HAL open science

Lux et Lumina

Marie Renoue

To cite this version:

Marie Renoue. Lux et Lumina. Figures de l'art - Revue d'études esthétiques, 2010. hal-03858782

HAL Id: hal-03858782

https://amu.hal.science/hal-03858782v1

Submitted on 9 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Lux et lumina

Marie Renoue

Résumé

Dotée de la fausse évidence que lui confèrent son statut et son omniprésence dans le monde des « voyants » que nous sommes, la lumière semble pourtant difficile à appréhender et à apercevoir. La richesse des valeurs qui lui sont culturellement attachées nous a incitée à limiter notre étude à celle d'un paradigme expressif et à un univers sémantique et symbolique particulier mais extraordinairement complexe : celui des lumières d'églises chrétiennes. Dispositifs de visibilité multipliant ou variant les sources, les formes et les effets lumineux, les églises, leurs parois et leurs vitraux modalisent ainsi l'expression de la lumière, la perception des visiteurs et invitent à s'interroger sur sa nature, sa définition et ses valeurs. Au sein d'une production verrière contemporaine extrêmement diverse, les vitraux de Sainte-Foy de Conques et le verre créé par Pierre Soulages présentent une indéniable originalité par le traitement fort diversifié de la lumière qui les colore.

Voir la lumière ?

Considérer la lumière : voici, en terme rimbaldien, une « entreprise » bien compliquée. Comment la comprendre ou la saisir ? Les avis des artistes ou des philosophes divergent. Pour l'artiste de la lumière James Turrell, *there never is no light*[1]. Et, en effet non seulement du point de vue des installations et de la perception envisagée par l'artiste attentif à la « lumière intérieure des rêves » et de l'œil plongé dans l'obscurité, mais aussi d'un point de vue conceptuel, la lumière semble bien avoir envahi l'espace phénoménologique et factuel. Son opposé, l'ombre de Léonard de Vinci[2], a perdu de son pouvoir : il n'est plus que l'absence ou une carence de lumière, une figure négative et non plus sa « contrariété » ou sa complémentaire ; il n'est plus « une entité positive et active, une matérialité efficiente et irradiante »[3] qui, bien que définie par l'absence de lumière, rivalisait avec celle-ci et assurait la visibilité. Les « rayons ombreux » de Léonard sont aujourd'hui dépourvus d'évidence sémantique, comme la conception goethéenne[4] d'une dualité de l'ombre et de la lumière et de leur conjonction génératrice des couleurs à travers le prisme dé-compositeur de lumière – une conception dualiste fort critique de Newton qui a valu à Goethe le mépris des physiciens. Et

[1] E. Laaksonen: "James Turrell art minimal and conceptual only - interview with James Turrell" : http://www.home.sprynet.com/~mindweb/page44.htm
[2] L. de Vinci, *Carnets*, éd. d'E. Maccurdy, trad. de L. Servicen, Gallimard, 1987 (1487-1508), p.320-357.
[3] L'expression est empruntée à l'article de B. Revol « L'image est ses ombres » in *L'ombre de l'image*, M. Gagnebin éd., Champ Vallon, 2003, p.29-65.
[4] Goethe, *Traité des couleurs*, intr. de R. Steiner, trad. d'H. Bideau, Triades, 2000 (1810).

même lorsqu'on songe à « des peintres du noir » comme Pierre Soulages, c'est encore une recherche du lumineux qui semble guider l'œil de l'artiste et de son spectateur[5].

Mais, si la lumière semble avoir souvent la primauté dans notre appréhension des phénomènes visibles et dans l'univers épistémologique ou plus simplement sémantique qui est le nôtre, si les physiciens nous ont quelque peu familiarisés avec leur approche de sa double définition corpusculaire et ondulatoire – capable d'expliquer les franges d'interférence de T. Young, *i. e.* le fait qu'ajouter de la lumière à de la lumière puisse donner de l'ombre[6] –, elle demeure du point de vue perceptif et ordinaire qui nous occupe ici une manifestation difficile à saisir. Ainsi, pour le philosophe O. Revault d'Allonnes, *si la lumière est la condition indispensable pour qu'un objet soit visible, en revanche la lumière elle-même ne se voit pas. On voit les objets qu'elle touche, on voit la source d'où elle jaillit ; en somme, on voit ou peut voir les deux extrémités de ses parcours, mais pas ce parcours même.* […] *La lumière à la fois existe et n'existe pas*[7]. Pourtant, les descriptions des artistes, des éclairagistes, des architectes, des critiques d'art abondent – et pas seulement pour traiter des sources ou des cibles de la lumière. Comment alors comprendre ce paradoxe dont nous sentons intuitivement la justesse ? La lumière, celle qui nous environne quotidiennement, semble en effet valoir d'abord plus par ce qu'elle fait que par ce qu'elle est ; c'est la qualité de l'éclairage et de la réflexion des objets, ses effets en somme, qui nous permettent d'en déduire l'intensité, la couleur et le mode d'expansion ou de diffusion. Des effets seuls visibles, nous présupposons ainsi la nature et les caractéristiques de la cause efficiente – passant du domaine de la manifestation sensible à celui de l'explication rationnelle, et du faire à l'être présupposé de l'agent éclairant. Pourtant, devant certains spectacles naturels, c'est d'emblée la lumière qui semble saillante et prégnante ; alors, les objets perdent en visibilité sous le halo d'une lumière diffuse et colorée qui, ainsi que l'évoque l'éclairagiste H. Alekan[8], noie les objets et le paysage. Pour le spectateur, plus que le spectacle ordinaire et presque dé-sémantisé du monde qu'il connaît et regarde souvent à peine, c'est le facteur de la transformation lumineuse et

---

[5] G.-G. Lemaire écrit : *il est probable qu'il* (Pierre Soulages) *a aussi conclu un discours sur l'art abstrait en* […] *réinventant la lumière noire des mystiques chrétiens dans la sphère de la peinture même* (in *Le noir*, Hazan, 2006, p. 237)

[6] Cf. de T. Xuan Thuan *Les voies de la lumière*, Fayard, 2007.

[7] « Les obscures évidences de la lumière » p. 9 in *Revue d'esthétique 37*, J.-M. Place éd., 2000. Il s'agirait ainsi, d'après O. Revault d'Allonnes, pour La Tour, Turner, … non *de figurer la lumière elle-même, car elle ne se voit pas, mais uniquement de figurer ses effets sur ce qu'elle éclaire et selon la façon dont elle l'éclaire* (2000 : 13). Insistant non sur la circulation de l'éclairage, mais sur les sites de visibilité, Ch. Buci-Glucksmann évoque, dans la même revue, comme *conditions nécessaires à une esthétique de la lumière en art* : *une valeur différentielle, degré, modulation ou plan, mettant en œuvre cette opposition entre lumière-splendeur et ombre-obscurité dont parlait déjà Léonard de Vinci* et *un dispositif ou régime de visibilité : fente, ouverture (cf. les oculus), miroir, voile ou écran* (2000 : 33).

[8] H. Alekan, *Des lumières et des ombres*, Editions du collectionneur, 1991

colorée de ce monde relativement stable qui apparaît, son expansion dans l'espace, l'éclat fulgurant des éclairs ou les rais lumineux qui traversent le paysage ou la salle de projection.

Il n'en demeure pas moins que considérer la lumière, c'est s'interroger sur son régime et son dispositif de visibilité, ses sites et ses modes d'apparition. Ainsi en va-t-il par exemple des *Lights pieces* de James Turrell, ces espaces de lumière immobile, dense et colorée, qui gomment l'espace et le spectateur et dont V. Laganier a décrit le dispositif technique et G. Didi-Huberman[9] la perception sensible, visuelle et « haptique » – les spectateurs-participants de ces installations essayant de toucher le halo lumineux et coloré dans lequel ils baignent et par lesquels ils ont l'impression d'être touchés. Décrire l'apparence ou l'expression de la lumière est donc possible ; et la variété des termes utilisés, comme le halo, « le lustre » léonardien, l'éclat, le scintillement, l'étincelle, l'éclair … indiquent ses variations potentielles d'intensité, d'extension – diffuse, directionnelle, réflexive –, de durée ou de tempo, de couleur ou de matière ou de ce que nous avons ailleurs[10] appelé sa « densité haptique » afin de rendre compte de la saisie et de l'effet-matière des volumes lumineux de James Turrell. Mais la difficulté demeure : décrire, c'est parfois, comme O. Revault d'Allonnes l'énonce, forcer son œil à distinguer au-delà de l'éclairage la lumière qui le produit, c'est essayer d'approcher du phénomène lumineux en le plaçant au sein d'un paradigme qui, par contraste, en dévoile les spécificités ; et la lumière que nous avons choisie de privilégier ici pose sans conteste cette difficulté perceptive et descriptive.

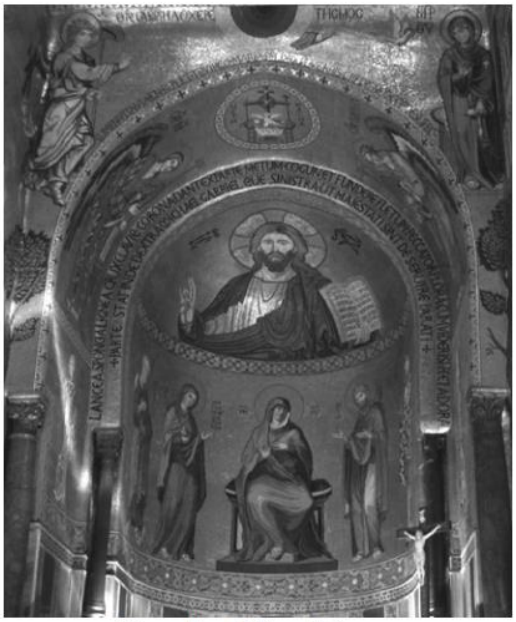
Voir la lumière d'église

Que la lumière ait à voir avec les religions du Livre, donc avec la religion chrétienne, ses textes, sa liturgie, sa symbolique, chacun le sait. Dès le début de la *Genèse*, la première parole créatrice du Dieu, le célèbre *Fiat lux,* fait la lumière qui apparaît « bonne », l'opposé syntagmatique de l'ombre et l'un des marqueurs de l'alternance nycthémérale – avant et indépendamment de la création des astres lumineux. Dans *La première lettre* de Jean, on peut également lire : « Dieu est lumière et […] il n'y a nulle trace de ténèbres dans l'union avec lui ». S'il peut sembler opportun de distinguer ces deux types de lumière, celle du monde qui a été créée avant les astres et celle d'essence divine et spirituelle, ainsi que celle des astres, la relation symbolique qui les unit semble généralement aller de soi. « Signe de l'absolu, de

[9] V. Laganier, « James Turrell : Space division constructions » in *Actualités de la scénographie* 113, AS SARL éd., 2001, p.16-21. G. Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, éd. Minuit, 2001.
[10] M. Renoue « Lumière en noir et lumière tangible. Le goût du paradoxe » in *Protée* n° 31-3, 2003, pp.69-80.

Dieu », d'après R. Huygues[11], la lumière est l'objet d'une philosophie, d'une mystique et d'une esthétique qui a fortement influencé la pensée chrétienne à partir IIIe siècle avec la diffusion des écrits du néoplatonicien Plotin, puis d'Augustin, du pseudo Denys l'Aréopagite, de Jean Scot Erigène jusqu'à Suger, abbé de Saint-Denis et promoteur d'une architecture gothique de plus en plus diaphane et d'une esthétique éclatante insufflant le mouvement de transcendance.

Dans ce cadre théologique, la lumière n'est plus banale et, signifiante, elle présente souvent un caractère spectaculaire dans les édifices religieux – nommés « temples solaires » par J. Hanni[12]. Dispositifs de visibilité, les églises se présentent comme des enclos de lumière extrêmement variés. Même si l'on excepte les sombres catacombes, qui n'ont servi de lieux de culte que lors de périodes de fortes persécutions avant l'édit de Constantin en 313, et les sanctuaires souterrains et troglodytiques[13] réservés d'abord aux anachorètes ou aux communautés d'ermites, les édifices présentent un éclairement très varié, entre les sombres temples païens réemployés, comme celui syracusain du Ve s. d'Athéna, les églises romanes aux larges contreforts et murs épais ou les architectures gothiques aux immenses verrières et à la structure osseuse de Laon, de Chartres ou de Paris avec sa diaphane Sainte-Chapelle. Ce n'est pas cette exaltation d'une lumière omniprésente et parfois colorée par les vitraux que retiennent les architectes de la Renaissance italienne comme Alberti[14] ou Brunelleschi[15], désireux d'opacifier l'espace rendu ainsi plus propice à la méditation et au recueillement. Quant à l'époque contemporaine, c'est l'éclectisme qui prévaut ; comme en témoignent la chapelle lumineuse de Matisse à Saint-Paul de Vence ou celle traversée d'un seul rayon transmis par une ouverture zénithale recouverte d'un verre bleu conçue par R. Meier à Hartford



Chapelle palatine, Palerme

[11] R. Huygues, *L'art et l'âme*, Flammarion, 1960, p. 97-100
[12] J. Hanni, *Le symbolisme du Temple chrétien*, Guy Trédaniel éd., 1990, p.143 (1962)
[13] P. Saletta, *Sanctuaires souterrains aux origines de l'église en France*, Éditions Alternatives, 1994
[14] Sur le traité d'architecture d'Alberti, cf. F. Choay, *La règle et son modèle*, Seuil, 1980 et R. Wittkower, *Architectural principles in the age of humanism*, Academy Ed., 1973. Notons, cités par ces deux auteurs (respectivement p.131 et p.9) les propos d'Alberti, conseillant de revenir à l'ombre pour sa propension à faire naître un sentiment d'effroi, de crainte religieuse, censé augmenter à son tour la vénération : *horror, qui ex umbra excitatur, natura sui auget in animis venerationem*.
[15] Sur Brunelleschi, cf. *Architecture d'Aujourd'hui* n° 274, 1991 p.77.

Seminary[16]. Mais, il ne s'agit pas seulement d'introduire plus ou moins de lumière en jouant sur les surfaces de verre et de pierre. L'architecture byzantine, Sainte-Sophie de Constantinople, Sainte-Marie Majeure, le mausolée de Galla Placidia à Ravenne ou les voûtes des églises siciliennes, comme celles de la Chapelle palatine, exploitent parfois, au sein d'un espace ombreux ou lumineux, la « lumière tout intérieure »[17] réfléchie par les mosaïques d'or décorant les murs ou les coupoles ornées de Christ pantocrator. Si les dorures, la clarté et la brillance des mosaïques mettent en lumière les figures religieuses qui se détachent sur les murs, le fait qu'elles constituent à leur tour des sources de lumière n'est évidemment pas exempt de valeurs symboliques, puisque c'est des figures religieuses qu'émane une luminosité particulière qui peut apparaître plus ou moins éclatante suivant la position du spectateur.

Valeur en soi, la lumière vaut aussi pour ce qu'elle fait dans ces espaces religieux. Éclairer, mettre en lumière donc en valeur : ce sont ses fonctions ordinaires, déictiques et, par une sorte de contagion bienfaisante, valorisantes. Et ces qualités, les architectes en ont usé pour discrétiser l'espace, le découper et le hiérarchiser en faisant varier les intensités. L'espace entre le chœur et le narthex est dessiné en chemin lumineux et espace liturgique. L'un des exemples les plus fameux est certainement celui de La Madeleine de Vézelay où les baies de la nef ont été conçues afin que, lors du solstice d'été à midi, apparaissent dix cercles de lumière concentrée tout le long de la nef menant au chœur alors rayonnant[18]. Les architectes de Sainte-Sophie de Constantinople auraient aussi disposé les ouvertures de l'édifice de façon à ce que des rayons solaires inondent le vestibule à la date et à l'heure précises où s'y rencontraient l'empereur et le patriarche[19]. Il s'agit donc non seulement de structurer l'espace mais aussi de marquer le temps ; comme le font aussi les méridiennes qui pendant six siècles, de la fin du moyen âge au siècle des Lumières, ont

Saint-Laurent de Guarino Guarini, Turin

[16] Sur R. Meier, cf. *Architecture d'Aujourd'hui* n°274, 1991, p.84.
[17] Sur les mosaïques byzantines, cf. G. Duthuit, *Le signe de feu*, Skira, 1962 ; R. Huygue, *Op. Cit.* p.98
[18] Cf. R. Oursel, *Lumière de Vézelay*, Zodiaque, 1993 et http://vezelay.cef.fr/fr/decou_archi/lumiere.php
[19] In G. Duthuit, *Op. Cit.*, p.82

permis de voir et de déterminer la date de Pâques[20]. Néanmoins, si les taches de lumières participent à la structuration de l'espace spatio-temporel, à l'imposition en quelque sorte d'une grille abstraite géométrique et métrique sur l'espace et le temps, elle peut aussi en raison de sa forme les gommer et « dématérialiser » les lieux. Ainsi en va-t-il des reflets des mosaïques byzantines, « plus lumière que matière », d'après R. Huygues, des coupoles lumineuses[21] ou traversées d'ombres et de lumières en fort contraste des églises baroques comme Saint-Laurent de Guarino Guarini à Turin dont la lanterne illuminée semble se détacher par degrés successifs du dôme pour « flotter » au dessus de l'espace religieux.

Qu'en est-il à Sainte-Foy Conques, cette abbatiale romane de pèlerinage située sur la route de Saint-Jacques de Compostelle, close depuis 1994 par les vitraux de Pierre Soulages ? Ici, rien de spectaculaire : pas de crypte, pas d'éclats de lumières, ni de contrastes vifs. Les deux extrêmes de l'intensité lumineuse et la démodalisation de la vision afférente sont absentes du lieu – comme aussi l'éclairage électrique souvent ajouté pour pallier des « carences » de lumière. Le nombre de baies – 100 pour un édifice de 56 m de long – semble même indiquer le souci des concepteurs d'éclairer l'édifice et un relevé de la dimension des baies plus grandes sur la gauche du haut du transept convainc de leur effort pour équilibrer,

Sainte-Foy de Conques. Vitraux Soulages

près de l'autel, les apports de la lumière réduite au nord par la situation du soleil, par la disposition de l'édifice et par un haut mur de soutènement à l'extérieur. Pas de dorure non plus – le Trésor ecclésiastique remarquable de l'édifice est situé dans un musée attenant[22] – ni

[20] J. L. Heibron, *Astronomie et églises*, Belin, 2003 (1999)
[21] U. Vogt-Göknil (in *Grands courants de l'Architecture islamique-Mosquées*, Chêne, 1975) décrit le pouvoir de discrétisation, de séparation de la lumière dans les mosquées seldjelouks où les tambours percés de fenêtres semblent à peine soutenir des coupoles « en lévitation ».
[22] M. Renoue, *Conques moyenâgeuse, mystique et contemporaine*, éd. du Rouergue, 2004 (1997)

de mosaïques pour produire des éclats d'une luminosité parfois vive, mais seulement des enduits colorés et des pierres qui, plus claires vers l'est, renvoient sur leur surface rugueuse une lumière douce et diffuse. Omnidirectionnelle, donc présentant des contrastes très estompés d'ombre et de lumière, Sainte-Foy est baignée dans une lumière qui n'apparaît pas sinon par ce qu'elle fait : son pouvoir d'éclairement. Les propos d'O. Revault d'Allonnes sur le manque de visibilité de la lumière ont ici toute leur pertinence.

Ici la lumière ne discrétise pas des espaces, sinon à l'ouest celui du narthex, plus bas, plus coloré et plus ombreux ; dans l'espace sacré, elle semble plutôt principe « d'englobement » et d'unification. Du marquage du temps, on peut également dire qu'il est réduit : aucune tache lumineuse ne court sur les parois et l'absence d'ombres marquées gomme le temps. Quant à son pouvoir d'éclairer, s'il semble important en raison de la luminosité ambiante, son omniprésence ne souligne pas les formes, n'accuse pas les reliefs comme le ferait une lumière directionnelle qui marque le relief et les formes. Voici donc, sans jouer sur les excès qui empêchent également de voir, une manière de limiter le visible autre que celle du baroque, dont Cl. Zilberberg à la suite d'H. Wölfflin, disait qu'il avait tenté de donner à « voir l'illumination de la lumière sans l'astreindre à éclairer »[23] – et ce en détruisant les contours et les formes par l'intensité de clairs-obscurs. Ici, la lumière diffuse noie, estompe l'objet en l'éclairant également de toutes parts ; et elle le fait de manière si subtile que le spectateur doit forcer son œil pour percevoir « en quoi il voit moins bien ».

Cependant il arrive parfois que cette lumière gagne en visibilité lorsqu'intense elle semble adopter un peu de la teinte chaude de la voûte ou bien lorsque, beaucoup plus spectaculaire, elle baisse et augmente d'un seul coup dans l'édifice, à cause du passage d'un nuage devant le soleil. C'est alors ce « rappel » de la dimension variable et solaire de la lumière qui apparaît et la distingue de la lumière omnidirectionnelle, diffuse, « asolaire » imaginée par un O. Revault d'Allonnes[24] exégète et interrogateur de la *Genèse*, de ce qu'il conçoit comme le *Fiat lux* du Premier jour, la lumière d'avant la création des astres. De ce point de vue, gommer ou souligner l'origine solaire de la lumière dans les édifices, multiplier les sources de la lumière naturelle réfléchie et transformée par les mosaïques renverraient donc à la question latente dans la *Bible* de l'origine de la lumière et de sa définition. Les vitraux en transformant le rayonnement solaire joueraient ainsi un rôle non négligeable.

---

[23] C. Zilberberg, "Présence de Wölfflin", *Nouveaux Actes Sémiotiques 23-24*, PULIM, 1992 ; H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, trad. Cl et M. Raymond, Gérard Monfort, 1992 (1916)
[24] O. Revault d'Allonnes, *Op. Cit.*, p.8.

Voir la lumière d'église retenue dans ses vitraux

Si l'abbatiale de Conques présente un intérêt indéniable pour le « chercheur de lumières », c'est sans aucun doute parce que les vitraux de Soulages invitent sans cesse à y revenir, à reprendre la description, la perception et la tentative d'explication.

L'historien L. Grodecki[25] a insisté sur la valeur spirituelle et symbolique des vitraux médiévaux des églises. Citant Ruskin, il note que « la transparence du verre est le caractère qui rend plus accessible l'idée de la pénétration du Saint-Esprit dans le cœur de l'homme », remarque sur la base de cette traversée sans dommage de la lumière dans le verre une analogie avec le mystère de l'Immaculée Conception, souligne l'apparence « précieuse » des vitraux dont les couleurs éclatantes ont été comparées à celles de pierres précieuses par Suger et il évoque, comme « troisième ordre de signification », une dimension fantastique à laquelle étaient sensibles Viollet-le-Duc et Proust. Ces valeurs peuvent paraître parfois peu adaptées aux vitraux contemporains, ceux qui se sont développés depuis la fin des guerres mondiales entre les seules mains des verriers ou dans une collaboration étroite avec des plasticiens, peintres, sculpteurs ou designers de renom. Car la production contemporaine[26] est riche et variée entre une production figurative chatoyante comme celle de Garouste à Notre-Dame du Talant (1998, atelier P.A. Parot), celles aux modules vivement colorés de Viallat à la cathédrale de Nevers (1995, atelier Dhonneur) ou plus doux du maître-verrier Jean-Dominique Fleury à Saint-Etienne de Beaugency, celles plus géométriques et partiellement colorées de Daniel Rabinovitch à Notre-Dame du Bourg de Digne (1998, avec les ateliers Duchemin) et de Gérard Lardeur (pour Saint-Hérie de Matha, 2000, atelier Gerd Franslau) ou celle transparente et aniconique de Jean-Pierre Raynaud à l'abbaye de Noirlac (1977, atelier de J. Mauret) ou encore la solution beaucoup plus radicale de Martin Szekely proposant pour les anciennes églises de Chelles l'utilisation d'un verre extra-blanc d'un seul tenant (2008). Mais quelles que soient les différences de technique (les verres collés travaillés à l'acide ou peints, les dalles de verre, les cives, le feuilletage …), tous les vitraux jouent avec la lumière, en mesurent le passage, diffractent les rayons contre des surfaces plus ou moins lisses, les colorent par rétention de longueurs d'onde, voire même les réfléchissent, comme à Conques.

---

[25] L. Grodecki, *Vitraux de France du XIe au XVIe siècle*, exposition mai-octobre 1953, Musée des Arts Décoratifs de Paris, p.13-16 ; *Le vitrail roman*, Vilo, 1977, p.11-12.

[26] Sur les œuvres citées, cf. *Le vitrail. Image et atmosphère* d'A. Amillard-Nouger et C. Rameau-Monpouillan (Aubanel, 2005) ; *Rabinovitch à Digne les Bains* de J.M. Phéline et A. Pacquement (Ereme, 2004) ; *Jean-Pierre Raynaud* d'A. M. Hammacher (Cercle d'Art, 1991) ; les sites : http://www.gerard-lardeur.com/, http://www.atelier-fleury.com/ et http://www.culture.gouv.fr/culture/dap/dap/pdf/dp_chelles.pdf.

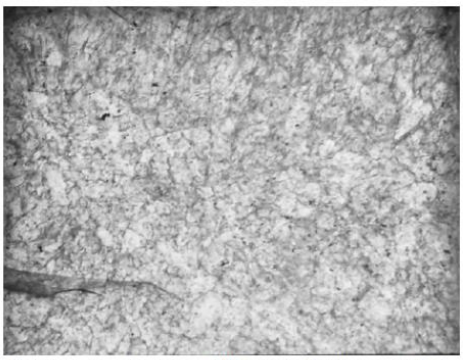
Sainte-Foy de Conques, Vitraux Soulages

Car le verre, créé[27] après de multiples essais par Soulages et posé sur la centaine de baies conquoises, modalise de multiples façons le passage de la lumière. Translucide, il la laisse passer ; mais lisse sur l'extérieur, il la réfléchit également et prend parfois l'apparence d'une sorte de miroir capable de renvoyer une image affaiblie et légèrement déformée du paysage alentour ; épais et composite, il a été également conçu pour diffracter dans sa masse les rayons du soleil, pour les contenir – suivant le vœu de Soulages – et en retenir la diffusion omnidirectionnelle à l'intérieur. Du point de vue perceptif et interprétatif, tous ces trajets possibles de la lumière produisent des effets variés. Renvoyée contre la surface du verre lisse à l'extérieur, la lumière semble heurter un objet opaque qui fait continuité avec le mur et en même temps elle manifeste par son rebond sa capacité éclatante, la capacité qu'elle a de gommer l'objet brillant qui, la réfléchissant, laisse voir seulement son éclat à même la surface et le reflet du monde extérieur. Ne pas laisser entrer, renvoyer au monde extérieur et manifester par son éclat la dureté du choc avec une surface imperméable : voici l'apparence extérieure des verres de Soulages. Mais le rejet n'est qu'apparent et partiel. L'éclairement de l'édifice témoigne de la transmission de la lumière et de la complexité des opérations en jeu. Vue de l'intérieur, la lumière qui sort du verre granuleux de ce côté est douce, jamais éclatante, toujours contenue en-deçà de l'éblouissement même quand le soleil est dans l'axe de la baie : le verre mesure ainsi avec le trajet de la lumière son intensité. Et entre ces deux faces lumineuses, éclatante et réflexive ou douce et émettrice, il y a la masse épaisse du verre hétérogène, une masse labyrinthique qui diffracte les rayons contre les interfaces des grains qui la composent. Le verre apparaît donc comme un véritable dispositif de visibilité, un lieu conçu pour contenir et retenir par diffraction la lumière dynamique qui, comme sur les mosaïques ou les peintures noires de Soulages, semble en émaner et en fait une source de lumière non par réflexion mais par transmission différée et transformatrice.

[27] Le verre retenu comme matériau de base est « extra-blanc », c'est-à-dire purifié des oxydes métalliques. Il est concassé en grains, petits ou gros ; puis ces grains, disposé dans un moule et soumis à une haute température, agglomèrent les uns aux autres et se dévitrifient. D'une épaisseur variable d'environ 0,5 à 1 cm, la plaque ainsi obtenue est non homogène, non transparente, lisse sur un côté et granuleuse sur l'autre.

Vitraux de Soulages à Sainte-Foy de Conques (côtés ouest-nord-nord)

Incolore et « blanc » par sa dévitrification, ce verre composite, découpé et assemblé par les verriers toulousains J.D. Fleury et E. Savalli, ne colore pas la lumière qui, dépourvue de cet opérateur de visibilité qu'est la couleur, est, nous l'avons dit, peu invisible. Mais aussitôt posé dans l'espace, il a pris des teintes variées et variables qui dépendent de la luminosité extérieure (par temps couvert, il est gris), de la position du soleil (des modulations colorées bleues, roses, dorées … apparaissent, lorsque l'éclairage de la baie est puissant mais indirect), de la situation spatiale de la baie (les vitraux du haut paraissent bleu, ceux du nord plutôt roses, ceux du sud peu colorés …) et aussi, mais dans une moindre mesure, du point de vue du spectateur. Alors que les autres vitraux colorent la lumière et que concomitamment celle-ci révèle leur couleur[28], ici c'est la lumière qui semble participer à la coloration des verres. Evidemment la question qui se pose au visiteur et au physicien, c'est le mode et le degré de cette participation. Le physicien J. Lafait[29] a montré et mesuré en laboratoire « l'effet très important de variabilité de la réponse spectrale du vitrail en fonction de l'angle d'incidence du rayonnement d'éclairage » compte tenu également de la variation de la composition spectrale du rayonnement solaire au cours de la journée ; suivant ces résultats la lumière transmise par le vitrail oscillerait entre une dominante rouge au lever et au coucher du soleil et une dominante bleue vers midi. D'autres études et expériences en cours pourraient également permettre au physicien de mesurer l'impact du flux diffus envoyé par l'environnement paysager en plus de la diffusion des rayons solaires par l'atmosphère, de considérer non seulement les phénomènes de réflexion et de réfraction des rayons contre les bulles macroscopiques du verre mais aussi ceux de diffraction, facteurs de coloration, contre d'éventuelles bulles de petite taille. Le visiteur plus naïf de Conques peut tout au plus relever les corrélations notées auparavant entre l'état du


Sainte-Foy de Conques, Vitraux de Soulages (détail)

[28] Citons seulement E. Viollet le Duc (*Encyclopédie médiévale*, Inter-livres (1855), 1980, p.146) et L. Grodecki (Op. Cit. 1953, p. 23 ; « La couleur dans le vitrail du XIIe au XVIe siècle » in *Problèmes de la couleur*, Colloque du Centre de Recherche Psychologie Comparative, SEVPEN, 1954, p.187-191, 202) qui ont étudié les degrés de translucidité variable des verres colorés des anciens vitraux et noté ainsi les variations dans les teintes des verres. Le verre violet se présenterait ainsi comme extrêmement rayonnant, certains bleus et le blanc très lumineux seraient utilisés pour éclairer l'espace, alors que le verre rouge constituerait une sorte d'écran à la lumière qui deviendrait noir lorsqu'il ne serait pas directement illuminé par le soleil. Les verres plaqués, en associant une mince couche de verre coloré et une plaque de verre blanc, limitent ces variations et le pouvoir d'absorption de certaines couleurs.

[29] J. Lafait, « Le soleil et les variations journalières de la couleur des matériaux, les vitraux de Conques vus par un physicien », in *Actes de l'Ecole thématique interdisciplinaire du CNRS sur la couleur des matériaux : couleur et mouvement*, F. Viénot ed., Editions ôkhra, Roussillon, 2006.

soleil, la couleur des objets extérieurs et celle des vitraux. Tout se passe comme si le vitrail jouait un rôle de filtre entre le monde profane et sa lumière et l'intérieur de l'édifice religieux pour ne rendre visibles sur sa surface et dans sa masse qu'une luminosité et une couleur particulières. Alors que la lumière diffuse et « invisible » de l'édifice semblait limiter toute appréhension du temps, ce sont les variations subtiles et continues des couleurs des verres qui les marquent. Mais plus que le temps géométrisé et mesuré des méridiennes ou des taches de couleur sur les murs, c'est un temps atmosphérique, celui saisonnier de la terre et du ciel traversés de nuages, que donne à voir l'apparence changeante et subtile de la lumière et des vitraux de Sainte-Foy de Conques.