

L'espace vibratoire du peintre-verrier Henri Guérin

Norman Pagé

Number 49, Winter 1967–1968

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58268ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pagé, N. (1967). L'espace vibratoire du peintre-verrier Henri Guérin. *Vie des Arts*, (49), 50–53.



L'ESPACE VIBRATOIRE DU PEINTRE-VERRIER HENRI GUÉRIN

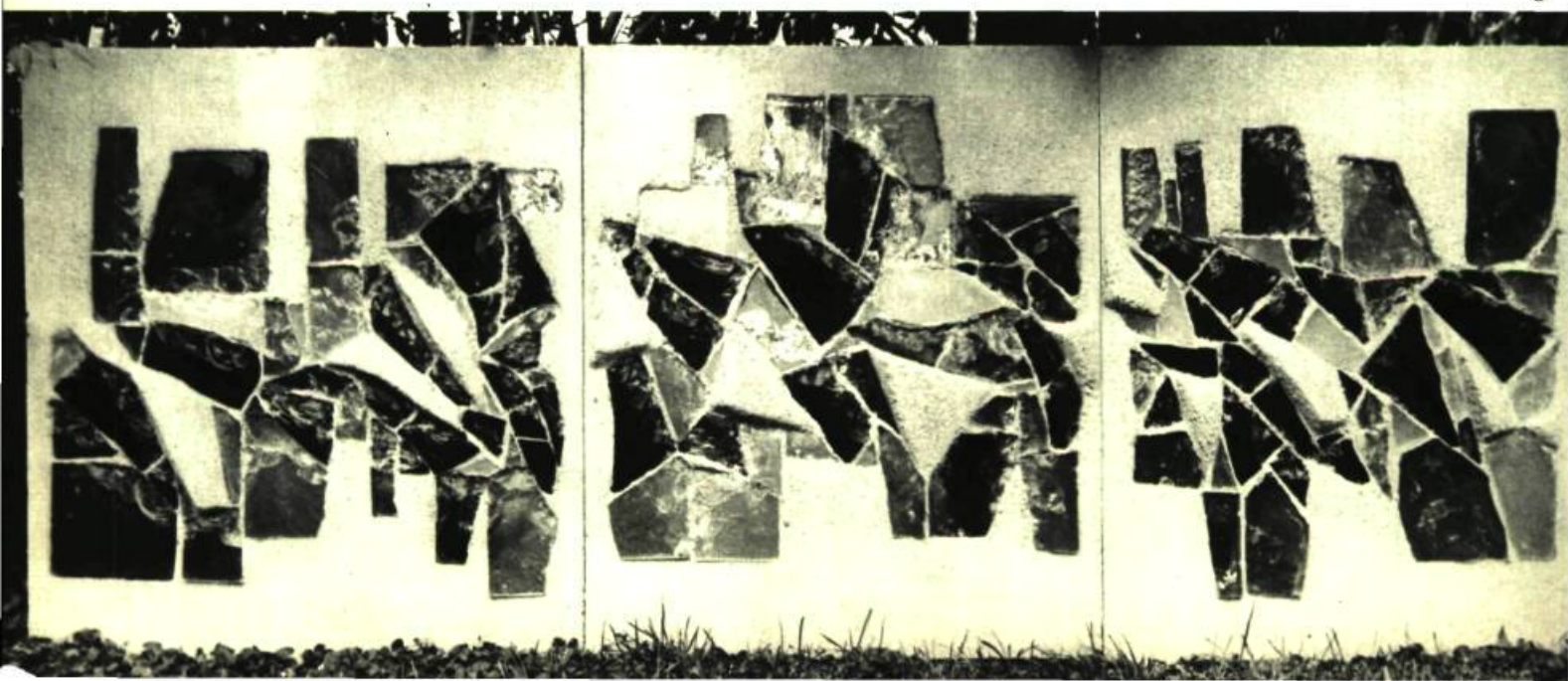
par Norman Pagé

Henri Guérin est né à Saint-Prix (Seine-et-Oise), en 1929. A l'âge de 21 ans, après s'être livré à la poésie (Seghers a publié son recueil de poèmes et chansons), il rencontre Pascal Renous qui lui fait découvrir qu'il est plus peintre que poète. Son orientation décisive a lieu en 1954 alors qu'il travaille sur son premier chantier à l'église de Carlus, sous l'influence de Dom Ephrem. Depuis, il se consacre au vitrail et à la tapisserie dans des expériences toujours renouvelées.

Henri Guérin dessine tous les jours, nerveusement, ardemment. Des traits brefs, rapides, rythmés, aux cadences multiples, en fugue ininterrompue. La vie est là qui tremble, en gestation amoureuse... Les masses prennent forme, se bousculent, s'attirent, se repoussent puis s'inscrivent dans leur trajectoire; un nouvel espace est né, noir sur blanc, blanc sur noir, vigoureux, palpitant.

Je l'ai vu à maintes reprises, assis dans son jardin, la plume noire à la main, tentant de fixer sur une page blanche, la vie, la vibration de la nature, du nuage, de l'arbre, de la feuille, de tout ce qui est mouvement, ombre et lumière, espace... "espace indicible".

A d'autres heures, avec la même fébrilité créatrice, il peint par petites taches — détachées comme des notes de musique — des gouaches d'une lumineuse vie intérieure parentes de l'œuvre de Bach, aussi magistralement structurées et aussi profondément lyriques.



Mais Henri Guérin est peintre-verrier. Ces gouaches sont souvent autant de petites partitions qui restent inachevées, inachevées dans le sens que, dans sa pensée, elles ont tout à gagner à être traduites, à être repensées dans l'art monumental du vitrail. Son vitrail n'est donc pas la réalisation en verre d'une gouache, mais celle-ci apparaît comme sa synthèse en miniature. C'est à partir de là que le maître verrier transpose, fait revivre, au même titre que le musicien interprète. Ces gouaches sont donc autant de points de départ, car avec le vitrail, l'artiste ne peut partir du vide, ne peut composer directement, parce que cet art exige des tracés : c'est un art d'élaboration technique où il faut mettre en place des valeurs, les formes, ne serait-ce que les mesures ; il faut également fixer les structures de soutien : exigences contraignantes en elles-mêmes mais sources créatrices dans le processus d'élaboration.

Il lui faut être maître du matériau et manuellement maître de l'accident : nécessité d'être à l'écoute de ce matériau fragile, cassant, angulaire qu'est le verre ; sans arrêt, soupeser ses verres, les assembler, les confronter l'un avec l'autre, chercher les plages, alterner dans les découpes... accepter la lente gestation.

Etre constamment à l'écoute des proportions, de l'échelle du matériau car le matériau unitaire, le morceau de verre lui-même, est l'élément d'analyse, élément qui doit être parfait en lui-même mais qui, en même temps, ne pourrait l'être si ce n'est relativement, parce qu'il doit être accordé : comme en harmonie, une couleur n'est rien en soi, elle ne peut être finalement que la réponse d'une autre couleur qui l'appelle ou la repousse.

La même fébrilité ressentie, couleurs en main, devant la page blanche, se retrouve dans l'art du vitrail : même inquiétude à confronter sans cesse les tons les uns avec les autres, à les accorder ou à les opposer. Quatre cents tons exigent une humble méditation... l'artiste est ramené cruellement à ses limites et forcé de corriger ce qu'il y a en lui de simplicité excessive ou de foisonnement.

Dans cette technique relativement récente de la dalle de verre, les grandes virilités de béton ne viennent à l'origine que se substituer à la fonction que le meneau remplissait à l'époque gothique ou renaissante. Le rôle du béton était donc au départ uniquement élément de construction technique, de consolidation. Il s'est cependant développé pour devenir, particulièrement dans l'œuvre de Guérin, un des éléments constituants de la composition, donc organiquement lié au verre. Les tons sombres deviennent avec lui les vertèbres de la couleur et viennent lentement se grouper vers les tonalités plus sourdes. Les couleurs sont devenues valeurs. C'est ainsi que cette forme d'art mural apparaît plus comme un art de valeurs que pure harmonie de couleurs. N'est-ce pas là, disait-il, la grande leçon de Chartres et de ses tons contrastés ? En effet, une observation approfondie de ces vitraux révèle la domination des grands contrastes ; il y a par exemple de grands tons foncés sur des fonds clairs et des formes foncées sur ces formes claires. Les grands médaillons sont une sorte de reprise incessante de contrastes, noir sur blanc sur blanc sur noir, ou chaud sur froid, sur froid sur chaud. C'est constamment une espèce d'inversion des valeurs. Et finalement, si on se laisse absorber, ces rouges, ces bleus se révèlent toujours à l'analyse en opposition et les couleurs apparaissent ainsi finalement comme traitées en valeurs. Les couleurs ne sont qu'éléments.

L'importance du béton, Guérin l'avoue, il ne l'a pas découverte en un jour, dans une vision... lumineuse, mais lentement, progressivement. Il lui a même fallu beaucoup de temps avant d'en déterminer pleinement le rôle et, même aujourd'hui, plus il précise celui-ci, moins il en perçoit la destinée finale...

Le maître-architecte Jean Issalys avait réalisé les plans de la chapelle du séminaire d'Ottawa, avec grande modestie, espérant beaucoup des espaces réservés à l'abondante lumière pour créer l'ambiance du sacré propre à ce lieu. Guérin n'avait pas à jouer au modeste. Beaucoup de chantiers de France l'avaient déjà fasciné, depuis celui de l'église romane en restauration

1—Vitrail. Maison à Font-Romeu, France. 47½" x 31½" (120 x 80 cm).

2—Ière Biennale de l'Art mural, Grand Palais, Paris, octobre 1967. Béton et verre (La base du panneau, en hauteur, se situe à gauche de la photo). 98½" x 39¾" (250 x 100 cm).

3—Vitrail. Baptistère de l'église Saint-Esprit, Toulouse.



de Rotournac jusqu'à ceux de l'église de Montréjeau (XVe et XVIIe), du cimetière marin de Gruissan (Narbonne) ou du baptistère de l'église Sainte-Bernadette à Narbonne. Le projet d'Ottawa était unique : six grandes verrières de 8' sur 20' et quatre de 8' sur 10', inscrites dans une construction circulaire de 100' de diamètre. Le défi était grand.

Guérin se rendit vite compte que plus il allait travailler grand en surface, plus il fallait concevoir très petit au départ pour mieux ne jamais perdre la synthèse. Et dans cette chose très ronde où tout allait être vraiment concentrique, il a voulu s'arrêter aux réponses d'une fenêtre à l'autre. Aucune d'entre elles strictement ne pouvait être traitée isolément et pourtant la technique l'exigeait. Il fallait aussi penser aux structures extérieures vues de tout le campus pour que ces mosaïques de béton contre verre — noir sur blanc, noir sur gris clair — déploient quand même une allure monumentale à l'extérieur. Chaque panneau était tendu par des structures de fer et chaque fenêtre comportait 24 panneaux. Il fallait en tenir compte et s'appuyer sur ces structures au plan de la composition.

De fait, Guérin, dans les compositions latérales, s'est surtout exprimé dans d'admirables constructions verticales, plusieurs plus délibérément statiques, d'autres vibrantes d'une tension très forte. Les trois vitraux du chœur se relient dans un grand mouvement giratoire, appuyé dans les compositions latérales par des masses s'inscrivant en farandole dans ce mouvement concentrique d'une grande puissance. Dans l'ensemble, ces formes et ces couleurs évoquent dans un style impressionniste certains envols d'oiseaux ou, mieux encore je crois, la vibration des feuilles, du vent dans les feuilles, la vibration de l'élément naturel multiple, la palpitation de tout l'espace.

Dans toutes ces compositions, comme aussi dans la grande œuvre située dans la salle des Amitiés franco-canadiennes au pavillon de France, Expo 67, il y a l'espace d'abord, "l'espace indicible" si cher à Le Corbusier. En effet, d'ordinaire les formes identifiées sont malheureusement par définition cernées, fixées, déterminées ; elles ont leur quantité et leur qualité ; malheureusement, ce qui compte tout autant, c'est l'espace situé entre elles, espace qui devient partie organique de la composition et qui est souvent donné à part égale même dans la nature. Et c'est peut-être ici cette part égale qui fait forme et fond. Quand on regarde un peuplier, affirme-t-il, sa feuille multiple qui vibre, l'extraordinaire vibration, c'est la part égale d'ombre et lumière et la part égale d'espace entre la feuille et l'autre feuille ; et cet espace qui s'anime, il n'est plus le même selon qu'il est ombre ou lumière, il change constamment et c'est lui qui crée la vibration. C'est l'espace intermédiaire qui crée la vibration et en rapport avec la forme, son silence et sa respiration.

Guérin a dans ses cahiers d'innombrables dessins de feuilles, de feuillages et d'eaux, de vibrations d'éléments de la nature. Il semble bien que ce qui l'intéresse de plus en plus dans ses compositions soit cette vibration. Guérin vit amoureusement de la grande nature. Même la plus humble, la futaie de châtaigniers, le taillis de châtaignier, il les a étudiés avec une extraordinaire rigueur dans ses dessins et gouaches car, dans le petit taillis, il y a ces ombres, ces formes qui constituent des mondes extraordinaires et qui jouent toujours à la même échelle sans masse dominante. Nombre de ces compositions relèvent de l'art de la fugue ... ou du clavecin bien tempéré.

Il est toujours à l'écoute... il réalise cette ambition qui peut apparaître simpliste ou prétentieuse : l'intelligence du matériau. Il sait se mettre à l'écoute profonde de ce que peut donner un matériau à ses limites. Je l'ai entendu à maintes reprises se demander ce que la tapisserie, cette autre forme d'art mural auquel il se voue, pourrait devenir si on voulait être davantage à l'écoute du fil.

Et Guérin rêve dans notre architecture austère de larges compositions qui partiraient de la vibration au point de vue valeur et ne se couperaient pas du mur, œuvres aux fonds très clairs qui, au lieu de s'inscrire sur ou dans des murs comme de grands rectangles, prendraient le relai des valeurs à des registres différents.

Au fond, on pourrait même dire que les limites de l'art mural restent abstraites et que, si l'artiste est en accord avec l'architecte d'aujourd'hui, c'est qu'il ose prétendre à ce que le mural devienne dans l'épiderme de l'architecture ce que la peau est aux muscles et à l'ossature.



4—Vitrail. Eglise de Rotournac (XIIe siècle). Haute-Loire, France. 86%'' x 39%'' (220 x 100 cm).

5—Vitrail. Oratoire de Saint-Laurent de Neste. Hautes-Pyrénées, France.

6—Eglise de Montréjeau, Haute Garonne, France. 86%'' x 39%'' (220 x 100 cm).

