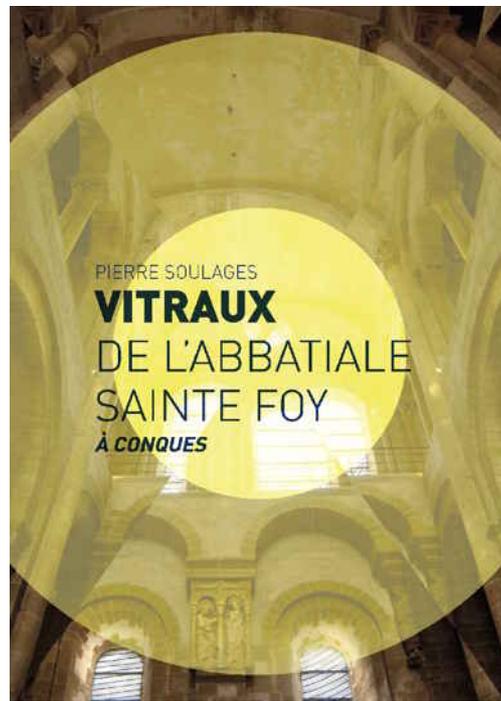


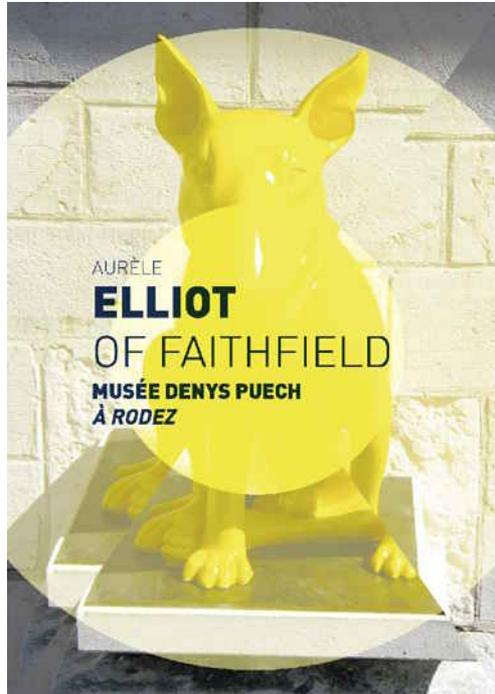
GUSTAVE MOREAU
**CHEMIN
DE CROIX**
ÉGLISE NOTRE-DAME
À DECAZEVILLE



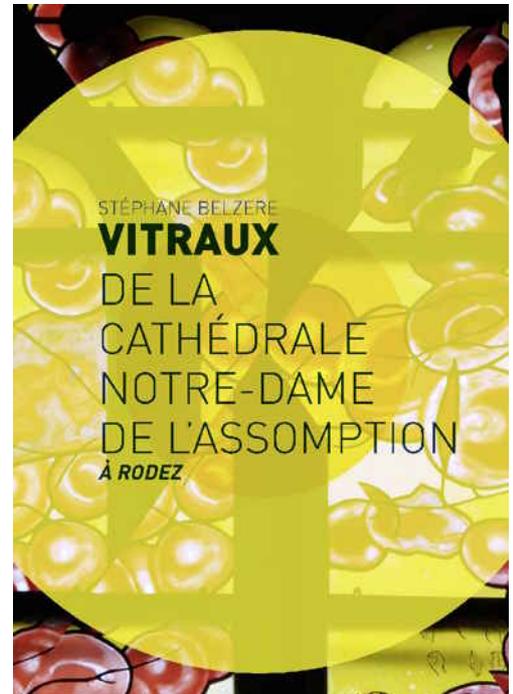
PIERRE SOULAGES
VITRAUX
DE L'ABBATIALE
SAINTE FOY
À CONQUES



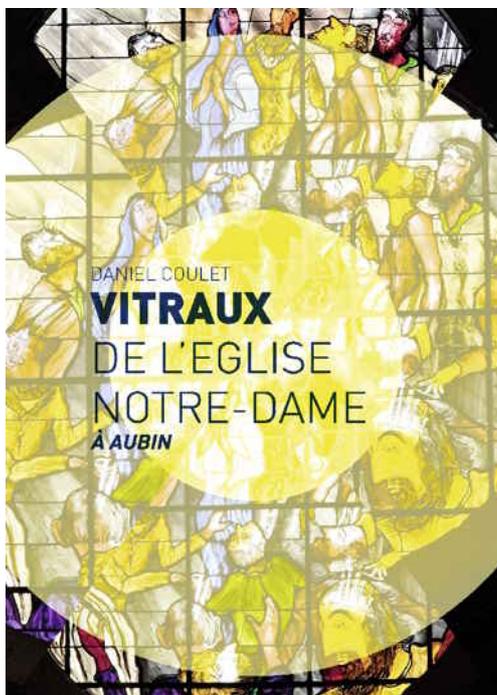
FRANÇOIS MORELLET
**CERCLE
ET CARRÉ**
MUSÉE DENYS PUECH
À RODEZ



AURÈLE
**ELLIOT
OF FAITHFIELD**
MUSÉE DENYS PUECH
À RODEZ



STÉPHANE BELZÈRE
VITRAUX
DE LA
CATHÉDRALE
NOTRE-DAME
DE L'ASSOMPTION
À RODEZ

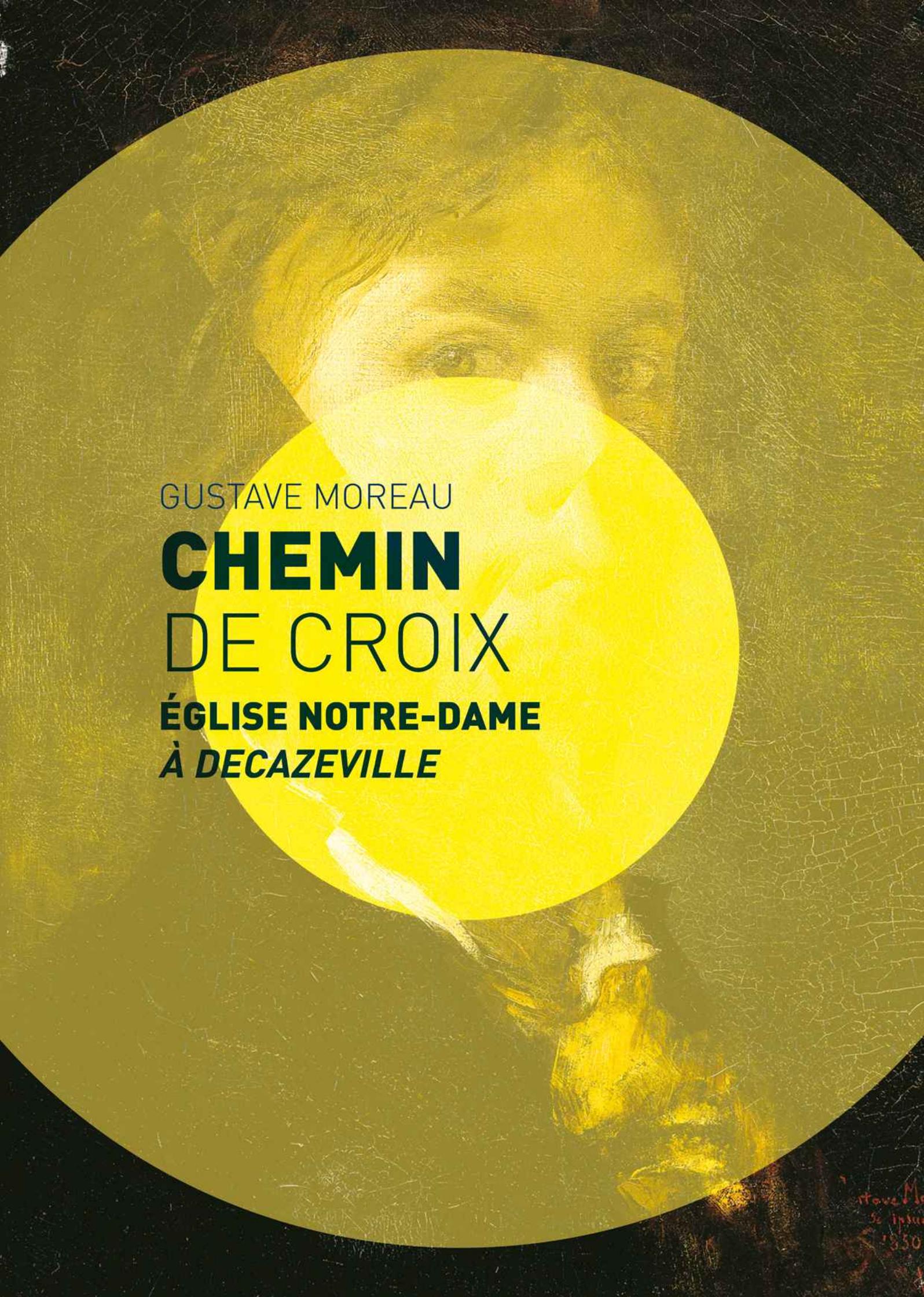


DANIEL COULET
VITRAUX
DE L'ÉGLISE
NOTRE-DAME
À AUBIN



JOËLLE TUERLINCKX
**LA TRIANGULAIRE
DE CRANSAC**
MUSÉE DE LA MÉMOIRE PROPRIÉTÉ UNIVERSELLE®
CRANSAC-LES-THERMES

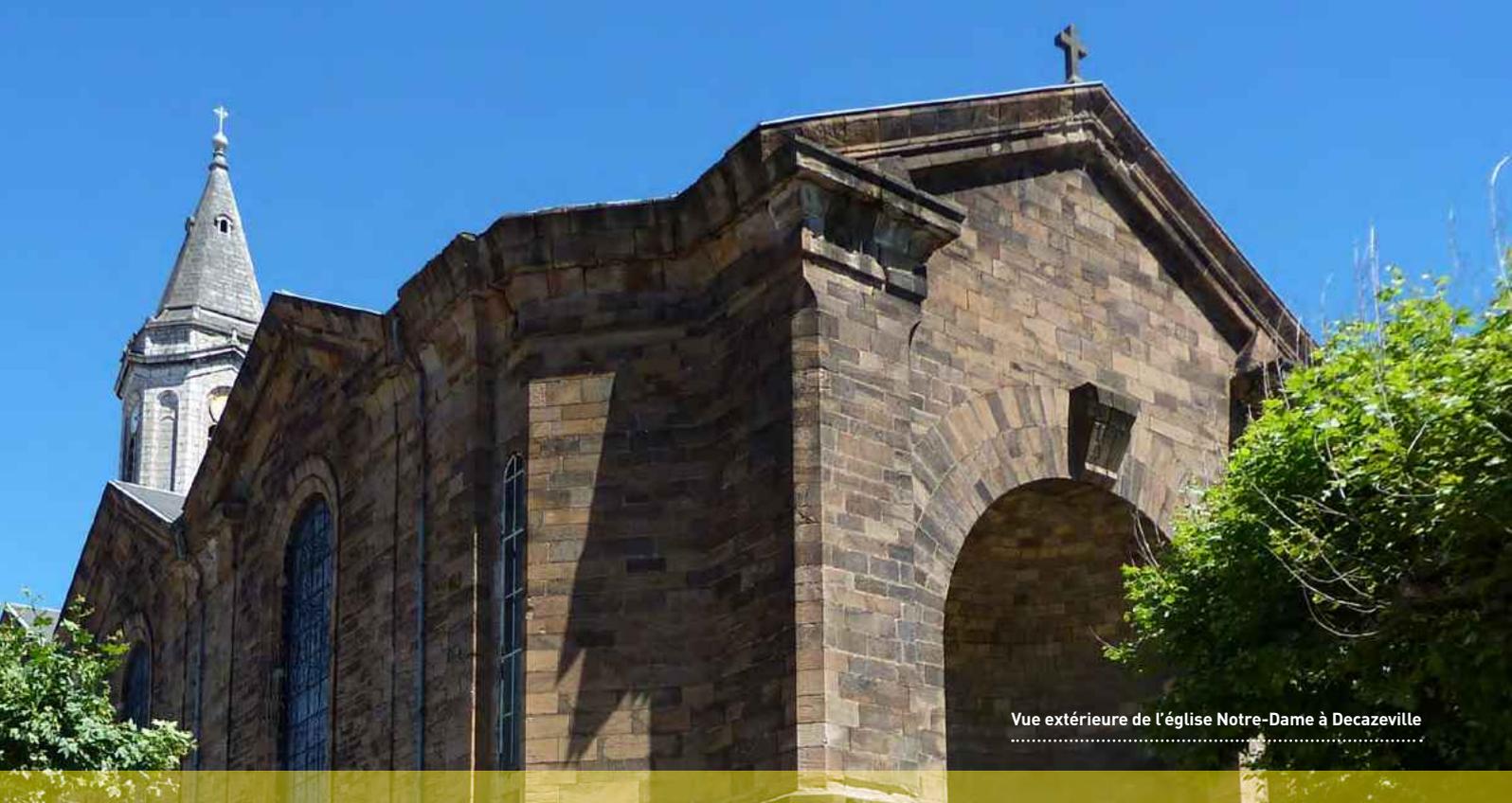
342.54 m
Echelle
1/200



GUSTAVE MOREAU

CHEMIN
DE CROIX

ÉGLISE NOTRE-DAME
À DECAZEVILLE



Vue extérieure de l'église Notre-Dame à Decazeville

Site Église Notre Dame

Date 1863

Maîtrise d'ouvrage Elie Cabrol, écrivain et poète, amateur d'art, fils de François Gracchus Cabrol, premier directeur de la « société des houillères et fonderies de l'Aveyron »

Maîtrise d'œuvre Antoine-Martin Garnaud

Artiste Gustave MOREAU (Paris, 1826 – Paris, 1895)

Technique et dimensions Huile sur toile

Description 14 toiles de 100 x 81 cm représentant les moments de la Passion du Christ.

Contexte de la commande En 1862, Gustave Moreau reçoit la commande d'un chemin de croix destiné à l'église de Decazeville par Élie Cabrol. Gustave Moreau accepte et réalise les toiles en 1863 pour une somme modique, mais à condition que l'œuvre reste anonyme. Objet classé au titre des Monuments historiques (31 mars 1965).

ŒUVRE

Les 14 toiles du chemin de croix peintes par Gustave Moreau constituent un exemple singulier de chemin de croix réalisé par un artiste symboliste.

Au XIX^e siècle, les chemins de croix étaient commandés sur catalogue à des ateliers spécialisés et ils n'étaient pas signés par un artiste en particulier. Pour les peintres de premier plan il s'agissait d'un exercice peu valorisant, c'est pourquoi très peu d'entre eux se sont livrés à la réalisation d'une telle œuvre.

Gustave Moreau a rapidement mis en place les quatorze stations sur une seule planche d'esquisses. En dessinant directement sur la toile, il a simplifié la composition initiale, en supprimant les personnages secondaires et les décors redondants. L'exécution des toiles a été rapide (entre juin 1862 et février 1863), comme en témoignent la fine couche picturale et les détails souvent rapidement brossés.

Concernant les choix stylistiques et iconographiques, on peut remarquer une étonnante sobriété qui éloigne les peintures de Gustave Moreau des chemins de croix de ses contemporains. Son attention se concentre sur peu d'éléments principaux, sans s'attarder à raconter une histoire.

Les scènes sont essentielles et toute l'action y est dirigée sur la figure de Jésus.

Gustave Moreau respecte la tradition du genre tout en réalisant une œuvre originale, et puise son inspiration dans la peinture de Théodore Chassériau et d'Eugène Delacroix, ainsi que de la Renaissance italienne et du Maniérisme.



PREMIÈRE STATION : JÉSUS EST CONDAMNÉ À MORT

Les couleurs ocre, rouge, jaune montrent l'influence de Delacroix, tandis que le bleu intense du manteau de Jésus évoque la palette du peintre italien Paul Véronèse.



2^E STATION : JÉSUS EST CHARGÉ DE SA CROIX

La composition de la toile est axée sur le Christ, figure la plus travaillée. Quelques éléments font penser à la station précédente : la position de Pilate, toujours sur son trône, mais à l'attitude moins violente ou les deux légionnaires, cachés derrière le Christ. La foule sur le fond, ainsi que la croix et Pilate même, sont juste brossés et représentés par quelques tâches de couleur. Le Christ est habillé d'une tunique rose et d'un manteau bleu. À contre courant des chemins de croix de ses contemporains, où la douleur et la souffrance de Jésus sont accentués, Gustave Moreau en fait ici un personnage impassible.

3^E STATION : JÉSUS TOMBE POUR LA PREMIÈRE FOIS



Traditionnellement, les chutes de Jésus le long de sa montée au mont Golgotha ont la fonction de montrer sa souffrance. Ici, Jésus n'a aucune expression de douleur. La composition pyramidale souligne encore une fois la figure du Christ, surmontée par deux bourreaux aux visages très expressifs, eux-mêmes surmontés de peine esquissés. La scène se déroule dans un paysage presque abstrait fait de rochers dépouillés, pour lequel l'artiste a été très probablement inspiré des tableaux de la Renaissance italienne.

Jésus tombe pour la première fois (détail),



4^E STATION : JÉSUS RENCONTRE SA MÈRE

Dans ce tableau, la tension est visible dans le jeu des regards qui se croisent entre le groupe de personnages de droite (Jésus et les soldats) et celui de gauche (Marie et les saintes femmes). Dans les rochers du fond Moreau reprend les nuances bleutées et l'aspect abrupt déjà visibles dans certains de ses autres tableaux. On remarque l'étrangeté de l'œil du Christ, représenté presque de face

alors que le Christ est de profil, ainsi que ceux des femmes dont l'une scrute le ciel.

Jésus rencontre sa mère (détail),



5^E STATION : SIMON DE CYRÈNE AIDE JÉSUS À PORTER SA CROIX

Là encore, la composition est pyramidale et dominée par la croix. Au centre, Jésus, mais également Simon, qui l'aide à porter la croix. Les regards des deux hommes se croisent à travers la croix. En arrière plan, les soldats se confondent avec le décor, à nouveau rocheux. Moreau a supprimé du fond tous les personnages secondaires qui entouraient les deux protagonistes dans son esquisse préparatoire, pour se concentrer uniquement sur Jésus et Simon. L'olivier au premier plan, visible également dans la scène suivante, symbolise la paix.



6^E STATION : VÉRONIQUE ESSUIE LA VISAGE DE JÉSUS

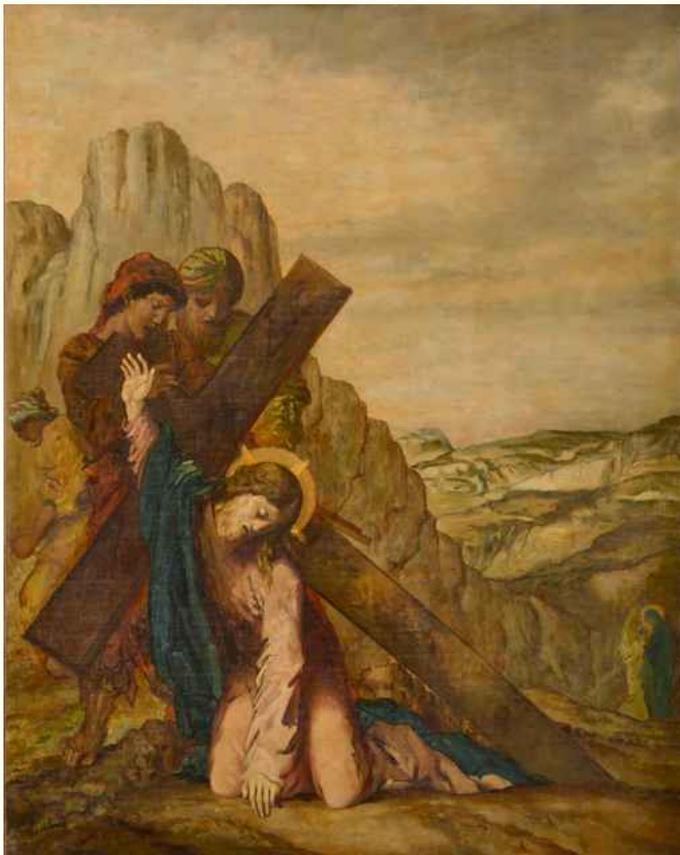
Toute la scène se joue sur le regard intense entre Véronique et Jésus. Sur le fond, on entrevoit le cortège de bourreaux qui s'éloigne, indifférent. Ce tableau est davantage travaillé : les personnages, y compris à l'arrière plan, ont été réalisés avec une très grande maîtrise et les couleurs sont plus soignées.



Jésus console les filles de Jérusalem (détail)

8^E STATION : JÉSUS CONSOLE LES FILLES DE JÉRUSALEM

Les personnages sont repartis sur les cotés gauche et droite du tableau. Le centre de la composition est représenté par la main de Jésus qui indique un point indéfini et sur laquelle tous les regards se posent. La posture de Jésus, ainsi que les profils des femmes, sont particulièrement doux. Sur le fond, on peut apercevoir une falaise rocheuse, ainsi qu'un olivier. Les couleurs rose, rouge, orange, ocre et bleu dominent.



7^E STATION : JÉSUS TOMBE POUR LA DEUXIÈME FOIS

La construction de cette toile est toute saturée de tension. Le visage de Jésus montre la souffrance, pour la première fois. Son expression est soulignée par le geste de désespoir de sa main tournée vers le ciel. Sur les visages des bourreaux sont dessinées des expressions de colère. La composition, jouée sur la diagonale, est mise en évidence par les rochers du fond et le paysage dans les tons de bruns.

9^E STATION : JÉSUS TOMBE POUR LA TROISIÈME FOIS



Dans ce tableau qui représente la troisième chute de Jésus, la composition est encore pyramidale et la lumière, qui se fait plus contrastée à cause du ciel nuageux, se concentre sur la figure du Christ, notamment sur son visage. Le pathos augmente : l'expression de Jésus est désespérée et les gestes des deux personnages secondaires sont emphatiques (le soldat frappe Jésus, tandis que l'homme compatissant l'aide à porter la croix).

Jésus tombe pour la troisième fois (détail),

10^E STATION : JÉSUS EST DÉPOUILLÉ DE SES VÊTEMENTS



Sur cette toile le Christ se livre à ses bourreaux les bras ouverts et les yeux fermés. Toute la lumière, blanche, se concentre sur son corps parfait, tandis que les soldats sont dans l'obscurité. La sérénité de Jésus, qui s'offre au supplice, contraste avec l'agitation des soldats qui se partagent ses vêtements. Sur le fond, très simplifié par rapport à l'esquisse initiale, on aperçoit le groupe des saintes femmes et la foule.

Jésus est dépouillé de ses vêtements (détail),



Jésus est mis en croix (détail),
.....

11^E STATION : JÉSUS EST MIS EN CROIX

Dans ce tableau l'intensité dramatique est accentuée par la présence d'un nombre très restreint de personnages. Une grande partie de la composition est occupée par le paysage de fond, où les quelques figures de soldats sont à peine esquissées.

Le personnage debout qui assiste à la scène est une figure particulièrement énigmatique : Moreau l'a longuement travaillée et il lui a très probablement assigné une signification forte. Plusieurs hypothèses ont été avancées à propos de son identité : il pourrait s'agir d'un soldat, au profil gracieux et androgyne, ou d'une femme, personnifiant le mal ou la beauté.



13^E STATION : JÉSUS EST DESCENDU DE LA CROIX

L'iconographie classique de la Pietà (la Vierge qui tient Jésus mort dans ses bras) est ici respectée, mais avec quelques variations : Jésus, à la silhouette très allongée et au profil pur, est dans une position plutôt improbable, l'expression de Marie est également énigmatique et un personnage voilé de rouge, probablement Marie, mère de Jacques et Joseph, se trouve au centre du tableau. Le ciel nuageux laisse s'échapper quelques rayons orangés.

Jésus est descendu de la croix (détail),
.....



Jésus meurt sur la croix (détail),
.....

12^E STATION : JÉSUS MEURT SUR LA CROIX

La composition, équilibrée, présente Jésus sur la croix au centre du tableau, le groupe des saintes femmes soutenant la Vierge, qui s'est écroulée, à gauche et les cavaliers qui s'éloignent vers Jérusalem à droite. Le paysage tient un rôle important : le ciel rouge-ocre et le soleil coupé en deux symbolisent la mort de Jésus et la fin du monde. La totalité de la lumière se concentre encore une fois sur Jésus, dont la silhouette se détache du reste de la composition.

14^E STATION : JÉSUS EST MIS AU TOMBEAU



Jésus est mis au tombeau (détail),
.....

Le tableau, dont la composition est en miroir par rapport à celle de la station précédente, est caractérisé par des couleurs sombres dans le ciel et des rouges intenses dans les vestes des personnages qui déposent le corps de Jésus dans le tombeau : Joseph d'Arimatee, Marie (mère de Joseph) et Marie-Madeleine. Encore une fois, l'olivier, qui pousse depuis le tombeau ouvert, est présent en tant que symbole de la paix et de la Résurrection.



Gustave Moreau, Autoportrait, 1850, huile sur toile, Paris, musée Gustave-Moreau

PORTRAIT DE L'ARTISTE

Gustave Moreau est traditionnellement considéré comme le représentant de l'art symboliste en France.

Ses tableaux, puisant dans la tradition mythologique et biblique, proposent des sujets de l'iconographie classique (Orphée, Œdipe, les Muses, Salomé...) où la richesse des détails, l'abondance des couleurs et la précision des traits en sont les protagonistes.

De ses nombreux séjours en Italie, passés à recopier les œuvres de Titien, Léonard de Vinci ou Michel-Ange, Moreau revient avec un style personnel où se mêlent personnages d'éphèbes, fonds bleutés, clairs obscurs et les couleurs intenses de la Renaissance.

Pour Moreau, la peinture ne cherche pas à recréer sur la toile le spectacle de la nature, elle s'adresse d'abord à l'esprit et vient du plus profond de l'artiste. Par le choix même de ses sujets, ainsi que par son style très décoratif, Moreau veut s'abstraire des données du réel pour ouvrir, avec sa peinture, sur d'autres mondes.

Installé dans la maison familiale du peintre, 14 rue de la Rochefoucauld dans le 9^e arrondissement de Paris, un musée national lui est entièrement consacré. C'est Moreau lui-même qui transforme le bâtiment en 1895 afin qu'il devienne un musée après sa mort.

CONTEXTE

ÉGLISE NOTRE DAME

L'église Notre-Dame de Decazeville fut érigée afin de remplacer la vieille église de Vialarels datant du Xe siècle, qui préexistait à la ville de Decazeville et qui était menacée par les terrains miniers à proximité.

L'édification de l'église Notre-Dame fût initiée par le polytechnicien et industriel François Gracchus Cabrol, à qui le duc Decazes avait confié la gestion de la Société des mines de houille de La Salle [Decazeville] et de Firmy. François Cabrol chargea l'architecte et professeur Antoine-Martin Garnaud, de l'École des Beaux-Arts de Paris, de dessiner les plans de l'église. Une statue à son effigie a été commandée à Denys Puech en 1895. Elle se situe sur la place éponyme au centre de Decazeville.

Elle fut consacrée le 11 novembre 1861 et son clocher fut terminé en 1873.

À l'intérieur, l'orgue de 1874, construit par Aristide Cavallé-Coll, est classé monument historique depuis 1994.

LE CHEMIN DE CROIX DE GUSTAVE MOREAU POUR L'ÉGLISE NOTRE DAME DE DECAZEVILLE : UNE COMMANDE PRIVÉE POUR LE DOMAINE PUBLIC

En 1862, Élie Cabrol, fils de François Cabrol, décide d'offrir un chemin de croix pour la nouvelle église de Decazeville, selon la coutume du XIX^e siècle. Amateur d'art et mécène résidant à Paris, il souhaite passer cette commande à un jeune artiste. Il rencontre alors Eugène Fromentin et lui adresse sa proposition. L'artiste refuse mais transmet la commande à Gustave Moreau, qui accepte en mars-avril 1860.

À cette époque, Gustave Moreau est rentré d'un premier voyage en Italie et se trouve dans une impasse, car il cherche assidûment à créer une œuvre d'un style nouveau à montrer au Salon.

Il répond à la commande du chemin de croix mais à condition de rester anonyme. Nombreuses raisons ont été évoquées pour expliquer ce refus : la crainte d'être apparenté aux peintres du quartier Saint-Sulpice à Paris, le souvenir de son père décédé quelques mois plus tôt ou le fait qu'il voit cette commande comme un travail de second ordre, à vocation essentiellement culturelle.

Le secret de la paternité de l'œuvre est gardé jusqu'à sa mort, quand Ary Renan, élève et familier de Gustave Moreau, a tiré les toiles de l'oubli en les signalant dans un article de la chronique des Arts et de la Curiosité (supplément à la « Gazette des Beaux-arts », n° 5, 4 février 1899).

Au milieu des années 1920, le chemin de croix fait l'objet d'une importante restauration financée par Paul Ramadier, maire de Decazeville. Il tombe ensuite dans l'oubli. Jusque dans les années 1960, les toiles étaient attribuées à un élève de Moreau. Il a été redécouvert en 1964 par Gilbert Bou, professeur d'histoire de l'art, définitivement attribué à Gustave Moreau et classé Monument historique en 1965.

Pour APPROFONDIR

L'HISTOIRE DU CHEMIN DE CROIX

Au cours des pèlerinages en Terre sainte, à partir du IV^e siècle, les Franciscains, qui étaient chargés de la garde des lieux saints, commencent à organiser des processions dans la ville de Jérusalem sur les traces du Christ montant au Calvaire.

Les croisés et les pèlerins, en revenant en Occident, rapportent cette pratique. Les premiers exemples de via crucis peuvent être datés de la fin du Moyen-Âge et ils sont introduits par les franciscains sous le nom de Chemins de la Passion. Ils sont d'abord présents majoritairement dans les églises franciscaines.

Ensuite, le climat difficile en Terre sainte au début du XIV^e siècle est à l'origine de la réduction des pèlerinages et de la diffusion des chemins de croix en Occident : en remplaçant l'expérience réelle des lieux de la Passion, ils évoquent la montée du Christ à travers une expérience virtuelle. La diffusion s'intensifie au XVII^e siècle avec la Contre-réforme, pendant laquelle l'attention aux souffrances du Christ est accentuée.

À partir de 1731, avec la permission du pape Clément XII, les chemins de croix trouvent leur place dans d'autres églises que celles des franciscains.

En France, au XIX^e siècle, cette dévotion connaît un nouvel élan. À cette époque, le chemin de croix n'est pas composé que d'images, mais il peut prendre la forme de livrets, feuillets, dépliants où les textes s'accompagnent aux illustrations.

L'origine de l'iconographie du chemin de croix n'est pas à rechercher dans les quatre évangiles. En effet, Matthieu, Marc, Luc et Jean ne relatent que très brièvement la montée de Jésus au Golgotha. Les différents épisodes évoqués par les chemins de croix se retrouvent parfois dans l'un ou l'autre évangile, mais la description n'est pas univoque. Certaines scènes ne sont présentes dans aucun évangile. Son origine peut être retrouvée dans les mystères de la Passion du Christ, sorte de fêtes-spectacles de plusieurs jours, célébrés au Moyen-Âge.

À cette occasion, les tableaux animés se nourrissent des récits des évangiles mais également des légendes populaires et des évangiles apocryphes.

La Légende dorée, rédigée entre 1263 et 1273 par Jacques de Voragine, relate également certains épisodes que l'on retrouve dans les chemins de croix, comme la rencontre de Jésus avec sa mère ou la légende de Véronique. D'autres ouvrages, qui remontent à la fin du Moyen-Âge, tels que les livres d'heures (livres liturgiques rassemblant des prières liées aux heures de la journée, accompagnées d'illustrations) ou les Méditations sur la vie du Christ, ont ultérieurement alimenté l'iconographie du chemin de croix.

Le chemin de croix constitue un sujet traditionnel de la peinture. Plusieurs artistes en ont réalisé : à signaler celui peint par Giandomenico Tiepolo pour l'église Saint-Paul de Venise entre 1747 et 1749. Plus récent, le chemin de croix de Camille Corot, réalisé en 1853 pour l'église de la Ville d'Avray ou celui de Léon Perrault pour l'église Sainte Radegonde de Poitiers.



Sources

Gustave Moreau, le chemin oublié, catalogue d'exposition, Musée Denys Puech, Rodez, 2013
www.decazeville-tourisme.com

rédigé par la DRAC MP, juillet 2014
pour le circuit « Art dans l'espace public en Aveyron »

Crédits Photo : J.-F. Peiré, Drac Midi-Pyrénées, Office du Tourisme de Decazeville, © RMN-GP / René-Gabriel Ojéda



PIERRE SOULAGES

VITRAUX

DE L'ABBATIALE

SAINTE FOY

À CONQUES



Vue extérieure de l'abbatiale Sainte-Foy à Conques

Site Abbatiale Sainte-Foy, Conques
Immeuble classé au titre des Monuments historiques (liste de 1840)

Date 1994

Maîtrise d'ouvrage Ministère de la culture et de la communication - Direction régionale des affaires culturelles de Midi-Pyrénées

Maîtrise d'œuvre Ministère de la culture et de la communication (Dominique Larpin, architecte en chef des Monuments historiques)

Artiste Pierre SOULAGES (Rodez, 1919), assisté de Jean-Dominique Fleury, maître verrier

Technique et dimensions Vitraux, 250 m²

Description 95 baies, 9 meurtrières

Contexte de la commande En 1986, le Ministère de la culture et de la communication a confié la conception et la réalisation de l'ensemble des vitraux de l'abbatiale Sainte Foy de Conques à Pierre Soulages. Par cette commande, l'État a souhaité rendre hommage à un de ses grands artistes et poursuivre le dialogue entre l'art et l'architecture, le patrimoine et la création contemporaine.
Sept ans seront nécessaires à l'artiste pour réaliser cette commande. Soucieux de respecter la pureté de l'édifice, il cherche une qualité de lumière adaptée à l'identité de cette architecture sacrée en travaillant sur la matière première, le verre. Après de nombreux essais effectués au Centre international de recherche sur le verre, situé à Marseille, au centre de recherche de Saint Gobain Recherche, à Aubervilliers, il arrive à mettre au point un verre spécial, translucide et émetteur de lumière. Celui-ci, fabriqué en Allemagne, sera transporté à Toulouse dans l'atelier de Jean-Dominique Fleury, maître verrier avec qui Soulages entreprendra une longue collaboration.

ŒUVRE

Après avoir été sollicité à plusieurs reprises pour réaliser des vitraux dans des édifices religieux (pour la cathédrale de Nevers, d'Abbeville ou pour une chapelle à Quimper), Pierre Soulages accepte la commande de l'ensemble des vitraux pour l'abbatiale de Conques car c'est ici, selon ses mots, qu'il a découvert sa vocation pour l'art, à l'âge de 14 ans.

Dans les années 1980, à soixante-dix ans, Pierre Soulages est déjà l'un des représentants majeurs de l'art contemporain en France. Cette commande demeure aujourd'hui l'une des plus vastes et importantes que l'artiste ait jamais reçue.

L'édifice sur lequel Pierre Soulages est appelé à intervenir est une église de style roman, dotée d'un nombre étonnant d'ouvertures de différentes tailles : plus étroites et basses sur le mur nord de la nef, plus amples sur le côté sud. Ce rapport est inversé dans le transept. Ce déséquilibre accentue la luminosité des deux côtés de l'édifice et montre que le rôle de

la lumière est central dans cette église depuis sa conception architecturale.

Dès le début de ses recherches, l'artiste, soucieux de ne pas bouleverser la pureté et la rigueur de l'architecture, ne veut pas proposer « des sortes de peintures vues par transparence ». Le principe qui guide ses réflexions plastiques est le respect l'ordonnement de la lumière, en accord avec l'identité de l'architecture du XI^e siècle.

Il entame donc une longue période de recherches pour obtenir un verre blanc, translucide, qui puisse diffuser la lumière tout en empêchant le regard de s'échapper à l'extérieur, dans le respect de la tradition du vitrail cistercien.

N'ayant pas trouvé un verre aux qualités requises, Soulages fait appel à de nombreux spécialistes afin de mettre au point une innovation dans la matière première même. Grâce à l'appui du CIRVA (Centre international de recherche sur le verre, situé à Marseille), du centre de recherche de Saint Gobain Recherche, à Aubervilliers, et aux compétences

du maître verrier Jean-Dominique Fleury, il obtient, en 1992, après plus de 300 essais, une matière nouvelle qui répond parfaitement à ses exigences. Les 13 200 kg de verre nécessaires à la réalisation des verrières ont été produits par l'entreprise Glaskunst Klinge à Rheine en Allemagne.

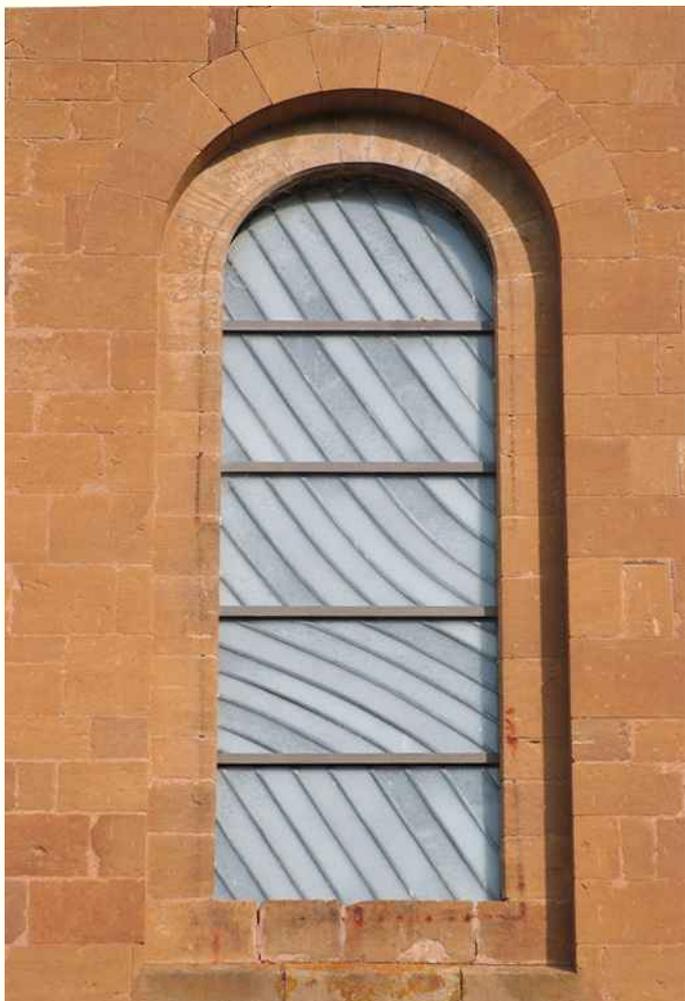
TECHNIQUE

Le verre blanc des vitraux de Conques est composé de verre concassé. Ces fragments de matière sont obtenus en versant du verre en fusion dans un liquide froid : il éclate ainsi en formant des milliers de grains de différentes tailles. Ensuite, les grains sont sélectionnés à l'aide de tamis et groupés selon leur dimension. En répartissant les grains de différentes tailles dans des moules à l'aide d'outils que Soulages met personnellement au point, l'artiste obtient, suite à une cuisson à haute température très précisément contrôlée, des plaques de verre de 8 mm d'épaisseur offrant une lumière modulée par la dimension des grains et leur dévitrification en cours de fusion.

Le résultat est un verre qui, de par sa composition hétérogène, produit des variations de lumière : les gros grains laissent davantage passer la lumière que les petits, qui rendent le verre plus opaque. Ainsi, les vitraux ne donnent pas l'impression de trous dans le mur, comme le ferait un verre transparent, mais produisent au contraire une surface dans la continuité des murs de l'église. Par conséquent, l'artiste parvient à restituer l'aspect caractéristique des premiers vitraux d'albâtre, avant l'emploi du verre dans les premières églises chrétiennes.

En installant une baie d'essai dans une fenêtre, avec l'aide du maître verrier Jean-Dominique Fleury et son collaborateur Éric Savalli, Soulages s'est aperçu que le verre blanc révélait la variation chromatique de la lumière naturelle au fil des moments de la journée : bleue le jour, rouge ou jaune au coucher de soleil ou à l'aube, ocre ou grise quand elle reflète les couleurs des murs ou du toit. Grâce aux caractères intrinsèques du verre, à la variation de densité, le chromatisme fait son retour, sans l'emploi de verres colorés ou de peinture.

LA RÉALISATION DES VITRAUX



Vue extérieure de l'abbatiale Sainte-Foy

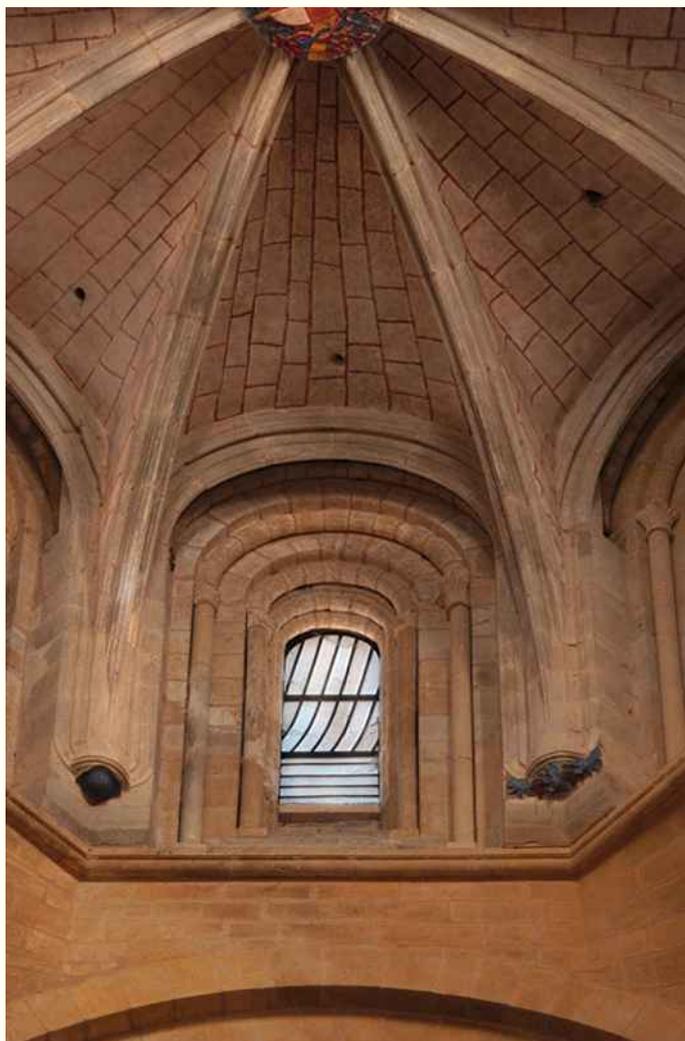
Pierre Soulages a procédé à la réalisation des maquettes grandeur nature, ce qui a permis de définir l'emplacement précis des barlotières¹ et de choisir le rythme des plombs en fonction de la lumière recherchée, mais aussi des verticales et horizontales des murs et des fenêtres de l'édifice.

À l'aide d'un ruban adhésif noir de la largeur du plomb, posé sur de grandes plaques de mélaminé blanc, l'artiste a dessiné avec Jean-Dominique Fleury, en collant et décollant les bandes, jusqu'à obtenir le trait juste et la séquence de lignes parfaites.

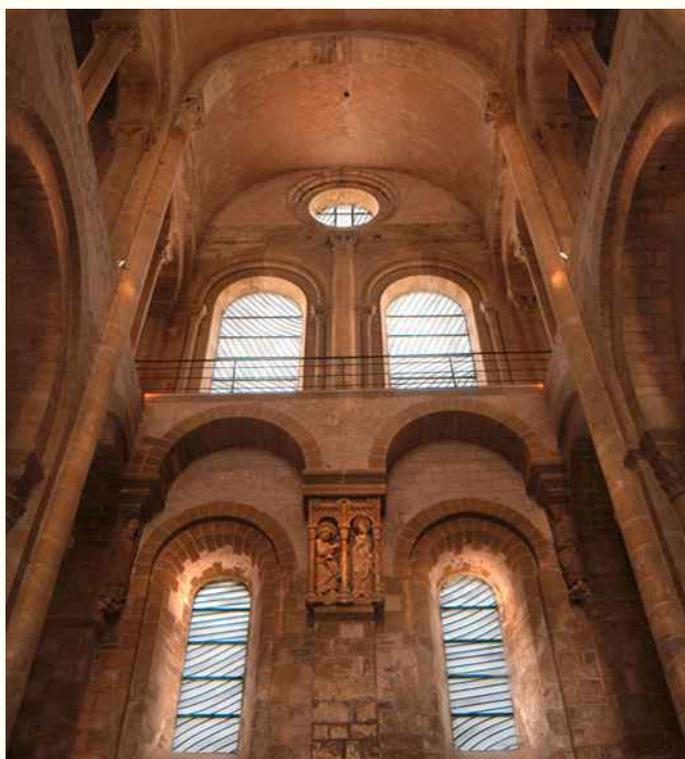
Les cartons ont ensuite été réalisés dans les ateliers de l'artiste à Paris et à Sète, à Toulouse dans l'atelier du maître verrier. Propriété de l'État (Centre national des arts plastiques), ils sont aujourd'hui déposés au musée Soulages de Rodez.

Le cahier des charges exprimé par le service des Monuments historiques prévoyait en effet une remise en ordre des barlotières et du réseau des plombs. Dans la formulation de Soulages,

¹ Barre de fer en forme de T servant de maintien des panneaux d'un vitrail



Vue intérieure de l'abbatiale Sainte-Foy



les barlotières, horizontales, n'ont pas que la simple fonction pratique de rigidifier le vitrail, mais participent pleinement à l'organisation plastique de la baie et leur nombre, pair, évite que la surface soit divisée en son milieu.

L'emplacement des plombs suit un principe précis : l'harmonie avec les lignes dominantes de l'architecture, notamment les grandes verticales et les pleins cintres. Le jeu graphique du réseau des plombs est donc oblique et souple, pas orthogonal, mais légèrement courbé. Il évite ainsi une impression de pesanteur et évoque un souffle léger. La bordure habituelle des vitraux a également été supprimée, car elle souligne en le répétant le contour des fenêtres, brisant le continuum entre verre et mur en pierre.

L'artiste propose également une variation dans le rythme des plombs : en s'approchant de l'abside, ils se dynamisent, privilégiant toujours un mouvement ascendant. Les vitraux ne se correspondent pas sur les murs nord et sud : cette asymétrie aide davantage à ne pas fixer le regard. Au premier étage, tout au long de la nef, ce sont les lignes horizontales qui dominent, tandis qu'au rez-de-chaussée elles sont plutôt verticales.

Vue intérieure de l'abbatiale Sainte-Foy

PORTRAIT DE L'ARTISTE

PIERRE SOULAGES

Pierre Soulages, né à Rodez en 1919, est le plus grand peintre de la scène artistique française actuelle. Sa pratique artistique se démarque profondément, depuis le début dans les années 1930 et ses travaux de l'après-guerre, des propositions des artistes et des mouvements contemporains, en France et aux États-Unis. Plutôt que privilégier le geste, il questionne la matière, la trace et la lumière. Bien qu'ayant adopté une forme d'abstraction radicale depuis ses débuts, il ne suit pas les règles de l'abstraction lyrique, du tachisme ou de l'informel, ni l'abstraction géométrique de l'art concret.



Détail d'un vitrail de l'abbatiale Sainte-Foy

À partir de 1946, la palette de ses huiles sur toile se restreint à des teintes sombres : ocres, bruns, qui se réduit davantage à partir de 1979 avec les Outrenoirs.

Au cœur de la pratique de Pierre Soulages il y a l'expérimentation, qui se poursuit constamment tout au long de sa

carrière. Par ailleurs, il ne s'en tient pas qu'à la peinture, mais explore aussi d'autres techniques, comme les brous de noix, le goudron sur verre, l'estampe, avec des séries d'eaux-fortes, sérigraphies et lithographies. Aucune hiérarchie n'est établie

entre ces différentes techniques. Parallèlement, il emploie des matériaux atypiques, avec lesquels il fabrique des outils pour étaler la peinture : semelles de chaussures, racloirs, cartons...

Dès 1979, dans les premiers Outrenoirs, la seule couleur noir envahit la totalité de la surface du tableau. C'est cette série, qu'il expose au Centre Pompidou la même année, qui lui vaut le surnom du « peintre du noir ». Toutefois, Soulages refuse cette définition, étant animé plutôt par une préoccupation liée à la lumière, comme le témoigne la réalisation des vitraux pour l'abbatiale de Conques.

Par le biais de la peinture noire, il explore différentes textures, faisant surgir la lumière par le jeu des surfaces travaillées : stries empâtées, brossages aux différentes orientations, emploi de matière mâte et brillante, sur des grands formats qui s'organisent en polyptyques.

JEAN-DOMINIQUE FLEURY

Né en 1946 à Pau, Jean-Dominique Fleury est diplômé de l'École des Métiers d'Art de Paris.

Il crée en 1978 à Toulouse ses propres ateliers de verrerie et réalise d'importants travaux de restauration, notamment pour la cathédrale de Narbonne (11), ou d'autres plus modestes comme celui du château de Montal (46), ainsi que des travaux de création personnels. C'est à partir de 1990 qu'il commence à croiser le chemin d'artistes reconnus pour des commandes de vitraux. Son expérience dans le domaine du verre et sa sensibilité lui permettent de développer une collaboration unique avec chaque artiste, en s'employant pour retranscrire leur pensée dans le verre, grâce à des techniques innovantes et inattendues. S'il est connu pour avoir réalisé les vitraux de Soulages à Conques, il a également collaboré avec Martial Raysse pour Notre-Dame de l'Arche d'Alliance à Paris, avec Miquel Barceló pour la Cathédrale de Palma de Majorque, et avec Pascal Convert pour l'Abbatiale de Saint-Gildas des Bois (44), pour ne citer que quelques exemples.

CONTEXTE

ABBATIALE SAINTE FOY

L'abbatiale de Conques a été construite à partir de 1035-40 sur l'ancien emplacement d'un ermitage. Les travaux s'échelonnent sur plusieurs décennies.

Son plan, massif, prévoit un transept plus long que la nef. Le chevet combine chapelles rayonnantes et chapelles échelonnées, selon le schéma d'autres églises de la même époque, toutes placées sur les chemins de Saint Jacques de Compostelle, comme par exemple Saint Sernin de Toulouse. Cette particularité du plan tient à plusieurs raisons : la topographie, mais aussi la déambulation des pèlerins et la célébration de la liturgie.

Le sentiment de pesanteur est accentué par l'épaisseur des murs, visibles aux profonds embrasements des fenêtres. Toutefois, l'impression de hauteur due à l'étroitesse de la nef élance l'architecture et la lumière claire, plus forte sur le côté sud où les ouvertures sont plus amples, contribue à souligner l'élégance de la structure.

Les pierres employées, surtout grès, schistes et calcaires, ont des teintes variables, du violet, à l'ocre en passant par des nuances bleutées.

Aucune information n'est parvenue sur la vitrerie d'origine de l'abbatiale, apparentée probablement à des simples clôtures ajourées et translucides. De 1568 (date de l'incendie partiel de l'église et de la destruction d'une partie des verrières) à 1835, les fenêtres furent murées. Un premier projet de réfection des vitraux date de 1842 mais fut abandonné pour faute de moyens. En 1849, un deuxième projet prévoit des verrières à base de verres blancs. Ils englobent des fragments anciens et sont réalisés par le peintre Jean-Claude Borcier. Entre 1942 et 1953, finalement, un nouveau projet est mené par le peintre Pierre Parot, avec la collaboration du maître verrier limougeaud Francis Chigot : des vitraux colorés, mêlant motifs géométriques et scènes historiées.

Déposés au moment de la commande à Pierre Soulages, ces vitraux sont conservés au Centre européen de Conques.

L'abbatiale possède un très riche trésor d'orfèvrerie, ainsi qu'un ensemble de 250 chapiteaux sculptés. Le tympan, qui représente le Jugement dernier, est très bien conservé et constitue un exemple précieux de sculpture romane.

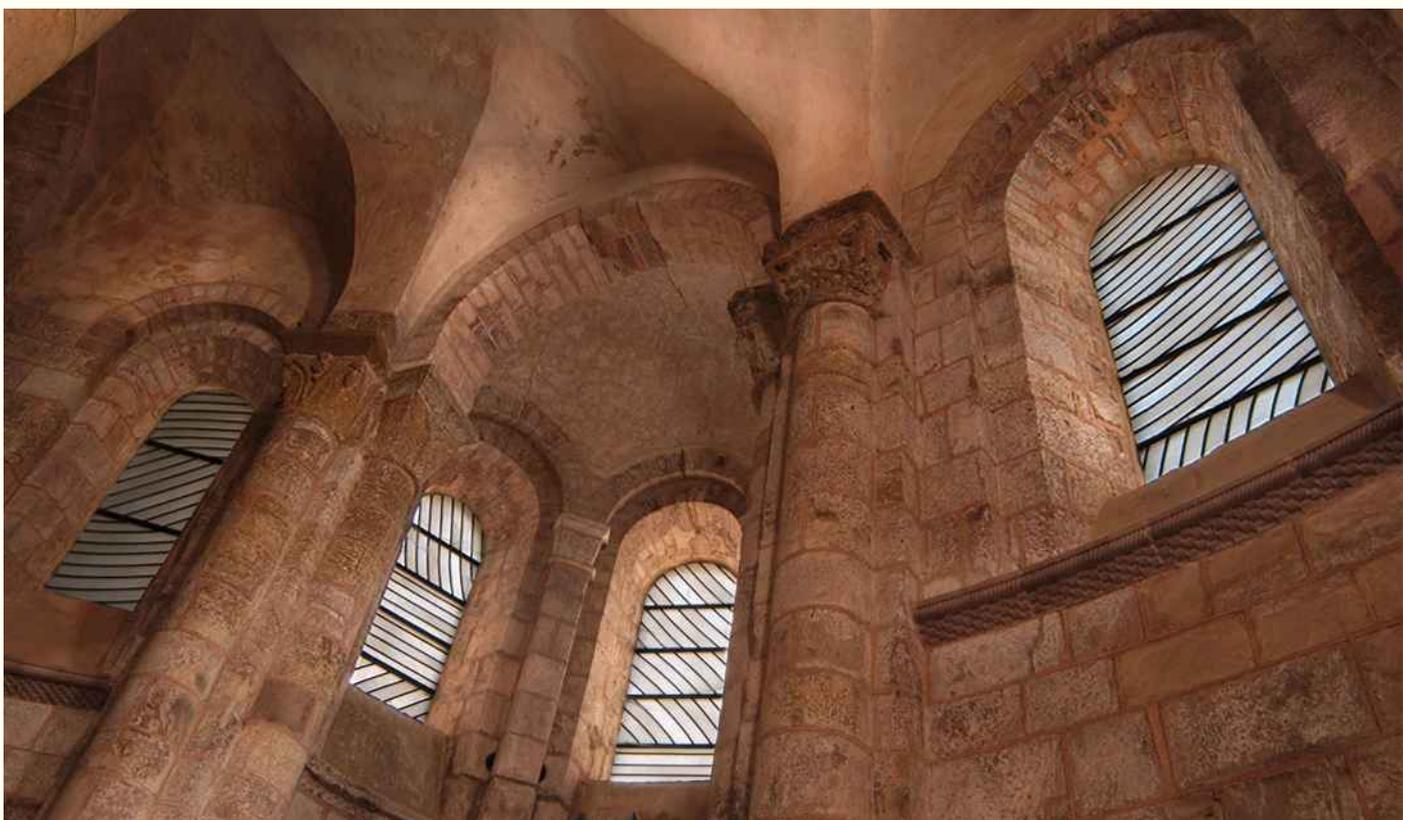
LES VITRAUX DE CONQUES : UNE COMMANDE PUBLIQUE

Les vitraux de Pierre Soulages pour l'abbatiale de Conques sont le fruit d'une commande du Ministère de la culture et de la communication, au moment où ce dernier, au début des années 1980, via son administration centrale, déploie une vaste politique de commandes aussi bien à Paris qu'en région, en écho à la charte nationale de l'aménagement du territoire. La volonté du Ministère de la culture et de la communication était de rendre hommage à un de ses grands artistes en lui confiant, en 1986, la réalisation des vitraux d'un des joyaux de l'architecture romane.

La commande s'effectuera sous le contrôle de la Direction régionale des affaires culturelles de Midi-Pyrénées, (Conservation régionale des Monuments Historiques et service des arts plastiques) maître d'ouvrage, et de l'architecte en chef des Monuments Historiques, maître d'œuvre. Elle est entièrement financée par l'État.

L'expression « commande publique » désigne à la fois cette procédure et un objet : l'art qui, en sortant de ses espaces réservés, va à la recherche de la population dans ses lieux de vie. Ce dispositif volontaire, ambitieux, a donné un nouveau souffle à l'art dans l'espace public. Présent dans des lieux très divers, de l'espace urbain au monde rural, des monuments historiques aux jardins, l'art contemporain dans l'espace public met en jeu une extraordinaire variété d'expressions plastiques.

Vue intérieure de l'abbatiale Sainte-Foy



Pour APPROFONDIR

LA CRÉATION DE VITRAUX DANS LES ABBAYES CISTERCIENNES

Nombreuses commandes publiques à des artistes contemporains pour la réalisation de vitraux dans les abbayes, notamment cisterciennes, ont attiré l'attention sur les caractères spécifiques des vitraux dans ce type d'édifices.

Conformément aux préceptes de l'ordre, les verrières des églises cisterciennes des XII^e et XIII^e siècles étaient blanches et dépourvues de décor figuré. Les consignes données en matière de vitraux par le Chapitre général de l'Ordre des Cisterciens en 1145-50, rappelées maintes fois au cours des XII^e et XIII^e siècles indiquent que « les vitraux doivent être blancs, sans croix et sans images ». Parmi les verrières médiévales conservées, on peut observer une majorité de verres incolores (translucides plutôt que transparents) assortis de « faux plombs », à savoir des plombs destinés à compléter les motifs peints.

Les motifs récurrents comprennent des éléments végétaux stylisés ou des compositions géométriques.

Deux exemples ci-après nous montrent des solutions contemporaines très différentes, mais qui témoignent toutes deux d'une approche particulière et d'une harmonie avec le contexte architectural.

VITRAUX DE JEAN-PIERRE RAYNAUD, ABBAYE DE NOIRLAC, (18) EN COLLABORATION AVEC JEAN MAURET, MAÎTRE VERRIER (1975)

En recevant la commande de la Caisse nationale des monuments historiques pour la réfection des vitraux de l'église et du réfectoire de l'abbaye de Noirlac, Jean-Pierre Raynaud s'est d'abord questionné sur la cohérence entre sa proposition et l'architecture romane, épurée et sobre, de l'abbaye.

L'intérêt de l'artiste s'est concentré sur la lumière et le dépouillement des formes, pour une intervention la plus possible en accord avec l'esprit du lieu. Les verrières sont caractérisées par l'absence totale de couleurs et par un jeu graphique de lignes, obtenu par la superposition de deux grilles légèrement décalées. Ce décalage des trames génère des effets de profondeur et de mobilité. Chaque fenêtre ou rosace est cernée par un bandeau de verre opalescent qui assure le passage uniforme de la blancheur opaque de la pierre aux transparences modulées du dessin quadrillé.

L'exemple des vitraux de Noirlac ouvre la voie aux propositions de l'abstraction la plus radicale, à la croisée des mouvements (post) minimaliste et conceptuel. Cette proposition place au centre de la décoration une composition plus dessinée conférant au tracé des plombs et des barlotières un rôle non plus seulement fonctionnel mais éminemment plastique.

VITRAUX DE SARKIS, ABBAYE DE SILVACANE, LA ROQUE D'ANTHÉRON, EN COLLABORATION AVEC LES ATELIERS DUCHEMIN, MAÎTRE VERRIER (2001)

En 2001, à l'occasion des travaux de rénovation de l'édifice, l'artiste français Sarkis reçoit la commande pour la réalisation des vitraux du réfectoire de l'abbaye de Silvacane, dans les Bouches-du-Rhône, ainsi que d'une partie du mobilier (les chaises et la barre de cristal de la chaire de lecteur).

La décoration des verrières est caractérisée par la répétition d'un même motif : l'empreinte du doigt de l'artiste et de ses collaborateurs au jaune d'argent sur des verrières blanches. La juxtaposition des milliers d'empreintes rythme les surfaces des baies, révélant une lumière dorée, vibrante, différente pour chaque vitrail.

Il semble que l'artiste ait voulu « toucher » du doigt la lumière, marquer « l'empreinte » du XXI^e siècle dans la continuité de l'histoire du bâtiment.



Sources

Collectif, Monumental – Monuments historiques et création artistique, revue scientifique et technique des monuments historiques, semestre 1, juin 2012, éditions du patrimoine, Paris

Pierre Soulages, verre, cartons des vitraux de Conques, Musée Fabre, Actes sud, 2010

Soulages XXI^e siècle, sous la direction d'Eric de Chassey et Sylvie Ramond, catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Lyon, éditions Hazan, 2012

Architectures de lumières, vitraux d'artistes, 1975-2000. Sous la direction d'Anne-Marie Charbonneaux et de Norbert Hillaire. Éditions Marval, Paris, 2000.

<http://www.centre-vitraill.org>

<http://www.pierre-soulages.com/>

rédigé par la DRAC MP, juillet 2014
pour le circuit « Art dans l'espace public en Aveyron »

Crédits Photo : Jean-François Peiré, Drac Midi-Pyrénées, © Adagp, Paris 2014



FRANÇOIS MORELLET

CERCLE

ET CARRÉ

MUSÉE DENYS PUECH

À RODEZ



Site Musée Denys Puech, Place Georges Clémenceau, 12000 Rodez

Date 1989

Maîtrise d'ouvrage Ville de Rodez

Maîtrise d'œuvre André Boyer

Artiste François MORELLET (Cholet, 1926)

Technique et dimensions Bas-relief en bronze et pierre

Description Un carré (sur le mur pignon sud) et un cercle (sur le mur pignon nord), obtenus par un relief inspiré de celui du bâtiment ancien, mais basculés ou déformés.

Contexte de la commande En 1987-1989 d'importants travaux de rénovation ont été effectués sur le bâtiment du musée, inauguré en 1914. Deux adjonctions ont été apportées sur l'arrière de l'édifice et sur l'une des façades latérales. À cette occasion, le conservateur de l'époque, Yves Denieau, a proposé à François Morellet d'intervenir sur le bâtiment rénové. L'artiste a réalisé deux de ses « intégrations architecturales » en adoptant les mêmes matériaux de l'architecture du musée.

ŒUVRE

Cercle et carré de François Morellet est une intégration architecturale qui se fond entièrement dans les murs pignons de l'édifice du Musée Denys Puech. François Morellet, un des artistes français les plus importants de l'art des cinquante dernières années, a été invité par le conservateur du musée, Yves Denieau, à intervenir sur les adjonctions apportées lors des travaux de 1987-1988, constituées de la cage de l'ascenseur et de l'escalier de secours.

L'artiste a conçu une œuvre permettant de lier l'architecture classique du musée aux parties modernes. En utilisant la même pierre calcaire du module de parement ainsi que le bronze, il réalise deux bas-reliefs qui, par leur emplacement à l'écart et leurs matériaux, se font très discrets. Sur le mur nord, le bas-relief prend la forme d'un carré, tandis que sur le mur sud il compose un cercle.

Les formes, simples et géométriques, interfèrent avec l'architecture sans pour autant la bouleverser. Le point de vue est également très important dans la perception de ces installations, car leur forme varie selon la position du regardeur. Les segments en bronze font référence aux moulures des cadres et les deux formes proposées aux formats du tableau, format classique et tondo.

François Morellet porte également une attention particulière au contexte dans lequel son intégration s'inscrit. Face au mur nord se trouve une maison du début du XIX^e siècle que les Ruthénois appellent la « maison carrée ». De plus, à l'arrière du musée, une grande verrière qui donne sur l'escalier intérieur, arrondie dans sa partie supérieure et angulaire dans sa partie inférieure, propose une forme intermédiaire entre le cercle et le carré.

Le principe de base adopté par l'artiste est celui du basculement, que l'on retrouve aussi dans les autres « désintégrations architecturales » de la même période : un élément de la composition, souvent de grandes dimensions et de forme géométrique, est reproduit et penché afin de déstabiliser le spectateur dans la perception de l'espace qui l'entoure.

Au musée Denys Puech, ce basculement est moins violent que dans d'autres installations successives (par exemple *La Défoncée*, sur l'esplanade de la Défense, installation de 1991 constituée de sept poutres métalliques qui composent une structure à moitié enfoncée dans le sol abritant le bâtiment du Fonds national d'art contemporain), mais il questionne le spectateur par sa sobriété et son emplacement quelque peu dissimulé, accentuant le côté énigmatique.



Cercle et carré (le carré), intégration architecturale, 1989, mur pignon sud du musée Denys-Puech, Rodez

PORTRAIT DE L'ARTISTE

François Morellet est l'un des représentants majeurs de l'art contemporain français. Après une courte phase figurative, il commence à peindre des tableaux abstraits à partir des années 1950, se dirigeant vers des œuvres géométriques au style très dépouillé et aux compositions simples, entre l'abstraction de Piet Mondrian et l'art concret de Max Bill.

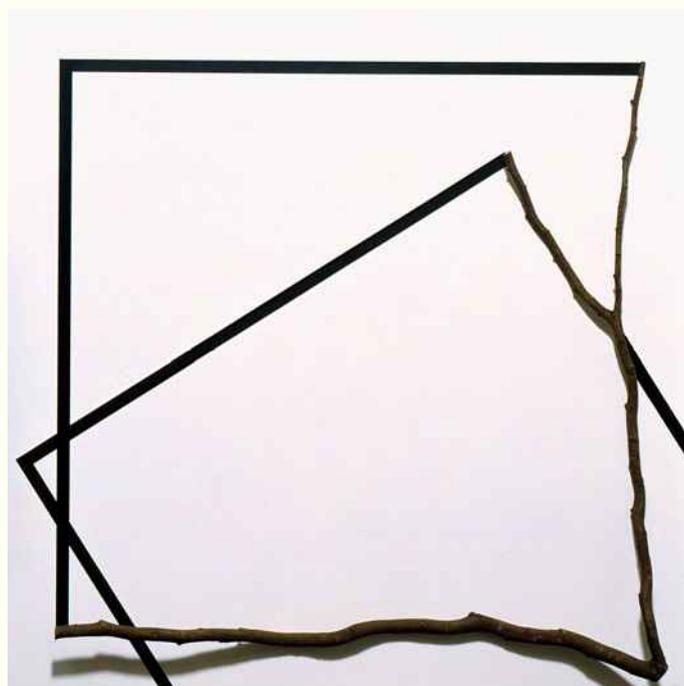
De 1960 à 1968 il fait partie du Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), dont il est également fondateur avec Horacio Garcia Rossi, Julio Le Parc, Joël Stein, Francisco Sobrino et Jean-Pierre Yvaral. Les œuvres du groupe, à la croisée entre art minimal et cinétique, ont pour objectif de proposer des situations nouvelles où sont questionnées les relations entre spectateur, artiste et œuvre. Le groupe a été particulièrement actif d'un point de vue théorique, à travers enquêtes, recherches sur le volume, la structure, les matériaux.

C'est à partir des années 1960 que François Morellet commence à intégrer, dans ses œuvres géométriques, de nouveaux matériaux, notamment le néon, qui ne sont pas sans rappeler l'art minimal américain et les expériences contemporaines de Dan Flavin.

À la même époque, il brise les frontières de la peinture pour élargir son domaine aux cimaises, aux salles et à

l'environnement architectural, avec les premières installations au ruban adhésif noir. Dans « Superposition d'une surface exposable avec cette même surface basculée à 5° », à la galerie Gillespie-Laage à Paris, il reproduit, à l'aide du ruban adhésif, le dessin formé par la structure orthogonale d'un mur ainsi que tous les éléments qui s'y insèrent, comme le radiateur ou la fenêtre, en le basculant légèrement. C'est à partir de ces expérimentations à l'échelle d'un lieu que l'artiste commence à s'interroger à leur transposition à l'architecture et la ville. Ce passage à la dimension urbaine se fait à partir de 1971, avec la période des « Désintégrations architecturales », interventions massives qui visent à modifier la perception du spectateur en opérant sur les architectures mêmes. François Morellet réalise des grandes structures aux formes géométriques dépouillées, en néon ou autre matériau, qu'il déplace dans l'espace. Son approche n'est jamais autoritaire, mais joue avec l'ironie, l'humour, les jeux de mots (notamment dans les titres), en attaquant tout particulièrement le langage emphatique de certaines architectures.

Dans ses trames, grilles, basculements à l'échelle de la ville, Morellet emploie souvent la diagonale et l'oblique. Ceci est encore plus évident lorsqu'il intervient sur des architectures modernistes, ainsi que sur des monuments classiques, comme le bâtiment du musée Denys Puech. À travers cette pratique, l'artiste revendique le renversement de toute forme de certitude, qui passe à travers l'orthogonalité à laquelle nous sommes habitués en parcourant les villes. Avec ironie et délicatesse, il parvient à troubler la logique du lieu. C'est le même principe qu'il adopte dans sa dernière grande commande publique, « Esprit d'escalier », en 2010. À cette occasion, il travaille sur les baies vitrées de l'escalier Lefuel au Louvre, en proposant le même dessin des grilles en fer des fenêtres mais inversé par rapport à l'original. Le sentiment qu'il en découle rappelle ses « désintégrations » par le décalage des éléments.



Geometree n°109 (Parjure n°1), 1993, Branche et acrylique sur bois, Collection les Abattoirs, FRAC Midi-Pyrénées

CONTEXTE

LE MUSÉE DENYS PUECH

Denys Puech est un sculpteur académique né à une vingtaine de kilomètres de Rodez, près de Bozouls, en 1854 et mort en 1942 dans la capitale routhénoise. Son œuvre sculpturale, visible principalement à Rodez (la collection du musée comprend 230 œuvres, à laquelle s'ajoute une centaine de carnets de croquis) mais également au musée d'Orsay, est constituée de figures féminines aux courbes douces, très souvent figées dans des postures languides.

Grand prix de Rome en 1884, il sera sous la III^e République un des artistes officiels de l'État, en répondant à de nombreuses commandes de sculptures de bustes.

C'est l'artiste en personne qui propose vers 1902 l'idée d'un musée consacré à son œuvre. La Ville de Rodez consent au projet, souhaitant depuis plusieurs années se doter d'un bâtiment destiné au dépôt et à la conservation des œuvres d'artistes aveyronnais.

Denys Puech recommande l'architecte André Boyer, qui dessine un édifice à deux étages avec une entrée par un pavillon en rotonde. Les façades sont conçues dans un style Louis XVI modifié et sont percées de larges baies destinées à éclairer les sculptures. Le musée est inauguré le 17 juillet 1910 alors qu'il est encore inachevé. Mais il n'ouvrira au public que le 19 mai 1914, avec un fond de sculptures de Denys Puech, don de l'artiste, et une collection d'œuvres de deux artistes amis, Eugène Viala et Maurice Bompard.

A partir des années 1980, Yves Denieau, alors conservateur du musée, décide d'ouvrir le lieu à la création contemporaine. Lors de la rénovation du bâtiment, il propose à François Morellet de

réaliser les intégrations sur les façades latérales. Le projet de Morellet est doublement une intégration : il permet de faire le lien entre l'édifice de 1910 et l'adjonction de 1989, mais aussi entre l'art du XIX^e siècle et celui du XX^e siècle.

Des acquisitions sont venues compléter ensuite l'intervention de Morellet. Aujourd'hui la collection contemporaine du musée explore divers courants de la création et comprend également des œuvres de jeunes plasticiens (Aurèle, Francis Mascles, Nicolas Sanhes...).

En 2005, Elliott of Faithfield, une série de six chiens jaunes, œuvre de l'artiste Aurèle, conçue spécialement pour orner les « consoles inconsolables » (selon la définition de François Morellet) de la façade, prend place à la place des bustes qui auraient dû y être présentés.

LES INTÉGRATIONS DE MORELLET : UNE COMMANDE PUBLIQUE

Les intégrations de François Morellet dans le bâtiment du musée Denys Puech à Rodez sont le fruit d'une commande publique.

La commande, passée par la Mairie de Rodez, s'appuie sur la procédure dite du 1 % artistique, dispositif qui consiste à consacrer, à l'occasion de la construction, de la réhabilitation ou de l'extension d'un bâtiment public, un financement représentant 1 % du coût des travaux à la commande ou à l'acquisition d'une ou plusieurs œuvres d'art spécialement conçues pour être intégrées au bâtiment considéré ou à ses abords.

Cette procédure, régie par un décret, s'applique aux constructions publiques dont la charge revenait à l'État avant la loi de décentralisation (1982).

Pour APPROFONDIR

AUTRES ŒUVRES DE FRANÇOIS MORELLET EN RÉGION

En 1983, François Morellet inaugure une nouvelle série de travaux qu'il appelle, avec un néologisme emprunté à l'anglais, « Géométree ». La coexistence entre un élément typiquement humain (la géométrie) et naturel (l'arbre), matérialisée dans ce mot, s'opère aussi dans les œuvres qui portent ce titre. Composées de fragments de branches et de végétaux divers fixés sur un support, ces œuvres représentent des figures géométriques dépouillées, qui renvoient aux sculptures et peintures précédentes. Encore une fois, Morellet prône, avec ces œuvres, l'élimination de l'intervention artisanale et de la subjectivité de l'artiste, pour laisser agir les éléments de la composition en les mettant en tension.

Dans «Géométree n. 109 (Parjure n. 1)», une des treize œuvres de Morellet conservée au FRAC Midi-Pyrénées (les Abattoirs, Toulouse), la composition propose deux carrés, un droit et l'autre, superposé, en biais, formés par des branches. L'intervention de l'artiste, presque imperceptible mais rigoureuse, s'oppose à l'apparente liberté de l'élément naturel.

Non loin des Abattoirs, François Morellet a réalisé une œuvre dans l'espace public, pour le métro toulousain.

Il s'agit de « Naufrage de la géométrie », installation de 1993 à l'arrêt République Saint Cyprien. L'artiste a déployé son intervention à la fois sur la place, à l'extérieur comme à l'intérieur, dans la salle du 1^{er} sous-sol. Par le biais de formes géométriques simples (un carré, un cercle et un triangle), soumises au principe du basculement, l'artiste réalise une fontaine qui se fond presque totalement dans le contexte de la station et dialogue à la fois avec l'espace de la place à l'extérieur ainsi qu'avec celui de l'intérieur.

ARTISTES ET ARCHITECTURE

François Morellet entretient un rapport très particulier à l'architecture. Il l'investit dès les années 1960 par le biais d'installations lumineuses pérennes ou éphémères au néon, ou d'œuvres interférant directement avec la construction. Cette relation se concrétise en une série de commandes publiques dans des contextes très différents.



La Défonce, 1990, Métal peint en gris, Centre national des arts plastiques, Paris

Appelé à intervenir sur l'esplanade de la Défense, en 1991, il affirme qu'avec son œuvre, « la Défonce », intentionnellement dérisoire, il voulait s'opposer au triomphalisme de l'architecture de la Défense et au goût typiquement français pour les grandes perspectives.

Nombreux artistes contemporains ont axé leur pratique plastique sur l'architecture, interrogeant notamment la perception du spectateur et la relation entre architecture et usager.

Parmi ces artistes, Gordon Matta Clark (1943-1978), avec les « Building Cuts », découpes de bâtiments, vise à intervenir sur la perception de l'édifice investi et de son environnement proche. Son geste simple – tailler des ouvertures, souvent circulaires, sur plusieurs niveaux dans des bâtiments en construction – complique l'aire visuelle de celui qui observe. Il porte également à reconsidérer avec un regard nouveau l'architecture avec laquelle on a une trop grande familiarité.

L'artiste suisse Felice Varini intervient également sur l'espace architectural, avec des installations *in situ* qui questionnent le concept de point de vue et se construisent autour de la perception du regardeur. Adoptant la peinture, dans des compositions simples le plus souvent géométriques, il construit des « pièges optiques », selon les mots de Marie Marquet, à l'échelle d'un lieu ou d'un environnement. La composition est cohérente lorsque elle est visualisée à partir du point de vue choisi par l'artiste. Dès que le champ spatial du

spectateur change, elle se multiplie en plusieurs fragments hétérogènes et dilatés. À travers ces interventions, qui jouent avec la perspective selon des principes historiques (baroque, illusionnisme), Felice Varini parvient à modifier la lecture que l'on a d'un espace, intérieur ou extérieur.

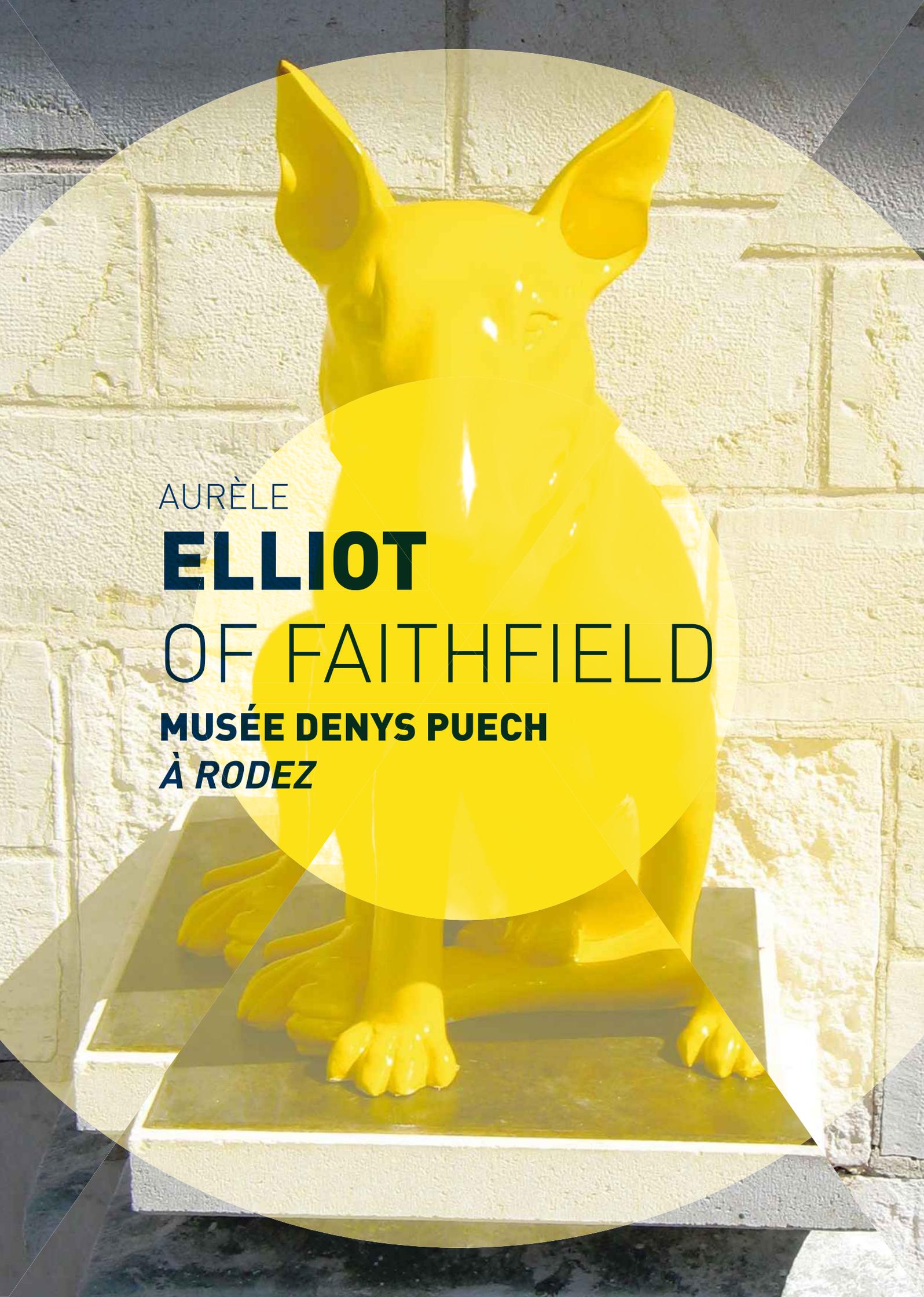


Sources

www.lesabattoirs.org
<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Regions/Drac-Midi-Pyrenees>
 Serge Lemoine, François Morellet, Flammarion, Paris, 2011

rédigé par la DRAC MP, juillet 2014
 pour le circuit « Art dans l'espace public en Aveyron »

Credits Photo : Musée Denys-Puech, © Adagp, Paris 2014 / CNAP/ DR, Grand Rond Production

A photograph of a bright yellow, glossy dog sculpture, likely a bulldog, sitting on a white rectangular pedestal. The sculpture is set against a light-colored brick wall. The image is framed by a large, semi-transparent yellow circle. The text is overlaid on the left side of the circle.

AURÈLE

ELLIOT

OF FAITHFIELD

MUSÉE DENYS PUECH

À RODEZ

Aurèle, Elliott of Faithfield, 2005,
acrylique sur bronze, façade du musée Denys-Puech à Rodez



Site Musée Denys Puech, Place Georges Clemenceau, 12000 Rodez

Date 2005

Maîtrise d'ouvrage Ville de Rodez

Maîtrise d'œuvre André Boyer

Artiste Aurèle (Aurèle RICARD, Paris 1963)

Technique et dimensions Sculptures en bronze, peinture

Description Série de 6 chiens jaunes sur les consoles de la façade du musée

Contexte de la commande Une première version en résine a été installée sur les consoles de la façade, laissées vides depuis la construction du musée, pendant l'exposition personnelle d'Aurèle en 1994. Suite à cette installation éphémère, la proposition d'en produire une version pérenne a été avancée. C'est en 2004 que l'artiste produit les six bull-terriers jaunes, qui ornent aujourd'hui la façade du musée, en s'inspirant d'une affiche repérée à New York dans les années 1980 avec l'image d'un chien perdu, devenu dès lors le fil conducteur de toute la pratique de l'artiste.

ŒUVRE

Les six bull-terriers jaunes sur la façade du musée Denys Puech sont l'œuvre de l'artiste français Aurèle. L'artiste a habité New York et c'est à cette occasion qu'il repère, au début des années 1990, une affiche sur laquelle on peut lire, encadrant le dessin d'un chien, le descriptif de ses caractéristiques physiques et une offre de récompense à qui parviendrait à le retrouver.

À partir de ce moment, toute sa production s'axe autour de ce chien perdu, le LostDog. L'artiste le décline dans tous les matériaux et toutes les techniques.

En 1994, Aurèle fut invité par le musée Denys Puech à présenter une exposition personnelle singulière, dans laquelle il était possible de voir, dans les salles du musée, un rassemblement de souvenirs composés d'objets de la collection de l'artiste, ainsi que des œuvres de la collection du musée, se présentant comme un véritable acte de création.

Parmi les objets exposés, il était possible de découvrir les œuvres de la collection personnelle d'Aurèle, réalisées par des jeunes artistes (Damien Cabanes, Thomas Hirschorn, Olivier Blanckart, Jérôme Touron...) et des artistes reconnus (César,

Daniel Spoerri, Andy Warhol, Lawrence Weiner, Jean-Michel Basquiat...).

Pour préparer cette exposition, intitulée « Aurèle by Aurèle », l'artiste s'était installé pendant deux mois dans l'une des salles du musée qu'il avait transformée en atelier ouvert à la visite.

Pendant l'exposition, six chiens jaunes, identiques à ceux visibles aujourd'hui, ont été réalisés et installés sur les consoles de la façade du musée. Les chiens reproduisaient le bull terrier aperçu dans l'affiche trouvée à New York, dans la même position frontale, assis, la patte arrière gauche pliée. Les sculptures, en résine, étaient jaunes, d'une nuance particulièrement intense, déposée par Aurèle depuis 1989 à l'Institut National de la Propriété Industrielle sous le nom de IAY (International Aurèle Yellow), en hommage au bleu Klein, IKB (International Klein blue).

Les sculptures furent retirées à la fin de l'exposition. Il aura fallu attendre septembre 2005 pour qu'une version pérenne en bronze peint en jaune soit installée à demeure sur la façade du musée. En 1987, François Morellet s'était étonné des « consoles inconsolables » du musée Denys-Puech, qui auraient dû accueillir des bustes depuis la construction

du musée en 1910. L'installation Elliot of Faithfield pallie cette absence, proposant une interprétation moderne, teintée d'humour, des bustes d'hommes illustres, chers à l'architecture académique.

PORTRAIT DE L'ARTISTE

Né en 1965 à Paris, Aurèle Ricard, dit Aurèle, vit aujourd'hui entre Paris, New York et Shanghai.

La découverte de l'affiche du chien perdu à New York, d'où prend source toute sa production artistique, montre pleinement que l'art d'Aurèle se réalise sous le signe de l'appropriation. L'image du chien perdu (au nom de Bob), ainsi que l'affiche qui en dénonce la perte, concentre, selon Aurèle, tous les maux de notre société contemporaine : l'argent, la recherche spirituelle ou matérielle, l'affectif... Il adopte cette figure d'abord dans une série de peintures appelée « S.P.A » (Symbole Pirate Ajouté), qui montre le parcours du chien Bob dans l'art contemporain et plus précisément dans les œuvres de Duchamp à Warhol (elle fut exposée pour la première fois à la galerie Lara Vincy en 1989).

L'art d'Aurèle puise dans l'histoire de l'art (notamment dans le Surréalisme, le Pop art, le Nouveau réalisme) et dans les phénomènes perceptibles dans la publicité, la mode ou les faits de société, à travers différentes formes d'expression, que ce soit la photographie, l'installation, la vidéo, les assemblages ou la sculpture.

En 1989, il dépose l'International Aurèle Yellow à l'Institut National de la Propriété Industrielle, souhaitant capturer le jaune du soleil, comme Yves Klein avait fait en 1960 avec le bleu. Il emploie ce jaune dans de séries de tableaux, ainsi que dans les sculptures, jusqu'à investir l'obélisque de la Place de la Concorde avec une lumière du même jaune en 1990.

Au cours des dernières années, Aurèle se concentre principalement sur les versions monumentales du LostDog, de 4,5 mètres de haut, en différents matériaux (marbre, résine, plantes dépolluantes...), qu'il expose lors de foires et événements internationaux.

CONTEXTE

LE MUSÉE DENYS PUECH



Denys Puech est un sculpteur académique né à une vingtaine de kilomètres de Rodez, près de Bozouls, en 1854 et mort en 1942 dans la capitale ruthénoise. Son œuvre sculpturale, visible principalement à Rodez (la collection du musée comprend 230 œuvres, à laquelle s'ajoute une centaine de carnets de croquis) mais également au musée d'Orsay, est constituée de figures féminines aux courbes douces, très souvent figées dans des postures languides.

Grand prix de Rome en 1884, il sera sous la IIIe République un des artistes officiels de l'État, en répondant à de nombreuses commandes de sculptures de bustes.

C'est l'artiste en personne qui propose vers 1902 l'idée d'un musée consacré à son œuvre. La Ville de Rodez consent au projet, souhaitant depuis plusieurs années se doter d'un bâtiment destiné au dépôt et à la conservation des œuvres d'artistes aveyronnais.



Denys Puech recommande l'architecte André Boyer, qui dessine un édifice à deux étages avec une entrée par un pavillon en rotonde. Les façades sont conçues dans un style Louis XVI modifié et sont percées de larges baies destinées à éclairer les sculptures.

Le musée est inauguré le 17 juillet 1910 alors qu'il est encore inachevé. Mais il n'ouvrira au public que le 19 mai 1914, avec un fond de sculptures de Denys Puech, don de l'artiste, et une collection d'œuvres de deux artistes amis, Eugène Viala et Maurice Bompard.

À partir des années 1980, Yves Denieau, alors conservateur du musée, décide d'ouvrir le lieu à la création contemporaine. Lors de la rénovation du bâtiment, il propose à François Morellet de réaliser deux intégrations architecturales sur les façades latérales. Il inaugure parallèlement une importante politique d'acquisitions.



Aujourd'hui la collection contemporaine du musée ressemble des œuvres de divers courants de la création et comprend également des œuvres de jeunes plasticiens (Aurèle, Francis Mascles, Nicolas Sanhes...).

En 2005, la série de six chiens jaunes d'Aurèle est la dernière des commandes à un artiste contemporain pour l'édifice du musée.

ELLIOT OF FAITHFIELD : UNE COMMANDE PUBLIQUE

Les sculptures d'Aurèle pour la façade du musée Denys Puech sont le fruit d'un achat par commande.

Celle-ci, exprimée par la Mairie de Rodez, s'est déroulée selon une procédure différente par rapport à celle qui est traditionnellement adoptée pour des commandes publiques à des artistes. Le projet de compléter les consoles de la façade avec des sculptures avait déjà été évoqué lors de l'exposition personnelle d'Aurèle en 1994 par le conservateur du musée. Les six sculptures purent finalement être commandées à l'artiste une dizaine d'années plus tard.



Pour APPROFONDIR

ICONOGRAPHIE ANIMALE DANS LA SCULPTURE CONTEMPORAINE : LES EXEMPLES DE JEFF KOONS, XAVIER VEILHAN, KATHARINA FRITSCH

Nombreux artistes contemporains se sont emparés de la représentation animale pour des sculptures de grandes dimensions. Ces sculptures, souvent exposées dans l'espace public, proposent une version contemporaine, empreinte d'humour et d'ironie, du monument commémoratif.

Le bull-terrier Bob d'Aurèle, dans ses dernières réalisations monumentales, évoque immédiatement « Puppy » de Jeff Koons, sculpture colossale représentant un Terrier d'Écosse (le West Highland Terrier) en fleurs fraîches bariolées. L'artiste américain, qui depuis le début des années 1980 questionne, à travers ses œuvres, la consommation de masse et ses produits, conjugue dans « Puppy » la recherche du kitsch (évoquée par la représentation d'un chien) et une idée édulcorée de décoratif liée à l'art topiaire et aux jardins traditionnels. La sculpture, réalisée en 1995, est aujourd'hui exposée à l'entrée du musée Guggenheim à Bilbao.

Dans les sculptures de Xavier Veilhan, artiste français né en 1963, il est aussi question de changement d'échelle et de dimensions monumentales. Son intérêt pour l'espace public le porte à travailler souvent dans le cadre de commandes publiques, comme dans « Les habitants », à la cité internationale

de Lyon (2006). Il s'agit là d'un ensemble de six sculptures variant entre 2,8 mètres et 8 mètres de hauteur, en résine de polyester, représentant des personnages ordinaires (un livreur de pizza, un homme d'affaires au téléphone, une fille à rollers) et des animaux surdimensionnés (trois pingouins et un ours). Dans les animaux de Veilhan, aux surfaces facettées peintes en couleurs « pop » (rouge brillant, vert franc, noir laqué...), l'esthétique numérique et en général moderne se combine avec un langage inspiré de l'art traditionnel. Pour l'artiste, « sortir de la taille réelle c'est entrer dans la pensée » : les personnages proposés font allusion à une idée qui va au-delà de la simple apparence extérieure.

Pour l'artiste allemande Katharina Fritsch (1956), les animaux sont le sujet de sculptures à mi-chemin entre vision et réalité, qui, à travers le changement d'échelle, la couleur, leur multiplication dans l'espace d'exposition, créent un nouveau sens. Mêlant légendes anciennes, images contemporaines, culture populaire et souvenirs personnels, l'artiste produit ses sculptures à travers des techniques traditionnelles, mais avec des matériaux industriels. Des rats noirs géants (« Rattenkönig », 1993), un éléphant (« Elephant », 1987), un chien (« Pudel », 1993) sont autant d'images surréalistes qui peuvent également s'inscrire dans l'espace public. C'est le cas de « Cock/Hahn », sculpture de presque 5 mètres de hauteur, qui représente un coq bleu outremer, exposée en 2013 sur le quatrième socle de Trafalgar Square, dans le cœur de Londres.

Sources

Daniel Daligand, Bruno Duval, Musée Denys Puech, Aurèle by Aurèle - Devoir d'ingérence ou délit d'initié?
Catalogue d'exposition au musée Denys Puech, Rodez, 1994
<http://www.aurele.net>
www.guggenheim-bilbao.es
www.perrotin.com
www.matthewmarks.com

rédigé par la DRAC MP, juillet 2014
pour le circuit « Art dans l'espace public en Aveyron »

Crédits Photo : Musée Denys-Puech Rodez, © Adagg, Paris 2014



STÉPHANE BELZERE

VITRAUX

DE LA
CATHÉDRALE
NOTRE-DAME
DE L'ASSOMPTION
À RODEZ



Vue extérieure de la cathédrale Notre-Dame-de-l'Assomption à Rodez

Site Cathédrale Notre-Dame de l'Assomption à Rodez
Immeuble classé au titre des Monuments historiques (liste de 1862)

Date Fin du chantier : 2006 Inauguration : 2010

Maîtrise d'ouvrage Ministère de la culture et de la communication - Direction régionale des affaires culturelles de Midi-Pyrénées.

Maîtrise d'œuvre Ministère de la culture et de la communication (Dominique Larpin, architecte en chef des Monuments historiques)

Artiste Stéphane BELZERE (Argenteuil, 1963)

Technique et dimensions Vitraux, superficie totale : 80 m²

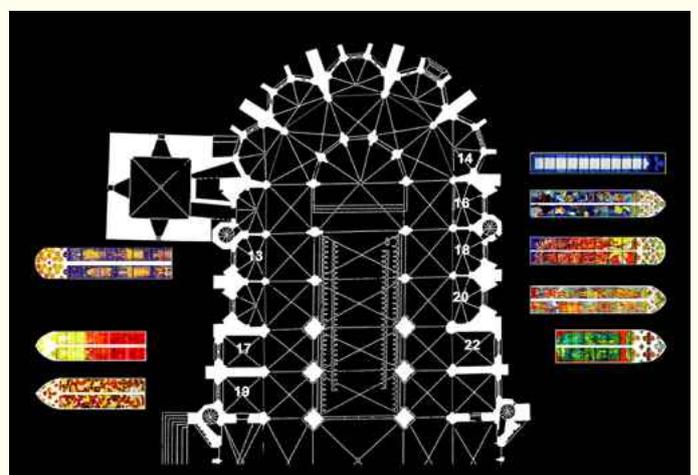
Description 7 baies des chapelles du déambulatoire

Contexte de la commande En 2002, la Direction régionale des affaires culturelles (Conservation régionale des Monuments historiques) a souhaité remplacer les panneaux de clôture provisoire des chapelles du cœur et offrir à la cathédrale des vitraux dignes de l'édifice. Un concours a été lancé et le projet de Stéphane Belzère retenu. Il s'agissait alors pour l'artiste de sa première commande publique et de sa première réalisation de vitraux. Le cahier des charges établissait un lien fort entre les vitraux et l'architecture, et particulièrement les fresques du XIV^e siècle qui ornent les chapelles du chœur. L'artiste devait par ailleurs répondre à un programme iconographique dont la rédaction a été confiée au clergé et validé par l'État. Cette création résulte donc d'une collaboration étroite et d'échanges nombreux entre les différents partenaires et d'une entente et un dialogue particuliers entre l'artiste et le clergé. La solution iconographique proposée par Stéphane Belzère est une approche résolument originale des concepts chrétiens, exprimée à travers l'imagerie médicale, qui se conjugue à un traitement spécifique de la technique du vitrail.

ŒUVRE

Le projet des vitraux de Stéphane Belzère repose sur le cahier des charges rédigé au moment du lancement du concours, en 2002. Celui-ci spécifiait un thème propre à chaque chapelle (de préférence lié à son vocable), ainsi que des suggestions quant à la composition de la baie et à sa relation avec la décoration peinte. D'un point de vue technique, le cahier des charges n'était guère exhaustif et se cantonnait à exprimer le souhait de voir mettre en œuvre une vitrerie sous plomb, le verre pouvant faire l'objet de traitements innovants.

La proposition de Stéphane Belzère, résolument figurative, introduit une intéressante innovation vis-à-vis de la tradition du vitrail historié : l'artiste donne à voir des images (selon le souhait exprimé par le clergé dans le programme



Plan du chœur de la cathédrale Notre-Dame-de-l'Assomption à Rodez

iconographique), sans pour autant proposer une narration. Les images présentées sont plutôt de l'ordre de la contemplation.

Le principe de base des sept vitraux est l'idée de flux de matière et de vie, qui produit des images dynamiques, où la fluidité symbolise la vie et son perpétuel renouvellement. Les personnages et les éléments de la composition sont représentés en suspension dans l'espace des baies, noyés dans une lumière intense soulignée par le choix de tons chauds ou froids.

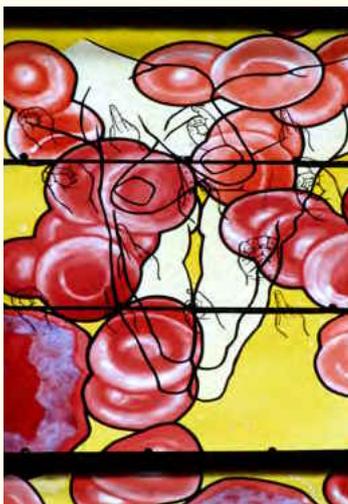
Cette relation forte à la transparence et aux formes du vivant renvoie à la série de tableaux de Belzère, « Les grands bocaux », formats verticaux dans lesquels on retrouve également un rapport de proportion semblable aux baies de la cathédrale, très étroites et allongées (environ 9 m de haut et 1,50 m de large).

L'enjeu pour l'artiste, à travers cette commande, est de trouver une façon différente d'évoquer l'idée de Dieu : l'homme contemporain vit dans un monde d'images, radicalement différent de l'époque de la construction de la cathédrale. Au cours des siècles, Dieu est symbolisé soit par un œil, un triangle, un rayon de lumière, une main, soit représenté comme un vieillard barbu... Belzère trouve la réponse dans l'imagerie d'inspiration médicale, plus abstraite, fluide, permettant de représenter l'immatériel sans l'idéaliser. Il adopte la reproduction d'un IRM (Imagerie par résonance magnétique), le schéma du système nerveux ou du réseau sanguin pour symboliser la pensée divine ou le sacrifice du Christ.

La collaboration permanente avec le maître-verrier, les ateliers Duchemin, a permis de trouver des solutions techniques innovantes qui, après de nombreuses expérimentations, font que la transposition plastique de l'idée de l'artiste prend tout son sens.

DÉTAIL COTÉ NORD DU CHŒUR

Chapelle Saint Michel : les sacrements - Baie n° 19



Les sacrements (détail), 2006,
vitrail de la chapelle saint Michel

Les sept sacrements (baptême, eucharistie, confirmation, pénitence, sacrement des malades, ordination et mariage) sont illustrés en langue des signes et repris par l'artiste dans le geste des mains du prêtre lors des cérémonies religieuses. L'eucharistie domine la composition, érigée par les globules rouges représentant le sang de Christ et se superposant aux gestes des mains sur un fond uniforme jaune.

Chapelle Notre-Dame des Grâces : Transfiguration de la chair ou Résurrection - Baie n° 17

Le vitrail est construit sur l'effet du passage du rouge profond, dans la partie inférieure, entaché de grisailles (qui symbolisent les ténèbres) au blanc, dont la lumière éblouit le regard. Elle exprime la lutte entre le Bien et le Mal. Le thème évoqué par



Transfiguration de la chair ou resurrection, 2006, vitrail de la chapelle Notre-Dame des Grâces (détail)

cette composition presque entièrement abstraite est la Transfiguration de la chair ou la Résurrection, à partir d'extraits du prologue de Saint Jean et de la première lettre de Jean. Par son traitement pictural, cette baie fait écho à celle de la Genèse, coté sud.

Chapelle sainte Agnès : l'église de Rodez au cours du temps - Baie n° 13

Dans cette verrière, l'histoire de l'église de Rodez est visible à travers les personnages représentés : en haut, sainte Agnès, martyre du IV^e siècle et saint Blaise, vénéré dans le diocèse de Rodez comme guérisseur de personnes et d'animaux ; au centre saint Amans, premier évêque du diocèse et saint Martial, vénéré en Rouergue ; en bas, Isaïe scié en deux dans un tronc d'arbre et Jérémie tenant le livre de la Parole de Dieu à la main.



L'église de Rodez au cours du temps, 2006,
vitrail de la chapelle sainte Agnès

Les personnages sont obtenus à l'aide d'une simple silhouette noire sur un fond bleu et jaune, dynamisé par un réseau constitué d'un schéma du système nerveux humain. Les connexions neuronales, repérables sur tout l'espace du vitrage, explicitent le sens spirituel de ce qu'est la mission de l'Église qui doit soigner ses articulations et ses connexions si elle veut remplir son témoignage de communion et montrer que sa mission est l'affaire de tous.

COTÉ SUD

Les quatre vitraux du côté sud se réfèrent aux quatre éléments du monde : la terre, le ciel, le feu et l'eau.

Dans les remplages¹ de chaque baie, l'artiste a choisi de représenter la pensée divine par l'image de l'activité du cerveau humain, imagerie par résonance magnétique (IRM).

Les plages très fines de couleurs différentes créées par les isothermes de l'image originale, impossibles à rendre avec une technique traditionnelle, ont fait l'objet d'une innovation technique proposée par le maître verrier. À la manière du mandala, les verriers ont utilisé du verre brisé, dit fritte qui, une fois fixé par fusion sur les plaques de verre, s'approche de l'image médicale.

¹. Armature de pierre des vitraux d'une fenêtre, formant un réseau ornemental.



La création du monde, l'eau (détail), 2006

Chapelle de la Réconciliation : la création du monde, l'eau - Baie n. 16

Le vitrail s'inspire du quatrième jour de la Genèse, un moment intermédiaire de la formation du vivant. Sur un fond bleu outremer clair, qui évoque l'eau, premier élément et source de vie, il est possible d'apercevoir des formes de vie marines ou terriennes, embryons

d'animaux pas encore formés, aux couleurs et apparences variées. La vie, qui ne sort pas toute achevée des mains de Dieu, est confiée à notre vigilance et à notre gérance pour prendre sa vraie forme et être sauvagée.

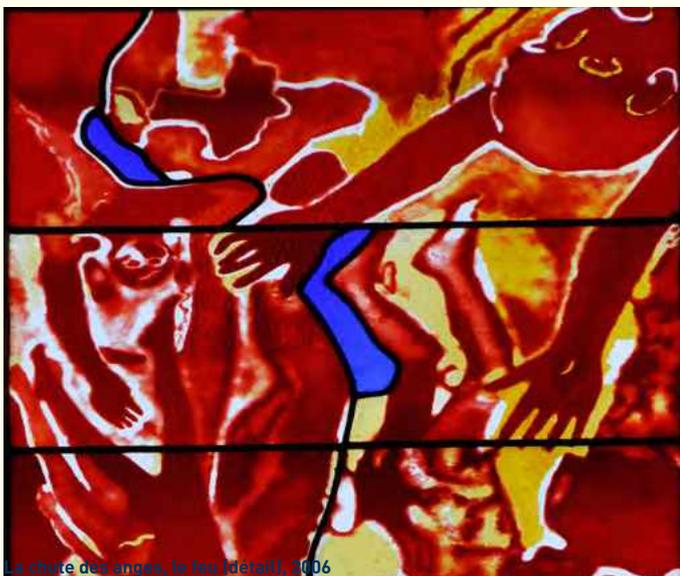
Selon le cahier des charges, il s'agissait initialement de réaliser un vitrail ornemental. L'artiste a proposé de faire évoluer le programme iconographique, afin de rendre l'ensemble plus cohérent et d'introduire dans la série de vitraux le quatrième élément, l'eau.

Chapelle Saint Antoine : la chute des anges, le feu - Baie n. 18

La proposition de l'artiste la chute des anges se réfère à l'Apocalypse et peut évoquer les tentations de Saint-Antoine tout en apportant un élément, le feu.

Ce vitrail, où les couleurs rouge, jaune et bleu dominant, illustre la chute des mauvais anges dans le feu éternel, enclenchée par le geste violent de Michel l'archange, en haut de la verrière. Les anges, réduits à des silhouettes aux teintes de feu, s'enchevêtrent dans le chaos et l'agitation en formant une masse informe soumise à un puissant mouvement descendant.

Il s'agit d'une contre-proposition de l'artiste au programme établi dans le cahier des charges, qui prévoyait la représentation de l'église et du nouveau diocèse de Rodez avec l'évocation de ses lieux de pèlerinage.



La chute des anges, le feu (détail), 2006

Chapelle de tous les saints, l'air - Baie n. 20



L'air, 2006, vitrail de la chapelle de tous les saints (détail)

Les Saints apparaissent comme des êtres illuminés en ascension, suspendus dans l'espace et dilués dans la lumière divine. Représentés par des silhouettes jaunes orangés sur un fond bleu clair, certains sont identifiables à leurs attributs et respectent l'iconographie traditionnelle : saint Denys, évêque décapité, saint Hilairian, vénéré à Espalion, saint Michel terrassant le dragon et sainte Agathe. Les couleurs du vitrail s'harmonisent avec les murs de la chapelle, selon la demande contenue dans le cahier des charges.

Chapelle Sainte Anne : le songe de Booz, la terre - Baie n. 22



Le songe de Booz, la terre (détail de la partie supérieure), 2006

Dieu, situé en haut, dans la baie de remplage, crée l'homme et la femme, d'où découle toute la généalogie de Jésus.

Les traits distincts du personnage de Booz, dans la partie inférieure du vitrail, s'opposent au flou des figurines inscrites dans le grand chêne vert pixelisé qui représente le songe et la descendance de Jésus, où il est possible toutefois d'apercevoir Marie et Joseph, David, Salomon, Adam et Ève.

PORTRAIT DE L'ARTISTE

STÉPHANE BELZÈRE



Portrait de Stéphane Belzère dans les ateliers Duchemin

Stéphane Belzère est peintre. Sa pratique artistique se concentre autour de préoccupations plastiques telles que la relation entre forme et informe, le reflet, les variations de la lumière ainsi que la transparence et la couleur.

De 1991 à 1994, après ses études à l'École des Beaux Arts de Paris, il séjourne à Berlin, où il s'attache à représenter le paysage urbain et les traces de l'histoire récente de la ville : tunnels, cours d'immeubles baignés d'une lumière glauque, immeubles délabrés... À cette époque, il commence une série de tableaux de petit format, appelés « Reflets nocturnes » (aujourd'hui près de 400 ont été réalisés) où, à la manière d'un journal intime, il peint son portrait nocturne en pied, dans le reflet de la fenêtre de son atelier.

À partir de 1996, après avoir fréquenté assidûment les salles des pièces molles du Muséum d'histoire naturelle à Paris et en avoir représenté la collection de bocaux dans plusieurs peintures, Stéphane Belzère commence à constituer son propre ensemble de bocaux. Mine de formes et couleurs extrêmement riche, cette collection lui inspire plusieurs séries : les « Tableaux-saucisses », où il peint, sur des petites toiles, des bocaux alimentaires qu'il collectionne ; les « Bocaux anatomiques » et les « Grands bocaux, reproductions d'organes génitaux conservés dans du formol. L'intérêt pour la transparence le conduit aux « Tableaux longs » (2012), où la forme est complètement libérée et l'artiste peut se concentrer sur les variations abstraites de la lumière dans l'épaisseur du verre qui forme la base des bocaux.

Parallèlement, il produit des installations, qu'il appelle « Vitraux chimiques », en disposant sur des étagères des flacons de produits d'entretien aux formes et couleurs différents où la lumière joue des effets de transparence.

ATELIERS DUCHEMIN

Installés à Paris et dirigés par Dominique Duchemin, diplômée de l'école nationale supérieure des arts appliqués Duperré et de l'école nationale supérieure de beaux-arts, les Ateliers perpétuent, depuis cinq générations, la tradition dans le domaine de la conservation, de la restauration et de la restitution. C'est à partir des années 1990 que les Ateliers commencent des collaborations avec les artistes contemporains pour la création de vitraux. (Voir p.6 et p.7)

CONTEXTE

LA CATHÉDRALE

Par sa stature impressionnante (102 m de long pour 37 m de large, des voûtes à 30 m d'élévation et un clocher à 87 m), Notre-Dame de Rodez marque le profil de la ville et le paysage naturel environnant.

La première église, édifiée au V^e siècle sous Saint Amans, évêque de Rodez, est détruite par les wisigoths. La nouvelle église est consacrée par Sidoine Apollinaire vers 506 avec la translation des reliques de saint Amans. L'église prend alors son nom et une abbaye bénédictine y est associée. C'est autour d'elle que s'est développé le bourg et que les comtes de Rodez ont construit leur château au XII^e siècle. En 516, l'évêque saint Dalmatius commence à élever une cathédrale sur le site actuel. Ce n'est qu'à la fin du IX^e siècle que la cathédrale est dénommée sous le vocable de Notre-Dame. De cette cathédrale romane, remaniée au début du X^e siècle, il ne reste quasiment rien après l'effondrement du chœur et du clocher en 1276.

La première pierre de la cathédrale actuelle fut posée le 25 mai 1277 par l'évêque Raimond de Calmont d'Olt. Ce nouvel édifice, en style gothique d'« imitation », style d'architecture inspiré des cathédrales septentrionales, est achevé à la fin du XVI^e siècle. Un premier clocher purement défensif est construit à la fin du XIV^e siècle.

Au XVI^e siècle, les évêques François d'Estaing et Georges d'Armagnac donnent un nouvel élan à la construction de la cathédrale. Après l'incendie du clocher en 1510, sa reconstruction, telle qu'elle existe aujourd'hui, fut entreprise par une centaine de tailleurs de pierre, sous la direction d'Antoine Salvanh. Le clocher et la cathédrale sont achevés dans la première moitié du siècle. Toutefois, les travaux d'entretien, de réparation et de restauration ne cessent de se succéder au fil des décennies, en raison de la fragilité de la pierre de grès rose et du calcaire, vulnérable aux intempéries.

LES VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE RODEZ : UNE COMMANDE PUBLIQUE

Les vitraux de Stéphane Belzère pour la cathédrale de Rodez sont le fruit d'une commande publique. L'expression « commande publique » désigne à la fois un objet : l'art qui, en sortant de ses espaces réservés, va à la recherche de la population dans ses lieux de vie et une procédure marquée par différentes étapes, de l'initiative du commanditaire, jusqu'à la réalisation de l'œuvre par l'artiste et sa réception par le public.

Cette politique en faveur de la commande artistique avait été initiée par Malraux en 1965 en créant au sein de son ministère un « bureau des travaux de décoration des édifices publics », permettant alors la réalisation des plafonds de l'opéra Garnier par Chagall ou du théâtre de l'Odéon par Masson. Depuis les années 1980, la politique de commande artistique du Ministère de la culture et de la communication s'est intensifiée aussi bien à Paris qu'en région à la faveur de l'intégration de créations contemporaines dans des monuments historiques.

La Direction régionale des affaires culturelles - Conservation régionale des monuments historiques, service des arts plastiques -, a mis en place cette procédure, en conformité avec le code des marchés publics et en lien avec le clergé, affectataire de la cathédrale.

Pour APPROFONDIR



Gérard Collin-Thiébaud, *Les neuf Béatitudes du Royaume des Cieux*, vitrail de la baie n. 115, cathédrale Saint-Étienne à Cahors, 2013

LES VITRAUX CONTEMPORAINS

« Le renouveau de l'art religieux catholique qui suit en France la Seconde Guerre mondiale correspond aux grands chantiers de la reconstruction ainsi qu'à un désir de réconciliation entre l'Église et l'art moderne voire la civilisation moderne dans son ensemble. (...) C'est pour revivifier cet art religieux catholique jugé « moribond » qu'est créée en 1935 la revue *l'Art Sacré*. À partir de 1937, la revue est reprise par les éditions du Cerf qui confient sa direction à deux dominicains, le Père Régamey et le Père Couturier, qui en assurent avec des difficultés et des interruptions dues à la guerre, la direction jusqu'en 1954, date de la mort du Père Couturier et de la relégation du Père Régamey. Le Père Couturier, artiste formé au départ dans les Ateliers d'Art Sacré de Maurice Denis a été ordonné dans l'ordre des Dominicains en 1930 et se montre très critique à l'égard de sa formation première. Il trouve avec le Père Régamey une même exigence fondée sur un constat très critique de la situation artistique actuelle, dans laquelle la médiocrité, la mièvrerie et l'académisme dominant l'art religieux au point de l'étouffer complètement. Il faut, selon lui, profiter de la reconstruction pour suivre trois grandes directions :

- choisir l'art vivant, « parier sur le génie » contre l'académisme des Prix de Rome, contre la médiocrité ;

- se fonder sur la Tradition dans ce qu'elle a de plus authentique et vivant, pour refuser le passéisme, en finir avec tous les courants néo-médiévaux ou néo-primitifs ;
- faire appel à toutes les bonnes volontés avec comme seul critère la qualité. « Aux grands hommes, les grandes œuvres ».

Ce renouveau se concrétise par quelques chantiers exemplaires, comme celui de la Chapelle des Dominicaines à Vence, consacré le 25 juin 1951, confié à Matisse, à celui de Fernand Léger, connu à l'époque pour son engagement communiste pour l'église du Sacré-cœur d'Audincourt (1949-16 septembre 1951), dans la banlieue ouvrière de Montbéliard et Sochaux, pour ne citer qu'eux » .

Quelques années après, le pape Paul VI réhabilite la création contemporaine en s'adressant aux artistes par une lettre datée du 7 mai 1964. Le Concile Vatican II (1962-1965) bouleverse la manière de célébrer le culte. En décembre 1965, le concile s'achève sur une ouverture prospective et non conservatrice et émet le vœu « que l'art de notre époque ait lui aussi, dans l'Église, la liberté de s'exercer ».

Les années 1960-1970 sont caractérisées par des propositions majoritairement abstraites, notamment avec les créations des peintres de l'« abstraction lyrique », Bazaine, Manessier, Le Moal...

Le renouvellement du vitrail s'intensifie en France depuis 1980, notamment grâce aux moyens accrus mis à disposition du Ministère de la culture et de la communication, en particulier pour la commande publique et l'action des services déconcentrés du Ministère via les Directions des affaires culturelles.. 97% de la restauration et de la création de vitraux sont le fruit de cette commande publique. Des programmes d'envergure sans précédent sont réalisés partout en France. À la diversité des réponses plastiques correspond une recherche toujours plus innovante du verre, défi dont la difficulté majeure réside dans l'intégration à une architecture historique d'œuvres adaptées aux propriétés du verre.

L'État, propriétaire des cathédrales depuis le Concordat (1801), a la charge de l'entretien de ces édifices, pour la plupart classés Monuments historiques. On en dénombre 87 en métropole. Cette propriété publique est grevée d'une sorte d'« usufruit culturel », puisque ces biens sont affectés au culte catholique, à l'exclusion de tout autre et rend incontournable le dialogue entre l'État et le clergé.

VITRAUX DE CAROLE BENZAKEN, ÉGLISE DE VARENNES-JARCY (ESSONNE), AVEC LA COLLABORATION DES ATELIERS DUCHEMIN (2002)

L'église actuelle, qui se situe sur les vestiges d'une ancienne abbaye du XII^e siècle, fut terminée en 1758. Elle abritait, en plus d'un patrimoine de mobilier sacré, des vitraux du XVIII^e siècle qui sont aujourd'hui conservés au Musée de Cluny. Pour les remplacer, les amis de l'église décidèrent de lancer un programme de création dans les années 1990. Le projet de Carole Benzaken fut retenu et les nouvelles verrières inaugurées en 2002.

Pour illustrer le sujet traditionnel de l'Arbre de Jessé, l'artiste, en collaboration avec les ateliers Duchemin, adopte un motif décoratif

végétal, la tulipe, qu'elle décline en formes et couleurs différentes : rouge, mauve, pourpre, rouge, jaune. Le résultat final s'éloigne finalement du thème religieux et propose une solution formelle entre figuration et abstraction qui n'est pas sans rappeler les vitraux d'Henri Matisse pour la Chapelle du Rosaire à Vence.

VITRAUX DE DAVID RABINOVITCH, CATHÉDRALE NOTRE-DAME DU BOURG À DIGNE (ALPES DE HAUTE-PROVENCE), AVEC LA COLLABORATION DES ATELIERS DUCHEMIN (1996)

Aucun programme iconographique n'avait été déterminé pour la réfection de l'ensemble de neuf vitraux de la cathédrale Notre-Dame de Digne.

La solution adoptée par David Rabinovitch, artiste canadien retenu, privilégie le symbole, sous forme de couleurs et formes, plutôt que la narration d'un récit.

D'un point de vue technique, les vitraux sont composés de cives circulaires ou en mandorle en verre soufflé, insérés dans des verrières qui assemblent verres clairs transparents et verres blancs translucides gravés à l'acide. L'ampleur de la superficie blanche permet de conserver une lumière claire dans cet édifice de style roman.

Pour concevoir l'alternance des couleurs des cives, l'artiste s'est servi de la symbolologie des couleurs liturgiques (vert pour la création, blanc pour évoquer la double nature, divine et humaine, du Christ), de la signification symbolique des couleurs (le jaune en tant que couleur du soleil), ou encore de l'allusion à des éléments réels (le violet qui évoque la lavande, cultivée dans la région). Le vitrail du côté sud, dans lequel est possible voir une cive rouge en forme de mandorle, symbolise la Pentecôte et, en même temps, suivant l'iconographie traditionnelle, la gloire du Christ.

La proposition de Rabinovitch, fortement conceptuelle, relie art contemporain (et notamment sa propension pour les formes minimalistes) et patrimoine religieux.

VITRAUX DE GÉRARD COLLIN-THIÉBAUT, CATHÉDRALE SAINT ÉTIENNE DE CAHORS (LOT), EN COLLABORATION AVEC PIERRE-ALAIN PAROT, MAÎTRE VERRIER (2013)

En 2007, suite aux travaux de restauration des peintures murales du XIV^e siècle, l'État (Direction régionale des affaires culturelles) a lancé un concours pour la réalisation de onze vitraux pour la nef de la cathédrale, afin de remplacer les verrières claires losangées de la première moitié du XX^e siècle, en mauvais état de conservation.

Afin de s'inscrire dans le programme iconographique déjà présent au sein de la cathédrale, dans les peintures murales et dans les sept vitraux du cœur, le thème retenu pour la création des nouveaux vitraux est celui de « la Parole qui circule ».

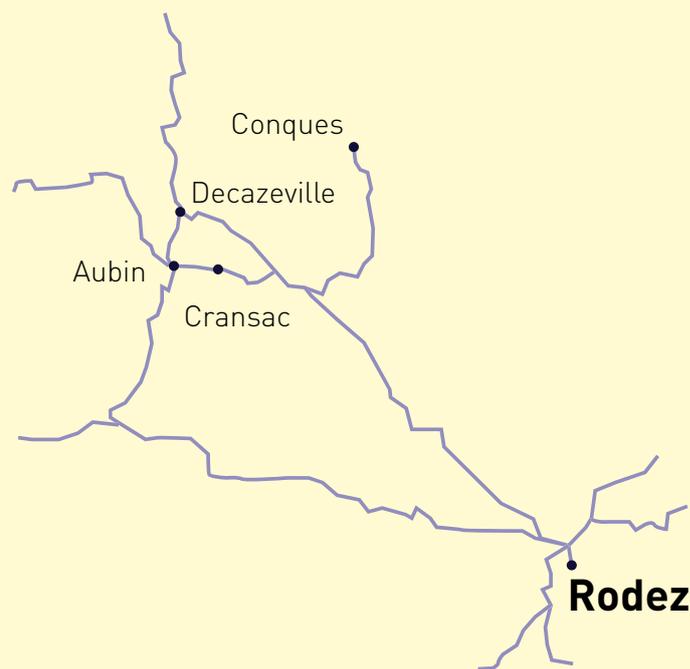
Le choix de la commission s'est porté sur le projet de Gérard Collin-Thiébaud, artiste franche-comtois, associé au maître-verrier Pierre-Alain Parot.

Les onze baies sont organisées en quatre groupes, un pour chaque évangéliste : saint Matthieu et saint Marc au nord, saint Luc et saint Jean au sud. L'artiste a attribué à chacun une palette de couleurs différente : à saint Matthieu la gamme des bleus et jaunes, à saint Marc les rouges orangés et turquoise, à saint Luc le parme et à saint Jean des couleurs vives.

La proposition de Gérard Collin-Thiébaud affirme un parti pris figuratif, renouant avec la fonction pédagogique des vitraux. De plus, elle combine dans un même vitrail différentes sources iconographiques (de l'histoire de l'art ou de la contemporanéité), aux différentes natures : photographies, photogrammes, reproductions... Ces images, à peine reconnaissables, sont superposées, juxtaposées, voilées par des aplats de couleur. Pour reproduire ce chevauchement d'images dans les qualités de transparence du verre, un travail technique complexe a été conduit par le maître verrier, Pierre-Alain Parot. Une imprimante spéciale a été mise au point, pour permettre l'impression directe sur verre d'émaux vitrifiables. Une deuxième couche de verre transparent traditionnel a ensuite été appliquée sur la feuille imprimée.

AUTRES EXEMPLES DE VITRAUX

- Chapelle Saint-Jean-l'Évangéliste de Perpignan (66), Shirley Jaffe.
- Église Saint-Andéol à Bourg Saint Andéol (07), Jean-Pierre Bertrand
- Collégiale Notre-Dame à Lamballe (22), Geneviève Asse
- Cathédrale de Blois (44), Jan Dibbets



Sources

Collectif, Stéphane Belzère, Peintures etc... Le Rouergue, Rodez/Actes sud, Arles, 2008

Collectif, La cathédrale de Rodez Les vitraux de Stéphane Belzère, Éditions du patrimoine Centre des monuments nationaux, Paris, 2008

Stéphane Belzère, Eric Darragon, Histoires de bocal, Entretiens, Le Rouergue, Rodez/Actes sud, Arles 2003

Collectif, Monumental – Monuments historiques et création artistique, revue scientifique et technique des monuments historiques, semestre 1, juin 2012, éditions du patrimoine, Paris

Dossier de presse « Inauguration des nouveaux vitraux de la cathédrale de Rodez - Drac Midi-Pyrénées »

Dossier de presse « 11 nouveaux vitraux pour la cathédrale Saint-Étienne de Cahors, œuvre de Gérard Collin-Thiébaud » Drac Midi-Pyrénées <http://www.centre-vitrail.org>

<http://eduscol.education.fr>, La création de vitraux dans les églises anciennes, Isabelle Renaud-Chamska, rédactrice en chef des Chroniques d'art sacré

Rédigé par la DRAC MP, juillet 2014 pour le circuit « Art dans l'espace public en Aveyron »

Crédits Photo : Jean-François Peiré, Drac Midi-Pyrénées, © Adagp, Paris 2014

A large stained glass window with a grid pattern, depicting various figures in a religious scene. A large, semi-transparent yellow circle is overlaid on the center of the window. The figures are rendered in a style with strong outlines and a limited color palette, primarily using yellows, blues, and greens.

DANIEL COULET

VITRAUX

DE L'ÉGLISE

NOTRE-DAME

À AUBIN



Vue de la façade de l'église
Notre-Dame à Aubin

Site Église Notre-Dame, aussi appelée église Saint Blaise
Immeuble classé au titre des Monuments historiques (02 avril 1942)

Date 2001

Maîtrise d'ouvrage Ministère de la culture et de la communication, Direction régionale des affaires culturelles de Midi-Pyrénées

Maîtrise d'œuvre Ministère de la culture et de la communication (Dominique Larpin, architecte en chef des Monuments historiques)

Artiste Daniel COULET (Montpellier, 1954)

Technique et dimensions Vitraux 40 m²

Description 12 baies, 4 sur la façade sud, 3 sur la façade nord, 5 sur la façade ouest

Contexte de la commande À la fin de l'année 1996, suite à une campagne de rénovation de la façade sud de l'église, puis de la façade nord, la Commune, en accord avec la Direction régionale des affaires culturelles (Conservation régionale des Monuments Historiques) lance un concours pour la réalisation de l'ensemble des vitraux de l'église, disparus et remplacés par des clôtures en polycarbonate.
La commande est confiée à Daniel Coulet, artiste vivant en Midi-Pyrénées, qui réalise, en collaboration avec le maître verrier Jean-Dominique Fleury, les 12 verrières.
Le programme iconographique, proposé par le clergé, traite de la vie du père Marie-Eugène de l'Enfant Jésus et de sainte Émilie de Rodat, deux personnages qui bénéficient d'une grande dévotion dans la région.

ŒUVRE

Les douze vitraux de l'Église Notre-Dame d'Aubin illustrent la vie d'Émilie de Rodat et du père Marie-Eugène de l'Enfant Jésus, deux figures de la religiosité populaire locale.

Les épisodes de la vie d'Henri Grialou (père Marie-Eugène de l'Enfant Jésus) font l'objet des verrières situées sur la façade nord. Né au Gua, petite commune proche d'Aubin, en 1894, père Marie-Eugène entra dans l'ordre du Carmel inspiré par la vie et l'œuvre de saint Jean de la Croix, puis fonda l'Institut Notre-Dame de vie en Provence. Émilie de Rodat, connue dans la région pour la création de la Congrégation de la sainte Famille, dont le siège principal se trouve aujourd'hui encore à Villefranche de Rouergue, est née en 1787 près de Rodez. Les faits marquants de sa vie sont illustrés dans les verrières du côté sud.

Dans son premier essai de maquettes, exécuté en 1997 pour la baie n. 8 (évoquant l'enfance et la jeunesse d'Émilie de Rodat), les éléments principaux de cet ensemble de vitraux sont déjà manifestes : l'artiste reste fidèle à sa pratique picturale en privilégiant des scènes figuratives lisibles, caractérisées par le mouvement et de couleurs profondes où le noir prime.

Les verrières de l'église d'Aubin renouent avec la tradition des vitraux historiés, tout en proposant un nouveau regard. L'artiste ne s'attarde pas sur des anecdotes de la vie des personnages et n'en fait pas un récit, en proposant plutôt, par des « flashes », les moments forts. L'ensemble de vitraux exprime un sentiment de forte spiritualité, en accord parfait avec l'architecture qui les abrite. Les couleurs, éclatantes sur le côté sud ensoleillé, sont plus atténuées côté nord, où la lumière est plus légère.

DÉTAIL

FAÇADE NORD :

LA VIE DU PÈRE MARIE-EUGÈNE DE L'ENFANT JÉSUS.

Baie 7 : La Vigne de Carmel



Au centre de cette baie, la traversant de bas en haut, se trouve un pied de vigne, symbole traditionnel de l'ordre des Carmes, dont père Marie Eugène de l'Enfant Jésus a fait partie. Autour de la ligne entortillée de la vigne, l'artiste a représenté des personnages qui expriment la filiation spirituelle du père : dans la partie droite, en bas, le Prophète Élie (à ses pieds coule la source du Carmel qui arrose Notre-Dame de Vie, institut fondé par père Maire-Eugène en Provence), sainte Thérèse d'Avila et sainte Thérèse de Lisieux.

Dans la partie gauche figurent père Marie-Eugène de l'Enfant Jésus avec, à ses pieds, Notre-Dame de Vie, Saint Jean de la Croix, Marie Pila (à l'origine de l'institut), Berthe Grialou (sa sœur) et sainte Emerentienne.

Les couleurs principales, rouge et bleu profonds, forment un contrepoint

chromatique avec la baie en vis-à-vis du coté sud (n. 8), où l'arbre rouge domine la scène de l'enfance d'Émilie de Rodat. La disposition des corps et du pied de vigne forme une composition à spirale ascendante.

Baie 9 : « Je veux voir Dieu »



Je veux voir Dieu (détail), 2001

Le protagoniste de ce deuxième vitrail est la figure de père Marie-Eugène, de trois quarts, dans un intérieur au dallage bleu et jaune. Au fond de la scène, une grande fenêtre aux fines arcades laisse apercevoir un paysage de collines douces qui évoque la Provence, où se situe Notre-Dame de Vie. Dans la partie basse de la baie on peut lire l'inscription « Je veux

voir Dieu », titre de son œuvre majeure, parue en 1957 et axée sur l'enseignement de la prière. Le paysage de fond est encore une fois en relation avec celui de la baie n. 10, sur la façade opposée.

Baie 11 : Dans la ville



Dans la ville (détail), 2001,

Dans ce vitrail se mêlent réminiscences médiévales et références expressionnistes. Une ville, composée de plusieurs édifices où les lignes verticales dominant, est visible dans la partie haute de la baie. Dans la partie inférieure, une foule informe est représentée par des nuances de gris, qui contrastent avec les rouges des bâtiments citadins.

Parmi cette foule, éclairé par une lumière jaune dorée, on peut apercevoir père Marie-Eugène de l'Enfant Jésus.

FAÇADE SUD :

ÉPISODES DE LA VIE DE SAINTE ÉMILIE DE RODAT

Baie 8 : Enfance

Cette baie est divisée en trois parties : dans la partie inférieure l'artiste a représenté l'enfance d'Émilie, passée au château de Druelle, près de Rodez, jusqu'à ses deux ans. Ensuite, dans la partie haute, on aperçoit la petite Émilie, adolescente, élevée par ses grands parents, au château de Ginals, près de Villeneuve d'Aveyron. Dans la partie centrale, le grand arbre brun évoque l'amour d'Émilie pour la nature, qui, pour elle, était à la fois source d'inspiration et lieu de méditation.



Baie 10 : la sainte Famille

Jésus, Joseph et Marie font l'objet d'une proposition inattendue au niveau chromatique. Marie et l'enfant, à droite, sont entourés d'une auréole jaune dorée, tandis que Joseph, figure solitaire très allongée, à gauche, est en rouge-brun profond. Les personnages sont traversés par une ligne sinueuse, propre au style de l'artiste. Daniel Coulet attribue une grande importance au paysage, qui est souvent traité en guise de toile de fond. Ici, les collines bleues et vertes qui se superposent font penser au paysage du Rouergue, où Émilie vécut.





Baie 12 : Tentations et tourments

Les teintes sombres de cette verrière (où les nuances d'ocre s'alternent aux rouges et bleus), ainsi que la composition tourbillonnante, traduisent les tourments d'Émilie. La sainte est enserrée dans un mouvement oppressant souligné par des figures noires qui se tiennent la main, personnifications des tentations, et par les dimensions réduites de la baie, plus basse que les autres. Cette verrière fait allusion à la « nuit intérieure », aggravée par la maladie, que la sainte a vécu pendant la moitié de sa vie.

FAÇADE OUEST



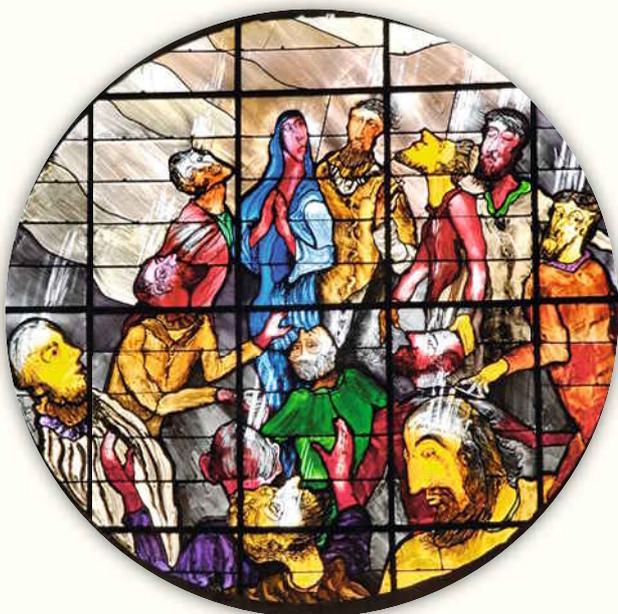
Baie 16 : la foule

Sur un fond où s'enchaînent aplats gris bleutés et rouge vifs, une immense foule, peinte en grisaille, semble s'acheminer vers le ciel. Ce mouvement ascensionnel symbolise les dures épreuves vécues par sainte Émilie de Rodat, ainsi que son élévation vers Dieu.



Baie 14 : Fondation de la Congrégation de la sainte Famille

La figure de sainte Émilie, dans une lumière orangée tout comme le couvent à sa droite, domine cette verrière qui représente la création de la congrégation de la sainte Famille, lieu d'accueil et d'instruction des orphelins de la région. Dans la partie inférieure, en rouge brillant, l'artiste représente la ville d'Aubin, d'où les enfants abandonnés partent pour rejoindre, en un mouvement vertical, le refuge créé par la sainte.



Rosace : la Pentecôte

Daniel Coulet s'essaie également à un format différent, en réalisant les verrières pour la rosace et l'oculus de la façade ouest. L'iconographie classique de la Pentecôte (les douze apôtres et Marie, recevant les flammes du saint Esprit) est ici respectée, mais les couleurs, très vives (dans la gamme des jaunes, rouges, oranges et magenta), et la composition introduisent une nouveauté intéressante. Les apôtres sont représentés en groupe et se distribuent autour de la figure centrale de la Vierge. Leurs visages expriment différents sentiments: le tressaillement intérieur, l'adoration et l'angoisse, la soumission et le désarroi devant la révélation de l'insondable mystère et la peur de la mission qui leur est confiée. Le saint Esprit, représenté par des traits blancs laissés en réserve, est une présence discrète dans cette scène où l'artiste a voulu privilégier les réactions humaines face à l'événement plutôt que sa signification religieuse.

PORTRAIT DE L'ARTISTE

DANIEL COULET

Portrait de Daniel Coulet dans son atelier



La pratique de Daniel Coulet se développe entre peinture, dessin et sculpture. Bien qu'en proposant dans ses peintures les motifs décoratifs traditionnels (paysages, éléments végétaux, figures humaines), il adopte une interprétation sombre où le noir prime sur les autres couleurs. Les personnages, traités souvent par silhouettes, ainsi que les paysages, où les arbres jouent le rôle de protagonistes, sont souvent peints en noir profond sur un fond neutre, ocre ou en couleurs plus vives (oranges, rouges..).

Daniel Coulet est connu aussi pour sa production sculpturale et notamment pour ses réalisations dans le cadre de commandes pour l'espace public. À Toulouse, deux de ses œuvres monumentales, «l'Arbre fleur» et la «Fleur Stalagmite», se trouvent dans le métro Mirail-Université, tandis que la «Jambe de cheval» fait partie des œuvres de la ligne T du tramway à Blagnac. Elles témoignent de l'intérêt de l'artiste à intervenir dans l'espace public ainsi que de sa pratique monumentale. Outre les vitraux pour l'église Notre-Dame à Aubin, l'artiste a travaillé fréquemment dans des contextes religieux, pour des commandes en 2010 (ensemble du mobilier liturgique de Bordes) et en 2011 (retable pour la Basilique St-Castor à Coblenche).

Baie 18 : La Mort de sainte Émilie de Rodat

Dans cette verrière, les couleurs contrastent et divisent la scène en deux parties distinctes : une supérieure en bleu profond, qui symbolise la voûte céleste où se trouve sainte Émilie de Rodat après sa mort, et une partie blanche et rouge dans laquelle la foule pleure la sainte avec des gestes désordonnés.



Oculus et petit vitrail

Le petit vitrail représente l'Arbre de Vie, un élément décoratif traditionnel dans l'iconographie chrétienne, qui évoque le jardin d'Éden. Le sujet végétal est cher à Daniel Coulet, qui propose, dans cette verrière décorative pour laquelle aucun thème précis n'avait été établi dans le cahier de charges, un motif récurrent dans sa pratique artistique.

L'oculus représente Élie sur le Mont Horeb : le prophète, seul sur le mont, rencontre Dieu auquel il exprime son désespoir. Dans cette petite baie, de forme ronde, les couleurs dominantes sont celles de la terre.

JEAN-DOMINIQUE FLEURY

Né en 1946 à Pau, Jean-Dominique Fleury est diplômé de l'École des Métiers d'Art de Paris.

Il crée en 1978 à Toulouse ses propres ateliers de verrerie et réalise d'importants travaux de restauration, notamment pour la cathédrale de Narbonne (11) ou d'autres plus modestes comme celui du château de Montal (46) ainsi que des travaux de création personnels. C'est à partir de 1990 qu'il commence à croiser le chemin d'artistes reconnus pour des commandes de vitraux. Son expérience dans le domaine du verre et sa sensibilité lui permettent de développer une collaboration unique avec chaque artiste, en s'employant pour retranscrire

leur pensée dans le verre, grâce à des techniques innovantes et inattendues. S'il est connu pour avoir réalisé les vitraux de Soulages à Conques, il a également collaboré avec Martial Raysse pour Notre-Dame de l'Arche d'Alliance à Paris (voir ci-après), avec Miquel Barceló pour la Cathédrale de Palma de Majorque et avec Pascal Convert pour l'Abbatiale de Saint-Gildas des Bois (44), pour ne citer que quelques exemples.

Daniel Coulet décide de faire appel à sa collaboration pour les vitraux de Notre-Dame à Aubin, après avoir admiré sa création de vitraux pour l'église Notre-Dame de Saux à Montpezat de Quercy (82).

CONTEXTE

ÉGLISE NOTRE-DAME DE L'ASSOMPTION

Sur l'emplacement de l'église actuelle un monastère existait déjà en 1006, dont rien ne subsiste à ce jour. Il se trouvait dans un lieu calme, volontairement isolé de la ville pour le silence. Les moines dépendaient de l'abbaye de Conques. Cette première église romane était composée d'une nef et de deux collatéraux fermés par trois absides. Une partie de son architecture romane a été conservée : la façade principale, deux travées de la nef centrale et du collatéral nord, la croisée et le bras nord du transept. Elle devint ensuite le siège de la nouvelle paroisse d'Aubin.

Successivement, le prieur Adhémar de Buisson décida, à partir de 1486, d'agrandir l'église et entreprit la première tranche de travaux en pur style gothique. Le chevet roman fut supprimé et le collatéral sud élargi. C'est également à cette époque que le grand oculus dans la façade romane fut ouvert.

L'église Notre-Dame possède plusieurs trésors de l'art roman : un autel du XII^e siècle, une cuve baptismale en plomb du XIII^e siècle et un christ en bois polychrome du XII^e siècle.

Les vitraux du côté est ont été réalisés par Lachaix, maître verrier à Rodez, entre 1878 et 1884. Ils représentent saint Amans et saint Blaise (auquel l'église a été consacrée), l'Annonciation, la sainte Famille et saint Joseph.

LES VITRAUX DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME D'AUBIN : UNE COMMANDE PUBLIQUE

Les vitraux de Daniel Coulet pour l'église Notre-Dame d'Aubin sont le fruit d'une commande publique. L'expression « commande publique » désigne à la fois un objet : l'art qui, en sortant de ses espaces réservés, va à la recherche de la population dans ses lieux de vie, mais aussi une procédure marquée par différentes étapes, de l'initiative du commanditaire, jusqu'à la réalisation de l'œuvre par l'artiste et sa réception par le public.

La commande, exprimée par la Mairie d'Aubin, propriétaire de l'église, a été accompagnée par la Direction régionale des affaires culturelles (Conservation régionale des Monuments Historiques et service des arts plastiques). Le clergé, affectataire de l'édifice, a également été impliqué, notamment pour la rédaction du cahier des charges.

Depuis les années 1980, une collaboration étroite entre les services du Ministère de la Culture et de la communication et le

clergé a permis d'initier un ensemble de commandes qui visent à mettre en valeur le patrimoine architectural, par l'introduction de l'art contemporain au sein d'édifices religieux. De nombreuses réalisations de vitraux, nées de collaborations fructueuses entre un artiste et un maître verrier, ont ainsi permis de diversifier ce médium privilégié de l'art sacré



Pour APPROFONDIR

VITRAUX DE CARMELO ZAGARI, CHAPELLE DES MINEURS, À FAYMOREAU (85), EN COLLABORATION AVEC L'ATELIER VITRAIL FRANCE, MAÎTRE VERRIER (1999-2001)

La chapelle des Mineurs a été édifée en 1876 par la propriétaire des mines de Faymoreau, au milieu des corons, pour faciliter la fréquentation des offices aux mineurs, trop éloignés de l'église du village. En 1995, la Commune, qui en devient le propriétaire à la fermeture des mines, décide de remplacer les verrières blanches par des vitraux contemporains sur le thème de la mine. Le projet de Carmelo Zagari est sélectionné par le comité artistique.

Les 18 vitraux réalisés par l'artiste forment un ensemble cohérent grâce aux liens qu'il tisse entre les uns et les autres du point de vue chromatique, thématique et dans leur composition. Dans la majorité des vitraux, la composition se joue sur 3 registres : le registre supérieur évoque la vie céleste, celui du milieu la vie terrestre et le registre inférieur la vie souterraine. Les thèmes d'origine religieuse s'accordent parfaitement à l'histoire sociale et au monde de la mine. La figure de l'enfant, fil conducteur des scènes, incarne le point de vue autobiographique de l'artiste, lui-même fils de mineur.

Pour traduire le projet de l'artiste, le maître verrier introduit des innovations techniques, à savoir l'utilisation de la pâte de verre appelée "Tiffany" (technique dans laquelle le cuivre remplace le plomb pour plus de souplesse), le verre cathédrale (verre avec une face inférieure très irrégulière et une face supérieure lisse), le verre soufflé (technique qui consiste à introduire de l'air dans une boule de verre en fusion), ainsi que les formes données aux barlotières¹, qui renforcent le sens de l'image.

VITRAUX DE MARTIAL RAYSSE, ÉGLISE NOTRE-DAME DE L'ARCHE D'ALLIANCE, À PARIS, EN COLLABORATION AVEC JEAN-DOMINIQUE FLEURY, MAÎTRE VERRIER (1999)

L'église Notre-Dame de l'Arche d'alliance, dans le XV^e arrondissement de Paris, fut construite entre 1986 et 1998, d'après les plans de l'Architecture Studio. Il s'agit d'un édifice austère de forme cubique sur pilotis, avec deux grandes baies qui éclairent l'intérieur. Aucun vitrail n'est prévu à l'origine dans le projet. C'est à la demande des paroissiens que naît l'idée de doter l'église de vitraux « narratifs ».

¹ Barre de fer en forme de T servant au maintient des panneaux d'un vitrail

Sources

Collectif, Monumental – Monuments historiques et création artistique, revue scientifique et technique des monuments historiques, semestre 1, juin 2012, éditions du patrimoine, Paris
Pierre Cabanne, Daniel Coulet – Les vitraux de l'église Notre-Dame d'Aubin, un deux... quatre éditions, 2007
<http://www.centre-vitrail.org>
<http://edap.vendee.fr/>

rédigé par la DRAC MP, juillet 2014
pour le circuit « Art dans l'espace public en Aveyron »

Crédits Photo : Syndicat d'initiative d'Aubin, Syndicat d'initiative d'Aubin, Jean-François Peiré, Drac Midi-Pyrénées

Le cahier des charges, dressé par le cardinal Lustiger et d'autres personnalités, établit comme thématique principale le sujet de l'Arche d'alliance, à travers deux épisodes bibliques. Le projet de l'artiste Martial Raysse, membre des Nouveaux Réalistes et apparenté au mouvement du Pop art, a été retenu. Sur les deux grandes verrières de 6 mètres de côté, l'artiste, en collaboration avec le maître verrier Jean-Dominique Fleury, a décidé d'illustrer deux épisodes, extraits respectivement de l'Ancien et du Nouveau Testament. Sur le vitrail nord, on peut apercevoir David dansant devant l'Arche d'alliance qu'il conduit à Jérusalem, sur le côté sud, la Visitation de Marie à sa cousine Élisabeth.

Le fond bleu et les couleurs vives et franches des personnages, cernés par des lignes blanches qui rappellent les néons utilisés par l'artiste dans les tableaux des années 1960, témoignent de la continuité avec la période Pop. En raison de la grande dimension des verrières, des verres spéciaux ont été fabriqués par l'atelier de Jean-Dominique Fleury, qui a également adopté des techniques typiques des graphistes : les dessins sont coupés/collés et utilisés comme pochoirs permettant ensuite d'attaquer le verre à la gravure à l'acide pour restituer le langage plastique de l'artiste.

VITRAUX DE GÉRARD GAROUSTE, ÉGLISE NOTRE-DAME, À TALANT, EN COLLABORATION AVEC PIERRE-ALAIN PAROT, MAÎTRE VERRIER (1998)

L'église Notre-Dame est un édifice roman qui date du XIII^e siècle. La commune décide, en 1995, d'organiser un concours pour confier la commande des vitraux pour les quarante-six fenêtres. Le projet de Gérard Garouste, peintre figuratif français, est sélectionné.

Le programme iconographique, établi avec le support du clergé, prévoit des scènes de l'Ancien Testament sur les vitraux nord et du Nouveau Testament pour la partie sud. Des correspondances iconographiques et symboliques s'établissent entre les deux séries. Les vitraux de Garouste renouent avec le vitrail traditionnel par la technique employée et par le style figuratif.



JOËLLE TUERLINCKX

LA TRIANGULAIRE DE CRANSAC

MUSÉE DE LA MÉMOIRE PROPRIÉTÉ UNIVERSELLE[®]

CRANSAC-LES-THERMES

342.54 m

Echelle

1/200

342.54 m
Echelle
1/200

« Monument - Mémoire ». Parc thermal

Site Cransac-les-Thermes, Parc thermal, Place Jean-Jaurès et premier étage de l'Envol

Date 2011

Maîtrise d'ouvrage Ville de Cransac

Artiste Joëlle Tuerlinckx (Bruxelles, 1958)

Technique et dimensions Techniques mixtes

Description

L'œuvre se décline en trois pôles : le Monument-Mémoire, la Vitrine Contemporaine et la Vitrine Historique. « La Triangulaire de Cransac » associe la réalisation d'un musée « Monument-Mémoire » à deux bâtiments historiques sur la place Jean-Jaurès, vitrines du « MUSÉE DE LA MÉMOIRE - PROPRIÉTÉ UNIVERSELLE® ». L'une dans les anciennes écuries de la gendarmerie, décrétée sa « Vitrine Contemporaine », l'autre, sa « Vitrine Historique », prend place dans l'Envol, ancien asile de la période minière. Le titre honore Jean Jaurès : « L'éducation universelle, le suffrage universel, la propriété universelle, voilà si je puis dire, le vrai postulat de l'individu humain ». De cette relation à la mémoire, l'artiste a retenu l'esprit universel et la dimension utopique.

Contexte de la commande

Œuvre d'art en hommage à l'histoire minière et au renouveau thermal de la cité cransacoise, inaugurée le 15 octobre 2011 et réalisée dans le cadre d'un partenariat entre la commune, la Fondation de France, action Nouveaux commanditaires, et le Ministère de la culture et de la communication (procédure de la commande publique artistique).

ŒUVRE

Le projet de Joëlle Tuerlinckx découle d'une recherche effectuée sur le contexte social, économique, humain de la ville de Cransac au cours de plusieurs séjours de résidences sur place. Le projet et la conception de l'œuvre se sont nourris rencontres avec les habitants, de découvertes architecturales, géologiques, botaniques, mémorisées sous forme de notes, dessins, maquettes, d'enregistrements sonores et visuels.

Comme le titre l'indique, l'œuvre est composée de trois lieux.

Le titre rend hommage à un article* de Jean Jaurès, où l'homme politique parle de « propriété universelle » en ces termes : « L'éducation universelle, le suffrage universel, la propriété universelle, voilà, si je puis dire, le vrai postulat de l'individu humain (...). L'humanité elle-même n'a pas une sorte de valeur mystique et transcendante. Sa richesse est faite de toutes les énergies individuelles. Elle n'a pas le droit de se désintéresser du nombre et de manifester son excellence seulement en quelques élus. Elle n'est pas une beauté idéale, se contemplant au miroir de quelques âmes privilégiées. Elle ne vaut pour l'individu humain que dans la mesure où il participe lui-même à la liberté, à la science et à la joie ». En empruntant la terminologie de Jean-Jaurès, l'œuvre, décrétée comme « Propriété Universelle », renvoie à des valeurs universelles et fait appel aux mémoires individuelles.

*Article paru in *La Revue de Paris*, 1^{er} déc. 1898

LE MONUMENT-MÉMOIRE

Érigé le 15 octobre 2011 sur l'ancien carreau de la mine (0°), concession de Cransac, le Monument-Mémoire est constitué d'un mât de 34,245 mètres de hauteur, établi au 1/10^e de la profondeur du puits n. 1 foncé en 1884, démantelé et remblayé en 1962. Il pointe, telle une aiguille géante plantée sur une carte, le lieu principal de l'activité minière, à la croisée des bâtiments historiques, aujourd'hui disparus. Il s'agit également de ce que l'artiste nomme le « centre épique » de Cransac.

L'écriture en miroir « MUSÉE DE LA MÉMOIRE » (EÈSUM) donne à voir la ville comme détentrice de sa propre mémoire, elle-même musée à l'échelle de son territoire. Tel un gant retourné, apparaît l'image d'un musée ouvert sur l'infini dont le titre rappelle le caractère universel. Un « musée sans mur », débordant d'une architecture, entourant sa colonne et dont les archives seront conservées dans deux bâtiments historiques de la ville (0¹, 0²)



Monument-Mémoire (détail)

LA « VITRINE CONTEMPORAINE »



« Vitrine Contemporaine » (détail)

La « Vitrine Contemporaine » du MUSÉE DE LA MÉMOIRE est installée dans les anciennes écuries de la gendarmerie, près de l'actuelle mairie. Il s'agit du seul bâtiment de l'époque industrielle intact à Cransac. Reconverti par l'artiste en espace d'exposition et de contemplation, il est à voir de l'extérieur et à visiter de l'intérieur.



Vitrine Contemporaine (extérieur)



Vitrine Contemporaine (intérieur)

Marquée d'ouvertures et de trous de regard divers, sa façade annonce et détaille son contenu : « Niche Murale », documents d'études, inventaire, objets. L'artiste rappelle, à travers des textes, certains concepts à la base de sa réflexion et fournit des indications à propos de l'organisation spatiale du lieu.

Depuis l'intérieur, Joëlle Tuerlinckx invite à regarder Cransac comme un paysage de carte postale et à écouter les archives. « La Totale Cransacoise », réalisée en collaboration avec l'artiste Christophe Fink, est constituée d'enregistrements de récits d'anciens mineurs, d'habitants, de moments de la vie cransacoise qui accompagnent la contemplation et provoquent une immersion totale, visuelle et sonore. En outre, l'artiste présente une sélection d'objets rassemblés lors des rencontres et de ses réflexions, des documents d'archives ainsi que les nombreuses études pour le monument.

Cette « vitrine », ouverte sur la place centrale telle un tableau grandeur nature, fait de cette pièce un lieu public, en accès libre toute la journée, où les habitants et les gens de passage peuvent contempler la ville.

LA « VITRINE HISTORIQUE », COFFRAGE MUSÉOSCOPIQUE



Coffrage muséoscopique, Vitrine Historique

Le troisième pôle ou « Vitrine historique », se situe au cœur de l'actuel musée « Les mémoires de Cransac », musée associatif fondé en 1996 par quelques habitants de Cransac (des enseignants, un géomètre, un pharmacien, le fils d'un mineur), poussés par la volonté de transmettre « leur » histoire de la cité, station thermale dans la première moitié du XIX^e siècle (Cransac-les-Eaux) puis site minier jusque dans les années 1960. La rénovation du musée, en 2013, est la concrétisation de la rencontre entre les fondateurs qui souhaitent le moderniser et l'artiste qui en a révélé les caractéristiques. La richesse du musée ne résidait pas tant dans le propos – l'histoire locale – que dans sa forme : un musée « fait main » avec les moyens du bord, réunissant une collection de photographies, affiches, maquettes et copies d'originaux, autant d'éléments constitutifs du « premier roman de Cransac », comme se plaît à l'appeler l'artiste, et qui seront

déterminants dans la réponse qu'elle apportera à la commande, tout comme dans le parti-pris de la rénovation du musée.

Aujourd'hui, trois récits de Cransac sont proposés : celui du « premier musée », celui apporté lors de la réhabilitation du musée avec le développement de certains thèmes, notamment la reconversion de la cité minière, puis celui de l'artiste. Dans ce qu'elle appelle le « Coffrage Muséoscopique », sorte de grande boîte contenant la majeure partie du matériel muséographique organisé en sections, Joëlle Tuerlinckx présente les étapes ayant ponctué la conception de « La Triangulaire », objets trouvés, documents offerts par les habitants, maquettes des études...

Il fait écho à la démarche de l'association Les Amis de Cransac, dont le travail s'articule avec les documents recueillis par l'artiste.



Coffrage muséoscopique, Vitrine Historique

PORTRAIT DE L'ARTISTE JOËLLE TUERLINCKX

La démarche de Joëlle Tuerlinckx se base sur l'observation des différents contextes dans lesquels elle est appelée à opérer. Son attention aiguë se concentre sur les détails, parfois infimes, qu'elle restitue dans des formes de présentation proches de l'archive, à première vue scientifiquement rigoureuses. Un aspect fondamental de sa recherche est le langage et la parole écrite.

Héritière revendiquée des processus du minimalisme, l'artiste réalise des œuvres qui vont faire partie d'un système, souvent nées pour être re-questionnées dans des projets ultérieurs. Le temps joue un rôle fondamental dans son travail complexe et multiforme, fondé sur une esthétique du peu.

Joëlle Tuerlinckx travaille avec différents supports (papiers, surfaces architecturales, films photosensibles, bandes magnétiques...), pour réaliser des installations qui ne se laissent pas définir à travers une catégorie artistique univoque.

Dès 1994, Joëlle Tuerlinckx a participé à diverses expositions collectives internationales importantes, comme « Inside the Visible » (Boston/Washington/Londres/Australie, 1996-1997),

« NowHere » au Louisiana Museum (Humlebaek, Danemark, 1996), « Lost in Space » au Kunstmuseum Luzern (Lucerne, Suisse, 1997), « Manifesta 3 et 10 » (Ljubljana, Slovénie, 2000, Saint-Petersbourg, 2014), « Sculpture/Triple Base » au Henry Moore Institute (Leeds, Royaume-Uni, 2002), à la « Documenta 11 » (Kassel, Allemagne, 2002) où elle occupait une place centrale dans le Fridericianum Museum ainsi qu'à la Biennale de Busan (Corée, 2004), au Museo Reina Sofia et au Palacio de Cristal (Madrid, 2009). En septembre 2012 une exposition au Wiels à Bruxelles a eu lieu, reprise ensuite par la Haus der Kunst à Munich puis par le Museu Fundação Serralves à Porto (2013).

Plusieurs curateurs et artistes renommés l'ont invitée : Harald Szeemann (« Visionair België/Belgique Visionnaire », Bozar, Bruxelles, 2005), Catherine De Zegher (« Inside the Visible » et « Freeing the Line » à la Marian Goodman Gallery, New York, 2006), Luc Tuymans et Ai Weiwei (« The State of Things », Bozar, Bruxelles, 2009). Deux de ses livres d'artiste, Bild, oder (2006) et Study book (2007), ont obtenu des prix internationaux.

CONTEXTE

CRANSAC ENTRE THERMALISME ET PASSÉ MINIER

Les grandes étapes de l'histoire de Cransac peuvent être retracées à travers le changement de nom de la ville. Connue jusqu'à la fin du XIX^e siècle comme Cransac-les-Eaux, la commune devient, au moment de l'industrialisation et de l'implantation des mines, Cransac-les-Mines, pour ensuite prendre le nom de Cransac-les-Thermes dès l'arrêt de l'activité minière.

L'exploitation des eaux curatives connaît son apogée dans la première moitié du XIX^e siècle. Grâce aux sources et à un sous-sol riche en gaz naturels chauds, les eaux de Cransac étaient réputées pour leur vertu curatives.

Avec la révolution industrielle, l'ouverture de la première mine de charbon moderne bouleverse radicalement le paysage, les habitudes et le visage de la ville, intéressée par un essor démographique et économique important. En 50 ans, le nombre d'habitants passe de 500 à 7000 et une trentaine de puits d'exploitation sont creusés sur le territoire de la commune. L'exploitation du charbon continue pendant un siècle, puis, en 1962, Cransac est la première mine de France à fermer.

Au cours de la dépression économique qui accompagne la fermeture des mines et la reconversion industrielle, la conservation de l'important patrimoine minier n'apparaît pas comme une priorité. En effaçant les restes des activités industrielles, une inévitable crise identitaire suit et, simultanément, la question de la prise en compte de la mémoire.

Aujourd'hui Cransac est devenu un centre de thermalisme, grâce à l'exploitation des gaz issus d'une combustion souterraine naturelle, réputés pour soigner les rhumatismes.

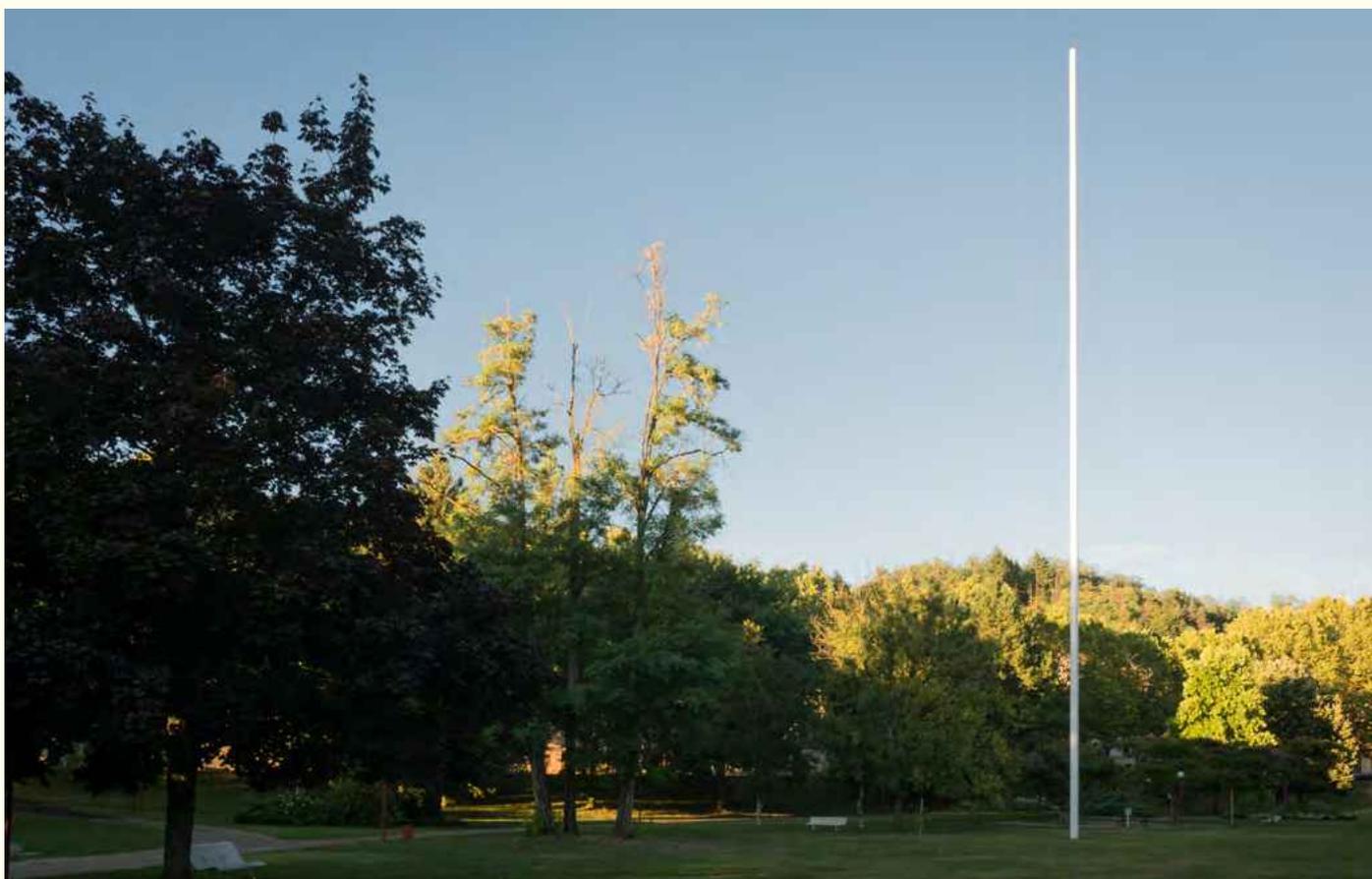
C'est à partir de ce contexte que la commune, avec le Conseil Architecture Urbanisme et Environnement (CAUE) a décidé, en 2006, de confier à un artiste la réalisation d'une oeuvre qui prenne en compte tant la mémoire collective que la réflexion menée sur l'espace public.

LA TRIANGULAIRE DE CRANSAC : UNE COMMANDE PUBLIQUE

La procédure de la commande publique artistique est à l'origine d'un patrimoine artistique dont la caractéristique majeure est d'être le fruit d'un processus créatif : une commande n'existe pas *ex nihilo*. Elle répond le plus souvent à un cahier des charges exprimé par le commanditaire, en l'occurrence la commune de Cransac.

Cette commande publique d'une oeuvre contemporaine a été initiée avec la Fondation de France dans le cadre de l'action Nouveaux Commanditaires : cette phase a permis d'en préciser les enjeux et de dépasser l'intention commémorative. Elle a ensuite été nourrie et partagée avec le Ministère de la culture et de la communication (Drac). Elle prend en compte la réflexion menée par la commune sur l'espace public et sur son devenir dans sa dimension urbanistique, paysagère et économique. Elle porte sur la valorisation de l'histoire industrielle et du passé minier tout en questionnant le « renouveau lié à l'activité thermique ».

Monument-Mémoire





Joseph Kosuth, Ex Libris, J.-F. Champollion, 1990, place des Écritures, Figeac

Pour APPROFONDIR

ART, MÉMOIRE ET MONUMENT

Lorsqu'on parle de monument, l'habitude est de le considérer comme un élément de l'espace urbain, dont la fonction est la célébration et la commémoration d'un événement ou d'une personnalité. Malgré la dimension de témoignage (soulignée par l'étymologie du mot), essentielle, deux autres questions fondamentales interviennent dans la définition de monument : le choix de la sculpture comme forme d'expression traditionnelle du monument et la relation entre le monument et l'espace public urbain. Ces deux aspects subissent une transformation radicale au cours du XX^e siècle, ce qui entraîne une profonde métamorphose de la fonction, de la forme et des finalités du monument contemporain.

À partir des années 1980, le monument en tant qu'objet commémoratif du pouvoir et de l'histoire disparaît, emporté par la crise des idéologies et la distance entre la société civile et les institutions politiques.

Une des causes de cette disparition est l'évolution du concept d'espace urbain, qui devient espace commun et partagé, où le monument a la fonction de générer une nouvelle communauté et favoriser les relations entre individus et groupes sociaux.

Parmi les artistes en activité, certains questionnent, avec leur travaux, la place de la mémoire et la forme du monument dans l'espace urbain contemporain.

Jochen Gerz (Berlin, 1940) est connu pour ses « anti-monuments », œuvres qui, au lieu de célébrer un événement à travers l'exhibition, l'évoquent par le retrait. Avec le Monument contre le fascisme et le « Monument contre le racisme - 2146 pavés », l'artiste allemand renverse à la fois la conception du monument et la symbolique de la mémoire, en impliquant le public dans la réalisation et la définition de l'œuvre.

Le « Monument contre le fascisme » (1986-93) se trouve dans le quartier d'Harbourg à Hambourg. Il est constitué d'une colonne de pierre recouverte de plomb, de douze mètres de hauteur, sur laquelle les passants ont été invités à inscrire leur nom à l'aide d'un poinçon. Au fur et à mesure que la colonne se couvre des signatures, elle est enfoncée dans le sol, jusqu'à sa disparition complète. Seule une plaque subsiste au sol, pour signifier l'œuvre. Il s'agit d'un monument conceptuel, qui s'appuie sur l'ambivalence entre oubli et mémoire : la pérennité du témoignage n'est pas assurée par un objet en pierre et métal, mais au contraire par la volonté des habitants de conserver leur engagement contre le fascisme.

Le « Monument contre le racisme - 2146 pavés » joue également sur une ambiguïté, cette fois entre présence et absence. Comme son titre l'indique, l'œuvre est constituée de 2146 pavés, progressivement descellés par l'artiste avec l'aide de ses étudiants de l'école des Beaux-Arts, afin de pouvoir y inscrire

sur la base le nom d'un cimetière juif d'Allemagne, avant de les replacer. Issue de l'initiative individuelle de l'artiste, cette œuvre est devenue un monument public à part entière. Le lieu où l'artiste a choisi d'intervenir est fortement symbolique, puisqu'il s'agit de la place du château de Sarrebrück, ancien quartier général de la Gestapo.

En France, à Biron (24), l'artiste a disposé sur l'ancien monument aux morts en forme d'obélisque, de manière aléatoire, des plaques où sont gravées les réponses des habitants à une question restée secrète. À l'origine, constitué de 127 plaques, le monument dédié aux vivants s'enrichit dans le temps des réponses des nouveaux habitants. Le Monument vivant de Biron, commande du Ministère de la culture et de la communication, a été réalisé à l'occasion de la restauration du monument aux morts de la première guerre mondiale.

Dans les œuvres de l'artiste anglaise Rachel Whiteread (1963) on assiste également à un questionnement autour de la mémoire et du rôle de la sculpture dans l'espace public.

Dans House (1993), première (très controversée) sculpture pour l'espace public de l'artiste, tous les ingrédients de la démarche de Whiteread sont présents. D'abord la technique : le moulage en béton. L'artiste choisit la dernière maison de style victorien d'un quartier en démolition de l'East End londonien pour mouler son l'intérieur et l'exposer dans un quartier en construction. Plutôt que se questionner sur la mémoire, Rachel Whiteread travaille sur la frontière entre intérieur et extérieur, en intervenant sur un espace symbolique, la maison, microcosme et lieu d'interaction sociale, pour le rendre visible aux yeux des passants.

Dans « Untitled Monument » (2001), elle travaille plutôt sur la dimension du monument, en proposant un objet muet et énigmatique pour le quatrième socle de Trafalgar Square. Par le biais d'un moulage, cette fois en résine transparente, l'artiste propose une forme identique à celle du socle, installé à l'envers, en guise de monument. Au lieu de donner à voir une image, l'artiste pousse le spectateur à s'interroger sur la fonction d'un socle et, par conséquent, d'un monument.

Une autre forme de monument est celle donnée par Josef Kosuth en réponse à la commande qui lui a été passée par la ville de Figeac (46) pour la commémoration du bicentenaire de la naissance de Champollion. Joseph Kosuth a posé au pied de la maison natale de Champollion une immense dalle en granit noir reproduisant fidèlement l'inscription de Rosette [11 x 8 m]. Par cette création, commande publique du Ministère de la culture et de la communication et de la ville de Figeac, Joseph Kosuth inscrit la pierre de Rosette dans l'architecture de la ville et évoque une écriture dans sa relation immédiate à une langue et à son contexte géographique naturel.

Ici, trois écritures – hiéroglyphes, démotique, grec – et deux langues, disposées au sol, donnent au texte une place étrange et inédite à travers laquelle Kosuth interroge sur la signification des mots et du langage.



Rachel Whiteread, House, 1993. Commande et production : Artangel, Londres.



Sources

Dossier de presse La Triangulaire de Cransac MUSÉE DE LA MÉMOIRE – PROPRIÉTÉ UNIVERSELLE®, septembre 2011, dépliant
Collectif, L'art à ciel ouvert, Flammarion, 2008
Rachel Whiteread Transient spaces, catalogue d'exposition au Deutsche Guggenheim Berlin, 2001-2002 - Chris Townsend, The art of Rachel Whiteread, Thames & Hudson, 2004,
Joseph Kosuth, Place de l'Écriture, Cinq œuvres de « One and three chairs » à « Ex Libris, J.-F. Champollion (Figeac) », éd. Actes Sud
Musée Champollion, 2002,
www.mamco.ch
www.cransac-les-thermes.fr
<http://www.gerz.fr>

rédigé par la DRAC MP, juillet 2014
pour le circuit « Art dans l'espace public en Aveyron »

Crédits Photo : Office de Tourisme de Cransac-les-Thermes, Yann Gachet, Collection cartes postales Claude Lacout, J.F. Peiré, Drac Midi-Pyrénées, John Davis.