême variété mais observant certains rythmes certaines proportions. Malgré une complexité apparente une grande et souple harmonie reliait l'ensemble des œuvres d'une même période.

Le peintre verrier d'aujourd'hui est soumis aux mêmes obligations que son homologue d'antan et doit donc posséder une connaissance intime des propriétés très particulières d'un matériau source de lumière colorée, et de plus, étroitement tributaire de son cadre architectural, le vitrail étant art monumental par excellence.

Le verrier moderne a de délicats problèmes à résoudre, d'éclaircissement, d'échelle, de coloration dominante. Il doit savoir respecter scrupuleusement les verrières anciennes encore sauvegardées; il doit s'accommoder du voisinage de vitraux néo-gothiques, néo-classiques, c'est-à-dire Saint-Sulpiciens, mais également il collaborera cordialement avec d'éventuels confrères contemporains.

Toutefois, malgré ces diverses contraintes ce peintre-verrier est tenu de témoigner d'une réelle personnalité, car une œuvre d'art n'apportant pas les marques d'une sensibilité singulière serait dépourvue de toute raison d'être.

Mais il faut bien reconnaître que, voué à un certain isolement, le verrier ne bénéficie plus du courant dynamique que connaissaient les verriers d'antan, qui eux faisaient corps avec une intense et vivante création dans tous les domaines plastiques, c'est-à-dire l'ensemble des éléments du cadre de la vie collective ou privée, religieuse ou somptuaire. Il est, lui, témoin d'une production artistique disparate, contradictoire, déroutante. Enfin il est privé de l'audience d'une

société dramatiquement, scandaleusement débranchée de toute vie artistique réelle.



Cathédrale d'Angers. Vitrail de J. Le Chevallier (1950). (Photo J. Le Chevallier).

Un mécénat semi-officiel n'en est que plus précieux et même indispensable.

Nous nous félicitons de la venue dans notre métier, d'une cohorte d'excellents peintres-peintres. Ils ont été attirés par les qualités propres au vitrail. Le vitrail leur apporte en effet un accroissement de leurs moyens d'expression et la promesse de communications plus ouvertes. Ils ont contribué à redorer un blason sortant d'un long purgatoire.

De leur côté les peintres-verriers verriers sentent l'impérieuse nécessité de nourrir leurs créations par des recherches parfaitement libres, dégagées de toute obligation dans le temps et dans l'espace. Ils poursuivent pour la plupart, silencieusement un travail ardent et personnel, opiniâtre. Ils peignent, ils gravent, ils sculptent.

Les uns comme les autres (permanents ou si l'on peut dire contractuels) préoccupés à juste titre de sauvegarder leur originalité doivent, quand ils tra-



Notre-Dame de Paris. Fenêtres hautes de la nef par J. Le Chevallier (1956-1967). (Photo J. Le Chevallier).

vallent dans un édifice ancien, se considérer comme des invités privilégiés mais aussi comme des hôtes tenus, selon la formule, à une certaine obligation de réserve.

Laissez-moi évoquer les réactions d'un vieil ami américain, sculpteur d'avant-garde, devant un ensemble de verrières que je venais d'exécuter pour une des plus belles églises romanes d'Auvergne :

« Mon vieux Jacques, tes vitraux sont très bien, mais ils ne font pas choc », merci, lui ai-je simplement répondu.

Revenons-en si vous le voulez à l'objet même de ce colloque.

Il ne viendrait à l'idée de personne de demander à un sculpteur ou à un peintre d'étudier une création moderne pour le château de Versailles, le Parthénon, ou une pyramide astèque.

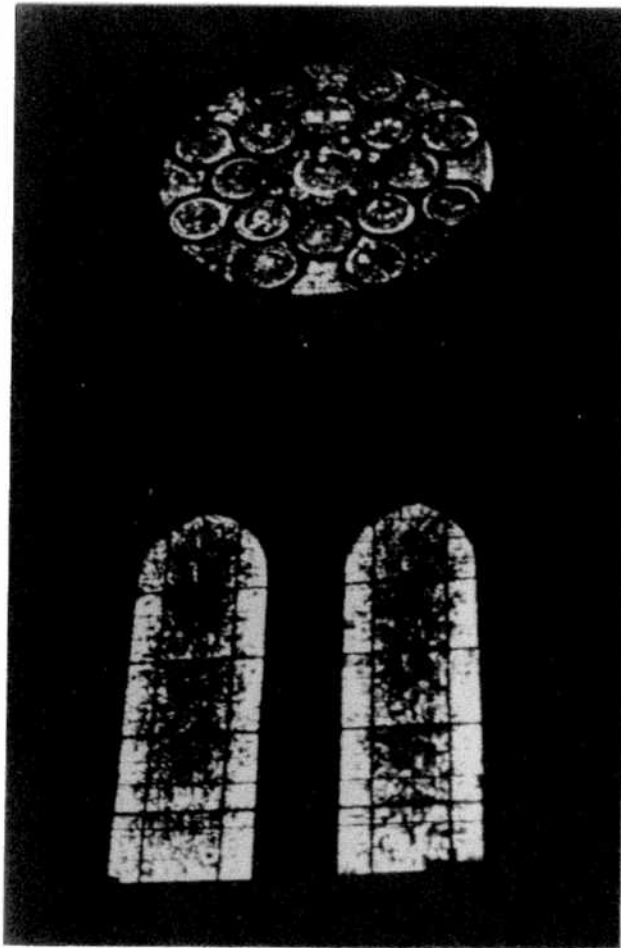
Par contre nos vieilles églises ou cathédrales sont encore le lieu d'un culte vivant, d'une liturgie riche de traditions. Et c'est ici que réside notre rôle et notre très grave responsabilité, car les œuvres que nous aurons à créer pour ces précieux édifices ne seront valables, ne seront acceptables, que si elles constituent tout à la fois un apport bien accordé et pleinement authentique.

Jacques LE CHEVALLIER
Peintre-Verrier-Graveur

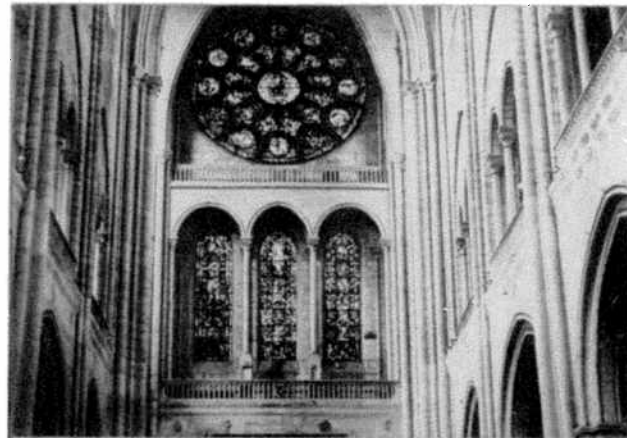
Peindre sur verre

Les cinq verrières que Manessier a composées pour la modeste église des Bréseux dans le Doubs donnent l'exact mesure d'une intervention à l'échelle d'un lieu de recueillement. Elles s'accordent avec le paysage boisé dont on devine la silhouette. Comme l'exigeait le père Couturier rien n'appelle à la dissipation.

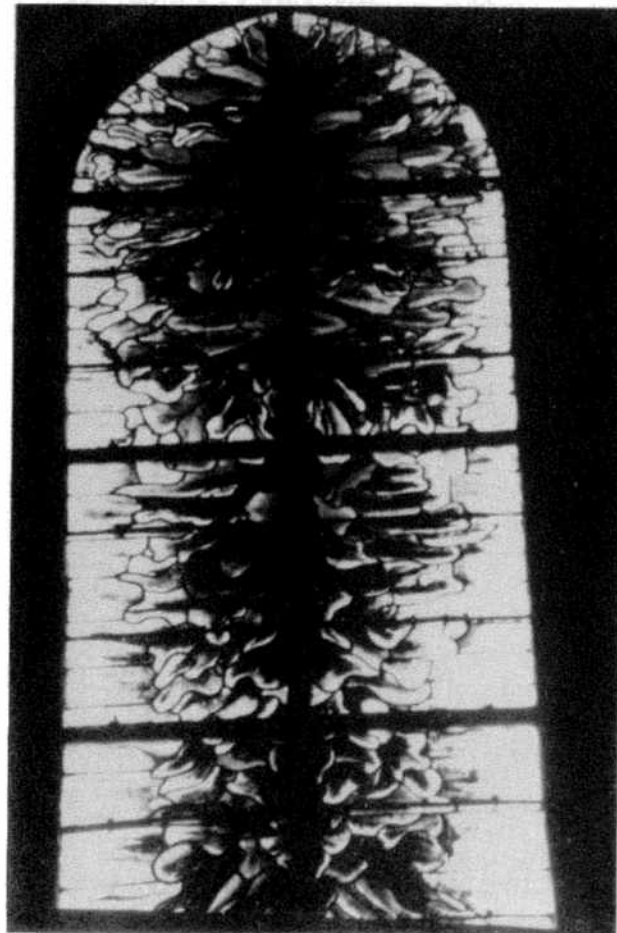
Manessier, comme à Metz Bissière et récemment Ubac à Nevers, donnent aux verriers une leçon de retenue. Les interventions de notre atelier sont plus ponctuelles ; au voisinage des vitraux anciens elles écartent le pastiche mais elles marquent librement un accompagnement. A Saint-Denis, en façade Ouest, il s'agissait de pondérer une grande ouverture par un tapis de tonalité neutre traité dans une trame irrégulière avec



Cathédrale de Strasbourg: Croisillon sud. Lunettes par J.-J. Gruber accompagnant une rose du XIII^e siècle. (Photo F. Enaud).



Collégiale de Mantes. J.-J. Gruber et J. Weiss : triplet occidental accompagnant la rose du XIII^e siècle. (Photo F. Enaud).



Cathédrale de Lyon. Vitrail par J.-J. Gruber. (Photo F. Enaud).

quelques points de couleur, rappel d'une bordure du XII^e siècle. Un travail de grisaille accentue l'aspect d'usure recherché. A Strasbourg, au contraire, au croisillon sud du transept sous deux roses du XIII^e s., nous avons dû élever la gamme, quitte à ménager une marge plus neutre pour éclairer le pilier des anges.

A Mantes sous une rose du XIII^e siècle à dominante rouge avec ma fille Jeannette Weiss nous avons traité sur un fond bleu de nuit quelques figurations, introduisant ainsi des rappels des rouges des ocres et des verts mis en œuvre dans la rose.

Dans les églises bretonnes, à la cathédrale de Quimper, à Pont-Croix, nous avons cru pouvoir, à très petite échelle, traiter des thèmes légendaires en accord avec les merveilleuses histoires des maîtres-verriers bretons du XVI^e siècle. Ces vitraux transposent des gravures hollandaises ou germaniques mais les verriers bretons

par la saveur de leur art de peindre transcendent ces modèles. Ils peignent ces vitraux comme pour se faire plaisir. Qui ne voudrait participer à cette fête. A Pont-Croix nous avons réduit les éléments figuratifs à des silhouettes aussi passantes que possible avec des appuis et des marges ocres et un dominant bleu pour les fonds.

M. Duval nous a fait la surprise de passer des diapositives d'un ensemble de petites verrières de l'église de Norrey-en-Bessin. Ces prises de vue laissent voir l'ossature de ce monument, petit dans ses dimensions, ambitieux dans son plan. Les vitraux vus par un architecte comme un vitrail vu par un peintre : c'est bien dans cette fourchette que doivent se situer les recherches des peintres verriers contemporains.

Jean-Jacques GRUBER
Maître-Verrier

Notre-Dame de Liesse

Monsieur l'Inspecteur Général Enaud a bien voulu me demander de vous expliquer mon attitude en face du vitrail. Sept années de travail et un certain recul me permettent de faire un peu le point de cette aventure.

Je dois ma chance dans l'approche du vitrail à MM. Jacques Dupont et Prévost Marilhac, Inspecteurs des Monuments Historiques et MM. Berry et Gigot, Architectes en Chef lorsqu'ils me demandèrent si je serais intéressé par la création de vitraux pour Notre-Dame-de-Liesse.

J'ai toujours été très attiré par l'art monumental. Enfant de la balle, mon père était le peintre Ceria, j'ai eu la chance de me trouver au pied du mur si j'ose dire depuis ma prime jeunesse. J'ai depuis lors et dans des disciplines aussi diverses que la peinture murale, la fresque, la mosaïque, la tapisserie, les plafonds, eu presque sans interruption à résoudre des problèmes d'organisation de surface. Toutes ces disciplines m'ont lié naturellement à l'architecture et aux espaces qu'elles définissent.

Je n'avais cependant jusqu'alors jamais affronté le torrent de lumière qui constitue le véritable mur du vitrail. La confiance que me témoignaient les « Monuments Historiques » me posait donc un problème entièrement nouveau dont je ne soupçonnai pas les multiples embûches. J'acceptai donc avec joie et me lançai dans la conception de mes premières esquisses.

Je me heurtai très vite à des difficultés de rythme et de coloration qui venaient du style gothique de la Basilique dont les rosaces et les lancettes imposaient en quelque sorte une organisation assez impérative. En vrai néophyte du vitrail il me fallait donc faire l'apprentissage de cette technique — la meilleure méthode me parut donc de voir beaucoup de vitraux et de les copier à l'aquarelle. La vue est certes une excellente information mais rien ne vaut, à mon avis, le transfert par la main de la sensation fugitive de l'œil.

La recreation est la véritable analyse qui permet de pénétrer la pensée et le cheminement créateur du Maître que l'on veut comprendre.

Je partis donc voir les cathédrales d'Evreux, Rouen, Beauvais, Bourges, les petites églises normandes et bien sûr Chartres dont je ne saurais séparer Saint-Pierre, superbe exemple lisible des splendeurs du XIII^e siècle.

Il m'apparut très vite combien il était nécessaire que le

créateur d'un vitrail mette la main à sa réalisation. Il est indispensable qu'après la conception de l'esquisse, il en organise les masses et en exécute lui-même le carton. Les différences d'échelle jouent un rôle considérable. La nécessité d'une structure accompagnant l'architecture par la lecture des plombs est une règle évidente qui permet à l'artiste d'exprimer librement son écriture. Le choix des verres colorés est aussi une opération que peut seul décider le concepteur du vitrail. La grisaille enfin qui constitue en quelque sorte le diaphragme des rayons lumineux est la véritable signature de l'artiste et peut difficilement être confiée à un tiers.

J'eus d'ailleurs la chance de tomber sur un excellent maître verrier dont les compagnons aussi artistes qu'artisans m'apprirent avec beaucoup de patience à maîtriser cette matière instable et fragile qu'est le verre. Je dois à l'atelier Durand la réalisation de Liesse et aux généreux conseils de ses compagnons d'avoir pu approcher l'art du vitrail.

L'association de mise en valeur de la Basilique et le curé, le Chanoine Thomas, souhaitaient que je compose des vitraux reflétant l'incomparable cortège de tout un peuple royal et populaire cheminant pendant huit siècles vers Notre-Dame-de-Liesse. La couleur générale devait être celle de la joie.

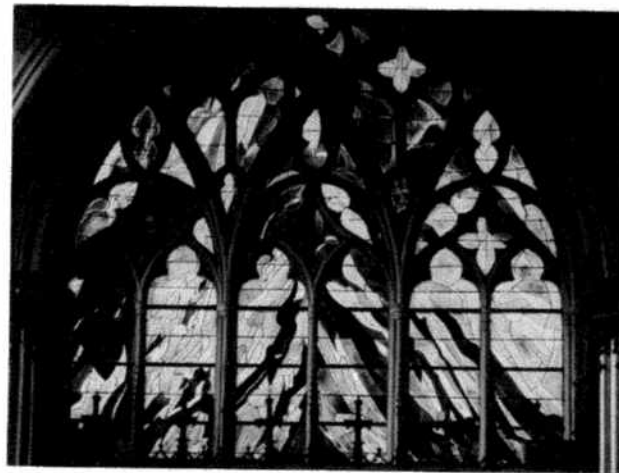
Je commençai par le grand vitrail Ouest, qui derrière l'orgue laissait couler le flot des rayons du soleil couchant. Nous convinmes avec le Père Thomas et la Princesse de Caraman-Chimay d'y figurer le Feu Joyeux de la Pentecôte. Les couleurs jouaient un rôle considérable dans sa composition car il conditionnait un peu dans la Basilique l'ambiance générale de la coloration. Je partis donc chercher les couleurs sur place dans l'atmosphère même de la Basilique. Je décidai de soutenir les flammes de la Pentecôte par des rouges profonds, des jaunes à l'argent, quelques roses à l'or qui feraient chanter des bleus noirs et graves. La grisaille très empâtée par endroit a été posée sans blaireutage pour maintenir une certaine rigueur. Les épaisseurs des plombs soulignées pour accentuer le mouvement des flammes, en fait l'harmonie de ce vitrail, me servit à déterminer la tonalité générale de la nef.

L'abord d'un problème comme celui du vitrail n'est pas celui d'une simple peinture murale. Il est infiniment plus complexe. La fonction éclairante doit créer une fête de la lumière colorée dont les plombs construisent à la fois le squelette et la profondeur.

Le vitrail est né dans l'architecture, pour la servir. Il participe à la cohésion architecturale et si l'on peut dire à sa construction. Il importe qu'il exalte la lumière enrobée par la structure de l'édifice. Dans le programme qui me fut imposé à Liesse s'ajoutait à ces deux impératifs essentiels la nécessité de raconter une histoire et des histoires. Je dois dire que cette contrainte fut pour moi finalement extrêmement bénéfique.

Nous établîmes donc avec le Père Thomas et la Princesse de Caraman-Chimay un véritable cahier des charges qui devait me guider dans la réalisation des six vitraux du transept.

Le vitrail Nord est dédié à Notre-Dame. Elle occupe l'axe de la lancette centrale avec sur ses genoux l'enfant Jésus qui accueille les pèlerins. Dans la lancette gauche les confréries religieuses. Dans la lancette droite les corporations civiles et ouvrières. Le réseau au-dessus de la vierge contient les blasons des corporations qui vinrent à Liesse au cours des siècles.



Notre-Dame de Liesse (Aisne). La Pentecôte - verrière occidentale par J. Despière. (Photo J. Despière).

Le vitrail Sud du transept, raconte la France en route vers Liesse au cours des siècles... Louis XI, François I^{er}, Louis XIII, Louis XIV, dominant le haut des trois lancettes. En-dessous figurent les foules bourgeoises et corporatives, les laboureurs et les vignerons qui vinrent à Liesse. Les trilobes montrent les armoiries royales et régionales.

Les quatre verrières hautes du transept se rapportent à l'histoire de Notre-Dame, en rappelant : de Cana à Golgotha, l'annonce de la joie ou la Fille de Sion, le Magnificat, et enfin l'Apocalypse ou le triomphe de l'église.

Ce bref résumé montre les contraintes narratives d'un tel programme. Il fallait évidemment choisir entre la narration très figurative et anecdotique et l'évocation. J'optai délibérément pour cette dernière rejetant le portrait et essayant surtout de ne jamais perdre le lien essentiel du réseau des plombs à l'architecture. La composition de l'ensemble et la construction du dessin devant jouer le rôle de trame de liaison.

La couleur fut choisie en gardant très classiquement les dominantes bleues au Nord et les dominantes rouges au Sud.

Je m'efforçais de limiter les tons afin de ne pas trouser le mur d'images que je devais dresser. La difficulté était de recréer des personnages sans me perdre dans une figuration photographique. Ils devaient cependant être reconnaissables. Je crois y être parvenu en synthétisant la masse de chaque effigie. La lecture des traits n'est évidemment pas nécessaire dans la foule pour reconnaître un individu dont la masse ou le contour est connu de l'observateur. Une certaine dynamique née des grands volumes permet de personnaliser une silhouette. Je m'efforçai donc d'évoquer les personnalités qui m'étaient fixées par le cahier des charges, par la masse ou par leurs costumes. Je pris le parti d'un fond coloré qui me permit de les silhouetter et de les faire monter sans perspectives du bas en haut des verrières. Je voulais garder la structure murale de ces verrières qui font pour les plus grandes 8,50 m de haut.

Je m'aperçus assez vite lors de mon premier contact avec ces vitraux figuratifs de deux lois avec lesquelles on ne peut pas tricher. La loi des valeurs et la loi des échelles. Comme je l'ai dit plus haut, j'ai beaucoup pratiqué l'art mural. La nécessité de rester frontal et de ne pas trouser la surface est liée à l'application de ces deux lois. Les problèmes de lecture de l'image par le spectateur sont conditionnés par la structure de la composition. Cette composition dépendant uniquement de la surface à organiser dans la fresque, la mosaïque ou la tapisserie, est singulièrement plus complexe dans le vitrail.

Elle est en effet tributaire de la contrainte architecturale des lancettes et des réseaux. Je m'en aperçus très vite en dessinant mes cartons. Les valeurs noires des éléments architecturaux qui enferment le vitrail comptent terriblement dans la composition. D'autre part, la dimension des pièces serties par les plombs viennent squeletter la forme descriptive en lui imposant un réseau abstrait qui doit exalter son expression.

La superposition de ces deux compositions, celle de la description et celle des plombs mises en évidence par la transparence est un des grands impératifs du vitrail en général et du vitrail figuratif en particulier.

Le vitrail narratif du XIX^e siècle malgré une perfection technique extraordinaire n'a peut être pas tenu assez compte de ces problèmes plastiques qui nous transportent d'admiration par la façon dont les ont résolus tant de grands maîtres du XII^e au XVI^e siècles. Une des règles essentielles de l'œuvre monumentale est qu'elle obéisse d'abord impérativement à l'ordonnance plastique qui régit le cadre qui l'entoure. Aucune dérogation ou considération ne doit faire oublier cette évidence.

Une autre surprise m'attendait dans mes premiers contacts avec le verre. Je veux parler de la grisaille. Cette griffe du peintre que la cuisson rend indélébile. Cette phase de la fabrication du vitrail est difficile à franchir pour le néophyte que j'étais. Les surprises de la cuisson comme celle de la mise en place définitive, comme celle de la peinture, vous empêchent souvent de dormir.

Je m'empresse de dire combien, toutefois, me paraît indispensable la collaboration intime entre l'artiste

compositeur et l'artiste verrier, dont il ne saurait se passer. Je pense qu'ils se complètent l'un l'autre en mêlant leurs savoirs, leurs expériences et leurs techniques.

La confiance et la volonté de l'un et l'autre tendent vers une perfection que les hasards du feu amenuisent ou exaltent.

La fin de la première tranche de ces vitraux de Liesse devait survenir à la Pentecôte de 1976. La basilique commençait à retrouver son ambiance. MM. Gigot, Prévost Marilhac et Dupont m'avaient superbement aidé à franchir ce premier cap.

Leur appui et leurs conseils éclairés m'avaient mis dans la voie me laissant une totale liberté de création. Je tiens à les en remercier. Cependant il restait dans la nef huit petites chapelles sans vitraux. La lumière crue jaillissait en cascade et leur jour brutal dévorait encore l'architecture de la nef.

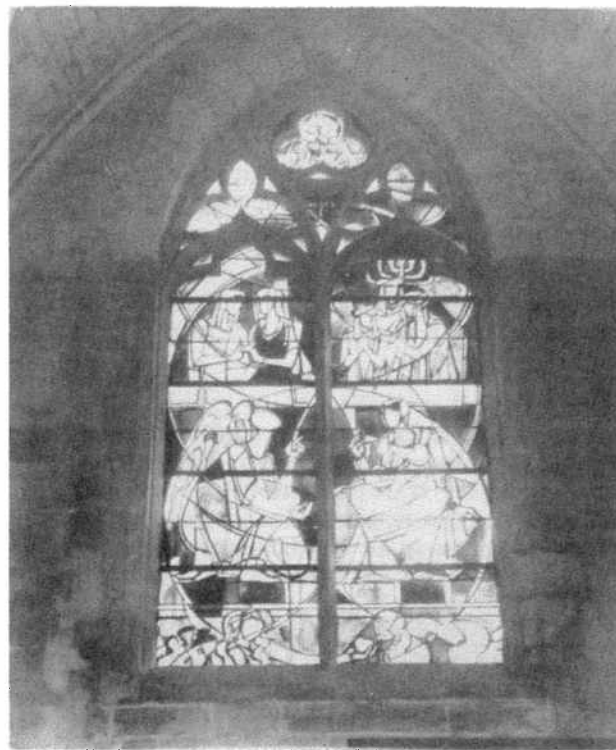
Ces Messieurs résolurent donc de restaurer les vitraux de ces chapelles latérales en rappelant l'apport historique et actuel au plan spirituel des familles religieuses qui ont longtemps œuvré autour du pèlerinage et son sanctuaire.

La première famille spirituelle qui voulut bien aider cette restauration fut l'ordre souverain de Malte qui possède un texte historique fixant l'origine du pèlerinage à la Vierge Noire de Notre-Dame de Liesse en 1134. La venue de la Vierge Noire à Liesse fut l'œuvre d'une Princesse Ismerie dont le père, sultan, détenait prisonniers trois chevaliers de Saint-Jean. La vierge apparut à la Princesse qui libéra les chevaliers et amena à Liesse la Vierge Noire.

Le Prince de Polignac, Bailli de l'ordre, me demanda de chercher un vitrail rappelant l'activité de l'ordre. Je figurais donc deux chevaliers en uniforme tenant par la main un enfant un asiatique, un noir, et un indien et rappelant l'assistance complète de l'ordre à toutes les ethnies. Le réseau contient divers blasons de l'ordre.

La princesse de Caraman-Chimay me demanda ensuite de décorer une autre Chapelle qui rappelle Sainte-Preuve, patronne d'un village voisin de Liesse où se trouvait la demeure de la Princesse. Je présentais donc la princesse donatrice aux côtés du prince offrant des fleurs à la statue de la martyre.

L'association de Liesse demanda alors au conseil général l'octroi d'un crédit pour finir les quatre chapelles restantes. L'une fut dotée d'un vitrail rappelant les Dames de Saint-Maur avec leur fondateur le Père Barré. Un autre vitrail évoque le Château de Marchais qui fut durant des siècles le relais des rois et des seigneurs qui venaient à Liesse. Ce château est maintenant la propriété de la famille de Monaco dont les membres les plus éminents figurent en bas du vitrail. Le troisième est dédié à Saint-Ignace de Loyola et aux Pères Jésuites et retrace leur œuvre de savants et d'éducateurs. Le quatrième vitrail glorifie le souvenir du Carmel. Sainte Thérèse d'Avila et Sainte Thérèse de Lisieux, deux religieuses et les roses du Carmel composent cette verrière. Dans le trilobe le seul visage figuré dans la basilique est celui de la Sainte Face. Le cinquième et dernier vitrail est dédié aux soissonais



Notre-Dame de Liesse (Aisne). Le Magnificat - Vitrail par J. Despierre. (Photo J. Despierre).

dont les foules visitent Liesse depuis huit siècles. Laon, Saint-Quentin, Soissons, les églises fortifiées, les métiers essentiels voisinent avec les donateurs. Enfin le maire, l'inspecteur, l'architecte des monuments historiques, le curé et les armes des Franqueville constituent la part donnée dans les vitraux aux fondateurs.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser ce programme très précis qui paraît contraignant à la lecture m'a porté durant les sept ans de sa réalisation. La symbolique chrétienne contient une floraison étonnante d'expressions diverses que j'ai eu beaucoup de joie à tirer de l'oubli. Les signes comme les couleurs constituent un langage qui survole les époques et les modes et permet à l'œil et au cœur de reconnaître un chemin de lumière et de foi. Peu importe que le spectateur les pénètre tous : le cheminement du concepteur, le temps qui permet aux divers compagnons de mûrir un ensemble qui relie toutes les phases de réalisation à celle de conception, ne l'entourent-ils pas d'un mystère qu'exalte encore la lumière qui traverse le vitrail ?

Il s'agit pour le créateur de faire surgir de l'espace visuel que dessine l'ombre de l'architecture, la réalité des formes et des rythmes que la lumière dépouille au maximum.

Depuis des siècles la couleur et le plomb diaphragment et font vivre les murs de lumière. Je souhaite que la lumière de France traverse encore pendant des siècles ces admirables réseaux poétiques que constituent nos vitraux.

Jacques DESPIERRE
Artiste Peintre
Membre de l'Institut

Visite de l'Eglise Saint-Séverin : Vitraux de Jean Bazaine

Le vitrail actuel doit s'efforcer de retrouver, sous une autre forme ce qui a toujours été l'essentiel, le plus profond de sa mission spirituelle qui est de nous plonger dans l'aventure du surnaturel.

Qu'il ait été aussi un livre d'images à une époque où la masse des fidèles ne savait pas lire, cela est certain, bien que des images souvent situées à 20 m du sol ne puissent atteindre ces fidèles que par leur ruissellement coloré de foi et d'amour. Et je suis convaincu que même à cette époque, c'était avant tout ce mystérieux pouvoir de la couleur et de la forme qui baignait, illuminait ces âmes simples, les transportait dans un autre monde.

A notre époque où tout le monde sait lire, et où l'enseignement a d'autres voies, le vitrail peut donc retrouver sa vraie mission qui est d'être l'instrument non d'un confort spirituel fondé sur des certitudes mais sur un dépassement de soi fondé sur des risques, non d'une évasion mais d'une découverte. N'est-ce pas de cela que la foi catholique a, de nos jours, le plus besoin ?

Ces remarques appellent tout de suite une première restriction. Si le vitrail n'est plus qu'accessoirement une imagerie, il est, moins encore, une abstraction purement décorative, un assemblage plus ou moins heureux de lignes et de couleurs — une certaine gratuité peut être acceptable dans une gare ou dans un bureau de poste, elle est intolérable dans un édifice religieux.

Un vitrail d'église n'est donc pas concevable sans un thème — transposition et approfondissement de ce qu'on appelait autrefois le sujet. Je ne voudrais citer ici qu'un vitrail récent de Manessier dans une petite chapelle de la Cathédrale de Fribourg, où une mise au tombeau du XVII^e siècle baigne désormais dans une demie nuit mystique qui nous étire d'une émotion proprement religieuse.

Image, certes mais image transcendante de la Foi, incarnée dans une réalité au-delà d'une figuration qui risquerait d'être desséchante, appauvrissante, voilà, à mon avis, la dangereuse mais passionnante ligne de crête où se situe une partie du vitrail actuel s'il veut continuer d'être vivant, c'est-à-dire, agissant, d'exprimer un moment de la sensibilité et des aspirations de l'homme.

Après ce préambule ambitieux il faut bien en venir à ces vitraux, qui expriment bien imparfaitement cet idéal, et à ce qu'a été mon travail pendant les cinq années de leur réalisation.

Nous n'avions d'abord envisagé, avec le Père Ponsar, (qui m'a témoigné une confiance émouvante) de ne réaliser que les deux vitraux du fond. Et j'étais parti de l'idée de ce puits, à la base de la colonne torse, comblé, je crois, au moment de la révolution et dont il était question de faire les fonts baptismaux (je le souhaite toujours d'ailleurs). J'avais alors proposé le thème du baptême, sous la forme de deux immenses vagues obliques, surgissant du puits, et dont les rythmes seraient, en quelque sorte, le déroulement de cette colonne torse centrale, et iraient rejoindre les nervures de la voûte en traversant les meneaux des fenêtres.

Mais ces vitraux auraient été bien isolés dans l'église, et c'est alors que l'idée nous est venue d'utiliser les huit fenêtres du déambulatoire, sur un grand thème d'ensemble qui devait être les 7 sacrements.

Lorsque ce projet a été adopté, j'avoue que « j'avais le trac », et j'ai passé près d'un an à me promener dans ce déambulatoire, cherchant d'abord comment je pourrais en même temps lier et diversifier les éléments de ce grand thème, cherchant aussi comment je pourrais lier chacune de ces fenêtres à l'architecture, en associant leurs formes, leurs lignes de force, leurs directions avec les directions des lignes de force des meneaux et surtout des nervures de la voûte de manière à ce qu'ils fassent, le plus possible, corps avec l'édifice. Cela a été vraiment là mon souci dominant de vivre la contrainte en la transformant en un accord positif. Et avant même d'exécuter les premières maquettes des vitraux, je dois dire que je me suis beaucoup passionné à chercher sur le papier et sans penser encore à quelque composition que ce soit, une sorte d'orchestration musicale (je travaille beaucoup « en musique ») entre les vitraux et les voûtes, sous formes de prolongements, ruptures, de contrepoints (ce que j'essaierai de vous montrer tout à l'heure).

Je voudrais dire en passant, à ce propos, que l'on m'a reproché entre autres choses, d'enjamber, de traverser les meneaux dans mes compositions, alors qu'il me semblait que j'étais là plus fidèle à l'esprit gothique, au risque de ses élans, de ses lancées dans l'espace, que si j'avais enfermé chacune de mes compositions dans des meneaux considérés comme des murs, comme cela a pu se faire encore à l'époque gothique, sans doute en vertu d'une tradition qui prolongeait la conception architecturale de l'art roman.

Pour en revenir au thème général de ces vitraux, je crois bien que c'est cette forêt de piliers que m'a incité à faire courir au travers de leurs fûts cette Eau, qui baigne tout l'Ancien Testament. Eau qui se mêle peu à

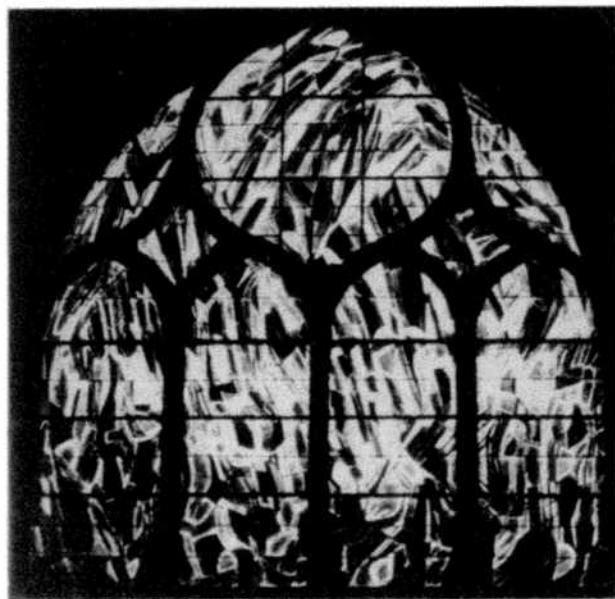
peu au Feu, qui devient Feu dans les vitraux extrêmes, ceux de l'Ordre d'une part, de l'Onction des malades d'autre part. (Et ceci également pour des raisons d'ordre plastique que je dirai tout à l'heure).

Ces thèmes de l'Eau, et du Feu sont liés, à travers les sept Sacrements, aux diverses heures du jour (matin, midi, après-midi, soir, nuit) c'est-à-dire aux divers moments de la vie de l'homme.

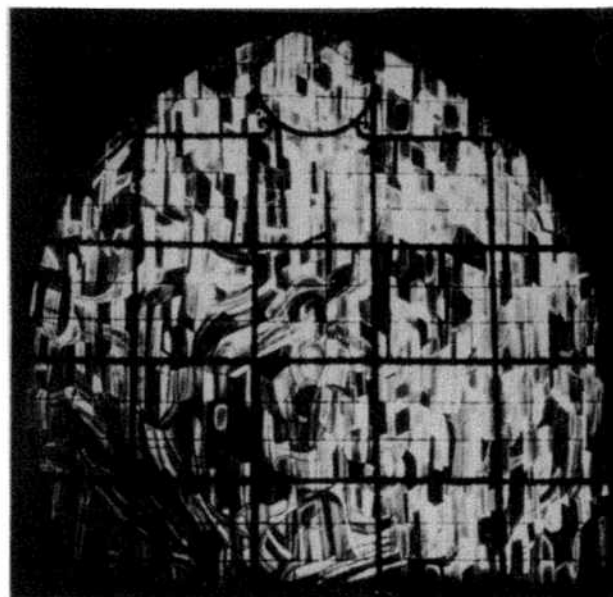
J'en arrive à l'essentiel, c'est-à-dire, à l'orchestration d'ensemble de ces vitraux et à leurs correspondances colorées, un des éléments d'unité étant l'unité dans la répartition des couleurs dans des proportions différentes — 7 ou 8 couleurs seulement ont été utilisées dans la totalité de ces vitraux.

Tout part donc de cette dominante bleue du Baptême, l'Eau du matin. Il m'a semblé que ce bleu dans l'axe de l'église était important pour asseoir la composition, la caler en son centre. Et je dois avouer que j'ai un peu trop insisté là-dessus, en mettant ma grisaille de préférence à l'extérieur des verres, ce qui donne une impression de cabochons qui ne me satisfait plus, et auxquels je compte bien remédier. Sans parler d'outremers trop forts — dont je ne suis pas tout à fait responsable — et qui forment des « pavés ». Dans toutes les autres fenêtres j'ai mis, de préférence, la grisaille au centre du verre pour lui laisser toute sa lumière.

Les bleus sont encore visibles dans les vitraux voisins — la Confirmation, l'Eucharistie — et disparaissent presque complètement dans les vitraux suivants, à dominantes chaudes, pourpres et oranges. J'ai d'ailleurs profondément modifié, en cours de travail cette orchestration. Au départ je terminais sur des temps faibles, sous des prétextes qui étaient des vues de l'esprit, et non des raisons d'ordre plastique, par exemple dans cette petite chapelle nord, qui était incroyablement sombre et dont la fenêtre est très mal coupée par le toit de la sacristie, et dont le vitrail symbolise l'onction des malades. Il fallait au contraire l'éclairer à tout prix pour qu'elle ait la même lumière que les autres fenêtres, et je crois que nous y sommes parvenus.



Paris. Eglise Saint-Séverin. « La Confirmation ». Vitrail de J. Bazaine. (Photo F. Enaud).



Paris. Eglise Saint-Séverin. « Le mariage ». Vitrail de J. Bazaine. (Photo F. Enaud).



Paris. Eglise Saint-Séverin. « La Pénitence ». Vitrail de J. Bazaine. (Photo F. Enaud).

J'ai donc terminé sur deux temps forts, qui calent la composition à ses extrémités, l'Onction des malades, au nord « Dieu viendra dans le Feu », et l'Ordre, au sud « Je suis venu jeter un Feu sur la terre ».

Et puisque je parle de ces textes bibliques, qui sont inscrits sous chacune des fenêtres, je voudrais dire combien ils m'ont aidé et porté. Je m'étais d'ailleurs

méfié des traductions souvent édulcorées de la Bible, et j'avais demandé à des « spécialistes » de me restituer le climat violent, imagé des textes primitifs, en choisissant de préférence ceux qui baignent le plus profondément dans les grandes forces élémentaires, l'Eau, le Vent, le Feu.

Ceci dit, et bien qu'il soit difficile d'« expliquer » des vitraux, nous pouvons les voir à la lumière de ces textes :

La Confirmation incarne le Vent et le Feu illuminant l'Eau : « J'enverrai mon souffle, sang et feu ».

L'Eucharistie évoque la mort et la résurrection : « souffle ces morts, esprits et qu'ils vivent ».

Le Mariage où l'absence de meneaux m'a permis d'inscrire dans la fenêtre une grande couronne de lumière — l'eau du midi, l'amour : « L'amour est fort comme la mort — les grandes eaux ne pourront éteindre l'amour, ni les fleuves le submerger » —

(c'est en même temps comme une musique d'orgue avec ses grandes verticales).

L'Onction des malades : l'eau devient le feu, c'est une flamme d'esprit dans la nuit. = « Dieu viendra dans le Feu ».

La Pénitence : des ruisseaux d'Eau claire — la Grâce — dans une lumière violette du soir = « là où cette eau pénètre, elle guérit, et la vie se développe partout où coule le torrent » (je suis d'ailleurs parti d'un dessin de torrent - cascade).

Enfin l'Ordre, qui doit avoir dans un rythme différent, ascendant, le côté glorieux du vitrail du mariage : « Je suis venu jeter un Feu sur la terre » (équilibrer les parties chaudes et froides pour équilibrer la lumière).

Jean BAZAINE
Artiste Peintre
Cartonnier de Vitraux

Témoignage d'un peintre

On peut se questionner sur les conditions de réussite au sujet de ce qui nous préoccupe ici : l'insertion des arts contemporains dans les édifices anciens.

Pour y répondre convenablement, il faudrait d'abord affirmer avec force (toutes, absolument toutes mes propres expériences depuis 35 ans me l'ont prouvé) que les deux conditions primordiales qui vont donner leurs meilleures chances à la création sont de l'ordre de la **sympathie** et de l'**aventure amoureuse**.

DE LA SYMPATHIE!...

Pour illustrer cette première affirmation, permettez-moi de vous lire un extrait de mon hommage au Chanoine Lucien Ledeur, écrit dans une plaquette éditée après sa mort. Il s'agit de notre première rencontre :

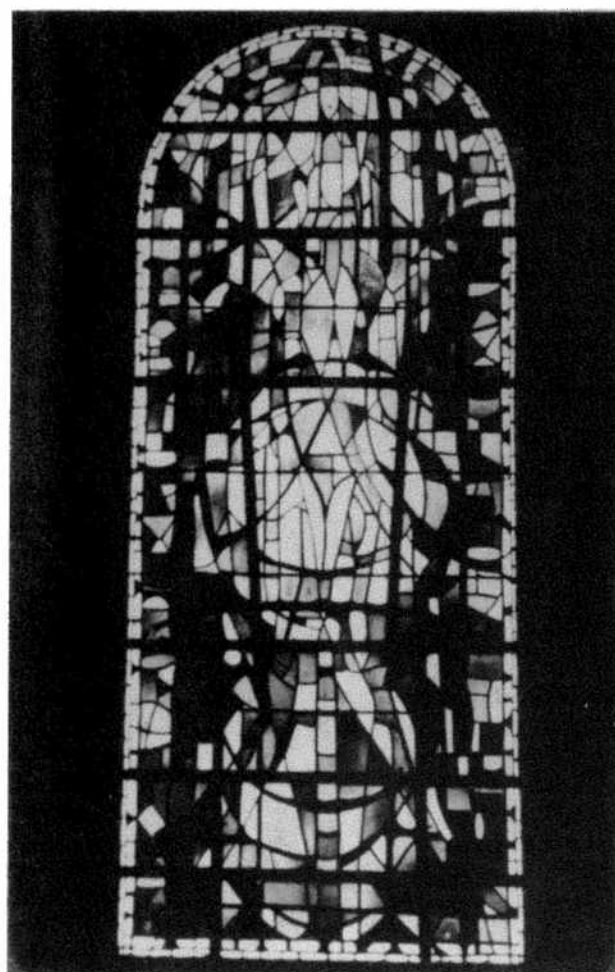
« Je viens vous demander des vitraux. Il y a peu d'argent. C'est pour la petite église d'un village sur le haut plateau du Doubs. Accepteriez-vous de vous en charger? »

C'est ainsi que l'Abbé Lucien Ledeur, du diocèse de Besançon, vint, en automne 1947, me faire cette étrange demande.

A Paris, dans mon atelier, se trouvaient pêle-mêle les « Pèlerins d'Emmaüs » de 1944, le « Salve Regina » de 1945, l'« Angélus » de 1946, le Saint Georges combattant », sans doute la « Passion selon saint Mathieu » déjà commencée.

Aussitôt sur la défensive, je lui rétorquais : « Mais, Monsieur l'Abbé, je ne vous connais pas. Avez-vous bien réfléchi en venant me trouver? Vous voyez là ce que je fais. Tout cela est si loin de l'Eglise officielle!... A la limite, c'est presque contre elle que je peins!... De plus, je n'ai jamais fait de vitraux; mais, si je devais en faire un jour, ce qui m'étonnerait fort, sachez que je ne serai jamais « l'homme-du-compromis. »

Je rencontrais alors son mystérieux sourire, si pur, si loyal, qui venait de relever brusquement les commissures des lèvres dans des joues saines et rondes, et d'allumer derrière des lunettes cerclées d'acier, un regard clair et gamin. « Mais, Monsieur Manessier, je suis parfaitement responsable, je connais bien ce que vous êtes — ce que vous faites. Je pense que vous seriez capable de faire œuvre originale et sans compromission à l'intérieur même de l'Eglise — elle en a tant besoin — et ce que je viens vous demander dans ces vitraux, c'est surtout d'être le plus authentiquement



Eglise des Bréseux (Doubs). Fenêtre côté sud par A. Manessier (1950). (Photo F. Enaud).

vous-même et de vous y exprimer en plénitude. »

Je me trouvais assez désarmé devant ce sourire conquérant. Je continuais cependant... : « Il y aura un scandale (1)... des vitraux non-figuratifs, cela ne s'est encore jamais vu, ce serait une « révolution »... et puis... et puis il y a les évêques, les préjugés, les com-

(1) En 1948 le scandale eut lieu en effet. Après la pose des deux premiers vitraux, on voulut les faire déposer. Un maître verrier, passant par-là, avait dit à l'Archevêque : « Des vitraux comme ceux-là j'en jette un tous les jours dans ma poubelle. » Il y eut un déchaînement dans l'opinion locale, Jec. Mais, l'Abbé Ledeur et le Curé des Bréseux furent inébranlables.

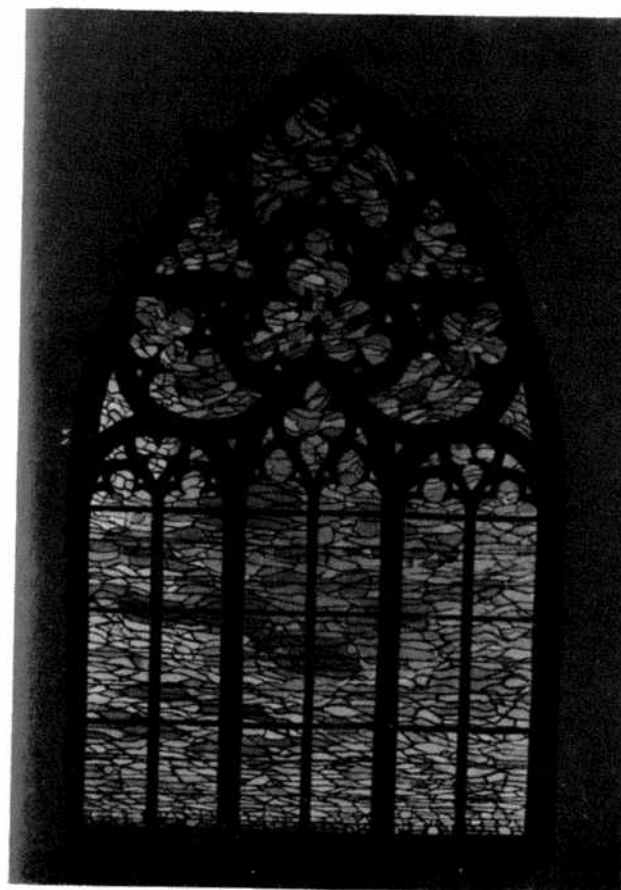
missions, les chrétiens eux-mêmes. Tous ces obstacles, y avez-vous songé? »

Il répondit que justement c'était de cela qu'il souffrait lui-même. Que l'Eglise, depuis déjà bien longtemps, sur les plans de l'architecture, de la peinture, des vitraux (pour ne pas parler du reste) s'était détachée hélas, de tout ce qui était vivant dans ces domaines, pour se cloisonner dans un style officiel triste et mensonger, dit « saint Sulpice ». Qu'il était parfaitement conscient et responsable de sa démarche. D'autant plus responsable qu'il venait d'être chargé de diriger la Commission d'Art Sacré de son diocèse, et qu'il comptait bien en assumer pleinement la charge : l'église des Bréseux serait sa première action. L'Abbé Alphonse Comment, curé des Bréseux, un vieil ami, lui ferait confiance...

L'entretien se prolongea toute la journée, longuement, chaleureusement. La sympathie devenant de plus en plus forte. Le lendemain, je me pris à rêver de cette petite église... On connaît la suite.

J'étais devenu son ami.

Quant à la seconde condition, celle de l'**aventure amoureuse**, il s'agit là de ce « coup de foudre », de cette « **espèce de folie** » que doit ressentir le peintre devant la qualité architecturale, la « poésie » de l'édifice dont on voudrait le charger. Etincelle fécondante, nécessaire à cette gestation (plus ou moins longue et difficile) qui doit aboutir un jour au jaillissement d'une innovation lumineuse et d'une nouvelle vie pour l'édifice lui-même.



Cathédrale de Fribourg (Suisse). Maquette du grand vitrail « La nuit du Vendredi Saint » de la Chapelle du Saint-Sépulcre par A. Manessier. (Photo A. Manessier).

Bien entendu si ces deux conditions restent au départ essentielles, elles sont loins d'être suffisantes pour une heureuse insertion des arts contemporains dans les édifices anciens.

Pour être bref, j'en ajouterai seulement trois.

LA RECHERCHE DE L'UNITÉ par la totale subordination du détail à l'ensemble. « Tout est dans le Rapport » proclamait Georges Braque.

A la limite : mettez dans deux bâtiments, l'un neuf et clair, l'autre ancien et plus sombre, rigoureusement le même vitrail : juste dans l'un, il sera faux dans l'autre, uniquement par le Rapport.

D'autre part, plus le bâtiment sera exceptionnel, plus les Responsables et le Maître d'Oeuvre devront faire preuve d'exigence et de discernement pour atteindre à l'**Unité** que le bâtiment est en droit d'attendre des Arts Contemporains pour son renouveau de jeunesse. Là également les Rapports exacts assureront, seuls, l'Unité de l'ensemble.

C'est pourquoi, un plan de lumière des dominantes et de leurs valeurs semble si nécessaire pour réaliser la bonne hiérarchie dans la recherche de l'Unité d'un ensemble, que la création et la réalisation en soient confiées à un ou à plusieurs.

L'ESPRIT DE SERVICE tant envers les « thèmes imposés » eux-mêmes, qu'envers leur parfaite harmonisation avec la lumière fonctionnelle qu'il faut égale-



Pontarlier (Doubs). Eglise Sainte-Bénigne, bas-côté sud. Fenêtre par A. Manessier (Photo F. Enaud).

ment distribuer au bâtiment ce qui est la fonction seconde de toute verrière.

Enfin : L'HUMILITÉ

Ce mot que Le Corbusier n'aimait pas, mais dont-il nous a donné une réelle équivalence en disant : « Non, jamais un créateur ne peut être vaniteux. Celui qui crée repart toujours de zéro... On sait qu'on ne sait rien, lorsque l'on a une fois vécu le phénomène créateur. »

Après ces fortes paroles on aimerait se taire, car il faut se garder de retirer sa part de mystère à toute création vivante qui est toujours unique.

La très difficile « implantation » des Arts Contemporains dans les édifices Anciens tiendra toujours un peu du... Miracle du greffon.

Alfred MANESSIER
Artiste Peintre, Peintre-Verrier

Les nouveaux vitraux de la Collégiale de Romont (Suisse)

1 Caen. Hambourg. Romont

Il y a vingt-cinq ans, en 1956, je fus appelé à créer les vitraux pour l'église du Monastère des Bénédictines du Saint-Sacrement à Cuvrechef-La Folie, hameau et lieu-dit intégrés aujourd'hui à la ville de Caen. La pierre de fondation du Monastère, œuvre de l'architecte Jean Zunz, venait d'être posée deux ans auparavant.

Pour le vaste claustra, côté sud, mesurant 6 m de hauteur sur 20 m de largeur, rythmé par sept grandes baies verticales, j'eus l'audace de choisir le thème de la Création du Monde d'après les hymnes ambrosiens pour Vêpres, qui chantent la Genèse I.

Côté ouest, j'inscrivis sur les trois lancettes mesurant chacune 7 m de hauteur sur 0,50 m de largeur, un vers de l'hymne de lundi pour None : « Largire Clarum Vespere ».

Exécutées par J.-J.-K. Ray, maître-verrier à Paris, la « Création du Monde » et les trois lancettes furent posées en 1958.

Onze ans plus tard, en 1969 à Hambourg, avait lieu la pose de ma deuxième œuvre dans le domaine du vitrail : « La Rédemption », pour la Dietrich-Bonhoeffer-Kirche, œuvre de l'architecte Gerhard Laage. C'est le premier en date des temples luthériens dédiés au grand théologien, résistant et martyr allemand. La verrière mesure 4,50 m de hauteur sur 17 m de largeur et représente les cinq festivités principales de l'année liturgique : Nativité, Passion, Résurrection, Ascension et Pentecôte. Elle fut exécutée également par J.-J.-K. Ray, l'excellent maître-verrier et ami aujourd'hui disparu.

Le 20 septembre 1981, à la collégiale Notre-Dame de l'Assomption de Romont, Fribourg, Suisse, avait lieu la cérémonie de consécration des 5 fenêtres du collatéral nord. Elles mesurent approximativement 4,50 m de hauteur et elles furent exécutées par Michel Eltschinger, maître-verrier à Fribourg.

Chacun des trois ensembles que j'ai créé pour le vitrail a nécessité environ trois ans de travail. A chaque fois j'ai arrêté totalement mon activité de peintre. Pendant ces longues périodes, je refuse d'imaginer rien d'autre qui ne soit translucidité. Je plonge ainsi dans une sorte de nuit et reste isolé dans mon atelier.

2 Cartons. Patine et cuisson.

J'indiquerai succinctement le processus qui aboutit à la réalisation des cartons tels que je les remets au maître-verrier. Cartons d'une importance capitale, puisqu'ils contiennent en puissance l'œuvre définitive.

1) Je choisis avant tout un ensemble limité de verres (comme le compositeur choisit les instruments dont il va se servir).

2) Je réalise toujours les cartons grandeur nature. Chaque coupe y est indiquée, ainsi que les différentes épaisseurs du plomb.

3) J'établis une convention très précise entre les couleurs à la gouache que j'applique sur les cartons — volontairement sans nuance — et celles des verres.

4) Je bannis tout dessin ou trait pictural à l'intérieur des coupes. Tout reste dessiné par le plomb. Mon but est de donner à la coupe de plomb la plus grande autonomie possible.

Le maître-verrier suivra rigoureusement les cartons. Mais il sera libre dans ce qui est — ou devrait être — son domaine : la patine et la cuisson des verres. Je tiens absolument à ce qu'il applique lui-même la patine. Je prétends que c'est ainsi qu'il se sentira incorporé à l'œuvre. De la même manière qu'un pianiste par son jeu et sa conception de l'œuvre incorpore sa personnalité à la partition.

La patine sera appliquée au blaireau, pouvant être enlevée par endroits mais non grattée. La cuisson montera au moins à 630° pour obtenir ce que je recherche à tout prix, à savoir : a) un léger modelage, qui altère la surface du verre et par conséquent enrichit les jeux de la lumière ; b) une sorte de tamis, qui exalte la couleur.

3 Réseau de plomb. Translucidité.

Les moyens techniques propres au vitrail diffèrent essentiellement de ceux de la peinture. Mais celle-ci a été intégrée de tout temps, et diversement, à l'art du vitrail. On ne cesse d'attribuer au vitrail — ou plus exactement à tel ou tel fragment de vitrail — des qualités qui sont en réalité celles d'une peinture sur verre. De la même manière, on attribue à la céramique des qualités qui ne sont pas les siennes. Cette confusion provient du fait que le vitrail et la céra-

mique peuvent être le « support » d'expressions graphiques et colorées inhérentes au domaine de la peinture.

Une des conditions premières du vitrail monumental, architecturé, structuré (je ne me réfère pas ici au vitrail dit de cabinet) est celle d'être le résultat d'un contrepoint, aussi inventé que possible, de réseaux de plomb formant une structure autonome. On l'oublie souvent. Pourtant, la coupe de plomb doit être aussi absolue dans son domaine formel que la couleur l'est dans le sien. Elle doit être souveraine, qu'il s'agisse : a) du trait dessinant une forme figurée ou non ; b) d'un trait nécessaire à l'insertion et à la solidité physique de la coupe ; c) d'un trait rythmique ponctuant la composition ; d) d'un trait départageant des zones différentes de couleur.

Le vitrail est juxtaposition, c'est pourquoi l'harmonie de ses couleurs résulte en grande partie des mélanges optiques que la distance et la lumière créent et recréent sans cesse. Ceci est à l'opposé de la notion de mélange en peinture, par exemple : le liant ou le médium par rapport aux pigments colorés ; l'étalement de la matière, liquide ou pâteuse, sur le support ; l'écriture, continuelle addition, ou soustraction, de mélanges, etc.

En peinture il est possible d'atteindre une technique où création et exécution coïncident. Rien d'analogue n'est possible en vitrail où art et artisanat sont étroitement liés par de terribles contraintes. Toutes les « cuisines » que l'on fait supporter au verre ne tromperont personne. Mais la différence essentielle entre tous les arts de l'espace et le vitrail, réside dans le phénomène de la translucidité. Le vitrail est le seul art où couleur et lumière sont simultanés, indissociables. La translucidité modifie radicalement la fonction des couleurs. Elle groupe celles-ci par ensembles d'opacité ou de transparence d'après le spectre lumineux, et non seulement en fonction des valeurs, des vibrations, ou d'un état particulier de la matière, comme en peinture. D'où la nécessité impérieuse pour le peintre-verrier d'imaginer constamment ses cartons, forcément opaques, en termes de translucidité.

4 Création - exécution.

La peinture la plus construite, confiée au plus habile des maîtres-verriers ne peut impunément devenir un vitrail. De même, la meilleure musique du monde ne fait pas nécessairement un opéra. Celui-ci ne peut naître que des moyens mis en œuvre pour créer une musique dont la nature particulière serait, tout à la fois, théâtrale, dramatique, psychologique, scénique, etc. L'oratorio le plus théâtral, la sonate la plus dramatique, ne sont pas non plus des opéras et ne peuvent pas le devenir.

En art plastique « la vocation formelle des matières » est une vérité première. « Les matières de l'art ne sont pas interchangeables » (Focillon). C'est pourquoi les cartons composés en vue de la création d'un vitrail doivent être imaginés et réalisés dans ce seul but, avec le plus grand soin possible et toutes les indications nécessaires.

Il convient de distinguer d'une part, le degré de création du peintre-verrier (contenu en puissance dans son carton) et, d'autre part, le degré de savoir-faire du

maître-verrier (c'est-à-dire de l'interprète). Le rapport création-interprétation est plus clair à saisir, il me semble, dans le monde de la musique. La différence entre un compositeur et un chef d'orchestre est évidente pour tous. Vision, découverte, invention du monde sonore : cela revient aux compositeurs et non aux exécutants, aussi indispensables et précieux qu'ils soient. Un autre exemple : la différence entre Ravel orchestrant son « Boléro » et le même Ravel orchestrant « les tableaux d'une exposition » de Moussorgsky peut être saisie par n'importe quel mélomane. Dans les deux cas il s'agit de la science orchestrale — et du génie — de Ravel, mais dans le deuxième cas elle s'applique à un univers musical qui n'est pas le sien et à une œuvre conçue et écrite pour le piano.

Dans le domaine du vitrail, il est fréquent de voir des maîtres-verriers transformer en vitraux (techniquement réussis d'ailleurs) des peintures, excellentes en soi, mais qui n'étaient pas conçues pour le devenir. Ce qui est différent mais, tout compte fait, préférable, à la bonne exécution d'un mauvais carton. Il serait vain de s'attarder sur d'autres « cas » approximatifs de réussite ou d'échec. La véritable réussite ne se produit que si la force créatrice du peintre-verrier (qui a conçu son œuvre en termes de vitrail et réalisé ses cartons dans ce but) s'exprime grâce aux dons parfaits d'exécution du maître-verrier.

5 Rôle déterminant de la couleur.

En termes d'art, les mots « Lumière, Couleur, Peinture, Forme » sans perdre tout à fait leur sens habituel, recouvrent des notions plurielles et subtiles. La lumière — réelle dans un vitrail et imaginaire dans une peinture — n'est pas celle qui traverse le verre ou qui effleure la toile, mais celle que le peintre invente. Elle dépasse les notions de luminosité et d'éclairage. La couleur, elle, n'est pas seulement une vibration, un coloris, une teinte, mais quelque chose d'impondérable qui peut transfigurer les divers éléments plastiques (ligne, dessin, touche, matière, etc.) constituant l'œuvre. Celle-ci sera davantage « peinture » au fur et à mesure que la couleur deviendra autonome, non-interchangeable. Au contraire, elle s'éloignera de cette notion de « peinture » (si délicate à cerner) si la couleur est simplement utilitaire ou décorative. Ce sera alors une œuvre « plastique », « une œuvre d'art », etc.

« Si je manque de rouge je mets un bleu à la place ». Cette boutade célèbre veut bien dire ce qu'elle dit, et davantage. Elle ne se réfère évidemment pas à une œuvre de « peinture », c'est-à-dire à une œuvre dont la notion de couleur est souveraine. Car, précisément, la peinture se distingue du monde plastique des formes et des couleurs où nécessairement elle se trouve englobée, par l'absolu du rôle que tient en elle la couleur. De même, la poésie se distingue du vaste monde de la littérature, par l'immense densité que les mots acquièrent en elle.

« Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude ». Cette magnifique affirmation de Cézanne (qui a pour moi valeur de constatation) fait sentir le rôle déterminant de la couleur en peinture. Aussi, elle donne au mot « forme » au-delà du sens habituel de contour, configuration, composition, etc.,

celui « d'âme », c'est-à-dire ce qui est indestructible. Opaque ou translucide, la couleur en tant que telle constitue pour le peintre (donc pour le peintre-verrier) la valeur absolue, le plein mystère, le seul phénomène irréductible. C'est en considérant la couleur de la sorte, qu'il est possible de comprendre comment le vitrail — à certaines époques, dans certaines œuvres — a été, et peut toujours être, au-delà de sa fonction plastique, une expression majeure de la peinture.

6 Edifice ancien et langage contemporain.

Trois données fondamentales se posaient d'emblée pour moi à Romont. Elles étaient à l'opposé des problèmes que j'avais dû affronter à Caen et à Hambourg.

Premièrement : Il s'agissait d'un édifice ancien. La collégiale date du début du XIII^e siècle et le collatéral qui m'était confié a été refait et transformé au milieu du XV^e. Mes vitraux allaient donc être inscrits dans des fenêtres dont les tracés avaient plus de cinq siècles et confrontés à d'autres vitraux qui vont du XIV^e au XX^e siècle. La confrontation la plus marquante allait avoir lieu entre deux grands ensembles : les 6 fenêtres hautes de la nef côté sud, créées par Alexandre Cingria dans les années trente, et les 5 fenêtres du collatéral nord qui m'étaient confiées.

Deuxièmement : Il s'agissait de 5 fenêtres séparées, rythmant le plein du mur, jouant avec les retombées des voûtes et les piliers de la nef. Cinq fenêtres différenciées par les remplages admirables de leurs tympanes. Devant être chacune, à mon avis, un univers en soi, total et unique. Chaque fois différentes bien que nées d'une même vision et grâce à un style, autant que possible, souverain. Pluralité et discontinuité aux antipodes des vastes continuums que constituent les verrières de Caen et de Hambourg.

Troisièmement : Je devais imaginer et créer des accords de couleur qui recevraient la lumière du nord et non celle du sud comme à Caen et à Hambourg. Cette donnée est déterminante. Elle l'est aussi sur le plan de la symbolique dévolue au côté nord, donc à son iconographie particulière. Le fait d'avoir à travailler pour un édifice ancien ne pouvait ni ne devait modifier mon langage. Si celui-ci a pu évoluer depuis Caen, ma conception du vitrail reste toujours la même et le restera ma vie durant. En visitant maintes fois la collégiale de Romont, je savais pertinemment que les proportions des fenêtres, la hauteur des voûtes, les dimensions du collatéral et surtout la massivité de ses piliers carrés — si notablement différents de ceux du collatéral opposé — allaient me permettre de m'exprimer à travers une polychromie au maximum de sa puissance et dans un langage fortement articulé et architecturé.

7 Verre et dalle de verre.

Je n'ai pas hésité pour choisir la matière dont j'allais me servir (et servir) : le verre serti de plomb. Matière incomparable, subtile et puissante ; libre, bien que retenue dans la diversité des noirs du plomb, du fer et de la pierre. Spirituelle par excellence, donnant aux grands vaisseaux de pierre d'occident — zone géographique et culturelle privilégiée où l'art du vitrail est

né et s'est épanoui — quelque chose comme la respiration qui anime les corps, ou comme la vie que les yeux impriment au visage.

Le prodige de l'architecture gothique prête à la pierre tous les degrés de la pesanteur et de la légèreté. Murs de pierre dont les fenêtres de verre assurent souverainement la continuité. Pierre et verre, dualité étonnante à laquelle, comme en écho, notre siècle répond par celle, non moins étonnante, de ciment et dalle de verre.

La dalle de verre apporte de nouvelles possibilités au vitrail, mais aussi et surtout le ramène, curieusement, à ses origines les plus anciennes, à ses fonctions de claustra lumineux, de mur rigide de lumière, rôle souvent tenu autrefois par l'albâtre.

Il serait intéressant de cerner la notion « d'art du vitrail » en la distinguant de la notion originelle de « surface transparente ». Il est plus que probable, comme chacun sait, que la dimension grandissante des fenêtres à partir du XII^e siècle, liée au foisonnement, à la richesse, aux articulations inouïes d'un dessin rendu possible et souple par l'emploi savant de la coupe de plomb, ont fait naître l'art du vitrail à proprement parler.

De nos jours, la dalle de verre a trouvé tout naturellement sa place dans les fenêtres romanes de proportion modeste. Tandis que, par nature, elle reste étrangère à l'élancement et aux remplages complexes des fenêtres gothiques. Dans son lit de ciment, la dalle de verre est maçonnerie et garde des rapports privilégiés avec l'architecture contemporaine qui l'a fait naître. Servie par une œuvre répondant aux notions de flexibilité rythmique et d'invention, que j'ai signalé plus haut comme étant le propre de l'art du vitrail, elle rayonnera de cette puissance et de cette beauté qui n'appartient qu'à elle. Audincourt le prouve. Par contre, elle perdra toute sa raison d'être si elle est déformée et fracassée dans le but de se rapprocher du verre et de vouloir rivaliser avec lui.

8 Choix et emplacement des sujets.

Je n'ai pas hésité non plus à propos de la source qui allait m'offrir les thèmes de mes fenêtres : l'Ancien Testament. Cela m'était dicté à l'avance par l'orientation du collatéral. A ce propos, voici ce que j'ai dit à Romont le jour de la consécration des nouveaux vitraux : l'orientation d'un édifice religieux obéit à une symbolique qui a comme conséquence, parmi d'autres, de déterminer le choix et l'emplacement des sujets que traitera l'artiste. D'une manière très générale, je voudrais vous rappeler le sens des quatre points cardinaux dans notre hémisphère.

Le nord signifie le monde en puissance. Ce qui précède la manifestation. La part d'invisible. C'est pourquoi on peut, par analogie, l'assimiler à l'hiver : ce qui dort, ce qui attend sous la terre. C'est la nuit. C'est la froidure. Tandis qu'à l'opposé, le sud signifie le monde incarné. Tout l'épanouissement du visible. C'est l'été. C'est midi. C'est la chaleur.

L'est signifie la naissance, le Fiat Lux. D'où vient le jour chaque jour. L'autel est orienté à l'est : la Vie s'y manifeste. C'est le matin. C'est l'ardeur. C'est le

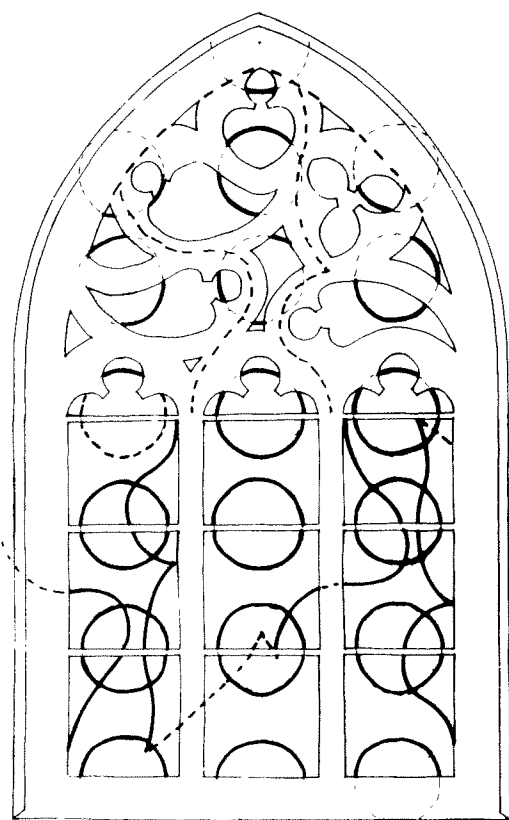
printemps. C'est la Résurrection aussi. Tandis qu'à l'opposé, l'ouest signifie le déclin, la somme de toute chose. C'est l'automne. C'est le soir. C'est la douceur. Mais ce sont aussi les vérités dernières. Le Jugement Universel.

9 Romont, le 17 janvier 1978.

Le 17 janvier 1978 je visitais la collégiale de Romont conduit par M. Etienne Chatton, Conservateur des Monuments Historiques du canton de Fribourg. Nous nous tenions du côté sud pour mieux saisir en entier chaque fenêtre. Elles étaient toutes les cinq en verre blanc, les deux vitraux du XIX^e ayant été déposés depuis peu. Pour la première fois je les voyais dans toute la force de leurs étonnants tracés.

Dans le tympan de la deuxième fenêtre j'ai remarqué que la pierre dessinait les remplages avec une sorte d'obstination pareille à celle du feu. Ses rythmes, comme des flammes, paraissaient vouloir envahir l'espace des lancettes. J'observais longtemps ce curieux phénomène. J'étais devant le Buisson Ardent.

La quatrième fenêtre a un contour insolite dû à une porte dont la partie droite vient entamer l'arc brisé sur sa gauche en bas. Cette curiosité et la position de cette fenêtre, symétrique à celle où j'avais vu le Buisson Ardent, me captivaient. Soudain le tympan se mit à ressembler à la cime d'un arbre. Les quatre soufflets, leurs pointes dressées vers le haut, devenaient les branches d'un arbre en fleur. Je traçais mentalement



Collégiale de Romont (Suisse). S. de Castro : le Buisson Ardent (tracé).

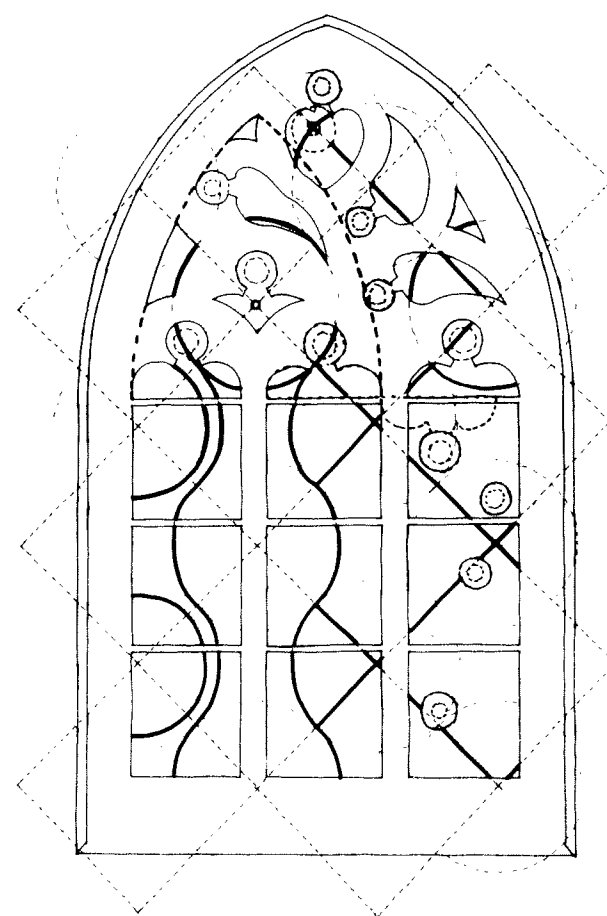
la courbe symétrique à celle de l'entame et l'Arbre de Jessé m'apparut tout entier.

La troisième fenêtre m'attirait par la fonction extraordinairement dynamique des huit cercles du tympan. J'en disais un mot à M. Chatton, sentant que ces vides allaient devenir la matrice de ma composition (inversement à ce qui s'était passé pour le Buisson Ardent où j'avais senti les réseaux de la pierre, les pleins). Je vis que le remplage en forme de mouchette placé juste au-dessus du meneau gauche, rendait solidaires les lancettes gauche et centrale, créant ainsi un dyptique, indépendant de l'ensemble de la fenêtre. Dans ce dyptique, de part et d'autre du meneau, je vis le prophète Elie sur son Char de Feu. Et dans la lancette droite, le Firmament étincillant d'astres qui se poursuivait vers le haut sur toute la courbe du tympan.

10 Architecture et iconographie des trois fenêtres centrales.

Ce jour de l'hiver 78, comme si j'avais pu lire dans la pierre, l'architecture des trois fenêtres centrales me donna l'iconographie et les schémas de composition de mes futurs vitraux.

Les fenêtres 2, 3 et 4, s'étaient « révélées » être le Buisson Ardent (Moïse), le Char de Feu (Elie), l'Arbre de Jessé (Isaïe). Et cela sans aucun doute possible pour moi, comme si, par le seul tracé de la pierre, elles l'avaient toujours été. Cette « découverte »



Collégiale de Romont (Suisse). S. de Castro : le Char de Feu (tracé).

n'était pas le fruit de ma seule imagination. Celle-ci n'avait pu opérer, comme affolée, que grâce à l'étrangeté des remplages. Ceux-ci sont d'une extraordinaire invention sans équivalent nulle part ailleurs, leur dissymétrie n'ayant d'égal que leur dynamisme. Il n'est pas étonnant d'avoir voulu « travailler » avec eux.

Pour le Buisson Ardent, j'ai pris deux courbes du tympan — l'une continue, l'autre discontinue — et les ai inversées par quatre fois dans les lancettes pour dessiner les zones bleues et dorées du feu.

Pour le Char de Feu, j'ai pris quatre cercles du tympan — celui du couronnement en trilobe de la lancette centrale, ceux des soufflets de droite et celui de la goutte supérieure — inversant leur disposition pour la renverser dans la lancette droite, créant ainsi la continuité du Firmament sur toute la partie droite de la fenêtre.

Pour l'Arbre de Jessé, j'ai renversé dans les lancettes la totalité du tympan. Cette interpénétration du tympan (ciel) et des lancettes (terre) répond au symbole même de l'arbre ; avant l'image la structure coïncide avec lui. La pierre devient verre et inversement. Le réseau de pierre du tympan se métamorphose en branches de l'Arbre de Jessé dans les lancettes. Les meneaux deviennent des colonnes de lumière dans le tympan.

11 Les deux fenêtres extrêmes.

Les fenêtres 1 et 5 situées aux extrêmes du collatéral ont été défigurées fin XIX^e siècle. Pour la fenêtre 1 cela est de moindre importance car, bien qu'agrandie au XV^e, c'est la seule à avoir gardé l'aspect XIII^e. Pour la fenêtre 5 cela est désolant car, tout autant que ses trois sœurs de style flamboyant, elle devait posséder elle aussi de magnifiques remplages. Ceux qui les remplacent sont sans intérêt ; les couronnements en trilobe des lancettes sont disproportionnés et lourds ; les deux soufflets symétriques au quadrilobe, sont petits et privés de mouvement.

Cela m'a obligé à modifier par ma composition la structure de la fenêtre. J'y suis parvenu, il me semble, en insérant et développant à partir d'éléments donnés ou purement inventés, des rythmes et des zones qui la transfigurent.

Tout d'abord j'ai établi dans les lancettes une division horizontale quadripartite des ferrures, et non tripartite comme celle des autres fenêtres, ce qui donne l'illusion de lancettes plus larges, donc plus aptes à supporter le tympan. Ensuite, j'ai intégré dans les trois lancettes six colonnettes verticales ainsi que des bordures extérieures et intérieures, qui « fonctionnent » par opposition aux ferrures. Pour différencier la lancette centrale, j'ai dessiné sur les latérales à partir de leurs trilobes, des courbes contrariées, délimitées par les quatre registres horizontaux, afin de leur donner le mouvement puissant de colonnes torsées. Sur le tympan, j'ai tracé à partir du centre du quadrilobe, un fragment de cercle qui réduit l'importance des couronnements en trilobe en les départageant en deux zones (en les décapitant, si j'ose dire). Ce fragment de cercle est en réalité le bord inférieur d'une grande rose dont le diamètre est plus large que la fenêtre. Cette opposition voulue du cercle et de

l'arc brisé crée ici, encore une fois, une fonction dynamique essentielle.

12 Signification des fenêtres.

Dans le langage intraduisible des couleurs et des formes, chaque fenêtre évoque une figure transcendante de l'Ancien Testament. Ces figures sont liées à un thème. Ces thèmes ont une signification. Ces significations, nombreuses, se réfèrent, toutes, à l'Ancien et au Nouveau Testament. Les cinq fenêtres résument en quelque sorte le « parcours » qui va de la première alliance à la nouvelle alliance. D'ouest en est : 1 Noé, 2 Moïse, 3 Elie, 4 Isaïe, 5 Jonas.

La fenêtre de Noé est celle de l'Arc-en-ciel. Iahvé établit une alliance entre lui et la terre. Il met son arc dans la nuée. Il calme les flots déchaînés, il protège et mène à bon terme la navigation de l'arche. L'Arc-en-ciel est le signe de la première alliance. Ainsi Dieu nous révèle la nature de la lumière, élément primordial de la Création. C'est pourquoi cette fenêtre est composée toute en registres horizontaux comme un prisme, à l'image du prisme solaire.

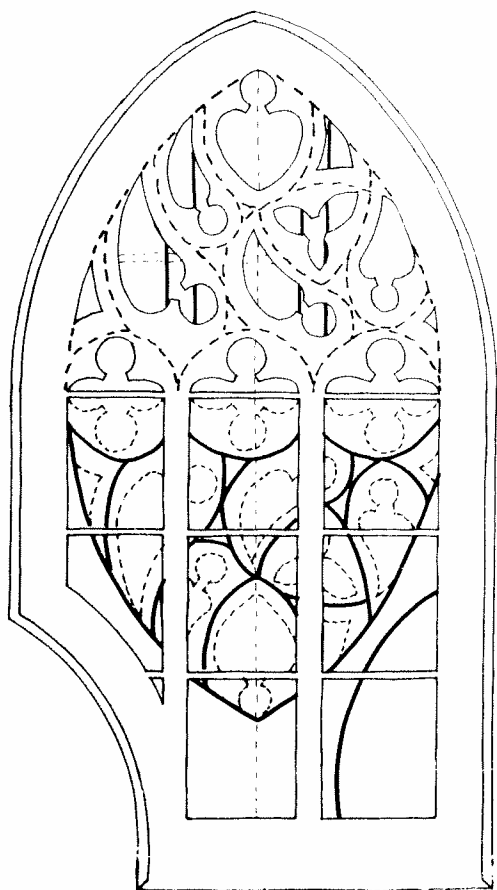
La fenêtre de Moïse est celle du Buisson Ardent. Iahvé parle à Moïse. Sa voix résonne à travers les flammes. Ces flammes ne consomment pas le Buisson.

Le Buisson Ardent est le signe de la présence de Dieu et de la puissance de l'Esprit. C'est pourquoi cette fenêtre est, tout à la fois, rythmée par une trame régulière de cercles et de points ; et agitée comme une colossale combustion. Tout en elle est intensité, mouvement, chaleur. Une sorte d'éclair chargé d'énergie la traverse.

La fenêtre d'Elie est celle de l'homme confronté au Firmament. Le prophète debout sur la plateforme du char est à demi-recouvert de son manteau bleu-ciel. Devant lui le char de feu, incandescent, à l'immense roue bleue. De la main droite il signale la voûte céleste où l'on voit sept étoiles. De la main gauche il tient fermement les rênes. Sur tout le côté droit de la fenêtre est représentée la profondeur insondable du Firmament, débordant de roues, d'étoiles, de spirales, de constellations. Le char de feu est le signe de la destinée humaine. L'homme n'est pas confiné sur cette terre, mais de passage. Il n'est pas abandonné. Le prophète voit au-delà des apparences. Il traverse l'abîme. Il ouvre le Firmament. Il nous élève et nous rapproche de Dieu.

La fenêtre d'Isaïe est celle de l'Arbre de Jessé. Jessé est allongé, il dort au pied de son rêve. Nous voyons son rêve : c'est un arbre gigantesque formé par l'union du ciel et de la terre. L'arbre est un des plus anciens symboles qui soient. Les racines de la terre — par le tronc, les branches, les fruits — s'épanouissent dans le ciel. Elles s'épanouissent parce que les racines du ciel — par la lumière, l'air, la pluie et les vents — descendent sur l'arbre et le pénètrent.

L'arbre de Jessé montre ses branches où éclatent les feuilles et les fleurs. « Comme la multiplication des feuilles, ainsi celle des humains » dit le poète. Et voici que cet arbre — image de la succession ininterrompue des générations — est aussi un arbre de sang. Ses branches sont devenues les veines où circule le sang,



Collégiale de Romont (Suisse). S. de Castro : l'Arbre de Jessé (tracé).

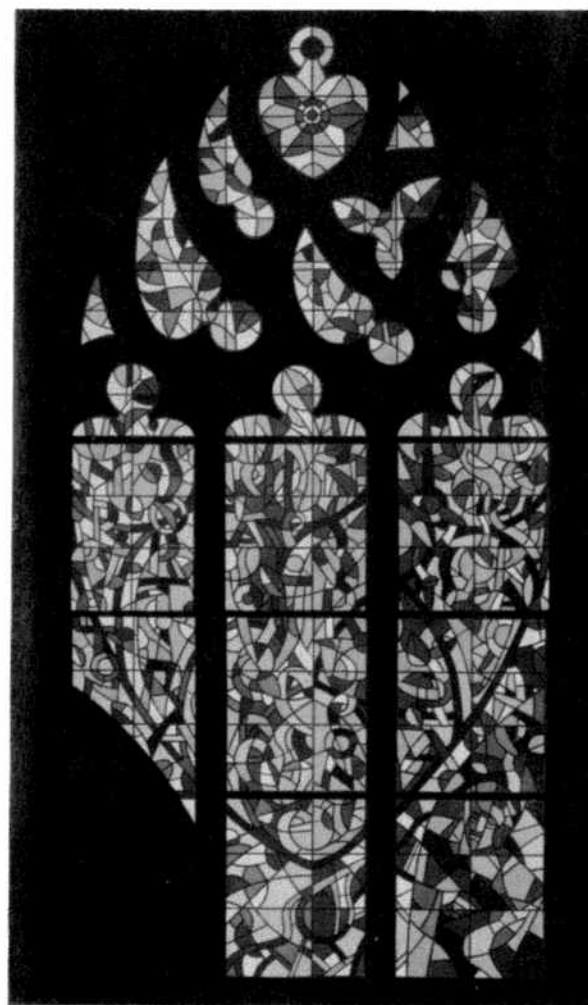
celui de Jessé à la racine de son arbre généalogique. Le sang des rois de la maison de David et de Salomon. Sang qui sera au bout des siècles celui du Christ, celui de la Rédemption. Il formera d'abord le corps précieux de la Vierge Marie, dont l'image est cette fleur à six pétales, pareille à un ostensor — le flos florum, la fleur des fleurs — placée à la cime de l'arbre et du vitrail.

La fenêtre de Jonas est celle du signe de Jonas. Le signe que le Christ choisit pour annoncer sa Résurrection.

Dans le vitrail, Jonas occupe la partie centrale. Il s'arrache du monstre marin dont on voit la tête émergeant des flots. Jonas serre sur sa poitrine une lyre. Cette invention iconographique, je l'ai voulue pour rappeler la poignante prière que Jonas, prisonnier, adressa à Dieu. Cette prière constitue l'un des sommets du lyrisme de l'Ancien Testament. Sur la quasi totalité du tympan vibre une grande rosace dont nous ne voyons qu'un fragment. Elle est le symbole de la vie éternelle.

13 Formes « alphabétiques ». Transfiguration. Jean-Baptiste et le Christ.

Les fenêtres 1, 4 et 5 contiennent des lettres. Elles sont intégrées dans la composition et non superposées à la



Collégiale de Romont (Suisse). S. de Castro : l'Arbre de Jessé (maquette) 4,40 m x 2,20 m.

manière d'écriteaux. Ce sont des formes que j'appelle alphabétiques. Je leur ai donné la même importance qu'aux formes figuratives et non-figuratives. De cette manière, les textes sacrés deviennent le vitrail lui-même. J'ai voulu honorer l'écriture, car la lettre est le témoin de l'esprit.

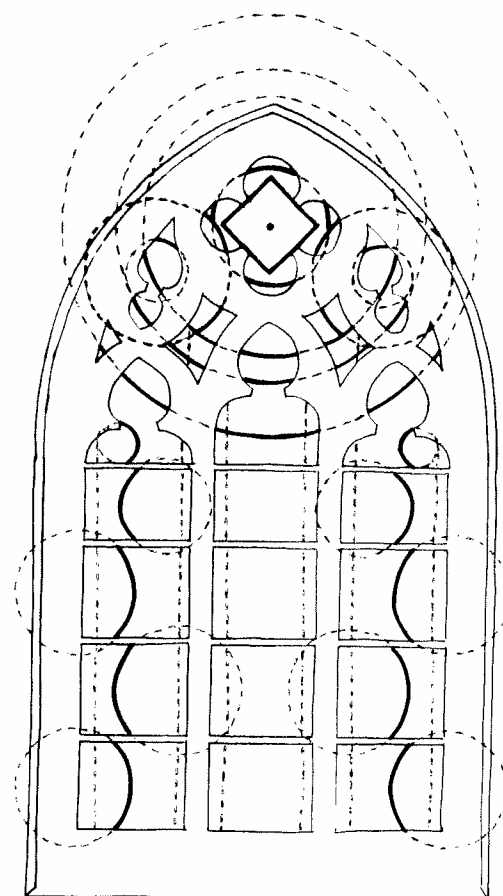
Voici les textes qu'on peut lire : dans la fenêtre de l'Arc-en-ciel, écrit horizontalement : « Je mets mon arc dans la nuée et il deviendra un signe d'alliance entre Moi et la terre » (Genèse 9.13). Dans celle de l'Arbre de Jessé, écrit verticalement : « Un rejeton sortira de la souche de Jessé, un surgeon poussera de ses racines » (Isaïe 11.1). Dans celle du signe de Jonas, écrit latéralement : « Il ne lui sera donné que le signe du prophète Jonas » (Matthieu 12.39).

Les fenêtres 2 et 3, au-delà de leur thème particulier, se réfèrent à un thème unique qui est celui de la Transfiguration. En effet, le Christ transfiguré, devenu lumière, est soulevé au-dessus du Mont-Thabor entre Moïse et Elie.

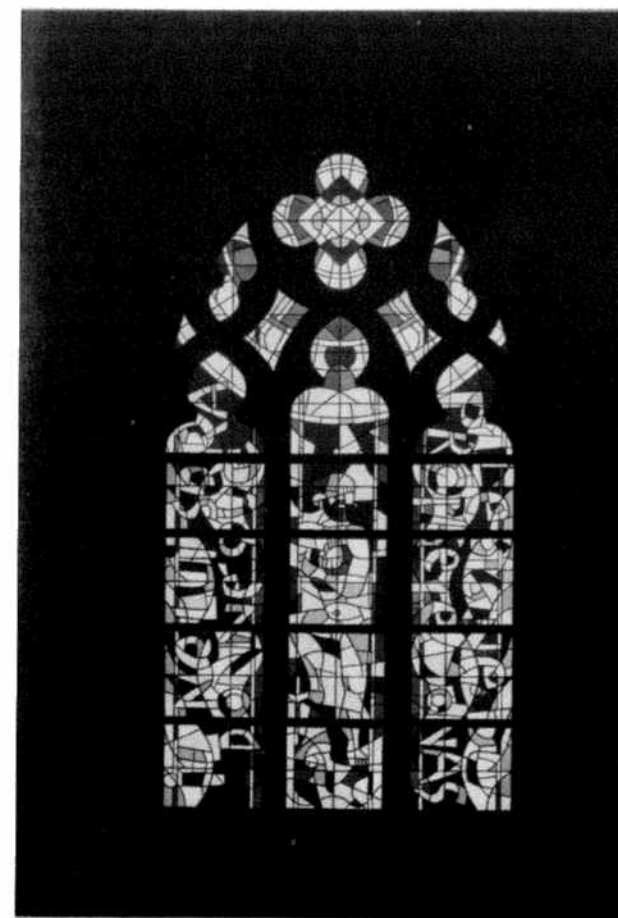
Les dernières lignes de l'Ancien Testament annoncent le retour d'Elie (Malachie 3.23). C'est un trait important de l'eschatologie juive. C'est pourquoi le Christ, à trois reprises dans les évangiles, a expliqué qu'Elie était déjà venu en la personne de Jean-Baptiste. D'où l'importance que j'ai donné dans les fenêtres 3 et 5 aux grandes figures verticales d'Elie et de Jonas. Elie

se réfère à Jean-Baptiste, comme Jonas se réfère au Christ. L'année se déroule entre ces deux pôles : le 24 juin et le 24 décembre. La Saint Jean et la Nativité. Elie — Jean-Baptiste au sommet de l'année (au centre du collatéral). Jonas — Christ au terme de l'année (à l'extrême du collatéral).

Sergio de CASTRO
Artiste Peintre



Collégiale de Romont (Suisse). S. de Castro : Jonas (tracé).



Collégiale de Romont (Suisse). S. de Castro : Jonas (maquette) 4,23 m x 2,28 m.

Les peintres et le vitrail contemporain

M. François Enaud en me demandant de dire quelques mots sur le travail que j'ai eu la joie de faire avec quelques peintres contemporains posait en fait tout le problème historique et humain de l'art et de l'artisanat, de la place de l'art dans notre vie sociale et de la collaboration entre un créateur et son interprète.

Il est difficile en matière d'art de parler de soi. Chacun sait que la peinture est par nature un art du silence, que l'objectivité tant recherchée, qui est le but du tableau, ne peut être trouvée qu'en lui. Je ne puis donc parler de l'art lui-même, mais cependant dans le silence même du travail de réalisation d'un vitrail avec un autre artiste, apparaissent certaines réalités que la réflexion permet peut-être de transmettre.

Passons rapidement sur la question de savoir si l'on peut ou si l'on doit faire œuvre un artiste qui n'est pas verrier dans un édifice ancien, puisque de tout temps cette pratique fût la règle, naturelle..., qu'il y eût des peintres réalisateurs ou inspireurs de vitraux dans des architectures anciennes que le maître d'œuvre et la société transformaient également à leur gré.



Cathédrale de Metz. David et Bethsabée par M. Chagall, (détail, 1960). Atelier Simon-Marq.

Les plus beaux vitraux du XII^e siècle, du XV^e ou du XVI^e siècle par exemple révèlent l'esprit et la main d'un profond artiste ou d'un grand artisan. Car en effet et voici le premier point, ces grandes époques ne connaissaient pas la séparation de l'art et de l'artisanat. Même si dans la vie quotidienne pouvait apparaître tantôt l'artiste, tantôt l'artisan, aucune limite ne les séparait. Le peintre du Moyen-Age et de la Haute Renaissance pratiquait toutes les techniques : peinture, gravure, fresque, vitrail, mosaïque, sculpture même. Le fond de la pensée grecque vivait encore en lui qui par TEXNH entend à la fois l'art lui-même, le métier de l'art, sa théorie et même l'artifice ! En divisant le travail, c'est l'époque moderne qui inventant le terme d'« art appliqué » a séparé les genres suivant des différences techniques purement conventionnelles, ne faisant d'ailleurs que révéler son impuissance d'âme. L'artisanat des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles semble avoir oublié la primauté de la valeur contemplative. Et si les peintres de ces époques en témoignent, ils délaissent alors l'artisanat, abandonnant les artisans à leurs techniques appliquées de copies, de pastiches, de recettes décoratives où les meilleurs intentions se vident de toute vie.

Ce que j'ai trouvé auprès des peintres contemporains est justement cette nature primitive, cette primauté de la vie et de la valeur spirituelle. Si, comme le dit Charles Sterling, de nos jours les artistes les plus forts, les plus vivants reviennent à l'exercice simultané de plusieurs techniques, c'est je pense parce que nous assistons sur ce plan à une sorte de renaissance. Nous cherchons de nouveau à ne pas séparer ce que la nature et la création nous montrent toujours unis, la réalité de la matière et de l'esprit, à retrouver par l'art l'unité perdue.

Sur le plan du métier, l'expérience le montre et il n'est pas paradoxal de le dire, la technique est ce qui ne s'apprend pas. Nous la découvrons dans l'œuvre seulement a posteriori. C'est après le travail, une fois l'œuvre achevée, après le long dialogue entre le peintre et le tableau durant lequel est née une chose nouvelle, que l'on peut parler de technique, découvrir la technique de cette œuvre.

Toute l'histoire de l'art nous le montre et le manifeste, les premières mosaïques byzantines, les premiers vitraux, les premiers Van Eyck, Piero della Francesca, Rembrandt ou les papiers collés de Braque trouvent une nouvelle matière, ou un nouvel esprit, inventent au sens propre une nouvelle technique, due à une nécessité intérieure qui s'exprime alors dans une

fraîcheur première avec une perfection qui ne pourra plus être égalée.

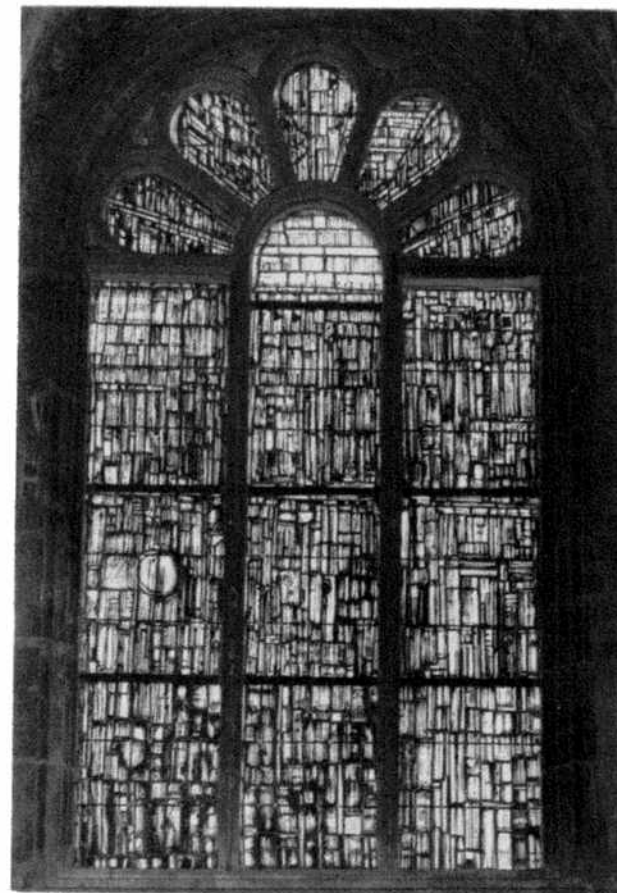
C'est pour cette raison que nous avons travaillé avec les artistes contemporains que nous aimions. Il ne m'appartient pas de juger du résultat, mais le travail, l'esprit de l'atelier, le nôtre comme celui des compagnons fut toujours avec chaque artiste, provoqué, réanimé, exalté par ces rencontres. Il ne s'agissait pas là d'appliquer une recette, d'utiliser une technique : les problèmes paraissaient impossibles à résoudre a priori, mais ils nous faisaient découvrir a posteriori par le travail, à l'intérieur de celui-ci une autre technique, une autre lumière. Tant il est vrai que la vie d'une œuvre, son équilibre même est due beaucoup plus à l'exaltation et à la générosité de la création qu'à une parcimonie de la substance. C'est ainsi que l'art et l'artisanat se reconnaissent et se confondent.

Et c'est sous ce regard de l'amour qui est respect et qui n'est ni crainte ni peur qu'il faut regarder, je crois, l'entrée d'une œuvre moderne dans un édifice ancien. Parce qu'alors il n'y a plus ni ancien ni moderne. Cette vie nouvelle peut déranger l'habitude que nous avons de l'espace sacré, mais à moins de s'abstenir, de rester sur le seuil, cette vie est préférable à la mort qui ne dérange pas. Qu'on ne s'y trompe pas, d'ailleurs, l'artiste contemporain qui aborde la cathédrale gothique ou l'église renaissance le fait avec une entière conscience du mariage qu'il contracte. Entrer dans le Temple est pour lui une véritable reconnaissance de lui-même, du passé qui l'a porté jusqu'ici, des autres vivants qui l'habitent. De l'atelier à l'église il passe de l'individuel au social, j'oserais dire du solitaire à l'éternel. Mais la société ne s'adressant à lui le plus souvent qu'après une longue activité, son œuvre monumentale est pour lui presque toujours comme un aboutissement de sa vie de travail. Villon, Bissière, Braque, Sima, Charchoune, Poliakov nous ont quittés sans avoir pu tous accomplir un grand projet. Les autres, Chagall, Vieira da Silva, Ubac, Miro ont réalisés en tout ou en partie l'œuvre à faire. Mais c'est toujours la réalisation d'une vision nouvelle que le peintre projette sur le vitrail, vision qu'il a imaginée, rêvée toute sa vie. En effet sortir de l'atelier, du musée même, s'intégrer à l'espace sacré, à la lumière vivante, dans un lieu définitivement voué à l'immobile, être livré aux regards de tous, anonymement, de celui qui vient se recueillir comme de celui qui passe, est l'idéal qui habite chaque artiste.

Cette intégration à l'édifice se fait sur deux plans je pense : celui de l'architecture, du bâtiment avec ses pleins, ses volumes, ses proportions et celui de la lumière avec son espace intérieur, sa fonction illuminative qui n'est pas sur le plan des fenêtres mais au cœur de l'église.

On a trop souvent dit que le peintre ne tenait pas compte de ce cadre et qu'il concevait son vitrail comme un tableau transparent agrandi. Qu'il me soit permis de dire que les audaces de Villon, d'Ubac ou de Vieira da Silva par exemple viennent si nous y regardons de plus près d'une compréhension de l'architecture qui n'est pas toujours celle communément partagée mais dont l'authenticité et la profondeur se manifestent pour peu que les arcs-boutants projettent leurs ombres à l'intérieur de la Cathédrale de Metz

pour Villon, que le rythme des chapiteaux romans habite notre esprit dans le chœur de Nevers pour Ubac, ou que les compositions en caissons de la Renaissance nous reviennent en mémoire à Saint-Jacques de Reims comme pour Vieira da Silva.



Reims. Eglise Saint-Jacques. Chapelle nord. Vitrail par M.H. Vieira da Silva (1973). Atelier Simon-Marq.

Quant à la lumière dont le vitrail est l'art par définition elle est me semble-t-il une des préoccupations de la peinture de notre temps. Cette ouverture à l'espace-lumière qu'ont découvert les artistes et les verriers des XV^e et XVI^e siècles, le vitrail contemporain la prolonge et la développe à sa manière. L'artiste là encore peut créer, une image nouvelle, comme était nouvelle l'image jamais vue de la Cathédrale gothique s'élevant tout à coup dans le ciel du XIII^e siècle.

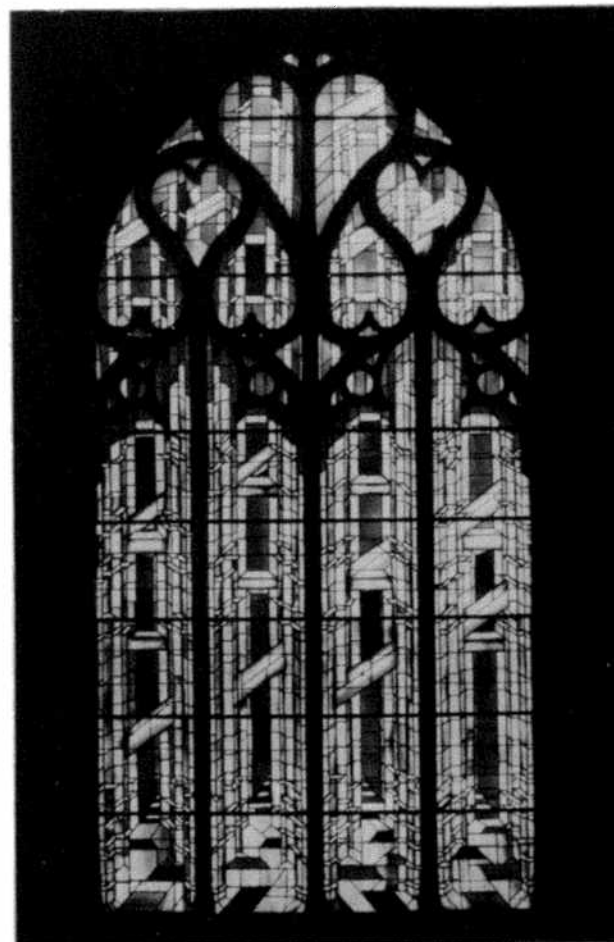
Mais, et ce sera le dernier point, si l'artiste par son innocence peut supprimer ou transformer les limites de l'art et de l'artisanat, s'il peut habiter le monument d'une vie nouvelle, il lui faut aussi dans le monde séparé où nous vivons, trouver ceux qui lui donneront l'instrument de son art, les artisans, ses collaborateurs, ses interprètes. Ceux-ci d'ailleurs attendent souvent comme endormis ou paralysés par leurs charges et leurs habitudes, une vie qui remet tout en question. Bien sûr la réalité se situe la plupart du temps entre ces deux extrêmes. Le peintre par la pratique de son art est déjà artisan, l'artisan par son geste forme déjà une image de la création, et l'unité entre les deux est chaque jour plus forte et visible. Mais comme verrier j'ai supporté les charges, le fardeau que représente l'entreprise d'un atelier avec son organisation, sa gestion, ses relations avec l'ensemble de ceux qui

bâtissent, pour savoir que ce temps et cette énergie sont pris sur le temps et la concentration nécessaire à un vrai travail, celui du dessin chaque jour recommencé, de la peinture ou de la gravure, etc. Si je parle de ces charges, que l'architecte par exemple connaît mieux encore, c'est parce que ma vie, mon expérience avec le peintre, plus libre, plus voué à son propre travail, à sa création, m'a apporté la conviction que nous pouvions réduire cette fracture de l'art et de l'artisanat pour plus de travail, pour plus de beauté.

L'atelier doit-être d'abord un parfait instrument de travail à la disposition de l'art comme l'orchestre à la disposition de la musique. Le peintre ou le compositeur apportent l'œuvre à jouer, à interpréter, à transcrire même parfois. Cette comparaison avec la musique, si adéquate pour moi, me donne plus de liberté pour exprimer ma pensée. Quelle serait en effet une interprétation qui ne reprendrait pas l'œuvre à sa source, qui ne remettrait pas en question chaque note, chaque trait, chaque timbre, chaque couleur et dont le phrasé, le style ne seraient pas l'expression d'un seul sentiment, d'une seule pensée, celle de l'interprète, qui donne son unité et sa signification au tout. Se trouver très simplement inventant à chaque instant, dans chacune des étapes de la réalisation, ne jamais se surprendre copiant ou se copiant, voici ce que m'ont apporté les artistes avec leur art.

Pour conclure, au moment où, de nouveau, dans son histoire, le vitrail est considéré comme une expression de l'art à part entière, où pour la première fois les problèmes de sa conservation et de sa restauration sont abordés et étudiés avec la même attention que ceux de la peinture, nous devons travailler, il me semble, à ce que s'ouvre pleinement et profondément ce champ de la Création, où artistes et artisans mêlent leurs gestes pour une même moisson, où la tradition reprend son sens véritable et vivant de nous livrer la vie antérieure et de nous porter vers la vie nouvelle. Les artistes que j'ai rencontrés étaient porteurs d'un art qu'ils ont eux aussi reçu d'ailleurs.

Charles MARQ
Peintre Verrier



Cathédrale Saint-Jean de Lyon. Chapelle du Cardinal de Bourbon.
Vitrail par C. Marq (1974). Atelier Simon-Marq.

J'espère que ces quelques mots n'auront pas terni la lumière que nous tentons tous de laisser passer.

Les vitraux de la Basilique Notre-Dame d'Espérance de Charleville-Mézières, œuvre de René Dürrbach

L'OEUVRE DE VITRAIL

Le plasticien à qui est confiée la réalisation de vitraux dans une église se pose les conditions de l'œuvre :

— Posséder les principes de la tradition qui fonde le rite célébré dans le lieu saint.

— Se soumettre à l'architecture de l'édifice, à sa dédicace, à la liturgie.

— Construire le plan d'ensemble, chaque thème se répondant dans l'horizontalité et la verticalité de l'édifice.

— Réaliser le plan coloré selon les lois de la lumière et de l'orientation.

— Articuler la figure du symbole dans la formulation du signe, en accordant la couleur à la ligne.

— S'adresser aux hommes d'aujourd'hui, selon les données d'insertion de l'art contemporain dans les monuments anciens.

— Favoriser, après sa conception et la réalisation, la transmission de l'œuvre.

Tel est l'énoncé des lois de la conscience plastique présidant à la réalisation de vitraux, à tout art ornemental, hier et aujourd'hui.

C'est une grande responsabilité pour le plasticien et les instances de commande : le vitrail est art du mur, art d'architecture dans un lieu consacré, centre de la cité, qui assemble les hommes pour la célébration du rite, consubstantiel de leur histoire.

La gravité du propos interroge la mentalité des artistes modernes qui généralement subordonnent les intérêts de la communauté au seul point de vue de leur individualisme, même s'ils rencontrent momentanément l'adhésion.

Par nature populaire, l'art est fait pour tous, donnant à chacun les moyens sensibles de l'acte d'intelligence. L'art est œuvre d'enseignement, de l'enseignement qui est science du signe.

Réaliser un vitrail aujourd'hui, c'est enseigner les signes qui sont à l'origine de notre histoire, qui ont façonné notre civilisation — c'est aider l'homme à trouver à nouveau son identité, tout particulièrement en ce temps.

René Dürrbach reçoit en 1955 commande des vitraux de la basilique de Mézières, œuvre monumentale de

62 verrières, couvrant une surface d'environ 1.000 m² — œuvre de 23 années.

LE LIEU ET LA RÉGION

Une église de style gothique renaissant, au sommet d'une colline que la Meuse inscrit dans la circularité de ses méandres, à l'ouverture de la forêt d'Ardenne.

L'Ardenne, terre de légende, de la geste des 4 Fils Aymon à l'aventure d'Arthur Rimbaud, de René Daumal. Région de l'est sous la lumière du nord, l'Ardenne a son histoire tout entière comprise dans l'image du sanglier qui lui révèle son nom : terre de l'ourse.

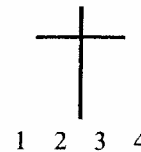
La représentation des deux castes des druides et des chevaliers, par l'ourse et le sanglier, atteste la permanence de la tradition celtique sur cette terre occidentale. Du grand conflit entre l'autorité spirituelle et le pouvoir temporel est sortie la nation moderne centralisée, par la subordination de la première au second.

L'œuvre présente de la région aujourd'hui est d'éveiller les centres qui manifestent le centre d'universalité pour la toujours neuve naissance de la nation. Ces considérations peuvent paraître étrangères à la réalisation de vitraux. Elles importent au plus haut point pour la transmission de l'œuvre.

LE TEMPLE CHRÉTIEN

L'architecture de l'édifice obéit à un plan rigoureux qu'il importe au plasticien de connaître.

Articulée sur le signe de la croix, elle ordonne le temps et l'espace, donnant à l'homme le sens de sa marche spirituelle.



Au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit. Le signe de croix est symbole de l'universel, dont le christianisme fait son signe par excellence. Réalité vivante d'expérience et d'expression à la fois, il peut seul donner forme à ce qui ne peut être dit, acte de contemplation dans le temple.

La puissance intellectuelle du signe est proprement inépuisable et rétablit l'homme dans la plénitude de ses pouvoirs, milieu, centre entre le ciel et la terre. L'homme qui se signe, signe l'espace et le temps signés par l'édifice et parvient à la signification : il ouvre, il ferme sa nature — croix des achèvements : passion ; il transfigure son humanité — croix des métamorphoses : résurrection.

Naissance, mort, résurrection, occultation, les 4 moments de la présence correspondent aux 4 degrés de l'expérience spirituelle, et fondent l'unité du temple chrétien en ses 4 parties : parvis, nef, transept, chœur, en son centre l'autel :

$$1 + 2 + 3 + 4 = 10 \quad \text{dix}$$

nombre de la totalité, réalisation totale de ce qui est proprement réel.

- 1 le parvis - paradis est le seuil que franchit l'homme à son baptême à l'aube de sa marche spirituelle.
- 2 la nef — voyage — histoire de son devenir et de sa transformation.
- 3 le transept — enclos — nouveau seuil avant la réalisation finale.
- 4 le chœur, lieu et état de l'achèvement, plénitude de l'expérience spirituelle.

1	2	3	4	descente et achèvement
4	3	2	1	retour de l'unité après le développement du cycle, montée et métamorphose.

De l'horizontalité des 4 points cardinaux à la verticalité par le nadir et le zénith (crypte souterraine et voûte céleste).

$$1 \quad 2 \quad 3 \quad 4 \quad 5 \quad 6 \quad - \quad 7 \quad \text{sept}$$

nombre de la perfection et du renouveau qui marque le centre de la croix, à l'intersection des 6 directions de l'espace — état et accomplissement de l'homme parfait.

7 — sceau de Salomon, union de la terre 4 et du ciel 3.

La science numérale fonde l'architecture du temple chrétien, elle oriente dans l'espace la marche de l'homme, elle ordonne sa parole dans le temps — rite et liturgie. La science des nombres fonde la basilique de Mézières et lui donne sa conformité, à laquelle doivent se conformer le programme des thèmes et le plan coloré de l'ensemble, chaque vitrail avec son symbole et sa dominante colorée devant se répondre conformément aux 3 axes de la croix.

Oeuvre de science et de méditation, toujours d'expérience dans l'unité de la tête et de la main par le geste de l'homme de métier, œuvre artisanale, au sens précis du mot, de René Dürrbach tout au long des 23 années de son travail avec son équipe, le maître-verrier André Seurre, de Besançon, (aujourd'hui décédé) et Henri Giriat, auteur du texte « Ecriture

pour la Vierge de Mézières EVA AVE » publié par les Cahiers de La Grive dans les Ardennes.

LA DÉDICACE

Vierge Noire - Vierge d'Espérance, histoire de la Mère et du Fils dans le rapport de la mère au fils, double dédicace qui commande le développement des thèmes. La présence de la Vierge Noire sur la colline de Mézières indique une nouvelle fois la permanence de la tradition celtique, dont Mézières en Ardenne est un point de jonction avec la tradition chrétienne.

Cette référence ne modifie pas le programme des vitraux conforme aux principes du christianisme ; elle montre dans quel sens travaille René Dürrbach : par le particulier manifester l'universel dont les traditions celtique et chrétienne sont deux formulations singulières et complémentaires. Elle indique aussi le rapport de la figure à la forme.

Présence invisible et visible de la Vierge, rapport de la substance à l'essence pour la manifestation du Verbe, voilà l'ordination des thèmes qui règle le programme de l'ensemble, en fonction des deux registres du bas et du haut des verrières voulus par l'architecture. Chaque thème est traité par deux vitraux, du statique au dynamique, dans l'unité architecturale de la travée. Le bas avec 34 vitraux correspond aux Stations de la Vierge, le haut avec 28 vitraux aux Noms de la Vierge.

La correspondance s'établit à plusieurs niveaux analogiques des degrés dans la réalisation spirituelle, le temple chrétien étant à la jonction spatiale et temporelle du ciel et de la terre pour la transformation dans l'homme de l'humain au divin.

Le bas, de gauche à droite, rythme la marche de l'homme depuis son commencement dans le principe jusqu'à son achèvement, fondé sur les « Figures » de la Vierge et du Christ, selon l'ordre suivant : présence visible de la Vierge et du Christ jusqu'à sa Résurrection, vitrail central du chœur conformément à la tradition — présence invisible du Christ et de la Vierge jusqu'à sa médiation, l'ensemble en correspondance avec l'horizontalité du plan terrestre.

Le haut, de droite à gauche, énonce les « Formes » de l'accomplissement de l'Homme dans son identité au divin, selon l'Echelle du Droit Désir, dans la correspondance avec la verticalité de la sphère céleste.

Le haut et le bas s'articulent par les deux grandes verrières du transept conjuguant les registres inférieur et supérieur, dans la continuité des deux petits vitraux qui surmontent les portails latéraux : au nord la Vierge Noire, au sud la Vierge d'Espérance entourée des quatre vitraux des 4 Temps.

La distribution des thèmes est conforme à la dédicace confirmée par l'architecture dans la conformité du signe de croix.

De cette conformité naît l'unité de l'œuvre, à laquelle est sensible le visiteur de Mézières qui se sent entouré d'une présence que manifeste en premier lieu le jeu des couleurs.

LE PLAN COLORÉ

Le vitrail est art du mur. Il participe de sa double fonction, ouvrir et fermer, transformer et unir. De la sphère de lumière dont procède l'équilibre de l'édifice, le plan coloré développe l'harmonie selon les lois de l'orientation et de la couleur.

Là encore pour le plasticien la couleur est une réalité précise, au-delà de toute fantaisie individuelle.

Toutes les traditions font de la couleur une des formes de l'être, dans la distinction de sa double opération, qualitative et symbolique par son adéquation à l'ontologie, quantitative et cosmologique dans le jeu des tons sur la tonalité dominante.

En universalité le bleu, tonique de la Manifestation et le jaune, tonique de la Révélation, procèdent du blanc et du rouge ; en transformation le jaune et le bleu donnent le vert.

L'unité de l'opération est dans le geste du plasticien qui conjuguant essence et substance pour sa propre qualification qualifie son œuvre et par-là même ceux qui la contemplent.

Du bleu sombre au vert sombre, les tonalités froides au nord, les tonalités chaudes au sud, dans la juste appréciation de la lumière en région-est.

De la couleur la plus pure du commencement à celle médiatrice — moyenne, de l'accomplissement, les dominantes colorées rythment l'orientation de l'opération divine dans l'humain.

A l'ouverture du parvis, à gauche, en dominante le vert dans les composantes bleu et rouge, la germination du jardin au Paradis Terrestre.

Dans le sens de la nef, du bleu sombre au violet de la Nativité, avènement du Verbe.

En introduction au point central du chœur, du pourpre à l'orangé (Noces de Cana - Pentecôte) conjugaison de l'eau et du feu par le Passage, la Pâque, de la Résurrection, centre de la Passion, à dominante rouge en circularité.

A l'autre versant de la nef, du jaune au vert sombre, accomplissement du Verbe par l'œuvre de Médiation de la Vierge Couronnée.

A la fermeture du parvis, à droite, cristallisation de la Cité Céleste à dominante rouge dans ses rapports avec le vert, régénération par l'œuvre d'Espérance.

En équilibre aux deux extrémités du transept, les deux pôles de la lumière, le noir et le blanc, Vierge Noire, Vierge d'Espérance. De la lumière principielle au flamboiement du jour, blanc en synthèse dans l'expansion colorée de l'arc-en-ciel. Ce sont là des indications en vue de l'intelligibilité de l'œuvre et pour qui la conçoit et pour qui la reçoit. Le plasticien travaille sur une tonalité analogue au thème dans le rapport avec ses complémentaires, dans la soumission aux principes de son être, ce qui exclut tout automatisme. A lui de construire l'harmonie colorée en se fondant sur la mobilité de l'œil, par la conjugaison mélodique des aplats et l'unité statique et dynamique de chaque couple de vitraux.

Par sa nature de substance la couleur corporise la

lumière. Si elle ouvre le champ coloré de l'arc-en-ciel en rendant sensibles les rapports de tonalités par translation, elle doit aussi le fermer, pour rendre intelligible par rotation son caractère subtil.

Dans cette opération la couleur ne se suffit pas à elle-même, sinon elle reste vibratoire et successive. Il faut pour la rendre opérative le concours du dessin, le développement du signe, qui assure son partage. Au visiteur séduit par l'harmonie colorée des vitraux, il appartient de transformer les perceptions sensorielles pour parvenir à l'intelligibilité — et de lui-même et de l'œuvre, par la connaissance du signe.

LE SYMBOLISME GÉOMÉTRIQUE

Dessiner est de la même famille que désigner, donner forme au signe qui réalise la signification.

René Dürrbach à Mézières est confronté au rapport de la forme et de la figure. De la solution dépend le sens de l'œuvre, à la fois sous le sceau de l'universalité et en fonction du développement du cycle dans sa réalité présente. Une tendance veut que l'œuvre soit dans la reproduction inchangée et continue de l'icône figurant la Vierge à l'enfant. La tradition hébraïque, d'un peuple nomade aux symboles sonores, interdit la figuration par l'image ressemblante, conformément au véritable sens du verset biblique : « Dieu fait l'homme à son image et ressemblance ».

Les peuples sédentaires fixés dans l'espace sont soumis au principe de « compression » du temps. Les nomades se déplaçant dans l'espace se transforment sans cesse avec le temps.

L'histoire, concept directeur des peuples stabilisés dans l'espace, indique aujourd'hui l'achèvement de la sédentarisation, et annonce le renouveau du nomadisme, dont les signes sont présentement partout.

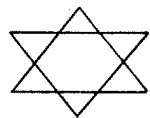
L'œuvre doit être conçue en universalité et faite en fonction des principes qui régissent l'actualité du devenir historique. Tout en travaillant pour les hommes d'aujourd'hui René Dürrbach ne veut pas restreindre l'œuvre aux limitations historiques.

Etre dans l'histoire aujourd'hui pour un plasticien, c'est rejeter la compression de la figure ressemblante, c'est par la figure dissemblante accéder à la forme qui est manifestation du signe.

Il n'est de ressemblance que dans l'acte humain analogue à l'acte divin. Telle est l'opération du signe de croix, dessin de chaque vitrail, dessein de l'acte qui transforme l'homme se signant.

Sa représentation plastique est dans la décentration géométrique et rythmique du centre, analogue à l'acte de l'homme qui centré se décentre pour se concentrer, parvenant à la véritable concentration intellectuelle.

C'est analogiquement l'acte de Dieu créant le monde et l'homme à son image, par la polarisation de l'un dans l'unité; c'est l'acte de l'homme accédant à sa véritable identité, de la dualité retournant à l'un dans l'unité.



C'est le sceau de Salomon, c'est le sceau de la Vierge AVE MARIA



tous deux fondés sur le signe de la croix dans sa double opération d'ouverture et de fermeture, d'expansion et de concentration, croix des accomplissements, croix des métamorphoses.

Voilà les signes fondamentaux du christianisme en son universalité.

Chaque vitrail est l'œuvre du dessin qui conjugue forme et figure dans l'unité du signe qui les fonde, lecture de la lettre à l'esprit, organisation du plan lumineux dont la ligne assure le partage des couleurs. Esprit de géométrie, esprit de finesse.

Donnons l'exemple de l'Annonciation, un des thèmes les plus courants de la peinture religieuse :

figure : l'Archange Gabriel annonce à Marie la Naissance du Christ.

forme : acte de descente du Verbe dans la Nature - Vierge.

signe : consommation éternelle du mariage Esprit - Vierge.

Les signes plastiques : — le carré de la Vierge - Nature, 4
— le triangle, nombre 3 du Ciel
— le S symbole d'unification des deux principes Ciel-Terre, $4 + 3 = 7$

l'ensemble ordonné dans le signe de la croix.

Les couleurs : du bleu sombre au violet, avec les accords colorés du vert et du rouge. La dominante bleu-violet montre l'équilibre entre la Terre et le Ciel et la soumission de la Vierge « ignorante », réceptacle pur devant l'attente.

Les correspondances : l'intelligibilité du couple de vitraux est aussi dans son rapport avec les autres thèmes : entre la Présentation au Temple et la Nativité, en relation verticale avec les Noms Divins de la Vierge et leurs emblèmes, à droite La Glorieuse, correspondant à Char de Feu et Buisson Ardent, à gauche, La Victorieuse, correspondant à Tour de David et Verge Ardente, selon le développement de l'Arbre des Sephiroth.

Les correspondances s'établissent conformément aux 6 directions de l'espace que mesure le signe de croix, développant la signification dans l'ordre d'accomplissement de la circularité. La signification n'est pas dans la somme arithmétique des vitraux. Elle procède du tout, centre de la sphère de lumière qui la contient dans sa totalité; elle aboutit au centre de l'être, qui est le cœur de l'homme, lieu de réflexion dans l'unité de signification. L'œuvre des vitraux de Mézières est proprement inépuisable.

LA TRANSMISSION DE L'ŒUVRE

Où est la signature de l'œuvre? Au sens vrai, l'œuvre est opération. L'artisan met en œuvre la plénitude de son art au service du chef-d'œuvre. Il travaille, se travaille. Sa signature est œuvre en train de le signer soi-même. La signature de l'œuvre est assemblée des hommes unis par le signe même.

1 2 3 4 fonde le sujet qui se signe
1 2 3 4 fonde l'objet signé
1 2 3 4 fonde la signification des hommes
assemblés devenus semblables en unité.

Du sujet qualifiant l'objet à l'objet qualifié, l'artisan-ouvrier de l'œuvre, se qualifie, il qualifie. La signature est opération de l'œuvre.

Par la fermeture de l'œuvre accomplie s'opère l'ouverture du signe qui signifie : qui es-tu? Toi-même. (Connais-toi toi-même).

Le nom propre assigne le rôle social, le prénom guide le nommé dans sa réalisation d'identité. L'œuvre de Mézières rappelle qu'il n'est pas d'œuvre sans la qualification de l'ouvrier. Oh! le sens des mots aujourd'hui!

L'œuvre a pour premier objet l'acte de l'ouvrier qui se qualifie dans l'unité de la tête et de la main, afin de qualifier ensuite par l'œuvre les autres. Telle est la loi authentique de l'échange.

D'abord se qualifier soi-même. Transformer le moi multiplie en unité du soi, selon les 3 degrés de l'œuvre, expérience spirituelle par le métier;

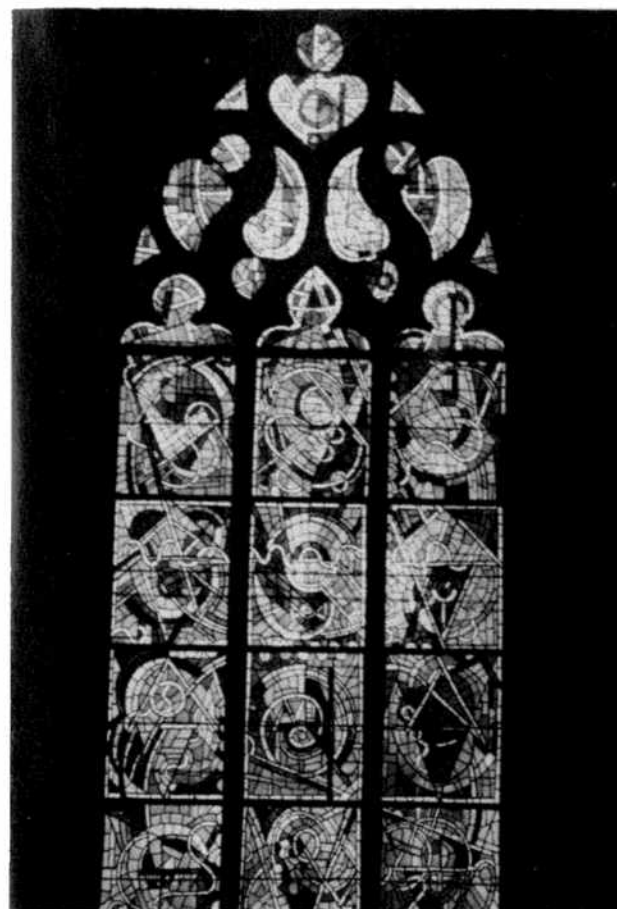
concevoir - faire - transmettre

transmettre est proprement liturgie, service public, œuvre sociale.

Tel est le sacré dans l'art de favoriser l'échange par le haut et par le bas.

L'œuvre de transmission est assurée aujourd'hui par le Festival d'Art Sacré de Charleville-Mézières pour la restauration de la pensée ouvrière.

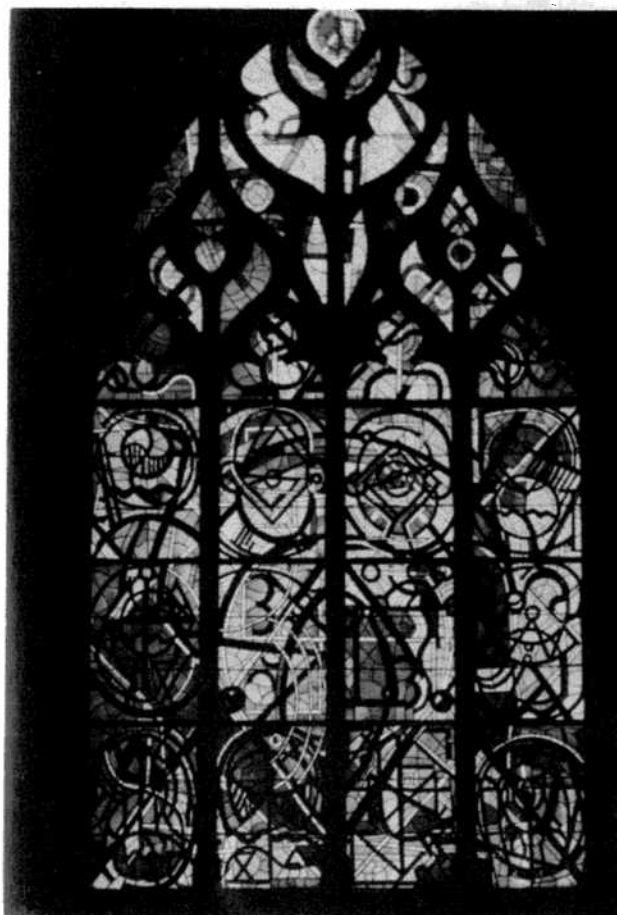
Philippe VAILLANT
Directeur des Cahiers
de La Grive



Charleville-Mézières. Basilique Notre-Dame d'Espérance. « Annonciation ». Vitrail par René Dürbach. (Photo Michel Taillandier).



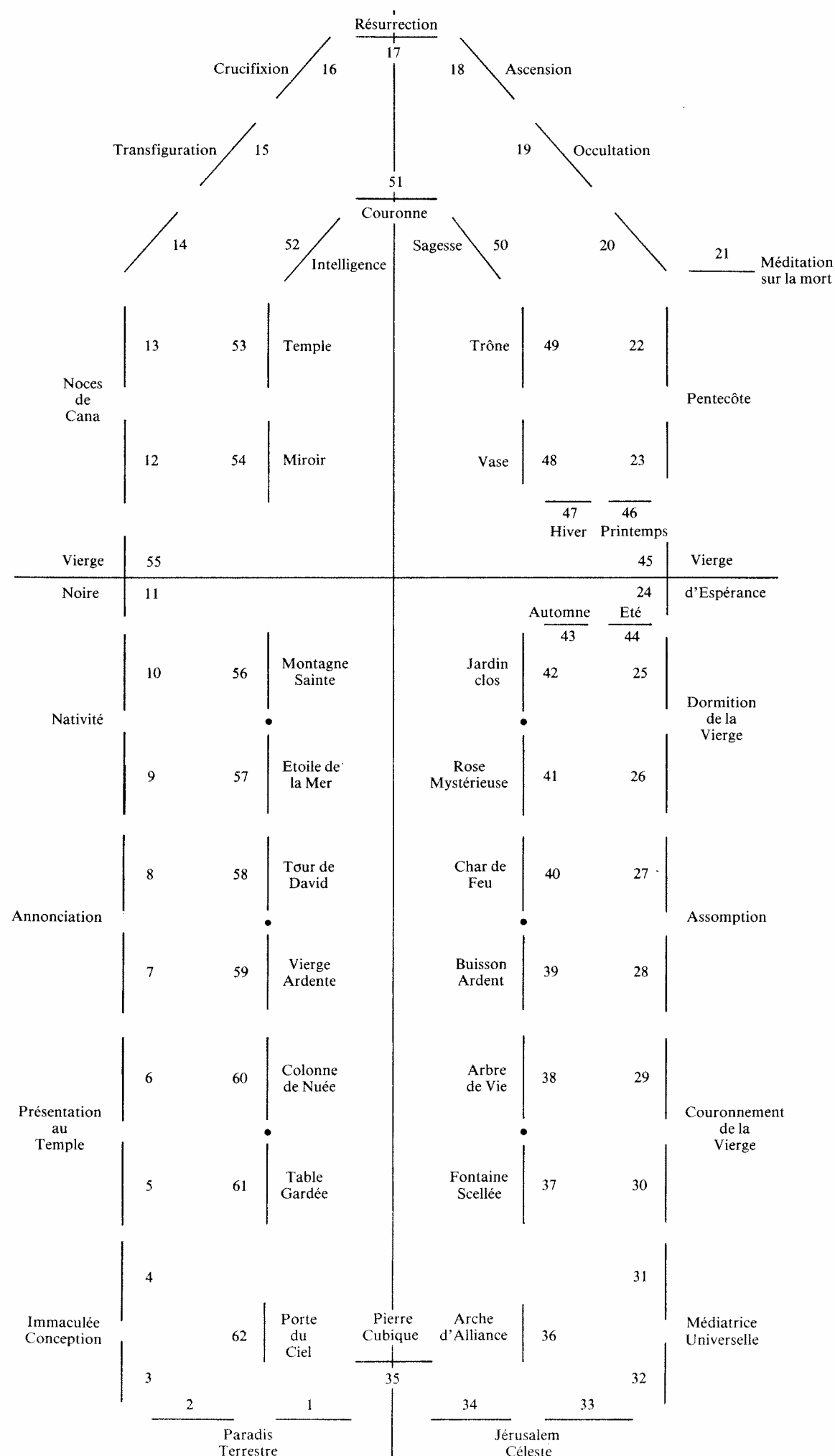
Charleville-Mézières. Basilique Notre-Dame d'Espérance. « Vierge Noire ». Vitrail par René Dürbach. (Photo Michel Taillandier).



Charleville-Mézières. Basilique Notre-Dame d'Espérance. « Noces de Cana ». Vitrail par René Dürbach. (Photo Michel Taillandier).



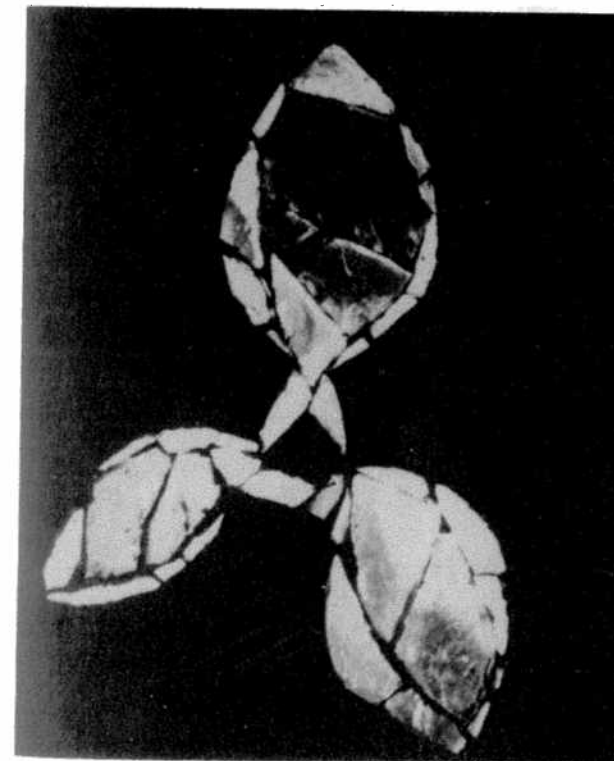
Charleville-Mézières. Basilique Notre-Dame d'Espérance. « Couronnement de la Vierge ». Vitrail par René Dürbach. (Photo Michel Taillandier).



Témoignage d'un peintre-verrier



Eglise du château de Felletin (Creuse) (XV^e s.). Vue extérieure, clocher et chevet. (Photo H. Guérin).



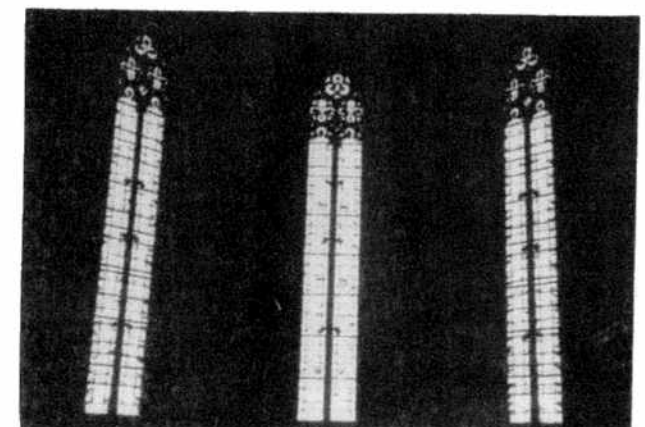
Eglise du château de Felletin (Creuse) (XV^e s.). Vitrail du Magnificat par H. Guérin (4 m x 2,10 m). Fragment. (Photo H. Guérin).

J'ai préparé ce court texte, craignant ne pas trouver les mots justes au bon moment, tant à l'avance la panique m'habite d'avoir à vous présenter ces quelques diapositives à la fin d'une journée qui aura été riche sans aucun doute en exposés d'œuvres de qualité et à une heure où la saturation risque de se produire.

De surcroît, je crois vous présenter des réalisations dans une technique qui n'a que trop souvent justifié l'appréhension qu'elle a pu susciter parmi vous. Aussi, je vous avouerai que c'est avec autant d'espérance que de crainte que je vous montre ces quelques diapositives, fragments d'une œuvre de peintre-verrier, accomplie en solitaire, dans une expression liée depuis plus de 25 ans à cette technique de la dalle de verre qui m'a toujours semblé intéressante à être développée.

J'ai aussi le sentiment très inconfortable d'avoir parfois œuvré en franc-tireur, n'ayant pas toujours agi dans la plus parfaite orthodoxie dans les démarches à suivre pour travailler dans les églises, malgré les témoignages sympathiques reçus de plusieurs responsables de votre administration. Aussi, je vous poserai une question « la responsabilité si nécessaire de votre administration vis-à-vis du patrimoine et de sa conservation peut-elle accepter qu'il y ait quelques ouvrages qui échapperaient à sa tutelle, sorte de greffe sauvage dont on ne peut présumer sur-le-champ, soit au moment du projet, soit à l'installation, qu'elle vivra pour la suite des temps ? »

Car, le tragique de la restauration en cette fin de XX^e siècle est que nous avons pris conscience que le temps du Roman, du Gothique et d'autres temps sont à jamais perdus, que leur approche n'est plus que tâtonnante, interprétation approximative, et que nous n'avons plus l'élan, ni les moyens de ressusciter une culture dont la foi par la liturgie avait érigé, pour l'essentiel, ce qui nous parvient par l'architecture et



Eglise du Château de Felletin (Creuse). Chœur. Trois fenêtres trinitaires (hauteur 10 m) par H. Guérin. (Photo H. Guérin).

son décor, ces épaves magnifiques du vaste naufrage des temps, de tous les temps.

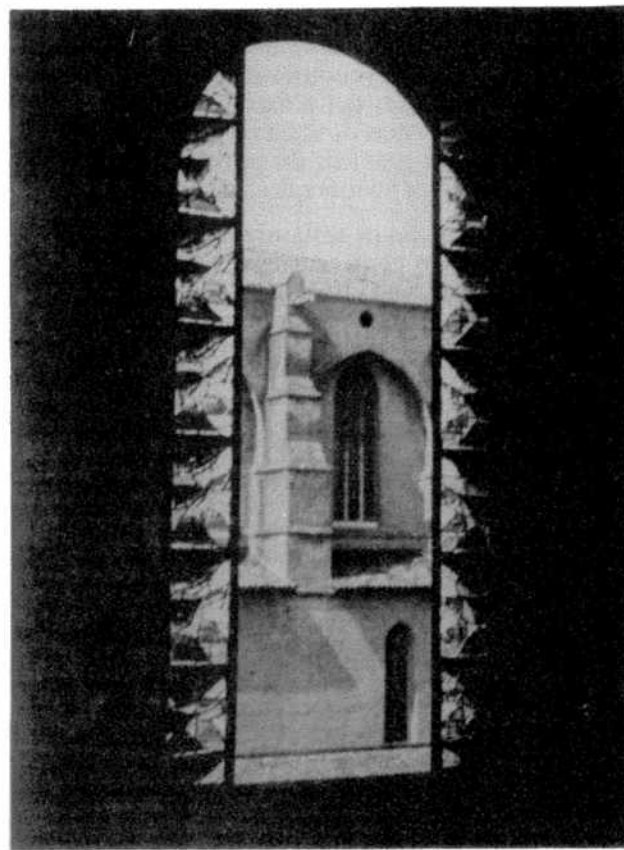
Aussi, quand j'ai la redoutable chance d'approcher un de ces témoins et d'avoir à y accorder mon travail, la joie d'œuvrer est tempérée par le sentiment d'avoir à prendre humblement ma mesure d'homme contemporain d'un temps blessé par rapport à toute cette cohésion passée que cette architecture révèle, et d'avoir à en être le serviteur le moins infidèle possible, à partir d'une fonction, ma fonction de verrier, pour une certaine qualité de lumière. Et de plus en plus, je sais de mieux en mieux, ce que je ne dois pas faire, plus que ce qu'avant je croyais savoir faire. Et à chaque fois qu'il m'a semblé que j'avais créé un peu d'accord, d'avoir été juste à la mesure, le meilleur de ce que j'ai produit m'a échappé.

Alors, pourquoi ne pas accepter qu'un projet, une maquette ne donnent qu'une direction, l'esprit possible de ce qui ne sera toujours qu'un pari sur la vie, avec son risque partagé d'échec et de réussite?

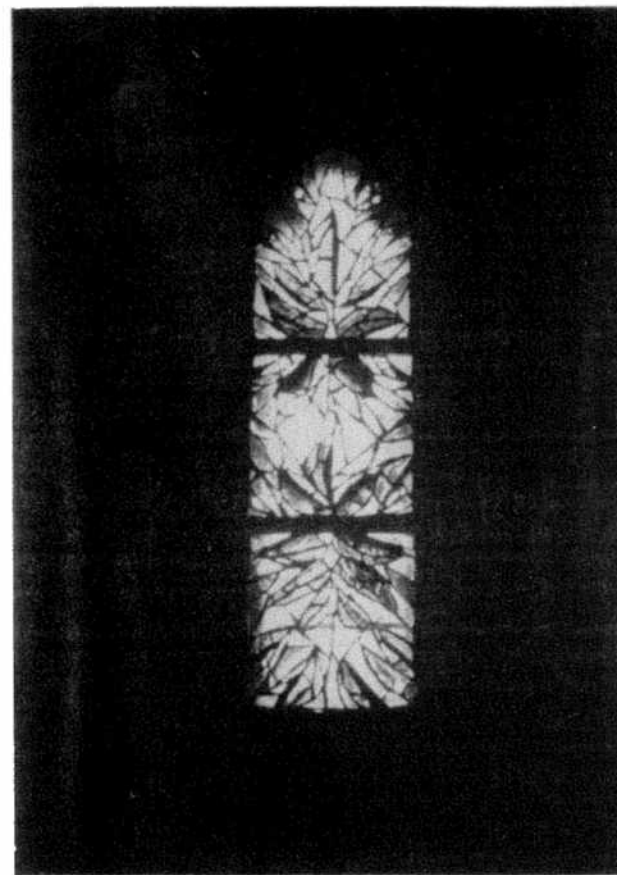
Ne pourrait-on alors établir le rapport de confiance, le crédit en quelque sorte sur l'ensemble de l'œuvre déjà réalisée, sur la manière, la méthode particulière qu'à chaque verrier pour s'inscrire dans tel style, par affinité aussi de langage pour tel monument plus que tel autre?

Mais je vous pose certainement une question qui vous semblera une évidence établie depuis longtemps.

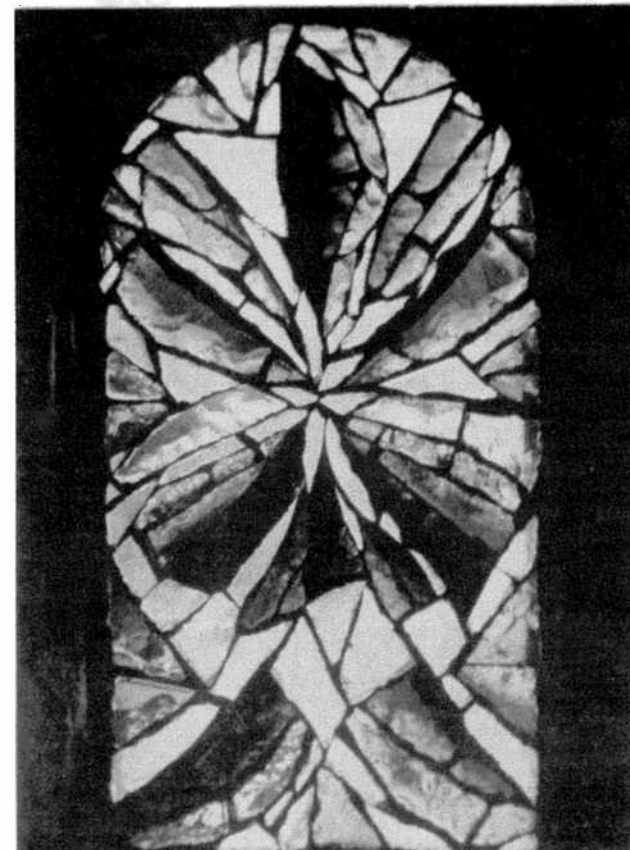
Henri GUÉRIN
Peintre Verrier



Toulouse. Musée des Augustins. Escalier Viollet-le-Duc. Fenêtre nord. Vitrail d'encadrement avec glace teintée bronze de 10 mm, hauteur 4,80 m, par H. Guérin, (vue sur l'église des Augustins). (Photo H. Guérin).



Eglise de Sémalens (Tarn) (XIV^e s.). Vitrail par H. Guérin (1981). (Photo H. Guérin).



Eglise de Cerilly (Allier) (XII^e s.). Fenêtre gauche du porche, Archange à la porte du sanctuaire. Vitrail par H. Guérin. (Photo « Art Sacré »).

Miró à Saint-Frambourg de Senlis

L'ancienne chapelle royale Saint-Frambourg à Senlis a été fondée par la Reine Adélaïde épouse d'Hugues Capet et reconstruite aux XII^e et XIII^e siècles dans le style gothique de l'Ile-de-France le plus pur. Vendue comme bien national, elle a été alors transformée en atelier et entrepôt et a subi de ce fait de graves déprédations.

Aujourd'hui propriété de la Fondation Cziffra, l'édifice a été, sous l'impulsion de cette dernière et avec une large participation du Service des Monuments Historiques, l'objet, au cours de ces dernières années, d'une restauration intérieure complète et exemplaire, conduite par M. l'Architecte en Chef des Monuments Historiques Yves Boiret, en vue de son utilisation comme auditorium de musique.

Sous le nom d'Auditorium Franz Liszt, l'ancienne Chapelle Royale a été inaugurée en septembre 1977 après trois années de travaux qui ont permis de restituer cette architecture admirable dans son état d'origine, effaçant du même coup près de deux siècles d'erreur et d'incompréhension.

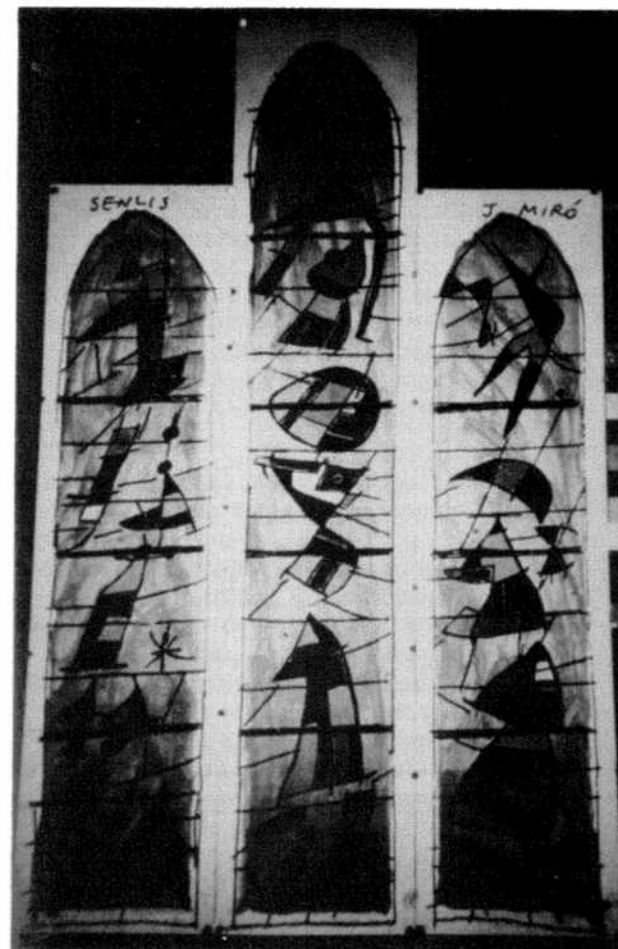
Consulté en tant qu'Inspecteur des Monuments Historiques territorialement compétent sur la proposition de garnir les baies de verres losangés ou de grisailles à l'imitation des vitraux cisterciens, j'ai émis l'opinion devant la Délégation de la Commission Supérieure des Monuments Historiques en sa séance du 13-11-1978, qu'achever cette restauration exemplaire en adoptant ce parti serait certes une marque de bon goût, mais sûrement pas d'originalité, alors qu'un autre projet beaucoup plus intéressant à mes yeux était de réaliser les maquettes, don personnel du grand peintre Joan Miró à M. Georges Cziffra que l'artiste avait exécutées pour les trois baies de la façade Occidentale de l'église. (1)

Saint-Frambourg est un édifice à nef unique largement éclairée par 24 longues baies ogivales simples, cinq dans le chœur, neuf au Sud et sept au Nord dans la nef, et trois à la façade Ouest.

En peignant les maquettes de ces trois vitraux Joan Miró a réalisé un rêve qui l'occupait depuis plus de vingt ans. Ce sont en effet les premiers vitraux de l'artiste qui, ébloui par l'architecture et la destinée des lieux a composé sur des rythmes de musique et de danse ces trois verrières situées derrière l'auditoire, verrières qu'il a voulues les plus colorées de l'édifice.

Je me plais à souligner l'élégance du graphisme que rythme dans la réalisation le réseau des barlotières et des vergettes et la profondeur des coloris où dominent les bleus et les rouges que font chanter quelques touches d'un jaune éclatant et la seule réserve que j'aie émise en rapportant cette affaire était le souhait que les noirs soient traduits par des bleus nuit, ce qu'a fait le maître-verrier Charles Marcq qui a été chargé de transposer dans le vitrail la pensée de l'artiste.

Lors d'une visite à Saint-Frambourg le 27 octobre j'ai rencontré sur place Joan Miró et Charles Marcq qui venait de mettre en place les trois verrières et ce qui nous a le plus frappés ce jour-là, c'était la nécessité d'inclure les verrières déjà posées dans un programme plus vaste qui engloberait les vingt et une baies restantes de l'église. C'était d'ailleurs déjà l'avis exprimé par plusieurs des membres de la Délégation



Maquette de vitraux de Miró pour la baie occidentale de l'Eglise Saint-Frambourg à Senlis. (Photo F. Enaud).

de la Commission Supérieure des Monuments Historiques réticents sur l'adoption du projet car craignant que le contraste des vitraux de Joan Miró ne soit trop brutal si des grisailles garnissaient les autres baies.

En effet, à mon avis, les trois vitraux existant ne prendront leur signification véritable que le jour où ils feront partie d'un ensemble coloré homogène et cohérent dont la perception pourrait se faire d'un seul coup d'œil dès l'entrée dans l'église puisqu'il s'agit d'un édifice à nef unique et cette opinion a été partagée à cette époque par M. le Ministre de la Culture et de la Communication qui l'a exprimée à l'artiste lors d'une rencontre privée, s'engageant à lui passer la commande.

Personnellement, contrairement à une opinion qui a été également exprimée de souhaiter peut-être voir confiée la réalisation de la suite des vitraux de Saint-Frambourg à plusieurs artistes plutôt qu'à un seul, je pense qu'ici, d'une part la présence d'une nef unique demande une homogénéité du parti et que d'autre part c'est une occasion rare de donner à un grand artiste la chance — que, malgré son âge avancé il n'a encore jamais eue, — de s'exprimer dans une grande composition de couleur et de lumière, sans parler bien évidemment de l'attrait nouveau pour le monument et du très grand intérêt pour la Ville de Senlis tant sur le plan artistique que touristique, de la réalisation de cet ensemble.

Joan Miró, très enthousiasmé par l'intérêt porté par le Ministre à ce projet, nous a fait savoir qu'il serait disposé à céder à l'Etat Français l'ensemble des vingt et une maquettes qu'il se propose de réaliser si on lui en passe la commande.

En ce qui concerne la technique qui pourrait être retenue, l'orientation de l'artiste irait vers un choix de verres antiques neutres non plaqués avec seulement une introduction de formes colorées en verre plaqués gravés à l'acide et patine cuite, mais ce choix ne concernerait que les sept baies Nord et les neuf baies Sud de la nef, les cinq baies du chœur devant être traitées en verres plaqués gravés à l'acide comme l'ont été les trois baies de la façade Ouest, afin d'en former un contrepoint.

Depuis le début de l'année 1981, les choses en sont restées là et l'affaire est au point mort. Je forme le vœu, que j'espère voir partagé par le plus grand nombre de ceux qui sont ici, qu'une suite soit donnée le plus rapidement possible à ce programme, qui pourrait être à mon sens l'un des témoignages les plus remarquables de la contribution de l'art de notre temps à la mise en valeur d'un monument du passé par un apport de création véritable.

Christian PREVOST MARCILHACY
Inspecteur Principal
des Monuments Historiques

Les vitraux de la Cathédrale de Saint-Malo

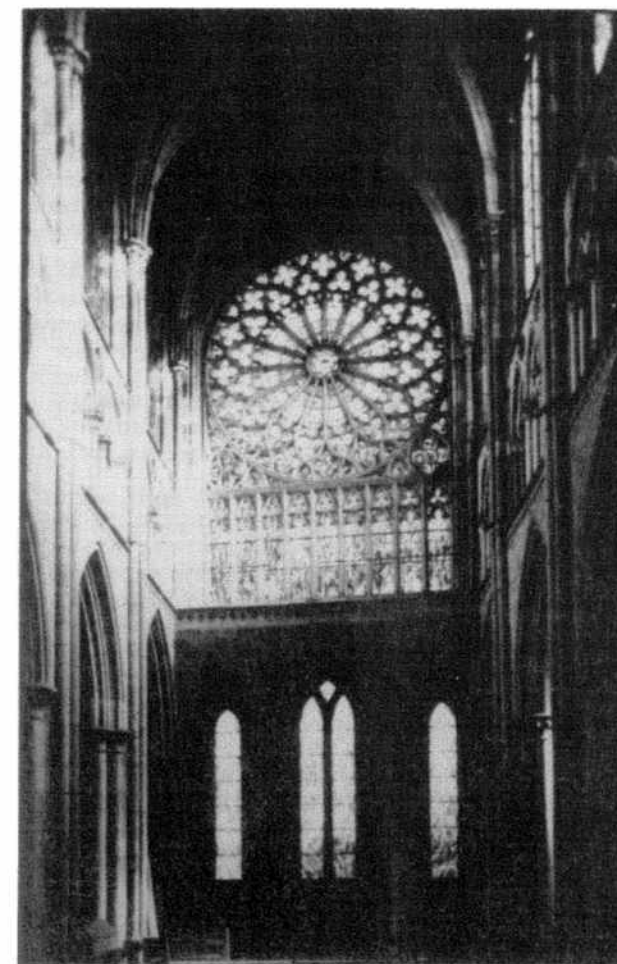
C'est en 1968, à l'époque de la reconstruction de la flèche et de la sacristie, que le Service des Monuments Historiques décida de s'adresser à Jean Le Moal pour lui demander de concevoir l'ensemble des verrières du chœur et du transept de la cathédrale Saint-Vincent de Saint-Malo. La nef était dès cette époque réouverte au culte.

De style roman d'influence angevine, celle-ci avait reçu après la guerre des verrières réalisées par Max Ingrand. Le transept de style renaissance bretonne et le chœur gothique du XIII^e siècle de style normand attendaient encore leurs fenêtres. C'est donc en face d'un monument très hétérogène, de part les différentes époques de sa construction et la diversité des styles qui l'ont marqué, que se trouva placé Jean Le Moal.

La nef, complétée par des bas-côtés de la même époque que le transept, très massive dans son architecture, était très assombrie à la fois par son matériau, le granit, et la présence de fenêtres qui ne l'éclairaient qu'indirectement à partir des collatéraux. En opposition, le chœur gothique du XIII^e siècle, construit en pierre calcaire de Caen, rayonnait de lumière par l'élégance de ses proportions et la clarté de ses matériaux. Celui-ci se terminait à l'Est par un chevet plat, comme il en existe beaucoup dans les cathédrales anglaises et certaines abbayes normandes. Au-dessus des trois lancettes du rez-de-chaussée une grande rose dans le style du XV^e siècle a été reconstruite en remplacement de fenêtres refaites au XVII^e siècle et mutilées lors de la dernière guerre.

C'est à partir d'un document historique que cette rose fut réalisée, un obus anglais ayant démoli lors d'un siège au XV^e siècle une rose dont la description permit l'établissement du projet de reconstitution de celle que l'on peut voir aujourd'hui. Cette solution est peut être critiquable au point de vue de la Charte de Venise, mais dans tous les cas, si le monument y a perdu du point de vue du purisme archéologique, il est certain qu'il y a gagné dans le domaine de l'Art Contemporain. La grande rose du chœur de la cathédrale, prolongée par un triforium ajouré a en effet permis la réalisation d'une conception magistrale qui sans cela n'aurait jamais vu le jour. Celle-ci, bien que totalement affranchie de toute figuration, se situe par les principes mêmes de sa conception dans la grande tradition des roses gothiques. Elle est constituée par une série de cercles de teintes oranges et d'un bleu tirant sur le violet, entourant un polylobe central à dominantes rouges. Cette harmonie se prolonge dans le

triforium et jusque dans les trois lancettes du rez-de-chaussée, formant une grande tapisserie décorative éclatante de lumière et de chaleur. (1)



Cathédrale Saint-Vincent de Saint-Malo. Rose et lancettes par J. Le Moal (1968). (Photo P. Prunet).

En opposition, les fenêtres hautes latérales du chœur, formées chacune de quatre lancettes, sont traitées dans des bleus assez froids laissant toute sa valeur à la verrière principale du chevet. Les fenêtres des chapelles au rez-de-chaussée rappellent en mineur les tonalités des parties supérieures. Il restait à traiter le transept dont les baies en plein cintre aux belles proportions laissaient pénétrer une lumière assez froide dans l'église. La présence particulièrement forte de cette architecture en granit gris des dernières années du XVI^e siècle devait être soulignée par des verrières

s'accordant bien, d'une part avec l'architecture de cette époque et constituant un élément de transition entre la nef très sombre et le chœur très chaleureux et lumineux. Le parti fut donc pris de traiter ces fenêtres avec des tonalités très légères et nacrées mais suivant un graphisme très proche de celui du chœur. Ces verrières répartissent une lumière très douce dans le transept et permettent la mise en valeur du maître autel placé au centre de la croisée.

Pierre PRUNET
Architecte en Chef
des Monuments Historiques

Composition très hétérogène a-t-on dit, mais le monument ne l'est-il pas? Il s'agit en fait d'une composition affirmant des contrastes, bien conformes au caractère spécifique de l'édifice.

DÉBATS

M. Parent, Président de l'ICOMOS ouvre le débat en observant que cette journée a fait apparaître des problèmes non spécifiques au thème du colloque, a enrichi la réflexion sur l'art en général, et devrait contribuer à inspirer la politique artistique. Il souligne ensuite la différence entre la démarche du créateur et celle de l'observateur, qui devient tôt ou tard un juge. Certains orateurs ont livré leur démarche créatrice, d'autres en ont fait mystère, mais tous ont refusé d'aborder le problème avec préméditation, et ont éclairé cet affrontement entre leur tempérament propre et un édifice ancien. Même s'il paraît difficile de l'exprimer, le contact se fait entre l'environnement, l'histoire, la spiritualité de l'édifice et l'expérience de l'artiste, expérience sur laquelle il doit être jugé et choisi. A l'inverse, le spectateur qui reçoit le message dans son ensemble ne peut connaître d'emblée le cheminement du créateur, il n'analysera que progressivement ses justifications avant d'aimer — et, à ce niveau, il rejoindra l'artiste — ou de rejeter. Enfin, s'il est difficile de créer une œuvre réussie, il ne l'est pas moins d'orienter une telle politique.

M. Bady s'interroge précisément sur ce terme d'orientation. Comment artistes et administrateurs peuvent-ils voir les étapes prochaines de la création en matière de vitrail?

Mme Di Matteo, Inspecteur des Monuments Historiques, évoque la communication de M. Fermigier, qui a montré le placage, et non l'insertion, d'un art contemporain sur un art plus ancien. En fait, ne faudrait-il pas commencer par définir les domaines respectifs de la restauration et de la création artistique?

M. Enaud estime lui aussi que les exemples cités par M. Fermigier relèvent d'une problématique tout autre : ces façades plaquées vivent pour le dehors, n'ont rien à voir avec la vie intérieure du monument. Au contraire, dans le cas du vitrail, lieu de l'osmose entre les espaces intérieur et extérieur, il s'agit de trouver une clôture contemporaine qui s'acclimate à l'édifice ancien.

M. Bourguignon, Directeur Régional des Affaires Culturelles de Champagne Ardenne, constate avec effarement la faiblesse des moyens de documentation de l'Administration des Monuments Historiques. Il regrette que peu d'orateurs aient évoqué des éléments tels que le volume de l'ensemble architectural ou la dédicace de l'édifice.

M. Enaud approuve sans réserve cette remarque sur la pauvreté de la documentation photographique.

Mme Perrot, Directrice du Centre International du Vitrail, se déclare prête à entreprendre dès 1982 une couverture photographique plus développée et satisfaisante, grâce à une technique mieux adaptée (double photographie et reprise de vue), des vitraux contemporains, sous l'égide du Centre International du Vitrail, avec le service de recherche de la Création Artistique.

Mme Gorgi, Architecte Urbaniste estime que le respect du monument et de ses proportions doit primer. Elle regrette d'autre part l'absence de dialogue, de lieu de rencontre à Paris entre architectes et artistes, entre techniciens et créateurs.

M. Enaud est parfaitement conscient de cette séparation, et voit cette journée comme un point de départ, d'où doivent naître des contacts réguliers et confiants.

Pour **M. Dürrbach**, chaque verrière a une architecture, et l'artiste doit s'y soumettre, faute de quoi il y a juxtaposition et non intégration.

M. Guérin réplique que certains artistes ont évidemment

tenu compte de cette architecture, mais sans juger bon d'en parler. Il rappelle ensuite une vieille question : le vitrail fait-il partie de l'architecture ou du mobilier? De l'une et de l'autre, sans doute. Dans cette perspective, l'Architecte et l'Inspecteur des Monuments Historiques ont des rôles complémentaires. Le premier doit aider l'artiste à prendre possession du volume, le second, grâce à sa connaissance de l'Histoire, de la surface.

M. Dürrbach affirme pour sa part que le peintre-verrier agit uniquement dans le plan.

M. Enaud déclare qu'effectivement, architectes et inspecteurs ont des visions différentes et complémentaires de l'édifice. Il souligne la nécessité, dans les cas complexes, d'analyser les éléments constitutifs du monument, leur rapport entre eux, et aborde le problème très important de la gradation, de l'intensité de la lumière naturelle. Il faudrait avoir un plan d'ensemble, coordonné en fonction des intensités réciproques et multiples de l'édifice. Or, trop souvent, les contraintes matérielles et administratives font qu'on procède par tranche de travaux, et cette approche partielle, non cohérente, aboutit à des désaccords dans le traitement de la lumière.

M. Dürrbach évoque l'ordre cosmologique auquel se soumettaient les anciens. En s'y soumettant à son tour, avec beaucoup d'humilité, l'artiste d'aujourd'hui peut rejoindre l'époque où l'œuvre a été conçue : il est universel dans l'unité au sein de laquelle il crée, il est hors du temps ou dans un temps sacré.

M. Boiret rend compte de son expérience d'architecte. La réussite ne peut résulter que d'une analyse très précise et approfondie du monument, analyse qui doit être l'œuvre d'une équipe. Sinon, il n'y a pas insertion, mais simple adjonction d'une création personnelle. Le maître-verrier doit traduire dans sa technique les conseils de l'architecte, et cette analyse commune doit permettre de surmonter certaines incompréhensions.

Pour **M. Marq**, ce dialogue n'a jamais été entamé au fond. Tous les artistes ressentent une angoisse extrême avant d'aborder un monument, ils sont amenés à reposer tous les problèmes de leur art, voire de leur vie. Chacun verra la solution à sa façon, avec les éclaircissements que le groupe pourra lui apporter. Il attend qu'on lui pose des questions, mais ce travail de concertation n'a pas été fait librement jusqu'ici. Les artistes à qui on demande un projet ont leur propre monde à traiter. Aussi, n'importe quel créateur ne peut pas entrer dans n'importe quel monument.

M. Chatton, Conservateur des Monuments Historiques du Canton de Fribourg, précise que c'est la tâche des administrateurs (Commission des Monuments Historiques) de définir quel créateur peut s'insérer dans tel monument, de rechercher l'adéquation entre la qualité de l'œuvre et la créativité de l'artiste. Il illustre son propos par trois exemples suisses : l'œuvre de Manessier à la chapelle du Saint-Sépulcre de la Cathédrale de Fribourg, celle de Bazaine à Verlans, celle de de Castro à Romont. Il demande enfin si l'ICOMOS pourrait ouvrir vers l'avenir, en invitant les nouvelles tendances, et faire connaître les grandes réalisations européennes.

Pour **M. Parent**, cette rencontre de l'ICOMOS français constitue un ballon d'essai, qu'il convient de développer sur le plan international. Il faut aussi abattre la barrière entre l'art ancien et l'art moderne. Il reprend son propos sur les démarches inverses du créateur et du spectateur. Pour pouvoir s'affirmer, l'artiste doit dépasser le stade de l'humilité. Mais qui doit déterminer l'artiste convenable? La Commission du Vitrail, créée il y a quelques mois, a contribué à dissiper des malentendus. Pourtant, au moment du choix, personne ne veut en prendre la responsabilité. En fait, n'est-ce pas l'édifice qui choisit son (ou ses) artiste(s)? La

véritable contrainte réside dans l'artiste lui-même, dans ce qu'il s'impose par l'analyse du monument.

M. Enaud se déclare frappé par la capacité de Bazaine de se remettre en question, de faire son autocritique devant les vitraux de Saint-Séverin. Le dialogue, la compréhension mutuelle sont donc possibles entre le créateur et l'administration.

M. Bady observe qu'il n'y a pas de ralentissement de la création contemporaine en matière de vitrail. Ce travail est cependant difficile, et il faut se préoccuper de faciliter la politique du vitrail contemporain, ceci en mettant au point le processus administratif, demeuré jusqu'à présent empirique, en prévoyant naturellement les moyens financiers (problème du financement des maquettes). Deux services sont ici concernés : la Création Artistique et les Monuments Historiques, ces derniers ayant trouvé dans les dommages de guerre une source de crédits importants.

M. Enaud insiste à ce propos sur la nécessité d'avoir, peut-être grâce à l'informatique, une liste par département et par région des monuments à doter en priorité de vitraux, afin d'établir une sorte de pré-programme pluri-annuel, alors qu'on procède actuellement au coup par coup. Beaucoup d'édifices importants (cathédrale de Saint-Dié, église de Jésuites de Molsheim) sont depuis quarante ans munis de verre cathédrale. Par ailleurs, il convient de faire appel, non seulement aux grandes célébrités, mais à tous les artistes, spécialement les jeunes qui doivent se faire connaître du service des Monuments Historiques.

Mme Perrot précise que le Centre du Vitrail est en rapport avec 150 ateliers de maîtres-verriers en France, et que l'inventaire des possibilités est en cours.

Mme Meffre, Ingénieur informaticienne au Ministère de la Culture, ajoute que le fichier informatique contient un recensement complet des dommages de guerre, grâce auquel une enveloppe de 50 millions de francs a été acquise au budget de cette année. Il faudra au moins cinq ans pour couvrir les dommages subsistants, les vitraux représentant 25 % de cet ensemble. D'autre part, une enquête est en cours

pour déterminer l'état des vitraux qui restent et de ceux qu'il faudra recréer.

M. Enaud rappelle que la technique utilisée a une répercussion directe sur le prix de revient, la plus élaborée (patine, recuisson, etc.) coûtant en moyenne deux fois plus cher qu'une mise en plomb simple. Aussi, dans les évaluations, il ne faut pas forcément viser au plus haut.

M. Taralon, Inspecteur Général Honoraire des Monuments Historiques reprend le propos de Mme Di Matteo sur le problème création-restauration. Au XIX^e siècle, le vitrail n'a jamais été une création de peintres : les thèmes étaient dictés par les archéologues de la Commission des Monuments Historiques. Cette tradition s'est prolongée jusqu'à la dernière guerre. Aujourd'hui, de vrais peintres, représentant l'art vivant, sont associés aux maîtres-verriers. Robert Renard, le premier, a osé faire appel à des maîtres, alors que la Commission se méfiait des grands noms et des innovations.

En outre, l'orateur met en garde certains artistes (MM. Dürrbach, de Castro) contre la tentation de l'ésotérisme : le vitrail, « Bible des pauvres », doit être perceptible par le plus grand nombre.

M. de Castro ne se soucie pas d'être compris : seuls comptent l'œil, le résultat, la lumière.

Pour **M. Schneider**, Sculpteur, l'ésotérisme existait au Moyen-Age, il était expliqué par le Clergé. Aujourd'hui, le problème est de former celui-ci à l'Art, dans les séminaires.

M. Enaud signale l'excellente initiative de Saint-Séverin, où la référence à l'Écriture figure sur un petit écriteau sous chacun des vitraux de Bazaine.

M. Parent estime qu'on ne peut pas interdire un graphisme sur le vitrail ; il peut entrer dans la plastique générale comme un niveau de signification supplémentaire. De toute manière, il y a plusieurs lectures, immédiate et médiate, qu'on peut pénétrer progressivement. L'erreur serait de vouloir imposer à un artiste la loi d'un autre.

Section du mobilier et de la sculpture

Exposé introductif

L'introduction de l'art contemporain dans l'édifice ancien n'est pas un phénomène nouveau, mais les « modernisations » qui en sont issues ne provoquaient pas jadis, semble-t-il, les conflits et les contestations parfois violentes nés à présent de situations analogues.

Notre attitude conservatrice nous fait aujourd'hui apprécier dans les transformations successives introduites dans les monuments au cours des siècles, les expériences artistiques qui en furent les manifestations : elles traduisent l'évolution esthétique et sociale des générations ; mais en affirmant la nécessité de les conserver, nous sacralisons parfois des actions dont certaines seraient aujourd'hui inconcevables dans leur principe même (création de retables classiques par exemple dans des chœurs gothiques).

Ce comportement évolue actuellement vers un conservatisme de plus en plus rigoureux, puisqu'à la doctrine du retour à la pureté originelle, se substitue celle d'une conservation intégrale du « monument-document », même dans son inachèvement ou ses imperfections : il y a là un danger pour la permanence de l'enrichissement qui risque d'être fatal à la création contemporaine et notre attitude est, à ce titre ambivalente :

En affirmant la nécessité du respect total de tout le passé, nous n'hésitons pas toutefois à proclamer qu'il peut difficilement y avoir conservation s'il n'y a pas utilisation.

Or, le caractère de l'aménagement intérieur des monuments a toujours tenté de s'adapter à leur usage ; c'est pourquoi des nécessités pratiques et utilitaires sont souvent à l'origine d'apports d'œuvres nouvelles et originales au même titre que de suppression d'éléments devenus inutiles ou gênants (le caractère symbolique des espaces liturgiques en est l'exemple le plus flagrant).

Mais la position est délicate lorsqu'il faut concilier les impératifs de la conservation ne varietur et ceux du maintien en usage ; deux risques se présentent :

— Conserver ne varietur transforme le monument en musée et entrave toute possibilité d'adaptation à une fonction différente de celle d'origine, ce qui, dans les églises notamment, crée en période d'évolution liturgique un blocage générateur de conflits. Le monument devient une fin et non un moyen.

— A l'opposé, sacrifier délibérément le cadre à la

fonction, en vue d'y intégrer le résultat de recherches dont la réussite est incertaine et provoque un phénomène de rejet de la part de certains utilisateurs, représente une aventure périlleuse, compte tenu de la valeur de l'enjeu.

Il s'agit là bien entendu de deux positions extrêmes entre lesquelles des solutions de compromis sont possibles, car un certain nombre de certitudes semblent aujourd'hui acquises :

— La meilleure façon d'assurer le service des monuments anciens consiste d'abord à y instaurer des usages capables d'en garantir l'entretien.

— La reconnaissance officielle du fait qu'un espace mérite protection n'implique pas qu'il ne doit plus à l'avenir se transformer, mais seulement qu'un contrôle de cette évolution reste possible.

— En contrepartie, la fonction et en particulier la fonction liturgique doit pouvoir dans certains cas s'adapter au cadre, lorsque l'expérience montre que l'interaction entre l'espace et le groupe est fructueuse pour l'un et l'autre.

Toutefois, ces certitudes ne restent évidentes que tant qu'on s'en tient au niveau des généralités et c'est dans l'examen des cas particuliers que la subjectivité des jugements dresse des obstacles, crée les divergences.

L'étude de cas paraît être le meilleur moyen d'analyse des attitudes en matière de création contemporaine, mais dans cette opération, il semble important d'avoir présentes à l'esprit quelques données qui justifient notre interrogation :

— L'enrichissement du patrimoine reste un devoir car si la fonction peut se passer de l'art et si les rapports de l'art et de la fonction peuvent être parfois aussi dommageables à l'un qu'à l'autre, la conjugaison de leurs puissances respectives peut concourir à leur constance et à leur efficacité.

— La permanence de cet enrichissement est une nécessité si, ne voulant pas que l'histoire s'arrête avec nos grands-parents, nous acceptons de concilier permanence et invention, continuité et renouvellement.

Certains objecteront que notre société n'est plus capable de prolonger correctement sa propre histoire, qu'elle est devenue stérile et qu'il n'est pas possible de concilier deux mondes artistiques inconciliables, mais n'est-il pas reconnu que les vieilles pierres ranimées sont un défi à la capacité créatrice et stimulent la volonté de renouveau contre la tentation du repli ?

Du reste, pour le créateur, le passé, le présent et l'avenir sont confondus comme ils le sont dans l'indivisible unité de la destinée humaine et dès l'instant où la volonté de sauvegarde et la recherche créatrice ne s'opposent plus, il devient possible au créateur de faire œuvre originale à partir d'une nécessité qui semble indispensable pour la réussite : percevoir le sens du passé.

Afin de rendre notre préoccupation féconde, il est proposé qu'en présence d'un certain nombre de réalisations, nous recueillions les témoignages de ceux qui en ont été les promoteurs, les créateurs et les uti-

lisateurs, pour tenter de dégager les moyens d'une action future qui pourrait ainsi peut-être répondre à cette pensée de Paul Valéry :

...« La véritable tradition dans les grandes choses n'est pas de refaire ce que les autres ont fait, mais de retrouver l'esprit qui a fait ces grandes choses et qui en ferait d'autres en d'autres temps »...

Yves BOIRET
Président de la Section Française de l'ICOMOS
Inspecteur Général et Architecte en Chef
des Monuments Historiques

Art et Liturgie

Le thème même de la rencontre est de première importance pour les membres de la communauté chrétienne. Il intéresse au plus haut point ceux qui ont, comme moi, la responsabilité de la prière liturgique. N'allons pas croire que cet intérêt vient uniquement du fait que l'Eglise est l'une des principales utilisatrices des « Edifices anciens », dont il est question ici. Les raisons en sont plus profondes.

ART ET LITURGIE

« Tous les arts, disait Lamennais, sont sortis du Temple ». Dans les recherches actuelles de paléontologie, nous savons bien que deux critères retiennent souvent l'attention pour déterminer l'apparition de l'homme. Ce sont la fabrication des outils et la présence d'une activité rituelle. On a pu dire que la grotte de Tchéou-Kéou-Tien, près de Pékin, où furent découverts les restes d'une quarantaine de Sinanthropes, était pour le moment « le plus ancien lieu rituel de l'humanité ». Et, très tôt, le rite et l'apparition d'une certaine « spiritualité » entraînent la naissance d'un sentiment esthétique. Les grottes ornées du Paléolithique supérieur apparaissent comme de véritables sanctuaires.

Il n'est pas bon pour autant de penser que l'art est au service de la liturgie, pas plus d'ailleurs que la liturgie n'est au service de l'art. Le rapport qui les unit est beaucoup plus essentiel. Art et Liturgie sont de même nature et appartiennent au même univers. Tous deux ne cherchent pas à élaborer un dire théorique sur l'être profond du monde et des vivants. Ils sont de l'ordre de la transparence et de l'illumination. Ils concourent à une Epiphanie, ils favorisent une communion.

La liturgie est l'activité de l'homme dans sa rencontre avec Dieu. Elle est le dévoilement d'un sens, par l'affirmation d'une présence. Elle est l'accueil d'une dimension nouvelle de l'être, sans laquelle l'homme, pour nous, réduirait son destin au seul enracinement dans les forces du cosmos. Si nous acceptons avec Schiller, dans sa lettre sur l'éducation esthétique de l'homme, que « la beauté est une condition nécessaire à l'humanité » et que « par la beauté l'on s'achemine à la liberté » comment dissocier l'activité liturgique de la création artistique et de la contemplation de la beauté ?

J'aimerais que l'on considère la liturgie comme l'un des Beaux-Arts. Art naïf, parfois, comme dans certaines célébrations simples et populaires ; art classique,

dans l'ordonnance rigoureuse des célébrations monastiques ; art baroque aussi, dans l'exubérance de cérémonies grandioses. Et nous savons bien que les formes mêmes de la liturgie ont subi suivant les époques une évolution qu'il est toujours intéressant de comparer à celle des autres formes de l'art.

LE NEUF ET L'ANCIEN

Le sujet du débat d'aujourd'hui est tout particulièrement proche de la problématique actuelle sur la liturgie. C'est celui de la vie qui continue à se manifester. C'est l'insertion de l'art contemporain dans des édifices anciens. Vous n'avez pas voulu traiter seulement de la conservation des monuments, mais de leur vie actuelle et de la création qui continue à s'y manifester.

On pourrait citer la phrase de l'Evangile : « Celui qui est instruit du Royaume des cieux est comparable à un maître de maison qui tire de son trésor du nouveau et de l'ancien » et c'est bien une préoccupation prioritaire, pour nous animateurs de la prière de la communauté chrétienne. L'expression de la foi sera toujours en tension entre l'accueil de la Tradition et la création nouvelle que l'Esprit accomplit sans cesse.

On n'invente pas la foi, on la reçoit. Le chrétien vit toujours enraciné dans un passé. L'acte de culte principal est une anamnèse, un mémorial, une mémoire de ce qu'a fait avant nous la longue chaîne de témoins qui se fondent sur Jésus-Christ, ressuscité dans un moment de notre histoire.

Mais l'anamnèse, comme tout rituel, ne peut être purement répétitive. C'est trop peu dire qu'elle est actualisation d'un passé. Elle est vie actuelle et contemporaine d'un acte qui dépasse le temps.

A la limite, on pourrait dire qu'un bâtiment Eglise qui ne comporterait rien de contemporain donnerait l'image d'une foi qui fut peut-être riche dans le passé, mais qui serait frappée de mutisme dans l'aujourd'hui de l'homme. Je me souviens de la réflexion faite par un homme qui se préparait à recevoir le baptême ; il m'a avoué un jour : « Ce qui me gêne le plus c'est d'avoir l'impression que l'on m'oblige à revenir dans le passé. J'ai l'impression que pour devenir chrétien, il faut situer sa prière comme si l'on vivait il y a plusieurs siècles. L'Eglise ne peut-elle accueillir l'homme de notre temps ? ».

Curé de Saint-Séverin, je suis heureux que l'on ait

voulu faire vivre notre époque dans la communauté chrétienne en y insérant le chant des vitraux de Bazaine. La foi en Dieu est vivante, elle n'est pas seulement l'héritage d'un passé. Elle est actuelle et contemporaine. Elle a besoin pour vivre de manifester son actualité.

Mon travail, chaque semaine, pour la liturgie du dimanche, me semble du même ordre. Toute célébration, en effet, est un ensemble architectural qui rassemble des pièces dont la création s'est échelonnée dans le temps : un texte de l'Ancien Testament vieux de près de 2.500 ans, une épître et un évangile qui remontent au premier siècle de notre ère, un déroulement rituel qui a vu le jour dès les origines chrétiennes, mais qui s'est sans cesse renouvelé. De tout cela il faut faire une unité et la rendre contemporaine par les quelques phrases créées aujourd'hui, qui ne devraient en aucun cas être comme une explication de l'ancien, mais plutôt une recherche d'harmonie, la résonance actuelle qui peut naître en nous quand nous accueillons ce passé toujours vivant.

ORIENTATIONS DE LA RÉFORME

Est-il possible de faire un bref bilan des impératifs nouveaux que la réforme liturgique entreprise par Vatican II a fait naître ? Bornons-nous à indiquer trois points, chacun d'eux est à l'origine d'un certain nombre de changements dans la disposition des lieux de cultes.

1 - « Les pasteurs doivent être attentifs... à ce que les fidèles participent à la liturgie de façon consciente, active et fructueuse » (N° 12). Dans les nouveaux rituels, comme dans les rubriques du Missel, le prêtre qui préside l'assemblée n'est plus appelé le « Célébrant », car ce vocable est réservé à l'Assemblée tout entière. Elle est en principe et doit devenir en pratique le sujet agissant de la célébration. Nous savons tous quelles modifications cela a entraînées ces dernières décennies dans le dispositif des Eglises. L'inauguration, cette année du nouvel autel de la cathédrale d'Albi nous le rappelait. Quel changement par rapport à la liturgie qui se déroulait, dans les anciens temps derrière l'admirable jubé de cette même cathédrale !

2 - La liturgie catholique s'organise autour « des deux tables », celle de la Parole de Dieu et celle du Pain Eucharistique. Le Concile a tenu à le rappeler. Et vous savez les recherches difficiles et rarement couronnées de succès pour l'instauration dans nos églises d'un lieu de la Parole, d'un ambon, qui s'équilibre avec l'autel principal. Sans doute a-t-on trop cherché à situer l'ambon dans la continuité du sanctuaire, oubliant la leçon des vieilles églises syriennes ou des basiliques d'Afrique du Nord qui réussissaient à traiter de façon autonome le lieu de la Parole et celui de la grande prière eucharistique.

Habitués à une liturgie où l'assemblée est statique et dans laquelle le président est le seul à bouger, nous n'avons pas osé renouer avec la vieille coutume des deux dispositifs distincts pour l'assemblée tout entière.

3 - La liturgie est l'acte du Christ Prêtre, présent au milieu de son Corps qui est l'Eglise. Le concile, et après lui l'Instruction sur le Culte du Mystère Eucharistique, a insisté sur les différents modes suivant lesquels la présence du Christ se manifeste au cours de la célébration. La mise en valeur de ces « modes de présence » a aussi entraîné des modifications dans nos dispositifs liturgiques. Vous savez sans doute que c'est la raison pour laquelle il n'est pas recommandé de mettre le Tabernacle qui contient la réserve eucharistique sur le Maître autel. Mais ce n'est là qu'un exemple parmi les modifications qu'une telle attention a entraînées dans l'aménagement des lieux de culte.

Pour conclure j'aimerais évoquer le prologue de l'Evangile de Saint-Jean. Pour nous chrétiens, la Parole qui dit l'être de toutes choses était dès le commencement, et la Parole était tournée vers Dieu, et la Parole est Dieu. Et elle est la Vie, et la vie est la lumière des hommes. Pour que la Parole se manifeste à notre monde il faut qu'elle prenne corps. Elle prend chair de notre chair, elle s'incarne dans notre temps.

Cette naissance d'une parole pour l'homme d'aujourd'hui, n'est-ce pas notre raison d'être et notre tourment, à nous tous ici ? Permettez-moi de dire que c'est ma raison d'être et tout particulièrement dans mon rôle liturgique. Tous nous le savons, nous ne sommes pas la lumière, mais nous venons pour rendre témoignage à la lumière.

Père Philippe BEGUERIE
Curé de Saint-Séverin

Le témoignage d'un sculpteur



Notre-Dame du Port, Clermont-Ferrand. Autel en plaques d'étain repoussées et rehaussées d'or, marches d'autel en marbre, par Ph. Kaepelin.

C'est un grand privilège que nous avons, nous, sculpteurs, d'être appelés à travailler dans les églises anciennes.

Le cadre qui nous attend est souvent de grande qualité, voire grandiose ce qui est, à la fois intimidant et exaltant, comme l'a dit M. Boiret.

Le mobilier ancien avec lequel nous allons voisiner, reste, dans la plupart des cas, inutilisé pour la liturgie, ce qui ne veut pas dire qu'il soit inutile : il jalonne le temps et crée un rêve où nous entrons...

Car l'église est un lieu vivant entre tous, où le temps a une autre dimension. Le présent n'y abolit pas le passé, il le prolonge sans cassure. Nous le ressentons

nous-mêmes tout particulièrement, car nos lointains confrères nous parlent, par leurs œuvres, un langage précis et sensible.

Ce sont donc des avantages exceptionnels qui sont compensés, bien entendu, par quelques servitudes, mais, je ne crois pas qu'une servitude ou une discipline soit un obstacle pour la création. Elle la conduit, au contraire, vers plus de rigueur.

Entre autres difficultés, il nous faut concilier l'accord avec le cadre et les nécessités d'une liturgie transformée.

Sauf exception, ces données ne sont pas incompatibles.

Chaque église est un cas particulier et il y a toujours une ou plusieurs solutions d'aménagements. L'important est de ne pas les aborder avec des idées préconçues ou trop ambitieuses.

Les grandes lignes sont données en accord avec le clergé et l'architecte, (s'il y en a un). Il est rare qu'il y ait dissonance dans cette concertation, mais les programmes sont peu variés et on peut regretter qu'ils répondent seulement à la plus stricte fonction.

Ce sont toujours : l'autel, le tabernacle, l'ambon, puis la croix et les chandeliers. Un champ d'action qui laisse tout de même pas mal de possibilités; ne nous plaignons pas...

Notre rôle est donc de créer ces éléments : nous devons les situer, leur donner des volumes, une répartition, et un décor s'il y a lieu.



Eglise d'Ambert (Puy de Dôme). Grande église de pierre blanche du XIV^e de style espagnol, sans sculptures ni ornements et dotée de fenêtres à peine visibles. Autel en plomb repoussé, entièrement doré, par Ph. Kaepelin.

La première question à considérer est celle de l'espace parce que c'est lui qui détermine le volume des objets.

Il y a, par exemple, un rapport étroit entre le volume d'un autel et le vide qui l'entoure : un espace de respect qu'on doit à tout prix préserver, tant pour les autels anciens que pour les nouveaux venus, s'ils doivent cohabiter...

Nous avons aussi la possibilité de ponctuer l'espace avec les éléments secondaires aux formes variées, qui se répondent et se complètent.

Quant au décor, s'il peut s'exprimer, c'est évidemment un plaisir pour le sculpteur. On nous donne quelquefois un thème à traiter : figuration ou symbolisme. L'image, bien qu'ayant perdu son rôle éducatif, demeure comme référence; elle est aussi une riche source de formes et un support pour la composition, mais elle est dangereuse à manier... (l'expressionnisme est un écueil à éviter).

La recherche du décor ne peut, en aucune manière, relever de l'érudition qui mènerait au pastiche, ou du désir d'être ou non moderne.

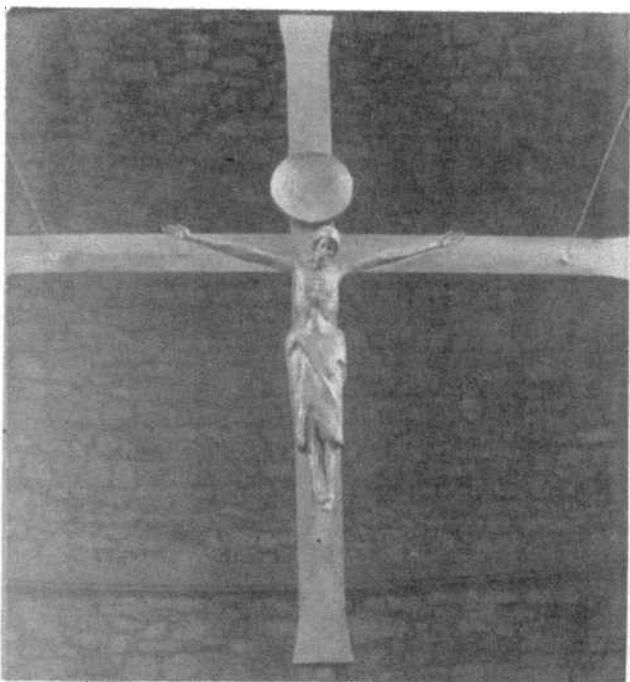
Elle relève de la seule sensibilité qui donne à l'expression son élan et ses limites, qui l'oriente vers ce qui semble le mieux coller au cadre, s'y accorder au sens profond du mot.

Accord est le mot-clé, un accord selon l'esprit et non selon la lettre.

L'accord de l'objet avec son entourage passe aussi par le choix des matériaux qui sont les moyens d'expression du sculpteur.

Pour ma part, je m'oriente le plus souvent vers des autels de caractère mobilier (bois revêtu de métal), pour les raisons que voici :

D'abord le danger d'erreur est réel dans l'aventure qu'est un aménagement d'église. Un meuble (il s'agit toujours d'autels) est moins irrémédiable qu'un monument bâti; dans l'intention comme dans la réalité matérielle. Par ailleurs les métaux peuvent revêtir les aspects les plus variés : plomb, plomb doré, ou oxydé, étain, cuivre oxydé, etc.



Auray (Morbihan). Chartreuse du XVII^e - incendiée il y a 15 ans. Les murs sont restés couleur feu. Christ suspendu en feuilles de plomb doré sur croix de laiton doré, par Ph. Kaepelin.

Le choix est grand pour répondre à la couleur de l'église, à son caractère, à sa lumière. Il est possible qu'un autel mobilier perde un peu en noblesse ce qu'il gagne en chaleur, mais la chaleur n'est pas négligeable.

Pour résumer, je dirai que notre intervention dans les églises anciennes doit être faite d'invention et de retenue, l'une n'excluant pas l'autre. Les inventions les plus durables se font souvent à petits pas, sans tapage. Elles ne sont pas toujours où on croit les voir. Ne pas surenchérir et garder constamment l'idée de servir avec nos moyens.

Je dois maintenant projeter quelques réalisations. Aux bonnes intentions les actes répondent comme ils peuvent...

Philippe KAEPPÉLIN
Sculpteur

La politique de la Commission Cantonale des Monuments Historiques à Fribourg (Suisse) dans les dix dernières années

Politique suivie par la Commission cantonale des monuments historiques à Fribourg dans les dix dernières années et analyse d'un cas concret : création de mobilier liturgique à la cathédrale de St-Nicolas.

Pourquoi créer

Le Suisse, à la frontière des races et des langues, participe de chacune des trois grandes cultures européennes. Mais il ressent une certaine difficulté à trouver son identité. L'obligation constante de rester perméable à toutes les mentalités — on capte entre les trois chaînes nationales aussi bien la télévision française, allemande qu'italienne — fait du pays une sorte de creuset culturel où viennent s'affronter et se fondre toutes les influences. Mais bien que le besoin d'identification à travers la culture soit vital, la fragmentation en ethnies diverses et l'étroitesse même du pays rendent difficile la floraison de tendances culturelles distinctes de celles de nos grands voisins européens.

Le canton de Fribourg même, à l'intérieur du pays, représente un îlot. Avec ses 70.000 habitants, il forme une enclave catholique parmi les protestants. En majorité paysans dans un monde industrialisé, les Fribourgeois sont restés pauvres parmi les riches. Aussi, on nous brocarde un peu. On plaisante ces campagnards, conservateurs et catholiques. Nous voilà contraints de prouver que campagnard ne signifie pas nécessairement inculte, que conservateur peut s'allier à moderne et que la tradition catholique peut être un excellent support à la création. Et qui nous reprochera d'avoir choisi l'art plutôt que la polémique pour le prouver ?

La culture ne se vit pas en circuit fermé. A plus forte raison, la création ne peut pas se limiter aux talents locaux. A côté des artistes de renommée internationale, parfois même en s'inspirant de grandes créations, les artistes locaux ont pu s'exprimer. Manessier (1), Bazaine (2), de Castro (3) ont évoqué à ce colloque les chefs-d'œuvre qu'ils ont su nous donner. A côté des créations françaises de Elvire Jan (4), René-Louis Petit (5) et Jean Bertholle (6), ou suisses de Edy Renggli (9), Theodor Stravinsky (8) et Hermann Sigg (7), les vitraux de Yoki (10), Bernard Schorderet (11), Charles Cottet (12), Teddy Aeby (14), Jacques Cesa (13), Bruno Baeriswyl (16) et André Sugnaux (15) décorent nombre d'édifices publics. Autant d'artistes fribourgeois qui ont réussi, sur les lieux qui les ont vu grandir, à faire mentir l'adage « nul n'est prophète en son pays ».

La réalisation d'un artiste étranger, même de renommée internationale, est-elle cependant compatible avec les notions subtiles d'identité qui sont l'essence même du patrimoine? Quelques réflexions teintées de bon sens populaire montrent que ces œuvres sont ressenties fortement et qu'elles finissent par faire partie intégrante des mentalités. A Tours, une donatrice — honnête aisance acquise dans l'hôtellerie — s'enthousiasme devant le projet d'Elvire Jan : « Je veux offrir ce vitrail violet. Il a la couleur des iris que je préfère à toutes les fleurs ». Les quelque cent paroissiens de Berlens sont-ils tous conscients du chef-d'œuvre que Jean Bazaine a laissé dans leur sanctuaire? Sûrement non. Mais après s'être étonnés de voir défiler les visiteurs, ceux même qui n'ont vu ni Audincourt ni Les Bréseux discutent ferme des mérites de leurs vitraux comparés à ceux des églises voisines. Manessier, à la chapelle du Saint-Sépulcre, provoqua d'abord quelques affrontements violents. « La plus ancienne Mise au tombeau d'Europe noyée dans une pénombre d'aquarium » titrait un esthète réputé pour la verdeur de ses foudres plus que pour la sûreté de ses jugements. En fait, alors qu'auparavant la masse des touristes défilait bruyamment devant un chef-d'œuvre de musée gris et poussiéreux, aujourd'hui, grâce aux tonalités irisées du vitrail où Manessier, inspiré de Péguy, évoque le crépuscule du Vendredi Saint, la Mise au tombeau est redevenue la liturgie du sacré. Irritant pour l'artiste et les promoteurs, le débat d'idées autour d'une création contemporaine en favorise la compréhension. Et lorsque la modernité d'une œuvre est refusée, elle n'en contribue pas moins à reléguer au rang des « vieilles lunes » réminiscences et pastiches.

Certains pourtant trouvent cette politique timorée : le talent de ces artistes étant reconnu et leur renommée faite depuis bien longtemps. Maigre objection en regard de l'authenticité face aux sous-produits qui encombreront le marché; querelle d'esthète si ces œuvres, chaque dimanche, donnent un peu de bonheur à ceux pour qui elles sont faites; chanter à Pâques l'Alleluia de Haendel à la lumière des vitraux de Manessier, Bazaine ou de Castro, n'est-ce pas aussi vivre la culture ?

Trois concours ont offert avec l'inventaire exhaustif des forces potentielles l'espoir de nouveaux talents. Les remous suscités autour des lauréats, jugés d'une modernité incompatible avec les lieux et l'esprit des gens, sont maintenant apaisés. Il reste trois œuvres d'avant-garde. Hermann Sigg apporte au Temple pro-

testant les rythmes larges et les coloris de l'Ecole suisse alémanique. René-Louis Petit à Hauteville plaque sur le paysage montagnard les compositions libres et les recherches techniques du groupe français Hyalos. Charles Cottet affirme à Ursy sa maîtrise dans quatorze compositions monumentales où la pureté du trait soutient encore le raffinement de la couleur.

Nouveau mobilier liturgique de la cathédrale St-Nicolas

Caractère du lieu

L'accord d'une œuvre contemporaine avec le monument historique s'établit d'abord au niveau de la qualité plus que dans le rapport des formes. Mais bien souvent l'artiste renouvelle sa création dans les sollicitations et les contraintes posées par l'environnement architectural.

Le style gothique, qui marque l'architecture de St-Nicolas de la fin du XIII^e à travers le rayonnant au XIV^e siècle, jette ses derniers feux avec la grille de fer étamé et doré posée à l'entrée du chœur en 1450. Le baroque colore de noir et or les peintures du bourguignon Claude Fréchet et les décors en trompe-l'œil de François Reyff aux voûtains, vers 1650. Il s'achève dans les volutes et les rocailles des autels de stuc de Feuchtmayer, un siècle plus tard. Le XIX^e siècle pose devant la rosace l'orgue romantique de Mooser et noie les collatéraux dans la lumière chatoyante des vitraux Modern'Style du Polonais Joseph Mehoffer.

L'édifice témoignant des grands moments de son histoire, il restait à notre génération la tâche exaltante de témoigner de la vitalité de l'art contemporain et de répondre aux besoins de la nouvelle liturgie en créant un nouvel espace de célébration dans un climat de lumière colorée unifié. Les claires-voies posaient un dilemme redoutable : éclairer largement la nef en



Eglise de Cerniat (Suisse). Ambon, autel, tabernacle et baptistère du sculpteur Emile Angéloz (1976). (Photo Léo Hilbert).

évitant l'éblouissement des voûtains blancs. Manessier adopte un parti où l'intelligence le dispute au talent. De la grisaille animée par les plombs, la couleur monte progressivement et éclate dans les rosaces des fenestrages.

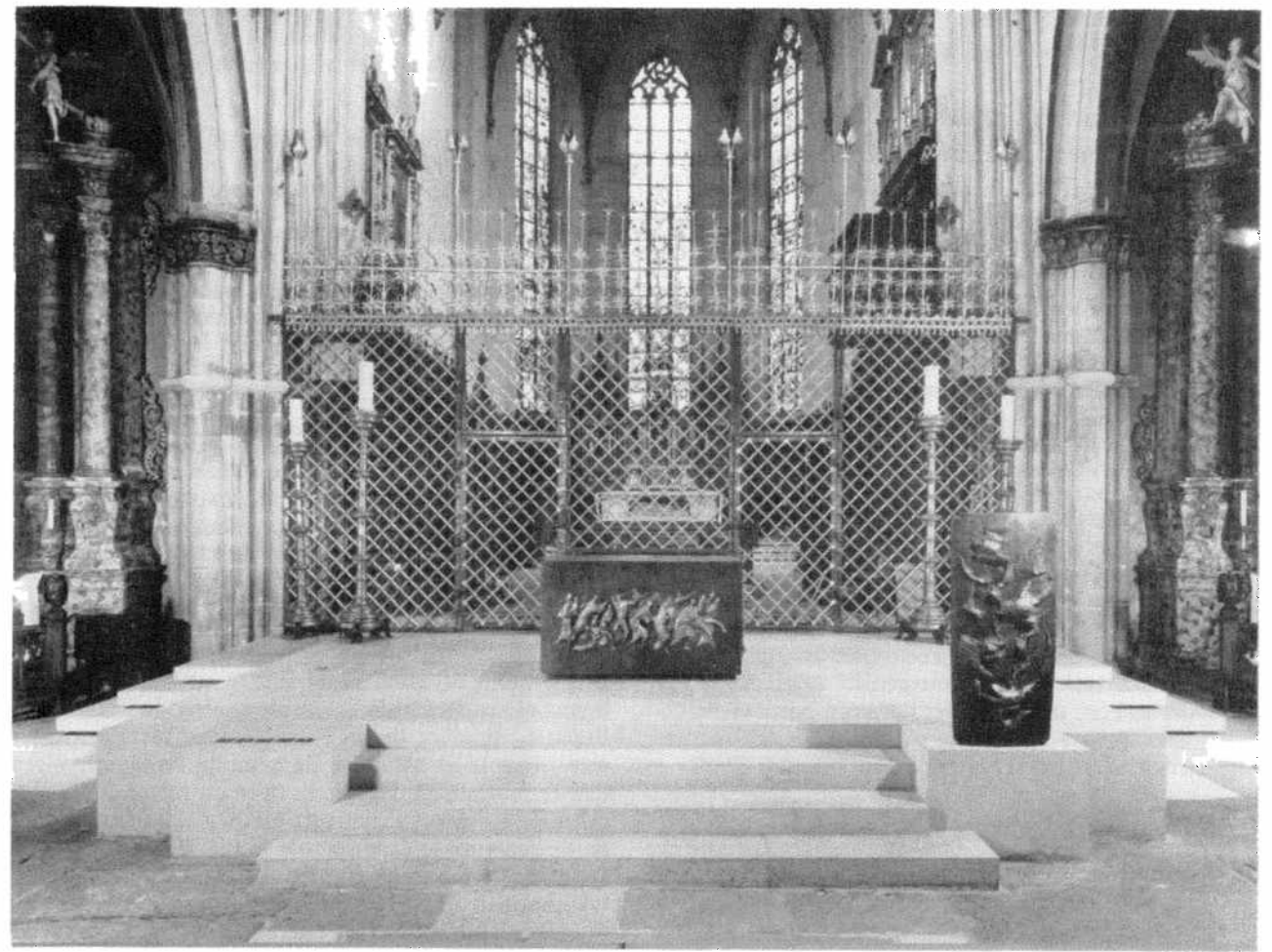
Le peintre ayant défini la couleur, le sculpteur devait, dans les masses restreintes d'un autel, d'un ambon et d'un siège épiscopal, marquer la prééminence du lieu de célébration. Sur les losanges et les pointes de la grille, tels des chevaux de frise, s'affrontèrent d'abord un clergé obsédé de purification et des experts accrochés aux témoins du passé. A l'issue du combat, avec ses montants pourpres, ses barreaux étamés, son buisson argenté et ses fleurons dorés, la grille forme une sorte de voile étincelant derrière le podium dressé à la croisée du transept.

Analyse du potentiel artistique dans les créations récentes

Depuis Vatican II, la nouvelle liturgie a inspiré plusieurs artistes du cru. Rehaussées des émaux de Liliane Jordan (17), les grandes plaques de bronze soudées d'Antoine Claraz (17) se sont muées en tables de célébration et ambons. Il réussit même à unir tabernacle et baptistère dans son beau retable de la Trinité. Les formes lyriques ou les blocs géométriques de Louis et Emile Angéloz (18) ont su répondre à la volonté d'abstraction de l'architecture contemporaine ou au dépouillement des restaurations à la mode du



Eglise de Guin (Suisse). Retable, tabernacle et couvercle du baptistère du sculpteur Antoine Claraz (1976). (Photo J. Mülhauser, Fribourg).



La Cathédrale St-Nicolas de Fribourg. Autel et ambon par Georges Schneider. (Photo J. Mülhauser, Fribourg).

moment. Le Christ entouré du tétramorphe de Jacques Cesa (13) s'harmonisait aux volets de bois doré d'un retable existant. Hafis Bertschinger (19) faisait contraster la rigueur de ses assemblages modulaires avec les volutes d'un décor baroque.

Venus d'ailleurs, Dolorès Blasco (20) soutenait de ses formes amples des statues pathétiques; Yves Mirande (21) ponctuait de ses émaux les faces d'un tabernacle; Annoni (22), dans les déchirures d'un panneau de bronze faisait éclater une résurrection, ou Stocker (23), dans une composition ne laissant voir que les pieds du Christ, justifiait cette audace par de savantes références à l'iconographie ancienne.

Mais ni la cote et la renommée, ni l'originalité, ni la force de renouveau ne permettaient de mandater l'un de ces sculpteurs au détriment des autres.

Les créations du Havre et de Rouen parurent au clergé assez séduisantes pour envisager un moment de confier un mandat direct à un artiste français. Mais la Société des peintres, sculpteurs et architectes fribourgeois protesta et demanda l'ouverture d'un concours.

Le concours - organisation et procédure

Pour des raisons politiques, le concours fut réservé aux artistes inscrits à la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses (SPSAS) et résidant sur le territoire de l'Evêché de Lausanne, Genève, Fribourg et Neuchâtel. De plus, trois artistes choisis

par la paroisse de St-Nicolas et les commissions des monuments historiques étaient invités personnellement.

Former un jury, c'est concilier la volonté des artistes, qui n'acceptent d'être jugés que par des professionnels de l'art, avec les exigences des commanditaires responsables devant les contribuables des investissements consentis. Les jurés devaient sélectionner une œuvre rigoureusement contemporaine, mais respectueuse, et des dogmes du clergé garant de l'orthodoxie, et des principes des commissions des monuments historiques soucieuses d'une bonne intégration. La quadrature du cercle n'est cependant pas impossible. Il suffit de savoir que le lauréat trouvera naturel de voir son talent reconnu, que les concurrents évincés n'y verront qu'ignorance ou combines et que le grand public manifesterà une répulsion spontanée pour tout ce qui sort des sentiers battus et du conformisme.

Les jurés furent à la tâche. Mettons-les à l'honneur et laissons-leur la responsabilité du choix et des critères de jugement.

— Albert Schilling, sculpteur, Arlesheim.

— Wilfried Moser, sculpteur, Zürich, Paris.

— Robert Stoll, critique d'art et conservateur, Bâle.

— Claude Jaccottet, architecte, Lausanne. Expert de la Commission fédérale des monuments historiques.

— Mgr Jacques Richoz, vicaire épiscopal, évêché de Fribourg.

— Chanoine Gérard Pfulg, du Chapitre de St-Nicolas.
— M. Robert Dévaud, conseiller de la paroisse de St-Nicolas.

Experts avec voix consultative :

— Dr Jean Dubas, délégué de la Commission diocésaine d'art sacré.

— Etienne Chatton, conservateur des monuments historiques, délégué de la Commission cantonale des monuments historiques.

Des quatorze concurrents qui ont participé au concours et dont les projets ont été présentés au colloque, nous nous bornerons à transcrire l'appréciation des quatre projets primés :

1^{er} prix : « EXODE » de Georges Schneider, St-Imier, Paris.

« L'autel prismatique en bronze patiné porte, en relief sur les deux grandes faces, deux scènes de l'Ancien Testament : Moïse frappant le rocher, et l'Exode : le peuple de Dieu en marche vers la Terre promise. Les deux faces latérales représentent le Mont Sinaï et la ville de Jérusalem où l'on reconnaît la topographie des préalpes et la cité fribourgeoise dominée par la cathédrale. Lieu de la parole, l'ambon porte en haut-relief les flammes de l'Esprit-Saint dont les formes signalent aussi le trône épiscopal.

La patine de l'autel, en contraste avec l'éclat doré ou argenté des chandeliers et de la grille, semble d'autant plus convaincante que les brillances des motifs sculptés assurent une grande présence au lieu de célébration et un accord avec l'environnement.

Jugée par certains trop riche, la thématique a semblé pourtant très unitaire. Bien que formulée dans un langage contemporain, elle reste parfaitement compréhensible. La transcription des thèmes bibliques à travers les données géographiques locales permet à cette création contemporaine d'être directement ressentie et intégrée à la mentalité collective.

A côté de ses qualités plastiques évidentes, le jury a reconnu un souci d'adaptation à l'édifice. Le projet répond au climat psychologique sensible chez les fidèles de la paroisse. Aussi, le jury a décidé d'accorder à « exode » le premier prix avec recommandation d'exécution. »

2^e prix : « AMETHYSTE » de Georges Jaquier, Chavornay.

« L'artiste présente chaque élément avec, pour seul apprêt, les trous de mine régulièrement répartis à la surface du bloc de pierre. Ainsi, l'autel, l'ambon et les sièges paraissent rythmés par les cannelures concaves et les aplats rugueux de l'arrachement de la pierre. Poussé ainsi jusqu'au détail du mobilier, ce parti très dépouillé conquiert d'emblée une partie du jury.

Hors du temps, il évoque aussi bien l'assise d'un pilier antique que les techniques contemporaines d'exploitation des carrières. Cette économie de moyens aboutit à une extrême simplicité et confère une

certaine spiritualité au lieu de célébration, contrastant avec les formes et la décoration très riches de l'église. Son dépouillement lui assure une grande présence plastique.

Cependant, cette volonté de dénuement risque de paraître insolite à la cathédrale où l'ensemble des fidèles exige une adaptation culturelle plus accentuée.

Le jury n'a pas cru pouvoir donner une recommandation d'exécution. Cependant, vu l'originalité de la démarche créatrice marquée par la modernité, l'économie des moyens et la puissance de l'effet plastique, le jury décerne au projet « Améthyste » le second prix.

3^e prix : « 000 » de Jacques Barman, Lausanne.

« L'artiste choisit de couler son autel en bronze : les reliefs non figuratifs donnant à la masse les contrastes d'ombre et de lumière. Afin de concentrer l'effet sur l'autel de célébration jugé plus représentatif, l'artiste projette un ambon en pierre. Intégré au podium, cet élément perd de son importance et prend un aspect plus directement fonctionnel.

L'originalité du parti a intéressé le jury. En revanche, la technique d'exécution semble contredire l'option de l'artiste : le relief simplement ébauché garde le caractère rugueux et aléatoire de la taille de pierre, alors que la réalisation devrait se faire en métal coulé. La découpe formée à l'intersection du plan de la table et la verticale de la face semble le fait du hasard. A la frontière entre la figuration et l'abstraction, l'ambiguïté de certaines formes saillantes risque d'inciter le spectateur à y chercher un sens au-delà des intentions de l'artiste.

Compte tenu de l'originalité du parti et des qualités plastiques du projet, le jury lui a accordé le troisième prix. »

4^e prix : « RAYONNEMENT » de Philippe Kaepelin, Le Puy (France).

« En orfèvre, l'auteur du projet plaque sur le bâti de bois de l'autel des feuilles d'étain repoussé et doré. Formant contraste, l'ambon de cuivre est patiné et gravé. Bien que reconnu par tous original dans la démarche et sérieux dans la facture et les proportions, le projet n'a pas fait l'unanimité des opinions. La rutilance des ors a été trouvée contraire à l'esprit de pauvreté post-conciliaire, alors que la légèreté des moyens mis en œuvre et leur coût restreint paraissent répondre aux besoins d'une liturgie en recherche. Selon certains, l'œuvre projetée s'harmonisait dans ses formes et sa thématique aux éléments baroques partout présents dans la cathédrale, alors que pour d'autres, son élégance décorative en faisait un coffret précieux, étranger à l'esprit même de la sculpture. Au vote, le projet a été classé au quatrième rang des prix prévus par le règlement du concours. »

Etienne CHATTON
Conservateur des Monuments
Historiques du Canton de Fribourg

NOTES concernant uniquement les œuvres réalisées dans les monuments historiques et édifices publics du canton de Fribourg, entre 1970 et 1982.

Note préliminaire

Selon arrêté du Conseil d'Etat du 26 novembre 1971, « la Commission cantonale des monuments historiques et édifices publics donne son préavis sur tous les projets relatifs à des bâtiments situés dans une zone ou un site protégé, à des bâtiments situés dans une zone ou un site protégé, à des bâtiments classés, aux édifices publics de l'Etat, des communes et paroisses. »

Le Conservateur des monuments, organe exécutif de la Commission précitée, se devait de dresser l'inventaire exhaustif des œuvres créées, tant dans les monuments historiques que dans les édifices publics. Nombre de créations ont pu être réalisées avec notre appui, d'autres l'ont été malgré nous. Certaines sont inutiles, parce qu'elles disent ce qui avait été formulé ailleurs. Même celles-là ont cependant favorisé cette émulation qui permet aux artistes de trouver leur style et à quelques chefs-d'œuvre de fleurir.

1. Alfred MANESSIER, *Emance*
Fribourg : Cathédrale St-Nicolas : vitrail de la chapelle du Saint-Sépulcre, 1976; claires-voies de la nef principale : 10 vitraux en cours d'exécution, achèvement 1984.
Hauterive : Abbaye cistercienne : salle du chapitre, un vitrail, 1977.
2. Jean BAZAINE, *Clamart*
Berlens : Chapelle Notre-Dame de l'Epine, 6 vitraux, 1979.
Hauterive : Abbaye cistercienne, 4 vitraux pour la chapelle, en préparation.
3. Sergio DE CASTRO, *Paris*
Romont : Collégiale Notre-Dame, 5 vitraux du collatéral nord, 1981.
4. Elvire JAN, *Moissac*.
Tours : Eglise Notre-Dame, 6 vitraux de la nef et 2 oculi dans le chœur, 1977.
5. René-Louis PETIT, *Orléans*
Hauteville : lauréat du concours, 1976 - 2 vitraux au chœur en 1980; nef en discussion.
6. Jean BERTHOLLE, *Paris*
Cournillens : chapelle St-Grat : 8 vitraux en cours d'exécution.
7. Hermann SIGG, *Oberhasli/ZH*
Fribourg : Temple protestant. Lauréat du concours, 1977. 6 vitraux et 2 oculi du transept, 1978.
8. Théodor STRAVINSKY, *Genève*
Fribourg : église du Christ-Roi, vitraux de la nef, 1971 et chœur, 1973 (D)*
Chapelle de l'Evêché, 2 vitraux (D), 1973.
9. Edy RENGGLI, *Lucerne*
Fribourg : Chapelle de la Clinique Ste-Anne, 1 paroi dalle de verre, 1970.
10. Yoki AEBISCHER, *Fribourg*
— Bibl. : Yoki - Coll. Artistes fribourgeois, Fribourg, 1978.
Fribourg : Hôpital cantonal, chapelle : 2 frises latérales (P)** et 2 grisailles du chœur, 1970 (D).
Albeuve : église paroissiale, 3 vitraux du chœur, 1970 (P).
Bruenisried : Chapelle - vitraux (D), 1971.
Fribourg : Eglise du Christ-Roi, chapelle de la Vierge, 3 frises (D), 1972.
Semsales : église paroissiale, 18 hauts-jours (P), 1973.
Fribourg : Institut des Sœurs de Jolimont, 12 vitraux (D) 1973. Theodosianum, chapelle, vitraux (P), 1973.
Botterens : église paroissiale, 7 vitraux (P), 1974.
Fribourg : Technicum cantonal, paroi de verre du hall (D), 1974.
Cerniat : église paroissiale, 3 vitraux du chœur (P), 1975.
Fribourg : Marienheim, chapelle des sœurs, 12 vitraux de la nef (P) et frises de la tribune (P), 1976.

Grangeneuve : Institut agricole cantonal, vitraux de la chapelle (P), 1977.

Fribourg : Centre paroissial Saint-Paul, vitraux de l'église (P), 1977.

St-Antoni : église paroissiale, vitraux, 1978.

Mézières : église paroissiale, 34 vitraux en frises sur la nef (P), 1979.

Les Friques : 4 vitraux de la chapelle (P), 1981.

11. Bernard SCHORDERET, *Fribourg*
— Bibl. : « Bernard Schorderet », coll. Artistes fribourgeois, Fribourg, 1974.
Fribourg : Chapelle du Collège Ste-Croix, 2 vitraux et 2 grisailles (P), 1970.
Seiry : Eglise paroissiale, 6 vitraux, nef et chœur, 1970.
Valsainte : Eglise conventuelle des Chartreux, 5 vitraux, 1971.
Fribourg : Hôpital cantonal, chapelle des sœurs, 1 vitrail (P), 1971: Jardin de l'Office des Assurances sociales, sculpture et haut-relief béton, 1971.
Wünnewil : Ecole : vitrail (P), 1971.
Fribourg : Centre professionnel cantonal, escalier principal, panneau mural de métal laqué.
Bulle : Eglise St-Pierre-aux-Liens, 2 vitraux de la tribune (P) 1976.
Estavayer-le-Lac : Eglise conventuelle des Dominicaines : 2 vitraux du chœur (P), 1976.
Fribourg : Eglise du Christ-Roi, chapelle du baptistère, 3 frises (D), 1977.
Givisiez : Eglise paroissiale - 4 vitraux de la nef, 1952, 1962, 1980- vitraux de la tribune et du chœur en voie d'exécution.
12. Charles COTTET, *Attalens*
Le Crêt : Eglise paroissiale, 3 bas-reliefs céramique, 1977.
Ursy : Eglise paroissiale. Lauréat du concours en 1979 - 14 vitraux de la nef, 1981.
Châtel-St-Denis : Chapelle St-Roch, vitraux en préparation.
Romont : Cour de l'Ecole secondaire, décor mural.
13. Jacques CESA, *Bulle*
Porsel : Eglise paroissiale, 8 vitraux, 1972.
Broc : Institut Bouleyres, 2 vitraux, 1978.
Rossens : Eglise paroissiale, chœur et transept, vitraux en voie d'exécution.
Broc : Eglise paroissiale, autel en bois sculpté et doré, 1974.
14. Teddy AEBY, *Posieux*
Fribourg : Institut St-Joseph, 2 vitraux chœur (D) et 5 vitraux de cabinet (P), 1974.
Marly : Chapelle de la Sainte-Famille, 2 vitraux du chœur, 1978.
15. André SUGNEAUX, *Romont*
Villeneuve : Eglise paroissiale, 4 vitraux, 1977.
16. Bruno BAERISWYL, *Lechelles*
— Bibl. : « Bruno Baeriswyl, coll. Artistes fribourgeois, 1975. « B.B. » - dessins à la craie » J.-Ch. Ammann, Fribourg, 1979.
Domdidier : Chapelle Notre-Dame de la Compassion, 6 vitraux, 1981.
17. Antoine CLARAZ, *Fribourg*, sculpteur
Liliane JORDAN, *Fribourg*, émaux
Fribourg : Collège Ste-Croix, chapelle : autel, tabernacle, 1971. Institut de la Chassote, Tabernacle, 1972.
Bulle : Eglise St-Pierre-aux-Liens, autel, ambon, tabernacle, 1973.
Villarsviriaux : Eglise paroissiale, retable, tabernacle, autel, baptistère, 1974.
Estavannens : Eglise paroissiale, chemin-de-croix, 1975.
Düdingen : Eglise paroissiale, retable, tabernacle, autel, baptistère, 1976/77.
Plasselb : Eglise paroissiale, autel, 1977.
St-Antoni : Christ en croix, 1977 (église paroissiale).
Cressier : Eglise paroissiale, autel, 1980.

18. Emile ANGELOZ, *Corminbœuf*
Fribourg : Ecole secondaire de Jolimont, sculpture de métal, 1975.
 Centre professionnel, Elément COR-TEN, 1977.
 Façade Technicum cantonal, 1972.

18. Emile ANGELOZ, *Corminbœuf* et Louis ANGELOZ, *Charmey*
Broc : Eglise paroissiale, ambon, bronze, et chemin-de-croix, 1971.
Albeuve : Eglise paroissiale, ambon (bronze), 1971.
St-Martin : Eglise paroissiale, tabernacle, ambon, baptistère (pierre), 1971.
Valsainte : Couvent trappiste, église : autel et ambon (pierre) 1972.
Fribourg : Eglise St-Pierre : autel, ambon, baptistère (pierre) et tabernacle (bronze), 1971.
Brünisried : Eglise nouvelle, mobilier liturgique en pierre, 1972.
Fribourg : Chapelle de l'Hôpital cantonal, autel, ambon, tabernacle, 1974.
Cerniat : Eglise paroissiale, autel, tabernacle (bronze), ambon (pierre), 1976.
Fribourg : Eglise du centre paroissial St-Paul : autel, ambon, tabernacle, baptistère, 1977.

19. Hafis BERTSCHINGER, *Fribourg*
Cournillens : Chapelle : autel et tabernacle, 1981.

20. Dolorès BLASCO, *Chancy/GE*
Hauteville : Eglise paroissiale, autel, 1979.

21. Yves MIRANDE, *Bordeaux*
Valsainte : Eglise conventuelle des Chartreux, tabernacle, 1971.
Estavayer-le-Lac : Eglise conventuelle des Dominicaines, tabernacle, 1976.

22. Franco ANNONI, *Lucerne*
Fribourg : Chapelle de la Clinique Ste-Anne : haut-relief, 1970.

23. Ludwig STOCKER, *Bâle*
Fribourg : Chapelle St-Hyacinthe : décor du tabernacle, 1975.

Bibliographie sommaire :

- « Dictionnaire des Artistes suisses contemporains », Frauenfeld, 1981.
- « Fribourg, art et monuments », Hermann Schöpfer, Fribourg, 1981.
- « Kunstführer Sensebezirk/FR, Hermann Schöpfer, Berne, 1980.
- « Kunstführer durch die Schweiz », Vol. III, à paraître.

* (D) = dalle de verre
 ** (P) = plombs

Commentaire à propos de l'autel et de l'ambon de la Cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg

En ce qui concerne tout d'abord la question du matériau à proposer pour l'insertion de l'Autel et de l'Ambon à l'Edifice gothique, j'ai choisi la fonte en bronze, ce qui m'a permis de trouver des patines qui puissent s'accorder à la grille séparant le transept du chœur, ainsi qu'à la poutre horizontale surmontée d'un calvaire, qui surplombe ladite grille. J'ai pris le parti d'obtenir un semi-poli de façon à faire apparaître la couleur naturelle du bronze pour les personnages qui animent les reliefs de même que pour le motif de l'Ambon, ceci afin de faire écho aux fleurons dorés placés au sommet de la grille, tandis que les fonds des mêmes reliefs sont patinés en rouge sombre en accord avec le rouge des montants et cadres des portes de la grille.

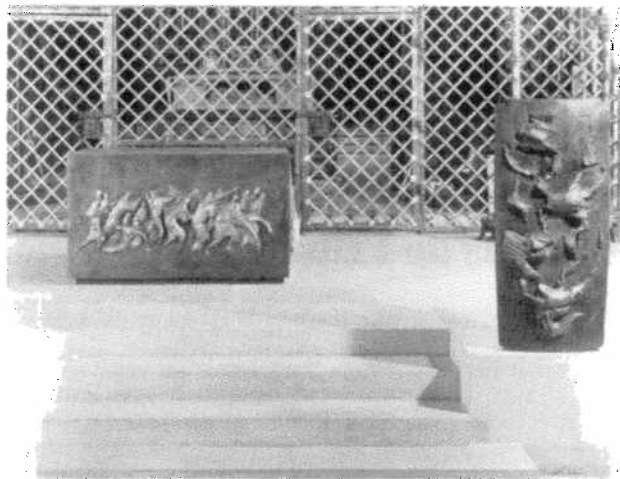
L'Autel, a la forme d'un parallélépipède rectangle animé de bas-reliefs sur ses quatre faces verticales. J'ai pris comme point de départ le thème de l'Exode. Il se trouve que j'avais déjà, au cours de ces dernières années traité pour lui-même, sans destination particulière au départ le thème de l'errance, de l'émigration. A cause à la fois de ses résonances dans la vie d'aujourd'hui et de son enracinement dans les temps bibliques, j'ai pensé que ce thème pourrait convenir à un Autel, d'autant plus que l'« événement » représenté revêt la signification plus générale de la Traversée du désert qu'est la vie (pour un chrétien du moins), du Peuple de Dieu éternellement en marche... en marche vers la Terre promise. Comme équivalent du Paradis, j'ai préféré à l'évocation du Pays de Chanaan celle de la Jérusalem céleste, mais qui puisse en même temps faire allusion à la Ville de Fribourg grâce à quelques repères topographiques, sans que cela m'empêche de traiter la composition de la Ville très librement en fonction d'exigences plastiques et symboliques. Ce fait de pouvoir puiser mon inspiration dans le contexte local m'a paru perpétuer une tradition, un esprit remontant au Moyen-Age, et à ce point de vue aussi, renforcer mon effort d'intégration au monument, mais d'une manière spontanée, en évitant tout recours au pastiche. Voici d'ailleurs encore un thème, celui de la Ville que j'ai traité et que je continue à traiter pour moi, principalement en bas-reliefs d'ardoises comme je vous en montrerai quelques exemples si nous en avons le temps. La « Jérusalem céleste » s'inscrit ici dans un carré comme c'était l'usage dans la symbolique romane, mais d'une façon qui soit « ouverte » et pas trop insistante ni évidente de prime abord — sur la face latérale qui fait suite au mouvement des Hébreux errant dans le désert.



Côté de l'autel par G. Schneider. (Photo J. Mülhauser, Fribourg).

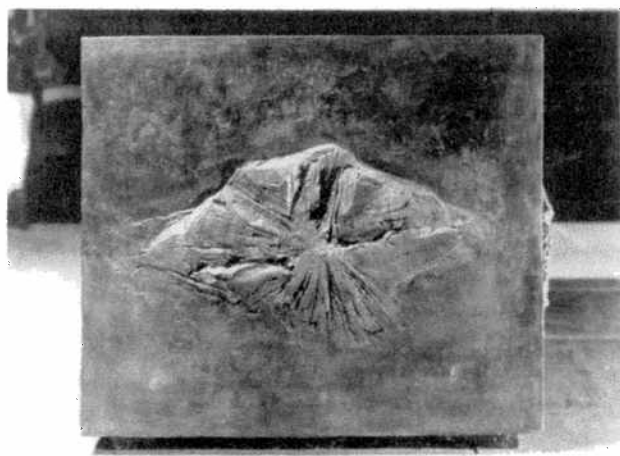
Sur la face tournée vers la grille, figure la scène de Moïse frappant sur le Rocher avec son bâton pour en faire jaillir l'Eau vive destinée au peuple altéré. L'Eau ici préfigure l'Eau du Baptême qui est en même temps le Sang du Christ. Ainsi le sujet traité ici m'a paru particulièrement à sa place de par son caractère mystérieusement prémonitoire du Sacrifice de la Croix. Il serait d'ailleurs souhaitable que l'on puisse tourner cette face du côté des fidèles dans certaines circonstances, au moyen d'un système de roulement à billes, ce qui peut-être, espérons-le, se fera un jour.

Pour la foule des Hébreux, je me suis efforcé de rendre sensible un effet de bousculade car il s'agit d'une foule rendue impatiente par la privation d'eau, mais cette bousculade se résoud en une sorte de prière, ainsi que le montre la femme agenouillée qui se trouve en avant des autres personnages et qui fait transition entre le grouillement de ces derniers et Moïse, campé volontairement à une autre échelle, plus grande, pour faire contrepoids et accentuer la majesté de ce chef du peuple. Il me faut avouer que je ne l'avais représentée dans cette position (il s'agit de la femme agenouillée) que pour assurer l'équilibre et le rythme de ma composition, pour la varier par rapport aux autres personnages et pour isoler Moïse (et le relier en même temps par une sorte de paradoxe plastique, au groupe véhément qui lui fait pendant). Après coup seulement je me suis rendu compte que cette unique position agenouillée du personnage placé en pointe pouvait renforcer le sens caché de cette scène.



La Cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg. Autel et ambon par Georges Schneider. (Photo J. Mülhauser, Fribourg).

Enfin pour la dernière face latérale, j'ai décidé de faire figurer le Sinaï, thème qui peut être élargi à celui de la Montagne en tant que symbole du lien entre le Ciel et la Terre.



Côté de l'autel par G. Schneider. Photo J. Mülhauser (Fribourg).

En résumé j'ai fait alterner deux scènes narratives avec la représentation de deux symboles. Mon souci a été de m'efforcer d'organiser autour et à partir de l'« Exode » une thématique cohérente, significative et se justifiant dans un Autel, — qui puisse aussi s'incarner dans notre temps.

Quant à l'Ambon, c'est le lieu de la Parole. J'y ai donc fait figurer le Feu de la Pentecôte, don des langues, mais en même temps le Feu de l'Amour (« je suis venu apporter un Feu sur la Terre » selon la parole de Saint Jean). Les formes peuvent encore suggérer, outre le Buisson ardent, une sorte d'éparpillement d'oiseaux allant porter au loin le message. Cette représentation allusive et polyvalente fait contraste avec la scène figurative de l'Exode qui se présente aux fidèles. Pour renforcer encore cette fonction de la Parole, l'Ambon, de par sa forme légèrement convexe et sa silhouette, suggère lui-même celle d'un bouclier (ma parole est un bouclier).

A cause de l'importance que reprend dans la liturgie actuelle la fonction de la Parole, je me suis attaché à créer un équilibre avec le volume de l'Autel, tout en



Annecy - Grand Séminaire « Buisson Ardent ». Taille directe dans un enduit de ciment sec par G. Schneider.

accordant à ce dernier sa prééminence. Dans un souci d'unité, j'ai également choisi le bronze comme matière, en utilisant les mêmes patines contrastées que pour l'Autel.

J'ai également traité ce symbole du Feu à plusieurs reprises et notamment dans une représentation du « Buisson ardent », sculpté dans le ciment sur la paroi du chœur de la Chapelle restaurée du Grand Séminaire d'Annecy (en utilisant la technique « en creux » des Egyptiens) en 1967.

Pour clore cette présentation je voulais encore vous montrer un exemple de sculpture placée devant un édifice civil classé, quoique récent, en l'occurrence la gare à Rouen. Il s'agit d'un motif de bronze intitulé « migration » et représentant d'une manière très libre un vol d'oiseaux de 4 m de long, sur 2 de haut, fixé sur un tube métallique au-dessus d'une pièce d'eau circulaire devant la sortie principale de la gare. L'esprit de cette sculpture n'est pas sans rapport avec celui de l'Ambon précité.

Enfin, voici quelques photos de « villes » en ardoise taillées et gravées en bas-reliefs. Ce sont des villes imaginaires anciennes et nouvelles dont le caractère onirique est renforcé par la matière de l'ardoise. Cette présentation est en rapport, je le répète avec la « Jérusalem-Fribourg » de l'Autel dont j'ai parlé tout à l'heure.

Je voulais également montrer qu'il ne doit pas y avoir en principe de hiatus entre l'art dit profane et l'art « sacré », autrement dit que la création doit être une ou du moins tendre à l'unité. Je pensais enfin qu'il pouvait être intéressant de montrer par cet exemple comment et en vertu de quelles exigences multiples peut se développer la gestation d'un ensemble sculptural dans un environnement donné, dans l'exemple développé plus haut, une cathédrale gothique.

Georges SCHNEIDER

DEBATS

Repasant de l'exposé venant de se terminer, **Mme Rivière**, Maire-Adjoint de Caen, chargée de l'animation culturelle évoque la difficulté des rapports artistes-élus et l'incompréhension qui peut en résulter pour des problèmes d'expression (maquette, langage...). L'artiste se croit obligé de justifier son œuvre avant sa réalisation devant des personnes n'ayant pas toujours la culture nécessaire pour l'appréhender.

A cela, **M. Parent**, prenant l'exemple des différentes Commissions chargées de donner des avis au Ministre de la Culture, répond qu'il est nécessaire pour les profanes de s'entourer de l'avis de spécialistes qui eux, auront la possibilité d'imaginer l'œuvre future de l'artiste; celui-ci ne sachant bien s'exprimer que par son œuvre, il ne faut pas chercher à le juger sur sa capacité à le faire autrement.

M. Daoulatti Secrétaire Général de l'ICOMOS, Président du Comité National Tunisien de l'ICOMOS estime que les exemples présentés montrent en fait une réelle continuité dans la culture européenne, alors que pour son pays la modernité occidentale est synonyme de rupture avec sa civilisation traditionnelle. Lorsque le problème se pose, il en résulte donc un problème beaucoup plus complexe. Il souhaiterait savoir comment est vécue cette problématique dans d'autres civilisations.

M. Bertholle, à travers des exemples d'élèves étrangers précise que la notion de modernisme n'est pas propre à une civilisation. Il s'agit avant tout d'une recompréhension de sa propre culture avec son actualité.

Mme Bony « Adeline Hebert Stevens », peintre-verrier, expose son expérience personnelle et regrette la disparition du côté « théâtral » qu'avaient les cérémonies religieuses traditionnelles. Cet état lui semble dû à l'importance grandissante des laïques par rapport au clergé, qui, de simples « spectateurs » deviennent maintenant les acteurs principaux des manifestations religieuses. Elle en déduit que la phase de transition où nous nous trouvons gêne les artistes et que, en tous cas, il faut éviter de figer le mobilier religieux et s'orienter vers des éléments mobiles.

Mme Gradiš, Présidente de « Jeunesse et Patrimoine », s'étant montrée surprise de voir que l'on ne parlait que d'art sacré et d'édifices religieux, **M. Bady** confirme que les organisateurs ont été confrontés à ce problème lors de la préparation de cette réunion. Ils n'ont pu que constater qu'il y

avait beaucoup moins d'œuvres contemporaines insérées dans les édifices civils anciens. Est-ce la faute de leur utilisation actuelle, de leurs utilisateurs ou bien des artistes?

M. Gleb pense qu'il y a un malentendu et que les artistes ont tous beaucoup d'œuvres dans des édifices civils, mais que celles-ci ne sont effectivement pas toujours conçues en fonction du cadre où elles se trouvent. Il est néanmoins certain que l'église s'ouvre beaucoup plus à l'art contemporain.

M. Beauchamps Architecte des Bâtiments de France évoque à ce propos la procédure du 1 % qui apparaît souvent comme un « timbre poste que l'on vient coller à la fin ».

M. Bourguignon, Directeur Régional des Affaires Culturelles de Champagne Ardenne estime qu'il serait souhaitable d'étendre le 1 % aux travaux sur les édifices anciens, en particulier à ceux dépendant du Ministère de la Culture. Terminant sur ce sujet, **M. Queguiner**, Directeur Régional des Affaires Culturelles de Midi Pyrénées suggère de faire un inventaire complet de la procédure du 1 %, ce qui offrirait un vaste panorama sur l'art contemporain.

Cet échange de vues et les œuvres présentées semblent indiquer que si les édifices religieux accueillent davantage les œuvres d'art, c'est parce que celles-ci ont d'abord une fonction, alors que souvent dans les édifices civils elles apparaissent comme une décoration rapportée.

M. Patrix, Designer et Architecte d'intérieur, précise sa conception de l'intégration, partant du principe qu'il n'y a qu'un art vécu, l'art contemporain, tant celui qui essaie de singer l'art du passé est un faussaire.

Il faut franchement juxtaposer les architectures du passé et l'esprit de l'architecture contemporaine comme cela s'est fait il y a trente ans au Palais Sforza à Milan. La recherche d'une homogénéisation du passé est souvent lénifiante alors que l'hétérogénéité crée un choc vital.

M. Parent croit utile d'approfondir le problème soulevé sur un ton volontairement polémique en le précisant. Il s'agit de savoir en fait, comment l'on perçoit le passé, sachant que toutes les perceptions du passé par un présent, deviennent à leur tour passées et qu'elles sont toutes aussi respectables.

La Charte de Venise demande de conserver la stratification du temps afin de conserver autant que possible les visions successives de l'art contemporain sur le passé. La grande difficulté apparaît dans la situation de « trop plein » où nous nous trouvons quelquefois; jusqu'où pouvons-nous conserver et peut-on détruire pour permettre de nouvelles créations?

De la restitution fidèle à la libre interprétation de la disposition historique

Je voudrais tout d'abord remercier et féliciter la Section Française de l'ICOMOS d'organiser cette rencontre, à l'occasion des réunions des Comités Exécutif et Consultatif de l'ICOMOS. Elle complète les débats des Comités de caractère plutôt administratif, et rejoint d'autre part l'initiative du Comité Polonais qui avait proposé d'inscrire ce sujet au programme des activités de l'ICOMOS International.

A l'invitation des organisateurs, je pense vous montrer quelques exemples illustrant les expériences polonaises depuis 1945.

Comme vous le savez sûrement la plupart des interventions de nos conservateurs, après la guerre, ont concerné la reconstitution d'édifices détruits. Cela s'accompagna de l'introduction d'éléments nouveaux, surtout, il est vrai, dans les édifices destinés à des fins muséographiques, qui sont exclus comme vous le savez de notre colloque, mais aussi dans d'autres cas.

Comme plusieurs des rapporteurs j'ai, moi aussi, eu quelques problèmes pour inventer un titre à mon exposé, et j'ai, comme vous le savez, proposé celui-ci « De la restitution fidèle à la libre interprétation de la disposition historique ». La notion de restitution est ici utilisée pour désigner le stade le plus élevé de la reconstruction, et, chez nous, cela est toujours associé avec le Château Royal de Varsovie.

M. Pawlowski commente plusieurs diapositives montrant les différents stades de la restitution du Château Royal de Varsovie pour ainsi dire entièrement détruit. On s'est basé sur des sources iconographiques, avec parfois certaines modifications tou-

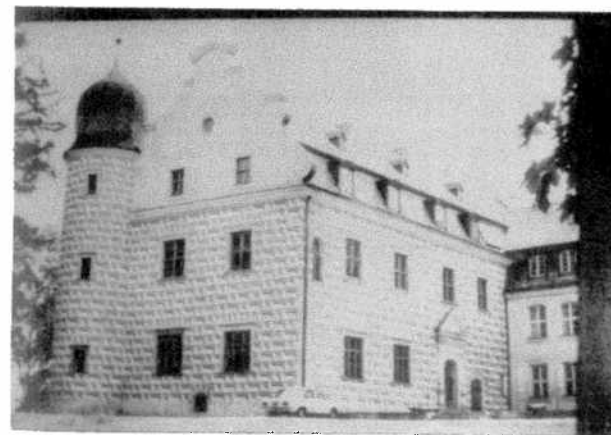
jours dûment documentées et qui n'enfreignent donc jamais la Charte de Venise, sur les apports de fouilles archéologiques, et sur les éléments qui avaient pu être sauvegardés. Des équipes des conservateurs et architectes avaient en effet réussi, malgré les difficultés, à cacher et donc sauver des éléments presque de chaque salle et qui ont pu ainsi servir de modèles lors de la restitution. En se servant des anciens plans — y compris les plans originaux du XVIII^e siècle on a réussi à obtenir une restitution fidèle. Une certaine liberté a dû être donnée aux auteurs de la composition peinte aux plafonds de quelques salles, notamment celle du bal, étant donné que la documentation iconographique les concernant était très restreinte.

M. Pawlowski montre ensuite des vues du château de Torun dont les caves ont été aménagées en café pour lequel a été créé un mobilier. Egalement à Torun, réalisée en béton la cage d'escalier en colimaçon de l'atelier de conservation des monuments historiques dont le prototype en bois datant du XVII^e siècle se trouve dans une autre maison de la ville la fameuse maison « sous étoiles ».

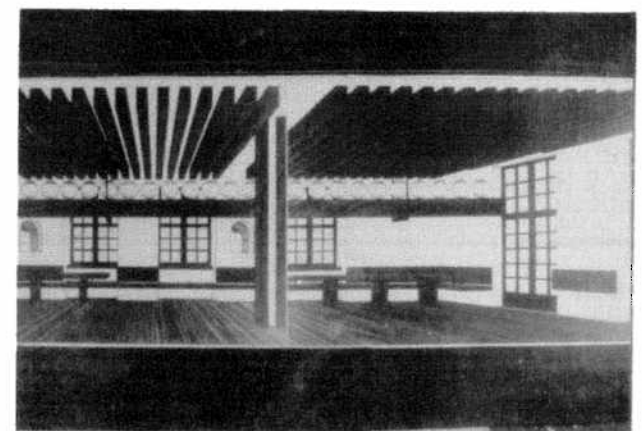
Toujours à Torun, une maison néo-renaissance a été restaurée et meublée d'un mobilier copie d'ancien. Le mur d'une des salles du bas est décoré d'une peinture moderne.

Un autre exemple est celui du château des Chevaliers Teutoniques à Malbork dont les caves ont été aménagées en restaurant rustique et le dernier étage en salle d'exposition sur l'ambre.

Pour le Palais de Tuczno, à 300 km au Nord-Ouest de



Palais de Tuczno (Pologne).



Palais de Tuczno (Pologne). Aménagement intérieur, architecte A.B. Kaliszewski.

Varsovie, maintenant l'une des deux maisons de la société des architectes polonais, a été créé un mobilier aux lignes très simples et cet aménagement montre comment peuvent être liés des éléments anciens et modernes.

M. Pawlowski montre aussi des vues de la ville de Gdansk reconstruite où le décor moderne surtout en forme de peinture et reliefs sur les façades ainsi que les vitraux ont été souvent employés. Son église Sainte Brigitte, présente un intérêt spécial. Cette église en brique presque entièrement détruite pendant la dernière guerre a posé aux autorités de la conservation des monuments historiques un problème longtemps débattu. Devait-on la reconstruire à l'identique ou faire une église moderne. La première solution ayant été adoptée, restaient le mobilier et la décoration intérieure. Là, un parti hardi fut pris, et bien pris, compte tenu de l'art particulièrement vivant de la ferronnerie

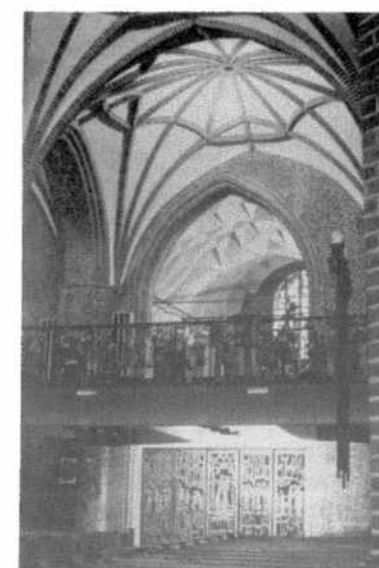
polonaise. Tous les éléments de la décoration et du mobilier de l'église sont résolument modernes; les fonts baptismaux sont fermés par de très belles grilles de bronze, l'escalier qui mène à la tribune est un bel exemple de ferronnerie moderne, les lustres, l'autel, tout est en parfaite harmonie et s'intègre à cet édifice gothique de brique rouge. Les spécialistes polonais considèrent Sainte Brigitte comme un cas exemplaire de l'action conjuguée des restaurateurs et des créateurs.

Il est intéressant à noter que le même style de décor-sculpture en bronze a été appliqué dans le cas des monuments des morts en décembre 1970 inauguré en 1980, à l'entrée des chantiers navals de Gdansk.

Krzysztof PAWLOWSKI
Président du Comité Polonais
de l'ICOMOS



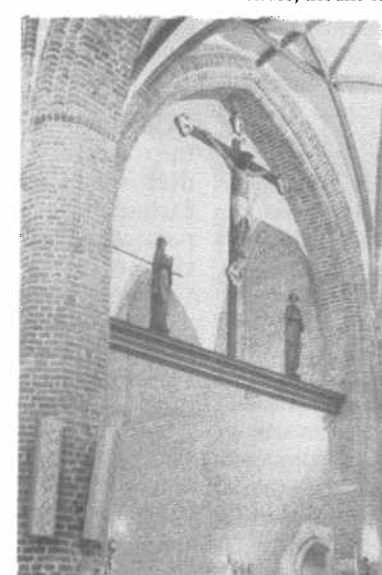
Gdansk. Eglise Sainte-Barbe. Vitrail



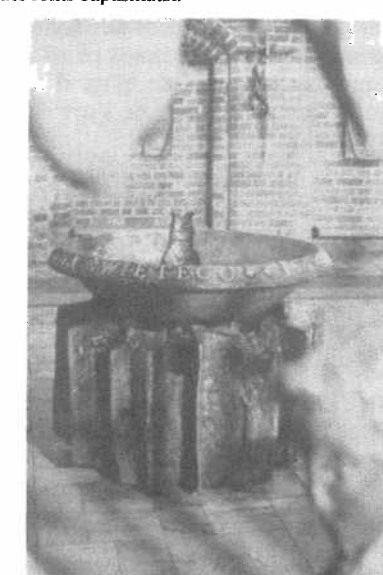
Gdansk. Eglise Sainte-Brigitte. Vue intérieure, tribune et grilles des fonts baptismaux.



Gdansk. Eglise Sainte-Brigitte. Vue intérieure. Tribune



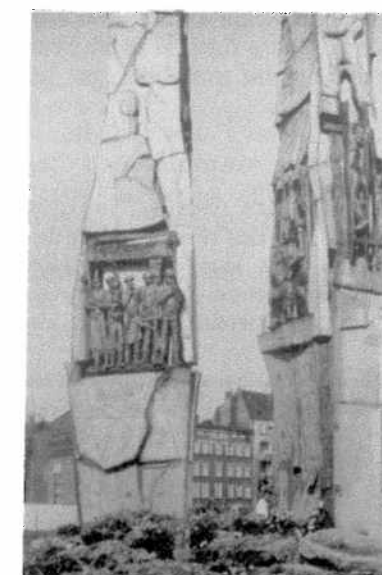
Gdansk. Eglise Sainte-Brigitte. Vue intérieure.



Gdansk. Eglise Sainte-Brigitte. Fonts baptismaux.



Gdansk. Eglise Sainte-Brigitte. Autel.



Gdansk. Monuments aux Morts. 1970 - Vue partielle.

Au carrefour du respect et de la vitalité

Le thème de la présente rencontre — faire le point sur les rapports qui existent ou non entre les arts contemporains et les édifices anciens, entre les artistes et les restaurateurs — est un thème tout à fait passionnant, au risque même d'être passionné.

Et pourquoi donc ?

Pour être francs, reconnaissons de suite que nous sommes encore imprégnés par l'ambiance d'une très longue période, — de plus d'un siècle —, durant laquelle les recherches de l'art et les idéologies de la restauration se sont littéralement tournées le dos. Entre eux, s'est accumulé un lourd fatras d'incompréhensions et de dédains réciproques.

Je prétends cependant que le temps est venu de repartir ensemble avec franchise et avec enthousiasme. Je prétends de plus que des signes précurseurs, nombreux et appréciables, annoncent cette nouvelle entente. Je voudrais enfin en persuader les derniers hésitants.

Ce n'est certes pas simple de se retrouver, après une si longue absence : des habitudes sont prises, des opinions se sont figées, des réflexes spontanés sont profondément ancrés. Pour reprendre la vie commune, celle qui fit la richesse de tant de siècles, il faut beaucoup de patience. Il faut, avant tout, savoir reconnaître ses torts.

Reprenons successivement les deux faces du dossier.

Que reprochent les artistes aux responsables de la restauration ? Essentiellement, d'être figés, d'avoir peur de l'innovation, d'être à ce point obnubilés par les qualités du passé qu'ils ne peuvent plus offrir place à la créativité et, dès lors, de laisser s'étioler la vitalité du patrimoine.

Que reprochent, à leur tour, les restaurateurs aux artistes ? Essentiellement, d'être des rêveurs irresponsables, mettant par-dessus tout leur souci d'affirmation personnelle, d'avoir rompu tout lien avec l'histoire et, dès lors, d'avoir perdu le respect du patrimoine.

C'est donc au carrefour du respect et de la vitalité que les uns et les autres doivent se rencontrer en faisant, de part et d'autre, le bout de chemin nécessaire à leur rapprochement.

Pour faciliter cette double démarche, il convient de rappeler les péripéties qui ont marqué le divorce. Rappelons-nous le climat « académique » du XIX^e siècle, sous l'impulsion d'une science archéologique toute

émervillée de ses propres découvertes. Rappelons-nous le dédain qu'inspirait toute recherche qui préférerait les exigences de la vie à des règles de composition cependant sclérosées. Rappelons-nous que, pour la première fois dans l'histoire, l'époque ne faisait plus choix, elle-même, de son caractère architectural. Rappelons-nous surtout l'appel du Rapporteur français à l'Exposition de Londres de 1851, le Comte de Laborde.

Écoutons-le : sa leçon est d'une surprenante actualité. « Comprenez-vous, écrit-il, comment l'art n'a pas été tué sous deux générations de fossoyeurs qui se succédèrent lugubrement depuis soixante ans, occupés exclusivement à fouiller les tombeaux des générations passées, à les copier aveuglément, servilement, sans choix et comme poussés par un fétichisme fanatique... Comprenez-vous combien il est urgent de constituer des hommes pratiques, d'une génération saine, vigoureuse et qui sachent faire une distinction radicale entre l'art créateur et les monuments du passé, comme on distingue la vie réelle de l'histoire ? »

A l'époque déjà, il condamnait l'absurdité qui consiste à équiper pour le gaz des modèles de lustres conçus pour la chandelle.

Appel d'un grand archéologue, membre de l'Institut ; appel datant de 125 ans ; appel qui n'est pas encore entendu et compris dans toutes ses conséquences à en juger par la plume d'oise postiche sur le bureau du directeur, la télévision travestie en armoire normande, les fausses bougies électriques ou l'impressionnant siège royal pour bourgeois en costume de ville,...

En 1964, le Conseil International des Monuments et des Sites, par une de ses premières et de ses plus retentissantes initiatives, répondait à cet appel centenaire et proclamait à l'article 9 de la Charte de Venise :

« La restauration est une opération qui doit garder un caractère exceptionnel. Elle a pour but de conserver et de révéler les valeurs esthétiques et historiques du monument et se fonde sur le respect de la substance ancienne et de documents authentiques. Elle s'arrête là où commence l'hypothèse : sur le plan des reconstitutions conjecturales, tout travail de complément reconnu indispensable pour raisons esthétiques ou techniques relève de la composition architecturale et portera la marque de notre temps ».

Et malgré cela, ne vous est-il jamais arrivé de rencontrer l'un ou l'autre responsable de la restauration, féroce ment accroché aux principes du retour au style

d'origine, préconisant une reconstruction suivant un modèle tout à fait hypothétique ?

En fait, puisqu'il ne viendra, je suppose, à l'idée de personne, d'imposer aux futurs habitants des bâtiments réhabilités de chausser sabots et de porter per-ruques, il faut trouver, dans chaque intervention, la juste limite où se fera le raccord entre le permanent et le transitoire. Il faut permettre à la vie de s'insérer sans réticence entre les vieux murs et, dès lors, de les rajeunir. Il faut accorder, comme ce fut le cas dans le passé, à la sensibilité d'une époque, dans la mesure de son honnêteté, de marquer l'histoire des pierres de son empreinte la plus authentique.

Ouvrons à présent l'autre face du dossier.

Gropius rappelait fort justement dans une allocution prononcée à Boston en 1964 :

« En ce qui concerne les élèves du Bauhaus, qui venaient de sortir d'une longue période de frustration avec un statu quo figé, l'introduction de cours réguliers d'histoire de l'art aurait soulevé une méfiance immédiate. Il semblait beaucoup plus urgent, à ce moment, de libérer les énergies créatrices refoulées, qui avaient été annihilées pendant des générations. »

Réaction violente contre l'historicisme. Réaction quelque peu infantile sans doute, mais d'un type fort fréquent chez les artistes pour lesquels l'outrance reste l'un des pièges les plus répandus.

Cette attitude est évidemment très largement dépassée par les faits. Max Bill le reconnaissait en 1966 :

« L'architecture, enfin guérie de sa maladie éclectique, va pouvoir extraire du passé des enseignements importants. Cela explique peut-être pourquoi, poursuivait-il, la leçon de l'histoire est devenue beaucoup plus importante qu'il y a trente ans. Ayant cessé d'être utilisable directement, elle a acquis une grande valeur analogique. »

Malheureusement, chacun n'est sans doute pas convaincu de cette guérison. Sinon, comment pourrait-on s'empêcher de qualifier d'inconséquente, de niaise ou de prétentieuse, l'attitude de certains qui se complaisent à appliquer encore la thérapeutique du Bauhaus ?

Gropius en convenait d'ailleurs et a mis l'accent sur le point faible de l'art contemporain : « Le besoin moderne de glorification individuelle a faussé nos critères et brouillé nos buts. »

Combien sont-ils d'artistes qui, aujourd'hui encore, n'ont pas compris le lien organique qui les lie à la société, à son histoire et à sa culture ? Combien sont-ils d'enfants gâtés, au sens propre du terme, gâtés par leur égocentrisme, gâtés par les flagorneries intéressées de promoteurs habiles ou de critiques superficiels ? Combien sont-ils encore qui oublient que l'art ne prend son sens le plus noble qu'en révélant et en sublimant les aspirations de la société ?

Toute l'aventure de l'esthétique industrielle est cependant là pour indiquer la voie : l'art a besoin de règles. Mieux vaut que celles-ci se concrétisent à partir du consensus le plus large possible pour pouvoir prétendre être l'émanation magnifiée du plus grand nombre plutôt que de se réduire à n'être que le mes-

sage sibyllin d'un être isolé. C'est sans doute dans les nécessités du quotidien et à travers les contraintes d'harmonisation au contexte existant que l'art peut le plus sûrement trouver ses axes majeurs.

Le temps est venu d'une nouvelle entente, tel était mon propos d'introduction.

En effet, n'importe quel observateur peut se rendre compte que sous la pression des événements économiques et socio-culturels, la conservation des monuments et des sites a, depuis dix ans, largement débordé de son cadre traditionnel.

Aujourd'hui, la revalorisation du patrimoine architectural, dépassant largement la simple démarche esthétique, s'insère au cœur même de l'activité humaine. Chacun est amené à prendre davantage conscience de ce fait. La mise en œuvre de cette nouvelle politique constitue une véritable révolution dont il est hasardeux de prévoir les limites, tant ses implications économiques et sociales sont multiples et inattendues. En fait, cette revalorisation du patrimoine répond, à la fois, à une réorientation des attitudes face aux problèmes d'économie énergétique et à un renouveau des sentiments d'appartenance à une histoire, à une culture et à un terroir.

Il faut se rappeler qu'il y a à peine quelques décennies, seule la conservation des monuments prestigieux était considérée comme indispensable. Aujourd'hui, les compositions nobles des quartiers du XIX^e siècle et l'univers industriel retiennent une attention accrue.

Mais, en changeant ainsi d'échelle, la conservation du patrimoine est confrontée à de nouveaux problèmes. Rendre ce patrimoine vraiment utile à la société, le revitaliser devient un objectif non seulement souhaitable, mais absolument prioritaire. La réhabilitation va devenir l'un des aspects les plus courants de la pratique architecturale. Il faut donc accepter que l'adaptation élémentaire des constructions d'accompagnement puisse cotoyer harmonieusement la restauration raffinée des grands monuments. Une nouvelle discipline doit naître : confronter globalement les mérites de la composition spatiale et les détails architectoniques d'une part aux contraintes constructives et volumétriques des fonctions envisagées d'autre part.

La vie sera donc de plus en plus engagée dans le processus de revalorisation du patrimoine.

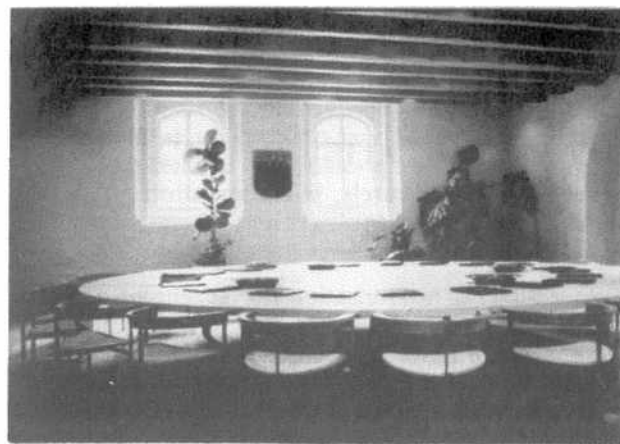
L'art contemporain, en ce qu'il représente l'expression la plus éminente de cette vie, doit donc être de plus en plus associé à la restauration.

L'entente sacrée doit être de nouveau scellée, sous peine de s'enfoncer dans l'incohérence ou dans la sclérose.

Comme témoin de cette nouvelle alliance, je tiens à vous citer et à vous présenter quelques exemples.

La maison communale de Kalunborg, au Nord du Danemark, est située au cœur de la cité récemment rénovée. L'intérieur a été meublé avec un grand raffinement par Paul Kjaerholm. La salle du Conseil notamment, avec sa grande table de conférence circulaire en bois clair, rayonne d'une nouvelle jeunesse entre les beaux murs blancs. La qualité des détails et la

finition de l'exécution de tout l'ensemble porte témoignage des possibilités de notre époque.

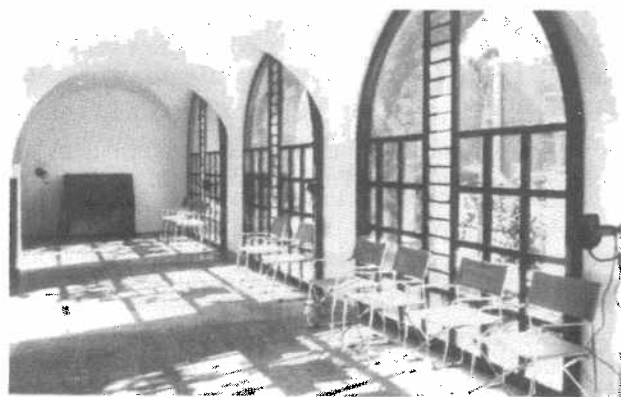


Maison communale de Kalunborg (Danemark). Mobilier de Paul Kjærhølm.

Dans la Stokestraat à Maastricht, la qualité des structures de pierre et des carrelages vénérables est vivifiée par le mobilier de cuir noir et de tubes chromés, création de Mies Van der Rohe et Le Corbusier.

De multiples autres exemples attestent de l'intérêt de ce jeu subtil grâce auquel les apports raffinés d'aujourd'hui actualisent les richesses du patrimoine architectural. J'ose même dire que, dans bien des cas, jamais ces témoins de l'histoire n'avaient connu pareille splendeur.

La transformation du rez-de-chaussée du couvent des Capucins à Lugano, par Mario Botta, en bibliothèque publique nous fournit l'exemple de l'étape suivante : la réaffectation architecturale impliquant, outre l'adoption d'un mobilier élégant et adapté aux nouveaux usages, l'insertion de dispositions structurales et de détails architectoniques complètement différents.

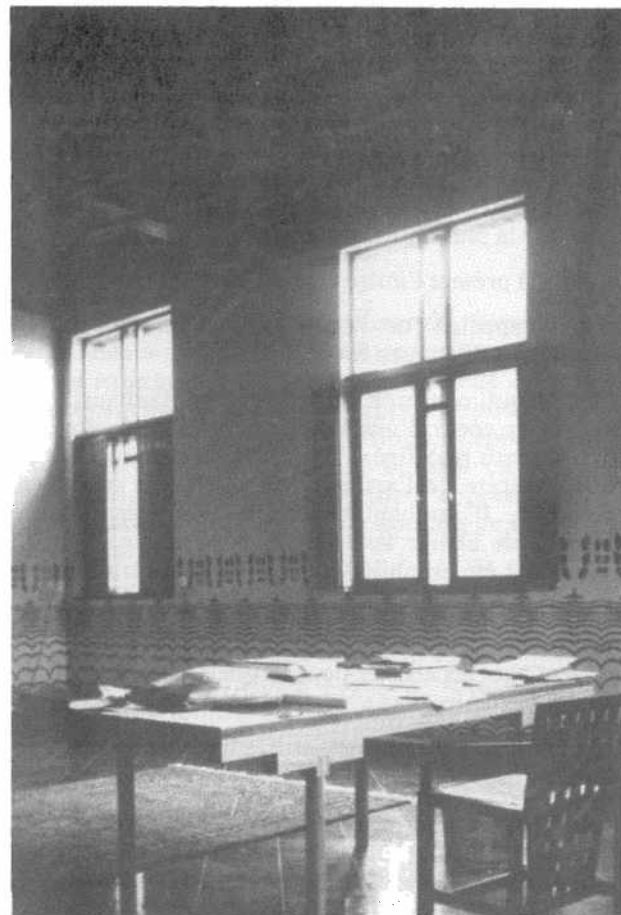


Lugano (Suisse). Bibliothèque publique au Couvent des Capucins. Architecte : Mario Botta.

Le Tessin présente plusieurs réalisations exemplaires dans cette perspective, tel l'aménagement du Château médiéval de Bellinzona par une équipe d'Architectes dirigés par Mario Campi ou le complexe rural de Ligrignano traité par Mario Botta.

Mais, à ma connaissance, l'une des plus ambitieuses tentatives d'intégrer les arts contemporains dans la

restauration est celle entreprise par Charles Vandenhove à Liège : il s'agit de la restauration de l'Hôtel Torrentius, remarquable édifice du XVI^e s. dessiné par Lambert Lombard.



Liège (Belgique). Hôtel Torrentius, intérieur. Architecte : Charles Vandenhove.

Depuis toujours, passionné d'art, Charles Vandenhove a réuni une équipe d'artistes de ses amis, Olivier Debré, Daniel Buren et Léon Wuidar. Tout l'immeuble s'en trouve transfiguré : le respect scrupuleux de tout l'héritage authentique se confond avec l'enthousiasme et la fraîcheur de la création. Chaque mise en œuvre, chaque détail exprime l'amour du métier et la passion anxieuse de se surpasser pour être digne de la maîtrise du projet original. Formes et couleurs, luisance des marbres polis et chaleur des rouges profonds, reliefs des bronzes et fraîcheur du chêne clair, tout respire l'esprit d'un art libre des convenances désuètes, mais fidèle à une tradition séculaire de ferveur artisanale.

En conclusion, j'adresserai deux messages.

A l'adresse des Responsables de la restauration, j'emprunterai une phrase d'un homme enthousiaste, à la plume incisive : « Le passé, un objet d'étude et non pas d'exploitation. » (Le Corbusier)

Ce conseil peut donner un sens nouveau à la démarche de restaurateurs trop pusillanimes. La vitalité du patrimoine en dépend.

A l'adresse des Artistes, j'emprunterai une phrase d'un hommage sage et cultivé : « Celui qui, sans trahir les matériaux, ni les programmes modernes,

aurait produit une œuvre qui semblerait avoir toujours existé, je dis que celui-là pourrait se tenir pour satisfait. » (Auguste Perret).

Ce conseil peut donner une orientation à l'effort de l'artiste inventif. Le respect du patrimoine l'exige.

C'était, vous en conviendrez, une sorte de plaidoyer ; un plaidoyer en faveur du patrimoine architectural et

urbanistique, et, plus précisément, en faveur de la permanence de son enrichissement. Il se situait au carrefour du respect et de la vitalité.

Jean BARTHELEMY
Professeur à la Faculté Polytechnique
de Mons
Président du Comité ICOMOS-Wallonie

DÉBATS

Après l'intervention de **M. Barthélémy**, **M. Bady** se pose le problème du rapport de l'œuvre d'art et de l'industrialisation : œuvre originelle ou répétitive. **M. Barthélémy** estime que la notion est relative et qu'il faut tenir compte des données économiques de notre temps. **M. Guérin** quant à lui, n'accorde pas trop d'importance à ce point : il y a création originale dès que l'on trouve un accord entre les objets et le cadre où l'on décide de les installer.

M. Parent s'étonne qu'il n'y ait pas à notre époque un jailissement d'églises modernes pour que les artistes contemporains puissent s'y exprimer librement.

M. Le Chevallier trouve qu'actuellement les architectes font des bâtiments qui se suffisent à eux-mêmes et qu'ils semblent n'avoir pas besoin d'artistes. Il regrette la ségrégation entre architectes et artistes. **M. Boiret** le confirme et rappelle qu'avant l'éclatement de l'Ecole des Beaux Arts, en 1968, il y avait des concours comme celui des 3 arts qui favorisaient la rencontre artistes-architectes.

Témoignage

Je tiens tout d'abord à vous dire combien j'ai été ému hier par l'accueil qui m'a été fait parmi vous, et si je n'ai pas pu y répondre, c'était justement par une trop grande émotion.

Aujourd'hui, je vais essayer de vous dire ce que ces rencontres m'ont suggéré comme réflexions en regardant les titres des interventions.

Je pense notamment, à celle de Mlle Moineau, sur l'église en face de la création artistique et c'est ici que je peux, je crois apporter un témoignage particulier, et rétablir quelques points d'histoire qui me paraissent très importants, parce qu'ils éclairent beaucoup notre situation actuelle : c'est d'ailleurs, dans la mesure où cette histoire peut véritablement éclaircir le présent qu'elle est intéressante à noter.

Je ferai d'abord une distinction qui va de soi : il y a une grande différence entre « création » et « fabrication ». Imaginez un garçon de 20 ans, débarquant à Paris, en 1922, et voyant les fabricants d'art religieux qui peuplaient la place Saint-Sulpice. Le seul fait de leur disparition indique, comment, en 50 ou 60 ans la situation a changé. Nos pauvres églises étaient encombrées, comme vous le savez, de telles horreurs. Il y avait dans certaines églises jusqu'à 7 ou 8 statues de la Sainte Vierge, 4 ou 5 Saint-Antoine de Padoue parce que cela permettait d'avoir des troncs très abondants. Je n'ai pas besoin de m'étendre sur ce problème que M. Huysmans avait déjà dénoncé mais je vous assure qu'en 1928, il était absolument crucial.

Qu'est-ce que nous avions en face ? Nous avions effectivement des marchands, les marchands du Temple. Il y en avait plein la place Saint-Sulpice, d'où le nom, et je crois qu'un des premiers événements qui nous a donné espoir, a été la disparition d'une énorme maison qui dut céder ses locaux à un garage ; alors je me suis rendu compte que cet édifice monstrueux était miné et que bientôt nous en verrions la disparition. Il y avait aussi, face à ces marchands, de braves gens très bien intentionnés, qui s'étaient dévoués à l'art religieux, mais d'une façon particulière. Il y avait notamment ce que l'on appelait les artisans de l'autel, c'est-à-dire des équipes qui se chargeaient de tout régler dans les églises, et mêmes certaines maisons qui vous déclaraient qu'ils apporteraient l'église « clefs en main » ; tout y était depuis les sonneries de l'autel, les petites sonnettes de l'enfant de chœur, jusqu'aux chasubles, aux décorations. Voilà, dans quelle situation nous étions, et nous avions un clergé qui trouvait la solution assez satisfaisante.

Quelques-uns croyaient très audacieux de nous dire qu'il y avait un très grand peintre religieux qui était Maurice Denis, et alors effectivement il encomrait pour ainsi dire le monde de la création artistique, ou plutôt, c'était un monopole, à tel point que par exemple, un peintre comme Rouault qui cependant méritait, à mon sens, un titre d'artiste religieux, était totalement éclipsé, parce que il y avait, en place, et une fois pour toutes, un grand maître qui avait d'ailleurs fondé les ateliers d'art sacré qui devaient fabriquer des artistes sacrés. Ce terme seul de fabrication d'art sacré ou d'ateliers d'art sacré me fait frémir. Je me disais : quand est-ce qu'on verra une école pour poésies lyriques ? C'est à peu près du même ordre, et qu'avions-nous comme ressource, comme refuge, pour essayer d'échapper à cette sorte de caricature de l'église que nous trouvions dans nos lieux saints ? Il n'y avait que deux échappatoires : la galerie et le musée. C'est là que véritablement, un garçon de 20 ans pouvait encore se dire qu'il y avait une possibilité pour lui d'entrer dans ce monde immense qu'était l'église catholique et de pouvoir y être à l'aise. Alors, tout mon effort a été certainement, à partir de ce moment-là, d'abord de pouvoir supporter et aussi d'espérer qu'un jour il y aurait un accord très profond entre le musée et l'église, que véritablement nous pourrions ainsi retrouver un nouvel accord culturel. C'est cet accord particulièrement que je tiens à souligner ici, qui s'est manifesté, par tout ce que nous avons vu et entendu venant de la part des responsables des monuments historiques — les monuments historiques, prétendant faire un musée d'une église, dont ne voulait pas le prêtre parce qu'il prétendait ne pas pouvoir y exercer ses fonctions liturgiques, et le prêtre, qui bradait ce qu'il avait de plus intéressant dans son église, sous prétexte de la moderniser.

Voilà donc la situation. Et, bien évidemment, quand un garçon habillé en soutane entra dans une galerie d'art je n'ai pas besoin de vous dire que cela faisait à peu près l'effet d'un sioux qui serait descendu dans un salon du XVI^e arrondissement. On se disait, Mon Dieu, un curé, un curé, et alors tout le monde était ahurri et me regardait comme une bête, tout à fait curieuse, ou au contraire certains me disaient : cela vous intéresse vraiment ? — Oui ! — Eh bien on va parler — et je me trouvais un petit peu en contact avec certains artistes. C'est dans une de ces galeries, cela je tiens à le dire parce que le début était très modeste, que le grain de senevé allait être posé, dans une toute petite galerie, place Saint-Augustin, tenue par la femme d'un peintre. Cette femme venait de se convertir et en 1935, sachant que j'étais lié à Max

Jacob et que je travaillais un peu avec lui, elle vint nous dire qu'elle avait l'intention de célébrer l'anniversaire de la Passion et de la Résurrection du Christ, par une exposition d'art religieux. Je lui dis : attention, la situation est extrêmement confuse à l'heure actuelle, c'est un titre qu'il faudra peser. Nous convîmes, pour ne pas choquer les artistes sérieux et d'autre part, les prêtres qui pensaient que vraiment l'art moderne était destiné à la désolation et à l'abomination de la désolation, que nous prendrions modestement comme titre « peintures modernes d'inspiration religieuse ». Ce n'était pas très compromettant. Nous avions envoyé des lettres, à toute une série de peintres et à notre grande surprise nous avons vu des gens comme Derain, comme Foujita, comme Picasso lui-même qui ont répondu qu'ils avaient un dessin ou une peinture, et qu'ils la prêteraient volontiers pour cette exposition. Bref, tout d'un coup on a vu, réuni là, à côté de Rouault, qui avait évidemment un admirable tableau, toute une série de peintres...

Cette convertie, Lucie Gagne eut l'idée d'ailleurs de refaire tous les ans une manifestation d'art religieux dans sa galerie, et voici qu'un beau jour, il y eut une grande manifestation qui n'était pas organisée par elle, au palais de Rohan. Ce fut une grande exposition très vaste, très importante et à partir de ce moment-là, on vit tout d'un coup un intérêt pour l'art. C'est à ce moment-là, que Joseph Pichard eut l'idée de fonder d'abord les Cahiers d'Art Sacré puis l'OGAR (l'Office Général d'Art Religieux). Il s'agissait alors d'un organisme auquel un curé ayant besoin de construire une église ou de la meubler, pouvait s'adresser pour régler tous les problèmes, depuis ceux d'architecture jusqu'à celui du chauffage. Je n'ai pas besoin de vous dire qu'heureusement ce centralisme a été vite arrêté. Voilà où en était la situation au début de la guerre de 40, alors que le Père Couturier, le Père Regamey étaient sur le point de terminer leurs études de philosophie et théologie et ce sont eux qui allaient prendre la relève d'« Art Sacré ». Mais si vous regardez les premiers numéros d'Art Sacré, vous constaterez qu'il faut distinguer deux périodes très nettes, avant le départ du Père Couturier pour l'Amérique, après son retour d'Amérique. Nous avons assisté là à une véritable conversion artistique dont d'ailleurs je tiens absolument à célébrer le courage de la part de celui qui l'a opérée. En tout cas cette petite exposition avait donc suscité, en dehors des entreprises de Pichard, des articles extrêmement importants qui tout de suite ont en quelque sorte consacré la chose, si bien que cela eut un effet d'entraînement croissant. Lorsqu'il fut question du pavillon pontifical à l'exposition 1937, le Père Reventon qui en était chargé, me fit venir et me dit « mon cher, je suis très content de vous voir parce que je voudrais laisser une place à vos fauves » (voyez-vous, c'est comme cela qu'il considérait les peintres ayant quelques qualités). Il était très en retard, car il y avait bien longtemps que les Fauves étaient morts, n'est-ce pas ?

Alors je lui dis : « si on mettait quelques petites choses par-ci, par-là, n'est-ce pas, au-dessus d'une porte, dans un coin, ils auraient peut-être une place dans ce pavillon. Mais mon père, je n'accepte pas que ces gens là entrent par la porte de service et dans ces conditions, il vaut beaucoup mieux s'abstenir. L'abstention vaut beaucoup mieux qu'une mauvaise participation. » Et en

effet, il n'y eut aucun artiste important qui puisse être convoqué. Ce fut encore le monopole de Maurice Denis. Ce n'est pas que je dénie les qualités de l'un ou de l'autre, seulement je regrette qu'à ce moment-là une certaine création ait été réellement paralysée par ce monopole.

Il y eut un numéro très important de la « Renaissance » dirigé par Waldemar Georges, disant que l'Eglise Catholique se situait en refusant dans ses murs un artiste de l'importance de Rouault, que par là même, elle montrait la pauvreté, la misère culturelle dans laquelle elle se trouvait. Et le Père Couturier crut bon dans un numéro d'Art Sacré de dire que Rouault était totalement inadmissible dans une église. Mais à son retour d'Amérique il était converti. Bref, lorsque nous avons célébré le 80^e anniversaire de Rouault, Manessier lui rendit un très bel hommage en lui disant : « Mon Cher Maître, si aujourd'hui nous autres, pouvons travailler dans une église c'est à vous que nous le devons et c'est votre absence qui nous a valu notre présence dans ces lieux ». J'avais d'ailleurs organisé une exposition intitulée « pour un art religieux » où je montrai ce que l'église aurait pu recevoir de peintres comme Braque, Rouault ou Bonnard. Je n'avais pas pu avoir « les Marocains en prière » de Matisse. Je me rendis compte qu'à ce moment-là il n'y avait pas d'action directe dans l'église, c'est de l'extérieur que l'on pouvait travailler à l'intérieur d'une église. On ne pouvait pas en s'installant dans une chaire de l'Institut Catholique, faire passer certaines idées, il fallait qu'elles viennent d'ailleurs et tout est parti d'une conférence sur Picasso à la Sorbonne. Et ainsi la Sorbonne est venue à Picasso.

Un beau jour, j'eus la visite de Monseigneur Francia, le Secrétaire particulier de Pie XII, qui me dit : « figurez-vous que Pie XII vient de constater que la pinacothèque du Vatican s'arrête au XVIII^e s., cela donne l'impression que depuis le XVIII^e siècle jusqu'à nos jours, il ne s'est rien passé dans le monde. J'ai dit « oui, il s'est passé beaucoup de choses effectivement, je crains fort... » Il me dit « le pape voudrait sincèrement une section d'art moderne qui montre la pérennité de l'art religieux ». « Ecoutez, lui répondis-je, si vous croyez, que vous aurez des Delacroix, des Ingres, des Rodin... cela sera peut-être un peu compliqué. Pour des peintres plus récents, on pourra peut-être « boucher les trous ». Mais en tout cas, ce mot section d'art moderne me fait frémir parce qu'il faudrait peut-être inviter le pape à relire la définition du moderne par Baudelaire ». Toujours est-il qu'à quelque temps de là, on put avoir carte blanche pour introduire un très beau Rouault, un Villon et un Utrillo dans le Vatican. Hélas, ce que je craignais devait par la suite arriver, il y eut une invasion de peintres italiens. Or à cette époque il n'y avait pas vraiment de grands peintres en Italie. Il y eut ainsi un débordement au Vatican dont le pape Paul VI lui-même eut à déplorer l'abondance et la dernière fois que je l'ai rencontré, c'était avec mon cher Bertholle à l'occasion d'une peinture que celui-ci offrait au Vatican et Paul VI m'avait bien fait comprendre qu'il n'admettait pas en bloc tout ce qu'il y avait dans les salles d'art moderne au Vatican. Il faut aussi que je précise que la conférence sur Picasso me valut quelques insultes de la part des milieux intégristes. On m'accusa de corrompre la jeunesse en montrant les

obscénités de Rouault, qu'on appelait « Maître du blasphème ». Voilà quelle était la position de certains devant les œuvres d'aujourd'hui. Quant à Picasso, il paraissait totalement monstrueux et cependant un beau jour après cette introduction de Rouault et de Villon, je dis « écoutez lorsque l'on parle d'art moderne dans le public, tous parlent de Picasso. Il est aussi connu que Charlot, par conséquent si vous voulez vraiment faire œuvre d'art moderne il s'agirait de savoir si vous êtes capable d'accepter un Picasso au Vatican ». On me répondit : « Vous savez, votre proposition a fait bondir des cardinaux ». Mais d'autres m'ont au contraire suggéré d'insister. Alors Pie XII (c'est pour montrer son ouverture d'esprit) m'a dit : « bon, écoutez faites un rapport pour me dire ce que signifie l'entrée de Picasso au Vatican et dans quelles conditions nous pourrions le faire entrer ». J'ai fait un rapport en pesant les points et les virgules en montrant ce que cela pouvait signifier comme ouverture dans l'église au monde d'aujourd'hui, mais aussi comme liberté d'esprit. J'ai aussi montré le grand danger qu'il y aurait, à repousser certaines œuvres de lui, qu'il aurait pu donner, et qui auraient effrayé absolument le monde chrétien.

Je disais que dans ces conditions, je n'irais, là-bas, que si j'étais absolument assuré que quelque soit l'œuvre de Picasso qui serait offerte au Vatican, elle serait reçue et accrochée.

Le pape me trouva « assez diplomate », pensant sans doute qu'un homme qui s'occupait d'art serait dans les nuages. Et quelques jours après j'apprenais que 10 millions de lires étaient à ma disposition dans une banque de Rome pour que l'on puisse acheter un Picasso au Vatican. Je dis « très bien, mais les choses sont plus compliquées que ça ». J'ai d'abord été voir Picasso. Il était à ce moment-là, comme vous le savez, très engagé politiquement et il s'est trouvé

très embarrassé, mais aussi très heureux d'avoir une œuvre de lui au Vatican. Et il m'a donné son accord.

J'ai cherché vainement un tableau pour 10 millions de lires ; impossible de trouver un Picasso sérieux pour ce prix là, jusqu'au jour où on m'a dit, « vous savez il faut vous dépêcher car le pape est mourant. Si vous pouviez avoir un tableau dans l'après-midi, nous serions sauvés. »

J'ai été chez Kahn Weiler : « mon cher, lui ai-je dit, il n'y a que vous qui puissiez me trouver un Picasso pour 10 millions de lires. On me dit que pour ce prix là vous n'avez pas grand chose ». « Enfin voici deux toiles », m'a-t-il répondu. Ce n'était vraiment pas très beau. J'ai téléphoné à l'Ambassade : « Ecoutez, leur ai-je dit, allez les voir quand même, moi je ne veux pas me prononcer mais à côté du très grand Rouault qui est là-bas, cela serait vraiment dommage ». Puis on m'annonça que le pape était mort.

Que sont devenus les millions de lires ? Toujours est-il qu'il y a maintenant un Picasso au Vatican, c'est une assiette.

En tout cas, si j'ai à vous donner un conseil, c'est une méfiance de l'éclectisme. Et l'important est cette réponse aux gens qui disaient : le catholicisme, jusqu'ici, a toujours été synonyme de médiocrité, le journal catholique, le théâtre catholique, le cinéma catholique, la peinture catholique. On savait d'avance ce que cela valait. Et bien, c'est contre cette médiocrité qu'il s'agissait de lutter. Par conséquent comme disait le Père Couturier, et on ne saurait trop le féliciter de tout ce qu'il a fait pour cela : « Magna magnis », les grandes choses aux grandes œuvres, non pas aux fabricants mais aux créateurs.

Maurice MOREL
Prêtre Peintre Critique d'Art

Témoignage d'un artiste

J'ai quelques scrupules, après tout ce qui vient d'être dit depuis ce matin. Peut-être vais-je donner l'impression d'enfoncer des portes ouvertes, si je puis dire. Il n'y a pas, dans mes propos préméditation, mais simplement coïncidence.

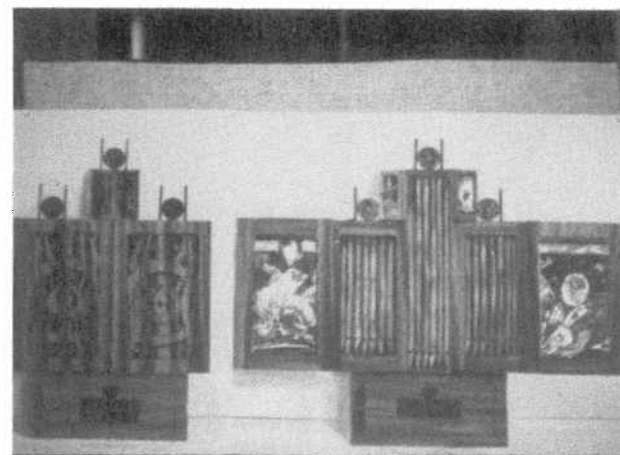
Je me permettrai de vous projeter quelques œuvres que j'ai eu la joie de réaliser et d'autres qui sont des projets, projets que d'ailleurs j'aimerais voir un jour s'insérer dans un milieu architectural pour une église ou autres monuments.

Il s'agit d'objets en volumes construits et peints, ils ont été réalisés sur des thèmes bibliques. Ces objets que j'appelle « support de méditation », ne m'ont été commandés par personne, et sans aucune destination

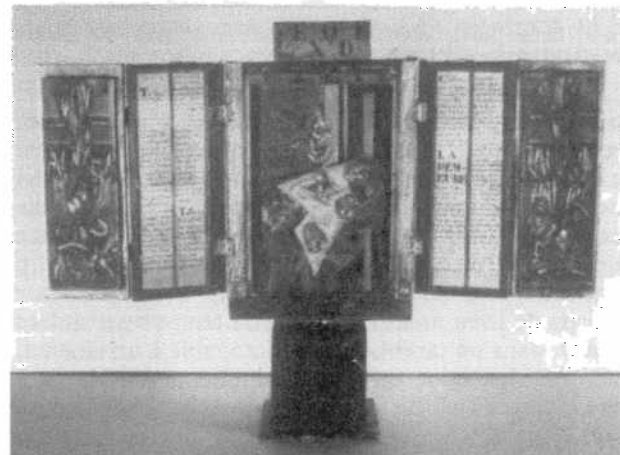
précise, et sans qu'un rite liturgique en soit la cause. Pour moi, ces objets seraient, dans un lieu de culte, un complément de méditation, d'enseignement et de prières ; les rétables, les tableaux, etc., ne sont pas autre chose qu'un apport indispensable pour l'environnement du Chrétien. J'ai été frappé en visitant le couvent de San Marco à Florence, de voir les fresques de Fra Angelico curieusement peintes dans chaque cellule, sur un mur à contre-jour et à peine visible. Elles n'avaient aucun rôle liturgique immédiat, mais étaient là, pour le moine, un support de méditation, d'édification et de prières l'environnant complètement dans tous les instants de sa vie, à l'intérieur de sa cellule.



Paris, Eglise Saint-Roch. Tabernacle de l'oratoire peint et sculpté par J. Bertholle.



Projet de buffet d'orgue, peint à l'intérieur et sculpté à l'extérieur, sans destination précise. Œuvre de J. Bertholle.



Objet de méditation par J. Bertholle : « L'exode ».

Je tiens à insister sur les motivations profondes qui guident et déclenchent la création, le désir et l'utilité à s'investir dans ces lieux, en tant que peintre et créant dans la plupart des cas des œuvres de chevalet.

Dans le monde actuel, il faut remarquer que le grand mécénat ne s'exerce plus au niveau des congrégations, monastères ou associations de Chrétiens genre des Scuole à Venise, ou encore au niveau des rois et des princes qui faisaient orner leurs palais. L'Art lui-même a perdu en partie sa fonction religieuse, il est devenu une commercialisation (même si ce mot déplaisant peut avoir ses lettres de noblesse) et ceci au profit de collectionneurs particuliers, l'artiste lui-même s'exprime très individuellement dans des inspirations personnelles, à la limite de ses phantasmes.

Alors l'œuvre prend une forme de nomadisme, ballotée de mains en mains par l'intermédiaire des marchands de tableaux, dans des lieux innombrables et dans de multiples lumières, subissant bien souvent toutes les promiscuités. Cet état de chose est inévitable présentement et même nécessaire, car il faut bien que l'artiste vive n'ayant que de très rares commandes de l'Etat ou de l'Eglise.

Il est important de savoir que le nomadisme des œuvres laisse l'artiste assez insatisfait sur l'insertion de celles-ci dans un lieu défini, dans un monument civil ou religieux. Dans ce dernier, les fonctions de l'Art doivent se soumettre dans la liberté, aux besoins spécifiques du lieu et de la liturgie. Pour l'artiste, en tout cas pour moi, c'est une assise, une réalité et une sorte de perpétuité de la fonction.

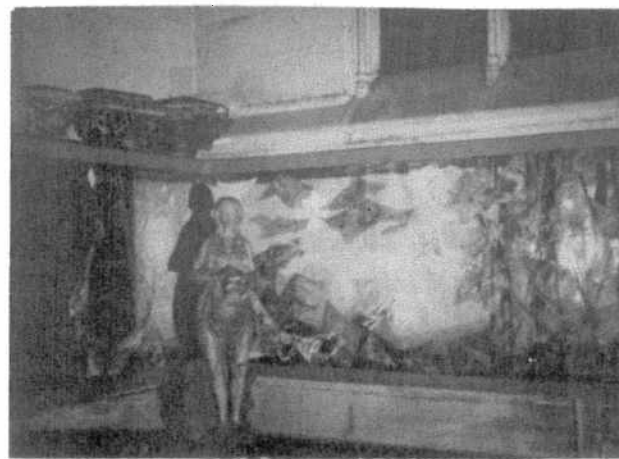


Paris. Eglise Saint-Germain l'Auxerrois. Autel peint sur quatre côtés et crédence par J. Bertholle.

Les monuments anciens sont évidemment un support merveilleux, car leur architecture dans la plupart des cas est élaborée, construite avec un sens aigu du sacré et enfin assise et rodée par le temps. Il est souvent plus ardu et plus complexe pour l'artiste de s'insérer dans les architectures modernes, car sauf exception, il faut bien le dire, bien peu de ces architectures reflètent un sens du sacré ou même nous font sentir la vraie maison de Dieu, mais la plupart du temps ressemblent plutôt, dans un tarabiscotage incroyable à un cinéma, bain douche, igloo ou garage, d'ailleurs plus facile à reconverter en cas de besoin. En plus, la collaboration avec les architectes est très rare, la conception et le plan étant définis d'avance, l'artiste n'est là que pour boucher les trous. Ne croyez pas que je généralise, heureusement il y a quand même d'heureuses réussites.

L'insertion de l'Art contemporain dans les Eglises ou monuments anciens est fondamentale. Le renouvellement est une forme de vie qui évite à l'Art de s'arrêter ou de se figer, à travers les siècles, nous voyons des transformations et des apports nombreux dans les monuments existants. J'ajoute qu'à l'heure actuelle, il y a un nombre considérable de monuments anciens qui auraient besoin de rajeunissement, et seraient un facteur de beaucoup de travail pour de nombreux artistes, mais qui ne se font pas, par peur ou conservatisme et manque de crédit. Cette insertion de l'Art contemporain, dans une période aussi troublée, est difficile et délicate, il faut avec hardiesse rechercher la qualité et le mariage avec ces lieux anciens. On ne peut faire n'importe quoi dans une Eglise romane, gothique ou autre, il règne dans chacun de ces styles un esprit spécifique.

Un grand respect doit être la règle d'or de l'artiste dans sa conception et son intervention. Nous avons vu malheureusement de nombreux désastres qui furent de véritables violations de ces lieux. Ce respect dont je parle ne doit pas être un carcan paralysant pour l'artiste dans sa création, mais une exaltation afin d'être en liaison harmonieuse avec ce qu'il a à concevoir. D'une part, sans avoir l'air de mettre des interdits, il me paraît difficile de voir intervenir dans ces lieux certains tenants d'une avant-garde intempestive genre Pop-Art Hop-Art et leurs dérivés déversant sur ceux-ci leurs tonnes de poubelles. D'autre part, trop souvent les interventions ont été confiées à ce qu'on appelle les fournisseurs patentés d'un soit disant Art moderne d'Eglise, ceux-là qui, à la tête du client,



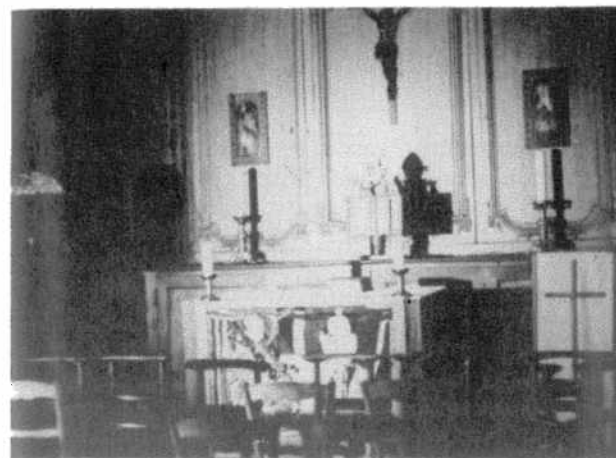
Peinture murale posée provisoirement dans une alvéole de Saint-Germain-l'Auxerrois, « La Genèse ».

exécutent un figuratif pastiche moderne des vitraux de Chartres ou une abstraction arbitraire genre Art Déco. Les exemples les plus frappants sont les saccages de l'Eglise de la Charité-sur-Loire et de Tournus arrêtés à temps par l'intervention de M. Manessier et de M. Parent, pour ne citer que ces deux lieux.

Sans hésitation, je citerai le nom de ce fournisseur installé qui fut le responsable de tant de saccages, M. Max Ingran (paix à ses cendres) et il n'est pas le seul malheureusement. Enfin, dans la peur de commettre des erreurs et par conservatisme, comme je le disais plus haut, on procède à des reconstitutions historiques froides et figées qui appauvrissent le monument.

Heureusement à une époque se situant après la 2^e guerre mondiale, il a été fait un grand effort pour les commandes et réalisations de vitraux, sculptures, etc., par des artistes venant de l'extérieur, si je puis dire.

J'ai toujours regretté qu'on n'ait pas davantage commandé à des peintres comme Fernand Léger ou Rouault, peintres qui avaient le sens du sacré. Il est facile de voir à Audincourt les vitraux de Léger pour se rendre compte de la monumentalité et de la simplicité liturgique dans un esprit presque médiéval de ceux-ci, en dehors de ses immenses qualités plastiques et picturales. Pourquoi ne lui a-t-on pas donné des Eglises romanes ou gothiques à décorer ? Il n'y aurait là aucune contradiction mais plutôt une continuité dans le renouvellement.



Paris - Eglise Saint-Roch - Autel en tapisserie, tabernacle, tableau tournant, instruments de la passion et crucifixion, par J. Bertholle.

Il y eut dans cette période de nombreuses réussites. Malheureusement les mentalités changèrent et bientôt la source fut tarie. Il semble maintenant que timidement se dessine une reprise de conscience de la nécessité de réintroduire l'artiste contemporain dans ces lieux anciens. Ces sessions en sont la preuve et il faudra mettre toute notre énergie pour le faire comprendre.

Il est certain qu'une grande remise en question de l'apport de l'Art dans les édifices anciens s'est faite pour les débarrasser de ces désastreuses fausses œuvres d'arts mercantiles Saint-Sulpiciennes. Ce débâlement fut sain et indispensable, mais engendra une vague de purisme frisant le misérabilisme et l'iconoclasme, cet état de chose sévit pendant plusieurs décennies. Il n'y a pas si longtemps que j'entendis dans une table ronde à une session d'Art sacré, les propos suivants : « Pour se trouver plus près du peuple, plus à sa portée, et par purisme fanatique dans un dépouillement total, il faut dire la messe sur une caisse à savon reposant sur de la terre battue et ceci dans un baraquement polyvalent en tôle ondulée

ou en béton, situé souvent à côté d'une cathédrale devenant inutilisable par sa lourdeur architecturale et artistique, alors construisons des églises banalisées ! »

Enfin le retour à l'Eglise Cistercienne qui se trouve le haut lieu du dépouillement (d'ailleurs merveilleux chef-d'œuvre). Ces gens oublient tout simplement que celles-ci étaient faites pour les moines, prises dans l'enceinte du monastère, pour des moines, qui avaient fait le vœu de pauvreté en se retirant du monde. Si Saint-Bernard a réagi contre le luxe et le panthéisme de Cluny entre autres (combien de chefs-d'œuvre furent détruits), il ne s'est jamais mêlé des aspirations de Suger qui disait que rien n'était trop beau pour la gloire de Dieu en faisant construire Saint-Denis et autres Eglises pour le peuple. Le peuple, il faut l'accueillir et Suger l'accueillait totalement par la splendeur artistique et liturgique en montrant le Dieu triomphant. Eglises pour les moines, Eglises pour le peuple, deux notions différentes. N'oublions pas que dans les Eglises : portail et autres parties étaient polychromées.

Les Eglises romanes étaient couvertes de draperies peintes sur les murs et sur les colonnes, comme à Saint-Savin, en faux marbres d'ailleurs extraordinaires et inspirés à mon grand étonnement des marbres véritables revêtant certains murs de Saint-Marc à Venise. Dépouillement systématique, non ! Economie des moyens, oui !

Il est donc urgent de se rendre compte qu'il est indispensable de reconsidérer la question. Rendons à l'Eglise sa fonction liturgique avec l'Art à son service, soit dans les vêtements, l'orfèvrerie, le mobilier, le vitrail, la peinture, la tapisserie, la mosaïque et la musique. Cette prise de conscience sera le facteur d'un accueil plus vivant pour le peuple des Chrétiens et je dirais des incroyants, car ne nous y trompons pas, ils ne comprennent pas que l'Eglise se soit pour ainsi dire faite hara-kiri en évacuant des valeurs artistiques essentielles.

Je reprends pour finir la phrase de Léon Bloy « La légende dit que Saint Pierre guérissait avec son ombre, nous sommes au 269^e successeur de Saint Pierre. Je ne sais s'il a une ombre ou s'il est lui-même une ombre, mais son visage ne reflète chez personne le plus lointain paradis perdu ». Cette phrase s'applique à l'Eglise sur le plan artistique dans une époque relativement récente. Qu'elle ne soit pas une ombre mais que son visage rayonne de nouveau en montrant au monde, l'amorce est visible, un paradis réentrevu, sous la nouvelle impulsion de Jean Paul II.

Jean BERTHOLLE
Artiste Peintre

Deux expériences différentes avec la collaboration d'un même artiste Léon Zack

Puisqu'Irène Zack a demandé que j'intervienne avant elle pour parler de l'œuvre de son père je vais vous parler de deux expériences faites avec lui.

Je n'ai pu hier, à mon grand regret, entendre tous les exposés, mais il me paraît essentiel d'insister sur la nécessité de laisser la marque de notre époque lorsqu'une occasion se présente. Agir autrement serait scléroser les œuvres du passé.

Il faut un grand équilibre pour conserver l'harmonie qui résiste à toutes les attaques puisqu'elle s'impose.

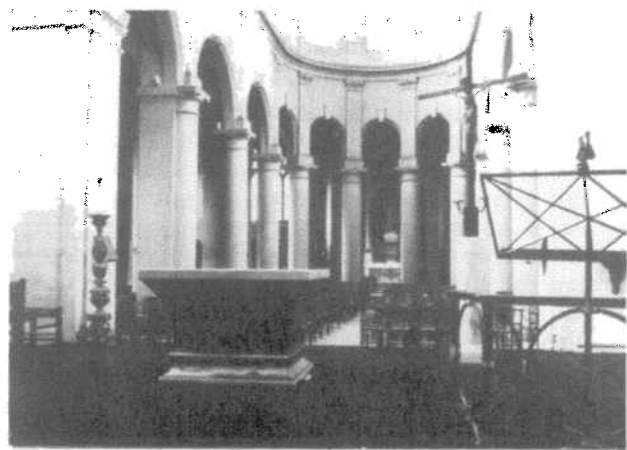
Mais surtout il me semble qu'elle ne peut pas exister s'il n'y a pas eu aussi harmonie entre les exécutants.

Comment imaginer l'architecte en désaccord avec l'artiste intervenant dans l'œuvre dont il est responsable ? C'est l'accord réciproque seul qui peut assurer la réussite. Sans cette communion elle sera imparfaite. Dans le cas contraire elle atteindra sa plénitude.

Il est inutile de rappeler la personnalité de Léon Zack. Il émanait de lui une réelle intériorité. L'exprimer avec quelques mots c'est atteindre un niveau de compréhension où le travail en commun s'impose. J'ai eu ce privilège. La délicatesse et la rigueur du peintre ont rendu son œuvre « sacrée » dans le vrai sens du mot.

SAINT-JACQUES DU HAUT PAS

C'est l'abbé Pezeril qui en 1969 me demanda d'intervenir pour réaliser le projet d'aménagement du chœur



Saint-Jacques du Haut Pas (Paris). Autel et crucifix par Léon Zack.

de l'Eglise Saint-Jacques du Haut-Pas, qui est ma paroisse. En équipe avec Jacques Prioleau nous avons dû d'abord, selon son programme, modifier l'emplacement du maître autel placé alors à l'extrémité de la nef centrale.

Il est certainement redoutable de transformer un espace conçu suivant un programme défini, mais Vatican II ayant métamorphosé les rites de la liturgie, les travaux devenaient nécessaires.

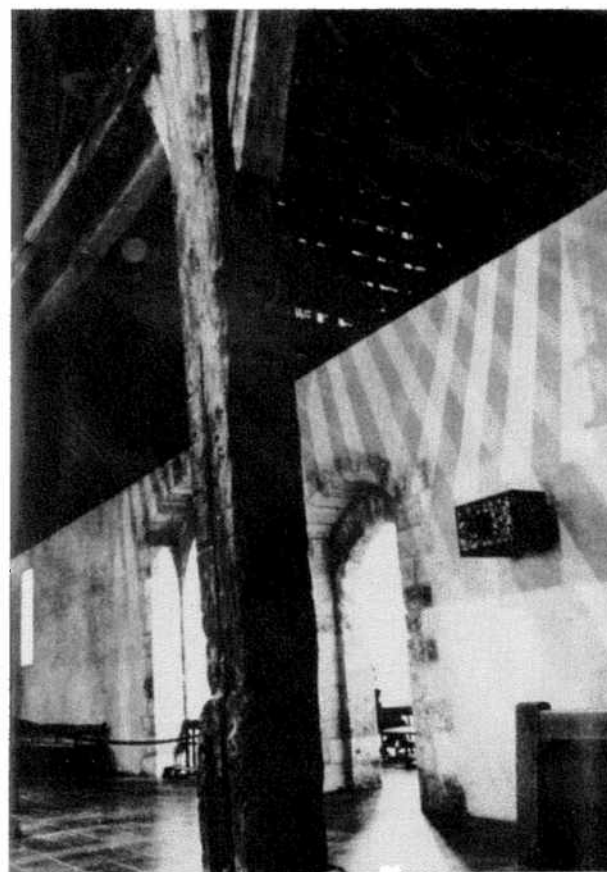
Si l'on observe l'état précédent, en raison de la conception de l'orgue, la perspective de l'axe principal était bouchée par deux jeux cachant complètement la chapelle de la Vierge qui a été restaurée récemment. Il est certain que la modification actuelle redonne une grande importance à ce lieu de prières, zone de silence privilégiée.

Il a donc été décidé de placer l'autel à la croisée du transept et de faire appel à Léon Zack pour réaliser cet ensemble.

L'autel ancien a été placé dans une chapelle secondaire devenue « chapelle des morts » ce qui a été un travail très délicat. L'occasion a été donnée de reprendre ce bas côté et de résoudre le problème de l'affichage sauvage.

Ces mêmes travaux ont également permis lors de la réfection des sols de rendre hommage aux personnages célèbres qui avaient été enterrés sous le chœur. Puis l'abbé Pezeril nous a quittés pour remplir de hautes fonctions.

Deux années se sont écoulées. Une réunion avec les laïques de la paroisse a eu lieu où une proposition redoutable avait été faite d'un ambon en plexiglas, mais après discussion l'idée primitive a été reprise à ma demande pour faire appel à Léon Zack. Il est intéressant de faire remarquer que cette aventure n'a pas été de tout repos. Je me souviens d'une séance ne comprenant pas moins de 15 personnes assises en cercle dans la nef, une maquette grandeur du volume de l'autel avait été faite. J'étais à côté d'Yvan Christ qui n'a pas pu s'empêcher de faire paraître une photo de l'ancien autel placé dans le bas côté en attirant l'attention sur le changement. Celui-ci était certainement réel mais au profit d'une œuvre d'art d'ensemble qui ajoute par sa sobriété et sa qualité au patrimoine artistique de cette église.



Abbaye de Saint-Wandrille. Châsse des reliques de Saint-Wandrille réalisée par Léon Zack.

SAINT-WANDRILLE

L'intervention de Léon Zack à Saint-Wandrille garde un caractère tout à fait particulier puisqu'il s'agit de la châsse des reliques du saint placée contre le mur du bas côté gauche, à la porte de la chapelle du Saint Sacrement.

Cette grange transformée en église, reconstruite en partie par les Bénédictins, se devait de garder un caractère de grandeur et de sobriété.

C'est dans la forêt de la charpente que monte la prière des fidèles.

Le rythme silencieux de la vie des moines donne tout son caractère au lieu orienté vers le crucifix qui surplombe l'autel.

Le retour des reliques gardées pendant la Révolution à l'Abbaye de Marezou demandait que soit conçu le coffre qui les recevrait.

Cet hommage a été rendu par les moines et les architectes qui ont offert cet ouvrage réalisé par Léon Zack.

La masse simple et volontaire souligne la présence et la grandeur du saint. C'est un lieu vénéré, plus particulièrement à la prière du soir où chacun se recueille indépendamment en différents points de la grange.

Ces deux interventions, l'une marquante à Saint Jacques, l'autre discrète à Saint-Wandrille, montrent la diversité que peut avoir l'artiste quand l'homme de l'art fait appel à lui en toute communion d'esprit.

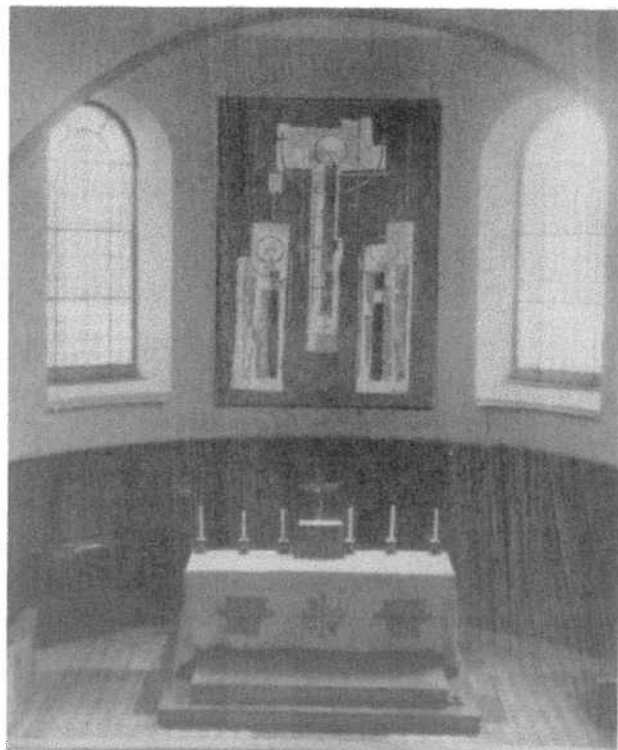
Marion TOURNON-BRANLY
Architecte D.P.L.G.
Professeur à l'Université de Paris VII

Intervention d'Irène Zack, sculpteur

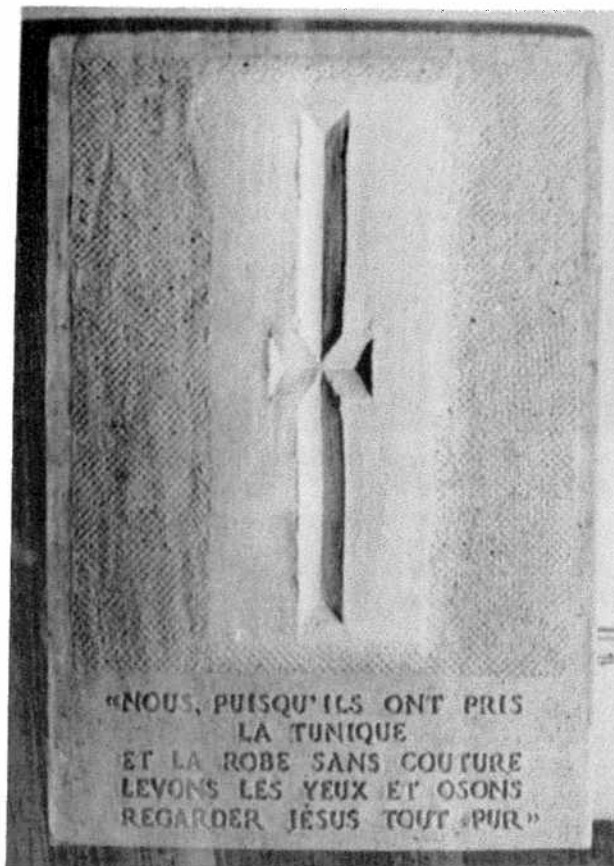
Irène Zack présente des photos d'œuvres de son père, Léon Zack, et d'elle-même souvent exécutées en collaboration ou dans les mêmes édifices.

Le chemin de croix de Carsac, (Dordogne), petite église romane très belle, exécuté, grâce à l'Abbé Morel par Léon Zack en collaboration avec sa fille Irène : ce chemin de croix est en terre cuite et chaque station, d'environ 70 cm x 40 cm, est de couleur différente, avec un texte extrait du chemin de croix de Claudel.

L'église d'Urschenheim en Alsace — sauf pour son clocher roman — ne présente pas un grand intérêt architectural. Le curé eut beaucoup à lutter pour que les habitants du village acceptent qu'on touche au côté Saint Sulpicien du décor de l'église et demanda à Léon Zack d'y créer les vitraux, une peinture marouflée représentant l'Ascension et l'antependium de l'autel, ainsi que deux dalles de pierre, de chaque côté de l'autel, figurant Saint Odile et Saint Arbogast. Irène Zack a elle-même réalisé une mosaïque en marbre avec Saint Georges qui est le patron de l'église.



Eglise d'Urschenheim (Haut-Rhin). Vitraux, Ascension et Antependium (tissé par M. Plasse-Lequesne) par Léon Zack. (Photo « Art Sacré »).

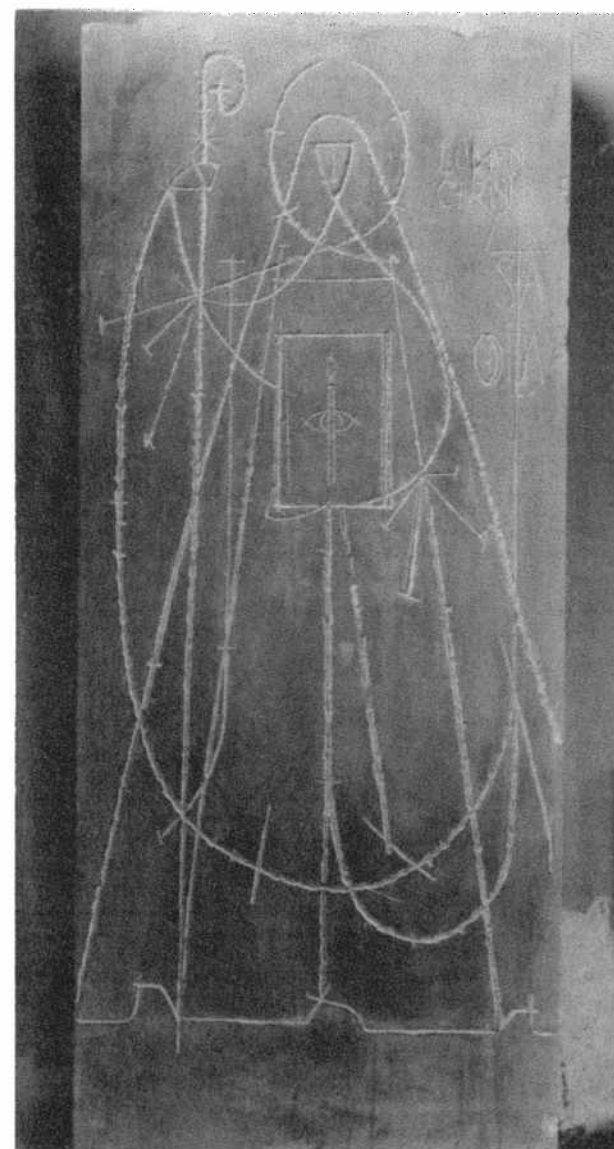


Eglise de Carsac (Dordogne). Chemin de Croix par Léon Zack.

L'église de Kirchberg, un autre village d'Alsace, est ancienne mais sans grand intérêt architectural — Léon Zack y a réalisé les vitraux et sa fille Irène deux grandes dalles de mosaïque de 2 m 40 x 1 m 20, de part et d'autre du chœur, en marbres blanc, rouge, noir et gris, représentant l'une la Vierge et l'autre Saint Jean Baptiste.

A Saint Bénigne de Pontarlier où Manessier a réalisé les vitraux, l'architecte qui a réaménagé l'église, M. Prioleau, avait demandé à Irène Zack, pour l'autel qu'il avait dessiné et dont il avait réalisé avec elle la coloration, un médaillon. Elle a ainsi réalisé un médaillon en plomb doré figurant le Saint Esprit.

Dans la magnifique église de Lonlay l'Abbaye (Orne), Irène Zack a réalisé, à la demande de l'architecte, M. Traverse, l'autel en pierre et les fonts baptismaux.



Eglise d'Urschenheim (Haut-Rhin). Sainte-Odile, dalle de pierre en grès des Vosges gravée par Léon Zack. (Photo « Art Sacré »).



Eglise de Kirchberg (Haut-Rhin). Mosaïque de la Vierge par Irène Zack.



Pontarlier (Doubs). Eglise Sainte-Bénigne. Médaillon de l'autel par Irène Zack.

Le point de vue de l'administration

Ceux qui m'écoutent à l'instant voudraient peut être, comme vous le disiez tout à l'heure, savoir ce que l'administration centrale du Ministère de la Culture pense des problèmes qui sont au centre de vos préoccupations actuelles.

Je serai direct, je serai clair, net, le Ministère de la Culture est tout acquis à l'intégration, à l'insertion des arts contemporains dans les édifices anciens y compris les Monuments Historiques légalement classés ou inscrits sur l'Inventaire National. C'est un principe absolu. Non seulement, nous sommes ouverts à cette insertion mais nous avons même prévu des moyens de réaliser ce qui pourrait être proposé dans ce domaine.

Nous avons, depuis quelques années, et en particulier pour l'année prochaine des crédits qui sont nettement accrus et qui permettront de réserver une part beaucoup plus large à cette insertion du monde contemporain artistique dans nos Monuments anciens.

En fait, nous avons déjà eu l'occasion, en maintes circonstances, de débattre de ces problèmes et il est certain que ces problèmes soulèvent beaucoup de discussions voire même de passions.

Je pourrais, si nous avions le temps, vous donner le détail de ces discussions et de la manière dont elles s'amorcent et se développent, mais sachez que chaque fois que nous avons eu l'occasion d'aborder ce sujet, nous l'avons fait dans le désir non seulement d'enrichir l'édifice ancien de la création contemporaine mais de susciter dans la création contemporaine des éléments qui puissent justement être propulsés par les racines de l'art transmises par les siècles antérieurs.

En fait dans les commissions des Monuments Historiques nous avons des débats très serrés, car nous avons à tenir compte de ceux qui d'une manière très hardie iraient jusqu'à la suppression du décor ancien pour le remplacer par un décor contemporain et ceux qui malgré tout sont très soucieux du respect du décor ancien.

Nous sommes parfois obligés d'adopter des moyens termes qui d'ailleurs peuvent se traduire par des

solutions que nous préférons réversibles. Je pense surtout aux autels qui nous sont proposés en matière d'art contemporain et nous avons tendance en Commission Supérieure des Monuments Historiques à adopter des solutions qui sont assez facilement réversibles. Pour en revenir au grand sujet qui nous préoccupe, à savoir, le mobilier, surtout les vitraux, certains instruments de musique qui entraînaient également des décors, je veux parler des orgues, nous avons créé des Commissions qui à côté de la Commission Supérieure des Monuments Historiques, apportent un éclairage particulier et éclairent spécialement les décisions du Ministre. Il s'agit en particulier de la Commission du vitrail, dans laquelle siègent aussi bien des représentants de l'Inspection Générale des Monuments Historiques, des archéologues qui sont évidemment soucieux de la préservation du Patrimoine existant, que des artistes contemporains qui nous apportent des éléments d'appréciation tout à fait nouveaux par rapport à l'ancienne, et j'en parle avec respect, Commission Supérieure des Monuments Historiques, dont la troisième section s'occupe des objets mobiliers.

Commission du Vitrail et Commission aussi très nouvelle de l'Enrichissement et de la Sauvegarde des Edifices cultuels, dans laquelle sont associés des laïques, des représentants de la Caisse Nationale des Monuments Historiques (qui apporte avant tout un concours extrêmement précieux à bien des égards sur ce plan de la création en milieu des Monuments Historiques) et également des éléments très représentatifs, du haut clergé. Grâce à des Commissions de ce genre, je crois pouvoir affirmer, que l'administration de 1981 et celle qui poursuivra la tâche que nous avons entreprise depuis quelques années, donnera son plein épanouissement au mariage si souhaitable et si enrichissant réciproquement, si l'on peut dire, de l'art contemporain et des richesses que nous ont laissées les siècles qui se sont déjà écoulés.

Pierre DUSSAULE
Sous-Directeur des Monuments Historiques et Palais Nationaux à la Direction du Patrimoine du Ministère de la Culture

DEBATS

Monsieur Bady s'interroge sur la difficulté qu'il y a de choisir de jeunes artistes non encore consacrés et évoque des possibilités de fichier.

A ce sujet Monsieur Dussaule croit utile de préciser la position du Service des Monuments Historiques vis à vis des artistes. Celui-ci a des possibilités financières qui lui donnent juste les moyens d'assurer le clos et le couvert des édifices. Partant de cet état et pensant aux vitraux, il s'adresse plus à des artisans qu'à des artistes, pensant toutefois que la Direction de la Création Artistique pourrait payer « les cartons ».

Monsieur Guérin s'indigne de cette dichotomie artiste-artisan qui nuit à une réelle intégration des œuvres.

Monsieur Thierry, représentant le Directeur Régional des Affaires Culturelles de Corse, confirme que pour les travaux importants le travail passé offre une garantie pour l'avenir.

Il se méfie des fichiers et estime que les relations personnelles sont souvent plus à même de découvrir l'artiste correspondant à tel ou tel monument. Pour celà, les Architectes en Chef des Monuments Historiques semblent les mieux placés.

Monsieur Boiret souligne toutefois la difficulté pour ceux-ci de demander des études à des artistes sans pouvoir leur garantir une réalisation.

Didier Gallet, jeune artiste peintre, réalisant lui-même ses vitraux expose à cette occasion les difficultés qu'il rencontre.

Du débat qui s'en suit, il ressort qu'un artiste pour progresser doit pouvoir réaliser et peut-être faire des erreurs. Une des solutions serait de pouvoir débiter chez un autre Maître-verrier, mais le problème du coût de cet apprentissage est souvent évoqué.

En conclusion, Didier Gallet se montre toutefois résolument optimiste, estimant que les difficultés du départ sont une sorte de mise à l'épreuve et que si l'artiste a vraiment quelque chose à dire, il peut toujours le dire indépendamment des diverses structures administratives qui pourraient être mises en place.

La restauration des églises sinistrées et l'art contemporain (1)

Rendre la vie aux édifices religieux ravagés par la guerre a été une tâche particulièrement délicate au sein du Service des Monuments Historiques. Deux actions complémentaires ont dû alors être menées.

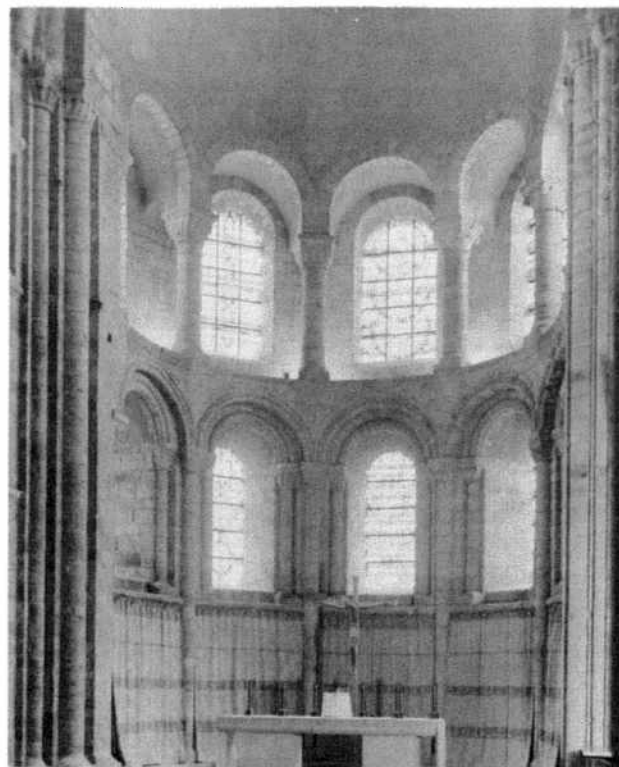
Pour transmettre ce patrimoine aux générations futures il s'est agi tout d'abord de les restaurer, et donc de retrouver une beauté disparue sous des plaies souvent atroces, avec le souci majeur de faire revivre une authenticité bouleversée. Cependant la tâche de l'architecte, armé de toutes les expériences de ses anciens et des ressources des techniques modernes, ne devait pas s'arrêter là car il fallait aussi rendre ces églises à leur fonction, c'est-à-dire rétablir tous les éléments nécessaires à l'exercice du culte et recréer la lumière et l'ambiance qui leur étaient propres.

Il est certain que l'apport de l'art de cette époque d'après guerre, aussi bien pour les vitraux et la sculpture que pour les aménagements liturgiques (autels, baptistères) se justifiait ici particulièrement car il était la conséquence d'un grand fait de l'histoire contemporaine : la guerre mondiale qui avait dévasté le pays. Cette contribution devait donc en être le témoignage. Il advint quelquefois qu'un élément important du monument fut trop détruit pour être restauré, ce fut alors une adjonction contemporaine qui vint se greffer sur l'architecture ancienne. Ainsi en fut-il pour la nef de Valognes ou la façade de la collégiale de Saint Lô. Le plus fréquemment ce furent les vitraux pulvérisés et un mobilier liturgique écrasé, voire même une statuaire, qu'il fallait refaire dans ce contexte ancien.

Confronté à ces lourds problèmes, l'architecte dut faire des choix en fonction d'un certain nombre de lignes directrices.

En premier lieu il fallait se plier strictement aux impératifs du monument, c'est-à-dire trouver une affinité entre les œuvres nouvelles et l'architecture, à savoir : créer une harmonie avec les volumes, les proportions et les lignes. Cet accord fut trouvé en particulier dans l'œuvre du jeune artiste qui créa le maître autel de l'église abbatiale de Lessay, ou dans les vitraux de Couturat à Saint Côme du Mont.

Il était indispensable aussi que les œuvres soient empreintes d'un caractère religieux, or cet esprit ne peut être trouvé qu'en accord avec les vertus évangéliques : la franchise et l'humilité des intentions, la pauvreté



Abbatiale de Lessay (Manche). Autel par François Marie Froidevaux. Vitraux par Simone Flandrin-Latron. Courtine en laine et chanvre par Plasse-Lecaisne. Christ en bois par Lambert Rucki. (Photo Bulloz).

des moyens, la soumission à l'œuvre commune. Les artistes devaient donc s'imposer une certaine ascèse dans leurs recherches.

Il y eut au départ bien des tâtonnements, et sans doute dans la suite des échecs. Au cours des premières années, en 1952, les verrières de la cathédrale de Coutances furent proposées à des artistes de grande notoriété qui refusèrent. A l'abbatiale de Lessay un peintre célèbre pressenti proposa de faire transcrire ses toiles par un maître verrier. Il apparut dès lors que l'appel aux artistes devait être conditionné, non par la notoriété des hommes, mais par les impératifs particuliers à chaque monument, car il ne s'agissait pas de garnir un musée reflétant les tendances contemporaines de l'Art. Ces difficultés premières mirent bien l'accent sur l'erreur d'une solution de facilité.

Ce fut donc une démarche toute différente qui fut dès lors adoptée pour ces édifices. Il fallait se lancer dans une recherche, voire même une découverte, d'artistes ayant des affinités avec ces problèmes. La condition



Abbatiale de Lessay (Manche). Bas-côté nord. Statue en bois de Saint-Benoît par Guillaumel. (Photo Y.M. Froidevaux).

première était donc la capacité à épouser un programme dans une recherche conjointe avec celle du maître d'œuvre et du clergé, chacun suivant ses responsabilités. Certes beaucoup de ces artistes ne comptaient pas alors parmi les noms connus qui figurent en majuscule dans les revues ; plusieurs jeunes obtinrent à cette occasion leur première commande, il fallait savoir accepter les risques.

Cette méthode fut suivie dans chacune des églises où il fallut intervenir dans les départements de la Manche, des Ardennes, puis à l'occasion de la loi-programme dans les Charentes. En fonction du caractère propre à chaque édifice, des programmes nouveaux ont été mis au point. Ce furent en premier lieu des aménagements de sanctuaire comprenant l'autel, le lieu de la Parole et de la Présidence, ainsi que le baptistère. L'évolution de la liturgie, telle qu'elle fut ressentie par le clergé et les fidèles dès avant les décisions Conciliaires, dut être traduite dans les nouvelles dispositions, en faisant appel aux dons des peintres et des sculpteurs pour transcrire, en langage compréhensible pour tous, les programmes demandés localement : le Christ, la Vierge, les Saints, les Chemins de Croix devaient répondre à une attente ; il s'y ajoutait, quand les moyens le permettaient, des mobiliers plus humbles qui devaient être alors dessinés par l'architecte.

C'est à l'occasion de ces programmes que furent réalisés : à Saint Lô le Christ de Dambrun et les portes de bronze de Jean Bernard ; à Lessay la Vierge de Cattant, la Sainte Opportune de Bourdet, le Christ de Lambert Rucki, le Saint Benoît de Guillaumel et les courtines de Plasse Lecaisne. En plusieurs sanctuaires les peintures de chemin de croix empreintes d'une

profonde spiritualité du peintre Lucien Jeay ; au parvis couvert de Valognes la gravure des prophètes de Marthe Flandrin...

Parallèlement, pour clôturer les édifices, il fallut remplacer les verrières pulvérisées ou désorganisées afin de fermer les fenêtres et assurer leur mise hors l'eau. L'œuvre à réaliser était très importante et très diverse. Comme l'avaient compris les anciens maîtres d'œuvre, la condition première était de recréer la douce lumière tamisée et légèrement nacrée qui est celle de la Nature. L'architecture n'est en effet qu'une fraction de notre univers, enclose à l'usage des hommes et non un cadre établi pour servir une œuvre picturale aussi intéressante soit-elle. Cette lumière devait être judicieusement répartie suivant les impératifs de l'architecture afin de doser les effets, souligner les contrastes, assumant un rôle de contrepoint dans l'harmonie générale des lignes et des volumes.

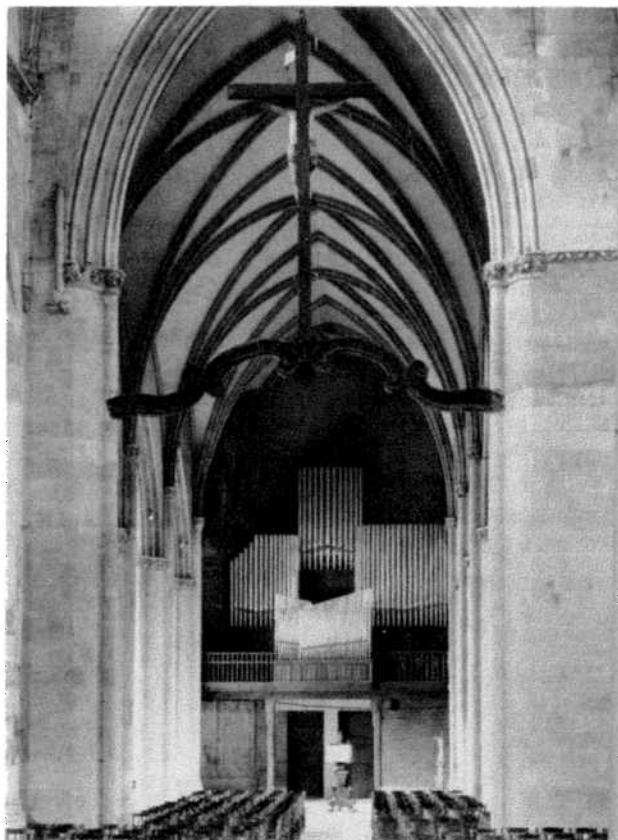


Collégiale Notre-Dame de Saint-Lô (Manche). Autel majeur par Yves Marie Froidevaux. Christ en bronze par Dambrun. (Photo Y.-M. Froidevaux).



Collégiale Notre-Dame de Saint-Lô (Manche). Christ du maître autel par Dambrun. (Photo Damien Avril).

(1) Réalisations dans les départements des Ardennes (1940-1952), de la Manche (1944-1972).



Collégiale Notre-Dame de Saint-Lô (Manche). Buffet d'orgue par Yves Marie Froidevaux. (Photo J. Boullas).

En première urgence les verrières anciennes déposées avant la bataille furent remises en place, beaucoup n'occupaient qu'une partie des fenêtres et il fallut les compléter par des vitreries propres à les mettre en valeur ; cette étude très délicate demandait un soin infini, une grande sensibilité et une modestie totale. Il faut citer à ce propos les œuvres de Simone Flandrin Latron, maître en ce domaine. Toutefois les vitraux anciens étaient relativement peu nombreux, les

apports contemporains devaient alors tenir compte non seulement de l'architecture mais aussi des nécessités du culte et de la catéchèse. Certes un vitrail peut être un ajout harmonieux et serein dans la sévérité d'un mur comme la broderie d'un vêtement d'apparat, ainsi en est-il pour les vitraux de Simone Flandrin Latron à l'abbatiale de Lessay, ou ceux de Bony à Cerisy la Forêt. Toutefois en de nombreux cas il fallait revenir à la grande tradition jamais interrompue de l'imagerie qui est celle de nos monuments des grandes époques ; les images des saints ne sont-elles pas comme des portraits de famille des chrétiens, et les scènes des grandes phases de la Bible un enseignement des fondements de la Foi ? Il faut citer à ce propos l'ensemble de Valognes où travaillèrent Couturat et Maurice Rocher ; la collégiale de Saint Lô avec Max Ingrand, Simone Flandrin Latron, Couturat et Jean-Paul Froidevaux ; Saint Sauveur le Vicomte par les Bony ; Rilly sur Aisne, une des premières œuvres sous la signature de Le Chevallier qui réalisa plus tard Granville. La nef nord de Reims où Charles Marq composa une de ses premières verrières ; Hubert de Sainte Marie qui débuta à Vesly puis fut chargé de la collégiale de Mortain ; Jean Barillet à Périers ; à Sainte Marie du Mont Devivier reçut sa première commande ; beaucoup d'autres encore.

Ainsi dans vingt huit édifices religieux, classés Monuments Historiques, trente artistes environ travaillèrent dans le sentiment de participer à l'œuvre des anciens constructeurs, qui sont restés anonymes. Au message prestigieux de ce patrimoine, dont notre génération est responsable devant l'avenir, ils ont apporté la marque discrète de leur temps, témoignage de la continuité d'un art qui a su rester populaire.

Yves-Marie FROIDEVAUX
Inspecteur Général
Architecte en Chef des
Monuments Historiques

L'autel majeur de la Cathédrale d'Albi

Concevoir l'autel majeur de la Cathédrale d'Albi : il s'agit bien sûr d'un projet complexe, mais combien passionnant, surtout lorsque l'on connaît les qualités de cet édifice, œuvre majeure de l'architecture gothique du Midi de la France.

Sans aller jusqu'à parler de méthodologie dans le processus d'étude qui doit présider à une telle conception, on peut toutefois affirmer qu'il y faut une indispensable rigueur.

En fait, les réflexions et le travail de l'architecte peuvent être schématiquement définis en trois phases :

— dans un premier temps, il y a lieu d'établir un programme précis correspondant aux désirs profonds

du clergé et aux nécessités du culte ;

— puis, il faut analyser l'édifice le plus finement possible, afin de mettre en lumière la logique permettant de cerner au plus près les contours du parti général à prendre ;

— enfin, intervient le choix de l'artiste chargé de la réalisation, à qui l'on doit transmettre le « savoir » acquis, à l'occasion d'une étroite collaboration.

1) La définition du programme

L'Architecte en Chef, Yves Boiret — avant de quitter le département du Tarn en 1978 — avait déjà largement répondu à une demande très ancienne du Clergé. En fait, il fallait créer — ou plutôt recréer — un espace liturgique significatif et un autel favorisant les assemblées communautaires et la prière. Ceci étant à priori contrarié par la nature et les dispositions d'un lieu choisi tardivement — au XVIII^e siècle — lors de l'abandon du chœur caché par le jubé, au profit de l'extrémité occidentale de la nef (1).

2) L'analyse de l'édifice

Depuis la première perception de l'imposante masse de l'édifice, jusqu'au moment où l'on se trouve dans le chœur, il se produit une démarche tout à fait étonnante ; elle fait « passer l'âme » de l'austérité du monde extérieur à la chaude exubérance intérieure, annoncée par le porche.

Cet « itinéraire » se termine devant la grande fresque du Jugement Dernier, surmontée par l'admirable buffet d'orgue ; le tout baignant dans l'immense ensemble de peintures, jaillissant du sol jusqu'aux clés des voûtes, et rehaussé par la dentelle de pierre du jubé, et les marbres multicolores de la chaire et des autels.

Du XIII^e au XVIII^e, chaque siècle a apporté une contribution faite de rigueur, mais aussi de magnificence ; si bien qu'il était naturel de s'orienter vers le choix d'un autel « solide » et précieux, un autel qui soit un des points forts de l'édifice, cette préoccupation rejoignant d'ailleurs celle du clergé.



Cathédrale Sainte-Cécile d'Albi. Autel par J.-P. Froidevaux. (Photo B. Voinchet).

(1) La fresque du Jugement Dernier est de l'extrême fin du XV^e siècle, l'ouverture (qui fit disparaître la partie centrale) est du XVII^e, les orgues sont du XVIII^e. Monseigneur Fonteneau abandonne définitivement le chœur oriental au début du XIX^e.

3) Le choix de l'artiste

Jouer avec la lumière et la couleur, mais donner à la fois une impression de stabilité : c'est à partir de ces données que l'on s'est orienté vers le marbre, les émaux et le métal. Le choix de l'artiste s'est alors porté sur Jean-Paul Froidevaux, qui sait fort bien manier l'émail en grande surface, et dont les références en ce domaine sont très significatives.

C'est avec lui et le clergé que le thème de la vigne a été choisi. C'est également à partir de ses nombreuses études (jusqu'à la maquette grandeur) qu'ont été exactement définies la répartition des éléments de

marbre, d'émail et d'or, ainsi que les couleurs avec leurs nuances et leurs transparences.

Ainsi, force et jaillissement confèrent, semble-t-il, à l'autel majeur de la cathédrale Sainte Cécile d'Albi, son caractère « unique et premier » ; du moins tels ont été la volonté et le désir de tous ceux qui ont œuvré dans ce sens.

Bernard VOINCHET
Architecte en Chef des
Monuments Historiques

Réalisation d'autels à décor d'émail

L'art précieux de l'émail qui peut paraître limité à des objets de petite taille a été utilisé récemment pour des éléments architecturaux d'assez grande dimension : il s'agit de deux maîtres autels réalisés dans des édifices anciens.

Saint Pierre de Montmartre

Dans cette petite église du XII^e siècle, plantée sur la butte célèbre, un autel devait être aménagé pour répondre aux nécessités de l'évolution de la liturgie face au peuple. Il fallait d'autre part qu'il puisse être déplacé en raison de la polyvalence du chœur qui de temps à autre reçoit des formations musicales. Il a été donné à cette paroisse en souvenir d'une religieuse qui s'était dévouée au service des artistes de la butte. Ces diverses circonstances ont orienté la composition.

L'autel a été étudié en accord avec la Ville de Paris, propriétaire, en suivant les directives de l'Architecte en Chef Sonnier et de l'Inspecteur Principal Jean Feray. Il a été conçu comme une châsse. Il est composé d'une structure de bois revêtue de plaques d'émail en champ levé, avec des surfaces dorées au mercure suivant les techniques anciennes.

L'iconographie évoque le site de la butte Montmartre environné du thème Eucharistique de la Vigne. Sur trois faces viennent s'intégrer les figures de la Vierge Marie, de Saint Pierre Patron de la paroisse, et de Saint Dominique, patron de l'Ordre auquel appartenait la Religieuse.

L'intégration dans le monument de cet autel, qui ne concède rien à l'archéologisme, a été recherchée dans l'accord des volumes et le jeu des couleurs avec



Saint-Pierre de Montmartre. Autel par J.-P. Froidevaux.

l'architecture et les vitraux.

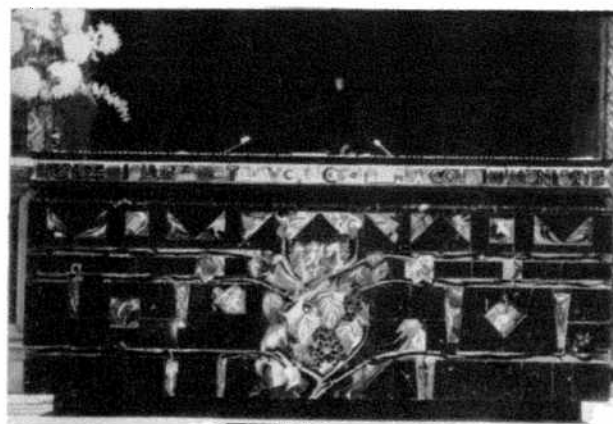
Cathédrale Sainte Cécile d'Albi

Cette première expérience a déterminé le choix de l'Architecte en Chef Voinchet, chargé de la cathédrale d'Albi dont le sanctuaire devait être adapté à la liturgie actuelle. L'ensemble fit l'objet d'un projet préliminaire de l'Architecte en Chef Boiret ; l'Inspecteur Principal Costa a suivi le déroulement des études.

Placé sous l'admirable buffet d'orgue, entre les deux piles de support du clocher, le sanctuaire se développe donc devant une composition existante qu'il ne fallait pas perturber. Les proportions du nouvel autel ont dû être soigneusement étudiées, de plus la couleur avait ici une particulière importance.

C'est la pierre dure et sombre des Pyrénées qui a été choisie dans laquelle viennent s'incruster de grandes plaques d'émaux en champ levé. Ces deux matières contrastées : la pierre noire et la luminosité des émaux sur fond d'or, s'harmonisent avec les murs très colorés de l'édifice et en particulier avec la grande fresque du Jugement Dernier qui constitue le fond du sanctuaire.

Le thème iconographique fut déterminé avec le Clergé qui souhaitait non pas un simple décor mais une représentation signifiante. Le motif Eucharistique de la vigne était particulièrement à sa place dans ce pays de vignoble, souligné par l'inscription de la consécration qui se déroule sur l'épaisseur de la table. Sainte Odile, Patronne de la cathédrale et des musiciens, occupent l'une des faces principales.



Cathédrale Sainte-Cécile d'Albi. Autel par J.-P. Froidevaux.

Des maquettes grandeur et de nombreux essais ont précédé l'exécution définitive qui procède des techniques anciennes : le cuivre est préalablement gravé très profondément pour recevoir l'émail, celui-ci est travaillé suivant les effets à obtenir, il peut en effet être composé de plusieurs couches, ou rester transparent, les différentes cuissons sont nécessaires pour obtenir les couleurs et la matière recherchées ; des cloisons de cuivre viennent de plus apporter leur graphisme. Enfin la dorure au mercure soigneusement brunie fait vibrer les fonds. Ces arts du feu, alliés à celui de la pierre, conviennent particulièrement à

l'édification d'un autel dont le symbolisme rejoint au fond des âges celui de l'ancienne loi.

Ces deux réalisations ont montré qu'une technique ancienne pouvait très bien, comme celle du verre, servir des conceptions très contemporaines tout en s'intégrant sans rupture dans une architecture de grand renom.

Jean-Paul FROIDEVAUX
Artiste Peintre

Section de la peinture et de la tapisserie

Visite au Louvre : le plafond de Braque de l'antichambre Henri II



Palais du Louvre. Salle des Etrusques, Antichambre Henri II. Élément du plafond peint par G. Braque. (Photo Réunion des Musées Nationaux).

L'art de peindre un plafond a vu, un de ses sommets, au 18^e siècle dans l'Italie vénitienne où Tiepolo, maître en la matière, suspendait, pêle-mêle, les seigneurs, les dieux de l'Olympe, et tout un appareil de grâces, au sommet des palais de Palladio sur la Brenta.

L'analyse raisonnée de ces chefs-d'œuvres montre qu'ils sont en fait l'aboutissement génial, avec Tiepolo, de connaissances optiques et perspectives extrêmement poussées.

La perspective plafonnante, qui avait passionné le grand Tintoret, arrivait à un aboutissement. Ce

dernier ne suspendait-il pas des figures modelées en cire au plafond de son atelier pour les dessiner vues du dessous et les faire monter par des artifices de dessin.

Ses successeurs, les grands décorateurs vénitiens, Véronèse en tête, réussirent à codifier les lois qui permettent de faire plafonner les personnages. Considérant la surface du plafond comme une surface transparente, ils opéraient des perspectives plafonnantes. Le calque de leurs figures fait apparaître un étonnant allongement des torsos par rapport aux jambes. Certains trucs par exemple : les nuages solides sur lesquels s'appuient les pieds des figures, les éléments d'architecture prolongeant en décor les

éléments architecturaux de la pièce, constituent les matériaux fréquents de cette machinerie visuelle qui permettait alors de crever le plafond.

Une autre considération paraît essentielle dans la conception et la lecture d'un plafond : c'est la position de l'observateur qui évolue en dessous. Georges Limbour compare très judicieusement « le regard perdu au plafond » à la mise en route d'un manège dû aux évolutions du spectateur qui tourne en dessous dans tous les sens.

Ces déplacements provoquent une sorte de vertige par renversement de l'image. Cette dernière bascule et on peut, en l'observant de points de vues différents, et presque simultanés, l'animer et la rendre mobile : la fixité du regard, combinée avec le déplacement, accentue les perspectives et en crée d'autres très insolites.

Nous avons dans une salle voisine de celle-ci un des derniers chefs d'œuvre, issu de ces merveilleuses et théâtrales mises en scène : je veux parler du plafond d'Apollon, de Delacroix, qui monte au Ciel, derrière le char du Soleil.

Georges Braque, qui a écrit que : « la Renaissance (en peinture) a confondu la mise en scène et la composition », ne pouvait souscrire à une telle démarche pour organiser plastiquement le plafond qui lui était confié.

Il abandonne donc l'idée perspective et le trompe l'œil. Fidèle aux soucis essentiels qui ont conduit toute son œuvre, il reste attaché uniquement au fait pictural : c'est à dire à l'association judicieuse de couleurs sur une surface plane. Il fuit l'anecdote que peut amener une figuration trop appuyée. En fait il constitue une poétique à partir de la spiritualité. Lorsqu'en 1952, Georges Salle avec l'accord du Ministre Cornu, lui demande de peindre ce plafond de l'Antichambre Henry II, qui abrite les antiquités Etrusques, le grand peintre se trouva en face de deux lunettes et d'une fenêtre ouvertes au milieu des lacets d'une puissante pâtisserie dorée au maximum.

La gageure, certes, n'était pas facile à tenir. Non seulement, il ne disposait pas d'un espace libre pour s'exprimer, mais les contraintes de volumes, d'éclats, de rythmes, de couleurs, sans parler des figures et des attributs sculptés, pesaient lourdement sur les contours de ces ouvertures.

Ces contraintes d'ailleurs servirent peut-être son inspiration et ses desseins. L'objet dans l'œuvre de Braque est avant tout poétique. Il essaye toujours dans sa peinture de se mettre par des assemblages de formes et de couleurs à l'unisson de la Nature. Ne dit-il pas « un citron à côté d'une orange cesse d'être un citron et une orange, pour devenir fruits ». Il passe ainsi de l'objet anecdote à l'idée générale. Il déborde dans le temps et fait éclater l'espace.

Nous pouvons nous demander dans quelle mesure, le caractère insolite et pesant de ce plafond, n'a pas provoqué le peintre. Le goût du faux marbre, le goût du faux bois, qui interviennent souvent dans les somptueuses natures mortes qu'il a peintes, l'ont probablement amené à considérer le décor où il avait à intervenir comme un élément important de la composition.

Ce qui frappe, au premier abord, c'est en effet la parfaite adaptation de la peinture à son cadre. La cohabitation des deux constitue en fait le plafond. Braque s'est magnifiquement servi des lourds boudins dorés pour tendre à l'intérieur des formes graves que dessinent avec une singulière acuité les couloirs de blanc. Comment ne pas penser aux superbes et antiques mosaïques d'Ostie dont les noirs se colorent par la stridence des éclats blancs.

Le souci majeur de la poétique de Braque est comme le dit très bien M. Gieure, le passage d'images usuelles, quotidiennes, réelles, à d'autres images de nature poétique et profondément lyriques. Le thème de l'oiseau qui intervient si souvent dans la dernière partie de son œuvre, semblait parfaitement adapté à l'organisation monumentale d'un tel plafond.

Une phrase de Braque explique d'ailleurs merveilleusement le choix de son thème « L'hirondelle, dit-il, poignarde le Ciel » : entre la silhouette de l'hirondelle volant et le poignard, peut en effet, exister une certaine similitude. Ainsi naît l'image du Ciel perforé.

Passant ainsi d'une image quotidienne à une représentation lyrique, le peintre reste fidèle à sa démarche.

Ainsi, il conçoit dans les trois ouvertures : le vol de cinq grands oiseaux qui entraîne l'Observateur vers la Lune et les trois Etoiles. Le dessin des ombres de ces cinq oiseaux demeure très classique. On peut les retrouver sur de nombreux lécytes grecs. Ils rattachent inconsciemment l'esprit du contemplateur aux superbes vases qui déroulent leurs décors dans les salles voisines de celle-ci.

Si nous analysons la composition proprement dite, deux observations essentielles s'imposent. La première, c'est dans le motif central, l'angle droit formé par l'axe de vol des deux grands oiseaux. Il tend en quelque sorte leur surface et les propulse vers les espaces célestes. Leur léger chevauchement et la rencontre en un point des deux cernés blancs, créent un espace de dégagement dans le plan vertical et les décolle en quelque sorte dans leur mouvement ascensionnel.

La propulsion des formes vient en grande partie de l'opposition des courbes et de l'axe carré formé par la direction des Oiseaux. Trois bouts d'ailes affleurent d'ailleurs les bords du cadre, en libérant des couloirs bleus qui accentuent triangulairement la dynamique de l'ensemble.

Nous savons d'autre part, que Braque a composé ce plafond pour couronner les statues Etrusques et les poteries qui normalement habitent ces lieux. Nous retrouvons, sur le plan purement du décor, le goût et le tact qui ont présidé au choix de ces couleurs. Le concert savant du bleu, du noir et du blanc, entraîne vers les espaces célestes en tempérant l'éclat des ors qui les entourent. Les roses du couple Etrusque se trouvent exaltés par la musique de cette belle cantate. Le choix de ces trois couleurs accentue encore son impact lyrique. Le noir d'abord, qui capte dans la profondeur de sa matière, tous les rayons lumineux et qui donne une majesté à ces gigantesques cerfs-volants. Le blanc, qui définit leurs formes par des contours qui font chanter le dessin malgré la rutilance des ors. Le bleu noir, enfin, si Braque, qui préfigure à

l'époque où il a été peint, la valeur foncée des espaces interplanétaires découverts par les engins spatiaux lancés 30 ans après.

L'accord parfait entre le cadre et la peinture apparaît dans la nervosité des franges du dessin des Oiseaux, que les lacets du cadre lancent comme des frondes vers les espaces célestes.

Au contraire des décorateurs Italiens, la surface reste plate, l'architecture de la pièce se maintient dans ses plans. Ce plafond, dont le cadre seul a trois dimensions, reste un tableau et une surface à deux dimensions. La profondeur est merveilleusement

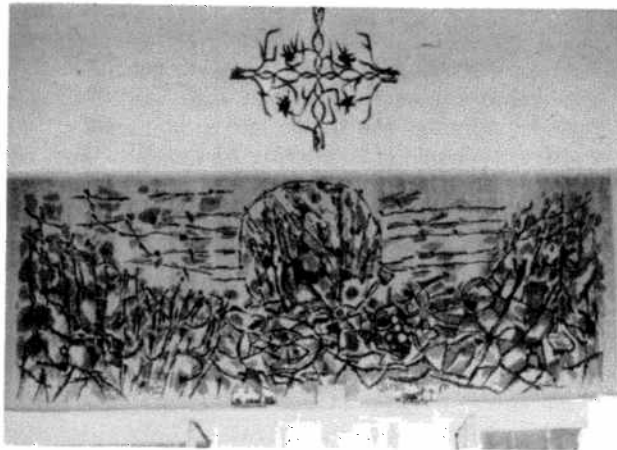
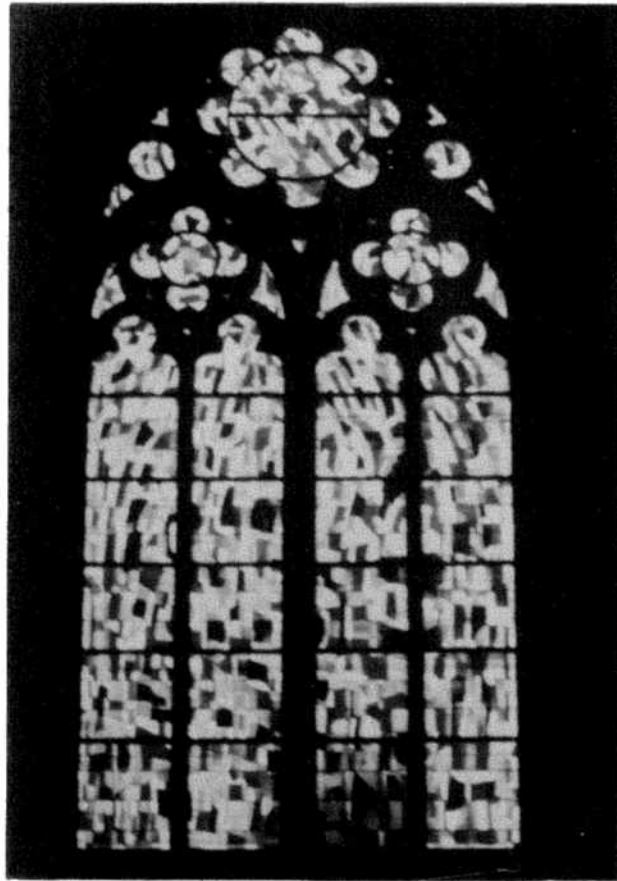
suggérée par un artifice mental, plastique et lyrique en négligeant la perspective. C'est en cela que ce superbe plafond est vraiment révolutionnaire. Il recrée un espace à partir du fait pictural, et seulement à partir de lui, en illustrant les trois mots les plus chers à Braque

Imprégnation Obsession Hallucination

Jacques DESPIERRE
Artiste Peintre
membre de l'Institut

Exposé introductif

Je pense que les différents intervenants qui se succéderont dans cette matinée évoqueront l'INTEGRATION des Arts Plastiques dans le cadre de l'Architecture.



Rennes. Eglise Notre-Dame. Tapisserie (1965) sous vitrail (1956), œuvres de J. Le Moal. (Photo Royer).

Cependant l'objet principal de notre réunion concerne principalement l'INTRODUCTION de l'Art Contemporain dans ces édifices anciens...

Ne jouons pas sur les mots, mais il faut bien admettre, qu'intégrer et introduire sont des actions, des démarches différentes.



Pontarlier (Doubs). Eglise Sainte-Bénigne. Tapisserie par A. Manessier. (Photo F. Enaud).

INTEGRATION : Action d'entrer dans un ensemble dont toutes ses parties n'ont subi aucune altération - Etat d'une chose entière, complète, formant un tout.

Nous nous trouvons là dans une situation que nous connaissons bien, de la commande publique, principalement dans le domaine du 1 %, dont le règlement de base souvent peu respecté il faut bien le reconnaître, exige une collaboration étroite entre le maître d'œuvre, architecte, artistes plasticiens, dans l'élaboration du programme de construction.

L'étude commune du contenant et du contenu est la seule garantie pouvant aboutir à une réalisation dans laquelle chaque participant s'intégrera dans une certaine harmonie.

En regardant les édifices des siècles précédents, nous constatons très souvent qu'il se dégage de ceux-ci une unité que nous pouvons qualifier d'intime, où chaque participant fait corps avec l'autre, où il n'est pas possible de retirer l'un sans détruire l'autre, unifiant une pensée, une matière à une autre, comme l'émail

d'une porcelaine intégrée à la pâte.

Si je me permets de faire cette évocation rapide sur l'INTEGRATION, problème qui me tient à cœur, c'est pour que nous ayons comme toile de fond de notre préoccupation d'aujourd'hui qui est l'INTRODUCTION de l'Art Contemporain dans les édifices anciens, un souci d'unité, tout en souhaitant implicitement qu'une INTRODUCTION aboutisse peut-être par certains hasards au résultat d'une heureuse INTEGRATION.

La définition d'INTRODUCTION, est de faire rentrer une chose dans une autre, ou faire rentrer quelqu'un auprès de ... Situation qui exige une démarche différente de la part de l'artiste plasticien, « Une des composantes de l'équipe pluridisciplinaire indispensable à la création d'une œuvre cohérente et parfaitement intégrée ».

L'Artiste privilégiant comme moyen d'expression la peinture ou la tapisserie, pour ne choisir que ceux-là, ne se situe plus dans la peau d'un équipier, à part entière, mais dans celle d'un invité avec tout ce que cela représente comme contraintes quant aux bonnes manières, et à une certaine réserve dans le comportement.



Rennes. Eglise Notre-Dame. Détail de la tapisserie de J. Le Moal (Photo Royer).

Cette situation de créateur invité ne devrait pas pour autant l'amputer de son pouvoir imaginaire, car nous savons bien que les contraintes sont source de liberté, de création encore plus stimulantes quand on a la possibilité d'être introduit auprès d'une aussi grande dame que peut être une architecture chargée d'histoire.

Bien entendu, ne sont pas exclus les risques de mésentente entre l'écriture plastique d'un jeune invité et son vieil hôte historique à qui l'on impose une cure de jeunesse, en l'ornant de peinture ou tapisserie, vêtement qu'il portait certainement à l'origine, et qu'il a perdu par accident : les grandes demeures historiques n'ayant pas souvent les grands destins qu'elles méritent.

Je ne vois cependant pas de grands obstacles à une cohabitation harmonieuse entre l'art contemporain et un édifice historique, car dans leur pratique les moyens d'expression plastiques qui nous intéressent aujourd'hui ont très peu évolué, rien n'a changé dans la façon de peindre avec de la peinture, ainsi que dans

la façon de tisser de la laine, ou d'autres fibres, ou de jouer avec du verre.

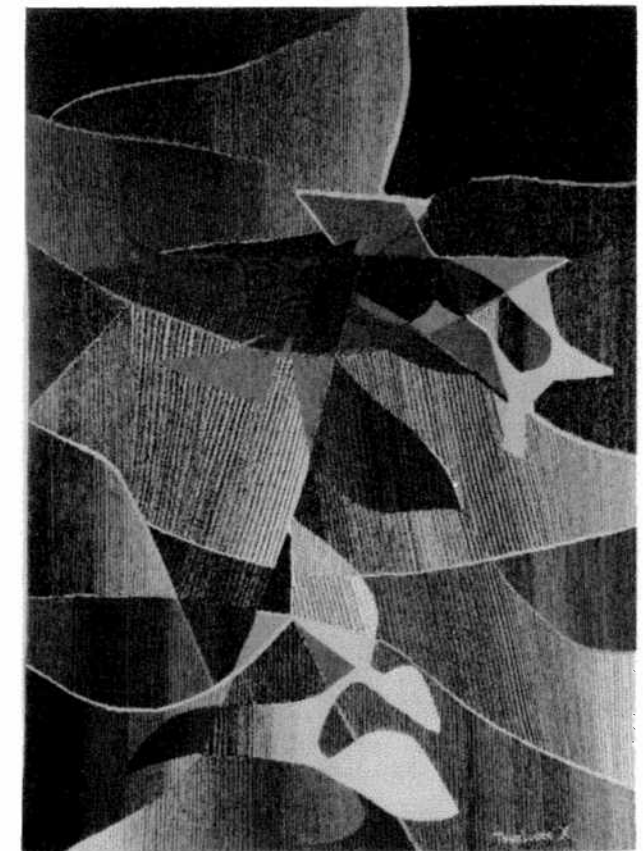
Certes, notre société s'est modifiée, notre façon de vivre a évolué mais le geste de l'artiste est resté le même.

Je suis convaincu que le poète, plasticien d'aujourd'hui guidé par son intuition par delà le temps, peut se situer en parfaite communion avec l'architecte d'autrefois, l'historien. Il suffit d'acclimater dans une architecture certaines des œuvres diversifiées en dégagant quelques principes.

— Aucune concession à l'esprit uniquement décoratif.

— Une rigueur de l'artiste face à l'architecture imposée.

— Donner libre cours aux confrontations les plus déroutantes de style, au gré des parentés parfois évidentes, parfois issues d'une association d'idées intérieures.



« Deux Rouges », tapisserie d'Aubusson (1,78 m x 1,32 m). Carton de M. Tourlière. (Photo P.L. Buer, Saint-Ouen).

Il n'est pas exclu que lors de nos conversations de ce matin, en parlant d'INTRODUCTION, nous évoquions, pourquoi pas, la possibilité « d'introduire un visiteur ennemi dans la place », la provocation et l'irrespect se confrontant au lieu qui a été sacré par l'Histoire et les siècles et se trouvant maltraité pour être mieux aimé, les dissonances pouvant être source de réflexions sur la cohabitation du passé et du présent.

Michel TOURLIÈRE
Directeur de l'Ecole Nationale Supérieure
des Arts Décoratifs

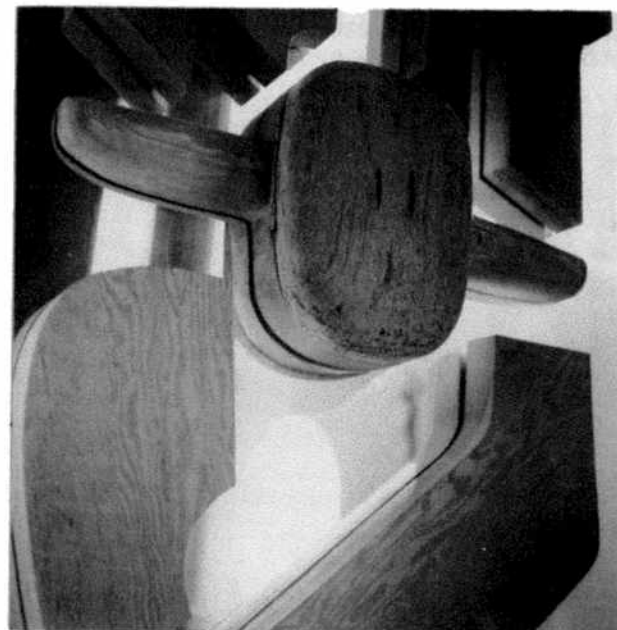
Une chapelle des Sœurs Carmélites à Niort - 1979

A partir de notre première rencontre jusqu'à ce jour, l'attitude créatrice de la communauté des Sœurs Carmélites à Niort et aussi celle de l'architecte Mme Geneviève Lions-Colboc, ont rendu possible notre rencontre, fructueuse, créatrice. Par leur confiance, s'engageant sur une voie de l'inconnu, tendant vers un mystérieux « je ne sais quoi » blanc sur blanc. Au bout de ce chemin de la nuit qui enfanta la lumière, les choses apparaissaient. Et les Sœurs osèrent aimer. S'exposant ainsi aux risques d'un refus du public des fidèles.

Merci à tous ceux qui contribuèrent à cette création à leur façon. Merci aussi à ceux qui refusent, ou qui refuseront encore pendant quelque temps.



Carmel de Niort (Deux-Sèvres). Décoration intérieure de la Chapelle par Thomas Gleb. Architecte Geneviève Lions Colboc. (Photo Agnès Rodier).



Carmel de Niort. Tabernacle par Thomas Gleb. (Photo Agnès Rodier).

Concernant l'intégration de l'art contemporain dans l'architecture ancienne.

Toute architecture et tout art, à la SOURCE où tous les sourciers s'y retrouvent, de tous temps, et de tous lieux, à un niveau élevé, s'entendent bien, en permanence. Ceci est valable dans les deux sens. L'entente entre l'ART CONTEMPORAIN et l'ARCHITECTURE ANCIENNE et aussi l'art ancien et l'architecture contemporaine.

Thomas GLEB
Plasticien - Peintre - Sculpteur

Art et politique

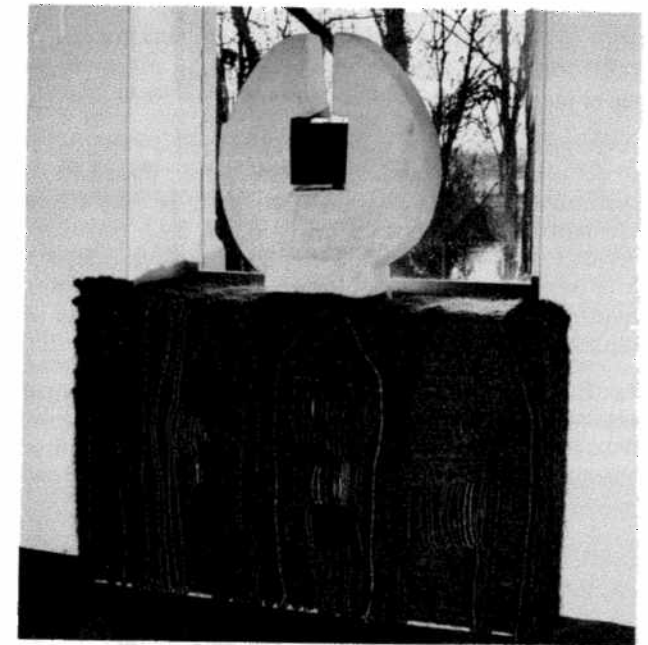
Architecte depuis 1942, j'ai eu la joie d'avoir beaucoup d'enfants, et, mon mari étant aussi architecte, de n'avoir pas eu à exercer ma profession autrement que... pour nous-mêmes, maison près de Paris, chalet dans les Hautes-Alpes ou pour des amis : congrégations de religieuses, villas, centres de rencontres, chapelles, etc... Cela m'a permis, ce qui est rare, de pouvoir « faire de l'architecture » gratuitement, « librement » et de me lier d'amitié avec des artistes, de vrais artistes, ceux qui créent du plus profond de l'exigence qui est en eux.

Pouvant librement penser l'architecture avec un ou une artiste, j'ai pris conscience, très tôt, que l'œuvre naît de cette collaboration et qu'elle n'est réussie que s'il y a cette collaboration.

Comme un chef d'orchestre qui assemble violons, flûtes, clavecin, en fonction de l'œuvre à exécuter, je sens, selon le client maître d'ouvrage, la finalité du projet, le lieu, la lumière, à quels artistes je dois m'adresser — et c'est ainsi que, reprenant ma vie professionnelle, après avoir élevé mes neuf enfants, j'ai pu à chaque projet — si important soit-il (telle la réhabilitation avec constructions neuves, d'un îlot de quatre rues au cœur du Quartier Latin) garder cette volonté d'une démarche avec les artistes, sachant où ils doivent intervenir : comme penser avec un sculpteur des murs entiers pour qu'ils soient vivants, ou une intervention ponctuelle dans tel passage ou entrée. Hélas, à part des maîtres d'ouvrages assez intelligents pour comprendre que la beauté est rentable pour l'homme et pour la bourse, le monde des promoteurs m'a opposé une véritable haine du beau — et cela fait réfléchir.

Si le monde de l'Argent, Mammon, s'oppose au monde de l'Esprit, n'est-ce pas justement parce que « l'homme ne vit pas seulement que de pain » et qu'il a besoin pour être de cette autre dimension que lui donne l'art — même s'il ne le perçoit pas comme tel — les émissions combien navrantes de Télévision pour nos enfants, les agressions permanentes de réclames sur les murs, la presse trop souvent médiocre de style et de pensée finissent par détruire cet homme par l'intérieur.

Même pour les programmes d'architecture les plus limités financièrement (je pense aux immeubles ou maisons financés par les caisses d'Habitations à Loyer Modéré avec possibilité d'accession à la propriété), il y a pour nous architectes, une nécessité encore plus grande d'être, même seuls intervenants, de vrais



Sablé (Sarthe). Eglise Notre-Dame-du-Chêne. Architecte Geneviève Lions Colboc. Sculpture Pierre de Graw. Tapisserie Francine Milo. (Photo Agnès Rodier).

artistes. Là ce sera une coloration en façade et une silhouette, là un détail de relief et un choix de peinture, un balcon, une ombre étudiée qui donneront à ceux qui y vivront cette ambiance où l'on respire.

Notre responsabilité est grande, le cadre de vie pouvant conduire au suicide les plus faibles, mais aussi épanouir s'il est beau.

La charte de notre belle vocation d'architecte n'a pas à mon avis tenu compte de cette indispensable collaboration Architectes-Artistes ; chez mes propres confrères, et des deux générations, je rencontre l'indifférence. Si ma voix peut se faire entendre, ceux par qui le monde respire, les artistes, ne seront plus les parents ignorés.

La difficulté vient surtout du fait que toute création, si elle est authentique, déconcerte ; même l'architecte doit accepter d'être déconcerté tout en maintenant l'harmonie de l'ensemble. Et c'est justement parce que l'homme s'accroche au passé car cela le rassure — valeurs sûres de style empire, ou tableau de Van Gogh que ses contemporains ont laissé se suicider sans rien lui acheter — que nous devons prendre au sérieux le rôle prophétique de l'art et le faire entendre.

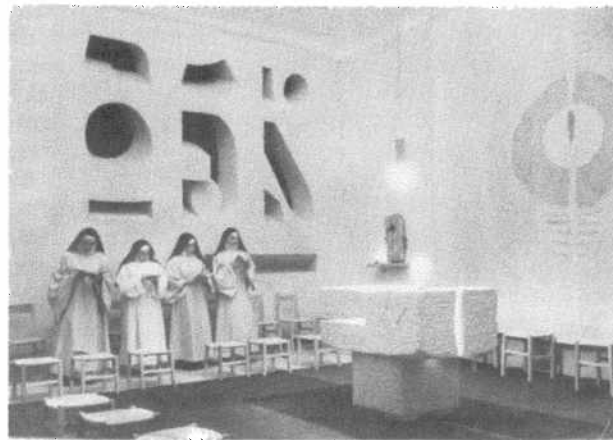
Geneviève LIONS-COLBOC
Architecte D.P.L.G.

Oratoire à la Sainte-Baume avec le conseil de l'architecte Lions Colboc

En me proposant de concevoir un oratoire, le R.P. Philippe Maillard, dominicain me disait : *sois toi et je serai comblé*.

Avec mon éducation juive, à ma première expérience de cet ordre, on acceptait que je sois moi. Face à cette confiance réciproque et inébranlable, je mettais le meilleur de moi, tout ce qui était en mon pouvoir. Avec ce pouvoir si limité je me suis livré au mystérieux « je ne sais quoi » qui me guidait, sur des voies pour moi inconnues — je me suis laissé guider. Par ce « je ne sais quoi », je crois avoir été comblé.

Le R.P. Maillard était-il comblé ? C'est à lui de répondre. Libre de toute contrainte, d'intervention dans la conception, ce que j'appellerai « des contraintes négatives », je me trouvais seul face à ce que j'appellerai « des contraintes positives » comme le matériau, l'environnement intérieur et extérieur et sa fonction. Un lieu de prière, sans exclusion, le respect de *l'Autre*. Au départ, le Père Maillard me demandait, très prudemment, « peux-tu nous dire ce que tu veux nous faire ? » J'ai répondu : « Je ne saurai pas te le dire, car je ne sais pas, ce sont les contraintes positives et le Mystérieux je ne sais quoi qui me mèneront sur des chemins qui me sont inconnus, sur la voie de je ne sais quoi qui est sûrement plus fort que moi, que mon *savoir*, que mon *vouloir*, ou mon *pouvoir*, et qui ne sont que des bornes qui nous séparent de ce je ne



Chapelle du Centre Culturel Dominicain de la Sainte-Baume (Var). Autel, tapisserie, fenêtre et tabernacle par Thomas Gleb. Architecte Geneviève Lions Colboc. (Photo P. Ricou).

sais quoi illimité, face à qui je me tais, et je reste à l'écoute, pour co-naître dans la joie créatrice ». Il paraît que ma réponse à la question du Père Maillard se trouverait à l'oratoire même de la Sainte Baume, c'est possible.

Thomas GLEB
Plasticien - Peintre - Sculpteur

Des impératifs posés par l'architecture au peintre mural

Il est très difficile pour un artiste de présenter lui-même ses œuvres. Je pense que son rôle est de s'exprimer par ses pinceaux plus que par des mots. Le fait d'avoir pratiqué l'enseignement de l'art mural pendant vingt ans à l'ENSAD m'a permis cependant de mûrir quelques réflexions que je vous propose avec toutes les réserves que comporte une opinion qui n'engage que son auteur.

Après ces quelques mots, une première règle apparaît dans l'adaptation d'une œuvre contemporaine à un bâtiment ancien : c'est l'intégration.

La connaissance par l'analyse des principales lignes de forces de l'architecture, conditionne impérativement la conception et l'exécution du décor : c'est une évidence. Ces lignes de forces sont parfois difficiles à déterminer. Il m'est souvent arrivé de décomposer à plat des surfaces environnantes pour déterminer les rythmes qui pouvaient les régir.

Le voyage de l'œil du spectateur est imprévisible. Certains regardent vers le ciel, d'autres vers le sol, d'autres enfin panoramisent leur vision. Il convient donc de capter par le décor plaqué sur le mur cette lecture de l'environnement et en quelque sorte de la piéger pour provoquer un choc qui peut irriter, calmer ou convaincre un spectateur souvent indifférent.

Donc, et avant tout, comprendre et dépendre de l'architecture me paraissent deux impératifs essentiels. Cela ne veut d'ailleurs pas dire qu'il soit nécessaire d'obéir servilement à cette dernière. Certaines démarches violentes, irritantes, voire non conformistes peuvent être d'éclatantes réussites à la

condition que leur auteur se plie à cette règle d'intégration, s'il ne veut pas être jeté hors d'un environnement dont il dépend.

Un second point important conditionne cette lecture de la surface murale qui n'a rien de commun avec le tableau de chevalet : je veux parler de la nécessité de laisser au mur sa fonction de clôture d'un volume. Il est curieux de noter comme la perspective est absente de tous les arts de civilisation ancienne. Elle n'est ni géométrique ni conforme à notre vision photographique du monde. Elle obéit à une représentation symbolique hautement conventionnelle. Ainsi chez les chinois, les égyptiens, les grecs et les byzantins, les images s'étagent ou se superposent sur



Mairie de Clamart (Hauts-de-Seine). Salle des mariages. « La Famille » par J. Despierre. (Photo J. Despierre).



Mairie de Clamart (Hauts-de-Seine). Salle des mariages. « Collation » par J. Despierre. (Photo J. Despierre).

le mur dans un hiératisme de l'expression qui suffit souvent à les rendre monumentales.

L'Italie de la Renaissance en introduisant la perspective : vision d'un plan derrière une plaque de verre à la surface de laquelle tous les objets se projettent vers l'œil selon des pyramides intersectées, a créé une ambiguïté dans la lecture de l'environnement. Cette découverte a, en effet, amené dans l'art mural une vision du monde qui n'est en fait pas celle de la rétine. Le mécanisme de constance n'intervient pas. La surface de mur se creuse et rend la qualité monumentale que lui gardait la lecture verticale pratiquée par les civilisations précédentes. Il faut attendre, en fait, l'aventure cubiste pour que soit retrouvée la convention qui permet au mur de retrouver cette verticalité. Certains trompe-l'œil emportent cependant l'adhésion. Je pense aux admirables décors pompéiens. Mais si on les analyse, on s'aperçoit qu'ils sont bien plus près de la perspective chinoise que de celle de la Renaissance.

Une troisième règle à observer est que dans la peinture adaptée à l'architecture, la figuration doit être tempérée comme le dit si élégamment Matisse.

Il est en effet très difficile, sinon impossible, d'associer l'expression d'une forme naturaliste à un volume architectural. Le spectateur hésite dans sa lecture entre l'anecdote et la surface architecturale.

Je ne veux pas dire qu'il faille rejeter pour autant l'expression figurative. Il convient en la simplifiant et en l'adaptant de la rendre monumentale et si j'ose dire adhérente à la surface sur laquelle elle se développe.

De Lascaux aux fresques indiennes et aux merveilleuses peintures romanes, les exemples ne manquent pas.

Les formes figuratives, que proposent ces civilisations, ne sont en aucun cas, des représentations serviles de la nature. Elles projettent en fait sur le mur une vision transposée de l'artiste qui les a créées. Le créateur a adapté la transcription de ces formes aux reliefs, aux dimensions et à la lumière de la surface qui les reçoit.



Eglise d'Oresmaux (Somme). Crucifixion par J. Despierre. (Photo J. Despierre).

Les prophètes et les Sybilles de la Sixtine par les gonflements baroques que leur a imposé Michel Ange répondent à ces impératifs et deviennent comme le Christ de Léonard, à rattacher à l'échelle de l'environnement.

En vérité, les problèmes que je viens de poser trouvent leur solution dans l'ingéniosité créative des artistes. Ils sont multipliés, mais les solutions le sont aussi.

Si l'on veut bien considérer le problème mural comme un enclos dépendant de volumes existants, tout ce qui se passe dans le ring dépend des combattants. Tous les coups sont permis, à condition de rester à l'intérieur du cercle magique.

Les quelques diapositives que je vais vous présenter, s'étagent sur 32 années. La première : la salle des mariages de la Mairie de Clamart, vieille tour du XIV^e siècle remaniée après la révolution. J'avais à décorer une succession de panneaux de 3 m 50 de haut. J'ai essayé de reconstituer la vie de Clamart au XIX^e siècle — avec les petits métiers et les jardins qui faisaient le charme de cette localité. Cette décoration date de 1949. Elle est peinte à l'huile avec adjonction de cire vierge.

La seconde décoration est celle d'Oresmaux. Il s'agissait du fond d'une église reconstruite en 1952. L'ensemble représente plus de 50 m². C'est une toile marouflée. Le thème imposé était celui de la Crucifixion. Le procédé est de la peinture à l'huile avec adjonction de cire.

La troisième enfin plus récente s'inscrivait dans le cadre XVIII^e de l'Hôtel des Monnaies. Elle date de 1973. Elle est peinte sur papier à l'œuf et à l'encre de chine. La couleur réduite, rouge, noir et blanc, soutenait la lecture des figures noires et rouges, souvenir des jeux de l'eau observés en Grèce, et qui constituait un des grands thèmes de cette manifestation.

Jacques DESPIERRE
Artiste Peintre
Membre de l'Institut



Paris. Hôtel des Monnaies. Œuvre de J. Despierre. (Photo J. Despierre).

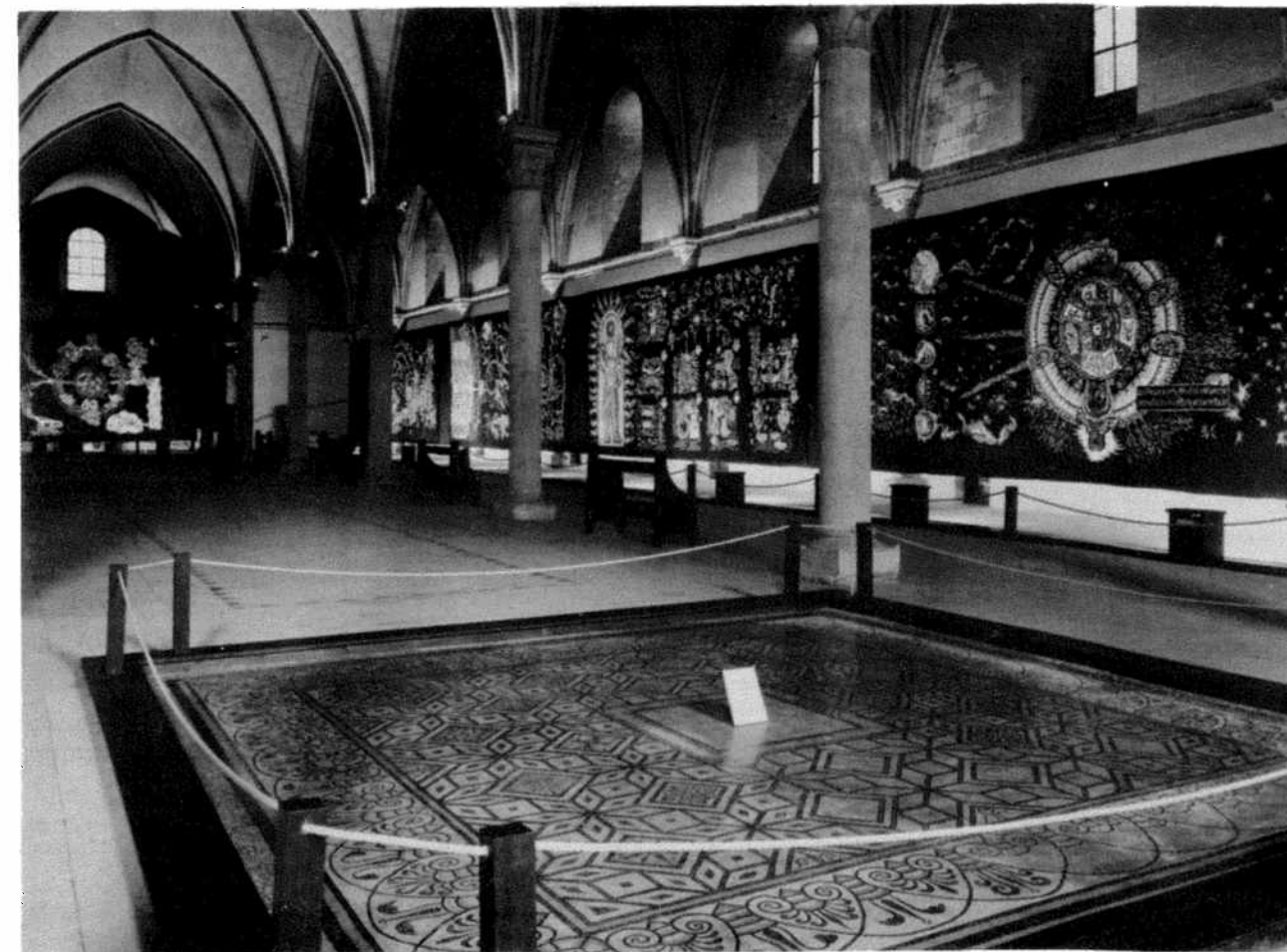
La tapisserie contemporaine dans les édifices anciens

Il y a très peu de tapisseries contemporaines dans des bâtiments anciens. Evidemment la tapisserie ne représente pas une nécessité comme le vitrail. Elle ne fait pas tout à fait partie du bâtiment. C'est pourquoi je pense qu'on l'oublie assez souvent ; on peut s'en passer, et cette mobilité qui est une de ses qualités est peut-être, dans ce cas, un handicap. Il y a, en effet, très peu de tapisseries anciennes qui soient restées dans leur lieu d'origine. Je ne vois guère que la Vie de la Vierge à Reims, toutes les autres ont été changées, abîmées d'ailleurs la plupart du temps, comme l'Apocalypse d'Angers pour laquelle il a fallu rebâtir un bâtiment spécial.

Pourtant nous avons, au cours des trente dernières années, très souvent exposé des tapisseries contemporaines dans des lieux anciens, pour montrer justement

l'intérêt de les placer ainsi. Nous avons fait de multiples expositions, par exemple, au Palais Jacques Cœur de Bourges, au Château de Ratilly dans l'Yonne, à l'Abbaye de Montmajour où il y a eu une succession de magnifiques expositions de tapisseries, aux Ecuries de Saint Hughes à Cluny, aux Salines d'Arc et Senans. Je pourrais en citer beaucoup.

Mais il y a aussi quelques lieux où la tapisserie figure en permanence et se marie très bien avec des bâtiments anciens. Entre autres, de nombreuses ambassades. Je ne peux pas les énumérer pour vous, car ce serait d'abord trop long et parce qu'aussi, la plupart du temps, le Mobilier National, propriétaire des œuvres mises en dépôt dans les Ambassades, n'avertit pas l'artiste du lieu où se trouve sa tapisserie. La plupart du temps nous l'ignorons, et c'est là un reproche que



Angers. Musée Jean Lurçat, ancien Hôpital Saint-Jean. « Le Chant du Monde ». Tapisserie de Jean Lurçat. (Photo Musées d'Angers).

je fais à l'Administration du Mobilier National.

Il y a par ailleurs des tapisseries dans des musées, mais ce n'est pas là le propos de ce colloque. Elles s'y trouvent au même titre que des peintures ou des sculptures et ne sont pas réellement intégrées.

Au point de vue des commandes intégrées spécifiques, il y en a un certain nombre à citer. Malheureusement je n'ai pas de documents photographiques.

A l'étranger je vois notamment les cas suivants : à l'hôtel de ville de Cologne une tapisserie de Lurçat, à l'Opéra de Francfort une grande tapisserie de Prassinos, à la Casa Velasquez un Saint Saëns et un Tourlière, à l'église de Chichester un Lurçat, à l'Hôtel de ville d'Heerlen deux tapisseries de Jullien et de Lurçat, au théâtre d'Appeldorn un Tourlière, au Palais Farnèse à Rome huit tapisseries de Lurçat réalisées spécialement, à la cité du Vatican un Picart-le-Doux, et certainement ailleurs encore beaucoup d'autres mais je parle, je dois le dire, surtout des artistes, dont je me suis occupée.

En France alors nous avons le premier exemple d'intégration d'une tapisserie contemporaine dans un bâtiment ancien et qui est par ailleurs la première commande reçue par Jean Lurçat : il s'agit de l'œuvre réalisée pour l'hôtel des ducs de Bourgogne à Beaune,

devenu Académie du Vin, et dont le sujet est le vin, bien entendu. Par la suite est venue s'ajouter une autre tapisserie de Michel Tourlière « Vignes assemblées », toujours pour l'hôtel des ducs de Bourgogne. A Paris il y a, à l'Assemblée Nationale, une tapisserie de Wogensky, au Capitole de Toulouse, quatre tapisseries de Saint Saëns sur la tragédie, la comédie, la musique et la danse, à la Sainte Baume une tapisserie de Gleb, à l'église Notre Dame de Dijon, une tapisserie de Dom Robert. Pour Saint Frambourg à Senlis, il a été demandé récemment à un jeune artiste : Rapaich, une tapisserie en hommage à Liszt. Et puis nous avons enfin l'exemple de l'Ancien Hôpital Saint Jean d'Angers qui a reçu les tapisseries du « Chant du Monde » de Jean Lurçat, mais ces tapisseries n'ont pas été faites pour ce lieu. Un heureux hasard a fait qu'elles y sont parfaitement bien intégrées.

Je déplore que les architectes des monuments historiques ne pensent pas assez souvent à la tapisserie contemporaine. Je crois qu'elle peut jouer un rôle très important. Je pose le problème et j'insiste avec force.

Denise MAJOREL
Directrice de la Galerie « La Demeure »

Le témoignage d'un architecte

Il peut paraître paradoxal qu'un architecte, à fortiori contemporain, se permette de venir vous proposer quelques réflexions dans un colloque qui concerne les bâtiments anciens, alors qu'il a l'expérience, bien évidemment, de bâtiments récents, et cela au cours d'une matinée qui porte le beau titre de « peinture et tapisserie ». Peut-être certains d'entre vous auraient-ils préféré que ce soit mon frère, le peintre et le tapissier, qui vienne vous parler ce matin. Pourtant j'ai accepté la demande de Michel Tourlière, parce qu'il me paraît intéressant de se demander comment se présente le problème lorsqu'il s'agit d'œuvres d'art dans une architecture contemporaine, et si les différences sont vraiment aussi fondamentales qu'il pourrait paraître au premier abord dans le cas de l'architecture ancienne.

Que se passe-t-il lorsqu'un architecte étudie un projet d'architecture ? Eh bien, après avoir traversé tout ce dédale de préoccupations et de réponses à donner à des problèmes utilitaires, puisqu'il faut bien que l'architecture réponde à des fonctions, après s'être promené dans ce labyrinthe bien complexe, souvent angoissant, au moment où des formes à construire dans l'espace commencent à paraître, il se produit un phénomène extraordinaire : dans cet espace qui commence de vivre dans l'imagination, il se produit des silences, des « soupirs » comme on dit en musique. Il se produit aussi des carrefours, des endroits où se rencontrent tous les champs d'énergie que forme en réalité l'architecture. Car l'architecture, même si elle est faite de pierre, de béton et d'acier, n'est pas faite de matière, mais d'énergie dont l'architecte réussit à charger la matière. Il s'agit d'un espace qui n'est pas du tout euclidien, dans lequel toutes les directions ne sont pas du tout semblables et n'ont pas du tout la même valeur, et se recoupent et entraînent les yeux et, avec les yeux, notre pensée dans des directions et des dynamismes qui, en cas de réussite, peuvent nous projeter jusqu'à la beauté, jusqu'à la poésie. Et puis il y a des endroits plus creux, plus mous. Et l'architecte sent très bien qu'il ne doit pas chercher à remplir ces silences et qu'il doit amplifier cette pulsation.

Alors pour augmenter cette pulsation, pour tenter de la porter à un degré suffisant d'intensité, il essaye d'augmenter celle-ci aux endroits qu'il veut intenses. Et voilà que l'architecte ressent à ce moment là un étrange et désagréable sentiment d'arriver à bout de souffle. L'architecte lui-même, avec tous ses moyens d'architecture, a cependant l'impression qu'il faut arriver à une sorte d'intensité plastique supérieure à

celle qu'il peut atteindre lui-même par ses moyens architecturaux. Alors, comme cela s'est effectivement passé lorsque j'ai eu la chance de pouvoir appeler le sculpteur ou le peintre, l'architecte appelle au secours le sculpteur et le peintre et leur dit : « Tu vois, à cet endroit précis, dans un champ de forces déjà créé, il faut que tu rajoutes de l'intensité parce que je n'en suis, moi, pas capable. Alors viens, aide-moi, prends le relai et continue l'œuvre — je suis, moi, trop essoufflé ». Je pense que c'est par ce moyen, lorsqu'existe cette possibilité de collaboration étroite, intime, qui nécessite d'ailleurs l'amitié, une estime réciproque, que l'on peut vraiment, dans une réalisation contemporaine réussir une véritable intégration. Mais ce serait une grande faute, une grande erreur et un grand danger de vouloir ériger ce schéma en règle, car il peut très bien y avoir des cas où l'on tente de travailler de cette manière et où l'on rate, peut-être parce qu'il n'y a pas eu de vraie compréhension entre le peintre et l'architecte. Et peut-être, au contraire, que dans d'autres cas, on pourra très bien choisir une œuvre déjà existante avant l'architecture, parce qu'il se trouve que la connexion à ce moment-là est possible, peut-être même meilleure que s'il y avait eu véritablement collaboration entre les artistes. Et c'est peut-être par là que l'on peut tenter une comparaison avec le cas traité par votre colloque sur l'introduction d'œuvres d'art contemporaines dans des édifices anciens.

Je crois qu'en réalité le problème n'est pas du tout différent. L'architecture est une et dans l'architecture ancienne il existe tout aussi bien, si elle mérite son nom et si elle mérite d'avoir été conservée, ce dynamisme que j'essayais d'évoquer, trop rapidement d'ailleurs, ces lignes de forces, ces carrefours, ces points fatidiques de l'architecture qui appellent l'œuvre plastique. Il y a aussi les vides, les silences, les soupirs, qu'il faudrait bien se garder de venir renforcer parce que c'est là au contraire que l'intensité se repose pour provoquer, avec les endroits intenses, le grand balancement, le grand souffle, étonnement comparable à ces battements de notre cœur. Mais voilà que le peintre, le sculpteur, le tapissier ne peuvent pas connaître l'architecte qui n'est plus là, lui parler, lui poser toutes les questions pour comprendre son processus et venir, avec modestie, le prolonger. Et pourtant, l'art n'a-t-il pas justement cette étrange propriété de nous mettre tout à coup en connexion avec celui qui l'a créé. Est-ce que, lorsque nous entendons la Flûte Enchantée, nous ne sommes pas tout à coup dans une extraordinaire conversation, un extraordinaire rapprochement avec Mozart ? Alors

peut-être est-il possible au peintre, au sculpteur d'aujourd'hui, en pénétrant l'architecture par l'effort de la comprendre et de s'intégrer à elle, d'établir, lui aussi, malgré la séparation dans le temps, cette connexion avec l'architecte, cette amitié, cette intimité et cette compréhension. Par là, finalement, même si quelques siècles ont passé, il rétablit le prolongement de l'œuvre par l'œuvre et vient placer sa peinture, sa sculpture, sa tapisserie, avec le tact, l'intégration, la connexion qui gardent l'œuvre dans toute son unité. Bien sûr, s'il cherche à copier, il ratera : tenter de copier une œuvre ancienne, c'est lui manquer totalement de respect, ne pas la comprendre du tout, par conséquent ne pas l'aimer. C'est même, à mon avis, lui faire un affront, parce que ne pas comprendre

qu'elle est issue de conditions sociologiques et culturelles qui ont évolué et qu'elle ne pourrait plus, par conséquent, être créée semblable. Mais s'ils retrouvent l'intensité de l'œuvre, le peintre, le sculpteur, peuvent, je crois, apporter leurs créations et les placer dans l'architecture ancienne, entrer dans ce que Le Corbusier a magnifiquement appelé « l'espace indicible », et à ce moment-là, eux-mêmes, disparaître, parce que c'est l'instant où il faut savoir se taire.

André WOGENSCKY
Architecte en Chef des Bâtiments Civils
et Palais Nationaux

Intervention de Jean Dewasne, artiste peintre

M. Dewasne présente, à travers la projection d'une série de diapositives, un certain nombre de ses œuvres. Il signale d'emblée « qu'il n'a rien fait dans les bâtiments anciens ». Néanmoins, certaines de ses œuvres ont pu être présentées dans des édifices historiques (abbaye de Royaumont, pavillon Baltard).

Il présente « la longue marche » qui consiste en une immense composition de 100 m de long, inspirée par la marche historique de l'Armée Rouge Chinoise. Elle comprend plusieurs panneaux juxtaposés articulés en quatre parties sur le modèle de la sonate. La troisième partie est en noir et blanc et correspond à l'adaggio. Cette œuvre a été exposée dans des monuments gothiques et aussi à l'Abbaye de Royaumont. Puis

« Europe-Match » exposé dans un pavillon Baltard peint sur acier inoxydable et à l'émail passé au four. Ensuite une peinture murale située dans une station du Métro de Hanovre et dédiée à Leibnitz et 18 réservoirs peints dans une usine du Danemark. M. Dewasne s'est davantage attardé sur ces deux dernières œuvres.

A propos du métro de Hanovre (2 murs légèrement concaves de 110 m de long), il souligne la nécessité d'une étroite correspondance entre le lieu et l'œuvre. Correspondance qui n'est pas seulement plastique mais plus encore ancrée culturellement, exigeant la connaissance du contexte dans lequel l'œuvre est introduite. Il a ainsi étudié l'histoire de la ville et lu



Musée de Grenoble « Grenoble 70 ». Œuvre réalisée pour et dans cette architecture Napoléon III par J. Dewasne. (Photo J. Dewasne).

Leibnitz à qui il a dédié sa peinture. « Il ne faut pas craindre de se plonger dans les moments anciens de la pensée », ces contacts sont féconds et élèvent l'esprit. Il souligne qu'il n'a pas de souci de « décoration » mais toujours de faire une œuvre d'art, une création esthétique au plus haut niveau, la décoration lui semblant être un frein vers ce but. Cette position a suscité des réactions notamment celle de M. Despierre qui lui oppose des noms de décorateurs illustres qui n'ont pas été limités par les contraintes imposées par la décoration tels Véronèse, Titien et Tintoret.

Cette nécessité de se replonger dans l'ambiance, dans l'esprit du lieu est réaffirmée ultérieurement à propos

Analyse de la création d'une œuvre monumentale

L'auteur commence par élaborer des courants dynamiques afin de répartir la dramatique des événements plastiques. Les ensembles, de ce fait, ne peuvent être isolés de leurs liaisons. Le rythme de ces liaisons donne à l'œuvre ses significations principales. Les courants dynamiques, les filiations imposent les emplacements et les positions.

Les positions, s'enroulant dans les courants, suscitent d'autres ensembles plastiques qui fixent momentanément l'attention du spectateur. Cette période de contemplation et d'analyse permet au spectateur des spéculations mentales qui peuvent assurer et multiplier ses plaisirs. Elle le prépare à s'élancer ensuite dans le flot du courant ; lequel peut, à son tour, être considéré comme un ensemble signifiant, analysable, détectable. Les positions relatives, les situations, les combinaisons l'emportent sur les éléments formes-couleurs premièrement visibles. Les structures d'association dégageront des constellations et, par ce biais, les configurations du tissu des messages.

Les adagio, les lento s'enlacent aux « forte » baroques en s'appuyant sur des tracés invisibles très complexes eux-mêmes soumis aux lois topologiques des situations.

Au cours de l'élaboration de l'œuvre, l'auteur a joué sciemment le maximum de dangers possibles ; maintes erreurs ont été volontairement frôlées, maintes pertes

de l'œuvre d'art réalisée sur 18 réservoirs dans une usine de produits chimiques danoise. Elle s'est traduite par des rencontres avec les gens qui y travaillent. Il souligne qu'il a trouvé dans cette usine beaucoup de compréhension et une sensibilité très grande aux problèmes plastiques de l'environnement. Le directeur de cette usine constatant que les réservoirs peints se trouvaient quelque peu isolés, a souhaité qu'une relation puisse s'établir avec le reste du bâtiment. Ceci s'est traduit par la peinture des 7 kilomètres de tuyaux qui sillonnent l'édifice et qui ainsi créent un cheminement intérieur qui conduit vers le centre où les réservoirs sont placés.

envisagées. Dans les choix constamment suscités par la création, l'auteur a opté pour le risque. Sa stratégie de décision le menait toujours vers l'inconfortable, l'inattendu. Lorsque l'évolution des événements de la création à ses divers niveaux lui semblait trop sage, il provoquait volontairement un dérapage. Si la position se révèle intenable le créateur a quelque chance de cheminer vers quelque résultat intéressant. L'œuvre d'art n'a pas à rechercher une probabilité maximale. Elle atteindrait vite au banal et à l'ennui. Elle doit, de propos délibéré, opter pour la probabilité la plus imprévue. Quand une pensée plastique peu probable débouche sur une solution nouvelle, elle acquiert aussitôt la charge affective la plus puissante. Ici la logique ne contrôle pas la création, elle est à son service : elle ne ferme pas, elle ouvre.

Les effets globaux de la création ne dépendent pas du tout des conditions globales de départ, mais des interactions, des corrélations, des effets de feed-back, contrecoups et ricochets des actions créatrices.

Il est à souhaiter que les phénomènes s'amplifient du commencement vers le terme des événements plastiques. La grande œuvre suscite un phénomène cumulatif.

Jean DEWASNE
Artiste Peintre

Château des Ducs de Bretagne Présentation des tapisseries de Sheila Hycks

Au château des Ducs de Bretagne à Nantes, la Tour du Fer à Cheval a été restaurée en 1972 dans le but d'être affectée à la présentation des collections d'art contemporain du Musée des Arts Décoratifs.

C'est sous l'impulsion de Monsieur Pierre Chaigneau, alors Conservateur, que cet ancien bâtiment comprenant 3 salles superposées a été réouvert à l'occasion d'une importante présentation des œuvres de Sheila Hycks.

On peut en fait à ce sujet parler de l'intégration d'art contemporain dans un édifice ancien, car la tapisserie ordinairement constituée d'objets mobiliers pouvant à tout moment être retirés du contexte architectural dans lequel elle est présentée, prend ici un caractère de décor permanent.

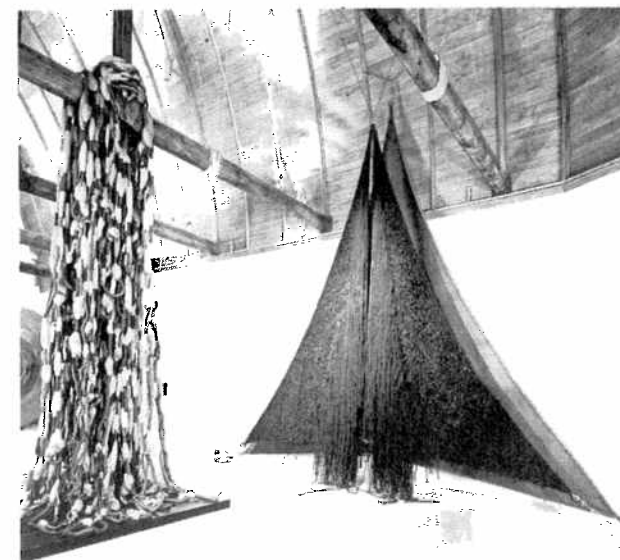
En effet, l'utilisation qui a été faite des structures anciennes de la charpente, entrants et poinçons, montre le côté à la fois sculptural et monumental des tentures dites « Liannes nantaises » et composées spécialement par l'artiste pour la salle haute de la Tour du fer à cheval.

Celles-ci prennent l'aspect d'immenses cordages, inspirées à la fois de la végétation tropicale sud-américaine et des attributs de la marine à voiles.

La ville de Nantes ayant acquis cet ensemble décoratif, il est toujours possible de le voir en place.

Parallèlement, tous les détails architecturaux : menuiserie, vitrerie, sols et éclairage ont été conçus avec les moyens traditionnels, mais sans référence aux schémas anciens, connus, qui sont devenus de véritables poncifs, tant on en a abusé dans les restaurations.

Pour les vitraux, le jeu des verres et des plombs à motifs géométriques suit un graphisme contemporain, les menuiseries et leurs volets sont traités sans aucune mouluration pouvant prêter à équivoque avec une époque antérieure.



Nantes. Musée des Arts Décoratifs. Château des Ducs de Bretagne. Tour du Fer à Cheval. « Les Lianes Nantaises » de Sheila Hicks.

Les sols en terre cuite sont dessinés en bandes parallèles de grands carreaux de 20 x 20 cm et de petits 10 x 10 cm d'un tracé irrégulier, à l'exemple des sols dessinés par Le Corbusier à l'Eglise de la Tourette.

L'éclairage enfin, est constitué par des projecteurs encastrés dans les sols ou accrochés aux entrants des charpentes.

Ainsi, l'ensemble intérieur des salles de la Tour du Fer à Cheval présente bien une intégration des diverses formes de l'art contemporain dans un ensemble ancien.

Pierre PRUNET
Architecte en Chef
des Monuments Historiques

Intervention de Pierre Cabanne

Je me limiterai, si vous le voulez bien, à la peinture, sujet que je connais mieux que les autres, pour constater que s'il n'y a pas davantage d'œuvres d'art contemporain dans les bâtiments anciens c'est que les miracles n'ont lieu qu'une fois. Ou plutôt deux : le plafond de Braque dans la salle étrusque du Louvre, qui a été commenté tout à l'heure par Despierre, et celui de Masson au théâtre de l'Odéon.

J'ai relevé néanmoins d'autres tentatives d'intégration — bien que je n'aime pas ce terme — l'une d'elles est particulièrement offensante, le plafond commandé par Malraux à Chagall pour l'Opéra. D'abord, ce n'est pas un plafond, ensuite c'est une manifestation tout à fait regrettable d'infantilisme artistique, fondée sur un vocabulaire abusivement répétitif, qui n'a absolument rien à voir avec l'architecture Second Empire de l'Opéra à laquelle il fallait conserver son intégrité.

J'ai noté aussi deux panneaux d'Utrillo dans une salle de l'Hôtel de Ville également sans le moindre rapport avec l'architecture dont le peintre s'est d'autant moins soucié qu'il était à l'époque parfaitement gâteux. Il y a encore les Monet de l'Orangerie qui se suffisent à eux-mêmes et n'ont rien à voir avec les problèmes qui nous préoccupent ici. J'ai aussi trouvé une Pieta de Minaux dans un rétable XVIII^e à la cathédrale de Nantes, mais là encore on ne peut pas sérieusement parler d'intégration, pas plus que pour le cache-misère de Vasarely sur la façade de RTL.

Il y a eu, il y a quelques années, un projet de décoration murale dans un grand escalier du Louvre ; c'était, je crois, sous Malraux, et celui-ci envisageait de la confier à « un grand artiste », comme il disait sans citer de nom, mais on n'a sans doute pas trouvé le grand artiste en question car le projet a été abandonné.

Pourquoi ? Pourquoi, également, ne sollicite-t-on pas de « grands artistes » pour travailler dans les monuments anciens, y compris les Monuments Historiques ? Je pense que si on ne le fait pas c'est qu'on ne sait pas à qui s'adresser parce qu'on a peur. On a peur que l'artiste s'impose, que l'œuvre d'art ne respecte pas l'environnement, que son audace heurte le public, qu'il y ait des protestations de la part des organismes conformistes, de personnalités conservatrices. On a peur de toutes ces réactions que Georges Salles a superbement balayées — et elles furent violentes — lors de la commande à Braque pour le Louvre. Mais tout le monde n'est pas Georges Salles.

N'oublions pas qu'à la suite d'un déjeuner du comité du Salon d'Automne ses membres décidèrent (ils étaient peut-être un peu éméchés) de « marcher » sur le Louvre pour protester contre le dit plafond. Il est triste de dire qu'ils avaient à leur tête Dunoyer de Segonzac !

Comme les « décideurs » ont peur, et ne font rien, les artistes n'éprouvent guère l'envie de se mesurer avec des murs, d'autant qu'eux aussi, et on les comprend, craignent les protestations, les cabales, ou les motions de tel groupuscule ou association passéiste. C'est pourquoi l'art mural sous la forme picturale n'existe pratiquement pas en France au XX^e siècle. A de rares exceptions près, généralement mal reçues à l'époque. Une tradition a été par peur interrompue.

Par peur, et également par indifférence ; on ne se donne même pas la peine de chercher qui, parmi les artistes, pourrait travailler dans un monument ancien. La crainte de l'échec, la hantise des protestations ne sont pas d'ailleurs les seules causes. Si les pouvoirs publics ou les industriels présumés mécènes ne s'adressent pas aux peintres contemporains c'est qu'en général ils ne les connaissent pas. Qui donc, parmi les décideurs s'intéresse à l'art actuel en France ? Regardez les statues qu'il y a sur les places de Paris, la sculpture contemporaine est reléguée sur un bout de quai entre la Singerie du Jardin des Plantes et la gare d'Austerlitz. Pourquoi ces Schöffer, ces Etienne-Martin, ces Gilioli, ces Stahly, ces Arman, ces Tinguely, ne sont-ils pas sur nos places, squares ou jardins ? On a préféré réinstaller à grands frais, dans le square du Bon Marché, un ridicule navet académique représentant Mme Boucicaut et une autre dame faisant l'aumône à des pauvres, qu'on avait enlevé pour la construction du parking. Il paraît que les conseillers municipaux du quartier y tenaient beaucoup !

Il y a certes, dans les monuments anciens, de nombreuses tapisseries, mais dans ce domaine il n'y a pas de crainte à avoir car ce sont des œuvres facilement déplaçables. Les pouvoirs publics préfèrent de beaucoup cette solution, et lorsque le président Pompidou a voulu introduire l'art contemporain à l'Elysée c'est celle qu'il a choisie. Tapisseries, meubles et tableaux étaient si aisément déplaçables que dès qu'il entra en fonction M. Giscard d'Estaing les fit enlever. Les plafonds de Chagall et de Masson sont, eux aussi, amovibles, mais pas celui de Braque. Seul Georges Salles a misé sur l'éternité.

Le principe de l'amovibilité joue aussi pour les vi-

traux. On s'est adressé pour de nombreuses églises ou cathédrales anciennes aux plus illustres créateurs contemporains, Villon, Chagall, Miro, Ubac, Bazaine, Manessier, Rouault, Léger, Bissière, Braque, etc., mais on n'a jamais demandé à ces artistes de décorations murales. N'est-ce pas symptomatique ? Les murs ça reste, et c'est ce qu'on redoute plus aux Monuments Historiques en cas de protestation. On a enlevé, parce qu'ils déplaisaient, ou choquaient, les vitraux installés à Notre-Dame avant la guerre, on n'aurait pas pu enlever des murs.

Je veux bien croire que la vision personnelle d'un artiste contemporain heurte l'unité d'un monument ancien ; quand la personnalité de cet artiste est forte, comme c'est le cas de Braque au Louvre, elle s'affirme de telle sorte qu'une nouvelle unité se substitue à la précédente, quand elle est intelligente elle s'adapte, et donc s'intègre, à l'édifice comme Masson à l'Odéon, quand elle est débile comme Chagall c'est l'échec. Mais il y a des monuments qu'il faut laisser tranquilles parce qu'ils pèsent trop sur n'importe quel apport extérieur ; c'est le cas de l'Opéra, c'est aussi celui du

Panthéon où il n'y avait que des espaces à boucher. Seul Puvis de Chavannes a trouvé la solution, se faire le moins possible remarquer.

J'ai dit plus haut qu'une tradition avait été interrompue. Les exemples abondent en effet d'artistes ayant travaillé dans des monuments anciens. C'est aux Monuments Historiques de la reprendre en passant des commandes. Pas n'importe quel monument, ni n'importe quel artiste, mais parmi les peintres contemporains de ma génération, celle que je connais le mieux, Messagier, Debré, Adami, Mathieu, Dewasne, Fromanger, Monory, Cueco, Guitet, Fichet, Zao Wou-ki, Alechinsky, seraient fort capables car si leur vision est évidemment moderne ils ont le respect du passé — d'abord une tâche qui demande certes courage et audace, mais aussi intelligence et passion. Aux Monuments Historiques de choisir les édifices anciens.

Pierre CABANNE
Critique d'Art

Peinture murale de l'Eglise paroissiale de Cuvat (Haute-Savoie)

En 1979, M. Léon Zack m'a recommandé auprès de l'architecte M. Prioleau et du curé du village, l'abbé Morel, pour réaliser la peinture de l'église.

A l'occasion de la première visite de l'église, M. Prioleau m'a exprimé sa totale confiance pour mon futur projet. L'abbé Morel m'a laissé entière liberté.

Le plafond de l'église avait été peint vers 1930 en faux caisson bleu et gris ainsi que les deux autels latéraux en faux marbre. L'immense autel en faux marbre occupait le centre du chœur. Au plafond, il y avait six médaillons peints directement sur le plâtre représentant l'Esprit-Saint, l'Assomption et les quatre Evangélistes.

Les deux autels latéraux étaient surmontés de peintures représentant le couronnement de la Vierge et Saint Louis de Gonzague. Pour réfléchir sur le projet, j'ai construit en maquette le volume de l'église au 50^e suivant le plan de l'architecte en respectant les détails.

Au bout de six mois de méditation, je suis arrivé à trouver quelques points pour orienter mon travail.

1. Eviter au maximum d'aboutir à l'église-musée.
2. Obtenir le maximum de clarté à cause du peu d'ouvertures - maximum de surface blanche.
3. Mettre en valeur le Christ sur la Croix, en le posant au centre du chœur pour orienter sur Lui le regard des gens qui pénètrent dans l'église.

Ce Christ est une très belle sculpture en bois peint que j'ai découvert en excellent état dans le grenier.



Eglise paroissiale de Cuvat (Haute-Savoie). Avant les travaux. (Photo « Comité d'Art Sacré »).

4. Supprimer le faux caisson du plafond et les faux marbres. Ce caractère factice m'a semblé en opposition avec l'esprit de vérité dont on doit parler en ce lieu.

5. Mettre en valeur les six médaillons et les deux peintures.

6. Le choix des couleurs sera l'ocre jaune, l'ocre rouge, le vert gris et le blanc. Elles évoquent celles des catacombes et celles des fresques romanes de France.

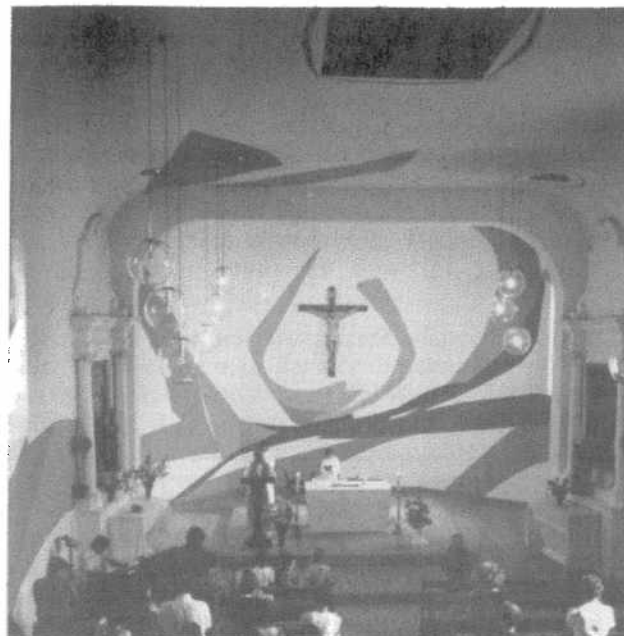
J'ai fait d'abord le projet du chœur en respectant ces différents points. Quand les paroissiens ont vu ma maquette ils l'ont acceptée et décidé d'enlever l'ancien autel.

La maquette complète était achevée quelques semaines plus tard.

Le travail de réalisation était entrepris en trois étapes. La première était le ravalement des murs et la peinture de fond de l'ensemble du volume qui a été réalisée en dix-huit jours par trois personnes.

La seconde concernait le tracé du dessin réalisé à deux en dix-sept jours.

Il a fallu quinze jours pour peindre l'ensemble des motifs.



Eglise paroissiale de Cuvat (Haute-Savoie). Après travaux. Œuvre de P. Foujino. (Photo P. Foujino).

Les paroissiens ainsi que M. le Curé nous ont beaucoup facilité le travail par leur aide, nous offrant la pension, les échafaudages et un puissant éclairage durant la réalisation.

Il ne faut pas oublier le rôle des enfants qui nous ont facilité le contact avec les paroissiens. L'école primaire se trouvant à deux cents mètres de l'église, les enfants sont venus voir l'avancement de la peinture presque tous les soirs après leurs classes et ils ont communiqué leur enthousiasme à leurs parents et grands-parents. Ainsi vers la fin des travaux, il y avait de plus en plus de visites des grands-parents et des

parents qui étaient curieux de voir la peinture. Le courant de sympathie a permis de vaincre l'hostilité de quelques paroissiens.

Vers la fin des travaux, le Christ a été posé au centre du chœur par quelques paroissiens en présence d'une quarantaine de fidèles. Nous avons eu ce soir-là le sentiment que la peinture était définitivement acceptée par cette église de Haute-Savoie.

Paul FOUJINO
Artiste peintre

(article paru dans la revue Espace N° 17)

Depuis Paul Foujino est mort.

Avec l'autorisation de la revue « Espace » nous reproduisons ici les lignes écrites à sa mémoire par Jean Pol Hindré, architecte, l'un de ses amis.

in memoriam

Lundi 1^{er} mars 1982.

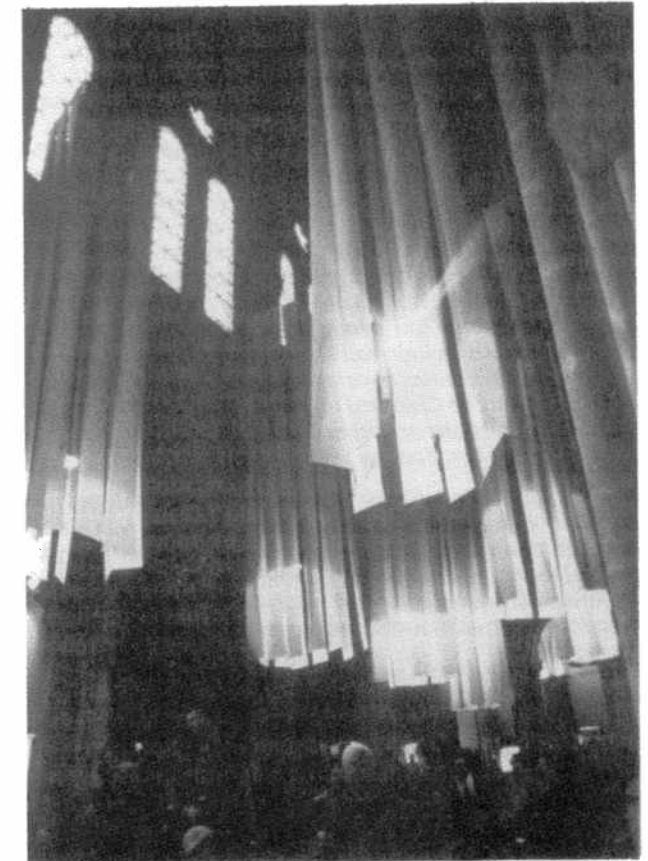
Paul FOUJINO est mort.

A 53 ans. Terrassé en quelques secondes par une crise cardiaque.

Ce numéro d'ESPACE où nous étions heureux de l'accueillir pour la première fois prend soudain la dimension d'un hommage posthume auquel s'associe l'ensemble de la Rédaction. Je peux témoigner ici de la joie que lui apportait cette publication, de même qu'il avait été extrêmement sensible à l'invitation qui lui avait été faite d'une intervention au Colloque d'ICOMOS, consacrant une activité créatrice empreinte de modestie mais aussi de rigueur et animée d'un grand souffle.

C'est ce qu'illustrent, parfaitement me semble-t-il, les quelques pages de la revue qui lui sont consacrées, mettant en lumière la synthèse qu'il accomplit dans son art de ses origines japonaises et de la foi chrétienne à laquelle il s'était converti. Mais l'exigence qui en résultait — inséparable de la joie profonde qui l'habitait fondamentalement — ne dédaignait pas de contribuer au caractère festif d'une veillée de Noël, de même qu'elle s'accomplissait dans la vision symbolique dont il avait voulu revêtir l'église de Cuvat (Haute-Savoie).

Aujourd'hui, cette œuvre achevée au cours de l'été dernier, fait figure d'aboutissement, alors qu'elle ne devait être qu'une étape, certes fondamentale, dans sa démarche artistique et humaine. Elle nous reste comme le plus précieux des témoignages où il avait



Paris. Eglise Saint-Ignace. Nuit de Noël par P. Foujino. (Photo P. Foujino).

mis sans doute le meilleur de lui-même en assumant la totalité de l'œuvre, de sa conception symbolique et plastique à sa réalisation matérielle.

Mais lui qui était si confiant dans la Vie dans l'Au-delà ne survit-il pas encore parmi nous à travers cette œuvre ?

Jean-Pol HINDRÉ

DEBATS

Le débat qui a suivi les interventions des orateurs a repris un certain nombre de thèmes déjà développés en insistant sur certains points particuliers tels le processus des commandes, les moyens disponibles, les responsabilités, la collaboration artiste-architecte, la notion de monument ancien ou historique, l'œuvre et l'accueil du public, la décentralisation, l'information et la formation.

Les commandes

M. Cabanne interroge : Qui fait les commandes ? Les initiatives apparaissent diverses. Au niveau des pouvoirs publics il apparaît ainsi que l'indique M. Tourlière que le fonctionnement est rendu difficile par le manque de moyens et la marge réduite de manœuvre. Le ministère doit tenir compte des instances locales, de diverses institutions, des associations, des rapports inter-personnels. Ce sont à ces différents niveaux que se jouent les décisions et le choix de la commande. M. Enaud souligne cet aspect en indiquant le rôle des monuments historiques par rapport à l'appréciation des propositions qui sont présentées. En effet, les associations, les municipalités, le clergé peuvent être à l'origine de réalisations remarquables (ex : appel à Manessier pour les vitraux de Chartres) ou être à l'origine d'un blocage vis à vis de créations nouvelles comme ce fut le cas pour des maquettes de Léon Zack qu'une municipalité refusa.

Il appartient donc à l'inspection des monuments historiques de veiller à la qualité des propositions qui sont faites mais aussi de promouvoir des formes nouvelles qui se heurtent aux habitudes conservatrices. Ce rôle n'est pas négligeable, il apparaît comme une action positive importante pour la création mais qui lui semble méconnu.

M. J.P. Hindré insiste sur la nécessité d'avoir de l'audace, il manque à son sens « de gens qui osent ». Il est dommageable que les responsabilités se diluent. Il est nécessaire de donner aux personnes qui font les moyens d'assurer leurs responsabilités ce qui veut dire aussi qu'elles puissent être sanctionnées.

La démagogie lui semble toute puissante rendant les gens craintifs et timorés, maintenant « le Français rivé à la tradition ».

M. Gleb : « sans risque, il n'y a pas de création ».

L'architecte et l'artiste

La technologie a balayé la participation de l'artisan. Cette perte est dommageable, pour la qualité de vivre, la prééminence de l'ingénieur conduit à des effets négatifs en excluant les métiers qui concourent à la construction au moment de la création. Cette situation semble rendre d'autant plus nécessaire l'introduction, ou la réintroduction des arts plastiques au sein de l'architecture.

Si cette participation apparaît nécessaire et évidente à chacun, la forme de cette collaboration a fait l'objet d'une polémique entre Mme Lions Colboc et M. Wogensky.

Mme Lions Colboc met l'accent sur la nécessité du travail en équipe dès le départ, c'est-à-dire sur une conception développée en concertation avec l'artiste « l'architecte a un rôle de chef d'orchestre ». Sur le principe, M. Wogensky indique qu'il ne lui paraît pas être en contradiction. Toutefois, la collaboration dès le départ ne résiste pas à la réalité de la pratique, pense-t-il. Cette concertation liminaire risque, en entraînant l'artiste vers des problèmes particuliers à l'architecte, de l'éloigner de ses problèmes propres. Au commencement il n'est pas possible de savoir encore à quel endroit il s'agira d'intervenir et selon le type de problème posé, quel artiste serait le plus à même d'intervenir.

M. Taupin, Architecte en Chef des Monuments Historiques, resituant cette question par rapport aux monuments anciens revient sur la double façon de penser, s'agissant de restauration.

« Restaurer c'est créer » reprend-il, la restauration porte la marque de celui qui restaure même si celui-ci cherche à s'effacer au maximum.

La collaboration avec des plasticiens créateurs vise à réintroduire la vie dans le bâtiment « à ressusciter quelque chose de la pensée des personnes engagées dans le lieu à l'origine », dans l'esprit de ce que disait M. Dewasne au sujet de la peinture exécutée pour le métro de Hanovre. Cette double mission de sauvegarde et de transmission, l'architecte restaurateur et l'artiste l'accomplissent selon deux voies qui se complètent en établissant un dialogue.

L'art contemporain et le public

M. Patrix, designer et architecte d'intérieur : « l'art plastique trouble l'ordre public ».

M. Patrix dénonce l'inculture des responsables des entreprises et donne l'exemple des responsables du métro parisien qui ne connaissent pas même le nom de Miró. Derrière cette « ignorance » se manifeste à son avis le désir d'endormir la population. L'art doit avoir au contraire pour mission de réveiller, il n'est pas harmonie mais contradiction et il doit nous parler de notre vécu. Il doit substituer à l'ancienne vision de l'histoire, élitaire, la vision actuelle de l'histoire prenant appui sur le peuple. De ce point de vue il convient d'envisager autrement la notion de monument ancien et de prendre en compte les moments historiques actuels, tels les usines et le métro...

Sur cette dernière question, M. Enaud indique que la notion de monument historique s'est considérablement élargie jusqu'à s'appliquer à des édifices peu ou prou contemporains. Il signale par exemple l'éco-musée du Creusot.

M. Dontot, Président de Sony France, estime pour plus de

clarté que le mot ancien aurait pu être supprimé et remplacé par celui de bâtiment existant.

L'œuvre plastique peut être considérée comme dérangeante, elle est accusée aussi comme étant incompréhensible. Les commanditaires sont aussi à la fois accusés d'aller trop loin par le public, une grande partie du public, et à la fois d'être peureux et timorés par une autre partie du public. Ce double aspect que soulève M. Bourguignon, comment va-t-il y être répondu dans le cadre de la décentralisation ? Il y a là tout un travail d'information et de formation à faire. Il se pose le problème de la communication, comment donner à voir à la communauté et à choisir par elle : « Il manque la fête entre le créateur et les autres ».

Comment faire aussi pour éviter les pressions et permettre des échanges véritables ?

Madame Rivière, maire adjoint de Caen, souligne la nécessité d'un grand climat de confiance, la difficulté de faire le point des choses entre des artistes de qualité et des artistes médiocres. Ceci exige de faire connaître les artistes qui travaillent dans la région et cela exige qu'il y ait une solution à la fois dans le sens d'une décentralisation permettant des propositions locales et d'une centralisation évitant l'isolement et l'émiettement.

L'artiste et les institutions

M. de Graw, sculpteur hollandais, entend exprimer la situation de l'artiste. L'artiste est anxieux de communiquer, en échange la communauté doit aller au devant de lui, en d'autres termes le rôle des institutions doit être d'aller à la recherche de talents cachés, de promouvoir la création. L'artiste n'est pas toujours armé pour aborder les institutions ne connaissant pas leur fonctionnement, les personnes qu'il faut aller voir et leur rôle...

Il est aussi apparu nécessaire que puisse être développé le travail d'équipe qui permet, par l'intégration dans son ensemble, de faire admettre de façon plus efficace des propositions originales, l'artiste contemporain (plus vulnérable quand il est isolé) permettant de « retourner les petits jours et les faux semblants » pour reprendre la phrase d'un intervenant. M. Gleb est convaincu que le travail au sein d'une équipe permet d'arriver à quelque chose d'insoupçonnable.

Le rôle des institutions n'est-elle pas aussi, demande M. Dontot, de faire de la propagande auprès du monde économique et par conséquent accessoirement, auprès du mécénat ?

M. Tourlière remercie les participants pour leurs interventions, suggestions et reproches.

Conclusions

L'Eglise et les arts contemporains

Je remercie Monsieur le Président d'avoir invité le Comité National d'Art Sacré à ce colloque.

Je profite de ce temps de parole pour exprimer combien nous remercions ceux qui ont eu l'initiative de cette rencontre — qui est un « événement » — et combien nous formulons des vœux pour qu'il y ait des « suites ».

Exprimer l'attitude de l'Eglise à l'égard des Arts est une tâche redoutable dont je suis, nous sommes au Comité, parfaitement conscients.

Tâche redoutable quand il s'agit de l'Eglise d'une part. Tâche redoutable dans une époque où la société, l'Eglise même, sont si éclatées, d'autre part.

D'une part, nous vivons tous des situations où il est dit : plus rien ne se fait, plus rien dans l'Eglise et je m'abstiens de toute une litanie habituelle. D'autre part, nous venons de vivre 2 jours où nous percevons combien la création artistique est vivante, réelle et particulièrement dans l'Eglise.

Aussi avons-nous opté pour vous faire quelques citations prises soit dans des encycliques, soit dans les Motu proprio ou des lettres de Souverains Pontifes différents qui nous font percevoir l'attitude de l'Eglise et certaines ouvertures assez remarquables.

Nous verrons ainsi que si nous nous reportons bien à l'époque où cela a été dit, et si nous faisons attention au vocabulaire, cela a une assez grande importance. Bien sûr, il y a toujours une *distance* entre ce qui est dit et ce qui se vit et se fait.

Sans remonter à l'époque des premiers chrétiens, partons du 16^e siècle. La Rome païenne et la Rome chrétienne ne faisaient qu'un dans la défense et l'illustration des arts. C'est pourtant l'époque qui a vu se creuser un fossé entre le monde des clercs et le monde des artistes, sans qu'on s'en soit bien rendu compte sur le champ. Face à l'esprit d'indépendance et de création des artistes, la réaction de l'Eglise a été souvent de préservation et de maintien de traditions, sinon de simples habitudes ou clichés, et de tergiversations, allant jusqu'à l'intolérance quand ce n'était pas l'interdit devant tout ce qui était nouveauté. Le souci primordial des papes était de sauvegarder les prescriptions de l'Eglise dans le domaine des arts plus que de s'ouvrir aux créations des artistes. Ce qui s'explique, fut-ce en s'opposant, en face d'un monde moderne qu'elle sentait indifférent, voire hostile. Il n'en est que plus remarquable de relever certaines ouvertures : sans faire de commentaire, je vais citer des papes différents pendant que leurs mots, la manière de les dire, ce qu'ils disent ou ce qu'ils ne disent pas ont leur importance, et aussi selon l'époque où cela a été prononcé. En 1894, Léon XIII encourage

des artistes allemands et définit ainsi les principes d'un « art chrétien ».

« Le devoir de l'art chrétien est de se mettre au service de Dieu : il doit être cohérent avec lui-même, c'est-à-dire qu'il doit frapper les sens par la beauté manifestée à l'extérieur, pour atteindre l'esprit et le gagner à ce qui est vrai, à ce qui est bon, à ce que l'homme doit rechercher ». « En considérant les exemples des anciens et y puisant des inspirations chrétiennes. Cette manière d'agir est pour les arts la source de progrès souhaitables... » (1).

Dans une autre lettre :

« Notre art aura d'autant plus de beauté et de force qu'il s'approchera de plus près de l'exemplaire de la sagesse divine » (2).

Dans le Motu proprio qu'il consacre à la restauration de la musique sacrée, Pie X, écrit en 1903 :

« L'Eglise a toujours reconnu et favorisé le progrès des Arts, en admettant au service du culte tout ce que le génie a trouvé de bon et de beau dans le cours des siècles, sans toutefois violer jamais les lois liturgiques. C'est pourquoi, la musique moderne est aussi admise dans l'Eglise, car elle fournit, elle aussi, des compositions dont la valeur, le sérieux, la gravité, les rendent en tous points dignes des fonctions liturgiques ». (3)

Inaugurant en 1932 la Pinacothèque Vaticane, Pie XI définit les exigences de l'art sacré :

« L'art sacré nouveau doit concourir à décorer, meubler, concevoir des « Habitations de Dieu » et des « maisons de Prières », d'après les paroles de Dieu lui-même, ou inspirées par lui, fin et raison d'être des constructions sacrées ».

et encore :

« L'art, manifestation la plus haute du génie et de la culture de tous les peuples, offre à la sainte Eglise les éléments les plus dignes et les plus importants de la célébration extérieure du culte divin »...(4)

Pie XII, en 1947, fait dire par une circulaire du Saint Office :

« La Sainte Eglise a toujours laissé une très grande liberté aux artistes, en ce qui concerne les moyens d'expression, les diverses techniques et les différentes tendances stylistiques. De tous les temps les multiples formes de l'art ont offert l'hommage de la beauté au Culte divin... Acceptons, certes ce qui dans l'art est moderne et vital, mais ne confondons pas ce qui est sainement moderne avec les modes éphémères et inconvenantes. L'Eglise, mère et souveraine a, au cours de presque deux mille ans, créé un langage à la

fois artistique et liturgique élevé qui lui est propre. C'est ainsi qu'elle parle aux âmes et que les âmes parlent à Dieu. Les artistes chrétiens n'ont pas le droit d'ignorer ce langage. Il ne s'agit pas de dire l'Eglise pour l'art mais l'art pour l'Eglise » (5).

Ces actes des Papes allaient souvent au-delà de leurs paroles, et leur goût pour l'art et la création artistique se manifestaient par exemple dans la réorganisation et le développement des musées du Vatican et du Latran. Paul VI donna droit de cité à l'art contemporain au musée du Vatican, dans la Basilique Saint Pierre et jusqu'au bâton pastoral qu'il tenait à la main.

Avec sa sensibilité aigüe et son tempérament anxieux, il reconnaissait un hiatus entre l'art moderne et l'Eglise, mais pour le déplorer et en quelque sorte l'exorciser, sans complaisance toutefois pour ce que l'art moderne peut charrier d'inquiétant :

« Nous n'avons pas rompu avec vous, mais notre amitié a été un peu ébranlée. Vous nous avez quelque peu abandonné, vous vous êtes éloignés de nous pour aller boire à d'autres fontaines, à la recherche — celle-ci est légitime — d'autres choses à exprimer que les nôtres... Vous savez que notre cœur saigne lorsque nous vous voyons vous appliquer à certaines expressions artistiques qui nous offensent, nous qui sommes défenseurs de l'être humain intégral. Vous détachez l'art de la vie et alors... Mais il y a plus. Parfois vous oubliez le canon fondamental de votre consécration : vous devez exprimer les choses et l'on ne sait pas ce que vous dites ; quelquefois le savez-vous vous-mêmes ? Il s'ensuit un langage de confusion. Et alors où est l'art ? L'art devrait être intuition, facilité, félicité. Cette facilité, félicité, vous ne la procurez pas toujours, et nous restons surpris et interdits, nous avons rompu... »

Plus loin il ajoute :

« Nous vous avons imposé comme premier canon l'imitation à vous qui êtes des créateurs — nous avons jeté sur vous une chape de plomb, nous ne vous avons pas expliqué ce qui nous appartient en propre et de ce fait vous ne nous avez pas connus... Nous vous avons traité encore plus mal, nous avons eu recours aux ersatz, à l'œuvre d'art de peu de valeur et de prix modique. Nous avons eu recours au pis aller en des chemins où l'art et la beauté et — ce qui est pire pour nous — où le culte de Dieu ont été mal servis »... (6)

Le Concile Vatican II (dans la Constitution sur la liturgie) a voulu sceller un pacte de réconciliation avec les diverses formes de l'art, dans le respect de leur autonomie, dans la conscience aussi que l'art trouve sa plénitude quand il se met au service de la foi :

« L'Eglise n'a jamais considéré aucun style artistique comme lui appartenant en propre, mais, selon le caractère et les conditions des peuples et selon les nécessités des divers rites, elle a admis les genres de chaque époque, produisant au cours des siècles un trésor artistique qu'il faut conserver avec tout le soin possible. Que l'art de notre époque et celui de tous les peuples, et de toutes les nations ait lui aussi, dans l'Eglise, liberté de s'exercer, pourvu qu'il serve les édifices et les rites sacrés avec le respect et l'honneur qui leur sont dûs ; si bien qu'il soit à même de joindre sa voix à cet admirable concert de gloire que les plus grands hommes ont chanté en l'honneur de la foi catholique au cours des siècles passés ». (7)

Le dernier mot n'est pas dit. On peut s'attendre à un ton nouveau et plus direct de la part d'un pape aussi personnel que Jean Paul II. Il disait à l'adresse d'artistes, à Munich, l'an dernier :

« L'Eglise et l'Art ont tous deux l'homme pour objet. Votre profession est une profession créatrice... Vous donnez forme et substance au matériau que le monde vous offre... Vous essayez de « condenser » au sens original du terme la réalité de l'homme et de son monde... Vous vous efforcez de faire imaginer et de rendre compréhensible la vérité et la profondeur du monde et de l'homme. Cela ne signifie pas un accord secret, chrétien ou ecclésial avec l'art, mais plutôt une reconnaissance du point de vue de la foi chrétienne ». « L'art et l'Eglise sont au service de l'homme. Le thème de l'Eglise, le thème des artistes, c'est l'homme, l'image de l'homme, la vérité de l'homme l'ecce homo, comme dit le concile : « le Christ qui est le Nouvel Adam... manifeste pleinement l'homme à lui-même et lui découvre la vérité de sa vocation » (Gaudium et spes 22). L'art rend à l'Eglise un grand service, le service du concret. L'Eglise a besoin de l'art, elle en a besoin pour transmettre son message. Mais l'art a-t-il besoin de l'Eglise ? Si le lien entre la religion, l'Eglise et l'art est si étroit, surtout par rapport à l'homme, à l'image de l'homme et de sa vérité et si la foi chrétienne avec son contenu « transmis par l'Eglise » a inspiré l'art aux époques de sa plus grande splendeur et a continué de l'inspirer jusqu'à nos jours, alors nous pouvons nous demander : l'art ne s'appauvrit-il pas ? Est-il en mesure de donner des contenus et des motifs décisifs, quand il renonce au chemin de la vérité qui est représenté par l'Eglise ? » (8), et il termine en invitant à une nouvelle collaboration.

Paul VI et Jean Paul II s'appuient tous deux sur le texte du Concile pour plaider une réconciliation. Ce texte est d'ailleurs d'une grande ouverture.

Voici pour l'Eglise au niveau universel.

Pour la France qu'en est-il ? En 1952, l'Assemblée des Cardinaux et Archevêques a confié l'étude de certaines questions et en particulier de la liturgie et de l'art sacré à la Commission épiscopale de liturgie (9).

Voici deux paragraphes extraits d'une déclaration de cette Commission :

« Comme tout autre art et peut-être plus que tout autre, la Commission reconnaît que l'art sacré est « vivant » et qu'il doit correspondre à l'esprit de son époque, ainsi qu'à ses techniques et à ses matériaux. » « Elle ne peut que se réjouir de ce que des artistes contemporains parmi les plus fameux soient invités à travailler pour nos sanctuaires et l'acceptent volontiers ».

Après le Concile, la Conférence épiscopale française a mis en place les applications concernant la liturgie en général et l'art sacré, ce que l'on peut retrouver aisément dans le Missel romain.

En 1969, est créé le Comité National d'Art Sacré qui a pour tâche essentiellement la liaison avec les Commissions diocésaines d'Art Sacré. C'est le Comité National d'Art Sacré qui a lancé, il y a quatre ans, la revue « ESPACE, église, arts, architecture ».

Enfin, en octobre dernier, l'Assemblée plénière des Evêques de France a approuvé le projet des statuts pour les Commissions d'Art Sacré afin d'asseoir l'autorité de ces Commissions. C'est désormais un organisme qui dispose de l'autorité déléguée de l'Evêque, ce qui assure à la fois son autorité à l'intérieur des structures d'Eglise et sa légitimité d'ordre public dans le fait de sa constitution ecclésiastique.

A l'art. 4, son rôle est défini :

« Ayant reçu mission de l'Evêque du diocèse, la Commission d'Art Sacré a pour rôle de veiller à l'aménagement des lieux de culte en application des normes liturgiques promulguées par la hiérarchie de l'Eglise catholique, de promouvoir la création *artistique*, et favoriser la formation des fidèles et du clergé dans le domaine de l'art sacré »... (10)

Il y aura toujours une distance entre ce que pense l'artiste de son art et ce que l'Eglise attend de lui. Mais ne faut-il pas tout mettre en œuvre pour dissiper les malentendus ?

Est-ce que l'artiste créateur est suffisamment au service de sa foi et de la foi de l'Eglise, une foi qui ne s'invente pas mais naît d'une Tradition qui reste vivante aujourd'hui ?

Est-ce que l'Eglise dans ce domaine est suffisamment accueillante à d'autres langages que ceux auxquels elle a donné naissance ou auxquelles elle est accoutumée ?

La tâche de l'Eglise dans ce domaine est d'être mémoire pour un avenir. Celle de l'artiste est d'être prophète, mais s'il n'est pas coupé de la tradition vivante, il peut être sûr que son langage d'avenir a des chances d'être accueilli dès aujourd'hui.

Renée MOINEAU
Secrétaire Générale du Comité National
d'Art Sacré

(1) Les principes de l'art chrétien. Lettre *Quod Tuae*, 12 mars 1894 à M. George de Hesling. In LA LITURGIE, Desclée 1954.

(2) L'art chrétien, reflet de la sagesse divine. Lettre *Quem Vos*, 13 juin 1894. In LA LITURGIE, Desclée 1954.

(3) La restauration de la Musique sacrée. Motu proprio, Tra Le Sollecitudini, 22 novembre 1903. In LA LITURGIE, Desclée 1954.

(4) Les exigences de l'art sacré, Allocution de Pie XI à l'inauguration de la Pincothèque Vaticane, 27 octobre 1932. In LA LITURGIE, Desclée 1954.

(5) La dignité de l'art sacré (Pie XII), circulaire du Saint Office, 25 février 1947. In LA LITURGIE, Desclée 1954.

(6) L'Eglise et les artistes (Paul VI), Allocution à « La Messe des artistes », 7 mai 1964. In LA LITURGIE, Desclée 1968.

(7) Constitution *Gaudium et spes* du II^e Concile du Vatican, 7 décembre 1965. In LA LITURGIE, Desclée 1968.

(8) Discours de Jean Paul II à des artistes et journalistes à Munich le 19 novembre 1980. In Osservatore Romano du 21 novembre 1980 (en allemand) et Documentation Catholique du 21 décembre 1980 (en français). Un large extrait a paru in la revue ESPACE, Eglise, arts, architecture n° 14.

(9) Commission épiscopale de liturgie, 18 mai 1952.

(10) Statuts des Commissions diocésaines d'Art Sacré.

Héritage et création

Les temps de nuit sont grands. Il faut, sans s'y complaire, les reconnaître pour ce qu'ils sont. Dire, par un temps de nuit, qu'il fait jour ne transforme pas la nuit en jour, mais empêche de s'y diriger. Se complaire dans la nuit dissuade de marcher vers l'aube. La négation de la nuit exprime la peur du vrai. La complaisance à la nuit exprime la peur de vivre. Selon nos tempéraments, nous sommes tous tentés, en temps de nuit, par l'une ou l'autre de ces peurs, et parfois successivement par l'une et l'autre. Ce qu'il faut c'est accueillir la nuit quand elle est là, comme vérité et comme germination ; y consentir comme venant du jour et menant au jour, à un jour tout nouveau ; et se mettre en marche. On découvre alors, sous les étoiles, d'extraordinaires solidarités d'espérance.

Parler de la nuit, c'est parler du dénuement. Les temps de dénuement sont grands, eux aussi ; après, mais grands. Ils ne sont pas à rechercher avec plus de complaisance que la nuit ; ils sont à accueillir comme elle quand ils sont là, car ils sollicitent la conversion à l'essentiel. Dans Troie incendiée, Enée ne s'attarde pas à sauver des trésors encombrants. De son patrimoine, il n'emporte que ce qui assure son identité civique et personnelle : les pénates de la ville et son père. Sinon il serait trop lent et trop lourd pour arriver jamais aux bords du Tibre, et jamais la gloire de Rome ne viendrait venger la ruine de Troie. Les Hébreux au désert ne disposent que d'un jour de manne, sauf la réserve du sabbat. S'ils font des provisions, tout pourrit ; et ils mourront avant d'entrer dans la Terre promise. Les temps de dénuement fondent la grandeur de l'avenir sur un consentement sans arrière-pensée à la précarité de l'instant présent. Ils ne renient pas le passé : ils en retiennent la quintessence pour nourrir la disponibilité de l'esprit aux renouvellements, en lui évitant de s'alourdir, de s'exténuer, de s'évader. Les temps de nuit et de dénuement sont des temps de liberté, c'est-à-dire de fidélité et de confiance créatrices.

Je crois que notre temps est, pour le moins, l'un des plus nocturnes et des plus dénués de tous les temps.

Ce dont nous avons à nous détacher, c'est moins des choses que de nous-mêmes, grâce aux choses. Et en cela peut-être nous est-il demandé, à nous, un effort autrement grand, un arrachement autrement douloureux qu'à Enée et qu'aux Juifs de l'exode.

Car Enée n'eut bientôt plus sous les yeux la réalité, même défigurée, de sa patrie. Les pesanteurs dont il eut à se dégager ne furent bientôt plus que celles des

difficultés et des séductions du chemin. La nostalgie de Troie au contraire, purement spirituelle désormais et toute ordonnée à l'avenir, lui rendait sa force pour rompre, repartir de l'avant. Les Hébreux constataient immédiatement, par la putréfaction de la manne, la vanité de tout accaparement. Et c'est l'instinct de conservation qui les poussait à ne rien conserver.

Il en va autrement du rapport que nous entretenons avec notre héritage. Ce rapport me semble un rapport de présence et d'absence, d'union et de rupture d'une égale intensité. Ces contradictions radicales nous écartèlent. Je crois qu'elles peuvent nous vivifier.

Nous avons beau avoir accumulé les ruines et les destructions par nos guerres extérieures ou civiles, pour l'essentiel notre héritage est là, immense, extraordinairement riche et divers, formidable livre non seulement pour la connaissance, mais pour la contemplation et pour la joie.

A toutes les trois, sur l'horizon où les blés et le ciel se rejoignent, Notre-Dame de Chartres demeure offerte. Et aussi les hameaux des îles bretonnes avec leurs murets et leurs camélias.

Cet héritage est là, et il est nôtre. Il nous est donné comme l'un des signes les plus impressionnants de notre grandeur en tant qu'hommes, car l'intérêt intellectuel, et bien plus encore l'amour qu'il nous inspire libèrent notre consonance à son intelligence et à sa beauté ; et toute consonance suggère une participation à l'unité. Nous n'aimerions pas Notre-Dame de Chartres ni le hameau breton, si l'intelligence et la beauté dont ils rayonnent ne réveillaient en nous leur propre nature. Elles ne nous éveillent à elles-mêmes qu'en s'éveillant en nous.

Notre héritage est nôtre, non parce que nous le possédons, mais parce que nous lisons en lui la grandeur qui est en nous.

Nous, c'est d'abord l'humanité, avant d'être telle portion d'humanité. Cet héritage est d'abord notre héritage parce qu'il est l'héritage de l'homme et que nous sommes tous des hommes. A un certain degré d'achèvement et de simplicité, tout est à tous. Le Temple du Ciel est à l'homme européen ; Notre-Dame de Chartres est à l'homme chinois.

Mais nous, c'est aussi la famille humaine à laquelle nous appartenons par notre patrie et par notre civilisation, si malaisée soit la définition de celle-ci et si incertains en soient les contours. Notre héritage est nôtre, au sens plus habituel — je tiens à ne pas dire

plus banal — où nos pères l'ont constitué et nous l'ont transmis. Ce sens s'applique d'abord, bien entendu, à l'aspect de notre patrimoine qui rappelle ce que, dans l'histoire, nous avons eu de singulier parmi les autres groupes humains. Mais il s'applique aussi à l'aspect sous lequel ce patrimoine exprime le plus souverainement la parenté de tous les hommes. Le Temple du Ciel dit aux Chinois, selon une exactitude intransmissible, comment le génie chinois concourt à manifester l'universalité du génie humain. Notre-Dame de Chartres est inconcevable ailleurs qu'en France. Son universalité n'efface pas le génie français et chrétien : elle le magnifie.

Notre patrimoine est nôtre, sous son aspect de singularité comme sous son aspect d'universalité. Ils illustrent l'un et l'autre ce rapport de présence et d'union, mais aussi de rupture et d'absence dont je parlais.

Car sous son aspect de singularité, notre patrimoine, en nous attachant à nous-mêmes, risque de nous séparer des autres. Plus la partie, en effet, même ordonnée au tout, se donne comme partielle, plus la singularité, même ordonnée à l'universel, se donne comme singulière, moins directement, moins essentiellement l'humanité s'y reconnaît en son caractère propre. Mais même sous son aspect d'universalité, notre héritage peut nous séparer, non seulement des autres, mais de nous-mêmes.

Car le risque d'incompréhension touche tous les étrangers, et par exemple ces étrangers de l'intérieur, les plus désorientés de tous, que sont, aux époques de rupture, les héritiers à qui manquent les clefs donnant accès à l'héritage. Nous savons tous qu'aujourd'hui parmi nous, les étrangers sont nombreux. Plus proches sommes-nous de l'héritage, plus grands sont nos devoirs envers lui, soit pour l'enrichir, soit pour le transmettre, plus nous sommes conduits à discerner en nous cet étranger.

Car c'est notre héritage lui-même qui joue ici le rôle d'un révélateur. Il nous révèle étrangers à nous-mêmes lorsque, le sachant nôtre, nous ne vivons plus en intimité allusive, et comme en osmose avec lui. Il se donne alors comme la part de nous-mêmes que nous ne pouvons plus rejoindre : notre mémoire, nos racines. Rien n'est plus douloureux que de sentir sa mémoire à côté de soi. Un arbre déplanté posé sur sa terre doit souffrir ainsi. Cette souffrance, que nous éprouvons tous à des degrés divers, peut être vécue noblement. Elle peut aussi nous arracher des cris de révolte impuissante. Il me semble que certaines affirmations de soi abusives dans des édifices anciens, autant et plus que des erreurs, sont de tels cris.

A l'inverse, notre héritage peut souligner notre séparation d'avec nous-mêmes en concentrant sur lui tout notre dynamisme vital, en nous révélant qu'au fond nous ne croyons plus à nos facultés créatrices. Le heurt entre sa grandeur et notre pauvreté nous fait prendre celle-ci en horreur, ou en mépris. Quelle espérance habite des hommes qui se méprisent d'être devenus ce qu'ils sont ?

Ainsi, que nous nous affirmions contre lui ou que nous l'affirmions contre nous, notre héritage, tout à l'heure source de notre joie et de notre gratitude, risque de devenir le révélateur de notre désespoir.

Il ne le doit pas ; et c'est possible. Je l'ai dit : si la contradiction dans laquelle nous le vivons nous écartèle, elle peut nous vivifier.

Ecartons les solutions faciles. Ne croyons pas qu'entre l'univers formel ancien et les formes qui se cherchent, une conciliation fondamentale puisse être trouvée à l'heure actuelle. Une rupture s'est bel et bien produite. Il nous arrive de biaiser avec ce fait. Si nous voulons avancer, reconnaissons-le. Je ne conteste pas un très grand nombre de réussites admirables dans l'association du moderne à l'ancien. Et mon admiration pour leurs auteurs n'est, croyez-le bien, ni de courtoisie, ni de prudence. Elle est proportionnée à la conscience que j'ai et d'en être incapable moi-même, et de l'immense difficulté de l'enjeu. Ce dont je parle, c'est d'une conciliation organique, essentielle, entre l'univers formel qui nous a été légué et l'univers de recherche radicale dans lequel nous sommes entrés. Et c'est cette conciliation-là que je crois impossible. Pourquoi ? Parce qu'on ne concilie pas un langage d'adulte et les premiers efforts pour parler d'un enfant. Notre héritage est fait, j'en conviens, de plusieurs langages successifs, roman, gothique, classique, etc. Mais la langue n'a jamais disparu, ni en tant que structure, ni en tant que véhicule, même à l'époque de la Renaissance, quand l'antique, c'est-à-dire la modernité du temps, se greffait, non sans le blesser un peu, sur le vieux tronc. Nos ancêtres n'ont jamais cessé d'avoir une langue à la disposition de ce qu'ils avaient à dire. Et l'échange vital ne cessait jamais entre le signe et la signification, les transformant l'un et l'autre, l'un par l'autre, sans cesse.

Nous avons devant nous la très longue histoire de cet échange entre notre langue et son sens. Et nous, nous n'avons plus de langage, et nous ne discernons plus le sens. Telle est la rupture. Je n'ai pas ici le temps de la démontrer. Mais est-ce que nous ne la vivons pas tous ?

Dans le domaine des formes visuelles elle est, par définition, plus évidente qu'ailleurs. Mais elle se constate partout. Par exemple, n'est-il pas clair qu'il n'y a plus de philosophie vivante ? Qui ne sait, je dis au fond de soi-même, que les chemins philosophiques traditionnels, même les plus récemment creusés dans la chair vive de l'homme pour le transformer, se perdent désormais dans les sables, au point que le dernier courant philosophique se soit fondé sur l'affirmation qu'il n'y a pas de philosophie, parce qu'il n'y a pas de vérité ?

La rupture dans la forme est non la cause mais le reflet de la rupture dans la pensée. Ce n'est pas parce qu'il n'y a plus de langue structurée qu'il n'y a plus de pensée nourissante, mais l'inverse. Cela veut-il dire que nous sommes parvenus au terme ultime où tout ce que nous avons à dire se serait épuisé, épuisant toutes les manières de le dire ?

Non. Cela veut dire que nous sommes arrivés au seuil où tout notre être sent qu'une voix gémit en lui de gémissements encore ineffables, mais qui aspirent, avec une force immense, à être proférés. A être proférés, non comme gémissements mais comme parole, toute nouvelle, de confiance, de joie. Prétendre accorder en profondeur la langue achevée de nos ancêtres à nos balbutiements, est une

dangereuse illusion. Mais sa richesse peut être pour nous un réservoir d'enthousiasme. Ne pouvant plus guère la parler, ni la prolonger, nous pouvons toujours la lire et nous en nourrir. La beauté, surtout cette beauté qui est nôtre à tous les titres, si anciennement qu'elle ait paru, ne cesse de se renouveler, de s'offrir à nous dans sa fraîcheur. A travers les vitraux de Chartres, la joie resplendit chaque matin. Entrons à Chartres. Notre héritage, alors, n'étant plus le lieu de notre révolte, de notre rivalité, de notre complaisance ou de notre accablement, redevient un ferment de courage et de force, un viatique pour notre propre chemin, un dépassement lucide et joyeux de notre angoisse. Ce qui nous angoisse le plus, disais-je, c'est la disproportion entre cette parole et nos balbutiements. Mais à travers elle nous discernons une disproportion plus âpre encore : celle qui existe entre nous et nous-mêmes, je veux dire entre la force inouïe qui, du fond de notre être, nous interpelle au renouvellement radical de toute forme, de toute pensée et du monde lui-même, et notre expérience extrêmement douloureuse de notre pauvreté en moyens d'expression. Devant l'armée des Philistins, c'est-à-dire devant les puissances gigantesques de destruction physique, morale, mentale, spirituelle, nous nous découvrons des David, mais sans l'onction et sans la fronde. Eh bien, la lumière de Chartres nous décide à aller au combat les mains nues.

Nous ne gagnerons que si nous sommes humbles et solidaires. Mais si nous le sommes, nous gagnerons.

Humbles, nous devons l'être, vis à vis de notre héritage, de nous-même, et les uns vis à vis des autres. Vis à vis de notre héritage ; si je ne crois pas aux conciliations fondamentales, je crois que, dans la discrétion, peuvent s'établir des accords parfaits. Plus notre héritage exprime l'universel, plus notre orgueil le souille, mais plus notre humilité participe à son universalité. Les œuvres contemporaines que j'admire et que j'aime, dans les églises anciennes, s'imposent rarement au premier coup d'œil. Elles ne sont ni fades ni serviles. Elles sont discrètes et servantes. On ne les remarque pas forcément tout de suite. Mais elles se laissent contempler. Ce qui est vraiment grand est toujours fraternel à ce qui est humble.

Vis à vis de nous-mêmes. Nous devons ne pas nous résoudre à l'impuissance. Et pour cela nous devons consentir au dénuement. Tant que nous ne l'aurons pas compris, nous nous débattons. Nous forcerons des portes qui ouvrent sur le néant. Mais si nous l'accueillons, nous nous sentirons allégés des regrets et des prétentions que nous prenions pour nous-mêmes et qui n'étaient que des fardeaux.

Vis à vis les uns des autres. Dans ces questions fondamentales des rapports entre l'héritage et la création, aujourd'hui, personne n'a de solution. Ni l'artiste, ni l'architecte, ni l'historien, ni le fonctionnaire culturel, ni l'homme politique. La crise de civilisation qui est en jeu dépasse incommensurablement nos possibilités de réponse. Nous devons tous associer nos compétences et nos vocations, dans la conscience de nos carences respectives. Nous participons tous en effet à ce dénuement et nous sommes tous sur la même route. Plutôt que de tenter — vainement — de conjurer notre timidité propre devant nos tâtonnements, nos incertitudes, nos ignorances, en intimidant l'autre là où nous le sentons faible, qu'il s'agisse de la pratique, de la science ou du pouvoir, essayons de l'encourager là où nous le savons plus fort que nous. Et il n'est personne dans cette salle qui ne doive loyalement reconnaître que, dans au moins un domaine, tel autre est plus fort que lui qui pourtant, à un titre ou un autre, dépend de lui. Nous avancerons sur ce chemin de nuit et de dénuement, où nous sommes appelés à nous détacher de nous-mêmes, que si nous nous révélons capables d'admiration et de confiance envers nos compagnons de marche. A cette seule condition, continuera à briller en nous l'espérance, nourrie de leur fraternel respect pour la petite part de lumière qu'il nous a été donné, à nous aussi, de tenir entre nos mains. Nos lumières n'éclairent que l'espace et l'instant d'un seul pas. Il nous est demandé de miser sur l'aurore, sans nous préoccuper de savoir si nous la verrons. Dès que nous y consentons, elle commence à poindre.

Dominique PONNAU
Directeur de l'Ecole du Louvre

Conclusions pour la Section du Vitrail

Permettez-moi de remercier tous ceux qui, à la Section Française de l'ICOMOS, ont permis à ces journées de se dérouler dans d'excellentes conditions. Ils ont travaillé beaucoup, je tiens à ce que cela soit dit. Ils méritent nos compliments. Que soient remerciés les merveilleux artistes qui nous ont consacré leur temps et avec une belle générosité, nous ont fait partager leur expérience, leurs joies, leurs interrogations aussi.

Beaucoup avaient consenti à sortir de leurs cartons et à nous apporter des maquettes, des dessins, des projets. Une petite exposition a été improvisée. Elle nous donne envie d'une manifestation importante, sur ce thème, susceptible de provoquer beaucoup d'échos. Grâce à vous tous, ces journées ont été très intéressantes et d'un haut niveau. Elles nous ont permis de nous mieux connaître, nous qui venons d'horizons quelquefois éloignés. J'ai eu, pour ma part, énormément de joie à approcher le créateur des vitraux de Saint Séverin ; j'ai admiré sa grande exigence, son extraordinaire esprit d'autocritique, d'insatisfaction. Ce sont là tous les problèmes brûlants du créateur en face de lui-même, qui sont quelque chose de très bouleversant.

Je vais maintenant vous faire part de quelques petites remarques, moins destinées à résumer ces journées qu'à proposer, de façon concrète et un peu prosaïque, certaines orientations, si Monsieur le Directeur du Patrimoine le veut bien.

D'abord je crois qu'il faut partir d'une constatation : quelles que soient les hésitations ou les crises, quelles que soient les inquiétudes que l'on puisse avoir, elles sont réelles ; je crois que prolonger l'enrichissement du patrimoine d'hier avec les moyens d'aujourd'hui, les moyens actuels, les artistes actuels, cela avec autant de rigueur que d'enthousiasme, s'est révélé possible et l'est toujours. Une politique réfléchie, très consciente, d'insertion du vitrail contemporain, dans les édifices anciens, puisque c'était le domaine qui m'était confié, est non seulement souhaitable, mais a été suivie, et souvent réussie. Evidemment les résultats ne sont pas toujours de la même qualité, c'est normal, depuis quarante ans d'action du service des Monuments Historiques, en particulier dans les édifices endommagés par la guerre. Il convient de rendre hommage à l'œuvre accomplie par mes prédécesseurs à l'Inspection Générale et par les Architectes en Chef. Cette politique a permis de faire appel aussi bien à des maîtres verriers qu'à des peintres de grand talent, certains célèbres, d'autres moins connus. Un bilan rapide des résultats obtenus a été établi et ce bilan est,

somme toute, dans l'ensemble plutôt positif. Nous devons tirer les leçons de ces expériences pour développer et amplifier l'action à court et à moyen terme avec des moyens accrus et mieux coordonnés de façon à garantir le plus haut niveau en qualité. Les exposés et les différentes interventions au cours de ces trois journées font apparaître des orientations très nettes et des vœux non moins précis. Je vais essayer de les résumer, et vous pourrez me corriger si je n'ai pas été tout à fait fidèle, j'essaie d'être votre interprète à tous.

Sur le plan de la documentation d'abord : l'absence totale de documentation d'archives à la Direction du Patrimoine est une lacune dont je me suis souvent ouvert, que j'ai regrettée une fois de plus, et qu'il est indispensable de combler rapidement. Pour les œuvres déjà réalisées, il convient d'entreprendre rapidement une campagne systématique de photographies en diapos couleurs, région par région. Parallèlement il faudrait également un recensement, mis en fiches, de toutes les créations contemporaines dans chaque région. Les deux choses vont de pair. Au besoin, peut-être pourrait-on faire appel au concours de l'Inventaire Général. C'est là une suggestion que je me permets de faire. La documentation devrait à mon sens être non seulement rassemblée à Paris, mais également déposée dans les Directions Régionales des Affaires Culturelles. Voilà pour les œuvres déjà réalisées, mais ce n'est pas tout. Le passé est une chose, le présent et l'avenir nous importent tout autant.

Pour les œuvres à réaliser je crois qu'il serait relativement simple de prévoir dans les clauses de marchés passés avec les verriers, l'obligation de joindre au mémoire les photos couleurs correspondant à chaque fenêtre. C'est une exigence qui ne me paraît pas très difficile à obtenir, je rappelle que la documentation est obligatoire pour les restaurations de vitraux anciens, photos montage à l'échelle 1/10^e. On s'explique donc mal que pour les créations on ne dispose pas des mêmes moyens de documentation.

Deuxièmement au plan de l'information : la création de la Commission du Vitrail a été, je crois, une initiative extrêmement heureuse et très bénéfique, qui a permis une meilleure connaissance réciproque des Créateurs et des membres du service des Monuments Historiques, Administrateurs, Architectes en Chef, Inspecteurs. Approfondir cette connaissance réciproque a été souhaité de part et d'autre pendant ces journées. Je pense que cela passe par un certain nombre d'initiatives et d'actions. Je placerais en prio-

rité la visite d'ateliers, à organiser régulièrement. Nous avons besoin d'entrer dans l'œuvre du créateur, dans son laboratoire si celui-ci veut bien entrouvrir sa porte. Cela sera pour nous extrêmement enrichissant. Le concours du Centre International de Chartres, permettra, je me tourne vers Madame PERROT, de rassembler les dossiers de travaux réalisés par chaque artiste, et dont nous n'avons pas du tout connaissance ici à Paris.

D'autre part, la constitution d'un fichier des peintres et verriers au service de la Documentation de la Direction du Patrimoine me paraît également relativement facile à réaliser, mais fort utile. Il est nécessaire d'élargir le champ des artistes appelés à travailler pour les Monuments Historiques. Rien n'empêche, si l'on veut s'ouvrir au jeunes, de recourir au concours, comme cela s'est fait par le passé. En parallèle, je crois qu'il est également indispensable, grâce à l'aide de l'informatique, d'établir la liste des besoins, région par région, et je crois, Monsieur le Directeur, que vous vous en êtes déjà préoccupé. Il s'agit notamment de la liste des édifices qui sont encore, en verre blanc ou en verre « cathédrale », dont certains sont absolument admirables. On s'est préoccupé, c'est normal, d'assurer le clos et le couvert pendant 20 ou 30 ans. Nous pouvons maintenant espérer voir un peu plus loin, grâce notamment aux perspectives ouvertes concernant les métiers d'art, et envisager les problèmes de création, non seulement dans le domaine des dommages de guerre, mais également dans les grands édifices qui méritent un effort particulier de mise en valeur. Il y a donc là tout un recensement des besoins à effectuer, et c'est un travail que l'administration, je crois, devra accomplir.

Troisièmement, les modalités de rationalisation des commandes. Une unification des procédures de commande paraît souhaitable, que l'initiative vienne du plan local, régional ou central, de l'Architecte en Chef ou de l'Inspection des Monuments Historiques. Une étroite coopération entre tous est particulièrement indispensable, comme elle l'est de plus en plus entre les services des Monuments Historiques et ceux de la Création Artistique, à la Délégation aux Arts Plastiques. Cette entente permettrait d'orienter une politique plus cohérente, et de dépasser, disons, le coup par coup, les opérations un peu ponctuelles, un peu au hasard des choses. Ce serait aussi un moyen de déterminer de façon conjointe un programme d'intervention de créations dans chaque édifice, considéré après une analyse très fine des espaces, des lumières et selon leurs gradations réciproques. C'est une nécessité qui m'est apparue très importante et très délicate. Il faut non seulement que l'architecte soit là, et l'inspecteur, mais également l'artiste, parce que c'est du dialogue entre tous que pourra naître, je pense, quelque chose de plus vrai, de plus profond et de plus juste. Les problèmes du choix d'artistes, de l'organisation éventuelle d'un concours, de la préparation des maquettes destinées à être

soumises à l'avis de la Commission Supérieure des Monuments Historiques nous conduisent aux perspectives de financement.

J'en arrive ainsi au quatrième point qui est le point de vue financier. Nous nous sommes demandés s'il n'était pas souhaitable d'appliquer le principe du 1 % à la création de vitraux contemporains dans les édifices anciens. De toutes manières, sur le plan strict de la réalisation et des marchés, il serait utile de pouvoir payer de façon séparée la maquette retenue, la maquette du peintre, indépendamment du devis d'exécution qui est signé par le maître verrier. Et il y a un second souhait qui va dans le même sens, c'est que les projets de maquettes proposés à un concours éventuel soient également rétribués, comme cela a été demandé à la Commission du Vitrail.

Le cinquième point concerne la politique de création. Une véritable politique de création dans les monuments exigera un plan, sur plusieurs années, et, au moins une enveloppe budgétaire annuelle certaine, et distincte des crédits destinés aux restaurations de vitraux anciens. Il est très important que l'on connaisse la masse, l'enveloppe exacte dont on peut disposer chaque année, alors qu'à l'heure actuelle elle n'est pas assurée, et reste soumise aux aléas de programmations qui nous échappent, ce qui est regrettable et compromet gravement le plan de charge des entreprises, donc leur survie.

Il faut que dans chaque région un programme pluri-annuel de travaux de création soit mis au point, en fonction des priorités d'urgence : cathédrales appartenant à l'Etat, églises appartenant aux communes, et, suivant, bien entendu, l'intérêt des uns et des autres. C'est seulement par la continuité d'action que nous parviendrons à un résultat.

Et puis je pense en dernier lieu qu'une entreprise de sensibilisation du public serait très bénéfique. Comment pourrait-elle être mise en œuvre ? Peut-être par des expositions, peut-être en recourant aux médias — on ne se sert pas beaucoup de la télévision et c'est très dommage — il y a là tout un domaine qu'il faut explorer et qui permettrait comme je l'ai vu faire à Charleville-Mézières autour des vitraux de Durrbach, non seulement d'informer davantage, mais d'apporter un début de formation. Il faut lever certaines incompréhensions ou réticences que l'on rencontre parfois de la part d'une opinion peu préparée à l'art moderne. Par là, on pourra peut-être, du moins je le souhaite, permettre à toutes les expressions authentiques de l'art vivant de trouver leur place dans les églises et y apporter leur pouvoir de contemplation et de méditation.

François ENAUD
Inspecteur Général des
Monuments Historiques

Conclusions pour la Section du Mobilier et de la Sculpture

Monsieur le Président, la part qui m'était confiée de ces journées m'a rendu, je l'ai dit hier matin, inquiet lors de sa préparation. Elle m'a fourni beaucoup d'espoirs lors de son déroulement. Des inquiétudes, je l'avais dit, en raison de la pauvreté relative de la matière que nous avons à traiter hier, face à la richesse de l'héritage. Il ne s'agit pas d'une critique de ce que nous avons vu, mais du bilan extrêmement pauvre relevé avant cette séance. Des motifs d'espairs également, nous l'avons constaté grâce aux aspirations qui ont été manifestées parfois de façon très poignante par un certain nombre d'intervenants, et de façons variées. Je n'ai pas fait de bilan de cette journée, parce qu'il est difficile de faire un bilan d'opérations un peu séparées les unes des autres. J'en ai tiré un certain nombre de conclusions qui, je pense, rappellent ce qui a été dit au cours des débats et que je formulerai sous forme de vœux. Ces vœux, je m'en excuse, ne sont absolument pas concrets. Ils sont d'ordre très général, car si j'ai, avec la salle, un peu conscience des résultats que l'on devrait obtenir à partir de ces vœux, je n'ai absolument pas la compétence pour indiquer les moyens d'atteindre ce résultat. Ces vœux sont de trois ordres :

Premièrement que cette rencontre ne soit qu'un début et comporte des prolongements notamment à l'échelon international. Je pense que l'apport des sections suisse et belge de l'ICOMOS ont été, en particulier, très bénéfiques, et qu'il importe de connaître, autour

de la France, les différentes expériences de même nature qui ont été faites.

Par ailleurs, et je rejoins là François Enaud, face à notre grande ignorance des œuvres, mais aussi de leurs auteurs, je crois qu'on pourrait souhaiter qu'un inventaire en soit dressé, car cet inventaire favoriserait une compréhension mutuelle entre créateurs et ceux qui passent les commandes par une appréciation de la qualité de leurs œuvres.

Troisièmement, et c'est le dernier vœu, il faudrait que soient analysées les possibilités de réorientation des attitudes. C'est peut-être le vœu le plus difficile à réaliser, car ces attitudes, à mon avis, sont à revoir à tous les niveaux : de la commande, de la création, des contrôles. Je pense que si nous voulons, à travers cette compréhension, obtenir des résultats, il importerait qu'un groupe de travail, ou des groupes de travail, comportant un certain nombre de représentants des différentes disciplines, et de façon évolutive, puissent se rencontrer pour examiner quelles ont été les carences en ce domaine et quelles seraient les possibilités d'avenir pour obtenir un meilleur résultat.

Yves BOIRET
Président de la Section Française de l'ICOMOS
Inspecteur Général
et Architecte en Chef des Monuments Historiques

Conclusions pour la Section de la Peinture et de la Tapisserie

Ce matin nous évoquions l'introduction de la peinture et de la tapisserie dans les monuments anciens. Mais les problèmes dans ce domaine sont exactement les mêmes que pour les peintres qui s'expriment par le verre, que pour ceux qui sculptent ou qui traitent le marbre. Ce sont des artistes. Je ne vais donc pas reprendre tout ce qu'ont déjà dit MM. Boiret et Enaud. Ce matin, bien sûr, un sentiment a dominé un peu, en ce sens qu'il a été rappelé que l'Etat ou les décideurs semblent avoir peur de s'adresser à des créateurs contemporains, et je pense qu'il faut essayer d'effacer cette peur. Je remercie la Section Française de l'ICOMOS d'avoir organisé ces trois journées qui représentent une possibilité de discussions entre les créateurs, les pouvoirs publics, les constructeurs, les décideurs de façon à ce que puisse être établi un programme cohérent comme cela a été si bien évoqué

tout à l'heure. Il y a des opérations ponctuelles qui ne sont pas inintéressantes. Il y avait certainement une moins grande richesse en ce qui concerne la section de la peinture et de la tapisserie. On s'est quand même aperçu que la peinture et que la fresque disparaissent un peu partout dans les édifices anciens comme moyens d'expression. Il faudrait peut-être y revenir. On s'est aperçu aussi que la tapisserie n'est pas très utilisée non plus dans les édifices anciens. Il y a donc là un programme de coopération et de commande à élaborer. Voilà mes conclusions qui vont tout à fait dans le même sens que celles des autres animateurs.

Michel TOURLIÈRE
Directeur de l'Ecole Nationale Supérieure
des Arts Décoratifs

M. Bady souligne le caractère animé des débats de la matinée consacrée à la peinture et à la tapisserie. Ceux-ci ont sans doute ainsi souligné une difficulté plus grande de ces arts à trouver un mode d'insertion dans les bâtiments anciens et ils ont traduit une demande très forte des artistes de se voir reconnaître le droit et attribuer les moyens de créer dans ces lieux. Alors qu'au cours des journées précédentes étaient

mentionnés les programmes qui avaient pu être réalisés et les œuvres créées, cette matinée a surtout vu se développer la demande des artistes dans le domaine de la tapisserie et surtout de la peinture. Il y a certainement de la part de l'Etat et des collectivités locales à prendre conscience sans tarder d'une grande exigence de ces milieux artistiques.

Bilan et propositions : un conflit surmonté

A. Préalables

Des questions

Quels rapports de matériaux, de couleurs, de formes, de proportions, d'échelles, de styles permettent-ils d'associer création contemporaine et patrimoine ?

En s'interrogeant ainsi au début de notre rencontre, J.P. Bady ne comptait certes pas que nous donnions à cette question une réponse péremptoire.

Vous y avez cependant répondu, comme il convenait, en accumulant les cas d'espèce et les témoignages, plus nombreux que d'aucuns auraient cru.

Vous y avez répondu par des mots souvent inspirés et des images d'œuvres qui le sont plus encore. La qualité des débats et de ses participants a montré l'importance de l'enjeu. A leur terme, le rôle qui m'est assigné et ma propre interrogation me semblent doubles :

Un parcours

1. Faut-il tenter de commenter et de situer tous ces exemples en organisant, disciplinant ce foisonnement, pour en dégager des principes, une théorie, voire une « Charte » fixant des « recommandations » et des interdits ? Si je tentais cela, je vous serais par là-même infidèle. Tout au plus pourrais-je insinuer une *proposition de parcours*, un certain itinéraire de réflexion progressive quoique non dénuée de haltes et de repentirs. Ces philosophes qui contestent la philosophie, et dont on vient de parler pour argumenter, me semble-t-il, sur la vanité de notre temps, n'ont d'autre objectif de Yankélévitch à Michel Serres, que d'irriguer les vastes champs de la pensée systématique par l'incertain ruissellement de la vie.

2. Ce parcours de réflexion, je le propose, comme votre propre message, à ceux que leurs charges ont empêché de suivre la totalité de vos débats. A leur intention, je soulignerai qu'il est bien apparu que l'objet de cette rencontre se situait au sein d'une interrogation bien plus vaste de notre temps, peut-être son interrogation essentielle : c'est tout simplement la question de savoir, en dépit sinon à cause des mutations considérables que nous vivons, si nous pouvons et devons, *soit faire prévaloir le maintien obstiné des traditions, voire leur retour*, soit, au contraire, *libérer encore davantage la création* et contribuer à renverser les entraves sociologiques ou institutionnelles qui pèsent encore sur elles.

Une alternative dépassée

Concrètement, ici-même, avez-vous recommandé au politique et à l'administrateur, l'abolition de la loi sur les monuments historiques ou son renforcement ?... S'agissant ici du problème de l'implant créatif sur le champ même du patrimoine, il est difficile de biaiser, de répondre : « je veux les deux, chacun sur son terrain propre », puisqu'il s'agit du même territoire. Pourtant, il est clair, je pense, que nous avons dépassé le temps de la séparation en deux camps hostiles, ou celui de la réponse par le « tout ou rien ». Il ne s'agit plus, même métaphoriquement, de brûler le Louvre, « d'achever » Notre-Dame dans les deux sens du mot, ni même, puisque c'est déjà fait, de mettre des moustaches à la Joconde, exemple caractérisé s'il en est un, de la marque de l'art contemporain sur le patrimoine...

Conciliation ou concessions

Y a-t-il donc *consensus* sur la notion de *compatibilité générale entre Patrimoine et Création* ? Complémentarité peut-être, mais à quel prix, sous quelles conditions ? Faut-il les concilier grâce à des concessions réciproques : en amputant un peu les aspérités de l'art moderne, mais ne serait-ce pas lui couper ses ailes ? ... en rognant un peu le vaste et croissant territoire du Patrimoine ? Mais au prix de le déformer ; en retranchant quelque chose à son « pré-carré », la notion moderne, globale et extensive de Patrimoine ne perd-elle pas tout son sens ? Si la rigueur n'en détermine pas le destin, son propre gonflement ne le voue-t-il pas à l'équivoque, à la déchéance ?

Confrontation

Alors, faute de concession mutuelle, faut-il revenir à l'affrontement, au rapport de force ?

Nous souvenant que les antagonismes font les plus belles tragédies, c'est-à-dire les paroxysmes, le conflit sinon le contraste, ou l'événement aléatoire, « le collage », ne sont-ils pas en fin de compte plus légitimes que certaines recherches de *concordance imitatives, ou redondantes* ?

Faut-il se défier de ce qu'on a appelé ici la tentative de « congruence », et applaudir à l'insolence ? Ou, en tout état de cause, ne rien attendre de bon de ce temps, comme ceux qui l'appellent, l'ont appelé ici « le temps de la nuit » ?

Des réponses moins tranchées ont été esquissées ici-même au cours de ces trois journées. D'abord, à la prudente expression utilisée dans notre titre « *d'insertion* », les débats ont souvent substitué la notion « *d'intégration* », à laquelle Michel Tourlière a préféré de son côté celle qu'il a jugée plus neutre d'« *introduction* ».

Ce n'est pas la seule querelle de mots : ceux-ci sous-tendent bien différents exemples cités. D'ailleurs, tout mot implique, consciemment ou non, des signifiés donc des intentions, sinon des tentations.

Puisqu'elles ont polarisé les débats, tentons d'exorciser ces notions, y compris cette fameuse « *authenticité* » de la création aussi bien que du patrimoine, qui a paru réconcilier tout le monde... Tant il est vrai que, par définition, nous portons chacun notre authenticité en nous-mêmes, y compris, souvent avec plus de naïveté que de ruse, celle de nos masques et de nos faux-semblants...

B. Problématique de l'intégration

Sachons-le : par définition, l'*intégration* est très restrictive ; sans jeu de mot, l'homme intègre est celui « qui ne touche pas ». Intact s'oppose à contact.

Le sens du tout

L'intégration, sans doute, implique l'accès à un *Tout*, à une Unité, que « *l'intégrité* » préserve mais que « *l'intégration* » enrichit. Mais ce « tout intégrable », c'est bien celui du Patrimoine qui, à travers tant de renouvellements et de diversités, s'oppose à cette rupture radicale que nous avons vécue au XX^e siècle dans tous les domaines de la société et de la créativité. Précisions donc d'abord deux « cas de figure » du « donné » patrimonial.

Restauration et intégration

1. Le monument concerné est une œuvre construite et achevée d'un seul élan, conservée ou comme il arrive, restaurée, voire reconstituée, dans son « intégralité ». C'est un « Tout » à l'évidence : tout projet d'intégration étranger au système de référence qui régit l'ouvrage unitaire paraît être une proposition quasiment sans objet.

« Conservée » ou « reconstituée », disons-nous ; le flair de Colette di Matteo n'a pas manqué de s'exercer ici, au détour d'une discussion, sur la relation évidente entre la *problématique de la restauration et celle de l'insertion*. Mais, le débat s'est aussitôt situé ailleurs. En fait, il convenait bien de le laisser se recentrer sur lui-même, sans revenir ici fondamentalement sur la problématique de la Charte de Venise. Mais il faut savoir, qu'en effet, c'est un préalable décisif à la problématique de l'intégration.

Or, si la restauration « restituante » est théoriquement illégitime, elle est exceptionnellement admise si elle est fondée sur des certitudes. Et, à l'épreuve de destructions soudaines, massives et récentes de la guerre, elle a été légitimée dans les faits, de Lessay à Varsovie.

Avant de fermer cette parenthèse, soulignons donc,

puisqu'il se pose parfois au niveau de l'œuvre d'art l'alternative du choix entre la création ou la réplique, que la reconstitution d'un vitrail, d'une peinture ou d'une sculpture, présuppose, beaucoup plus que celle de l'architecture, la survivance *précise et réelle du modèle lui-même*. L'intégration d'un ouvrage nouveau mais aussi proche que possible de l'original perdu, en sera toujours séparé par l'absence d'une marque « authentique » ineffable, outre celle du temps, tandis qu'à partir de documents rigoureux, de « témoins » et de la maîtrise des techniques anciennes, les services d'architecture ont peuplé le patrimoine de répliques réussies au simple niveau architectonique. Sauf à répliquer des ruines, la restauration, ne serait-ce qu'en raison des nécessités de l'utilisation, réplique et remplace des éléments d'architecture vétuste. Au niveau de la sculpture, du vitrail, de la peinture murale, le problème est posé bien différemment. Ou bien l'existence du modèle permet la sauvegarde précise, ou bien on s'abstient. Et si l'on réalise une sculpture conjecturalement fidèle en faisant plus ou moins consciemment la part de la « création » dans cet exercice, on peut dire que la création, par ce biais, rentre donc dans le patrimoine de façon subreptice, et en quelque sorte *à reculons*. C'est une façon que condamnera en fait tout uniment, l'archéologue autant que le créateur. Complétant un tout homogène, le copiste adroit ne sera tolérable qu'à la mesure de sa capacité à imiter ou à esquisser et surtout à ne pas créer.

Hétérogénéité du patrimoine

2. Abordons le cas beaucoup plus général et plus complexe où le monument, depuis son origine, n'a cessé d'évoluer, d'être complété, après avoir été éventuellement amputé. L'hétérogénéité en est manifeste pour l'expert, mais bien souvent, le passant y perçoit encore un « Tout », sans doute nourri de fantaisie, mais dont, précisément, la « richesse », diverse et cependant une, lui apparaît comme la caractéristique du patrimoine par rapport à la brutalité uniformisante, qu'elle soit monotone ou insolite, de l'œuvre architecturale moderne.

Au reste, au sein de ce patrimoine architectural ancien, avec quelle adresse sont bien souvent assurés les *passages* d'un style historique à un autre ? Sans parler de l'usage d'éléments récupérés et utilisés autrement, — les « remplois » —, on a vu, avec André Fermigier, qu'en Italie on avait même parfois renoncé à doter telle église médiévale d'une façade Renaissance, la laissant finalement inachevée. Quant à Gabriel, il n'a pas hésité, au XVIII^e siècle, à « gothiciser » celle de la cathédrale d'Orléans.

Pourtant, le renouvellement partiel des édifices est la règle, surtout celui des aménagements intérieurs imposé par la vétusté, les dommages des guerres, l'abandon, la réutilisation ou l'évolution même d'un usage permanent.

Intégration du passé au présent

Alors, dans cette discontinuité, ou bien on ne soupçonne nulle incongruité sinon « in-congruence », ou bien l'enveloppe architecturale, gothique notamment, est assez mésestimée pour que *la beauté et le sens du « Tout » se définissent, non par rapport*

à l'ancien, mais par rapport au nouvel apport. C'est alors le passé qui est « intégré » à la nouvelle esthétique : ainsi le caractère ordonné de l'intérieur de la cathédrale médiévale est exploité, infléchi, au bénéfice d'une nouvelle « ordonnance » classique ou baroque. Le « Tout » se reconstitue ainsi au prix d'une dichotomie simultanée entre l'intérieur « classicisé » ou baroqué, et l'extérieur qui reste concédé, faute de mieux, à la « sauvagerie », à la « barbarie des Goths »...

Signalons que ce phénomène de *l'intégration du passé au présent* touche même Versailles aux deux extrémités d'une longue chaîne de « congruences », de simples « variations » stylistiques ou d'accommodements mobiliers : car, au contraire, au XVII^e siècle, le passé du château Louis XIII est intégré au grand château Louis XIV, et au XIX^e siècle, la référence à un passé plus lointain, par exemple la « Salle des Croisés » vient cautionner, si l'on peut dire, l'intégration de Saint-Louis au château de Louis XIV, et du Roi Soleil lui-même au culte de l'Etat-Nation...

En ce sens, le XIX^e siècle est bien, par excellence, *le siècle de l'intégration tous azimuts* : d'une part, intégration de l'art gothique à l'explication rationaliste, d'autre part intégration de la création au modèle gothique ou romano-byzantin.

Les « issues de secours » de l'intégration

Sans doute, par opposition à un académisme, à un néo-classicisme dont il dénonce l'épuisement, Viollet-le-Duc se fait-il le chantre de la création propre à vivifier les ateliers des métiers d'art. Mais, en dépit de toutes les différences volontaires ou fortuites, bien évidentes à nos propres yeux, entre le gothique et le néo-gothique, la création s'y démarque mal de la prétendue « restitution intégrale » du passé : l'écart d'un pléonisme, savoureux pour des esthètes raffinés, affligeant aux yeux de certains créateurs mus par leur tempérament, ferme le passé sur lui-même.

En fin de compte, avec les progrès de la connaissance du patrimoine et les moyens accrus de la conservation, l'intégration, dans sa philosophie fondamentale, me paraît déboucher sur trois issues :

— soit l'identité au modèle, c'est-à-dire la redondance absolue,

— soit le manque, c'est-à-dire le respect de l'œuvre léguée qui laisse à l'imagination le soin d'intégrer nos rêves à l'édifice inachevé ou mutilé,

— soit, enfin, le surgissement d'une récupération des « signes » du passé dans une rétro-vision originale, d'où, généralement, la cocasserie, sinon la dérision n'est pas absente.

Intégration ou désintégration

Mais alors, ne s'agit-il pas en l'occurrence, d'une « *désintégration* » des systèmes plastiques plutôt que d'une « intégration » comme on l'a entendu jusqu'ici. Il est trop tôt et peut-être vain de qualifier à travers les mouvements « rétro » cette orientation dont on ne peut nier l'actuelle vitalité. Quant à savoir si la dérision qui a fait la preuve de sa force corrosive dans les arts du spectacle ou, depuis le surréalisme, sur les

cimaises des expositions, s'accommode aussi bien des programmes de la revitalisation des ouvrages monumentaux et patrimoniaux, religieux en civils, je laisse à chacun le soin d'apprécier...

On voudra bien croire que c'est en tout cas là, plutôt, l'ultime avatar d'une intégration du passé au présent que l'inverse. Les « citations » de ces copies de chapiteaux tronqués, de ces bases de colonnes renversées, visibles à longueur de pages de revues de la plus récente des tendances architecturales, le montre surabondamment... quand elles ne se bornent pas à annexer simplement la terminologie ancienne, lorsqu'on qualifie par exemple « d'arc boutant » la plus dérisoire potence orthogonale de béton...

L'intégration, au sens étymologique, ayant épuisé ses vertus, à quel critère en appeler qui ne mutile ni le monument, ni le créateur ?

C. Problématique de « l'introduction »

Qui doit décider ?

Faire entrer une chose dans une autre n'exclut pas quelque insistance, une pression qui peut mettre à mal contenu ou contenant. Tout le monde ne sait pas faire entrer sans casse un navire dans une bouteille... Mais il y a pour y parvenir « un tour de main » approprié. Dans « introduction » il y a « duction », la conduite. Qui va donc « conduire », diriger l'opération ? Ce n'est en l'occurrence ni le contenant, ni le contenu, c'est avant tout le geste qui compte. Je dirai volontiers que nous déplaçons ici le problème du plan stylistique au plan socio-professionnel, qui n'est pas moins important. En fait, quel acteur social présidera légitimement à l'introduction de l'art contemporain dans le patrimoine ? Qu'on ne se voile pas la face au nom de l'absolu de l'art indifférent à ces péripéties, puisque, si chacun se réclame de l'art, nul n'ignore que l'art s'accepte ou se proscriit, s'offre ou se commande, s'achète et se vend.

« Celui qui commande, c'est celui qui paie », dira le cynique sinon le réaliste. En fait, le « commanditaire » a plusieurs visages : propriétaire privé, affectataire, usager collectif, donateur, propriétaire public : Etat, commune, établissement...

Mais ce qui caractérise le patrimoine, c'est, selon la célèbre formule de Victor Hugo, un dépassement du droit strict de propriété au profit du « droit de la beauté qui est à tous ». Hélas, cette beauté qui est à tous n'est pas par tous ressentie uniment. Le spécialiste est réputé qualifié pour dire, sinon la beauté, critère subjectif, du moins « l'authenticité » du patrimoine : c'est encore l'historien d'art, « l'expert » qui peut être aussi réputé compétent pour discerner les valeurs spécifiques propres à l'art contemporain : sinon ce qui est « beau », du moins... « l'important ». Consultation n'est pas pour autant décision.

Du « maître d'œuvre »

La synthèse esthétique à laquelle le décideur superposera les données juridiques et financières, l'attend-on finalement de ce « *chef d'orchestre* », l'*architecte-restaurateur* dont on a dit qu'il était en somme le continuateur du maître d'œuvre originel de l'édifice ?

La définition socio-culturelle de ce maître d'œuvre originel se perd d'abord dans les équivoques de l'histoire : « maître maçon supérieur, abbé, évêque, prince, humaniste, démiurge, intellectuel ou magicien » ? Laquelle de nos catégories « socio-professionnelles » peut-elle revendiquer un atavisme aussi disparate ?

D'autre part, obéit-on au même critère lorsque on restaure un édifice et lorsque on y introduit l'art contemporain ? Les autres arts étant réputés « mineurs » sinon « *au service de l'architecture* », et l'architecte étant voué à la « *synthèse et à la direction de toutes les techniques* » qui concourent à l'architecture, c'est plus en tant qu'*architecte-créateur* que *restaurateur* que le « maître d'œuvre », comme ce nom l'indique, a pu revendiquer la maîtrise du choix, et l'initiative même de la part du présent introduite dans le patrimoine.

Charge écrasante, il faut bien le reconnaître, consistant à assumer ensemble passé et avenir, contenant et contenu, contemplation et usage, triple énigme à résoudre parfois par l'introduction de son œuvre personnelle. Responsabilité hors de proportion avec celle de l'architecte-créateur, responsable seulement du sens de son propre ouvrage et juge des correspondances, des résonances qu'il entend retrouver dans les ouvrages d'autres artistes. Ledoux qui s'y connaissait disait que « rien ne doit être étranger à l'architecte », non que rien ne lui était étranger... Encore vivait-il dans une époque qui se voulait cohérente, et sa propre pensée s'est acharnée à assumer cette cohérence. Yves Boiret, qui a davantage l'expérience de notre problème, souligne, sans fausse modestie, les « risques » de l'entreprise solitaire. Il dit que la « position est délicate », même dans le domaine du mobilier qui constitue pourtant le prolongement le plus direct de l'architecture, le domaine où la synthèse des critères plastiques et fonctionnels impose bien, à l'échelle près, *un ordre spécifiquement architectural*. A la différence des architectes-restaurateurs français d'autrefois, ceux d'aujourd'hui ne revendiquent plus, *ex officio*, prééminence sinon exclusivité des choix en ce domaine « délicat », mais il va de soi qu'on ne saurait se passer d'eux, de leur lecture propre de l'édifice, de leur pratique de la synthèse de l'architecture.

Ils ne sont pas les seuls à devoir prendre conscience de l'ambiguïté et de la difficulté du problème. C'est pourquoi, en tout état de cause, la *concertation* au niveau de la décision est inévitable. Ce qui pour autant ne doit pas conduire à l'indécision, ou à l'abstinence. La faiblesse des « collègues », c'est bien souvent d'additionner les motifs des refus et ainsi de n'aboutir qu'à des majorités négatives. C'est pourquoi les critères qui ont été dégagés ici, d'ouverture comme de prudence, pourraient servir à orienter une politique plus positive que par le passé.

Autocontrainte de l'artiste

Il paraît essentiel de retenir que si le monument continue d'imposer à tous sa perception globale *au-delà de toute référence de signe ou de style*, la contrainte féconde est celle que l'artiste « introduit » va s'imposer à lui-même.

En cela tout acte créateur est fait de *contraintes sur-*

montées. L'architecte créateur ne « s'intègre » pas forcément à un site. Mais il considère le site comme une donnée fondamentale de l'œuvre qui va tout aussi bien prolonger les lignes du site que se confronter à elles. Le Parthénon ne prolonge pas l'Acropole, ne s'y « intègre » pas mimétiquement. Il en fait superbement son propre socle. L'artiste qui chercherait à placer dans le Patrimoine sa toile, son vitrage préconçus comme la revendication autonome de sa petite sensation, s'exclut, en quelque sorte de lui-même, de ce Patrimoine.

D. Problématique de l'insertion « authentique »

De l'amour

Au cœur du débat se trouve donc le face à face de l'artiste d'aujourd'hui avec l'œuvre de toujours. Ecoutons l'artiste en parler :

Manessier : « *C'est une œuvre de sympathie et d'aventure amoureuse* ». La sympathie (*sun pathos*) implique un acte accompli par affection, mais d'une affection qui dérange la morosité de l'ordre ; étymologiquement elle véhicule ce que Manessier appelle justement sa « *folie* ».

L'aventure, quant à elle, non moins étymologiquement, c'est « ce qui doit arriver », c'est en somme l'audace prémonitoire. Il y a donc là un pari à l'égard d'une œuvre qui surprend, et comme toute nouveauté, anticipe sur la capacité du grand public à la recevoir, à l'adopter, et demain à s'en réclamer.

Analogie relative avec l'insertion de la création architecturale

Parce que la construction « architecturale » banalisée, assumée précisément, non par les artistes mais par la « *normalisation* » *technologique, technocratique et sociologique*, a défiguré notre environnement, et suscité un juste phénomène de rejet, on ne saurait pour autant condamner globalement l'aventure « architecturale » contemporaine insérable de notre environnement, et pas davantage l'aventure de l'art contemporain au sein du patrimoine.

Simplement, doit se mesurer *préalablement l'intensité de la cohérence de l'édifice ancien*. Ainsi le cas d'un accomplissement total et « comblé » par le passé exclut une nouvelle charge. A l'inverse, l'édifice que les circonstances ont plus ou moins vidé de sa moëlle, est non seulement ouvert à la création, mais parce qu'un événement l'a privé de ses vitraux, de son mobilier, etc., une volonté de le voir autrement, selon les yeux de nos propres créateurs peut resserrer sa propre cohérence sur son point focal séculaire, mais par des moyens nouveaux et imprévisibles. S'ils *étaient prévisibles, ce ne serait pas ceux de la création*.

Cette comparaison entre les deux problèmes si difficiles de l'insertion de l'architecture moderne en milieu ancien et de l'art contemporain dans le monument peut être assez féconde, avec toutes les réserves d'usage face au raisonnement analogique.

Un tissu ancien très riche et très dense, (par exemple le Vieux Prague) est en soi-même un « monument historique comblé » par sa cohérence même. Il exclut le traumatisme d'un acte architectural violent. Par contre, soit aux limites de cette unité urbaine an-

cienne, soit au sein même d'un tissu ancien tant soit peu distendu ou au sein même d'un patchwork urbain, l'acte architectural contemporain peut imposer une nouvelle hiérarchie des masses et de l'expression architecturale, au point d'insérer, comme on l'a fait jadis, le passé au présent, plutôt que l'inverse.

Face à une cathédrale dont l'intérieur est plus ou moins disponible à l'insertion de l'œuvre d'art moderne, il est clair qu'il ne s'agit pas d'un tel retournement de la hiérarchie des valeurs. Nous répétons que c'est à l'artiste d'aller vers la cathédrale, d'inclure dans sa proposition l'exigence forte du monument.

Le cas du vitrail

En ce qui concerne le vitrail particulièrement, il faut bien sentir l'importance particulière de l'enjeu que ces débats ont confirmé. Pourquoi ? D'abord parce qu'il ne s'agit pas originellement d'une expression mineure et subordonnée dans la cathédrale gothique. Non seulement par la diffraction de la lumière qu'il répand et charge de couleur, mais par son contenu propre, à la fois symbolique expressif et plastique, le vitrail, c'est à la fois une expression spécifique et c'est l'*architecture* elle-même au même titre que la pierre qui l'encadre ; et les réseaux de pierre et de plomb qui les compartimentent, expriment justement, de cette architecture de pierre-et-verre, l'unité intime.

Si « *insérer* » veut dire proprement « *entrelacer* » (latin *serere, sertum*), il n'y a nul cas d'insertion plus intime, *mais sans soumission*, que celle du vitrail dans l'architecture de pierre. C'est pourquoi l'absence de vitrail ancien remplacé par un vitrage anonyme peut être dénoncé comme un manque trahissant l'esprit même de la cathédrale par un appauvrissement singulier. Plutôt que d'intégrer une « imitation » d'un modèle ignoré, la reconquête par le vitrail de notre temps de cette vacuité constitue là un irrépressible appel.

Sans doute, les réponses peuvent être diversement heureuses. Mais il est apparu ici deux types de démarches à l'égard du cadre architectural qui ne sont peut-être opposées qu'en apparence ; elles ont toutes deux leurs lettres de noblesse dans l'histoire même du vitrail.

La première démarche illustrée par Sergio de Castro à Romont a consisté *intuitivement* à inventer un ordre intérieur en *résonance* avec des arabesques du réseau de pierre au sein du vitrail lui-même chaque fois que le compartimentage initial est lui-même riche et inventif. Cette démarche s'entend non seulement au plan de la forme, mais « résonne » aussi au plan de la couleur, du thème, d'une éventuelle calligraphie.

La seconde démarche est, nous l'avons vu, illustrée notamment par Bazaine, Manessier, Le Moal ou Ubac avec des œuvres dont la fluidité des masses colorées glisse sous le réseau de pierre. La référence symbolique aux éléments ou au contenu sacré n'en est pas moins évidente. Le vitrail étant ce qu'il est fonctionnellement, *est voué à la transcendance* par essence dans un édifice religieux, et cette transcendance est cosmique et biblique ensemble. C'est là la leçon essentielle du vitrail gothique plutôt que l'invite à copier son jeu formel.

Ceci, simplement, pour montrer que la façon

d'impliquer l'architecture ancienne dans l'œuvre nouvelle n'est pas univoque, et qu'elle relève bien du mystère de l'acte créateur. Ces exemples et certains autres donnent un sentiment de plénitude et d'audace bien réconfortant.

Les situations de surcharge

Mais, il est évident, dans des situations moins franches, que des recherches en retrait par rapport à l'ambition originelle, ont leur place dans une telle recherche d'insertion. Comme au long d'une œuvre musicale, mode majeur et mode mineur peuvent alterner.

En outre, telle recherche de discrétion « en retrait » pourra particulièrement correspondre aux nécessités des cas où les signes contradictoires du passé, déjà, par eux-mêmes, surabondent, ou encore lorsque le style de l'édifice ne confère pas au vitrail un rôle dominant (art astercien, art classique). Mais, prenons l'exemple d'un autel de chœur à insérer dans un édifice, non point vide, mais chargé des dépôts des siècles successifs, qui ont plié successivement le volume initial à des perceptions spatiales autant qu'à des fonctionnements bien différents : que d'affrontements déjà le long du même axe : un immense rétable baroque au fond et ses accompagnements, un emmarchement théâtral, éventuellement la résurrection, comme à Brioude, des vestiges d'un sol précieux et vénérable, plus loin une chaire orgueilleuse que le desservant d'aujourd'hui a fui au profit de la communication soit disant « familière » de l'électroacoustique ou de l'électronique... Une masse confuse de chaises d'une médiocrité désolante, d'où émerge (pour combien de temps encore ?) un banc d'œuvre devenu incongru dans une église qui veut retourner à la prière égalitaire de l'écclesia originelle...

Et, au fond, la masse énorme d'un orgue baroque, qui fait fi, superbement, des lois de l'architecture initiale, bouche la rosace occidentale, et écrase tout de sa pompe, de son poids, et de sa voix tumultueuse, comme pour rappeler ici bas que le Dieu de l'Ancien Testament n'est pas mort, même si c'est par la voix de Widor ou de Messiaen...

Comment insérer dans ce déjà « trop plein », l'exigence conciliaire de l'autel de chœur ? Assumer tous les siècles passés est notre lot. C'est le sens même du concept du patrimoine. Dans de tels cas, comme François Enaud, je ne saurais trop plaider pour la discrétion, le *reversible*, le *provisoire*. Car, s'il existait au moins un Michel-Ange par siècle, cela se saurait. N'engageons pas de paris démesurés par rapport à leur objet.

Lorsque le passé a violenté et retourné à son profit le passé antérieur, il n'y a nulle constitution d'un droit à le traiter de la même manière: La révolution de l'introduction d'une nouvelle esthétique est déjà accomplie. Toute la question est dans la part de la réussite (celle d'une harmonie dominante), ou de son échec chaotique.

Le retranchement de l'éphémère

Au plus creux d'une situation bloquée, voilà tout de même que certaines démarches retrouvent la manifestation d'une liberté. Ainsi les objets de Bertholle ont

pour but de capter la méditation de telle sorte que le bornage de l'espace par l'architecture, si prestigieuse soit-elle, tend, un instant, en un lieu, à être abolie. Dans ce sens l'esprit de l'objet souffle où il veut ou comme il peut.

De même peut-on dire qu'il faut, comme une porte, qu'un polyptique soit ouvert ou fermé... Fermé, il l'est, en semaine, sur ses secrets, qui deviennent explosifs le dimanche. Dans l'insertion il faut envisager l'alternance des temps forts et des temps faibles, non seulement dans l'espace mais dans le temps.

L'éphémère y a autant de sens que l'immuable. On nous a dit que Léon Zack était indigné qu'un pieux bouquet déposé près de son autel, détruise, par sa criallerie, l'harmonie colorée d'un chœur qu'il avait longuement méditée. Nous avons tous aussi, un jour ou l'autre, dénoncé le péché contre sa propre culture, du curé qui transforme une insigne basilique en mur d'expression d'infantiles dazibao...

Mais dans le sud-est asiatique les autels des dieux sont journellement jonchés de fleurs : les statues des dieux les plus finement ciselées sont accueillantes au renouvellement quotidien d'une naïve ferveur qui paraît les ensevelir. L'accord se fait au delà d'une recherche d'harmonie plastique : le sens de la *perpétuité de l'éphémère*, et celui de la *précarité de l'immuable* sont réunis dans les cœurs...

Le lien de la grâce

Une des révélations de ce colloque fut d'ailleurs pour moi la prestation de Paul Fougino. Invité à « animer » certains édifices d'une architecture intéressante mais mineure, voici qu'il déploie de longs pendrions translucides autour des lustres, et crée un nouvel espace lumineux de fête. Ailleurs, voilà que la fluidité toute orientale de son graphisme transforme un espace d'une froideur toute néo-classique en un lieu chaleureux : un « litre » non de deuil mais de joie sereine en parcourt les murs et embrasse l'assemblée...

L'authenticité des insertions ne se mesure donc pas à un critère univoque. Ici, la relative neutralité d'un édifice ancien le prédispose au parcours audacieux de cette arabesque quasiment autonome. Là, c'est la forte prééminence architecturale qui, privée de ses vitraux anciens, appelle le choix d'un message coloré et symbolique aussi puissant par son invention même que celui qui a disparu...

La charte du passé antérieur

Quant aux édifices que les temps successifs ont marqués et enrichis, il faut compter en eux, non seulement avec leur état supposé et originel, mais avec les visions successives qu'ont eu les siècles des œuvres des siècles antérieurs.

On a demandé ici avec flamme : « Pourquoi ne colorierait-on pas le Parthénon et Notre-Dame puisqu'on sait que les temples grecs et que bien des édifices du Moyen-Age étaient peints ? Pourquoi nous refuser cette disponibilité plus conforme à l'état originel ? Eh bien, parce que, précisément, le retour à un état originel supposé n'est pas non plus une fin en soi. Parce que, au-delà de l'abandon et de la ruine, les

monuments de l'Antiquité ont ressurgi, à partir de la Renaissance jusqu'aujourd'hui, selon des visions successives qui appartiennent, elles aussi, à notre culture patrimoniale. Que notre sensibilité à la beauté de la matière nue, du granit rugueux au marbre poli, soit décalée par rapport aux émotions qu'un temple flambant neuf pouvait inspirer aux hommes de l'Antiquité, nous devons l'accepter et même le revendiquer, justement comme le *fait*, sinon le droit légitime, de notre propre modernité. D'une certaine manière, l'attitude la plus rigoureuse interdisant le recours de près ou de loin, au pastiche, *peut être aussi reçu comme une démarche créatrice : c'est dans les deux sens de la flèche du temps que le patrimoine est un concept conquérant...*

Il fait jour aujourd'hui

C'est dans ce sens que, tout en admirant la forme de sa fulgurante homélie, je ne suivrai pas Dominique Ponnaud dans sa dénonciation de notre « temps de nuit » : je suppose qu'il parle là plutôt de notre modernité, que de la condition humaine en général (auquel cas, le passé, de Chartres au « muret breton », serait lui-même un produit de notre « chute » et de notre pécheresse condition...).

Au demeurant la « nuit » n'est pas seulement le temps de la longue et incertaine attente du jour : c'est aussi le lieu des étoiles...

« Pas de conciliation fondamentale entre l'univers formel ancien et l'univers formel moderne dès lors qu'on ne saurait faire dialoguer l'adulte et l'enfant », a-t-il dit. D'expérience, au sens littéral, je voudrais témoigner que rien n'est plus revivifiant pour l'adulte qu'un tel dialogue. Enfin, voudrait-on dire que l'art contemporain n'est que « balbutiement » ? Le « muret breton », que moi aussi je vénère, ne serait-il pas, face à Chartres, la preuve de la légitimité du dialogue de l'adulte et de l'enfant, et peut-on refuser à Ubac ou à Fernand Léger la force primitive qu'on reconnaît à ce fameux « muret breton » ?

Le conflit surmonté

Ce combat, car c'en est un, de l'insertion des œuvres « authentiques » dans le patrimoine, il faut avoir la franchise de dire qu'il a été souvent difficile. Je me console mal qu'André Beaudin ait disparu après qu'on lui eut refusé, à vingt ans de distance, l'occasion de témoigner de son génie dans deux admirables églises romanes françaises. Et quel entêtement il a fallu avoir, n'est-ce pas M. Marq, n'est-ce pas M. Pattyn, pour éviter de desceller Ubac !...

Aussi, on ne saurait se scandaliser qu'on n'évoque ici que des artistes confirmés, quand trop d'entre eux sont restés hors des portes, alors qu'il apparaissait depuis longtemps, à beaucoup d'entre nous, ce qu'ils auraient pu et peuvent encore apporter au patrimoine, comme l'a si bien compris l'architecte Renard. Il ne doit entrer dans les choix nul esprit de caste : l'âge et la renommée ne créent pas des droits, mais pas davantage la jeunesse ou l'inexpérience. Ce qui compte c'est l'œuvre, et faute de pouvoir la jauger avant qu'elle soit commandée, c'est bien entendu la potentialité du talent attesté et, nous l'avons dit, la capacité de l'artiste d'être à l'écoute du monument. Car on admettra aussi qu'il y a d'autres lieux que les

chefs d'œuvre impérissables de l'humanité pour faire ses gammes. Mais je souscris pour conclure aux propos d'Etienne Chatton qui nous a dit une chose importante sur le rapport entre l'implant moderne sur le patrimoine et le public. « *Plus le choc est fort et la polémique momentanément violente, plus il est porteur de symbiose future*, a-t-il dit en substance, *de conquête par le public lui-même, à la fois de son passé et de son avenir* ».

Si je souscris à cette si belle formule selon laquelle « rien n'est plus douloureux que de sentir sa mémoire à côté de soi », c'est justement le pari d'associer la création au patrimoine qui reboucle le cycle de ce que le Père Beguerie a très justement appelé *l'anamnèse*, c'est-à-dire la mémoire vivante, ce qui est aussi le sens originel du mot « *monument* ». Il faut, selon moi, trouver ailleurs que dans l'art contemporain dans sa globalité, la source de ce sentiment de l'homme moderne d'être au monde aujourd'hui, comme « *un arbre déplanté* ». Il y a des formes de notre art contemporain, et singulièrement celles qui peuvent

dialoguer avec le patrimoine, qui constituent le fil ténu d'une inaltérable espérance.

Je reviens d'Asie : j'ai vu au Népal, en Indonésie, Vichnu dieu de la Conservation, et Shiva dieu du Mouvement, de la Danse, du renouvellement, vénérés sur les mêmes autels. Mieux, une même statue bipartite les représente parfois ensemble, tellement ils sont complémentaires, le dieu de la Création, Brahma, n'étant jamais représenté parce qu'il est l'ineffable...

L'histoire du patrimoine, c'est la preuve tangible de la légitimité des affrontements autant que de conciliations des œuvres authentiques. L'authenticité, c'est une certaine forme de pouvoir absolu : celui de la vérité, celui de cette clé qui ouvre une porte sur le mystère.

Michel PARENT
Président du Conseil International
des Monuments et des Sites (ICOMOS)

Interventions finales

Max Querrien, Président de la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites.

Eh bien, en fait, le contrepoint continue. M. Parent avait évoqué l' élu local, le voici, car j'arrive directement pour vous rejoindre de ma commune qui est presque rurale, et tout à fait bretonne. Vous me pardonnerez donc d'être moins cosmique. Je requiers votre indulgence pour les propos que je tiendrai devant vous et qui ne nous entraîneront pas sur les cimes. Je voudrais simplement vous faire part de quelques réflexions fort simples, des réflexions de mauvais élève, d'une certaine manière, puisque je n'ai pas pu assister aux deux premières journées, alors que je n'aime jamais prendre un colloque en cours de route. On est en effet privé d'une bonne partie des richesses accumulées au risque de faire des contresens. Enfin, vous me pardonnerez.

Ce colloque porte sur l'insertion des arts contemporains dans les édifices anciens. L'insertion : je m'en tiens là. Vous avez passé en revue le vitrail, la peinture, la tapisserie, la sculpture, le mobilier. Il y a lieu de s'attendre à ce que ressorte de vos débats une somme de sagesse. Pourtant, et les propos que je viens d'entendre m'encourageant à poser cette question un peu iconoclaste, je me demande s'il sera facile de se référer à cette somme, du moins pour en faire découler les solutions dont on souhaiterait disposer chaque fois que le problème se pose. Finalement, j'ai eu l'impression qu'on est ramené, comme la plupart du temps, car ce n'est pas la première fois que l'on s'interroge sur ce genre de problème, à des études de cas. Je n'en suis pas choqué ni rendu pessimiste. Je pense qu'une doctrine vivante est faite d'affirmations contradictoires, et je pèse le mot, vécues, acceptées, ressenties comme contradictoires. Il est clair par exemple qu'à l'époque où nous sommes, nous avons érigé en règle, et nous devons le faire, l'utilisation des monuments. Or l'utilisation implique en général, certains aménagements. Je ne voudrais pas prononcer le mot, affreux, de transformation, mais, quelquefois, on voit la tentation se glisser et le péril poindre. Après tout, quand nous nous installons quelque part, que nous nous encoconons dans un monument existant, et il faut utiliser le patrimoine immobilier, fût-il prestigieux, nous y entrons porteurs de notre civilisation, de nos interrogations, de notre expression. Or en face de ce principe d'utilisation il y a une autre règle, tout aussi admise, et qu'il est indispensable de défendre, c'est la règle de conservation. Ces monuments, il faut les conserver non seulement dans leur existence matérielle mais en tant qu'ils sont

intelligibles, historiquement signifiants, porteurs d'un message. Ce message est la trame au sol ou dans l'espace de cette longue chaîne de génétique sociale qui nous a fait ce que nous sommes et que nous avons besoin de lire, de découvrir, dans les dépôts de ceux qui nous ont devancés. Alors je tiens à rassurer M. Parent, mais je ne crois pas qu'il était inquiet : je n'ai pas l'intention de proposer l'abolition de la protection des monuments historiques, lorsque je remettrai à Jack Lang les propositions qu'il m'a demandées sur la politique du patrimoine. Non, simplement de ces deux règles antagonistes découlent comme toujours dans la vie, une dialectique, du cadre et de la fonction, de l'héritage et de la vie. De la vie, donc de la liberté, de la créativité, face à cet héritage qui se présente comme la meilleure discipline qui puisse forcer la créativité à se critiquer elle-même, et la liberté à être responsable, car, en définitive, c'est face à quelque chose, et non face à rien, que, même dans le domaine de la création artistique, on peut s'affirmer, se croire, peut-être se vivre responsable. D'ailleurs imaginez que nous ayons conservé les Halles de Baltard pour en faire ce qu'on voulait en faire, c'est-à-dire le contraire de ce qu'on y avait toujours fait : ce qui s'y serait passé n'aurait rien à voir avec Baltard et probablement pas grand chose avec un certain habillage des sanglots que l'on versait à leur sujet.

Je me suis posé la question de savoir, ce n'est pas une question facile, pourquoi, aujourd'hui, l'insertion des arts contemporains dans les édifices d'autrefois est souvent si contestée. Je pense que M. Boiret a raison, que la chose est due à notre attitude conservatrice. Il est toujours bon de se rappeler qu'on est conservateur. Nous sommes tous conservateurs, quels que soient nos engagements politiques, car notre réflexe premier est toujours d'essayer de faire en sorte qu'on ne crève pas le cocon, qu'on ne transperce pas la protection corporatiste, qu'on ne renverse pas l'habitude, la force la plus terrible contre laquelle nous ayons à lutter. Dominique Ponnaud disait : on ne concilie pas un langage d'adulte avec les premiers efforts d'un enfant pour parler. Au fond je me demande si nous n'avons pas toujours été des enfants. Nos devanciers n'étaient pas des adultes. Nous avons l'impression qu'ils le sont devenus parce que les monuments se sont couverts d'une certaine patine et que nous avons pris vis à vis d'eux une distance qui nous aide à les vivre. Alors je crois qu'il faut aborder autre chose, mais vous allez voir que cette recherche ne nous conduira pas à des conclusions bien claires, et

je vous le dis d'avance pour ne pas vous bercer de faux espoirs. Il y a tout de même un point sur lequel il est permis de s'interroger, c'est l'irruption de l'art non figuratif et je pense en particulier à toute cette aventure de l'éclatement des formes issu de la création cubiste. C'est une rupture. Les volumes anciens étaient bâtis autour de l'homme, en référence à son environnement naturel ou construit comme le sont toujours les volumes, du moins je l'espère. Il était naturel que, sous réserve de choix d'échelles, qui sont parfois les plus difficiles, le fait d'y réintroduire la figuration n'ait pas pour effet de la bousculer. L'introduction de fresques de Piero della Francesca ou de Delacroix ne bouscule pas les murs sur lesquels on les a fixées. Mais rappelons-nous également, je crois que M. Enaud l'a évoqué, l'aventure des vitraux à personnages de Notre-Dame de Paris. Il ne suffit pas d'être figuratif, que ce soit dans une expression traditionnelle ou dans une expression quelque peu innovante pour trouver place aisément et sans contestation dans un monument prestigieux.

Alors on peut songer à un autre problème, moins catégoriel, beaucoup plus subjectif, et qui est l'expression, au sens le plus formel du terme, de quelque message que cette expression soit porteuse. Il est clair, par exemple, que si l'on veut installer Guernica dans un salon Louis XV, cela n'ira pas. Et indépendamment de la dimension politique, de la signification de l'œuvre, il y a un vocabulaire qui trouve mal à s'accorder avec un contexte trop étranger dans lequel on veut l'installer, avec ce minimum de paix que suppose le voisinage, non seulement dans la vie des hommes mais aussi dans la vie des œuvres.

J'avais pensé, en imaginant ce colloque faute de pouvoir y assister, à deux témoins de la création artistique, qui sont le Château d'Anet avec ses obélisques, et l'œuvre de Magritte, où il y en a beaucoup. Et je me disais : au fond, comme ils doivent être faits pour s'entendre ! J'ai feuilleté Magritte ce matin. J'y ai trouvé tous les Magritte possibles ; il y en avait, j'allais dire pour tous les goûts, peut-être pour tous les monuments, tant l'expression de ce peintre est diverse. J'avais en réalité un certain Magritte en tête, plus ou moins hérité de Chirico et probablement conjugué avec Robe Grillet, « Souvenir du Triangle d'Or », espace onirique, boule arbitraire, obélisque symbolique ; bien sûr, une certaine Renaissance sans la commode... Mais il y a d'autres Magritte. En fin de compte peut-être n'y a-t-il pas de famille.

Alors je passe à une autre référence, plus catégorielle : la lumière. On songe d'abord à celle du vitrail, élément de l'architecture, on l'a dit, je n'insiste pas. Mais je songe également à la lumière de la peinture. Dans l'église Santa Croce à Florence la fresque de Giotto, Saint-François recevant les stigmates, n'est pas autre chose qu'un espace unique, composé de lumière, dont la présence au sein de l'édifice, à condition qu'on l'éclaire un peu, bien sûr, est une présence active. Cette présence est, en fin de compte, aussi architecturale que l'enveloppe de l'édifice qui la contient.

Je pense aussi aux célèbres chandelles de Georges de Latour, et particulièrement au « Nouveau Né ». C'est probablement la plus terrible condamnation qu'on puisse imaginer du clou et de la ficelle pour l'insertion

des œuvres d'art. Imaginez la lumière ainsi pendue. C'est atroce.

Il y a aussi la couleur elle-même. Elle qui crée la distance par un phénomène quasiment scientifique qui a été analysé bien des fois. Et la peinture est porteuse de couleur, et sa présence dans l'architecture est donc susceptible d'apporter la paix ou le trouble, le contrepoint ou le calme. La présence des mobiliers dans les édifices anciens crée aussi cette irruption de couleurs.

Précisément avec ce mobilier je passe à une autre hypothèse catégorielle qui est celle des technologies nouvelles. Nous vivons aujourd'hui avec toute une série de technologies de notre temps : technologies du rangement, de la communication, de l'éclairage, du chauffage, etc. Sous certaines voûtes romanes, certains sièges de plastique sont parfaitement en ordre, et fort heureusement d'ailleurs, car l'utilisation des monuments historiques trouverait sans doute bien du mal à s'appliquer si on ne pouvait pas introduire dans les monuments les plus prestigieux les mobiliers les plus contemporains.

En moralité, rien n'est sûr. La vie est difficile. Je crois que ce que l'on peut dire tout de même de plus sérieux, c'est que, avec ou sans décalage d'époque, car, en fin de compte, on pourrait sans doute poser le même problème avec des architectures et des éléments plastiques, mobiliers ou autres, il y a une dialectique œuvre d'art - architecture. Toute insertion commence par un conflit avoué ou inavoué qui est la perception subjective, épidermique, caractérielle, d'une vraie dialectique profonde qui est l'être même de l'opération, ou, du moins, son devenir. J'ai surpris un jour le propos d'un artiste : « ce qui m'intéresse c'est de dire — suit un mot militaire que l'hypocrisie m'interdit de répéter — à l'architecture ou à l'architecte, ou d'ailleurs à tout le monde. » Très vilain ? même pas. La création artistique est très souvent, peut-être toujours, l'expression d'un refus, sauf les grandes commandes, même les grandes commandes. La coopération contemporaine, elle, entre l'architecte et l'artiste, ce fameux 1 %, ne peut être que conflictuelle. Tant mieux, c'est la vie. Grâce au conflit, avec un peu de chance, on peut déboucher sur autre chose que ce qu'on appelle d'un autre mot, guère plus poétique, la décoration. Lorsqu'il y a, par chance, unité entre l'architecture et l'œuvre plastique quelle qu'elle soit, il faut dire que c'est là une unité-opposition, une insolence maîtrisée, dans le déroulement de laquelle s'est introduit, à un certain moment, sans doute, ce soupçon de fraternité qui permet, en fin de compte, de vivre ensemble. J'ai aimé une expression de Michel Tourlière que j'ai trouvée dans le résumé de son intervention : « introduire un visiteur ennemi dans la place ». Oui, il faut le faire, dans de bonnes conditions : il vaut mieux que ce soit une visite guidée... Mais cela rejoint un peu ce débat qui resurgit souvent, et qui a surgi au milieu de vous : introduction, insertion, intégration. De quoi s'agit-il ? C'est vrai, Michel Parent le disait tout à l'heure : méfions-nous du mot intégration, peut-être à la limite est-il synonyme du mot « récupération » et nous savons depuis Mai 68 que c'est un très vilain mot.

Il y a une suggestion que je voudrais faire. Je crois que nous devrions oser, je ne dis pas abuser, des enquêtes

à la base, auprès des usagers, de la population ; pardonnez-moi, c'est l'élu local qui resurgit. Et je crois qu'on y trouverait le moyen de devenir moins étranger à l'héritage. Ces clés donnent accès à l'héritage dont parlait tout à l'heure Dominique Ponnaud. Je crois qu'elles sont aussi populaires. Je dis « aussi », car je pense qu'il faut la petite flamme pour allumer la création populaire dans le domaine de l'art, comme dans tous les domaines. Mais ce qui est ainsi donné au peuple n'est pas ôté à l'artiste. Dans le domaine de la création ce n'est pas la loi des vases communicants qui s'applique, mais celle, combien plus positive, plus chargée d'espérance, du foisonnement. Sans qu'il soit recouru à des votes qui n'auraient sans doute rien à faire dans un domaine comme celui-là, en tout cas dans l'état des mœurs, une certaine démocratie culturelle serait sans doute beaucoup plus éclairante quant à l'insertion des œuvres contemporaines, même dans les monuments anciens, qu'un certain silence, ce silence que fustigent, vous le savez, les informaticiens. Il y a d'ailleurs une loi générale que l'on observe avec quelque regret. Vous pouvez observer autour de vous, en visitant par exemple des expositions ou des musées installés dans des monuments que ce que le visiteur regardait était souvent un contenu qui les détourne du contenant. Si nous prenions l'habitude d'une nouvelle lecture, dans une certaine unité reconquise du contenant et du contenu et aussi dans une certaine unité reconquise de la recherche de pointe — c'est le lot des artistes et de la recherche de pointe, c'est le lot des artistes et de la créativité populaire, c'est le lot de la population tout entière — eh bien, je pense que l'on apporterait quelque chose d'infiniment créatif à cette politique du patrimoine, sur laquelle j'ai mission de présenter des conclusions auxquelles je réfléchissais en vous parlant. Merci.

Jean-Pierre Bady, Secrétaire général de la Section Française de l'ICOMOS, Directeur de la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites.

J'ai l'impression, Monsieur le Président, que votre exposé a permis de faire un contrepoint, c'est-à-dire d'obtenir un équilibre entre les différentes propositions concrètes qui sont annoncées et les réflexions d'ordre esthétique voire philosophique qui sont apparues. Je suis certain que ce contrepoint-équilibre se traduira dans les propositions que nous attendons de votre part sur la nouvelle politique du patrimoine, particulièrement dans le secteur de la création artistique dans les édifices anciens. J'espère qu'un chapitre de votre prochain rapport sera consacré à cette question.

Nous pourrions peut-être d'ailleurs contribuer à votre rapport en vous adressant les observations, conclusions ou orientations auxquelles nous sommes arrivés aujourd'hui, pour que ces conclusions puissent être prises en compte par les pouvoirs publics. C'est une idée que je vous soumets et qui me paraîtrait faire avancer les questions dont nous avons débattu au cours de cette rencontre.

Christian Pattyn, Directeur du Patrimoine au Ministère de la Culture.

Je serai bref. Les interventions précédentes ont été tellement enrichissantes et vivifiantes que je ne saurais ajouter à ce qui a été dit, mais je suis un homme d'action, qui se sent responsable, et qui vous doit, à ce titre, quelques réponses.

Lorsque, avec Jean-Pierre Bady, nous avons réfléchi à ce colloque, nous nous sommes dit que beaucoup avait été dit et écrit pendant les dix dernières années sur le problème de l'intégration de l'architecture contemporaine aux abords des monuments historiques : expositions, colloques, débats. Nous pensions qu'il était indispensable d'avoir un échange d'idées et d'informations, une confrontation sur le problème de l'intégration ou plutôt de l'insertion de l'art contemporain *dans les monuments historiques*, ce qui me paraissait un débat aussi riche et peut-être plus nécessaire que l'autre. L'un de nos objectifs était d'organiser un colloque très concret avec des témoignages, des expériences. Et d'après ce qui m'a été dit — j'ai beaucoup regretté de ne pouvoir suivre ce colloque de bout en bout, mais, en ce moment, quelquefois les minutes comptent — et d'après ce que j'ai pu constater ce matin, des expériences ont été montrées et l'étranger n'a pas été absent de cette confrontation. Je dois dire d'abord qu'au cours des deux premières journées, quelques expériences, étrangères, notamment de mes amis suisses et belges ont particulièrement intéressé l'ensemble des participants au colloque, et je les remercie vivement de ces contributions. Je crois en effet, comme l'a rappelé au début de son intervention M. Querrien, que nous sommes en face de problèmes auxquels on peut difficilement répondre par des règles générales. Que nous ayons en tête des éléments de doctrine est une chose, ce qui compte avant tout ce sont les études de cas, et cette confrontation a justement permis tant aux architectes, aux administrateurs, qu'aux artistes qui sont ici, de découvrir un certain nombre de réalisations récentes. Dans le domaine du vitrail, les présentations de M. Enaud ont été particulièrement riches et ont montré que beaucoup avait été fait dans les vingt ou trente dernières années, même si on doit espérer que ce mouvement se poursuivra et s'amplifiera.

Je remercie l'ICOMOS d'avoir organisé ce colloque, en liaison avec la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites et la Direction du Patrimoine. Je remercie tous ceux qui ont participé à son organisation.

Pour ma part, après la réunion de ce matin, j'ai eu le sentiment que seul était envisagé ici le problème de l'insertion dans le monument à titre permanent d'œuvres contemporaines. Or je dois dire que l'une des choses qui m'a frappé, au cours de ces dernières années c'est la multiplication d'expositions temporaires dans des cadres anciens. Et je vais vous donner un témoignage tout à fait personnel. Il m'est arrivé souvent, à travers le monde, de voir des Fernand Léger dans des musées, au milieu de beaucoup d'autres œuvres. Bien souvent j'ai remarqué combien cette confrontation nuisait aux œuvres de Léger. Jusqu'au jour où un de mes amis a eu l'idée de profiter de la fin des travaux de restauration d'une commanderie des Templiers à Corbeil pour y présenter, pendant l'hiver, la plupart des œuvres du musée de Biot, qui est précisément fermé à

cette saison. Eh bien c'était absolument admirable et peut-être une des plus belles expositions que j'ai vue depuis dix ans. Cette commanderie des Templiers, qui venait d'être admirablement restaurée par M. Rochette, et Fernand Léger, cela constituait une rencontre absolument extraordinaire. Une des phrases dites ce matin par Gleb traduit très bien ceci : le contemporain et l'ancien s'entendent fort bien lorsqu'ils sont au même niveau.

Maintenant une autre réflexion : le rôle des commissions. Les commissions ont été mises en cause, et c'est normal dans la mesure où c'est là un sujet populaire, je dirais, facile. Ce que je voudrais dire c'est d'abord que les Architectes en Chef des Monuments Historiques ont des comptes à rendre, d'abord devant leur Inspecteur Général, et que très peu d'affaires viennent en définitive devant les commissions. Ensuite les commissions ont souvent évité le pire. Je ne voudrais pas évoquer de cas concret mais nous en avons connu encore récemment. Je me réjouis, pour ma part, qu'à la Direction du Patrimoine, les décisions du Directeur soient, pour la plupart, éclairées par la consultation préalable d'une commission composée de spécialistes éminents.

Je voudrais terminer en revenant aux responsabilités qui me sont propres en tant que Directeur du Patrimoine, en disant que je forme trois vœux dont je m'engage à faire en sorte qu'ils ne restent pas des vœux pieux :

Premièrement je souhaite qu'à ce colloque qui a été peut-être un peu trop hexagonal vienne s'ajouter un nouveau colloque — je crois, M. Parent, que vous avez évoqué cette possibilité — un colloque qui soit peut-être encore plus international et qui permette véritablement une confrontation d'ensemble, et, peut-être, pourquoi pas aussi avec l'Extrême-Orient.

Deuxièmement, vous savez qu'il y a de très nombreuses expositions en France sur le problème de la confrontation de l'architecture ancienne avec l'architecture contemporaine : je forme le souhait que les quelques présentations qui ont été faites ici soient suivies d'une exposition bien préparée, dotée d'un catalogue, et qui nous permette de faire un bilan. Et puisque l'année 1984 sera celle de l'anniversaire de la nomination de Mérimée, peut-être pourrions-nous saisir cette occasion pour faire cette manifestation qui devrait être préparée avec le plus grand sérieux et nous permettre à la fois de dresser un bilan et d'ouvrir des perspectives.

Troisièmement on a parlé ici et là des crédits accrus. Oui, les crédits sont accrus. J'ai eu la chance, je le dis tout net, dans ces dernières années où les crédits de la

Culture baissaient d'année en année, que ceux du Patrimoine aient augmenté. Et lorsque le ministre Jack Lang est arrivé, plusieurs personnes m'ont dit : il ne s'intéressera pas au Patrimoine. Et bien je peux vous l'assurer : nos crédits sont encore plus élevés qu'ils ne l'étaient ces dernières années. Donc, je ne l'ai pas toujours dit, mais je peux le dire, je suis un Directeur heureux, tout au moins sur ce plan-là. Et dans ces crédits, je peux vous dire que la création ne sera pas oubliée. Et quelqu'un m'a demandé tout à l'heure : et le 1 % pour le patrimoine ? Je peux vous dire que la part de la création est, dans les crédits réservés aux métiers d'art par ma direction, bien supérieure au 1 %.

Jean-Pierre Bady

Je remercie le Directeur du Patrimoine d'être présent à cette rencontre ; toute cette journée de samedi, il a joué un rôle actif et attentif. Je le remercie d'avoir soutenu notre initiative. Il est tout à fait vrai que nous en avons souvent parlé ensemble, à titre personnel d'abord, et ensuite de façon plus fonctionnelle et administrative. Je pense que ce sujet était à la fois tout à fait d'actualité et permettait aussi de mettre à nouveau ou davantage en contact un certain nombre de milieux que leurs activités ou la vie elle-même, parfois séparent. C'était l'un des objectifs que nous avions depuis longtemps à la Section Française de l'ICOMOS. La Section Française de l'ICOMOS se veut en effet ce lieu de rencontre entre pouvoirs publics, administrateurs, spécialistes, artistes, aussi. Alors, c'est la première fois qu'elle a tenté et peut-être réussi, une rencontre entre artistes contemporains et responsables de monuments historiques.

Je suis aussi satisfait d'un certain nombre de conclusions pratiques qui ont été données à cette rencontre. Peut-être tous les problèmes n'ont-ils pas été résumés dans les conclusions, car les débats étaient très riches, mais il m'a semblé tout de même que les lignes de force essentielles apparaissaient.

A cet égard l'engagement du Président Querrien de prendre en compte certaines données concrètes dans le cadre du rapport qui lui a été confié par le Ministre de la Culture est un élément très positif. Les deux suggestions du Directeur du Patrimoine sur l'exposition, à organiser peut-être en 84, et sur un colloque plus spécialisé pour approfondir par petits groupes certaines questions qui ont été ici abordées, sont aussi très utiles. Voilà donc encore du travail pour la Section Française de l'ICOMOS, je m'en réjouis personnellement pour elle et pour ses responsables.

Débat final

M. Patrix

Je voudrais poser une question à M. Querrien ou du moins le charger d'une question parce qu'elle est au centre même de mon sentiment étrange lorsque je rencontre les instances gouvernementales. M. Querrien, vous avez parlé de la présence active des œuvres d'art, et vous savez à quel point je ressens cela comme vrai. S'il en était autrement l'œuvre d'art ne serait rien. Or il y a un lieu, justement le lieu actif de la France, et qui est un monument historique, où il n'y a pas d'œuvre d'art. Je souffre lorsque j'y vais, en raison de cela. Il s'agit de l'Elysée. C'est un endroit qui appartient au passé par son décor, fait de trucages, de rafistolages, de tout un tas de choses superfétatoires. En tant que citoyen, à chaque fois que je vais à l'Elysée je souffre, car je pense à tous les artistes que je connais et auxquels jamais on n'a donné la moindre place dans le décor de la République. Or si véritablement, M. Querrien, vous êtes d'accord sur la présence active de l'art, ne croyez-vous pas que ceux qui sont chargés de nous gouverner devraient être confrontés à cette présence active des artistes français. Et je dis cela depuis des années. Je n'arrive pas à me dégager de ce sentiment parce que je crois que l'Elysée est le point le plus actif, le plus chargé, et que la France a toujours été, au cours de son histoire, un pays avec un art frais, actuel et vivant. Je pense que si ce sentiment était repris en charge et compris, cette présence active serait vraiment revitalisante.

M. Querrien

M. Patrix, c'est une bonne question qu'il convient de résoudre en consultation avec le Président de la République. Mais il va de soi que l'Elysée étant ce qu'il est la solution de ce problème serait une excellente séance de travaux pratiques sur l'insertion des œuvres, peut-être de toutes époques et, notamment, contemporaines, car je pense que c'est à elles que vous songez, dans un édifice ancien qui n'est pas le plus facile à occuper. Mais plus le problème est difficile, plus, après tout, il mérite d'être évoqué. Merci de l'avoir fait.

M. Ponnau

Je désirerais juste d'un mot, sinon me justifier de ce que j'ai dit sur l'adulte et l'enfant, du moins essayer de mieux me faire comprendre. Non seulement je ne crois pas qu'un dialogue soit impossible entre eux mais je désirais dire que je le croyais si fondamental, si essentiel, et si présent qu'il me semblait rendre très

difficile ce dialogue en tant qu'il toucherait ce qu'il y a de spécifique dans la langue de l'adulte et ce qu'il y a de spécifique dans les balbutiements de l'enfant. J'ajoute que j'avais en tête un exemple que je n'ai pas cité mais qu'à présent je vais citer. Je ne l'avais pas cité parce que je craignais que mon propos ne parût une homélie, mais comme de toutes les façons il est paru tel, je ne me gêne plus !

Il s'agissait donc d'un passage de l'Ancien Testament où le prophète Jérémie avertit le roi Sédécias que si les choses continuent ainsi cela ira mal. Sédécias, pour ne pas l'entendre, le fourre au fond d'une citerne, mais ce n'est pas cela qui empêche les choses de se passer — le vrai pessimiste, là, était Sédécias, et non Jérémie. Donc Jérémie, lorsque Dieu l'appelle, lui dit : « Mais écoute comment m'appelles-tu. Je ne sais dire qu'une chose, c'est : âh, âh, âh. C'est la seule chose que je sache dire ».

J'ai l'impression que la plupart des artistes en ce moment, et non seulement eux, mais la plupart d'entre nous, en sommes au point de dire : « âh, âh, âh » ! Mais loin de considérer que ce soit un malheur, je pense que cela veut dire que nous sommes à un point inouï de notre histoire.

M. Parent

Je suis heureux d'avoir provoqué cette mise au point qui nous réconcilie tous dans la confiance et l'optimisme. Je motive le mien non seulement sur l'œuvre des artistes de demain mais aussi des artistes, mes contemporains.

Je voudrais rassurer M. Querrien et Pattyn qui n'ont pu assister à la totalité de nos débats : en ce sens que si le caractère de cette dernière réunion leur a paru prendre quelque distance vis à vis des cas d'espèce, ce sont des cas d'espèce que nous n'avons cessé de traiter deux jours et demi. Et nous avons tenu à confronter aux conditions administratives et sociologiques, les exigences de la création. M. Pattyn a rappelé, comme je l'avais fait, qu'il ne faut pas écarter du débat les associations éphémères entre l'ancien et le moderne ; il y a 25 ans déjà que j'ai organisé des expositions de tachistes dans les églises désaffectées et je crois qu'il n'y a plus scandale depuis longtemps. M. Querrien a évoqué le problème plus difficile des musées en soulignant que les visiteurs ne regardaient que les objets et que leur cadre architectural est comme obliéré. Mais c'est précisément, je pense, parce qu'ils sont venus pour cela, et que le cadre muséal a été

généralement disposé autour d'eux pour être ignoré et non pas l'inverse. Une muséographie tapageuse et qui se remarque plus que les objets n'atteint pas son but. Mais c'est dans la mesure où, un jour, un musée est installé dans un monument que se repose toute notre problématique. Il est certain que pour le muséographe c'est l'objet qui crée l'espace autour de lui. Mais quand le cadre de la collection est par exemple une église ou un château, il s'impose lui-même en tant qu'objet de contemplation propre, soit en complicité soit en confrontation avec l'objet.

Mais que dire alors, d'un musée moderne qui serait en lui-même un chef d'œuvre d'architecture ? Son programme exclut-il qu'on le contemple et sa beauté propre ferait-elle scandale ?

Eternel dilemme de l'architecture accumulant à la fois sa finalité fonctionnelle et sa finalité propre. Mais ceci est une autre histoire : un autre problème, qu'un château, qu'une église ayant gardé son mobilier originel avaient résolu.

Mme Magnant, Sous Directeur de la Délégation à la Création, aux Métiers Artistiques et aux Manufactures

Je me réjouis d'être là cet après-midi et je prends la parole à titre personnel. Mais ce qui a été dit me paraît à tel point rejoindre la problématique que nous ne cessons de nous poser à la Délégation à la Création en ce qui concerne l'insertion des arts contemporains dans la vie quotidienne que je voudrais simplement vous faire part de quelques-unes de nos réflexions habituelles et qui viendront abonder celles faites pendant tout le courant de cet après-midi.

Dans tout le domaine de l'art contemporain et plus encore dans celui de son introduction dans les édifices anciens on se trouve, bien évidemment, et M. Querrien l'a dit en des termes très brillants et sensibles, en situation profondément conflictuelle. Et j'ai le sentiment qu'une des conclusions que l'on pourrait apporter à ce colloque est qu'il faudrait que nous continuions à travailler ensemble pour essayer de trouver les solutions, en termes très généraux d'abord et aussi en termes administratifs et en termes d'action, parce que, pour reprendre une formulation de Jean-Pierre Bady, je suis aussi sur le terrain et j'essaie d'agir dans l'administration. Il faudrait, je crois, continuer à travailler pour trouver les procédures. Actuellement, me semble-t-il, on ne donne pas suffisamment d'occasions concrètes de poser les problèmes, qui ont été évoqués, et que M. Patrix a évoqués à l'instant. Dans le domaine du vitrail on a trouvé quelques solutions parce que le problème se posait de façon plus aiguë et plus urgente, vu, comme le disait M. Parent, que le vitrail a une place tout à fait particulière dans les édifices ; peut-être aussi parce que, dans les édifices dont l'Administration des Monuments Historiques est chargée du clôt et du couvert, le vitrail, le cas échéant, en faisant partie, il fallait à ce titre trouver une réponse immédiate. La commission du vitrail qui a été créée permet d'entrer plus avant dans les problèmes et tout récemment encore à propos de la Cathédrale de Nevers, on a essayé de mettre au point entre la Délégation à la Création et la Direction du Patrimoine des solutions concrètes pour faire appel à des artistes, pour juger les maquettes, pour financer les opérations de création. Ne

pourrions-nous pas continuer à œuvrer dans ce sens, là où les problèmes, Michel Tourlière et Jean-Pierre Bady nous le disaient, semblent se poser de manière plus aiguë et sans encore de solutions : objets mobiliers, sculpture, tapisserie, mobilier proprement dit ? Je n'ai pas de solution à proposer aujourd'hui, mais je sais qu'il serait très important de continuer à travailler dans ces domaines précis.

Je peux aussi dire que dans le cadre des crédits très importants que M. Jack Lang a pu apporter à l'ensemble du ministère et notamment au secteur de la création contemporaine auquel il était, je crois, particulièrement attaché, nous avons les moyens d'une politique beaucoup plus active et d'une participation qui pourra sans doute être plus efficace qu'elle n'a été jusqu'à maintenant, nous avons agi essentiellement comme consultants mais avec évidemment des réticences lorsqu'il s'agissait de participer financièrement. Maintenant les choses pourront être un peu différentes. Par ailleurs des crédits ont été mis en place dans le domaine particulier de la création industrielle. Cela veut dire que nous pourrions, en liaison avec la Direction du Patrimoine, penser à des actions concrètes ponctuelles et précises pour établir des aménagements dans tel ou tel cas. Nous pourrions en ce sens, très bien proposer à la Direction du Patrimoine des études, pouvant être réalisées en commun bien entendu, et ensuite être prises en compte par la Direction du Patrimoine pour des édifices précis.

Enfin, c'est mon dernier point, les problèmes de la documentation et de l'information des décideurs en général, ainsi que de la sensibilisation du public ont été abordés. Là, si nous n'avons pas grand chose à offrir, nous avons néanmoins un petit fond de documentation. Il est, bien entendu, ouvert à tous les décideurs dans le domaine des monuments historiques. Par ailleurs nous envisageons de lancer des actions neuves dans le domaine de l'information, notamment de l'information directe, dont une action directe en faveur de l'édition et une action qui nous paraît plus importante encore dans le domaine de l'audiovisuel. Il va de soi que le domaine précis de l'insertion des arts contemporains dans les édifices anciens pourrait faire partie des thèmes abordés dans ce cadre.

M. Bady

Je remercie beaucoup Mme Magnant de son intervention qui est optimiste et réconfortante aussi pour l'avenir. Il est certain que l'augmentation des crédits obtenus par le nouveau gouvernement, notamment par le Ministre de la Culture, va faciliter beaucoup la politique que nous souhaitons, et Mme Magnant vient de nous le confirmer avec des propositions concrètes.

M. Boiret

Je serai très bref surtout après ces conclusions d'ordre doctrinal et technique qui sont excellentes. Je voudrais simplement d'abord remercier tous ceux qui ont bien voulu participer à ces communications. Ils ont dû effectuer un travail considérable, déjà pour réunir des photos, rechercher des archives. Je veux également remercier ceux que j'appellerai les « techniciens » et dont ce n'est pas le rôle habituel de l'être, mais qui ont remarquablement fait leur travail.

Je veux dire un grand merci à M. Querrien et à M. Bady qui nous ont offert l'hospitalité de ces locaux, ce qui a dû perturber un peu le fonctionnement de la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites. Enfin je veux faire une mention toute spéciale, et remercie très amicalement M. Bady qui a pris, déjà depuis plusieurs mois, une part déterminante dans

l'initiative de cette rencontre, qui a poursuivi cette tâche avec infiniment d'insistance, insufflant à tous de l'énergie, et qui a présidé magistralement ces journées, ainsi que vous avez pu en être juges. Je tenais à l'en remercier tout particulièrement. Et, tous, je vous remercie.

Ce colloque a pu être organisé grâce au concours de :

La Direction du Patrimoine au Ministère de la Culture.

La Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites.

Nos remerciements vont aussi à :

M. Le Directeur des Musées de France qui nous a permis et facilité la visite de l'Antichambre Henri II du Louvre.

M. le Curé de Saint Séverin qui nous a permis et facilité la visite de l'église Saint Séverin, ainsi que l'utilisation du cloître.

Ouvrage édité avec l'aide

de la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites et de la Direction du Patrimoine, au Ministère de la Culture.