

Entre ciel et terre

Les vitraux de la chapelle Notre-Dame-du-Perpétuel-Secours

Valérie Sauterel

Table des matières

- [L'église de la Sainte-Trinité](#)
 - [La genèse des vitraux](#)
 - [Le projet retenu](#)
 - [L'audace technique](#)

A l'aube du troisième millénaire, l'église de la Sainte-Trinité à Genève accueille, dans sa partie inférieure, des verrières d'une extraordinaire modernité qui nous mènent aux confins des origines de la création de l'Univers.

L'église de la Sainte-Trinité

En 1994, la paroisse catholique de la Sainte Trinité à Genève inaugure sa nouvelle église au cœur d'un groupe immobilier accueillant logements, bureaux, commerces et parking. L'auteur de cet ensemble architectural est le Tessinois Ugo Brunoni (né en 1938). Dès l'origine du projet, la paroisse a marqué son intention de vouloir faire côtoyer le sacré et le profane. C'est dans cette vision d'une église au cœur même de la vie moderne que l'architecte a imaginé une forme sphérique (fig. 1), intégrée au milieu d'une vie citadine animée.

Quelque peu en retrait à l'intersection des rues de Lausanne, Rothschild et Ferrier, ce globe de vingt mètres de diamètre, revêtu de granit rose, ne peut laisser indifférent. Il nous interpelle, nous surprend, attire notre attention. Pour le voir dans sa totalité, il faut un certain recul, un vrai désir de le découvrir. Posé sur des fondations immergées dans un bassin d'eau, il est surmonté de quatre clochetons chapeautés d'obélisques en verre. Le seul signe ostentatoire de son appartenance religieuse est une croix s'élevant audessus de ces clochetons(1). Résolument moderne et très audacieux, cet édifice est séparé à l'intérieur en deux parties. Le niveau supérieur accueille l'église de la Sainte-Trinité, alors que le secteur inférieur abrite une chapelle dédiée à Notre-Dame-du-Perpétuel-Secours, utilisée lors des messes célébrées en semaine. Vue de l'extérieur, une chose frappe immédiatement, l'absence de grandes fenêtres. Deux types d'ouvertures éclairent l'église. Alors que douze petits oculi colorés courent le long de la partie haute du globe, les chapeaux de verre surmontant les quatre clochetons apportent un puits de lumière zénithale extraordinaire audessus de l'autel. La chapelle, quant à elle, est pourvue de vingtsept fenêtres se déployant à rythme régulier sur l'ensemble inférieur du pourtour de la sphère. Bien qu'elles soient les ouvertures les plus grandes et les plus visibles de l'extérieur, elles restent néanmoins très petites

pour un édifice religieux. Situées à hauteur d'homme, elles offrent une lumière du jour venant de la rue. Les paroissiens ont vécu six ans dans cette atmosphère particulière avant de voir naître un ensemble de vitraux aussi surprenants que l'architecture.

La genèse des vitraux

L'idée de poser des vitraux dans l'ensemble des fenêtres de la chapelle est acquise avant la fin de la construction du bâtiment. Leur financement devait se faire par le biais de donations. En 1995 déjà, un donateur mexicain se propose d'offrir les verrières de la chapelle, d'autres personnes viendront ultérieurement compléter ce premier geste. Il faut attendre 1997 pour que le Conseil de paroisse décide de lancer un concours pour la réalisation de ce projet(2), concours restreint d'artistes invités. Cinq créateurs suisses(3) liés de près à Genève y sont conviés. Le choix des invités donne des indications très claires sur les intentions de la paroisse. Aucun des artistes sélectionnés n'a un lien quelconque avec le monde du verre, encore moins avec celui du vitrail; ce sont avant tout des créateurs proposant dans leur œuvre des visions contemporaines et modernes de l'art. Cette volonté de modernité est confirmée dans le règlement même du concours. Bien que l'utilisation traditionnelle de la technique du vitrail au plomb ou celle de la dalle de verre ne soit pas exclue, la paroisse y signifie explicitement sa préférence pour des solutions «techniques originales limitant l'emprise du plomb ou du ciment ». Elle incite les participants à se tourner vers des techniques plus contemporaines du verre et envisage même d'accepter des projets exploitant « d'autres matières transparentes ou opalescentes que le verre», ceci dans la perspective de « répondre à l'originalité de l'architecture de l'église par une technique nouvelle et inhabituelle ». L'objectif affirmé de la paroisse est donc de rompre radicalement avec le vitrail au sens classique pour offrir à ses fidèles des verrières aussi modernes que l'architecture, autant artistiquement que techniquement. Le jury du concours est présidé par l'ancien directeur du Musée d'art et d'histoire de Genève, Claude Lاپaire. Parmi les autres jurés figure l'architecte de l'église, Ugo Brunoni, qui suivra le projet jusqu'à son installation finale. A côté des aspects techniques, des critères matériels liés à l'emplacement des fenêtres sont évoqués. Une certaine transparence est souhaitée, « permettant un contact visuel avec l'extérieur tout en préservant l'intimité des fidèles», ainsi que la possibilité de voir les vitraux également depuis l'extérieur, puisque les fenêtres sont à hauteur de regard. Un thème général est proposé aux candidats, «la bonne nouvelle annoncée aux hommes », et la mention des noms des donateurs est désirée sur chacune des verrières, selon l'usage remontant au MoyenAge. Les cinq projets sont exposés les 17 et 18 octobre 1998 dans la salle paroissiale. Lors de la conférence de presse précédant cette exposition, le nom de l'artiste gagnant est annoncé. Selon les propos du jury et du Conseil de paroisse, celui-ci a été choisi «pour son projet novateur, totalement inattendu, dont l'audace correspond à l'originalité de l'architecture de l'église ».

Le projet retenu

Le gagnant est le Genevois Christian Robert Tissot (né en 1960). Cet artiste contemporain, enseignant à la Haute Ecole d'art et de design de Genève, est à mille lieues du monde du verre et pensait, avec beaucoup d'honnêteté, ne jamais gagner ce concours(4). S'il n'y avait pas été convié, il n'aurait, dit-il, jamais pensé y participer. Travaillant essentiellement dans le domaine pictural avec comme matériau de prédilection le langage, il choisit pour ce projet de s'en éloigner radicalement jusqu'à l'abandonner. Il lui semblait en effet impossible d'utiliser le verre de manière traditionnelle avec des citations bibliques ou des noms de saints. D'ailleurs, en ignorant totalement le verre, il ne répond pas au désir de la paroisse qui souhaitait voir intégrer le nom des donateurs sur chacun des vitraux. Selon ses dires, c'est l'architecture de l'église qui lui inspire la thématique des verrières. La vue de cet immense globe rose lui fait penser à un vaisseau spatial. Très intéressé à cette époque par l'observatoire astronomique du Cerro Paranal situé dans le désert d'Atacama au nord du Chili, il choisit naturellement des vues du cosmos. Son souhait est de montrer des images remontant au plus

près des origines de l'Univers. C'est l'observatoire européen dans l'hémisphère austral qui lui met gracieusement à disposition des photographies. L'artiste en choisit sept, qu'il dispose sur des séries composées de trois, quatre ou cinq fenêtres. Ces reproductions fractionnées sur plusieurs ouvertures nous dévoilent des vues célestes extraordinaires. Les trois fenêtres derrière l'autel nous présentent une reproduction de formation stellaire située à environ quatre mille années-lumière (fig. 2), où de grands nuages de poussières sont en train de s'effondrer pour former une nouvelle génération d'étoiles. De part et d'autre de ce panneau axial, sur deux séries de quatre fenêtres, l'artiste propose deux vues de champs profonds parmi les plus lointains dans l'espace, situés probablement à environ huit milliards d'années-lumière (fig. 3 et 4). Nous touchons presque au big bang ou à l'instant initial de l'histoire de l'Univers.

Deux séries de trois ouvertures se déploient dans la sacristie et la pièce de réconciliation qui lui fait face. L'artiste y place les seules photographies en noir et blanc de la série. Elles lui semblent très sereines et en adéquation avec les deux petites pièces les accueillant. Elles représentent la région centrale de l'amas globulaire Messier 68, distant de trente-cinq millions d'années-lumière, constitué d'étoiles très anciennes (fig. 5) et un champ stellaire de l'hémisphère austral au cœur duquel a été observé, le 11 mai 1999, une très lointaine et très brève explosion (fig. 6). De part et d'autre de l'entrée, il propose deux images de galaxies distantes entre douze et quinze millions d'années-lumière déployées chacune sur cinq fenêtres. L'une présente une structure en spirale qui est semblable à notre propre galaxie, la Voie Lactée (fig. 7), alors que l'autre est née de la rencontre entre une galaxie spirale et une galaxie elliptique. Son noyau contient un trou noir (fig. 8).

L'audace technique

En choisissant le lm photographique pour ses verrières, Robert Tissot rompt totalement avec la technique traditionnelle du verre coloré mis au plomb et met en exergue un moyen d'expression contemporain qu'il utilise à des fins artistiques détournées dans un cadre architectural moderne. En cela, il répond avec brio aux attentes de la paroisse. Comme le souligne Claude Lapaire, c'est la première fois en Suisse que le lm photographique est utilisé pour des vitraux dans un cadre religieux(5). Cet usage de la photographie intégrée à des fenêtres est expérimenté à la même époque dans l'architecture civile par un duo d'artistes suisses, Eggs & Bitschin (nés tous deux en 1958), qui, dans un programme artistique appelé « endogramme », rendent visibles des détails d'une toile imprimée sur films transparents insérés entre des plaques de verre laminées. En 2003, ils réalisent deux projets, l'un pour une grande baie vitrée dans une villa à Lachen et l'autre pour des parois de verre pour un complexe résidentiel de la SUVA à Altendorf(6).

La pose des verrières de Robert Tissot a constitué un véritable défi technique. A la demande de la paroisse, l'artiste a créé des prototypes qui ont été installés *in situ*. A côté des aspects techniques de pose, il était important de pouvoir ressentir l'effet des vitraux dans leur cadre architectural pour se convaincre définitivement que ce projet était le bon. Les réactions ont été très positives aussi bien des paroissiens que du Conseil de paroisse et du vicariat qui ont accepté définitivement le projet(7). Alors qu'initialement Robert Tissot prévoyait l'utilisation du verre acrylique, il a été décidé conjointement avec la paroisse que le verre laminé serait préférable. Le tout n'a pas été enfermé dans un cadre métallique mais a été glissé uniquement sur deux listes horizontales, elles-mêmes intégrées au cadre en aluminium de la fenêtre. Ce choix technique a un impact esthétique, puisque les vues astronomiques ne semblent pas être emprisonnées dans un cadre délimité, mais donnent la sensation d'être une vue perçue à travers chacune des fenêtres de la chapelle (fig. 9). L'option de la photographie a aussi été au centre d'une réalisation de cinq vitraux (2008-2010) pour l'église paroissiale du Sacré-Cœur à Montreux. Complétant un cycle datant entre 1885 et 1912, ces verrières contemporaines ont remplacé celles détruites par une violente tempête en juillet 2005. Pour ce projet, une voie technique différente de celle de Robert Tissot a été choisie. Sur la base de photographies numériques de ciels crépusculaires sur le lac Léman, l'artiste Judith Albert (née en

1969) et son collaborateur Gery Hofer, en association avec la «Mayer'sche Hofkunstanstalt» à Munich ont préféré une solution s'inscrivant clairement dans la tradition millénaire du vitrail. Ils ont réalisé, à partir des images numériques, une impression sur verre avec des émaux transparents qui répond, dans le respect de la tradition, à l'application séculaire d'une image sur une surface de verre(8).

Malgré les progrès technologiques actuels, les photographies du cosmos de Robert Tissot n'échappent pas à leur lente mais irréversible altération. Après bientôt quinze ans de vie, les images astronomiques que nous voyons aujourd'hui ne sont plus celles que l'artiste a posées. Elles ont perdu en vivacité et en contraste de couleur. Non seulement nous sommes face à une œuvre dont l'apparence change au fil des années, mais nous sommes aussi confrontés à l'éphémère de son existence(9). Cette question sur la dégradation naturelle des images a été soulevée dès la création de l'œuvre, mais elle n'a pas été un frein à sa réalisation selon les propos de l'artiste, ni pour lui, ni pour la paroisse. Dans cette acceptation d'une œuvre éphémère à moyen terme, nous pouvons aussi voir un signe de modernité qui tranche véritablement avec l'idée de la vie d'une œuvre créée pour perdurer à travers les siècles.

Dialogues

Avec ses clichés du cosmos, Robert Tissot se détourne également des représentations iconographiques traditionnelles dans le vitrail. Son iconographie, bien que renouant avec la Figuration n'a, à première vue, rien de religieux et possède une forme de réalité très particulière. Ces photographies représentent un moment ayant existé il y a des millions, voire des milliards d'années, qui n'a plus aucune réalité tangible aujourd'hui. Pourtant, bien qu'invérifiables, il est tacitement difficile de mettre en doute ces vues lointaines. En confrontant le spectateur à de telles images, l'artiste avait conscience, dit-il, qu'il pouvait le mener vers une forme de croyance implicite. C'est par ce biais que ces images deviennent religieuses, sans imposer de sujet religieux. Bien qu'issues du monde scientifique, elles permettent au spectateur, dans ce contexte religieux, de percevoir la Création au sens biblique. L'artiste a ainsi réussi à créer une rencontre sans dissension entre le monde scientifique et le monde religieux où l'un se met au service de l'autre. Sa démarche d'artiste est généralement de proposer une œuvre qui puisse provoquer une réaction chez le spectateur sans imposer ni l'image, ni son sens. Nous pensons que ces vingt-sept vitraux sont un excellent reflet de cette philosophie artistique. Ils nous offrent la possibilité de faire un voyage entre l'infini et l'intime qui peut avoir des résonances aussi bien sacrées que profanes, selon les croyances de chacun.

Du point de vue de l'histoire de l'art, ces verrières contemporaines établissent néanmoins un dialogue avec le passé. Ces images du firmament sont la représentation moderne des voûtes célestes peintes ou en mosaïque qui existent dans les églises byzantines et romaines et qui perdurent dans de nombreuses églises carolingiennes, romanes et gothiques. Traduites dans un esprit très contemporain, elles établissent un lien spirituel avec les représentations célestes des temps anciens. Dans le contexte du vitrail, une filiation thématique peut être établie avec la rose de la cathédrale de Lausanne (datant d'avant 1215), dont le programme iconographique représente une image du monde. Les signes du zodiaque et les représentations de la lune et du soleil nous dévoilent une vision cosmique qui est le sujet central des verrières de Robert Tissot(10).

Architecturalement, l'espace intérieur dédié à la chapelle est très différent de celui consacré à l'église. Bien que tous deux soient conçus selon un plan circulaire, l'appréhension spatiale est presque opposée. L'église est imaginée dans un volume à l'élévation importante et à la luminosité plutôt claire, alors que la chapelle est conçue selon une spatialité beaucoup plus intime, à la hauteur très réduite et à la luminosité discrète (fig.10). L'intimité est accentuée par la présence des vitraux obstruant en grande partie le rapport à l'extérieur. La proximité avec les vitraux, leur défilement sur

toute la circonférence des murs, met le spectateur physiquement au milieu des cieux. L'impression d'être dans un vaisseau spatial et de voir le ciel à travers ses fenêtres est loin d'être ridicule. Tous les signes nous permettent de le croire! L'architecture circulaire de la chapelle, alliée aux vingtsept vues du cosmos, plonge le fidèle au cœur d'une réalité cosmologique qui transcende sa pensée et le guide vers sa rencontre avec Dieu. Dans ce lieu de prière et de méditation, la symbiose entre les vitraux et l'architecture permet de répondre au besoin de spiritualité sans imposer, comme c'est le cas à l'extérieur, de signe religieux de manière trop ostensible. Aussi la symbiose entre les fenêtres et l'architecture va bien au-delà de leur seule modernité.

Notes

Je tiens à remercier tout particulièrement pour leurs conseils éclairés Stefan Trümpler, directeur du Vitrocentre Romont et Léopold Borel, vice-président de l'Association pour la Promotion de l'Art Sacré à Genève ainsi que Yolande Pasea, secrétaire du Conseil de paroisse pour ses recherches dans les archives de la paroisse de l'église de la Sainte-Trinité.

1 Les informations relatives à l'architecture du bâtiment proviennent de: *L'Eglise de la Sainte-Trinité et la Chapelle de Notre-Dame-du-Perpétuel-Secours*, Genève, 1995, pp. 3-8.

2 Toutes les informations relatives au concours proviennent de documents issus des archives de la paroisse de la Sainte-Trinité: les procès-verbaux du Conseil de paroisse, de l'Assemblée générale, du Conseil de communauté et du Conseil pastoral paroissial datés entre avril 1994 et mars 2001, le règlement du concours et l'invitation à la conférence de presse du 16 octobre 1998.

3 Les cinq artistes invités sont : Christian Floquet, Hans- Rudolf Huber, Ursula Mumenthaler, Daniela Pellaud et Christian Robert-Tissot.

4 Toutes les informations sur la vision de Christian Robert-Tissot pour son projet ont été glanées lors d'une rencontre avec lui dans son atelier le 30 octobre 2013.

5 Claude Lapaire, «Paroisse Sainte-Trinité. Des photos célestes pour un lieu sacré », in *Paroisses vivantes, Bulletin de la Sainte-Trinité*, décembre 1998, p. 11.

6 Pour plus d'informations sur les endogrammes, voir : Claudia Gliemann, «Bilder in Bildern. Endogramme von Eggs & Bitschin», in *Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*. <http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben-3?function=fnArticle&showArticle=73> (consulté le 21 janvier 2014).

7 cf. note 1.

8 Pour plus d'informations sur ce projet, voir: Stefan Trümpler, «L'art pour l'art, l'art pour l'architecture: projets récents de vitraux en Suisse», in *Le vitrail monumental : créations de 1980 à 2010 : colloque international*, Liège, 2011, pp. 29-41.

9 Christian Robert-Tissot estime leur durée de vie à environ trente ans.

10 Pour de plus amples informations sur le sujet, voir: Brigitte Kurmann-Schwarz, «Les vitraux de la rose. Une image chrétienne du temps et du monde », in *La cathédrale Notre-Dame de Lausanne*, Lausanne, 2012, pp. 227-245.

Nota Bene: Les dimensions variables des illustrations de cet article répondent aux impératifs de la mise en pages. Les fenêtres de l'église ont cependant toutes la même hauteur.

Sources

Archives de la paroisse de la Sainte-Trinité.

Bibliographie

L'Eglise de la Sainte-Trinité et la Chapelle de Notre-Dame- du-Perpétuel-Secours, Paroisse de la Sainte-Trinité, Genève, 1995.

Catherine Quéloz, *Christian Robert-Tissot*, Genève, 1999.

L'auteur

Valérie Sauterel est historienne de l'art et travaille au Vitrocentre Romont en tant que collaboratrice scientifique. Elle termine actuellement l'inventaire des vitraux contemporains du canton de Genève après s'être consacrée à l'inventaire des vitraux genevois entre 1830 et 1945 et avoir participé à la publication *Emotion(s) en lumière. Le vitrail à Genève*, parue en 2008. Contact : valerie.sauterel@vitrocentre.ch

Zusammenfassung

Die Fenster der Kapelle Notre-Dame-du-Perpétuel-Secours

Die himmlischen Ansichten des Genfer Künstlers Christian Robert-Tissot in der Kapelle Notre-Dame-du-Perpétuel-Secours fügen sich meisterhaft in die moderne und kühne Architektur der kugelförmigen Dreifaltigkeitskirche des Architekten Ugo Brunoni ein. Mit ihrer innovativen Technik und der zeitgenössischen Ästhetik eröffnen die siebenundzwanzig Glasfenster diesem Andachtsraum unmissverständlich in die Zukunft gerichtete Ausblicke.

Riassunto

Le vetrate della cappella di Notre-Dame-du-Perpétuel-Secours

Le vedute celesti realizzate dall'artista ginevrino Christian Robert-Tissot per la cappella di Notre-Dame-du-Perpétuel-Secours rispondono con eccellenza alla modernità e all'audacia dell'architettura sferica della chiesa della Sainte-Trinité di Ugo Brunoni. Coniugando innovazione tecnica ed estetica contemporanea, le ventisette vetrate si uniscono all'architettura per consentire l'incontro tra Dio e i fedeli in un luogo di celebrazione e comunione decisamente rivolto verso il futuro.



Fig. 1 Eglise de la Sainte-Trinité à Genève. Photo Adrien Barakat



Fig. 2 Région de formation stellaire située à environ quatre mille années-lumière (montage de trois

vitraux). Photo Cyrille Girardet © Association pour la Promotion de l'Art Sacré, Genève (APAS)

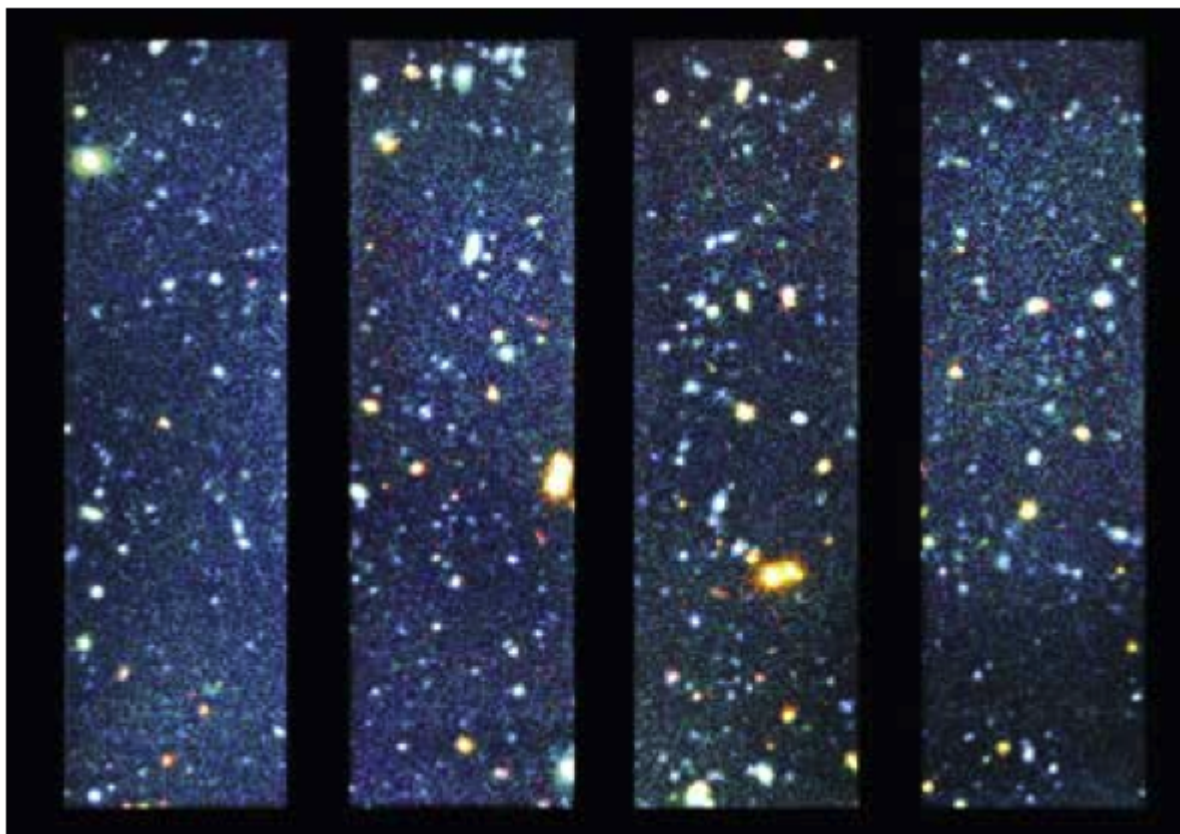


Fig. 3 Champ profond (montage de quatre vitraux). Photo Cyrille Girardet © Association pour la Promotion de l'Art Sacré, Genève (APAS)

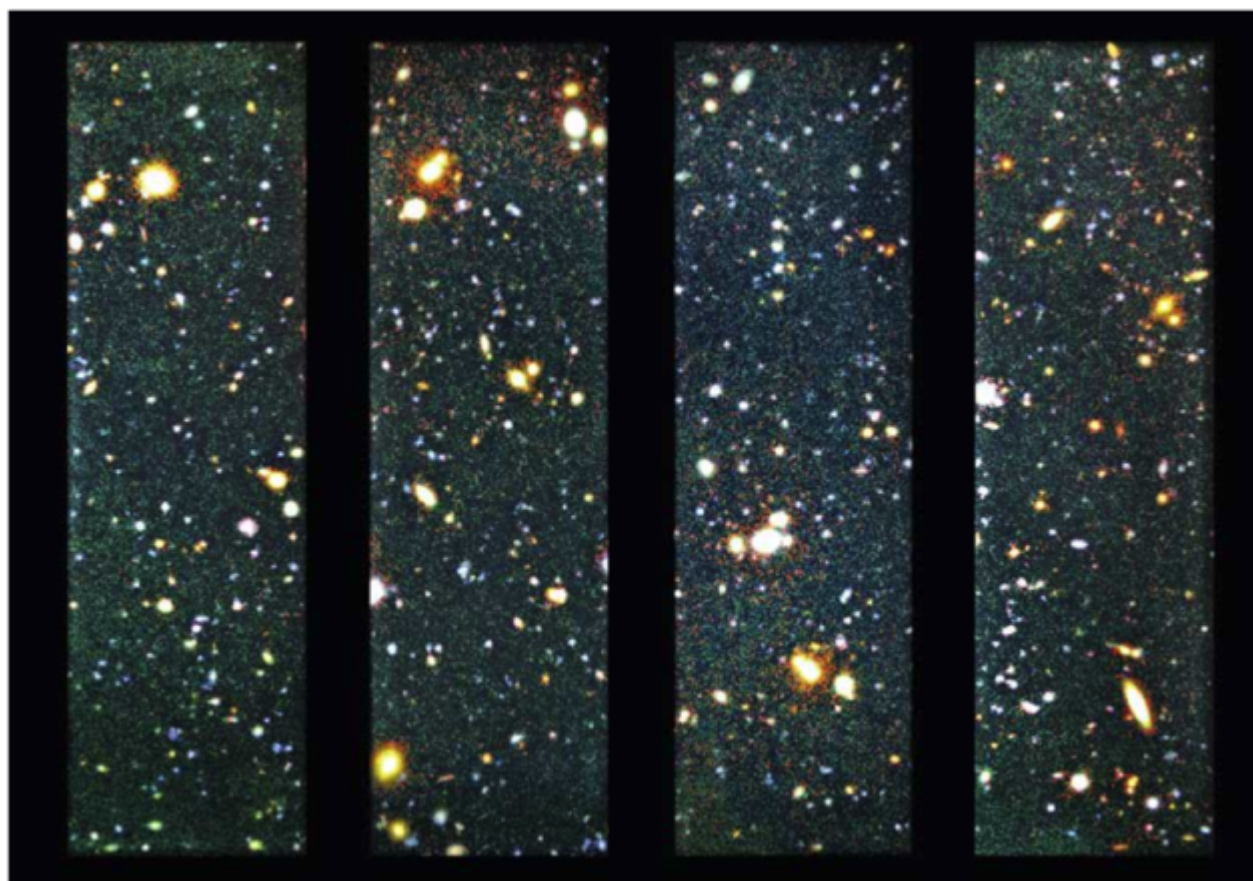


Fig. 4 Champ profond (montage de quatre vitraux). Photo Cyrille Girardet © Association pour la Promotion de l'Art Sacré, Genève (APAS)



Fig. 5 Région centrale de l'amas globulaire Messier 68, distant de trente-cinq millions d'années-lumière (montage de trois vitraux). Photo Cyrille Girardet © Association pour la Promotion de l'Art Sacré, Genève (APAS)

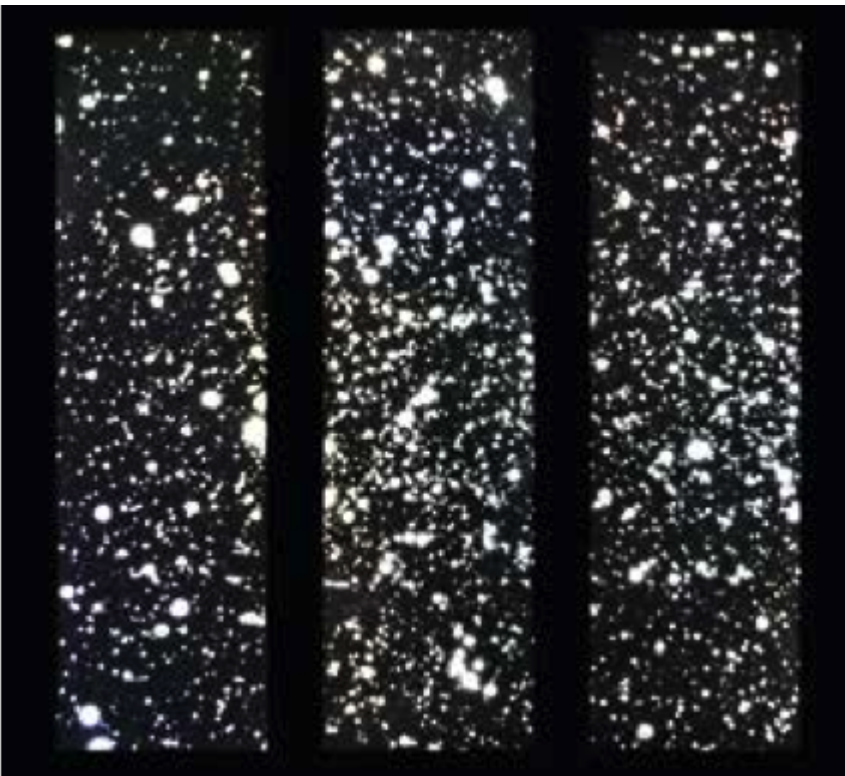


Fig. 6 Champ stellaire de l'hémisphère austral (montage de trois vitraux). Photo Cyrille Girardet © Association pour la Promotion de l'Art Sacré, Genève (APAS)

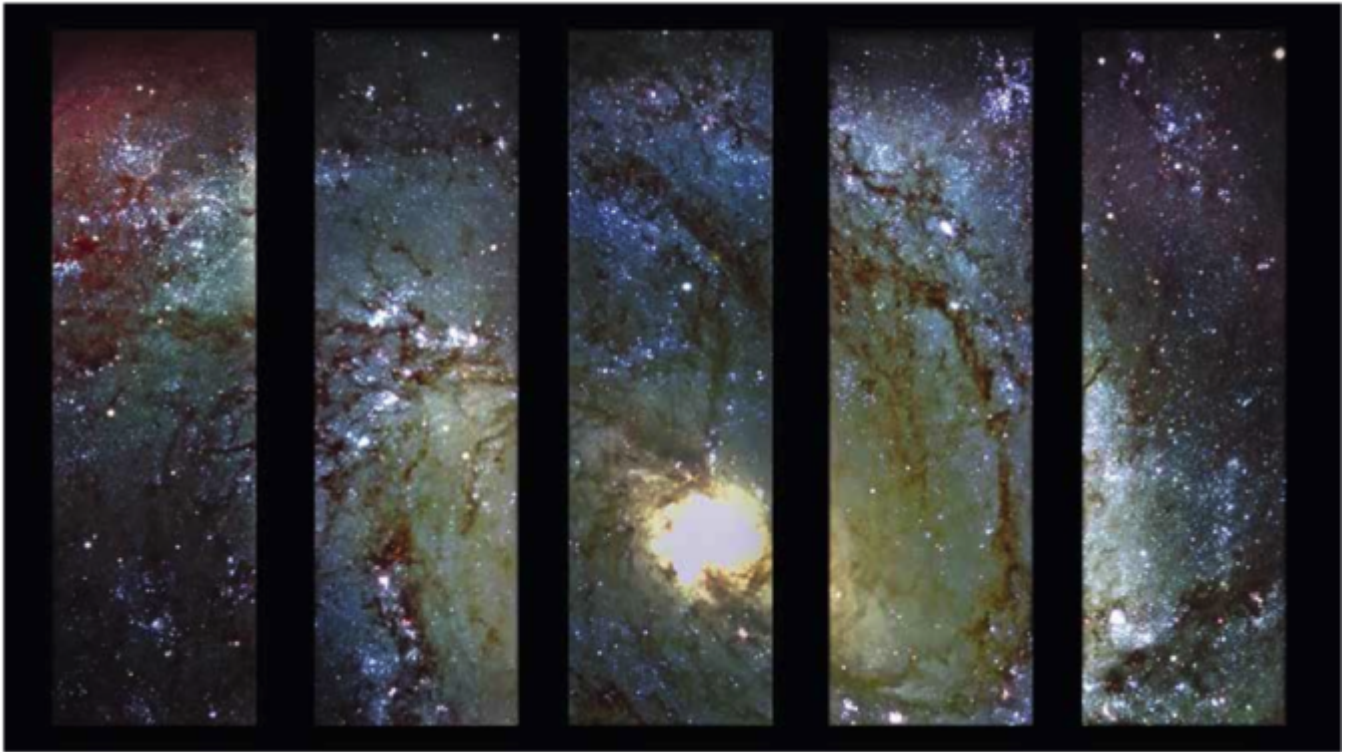


Fig. 7 Galaxie spirale Messier 83 (montage de cinq vitraux). Photo Cyrille Girardet © Association pour la Promotion de l'Art Sacré, Genève (APAS)



Fig. 8 Galaxie distante d'environ douze millions d'années-lumière (montage de cinq vitraux). Photo Cyrille Girardet © Association pour la Promotion de l'Art Sacré, Genève (APAS)



Fig. 9 *Vue des cinq vitraux à droite de l'entrée. Photo Valérie Sauterel © Vitrocentre Romont*