

# (art absolument)

les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui



Bernard **Moninot**  
 Georges **Rousse**  
 Marc **Desgrandchamps**  
 Alfredo **Jaar**  
**Artistes en Rhône-Alpes**



France romane  
**Porches et portails romans**  
 Le **vitrail** et l'art contemporain  
 Théophile **Gautier**  
**L'Alhambra**

M 06192 - 12 - F: 10,00 € - RD



printemps 2005 • numéro **12** 10 €

Rencontre

## Le vitrail et l'art contemporain

Entretien avec Gilles Rousvoal, maître verrier aux Ateliers Duchemin

---

**Le vitrail ou l'enluminure en grande dimension et *in situ*. Le vitrail ou la recherche de la couleur et de la lumière. Le vitrail et l'art contemporain : ces pages sont dédiées à Aurélie Nemours qui, femme de foi et artiste majeure, sut faire du vitrail un art d'aujourd'hui.**

**Art Absolument :** On sait que le vitrail vient du Moyen-Orient avant de se développer dans l'architecture romane ou gothique. À votre avis, l'émergence de ce médium est liée à quelle nécessité ?

**Gilles Rousvoal :** L'origine du vitrail vient en effet du Moyen-Orient. Il va se développer progressivement, à mesure que se répand la chrétienté, dans toute l'Europe occidentale. Peut-être, ce n'est qu'une proposition, pour des raisons liées au contexte géographique, à une certaine qualité de lumière (de quête de lumière). En Orient, la lumière est extrêmement contrastée, les formes de l'architecture sont souvent organisées pour se protéger de la lumière, les ouvertures garnies de verres colorés étaient souvent doublées à l'extérieur par un claustra. En Europe du Nord (Angleterre, Allemagne ou France), où le vitrail s'est particulièrement développé, on peut imaginer que la douceur de la lumière lui a convenu. Le second point est la nature même de cette architecture comme une unité de lieu qui fait que finalement, un espace entier qui dispose d'ouvertures sur l'extérieur va permettre de capter la lumière d'une façon tout à fait extraordinaire et de la transformer véritablement (une sorte de *camera obscura*). Durant la période romane, où l'étroitesse des ouvertures contraste avec la masse opaque des murs, la lumière est aiguisée par ces ouvertures et peut être figurée de manière tout à fait remarquable jusqu'à colorer la lumière même de l'espace. Le dernier point évidemment, c'est l'image, la représentation et la souplesse que va permettre le vitrail par la pertinence de sa technique, l'assemblage en mosaïque de différents verres, mais aussi

l'apport de la peinture sur le verre qui permet d'exprimer les détails infiniment complexes. Les vitraux les plus anciens qu'on connaît portent déjà des éléments de peinture, en particulier le vitrail dit *du Christ de Wissembourg* au musée de l'œuvre Notre-Dame à Strasbourg, qui est une pièce peinte représentant un visage de Christ..

**Art Absolument :** Pensez-vous que, dès la période romane, il y ait un programme, une iconographie ?

**Gilles Rousvoal :** Oui, l'image est une des vocations première du vitrail et c'est le programme iconographique qui commande son aspect formel. Je reste réservé sur la compréhension ou la lisibilité des images. Mais peu importe, le contenu était là. Finalement, une fois qu'on a mis quelque chose à un endroit, même si cela n'est pas visible, lisible au premier degré, cela participe du sens par sa forme et par le fait même que cela existe. Il y a donc une commande très précise où le clergé joue un rôle sur le devenir formel du vitrail. Et l'artiste qui intervient, car il faut bien parler d'artiste, va trouver non pas une contrainte, mais une forme de liberté, une forme qui va révéler du sens.

**Art Absolument :** Y-a-t-il des liens entre l'enluminure et le vitrail ?

**Gilles Rousvoal :** Oui, de toute évidence, la manière de traiter de façon relativement simplifiée, de donner aux visages des personnages une expression un peu stéréotypée leur conférant un caractère d'universalité →

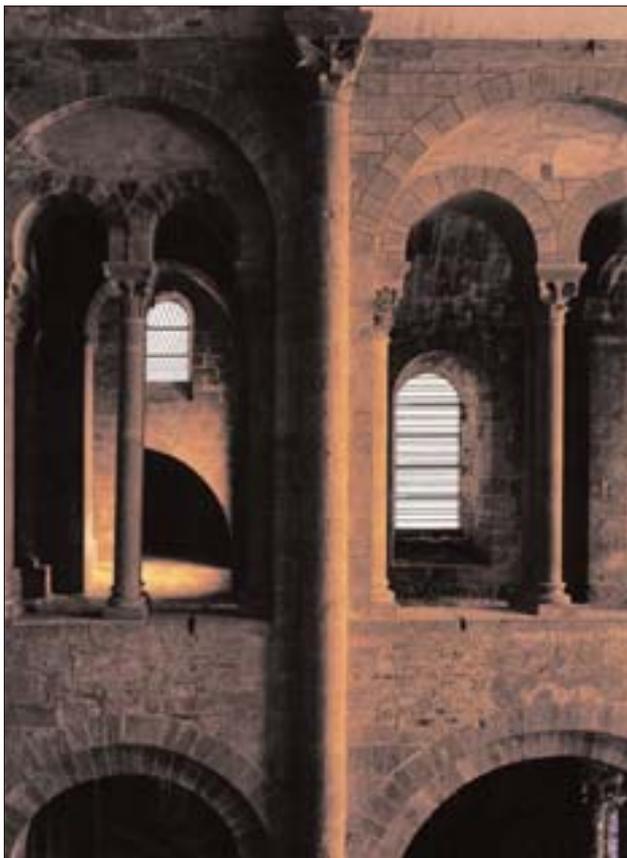


*Détail du Vitrail de l'Ascension : la Vierge et les douze apôtres.*

Vers 1120, H. : 168 ; L. : 116 cm. Le Mans, ancienne cathédrale romane. Cathédrale Saint-Julien.

est commun aux deux techniques. Mais également la façon dont les registres sont construits dans les fenêtres, les ouvertures. L'important, c'est que finalement, nous sommes en amont de la découverte de la perspective, et les représentations ne sont pas là pour duper la vue mais pour exprimer l'esprit. On pouvait donc mettre des scènes qui n'étaient pas contemporaines les unes à côté des autres. On n'est pas dans l'illusionnisme, mais plutôt dans l'incarnation d'un certain nombre de représentations et on avait donc des libertés que la peinture et la perspective vont ensuite perturber, à partir du XV et XVI<sup>e</sup> siècle.

**Art Absolument** : On sait que les plus grands artistes se sont intéressés au vitrail : de Paolo Uccello à Pérugin, de Delacroix à Matisse, Braque, Léger, Uzac, Rothko, etc... Pensez-vous que l'incarnation, le fait de vouloir "rendre visible l'invisible" est une problématique concernant les artistes d'aujourd'hui, dans le cadre de leur travail sur le vitrail ?



Pierre Soulages.

1994, Sainte-Foy de Conques. Atelier Jean-Dominique Fleury.

**Gilles Rousvoal** : Avec Paolo Uccello, on n'est pas très loin du vitrail-tableau, ce qui n'est pas du tout le cas du vitrail jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle, ni le cas des artistes contemporains, y compris Matisse, que l'on peut considérer comme le fondateur de l'esprit dans lequel s'investissent les artistes d'aujourd'hui. En particulier parce que Matisse est allé jusqu'au bout de cette réflexion en construisant la Chapelle de Vence. À partir de la Renaissance, l'artiste, me semble-t-il, est davantage un cartonnier, c'est-à-dire que le vitrail s'articule à partir du tableau. Le peintre propose (ce qui ne signifie pas qu'il n'y ait pas de programme iconographique) une maquette, un projet, qui va être ensuite retranscrit et réalisé par des maîtres verriers. Pour Braque, Léger, Uzac et bien d'autres, aux préoccupations spirituelles contrastées, leur intervention est liée, destinée, à une société, une communauté, une collectivité, et avec des moyens tout à fait différents de ceux que le tableau ou la sculpture peuvent proposer. Il y a une intervention sur un espace qui va envelopper ceux qui vont le pénétrer. Il y a donc certainement pour ces artistes le sentiment d'intervenir de manière non pas plus profonde car la peinture est profonde, mais plus matérielle, plus physique, plus biologique, quel que soit le contenu du vitrail. Enfin, peut-être, depuis la période où l'on se soucie de la notion de patrimoine, il y a là aussi l'occasion pour les artistes de se mesurer à une architecture préexistante, à une forme d'art antérieur. Par ailleurs, les "interventions" dans l'architecture des artistes qui élaborent des vitraux peuvent être rapprochées de ce qu'on appelle aujourd'hui des "installations" : loin de leur caractère éphémère, elles demeurent des interventions véritablement spatiales et interactives où le soleil joue un rôle prépondérant. Avec les minimalistes ou plus près de nous le mouvement Support-Surface, la réflexion autour du tableau, le châssis, le cadre, l'accrochage, s'est portée sur les éléments qui composent la peinture. Ainsi, de la même façon, aujourd'hui, les artistes se sont intéressés au vitrail en réfléchissant à tous les éléments qui le composent, y compris l'architecture qui le reçoit.

**Art Absolument** : Deux esthétiques semblent se développer à travers le vitrail. L'une minimaliste et l'autre plus narrative ou "décorative"...

**Gilles Rousvoal** : La figuration, la narration (la quasi-abstraction cistercienne), c'est finalement la tradition. L'abstraction fut un temps un renouveau, puis vint une nouvelle figuration. En fait le vitrail est ailleurs, au-delà. On pourrait penser que l'artiste

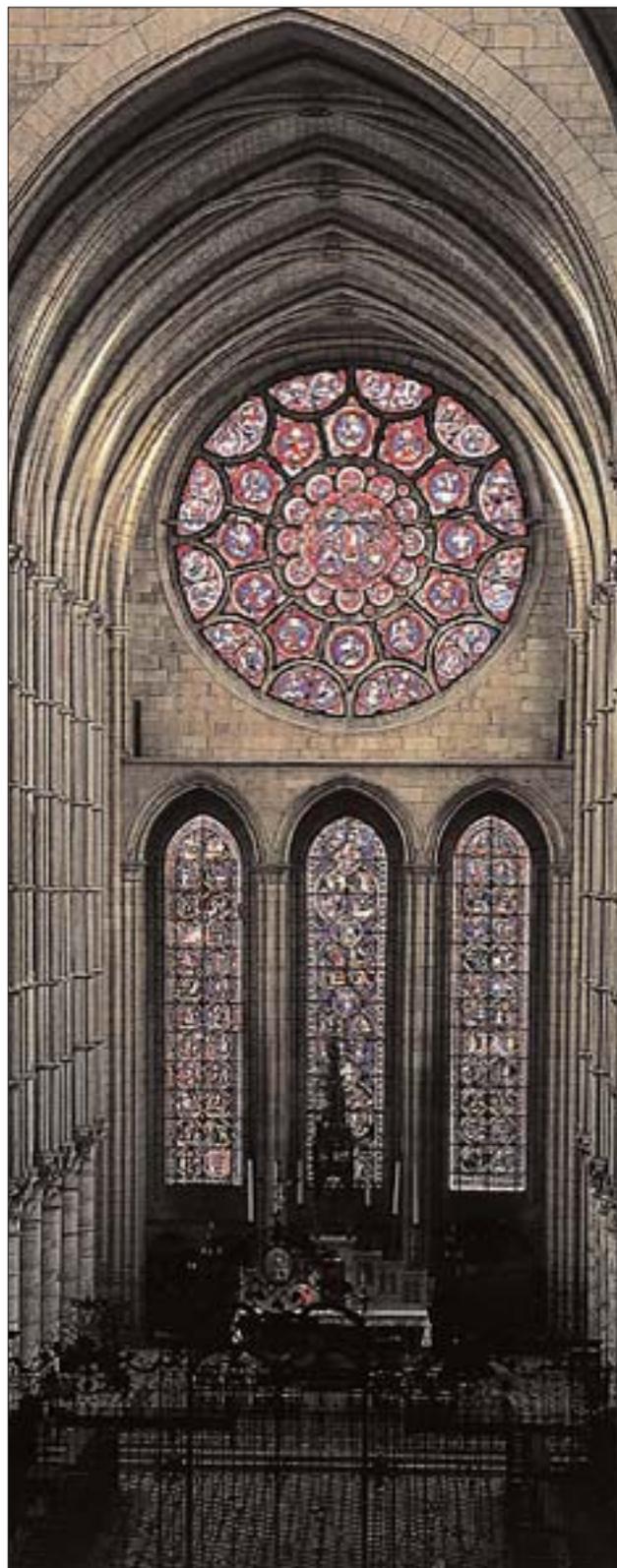
figuratif (comme l'abstrait), aujourd'hui, s'inscrit dans la tradition mais je dirais plutôt dans la continuité. Comment continuer si ce n'est par l'invention ? Inscrits dans cette préoccupation de la figure, Jean-Michel Alberola a appuyé son projet pour la cathédrale de Nevers sur des citations de vitraux du XII ou du XIII<sup>e</sup> siècle. Avec Alberola, au moment de la réalisation, on sent combien les éléments sont articulés, charpentés par tout ce qui fait sa peinture, la façon dont ces éléments sont mis en place, leur signification, si bien que finalement, on a presque une expression conceptuelle. C'est-à-dire que la forme peut se développer de façon quasi autonome, à partir du moment où il en a posé les bases. Un peu comme chez Robert Morris qui, ayant envisagé le développement des "ondes" sur l'ensemble des fenêtres, a conçu une matrice pour la baie d'axe sur laquelle toutes les autres ont été reproduites. Et bien on a le sentiment qu'Alberola nous a fourni une sorte de matrice aussi d'une certaine façon. Avec lui, l'atelier ne s'est pas contenté pas de reproduire un modèle figuratif à partir d'un patron, mais on a un certain nombre de données formelles qui vont, durant la réalisation, se développer de manière quasiment organique. Même les modifications de couleur ou de forme, les remords, restent perceptibles dans le vitrail achevé. Je me souviens de sa remarque face à ses vitraux mis en place à Nevers, constatant que cela pouvait être "abstrait".

**Art Absolument** : Quelle a été la réflexion de Robert Morris en amont de son travail ?

**Gilles Rousvoal** : Son tout premier projet n'était pas celui que nous avons mis en œuvre. Mais après avoir été déclaré lauréat du concours, il a demandé s'il pouvait apporter un certain nombre de modifications. Et il a finalement bifurqué vers un travail plus conceptuel que celui qu'il avait initialement prévu. Au cours de sa réflexion, il a donc fait ce choix, et quand nous nous sommes rencontrés, il avait déjà l'idée de cette onde, en tant que flux et en tant qu'onde corpusculaire – lumineuse. D'ailleurs, le mot anglais *wave* définit à la fois la vague et l'onde de lumière.

**Art Absolument** : Comment avez-vous fait matériellement pour réaliser son projet ?

**Gilles Rousvoal** : Robert Morris n'a pas fait de maquettes avant qu'on ait compris physiquement comment les détails allaient émerger. Au tout début, ce qui nous est venu à l'esprit à l'un comme à →



*Vitraux du chœur.*  
Cathédrale de Laon.

l'autre, c'est qu'il fallait utiliser un verre très épais, le sabler et reproduire les vagues dans le verre. Et très vite, juste après l'été 1997, nous nous sommes retrouvés et avons compris que nous n'avions pas la bonne solution. Nous avons fait un prototype et quand Robert Morris l'a vu, il a dit : « nous sommes trop dans la représentation de la vague, nous ne sommes pas la vague ». C'est ça qui le dérangeait. Et c'est pour ça que je disais tout à l'heure qu'il n'y a pas de modèle chez Alberola. On ne recopie pas, on incarne. On incarne le projet, même s'il est formalisé (même s'il y a des visages, des scènes). Il fallait donc trouver le moyen de donner au verre cette liquidité, et c'est comme ça qu'est venue l'idée de le mouler afin de lui donner cette forme d'onde.

**Art Absolument** : Pouvez-vous nous parler du travail d'Aurélie Nemours et de sa prise en compte d'un élément fondamental du vitrail, le plomb ?

**Gilles Rousvoal** : L'écriture d'Aurélie Nemours contient, surtout dans certaines périodes de son travail, la présence de lignes verticales et horizontales liées au rythme et au nombre... Elle avait eu une expérience avec le vitrail quelques décennies auparavant, sans projet architectural, simplement parce que le vitrail l'intéressait. Elle avait donc réalisé un vitrail dans les années 60 qui était encore proche de la mosaïque. On n'était pas dans le monochrome qu'elle voulait alors obtenir, dans la mesure où elle avait des morceaux orthogonaux découpés et montés en plomb comme dans ses derniers vitraux, mais où de fortes nuances de rouge apparaissaient, affirmant par là même la mosaïque. On était d'ailleurs allés ensemble à Notre-Dame de Salagon pour lui présenter des éléments de verre *in situ*, afin qu'elle puisse voir les rouges, elle voulait un pourpre. On avait emmené toute une série de rouges assez sophistiqués ainsi qu'un rouge sélénium, métal servant à fabriquer un rouge pur, vraiment le rouge du spectre. C'est sa disposition particulière qui fait qu'il agit comme un prisme et qu'il ne produit que le rayonnement rouge. On l'a comparé avec tous les autres verres, des rouges de cuivre, des rouges sur rose : des rouges plus savants, mais qui rendaient tous ou du marron ou du violet. Pour elle, le plomb n'était pas du tout un obstacle, au contraire. Elle a déterminé sa section (de 10 mm de largeur) et a fourni des plans très précis pour chacune de ses fenêtres. Ensuite, pour la réalisation du vitrail, les verres ont été recoupés mais dans une même feuille, les uns à côté des autres, de façon à ce qu'il n'y ait pas de rupture. Pour

elle, le plomb n'était pas un problème, alors que cela pouvait l'être pour d'autres artistes. Entendons-nous, ce n'est pas le plomb qui est un problème mais l'opacité donc l'obscurité.

Pour David Rabinowitch en particulier, le plomb était une véritable préoccupation, dans la mesure où il voulait suspendre dans l'ouverture des disques de verre. Le plomb rappelait finalement toute la matérialité de ce morceau de verre, et le fait de pouvoir l'associer à d'autres verres dans une ouverture sans la présence de matière opaque, permettait de répondre plus complètement à son projet.

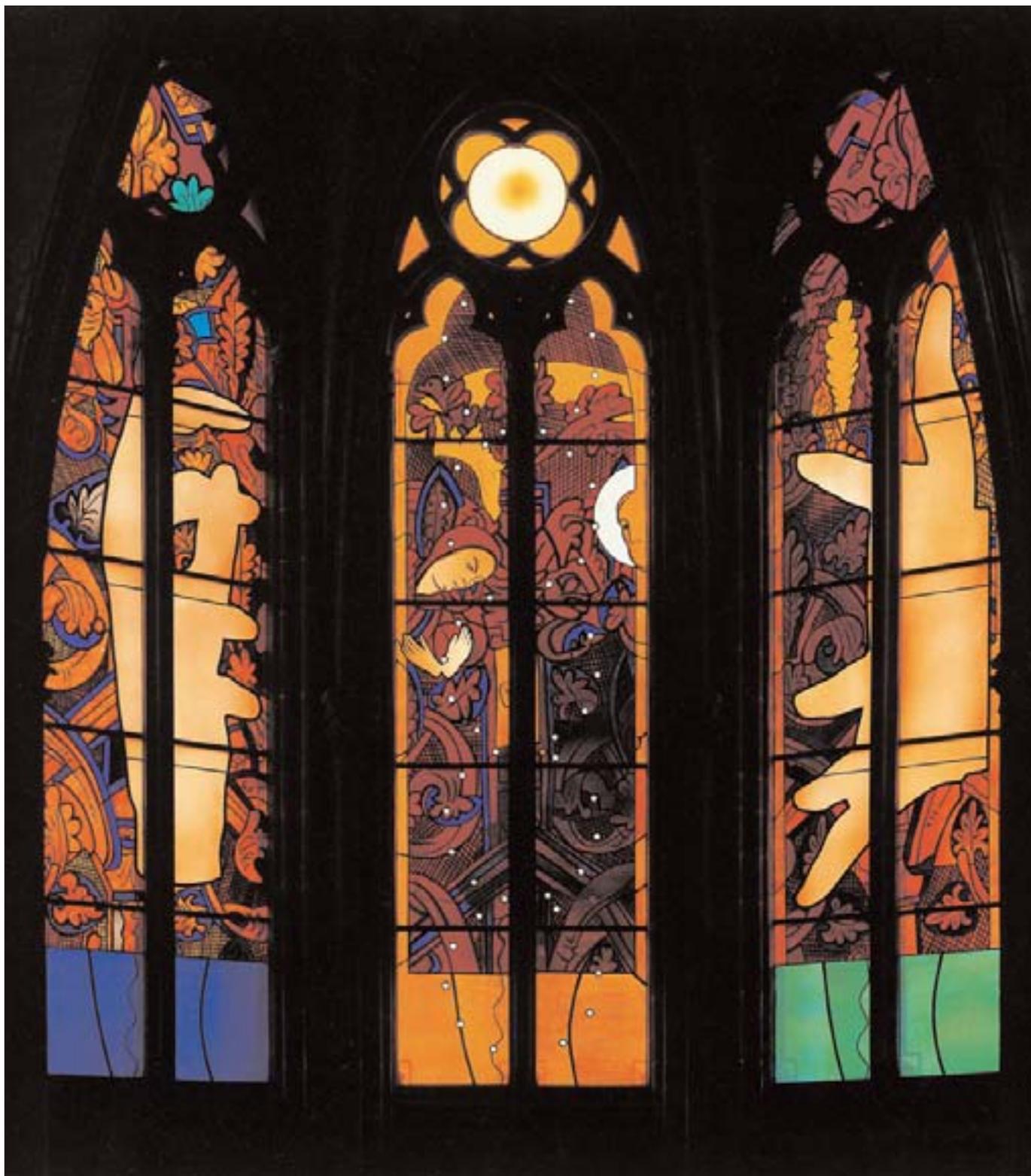
**Art Absolument** : Comment avez-vous fait pour que les disques colorés et translucides de Rabinowitch soient comme suspendus dans le vitrail ?

**Gilles Rousvoal** : Tout comme Robert Morris, Rabinowitch n'a pas réalisé de maquettes avant qu'on se rencontre. Il est venu un jour à l'atelier et a repéré un petit disque de verre – une cive qu'on appelle aussi "cul de bouteille" – fabriqué selon une technique utilisée dès les XII et XIII<sup>e</sup> siècles qui servait à former du verre plat. Et comme il avait également élaboré dans son travail une réflexion sur le cercle, la cible, il est parti avec ce petit morceau de verre, et c'est ça qui a finalement suscité le projet de vitrail (outre le lieu, son architecture, son affectation). En amont de son travail, Rabinowitch a mené une réflexion sur le vitrail lui-même, en tant que support. Il y a toujours chez les artistes le désir de remonter aux origines d'un médium. Ensuite, sur le plan technique, tout s'est fait par tâtonnements. Il s'agit pour le verre-support d'un verre feuilleté industriel dépoli (ayant l'aspect du papier calque), qui accueille les disques, lesquels sont faits d'un verre soufflé. C'est le mariage d'un verre industriel avec un verre artisanal.

**Art Absolument** : Ce matériau porte-t-il en lui sa propre dimension immatérielle ?

**Gilles Rousvoal** : Les scientifiques lui donnent une définition pour le moins incertaine, le qualifiant de "liquide refroidi figé". Sa définition est encore fluctuante – en mouvement. Le verre est à la fois protecteur, source de lumière et de confort, mais aussi une perspective sur le dehors, l'au-delà. Le vitrail, lui, est une proposition de vision au-delà du regard. Il matérialise la lumière.

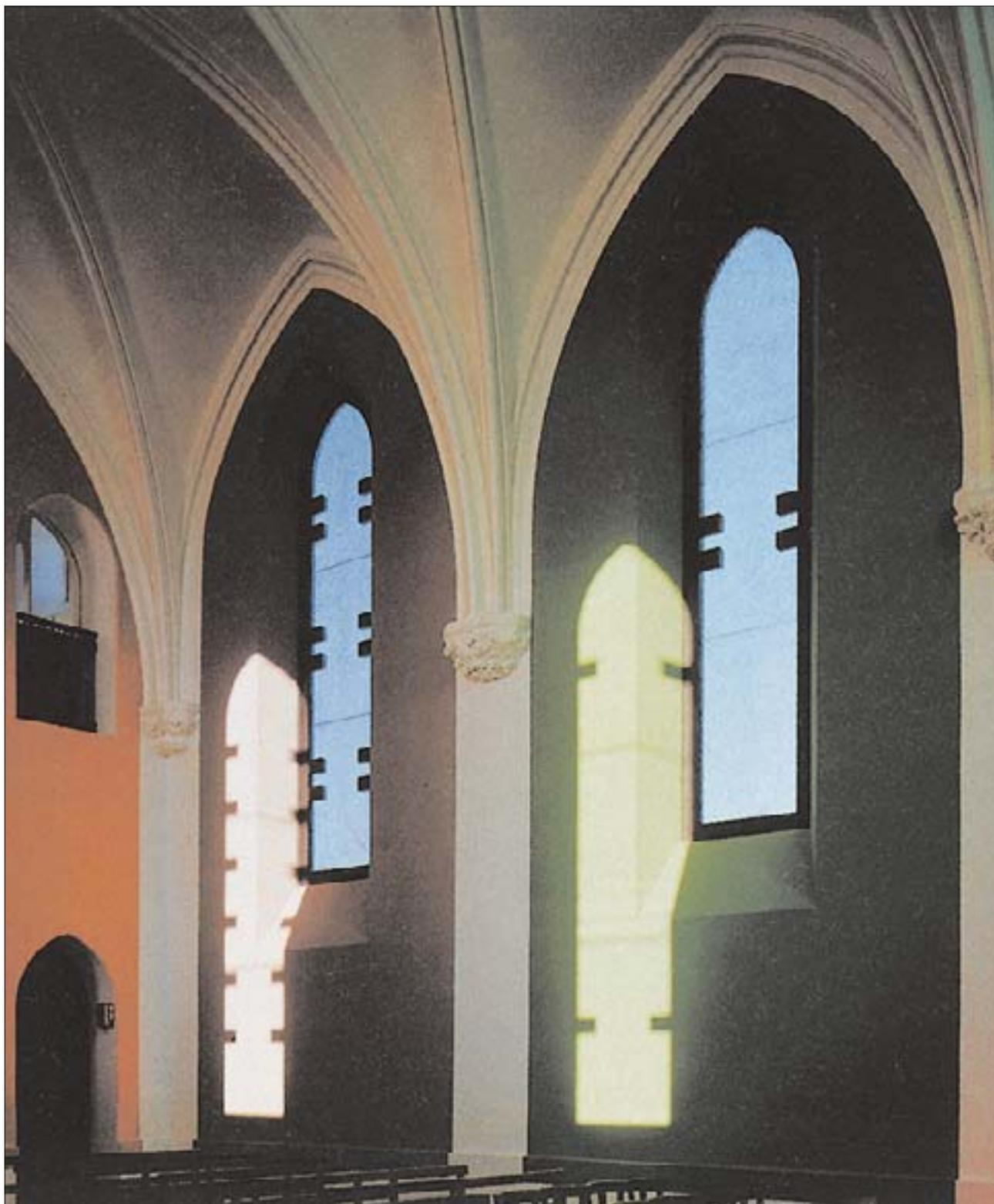
**Art Absolument** : Pouvez-vous nous parler de la démarche de Christophe Cuzin ? →



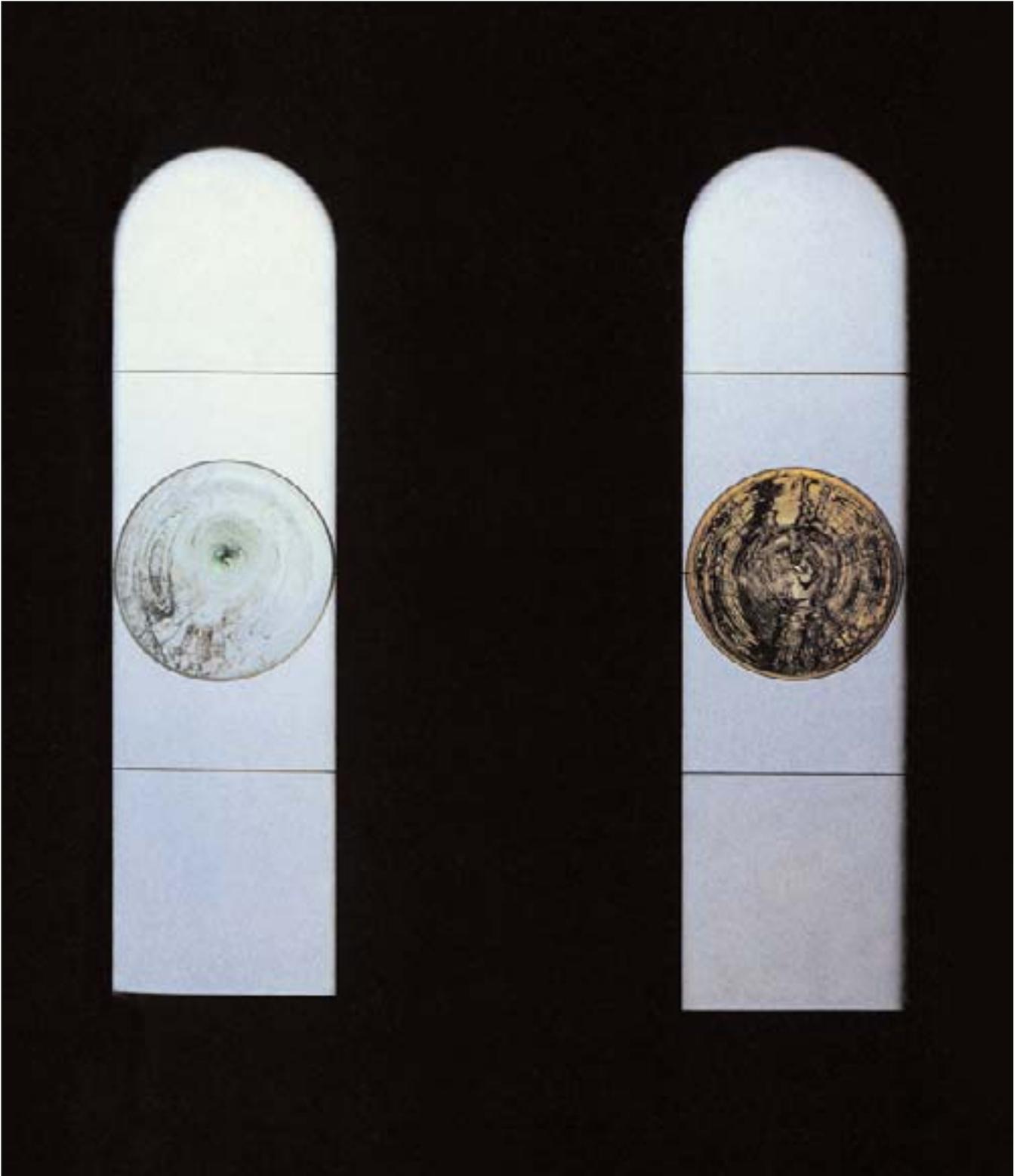
Jean-Michel Alberola.

De gauche à droite : *Main droite* (icône), *Le Couronnement de la Vierge*, et *Main gauche* (icône), chœur gothique déambulatoire.

1998-1999, cathédrale de Nevers. Ateliers Duchemin.



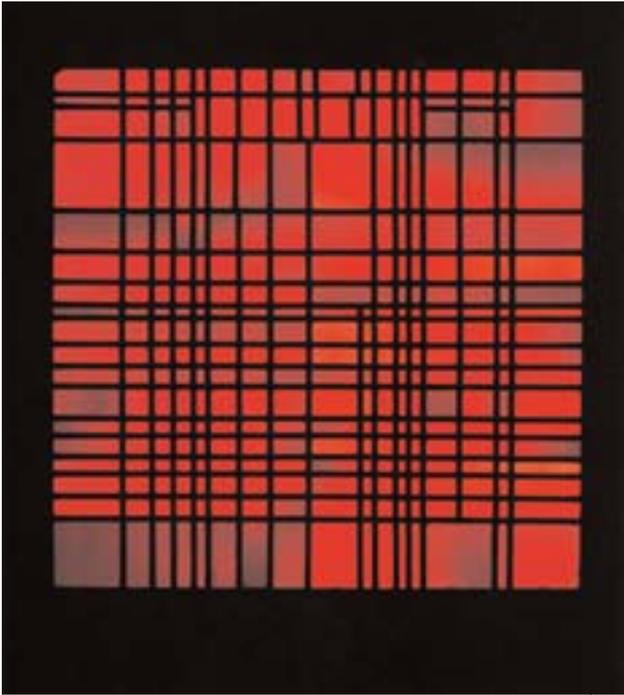
Christophe Cuzin.  
1999, église Saint-Martin de Lognes.  
Ateliers Duchemin.



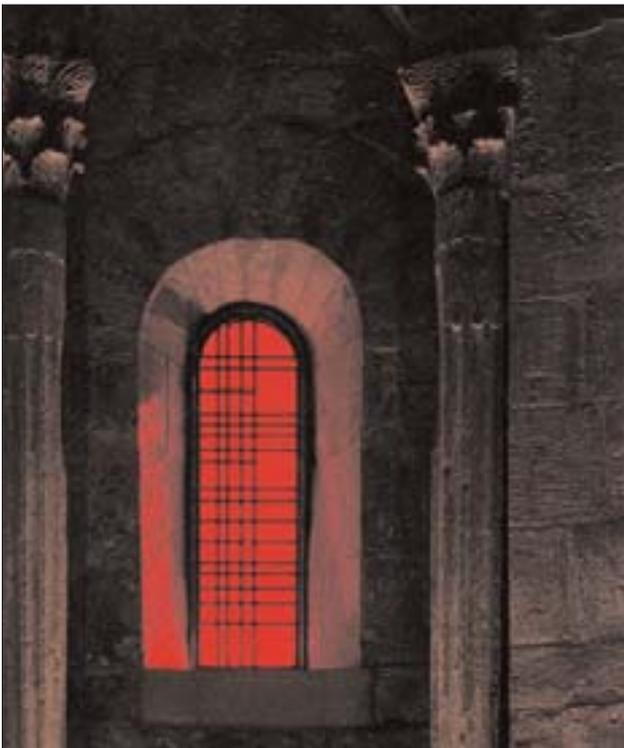
David Rabinowitch.

*Vitraux du chœur.*

1996, cathédrale Notre-Dame-du-Bourg, Digne. Ateliers Duchemin.



Aurélie Nemours.  
1964, vitrail, 91x91 cm. Collection de l'artiste.

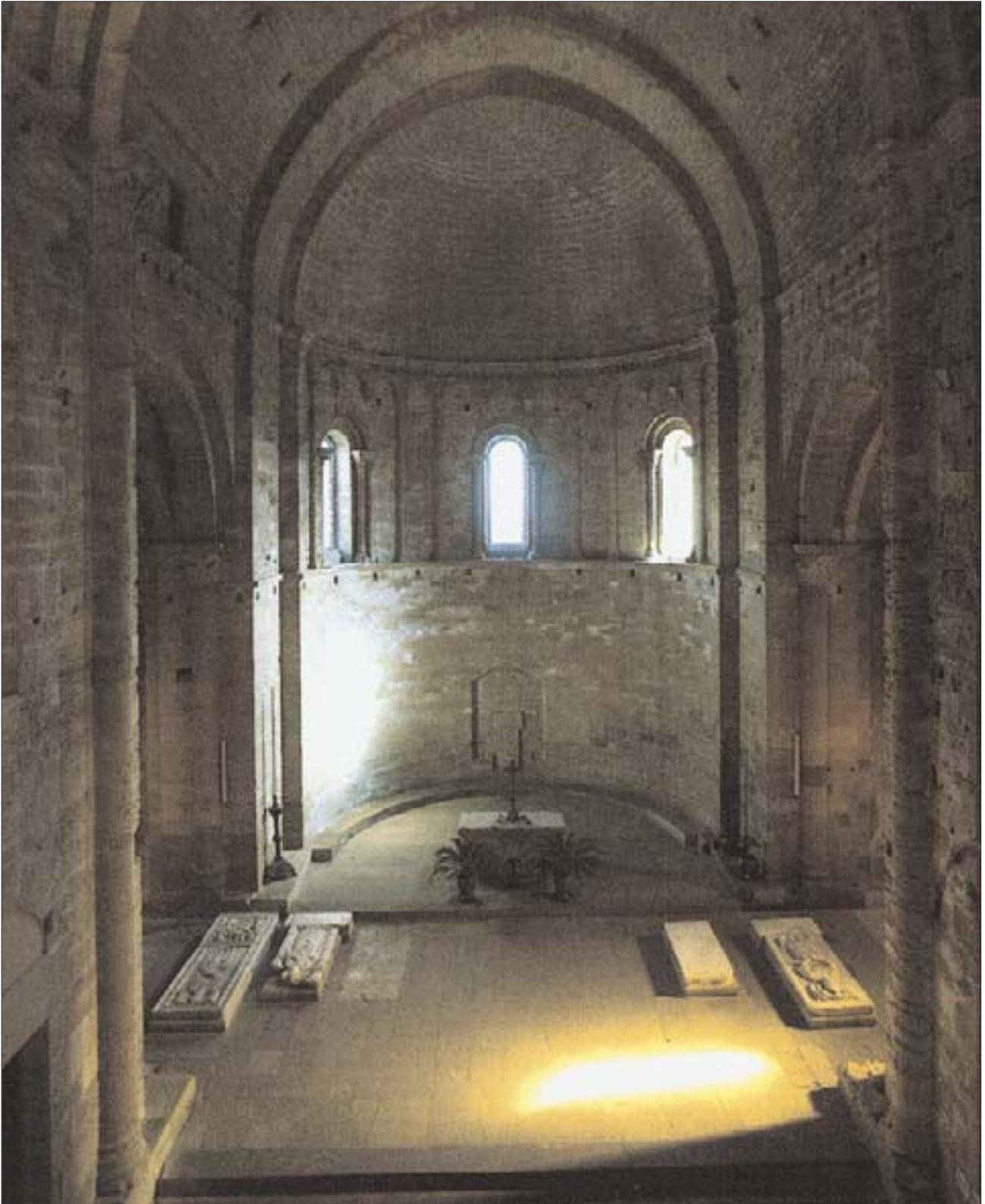


Aurélie Nemours.  
1997, église Notre-Dame de Salagon, prieuré. Ateliers Duchemin.

**Gilles Rousvoal** : Christophe Cuzin a mis au point un programme complet, puisqu'il est intervenu sur toute une partie du mobilier, sur les murs et sur les vitraux. Il a pu organiser ces éléments les uns par rapport aux autres et a pensé tout de suite à introduire la polychromie sur les murs. L'intervention de Cuzin a, en partie, consisté à faire dialoguer son intervention picturale sur les murs avec les vitraux. À tel point qu'au fur et à mesure que les vitraux étaient posés, il intervenait sur les peintures murales. Tout a été fait en parallèle, et Cuzin a ainsi modifié un certain nombre de choses par rapport à son avant-projet. Traditionnellement, le vitrail est porté par une structure métallique plus ou moins complexe selon les époques et les dimensions des ouvertures. Cuzin, de manière intuitive, et grâce aux qualités mécaniques des verres contemporains, a fait basculer finalement cette construction habituelle : ce n'est plus le métal qui soutient le verre, mais le verre qui porte des écritures en métal et qui devient structurel.

**Art Absolument** : Chez Carole Benzaken, il semble que la dichotomie entre figuration et abstraction disparaît au bénéfice d'une "image" qui fonctionne davantage comme une icône ?

**Gilles Rousvoal** : La plupart des artistes n'avaient pas complètement établi leur projet lorsque nous nous sommes rencontrés. En revanche, Carole Benzaken avait déjà réalisé des maquettes très abouties et nous avons dû, ensemble, leur donner une perspective qui nous autorise à dépasser la simple reproduction de l'image. Le risque de déception était grand pour l'artiste si nous avions simplement réduit les maquettes aux contraintes du vitrail. Avec Benzaken, on a mis au point un processus de réalisation qui demandait de sa part une intervention extrêmement importante. D'abord dans l'élaboration des cartons de vitraux, Benzaken ayant réalisé à taille réelle l'ensemble de ces cartons en les envisageant dans la perspective concrète du vitrail. Déjà en amont, elle savait comment certaines parties ou certains verres allaient être traités et comment certaines techniques allaient être mises en œuvre pour rendre compte de ses représentations. Elle a finalement pu préparer grandement son intervention sur le verre. Ce sont des verres soufflés à la bouche qui sont constitués de deux épaisseurs, l'une essentielle qui représente la masse principale du verre et qui est incolore ou de couleur pâle, et l'autre, pellicule plus fine qui va permettre d'obtenir une coloration plus vive mais qui va aussi permettre a posteriori que l'on puisse →



Robert Morris.  
2002, église Saint-Pierre de Maguelone. Ateliers Duchemin.



Carole Benzaken.

2000, église Saint-Sulpice de Varennes-Jarcy (Essonne). Ateliers Duchemin.

enlever cette pellicule pour faire apparaître la couleur-support. Carole Benzaken a pu ainsi travailler directement les verres découpés et assemblés en peignant des réserves résistantes à l'action de l'acide chlorhydrique. Tous ces verres portent donc son geste, son empreinte, ce qui paraissait essentiel pour pouvoir prolonger la maquette dans la matière verre, sans que cela soit une transposition simplement mécanique, une copie formelle.

**Art Absolument** : Finalement, à chaque fois que les artistes ont une intervention à faire sur le vitrail, ils

prennent en compte le médium en tant que tel pour créer quelque chose de nouveau avec l'aide du verrier...

**Gilles Rousvoal** : On retrouve effectivement cette association qui, comme au Moyen Âge, a pour but de créer une œuvre spécifique à mi-chemin d'une image à deux dimensions et qui se modifie en fonction des variables de la lumière diurne – de l'aube au crépuscule... La nuit, on pourrait imaginer que les vitraux "reposent", qu'ils sombrent dans une forme de léthargie avant de renaître aux premières lueurs du jour...