

Michel Gauthier
LE CHANT DES PRISMES

Lorsque je suis venu à Bayeux pour découvrir les vitraux dont la commande a été passée à Véronique Joumard en 2013 et qui, depuis l'été 2025, sont installés sur l'ensemble des huit baies du transept de la cathédrale qui leur étaient destinées, une première surprise m'attendait. Ces vitraux, du moins ceux de la partie haute des baies, sont visibles depuis l'extérieur. Dans le remplage ornemental des lancettes, monopartite dans deux cas et tripartite dans les six autres, sont logées des formes colorées, à la surface douée d'un inattendu pouvoir réflexif. Pour la plupart triangulaires, mais parfois quadrangulaires, octogonales ou circulaires, voire hybrides, ces formes sont de différentes couleurs. Aucun vitrail n'est monochrome et la palette n'est pas la même d'un vitrail à l'autre. Ceux situés au nord sont plus froids que ceux orientés au sud et ceux tournés vers l'est sont plus clairs que ceux exposés à l'ouest. Aussi, dès l'approche de la cathédrale, d'où que l'on vienne, les vitraux appellent fortement le regard.

La chose n'est assurément pas fréquente. Généralement, en effet, les vitraux, vus du dehors, et même les plus colorés, paraissent éteints et ne laissent qu'à peine deviner leur existence. C'est que leur fonction originelle est de transfigurer la lumière venue de l'extérieur et non de rayonner depuis l'église vers le monde extérieur. Rares sont les exemples de vitraux ainsi visibles dès les alentours du bâtiment qui les accueille. Dans mon souvenir, je ne retrouve que ceux de Pierre Soulages dans l'église abbatiale Sainte-Foy-de-Conques (1987-94). Mais l'absence de coloration de leur verre les rend visibles de moins loin que ceux de Véronique Joumard et les prive, intentionnellement d'ailleurs, de tout effet de rayonnement. Il est vrai que l'abbatiale est de style roman, alors que la cathédrale de Bayeux, même si elle fut commencée à l'époque romane, est

gothique. De dimensions souvent modestes, le vitrail inséré dans une architecture romane, éprise de simplicité, serait fautif en se signalant à l'extérieur. L'importante surface des baies gothiques rend ce mutisme paradoxal. Certes, si vastes fussent-ils, les vitraux sont faits pour séparer du monde, mais n'est-ce pas l'une des contradictions inhérentes au style gothique que d'avoir ainsi spectaculairement évidé les murs des chapelles, églises et cathédrales pour donner place à d'immenses verrières, le plus souvent somptueusement actives à l'intérieur, mais inertes à l'extérieur, même si le remplage ornemental de ces ouvertures permet de désamorcer en partie cette contradiction. Tout se passe comme si les vitraux Véronique Joumard entreprenaient de résoudre cette contradiction.

Non seulement les vitraux en partie haute des baies sont visibles de l'extérieur, mais en outre leurs couleurs sont changeantes. Dès que le point de vue sur eux ou les conditions de lumière se modifient, leurs teintes se transforment. Si les *Physichromies* de Carlos Cruz-Diez ont, depuis 1959, habitué l'amateur d'art à ces tableaux dont les couleurs et les formes s'altèrent quand on se déplace devant eux¹, en revanche je ne m'attendais pas à cela en déambulant le long d'une cathédrale. Cet effet est obtenu grâce à l'utilisation d'un verre dichroïque qui, grâce à un traitement mobilisant divers métaux (aluminium, chrome, magnésium, silicium, titane et zirconium), sépare la couleur transmise et la couleur réfléchie : en fonction de l'angle de vue et des conditions lumineuses, c'est soit l'une soit l'autre qui est perçue de façon dominante.

D'abord sensible au verticalisme de l'architecture gothique et capté par les formes colorées du haut des verrières, mon regard s'est ensuite abaissé pour constater l'absence de couleur dans toute la partie de la baie située sous la

¹ Perpendiculairement à un fond qu'investissent des trames de couleurs des lamelles sont fixées verticalement à intervalles réguliers. Chaque déplacement de l'œil va, d'une part, masquer certaines lignes et en révéler d'autres et, d'autre part, modifier l'angle d'incidence des rayons lumineux sur la lamelle.

lancette. Retrouverait-on là le conflit qui, au cœur du Moyen-Âge, opposa l'éclat et la rigueur, l'abbé Suger et l'abbé de Clairvaux, le promoteur de la basilique de Saint-Denis, amoureux déclaré de la magnificence et de la beauté, et saint Bernard, l'ascète et chromatophobe inspirateur de l'ordre et de l'architecture cisterciens² ? Erwin Panofsky a superbement rendu compte de ce conflit théorique : « saint Bernard désapprouvait l'art non parce qu'il n'en ressentait pas le charme mais parce qu'il le ressentait trop vivement. Il bannissait l'art [...] parce que l'art appartient à cette face mauvaise du monde où il ne pouvait voir qu'une révolte sans fin, du temporel contre l'éternel, de la raison humaine contre la foi, des sens contre l'esprit. Suger eut la bonne fortune de découvrir dans les paroles mêmes du "trois fois béni saint Denis" une philosophie chrétienne qui l'autorisait à reconnaître dans la beauté matérielle un véhicule de la béatitude spirituelle »³. En haut des vitraux de Véronique Joumard, les jeux changeants de couleur et le puzzle des formes géométriques, participeraient ainsi de cette conviction que le spectacle de la beauté matérielle est le plus sûr véhicule ascensionnel vers l'immatériel et le spirituel. Au-dessous, le verre incolore, soufflé à la bouche et légèrement bullé, témoignerait, lui, de l'assurance que l'intériorisation du sentiment métaphysique est la seule voie possible et qu'il convient donc de bannir toute décoration (la morale esthétique cistercienne résonnant peut-être encore dans le fonctionnalisme moderniste et l'art conceptuel). Mais s'agit-il bien de cela ?

Tout à mes pensées sur ces verrières qui trouveraient à articuler les deux grandes options de la pensée esthétique-métaphysique médiévale, je continuais de promener mes yeux sur elles jusqu'à ce qu'ils ne voient plus que ce dont les formes colorées dans les lancettes les avaient d'abord détournés : à nombre de

² Voir Georges Duby, *Saint-Bernard. L'art cistercien* [1976], Paris, Flammarion, 2010. Duby s'est intéressé aux vitraux conçus en 1976 par Jean-Pierre Raynaud pour l'abbaye cistercienne de Noirlac - des quadrillages de verre incolore jointés de plomb noir déclinés en douze variations en fonction des lieux, nef, transept ou chœur (voir Gladys C. Fabre et Georges Duby, *Jean-Pierre Raynaud*, Paris, Hazan, 1986).

³ Erwin Panofsky, « L'abbé Suger de Saint-Denis », dans *Architecture gothique et pensée scolastique*, trad. de Pierre Bourdieu, Paris, Minuit, 1967, p. 47.

points de croisement des tiges horizontales et verticales de l'armature métallique du vitrail, mais sans régularité dans le placement, sont sertis des prismes qu'un rayon de soleil peut rendre intensément luminescents et qu'un pas de côté éteindra. L'artiste précise que ces prismes, que je n'ai pas tout de suite remarqués, ont été le point de départ de sa réflexion. Les formes géométriques aux couleurs versatiles et à la surface réfléchissante ainsi que les prismes riches de promesses optiques, dont le facettage multiplie ces angles aigus chéris par l'architecture gothique, m'avaient retenu à l'extérieur de la cathédrale, il était maintenant temps d'aller les observer à l'intérieur.

Sur le chemin menant au portail central, je réfléchissais à la place de ces vitraux dans l'œuvre de Véronique Joumard, dans laquelle, depuis plus de trois décennies, la lumière et l'optique occupent une position cardinale. Le dispositif lumino-spatial que constituent des vitraux peut être mis en rapport avec *Solarium* (2006) : plus d'une centaine d'ampoules électriques suspendues déterminent un parallélépipède de lumière à l'intérieur duquel on pénètre avec le sentiment d'être dans un espace différent, séparé, malgré l'absence de limite physique entre le dehors et le dedans. Cette œuvre m'a toujours fait penser au *téménos* de la Grèce antique – un espace sacré, littéralement découpé, un sanctuaire, délimité par le péribole qui, ici, n'est pas une enceinte, mais la simple séparation entre deux modalités d'éclairage. Les vitraux aux couleurs changeantes, je les rapprochais des sept *Tableaux* (2008) : des panneaux de bois que recouvre une peinture photosensible – les variations de lumière la modifient. Quant aux modifications de teintes des vitraux en fonction de l'angle de vue, elles ne sont pas sans rapport avec les six *Miroirs* (2003), dont la surface est dotée d'un film à vision angulaire et qui, de biais, délivrent un reflet fidèle et flou, de face. Enfin les prismes insérés dans les verrières ne pouvaient que me remettre en mémoire *Paravent* (2013), qui articule cinq panneaux dont chacun est composé de trois lentilles de Fresnel. Inventée dans les années 1820 pour améliorer l'efficacité des phares de signalisation marine, cette lentille est un

véritable perturbateur optique lorsqu'on regarde à travers elle. Ainsi tout prédisposait Véronique Joumard à une confrontation avec l'art du vitrail qui offrirait en outre à sa poétique une échelle spatiale toute autre, mais également une charge symbolique qui ne lui est sans doute pas totalement étrangère.

Franchissant le seuil de la cathédrale, je m'interrogeais sur la place de cette réalisation dans la riche histoire du vitrail telle qu'elle s'est écrite en France des lendemains de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à aujourd'hui. Sans doute assez naturellement, ce furent principalement des peintres qui l'écrivirent - les nombreuses réalisations de Léon Zack⁴, Jean Bazaine⁵, Alfred Manessier⁶, Jean Bertholle⁷ ou Jean Le Moal⁸ ont assis une tradition très picturale du vitrail abstrait. Mais certaines productions singulières d'artistes qui ne sont pas uniquement ou pas du tout des peintres ont également marqué cette histoire : les « fenêtres » de Le Corbusier à la chapelle Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp (1955) ou au couvent de La Tourette (1958) ; les vitraux jaunes de Jean-Pierre Bertrand à l'église de Bourg Saint-Andéol (1991) ; les vitraux de David Rabinowitch dans la cathédrale romane Notre-Dame du Bourg à Digne-les-Bains (1998) - verrières incolores dans lesquelles ont été serties des cives de verre soufflé à la bouche de diverses couleurs ; ou encore les vitraux de Robert Morris à la cathédrale Saint-Pierre de Maguelonne (2002), dont les ondulations évoquent la mer voisine. C'est plutôt dans ce second groupe qu'il conviendrait de ranger ceux de Véronique Joumard, elle qui n'est pas peintre, même s'il lui est arrivé d'avoir recours au matériau pictural, et qui n'a pas cherché à adapter à l'art du vitrail un répertoire de formes déjà défini dans le reste de son œuvre.

⁴ Citons les vitraux de l'église Notre-Dame des Pauvres d'Issy-les-Moulineaux, avec un certain Paul Virilio comme maître verrier (1954-57)

⁵ Notamment les vitraux de l'église Saint-Séverin à Paris (1964-70) ou ceux de la chapelle de la Madeleine en Penmarc'h en Bretagne (1981).

⁶ Par exemple, les vitraux de l'église Saint-Michel de Bréseux dans le Doubs (1948-50) ou de l'église du Saint-Sépulcre d'Abbeville (1988-93)

⁷ Entre autres, les vitraux de l'église Saint-Joseph d'Annemasse (1963).

⁸ Les vitraux de la cathédrale Saint-Vincent de Saint-Malo (1966-72) sont le meilleur exemple de son art du vitrail.

J'étais maintenant à l'intérieur de la cathédrale, seul lieu d'existence accordé au vitrail par la métaphysique médiévale de la lumière. « Pour accéder au divin, la lumière physique devait être sublimée de façon quasi alchimique par son passage à travers un vitrail, lui-même porteur de la vérité des Écritures. Ainsi un rayon de soleil n'avait-il pas le même caractère à l'extérieur de l'église, où il restait prisonnier de sa nature grossière, et à l'intérieur, de l'autre côté du vitrail qui le transfigurait, le sacralisait. Ce fut sur ce principe que l'architecture gothique se développa en hauteur et que ses murs s'évidèrent, cédant respectueusement la place aux vitrages historiés, afin que les fidèles pussent baigner dans une clarté céleste »⁹. J'étais dans le transept, levant les yeux vers les huit verrières et les formes colorées animant leur partie haute. À cette distance bien des vitraux historiés, à supposer qu'ils puissent être compris par les fidèles, sont de toutes façons peu déchiffrables par l'œil. Le vitrail historié n'a en fait de sens que doctrinal : c'est en traversant les images tirées des Évangiles ou de l'Ancien Testament que les *materialia lumina* deviennent *verum lumen*. L'opération tient plus de l'alchimie que de la pédagogie. La légitimité du vitrail abstrait trouve ainsi son fondement : l'efficace des grandes verrières des églises tient au moins autant, sinon davantage, à la puissance émotionnelle et symbolique des couleurs qu'elles projettent à l'intérieur de l'édifice religieux qu'aux histoires qu'elles racontent. Sous cet angle, les parties hautes des verrières de Véronique Joumard, avec leurs formes colorées, s'inscrivent avec bonheur dans cette mystique de la projection de couleur que le vitrail abstrait a totalement libérée.

À l'intérieur, où il est possible de passer plus rapidement du nord au sud et de l'est à l'ouest qu'à l'extérieur et d'associer dans un même mouvement du regard plusieurs vitraux, je mesurais mieux la ressemblance entre les formes colorées et les prismes qui, au-dessous d'elles, sont susceptibles de dispenser

⁹ Serge Bramly, *La transparence et le reflet*, Paris, JC Lattès, 2015, p. 191.

leurs éclats. Celles-ci sont en effet une manière de mise à plat, de projection bidimensionnelle de ceux-là. Et l'on pourrait considérer les vitraux du haut comme une actualisation des promesses chromatiques contenues dans ces prismes qu'un rayon de soleil les frappant selon le bon angle et avec la bonne intensité peut honorer. Alors que, sur le pourtour de la cathédrale, j'avais émis l'hypothèse d'une opposition entre les parties haute et basse des verrières, comme la rémanence contemporaine d'une dispute théologico-esthétique médiévale, je comprenais que j'étais en réalité confronté à deux versions d'une même logique de l'instabilité visuelle. Les formes voient leurs couleurs évoluer en fonction du temps qui passe et du temps qu'il fait – le matin ou le soir, l'été ou l'hiver, le ciel bleu ou les nuages. Quant aux inserts cristallins, bien qu'incolores, celui-ci, celui-là ou encore cet autre peut, si les circonstances le veulent, engendrer plus ou moins fugitivement la couleur, et même toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, sur telle colonne ou tel pan de mur.

Ici toutefois, les couleurs du spectre ne se déploient pas sous la forme d'un arc mais plutôt à la manière d'une tache, de dimensions relativement modestes. L'histoire de la peinture a livré quelques fameuses représentations d'arc-en-ciel – chez Rubens, Friedrich, Constable, Turner, Pissarro, Seurat, Munch, Robert Delaunay ou, plus récemment, Jef Verheyen, pour n'en citer que quelques-unes. À Bayeux, il ne s'agit de pas de fixer le fugace photométéore mais de favoriser l'apparition d'un phénomène de même nature, la dispersion de la lumière blanche au passage d'un dioptré. Et le placement des prismes sur la verrière s'éclaire : des notes sur une portée. Tel le punctum sur les lignes d'une partition musicale médiévale, chaque prisme attend d'être interprété, d'être joué par « un sourire momentané de soleil » pour donner naissance non à des sons mais à des couleurs, un « précieux et mouvant incendie », pour reprendre les mots de Proust décrivant les vitraux de l'église de Combray et leurs effets¹⁰.

¹⁰ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, « Du côté de chez Swann », Paris, Gallimard, coll. Quarto, p. 56.

Rarement, le vitrail avait ainsi été l'agent d'une telle transfiguration. Si, dans la Transfiguration des Évangiles, sur la montagne et sous les yeux de Pierre, Jacques et Jean, le visage de Jésus devient resplendissant comme un soleil et son vêtement, d'une éclatante blancheur, ce sont, grâce aux prismes de Véronique Joumard, les rayons blancs du soleil qui se transfigurent en locales épiphanies chromatiques. Ici ou là, et de temps à autre, sans pompe - *con grazia*.