ARTS DU VERRE
Nouvelles recherches du Vitrocentre Romont

GLASS ART
New research by Vitrocentre Romont

GLASKUNST
Neue Forschungen des Vitrocentre Romont

VITROCENTRE ROMONT

Camille Noverraz

Réinventer l'art sacré

Le Groupe de Saint-Luc (1919–1945)

DE GRUYTER

Réinventer l’art sacré

ARTS DU VERRE
Nouvelles recherches du Vitrocentre Romont

GLASS ART
New research by Vitrocentre Romont

GLASKUNST
Neue Forschungen des Vitrocentre Romont

Camille Noverraz

Volume 4

VITROCENTRE ROMONT

Réinventer l'art sacré

Le Groupe de Saint-Luc (1919–1945)

Camille Noverraz

DE GRUYTER

La publication imprimée et en libre accès de ce volume édité a été réalisée avec le soutien du Vitrocentre Romont et du Fonds national suisse.

ISBN 978-3-11-138370-5
e-ISBN (PDF) 978-3-11-138378-1

DOI https://doi.org/10.1515/9783111383781

ISSN 2748-937X

Library of Congress Control Number: 2024943294

Informations bibliographiques publiées par la Deutsche Nationalbibliothek :
La Deutsche Nationalbibliothek répertorie cette publication dans la Deutsche Nationalbibliografie ; des données bibliographiques détaillées sont disponibles sur Internet à l'adresse suivante : http://dnb.d-nb.de.

Image de couverture : Paul Landry, détail du symbole de l'Évangéliste Luc, peinture murale du choeur de l'église Saint-Othmar, Broc, 1936. © Gilles Monney
Couverture & mise en page, typographie : Jan Hawemann, Berlin
Impression et reliure : Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

www.degruyter.com

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont soutenue et aidée dans le cadre de ce travail de thèse. Tout d'abord, mon directeur de thèse, le Professeur Dave Lüthi, qui m'a orientée et accompagnée tout au long de ce projet. Je lui exprime toute ma reconnaissance pour sa bienveillance, son expertise, sa confiance et son aide précieuse qui m'ont permis de venir à bout de ces années de thèse en gardant la même motivation et le même plaisir. Je remercie également chaleureusement les membres du jury de thèse pour leur relecture attentive, leur aide et leur supervision pour l'amélioration de ce travail : Mesdames Isabelle Saint-Martin, Docteure et Directrice d'études à l'École Pratique des Hautes Études à Paris ; Francine Giese, Docteure et Privat-docent à l'Université de Fribourg, Directrice du Vitrocentre Romont ; et Nathalie Dietschy, Docteure et Professeure à l'Université de Lausanne.
J'adresse également de vifs remerciements à Mme Liliane Jordan pour ses précieux renseignements sur les techniques de l'émail, de l'orfèvrerie et de la sculpture ; à M. Patrick Rudaz, malheureusement disparu, pour le partage généreux de ses connaissances sur la Société de Saint-Luc et de sa riche documentation patiemment accumulée ; à M. Ivan Andrey pour ses conseils sur l'orientation de ce travail et le partage de son expérience sur ce sujet ; à M. Aloys Lauper, pour m'avoir permis d'accéder aux archives du Service des biens culturels du canton de Fribourg et pour son aide lors de mes recherches ; à Mme Diane Antille pour son aide lors de mes investigations sur Marcel Feuillat ; et à Mme Fabienne Stahl pour son apport concernant Maurice Denis et les Ateliers d'art sacré.
De même, je remercie toutes les personnes qui m'ont aidée durant mes recherches en archives : Mme Nathalie Dupré-Balmat, des archives de l'Évêché de Fribourg ; M. Johannes Stückelberger pour son aide dans l'obtention de l'autorisation d'accès à l'ensemble des archives de la SSL à Lucerne ; M. Fabrizio Brentini pour ses réponses à mes questions concernant ce fonds ; et Mme Eva Bachmann pour son aide sur place ; les archivistes de l'État de Fribourg et en particulier Mme Christel

Fontaine-Marmy, M. Alexandre Dafflon et M. Patrick Dey ; les archivistes de la Construction moderne à l'EPFL, en particulier Mme Joëlle Neuenschwander Feihl ; Mme Gaël Bonzon, du Musée d'art et d'histoire de Genève ; Mme Christine Fracheboud, des archives de l'Université de Fribourg ; M. Florian Defferrard, de Passeurs d'archives ; les archives du Vicariat épiscopal de Genève et Mme Nathalie Martinoli Kolba ; M. Daniele Maggetti, du Centre des littératures en Suisse romande (anciennement CRLR) ; la Fondation du Cardinal Journet à Fribourg et l'abbé Jacques Rime ; M. Alexandre Ragois, des archives de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine de Paris ; les archives du Vatican ; ainsi que celles et ceux qui m'ont aidée aux Archives cantonales vaudoises, aux Archives de l'État de Genève, aux Archives de la Ville de Lausanne, au Musée de Charmey, au Service des Manuscrits de la Bibliothèque et de la Médiathèque de Genève.

Que soient remerciées également toutes les paroisses qui m'ont autorisée à consulter leurs archives, en particulier les personnes suivantes : Mme Sandra Camélique Guanter, M. Francis Aebischer et M. Henri Favre (paroisse de Broc) ; M. Denis Lugon-Moulin (paroisse de Finhaut) ; Mme Monique Pichonnaz-Oggier (paroisse Saint-Pierre de Fribourg) ; Mme Silvia Kimmeier (paroisse Notre-Dame de Lausanne) ; M. Jean-Claude Raemy (paroisse de Mézières) ; M. Gérard Curty (paroisse de Semsales) ; M. le curé Luc Bucyana (paroisse de Travers) ; M. Jean-Rodolphe Comelli (paroisse de Gorgier) ; M. Maurice Grandjean (paroisse de Sorens). Je remercie également le Frère Marcel Durrer pour ses informations et son aide au sujet du Foyer franciscain de Saint-Maurice (actuelle hôtellerie franciscaine) ; le chanoine Olivier Roduit et M. Alexandre Ineichen pour leur aide concernant les travaux du Groupe de Saint-Luc au collège de l'abbaye de Saint-Maurice ; et M. Olivier Thurre pour sa précieuse aide concernant les recherches d'archives en Valais.

J'adresse également ma reconnaissance la plus grande à tous les descendants d'artistes qui m'ont ouvert leurs portes et leurs archives et ont répondu à mes questions : Mme Ariane Bercher-Jordan ; Mme Dominique Chenaux-Dumas et son époux ; feu M. Luc-François Dumas ; M. Olivier Cingria ; Mesdames Anne et Ilya Gaeng ; Mme Aline Gampert ; M. Alain et Mme Nicole Glauser ; Mme Claude Monnier ; M. Jean Pesson ; Mme Sylvie Poncet et feu son époux, M. Gabriel Poncet ; M. Jean-Bernard Thévoz ; M. François Vernain et son épouse ; Mme Romana Severini.

Toute ma gratitude va également à Mme Francine Giese, directrice du Vitrocentre Romont pour sa confiance et son aide dans le développement des recherches sur le Groupe de Saint-Luc ; à Mme Valérie Sauterel, collaboratrice scientifique au Vitrocentre Romont, pour son soutien, ses précieux conseils et la joie que nous avons à partager nos découvertes sur ce sujet ; à Mme Elisa Ambrosio, conservatrice de la section Peinture sous verre du Vitromusée Romont, pour son appui et son aide ; à Mme Sarah Tabbal, collaboratrice scientifique au Vitrocentre Romont, pour sa relecture minutieuse et ses conseils, ainsi qu'à toutes les collaboratrices anciennes et nouvelles qui m'ont soutenue par leurs encouragements et le partage de leur expérience : Mesdames Sarah Amsler, Uta Bergmann, Marion Gartenmeister, Fabienne Hauser, Astrid

Kaiser, Sarah Keller, Claudine Demierre, Sophie Wolf et Évelyne Tissot, ainsi que toute l'équipe du Vitrocentre et du Vitromusée. Je tiens également à remercier vivement M. Stefan Trümpler, ancien directeur du Vitrocentre Romont, pour son soutien et son aide durant les premières années de cette thèse. J'adresse aussi ma reconnaissance à la Professeure Francesca Piqué, cheffe du projet FNS *Gino Severini in Switzerland*, à M. Nicolas Gammaldi, conservateur-restaurateur, à Mesdames Margherita d'Ayala Valva, historienne de l'art, et Maria Rosa Lanfranchi, conservatrice-restauratrice, ainsi qu'à tous les membres de ce projet pour leur collaboration précieuse qui a largement contribué à enrichir ma réflexion sur le Groupe de Saint-Luc.

Que soient également vivement remerciées toutes les personnes qui, par de fructueux échanges, leurs conseils et leur aide, ont contribué à l'avancement de cette thèse : Mesdames et Messieurs Karina Queijo, Gilles Prod'hom, Kerralie Oeuvray, Philippe Kaenel, Nathalie Blancardi et Adrien Bürki de l'Université de Lausanne ; Louis Deltour, de l'Université de Genève ; Jean-Marc Andenmatten, de l'Université de Fribourg ; Gilles Monney, de l'Université de Bâle ; Annabell Knoll, de l'Université de Zurich ; Noémie Descoeudres, Catherine Raemy-Berthod, Catherine Schmutz, Anne-Gaëlle Villet, Fabienne Hoffmann, Aline Jandrevin, Bruno Corthésy et Denis Decrausaz, historiennes et historiens de l'art et des monuments, ainsi que tous les collègues avec lesquels nous avons échangé sur le sujet ; Olga Kirikova et Christophe Amsler, architectes ; Éric Favre-Bulle, de l'Atelier Saint-Dismas ; Evy Bouwen, architecte-restauratrice ; Pierre Pistoletti, journaliste ; André Geinoz, collectionneur et grand connaisseur des artistes du Groupe de Saint-Luc ; Danièle Véron-Denise, conservatrice honoraire du Patrimoine à Paris ; Giulia Radin, professeure d'Italien et autrice de la correspondance Severini-Maritain ; Vincent Barras, directeur de l'Institut des humanités en médecine à Lausanne et toute l'équipe de l'Institut ; l'artiste Isabelle Tabin et son mari Yves ; le maître-verrier Christophe Burlet et le maître-verrier Michel Eltschinger.

Un grand merci à toutes les relectrices qui ont largement contribué à l'amélioration de ce travail : Mesdames Anne-Gaëlle Villet, Claude Noverraz, Céline Conus, Noémie Payot, Liliane Jordan, Sarah Tabbal, Évelyne Tissot et Céline Allard. Merci encore à toute ma famille et tous mes amis pour leur soutien sans pareil, et tout spécialement à ma grand-mère, Liliane Noverraz, qui m'a accompagnée dans toutes les églises du Groupe de Saint-Luc avec un enthousiasme sans bornes ; à ma mère, Claude Noverraz, qui a relu des centaines de pages avec un professionnalisme admirable ; à ma sœur, Joanne Noverraz, soutien de chaque instant, et à mon père, qui m'a transmis sa passion du patrimoine religieux. Enfin, je remercie de tout mon cœur Stéphane Besuchet, mon mari, pour sa patience angélique, sa gentillesse et son soutien durant toutes ces années.

PRÉFACE

Depuis près d'un quart de siècle, le Groupe de Saint-Luc est incontournable dans la recherche en histoire de l'art du XXe siècle en Suisse romande. La mise en évidence de ce mouvement du renouveau de l'art religieux apparu dans l'entre-deux-guerres s'est faite de manière assez précoce dès les années 1980, presque en parallèle de la redécouverte de l'Historicisme et des styles « néo ». Ce n'est pas le moindre des paradoxes, puisque le Groupe cherchait à faire oublier les œuvres issues de ce courant post-romantique jugées indignes des églises. Les ténors de la Société, Alexandre Cingria le premier, sont des détracteurs enragés de l'esthétique « saint-sulpicienne », caractéristique du XIXe siècle catholique. Pourtant, les fondements idéologiques du Groupe s'inscrivent dans une tradition séculaire remontant aux Nazaréens, celle d'un retour idéalisé aux corporations d'artistes du Moyen Âge, des artistes « en religion » vouant leur carrière, voire leur vie, au service d'une Église militante et tenant tête au pouvoir politique, qu'il soit féodal ou démocratique. Le Groupe de Saint-Luc n'inventait rien, il s'appropriait avec vigueur des idées développées par d'autres dans des contextes religieux et culturels particuliers, parfois similaires d'ailleurs.

À la première phase de découverte des années 1985–1995 et aux publications assez nombreuses et de qualité qui l'ont accompagnée, a succédé, comme souvent, une phase plus silencieuse, alors que le Groupe de Saint-Luc, comme l'Historicisme, intégraient le répertoire des mouvements et des œuvres formant le patrimoine à préserver. Si l'Historicisme a perdu peu à peu son aura depuis lors et qu'il fait à nouveau l'objet de pertes majeures, les réalisations du Groupe sont devenues — en grande partie grâce aux travaux entrepris par le Service des biens culturels du canton de Fribourg — trop exceptionnelles pour subir ce sort. Au contraire, plusieurs églises qui lui sont liées ont été restaurées récemment, ces interventions patrimoniales mettant en évidence la qualité architecturale, chromatique et décorative des œuvres. Mais les études qui ont été menées à ces occasions ont révélé une histoire parfois chaotique : des chantiers décoratifs répartis sur plusieurs étapes en raison du manque de financement, parfois

https://doi.org/10.1515/9783111383781-001

aussi des mésententes entre les acteurs impliqués — architecte, curé, artistes, entrepreneurs, conseil paroissial et paroissiens.
C'est là que Camille Noverraz est entrée en jeu. À l'issue de son mémoire de maîtrise consacré à Marcel Poncet, un des maîtres du vitrail de l'entre-deux-guerres en terres aussi bien catholiques que protestantes, elle a perçu tout l'intérêt de continuer à explorer un terrain artistique qu'elle connaissait de mieux en mieux et dont les archives lui laissaient entrevoir les limites d'une « légende dorée », celle du Groupe de Saint-Luc. Il s'agissait de questionner sa nature, celle des relations parfois complexes entre ses membres, et de tirer des conclusions à partir de la chronologie fine des chantiers de construction qui s'était peu à peu dessinée lors des différentes restaurations, notamment celles de l'église Saint-Pierre de Fribourg et de la basilique Notre-Dame-de-l'Assomption de Lausanne, dite « du Valentin », Camille Noverraz ayant suivi cette dernière restauration.
Ainsi, au terme d'une analyse aussi approfondie que documentée, les résultats présentés ici remettent en perspective le Groupe de Saint-Luc de manière très inattendue. Sans dévoiler tout le contenu de sa thèse, mettons en évidence quelques points saillants qui sauront attiser votre curiosité.
Le Groupe, au moment de sa création sous le nom de « Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice », apparaît d'abord sous la forme d'une société commerciale, avant d'être une corporation d'artistes « en religion ». Lors des étapes suivantes (Société de Saint-Luc et Groupe romand), cette nature commerciale s'estompe, même si la carrière de Fernand Dumas décolle, et celle des artistes du Groupe de Saint-Luc avec elle. Les chantiers sont pourtant loin d'être sereins, les violons étant particulièrement difficiles à accorder entre les visées des architectes et des artistes, les réalités financières de la paroisse et les idéaux et craintes d'un clergé encore très résistant à la modernité malgré un discours affirmant le contraire. L'effet d'ensemble produit par les églises du groupe, qualifié de *Gesamtkunstwerk* dans la littérature, est par conséquent à remettre sérieusement en question. En effet, se raccordant en cela à l'historiographie récente, Camille Noverraz met en évidence les atermoiements, les hésitations et les revirements de ces chantiers religieux qui démontrent que ces ensembles ne sont pas aussi cohérents qu'espéré ou attendu ; mais elle souligne aussi la force d'une esthétique commune — si difficile à définir, à la fois moderne, traditionnelle, Art déco, parfois historiciste dans certains détails — et celle du discours des tenants du groupe, si efficace à donner du sens et de la cohérence là où il en manque. Elle montre aussi que le soi-disant monopole du Groupe est à remettre en question, étant donné la nature insaisissable de cette Société à l'action de laquelle les commandes monumentales ne peuvent être rattachées directement, et au vu du nombre d'artistes, entrepreneurs et collaborateurs présents sur le chantier qui n'en sont pas officiellement membres, notamment de nombreux protestants. Pour reprendre un terme déjà employé par Patrick Rudaz, le Groupe se définit plus comme une nébuleuse aux limites floues et perméables que comme un ensemble clos ou une corporation aux règles strictes. Ce qui, parallèlement, souligne la force du réseau social constitué par des membres aux sta-

tuts variés, particulièrement bien implantés dans les différentes sphères de pouvoir aussi bien laïc que religieux.
Tous ces éléments renouvellent l'analyse interne du Groupe, fondée sur des archives et des sources le concernant de près, à une échelle certes large — la Suisse romande et les régions limitrophes — mais inscrite dans des frontières nationales dont on connaît le caractère inopérant en matière d'histoire de l'art tant les idées, les formes, les artistes circulent et se métissent. La présence au sein du Groupe du peintre italien Gino Severini, auparavant futuriste, au même titre que les liens étroits entre Alexandre Cingria et Marcel Poncet, devenu le beau-fils de Maurice Denis, sont deux indices de l'inscription du Groupe dans un cadre bien plus international qu'on ne le pensait jusqu'alors.
En effet, si la Suisse ne s'est pas distinguée dans le domaine de l'art religieux au XIXe siècle, dès le début du XXe, elle prend une place importante en Europe dans ce champ spécifique grâce à l'invention d'un art moderne protestant. Comme l'Allemagne, dont elle partage la structure politique et la bipartition religieuse, la Suisse connaît des mouvements multiples et répétés d'affirmation des cultures religieuses, tout d'abord par le biais de l'architecture au XIXe siècle, puis des arts au XXe, mouvements attisés par les querelles religieuses constitutives de la Confédération helvétique, puisque la construction de 1848 résulte de la dernière guerre civile, dite du Sonderbund, qui éclate après la fermeture des couvents et l'interdiction des Jésuites dans le canton pourtant biconfessionnel d'Argovie. On notera toutefois que ces querelles sont aussi causées par la proximité qu'entretiennent ces communautés dans les villes mêmes. À Lausanne, par exemple, on trouve des protestants « nationaux » et « libres », des catholiques, des juifs, des anglicans de la High et de la Low Church, des presbytériens écossais, des évangéliques de langue allemande, des orthodoxes russes ou grecs, etc. Dans ces conditions, il est difficile pour chaque communauté de garantir sa visibilité dans le paysage urbain ! Camille Noverraz montre combien le Groupe de Saint-Luc — et plus globalement les différents groupements d'artistes religieux qui fleurissent depuis le début du XIXe siècle — se nourrissent les uns les autres des expériences vécues, bonnes ou mauvaises. À l'idéalisation que peuvent transmettre les publications et les expositions fait place une part de réalisme : on se visite, on parle, on échange, on est conscient aussi bien des limites du modèle proposé par l'atelier d'art sacré que de la nécessité d'établir des stratégies commerciales pour tenir bon un engagement pourtant *a priori* de valeurs aussi terrestres. Ainsi, face à des groupes très structurés, liés à des couvents (Beuron) ou une figure titulaire (Scuola Beato Angelico), le Groupe de Saint-Luc, dans sa section romande, montre une structure pragmatique. Dirigé par Cingria, un artiste doublé d'un théoricien aguerri, mais surtout par Dumas, un architecte, le Groupe matérialise l'ensemble de ces questionnements au moyen de réalisations nombreuses et variées, soulignant l'importance de l'architecte comme chef d'orchestre des opérations.
Soulignons pour terminer le rôle ambigu de ce dernier dans la définition esthétique des œuvres du Groupe. Alors que Cingria et d'autres auteurs (Gonzague de Reynold

et Charles-Ferdinand Ramuz, pour citer deux extrêmes) se font les chantres d'une latinité qui constituerait selon eux le caractère profond de la Suisse romande, ce message ne parvient pas à s'imposer avec la même évidence qu'à Genève ou Lausanne dans le canton bilingue de Fribourg. Les modèles architecturaux de Dumas, formé notamment à Munich, sont allemands : la radicalité volumétrique de ses églises rappelle moins les Chantiers du Cardinal et d'autres œuvres françaises de l'entre-deux-guerres, que celle explorée par des architectes plus modernes que lui, tels Fritz Metzger et Hermann Baur, deux membres alémaniques de la Société de Saint-Luc, ou encore Rudolf Schwarz et Hans Herkommer, actifs en Allemagne. Chez Dumas, ces exemples sont reformulés et intégrés dans une architecture qui ne renie jamais son lien à la tradition, notamment vernaculaire, lien recherché par les paroisses et vivement encouragé par les instances ecclésiastiques. L'architecte a dû réfréner son audace pour s'adapter à ses commanditaires, comme le prouve la présence, à l'EPFL, dans le fonds Dumas déposé aux Archives de la construction moderne, de nombreux projets non réalisés porteurs d'une modernité bien plus affirmée. Quant aux artistes, le rapport même à la figuration dans les églises, renouvelé par le recours sinon à l'abstraction, du moins à la géométrisation, apparaît lui aussi semé d'embûches lorsqu'on y détecte des influences expressionnistes rattachables à l'Allemagne. Mais on n'échappe pas à sa culture — française ou italienne pour la plupart des artistes romands — et, comme le montre Camille Noverraz avec acuité, Rouault, Léger et même Picasso transparaissent dans certaines œuvres de la campagne romande… La fusion des genres et des esthétiques, si constitutive de l'histoire de l'art suisse de la période contemporaine, est ici portée à son comble, montrant à la fois l'intensité des réseaux et des échanges internationaux, et la forte indépendance des acteurs helvétiques face à des modèles regardés de manière sélective.

Le Groupe de Saint-Luc méritait une monographie et la thèse de Camille Noverraz fait bien plus que raconter l'histoire de cette aventure artistique. La mise en perspective européenne qu'elle opère brillamment permet de faire sortir le Groupe d'un contexte régional pour le faire entrer dans la « grande » histoire de l'art et démontrer, une fois encore, le rôle catalyseur de la Suisse au centre d'un continent en pleine tourmente artistique.

Dave Lüthi

INTRODUCTION

Le Groupe de Saint-Luc : un phénomène à réexaminer

Dans son ouvrage sur Carouge, « foyer d'art sacré », Patrick Rudaz définit le Groupe de Saint-Luc comme « l'association artistique romande la plus durable et visible de l'entre-deux-guerres »[1]. Pour un phénomène qui se déploie dans le domaine de l'art religieux, cette Société jouit en effet d'une visibilité particulièrement notable. Durant la première moitié du XXe siècle, elle fait l'objet de nombreux articles dans des revues suisses et étrangères, fait parler d'elle grâce à un grand nombre de réalisations importantes et s'impose lors d'expositions nationales et internationales. Elle traverse la crise des années 1930 en fournissant de multiples occasions de travail à un grand nombre d'artistes et entrepreneurs, au point de provoquer l'ire des protagonistes laissés sur le carreau. Cependant, si le Groupe de Saint-Luc occupe une place d'importance dans le paysage patrimonial romand, ce phénomène peine à être concrètement défini. Pour qualifier l'aspect insondable du Groupe de Saint-Luc, Rudaz utilise à juste titre le terme de « nébuleuse » : « une nébuleuse qui a entraîné dans son sillage quelque septante artistes pour plus de cent églises construites, restaurées ou décorées en Suisse romande en guère plus de vingt ans »[2]. Les buts et le mode de fonctionnement du Groupe apparaissent de manière trouble, tout comme les artistes qui le composent. Quelle est sa véritable identité ? Est-ce un mouvement artistique, une entreprise commerciale, une école ? Comment appréhender le vaste *corpus* d'édifices religieux lié à son activité et selon quels critères ?

Toutes ces questions soulignent l'urgence de se plonger au cœur du phénomène et d'en redéfinir l'essence, à une époque où le patrimoine de la période de l'entre-deux-guerres connaît un regain d'intérêt évident. La confrontation avec les sources d'archives[3] permet de mettre en lumière d'une nouvelle manière cette réalité complexe communément qualifiée de « Groupe de Saint-Luc ». Il s'agit autant d'en déconstruire le mythe, fruit du discours de ses acteurs eux-mêmes durant des décennies, que de reconstruire le visage de cette Société qu'on ne connaît pas vraiment.

https://doi.org/10.1515/9783111383781-002

Malgré son importance, le Groupe de Saint-Luc n'a réellement éveillé l'intérêt des chercheurs que depuis le milieu des années 1980, à la faveur d'un courant de revalorisation de la période de l'entre-deux-guerres en Suisse romande et notamment de son patrimoine religieux. L'ouvrage *Louis Rivier (1885–1963) et la peinture religieuse en Suisse romande*, placé sous la direction éditoriale de Dario Gamboni et publié en 1985, pose un certain nombre de problématiques liées à l'art religieux de la première moitié du XXe siècle et traite déjà du Groupe de Saint-Luc en tant que manifestation majeure dans le champ de l'art sacré catholique[4]. La même année, un premier article de Gamboni et Marie-Claude Morand portant spécifiquement sur le Groupe de Saint-Luc est publié dans la revue *Nos Monuments d'art et d'histoire*. Il est suivi de deux études par les mêmes auteurs, publiées dans l'ouvrage collectif *19–39 : La Suisse romande entre les deux guerres*, qui abordent le renouveau de l'art sacré tant catholique que protestant, le premier mettant le Groupe de Saint-Luc à l'honneur[5]. Dès le milieu des années 1990, le Service des biens culturels du canton de Fribourg entreprend les études les plus complètes réalisées à ce jour sur cette Société, notamment le numéro spécial de la revue *Patrimoine fribourgeois* qui dresse un portrait du phénomène sous différents angles : l'architecture, les arts décoratifs, les artistes, le contexte politique, etc[6]. On y retrouve entre autres les noms de plusieurs chercheurs qui vont entreprendre des travaux complémentaires sur ce collectif d'artistes : Marie-Thérèse Torche-Julmy, qui signe plusieurs articles dédiés à des édifices en particulier[7] ; Patrick Rudaz, spécialiste du Groupe de Saint-Luc et auteur d'ouvrages portant sur le phénomène et les artistes qui le composent[8] ; et Aloys Lauper, qui réalise notamment des notices très détaillées sur les édifices liés à l'activité de cette Société, qui sont publiées dans le *Guide artistique de la Suisse* consacré au canton de Fribourg[9]. Ces contributeurs se réunissent en 1997 autour d'un numéro de la revue *Pro Fribourg* qui consacre plusieurs articles à l'église de Semsales et demeure l'une des principales références sur cette construction emblématique de l'architecte Fernand Dumas (1892–1956)[10], tout comme l'est, pour le canton de Vaud, le travail de Joëlle Neuenschwander Feihl sur l'église de Lutry[11]. Au début des années 2000, quelques mémoires de fin d'études en histoire de l'art vont également traiter de certaines réalisations phares de l'architecte, comme Semsales et Finhaut[12], tandis qu'un autre se concentre sur la figure centrale d'Alexandre Cingria (1879–1945) sous l'angle de ses postures politiques et esthétiques[13]. Des monographies consacrées à des figures emblématiques du Groupe voient également le jour, notamment un article publié en 2009[14] portant sur le Fribourgeois Gaston Thévoz (1902–1948), ainsi qu'un ouvrage très complet de Silvia Amstutz-Peduto paru en 2016[15], consacré à l'artiste Théophile Robert (1879–1954) et traitant également du phénomène incarné par le Groupe de Saint-Luc. Enfin, on peut citer quelques articles importants, notamment celui d'Emanuela Garrone consacré au « muraliste sacré »[16] Gino Severini (1883–1966) ou encore celui, plus récent, de la Polonaise Joanna Wolańska publié en 2016, qui propose également une synthèse sur le renouveau de l'art sacré incarné par le Groupe[17]. Ces travaux se concentrent sur une partie spécifique du sujet au moyen d'une approche monographique d'un bâtiment ou d'un artiste ou sous un angle thématique

précis, tandis que les rares recherches traitant de l'ensemble du phénomène, comme le numéro spécial de la revue *Patrimoine fribourgeois* paru en 1995, sont limitées par leur format et ne peuvent donc que proposer un premier état de la question. Plus de vingt-cinq ans après cette contribution du Service des biens culturels, il devenait urgent de proposer une étude universitaire traitant du Groupe de Saint-Luc de manière approfondie dans sa globalité, tout en interrogeant son activité au sein d'un contexte historique culturel et social suisse, mais également européen.

Interroger l'identité du Groupe de Saint-Luc

Durant l'époque la plus faste de son histoire, celle où il s'est véritablement fait connaître, le Groupe de Saint-Luc est constitué en collectif d'ampleur nationale, la *Societas Sancti Lucae* ou Société de Saint-Luc (SSL), dont la grande majorité des membres provient de Suisse alémanique. Cette association entraîne néanmoins un questionnement des valeurs propres à la section romande, aboutissant à une division en deux entités distinctes dès 1932, le Groupe romand et le Groupe alémanique. Tandis que la seconde a perduré jusqu'à nos jours sous l'appellation de *St. Lukasgesellschaft*, le Groupe romand décline dès le milieu des années 1940.
Dans la littérature, un amalgame est souvent fait entre la « Société de Saint-Luc » et le « Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice », qui sont traités comme s'il s'agissait d'une seule et même réalité, sans prendre en compte le fonctionnement spécifique de ces états successifs[18]. L'existence actuelle de la *St. Lukasgesellschaft*, en tant que vivante héritière de la Société de Saint-Luc, semble même être ignorée des chercheurs romands. Sans surprise, il faut se tourner du côté des études alémaniques pour obtenir une vision plus unifiée du phénomène, rendant compte aussi bien des activités de la Société en Suisse romande qu'en Suisse allemande. C'est notamment le cas du mémoire de théologie de Fabrizio Brentini, qui demeure à ce jour la seule grande étude monographique portant sur l'histoire de la SSL depuis sa fondation jusqu'aux années 1980[19] et qui se base sur une lecture minutieuse des archives de la Société, actuellement conservées à Lucerne. Quelques années plus tard, le même auteur publie l'ouvrage *Bauen für die Kirche* qui offre une perspective sur l'architecture moderne englobant la Suisse alémanique et la Suisse romande[20], ouvrage publié sous l'égide de la *St. Lukasgesellschaft.*
Les auteurs d'expression française qui se sont penchés sur le Groupe de Saint-Luc ne se sont toutefois pas concentrés sur la section romande sans raison. Cette branche de la Société a en effet su se rendre plus visible durant l'entre-deux-guerres, période où l'art sacré catholique avait le vent en poupe. Durant les premières années de la Société de Saint-Luc, de 1924 au début des années 1930, les Romands construisent et décorent plus — grâce à l'extraordinaire productivité de l'architecte Dumas, largement soutenu par l'évêque du diocèse, Monseigneur Marius Besson (1876–1945) — tandis que les architectes suisses alémaniques peinent à obtenir des mandats de grande ampleur. Les nombreux liens qui unissent les acteurs de Suisse occidentale à la

France assurent également la diffusion de ces réalisations et des activités des Romands dans des revues spécialisées à large rayonnement, notamment *L'Art sacré* et *L'Artisan liturgique*. L'importante activité théorique déployée par une figure telle qu'Alexandre Cingria permet également au Groupe de s'inscrire pleinement dans un noyau conceptuel du « renouveau de l'art sacré »[21]. Marqué d'une forte empreinte francophone, ce renouveau s'ancre, au début du siècle, dans les discours sur la décadence de l'art religieux de Léon Bloy (1846–1917) et Joris-Karl Huysmans (1848–1907), et se poursuit avec Jacques Maritain (1882–1973) et Maurice Denis (1870–1943). La proximité du Groupe de Saint-Luc avec la France lui a également permis de bénéficier de l'importante mise en lumière du renouveau de l'art sacré sur le territoire français, notamment grâce au rayonnement de certains chantiers de l'immédiat après-guerre, qui positionnèrent l'Hexagone au premier plan du débat artistique sur l'art sacré et la modernité[22].

L'invisibilisation des Suisses alémaniques dans le contexte d'étude du Groupe de Saint-Luc traduit également l'existence d'une spécificité romande, construite et soigneusement alimentée par des acteurs comme Cingria. Tout au long de leur histoire, les Romands du Groupe de Saint-Luc n'ont en effet eu de cesse de définir leur identité, que ce soit sur le plan culturel, confessionnel, politique ou esthétique, dimensions qui sont évidemment en étroite corrélation les unes avec les autres.

Dès les débuts de la Société sous la forme du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, les Romands qui en composent le noyau originel vont articuler toute une série de principes autour desquels les membres de ce collectif se retrouvent et se reconnaissent. Avec la constitution de la Société de Saint-Luc nationale, cette identité première va évoluer et prendre des formes différentes, plus affirmées, en confrontation avec l'altérité que représentent, en l'occurrence, les Suisses alémaniques, mais aussi en regard de l'Europe.

Bien que ce travail se concentre également sur la part romande de la Société, celle qu'on désigne généralement par le terme « Groupe de Saint-Luc », nous chercherons néanmoins à restituer l'histoire commune des membres romands et alémaniques de cette Société, en interrogeant la construction de l'identité romande dans son rapport avec la Suisse alémanique, mais également dans une approche transnationale[23]. Cette étude en histoire de l'art propose donc une relecture de cette Société dont l'importance a été majeure, cela dans une perspective tant historique que sociologique, et de l'histoire des formes en art et en architecture. Cette multiplicité de regards permettra de démêler l'écheveau complexe que cette Société représente et d'en tirer peu à peu les fils pour parvenir à une vision plus juste et plus complète du phénomène. Nous espérons contribuer à prouver la valeur et l'intérêt d'une période et d'un champ artistique qui demeurent moins valorisés, malgré un engouement de plus en plus marqué ces dernières décennies aussi bien pour les thématiques liées au patrimoine de l'entre-deux-guerres que pour l'art religieux du XXe siècle. Cela tout en invalidant la perception d'un art régional fermé sur lui-même par la démonstration de l'importance de son inscription dans un contexte artistique et intellectuel européen.

Structure et méthodologie

Cette étude ne propose pas une analyse d'un corpus composé de bâtiments ou d'œuvres d'art, comme on pourrait s'y attendre étant donné l'importance des ensembles créés par les membres du Groupe de Saint-Luc dans toute la Suisse romande. En effet, on attribue à la Société la construction, décoration et restauration d'un nombre important d'églises et de chapelles catholiques sur l'ensemble du territoire romand. Dans le catalogue des « Principales réalisations du Groupe de St-Luc 1920–1945 » dressé par le Service des biens culturels en 1995 lors de la parution du numéro spécial de la revue *Patrimoine fribourgeois* dédié au Groupe de Saint-Luc, sont dénombrées pas moins de soixante-et-une églises et chapelles ayant fait l'objet d'une intervention significative de membres dudit Groupe[24]. Concernant son architecte phare, Fernand Dumas (1892–1956), le Service des biens culturels recense plus de vingt églises et chapelles nouvelles, auxquelles s'ajoute un nombre record de rénovations[25]. La délimitation d'un corpus réunissant les œuvres reliées à l'activité de la Société a constitué un épineux problème dès le début de cette recherche. Il est en effet très difficile de définir sur quels critères une église ou chapelle peut être considérée comme une réalisation « du Groupe Saint-Luc ». Le fait qu'un artiste ou architecte en soit membre suffit-il à cette qualification ? Comment considérer alors les bâtiments antérieurs à sa création, comme l'église Saint-Paul de Cologny dans le quartier de Grange-Canal (1913–1915), bien souvent rattachée à son action, ou à l'inverse des édifices postérieurs à 1945, comme l'église de Saint-Martin en Valais (1949–1951) ou celle du Christ-Roi au Petit-Lancy (1951–1954) ? Que faire des interventions de membres de la Société dans des lieux de culte réformés — sachant que le Groupe de Saint-Luc se définit comme spécifiquement catholique — et *a contrario* des travaux de non-membres protestants au sein des chantiers catholiques dirigés par des membres de ce collectif ? D'autre part, en raison des connaissances lacunaires existant à ce jour sur cette Société, certains artistes dont les noms figurent pourtant sur les listes de membres ne sont que rarement présentés comme ayant un rapport avec elle. Ainsi, les constructions religieuses du Valaisan Lucien Praz (1883–1947) ne sont pas perçues dans la littérature comme des œuvres du Groupe de Saint-Luc, bien que l'architecte ait fait partie du Groupe romand à partir de 1933 ou 1934[26]. L'établissement d'un corpus d'œuvres pose aussi la question des réalisations « isolées » de membres de la Société intégrées à différents édifices en Suisse et à l'étranger, comme les sculptures, pièces d'orfèvrerie, vitraux et tableaux ne s'inscrivant pas spécifiquement dans une architecture conçue par un membre du Groupe. Au vu du nombre d'artistes et d'architectes ayant adhéré à cette Société tout au long de son histoire, un corpus exhaustif recensant toutes les œuvres de ses membres se compterait rapidement en centaines, voire en milliers d'objets répartis dans toute la Suisse et à l'étranger. Mais au-delà de la difficulté à cerner ce corpus, l'analyse de plusieurs fonds d'archives amène à remettre en question le fait même de rattacher ces travaux à l'influence directe de la Société. Nous verrons qu'il est bien plus correct de considérer les œuvres *in situ* comme des

réalisations d'artistes ou d'architectes membres de la Société, plutôt que comme des réalisations « du Groupe de Saint-Luc ».
Cette étude porte sur la Société elle-même ainsi que sur les acteurs qui la firent vivre. Elle constitue le premier « corps » auquel sera rattaché, dans une perspective d'exemplification des problématiques explorées plus que d'analyse des objets pour eux-mêmes, tout un panel d'œuvres d'art émergeant dans l'ambiance artistique du Groupe de Saint-Luc. Après une première partie proposant une analyse approfondie de l'histoire du Groupe au travers des quatre phases principales qui rythment son existence — genèse, Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice (1919–1924), Société de Saint-Luc (1924–1932) et Groupe romand de Saint-Luc (1932–1945 env.) —, la présente étude propose de décortiquer ce phénomène artistique en examinant différents axes thématiques aptes à interroger son identité et ses expressions. Nous aborderons dans un premier temps sa nature juridique et ses statuts, en tentant de définir si elle se positionne comme une association, une entreprise commerciale ou une école, tout en questionnant un certain nombre de représentations qui gravitent autour d'elle. Nous nous concentrerons ensuite sur les figures qui la composent, d'abord à travers l'étude de son réseau, puis par l'analyse approfondie des parcours de cinq des figures les plus emblématiques de la section romande de ce collectif, objet du chapitre 3.
La deuxième partie de ce travail, à partir du chapitre 4, élargit la focale pour ancrer l'action du Groupe de Saint-Luc dans un vaste champ de réflexion européen au sein duquel se construit à cette époque un discours théorique sur les conditions d'un art à la fois moderne et religieux. Nous verrons comment la Société se positionne vis-à-vis de ces principes et comment elle les assimile en fonction d'enjeux qui lui sont propres, que ce soit dans le champ des arts décoratifs ou de l'architecture (traitée spécifiquement au chapitre 5). Le rapport entre latinité et germanité sera au cœur du chapitre 6 et abordé au travers d'une lecture tripartite du positionnement des Romands du Groupe de Saint-Luc sur les plans culturel, politique et confessionnel. Enfin, un dernier approfondissement sera proposé concernant la figure de l'artiste religieux et les représentations qui l'entourent au chapitre 7, concluant ce travail.
Si le présent ouvrage traite donc du Groupe de Saint-Luc en tant que Société, il est également possible de découvrir d'autres approches spécifiques liées à ce phénomène romand grâce aux résultats de deux projets de recherche menés parallèlement, dans lesquels nous avons également été impliquée. Le premier, consacré aux arts du verre dans le Groupe de Saint-Luc, a donné lieu à une publication qui a été réalisée de manière conjointe, également dans le cadre des collections du Vitrocentre Romont[27]. Le deuxième, coordonné par la SUPSI (*Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana*) et financé par le Fonds national suisse (FNS), portait sur l'analyse des peintures murales de l'artiste Gino Severini en Suisse romande en lien avec le Groupe de Saint-Luc (*Gino Severini in Switzerland: mural paintings and catholic art revival of the Groupe de Saint-Luc*) et a été diffusé dans plusieurs communications scientifiques et articles[28].

Précisions sur la terminologie

Avant d'entrer dans l'analyse, il convient de donner quelques précisions sur l'emploi des termes qui seront usités tout au long de ce travail. Pour des raisons de simplification et de clarté par rapport aux études précédentes portant sur le collectif suisse, le terme « Groupe de Saint-Luc » sera utilisé pour désigner cette Société dans son expression romande, en considérant sa durée de vie comme effective de 1919 à 1945 environ, même si cette date de fin demande à être nuancée, comme nous le verrons. Pour parler d'une étape précise de l'histoire de ce groupement, on emploiera les noms « Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice » pour la partie s'étendant de 1919 à 1924, « Société de Saint-Luc », « SSL », ou « *Societas Sancti Lucae* » pour désigner l'association nationale qui se déploie dès 1924, et « Groupe romand de Saint-Luc » pour la part spécifiquement romande, qui exista de 1932 à l'immédiat après-guerre. De même, le terme « renouveau de l'art sacré », qui sera lui aussi fréquemment employé, renvoie à un phénomène précis relié à un champ historique spécifique : la « régénération » de l'art religieux de la première moitié du XXe siècle en réaction à la notion de « décadence », elle aussi fruit d'un discours particulier[29]. Alors qu'il pourrait s'appliquer à toutes les nombreuses tentatives de renouveau artistique précédant et succédant à celles de ce contexte particulier, ce terme a été si souvent utilisé sous la plume des auteurs de l'époque, avec de multiples variantes[30], qu'il a depuis été consacré par la littérature pour désigner ce contexte déterminé. Ce sera également le cas dans ce travail, le terme étant parfois utilisé avec des guillemets afin de souligner son caractère arbitraire.

Concernant la notion centrale d'« art sacré », il convient tout d'abord de rappeler — comme le souligne Isabelle Saint-Martin dans son ouvrage essentiel sur la question de l'art religieux des XIXe et XXe siècles en France[31] — que ce vocable doit se lire dans sa dimension historique. L'expression est popularisée au début du XXe siècle avec la création des Ateliers d'Art sacré en France — une société comportant de nombreux points communs avec le Groupe de Saint-Luc —, par la publication de revues de portée internationale prenant ce titre, telles que *L'Art sacré* et *Ars sacra*, ainsi que par plusieurs études en sciences religieuses[32]. Ce terme permet également de se différencier de l'appellation d'« art religieux » qui semblait alors trop liée à des représentations négatives autour du XIXe siècle et à un Académisme jugé malsain, tout en apparaissant comme moins limitatif et plus absolu que les notions d'« art chrétien », d'« art religieux » ou d'« art catholique »[33]. Un article de la revue belge *L'Artisan liturgique*, publié en 1934, évoque ainsi ce « réveil » de l'art religieux qui s'est déployé dans l'après-guerre, en indiquant qu'à la dénomination d'« art religieux moderne » succède celle d'« art sacré » évoquant la grande idée autour de laquelle, « dans le désarroi actuel », tous les efforts doivent se regrouper [34].

Dans les sources liées au contexte de ce renouveau de l'art sacré, une distinction est également souvent faite entre les sens d'« art religieux » et d'« art sacré ». Elle est principalement due au philosophe français Jacques Maritain, qui différencie l'art sacré de

l'art religieux en général, et en fait un synonyme d'art destiné à l'église[35]. L'art sacré ne serait ainsi « qu'un point d'application particulier » de l'art religieux, déterminé par sa destination, le culte[36]. À sa suite, nombreux seront les auteurs à reprendre cette démarcation. L'historien de l'art Pierre du Colombier (1889–1975) écrit ainsi, après une exposition au Pavillon de Marsan en 1938 : « *Art sacré*, c'est-à-dire un art soumis à un certain nombre de règles liturgiques et de règles de convenance bien définies et d'ailleurs fort simples, qui le rendent apte à pénétrer dans le sanctuaire. *Art religieux*, au contraire, expression terriblement vague et qui fait intervenir un sentiment variable suivant les temps »[37]. Dans *Un art sacré pour notre temps* (1959), Madeleine Ochsé définit également l'art sacré comme « celui qui a pour but de construire les temples et de tailler les images des dieux »[38]. Dans cette thèse, la différence entre « art sacré » et « art religieux » n'existe pas aussi nettement. Le second terme sera plutôt utilisé pour parler de l'art dans son expression religieuse en général, tandis que le premier renverra au contexte historique de l'art sacré de la première moitié du XXe siècle, sans lui attacher nécessairement une connotation liturgique ou liée à l'édifice religieux.

1 Rudaz, 1998, p. 25.
2 Rudaz, 1995, p. 6.
3 Les archives de la Société de Saint-Luc (SSL) conservées à Lucerne ont constitué une base particulièrement précieuse et dans une large mesure inédite, en tout cas inexplorée jusqu'à ce jour dans la littérature romande. De très nombreuses informations ont également pu être collectées à travers les archives paroissiales, qui gardent de nombreux documents retraçant l'histoire et les circonstances des chantiers de construction et décoration impliquant des membres du Groupe de Saint-Luc. Parmi les sources principales, on peut encore citer les archives ecclésiastiques, notamment celles de l'Évêché de Fribourg, le fonds Fernand Dumas conservé aux Archives de la construction moderne, les archives familiales des artistes, demeurées en mains privées ou rendues publiques, à l'instar du fonds Alexandre Cingria déposé au Centre des littératures en Suisse romande à Lausanne, ou du fonds du sculpteur François Baud (1889–1960) conservé à la médiathèque de Genève.
4 Gamboni, 1985a.
5 Gamboni, Morand, 1985, pp. 75–86 ; Gamboni, 1986, pp. 73–81 ; Morand, 1986, pp. 82–91.
6 Service des biens culturels, 1995.
7 Torche-Julmy, 1993, pp. 29–32 ; Torche-Julmy, 1997a, pp. 73–77 ; Torche-Julmy, Maggetti, James, 2003, pp. 56–64 ; Torche-Julmy, 2008, pp. 389–404.
8 Rudaz, 1997c ; Rudaz, 1998.
9 *Guide artistique de la Suisse*, 2012.
10 Lauper, 1997, pp. 70–72 ; Torche-Julmy, 1997a, pp. 73–77 ; Rudaz, 1997a, pp. 79–85.
11 Neuenschwander Feihl, 1995, pp. 665–683.
12 Gross [mémoire de licence], 2001 ; Ferreiro [mémoire de licence], 2005.
13 Rohner [mémoire de licence], 2006.
14 Thévoz, 2009, pp. 136–154.
15 Amstutz-Peduto, 2016.
16 Garrone, 1994, pp. 368–403.
17 Wolańska, 2016, pp. 71–96.

18 Même dans le numéro spécial réalisé par le Service des biens culturels sur le Groupe de Saint-Luc, l'essence nationale de la Société de Saint-Luc est pratiquement passée sous silence. Son existence n'est évoquée que brièvement dans l'article de Patrick Rudaz, qui indique qu'« au temps de la Société St-Luc » les Romands étaient en minorité et rappelle en note que celle-ci regroupait Romands et Alémaniques. Rudaz, 1995, p. 6.
19 Brentini [mémoire de licence], 1982.
20 Brentini, 1994.
21 Voir l'explication donnée quant à l'usage de ce terme à la fin de cette introduction.
22 À l'instar des églises d'Assy, Vence et Audincourt, ou encore de la chapelle Notre-Dame-du-Haut de Le Corbusier à Ronchamp. Cette question sera abordée au point 7.3. Voir notamment : Lavergne, 1992 ; Caussé, 2010.
23 Ces concepts empruntent au modèle théorique de l'*Identity building*, en partant de l'acceptation du terme « identité » comme un phénomène spécifiquement collectif impliquant « une similitude fondamentale et conséquente entre les membres d'un groupe » qui se manifeste par une conscience et des actions communes. Voir Brubaker, 2001, pp. 67 et 68, ainsi que des travaux situés au croisement de la sociologie et des sciences politiques autour de la question de l'*European identity* : Rumelili, Münevveer, 2016, pp. 32–36. Voir également : Friedman, 2012 ; Drace-Francis, 2013.
24 Service des biens culturels, 1995, pp. 54–56.
25 La liste établie par le Service des biens culturels mentionne seize églises et chapelles transformées ou agrandies, et vingt-trois « rénovations sans intervention architecturale majeure ». Service des biens culturels, 1995, pp. 57–59.
26 Son nom figure sur une liste des membres du Groupe romand datée du 25 décembre 1934, conservée aux archives de la SSL à Lucerne. En revanche, il n'est pas encore inscrit sur les listes de 1932. L'absence de recensement connu des membres pour 1933 permet de situer son inscription entre 1933 et 1934. « Groupe romand de Saint Luc : Liste des membres au 25 XII 1934 », 25 décembre 1934, StALU, PA 378/70.
27 Sauterel, Noverraz, 2024.
28 Parmi les principaux, on peut citer : D'Ayala Valva, Noverraz, 2022, pp. 79–129 ; Iazurlo, Piqué, Noverraz, D'Ayala Valva, 2021, pp. 1–9 ; Moretti, Zumbühl, Caruso, Gammaldi, Iazurlo, Piqué, 2021.
29 Voir à ce sujet le point 4.1.
30 Les auteurs utilisent fréquemment le terme de « renaissance » de l'art sacré, à l'instar de Cingria dans la revue *Ars sacra.* Cingria, 1935a, pp. 17–18.
31 Saint-Martin, 2014.
32 Isabelle Saint-Martin cite notamment : Henri Hubert dans l'introduction du *Manuel d'histoire des religions*, ouvrage de Chantepie de la Saussaye publié en 1904 ; *Les formes élémentaires de la vie religieuse* de Durkheim (1912) ; et l'ouvrage de Rudolf Otto *Das Heilige*, publié en 1917 et traduit en français en 1929 sous le titre *Le sacré.* Saint-Martin, 2016, p. 65.
33 Saint-Martin, 2008, pp. 125–139.
34 « Les Beaux métiers au service de Dieu », 1934, p. 718.
35 Maritain, 1984, p. 1032.
36 Notes de Maritain dans la 3e édition d'*Art et scolastique.* Cité par : Saint-Martin, 2016, p. 65.
37 Pierre du Colombier, cité dans « Chroniques : L'exposition du Pavillon de Marsan », 1939, p. 25.
38 Ochsé, 1959, p. 15.

1

DU GROUPE DE SAINT-LUC ET SAINT-MAURICE AU GROUPE ROMAND DE SAINT-LUC : RETOUR SUR UNE HISTOIRE COMPLEXE

L'histoire du Groupe de Saint-Luc n'est pas linéaire et se divise en trois grandes parties, auxquelles nous ajouterons une étape préalable qui est sa genèse. La première de ces parties concerne une courte période qui commence en 1919 et s'arrête déjà en 1924, durant laquelle la Société, fondée à Genève, est connue sous le nom « Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice ». La deuxième, qui prend naissance quelques mois après l'arrêt des activités de la première, est initiée officiellement en décembre 1924 et voit l'association des Romands ayant appartenu à la formation originelle avec des personnalités de Suisse alémanique pour former la « Société de Saint-Luc » ou « *Societas Sancti Lucae* » (SSL), dont le siège est à Lucerne. Enfin, la troisième et dernière étape démarre en 1932, lorsque la Société de Saint-Luc se divise en deux entités distinctes, le Groupe romand et le Groupe alémanique. Bien que ralliées sous l'entité de la SSL, chacune poursuivra ses activités de manière indépendante.

La complexité de l'histoire du Groupe de Saint-Luc, qui évolue à travers trois étapes successives durant lesquelles sa nature change, induit d'inévitables erreurs lorsqu'il s'agit de dresser la chronologie d'une telle Société. Ainsi, Gamboni et Morand indiquent que le « Groupe de Saint-Luc et Saint Maurice » devient « Groupe romand de Saint-Luc » en 1924, lors de la création au niveau suisse de la *Societas Sancti Lucae*[1], alors que la constitution du Groupe romand n'est effective qu'en 1932. Ces erreurs reposent en grande partie sur le fait que les acteurs du Groupe de Saint-Luc ont eux-même contribué à brouiller les pistes dans la narration de leur propre histoire. Cingria situe ainsi la création du Groupe de Saint-Luc vers 1916 dans l'historique de la Société qu'il publie en 1935 dans la revue française *L'Art sacré*[2], donnée reprise par Berchtold qui l'affirme comme date officielle de sa fondation dans *La Suisse romande au cap du XXe siècle*[3]. Dans le même article de *L'Art sacré*, Cingria indique également la date de 1926 pour l'établissement de la Société de Saint-Luc[4], elle aussi faussement reprise plus d'une fois dans les différentes contributions traitant du Groupe de Saint-Luc[5].

Préalablement à toute analyse sur l'essence de cette Société multiforme, une reconstruction plus précise de son histoire à la lumière des sources s'avère donc nécessaire.

https://doi.org/10.1515/9783111383781-003

Ce premier chapitre propose donc de passer à la loupe chacune de ces étapes afin de définir ce qui les différencie, tant en ce qui concerne l'évolution du positionnement juridique et statutaire de la Société que les principes qui l'animent et les moyens mis en œuvre pour assurer sa visibilité et son rayonnement. Une autre grande inconnue à laquelle nous tenterons d'apporter des réponses concerne l'arrêt des activités de la section romande du Groupe de Saint-Luc. La date de 1945 — année du décès de son animateur principal, l'artiste Alexandre Cingria, et de l'évêque de Lausanne, Genève et Fribourg, Monseigneur Marius Besson, grand soutien de la Société et notamment de son architecte, Fernand Dumas — est en effet communément admise dans les études sur le Groupe de Saint-Luc comme marquant la fin de son existence[6]. Mais comment ces évènements se traduirent-ils concrètement dans la vie de la Société pour en sonner ainsi définitivement le glas ? Grâce à la collecte de quelques rares archives relatives à cette période, nous verrons que le dernier acte de la part romande de la Société s'apparente bien plus à une désorganisation progressive qu'à une interruption nette et franche de ses activités.

1.1 Genèse d'une société (1913–1919)

Avant d'entrer dans l'analyse de cette histoire tripartite, un retour de quelques années en arrière s'impose afin de comprendre d'une part quels évènements ont favorisé la rencontre des différents protagonistes, d'autre part le contexte social, culturel et artistique dans lequel ladite histoire s'inscrit. Les artistes qui composent le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice originel ne se sont en effet pas réunis par hasard et leur association n'émerge pas du néant, contrairement à ce que laisse entendre Cingria lorsqu'il affirme en 1935 dans la revue française *L'Art sacré* : « Sans que nous nous fussions concertés, animés d'une volonté inspirée sûrement par une inspiration surnaturelle, nous commencions à nous unir pour créer un mouvement collectif »[7]. La protohistoire du Groupe de Saint-Luc est riche de plusieurs expériences aboutissant à la cohésion d'une poignée d'artistes autour d'un projet commun : renouveler l'art sacré catholique. Des réseaux complexes se tissent dès lors non seulement entre les acteurs de la future Société, mais aussi entre eux et plusieurs personnalités artistiques et intellectuelles qui joueront un rôle clé dans son développement.
Le *Catalogue illustré des travaux exécutés par les membres du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice*[8], publication qui accompagne probablement une première exposition organisée par le Groupe entre octobre et novembre 1920 au Musée d'art et d'histoire de Genève[9], fait apparaître pour la première fois au grand jour l'existence de cette formation qui sera bientôt reconnue sous le nom de Groupe de Saint-Luc, et dont le but est d'œuvrer au développement de l'art religieux catholique. À la fin de l'introduction, le comité du Groupe de Saint-Luc[10] expose les noms de « quelques-uns des artistes qui collaborent à l'œuvre entreprise par le *Groupe de Saint-Luc* »[11]. Il s'agit des Genevois Alexandre Cingria, Marcel Poncet (1894–1953), François Baud (1889–1960), Marcel Feuillat (1896–1962) et Fernand Bovy (1885–1953) ; des Vaudois Georges de Traz

(1881–1980) et Henry Bischoff (1882–1951) ; des Fribourgeois Henri Broillet (1891–1960), Jean-Édouard de Castella (1881–1966) et Fernand Dumas ; et, enfin, du Neuchâtelois Théophile Robert[12]. Peuvent s'y ajouter les noms de l'architecte genevois Adolphe Guyonnet (1877–1955) et de la peintre, brodeuse et mosaïste de Genève Marguerite Naville (1882–1969), dont plusieurs œuvres figurent dans le catalogue. Provenant de différents cantons de Suisse romande, ces artistes ne sont pas tous de la même génération. Certains sont peintres, ou spécialisés dans une ou plusieurs techniques (orfèvrerie, sculpture, vitrail, arts textiles), tandis que d'autres, comme Dumas ou Guyonnet, sont architectes. De manière plus troublante, on relève dans cette liste la présence d'artistes de confession protestante, notamment Robert, Bischoff ou Naville, alors même que le Groupe de Saint-Luc se définit comme une société catholique[13].

Dans son article de 1925 paru dans la revue *Das Werk,* Cingria relate l'histoire du « mouvement d'art religieux en Suisse romande ». Bien que court, cet exposé rassemble tous les grands *topoï* du discours dont Cingria entourera l'action du Groupe durant toute son existence, un discours participant largement à fonder un mythe : celui d'un courant au visage jeune, désireux de mettre fin à un art religieux empoussiéré et sclérosé, luttant pour imposer sa vision malgré les persécutions qu'on lui fait subir. Sans citer nommément le Groupe de Saint-Luc, c'est bien de la genèse de cette Société dont il parle, en l'intégrant dans un effort généralisé des artistes visant à renouveler l'art catholique. Il tente d'esquisser les principes et les grandes étapes historiques de ce renouveau, en en situant les prémices à la fin du XIXe siècle, avec les vitraux de Józef Mehoffer (1869–1946) à la cathédrale de Fribourg (Ill. 102, p. 279). Cette rupture initiale est suivie, dans la première moitié du XXe siècle, de plusieurs évènements que Cingria situe à Genève : d'une part la construction de l'église Saint-Paul de Cologny, plus connue sous le nom « Saint-Paul de Grange-Canal » en raison de son implantation dans le quartier du même nom[14] et construite entre 1913 et 1915 par l'architecte Adolphe Guyonnet ; d'autre part les travaux de décoration de Notre-Dame de Genève effectués à la même époque, qui auraient selon lui favorisé « toute une floraison de vitraux, de sculptures polychromes, d'ornements sacrés brodés en laine, sur soie et or ou exécutés en batique [sic], d'orfèvreries ornées d'émaux de nielles, de peinture et d'architecture [...] »[15].

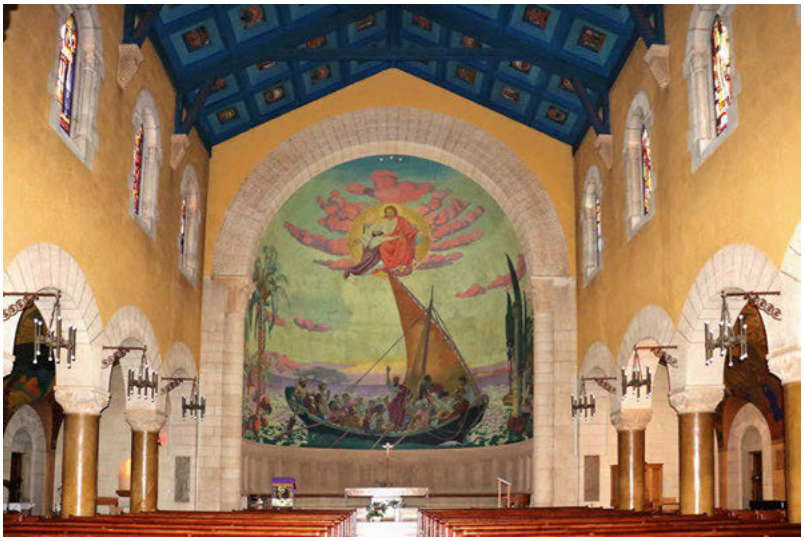
En plus de l'importance particulière qu'elles revêtent dans l'histoire du catholicisme genevois, ces deux églises constituent à la fois des points de rencontre privilégiés pour les futurs artistes du Groupe de Saint-Luc, et un terreau fertile pour l'établissement d'ambitions et de principes communs. Ces chantiers prennent place à une période d'émancipation du catholicisme après des années difficiles marquées notamment par le *Kulturkampf*, dont la manifestation a été particulièrement forte dans le canton de Genève. Celui-ci étant confessionnellement mixte depuis son entrée dans la Confédération helvétique en 1814 et l'annexion de nouvelles communes françaises et sardes entre 1814 et 1816, la question de l'indépendance de l'Église catholique par rapport à l'État devient très vite source de conflits, tandis que la méfiance des protestants envers leurs concitoyens catholiques grandit avec l'immigration étrangère. Le

gouvernement de 1847 dirigé par James Fazy (1794–1878), très favorable aux catholiques, permet l'érection de l'église Notre-Dame entre 1852 et 1859, première église catholique construite après la Réforme dans la cité de Calvin. La nouvelle politique initiée en 1870 par Antoine Carteret (1813–1889) met fin à cette période d'ouverture et mène, en 1873, à l'expulsion du territoire suisse de l'évêque de Genève, Monseigneur Mermillod (1824–1892). Une loi votée par le Parlement et le peuple en février de la même année, malgré l'abstention des principaux intéressés, fait de l'Église catholique romaine une entité indépendante et presque illégitime, séparée de la nouvelle Église catholique nationale à la charge de l'État. Les curés refusant d'appartenir à l'Église nationale sont destitués et remplacés, tandis que les lieux de culte sont réquisitionnés et enlevés aux catholiques romains. Tel est notamment le cas de Notre-Dame en avril 1875. Un arrêté décide de sa restitution en juin 1907 à la condition de son rachat aux catholiques nationaux, de sorte que l'église pourra véritablement être rendue aux catholiques romains en 1912[16]. Au moment de la fondation du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice en 1919, le catholicisme genevois vient d'entamer une période particulièrement faste qui perdurera durant tout l'entre-deux-guerres. Les premiers syndicats chrétiens-sociaux, créés après la Première Guerre mondiale à Genève grâce à l'impulsion des ouvrières catholiques[17], témoignent de l'essor en Suisse d'un idéal d'action communautaire particulièrement valorisé au sein de l'Église catholique avec les grandes mesures sociales mises en place durant le pontificat de Léon XIII (1878–1903)[18]. C'est justement à l'Union des travailleuses catholiques de Genève que Cingria énonce pour la première fois, en 1917, les principes qui constitueront les fondements théoriques du Groupe de Saint-Luc, lesquels seront publiés sous le titre *La Décadence de l'art sacré*[19]. Les catholiques, s'appuyant sur un cadre particulièrement bien organisé, affirment ainsi leur présence à tous les niveaux de la société : sur la scène politique, sur le plan de l'éducation — par la mise en place d'écoles et même d'universités, comme celle fondée à Fribourg en 1889[20] — grâce à une foison de corporations, associations, confréries et collectifs divers, ainsi que par l'entremise de revues catholiques comme *Nova et Vetera*, dès 1926[21], et *L'Écho illustré*, dès 1929[22].

Cette émancipation se manifeste également sur le plan des arts. À partir de 1913, plusieurs artistes qui feront partie de la Société seront appelés à décorer la future basilique d'œuvres modernes, sous l'impulsion du curé Émile Dusseiller (1866–1941)[23]. Ce chantier marque la rencontre de deux membres fondateurs du Groupe de Saint-Luc : Alexandre Cingria et Marcel Poncet. En 1913, Poncet, sous le pseudonyme « Tristan & Iseult », prenait la défense de son compatriote dans le *Courrier de Genève,* après la polémique déclenchée par ses premiers vitraux pour Notre-Dame de Genève, qui avaient choqué par leur modernité[24] (III. 1). Les deux artistes collaboreront ensuite à plusieurs reprises dans le domaine du vitrail. Parallèlement à ses études à l'École des beaux-arts de Genève, Poncet s'est formé, entre 1910 et 1914, à l'art du vitrail dans l'atelier de Gérard Krachten (1863–1944) à Carouge[25], de sorte qu'il possède son propre atelier de vitrail dès 1915 et a donc la capacité de concevoir ses propres vitraux, mais aussi ceux dessinés par d'autres artistes[26]. Alexandre Cingria, de quinze ans son aîné,

1 Alexandre Cingria et atelier inconnu, *L'Église de Genève au pied du Christ*, Genève (GE), basilique Notre-Dame, vitrail du chœur, 1913.

repère rapidement le talent du jeune artiste avec lequel il collaborera pour la réalisation des vitraux de Notre-Dame de Genève, puis à l'église Saint-Paul de Cologny[27]. Pour cette dernière, Poncet se voit confier par le curé Francis Jacquet (1882–1919) la responsabilité, en plus de ses propres verrières, de l'exécution de celles de Cingria, de Charles-Émile Brunner (1886–1974) et d'un autre artiste majeur : Maurice Denis. Cet ancien membre du mouvement nabi, futur cofondateur des Ateliers d'art sacré — équivalent français du Groupe de Saint-Luc créé presque simultanément[28] —, deviendra le beau-père de Marcel Poncet lorsque celui-ci épousera Anne-Marie Denis[29].
Le chantier de Saint-Paul de Cologny est donc le lieu de réunion de deux futurs ténors du renouveau de l'art sacré en Europe francophone, Alexandre Cingria et Maurice Denis. Les deux artistes, bénéficiant déjà l'un et l'autre d'une certaine notoriété, pourraient s'être rencontrés auparavant, lors d'un des voyages de Cingria à Paris avant 1914[30]. Fort d'une expérience antérieure (réalisation d'un ensemble décoratif à l'église Sainte-Marguerite du Vésinet, 1901–03) et faisant déjà autorité en tant qu'artiste et théoricien de l'art, Denis est chargé de la supervision artistique du chantier ainsi que de plusieurs œuvres, notamment l'imposante composition ornant le chœur, une huile



2 Cologny (GE), église Saint-Paul, vue de la nef vers le chœur avec l'huile sur toile marouflée de Maurice Denis, 1916.

sur toile peinte à son atelier puis marouflée *in situ*[31] (III. 2). D'autres futurs membres du Groupe de Saint-Luc y sont également présents. Georges de Traz, peintre et illustrateur à ses débuts, se voit confier la réalisation des peintures murales des bas-côtés entre 1918 et 1925[32]. Il deviendra un enseignant et critique d'art influent sous le pseudonyme de François Fosca[33] et publiera plusieurs articles sur des figures du Groupe[34]. De Traz connaît déjà Denis, qu'il a rencontré à plusieurs occasions depuis 1903[35]. Enfin, l'architecte Guyonnet, qui signe là sa première construction religieuse, comptera également parmi les effectifs de la Société dès sa fondation et entreprendra plusieurs chantiers importants avec des artistes du Groupe de Saint-Luc[36]. Avec l'église Saint-Paul, Guyonnet établit le prototype des futures constructions du Groupe. En prenant ses distances avec le néogothique et en collaborant avec des artistes porteurs de savoir-faire artisanaux complémentaires réunis autour d'un même concept architectural, il convoque déjà les grands principes qui seront en vigueur lors des chantiers entrepris dans le sillage du Groupe de Saint-Luc[37].

Ces deux premières expériences collectives ont certainement joué un rôle déterminant dans la maturation de l'analyse de Cingria sur le problème de l'art religieux, qu'il exprime en 1917 dans *La Décadence de l'art sacré*[38]. Le Genevois y démontre à quel point les lieux de culte et leur décoration sont en ce début de siècle victimes d'une laideur qu'il attribue à l'œuvre du démon, et qu'il met en opposition avec la beauté et le savoir-faire des édifices religieux des plus grandes époques de la Chrétienté. Partant d'un postulat construit et largement exploité durant tout le XIXe siècle, celui du déclin de l'art religieux[39], il tente d'en identifier les causes, parmi lesquelles le divorce de l'art religieux et de l'« art vivant » — entendu comme un synonyme d'art moderne —, divorce résultant selon lui du manque de goût et de la méconnaissance artistique du clergé, mais aussi d'autres facteurs comme la Réforme, la révolution française, l'Académisme, le jansénisme, l'industrialisme, et ce qu'il qualifie d'« influence allemande ». Certains auteurs considèrent *La Décadence de l'art sacré* comme le « manifeste » du

Groupe de Saint-Luc[40]. Ce statut est cependant discutable pour un texte issu d'une conférence donnée individuellement par Cingria, deux ans avant la constitution officielle de la Société et traitant de la thématique particulière de l'état de l'art religieux sans s'attacher particulièrement au problème de son redressement. La fondation du Groupe de Saint-Luc, en tant qu'action concrète pour agir contre cette décadence, s'inscrit cependant dans la droite ligne de cette réflexion.

Des expériences communes en dehors du champ de l'art sacré

Au-delà du domaine de l'art sacré, d'autres initiatives rassemblent les futurs acteurs du Groupe de Saint-Luc avant 1919. Plusieurs artistes formant le noyau dur de la Société sont issus de l'École des beaux-arts ou de l'École des arts industriels de Genève[41], centres de formation artistique de premier ordre en Suisse romande[42]. C'est le cas d'Alexandre Cingria, Marcel Poncet, François Baud, Marcel Feuillat, Marguerite Naville, mais aussi d'artistes qui seront membres ou affiliés au Groupe durant la suite de son existence, comme le Lausannois Albert Gaeng (1904–1975), les Valaisans Paul Monnier (1907–1982) et Albert Chavaz (1907–1990), le Tessinois Emilio Maria Beretta (1907–1974), la Carougeoise Marie-Gabrielle Berthier (1898–1976), ou encore le Genevois Alexandre Blanchet (1882–1961)[43]. Comme de nombreux autres artistes suisses, Cingria, Bovy et Blanchet ont également fait partie, avant la Première Guerre mondiale, des « colonies » d'artistes installées à Paris où se côtoyaient artistes et intellectuels de toutes nationalités[44]. Cingria y partageait sa chambre avec Charles-Ferdinand Ramuz (1878–1947) et tous deux fréquentaient les mêmes cercles littéraires et artistiques[45].
C'est dans ce creuset culturel qui se déploie entre la Suisse romande et Paris que naissent, dès le début du siècle, plusieurs entreprises littéraires réunissant de futurs membres du Groupe de Saint-Luc et des personnalités clés du paysage artistique romand. Alexandre Cingria et son frère, l'écrivain Charles-Albert (1883–1954) s'associent notamment à Ramuz, Gonzague de Reynold (1880–1970), Adrien Bovy (1880–1957), Maurice Baud (1866–1915), René Morax (1873–1963), Paul Budry (1883–1949) et Robert de Traz (1884–1951) pour fonder la revue *La Voile latine*, qui paraîtra de fin 1904 à 1910[46]. Outre le fait que cette publication cristallise les principes d'une identité romande aux racines profondément latines constituant un terreau essentiel pour l'établissement du Groupe de Saint-Luc, cette expérience révèle l'existence d'un premier réseau de protagonistes qui seront liés de près ou de loin aux activités de la Société. Le peintre et xylographe Maurice Baud est le père du sculpteur François Baud, Robert de Traz le frère de Georges de Traz et Adrien Bovy, le futur directeur de l'École des beaux-arts de Genève (1922/42)[47], celui de Fernand Bovy[48].
Cingria collabore également à la revue littéraire et artistique *Cahiers vaudois*, fondée et dirigée par Paul Budry et Edmond Gilliard qui publie, entre 1914 et 1919, des reproductions d'œuvres de nombreux artistes romands[49]. Le salon que cette revue organise en 1914[50] rassemble Cingria, Bischoff et Théophile Robert — de la même génération que Cingria — ainsi que les Genevois Jean-Louis Gampert (1884–1942) et Alexandre

Blanchet, qui feront partie de la Société plus tardivement[51]. En 1916, Cingria, Poncet, Bischoff, Gampert, Robert, Baud et Naville se réunissent dans le cadre de la « Pomme d'or », groupe éphémère constitué dans la boutique du même nom, sise en Vieille-Ville de Genève[52]. Ces futurs membres du Groupe de Saint-Luc y côtoient d'autres artistes, comme Méta Budry (1889–1959) ou Alice Bailly (1872–1938), l'une des plus importantes représentantes de la modernité artistique romande[53]. Le groupe ne perdure cependant que jusqu'en 1917, après avoir monté deux expositions, l'une en 1916 à Genève dans un local de la Place Neuve, l'autre en 1917 au Musée des arts décoratifs de Zurich, où il expose des créations mêlant artisanat et beaux-arts, sujets profanes et religieux. N'ayant pu conclure de vente, les artistes finissent par se séparer, malgré les efforts de Cingria pour organiser une ultime manifestation à Paris, à laquelle il souhaitait inviter Charles-Édouard Jeanneret-Gris (1887–1965), qui se fera bientôt connaître sous le nom « Le Corbusier »[54].

D'autres rencontres se font dans le contexte militaire, comme celle de Cingria et de l'architecte Fernand Dumas. Figure centrale de la Société, il aurait fait la connaissance du Genevois probablement en 1918, alors que ce dernier était encore mobilisé[55]. C'est probablement grâce à Dumas qu'un premier effectif fribourgeois rejoint le Groupe à travers les figures d'Henri Broillet et de Jean-Édouard de Castella, dont les noms figurent dans le *Catalogue illustré* de 1920, même s'ils se distancieront rapidement de la Société. Broillet est l'auteur des vitraux de la première construction religieuse de Dumas : la chapelle Sainte-Anne de Sommentier, érigée en 1918/19[56]. Quant à Castella, son expérience déjà longue dans le domaine du vitrail religieux dans le canton de Fribourg a certainement contribué à ce qu'il soit assimilé au Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice[57]. Il sera également amené à travailler pour deux églises construites par Dumas, celle de Semsales et celle de Saint-Pierre de Fribourg, collaborations qui entraîneront de fortes tensions avec l'artiste-décorateur principal de ces édifices, Gino Severini[58]. Ces conflits qui apparaissent dès la réalisation des vitraux de l'église de Semsales, en 1924/26, expliquent peut-être pourquoi la candidature de Castella à la Société de Saint-Luc est refusée par le comité directeur en 1926[59].

Des expériences variées réunissent ainsi des protagonistes du Groupe de Saint-Luc avant même sa fondation : formation dans les mêmes écoles, réunion autour de projets culturels et artistiques communs, collaboration sur des chantiers. Elles favorisent l'émergence de réseaux qui perdureront tout au long de l'existence de la Société, et contribuent à forger les principes qui seront au cœur de son identité : mise en commun des forces dans une œuvre collective, revalorisation des arts décoratifs, mobilisation autour de valeurs communes telles que la notion de latinité.

1.2 Le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice (1919–1924)

La fondation du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice demeure un évènement assez mal connu. La date officielle en est imprécise et donne lieu à de nombreuses contradictions dans la littérature. Plusieurs auteurs se basent sur la parution du *Catalogue*

illustré de 1920 pour admettre cette date comme point de départ[60]. D'autres la font remonter bien plus tôt, comme Berchtold, qui propose la date de 1916[61], se référant certainement aux propos de Cingria lui-même dans son article de 1936[62]. Le sculpteur François Baud indique une fondation en 1917 dans l'autobiographie inédite qu'il rédige en 1952[63]. Mais en grande majorité, la littérature sur le Groupe de Saint-Luc s'accorde sur 1919[64], date affirmée comme étant celle de la création du Groupe dans les premiers mots de l'introduction du *Catalogue illustré*[65]. Cette date correspond en effet à la première manifestation administrative du Groupe de Saint-Luc : son inscription au Registre du commerce le 26 juin 1919. L'enregistrement se fait au nom de trois personnes : les artistes Alexandre Cingria et Marcel Poncet, ainsi que le notaire Jean Poncet (1895–1961)[66], pour une société coopérative du nom de « Groupe de St-Luc et St-Maurice », dont le siège est à Genève[67]. Ce document, dont l'existence était jusqu'à présent inconnue, permet d'établir de manière sûre la date à laquelle la Société se constitue de manière organisée et officielle.

La fondation du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice en 1919 advient dans le contexte troublé de l'après-guerre. La plupart des artistes, notamment Cingria, ont été démobilisés l'année précédente[68] et les commandes sont rares. Dans ce contexte, le champ de l'art sacré représente un potentiel certain. En Suisse, le catholicisme florissant de la première moitié du XXe siècle coïncide avec la construction et la décoration d'un grand nombre de sanctuaires, les églises Notre-Dame de Genève et Saint-Paul de Cologny n'étant que deux exemples parmi beaucoup d'autres. L'Église protestante engage elle aussi de nombreux chantiers en grande partie par effet miroir, pour concurrencer le catholicisme sur le terrain de l'art[69]. Ainsi, en 1918, artistes protestants et catholiques se retrouvent à l'occasion du concours pour les vitraux de la cathédrale de Lausanne, remporté par Marcel Poncet[70]. En France, la destruction de nombreux lieux de cultes durant la guerre ouvre également bien des perspectives, leur reconstruction et décoration constituant l'un des buts de diverses sociétés artistiques catholiques créées au même moment, comme les Ateliers d'art sacré[71]. Ces opportunités intéressent aussi les artistes suisses, comme le prouve une lettre de François Fosca (Georges de Traz) datée de janvier 1919 et adressée à Maurice Denis, dans laquelle il informe ce dernier d'une nouvelle qui le laisse pantois : Cingria se serait vu proposer, « pour la Société de Saint-Luc », la décoration de la cathédrale de Verdun[72]. Cette idée lui paraît tout à fait extravagante, cette commande hautement symbolique pour la France ne pouvant selon lui être confiée à des artistes inconnus et neutres. Cingria partageant son avis, ce projet demeurera sans suite et la réalisation des vitraux de l'édifice fut finalement confiée au Français Jean-Jacques Gruber (1904–1988)[73]. Cette lettre est néanmoins très intéressante puisqu'elle atteste de l'existence organisée du Groupe de Saint-Luc avant même sa création officielle. Tous les éléments sont effectivement en place pour que la Société puisse émerger : ses acteurs sont en relation les uns avec les autres et les principes théoriques qui lui donnent cohérence et assise ont été esquissés, tandis que le marché de l'art sacré est en pleine expansion, encouragé par un catholicisme fort et très actif en ce début de siècle.

La Société se fait connaître sous un premier titre officiel, celui de « Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice ». Cette dénomination associe saint Luc, traditionnellement considéré comme le patron des artistes puisqu'il aurait peint le portrait de la Vierge Marie[74], à un saint ayant marqué l'histoire locale : saint Maurice. Par le patronat de saint Luc, la Société s'inscrit dans l'héritage de nombreuses corporations, guildes et confréries artistiques s'étant réunies sous ce vocable depuis le Moyen Âge[75]. Le choix du second saint est moins évident. D'après la tradition héritée de plusieurs sources anciennes, comme la *Passio Acaunensium martyrum*, Maurice était un chrétien appartenant à la légion thébaine engagée en Occident afin de prêter main-forte à l'armée de Maximien en Gaule. Tué avec ses compagnons pour avoir refusé d'obéir à un ordre jugé contraire à leur foi[76], le culte des martyrs qui en découla fut à l'origine de la fondation du monastère d'Agaune par Saint-Sigismond en 515[77], cette abbaye romande symbolisant un catholicisme fort dans la première moitié du XXe siècle[78]. Au-delà de la légende qui entoure ce personnage, saint Maurice incarne une latinité chère au cœur des instigateurs du Groupe de Saint-Luc, comme le souligne Cingria dans une allocution lors des Journées de Saint-Luc en 1931. L'animateur de la Société rappelle en effet que « partout en Suisse latine on le considère de fait comme patron de notre terre romande »[79]. Si la Société est présentée sous son titre complet dans l'introduction du *Catalogue illustré des travaux exécutés par les membres du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice*[80] dont la première publication date de 1920, elle est rapidement désignée sous une forme simplifiée, celle de « Groupe de Saint-Luc ». Devenue récurrente dans les sources et la littérature postérieure, cette dénomination est communément admise pour désigner la part romande de l'entité née en 1919 et déclinant en 1945, bien qu'elle n'ait à aucun moment été l'intitulé officiel de ladite entité dans ses trois phases successives. Le mot « Saint », qui est employé en toutes lettres dans le *Catalogue illustré*, est bien souvent abrégé dans d'autres documents de l'époque ou dans la littérature secondaire[81].

Le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice se révèle publiquement dans la *Feuille officielle suisse du commerce* du 2 juillet 1919, suivant des statuts adoptés lors d'une assemblée générale ayant eu lieu le 12 juin 1919. Ses directeurs sont Cingria, Marcel Poncet et Jean Poncet, son siège social se situe rue du Prince 11 à Genève. En tant que société coopérative inscrite au Registre du commerce, le Groupe poursuit un but mercantile. Comme l'indique l'annonce de la *Feuille officielle suisse du Commerce*, son objectif est « de favoriser le développement de l'art religieux et de servir d'intermédiaire entre la clientèle et les artistes »[82]. Le Groupe recevra « les commandes du public, particuliers, associations ou société[s] pour toutes les branches se rattachant à l'art religieux, et se chargera de les faire exécuter par des artistes de son choix, moyennant une commission »[83]. S'il n'existe aucun capital de départ et bien qu'aucune participation financière ne soit exigée des sociétaires, il est précisé que leur apport « consistera principalement en leur industrie, en leur collaboration à la société, chacun dans son domaine artistique, ou selon sa compétence, et le concours approprié qu'ils seront appelés à prêter selon les normes fixées par la direction »[84]. Le bénéfice net de

la Société, soit l'excédent de l'actif sur le passif, moins les charges et une somme versée à un fonds de réserve, devra être réparti entre les sociétaires[85].
Une année plus tard, la Société publie son *Catalogue illustré* dans l'introduction duquel elle se présente ainsi : « En l'année 1919, il s'est fondé, à Genève, une société qui a pour but de développer l'art religieux et de le faire collaborer plus efficacement à l'action de la liturgie catholique »[86]. Il est également précisé que « Le *Groupe de Saint-Luc* est constitué de manière à pouvoir entreprendre ou faire entreprendre par des artistes de son choix *toute espèce de travaux concernant la construction ou la décoration des églises »*, et qu'il s'engage à fournir « *gratuitement tous renseignements sur les devis, projets, commandes,* à toute personne s'intéressant au développement de l'art religieux »[87]. Ce fascicule n'est pas un catalogue de vente. Il sert à promouvoir la capacité de la Société à proposer des travaux dans toutes sortes de techniques : architecture, peinture, vitrail, orfèvrerie, broderie, tapisserie, mosaïque, etc., polyvalence permise grâce à la collaboration d'un grand nombre d'artistes se réclamant de ces spécialités. Des explications détaillées sont apportées sur ces savoir-faire artisanaux, énumérant leurs spécificités, avantages et inconvénients. Pour la décoration des surfaces, on trouve ainsi des descriptifs des techniques de la peinture à fresque, à la colle, à la cire, à l'huile, sur toile et sur papier. En guise de démonstration, de nombreuses planches reproduisant des œuvres réalisées pour la plupart dans les églises Saint-Paul de Cologny et Notre-Dame de Genève, pourtant antérieures à la création de la Société, sont présentées à la fin de l'ouvrage. Ce mécanisme d'appropriation, en plus d'exprimer l'influence de ce tout jeune collectif, lui permet de prouver son potentiel sur le marché de l'art sacré[88].
Comme préambule à l'explication des planches, les auteurs apportent des informations supplémentaires déterminantes pour comprendre leur positionnement. Déplorant le fait que les ecclésiastiques ou communautés souhaitant construire, restaurer ou décorer un lieu sacré se trouvent souvent démunis face à cette responsabilité et s'adressent trop souvent à des maisons proposant des articles de piété produits industriellement sur des modèles au goût douteux, le Groupe propose un contre-exemple positif, incarné par ses propres réalisations[89]. Le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice se présente ainsi comme une association de professionnels au service de l'Église catholique, avec pour mission la construction et décoration d'édifices religieux. Son discours met l'accent sur ses compétences techniques et sa polyvalence, ainsi que sur sa capacité à réaliser des œuvres de belle qualité dans des matériaux nobles, dans une claire opposition à la production industrielle d'objets de piété.
Les archives relatives à la période d'existence du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice étant rares, il est assez difficile de connaître son fonctionnement avec précision. Le *Catalogue illustré* de 1920 fournit néanmoins quelques informations précieuses à ce sujet. On y apprend notamment qu'il est mené par un comité composé de trois membres : Alexandre Cingria, Georges de Traz et Marcel Poncet. À ce stade, le notaire Jean Poncet n'est plus évoqué et semble s'être distancé de l'affaire. C'est au départ Cingria qui s'occupe de la correspondance régulière, de la tenue des archives et des

écritures, travail dont il finira par se décharger sur Georges de Traz sur le conseil de Marcel Poncet[90].
Les activités du Groupe à ses débuts semblent plutôt limitées. Il organise une première exposition en octobre/novembre 1920 au Musée d'art et d'histoire de Genève, qui ne trouve que peu d'échos dans la presse genevoise[91]. Certaines versions du *Catalogue illustré* sont néanmoins augmentées de deux pages de publicité pour cet évènement[92], qui a lieu seulement durant trois jours[93]. À cette occasion, le jeune groupement présente au public genevois un ensemble composé en vue de la grande exposition d'art religieux moderne organisée par la Société de Saint-Jean au Musée des arts décoratifs de Paris, à laquelle le Groupe prend part du 14 décembre 1920 au 31 janvier 1921[94]. Les membres du Groupe y retrouvent Maurice Denis, l'un des artistes phares de la manifestation, et Georges Desvallières (1861–1950), avec lequel Denis vient de fonder — la même année que le Groupe de Saint-Luc — les Ateliers d'art sacré[95]. D'après la description qui est faite de cet ensemble, il s'agissait d'une chapelle dédiée à saint Jean-Baptiste, dont l'architecture, le mobilier et les mosaïques étaient dus à Alexandre Cingria avec, entre autres, des tableaux de Georges de Traz et des statues de François Baud, ainsi que des vitraux de Marcel Poncet, Alexandre Cingria et Georges Desvallières réalisés dans l'atelier de Poncet[96]. L'effet d'ensemble est cependant jugé « d'un goût discutable » et « trop théâtral » par Marcel Aubert (1884–1962) dans la *Gazette des Beaux-arts* de Paris[97]. Dans un article de la revue *L'Art sacré* datant de 1935, Cingria évoquera cette exposition en soulignant qu'elle leur valut plus de critiques que d'éloges[98]. Les débuts sont donc difficiles et la Société peine à se faire un nom.
En 1921, des membres du Groupe s'engagent dans un autre domaine, le théâtre religieux. Cingria, Feuillat et Baud participent à la réalisation des costumes, décors, armes, armures, bijoux, chars, objets de culte et accessoires précieux pour la pièce le *Roi David* de René Morax et Arthur Honegger (1892–1955). Jouée au théâtre de Mézières, cette pièce est un évènement artistique majeur pour l'histoire de la création musicale et théâtrale nationale et internationale[99]. L'année suivante, en 1922, la Société expose à nouveau — sous le nom de « Groupe de Saint-Luc » — une chapelle dédiée à saint Jean-Baptiste lors de l'Exposition nationale d'art appliqué qui a lieu à Lausanne et est organisée conjointement par L'Œuvre et le *Schweizerischer Werkbund* sous les auspices du Conseil fédéral[100]. La critique est cette fois-ci plutôt positive, même si l'auteur de l'article remet en question de manière générale la réelle unité des propositions du Groupe[101].

Une dissolution pour cause de faillite financière

Malgré ces quelques activités pour des expositions et le théâtre religieux, la jeune Société ne rencontre pas le succès commercial espéré. Au début de l'année 1924, un encart publié dans la rubrique « Petite chronique » du *Bulletin mensuel* de L'Œuvre annonce en effet la dissolution de la société coopérative pour cause de faillite financière, dans une période pourtant synonyme de reprise économique pour la Suisse

après les remous provoqués par la Première Guerre mondiale et la grève générale de 1918[102]. La direction du Groupe, représentée par Alexandre Cingria et Georges de Traz, souhaite néanmoins « ne pas briser complètement l'essor de cette association qui a lutté pendant tant d'années pour faire triompher l[a] renaissance de l'art sacré ». Cingria et De Traz espèrent que le Groupe reprendra un jour ses activités et, en attendant, confient à Marcel Feuillat le soin de continuer à faire vivre son souvenir en recevant « de temps à autre non seulement les anciens membres du Groupe » et tous ceux qu'intéresserait ce « mouvement », mais également en servant d'intermédiaire entre les artistes et le public selon les buts jadis fixés[103]. Le Groupe de Saint-Luc est ainsi officiellement dissout dans sa version première[104], mais cette disparition ne dure qu'un temps. La rencontre avec des artistes suisses alémaniques à l'occasion du *Katholikentag* de Bâle et de l'exposition d'art chrétien moderne qui se déroule du 26 juillet au 31 août 1924[105] va mener à la constitution de la Société de Saint-Luc, amorçant ainsi le second chapitre de l'histoire du mouvement.

Le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice fait cependant une dernière apparition, et non des moindres, puisque la Société présente encore un ensemble dans le cadre de l'Exposition des arts décoratifs, industriels et modernes qui a lieu à Paris entre avril et octobre 1925. La Suisse a été invitée à y participer sous la direction de Daniel Baud-Bovy (1870–1958), président de la Commission fédérale des Arts appliqués et cousin d'Adrien et Fernand Bovy, ainsi que de Maurice Baud[106]. Cingria fait quant à lui partie du jury des artistes de la section suisse, en tant que suppléant[107]. Si elle expose sous le nom de « Groupe de St-Luc et de St-Maurice », la Société est en réalité déjà dissoute et devenue Société de Saint-Luc lors de sa participation à l'évènement. C'est Marcel Feuillat qui a eu la responsabilité de la conception de la chapelle présentée par le Groupe (Ill. 3), décrite par Cingria de la manière suivante dans un compte-rendu de l'évènement paru en 1925 dans la revue *Pages d'art* :

> « Dans le fond de la salle, discrètement éclairé par des lampes sourdes, repose dans une atmosphère mystérieuse un grand autel tout couvert de bronze doré, de lourdes orfèvreries émaillées, de batiques aux tons amortis et de broderies somptueuses »[108].

Soulignant le statut moribond de la Société, Cingria indique également que « vis-à-vis de l'autel, deux vitrines réunissent quelques objets liturgiques composés par l'École des arts appliqués de Bâle et par les anciens membres du Groupe de St-Luc »[109].

La disparition du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice est passée presque inaperçue et n'est donc pas mentionnée dans les études réalisées jusqu'à ce jour sur la Société. Seule Hélène Cingria évoque la faillite financière du Groupe, qu'elle attribue aux frais d'éditions générés par la publication du *Catalogue illustré*[110]. Il semble que le sujet ait été soigneusement évité dans les discours ultérieurs de la Société elle-même[111]. Dans son *Histoire du Groupe romand de la Société de Saint-Luc* publiée en 1935 dans la revue française *L'Art sacré,* Cingria passe totalement sous silence le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice. Il présente l'Exposition des arts décoratifs de Paris comme l'évènement déclencheur ayant fourni aux artistes une première impulsion pour un rassemblement en faveur du renouveau de l'art religieux[112]. S'il évoque quant à lui cette pre-

3 Marcel Feuillat (conception d'ensemble, orfèvrerie), Marguerite Naville (antependium brodé), Jean-Louis Gampert (retable en batik), ensemble du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice présenté à l'Exposition des Arts décoratifs, Paris, 1925.

mière étape de la Société dans le petit rappel historique qu'il propose aux lecteurs francophones du périodique belge *L'Artisan liturgique*, Jean-Bernard Bouvier indique simplement que « le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice [...] est aujourd'hui devenu, par entente avec les artistes catholiques de Suisse allemande, la *Société Saint-Luc* »[113].

1.3 La Société de Saint-Luc (SSL, 1924–1932)

En 1924, sous l'impulsion du Nidwaldois Hans von Matt (1869–1932), alors conseiller national et président du *Schweizerische Katholische Volksverein* (SKVV)[114], les peintres suisses sont invités à exposer leurs œuvres religieuses à l'occasion d'une exposition d'art chrétien moderne prévue lors du *Katholikentag*[115] à Bâle, placée sous le patronage de l'évêque de Lausanne, Genève et Fribourg, Monseigneur Marius Besson[116]. Le texte de présentation du catalogue s'inscrit dans la veine des discours de l'époque sur l'art religieux, notamment *La Décadence de l'art sacré* de Cingria : condamnation de la production de masse, rejet d'un style nazaréen tardif et d'un Historicisme décadent, constat du manque de goût des fidèles, etc. L'exposition propose un aperçu des tendances de l'art chrétien suisse moderne grâce à deux-cent-quatre œuvres pictu-

rales et graphiques et deux-cent-soixante-neuf œuvres d'art décoratif. Ces œuvres ont été sélectionnées suivant des critères précis, éliminant systématiquement toutes les réalisations jugées « kitsch » ou issues d'une production non manuelle ou artisanale[117]. Le jury des différentes sections est composé de personnalités germaniques : des artistes, dont l'Allemand Sigismund Righini (1870–1937), le Soleurois Fritz Kunz (1868–1947), le Bâlois Mangold Burkhard (1873–1950), les Obwaldiens Anton Stockmann (1868–1940) et Arnold Stockmann (1882–1963) ; des architectes, comme les Bâlois Ernst Rehm (1886–1956) et Emil Bercher (1883–1964) ; l'historien de l'art schwytzois Linus Birchler (1893–1967), le critique d'art et collectionneur bâlois Robert Hess (1894–1974) et le prêtre de Meggen, Alois Süss (1880–1950)[118]. Les deux seuls Romands y siégeant sont les Genevois Marcel Feuillat et Alexandre Cingria[119].

Malgré une réception mitigée, notamment de la part des autorités ecclésiastiques qui désapprouvent la modernité de plusieurs des œuvres présentées en estimant qu'elles n'ont pas le caractère de religiosité exigé d'une œuvre d'art destinée à figurer dans une église[120], cette exposition constitue un évènement majeur pour l'histoire du Groupe de Saint-Luc. Elle permet le rassemblement d'artistes romands — dont plusieurs sont d'anciens membres du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice ou ont été en contact avec lui (Cingria, Feuillat, de Traz, François Baud, Jean-Édouard de Castella et Marguerite Naville) — avec des artistes de Suisse alémanique engagés dans une réflexion similaire sur l'état de l'art religieux et la nécessité de son redressement. Une trentaine d'artistes exposant au *Katholikentag* de 1924 deviendront membres de la SSL[121].

Quelques semaines après cet évènement, le 14 octobre 1924, Hans von Matt, Linus Birchler, Alois Süss, Arnold Stockmann, le peintre saint-gallois Augustin Meinrad Bächtiger (1888–1971) et l'architecte de même origine Johannes Scheier (1886–1945), rejoignent Cingria et Feuillat pour une réunion décisive. Von Matt évoque la nécessité de créer une Société qui réunisse des artistes et des membres amis provenant de toute la Suisse, dans le but d'œuvrer pour le renouvellement de l'art religieux. La fondation de la *Societas Sancti Lucae* (SSL, *Sankt Lukasgesellschaft* en allemand ou Société de Saint-Luc en français), dont le siège central est à Lucerne, est alors votée à sept voix contre une[122]. Les premiers statuts sont publiés le 5 décembre 1924[123], lors d'une séance à Olten[124].

La Société se définit comme une association de catholiques suisses, artistes et amis de l'art, dont l'objectif est d'œuvrer au développement et à l'encouragement de l'art chrétien moderne. Elle souhaite réunir les artistes — terme qui inclut également les architectes — avec le clergé catholique et des « amis de l'art », intellectuels, politiques et citoyens catholiques désireux d'apporter leur soutien à la Société[125] afin de créer « un mouvement d'esprit prêt à jouer un rôle chaque fois que les intérêts de l'art chrétien seront en jeu »[126]. Son programme d'action se fonde sur les mêmes axes théoriques qui régissaient le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, eux-mêmes largement ancrés dans la critique de la décadence de l'art religieux formulée par Cingria en 1917. Dans une circulaire diffusée, d'après Brentini, à quelque deux mille exemplaires afin de faire connaître la *Societas Sancti Lucae* et recruter des membres[127], le jeune orga-

nisme insiste sur l'urgence d'une action commune en vue de sauver l'art religieux de la production industrielle[128]. Le texte, long de quatre pages, pointe du doigt la mauvaise qualité de cette industrie, incompatible avec la « dignité réclamée par l'Église et la Liturgie », qui ne serait ni le fait d'artistes ni d'« artisans consciencieux », mais responsable de la dépravation du « goût du peuple »[129]. La *Societas Sancti Lucae* souhaite donc rompre complètement avec ce type de fabrication, dans une parfaite conscience de la mission apologétique de l'art religieux. La vocation de l'artiste est dès lors définie comme une « vocation de propagande » au nom de Jésus-Christ et de l'Église[130]. Le but de la Société est donc de parvenir, en unissant étroitement artistes et clergé, à « gagner de droit et de fait l'influence qui [lui] est due en tout ce qui concerne la réalisation d'un art vraiment chrétien »[131]. Son champ d'action est vaste, touchant à tout ce qui peut permettre d'améliorer et de contrôler la production dans ce domaine :

> « [La Société] luttera contre la diffusion de tout ce qui, dans l'industrie des articles de dévotion, est incompatible avec l'art. Elle renseignera le clergé sur l'achat et les commandes d'œuvres d'art consacrées au culte. Elle dirigera le goût des fidèles dans le domaine de l'art religieux familial et domestique. Enfin elle s'occupera activement de nouer des liens intimes entre les artistes chrétiens et les amis de l'art chrétien de tous les cantons, qu'elle espère compter nombreux parmi ses membres »[132].

Se positionnant comme une instance experte et un référent principal pour toutes les questions se rattachant à l'art religieux, elle prévoit, afin de remplir sa mission, l'organisation d'expositions, de concours, de réunions et de conférences au caractère à la fois artistique et religieux[133]. Il est à souligner que la Société traite d'art religieux au sens large et pas uniquement de l'art destiné aux lieux de culte, c'est-à-dire « l'art d'église » selon le sens que le philosophe Jacques Maritain donne à l'expression dans ses *Réflexions sur l'art religieux* [134]. La construction et décoration par les architectes et artistes ne fait d'ailleurs pas explicitement partie du plan d'action de la Société, contrairement au Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice[135].

Composition et organisation

Dès le début de ses activités, en 1924, la jeune Société se lance dans une campagne de recrutement active de nouveaux membres. Lors de la réunion du 14 octobre 1924, les huit personnalités présentes établissent une première liste de potentielles recrues[136]. Ils prévoient d'envoyer une invitation à plusieurs membres du clergé pour rejoindre les rangs des « amis de l'art », notamment à l'abbé Charles Journet (1891–1975) — alors fraîchement nommé professeur au Grand séminaire de Fribourg[137] —, au chanoine Louis Poncet (1898–1959), frère de Marcel, ainsi qu'à différents curés et évêques de Suisse alémanique et du Tessin[138]. Sur près de deux mille exemplaires de la circulaire envoyés, seuls quatre-vingts aboutissent à une adhésion. De fait, comme le souligne Fabrizio Brentini, la majeure partie des nouvelles admissions se fait par le bouche-à-oreille. L'architecte Ernst Rehm suscite à lui seul l'inscription de trente nouveaux membres jusqu'en 1932[139]. La circulaire mentionne la nécessité pour la réussite de son entreprise de s'assurer le soutien d'un cercle catholique le plus large possible,

du clergé autant que des laïcs[140]. Si l'on ignore quelle fut la réponse de Monseigneur Besson à cette première sollicitation, le nom de l'évêque n'apparaît pas sur la première liste des membres publiée en 1926, ni sur les suivantes[141]. Besson se montre en effet assez rapidement suspicieux vis-à-vis de la Société et écrit à Journet en avril 1928 pour le mettre en garde contre le fait que « la peinture religieuse moderne, genre Société St.-Luc, n'est pas très bien vue à Rome », et que « les tendances extrêmes de cette école risquent d'être explicitement condamnées, quelque jour »[142]. La correspondance d'Alexandre Cingria conservée au Centre des littératures en Suisse romande indique en outre qu'en 1933, l'évêque refuse d'adhérer au Groupe romand de Saint-Luc sous prétexte que ses fonctions nécessitent de lui une certaine impartialité, lui interdisant de se positionner en faveur d'un groupement artistique particulier[143]. Journet accepte quant à lui l'invitation et siège au comité de la Société dès octobre 1925[144]. Étant toutefois dans l'obligation de suivre la ligne dictée par son évêque, il démissionne en 1928, quatre jours après avoir reçu la mise en garde de Monseigneur Besson, expliquant que malgré sa sympathie pour la Société et ses membres, il a constaté « qu'il s'est manifesté en elle plusieurs tendances ou plusieurs productions » avec lesquelles il ne peut être d'accord[145]. Son départ ne l'empêchera cependant pas de rester un soutien majeur pour les artistes durant toute sa vie, notamment pour les membres du Groupe de Saint-Luc[146].

La Société se compose de membres actifs, qui constituent le « Groupe d'action » ou « Groupe de travail », et de membres passifs, qualifiés d'« amis des Beaux-Arts » dans les statuts[147]. Ces derniers sont des personnalités aux professions variées (intellectuels, ecclésiastiques, professeurs, politiciens, commerçants, industriels, médecins, etc.), susceptibles de soutenir les efforts de la Société et de représenter ses intérêts. Le Groupe d'action est quant à lui constitué d'artistes, d'architectes et d'artisans, mais aussi d'intellectuels, d'ecclésiastiques et de personnalités diverses qui s'investissent dans la vie de la Société et jouent un rôle prépondérant dans son organisation, ses activités, sa communication et ses publications[148]. Il est cependant précisé dans les statuts que le nombre « d'amis de l'art » — c'est-à-dire les non-artistes — présents dans le Groupe de travail ne devra pas excéder le nombre d'artistes ou d'architectes. Pour pouvoir être admis dans la Société, la confession catholique est exigée de tous les membres, ainsi que la nationalité suisse[149], clause qui sera assouplie dans les versions suivantes des statuts[150].

C'est le Groupe d'action qui a pour mission de veiller à la bonne réalisation des buts de la Société et qui décide de l'élection d'un conseil lors des assemblées générales, qui ont lieu chaque année à la Saint-Luc, le 18 octobre[151]. À cette occasion, les membres se rassemblent durant deux jours, lors desquels trois réunions sont organisées : la première pour le comité, la seconde pour le Groupe d'action et enfin l'assemblée générale comprenant l'ensemble des membres. Des visites et conférences sont organisées sur le lieu du rassemblement et les membres participent ensemble à la messe du dimanche matin[152]. Le Conseil, qui représente le pouvoir législatif de la Société, est composé de quinze membres élus pour une durée de trois ans, dix de ces membres

devant faire partie du Groupe d'action et trois appartenir au clergé catholique. Ce choix doit prendre en compte la diversité des compétences artistiques et la bonne représentation des régions linguistiques[153]. Le Conseil est élu lors de la première *Lukastagung*, assemblée réunie à Lucerne le 20 octobre 1925. Il est constitué d'un président (Alois Süss, qui assurera cette fonction de 1924 à 1939[154]), d'un vice-président (Alexandre Cingria), d'un secrétaire (Robert Hess) et d'un caissier (l'architecte bâlois Ernst Rehm). Les autres membres sont Bächtiger, Birchler, Arnold Stockmann, Feuillat, Journet, le chanoine Louis Poncet, Hans von Matt, August Wanner (1886–1970), Anton Higi (1885–1951), le professeur de théologie et vicaire Albert Meyenberg (1861–1934)[155], et l'historien de l'art Héribert Reiners (1884–1960). Ainsi, l'exigence de la présence d'au moins trois membres du clergé est respectée, de même que celle de la diversité des métiers représentés (trois peintres, deux architectes, deux orfèvres, trois intellectuels, une personnalité politique). La répartition entre les régions linguistiques est néanmoins plus déséquilibrée, le Conseil ne comportant que quatre Romands et aucun Tessinois ni aucun Grison. Le président, le vice-président, le secrétaire et le caissier, ainsi que Higi et Arnold Stockmann constituent le comité central de la Société[156]. Un comité propre gère le Groupe d'action, avec pour objectif de veiller au maintien de sa vitalité et de son « efficacité artistique », de manière à soutenir la comparaison avec les meilleures productions contemporaines[157]. Ce comité est à l'origine composé des membres du comité central : le président Süss, le vice-président Cingria, le secrétaire Robert Hess, le caissier Ernst Rehm, en plus d'Anton Higi et Arnold Stockmann. Ses membres ont pour mission de déterminer qui est digne d'être admis dans le Groupe d'action, en réclamant si nécessaire auprès des artistes des œuvres originales ou des copies afin de se faire une idée de leurs capacités artistiques.

La première liste publiée par la Société en 1926 indique que le Groupe d'action est déjà fort de cinquante-trois inscrits, dont trente-trois artistes[158]. Outre Arnold Stockmann, Anton Stockmann et Bächtiger, déjà présents en octobre 1924, plusieurs nouvelles recrues font leur entrée, dont : Oskar Cattani (1887–1960), Albin Schweri (1885–1946), Hans Stocker (1896–1983), Alfred Anklin (1909–1997) et Josef Büsser (1896–1952). Les architectes Anton Higi, Hermann Baur (1894–1980), Fritz Metzger (1898–1973) et Erwin Schenker (1892–1964) viennent également grossir les rangs de la Société. Plusieurs Romands du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice sont également présents, notamment Cingria, Baud, Dumas, Gampert, Feuillat et Guyonnet. Marcel Poncet, fondateur du groupement originel, pourtant pressenti pour y adhérer, ne figure pas sur cette liste, conséquence sans doute de sa prise de distance avec la Suisse après les polémiques liées à la pose de son vitrail des *Quatre évangélistes* à la cathédrale de Lausanne[159]. La SSL compte également une nouvelle recrue de choix : l'artiste italien Gino Severini, arrivé en Suisse au printemps 1924 pour le chantier de Semsales[160]. Preuve de son importance, Severini figure sur les listes malgré le fait qu'il ne soit pas de nationalité suisse, contrevenant ainsi aux statuts de 1924 qui précisent que seuls des nationaux peuvent être admis. Nous n'avons pu trouver aucune explication sur cette entorse au règlement, mais la forte admiration que suscite la figure du Toscan, arrivé de Paris

après s'être illustré parmi les avant-gardes artistiques futuristes et cubistes, a certainement contribué à son enrôlement[161]. Dans la catégorie des membres du Groupe d'action qui ne sont pas des artistes, on trouve, outre Charles Journet et le chanoine Poncet, la figure de Gonzague de Reynold, personnalité importante qui accompagnera le Groupe de Saint-Luc durant toute son existence[162]. Un peu moins de deux ans après sa création, le Groupe d'action compte donc trois fois plus d'artistes que le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice de 1919. En juin 1928, la Société recense déjà 273 membres, dont soixante-sept faisant partie du Groupe d'action et 206 membres passifs[163]. Chaque assemblée générale est l'occasion de faire le point sur les efforts de chacun des membres pour recruter de nouveaux adhérents. En 1928, la cotisation annuelle est baissée à trois francs pour les étudiants, ce qui favorise cinquante nouvelles inscriptions et monte le nombre de membres à 330 pour l'année suivante[164]. Juste avant la séparation entre les Romands et les Alémaniques en 1932, une liste des membres complète, retrouvée à Genève dans les archives de l'artiste Paul Monnier, indique que la Société est forte de soixante-et-onze artistes dans le groupe de travail, de 361 membres simples et de trois membres d'honneur[165].

Malgré cette campagne de recrutement active, l'entrée dans le Groupe d'action est loin d'être aussi évidente pour les artistes. Ils sont triés sur le volet, leur demande d'inscription faisant l'objet d'un véritable examen. Selon le règlement du comité du Groupe d'action, l'admission repose sur deux critères principaux : les compétences professionnelles et le positionnement religieux. Si aucun détail n'est donné quant à ce second point dans ce règlement, la première exigence, plus largement développée, précise que la production antérieure de l'artiste doit être d'une qualité « répondant aux exigences des réalisations artistiques contemporaines les plus sérieuses »[166]. En 1926, l'adhésion de l'artiste lucernois Burch[167] est renvoyée en raison de son travail jugé insuffisant, idem pour le peintre-verrier Richard Arthur Nüscheler (1877–1950), à qui l'on demande de présenter de nouvelles œuvres[168]. Le 17 février 1928, l'artiste, qui n'a toujours pas été accepté dans la Société, s'en plaint auprès d'Alois Süss, invoquant la qualité de ses réalisations de 1914 à l'église *St. Maria* de Neudorf (Saint-Gall) et déplorant le fait de n'avoir depuis pas eu l'occasion de réaliser d'autres grandes œuvres[169]. Quant aux aspects religieux, une réponse de Süss à l'artiste Leopold Haefliger (1906–1974), qui désire faire recours suite au refus de son admission, est très éclairante concernant les attentes de la Société sur ce plan. Le prêtre explique à l'artiste que le problème le concernant n'est pas d'ordre artistique, mais bien religieux. Tout en rappelant que les statuts de la Société exigent la confession catholique, il précise qu'il ne suffit pas d'être baptisé, mais que cela implique d'être convaincu et de vivre sa foi[170]. C'est en substance à peu près la même explication qui est adressée à l'architecte lucernois Josef Beeler (1906–1972), le même jour. Dans leurs réponses toutes deux datées du 13 octobre 1928, ces artistes affirment qu'ils « remplissent leurs devoirs de chrétiens »[171], réponse qui semble satisfaire le président, puisqu'il propose ensuite leurs deux noms sur la liste des admissions au groupe de travail[172]. S'il est plus facile d'entrer dans la Société en tant que membre passif, une petite enquête peut toutefois

être menée auprès du curé de la paroisse du postulant afin d'en savoir plus sur lui et de s'assurer qu'il remplisse bien les critères requis, notamment celui d'être « catholique pratiquant »[173].

D'autres discussions auront également lieu plus tardivement sur la question de la participation des artistes protestants à l'action de la Société. La présence de réformés sur certains chantiers catholiques dérange, au point que le frère du sculpteur François Baud, Paul-Maurice Baud (1896–1964), pourtant converti, réclame en 1930 la soumission d'une circulaire au clergé afin que les travaux religieux ne soient plus confiés à l'avenir qu'à des catholiques[174]. Cingria prend alors la défense des protestants en proposant la création d'une catégorie de membres non catholiques au sein de la SSL, figurant sous le nom d'« amis de St-Luc », qui n'auraient pas le droit de vote mais pourraient faire partie de la Société et collaborer à son action[175]. Cette catégorie spéciale ne sera toutefois jamais officiellement actée dans les statuts de la SSL, même si de nombreux protestants continueront à œuvrer aux côtés des artistes de la Société, comme c'était déjà le cas du temps du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice. Elle apparaîtra en revanche dans les statuts du Groupe romand de Saint-Luc[176].

En ce qui concerne son fonctionnement financier, la Société vit principalement des cotisations de ses membres qui se montent à dix francs par an pour les personnes physiques et vingt pour les personnes morales (sociétés, fondations, instances officielles et communautés religieuses)[177]. Le comité du Groupe d'action a le pouvoir d'exonérer les artistes de cette participation annuelle en cas de pauvreté avérée[178]. Pour les années 1930 et 1931, ces cotisations lui rapportent respectivement 3419,60 et 3811 francs, somme tout juste suffisante pour éponger les dépenses que représentent l'impression de l'annuaire de la Société, le coût des assemblées générales, ainsi que d'éventuels défraiements pour des conférences et les frais postaux et bancaires[179]. À la veille de l'éclatement en deux entités distinctes, le capital de la SSL se monte à 1784,58 francs[180], avec des augmentations de fortune de moins d'une centaine de francs par an[181].

La Société n'est donc pas riche et cherche sans cesse des moyens d'augmenter ses avoirs. Il est notamment prévu que les artistes reversent à la Société dix pour cents de leurs honoraires sur le produit des ventes réalisées lors d'expositions organisées sous son égide, ainsi que dans le cadre de commandes obtenues par son intermédiaire[182]. Mais au vu de l'échec que connaît la commercialisation des œuvres d'art religieux pour le foyer, lancée en 1928 sous l'égide de la SSL[183], l'apport de telles ventes devait être minime. Lors de l'assemblée générale de 1929 à Romont, Cingria s'interroge sur la possibilité d'obtenir des subventions de la Confédération. On apprend à cette occasion que la Société a déjà bénéficié du soutien du gouvernement helvétique pour la IIIe biennale des arts décoratifs de Monza, en 1927[184], et d'un don de deux-cents francs fait par Conseil d'État fribourgeois en 1931[185]. Ces subventions demeurent néanmoins exceptionnelles et doivent être motivées par des raisons bien précises, comme le rappelle le conseiller d'État Hans von Matt lors de l'assemblée générale de 1930[186].

Diffusion et activités

Par rapport aux buts exprimés par le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, dont l'objectif était essentiellement de produire des œuvres d'art et de proposer une nouvelle offre sur le marché de l'art catholique, la SSL exprime une ambition bien plus grande. Elle affirme sa présence et assure sa visibilité tout d'abord par une large campagne de recrutement dans des couches très variées de la société, puis par différentes actions. La première de ces actions consiste en la publication d'une revue annuelle officielle, publiée aux frais de la Société sous le titre *Ars sacra, Schweizerisches Jahrbuch für christliche Kunst*, ou *Annuaire suisse d'art sacré*. Paraissant de 1927 à 1953, elle est d'abord éditée à Bâle par J. & F. Hess, puis à Lucerne, par la SSL, dès 1950. Comme le précisent Robert Hess et Alois Süss dans un courrier aux sociétaires en 1926, cet annuaire poursuit le double but « d'instruire le public de notre effort tout en affirmant nos tendances, et aussi de resserrer le lien et d'établir une collaboration toujours plus étroite entre les membres de notre Société en faisant connaître et apprécier les travaux de nos artistes »[187]. L'annuaire rend compte des activités de la Société durant l'année et présente les réalisations de ses artistes au moyen de reproductions de belle qualité accompagnées de commentaires. Mais il propose également des articles de fond en français et en allemand, rédigés la plupart du temps par des membres et traitant d'art, d'architecture, d'iconographie et de différentes problématiques touchant au renouveau de l'art sacré en Suisse et en Europe. La revue publie également des témoignages très éclairants, comme *Wie stellen sich die Künstler zur christlichen Kunst?* dans le numéro de 1931[188], suivi entre 1932 et 1934 d'une enquête similaire menée auprès du clergé[189].

Les Romands prennent part à la revue jusqu'en 1935. Leur activité spécifique est résumée par Cingria sous forme de chronique annuelle qu'il signe du pseudonyme « Spectateur romand ». À partir de 1935, ils se lancent dans des publications indépendantes, d'abord l*'Annuaire romand de St-Luc*, en 1936[190], puis l'*Almanach romand de St-Luc*, en 1937[191], qui resteront toutes deux sans suite. La revue *Ars sacra* continue de paraître sous l'égide de la SSL, mais en tant que voie d'expression du Groupe alémanique uniquement. À partir de la fin des années 1930, certains numéros paraissent sous forme de monographies consacrées à des sujets précis[192]. Le numéro de 1939, réalisé par Hess, est ainsi conçu comme un guide, recensant la production verrière moderne suisse aussi bien alémanique que romande[193]. Celui de 1943 traite de la question de l'art « au service de la liturgie » et celui de 1944/1946 de l'architecture moderne[194]. La Société publie ensuite régulièrement jusqu'en 2003 de nombreux ouvrages monographiques ou thématiques[195].

Le premier numéro de 1927 annonce les objectifs de la Société dans une préface signée par Gonzague de Reynold. Réactivant le discours de Cingria dans *La Décadence de l'art sacré,* il présente le réveil et l'action catholique qui sont aux fondements de la SSL comme le seul espoir d'une société de « pourceaux », engoncée dans un matérialisme morbide et de plus en plus déchristianisée[196]. Le ton de l'article que Cingria

publie dans le même numéro est lui aussi clairement militant. Il déplore la méfiance constatée en maintes régions de la Suisse, notamment au Tessin, dans le Jura bernois, à Neuchâtel et en Valais à l'égard d'un renouveau de l'art sacré, et souhaite vivement que « la propagande organisée par la Societas Sancti Lucae puisse « pénétrer ces centres de résistance et les attirer vers notre idéal »[197].

De fait, la Société ne cache pas la teneur conquérante de ses actions, cristallisée par sa revue. Tout comme le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice mettait en avant dans son *Catalogue illustré* des travaux réalisés pour la plupart bien avant sa fondation, la SSL manifeste son influence dans les pages d'*Ars sacra* en proposant un compte-rendu détaillé des activités de la Société et de ses membres durant l'année écoulée. Cingria, qui est l'auteur de ces rubriques pour la section romande sous le pseudonyme « Spectateur romand », énumère, rien que pour le numéro de 1928[198], pas moins de sept chantiers monumentaux et une création dans le domaine théâtral. Il y évoque les efforts entrepris par la revue *Nova et Vetera*[199] pour la diffusion d'articles sur le thème de l'art religieux et annonce la parution de l'ouvrage de Maurice Brillant (1881–1953) sur l'art chrétien en France au XXe siècle[200]. En 1934, juste avant que le Groupe romand de Saint-Luc ne cesse de rendre compte de ses activités dans la revue *Ars Sacra*, la « Chronique du Spectateur romand » occupe sept pages qui mentionnent neuf chantiers, cinq commandes individuelles, une intervention dans le domaine du théâtre et plusieurs expositions[201].

Ces panoramas des plus larges diffusent l'image d'un groupement fort et soudé, fourmillant d'activités sur l'ensemble du territoire. Des réalisations d'artistes protestants proches de la Société, mais officiellement non-membres selon les statuts, y sont également présentées, comme le retable brodé de Marguerite Naville à Echarlens, qui fait même l'objet d'une planche illustrée à la fin du volume de 1928[202]. La revue, qui se qualifie d'« annuaire suisse de l'art chrétien » et non pas « de l'art catholique » se veut universelle et tend à promouvoir un effort commun des artistes « chrétiens » pour un art chrétien, bien que le propos d'*Ars sacra* soit clairement adressé à des catholiques. Elle suit en cela l'exemple de certaines grandes revues spécialisées dans la question de l'art sacré, notamment le mensuel allemand *Die Christliche Kunst*, qui se définit comme une « revue mensuelle de tous les aspects de l'art chrétien »[203] et compte des prélats pontificaux à la tête de son comité rédactionnel[204]. *Ars sacra* aborde en effet régulièrement l'art sacré protestant dans des articles au ton toutefois assez condescendant, comme dans le numéro de 1931, où l'auteur revient sur les grandes différences idéologiques divisant ces deux confessions, au désavantage de la réformée[205]. Qu'il soit factice ou réel, cet esprit d'ouverture est salué dans la presse, notamment le quotidien *Neue Zürcher Nachrichten* qui souligne en 1932 la valeur interconfessionnelle des efforts des artistes pour renouveler l'art sacré, ainsi que le rôle positif de la SSL, qui publie dans sa revue des œuvres intégrées à des édifices tant catholiques que protestants[206].

Parallèlement à la publication d'*Ars sacra*, la Société assure sa visibilité par une présence régulière dans la presse suisse et étrangère. En 1926, lors de l'assemblée gé-

nérale du Groupe d'action, le président Süss déplore le manque d'intérêt de la presse catholique à l'égard de la SSL et de ses membres ; il souligne par ailleurs qu'il est de la plus haute importance que journaux et magazines soient conscients des efforts entrepris et s'intéressent à l'action de la Société[207]. Un correspondant pour la presse est désigné la même année, en la personne de l'architecte Anton Higi[208]. En 1930, Jean-Bernard Bouvier, auteur de nombreux articles sur les productions des artistes du Groupe de Saint-Luc et de la monographie de Cingria[209], devient responsable du service de presse français de la SSL[210]. Il est chargé de rassembler les coupures de journaux romands traitant de tout ce qui touche à l'art religieux catholique moderne pour les envoyer au responsable de la presse alémanique. De nombreuses publications, principalement catholiques, se font ainsi l'écho de l'existence de la SSL dans toute la Suisse[211], notamment *La Liberté*, *Courrier de Genève*, *Schweizerische Kirchenzeitung*, *Freiburger Nachrichten*, *Basler Volksblatt* et *Neue Zürcher Nachrichten*, ainsi que des périodiques tels que *La Patrie valaisanne*, *Les Échos de Saint-Maurice*, *Vaterland*, *Heimatschutz*, *Die Ostschweiz*, *Aargauer Volksblatt* et *Solothurner Anzeiger*, sans oublier la revue *Die Woche im Bild*, équivalent alémanique de *L'Écho Illustré* en Suisse romande[212]. Cette dernière revue, incontournable dans l'entre-deux-guerres, consacre une page à la Société de Saint-Luc et ses activités dans son premier numéro de novembre 1929[213] et présente très régulièrement par la suite les réalisations des artistes membres ou affiliés à la Société. Quant au périodique *Nova et Vetera* déjà évoqué, dirigé par Charles Journet, il constitue une autre importante vitrine, notamment en ce qui concerne l'activité des Romands.

Certains périodiques professionnels assurent également une certaine visibilité à la SSL, comme *Das Werk* et son pendant, le *Bulletin mensuel* de L'Œuvre, qui accordent une très grande place aux artistes romands du Groupe de Saint-Luc, dont plusieurs font partie de cette association œuvrant pour la réconciliation de l'art et de l'industrie[214]. Des revues étrangères consacrent également plusieurs articles à la Société de Saint-Luc et à l'art religieux en Suisse d'une manière générale, notamment *L'Art sacré*[215] en France, le périodique milanais *Le Arti Plastiche*[216] ou encore *L'Osservatore romano*, organe officiel du Vatican[217]. La *Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst* publie également dans le magazine *Die Christliche Kunst* un cahier entier sur la Suisse, rédigé par Linus Birchler[218].

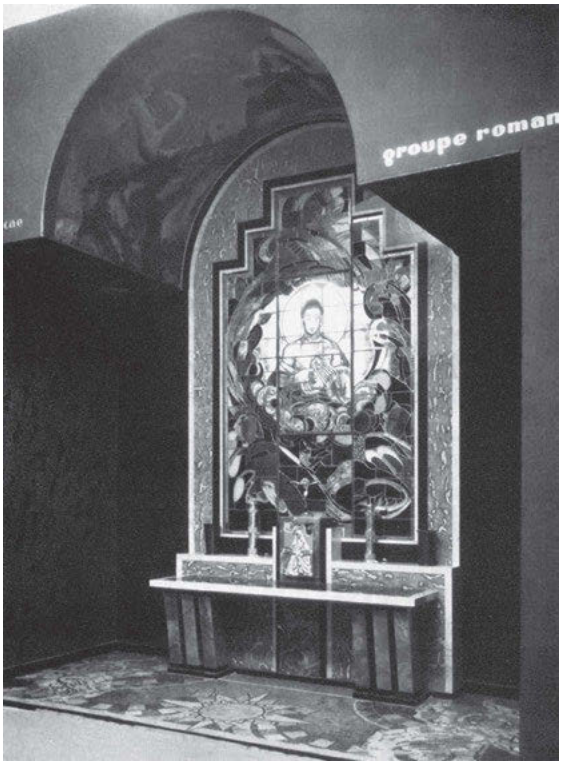
Malgré cette large diffusion, le souci de ne pas être assez visible transparaît souvent dans les procès-verbaux des assemblées générales et autres réunions de comité, et il est régulièrement demandé à tous les amis de Saint-Luc d'apporter leur contribution afin de diffuser le plus largement possible les nouvelles du collectif dans leur entourage[219]. Dès 1926, la jeune Société a également comme ambition de constituer un matériel représentatif composé de reproductions, gravures et photographies des œuvres de ses artistes, destiné à être diffusé afin de prouver qu'elle est capable « d'exécuter les commandes qu'on veut bien lui confier »[220]. Elle souhaite même associer ce local d'archives à la chaire d'Histoire de l'art de Fribourg tenue par le professeur Héribert Reiners, dont les cours sont suivis par de nombreux théologiens et qui aurait

ainsi « à sa portée des collections riches et intéressantes »[221]. Ce dernier quitte cependant la SSL en octobre 1927, mettant fin à ce projet[222]. Plusieurs photographies d'églises construites et décorées par les artistes de la Société font néanmoins partie du fonds Reiners, déposé au Service des biens culturels du canton de Fribourg[223].
La SSL organise également toutes sortes d'activités favorisant son rayonnement à l'échelle nationale et lui permettant d'accomplir un de ses buts premiers : l'éducation et la réunification des artistes, du clergé et du peuple autour de l'art religieux. Dès l'année de sa fondation, elle organise un séminaire à Lucerne sur le thème du relèvement de l'art chrétien et présente à Berne des œuvres d'art pour le foyer lors d'une exposition agricole[224]. Elle propose également dès 1926 un cours d'instruction pour la section artistique du *Schweizerische katholische Volksverein* (SKVV) à Zurich, sous la direction de Hans von Matt[225]. Cet enseignement s'adresse à un public extérieur à la Société ainsi qu'aux membres artistes eux-mêmes. Toujours en 1926, le président Alois Süss souligne l'importance de renforcer les liens entre l'art et la religion, dans l'esprit du renouveau liturgique appelé de ses vœux par le pape Pie X[226], et propose d'organiser des cours de liturgie adressés aux membres. Il demande pour cela le concours d'une figure emblématique de l'art religieux : le moine-artiste Jan Verkade (1868–1946), ancien membre du mouvement nabi ordonné prêtre en 1902 à l'abbaye bénédictine de Beuron[227]. Une première session a lieu durant l'été 1927, du 13 au 16 août, à l'abbaye bénédictine d'Engelberg. C'est le professeur Karl Schmid, recteur de l'internat, qui assure cet enseignement, sous la direction de Verkade[228].
Chaque *Lukastagung* fournit l'occasion à l'ensemble des membres d'assister à des conférences données le plus souvent par leurs pairs. En 1926 par exemple, trois contributions sont proposées par Alois Süss (*Kirchliches Recht und kirchliche Kunst*), Robert Hess (*Die Lage der christlichen Kunst in der Schweiz*) et Alexandre Cingria (*Die internationale Ausstellung für angewandte Kunst in Paris*)[229]. Deux ans plus tard, Linus Birchler donne pour sa part une conférence intitulée *Gnadenbilder und moderne Kunst* [230]. D'autres activités favorisent la cohésion et l'édification des adhérents lors de cette réunion annuelle, tout en les informant des récentes activités des artistes. En 1929, les participants à l'assemblée générale organisée à Romont peuvent assister à la pièce de théâtre *L'Échange* de Paul Claudel (1868–1955), dont certains décors ont été réalisés par Gaston Faravel (1901–1947)[231]. Les visites des dernières réalisations architecturales sont également au programme de ces journées. Trois ans plus tôt, les membres de la SSL avaient pu découvrir avec beaucoup d'intérêt les églises d'Echarlens et Semsales en compagnie de Dumas et de Severini, les travaux réalisés leur faisant une forte impression[232]. En 1928, ce fut au tour d'une des plus importantes réalisations alémaniques d'être à l'honneur : l'*Antoniuskirche* de Bâle, œuvre de l'architecte Karl Moser (1860–1936)[233] dont plusieurs reproductions furent présentées dans le numéro annuel d'*Ars sacra*. Cette réalisation ouvrit la voie à plusieurs autres constructions emblématiques dues à des élèves membres de la SSL, notamment Fritz Metzger et Hermann Baur[234].

Expositions personnelles et collectives

Les expositions comptent parmi les activités majeures organisées par la SSL. Elles constituent son principal moyen de représentation auprès du public en tant que Société, puisque les constructions et commandes *in situ* ne peuvent pas être officiellement considérées comme découlant de la SSL elle-même, comme nous le verrons. Chaque année, le compte-rendu des activités publié dans *Ars sacra* fait état de plusieurs expositions individuelles et collectives. Il est intéressant de noter que ces dernières ne sont pas spécifiquement dévolues à l'art religieux, mais s'inscrivent dans le cadre général de la valorisation des arts décoratifs, dont l'art d'église incarne un aspect bien spécifique. Parmi les plus importantes, on peut citer la participation de la SSL à la IIIe Biennale des arts décoratifs de Monza, du 31 mai au 16 octobre 1927, où, parallèlement à la section italienne, une section internationale est ouverte à la Suisse, la France, l'Allemagne, le Danemark, l'URSS, l'Espagne, la Hongrie et la Suède[235]. Il s'agit de la première grande apparition de la SSL sur la scène internationale, où elle représente la Suisse aux côtés de grandes associations comme L'Œuvre et le *Schweizerischer Werkbund* [236]. N'ayant à sa disposition qu'une seule salle avec des vitrines de petites dimensions, la SSL n'y expose cependant pas d'ensemble architectural, comme ce fut le cas à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris en 1925 pour le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice[237]. La prestation de la Société n'est guère appréciée par l'architecte Alberto Sartoris (1901–1998)[238] qui écrit dans son compte-rendu de l'évènement dans la revue *Das Werk* que « les applications inavouables et déconcertantes de ses adeptes[239] sont depuis fort longtemps surpassées »[240]. D'autres participations à l'échelle nationale ont lieu à l'automne 1927 lorsque les membres saint-gallois exposent dans leur ville un ensemble architectural conçu par Erwin Schenker qui donne un aperçu de ce que les architectes alémaniques proposeront par la suite dans le cadre de nouveaux chantiers, ceux-ci tardant encore à s'ouvrir outre-Sarine[241].

Le second évènement majeur auquel la SSL prend part est la IIe Exposition nationale d'art appliqué, organisée à Genève du 30 août au 11 octobre 1931 par L'Œuvre et le *Schweizerischer Werkbund*[242]. Les deux formations présentant séparément leur propre ensemble architectural au sein de la section dédiée aux arts décoratifs, cette exposition scelle le divorce entre le Groupe romand et le Groupe alémanique, en discussion depuis déjà plusieurs années. Les Romands proposent une chapelle dont l'architecture est signée Fernand Dumas, avec un grand vitrail-retable de Cingria représentant un Christ au Sacré-Cœur d'allure très orientale, inscrit dans un encadrement du même marbre que l'autel, lui-même garni en son centre d'un tabernacle orfévré dû à Feuillat et d'un pavement en mosaïque réalisé par Marguerite Naville. Quant à la voûte de la chapelle, elle est couverte de papiers-peints conçus par une nouvelle recrue de la SSL : Emilio Maria Beretta, futur gendre de Cingria[243] (III. 4). Cet ensemble est prévu pour prendre place dans une des chapelles latérales de l'église Saint-Pierre de Fribourg qui vient d'être achevée par Dumas[244]. Il y sera effectivement installé, avec



4 Fernand Dumas (architecture), Alexandre Cingria (vitrail-retable), Marcel Feuillat (tabernacle), Marguerite Naville (mosaïque de pavement), chapelle du Sacré-Cœur présentée à la Deuxième exposition nationale d'art appliqué organisée à Genève du 30 août au 11 octobre 1931.

5 Fribourg (FR), église Saint-Pierre, chapelle du Sacré-Cœur, autel avec mosaïque-retable d'Alexandre Cingria, 1932.

cependant quelques changements, notamment la suppression du vitrail de Cingria qui sera remplacé par une mosaïque, également de sa main[245] (III. 5). Les Alémaniques produisent quant à eux un ensemble très sobre conçu par Hermann Baur, constitué entre autres d'une mosaïque-retable de Hans Stocker, d'une table d'autel en marbre du Lucernois Karl Weidmann, d'une nappe d'autel et de parements liturgiques d'Anna-Marie Flüeler (1899–1992, alias Sœur Augustina, originaire de Stans) et d'un tabernacle en argent et émail réalisé par Arnold Stockmann (III. 6).
Les expositions rythmant la vie de la Société se font ensuite de manière séparée, même si les deux groupes se retrouvent à plusieurs reprises lors d'évènements communs[246].

La Sankt Lukasgenossenschaft für religiöse Kunst : une tentative de commercialisation

Dès sa fondation, la SSL s'intéresse à l'art religieux pour le foyer, dont elle souhaite relever la qualité. Elle décide donc d'investir dans l'édition des œuvres de ses artistes afin d'en promouvoir la diffusion[247]. C'est ainsi que la SSL fonde, fin novembre 1928, son propre bureau de vente centralisé à Baden : la *Geschäftsstelle SSL, Baden/*

6 Hermann Baur (architecture et autel), Hans Stocker (mosaïque de l'autel), Karl Weidmann (pieds d'autel en marbre), Augustina Flüeler (nappe d'autel et paramentique), Arnold Stockmann (orfèvrerie), ensemble présenté à la Deuxième exposition nationale d'art appliqué organisée à Genève du 30 août au 11 octobre 1931.

Schweiz . Des statuts provisoires, nécessitant une validation lors de l'assemblée générale de la SSL en octobre 1930, ont été retrouvés aux archives de Lucerne. Ils révèlent qu'il s'agit d'une société coopérative dont le comité, composé de cinq membres, est élu par les adhérents de la SSL[248]. Son capital de départ se monte à 1500 francs, les membres devant souscrire à des parts sociales de cinquante francs[249]. La direction de ce magasin de vente est assurée par Walter Höchli-Koch (1898–1987), relieur à Baden et membre de la SSL, qui avait déjà soulevé dans la presse le problème du manque de goût des images de dévotion qui imprègnent la vie quotidienne des catholiques[250].
La coopérative veut promouvoir la diffusion, auprès d'une clientèle populaire et pour une somme abordable, d'œuvres religieuses de bonne qualité, tant dévotionnelles qu'artistiques et décoratives, tout en favorisant la reconnaissance des artistes et de l'œuvre de la SSL[251]. Il s'agit de concurrencer directement le marché des articles de piété bas de gamme, mission qui est défendue en des termes moraux. Höchli-Koch parle ainsi de la nécessité « d'assainir la situation » et de briser le « monopole de la bondieuserie », véritable danger pour la « Religion et pour la civilisation catholique »[252].
Sur le plan concret, il s'agit d'une des principales actions commerciales mises en place sous l'égide de la Société de Saint-Luc qui, comme évoqué précédemment, ne

fait pas figurer la commande ni le travail de ses artistes au nombre de ses missions. Au-delà de la défense de la civilisation chrétienne brandie comme un objectif assumé, une telle entreprise représente une possibilité non négligeable pour les artistes de s'implanter sur un nouveau marché potentiellement lucratif.
En 1931 et sur la proposition de Höchli-Koch[253], cette coopérative change de nom pour devenir la *Sankt Lukasgenossenschaft für religiöse Kunst* (Saint Luc – Société coopérative pour l'art religieux). Elle publie la même année une brochure publicitaire en deux langues intitulée *Moderner religöser Hausschmuck / Art religieux moderne pour le foyer familial* [254]. La proximité de son nom avec celui de la SSL justifie une petite note explicative en fin de brochure, appelant à ne pas confondre la Société mère, qui est une « association pour le développement de l'art religieux moderne en général », avec la coopérative qui en est issue, qui « travaille dans son esprit » et est une société « à caractère commercial [...], une sorte de ‹ mutuelle › pour ecclésiastiques, laïcs et marchands catholiques »[255]. L'introduction de la brochure précise quant à elle :

> « Nos marques SSL sont déposées auprès de l'Office fédéral de la Propriété intellectuelle et protégées par la loi. Elles garantissent la perfection, tant du point de vue de l'art que de la matière. Ceux qui souffrent de la laideur des articles de piété se réjouiront de pouvoir orner leur foyer avec des objets et des gravures dignes de leur foi »[256].

Cette brochure publicitaire de 1931 propose toutes sortes d'œuvres originales (crucifix, bénitiers, reliefs en céramique ou métal, statues et statuettes, crèches, œuvres graphiques, eaux-fortes, lithographies, xylographies, images de missel, etc.) conçues par des artistes de la SSL. Il est ainsi possible d'acquérir une Sainte Vierge en céramique polychrome de François Baud, haute de trente ou vingt-et-un centimètres, pour respectivement vingt-quatre ou quinze francs. L'objet le plus cher du catalogue est un crucifix en argent de Meinrad Burch-Korrodi (1897–1978)[257], haut de quarante-sept centimètres et proposé à 130 francs, contre quarante-cinq pour la version en bronze. Les petits bénitiers de Josef Büsser[258] sont les moins chers, avec des prix oscillants entre deux francs cinquante et cinq francs[259].
En dehors de quelques documents conservés avec les archives de la SSL à Lucerne[260], cette Société n'a laissé que très peu de traces et semble avoir obtenu assez peu de succès. Paul Monnier, qui a proposé à la vente plusieurs gravures sur bois, n'en a récolté que dix-huit francs sur un stock d'une valeur de 126 francs[261]. Le 27 novembre 1938, l'assemblée générale du Groupe alémanique reconnaît l'échec de l'entreprise et décide de procéder à sa liquidation. Cette coopérative, dont l'existence n'avait jusqu'à présent jamais été mise en évidence dans la littérature sur le Groupe de Saint-Luc — mis à part dans le mémoire de Fabrizio Brentini sur la SSL[262] —, permet d'éclairer une nouvelle facette du Groupe de Saint-Luc et de son histoire.

Divergences et séparation

La scission de la SSL en deux groupes n'est véritablement actée qu'en 1932 mais Cingria avait auparavant exprimé son désir de constituer une formation spécifique-

ment romande au sein de la Société de Saint-Luc, conformément aux statuts de 1924 qui évoquent la possibilité de créer de futures sections régionales sur acceptation du comité[263]. En décembre 1925, il soumet déjà au comité directeur le projet de composer à Genève un groupe régional dont Dumas, Guyonnet, Gampert, Severini et Adrien Bovy formeraient le Groupe d'action[264]. Lors de la seconde *Lukastagung*, réunie en 1926, il avance l'idée soit de fonder un groupe régional, soit d'élire un secrétaire romand qui servirait d'intermédiaire, rôle que Jean-Louis Gampert accepte d'endosser[265]. À la réunion du Comité lors de l'assemblée générale suivante organisée à Soleure, Cingria, présent en tant que « représentant romand », porte à la connaissance du Comité une lettre faisant part de l'insatisfaction des Romands quant à l'organisation actuelle[266]. Du côté des Alémaniques, des critiques à l'encontre de leurs compatriotes apparaissent également çà et là dans les procès-verbaux des assemblées générales. Lors de la *Lukastagung* organisée à Fribourg en octobre 1926, le professeur Reiners reproche aux Romands leur mauvaise préparation du programme de ces journées[267], et lors de la réunion du Groupe d'action l'année suivante, le caissier souligne sa difficulté à obtenir les cotisations de certains membres, en particulier des Romands[268]. Quant à Marcel Feuillat, il indique dans une lettre à Robert Hess que la constitution en société avec statuts, secrétariat, etc. ne convient guère à leurs « tempéraments de romands »[269].

Le 30 octobre 1927, les membres romands du Groupe d'action se réunissent à Genève, chez Jean-Louis Gampert, afin de discuter de l'éventualité soit d'une séparation totale de la SSL, soit de la formation d'une organisation qui lui demeurerait rattachée tout en possédant ses propres statuts et finances et serait appelée « groupe romand de la Société de St-Luc »[270]. Les membres présents[271] se prononcent à neuf voix contre cinq pour la seconde option, manifestant par ce choix leur volonté de maintenir le lien avec la Société-mère, tout en jouissant d'une certaine indépendance. Dans la lettre rendant compte de cette décision au président de la SSL, les auteurs formulent le souhait que « cette scission ne [nuise] en rien aux rapports artistiques et amicaux qui doivent unir, en dépit de quelques divergences d'idéal et d'organisation, tous les membres de notre société »[272].

Il est à relever que l'une des propositions du questionnaire consiste à nommer le nouveau groupe romand « Groupe *Nova et Vetera* »[273]. François Baud explique dans une lettre de novembre 1927, probablement adressée à Robert Hess, que les Romands ont depuis longtemps le désir de s'appuyer sur cette revue catholique romande portée par Charles Journet qui offre un regard large sur des problématiques tant artistiques que littéraires, politiques et spirituelles et qui est devenue une référence pour un public intellectuel averti[274]. Mais au vu de l'écart qui existe entre les visées de cette publication et les réalités des professions manuelles et artistiques, Baud ne voit pas cette association d'un bon œil[275]. Dans cette même lettre, il exprime son incompréhension face à la décision de ses compatriotes : « Mais pourquoi veulent-ils se séparer ? Je n'en sais rien. Pour avoir leur liberté ? Qu'est-ce que cela veut dire ? Liberté ! Pour quoi faire ? »[276]. Le sculpteur écrit personnellement à Alois Süss pour lui affirmer sa ferme volonté de

demeurer membre de la SSL[277]. Jean-Louis Gampert, secrétaire romand, n'approuve pas non plus le désir d'indépendance de Cingria et ses comparses. Il s'en ouvre à Robert Hess dans une missive où il avoue ne pas fonder de grands espoirs sur cette section romande et douter de l'engagement réel de ses membres[278].
Lors de l'assemblée du comité réunie le 21 février 1928, Cingria précise que ce groupe sera indépendant financièrement et statutairement, mais non totalement séparé de la SSL ; il soupçonne par ailleurs que ledit groupe ne sera « pas très actif », mais estime qu'on ne peut aller à l'encontre des Genevois qui, « sous l'égide de l'abbé Journet », souhaitent « rester entre eux »[279]. Malgré les allégations de Cingria qui fait de Charles Journet le moteur de ce désir d'émancipation, Marcel Feuillat révèle dans une lettre à Robert Hess que deux personnes seulement sont à l'origine de cette situation : Cingria et lui-même. Parmi les arguments ayant joué un rôle prépondérant dans cette décision, Feuillat évoque le problème de la distance pour se rendre aux différentes assemblées et réunions et les frais que ces déplacements génèrent, ainsi que le problème de la langue, qui limite leur influence au sein du comité directeur. Il mentionne également la difficulté de répandre l'annuaire *Ars sacra* en Suisse romande, où la population est plus réfractaire à l'art moderne développé en Suisse alémanique[280]. Dans une autre lettre, il évoque la crainte que leur influence auprès du clergé et du public soit diminuée en étant confondus avec les Suisses allemands : « Nous perdons beaucoup plus que nous ne gagnons et c'est cela qui a provoqué le malaise existant »[281]. Ce faisant, il met le doigt sur un problème qui a sans doute constitué un enjeu bien plus crucial dans cette séparation : l'amalgame fait à cette période entre la germanité et certaines tendances jugées malsaines dans l'art profane et religieux, tendances dont les Romands entendent bien se dédouaner au détriment des Alémaniques. Les Romands, pour qui l'appartenance à un groupe d'ampleur nationale constituait jusqu'alors un atout, commencent à percevoir cette association comme un désavantage majeur, alors que les antagonismes entre identité culturelle latine et germanique se renforcent[282].
En mars 1928, le président Süss et le secrétaire Hess acceptent d'accéder à cette demande, à la condition que les Romands qui le souhaitent puissent demeurer membres de la SSL « telle qu'elle est organisée aujourd'hui » et donc appartenir à la fois à la SSL et au Groupe romand. Un secrétaire sachant l'allemand devra pouvoir mettre la SSL au courant des activités dudit groupe, tandis que la revue *Ars sacra* devra continuer d'être publiée par la Société[283]. Cette nouvelle situation n'enchante pas Jean-Louis Gampert puisqu'il écrit à Robert Hess : « Seulement j'attends nos artistes romands à l'œuvre, je voudrais que leur activité ne se borne pas seulement à m'expédier aux comités et [à l']assemblée générale »[284].
Après maintes réunions, la solution retenue est celle d'une section romande indépendante mais tout de même rattachée à la SSL. Ce Groupe romand n'a cependant pas encore été officiellement fondé et devra l'être prochainement[285]. Pour des raisons inconnues, la question de la séparation est reportée et ne se posera à nouveau que trois ans plus tard, en 1931, dans le contexte de la IIe Exposition nationale d'art appliqué organisée à Genève. Les Romands désirent en effet monter leur propre section et

demandent à pouvoir former un groupe indépendant après cette exposition[286]. En juin 1931, le comité directeur prend connaissance d'une ébauche de nouveaux statuts pour le Groupe romand et réalise que ce projet va bien plus loin qu'un simple groupe régional puisqu'il implique un véritable changement organisationnel de la Société[287]. Les Romands réitèrent néanmoins leur désir de demeurer au sein de la SSL et se déclarent persuadés que son activité ne pourra être qu'intensifiée par l'existence de groupes régionaux, dont ils encouragent la création également du côté alémanique[288]. Lors de la *Lukastagung* de 1931[289], Cingria affirme dans une allocution la distinction entre un « mode germanique ou nordique » et un « mode latin », deux « civilisations » qui dialoguent sans se mélanger au sein de la Société de Saint-Luc. Il prend à cet effet l'exemple de l'Exposition nationale de Genève, où chacun a su répondre aux exigences de sa « race » et au caractère particulier de sa région d'appartenance[290].

Signe d'un certain désinvestissement, les Romands ne seront représentés que par Cingria et Baud lors de l'assemblée générale de 1932, ce que le président Süss déplore vivement. C'est toutefois lors de cet évènement que la nouvelle composition de la SSL est acceptée en votation, la majorité des membres présents acceptant la suppression du Groupe d'action d'origine et une séparation en deux groupes régionaux. La transformation de la revue *Ars sacra* en deux bulletins annuels indépendants est âprement discutée, mais pas encore souhaitée[291]. Un article de Jean-Bernard Bouvier publié le 26 novembre 1932 dans le *Journal de Genève* présente la nouvelle situation au public. L'auteur mentionne, parmi les raisons ayant conduit à cette prise d'autonomie, « le fait que nos artistes romands souhaitent faire valoir leur activité selon ses principes propres »[292]. Il ajoute qu'après s'être illustrés dans nombre de réalisations, ces derniers « se croient en droit de faire connaître, d'expliquer l'esthétisme qui les a inspirés, en le distinguant en toute amitié de l'esthétique suisse allemande »[293].

Les statuts révisés lors de l'assemblée générale du 24 octobre 1932 actent la nouvelle composition de la SSL en deux groupes : la *SSL/Gruppe deutsche Schweiz* recouvrant les régions de langue allemande et le Groupe romand celles de langues française et italienne[294]. Chaque groupe bénéficie de son propre règlement, ratifié par la SSL, et décide de l'admission de ses membres. Les deux entités continuent néanmoins de se rassembler chaque année le jour de la Saint-Luc pour les assemblées générales, organisées idéalement en alternance par chacune des sections en Suisse alémanique et romande. Elles se rassemblent également au niveau du comité central, composé de quinze membres (neuf du Groupe alémanique et six du Groupe romand). Alois Süss en reste président, tandis qu'Alexandre Cingria en assume la vice-présidence et Robert Hess le secrétariat[295]. Chaque section possède en outre son propre comité et sa propre caisse, leur survie financière reposant toujours sur le paiement des cotisations des membres[296].

La séparation des deux groupes est vécue difficilement par certains artistes, notamment ceux qui vivent à Fribourg dans un contexte multiculturel, comme François Baud. Il se retire d'ailleurs de la SSL[297], probablement entre 1932 et 1934, date à laquelle Cingria lui demande de réintégrer la Société et son Groupe romand[298]. Cela semble

aussi être le cas d'Oskar Cattani, Obwaldien domicilié à Fribourg et paroissien de Saint-Pierre[299], qui décide de prendre ses distances en décembre 1936 à la suite de l'échec de son « violent combat » contre le morcellement de la Société, qu'il ne peut tolérer[300]. La séparation donne lieu à des questionnements sur l'appartenance des futurs membres à une faction ou à l'autre. C'est ce dont témoigne une lettre que Walter Höchli-Koch adresse au secrétaire du Groupe alémanique en juillet 1940, dans laquelle il s'interroge sur la demande d'adhésion d'un artiste dont il ignore tout sauf le nom — à consonance française — et le domicile en « terres latines », et dans laquelle il demande au Président romand, André Bordigoni (1909–1980)[301], s'il ne serait pas plutôt « de [son] côté »[302]. Les relations demeurent cependant amicales, les Suisses alémaniques s'efforçant de représenter leur Groupe dans les activités officielles de la section romande, comme lors du soixantième anniversaire d'Alexandre Cingria en 1939, considéré comme un ami tant par Robert Hess que par Höchli-Koch[303]. Le secrétaire alémanique propose également un échange spontané des bulletins paraissant d'un côté et de l'autre, en signe d'amitié entre les deux groupes[304]. Des évènements sont de plus organisés en commun, notamment une exposition d'art sacré itinérante entre Porrentruy, Martigny et Lugano[305]. Mais les échanges se raréfient dès le début des années 1940[306] dans un contexte de diminution générale des activités artistiques en raison de la Seconde Guerre mondiale.

1.4 Le Groupe romand de Saint-Luc (1923–1945 env.)

Contrairement à la SSL, dont les riches archives ont été conservées et déposées à Lucerne en 1998[307], il n'existe aucun fonds rassemblant une documentation similaire en ce qui concerne spécifiquement le Groupe romand de Saint-Luc[308]. Les procès-verbaux des assemblées, les documents administratifs et la correspondance, s'ils existent toujours, n'ont pas été retrouvés. Il est néanmoins possible de reconstituer l'histoire de ce groupe sur la base de quelques archives éparses réparties entre différents fonds, ainsi que de quelques publications et contributions dans la presse. Divers documents figurent également dans les dossiers de la SSL aux archives de Lucerne. Un règlement du Groupe romand de Saint-Luc, conservé dans le fonds Cingria au Centre des littératures en Suisse romande et daté de 1938, indique que ce groupe, qui constitue la section romande de la SSL, poursuit toujours le même objectif : assurer le développement de l'art religieux moderne, avec toutefois l'ambition d'étendre cette activité à la musique sacrée. La principale différence repose bien évidemment sur la zone géographique concernée, désignée sous le nom de « Suisse latine », qui comprend les cantons de Genève, Vaud, Neuchâtel, les parties francophones des cantons du Valais, Fribourg et du Jura bernois, ainsi que le Tessin et la partie italienne des Grisons. Le règlement exige de ses membres, en plus de la confession catholique, d'être originaires ou domiciliés dans une de ces régions depuis au moins trois ans, avec des exceptions possibles pour les étrangers « remarquables par leur valeur artistique ou intellectuelle », dans un nombre limité[309]. Le Groupe romand s'adjoindra notamment

les noms de Gino Severini, déjà présent dès les débuts de la Société de Saint-Luc[310], et de l'architecte français Maurice Novarina (1907–2002), qui ralliera la Société en 1936[311] et auquel on doit l'église Notre-Dame-des-Alpes au hameau du Fayet à Saint-Gervais-les-Bains (1936–38) et la célèbre Notre-Dame-de-toute-Grâce au plateau d'Assy (1938–41) en Haute-Savoie.

Le Groupe crée également son propre logo : une ancre entrecroisée d'un grand et d'un petit « S » composant les lettres « SSL », le long de laquelle se déploie l'inscription « Groupe romand ». La formation se distingue alors de la SSL d'origine, dont le logo était une croix latine inscrite dans un cercle, entourée des mots « Societas S^ti^ Lucae ». Le règlement indique que les membres se répartissent en trois catégories. Les membres d'honneur constituent la première, tandis que les artistes et les « collaborateurs techniques des artistes » (artisans, praticiens, industriels, commerçants, etc.) composent la deuxième, correspondant au « groupe de travail » ou « d'action » de la SSL. La troisième catégorie, enfin, similaire aux « amis des Beaux-Arts » de l'époque, est formée des non-professionnels qui soutiennent le Groupe. Les artistes sont admis sur décision du comité chargé d'établir « la valeur artistique du candidat »[312]. L'article 13 précise en outre que, sous le nom d'« amis de Saint-Luc », « certains artistes non catholiques ou anciens sociétaires » pourront être appelés à collaborer aux expositions, publications et autres manifestations du groupe, mais n'auront aucune part active sur sa marche administrative[313]. Le vœu exprimé par Cingria en 1930 de permettre la participation de certains protestants à l'effort entrepris par la Société trouve donc ici sa concrétisation[314].

Le comité est constitué de six membres nommés pour deux ans par l'« assemblée romande »[315], généralement fixée entre avril et mai. Les statuts précisent que si les circonstances le permettent, celle-ci sera célébrée « dans une certaine solennité »[316], avec une messe pour invoquer la protection de saint Luc et honorer les membres défunts. Des activités culturelles sont également souhaitées : visites de monuments, représentations théâtrales, concerts ou conférences. Les cotisations sont réduites à quatre francs annuels par adhérent, à l'exception des membres d'honneur et du comité qui en sont exemptés[317]. L'*Annuaire* de 1936 révèle que le Groupe romand a pour président Cingria, pour vice-président Marcel Feuillat et pour secrétaire Jean-Louis Gampert. Charles Chamay (1905–1990), avocat de profession, en est le caissier. Ce document indique également que le Groupe comprend un « délégué ecclésiastique » en la personne de Charles Donnier[318], curé du Petit-Lancy, et un « délégué féminin », Marie-Gabrielle Berthier[319]. Ces personnalités, probablement à la tête du Comité depuis la fondation du Groupe romand, y restent jusqu'en 1937, année d'expiration du mandat du comité directeur[320]. Cingria assure la présidence du Groupe jusqu'en 1938, puis est remplacé par André Bordigoni[321], architecte d'origine grisonne domicilié à Genève. À partir de cette date, c'est le peintre et brodeur Raoul Bovy-Lysberg (1909–1955) qui assume la vice-présidence, tandis que Charles Chamay garde son poste de caissier[322]. Au 1er février 1935, le Groupe romand compte 161 membres, dont cinquante-quatre « artistes créateurs, architectes, ouvriers d'art et maîtres d'état »[323]. Cependant, le pré-

sident Cingria craint que plusieurs adhérents ne doivent être radiés pour n'avoir pas honoré leur cotisation[324]. L'année suivante, la liste publiée dans l'*Annuaire romand* indique que le nombre d'adhérents a effectivement diminué pour atteindre 146 personnes, artistes et « amis des Beaux-Arts »[325]. Il s'agit du dernier recensement connu des membres du Groupe romand, dont il est par la suite beaucoup plus difficile de suivre les activités.

Activités et déploiement

Les recherches effectuées par Patrick Rudaz auprès de la famille d'un ancien membre[326] ont permis de réunir des documents qui mettent en évidence la vie très active du Groupe romand, qui multiplie les réunions, expositions, fêtes et autres évènements. Les aspects récréatifs de ces rencontres, tant officielles qu'amicales, jouent un rôle important pour maintenir l'unité entre les membres de la Société[327]. En 1936, dans un livret réservé aux sociétaires intitulé *La vie intime de Saint-Luc en 1936*, Cingria réclame une meilleure cohésion autour de moments festifs et invite tous les centres régionaux à suivre l'exemple de Fribourg, où « les membres fribourgeois de St-Luc, le soir de la consécration d'Orsonnens, ont fêté, autour d'un civet de lièvre à la crème, la huitième église de Fernand Dumas »[328]. L'animateur du Groupe romand rappelle qu'une table est réservée à la Société au Café du Centre sis Place du Molard à Genève, tous les mercredis de 18 à 19 heures. Il invite tous les amis de Saint-Luc et leurs amis à venir agrandir la tablée et « l'animer par de cordiales discussions sur tous les sujets actuels ou inactuels, y compris l'art sacré et l'art tout court »[329].
Dans la monographie que Cingria consacre à Marcel Feuillat, le président du Groupe romand évoque le succès de l'apéritif hebdomadaire : « On quitte l'école[330] sans aucune prudence pour aller au Molard — car c'est un mercredi, jour de l'apéritif de St-Luc — au *Café du Centre.* Cet apéritif de Saint-Luc est surtout fréquenté par des gens qui ne font pas partie de la Société. Mais on y parle quand même d'art, et souvent avec vivacité »[331]. Les Fribourgeois bénéficient des mêmes entrées au café de l'Hôtel Suisse à Fribourg, avec un rendez-vous hebdomadaire fixé le vendredi vers 18 heures[332]. La ville de Romont constitue également un véritable centre pour les acteurs de la Société, réunis autour de la figure de Fernand Dumas qui y vit et y a son bureau[333]. L'auberge du Lion d'Or à Romont, l'Aigle noir à Fribourg et l'Hôtel du Port à Ouchy deviennent pour Cingria, alors « peintre ambulant » après de graves ennuis financiers[334], de véritables quartiers généraux et de petits foyers d'activités du Groupe romand de Saint-Luc[335]. L'organisation se dote également d'un service de presse chargé de renseigner les journaux sur ses activités et se constitue une bibliothèque, réservée à ses membres, à la Fédération catholique genevoise sise Rue du Rhône à Genève[336].
Dans son règlement de 1938, le Groupe romand exprime sa volonté de publier régulièrement un annuaire illustré, distribué gratuitement à tous ses membres[337]. L'*Annuaire romand de St-Luc* avait déjà vu le jour en 1936[338], suivi en 1937 de l'*Almanach romand de St-Luc*[339], mais ces deux premières publications, imprimées à Fribourg chez Galley,

devaient demeurer sans suite faute de moyens financiers. Dès 1937, le Groupe romand lance aux éditions La Baconnière, à Neuchâtel, une collection de monographies des artistes les plus emblématiques du mouvement de renouveau de l'art sacré en Suisse, intitulée *L'art religieux en Suisse romande* . Selon Gonzague de Reynold, auteur de la préface du premier tome, quatorze ouvrages étaient envisagés. La collection n'en comptera finalement que dix, parus entre 1937 et 1950[340]. Les archives d'André Secrétan (1896–1940), pasteur converti au catholicisme et membre du Groupe romand[341], contiennent des lettres de François Baud qui apportent quelques éclaircissements sur les origines de cette entreprise. D'après le sculpteur, elle résulterait de sa décision de faire paraître une plaquette ou brochure sur son œuvre. Cingria reprend cette idée et s'adresse alors en tant que président du Groupe romand à Secrétan pour lui demander de diriger la composition et la parution d'une collection sur l'œuvre de plusieurs artistes[342]. Elle ne sera cependant pas consacrée exclusivement aux membres du Groupe romand, puisque deux volumes seront dédiés à Théophile Robert et Marguerite Naville, tous deux protestants et ne figurant donc pas sur les listes de membres[343]. Faute de moyens financiers et peut-être en raison d'un manque d'organisation, le Groupe romand de Saint-Luc ne parviendra donc jamais à proposer une publication officielle aussi stable que le fut *Ars sacra* durant les premières années de la SSL, ce qui rend ses activités plus difficiles à tracer à partir de 1938.
Le Groupe romand se manifeste également en mai 1933 au moyen de la rubrique « La page de St Luc » dans la revue *L'Écho illustré*[344] dirigée par des abbés de Fribourg sous la haute autorité de Monseigneur Besson[345]. Destinée à proposer un compte-rendu de la vie du Groupe, cette rubrique aurait dû paraître régulièrement mais cette ambition ne se réalisera pas[346]. Le réseau étendu des membres du Groupe lui permet néanmoins d'être très visible dans différentes revues romandes. C'est notamment le cas de *L'Œuvre*, bulletin mensuel de l'association du même nom — devenu *Œuvres* dès 1933 —, de la revue *Vie, Art & Cité* et du périodique catholique *Nova et Vetera*, tenu par Charles Journet, qui ne fait plus partie de la Société mais continue néanmoins de soutenir ses artistes. Jean-Bernard Bouvier, responsable du service de presse du Groupe romand, diffuse également à grande échelle des chroniques ou des articles dans divers quotidiens (*Courrier de Genève*, *Journal de Genève*) et périodiques (*Nouvelles étrennes fribourgeoises*, *Pages d'art*, *Habitation*). Le Groupe est également bien représenté dans les revues françaises et belges *L'Art sacré* et *L'Artisan liturgique*[347].
La situation financière de la Société semble néanmoins délicate dès le début et le comité enchaîne les initiatives pour renflouer sa caisse. Il organise notamment, en novembre 1934, un thé de bienfaisance accompagné d'une tombola qui lui rapportent mille francs[348] et, en 1938, une kermesse avec loterie, comptoir artistique et attractions théâtrales afin de financer, entre autres, son prochain almanach[349]. En 1934, Louis Cottier (1894–1966)[350], peintre, graveur et historien membre de la Société, propose de servir d'intermédiaire entre les artistes et le public pour le commerce d'œuvres d'art religieux et ouvre, dans sa boutique de Carouge, un dépôt-vente d'articles réalisés par des artistes du Groupe[351]. Parallèlement à la tentative de commercialisation de leurs

œuvres au moyen de la coopérative de Baden, les membres romands mettent ainsi en place une autre solution, plus locale. Selon Rudaz, on y vendait des gravures et images pieuses, des petits objets d'orfèvrerie, des crucifix, des tableaux, des vases d'autel, des parements et de la vaisselle liturgique, ainsi que des crèches en hiver, le tout ciblant « une certaine élite prête à débourser pour un objet de qualité »[352]. Dans une publicité parue dans le catalogue du IIe Salon d'art sacré organisé en 1935 au musée Rath de Genève, Cottier se présente comme le « seul dépositaire pour la Suisse romande des œuvres des sociétaires de Saint-Luc »[353]. En 1935, un atelier d'ornements et de vêtements liturgiques est également mis en place et se dit prêt, dans l'*Annuaire romand* de 1936, « à exécuter toutes les commandes qu'on voudra bien lui adresser »[354]. Cet atelier, situé à Carouge au-dessus de la librairie de Cottier, est dirigé « artistiquement et commercialement » par Marie-Gabrielle Berthier, Carougeoise d'origine et céramiste de formation[355], ainsi que par la plus célèbre brodeuse du Groupe de Saint-Luc : Marguerite Naville[356].

Le Groupe romand s'expose

Le Groupe romand de Saint-Luc participe à une quinzaine d'expositions entre sa formation et son déclin en 1945, soit seul, soit avec les membres alémaniques de la SSL. Son activité dans ce domaine est donc très importante. Il s'agit soit d'expositions collectives, où le Groupe romand côtoie d'autres exposants lors d'évènements organisés par d'autres instances en Suisse ou à l'étranger, soit d'expositions organisées entièrement par la Société elle-même, répondant à un désir de se représenter, de se faire connaître et de vendre.
Après avoir marqué son désir d'indépendance lors de la IIe Exposition nationale d'art appliqué organisée à Genève en 1931, le Groupe romand fait sa première apparition publique en décembre 1932 au musée Rath, toujours à Genève, où il organise une exposition d'art religieux moderne. Emblématique à plus d'un titre, cette manifestation incarne la prise d'autonomie des Romands par rapport aux membres de la Suisse alémanique[357]. Le Groupe entend y démontrer son influence et sa capacité de travail en présentant, dans sept salles, des œuvres d'art de toutes sortes ainsi que des photographies d'églises et d'autres œuvres réalisées sur l'ensemble du territoire romand[358]. En 1935, vingt-huit sociétaires et dix artistes invités exposent 167 œuvres au IIe Salon d'art religieux moderne organisé au musée Rath. Les propositions sont particulièrement variées : peintures, sculptures, céramiques, faïences, pièces d'orfèvrerie, œuvres textiles et parements liturgiques, vitraux, plans d'églises et photographies *in situ*, affiches, dessins et gravures[359]. Comme souvent lors des expositions du Groupe de Saint-Luc, certaines œuvres présentées sont des maquettes ou des originaux conçus spécialement pour des églises. Le public découvre ainsi, entre autres, les chandeliers et la maquette du tabernacle de l'église jurassienne de Fontenais construite par Dumas et consacrée la même année (III. 7). Cette manifestation vaut cependant au Groupe romand de vives critiques, dont Cingria rendra compte dans l'*Annuaire* de 1936[360].

7 Alexandre Cingria (autel central et peinture), Marcel Feuillat (orfèvrerie), Jean-Louis Gampert (composition), chapelle du Groupe romand de Saint-Luc présentée au Deuxième salon d'art religieux moderne organisé au musée Rath de Genève, 1935.

En août et septembre 1935, le Groupe expose également au VIIIe Congrès des Catholiques suisses organisé dans le cadre du *Katholikentag*, le Groupe alémanique et des artistes indépendants y présentant eux aussi des œuvres d'art religieux. Sont alors exposés : un retable brodé de la Fribourgeoise Jacqueline Esseiva (1901–1938) destiné à la chapelle catholique de Couvet construite par Dumas en 1934–35 ; des photos de la peinture murale réalisée par Gino Severini à l'église Notre-Dame-de-l'Assomption de Lausanne (1934) ; des cartons des mosaïques agrémentant les autels de l'église de Semsales (1925–26) ; ainsi qu'une maquette de la *Marienkirche* de Berne construite par Dumas (1931–32).

Parallèlement à ces expositions spécialisées dans l'art religieux, le Groupe romand participe à des évènements artistiques internationaux dédiés à l'architecture et aux arts décoratifs modernes. En 1933, il est spécialement invité par le gouvernement italien à la Triennale internationale d'art décoratif de Milan, où les œuvres des membres côtoient celles de Giorgio de Chirico et Gino Severini. Le Groupe romand propose une chapelle conçue par l'architecte Albert Cingria (1906–1966, fils d'Alexandre) en collaboration avec Dumas[361]. Le Groupe est alors le seul représentant de la Suisse, ce qui

8 Fernand Dumas (architecture), Marcel Feuillat (Christ en croix), Marguerite Naville (retable brodé), Alexandre Cingria (mosaïque), ensemble présenté au pavillon pontifical de l'exposition internationale « Arts et techniques dans la vie moderne » de Paris, 1937.

prouve son prestige sur le plan national et international. Pourtant, lors de l'édition 1936 de la Triennale, le *Schweizerischer Werkbund*, chargé d'organiser la participation nationale, omet d'inviter les artistes catholiques du Groupe romand, de même que les membres de la section tessinoise de L'Œuvre dont Cingria est également le président[362]. Furieux, celui-ci quitte cette dernière association avec fracas[363], non sans avoir déclenché un véritable esclandre et informé de la situation la direction de la Triennale et le conseiller fédéral Philipp Etter (1891–1977)[364].

Un autre évènement majeur auquel les Romands prennent part est l'Exposition internationale *Arts et techniques dans la vie moderne* organisée à Paris en 1937. Sous la direction de Dumas, le Groupe romand conçoit un autel composé d'un Christ en croix monumental dû à Marcel Feuillat (III. 8)[365], d'un retable brodé réalisé par Marguerite Naville et d'un devant-d'autel en mosaïque conçu par Cingria (III. 10, p. 104)[366], le tout prenant place dans le sanctuaire du pavillon pontifical construit par Paul Tournon (1881–1964)[367].

Le Groupe organise également lui-même quelques évènements d'assez grande ampleur. En septembre 1938, il convie au musée Rath, en plus de la section alémanique de la SSL, des représentants de pays comme la France, l'Italie et la Belgique, l'Allemagne étant toutefois la grande absente[368]. L'évènement rassemble 150 exposants et 420 œuvres et fait l'objet d'un long compte-rendu de Joseph Pichard (1892–1973) dans la revue française *L'Art sacré*[369]. Le comité du Groupe romand exprime à cette occa-

sion son désir de s'inscrire dans un effort d'ampleur internationale, comme le révèle l'article qu'il publie dans *L'Écho illustré* en prévision de l'évènement : « [...] Nous souhaitons qu'il naisse dans toute la chrétienté une coopération artistique internationale soutenue par un comité central où chaque pays ou groupement religieux soit représenté »[370]. Même si le Groupe alémanique porte sur l'évènement un regard critique en raison du nombre et de la trop grande diversité des œuvres exposées, donnant l'impression d'un « bazar », le Père dominicain Pie Raymond Régamey (1900–1996) souligne dans une lettre à la SSL qu'à ses yeux, cette exposition est meilleure que toutes les tentatives similaires qu'il a pu voir à Paris[371]. Le Groupe romand est aussi invité à participer à l'exposition d'art sacré moderne se déroulant au Musée des arts décoratifs de Paris de novembre 1938 à janvier 1939. Heureux de cette invitation, Joseph Pichard y voit « le témoignage d'une fraternité très précieuse entre les divers groupements nationaux d'art religieux »[372]. Les Romands seront également présents à l'Exposition internationale d'art sacré organisée à Vitoria en 1939, aux côtés d'autres nations comme l'Espagne, l'Italie, la France, la Belgique et l'Allemagne[373].
Signe de son importance et de son rayonnement également à l'échelle nationale, le Groupe romand de Saint-Luc est mandaté pour l'organisation de la section d'art sacré catholique au sein du pavillon d'art religieux conçu par Fritz Metzger lors de l'Exposition nationale de Zurich en 1939[374]. Le Groupe y possède en outre son propre stand, ce qui n'est pas le cas de la section alémanique de la SSL. Cingria y présente notamment les dix-huit vitraux de l'église d'Orsonnens qu'il a réalisés en collaboration avec l'atelier fribourgeois Kirsch & Fleckner, tandis que Dumas expose les fonts baptismaux en céramique de l'église de Mézières (FR), décorés par Willy Jordan (1902–1971) et exécutés par la maison Kohler de Bienne. Beretta, Gaeng, Naville, Poncet et Jean-Joachim Cornaglia (1904–1989) sont également représentés dans cette section dédiée au Groupe romand de Saint-Luc, de même — chose plus étonnante — que Sœur Augustina Flüeler, de Stans, qui fait pourtant partie du Groupe alémanique de la SSL[375].
La préparation de cette section ne se déroule cependant pas sans heurts. Contrairement à ce qui avait été convenu avec Fritz Metzger — liberté totale pour les artistes du Groupe romand dans le choix des œuvres et des artistes représentés —, le jury du concours décrète certaines pièces irrecevables et les fait retirer sans avertissement préalable. Une peinture murale de Gaston Thévoz, alors président de la section fribourgeoise de la SPSAS[376], aurait ainsi été décrochée et emportée sous ses yeux[377]. L'idée d'une église comme lieu d'exposition pour l'art religieux doit de plus être abandonnée pour des raisons financières, de sorte que le Groupe ne sera finalement exposé que dans un petit pavillon réunissant catholiques et protestants[378].

Le théâtre chrétien et les Compagnons de Romandie

Le théâtre constitue l'un des domaines d'expression phare des artistes romands du Groupe de Saint-Luc, cela avant même la fondation de la Société. Le dramaturge vaudois René Morax, fondateur du Théâtre du Jorat à Mézières en 1908, est très proche

de Cingria, avec lequel il participe à la publication de *La Voile latine* et des *Cahiers vaudois*[379]. Dès 1921, Cingria travaille aux décors et costumes de pièces jouées à Mézières, d'abord le *Roi David*, puis *Judith*, en 1925[380]. Le Vaudois Gaston Faravel, qui collabore très tôt avec les artistes du Groupe de Saint-Luc même s'il n'en est pas officiellement membre avant sa conversion au catholicisme en 1930[381], est pour sa part formé très jeune par le peintre et décorateur de théâtre Jean Morax (1869–1939), frère de René. Il collabore également en tant que décorateur à la réalisation de nombreuses pièces pour le Théâtre du Jorat ainsi qu'à Genève, Lausanne et Romont[382].

Dès la fondation du Groupe romand, la création d'une section théâtrale avait été projetée, sans que ce projet puisse se concrétiser. En 1936, la compagnie « Les Compagnons de Romandie » voit le jour, avec pour objectif de faire connaître les chefs-d'œuvre du théâtre catholique et de promouvoir un théâtre chrétien dont « l'intérêt plus généralement humain prêtera à des développements bien autrement dramatiques que ceux inspirés par l'histoire ou les saisons »[383]. Cette troupe est portée par la figure du rythmicien et metteur en scène fribourgeois Jo Baeriswyl (1890–1988), pour lequel Cingria avait déjà créé plusieurs décors et costumes[384], et qui est inscrit parmi les membres du Groupe romand en 1936[385]. Les principales personnalités qui la composent sont : Cingria, l'écrivain genevois René-Louis Piachaud (1896–1941), Théodore Strawinsky (1907–1989), fils du compositeur russe Igor (1882–1971), et le compositeur André-François Marescotti (1902–1995)[386]. Dans *La vie intime de St-Luc en 1936*, Cingria s'exprime sur les liens qui unissent les Compagnons de Romandie et le Groupe de Saint-Luc. Il espère que ces deux entités marcheront toujours « main dans la main », puisqu'il « est bien entendu entre les deux Sociétés que pour tout ce qui concerne le côté plastique de la scène, les compagnons s'adresseront de préférence à St-Luc et que St-Luc prêtera toute son influence pour collaborer à la réussite des créations des Compagnons de Romandie »[387].

La compagnie donne une première représentation en 1937 à Genève avec une pièce d'Henri Ghéon (1875–1944) intitulée *La vie profonde de saint François d'Assise*, mise en scène par Baeriswyl sur une musique de Bernard Reichel (1901–1992) et avec des décors et costumes d'Emilio Maria Beretta[388]. Ce sont ensuite les pièces *Où l'étoile s'arrêta* [389], d'après un mystère flamand, et *La Dévotion à la Croix* de Caldéron, présentées respectivement en 1937/38 et 1939[390]. En janvier 1941, *La Cité sur la montagne*, de Gonzague de Reynold, est jouée devant le général Guisan au Grand Théâtre de Genève. Cette pièce nationaliste est sans doute la plus importante représentation de la Compagnie. Orchestrée par Baeriswyl avec des décors de Cingria, elle nécessite la participation d'un régiment entier de l'armée suisse comme soldats-acteurs[391]. La troupe sera animée durant des années par François Pache et perdurera jusqu'en 1963, année où elle donnera à Carouge *Les Gentilshommes* sous la direction de M. Varja. Dès 1944, elle étend son répertoire au-delà des seules pièces religieuses[392].

Ces pièces forment un champ d'expérience présentant de nombreux points communs avec le travail des artistes dans le domaine sacré. Que ce soit dans le cadre du Théâtre du Jorat ou des Compagnons de Romandie, Cingria manifeste la même fougue, la

même exubérance de couleurs et le même souci du détail que lorsqu'il s'agit de concevoir les décors d'une église[393]. La pièce de théâtre, par l'union de la musique, du drame joué par les acteurs, des décors et des jeux de lumière, constitue en elle-même une forme d'œuvre d'art totale dont la finalité est de provoquer une émotion et, plus spécifiquement dans le cadre du théâtre chrétien, une émotion religieuse[394]. Son aspect éphémère est également à mettre en lien avec l'effort fourni par les artistes lors d'expositions, où les ensembles créés, souvent de véritables chapelles provisoires, sont une manière de mettre en scène l'aptitude des artistes en matière de conception et de décoration.

1945, le point de non-retour ?

Le Groupe romand rencontre déjà des difficultés peu après sa création. Lors de l'assemblée réunie à Morges le 16 juin 1934, seuls sept des 153 membres sont présents. Les rappels à l'ordre envers ceux n'ayant pas payé leur cotisation se multiplient, menant à des exclusions d'office en 1936. En 1935, dans son dernier article pour la revue *Ars sacra*, Cingria se plaint de la méfiance générale du clergé romand envers leur action, qui serait due à la campagne haineuse menée contre eux par *L'Observateur de Genève*, publication antimoderniste dirigée par le peintre Charles du Mont (1880–1952). Cingria ajoute que par la faute de cet artiste, « la cause que défend la Société Saint-Luc et même le nom de Saint-Luc, [sont] devenus si impopulaires dans les campagnes du pays romand et surtout en Valais, que certains croient souscrire à un mouvement impie en nous soutenant »[395]. Lors de la réunion annuelle des Romands en 1935, la dissolution du Groupe est même envisagée, solution extrême qui est néanmoins rejetée[396]. Cingria relève toutefois à cette occasion la grande productivité des membres, illustrée par le grand nombre de travaux recensés durant l'année[397].
Les activités du Groupe romand se ralentissent considérablement durant la Seconde Guerre mondiale. En 1941, Cingria se demande s'il sera possible d'organiser une journée de Saint-Luc, le Groupe étant désorganisé par la mobilisation et par « la vacherie de nos artistes romands qui ne s'intéressent plus à aucun effort collectif »[398]. En avril 1944, Jean-Bernard Bouvier informe Walter Höchli-Koch qu'il reprend ses fonctions de chargé du service de presse pour la part Suisse romande de la Société, « qui doit revivre »[399]. Le Groupe romand de Saint-Luc est sur le déclin, ce qui est sans doute également lié à l'effacement de Cingria, qui n'en est plus que président d'honneur et ne fait plus partie d'aucun comité[400]. Malade du cœur, il est sujet à des crises qui l'affaiblissent jusqu'à son décès en novembre 1945, année considérée comme celle de la fin de l'existence du Groupe romand. Cette fin n'est cependant pas un fait établi officiellement, comme cela a pu être le cas pour le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice. Les sources démontrent qu'il s'agit plus d'un désinvestissement progressif que d'un arrêt brutal.
Alors que les statuts de la SSL depuis son éclatement spécifient que le comité central doit être composé de six membres du Groupe romand, les procès-verbaux des assem-

blées de ce comité indiquent que ceux-ci n'y assistent que rarement, voire jamais. Cingria s'y montrait assez actif, également par correspondance lorsqu'il ne pouvait participer aux réunions, mais ce n'est pas le cas du nouveau président, André Bordigoni, qui semble ne jamais y avoir pris part[401]. Bordigoni est néanmoins présent lors de l'assemblée générale de 1946, montrant bien que le Groupe romand n'a alors pas entièrement disparu[402]. En 1948, dans une lettre à un destinataire inconnu, Alois Süss explique que lorsqu'il reçoit du courrier du Département de l'Intérieur, on s'adresse toujours à lui en tant que « Président central », ce qui n'est plus souhaitable étant donné que le Groupe romand « n'existe presque plus »[403]. Lors de l'assemblée générale de la SSL de 1948, la question de l'existence du Groupe romand est pour la première fois posée par les Alémaniques dans le cadre d'une discussion à propos de la fondation d'un Groupe de travail pour la musique sacrée. Le Père Thaddaeus Zingg (1903–1991) dit alors regretter la séparation d'avec les collègues de Suisse occidentale et déclare ignorer ce que fait le Groupe romand de son côté[404]. Ce qui montre d'une part à quel point la communication est alors faible entre les deux sections, de l'autre que l'extinction du Groupe romand n'a encore rien d'officiel. En 1949, lors de l'assemblée générale du Comité, Beretta est présent en tant que « représentant de la Suisse romande », sans que le Groupe romand en tant qu'entité soit mentionné, pas plus que son ultime président, André Bordigoni[405].

Avec le désinvestissement progressif des Romands dès la fin des années 1930, l'organisation tripartite de la SSL — deux groupes régionaux dirigés par une entité centrale — se vide progressivement de sa substance et la SSL se réduit bientôt au Groupe alémanique, qui conserve toutefois l'appellation *Gruppe deutsche Schweiz* plusieurs années après l'arrêt des activités des Romands. En mars 1946, la direction de la SSL informe ainsi le bureau de poste de Lucerne[406] que le nom officiel de leur collectif est « *Societas Sancti Lucae/Deutschschweizerische Gruppe* », et que la Société dans son ensemble n'a pas de caisse propre puisqu'elle est divisée en groupes régionaux[407]. Il faudra attendre les statuts de 1958, la quatrième version depuis 1924, pour que la Société s'intitule officiellement « *St. Lukas-Gesellschaft* » avec, entre parenthèses dans l'article 1, la dénomination « *Societas Sancti Lucae*, SSL ». L'existence des deux groupes n'y est plus mentionnée et la SSL apparaît enfin comme une seule et même entité, sans préciser à quelle région linguistique de la Suisse ses membres doivent appartenir[408]. L'assemblée générale de 1954 porte déjà à l'ordre du jour la réintégration à cet organisme d'une poignée de Romands et Tessinois[409], dont les architectes Rino Tami (1908–1994) et Jean-Marie Ellenberger (1913–1988) et les artistes Remo Rossi (1909–1982), Yoki (Émile Aebischer, 1922–2012) et Pierre Chevalley (1926–2006)[410]. Tami, Rossi et le Fribourgeois Raymond Meuwly (1920–1981) rejoindront effectivement la Société cette même année[411]. Deux ans plus tard, une commission est également établie afin de déterminer quels artistes provenant de « l'ancien Groupe romand » pourraient être admis dans le Groupe de travail[412]. On propose le recrutement, entre autres, d'un des fils de l'architecte Fernand Dumas[413], du sculpteur Antoine Claraz (1907–1997) et des peintres Yoki, Bernard Schorderet (1918–2011) et Armand Niquille

(1912–1996)[414]. Ces offres semblent néanmoins avoir été rejetées, les noms de ces derniers n'apparaissant pas dans les listes dressées par Brentini[415]. Néanmoins, la disparition du Groupe romand de Saint-Luc apparaît cette fois-ci comme un fait avéré. Comme le constate Brentini[416], une autre modification importante est apportée aux statuts de la SSL en 1958, puisque la Société ne se définit désormais plus comme une « association rassemblant des Suisses catholiques, artistes et amis des arts»[417], mais simplement comme une « association d'artistes et amis des arts »[418]. La clause imposant la confession catholique et la nationalité suisse disparaît et l'admission est désormais ouverte à tous les artistes et amis de l'art, du moment qu'ils sont prêts à poursuivre les buts de la Société. Ce qui devrait attirer de nouveaux sociétaires, qui sont déjà plus d'un millier en 1957[419]. Les statuts de 1958 précisent néanmoins que la Société « donne son avis quant à l'art chrétien et en particulier catholique »[420]. Dans la version des statuts adoptée en 1988, cette identité catholique tend toutefois à s'effacer pour privilégier une vision beaucoup plus œcuménique et globale, touchant à l'ensemble des thématiques liées à l'art et la religion[421].

Malgré ces mues successives, la SSL a perduré et est toujours active aujourd'hui sous le nom de *SSL – St. Lukasgesellschaft für Kunst und Kirche*. Elle est à l'origine d'un grand nombre de publications, de colloques et d'évènements en lien avec l'art et l'architecture sacrés, la théologie, la liturgie et la spiritualité[422]. Bientôt centenaire, cette Société aura rassemblé des dizaines d'artistes à l'origine de centaines d'œuvres sur l'ensemble du territoire helvétique. Parmi les plus célèbres de ces artistes, on peut citer Albert Schilling (1904–1987), Jacques Düblin (1901–1978), Richard Seewald (1889–1976)[423], Ferdinand Gehr (1896–1996), Coghuf (Ernst Stocker, 1905–1976) ou encore l'architecte Walter Förderer (1928–2006)[424]. La section alémanique aura donc largement dépassé par son ampleur la section romande, pourtant bien mieux connue et étudiée actuellement. Comme indiqué dans l'introduction, le mémoire de licence rédigé par Fabrizio Brentini en 1982 demeure à ce jour la seule grande étude monographique consacrée à l'histoire de la SSL de sa fondation aux années 1980[425]. Il est à souhaiter que l'actuel regain d'intérêt pour le Groupe de Saint-Luc favorise également de nouvelles recherches sur les acteurs suisses alémaniques de la SSL et leurs réalisations de 1924 à nos jours. Réalisées en dialogue avec les recherches effectuées sur le plan romand, elles permettraient sans doute l'émergence d'une analyse beaucoup plus affinée et pertinente du phénomène de renouveau de l'art sacré au XXe siècle sur l'ensemble du territoire helvétique.

Même si le Groupe romand n'existe plus de nos jours, au contraire de la *Sankt Lukasgesellschaft*, l'activité qu'il a déployée fut d'une ampleur rare. Il connut par ailleurs un rayonnement international et fut salué dans des textes d'Eugenio d'Ors (1881–1954), de Maurice Brillant (1881–1953) et du Père Pie Raymond Régamey, comme le rappelle Yoki — sans doute l'un de ses derniers représentants[426] — dans un article publié en 1983 dans les cahiers de *l'Alliance culturelle romande*[427].

1 Gamboni, Morand, 1985, p. 75.
2 Cingria, 1935b, pp. 26–27.
3 Berchtold, 1980, p. 604.
4 Cingria, 1935b, p. 28.
5 Patrick Rudaz mentionne ainsi la création en 1926 de la Société de Saint-Luc avec deux antennes, l'une romande et l'autre alémanique, dans son article sur la décoration de l'église Saint-Pierre de Fribourg. Rudaz, 2008a, p. 30.
6 Dans la chronologie publiée dans le numéro spécial de *Patrimoine fribourgeois* consacré au Groupe de Saint-Luc, la date du décès de Mgr Besson et de Cingria, en 1945, est par exemple indiquée comme marquant « *de facto* la fin de l'activité du Groupe romand de St-Luc ». Service des biens culturels, 1995, p. 50.
7 Cingria, 1935b, p. 27.
8 Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, 1920.
9 « Conférence et réunions », in : *Journal de Genève*, 31 octobre 1920, p. 10 et « Conférence et réunions », in : *Journal de Genève*, 1er novembre 1920, p. 4.
10 Composé de Marcel Poncet, Georges de Traz et Alexandre Cingria. Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, 1920, [p. 3].
11 Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, 1920, [p. 2]. D'autres artistes peuvent y être rattachés, notamment ceux qui collaborèrent à la chapelle présentée par le Groupe à l'exposition des Arts décoratifs de Paris en 1925 : Thagouni Beer-Zorian (1901–1982), Édouard-Louis Collet (1876–1951), Jean-Henri Demole (1879–1930), Marthe Favre-Bulle (1885–1964), Marthe Poncet (?– ?), J. Stierlin (?– ?). À noter dans cette liste la présence de deux femmes dont les noms n'apparaissent pas dans les dictionnaires d'artistes suisses.
12 *Ibidem*, [pp. 2–3].
13 Même si les deux premiers se convertirent ultérieurement au catholicisme, ils étaient encore protestants lors de la parution du *Catalogue illustré* en 1920. Quant à Marguerite Naville, elle ne se détourna jamais de sa foi réformée. La problématique confessionnelle, cruciale dans cette réflexion sur la construction de l'identité du Groupe de Saint-Luc, fait l'objet d'un chapitre à part. Voir à ce sujet le point 6.3.
14 Poiatti, 2001, p. 4.
15 Cingria, 1925a, p. 367.
16 Sauterel, 2008a, pp. 52–55.
17 Altermatt, 1994, p. 204.
18 Chenaux, 2000, pp. 330–334.
19 Cingria, 1917.
20 Chenaux, 2000, p. 328.
21 Rime [thèse de doctorat], 2005, pp. 199–215.
22 Moret [mémoire de licence], 2005.
23 Cingria y réalisa plusieurs vitraux, François Baud des sculptures, Marcel Feuillat des pièces d'orfèvrerie et Marguerite Naville des parements liturgiques. Courtiau, 2013, pp. 51–53 et 67–73.
24 Poncet Marcel (sous le pseudonyme « Tristan et Iseult »), « À propos de vitraux », in : *Courrier de Genève*, 10 septembre 1913.
25 Peintre-verrier et restaurateur de vitraux originaire des Pays-Bas, installé à Carouge depuis le début du XXe siècle. Dumaret, 2009, p. 195.
26 Poncet installa son atelier à son domicile, rue du Prieuré à Genève. Reymond, 1992, p. 37.
27 Voir à ce sujet : Poiatti, 2008, pp. 98–136 ; Sauterel, 2008b, particulièrement aux pages 236–242 et 282–290.
28 Voir à ce sujet le point 7.1 et particulièrement le sous-point « Les Ateliers d'art sacré et le Groupe de Saint-Luc : deux sociétés sœurs aux positionnements différents ».
29 Reymond, 1992, p. 55 ; Sauterel, 2008b, pp. 236-242 ; Poiatti, 2008, pp. 118–122.
30 Stahl [thèse de doctorat], vol. 1, 2009, p. 76.
31 Poiatti, 2001, pp. 12–16, 18.
32 *Ibidem*, pp. 20–24.

33 Jakubec Doris, « Fosca, François », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 2009 [en ligne, consulté le 10.12.2021 :] https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/016068/2009-11-19/.

34 Dont : Fosca, 1930 ; et le volume de la collection « L'art religieux en Suisse romande » consacré à Beretta : Fosca, 1947.

35 Fosca, 1948, pp. 361–362.

36 Notamment les restaurations des églises Sainte-Croix de Carouge (1922–1926) et Saint-Jean-Baptiste de Corsier (GE) (1923–1927), la construction de l'église de Tavannes dans le Jura bernois (1928–1930) et la rénovation de l'église abbatiale de Saint-Maurice (1933). Il n'existe aucune étude monographique récente sur l'architecte. Voir à son sujet : Bouvier, 1938 ; Rudaz, 1998, pp. 17, 24 ; Girard, 2001, pp. 459–461.

37 Voir notamment à ce sujet l'article d'Adolphe Guyonnet dans *La Patrie Suisse*, 3 mai 1916, cité par : Rudaz, 1998, p. 17.

38 Cingria, 1917.

39 Voir à ce sujet le point 4.1.

40 Gamboni, Morand, 1985, p. 76 ; Greff, 1995, p. 6.

41 L'histoire des écoles d'art à Genève est complexe et mouvementée. L'enseignement artistique remonte à 1748 avec une première école de dessin, dont les différents cours peuvent être qualifiés d'« École » ou « École des beaux-arts » dès la seconde moitié du XIXe siècle. Une école de dessin des Demoiselles est également créée en 1852. Le nom d'« École des beaux-arts » est réservé à la classe de figure de Barthélémy Menn jusqu'en 1897, où l'ensemble des cours est désigné sous l'intitulé d'« Écoles d'art » et réuni dans le même bâtiment au Boulevard Helvétique dès 1903. Les Écoles d'art deviennent l'École cantonale des beaux-arts en 1931, quand la Ville transfère ses écoles au Département cantonal de l'instruction publique. Les origines de l'École des arts industriels remontent à 1869, lorsque sont institués des cours du soir destinés aux apprentis et jeunes artisans sous le nom d'« École d'art appliqué à l'industrie ». L'École des arts industriels voit le jour en 1876, afin de remédier à la crise de l'industrie genevoise. On y enseigne la sculpture sur bois et pierre, la ciselure, l'orfèvrerie-bijouterie, la céramique, la peinture sur émail et les techniques nouvelles d'émaillerie et de peinture de Limoges. En 1909, l'École des arts industriels devient une section de l'École des arts et métiers, laquelle existe déjà depuis 1898. L'École des beaux-arts en deviendra également une section en 1933. Enfin, en 1952, l'École des beaux-arts, l'École des arts industriels et l'École normale de dessin (fondée en 1942) se séparent de l'École des arts et métiers pour se regrouper sous le nom d'« Écoles d'art », dont elles constituent chacune une section. C'est Marcel Feuillat, l'orfèvre du Groupe de Saint-Luc, qui en assure la direction jusqu'en 1961. Hertzschuch, 2011, pp. 63–66 ; Menz, 2010, pp. 13–15.

42 Rudaz, 1995, p. 4.

43 Voir notamment à leur sujet : Service des biens culturels, 1995, pp. 51–53.

44 Voir à ce sujet : Jaccard [mémoire de licence], 1973, pp. 11–12.

45 Cingria, 1954, pp. 34–38.

46 Clavien, 1993, pp. 62–78 ; Walzer, 1993.

47 Archives de la Ville de Genève, *Notice d'autorité : Bovy, Adrien*, janvier 2006.

48 *Charles-Albert Cingria. Correspondance générale*, tome 3, 1977, p. 79.

49 Ultérieurement, les *Cahiers vaudois* collaboreront avec *La Revue romande* et la direction en sera assurée par Jules-Ernest Gross et Henri Rohrer entre septembre et novembre 1919. Quelques ouvrages seront encore publiés par la Société des Éditions des Cahiers vaudois, le dernier étant, en 1920, l'*Histoire du soldat* de Ramuz. Pétermann, 2014, pp. 113–116.

50 « Le salon des Cahiers Vaudois », in : *Nouvelliste Vaudois*, 15 mai 1914.

51 Ils sont tous deux cités comme membres du Groupe romand dans l'*Annuaire romand de Saint-Luc* de 1936 et prendront part à ses chantiers. Gampert est nommé secrétaire du Groupe romand de Saint-Luc en remplacement de Jean d'Amman en 1933. Pour Blanchet, ses peintures à l'église de Tavannes sont les plus importantes à signaler. Gampert participe quant à lui au concours pour la décoration de Saint-Pierre de Fribourg et réalise en 1926 les peintures murales de l'église Saint-Jean-Baptiste de Corsier (GE). StALU PA 378/3, « Protokoll: Generalversammlung ‹SSL/Gruppe deutsche Schweiz› Sonntag den 10. Dez. 1933 im Hof in Wil », 13 décembre

1933, p. 2 ; Société de Saint-Luc, Groupe romand, dans Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1936, pp. 14–18.

52 Rudaz, 2009h, p. 239.

53 Voir à son sujet : Jaccard, 2005.

54 Pallini, 2004, p. 41.

55 Cingria, 1937b, p. 9.

56 Chapelle dont le chœur a également été orné de peintures murales d'Ernest Correvon (1873–1965). Lauper Aloys, « Sommentier », in : *Guide artistique de la Suisse*, 2012, p. 205.

57 Sauterel Valérie, « Castella, Jean-Édouard de », 2021, notice bibliographique publiée sur la base de données vitrosearch, [en ligne, consulté le 17.05.2021 :] https://vitrosearch.ch/fr/artists/2177127.

58 Voir à ce sujet la correspondance Severini-Maritain : Radin, 2011, pp. 17–18 et, sur la base de données vitrosearch, les notices de Valérie Sauterel liées aux travaux préparatoires de Jean-Édouard de Castella.

59 « Protokoll der zweiten St. Lukastagung in Freiburg am 17. und 18. Oktober 1926 », 20 octobre 1926, StALU, PA 378/2 ; « Protokoll der Sitzung des Geschäftausschusses in Basel am 23. November 1926 », 29 novembre 1926, StALU, PA 378/29. Les raisons de ce refus ne sont toutefois pas indiquées dans les procès-verbaux.

60 Marie-Claude Morand et Dario Gamboni considèrent en effet la date de parution du catalogue comme date officielle de la création du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice. Gamboni, Morand, 1985, pp. 75-86 ; Morand, 1986, pp. 82–91. D'autres auteurs se réfèrent à eux, comme Joëlle Neuenschwander Feihl dans son article sur l'église Saint-Martin de Lutry. Neuenschwander Feihl, 1995, p. 669.

61 Berchtold, 1980, p. 604.

62 Cingria, 1935b, pp. 26–28.

63 Baud, « Étapes » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, fonds François Baud, 1903–1975, MAH, Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève. Don de Josiane Voltoni [avant 1992].

64 C'est effectivement cette date qu'on trouve dans le numéro spécial de *Patrimoine fribourgeois*. Service des biens culturels, 1995.

65 Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, 1920, [p. 1].

66 Il s'agit du frère de Marcel Poncet, avocat spécialiste du droit civiliste et fiscal. Picot Albert, « Me Jean Poncet », in : *Journal de Genève*, 5/6 août 1961, p. 13.

67 AEG, Registre du commerce L répertoire 2 (1902/23), Mi B 813 u (1ère séquence), paragraphe 850, volume 30, folio 152. Les statuts de la société n'ont quant à eux pas été retrouvés.

68 Le Conseil fédéral avait ordonné la mobilisation générale le 1er août 1914, 220 000 hommes étant sous les drapeaux et affectés, entre autres, à la surveillance des frontières. Ce nombre décrut en fonction des besoins jusqu'en 1918, où un tiers du contingent fut rappelé et resta mobilisé jusqu'en été 1919 pour assurer le service d'ordre à la suite de la grève générale de 1918. Voir à ce sujet : « Première guerre mondiale », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 15.05.2015, [en ligne, consulté le 14.10.2020 :] https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/008926/2015-05-05/.

69 Voir en particulier : Morand 1986, pp. 82–91 et Gamboni, 1986, pp. 73–81. La question du rapport entre art protestant et catholique est développée au point 6.3.

70 Donche-Gay, 1994.

71 Voir le programme d'enseignement des Ateliers d'Art sacré, 1919, cité par : Stahl [thèse de doctorat], vol. 1, 2009, pp. 104–105.

72 Lettre de François Fosca à Maurice Denis, 14 janvier 1919 (Ms 10905), citée par : Stahl [thèse de doctorat], vol. 1, 2009, p. 138, note 678.

73 Brisac Catherine, « Gruber Jean-Jacques (1904–1988) », in : *Encyclopedia Universalis,* [en ligne, consulté le 17.05.2021 :] https://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-jacques-gruber/.

74 Voir à ce sujet la déconstruction du mythe qui entoure la figure du saint. Beaugé, 2010.

75 Voir à ce sujet le point 2.2. Saint-Luc étant également patron des médecins, plusieurs guildes de médecins se sont réunies sous ce vocable, comme la Confrérie Saint-Luc fondée par Lacordaire dans les années 1840. Masson, 2016, p. 121. Voir également : Fischer, Suh Tafaro, 2003, pp. 215–224.

76 Chevalley, Roduit, 2015, p. 33.
77 *Ibidem*, p. 45.
78 Voir à ce sujet : Roulin, 2015, pp. 416–417.
79 Demandant la protection, sur leur société, de saint Luc et saint Nicolas de Flüe, Cingria en appelle à un troisième saint, Maurice, « comme protecteur de nos efforts, puisque la Société de St-Luc est née de l'ancien groupe de St-Luc et de St-Maurice et que partout en Suisse latine on le considère de fait comme patron de notre terre romande ». Cingria Alexandre, « Journées de Saint-Luc », in : [source inconnue], 14 octobre 1931 [page inconnue], StALU, PA 378/269.
80 Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, 1920.
81 Dans le cadre de ce travail, nous privilégierons la version en toutes lettres afin de respecter l'orthographe originelle établie dans le *Catalogue illustré*.
82 *Feuille officielle suisse du commerce*, 1919, p. 1160.
83 *Ibidem.*
84 *Ibidem.*
85 *Ibidem.*
86 Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, [pp. 1 et 2]. En italique dans le texte.
87 *Ibidem*. En italique dans le texte.
88 *Ibidem*, [p. 1].
89 *Ibidem*, [p. 6].
90 Lettre d'Alexandre Cingria à Georges de Traz, s.d., Archives Vitrocentre Romont, fonds Marcel Poncet, dossier « Saint-Luc / Presse / Fonctions », « correspondance M. Poncet/Alexandre Cingria 1917–1938 ».
91 Seul le Journal de Genève évoque cette exposition, de manière très sommaire, dans un article intitulé « Musée d'art et d'histoire, exposition d'un groupe de St-Luc et St-Maurice », publié dans la rubrique « Conférences et réunions ». « Conférence et réunions », in : *Journal de Genève*, 31 octobre 1920, p. 10 et « Conférence et réunions », in : *Journal de Genève*, 1er novembre 1920, p. 4.
92 On notera le graphisme un peu désuet de cette annonce, qui ne laisse aucunement préfigurer du caractère de modernité qui sera pourtant au cœur de l'action du Groupe de Saint-Luc durant toute son existence.
93 C'est notamment le cas d'un exemplaire offert en 1920 par Alexandre Cingria au Musée des Arts décoratifs de Genève au nom du Groupe de Saint-Luc.
94 Aubert, 1921, pp. 41–53.
95 Voir à ce sujet le point 7.1 et particulièrement le sous-point « Les Ateliers d'art sacré et le Groupe de Saint-Luc : deux sociétés sœurs aux positionnements différents ».
96 « Musée d'art et d'histoire Genève : Groupe de St-Luc et St-Maurice : Exposition d'un ensemble destiné à l'exposition d'art religieux moderne au Musée des Arts décoratifs de Paris [31 octobre–2 novembre 1920] », dans Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, 1920, [pages ajoutées].
97 Aubert, 1921, pp. 52–53.
98 Cingria, 1935b, p. 27.
99 « ‹ Le Roi David › à Mézières », in : Tribune de Lausanne, 11 juin 1921. Voir également : Meylan, 1993. La question du rapport du Groupe de Saint-Luc au monde du théâtre est développée au point 1.4, « Le théâtre chrétien et les Compagnons de Romandie ».
100 *1ère exposition nationale d'art appliqué [...]* [1922], p. 26.
101 H. de S., « À l'Exposition d'art appliqué à Lausanne », in : Journal de Genève, 4 juin 1922, p. 2.
102 Ruffieux, 1974, pp. 132–152.
103 Cingria, de Traz, 1924, p. 10.
104 L'inscription découverte au Registre du commerce indique que le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice a été radié d'office en décembre 1934. Cela signifie que la faillite n'a pas été déclarée par ses membres, mais que la société a été effacée du registre, probablement suite à une inactivité prolongée.
105 *Ausstellung christlicher Kunst [...]*, [1924].
106 Rohner [mémoire de Licence], 2006, p. 31.
107 *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes [...]*, 1925, p. 467.

108 Cingria, 1925b, p. 180.
109 *Ibidem.*
110 Cingria, 1954, p. 86.
111 Bouvier, 1932, p. 560.
112 Cingria, 1935b, pp. 26–28.
113 Bouvier, 1932, p. 560.
114 Brentini [mémoire de licence], 1982, p. 18.
115 Cette « journée des catholiques » suisses fut organisée pour la première fois à Lucerne en 1903, en suivant le modèle des *Katholikentage* allemands qui remontent au milieu du XIXe siècle. Elle réunissait l'épiscopat, les fractions parlementaires, les sociétés de jeunesse, les syndicats ouvriers et la population, donnant lieu à des rassemblements de très grande ampleur. Chenaux, 2000, p. 334.
116 Elle eut lieu du 26 juillet au 31 août. *Ausstellung christlicher Kunst [...]*, [1924, p.1].
117 Brentini [mémoire de licence], 1982, p. 18.
118 Le catalogue de l'exposition indique le nom de « Süss Arnold, Pfarrer, Meggen, Luzern ». Il ne fait cependant aucun doute qu'il s'agit bien d'Alois Süss, prêtre de Meggen et futur président de la Société de Saint-Luc. *Ausstellung christlicher Kunst [...]*, [1924], p. 22.
119 *Ausstellung christlicher Kunst [...]*, [1924], pp. 7 et 22.
120 Besson Marius (Monseigneur), « Exposition d'art chrétien », in : *La Semaine catholique du diocèse de Lausanne et Genève*, 1924, p. 466.
121 Brentini [mémoire de licence], 1982, p. 19.
122 *Ibidem.*
123 Societas Sancti Lucae, « Statuts », 5 décembre 1924, StALU, PA 378/1.
124 « Societas Sancti Lucae: Protokoll vom 5. Dezember 1924. Sitzung im Hotel Schweizerhof in Olten », 5 décembre 1924, StALU, PA 378/2.
125 *Ibidem.*
126 Societas Sancti Lucae, « Statuts », 5 décembre 1924, StALU, PA 378/1.
127 Brentini [mémoire de licence], 1982, p. 22. Un exemplaire en français est conservé aux archives d'État de Lucerne, un autre en allemand aux archives de l'Évêché de Fribourg, probablement envoyé jadis à Monseigneur Besson.
128 [Circulaire de la *Societas Sancti Lucae*], [1925], StALU, PA 378/31.
129 *Ibidem.*
130 *Ibidem.*
131 *Ibidem.*
132 *Ibidem.*
133 « St. Lukas-Gesellschaft (Societas Sancti Lucae) : Satzungen » [1924], p. 2, AEvF, dossier « St-Luc, Société de ».
134 Maritain, 1984, p. 1032.
135 Cette question sera développée au point 2.3.
136 Liste sur laquelle figurent entre autres les noms d'Oskar Cattani, Hans Stocker, Albin Schweri et de l'architecte Fritz Metzger pour les Suisses alémaniques, et ceux de Georges de Traz, François Baud, Adolphe Guyonnet, Fernand Dumas et Marcel Poncet, pour les Romands. « Protokoll der vorbereitenden Sitzung für die Gründung einer Societas Sancti Lucae im Pfarrhof Meggen », 14 octobre 1924, StALU, PA 378/2.
137 Rime [thèse de doctorat], 2005, 179.
138 « Protokoll der vorbereitenden Sitzung für die Gründung einer Societas Sancti Lucae im Pfarrhof Meggen », 14 octobre 1924, StALU, PA 378/2.
139 Brentini [mémoire de licence], 1982, p. 22.
140 [Circulaire de la *Societas Sancti Lucae*], [1925], AEvF, dossier « St-Luc, Société de ».
141 Voir les listes de membres, notamment : Societas Sancti Lucae, « Mitgliederverzeichnis 1926 », 1926, StALU, PA 378/70 et Societas Sancti Lucae, « Mitgliederverzeichnis/Liste des membres 1929 », 1929, StALU, PA 378/70.
142 Fondation Charles Journet, archives, lettre de Mgr Besson à Charles Journet, 21 avril 1928. Cette lettre s'inscrit dans le contexte de la polémique déclenchée par la *Trinité*, peinture murale

réalisée par Severini dans le chœur de la nouvelle église de Semsales. Voir à ce sujet le point 4.3 et particulièrement le sous-point « Lorsque l'œuvre d'art déroge au règlement ».

143 Lettre de Mgr Besson à Jean d'Amman, secrétaire du Groupe romand de Saint-Luc, 7 avril 1933, CLSR, fonds Alexandre Cingria (1879–1945), COD 1 A.C.

144 « Societas Sancti Lucae: Protokoll der ersten St. Lukastagung zu Luzern am Dienstag nach St. Lukas, 20. Oktober 1925 », [octobre 1925], StALU, PA 378/2.

145 Lettre de Charles Journet au président de la Société de Saint-Luc, 25 avril 1928, StALU, PA 378/81.

146 Boissard, Latala, Rime, 2007.

147 Societas Sancti Lucae, « Statuts », 5 décembre 1924, p. 2, StALU, PA 378/1.

148 « St. Lukas-Gesellschaft (Societas Sancti Lucae) : Satzungen », [1924], p. 2, AEvF, dossier « St-Luc, Société de ».

149 Ou, à défaut, d'être domicilié en Suisse depuis au moins cinq ans. Societas Sancti Lucae, « Statuts », 5 décembre 1924, p. 2, StALU, PA 378/1.

150 La question de l'admission des étrangers fut discutée en mai 1927, plusieurs membres estimant qu'ils devraient avoir la possibilité de participer ponctuellement aux réalisations de la SSL. Les statuts de 1928 seront révisés en ce sens, l'article 3 précisant que dans une mesure limitée, les étrangers méritants dans le domaine de l'art religieux et qui pourraient représenter un apport pour la Société peuvent également être admis (« *In beschränktem Masse können auch Ausländer, welche sich um die christliche Kunst verdient gemacht haben und welche der SSL und ihren Bestrebungen förderlich sein können, als Mitglieder aufgenommen werden* »). « Satzungen », 5 octobre 1928, StALU, PA 378/1 ; « Societas Sancti Lucae: Protokoll der dritten St. Lukastagung in Solothurn am 17. und 18. Oktober 1927 », 19 octobre 1927, StALU, PA 378/2 ; « Modifications apportées aux statuts de la SSL à l'assemblée générale du 14/15 octobre 1928 », s.d., StALU, PA 378/77.

151 Sauf si ce jour ne tombe pas un samedi ou dimanche. « St. Lukas-Gesellschaft (Societas Sancti Lucae) : Satzungen », [1924], p. 3, AEvF, dossier « St-Luc, Société de ».

152 Protocoles des *Lukastagung*, 1925–1938, StALU, PA 378/2-4.

153 À noter que seules la Suisse alémanique et la Suisse romande sont prises en compte. Il n'est jamais fait mention des régions italophones ni romanches à ce stade de l'histoire de la Société. « St. Lukas-Gesellschaft (Societas Sancti Lucae) : Satzungen », [1924], pp. 3–6, AEvF, dossier « St-Luc, Société de ».

154 Brentini [mémoire de licence], 1982, p. 21.

155 Devenu membre d'honneur de la société en 1929. « Vorstands-Sitzung. Romont, 13.10.29, 17 Uhr », 13 octobre 1929, StALU, PA 378/14.

156 « Protokoll der ersten St. Lukastagung zu Luzern am Dienstag nach St. Lukas, 20. Oktober 1925 », 20 octobre 1925, StALU, PA 378/2.

157 « […] *hat der Geschäftsausschuss vornehmlich seine Tätigkeit und Aufmerksamkeit auf die Lebendighaltung der religiös künstlerischen Wirksamkeit der Arbeitsgruppe zu richten. Diese soll jederzeit den Vergleich mit dem hochstehenden zeitgenössischen Kunstschaffen bestehen können* ». « Geschäftsordnung des Vorstandes und seines Geschäftsausschusses der SOCIETAS SANCTI LUCAE […] », 16 décembre 1925, StALU, PA 378/1.

158 « Mitgliederverzeichnis 1926 », 1926, StALU, PA 378/70.

159 Reymond, 1992, p. 47. Voir également : Donche-Gay, 1994, pp. 37–47 ; Noverraz [mémoire de master], 2014, pp. 21–27.

160 « Témoignage de Jeanne Severini – 16 septembre 1980. Cortone (Italie) », Archives de la Fondation Charles Journet, F CJ 3, « Severini Gino/Jeanne ».

161 Voir à son sujet le point 4.5 et particulièrement le sous-point « Un cas emblématique : Gino Severini ».

162 Voir à son sujet le point 2.4.

163 « Protokoll der St. Lukas-Tagung vom 14./15. Okt. 1928, in Basel », [16 octobre 1928], StALU, PA 378/2.

164 Hess, 1930, p. 29.

165 Societas Sancti Lucae, « Mitgliederverzeichnis / Liste des membres 1932 », [1932], Archives privées de Paul Monnier, Genève.

166 « *[…] dass sie den Anforderungen des ernsten zeitgenössischen Kunstschaffens entspricht* ». « Geschäftsordnung des Vorstandes und seines Geschäftsausschusses der SOCIETAS SANCTI LUCAE […] », 16 décembre 1925, StALU, PA 378/1.

167 Il pourrait s'agir de l'orfèvre et joaillier obwaldien Meinrad Burch-Korrodi (1897–1978), qui fit partie du groupe de travail de la SSL dès 1928. « Burch-Korrodi, Meinrad », in : *SIKART : Dictionnaire sur l'art en Suisse*, 28.02.2018, [en ligne, consulté le 28.04.2019 :] http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4024315&lng=fr ; https://burch-korrodi.ch.

168 « Societas Sancti Lucae: Protokoll der zweiten St. Lukastagung in Freiburg am 17. und 18. Oktober 1926 », 20 octobre 1926, StALU, PA 378/2.

169 Lettre de Richard Arthur Nüscheler à Alois Süss, 17 février 1928, StALU, PA 378/59. Il joint à sa lettre le petit livret présentant ses *steinfenster* de l'église *St. Maria* : « Die Steinfenster mit Buntverglasung in der *Marienkirche* Neudorf St. Fiden (St. Gallen) von Richard A. Nüscheler, Kunstmaler (…) », [1914–1915], StALU, PA 378/59.

170 Lettre d'Alois Süss à Leopold Haefliger indiquant qu'il faut être catholique « *im Sinne nicht nur des Taufscheins sondern der Ueberzeugung & des Lebens* », 12 octobre 1928, StALU, PA 378/59.

171 Réponse de Josef Beeler à Alois Süss, 13 octobre 1928, StALU, PA 378/59. Dans sa lettre à Süss du 13 octobre 1928, Leopold Haefliger affirme pour sa part : « *Ich kann Ihre Frage, ob ich dem katholischen Glauben, und meinen daherigen Pflichten nachkomme[,] mit Ja antworten* ».

172 « Anmeldungen für die Arbeitsgruppe », s.d., StALU, PA 378/59.

173 Lettre de Walter Höchli-Koch au curé R. Senti de Wil, 11 septembre 1941, StALU, PA 378/61.

174 « Societas Sancti Lucae : St. Lukastagung 1930, Luzern. Protokoll. 12. Oktober 1930 », 14 octobre 1930, p. 2, StALU, PA 378/3.

175 *Ibidem.* Cingria rédigea une proposition dans ce sens le 16 juillet 1930 : « Certaines personnalités artistiques ne faisant pas partie de l'Église catholique pourront être appelées à participer à nos travaux, à notre bulletin, à nos expositions ou à nos réunions. […] Ces nouvelles classe[s] de membres auxiliaires porterai[en]t le nom d'amis de St. Luc. Ce titre leur serait confié ou retiré par le comité. Il constituerait une sorte d'honorariat qui ne les engagerait à aucune cotisation, mais les priverait du droit de vote et à tous les droits sur l'activité de la Société ». StALU, PA 378/3, Alexandre Cingria, « Proposition concernant les amis de St. Luc. », 16 juillet 1930.

176 « Groupe romand de Saint Luc : règlement », article 13, pp. 7–8, CLSR, fonds Alexandre Cingria, COD 1 A.C.

177 [Circulaire de la *Societas Sancti Lucae*], [1925], AEvF, dossier « St-Luc, Société de ».

178 « Geschäftsordnung des Vorstandes und seines Geschäftsausschusses der SOCIETAS SANCTI LUCAE […] », 16 décembre 1925, StALU, PA 378/1.

179 « Rechnungsabschluss per 30. September 1930 », [octobre 1930] et « Comptes au 30 septembre 1931 », [octobre 1931], StALU, PA 378/3.

180 « Comptes au 30 septembre 1931 », [octobre 1931], StALU, PA 378/3.

181 « Rechnungsabschluss per 30. September 1930 », [octobre 1930] et « Comptes au 30 septembre 1931 », [octobre 1931], StALU, PA 378/3.

182 « Geschäftsordnung des Vorstandes und seines Geschäftsausschusses der SOCIETAS SANCTI LUCAE […] », 16 décembre 1925, StALU, PA 378/1.

183 Voir à ce sujet le point « La Sankt Lukasgenossenschaft für religiöse Kunst : une tentative de commercialisation ».

184 « Generalversammlung der Societas Sancti Lucae : 14. Oktober 1929 im Hotel Belle Croix in Romont », [15 octobre 1929], StALU, PA 378/2.

185 « Comptes au 30 septembre 1931 », [octobre 1931], StALU, PA 378/3.

186 « Societas Sancti Lucae : St. Lukastagung 1930, Luzern. Protokoll. 12. Oktober 1930 », 14 octobre 1930, [p. 1], StALU, PA 378/3. Dans son mémoire sur Cingria, Joëlle Rohner souligne que la Société essuie de nombreux refus de la part des différents organismes et instances susceptibles d'accorder des subventions, notamment en 1933 lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs à Milan. La Commission des arts appliqués, dont Daniel Baud-Bovy est l'un des seuls membres à soutenir le Groupe de Saint-Luc, rejette également une de ses demandes en 1935. Rohner [mémoire de licence], 2006, p. 18.

187 Courrier aux membres de la SSL signé par Robert Hess et Alois Süss, 10 septembre 1926, StALU, PA 378/77.
188 « Wie stellen sich die Künstler zur christlichen Kunst? », 1931, pp. 21–34
189 « Wie stellt sich der Klerus zur Christlichen Kunst? », 1932, pp. 41–54 ; « Quelles sont les idées du clergé au sujet de l'art chrétien ? », 1933, pp. 42–47, et « Enquête auprès du clergé », 1934, pp. 58–61.
190 Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1936.
191 Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1937.
192 Voir la liste de ces publications jusqu'en 1981 dans : Brentini, [1987], pp. 18–20.
193 Hess, 1939.
194 *Neue Kunst im Dienst der Liturgie*, 1943/1944 ; *Neue kirchliche Architektur*, 1944/1946.
195 L'ouvrage *Bauen für die Kirche* de Fabrizio Brentini en fait notamment partie. Brentini, 1994. Voir le PDF sur le site de la *St. Lukasgesellschaft für Kunst und Kirche*, « Publikationen 1954 bis 2003 » [en ligne, consulté le 14.02.2021:] https://lukasgesellschaft.ch/lukges/wp-content/uploads/2018/03/SSL_Publikationen_1954_bis_2003.pdf.
196 Reynold (de), 1927, pp. 9–11.
197 Cingria, 1927a, pp. 30–33.
198 Cingria, 1928, pp. 33–34.
199 Revue fondée en 1926 et dont la direction était assurée par l'abbé et futur cardinal Charles Journet et par l'abbé et futur évêque du diocèse de Lausanne, Genève et Fribourg, François Charrière (1893–1976). Voir à ce sujet : Boissard, Latala, Rime, 2007.
200 Brillant, 1930.
201 Cingria, 1934, pp. 62–68.
202 Au numéro XVIII de la table des illustrations. *Ars sacra*, 1928, p. 43.
203 Cette indication figure sur la couverture de la revue, dans le sous-titre. *Die christliche Kunst: Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft*, octobre 1919.
204 Selon les informations mentionnées à la fin d'un article du numéro de décembre 1924, ce comité inclut Michael Hartig (1878–1960), archiviste de l'archevêché et prélat d'honneur de Sa Sainteté Pie XI et Richard Hoffmann (1876–1947), chambellan du pape. « An unsere Leser », 1924, n.p.
205 P. L., 1931, pp. 9–12.
206 « Eine Anerkennung der St. Lukasgesellschaft von ungewohnter Seite », in : *Neue Zürcher Nachrichten*, 17 octobre 1932, p. 1.
207 « Societas Sancti Lucae: Protokoll der zweiten St. Lukastagung in Freiburg am 17. und 18. Oktober 1926 », 20 octobre 1926, p. 2, StALU, PA 378/2.
208 [Courrier aux sociétaires signé par Alois Süss et Robert Hess], 7 janvier 1926, StALU, PA 378/77.
209 Entre autres : Bouvier, 1929, p. 123–146 ; Bouvier, 1944.
210 « Protokoll der Sitzung des Geschäftsausschusses », 18 novembre 1930, StALU, PA 378/29.
211 Il peut s'agir tant d'articles écrits par ses membres que de comptes-rendus et d'analyses réalisés par des journalistes externes. Voir à ce sujet l'analyse que Brentini consacre à la presse dans son mémoire sur la SSL. Brentini [mémoire de licence], 1982, pp. 53–59 et le dossier « Presse », dans les archives de la SSL à Lucerne : StALU, PA 378/257.
212 Besson, 1929, p. 3.
213 M. F., 1929, p. 7.
214 Liste des membres de L'Œuvre arrêtée au 1er janvier 1924, 1924. Voir à ce sujet le point 2.1.
215 Notamment : Régamey, 1939, pp. 75–84. La revue consacre également plusieurs articles au Groupe romand de Saint-Luc et à ses acteurs, comme Fernand Dumas et Alexandre Cingria. Cingria, 1937a, pp. 75–78 ; Cingria, 1939, pp. 207–211.
216 En 1927, Cingria y publia notamment un compte-rendu des nouveautés de l'art religieux en Suisse romande. Cingria Alexandre, « Arte moderna nelle chiese della Svizzera », in : *Le Arti plastiche*, 16 janvier 1927, [page inconnue], StALU, PA 378/257.
217 Le journal présente notamment la SSL en janvier 1926 : « Dalla Svizzera : Un'associazione per l'arte cristiana », in : *L'Osservatore romano*, 31 janvier 1926, [page inconnue], StALU, PA 378/257.
218 Birchler, 1927/1928, pp. 129–157.

219 C'est notamment le cas lors de l'assemblée générale de 1927. « Societas Sancti Lucae: Protokoll der dritten St. Lukastagung in Solothurn am 17. und 18. Oktober 1927 », 19 octobre 1927, p. 3, StALU, PA 378/2.

220 [Courrier aux sociétaires signé par Alois Süss et Robert Hess], 4 juin 1926, StALU, PA 378/77.

221 *Ibidem.*

222 Lettre de démission d'Héribert Reiners, 26 octobre 1927, StALU, PA 378/81.

223 Voir la page dédiée à ce fonds sur le site de la BCU Fribourg : https://www.fr.ch/app/bcu_collections/54/detail.

224 StALU, PA 378/2, « Protokoll der ersten St. Lukastagung zu Luzern am Dienstag nach St. Lukas, 20. Oktober 1925 », 20 octobre 1925.

225 « Societas Sancti Lucae: Protokoll der zweiten St. Lukastagung in Freiburg am 17. und 18. Oktober 1926 », 20 octobre 1926, p. 2, StALU, PA 378/2.

226 Notamment le *motu proprio* de 1903 sur la restauration de la musique sacrée, « Tra le sollecitudini ». Pie X, 1903.

227 « Societas Sancti Lucae: Protokoll der zweiten St. Lukastagung in Freiburg am 17. und 18. Oktober 1926 », 20 octobre 1926, p. 2, StALU, PA 378/2.

228 Hess, 1928, p. 27. Il sera une nouvelle fois dispensé en août 1930 et en 1936 à Engelberg. Süss, 1931, p. 36 ; Brentini [mémoire de licence], 1982, p. 38.

229 Hess, 1928, p. 26.

230 Hess, 1930, p. 29.

231 Süss, 1931, p. 35. Le Vaudois Gaston Faravel n'apparaît sur les listes de membres de la SSL qu'en 1932, deux ans après sa conversion au catholicisme en décembre 1930. Il avait auparavant collaboré à plusieurs reprises avec les artistes du Groupe de Saint-Luc, notamment à la décoration des édifices suivants : chapelle du Collège de l'Abbaye de Saint-Maurice (1925) ; chapelle du Pensionnat Saint-Charles de Romont (1928–1929) ; église catholique de La Sarraz (1930). Diesbach, 1939, pp. 56–61.

232 « Societas Sancti Lucae: Protokoll der zweiten St. Lukastagung in Freiburg am 17. Und 18. Oktober 1926 », 20 octobre 1926, p. 5, StALU, PA 378/2.

233 Christ, 1991.

234 Brentini, 1994, pp. 65–69, 84–87 et 88. La question de la modernité architecturale en Suisse alémanique est développée au point 5.2.

235 *IIIe Exposition internationale des arts décoratifs* [...], 1927.

236 L'importance de l'évènement est rappelée dans une lettre adressée aux membres de la SSL afin de les encourager à proposer des œuvres susceptibles d'être exposées. [Courrier signé par Alois Süss et Jean-Louis Gampert], 1er février 1927, StALU, PA 378/77.

237 *Ibidem.*

238 Important représentant de l'architecture moderne en Suisse né en Italie, lié au mouvement futuriste et à d'autres courants d'avant-garde européens, Alberto Sartoris fut un des fondateurs des Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM), dont la première édition eut lieu au château de La Sarraz en 1928. Bien qu'il eût connu plusieurs membres du Groupe de Saint-Luc, Sartoris n'en fit jamais partie, son architecture étant porteuse d'une modernité considérée comme bien trop radicale par rapport au positionnement plus modéré de la Société catholique, notamment après le scandale provoqué par sa chapelle de Lourtier. Baudin Antoine, « Alberto Sartoris », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 31.01.2011 [en ligne, consulté le 14.10.2020 :] https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/042786/2011-01-31/; Allenspach, 1988a, pp. 3–9. Voir également, sur le scandale de Lourtier et l'architecture moderne, le chapitre 5.

239 Comprendre « les adeptes de la SSL ».

240 Sartoris, 1927, p. XXIX. Aucune illustration de la salle de la SSL n'a pu être retrouvée.

241 Süss, 1929, p. 41.

242 *Exposition nationale d'art appliqué [...]*, 1931 ; Magnat, 1931, pp. 3–7.

243 D'après les listes de membres dressées par Fabrizio Brentini, Beretta rejoint le groupe de travail de la SSL en octobre 1930. Brentini [mémoire de licence], 1982, p. 212.

244 « Die Abbildungen / Illustrations », in : *Ars sacra,* 1932, p. 69.

245 Rudaz, 2008c, p. 51.

246 Les expositions qui concernent spécifiquement le Groupe romand seront abordées dans la partie consacrée à cette phase de l'histoire de la Société.

247 Dans les statuts retrouvés aux AEvF, le point numéro 7 de l'article 2 précise que la société participera au développement d'un art religieux de qualité pour le foyer, notamment par des publications et l'intermédiaire d'entreprises de confiance. « St. Lukas-Gesellschaft (Societas Sancti Lucae) : Satzungen », [1924], p. 2, AEvF, dossier « St-Luc, Société de ».

248 Geschäftsstelle SSL, « Geschäftsstelle SSL : Genossenschaft für religiöse Kunst. Satzungen », [1930], StALU, PA 378/3.

249 *SANKT LUKAS – Genossenschaft für religiöse Kunst Baden – Schweiz*, « Moderner religöser Hausschmuck », Baden, 1931, StALU, PA 378/277.

250 Höchli-Koch écrit ainsi dans l'*Aargauer Volksblatt* du 27 novembre 1928 : « *Auf drei Gebieten ist der religiöse Kitsch immer noch fast absoluter Herrscher : Heiligenbildchen, Kongrekationsandachten, Kommunionandenken* ». Cité par : Brentini [mémoire de licence], 1982, p. 64.

251 Höchli-Koch, 1930, p. 35.

252 [Courrier signé par Alexandre Cingria et adressé aux membres romands de la SSL], [1929], StALU, PA 378/277.

253 « Protokoll der Generalversammlung der SSL 1931, Genf », [19 octobre 1931], p. 2, StALU, PA 378/3.

254 *SANKT LUKAS – Genossenschaft für religiöse Kunst Baden – Schweiz,* « Moderner religöser Hausschmuck », Baden, 1931, StALU, PA 378/277.

255 *Ibidem.*

256 *Ibidem.*

257 Orfèvre et joaillier, Burch-Korrodi fait partie du groupe de travail de la SSL dès 1928. Brentini [mémoire de licence], 1982, p. 212.

258 Imagier de Saint-Gall, Büsser fait partie du groupe de travail dès la fondation de la SSL. Brentini [mémoire de licence], 1982, p. 211.

259 *SANKT LUKAS – Genossenschaft für religiöse Kunst Baden* – Schweiz, « Moderner religöser Hausschmuck », Baden, 1931, StALU, PA 378/277.

260 Geschäftsstelle SSL, Baden, « Den Pionieren gewidmet : eine Preisliste und ein Jahresbericht über Neue Christliche Hauskunst von der Geschäftsstelle SSL Baden / Schweiz », s.d., StALU, PA 378/277.

261 Geschäftsstelle SSL, Baden, « Abrechnung über Kommissionsgut », 31 août 1931, Archives privées de Paul Monnier, Genève.

262 Brentini [mémoire de licence], 1982, pp. 64 et 65.

263 L'article 10 précise en effet : « Avec l'approbation du comité, pourront être fondées des sections régionales de la S.S.L. ainsi que du Groupe d'action, lesquelles travailleront aux mêmes fins que la Société et dans le même esprit ». *Societas Sancti Lucae*, « Statuts », 5 décembre 1924, p. 2, StALU, PA 378/1.

264 « Protokoll der Sitzung des Geschäftsausschusses in Olten am 16. Dezember 1925 », 16 décembre 1925, StALU, PA 378/29.

265 « Societas Sancti Lucae: Protokoll der zweiten St. Lukastagung in Freiburg am 17. und 18. Oktober 1926 », 20 octobre 1926, StALU, PA 378/2.

266 « Societas Sancti Lucae: Protokoll der dritten St. Lukastagung in Solothurn am 17. und 18. Oktober 1927 », 19 octobre 1927, pp. 1–2, StALU, PA 378/2.

267 « Societas Sancti Lucae: Protokoll der zweiten St. Lukastagung in Freiburg am 17. und 18. Oktober 1926 », 20 octobre 1926, p. 2, StALU, PA 378/2.

268 « Societas Sancti Lucae: Protokoll der dritten St. Lukastagung in Solothurn am 17. und 18. Oktober 1927 », 19 octobre 1927, pp. 1–2, StALU, PA 378/2.

269 Lettre de Marcel Feuillat à Robert Hess, 29 juillet 1928, StALU, PA 378/81.

270 Questionnaire envoyé aux membres romands de la SSL, signé par Alexandre Cingria et Jean-Louis Gampert, 3 novembre 1927, StALU, PA 378/81 ; Lettre d'Alexandre Cingria, Jean-Louis Gampert et Marcel Feuillat à Alois Süss, [octobre-novembre] 1927, StALU, PA 378/81.

271 Cingria, Gampert, Guyonnet, Feuillat, d'Amman, Mlle Guignard (probablement Jeanne Guignard) et Abbé Jambé du Groupe d'action. *Ibidem.*

272 *Ibidem.*
273 Questionnaire envoyé aux membres romands de la SSL, signé par Alexandre Cingria et Jean-Louis Gampert, 3 novembre 1927, StALU, PA 378/81.
274 Voir : Boissard, Latala, Rime, 2007 ; Rime [thèse de doctorat], 2005, p. 21.
275 Lettre de François Baud [à Robert Hess], 13 novembre 1927, StALU, PA 378/81.
276 *Ibidem.*
277 Une partie de cette lettre est citée dans une autre missive adressée à Robert Hess. Lettre de François Baud [à Robert Hess], 2 novembre 1927, StALU, PA 378/81.
278 Lettre de Jean-Louis Gampert à Robert Hess, 27 novembre 1927, StALU, PA 378/81.
279 « Protokoll der Sitzung des Geschäftsausschusses in Olten im Hotel Schweizerhof am 21. Febr. 1928 », 27 février 1928, StALU, PA 378/29.
280 Lettre de Marcel Feuillat à Robert Hess, 7 mai 1928, StALU, PA 378/81.
281 Lettre de Marcel Feuillat à Robert Hess, 16 mai 1928, StALU, PA 378/81.
282 Voir à ce sujet le chapitre 6.
283 Lettre d'Alois Süss et Robert Hess au secrétaire romand Jean-Louis Gampert, 10 mars 1928, StALU, PA 378/81.
284 Lettre de Jean-Louis Gampert à Robert Hess, 28 mars 1928, StALU, PA 378/81.
285 « Protokoll der St. Lukas-Tagung vom 14./15. Okt. 1928, in Basel », [16 octobre 1928], StALU, PA 378/2.
286 Brentini [mémoire de licence], 1982, p. 29.
287 « Protokoll der Sitzung des Geschäftsausschusses, 26. Mai 1931 Hotel de la Poste, Bern », [mai] 1931, StALU, PA 378/29.
288 Lettre d'Alexandre Cingria (?) à Alois Süss, 1er mai 1931, StALU, PA 378/14.
289 « Protokoll der Genervalversammlung der SSL 1931, Genf », [19 octobre 1931], StALU, PA 378/3.
290 Cingria Alexandre, « Journées de Saint-Luc », in : [source inconnue], 14 octobre 1931, [page inconnue], StALU, PA 378/269.
291 « Societas Sancti Lucae ; St. Lukastagung 1932, 23. & 24. Oktober 1932: Protokoll », 25 octobre 1932, StALU, PA 378/3.
292 Bouvier Jean-Bernard, « Société Saint-Luc », in : *Journal de Genève*, 26 novembre 1932.
293 *Ibidem.*
294 Societas Sancti Lucae, « Satzungen », 1932, StALU, PA 378/1.
295 Ce comité devait également être représentatif des principales activités artistiques exercées au sein de la SSL, et trois membres au moins être issus du clergé catholique. Societas Sancti Lucae, « Satzungen », 1932, StALU, PA 378/1.
296 Selon les règlements de 1932, chaque Groupe reçoit trente pour cents du montant total des cotisations de la caisse centrale. « Societas Sancti Lucae : Statuts », [1936], CLSR, fonds Alexandre Cingria (1879–1945), COD 1 A.C.
297 Même si Baud avait répété dans ses lettres à Hess qu'il s'opposerait toujours à un éclatement, il semble avoir démissionné pour un autre motif, lié au refus d'une de ses œuvres lors de la IIe Exposition nationale d'art appliqué organisée à Genève en 1931. Lettre de François Baud [à Robert Hess], 13 novembre 1927, StALU, PA 378/81 ; Lettre d'Alexandre Cingria à François Baud, 2 décembre 1934, Bibliothèque de l'Université de Genève, Département des manuscrits, Archives Baud-Bovy 298, f. 122–123.
298 Lettre d'Alexandre Cingria à François Baud, 2 décembre 1934, Bibliothèque de l'Université de Genève, Département des manuscrits, Archives Baud-Bovy 298, f. 122 et 123 ; Lettre d'Alexandre Cingria à François Baud [1934], Bibliothèque de l'Université de Genève, Département des manuscrits, Archives Baud-Bovy 298, f. 132. Baud accepta la demande de Cingria, puisque son nom figure dans la liste des membres publiée dans l'*Annuaire romand de St-Luc* en 1936. Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1936, p. 14.
299 Peintre et peintre-verrier, Oskar Cattani a effectué une riche carrière dans l'art sacré en tant qu'artiste indépendant. En ce qui concerne ses activités liées à la section romande du Groupe de Saint-Luc, on peut citer la décoration de la chapelle Saint-Nicolas-de-Flüe dans l'église Saint-Pierre de Fribourg, réalisée entre 1948 et 1953. En 1935, il réalisa également les vitraux et les

peintures murales de l'église d'Épendes, construite par Albert Cuony, membre du Groupe romand. Rudaz, 2008a, p. 36.

300 Lettre d'Oskar Cattani à Alois Süss, 17 décembre 1936, StALU, PA 378/59.

301 Bordigoni remplaça Cingria à la présidence du Groupe Romand en 1938.

302 Lettre de Walter Höchli-Koch à André Bordigoni, 15 juillet 1940, StALU, PA 378/31.

303 Lettre de Walter Höchli-Koch à André Secrétan, 26 juin 1939, StALU, PA 378/31.

304 Lettre de Walter Höchli-Koch à André Bordigoni, 2 août 1939, StALU, PA 378/31.

305 Lettre d'André Bordigoni à Alois Süss, 27 juin 1941, StALU, PA 378/31.

306 « SSL, Deutsch-schweizerische Gruppe, Jahresbericht 1940 », 20 octobre 1940, StALU, PA 378/44.

307 Voir à ce sujet le descriptif du fonds aux archives d'État de Lucerne : https://query-staatsarchiv.lu.ch/detail.aspx?ID=146628.

308 Plusieurs documents, notamment de la correspondance traitant du fonctionnement du Groupe romand ont toutefois été réunis par feu M. Aloys Page, architecte à Romont. Ce fonds a fait l'objet d'une donation au Vitrocentre Romont en 2024 par l'hoirie Page, que nous remercions.

309 « Groupe romand de Saint Luc : règlement », 1er décembre 1938, pp. 1 et 2, CLSR, fonds Alexandre Cingria (1879–1945), COD 1 A.C.

310 Societas Sancti Lucae, « Mitgliederverzeichnis 1926 », 1926, StALU, PA 378/70.

311 Cingria, 1937d, p. 32.

312 « Groupe romand de Saint Luc : règlement », 1er décembre 1938, p. 2, CLSR, fonds Alexandre Cingria (1879–1945), COD 1 A.C.

313 *Ibidem.*

314 Alexandre Cingria, « Proposition concernant les amis de St. Luc. », 16 juillet 1930, StALU, PA 378/3.

315 Cette assemblée réunissait « l'ensemble de ceux des membres qui [avaient] répondu à l'appel d'une convocation écrite qui leur [avait] été envoyée par le comité trois semaines avant le jour fixé pour cette réunion », « Groupe romand de Saint Luc : règlement », 1er décembre 1938, p. 3, CLSR, fonds Alexandre Cingria (1879–1945), COD 1 A.C.

316 *Ibidem*.

317 *Ibidem*, p. 4.

318 Vicaire au Sacré-Cœur de Genève de 1925 à 1928, Donnier était proche de Charles Journet. Rime [thèse de doctorat], 2005, p. 95.

319 Cingria, 1936, p. 7. La nature des tâches qui leur sont dévolues n'est néanmoins pas précisée. Sur le rôle des femmes dans le Groupe de Saint-Luc, voir le point 2.5.

320 Cingria Alexandre, *La vie intime de Saint-Luc en 1936*, 1936, [p. 3], StALU, PA 378/78.

321 Lors de l'assemblée générale de la SSL de 1938, Cingria informe les Alémaniques que l'ensemble du comité du Groupe romand a été modifié. « SSL Generalversammlung 1938 », 26 septembre 1938, StALU, PA 378/4.

322 [Liste non datée avec les noms des nouveaux membres du Comité du Groupe romand], [1938–1939], StALU, PA 378/31.

323 « Réunion annuelle de Genève du 2 février 1935 : Rapport sur l'activité du Groupe romand de St. Luc depuis la dernière assemblée », [2 février 1935], StALU, PA 378/44.

324 *Ibidem*.

325 Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1936, pp. 14–18.

326 Rudaz, 1998, p. 26, note 61.

327 *Ibidem*, pp. 26 et 27.

328 Cingria Alexandre, *La vie intime de Saint-Luc en 1936*, 1936, [p. 3], StALU, PA 378/78.

329 *Ibidem*.

330 Probablement l'École des arts industriels où Feuillat enseignait. Rudaz, 2009g, p. 129.

331 Cingria, 1937b, p. 23.

332 Cingria Alexandre, *La vie intime de Saint-Luc en 1936*, 1936 [p. 4], StALU, PA 378/78.

333 Voir notamment : Dumas, 1985.

334 Voir à ce sujet le point 3.1.

335 Cingria, 1954, p. 54.

336 Rudaz, 1998, pp. 26 et 27 et archives numériques Patrick Rudaz, fiche « Groupe romand St Luc ».
337 « Groupe romand de Saint Luc : règlement », 1er décembre 1938, p. 6, CLSR, fonds Alexandre Cingria (1879–1945), COD 1 A.C.
338 Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1936.
339 Société de St-Luc, Groupe romand, 1937.
340 En 1937 paraissent les tomes consacrés à Théophile Robert (par Cingria et Jean-Bernard Bouvier), François Baud (par André Secrétan), Jean-Louis Gampert (par Henri Ferrare) et Marcel Feuillat (par Cingria). En 1938, ceux consacrés à Paul Monnier (par Maurice Zermatten) et Adolphe Guyonnet (par Bouvier). En 1939, celui sur Gaston Faravel (par Frédéric de Diesbach), en 1945, ceux consacrés à Marguerite Naville (par Jacques Aubert) et Emilio Maria Beretta (par Georges de Traz, alias François Fosca) et enfin, en 1950, celui sur Théodore Strawinsky (par Marcel Strub). Il est surprenant de constater que deux des membres les plus influents du Groupe romand, Cingria et Dumas, ne sont pas représentés dans cette collection.
341 Il sera également l'auteur de la monographie de Baud.
342 Lettre de François Baud à [Alexandre Cingria], 6 février 1937, AEG, fonds André Secrétan, archives privées 411.1.
343 Dans le *Catalogue illustré* de 1920, Théophile Robert figure néanmoins sur la liste, peu officielle, des « artistes collaborant à l'œuvre entreprise » par le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice. Il se convertira pour sa part au catholicisme en 1940. Amstutz-Peduto, 2016, p. 49 ; Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, 1920, [p. 2]. Sur les questions confessionnelles dans le Groupe de Saint-Luc, voir le point 6.3.
344 Cingria Alexandre, « L'exposition d'art religieux moderne du groupe romand de la Société de Saint-Luc » [« Page de St-Luc » 1], in : *L'Écho illustré*, 15, 1933d, p. 362.
345 Moret [mémoire de licence], 2005.
346 Rudaz Patrick, « Vie interne : Le Groupe romand de Saint Luc », s.d., Archives numériques Patrick Rudaz.
347 Plusieurs coupures de journaux concernant les activités du Groupe romand sont conservées avec les archives de la SSL à Lucerne, aux cotes PA 378/257, 260, 269.
348 Cingria, 1936, p. 6.
349 Cet almanach ne verra finalement pas le jour. Lettre d'Alexandre Cingria adressée « aux sociétaires de Saint-Luc et à leurs amis », 4 mars 1938, Archives privées de Paul Monnier, Genève.
350 En 1937, Cottier fut également co-fondateur du groupe d'artistes *La Palette carougeoise.* Voir à son sujet : Rudaz, 2009e, pp. 92–94.
351 Rudaz, 1998, p. 42.
352 *Ibidem.*
353 Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1935.
354 « L'atelier d'ornements liturgiques de St-Luc », 1936, p. 11.
355 Marie-Gabrielle Berthier réalisa plusieurs œuvres en céramique pour des églises et chapelles conçues par Dumas. Service des biens culturels, 1995, p. 51.
356 Rudaz, 2009h, p. 240.
357 Cingria, 1934, p. 65.
358 Cingria, 1933d, p. 362.
359 Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1935.
360 Selon Cingria, ces critiques furent surtout formulées par la presse genevoise locale qui, en dehors du *Courrier de Genève*, n'aurait été « guère favorable » au Groupe. Cingria, 1936, pp. 6 et 7.
361 Cingria, 1934, p. 67 ; Cingria, 1933f, pp. 12–16.
362 Cingria Alexandre, « Société de Saint Luc, Groupe romand : Enquête sur la participation de la Societas Sancti Lucae à l'exposition triennale de Milan en 1936 » [lettre d'Alexandre Cingria au Département de l'Intérieur ?], 21 mai 1936, StALU, PA 378/146.
363 Lettre d'Alexandre Cingria au Président de *L'Œuvre*, 13 octobre 1935, Archives Vitrocentre Romont, fonds Alexandre Cingria, dossier « L'Œuvre ».
364 Ce catholique de Menzigen dirigea le Département de l'Intérieur et fut Conseiller fédéral de 1934 à 1959. Il incarnait un catholicisme conservateur en accord avec l'esprit politique défendu

par Cingria. Widmer Josef (texte), Senger Françoise (traduction), « Philipp Etter », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 14.12.2017 [en ligne, consulté le 15.05.2019 :] https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/004642/2017-12-14/.

365 Ce Christ en cuivre repoussé, haut de 1,05 mètres et large de deux, a été installé en 1944 au bord de la Route du Port à Estavayer-le-Lac. Information transmise par Mme Liliane Jordan, Fribourg, mai 2021.

366 Au début des années 1950, la mosaïque fut placée dans le baptistère de l'église du Christ-Roi au Petit-Lancy.

367 « Guide du Pavillon pontifical Paris 1937 », 1937, pp. 1–48 ; Simon, 2014, pp. 79–80 [en ligne, consulté le 04.03.2019]. En tant que membre de *L'Œuvre*, Cingria exposa également, dans le pavillon suisse, un vitrail monumental représentant le Christ-Roi, œuvre actuellement conservée au Vitrocentre Romont. « Le pavillon de la Suisse [...] », 1937, p. 252.

368 Lettre du Comité du Groupe romand de Saint-Luc aux artistes sociétaires, janvier 1938, Archives privées de Paul Monnier, Genève ; Groupe romand de Saint-Luc, *Catalogue illustré de l'exposition internationale d'art sacré moderne* [Genève : Musée Rath], 1938. La lettre de janvier 1938 indique que le Groupe romand souhaitait au départ convier la Hollande à l'évènement. Au final, c'est la Belgique qui est mentionnée dans le catalogue, représentée par un seul artiste, Albert Servaes.

369 Pichard, 1938a, pp. 293–301.

370 Comité du Groupe Romand de Saint-Luc, « L'exposition internationale d'art sacré moderne », in : *L'Écho illustré*, 3, septembre 1938 [p. 5]. Cet article est reproduit dans le catalogue d'exposition publié par le Groupe romand : Groupe Romand de Saint-Luc, 1938.

371 « SSL Jahresversammlung der Gruppe Deutsche Schweiz. Ort: Zunfthaus zu Safran, Zürich », 27 novembre 1938, StALU, PA 378/4. Pour cet évènement, la Société reçut de la Confédération une subvention de 1500 francs, répartie entre le Groupe romand et le Groupe alémanique. « SSL Vorstands-Sitzung. 27. November 1938, 14 Uhr im Zunfthaus Safran, Zürich », 27 novembre 1938, StALU, PA 378/15.

372 Pichard, 1938b, p. 363.

373 Lassaigne, 1939, pp. 245–247 ; Larrinaga Cuadra, 2004, pp. 221–232.

374 Lettre d'André Colliard au Directeur général de l'Exposition Nationale suisse 1939, 13 mai 1939, StALU, PA 378/31.

375 *Die Aussteller der LA [...]*, 1939, pp. 450 et 451.

376 Thévoz Jean-Bernard, « Biographie », sur le site : Gaston Thévoz : Artiste-peintre fribourgeois 1902–48 [en ligne, consulté le 16.10.20 :] http://www.gastonthevoz.ch/page1.php.

377 Le Groupe romand fit alors appel à son conseiller juridique, André Colliard, juriste à Genève et ancien secrétaire général de la *Semaine suisse*, devenu en 1938 délégué romand du Bureau central pour la marque suisse d'origine. Lettre d'André Colliard au Directeur général de l'Exposition Nationale suisse 1939, 13 mai 1939, StALU, PA 378/31 ; « Marque suisse d'origine », in : *Journal de Genève*, 19 août 1938, p. 4.

378 Courrier du Comité de la SSL aux membres du Groupe alémanique, fin mars 1939, StALU, PA 378/78. Johann Ammann, peintre du groupe alémanique, donna sa démission à la suite de cet évènement. Lettre de Johann Ammann à A. E. Haeberle, 17 août 1939, StALU, PA 378/60.

379 Cingria, 1954, p. 40.

380 Voir à ce sujet : Meylan, 1993, pp. 32–106.

381 Diesbach, 1939, p. 61.

382 En 1925 et 1931, Jean Morax travailla notamment aux décors de *Roméo et Juliette* et *La Belle de Moudon*. Creton [1993], pp. 22–25.

383 Extrait de l'ébauche du manifeste des Compagnons de Romandie par Alexandre Cingria, cité par : Rohner [mémoire de licence], 2006, p. 19.

384 Bouvier, 1926, pp. 25–26.

385 Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1936, p. 14.

386 Gremaud Michel, « Jo Baeriswyl s'est éteint à 96 ans : ‹ La Grande Coraule › achevée », in : *La Gruyère*, 6 septembre 1988, p. 2.

387 Cingria Alexandre, *La vie intime de Saint-Luc en 1936*, 1936, [p. 3], StALU, PA 378/78.

388 « Lettre de Genève », in : *Feuille d'avis de Vevey*, 16 avril 1937, p. 1.
389 Pièce dont Cingria composa également les décors et costumes. « Lettre de Genève », in : *Feuille d'avis de Vevey*, 27 décembre 1937, p. 1.
390 Rudaz Patrick, « Vie interne : Les Compagnons de Romandie », 31 mars 1998, Archives numériques Patrick Rudaz.
391 « Des soldats répètent », in : *L'Illustré*, 26 décembre 1940, p. 4 ; « Chronique dramatique : La Cité sur la montagne », in : *Tribune de Lausanne*, 5 janvier 1941, p. 3.
392 « Les spectacles », in : *L'Illustré*, 20 juin 1963, p. 91 ; Andrey Georges, « Romandie, la genèse d'un mot tabou », in : *L'Hebdo*, 18 octobre 2012, p. 50 ; Perier Solange, « Un spectacle de tréteaux à Genève », in : *L'Illustré*, 29 juin 1944, p. 6.
393 Pour les liens entre Cingria et le théâtre, voir également le point 3.1.
394 La notion d'émotion religieuse ou de « sentiment chrétien », centrale dans le contexte des débats sur l'art sacré au XXe siècle, sera examinée au chapitre 7.
395 Cingria, 1935a, p. 16.
396 « Réunion annuelle de Genève du 2 février 1935 : Rapport sur l'activité du Groupe romand de St. Luc depuis la dernière assemblée », [2 février 1935], StALU, PA 378/44.
397 *Ibidem.*
398 Lettre d'Alexandre Cingria à Robert Hess, 1941, publiée dans : *Les Cingria : pour le centenaire de la naissance de Charles-Albert*, Pully : Alliance culturelle romande, 29, 1983, p. 164.
399 Lettre de Jean-Bernard Bouvier à Walter Höchli-Koch, 1er avril 1944, StALU, PA 378/84.
400 Jean-Bernard Bouvier mentionne l'effacement de Cingria dans une lettre à André Bordigoni datée du 27 mai 1944, StALU, PA 378/84.
401 À partir de 1939, les membres présents lors des assemblées du comité directeur étaient uniquement des membres du Groupe alémanique. Procès-verbaux des assemblées du comité directeur, 1939–1945, StALU, PA 378/5.
402 « Generalversammlung vom 7. Nov. 1946, 10.50 Uhr in Zürich », [7 novembre 1946], StALU, PA 378/5.
403 Lettre d'Alois Süss à un destinataire inconnu, 28 juillet 1948, StALU, PA 378/84.
404 « GV vom 13. Dez. 1948, 10 Uhr in Luz. », [13 décembre 1948], StALU, PA 378/5.
405 « Vorstands-Sitzung vom 31. März 1949, nachmittags in Hergiswald », [31 mars 1949], StALU, PA 378/17.
406 Lucerne redevint alors le siège de la société, puisqu'il s'agissait du lieu de domicile du nouveau secrétaire et caissier.
407 Lettre d'un membre du comité directeur de la SSL au service de poste de Lucerne, 1er mars 1946, StALU, PA 378/84.
408 Societas Sancti Lucae, « Satzungen der Schweizerischen St. Lukasgesellschaft », 1958, StALU, PA 378/1.
409 Protokoll der Generalversammlung der SSL: Montag, den 13. September, Zürich, Gasthaus zum Rüden », [13 septembre 1954], StALU, PA 378/5.
410 *Ibidem*.
411 Selon la liste des membres dressée par Brentini dans son mémoire, comportant la date de leur intégration dans la Société. Brentini [mémoire de licence], 1982, pp. 213-214.
412 « Protokoll der Generalsversammlung der SSL vom Montag, 26. November 1956, 10.30 Uhr im Grossratssaal in Fribourg », [26 novembre 1956], StALU, PA 378/5.
413 Son nom n'est toutefois pas précisé, le document indiquant seulement « Dumas jun. Architekt, Romont ». On peut néanmoins supposer qu'il s'agit de Pierre Dumas (1926–2004), qui travaille dans le bureau paternel dès 1948.
414 Circulaire aux membres du Groupe d'action de la SSL, 23 novembre 1956, StALU, PA 378/79.
415 Brentini [mémoire de licence], 1982, pp. 214 et 215.
416 *Ibidem*, p. 106.
417 Original : « *Verein von Schweizerischen katholischen Künstlern und Kunstfreunden* ». Societas Sancti Lucae, « Satzungen », 15 octobre 1928, StALU, PA 378/1.
418 Original : « *Verein von Künstlern und Kunstfreunden* ». Societas Sancti Lucae, « Satzungen der Schweizerischen St. Lukasgesellschaft », 1958, StALU, PA 378/1.

419 « Protokoll der Generalversammlung der SSL vom Montag, 26. August 1957 [...] », [26 août 1957], StALU, PA 378/5.

420 Original : « *nimmt Stellung zu den Fragen der christlichen, vornehmlich katholisch-kirchlichen Kunst* ». Societas Sancti Lucae, « Satzungen der Schweizerischen St. Lukasgesellschaft », 1958, StALU, PA 378/1.

421 Societas Sancti Lucae, « Satzungen der Schweizerischen St. Lukasgesellschaft », 1988, StALU, PA 378/1.

422 Voir le site Internet de la société : https://lukasgesellschaft.ch.

423 Seewald rejoignit la Société en 1939 par l'intermédiaire de Hans Stocker, avec lequel il travailla à Paris. Lettre de Robert Hess à Alois Süss, 7 mars 1939, StALU, PA 378/60.

424 Voir les listes de membres du Groupe de travail dressées par Brentini. Brentini [mémoire de licence], 1982, pp. 211–216.

425 La St. Lukasgesellschaft a également publié en 1987 une plaquette sur son histoire : Brentini [1987].

426 Yoki les côtoya dès la fin des années 1930, lorsqu'il était employé dans le bureau de Fernand Dumas. Il eut ainsi l'occasion de fréquenter Cingria, Severini et Beretta. En 1945/46, il fut aussi l'assistant de Maurice Barraud lors de la réalisation des peintures murales de la chapelle de l'Université Miséricorde de l'Université de Fribourg construite par Dumas & Honegger. En l'absence de listes de membres du Groupe romand pour la période comprise entre 1937 et 1945, il est impossible de dire si Yoki en a véritablement fait partie, mais les nombreux témoignages de l'artiste soulignent à quel point il en était proche. Voir à son sujet : Baud, 2001.

427 Yoki, 1983, 29, p. 158.

2

UNE SOCIÉTÉ AUX VISAGES MULTIPLES : COMPRENDRE LA NATURE DU GROUPE DE SAINT-LUC

Ce retour sur l'histoire du Groupe de Saint-Luc et les trois grandes périodes de son existence permet d'esquisser un premier portrait de cette Société multiforme, tout en faisant émerger de nombreuses questions liées à son identité. Quel est réellement le statut de la Société et comment évolue-t-il dans ces différentes phases ? Quelle(s) réalité(s) le terme de « groupe » englobe-t-il et comment l'image de ce collectif se construit-elle au regard des nombreuses représentations qui lui sont associées, de celle d'« école » à celles de « confrérie » et de « guilde » ? Pour répondre à ces interrogations, nous allons d'une part analyser le statut juridique et les formes organisationnelles adoptées par ces sociétés successives, de l'autre mettre en perspective les concepts qui les nourrissent, convoquant des enjeux tant artistiques et religieux qu'économiques et politiques. Nous examinerons ensuite un aspect crucial, le statut des commandes monumentales au sein des sociétés successives qui composèrent le Groupe de Saint-Luc, pour finalement mettre en lumière l'impressionnant réseau social constitué par les membres de ce collectif. Nous verrons comment il assura un véritable monopole aux artistes sur les différents chantiers déployés en Suisse romande. En fin de chapitre, nous nous pencherons également sur la place des femmes dans le Groupe de Saint-Luc, en interrogeant la manière dont leur rôle fut envisagé dans le contexte du renouveau de l'art sacré européen durant la première moitié du XXe siècle.

2.1 De l'entreprise commerciale à l'association : un statut non figé

Bien qu'il s'appuie sur la défense de toute une série de principes articulés par Alexandre Cingria dans *La Décadence de l'art sacré,* le but du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice est avant tout commercial. Ses membres comptent vivre des commandes qui leur seront adressées et réaliser du bénéfice, d'où leur constitution en société coopérative. Conformément à l'article 678 du *Code des obligations suisse* dans sa version de 1911, la société coopérative est formée par des personnes d'un nombre variable qui pour-

https://doi.org/10.1515/9783111383781-004

suivent « un but économique ou financier commun »[1]. Elle est inscrite au Registre du commerce dès 1919 et son existence est révélée cette même année dans la *Feuille officielle du commerce*[2]. Cette nature entrepreneuriale apparaît clairement dans une lettre de Cingria envoyée à Marcel Poncet peu avant l'inscription officielle du Groupe au Registre du commerce : « Je ne tiens pas au groupe de St Luc, si c'est un groupe d'idée [sic]. Ce doit être un groupe d'action, donc une affaire »[3]. C'est effectivement cet esprit d'action que traduit le *Catalogue illustré*, qui tient plus du catalogue promotionnel que du manifeste artistique. Ce programme est d'ailleurs reproduit presque intégralement en octobre 1920 sur la Une du *Nouvelliste valaisan*, montrant ainsi un désir de diffusion hors des frontières du canton de Genève[4]. L'objectif du Groupe est clair : concurrencer les fabriques d'articles religieux sur le marché de l'art sacré grâce à une contre-offre privilégiant la qualité et les belles matières. L'arrêt de ses activités au début de l'année 1924 est avant tout le résultat d'une faillite financière.

Les principes à la base de la Société de Saint-Luc s'avèrent assez différents. Contrairement au Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, qui plaçait la commande au premier plan de son programme, cet aspect est absent des statuts du nouveau groupement et cette différence majeure se traduit dans son identité juridique. En effet, alors que la version allemande desdits statuts mentionne une *Gesellschaft* (« société »), le premier article des statuts indique que sous le nom de *St. Lukasgesellschaft*, il existe un « *Verein* », de Suisses catholiques, artistes et amis de l'art, dont le but est l'encouragement et l'exercice de l'art chrétien moderne[5]. La version française n'établit pas cette nuance terminologique[6]. Néanmoins, comme l'explique Virgile Rossel en 1908 dans son *Introduction à l'étude du Code civil suisse*, l'inscription au Registre du commerce est toujours obligatoire pour une société, sauf dans le cas des corporations, établissements de droit public et associations (*Vereine*) qui ne poursuivent pas un but économique[7]. L'absence de mention concernant la SSL dans la *Feuille officielle du commerce* semble donc confirmer que la Société se comporte au niveau du droit suisse plutôt comme une association.

Par les buts qu'elle poursuit et la tâche qu'elle accomplit en représentant les intérêts de ses membres-artistes, elle s'apparente de fait à d'autres associations artistiques contemporaines telles que L'Œuvre. Fondée à Yverdon en novembre 1913 en tant que pendant romand du *Schweizerischer Werkbund,* cette entité également appelée « Association Suisse romande de l'Art et de l'Industrie » vise à promouvoir les artistes qui en sont membres au moyen d'expositions, d'évènements divers et de la publication d'un bulletin mensuel qui, comme la revue *Ars sacra*, propose des articles de réflexion sur de nombreuses thématiques liées à l'art et l'industrie. Dans un article de 1934 portant sur « La crise dans les classes moyennes » et ses effets sur la vie des artistes, un journaliste souligne d'ailleurs l'intérêt que représente, pour ces derniers, l'adhésion à des associations reposant sur la solidarité et l'entente. Il cite à cet effet, en les plaçant au même niveau, la Société suisse des beaux-arts, la Société suisse des peintres et sculpteurs, la Société suisse des femmes peintres et sculpteurs, L'Œuvre et la Société de Saint-Luc[8].

On pourrait comparer la SSL à la Société de Saint-Jean pour l'encouragement de l'art chrétien fondée en France en 1872 afin de réunir des artistes et des personnalités diverses ambitionnant de mettre l'art au service de la foi. Cette société publie une revue mensuelle, décerne des récompenses et organise plusieurs expositions d'art chrétien[9]. De même, la *Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst*, fondée à Munich en 1893 par des artistes, professeurs et ecclésiastiques afin de promouvoir l'art religieux dans les pays germaniques, y entreprend des activités similaires à celles de la Société de Saint-Luc[10]. À l'instar de ces différentes associations, la SSL vit principalement des cotisations de ses membres et ne poursuit aucun but lucratif direct. Lorsque c'est néanmoins le cas, elle constitue un nouvel organisme, comme par exemple la *Sankt Lukasgenossenschaft für religiöse Kunst* de Baden qui, contrairement à la SSL, est une *Genossenschaft*, c'est-à-dire une coopérative. Même si, théoriquement, cette dernière entend constituer une alternative à la production industrielle d'images pieuses et d'objets religieux, elle n'en demeure pas moins une entreprise à but commercial, issue de la SSL et rattachée à elle[11]. Son existence met en lumière de façon inédite comment un organisme comme la SSL peut chercher à investir le marché de l'art religieux d'une manière très différente du reste de ses activités. Elle pose également la question du caractère unique et de l'originalité de l'œuvre d'art.

L'opposition à l'art dit « saint-sulpicien »[12] apparaît comme l'un des principes fondateurs de l'action menée par le Groupe de Saint-Luc. Au-delà des reproches liés à la laideur qui le définirait, c'est également son caractère industriel qui est critiqué, puisqu'on l'identifie comme un art reproductible et commercialisable dans une infinité de déclinaisons issues du même modèle. En cela, la Société s'inscrit dans le positionnement défendu par L'Œuvre et le *Schweizerischer Werkbund*. L'idéal qui sous-tend la création de ces deux organismes est d'optimiser la collaboration entre artistes et industriels par l'initiation des premiers aux nouvelles techniques de fabrication, leur permettant ainsi de proposer des créations originales renforçant le prestige de la Suisse sur un plan national et international[13]. Il s'agit de contribuer au perfectionnement des « industries d'art » considérées à la fois « comme un précieux moyen de culture populaire et comme un important facteur de prospérité économique »[14]. Cette volonté de voir dialoguer l'artisanat avec une industrie qui exploite à bon escient le savoir-faire de l'artisan et le génie de l'artiste s'incarne dans divers projets, notamment la création d'écoles d'arts appliqués ou d'arts industriels[15]. Genève est une ville tout à fait emblématique à cet égard puisque de nombreuses industries d'art qui font la réputation de la Suisse à l'échelle internationale y sont localisées, et qu'il y existe une école des arts industriels dévolue spécialement à la formation des futurs artisans d'art, parallèlement à celle des beaux-arts[16]. Cependant, le positionnement de L'Œuvre est bien différent de celui du *Bauhaus*, qui prône une véritable fabrication industrielle. Comme le constate Rémy Estermann, très peu d'industriels font véritablement partie de l'association suisse et la plupart l'ont déjà quittée à la fin de la Première Guerre mondiale en 1918. Cet état de fait est dû au positionnement ambigu de L'Œuvre envers l'industrie, qui tient un discours critique sur la machine et la production mécanisée[17].

Avec la fin de la guerre et dans la foulée de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes organisée à Paris en 1925, un glissement s'opère entre les termes d'« art industriel » et d'« art décoratif », ce dernier étant préféré pour sa connotation au caractère unique et artisanal de l'objet créé[18]. L'Œuvre s'éloigne alors de plus en plus de son pendant alémanique, le *Schweizerischer Werkbund*, dont la logique consiste à assurer le concours de l'artiste à l'industrie afin de garantir le succès commercial d'un produit. Les objectifs de l'association romande, redéfinis en 1933, consistent désormais non seulement à faire revivre les bonnes traditions d'art et l'amour du travail bien fait, mais aussi à défendre l'unicité intrinsèque de toute œuvre découlant de son caractère non reproductible[19].

Bien que la *Sankt Lukasgenossenschaft für religiöse Kunst* entende proposer une alternative à l'art sulpicien, jugé de piètre qualité, elle produit et diffuse dans les foyers catholiques[20] quantité de crucifix, statuettes, crèches et bénitiers dont certains déclinables en plusieurs formats et matières. L'édition d'œuvres d'art dans le contexte du renouveau de l'art sacré est un sujet mal connu mais qui soulève des problématiques dignes d'intérêt. Des recherches récentes ont mis en évidence le fait que les Ateliers d'art sacré collaborent à cette époque avec des éditeurs, notamment Louis Rouart (1875–1964), directeur de la librairie *L'Art catholique* sise Place Saint-Sulpice à Paris, dont l'ambition est également de mettre à disposition du public une imagerie et des articles de piété de bonne qualité[21]. Comme l'explique Élodie Voillot, si l'édition d'art vise à optimiser la diffusion des œuvres, elle n'en demeure pas moins une activité avant tout commerciale, qui induit la reproductibilité de l'objet d'art, notamment par moulage dans le cas des sculptures[22]. Dans son désir de concurrencer ces « magasins d'articles de piété » tant décriés par Cingria dans *La Décadence de l'art sacré*[23], la Société de Saint-Luc aurait-elle renié ses principes ? L'activité de la *Lukasgenossenschaft* et le commerce d'œuvres d'art par le Groupe romand dans le dépôt-vente de Louis Cottier invitent à se poser la question et permettent de nuancer la perception de la Société dans son rapport à l'œuvre d'art originale. Au-delà des activités de la coopérative de Baden, d'autres œuvres d'artistes de la SSL conçues pour des églises sont reproduites à l'identique, notamment deux types de bénitiers en céramique : le premier, en applique murale, se retrouve dans les églises de Fontenais, Ménières et Rueyres-les-Prés (Ill. 9) ainsi qu'à la chapelle de Couvet ; le second, en forme de vasque, est installé dans les églises de Bussy et Mézières, ainsi que dans celle d'Yvonand construite en 1959[24], qui n'a pourtant aucun rapport avec le Groupe de Saint-Luc.

À partir de la scission de 1932, le Groupe alémanique et le Groupe romand, qui restent rattachés statutairement à la SSL, poursuivent les mêmes principes que la société-mère et peuvent donc également être apparentés à des associations. Avec l'atelier de broderie du Groupe[25] et le dépôt-vente de la boutique carougeoise de Louis Cottier, le Groupe romand déploie cependant des initiatives parallèles de commercialisation des œuvres de ses membres[26]. Les statuts de 1938 précisent que le Groupe romand a été fondé sous forme de société au sens des articles 58 et 60 du Code civil suisse. Selon le chapitre II du Code de 1908, ce dernier article traite de l'organisation corporative

9 François Baud, Rueyres-les-Prés (FR), église Saint-Loup-et-Saint-Sylvestre, bénitier en applique murale, céramique, env. 1934–1936.

des associations et indique : « Les associations politiques, religieuses, scientifiques, artistiques, de bienfaisance, de récréation ou autres qui n'ont pas un but économique acquièrent la personnalité dès qu'elles expriment dans leurs statuts la volonté d'être organisées corporativement »[27]. Ces associations sont tenues de rédiger des statuts expliquant leurs buts, ressources et organisation, tandis que l'assemblée générale est l'organe décisionnel suprême, ce qui est effectivement le cas tant pour la SSL que pour le Groupe romand. Au-delà du plan purement juridique, cette nature corporative est intéressante en soi car elle s'inscrit dans un champ de représentations particulier, entre artisanat et industrie, où se rejoignent plusieurs problématiques essentielles dans le contexte du renouveau de l'art sacré et de l'art moderne.

2.2 La corporation et la confrérie artistique comme modèles

Le terme « corporation » a certes pris différents sens et recouvert diverses réalités au fil des siècles[28], mais il peut se définir comme une réunion d'individus en un corps politique exerçant une forme de gouvernement plus ou moins autonome au sein d'une société[29]. Une corporation possède une identité sociale propre, des statuts et des

règlements, et régule par exemple une profession ou l'exercice d'un métier[30]. En ce qui concerne les métiers d'art, elle se teinte également d'une dimension historique qui en fait un modèle particulièrement positif, articulé autour de la notion de collaboration et d'initiative collective qui l'emporte sur l'action individuelle. Entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle, ce concept a joué un rôle central dans l'évolution des réflexions sur le rapport à l'industrie et à la modernité, tant dans les sphères artistiques que religieuses.

La parenté entre L'Œuvre et le Groupe de Saint-Luc ne s'arrête pas à leur positionnement juridique similaire. Ces deux organismes s'inscrivent en effet dans une réflexion entamée au XIXe siècle sur le rôle de l'artiste et de l'artisan face à l'industrie, problème qu'ils tentent de résoudre par des moyens différents. La réactivation du régime corporatif constitue une des réponses au problème, tandis que les principes qui sous-tendent ce modèle apparaissent comme des composantes essentielles du positionnement identitaire de ces deux organismes. L'apport de John Ruskin (1819–1900) et William Morris (1834–1896)[31] est déterminant en ce qui concerne les rapports complexes entre artisanat et industrie. Ces auteurs ont notamment théorisé le Moyen Âge comme une période d'épanouissement de l'artisanat à travers un modèle social particulièrement favorable à l'artisan : la guilde. S'élevant contre la déshumanisation progressive de la société dans ses aspects à la fois politiques, moraux et artistiques, Ruskin et Morris rejettent l'industrialisation et la division des tâches qui séparent le travail intellectuel du travail manuel. Ruskin, en particulier, prône un système reposant sur la coopération, la justice et un ordre hiérarchique se rapprochant des sociétés féodales[32]. Cette image structurante entend faire échec au péril de la civilisation moderne, cristallisé autour de l'industrie et de la menace qu'elle représente pour l'artiste. Rendre l'art aux artistes, les rapprocher des ouvriers et repenser l'ancrage de l'art dans la société font partie des idéaux fondamentaux du mouvement *Arts and Crafts*[33], idéaux que des associations comme L'Œuvre et le *Schweizerischer Werkbund*, qui s'inscrivent dans la mouvance des arts décoratifs, entendent réactualiser. Selon ses statuts de 1914, L'Œuvre est en effet fondée afin de promouvoir le développement des « arts industriels » en Suisse romande en favorisant le regroupement des artistes, artisans et industriels[34]. Pour cet organisme, il s'agit non pas de combattre l'industrie, mais de l'humaniser en en faisant une affaire d'artiste. L'Œuvre souhaite opérer un double redressement : celui des industriels, considérés comme étant à l'affût du profit au détriment de la qualité ; et celui des artistes qui, isolés, se livreraient à des recherches sans lendemain[35]. Ainsi, dans un article de son bulletin relatif à la future Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes devant avoir lieu à Paris en 1925, les rédacteurs de la revue *L'Œuvre* précisent :

> « Grâce à l'Office fondé pour l'exposition de 1924, d'utiles liaisons se nouent avec l'industrie, elle-même fort humanisée et qui n'oppose plus aux créateurs de modèles son ancienne et radicale hostilité. Elle fléchit dans sa résistance. Déjà l'art moderne a des intelligences dans la place. Un traité qu'on élabore, véritable charte, va consacrer ce fait capital : le retour effectif, sous le travesti d'une entente cordiale de l'art et de l'industrie, à l'ancien régime corporatif »[36].

Dans sa correspondance avec Jacques Maritain, Gino Severini discute également de la corporation et de sa différence avec les syndicats d'artistes, dont il regrette une organisation non plus qualitative mais quantitative, où il y a « plus de trois mille syndiqués, alors qu'il y a peut-être deux cents artistes intéressants, dont cinq ou six vraiment bien »[37]. Il souhaiterait que la corporation soit « comme au Moyen Âge [...], qu'il soit difficile d'y entrer, qu'elle représente une garantie pour qui donne le travail »[38]. Il serait dès lors possible de voir « refleurir le goût du vrai métier », tandis que « la dignité du travail » serait retrouvée[39].

Le concept de corporation a également joué un rôle clé dans la tentative de l'Église catholique de redéfinir sa place dans le monde moderne en pleine mutation avec l'industrialisation. À la fin du XIXe siècle, Léon XIII développa sur ce modèle une politique sociale articulant le rapport de l'Église face à la classe ouvrière[40]. Avec l'encyclique *Rerum Novarum* (1891), le « Pape des ouvriers » entendait affirmer la « bienfaisante influence » des corporations sur la société et souligner qu'elles furent par le passé « une source de gloire et de progrès pour les arts eux-mêmes »[41]. Il voyait dans leur disparition au cours du XIXe siècle une cause de la perte globale du lien à la religion, tandis que grandissait l'inhumanité des patrons envers un prolétariat laissé sans protection[42]. Contre ce péril, Léon XIII imagina des corporations réunissant patrons et ouvriers, placées sous le patronage de l'Église, avec comme finalité non pas l'enrichissement ou la réussite sociale, mais la poursuite d'un perfectionnement moral et religieux[43]. Le pape théorisait ainsi l'analogie entre sécularisation et déshumanisation, auxquelles il opposait la corporation et le retour à un ordre social et moral. Comme nous le verrons, cette identification à la corporation devait également se diffuser largement dans les milieux politiques suisses et internationaux de l'entre-deux-guerres[44].

La corporation apparaît comme une composante très importante au sein du Groupe de Saint-Luc. L'idée d'œuvre collective, de complémentarité des forces et de sens de l'ensemble est au cœur de son action et figure également parmi les principes fondamentaux qui animent les protagonistes d'un renouveau catholique au début du XXe siècle[45]. Cingria remarque ainsi en 1937 dans le périodique *Nova et Vetera* que l'art religieux, alors en plein essor, enseigne « la nécessité de l'obéissance, de la camaraderie, du sacrifice, du respect dû à la loi de la destination de chaque objet et la nécessité de la probité dans le maniement de la matière qui sont inscrites dans les lois naturelles de tout effort collectif »[46].

Dans le cas du Groupe de Saint-Luc, collectif où la composante religieuse est au moins aussi importante que la dimension artistique, le concept de corporation se mêle étroitement à celui de confrérie. Par le choix de son nom, le Groupe se place sous le patronat de saint Luc et s'inscrit ainsi dans la tradition des nombreuses corporations, guildes et confréries artistiques qui, depuis le Moyen Âge, se sont ralliées sous la protection de ce saint considéré comme le patron des artistes[47]. Si le modèle corporatif est intimement lié à la période médiévale, l'âge d'or des corporations couvre également la période moderne jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, comme le rappelle Cingria qui voue une admiration sans bornes à l'art baroque[48]. Dès le début du XVIe siècle, il

existait d'ailleurs à Fribourg une confrérie Saint-Luc qui réunissait les peintres, sculpteurs et verriers de la ville et dont faisaient notamment partie les artistes célèbres de la famille Reyff[49]. Si l'on ignore à quel point cette confrérie a pu inspirer les membres du Groupe de Saint-Luc, ces derniers devaient néanmoins connaître cette page prestigieuse de l'histoire artistique baroque de la Suisse.
Comme l'explique David Garrioch dans son analyse des corporations et confréries de métiers à Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles, une confrérie est une association religieuse placée sous le patronage d'un saint, de la Vierge ou d'un attribut divin tel que le Saint Sacrement, généralement composée de laïcs et organisant des activités communes (offices religieux, repas et fêtes, notamment celle du saint patron)[50], ce qui correspond tout à fait au fonctionnement de la Société de Saint-Luc. Par ailleurs, la confrérie s'assimile à la corporation en tant que corps légalement constitué et doté de droits et privilèges, et en tant qu'entité professionnelle ayant une place précise dans l'économie et la société, à la différence qu'une dimension religieuse s'y ajoute. Elle incarne ainsi la réunion des pouvoirs temporel et intemporel, du religieux et du profane[51]. Dans le numéro d'*Ars sacra* publié en 1935, Gonzague de Reynold affirme — autour de l'idée de coopération à la fois entre les arts et entre les artistes — la nécessité d'abandonner tout individualisme afin de servir l'Église. Évoquant dans sa conclusion le chômage qui touche les artistes, il conclut :

> « Nous avons dans le plein sens du terme, sous le patronage de saint Luc, une corporation d'artistes catholiques. Sachons nous en servir — puisque sa raison d'être est le service — et pour notre reconstruction nationale, et pour le bien de notre peuple, et pour la beauté enseignante de l'Église, et pour la gloire de Dieu, notre ‹ point d'unité › »[52].

En revanche, Cingria souhaite éviter toute confusion péjorative entre d'une part les valeurs incarnées par la réactivation de l'image de la corporation et de la confrérie artistique, d'autre part les représentations caricaturales qui peuvent leur être associées. Comme il le rappelle dans *Das Werk* en 1925 : « Aucune place parmi nous pour l'amateur, le littérateur en mal de plastique, l'archéologue. Pas d'école d'art sacré pour demoiselle, pas de Gilde [sic] pour de faux artisans épris de Moyen Âge, surtout aucune confusion possible avec l'école de Beuron et tout ce qui s'y rattache »[53].

Un modèle corporatif à l'école : la question de l'enseignement artistique

Au début du XXe siècle, la corporation est également convoquée dans le cadre des remises en question qui s'opèrent dans le champ de la formation artistique. Dans les corporations et confréries de jadis, le système de formation était basé sur l'apprentissage par transmission directe auprès des maîtres dans le cadre de l'atelier et incluait trois phases traditionnelles : apprentissage, compagnonnage, maîtrise[54]. C'est de ce modèle que s'inspirent plusieurs groupements artistiques catholiques de la première moitié du XXe siècle, notamment les Ateliers d'art sacré dont les fondateurs souhaitent « reconstruire l'esprit d'équipe des artisans du Moyen Âge »[55] en organisant la formation autour de l'apprentissage pratique des apprentis auprès des compagnons et des

maîtres[56]. Ce même principe est adopté au *Bauhaus* de Weimar dès son ouverture en 1919 (année qui est aussi celle de la fondation des Ateliers d'art sacré et du Groupe de Saint-Luc), sans dimension religieuse cette fois. Pour l'architecte allemand Walter Gropius (1883–1969), directeur du *Bauhaus*, il s'agit également de renouer avec le « libre enseignement des maîtres » tel qu'il existait au Moyen Âge, en plaçant chaque apprenti et compagnon sous la direction de deux maîtres, un pour l'artisanat et l'autre pour l'enseignement des formes (*Formlehre*)[57].

Contrairement à ces deux entités, la formation artistique ne figure pas parmi les objectifs du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, ni ceux de la Société de Saint-Luc. La question intéresse pourtant ses acteurs, dont plusieurs sont largement impliqués dans l'enseignement[58], notamment à l'École des arts industriels et l'École des beaux-arts de Genève. La période durant laquelle Adrien Bovy est à la tête de cette dernière institution, entre 1922 et 1942, est traversée par de nombreux questionnements concernant le statut et identité de ces écoles face au développement des arts industriels. Durant la première moitié des années 1920, la tendance est à la réorganisation en établissant une distinction claire entre d'une part la formation « Beaux-Arts », destinée aux artistes et mettant l'accent sur la maîtrise du dessin, de la figure et de la composition, d'autre part la formation aux arts industriels, qui propose un enseignement professionnalisant à forte composante artisanale orienté en fonction d'un métier spécifique[59]. Un rapport publié en 1927 dans le cadre d'un projet de loi visant à séparer nettement arts libéraux et arts mécaniques réactive l'ancienne opposition entre les deux filières et rappelle que les élèves de l'École des beaux-arts s'initient non pas à des métiers industriels mais à des arts « considérés comme libéraux »[60]. Cingria, proche d'Adrien Bovy depuis sa jeunesse et très concerné par l'avenir des écoles d'art genevoises, considère cette scission d'un très mauvais œil. Dans sa vision, les élèves des Beaux-Arts devraient pouvoir recevoir un enseignement pratique, au détriment de cours purement théoriques. La proposition qu'il exprime dans un rapport de décembre 1932 au sujet de la réorganisation de ces écoles est fortement imprégnée de l'idéal de l'apprentissage corporatif dans lequel les frontières entre artiste et artisan tendent à s'effacer :

> « Oui à une école professionnelle qui [serait] une réunion d'ateliers où des apprentis [auraient] l'occasion d'apprendre leur métier en collaborant avec des praticiens, comme c'était la coutume au temps des Républiques italiennes du Moyen Âge et de la première Renaissance, alors que les artistes ne se distinguaient que par un talent plus aiguisé et une imagination plus vive de leurs compagnons de travail les artisans »[61].

Le vœu de Cingria est partiellement réalisé en 1933 lors de la réunion de l'École des beaux-arts et celle des arts industriels en une seule et même section de l'École des arts et métiers[62]. Ces débats rendent compte de l'attachement des acteurs du Groupe à un modèle corporatif, professionnalisant et artisanal, dont dépend un système de formation en atelier par apprentissage direct. Ce dernier peut facilement être mis en opposition avec un contre-modèle : l'Académie. Cette polarisation était déjà à la source d'autres groupements collectifs constitués au début du XIXe siècle afin de redresser

un art religieux considéré comme déclinant, notamment le *Lukasbund*. Cette confrérie artistique, dont les membres sont plus connus sous le sobriquet de « Nazaréens »[63], fut en effet fondée en 1809 par des étudiants de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne en rébellion contre l'enseignement académique de leur temps[64]. Ce mouvement était conçu comme un ordre, une confrérie à caractère monastique attachée à des valeurs radicalement opposées à celles en vigueur dans les institutions où ces peintres avaient été formés[65]. La critique de l'Académisme qu'on retrouve chez Cingria, notamment dans *La Décadence de l'art sacré*, doit également être lue au travers de ce prisme. Considérant l'Académisme tel qu'il est apparu à la Renaissance, Cingria lui reproche non seulement son attachement exclusif et selon lui regrettable à l'Antiquité classique, mais aussi ce qu'il considère comme un abandon des traditions médiévales et des « moyens d'expression décoratifs qui nous venaient de Byzance et de Perse »[66]. Ce changement de paradigme dans l'organisation de la formation artistique et de la pratique professionnelle des métiers d'art participerait donc également au fameux déclin de l'art religieux théorisé par Cingria. Cette opinion est partagée par d'autres figures au sein du Groupe de Saint-Luc, notamment le sculpteur François Baud qui, dans un article d'*Ars sacra*, voit dans la « disparition de *l'atelier* et de son esprit »[67] la cause de la perte de qualité de l'art, l'excès d'individualisme et la « mésentente entre les maîtres de la Renaissance » qui caractériseraient la production artistique depuis le XVIe siècle. Si les acteurs du Groupe de Saint-Luc se positionnent en faveur d'un système de transmission du savoir-faire et du métier, ils ne revendiquent pas la perpétuation d'une manière ou d'un style particuliers. Comme le signifie Cingria lorsqu'il refuse l'assimilation du Groupe de Saint-Luc à une « école d'art sacré pour demoiselle » ou à « l'école de Beuron et tout ce qui s'y rattache »[68], cette société artistique n'est pas une école et n'exige pas des artistes un engagement dans une même voie esthétique[69]. Ses acteurs revendiquent au contraire la diversité des styles et des caractères, qu'ils considèrent comme une preuve de la liberté d'expression et comme la meilleure protection contre un enfermement dans des formules stéréotypées, comme nous le verrons plus avant dans le texte[70].

2.3 Réévaluer le statut des commandes monumentales

Comme évoqué dans l'introduction, le statut des œuvres d'art produites par les membres de la Société — et surtout celui des ensembles monumentaux réalisés en commun mêlant arts décoratifs et architecture — doit être examiné et remis en question. Les archives de la SSL, notamment les statuts de la Société qui y sont déposés, révèlent que la coordination et la gestion des chantiers ne figurent pas parmi ses objectifs directs, contrairement à la préparation d'expositions, de publications, de cours et d'autres évènements, de même que l'information active de la population et du clergé sur les problématiques liées à l'art religieux moderne. Si le règlement du comité du Groupe d'action indique que les artistes doivent reverser une part des honoraires qu'ils perçoivent dans le cadre de commandes obtenues par l'intermédiaire de la Société[71],

l'analyse des sources, notamment les archives paroissiales, révèle que la SSL n'est pas impliquée dans l'obtention desdites commandes.

Tel fut notamment le cas de l'église de Semsales, une des réalisations les plus emblématiques de l'histoire du Groupe de Saint-Luc et un des premiers grands édifices religieux construits par Fernand Dumas, à l'origine d'une longue série de chantiers en terres romandes jusqu'à la fin des activités du Groupe romand de Saint-Luc (Ill. 90, p. 261 ; Ill. 122, p. 325)[72]. Le jeune architecte, qui n'a encore à son actif que très peu de réalisations[73], est choisi à l'issue d'un concours qui l'oppose à des concurrents plus expérimentés[74]. S'il se retrouve *ex aequo* à la première place avec le bureau Broillet & Genoud, le choix de la paroisse se portera finalement sur lui, probablement en raison du soutien dont il bénéficie de la part de Monseigneur Besson, qui le recommande au curé de la paroisse[75]. Dans sa lettre, c'est à titre individuel que le prélat fait référence à Dumas, alors que ce dernier fait partie du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice depuis ses origines[76]. De même, c'est avec Dumas, « architecte à Romont », et non avec le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice que la paroisse signe, le 16 mars 1923, la convention lui attribuant la direction des travaux[77]. Le nom de la Société n'est pas évoqué non plus lorsqu'il est question de choisir les artistes en charge de la décoration de l'édifice. En mars 1924, Dumas suggère à Monseigneur Besson l'organisation d'un concours international « entre quelques peintres renommés en art religieux »[78]. Cingria, pilier du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, aurait été consulté, mais Dumas lui-même considère que « tout n'est pas acceptable dans [sa] conception de l'art religieux »[79]. Bien que le concours portant sur la décoration de l'église de Semsales soit assez mal documenté, différentes sources indiquent que certains artistes célèbres y ont participé, notamment les Français Maurice Denis et Georges Desvallières, ainsi que le peintre hollandais Otto van Rees (1884–1957), ami de Cingria[80]. Il est probable que ce soit également le cas de Marcel Poncet, puisqu'un des exemplaires du programme du concours a été retrouvé dans les archives de sa maison familiale de Vich[81]. Poncet aurait-il été appelé à participer en sa qualité de membre fondateur du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice ? Rien ne porte à le croire, d'autant qu'au printemps 1924 la Société avait déjà cessé ses activités et que la SSL n'avait pas encore été créée[82].

C'est par l'intermédiaire de Cingria que l'artiste toscan Gino Severini apprend l'existence du concours, à l'issue duquel il est chargé de décorer l'ensemble de l'église[83]. Il commence à collaborer avec Dumas quelques semaines avant que les anciens membres du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice ne rejoignent les Suisses alémaniques à l'occasion de l'exposition d'art chrétien organisée pour le *Katholikentag*, ce qui constituera une première impulsion vers la création de la Société de Saint-Luc[84]. Le nom de Severini apparaît très vite parmi les artistes du Groupe de travail, alors qu'il est étranger et ne devrait donc pas, selon les statuts, être autorisé à en faire partie[85]. Sa qualité de membre de la SSL n'est cependant jamais évoquée dans les archives de la paroisse, pas plus que celle de Dumas, qui adhère lui aussi immédiatement à la nouvelle Société. Parmi les autres artistes et artisans qui participent au chantier de

Semsales, seuls Cingria, Feuillat et Baud font également partie de la SSL. D'après les archives, leur appartenance à la Société n'a aucune incidence sur leur traitement, qui est similaire à celui des intervenants extérieurs. Lors de la consécration de l'église, le 8 octobre 1926, Monseigneur Besson salue Dumas et ses collaborateurs sans mentionner la SSL[86]. Quant à Jean-Bernard Bouvier, auteur d'un grand article sur la nouvelle église paru en 1928 dans les *Nouvelles étrennes fribourgeoises*, il indique simplement que la pensée et l'action d'Alexandre Cingria sont « à l'origine de cette floraison nouvelle de beauté dans nos églises romandes », manière discrète de faire référence au groupement dont Cingria est à l'origine[87]. Le Groupe de Saint-Luc apparaît donc comme le grand absent de l'histoire de cette construction, pourtant considérée comme l'une de ses premières grandes réalisations en terre fribourgeoise[88].

Le cas de l'église de Semsales pourrait cependant être considéré comme exceptionnel puisque cette construction prend place dans une période de transition pour le Groupe de Saint-Luc, entre deux états successifs de son histoire. Le statut des intervenants sur les chantiers change-t-il une fois la SSL constituée et solidement établie en Suisse ? L'analyse de dizaines d'archives paroissiales ainsi que de fonds privés ou publics liés aux activités des artistes de la Société en Suisse romande permet de confirmer les tendances qui se dessinent à Semsales. Sur cette base, il est possible d'affirmer que les architectes, artistes et entrepreneurs sont mandatés directement par les instances paroissiales, le plus souvent à la demande ou avec le soutien du curé en place, et ce indépendamment de la Société. En observant la manière dont l'architecte Dumas — de loin le plus actif parmi les Romands — obtient ses commandes, on constate qu'il existe deux cas de figure principaux : il peut-être désigné par l'intermédiaire de concours auxquels il participe non pas en tant que sociétaire de Saint-Luc mais qu'« architecte à Romont », comme c'est le cas pour Saint-Pierre de Fribourg, la *Marienkirche* de Berne ou encore l'église paroissiale de Mézières[89] ; il peut également être choisi directement grâce au bouche-à-oreille, comme à Sorens où l'abbé Joseph Terrapon, en charge de la construction, s'adresse à lui après qu'il lui eut été chaudement recommandé par son parrain, ancien curé doyen de Siviriez[90]. Les édifices déjà réalisés font office de carte de visite et constituent des arguments de poids dans le choix des paroisses. En 1938, Dumas emmène ainsi le curé de la paroisse d'Attalens visiter les églises de Broc et Bottens ainsi que l'église et future basilique Notre-Dame-de-l'Assomption de Lausanne, restaurées dans le « sens suggéré » pour le chœur d'Attalens, dont il obtiendra la commande[91]. Les différentes archives de l'architecte, telles que les plans de ses églises, les en-têtes de son papier à lettres ou les bons de paiement pour les artistes et entrepreneurs de ses chantiers, portent systématiquement le logo de son bureau de Romont, sans jamais signaler la moindre appartenance au Groupe de Saint-Luc (Ill. 69–70, p. 199). La fin progressive des activités du Groupe romand à partir de 1945 n'aura pratiquement aucune influence sur ses activités d'architecte.

Plusieurs possibilités se présentent pour les artistes. Ils peuvent eux aussi être choisis sur concours, comme à Saint-Pierre de Fribourg, Notre-Dame-de-l'Assomption de Lausanne[92] ou encore Sorens[93]. Parfois, ils sont appelés directement par une paroisse[94],

même si cela semble plus rare. En ce qui concerne les églises construites par Dumas, il semble que ce soit la plupart du temps lui qui sélectionne les artistes dont il a besoin pour réaliser les différentes œuvres d'art. Il a visiblement toute autorité sur les personnes qu'il engage et dont il dirige les travaux, comme l'illustre un témoignage du Père Jérôme (1907–1985)[95] relatif à l'époque où le sculpteur François Baud avait installé un petit atelier à Romont :

> « À mesure que l'heure approchait, mon ami François Baud se faisait plus silencieux, angoissé même. Puis vint l'architecte. Dumas était de taille moyenne et très large d'épaules. Il se campa en face des panneaux exposés, croisa les bras, se pinça le menton ; ses yeux mobiles et scrutateurs fouillaient les détails de l'ensemble, mesuraient, absorbaient. Ce fut long. Des anges luttaient dans son esprit. Enfin quelques monosyllabes fusèrent, espacés, décisifs : ‹ Bon… c'est bon. Oui. Ça joue… Très bon… Je prends… Vous pouvez marcher… › »[96].

Cet épisode rend bien compte de la dépendance dans laquelle les artistes se trouvent vis-à-vis de l'architecte, puisque ce dernier peut potentiellement leur assurer des mois entiers de travail. En 1934, après une brouille au sujet d'un texte rédigé par Cingria, Dumas l'informe qu'il ne lui demandera plus jamais ni projets ni maquettes et ajoute : « J'attendrai pour m'adresser à toi que les prêtres, commissions, conseils ou propriétaires demandent ta collaboration, ce qui, tu le sais, sera une grande joie pour moi mais ne se produira pas souvent ! »[97]. L'artiste Gino Severini qui, malgré sa notoriété internationale, vivra toute sa vie dans une grande précarité, s'adresse quant à lui souvent à Dumas pour lui demander du travail, cela même des années après la fin des activités du Groupe romand de Saint-Luc. En novembre 1951, il lui fait part de ses difficultés et de l'incompréhension qu'il ressent, tant en Italie qu'à Paris : « Il faut que tu fasse [sic] encore une demie [sic] douzaine d'églises dans le canton, pour donner du travail à ton ami Severini réduit au chômage par la méchanceté des hommes italiens et français »[98].

Les chantiers entrepris après 1945, c'est-à-dire après l'arrêt supposé des activités du Groupe romand, fournissent une preuve supplémentaire que la production des artistes ne dépend pas directement de la Société. Entre 1950 et 1953 par exemple, plusieurs artistes de l'ancien Groupe romand sont mandatés sur le chantier de l'église valaisanne de Saint-Martin, construite entre 1949 et 1951 par Dumas et Denis Honegger (1907–1981). François Baud y réalise l'un de ses plus importants cycles sculptés, composé de dix statues monumentales en tilleul de deux mètres cinquante de haut ; Marcel Feuillat conçoit pour sa part les fonts baptismaux, surmontés d'un groupe en bronze d'Antoine Claraz représentant le baptême du Christ ; Albert Chavaz, enfin, crée un vitrail éclairant le baptistère[99]. Citons encore, au début des années 1950, l'église du Christ-Roi au Petit-Lancy (GE), une des plus importantes réalisations collectives d'artistes de la Société, qu'on peut considérer comme « l'ultime manifestation » de sa part romande, même si celle-ci n'existe alors déjà plus officiellement[100]. Construite de 1951 à 1954 par Armand Chapatte[101] et André Bordigoni, dernier président du Groupe romand, cette église est le fruit de la collaboration de plusieurs anciens membres du collectif : Marcel Feuillat, Alice Basset (1910–2003)[102], Jean-Joachim Cornaglia[103], Emilio Maria Beretta et Albert Chavaz. Le baptistère, situé à l'extérieur, rend hommage à

10 François Baud (bas-relief des fonts), Marcel Feuillat (couvercle des fonts), Marguerite Naville et Emilio Maria Beretta (décors), Gino Severini et Hans Stocker (vitraux), Alexandre Cingria (mosaïque, 1937), Petit-Lancy (GE), église du Christ-Roi, baptistère, 1953–1958 (décoration).

Alexandre Cingria en tant que « rénovateur de l'art sacré en Romandie »[104] (Ill. 10). Quant à sa décoration, elle est l'œuvre de Baud, Feuillat, Naville, Beretta, Severini et Stocker, sa pièce maîtresse étant une mosaïque de Cingria réalisée à l'origine pour l'autel du pavillon pontifical de l'exposition internationale *Arts et techniques dans la vie moderne* organisée à Paris en 1937[105] (Ill. 8, p. 66).

Sur la base de ces constats, nous postulons qu'il serait erroné de considérer les églises construites et décorées par les membres du Groupe de Saint-Luc comme le fruit de l'activité de la Société. Cela nécessite de revoir la formulation employée régulièrement dans la littérature et la documentation liée à ce phénomène, qualifiant les églises ou chapelles en question de réalisations « du Groupe de Saint-Luc ». Il est bien plus pertinent de les rattacher à l'œuvre d'architectes et d'artistes membres de la Société, tout en analysant cette appartenance comme un facteur spécifique au sein de trajectoires à la fois individuelles et collectives. Cette approche permet de regarder les œuvres monumentales avec un regard plus objectif et englobant, puisque les chantiers mobilisaient aussi bien des artistes affiliés au Groupe de Saint-Luc que des collaborateurs qui n'en étaient pas membres, soit par choix, soit parce qu'ils n'étaient pas admissibles, par exemple en tant que protestants. L'approche suggérée permet également de ne pas limiter notre perception de ces œuvres à la seule influence des architectes et des artistes, mais de prendre également en compte les nombreux entrepreneurs et ouvriers (maçons, menuisiers, charpentiers, peintres-gypsiers, carriers, marbriers, ferblantiers, serruriers, etc.) qui réalisèrent la part la plus importante de la construction et du gros-œuvre. Si certains entrepreneurs et industriels font partie de la Société de Saint-Luc, comme nous allons le voir, la grande majorité d'entre eux n'ont aucun lien avec elle. Leur sélection est la plupart du temps déterminée par leur enracinement dans la localité, la région ou le canton dans lequel ils exercent leur activité, les chantiers fournissant des opportunités de travail très importantes pour les entreprises du cru[106].

Le biais qui consiste à tout ramener à l'action de la Société est la conséquence directe de la stratégie mise en place par ses acteurs pour témoigner de son influence. C'est ce que soulignent Morand et Gamboni lorsqu'ils écrivent en 1985 : « Le flou entourant la composition du Groupe tend à lui faire attribuer peu ou prou l'ensemble des décorations d'églises catholiques, dont une part non négligeable échappe en fait à son organisation »[107]. Comme nous l'avons vu, la SSL se fait un point d'honneur de recenser chaque année dans la revue *Ars sacra* toutes les réalisations entreprises par ses membres et amis dans le domaine de l'art religieux. Cette énumération s'amalgame à toutes les autres activités de la Société, rendant difficile la distinction entre ce qui est véritablement du ressort de la SSL et ce qui ne l'est pas. Ce type de stratégie tendant à brouiller les pistes et à gommer les limites de la Société se constate déjà dans le *Catalogue illustré* du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice et perdure ensuite dans les publications consacrées à la Société, souvent du fait de Cingria. Dans la chronique qu'il écrit pour le numéro de 1930 d'*Ars sacra*, il indique ainsi son intention de répertorier, région par région, tout ce qui s'est fait dans le champ de l'art religieux en Suisse

romande depuis 1900 « afin que rien n'échappe à celui qui voudra venir voir le résultat de notre travail pendant trente ans »[108]. D'autres auteurs sèment aussi le trouble, comme Jean-Bernard Bouvier qui écrit en 1932 dans *L'Artisan liturgique* : « La Société Saint-Luc [a prouvé] en maintes expositions et constructions nouvelles qu'elle est parfaitement outillée pour produire des ensembles complets »[109]. L'impression finale qui se dégage est celle d'une Société très active et influente, dont les ramifications touchent toutes les régions et tous les domaines de l'art religieux.
Mais cette stratégie peut également se retourner contre la SSL lorsque ses membres se trouvent en concurrence avec d'autres artistes pour l'obtention de commandes. Ces derniers s'attaquent alors non pas uniquement aux individus, mais aussi à la Société qu'ils représentent. Ainsi, considérant qu'il a été injustement écarté par la paroisse d'Orsonnens au profit de Dumas lors de la construction de l'église paroissiale en 1934, l'architecte fribourgeois Augustin Genoud (1885–1963) en appelle à Monseigneur Besson en ces termes : « S'il s'agissait d'un confrère faisant partie d'une de nos grandes sociétés officielles d'architecture, je m'en plaindrais aux organes de cette société, mais comme il s'agit du groupe de St.Luc [sic], ses méthodes de propagande bolchévistes sont trop connues pour insister »[110]. Quelques jours plus tard, Genoud s'adresse de nouveau à l'évêque, outré par ce qu'il considère comme une concurrence déloyale : « Mr. Dumas soutenu par la Franc-Maçonnerie de St.Luc [sic] s'est introduit dans tous les presbytères et y fait la pluie et le beau temps. [...] Ils ont convaincu le public par une publicité habile et sont à la mode »[111]. Excédé par la mainmise de Dumas qui lui passe encore devant en 1936 pour le chantier de Murist, Genoud propose même ironiquement à l'évêque de nommer Dumas « architecte diocésain »[112].
Et alors que les artistes restés en marge de la SSL reprochent à ce dernier son omniprésence, les membres de la Société ne cessent de mettre en avant la persécution qu'ils déclarent subir de toutes parts et qui entraverait leur progression en Suisse romande. Les artistes du Groupe romand ne manquent toutefois pas de travail dans les années suivantes et ce n'est pas sans contradiction que Cingria évoque en 1937, dans l'*Almanach romand de St-Luc*, les vitraux que Józef Mehoffer vient de réaliser à la cathédrale de Fribourg, le peintre entendant ainsi prouver que « l'activité de l'art religieux en Suisse romande n'est pas monopolisée par St-Luc »[113].
Ces polémiques liées au supposé monopole exercé par le Groupe de Saint-Luc mettent en évidence un aspect essentiel lié à la nature de cet organisme : la force d'un réseau et la manière dont il agit en coulisses pour favoriser ses membres lorsqu'il s'agit d'obtenir des commandes.

2.4 La force d'un réseau social

Si la SSL ne reçoit pas directement de commandes, elle se positionne néanmoins comme une instance de conseil dans tous les domaines touchant à l'art religieux et peut en ce sens avoir un rôle indirect à jouer dans leur attribution. Le compte-rendu de ses activités en Suisse alémanique dans le numéro de 1928 d'*Ars sacra* laisse

clairement entendre que les intérêts des artistes ont été efficacement représentés afin de favoriser, sur l'ensemble du territoire, l'attribution de commandes à ses membres[114]. Comme nous l'avons vu précédemment, une des caractéristiques de la Société de Saint-Luc et de son Groupe romand, ainsi qu'une des principales différences avec le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, est la participation, aux côtés des artistes, de personnalités de toutes sortes à sa vie interne. Ces « Amis des Beaux-Arts », ainsi qu'ils sont nommés dans les statuts, sont des ecclésiastiques, politiciens, professeurs, commerçants, entrepreneurs, écrivains, journalistes, médecins, préfets, juristes et personnalités diverses. Leur rôle en tant que membres n'ayant pas le statut d'artistes ne se limite pas au paiement des cotisations, puisque leur implantation dans différents milieux sociaux assure au collectif une reconnaissance et une influence d'autant plus importantes qu'ils représentent la majorité de l'effectif de la Société[115].

Membres du clergé

Les membres du clergé occupent une place fondamentale dans la SSL, comparable à celle des artistes, dont il sera largement question dans la seconde partie de ce chapitre. Leur présence constitue une réponse à ce que Gonzague de Reynold considère, dans l'introduction du premier volume d'*Ars sacra*, comme un des obstacles principaux à la renaissance de l'art religieux, à savoir l'absence de liens entre ces trois « groupes de collaborateurs » que devraient être les artistes, le clergé et les fidèles[116]. Le premier président de la SSL est Alois Süss, un prêtre de Meggen dont le rôle est au moins aussi important à l'échelle de la SSL toute entière que celui de Cingria auprès des Romands. Nous ne connaissons pratiquement rien de sa vie en dehors de son mandat auprès de la Société. Très rapidement, la SSL peut compter sur l'adhésion d'autres ecclésiastiques qui lui seront d'un grand secours, principalement l'abbé et futur cardinal Journet, qui siège au Comité dès décembre 1924[117]. Bien que contraint d'envoyer sa démission sur ordre de Monseigneur Besson en 1928, l'abbé Journet continue de soutenir l'art moderne et les artistes, notamment au moyen de *Nova et Vetera*[118], périodique qu'il a fondé en 1926 et qu'il dirige avec l'abbé François Charrière (1893–1976), qui est également membre de la SSL[119] et succèdera en 1945 à Monseigneur Besson en tant qu'évêque de Lausanne, Genève et Fribourg. Journet siège également à la Commission diocésaine d'art sacré dès 1925[120], organisme fondé en 1914 par Monseigneur André Bovet (1865–1915) avec deux objectifs : veiller sur les objets de valeur appartenant aux églises et chapelles du diocèse et superviser les nouvelles réalisations en matière d'art sacré[121]. Une autre personnalité d'envergure siégeant au Comité de la SSL est Monseigneur Jean-Pierre Kirsch (1861–1941), titulaire de la chaire d'archéologie chrétienne à l'université de Fribourg puis directeur de l'Institut pontifical d'archéologie sacrée fondé à Rome par Pie XI[122], par ailleurs présent sur les listes de la SSL de 1932. Même si la Société n'a pu obtenir l'adhésion officielle de Monseigneur Besson, ce dernier lui est une aide précieuse, notamment auprès de Dumas qu'il recommande très largement[123].

La Société compte encore d'autres représentants de l'autorité diocésaine, à l'instar de Joseph Ambühl (1873–1936), évêque de Bâle et Lugano de 1925 à 1936, présent sur la liste des membres de 1932[124], ainsi qu'Eugène Folletête (1871–1956), vicaire général de la partie francophone du diocèse de Bâle et chanoine résident de la cathédrale de Soleure[125]. Le premier s'avère un soutien assez important pour les architectes alémaniques de la SSL lors de polémiques liées à la modernité de leurs propositions architecturales, notamment pour l'église Saint-Charles de Lucerne, due à Metzger, ainsi que pour l'église Don Bosco de Bâle construite par Baur[126]. Citons encore Alois Scheiwiler (1872–1938), évêque de Saint-Gall de 1930 à 1938, qui figure également sur la liste des membres de 1932. Initiateur des premières associations ouvrières-chrétiennes sociales à Saint-Gall en 1899, il assurera jusqu'à sa mort en 1938 la présidence centrale des organisations chrétiennes sociales suisses, en plus de ses très nombreuses activités dans la presse chrétienne[127]. La *Societas Sancti Lucae* et le Groupe romand de Saint-Luc comptent donc dans leurs rangs des appuis de choix au sein de l'Église catholique suisse.

De nombreux curés de toute la Suisse figurent en outre sur les listes des membres, dont plusieurs ne sont pas sans lien avec des commandes monumentales adressées à des artistes de la Société. Parmi ceux-ci, l'abbé Henri Barras (1892–1980), curé de la paroisse du Saint-Rédempteur à Genève, est notamment à l'origine de la construction de l'église Saint-Martin de Lutry par Dumas[128]. L'abbé Emil Nünlist (1875–1952), curé de Berne, lance pour sa part le chantier de la *Marienkirche*, également œuvre de Dumas[129]. On pourrait encore évoquer l'abbé Louis Glasson (1897–1963), curé de Rolle puis de Colombier, présent sur les listes des membres de la SSL dès 1929[130], qui permet probablement à Dumas, ainsi qu'aux artistes du Groupe de Saint-Luc et notamment à Cingria[131], d'obtenir les commandes de rénovation et décoration des deux églises dont il a la charge. Citons encore l'abbé André Vienne, qui fait appel à Dumas pour la construction de l'église de La Sarraz et pour la réparation de celle d'Orbe[132].

Le chanoine Louis Poncet, frère de l'artiste et fondateur du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice Marcel Poncet, joue lui aussi un grand rôle dans l'attribution de commandes aux membres valaisans de la Société. Devenu chanoine de l'abbaye de Saint-Maurice en 1917, il dirige la revue *Échos de Saint-Maurice* à partir de 1926 et devient en 1931 curé de Finhaut — où il mène une intense activité dans le domaine du théâtre religieux — puis curé de la paroisse Saint-Sigismond à Saint-Maurice[133]. S'il confie, en tant que curé de ces paroisses, des commandes à son frère Marcel, il soutient également la réalisation de deux chantiers collectifs attribués à des membres du Groupe de Saint-Luc : la construction, par Guyonnet, d'une chapelle au collège de l'abbaye de Saint-Maurice (1925–26)[134] et la rénovation de l'église abbatiale, toujours à Saint-Maurice (1933)[135]. Il semble que le chanoine démissionne de la Société à la suite de l'attaque menée par Cingria contre Adolphe Guyonnet, auquel il adresse des reproches quant à ses travaux à l'abbatiale[136], en particulier d'avoir « déshabillé cette pauvre église à un tel point qu'elle ressemble à un mouton frais tondu ou à un oiseau

plumé »[137]. Malgré la perte de cet appui, les artistes du Groupe reçoivent d'autres commandes en Valais, notamment pour des travaux à la chapelle du Scolasticat de Saint-Maurice (devenu Foyer franciscain puis Hôtellerie franciscaine)[138]. Cette commande leur est probablement passée par l'intermédiaire de Gabriel-Marie Charrière, directeur du Scolasticat, qui apparaît lui aussi dans la liste des membres du Groupe romand de Saint-Luc en 1936[139].

Hommes politiques

La SSL compte parmi ses membres des hommes politiques, pour la plupart représentants influents des milieux catholiques conservateurs helvétiques. Hans von Matt, à l'origine de l'exposition d'art religieux à laquelle participent des artistes tant romands qu'alémaniques, est un des membres fondateurs de la Société et siégera au Comité jusqu'à sa mort en 1932[140]. Élu membre d'honneur en 1929[141], il suit les traces de son père[142] en menant une prestigieuse carrière politique à la tête des conservateurs catholiques de Nidwald puisqu'il est élu au Grand Conseil, puis au Conseil d'État et finalement au Conseil national[143]. Président du *Schweizerischer Katholischer Volksverein* (SKVV)[144], Hans von Matt est aussi rédacteur au journal *Nidwaldner Volksblatt* fondé par son père et cofondateur de la revue littéraire *Schweizerische Rundschau*[145]*.* Son fils, troisième génération de Hans (1899–1985), peintre et sculpteur, entre également dans le Groupe d'action de la SSL dès 1924 et siège plusieurs années à son Comité, ainsi qu'à la Commission fédérale des Beaux-Arts (1941–1953) et dans de nombreuses associations[146].
Ernest Perrier (1881–1958), conseiller national de Fribourg, est un membre de la première heure de la SSL. Avocat de formation, il est député au Grand Conseil fribourgeois de 1918 à 1921, Conseiller d'État de 1916 à 1932 et Conseiller national de 1919 à 1932. Bénéficiant du soutien de Georges Python (1856–1927), il préside le parti conservateur catholique suisse de 1928 à 1932, année où il quitte la vie publique pour devenir Dom Nicolas à l'abbaye bénédictine de La Pierre-qui-Vire en France[147]. La SSL puis le Groupe romand lui accordent dès lors le titre de membre d'honneur[148].
Une autre personnalité présente sur la liste des membres de 1932 est le futur conseiller d'État Joseph Piller (1890–1954), lié à la famille de Dumas par sa mère, Albine, née Piller[149]. Avocat de formation, il est élu juge fédéral pour le parti conservateur en 1926 et succède en 1933 à Ernest Perrier au Conseil d'État fribourgeois, où il prend la direction de l'instruction publique. Conseiller aux États à deux reprises (1935–1946 puis 1950–1954), il défend le corporatisme catholique et une vision à la fois chrétienne et fédéraliste de la Suisse[150]. C'est une des chevilles ouvrières de la construction, par Dumas et Honegger, des nouveaux bâtiments de l'Université de Fribourg situés sur le terrain de l'ancien cimetière de Miséricorde. En 1938, Augustin Genoud reproche à Piller d'avoir privilégié Dumas, qui lui est apparenté, et de lui avoir commandé « sans concours » une partie importante des bâtiments de l'Université alors qu'il a déjà la mainmise sur la plupart des chantiers religieux[151].

La liste des membres de 1932 révèle encore un autre grand nom de la politique suisse : Giuseppe Motta (1871–1940), également membre d'honneur du Groupe romand selon la liste des membres de 1936[152]. Avocat et notaire à Airolo au Tessin — où il est né —, figure de proue du parti conservateur tessinois, il devient Conseiller national puis Conseiller fédéral en 1911 et prend la tête du Département des finances et des douanes qu'il dirige durant toute la Première Guerre mondiale. Président de la Confédération à plusieurs reprises, il négocie notamment son entrée à la Société des Nations (SdN) en 1920 et gère la politique extérieure de la Suisse durant tout l'entre-deux-guerres, période connue sous le nom d'« ère Motta »[153]. C'est auprès de lui, Tessinois, catholique et évoluant dans les plus hautes sphères de la politique suisse, que Cingria se plaint par lettre après l'affaire de la Triennale de Milan où ni les artistes du Groupe romand de Saint-Luc, ni ceux du Groupe tessinois de L'Œuvre n'ont été invités[154]. Cette lettre semble certes être demeurée sans réponse, mais elle permet de comprendre comment Motta était perçu par le président du Groupe romand de Saint-Luc, qui en appelle à lui pour la défense des valeurs et des traditions tessinoises et latines.
Citons enfin le « préfet poète »[155] Paul Bondallaz (1886–1955), qui fait également partie de la SSL[156] et joue un grand rôle dans l'épanouissement de Romont en tant que centre culturel. Préfet de la Glâne de 1920 à 1955, siégeant au Conseil national entre 1939 et 1945, Bondallaz préside la Société de développement de Romont durant trente-deux ans. Il est également poète et auteur de nombreuses pièces de théâtre, notamment *Mon Pays* en 1934[157]. Passionné d'art et d'histoire, il réunit au château de Romont de très nombreux artistes, dont beaucoup sont membres de la SSL. Ces activités augurent le destin du bâtiment historique savoyard, futur siège du Musée suisse du vitrail (actuel Vitromusée Romont) fondé par le chirurgien Pierre Fasel (1922–1997) et l'artiste Yoki[158].

Intellectuels, historiens de l'art et enseignants

Parmi les figures intellectuelles emblématiques de la Société, on trouve l'aristocrate fribourgeois Gonzague de Reynold, présent sur la première liste des membres dressée en 1926[159], ainsi que sur celle de l'*Annuaire* du Groupe romand de 1936[160]. Intellectuel, écrivain et professeur de littérature française à Berne (1915–1931) puis à Fribourg (1932–1950), il est l'auteur de nombreux ouvrages proposant une vision conservatrice et antidémocratique de la Suisse[161]. Voix théorique importante du Groupe de Saint-Luc, c'est lui qui ouvre le premier numéro de la revue *Ars sacra* en 1927[162] et qui signe la préface du premier tome de la collection *L'art religieux en Suisse romande* paru en 1937. La vision particulière de l'helvétisme qui émerge de ses écrits joue un rôle clé dans la définition de l'identité du Groupe de Saint-Luc[163]. Son cousin n'est autre que le Genevois Jean d'Amman, secrétaire du Groupe romand à partir d'octobre 1928[164].
Plusieurs sociétaires occupent des postes importants parmi les institutions culturelles et les écoles d'art du Pays. Citons tout d'abord Adrien Bovy, conservateur du Musée de Genève de 1913 à 1921 et directeur de l'École des beaux-arts de 1922 à 1942,

puis de l'École des arts et métiers[165]. Le peintre et graveur lucernois Joseph von Moos (1859–1939), membre du Groupe d'action depuis 1924[166], est directeur de la *Kunstgewerbeschule* de Lucerne[167]. Quant à Alfons Roggo (1898–1980), membre du Groupe romand[168], il est directeur du Musée des arts et métiers de Fribourg de 1931 à 1935 et dirige l'Office cantonal des apprentissages de 1936 à 1940[169].

Par leurs fonctions d'enseignants au sein des centres de formation artistique suisses, certains membres du Groupe de Saint-Luc sont à même de diffuser l'esthétique de la Société parmi les jeunes générations d'artistes. L'orfèvre Marcel Feuillat occupe notamment plusieurs postes dans les écoles d'art de Genève dès le début des années 1920, puisqu'il est professeur de joaillerie aux arts industriels et professeur-chef d'atelier de bijouterie aux arts et métiers, avant de devenir, en 1951, le nouveau directeur des Écoles d'art réunies[170]. D'autres artistes liés au Groupe enseignent également à l'École des beaux-arts de Genève. On compte parmi ceux-ci : le peintre et émailleur Fernand Bovy, frère d'Adrien, qui est professeur de dessin de 1922 à 1941[171] ; Alexandre Blanchet, professeur de peinture et de figure de 1930 à 1944[172] ; André-François Raphoz (1907–1974)[173] et Roger Ferrier (1901–1977)[174]. Marcel Poncet, pour sa part, est recruté à l'École cantonale d'art appliqué de Lausanne où il enseigne l'académie et la peinture de 1945 à sa mort en 1953[175]. Quant au Fribourgeois Willy Jordan, il donne des cours de peinture et d'arts graphiques à l'École Professionnelle des arts et métiers de Vevey de 1940 à 1962[176].

Les postes qu'ils occupent permettent à ces enseignants de repérer et « recruter » les talents susceptibles de rejoindre l'œuvre entreprise par la Société, comme le signale Rudaz[177]. Fernand Bovy compte notamment dans sa classe de perspective les artistes qui formeront l'École des Pâquis[178], composée principalement de Paul Monnier, Emilio Maria Beretta et Albert Chavaz, que Bovy oriente vers l'art sacré avec l'aide de Charles Journet[179]. Ils deviendront tous trois membres de la Société de Saint-Luc puis du Groupe romand de Saint-Luc dont ils représentent la deuxième génération[180].

Des historiens de l'art occupent également une place importante dans la Société. Linus Birchler, spécialiste du haut Moyen Âge et du baroque en Suisse, fait partie du comité de la SSL dès sa fondation[181]. Professeur d'histoire de l'architecture et d'histoire de l'art générale à l'École polytechnique fédérale de Zurich (*Eidgenössische technische Hochschule Zürich*, ETHZ) de 1934 à 1961, c'est le rédacteur des premiers volumes de la série *Monuments d'art et d'histoire* des cantons de Schwytz et Zoug (1927–1935). Pionnier de l'inventaire des Biens culturels et président de la Commission fédérale des monuments historiques (1942–1963), il est également le cofondateur et premier président de l'Institut suisse pour l'étude de l'art (1951)[182]. Birchler s'intéresse particulièrement à la restauration des monuments historiques et à la construction d'églises modernes, activités dont il se fait un des porte-voix les plus fervents[183]. Cependant, son discours sur la modernité change après l'Exposition nationale suisse de 1939 (*Landi*). Il se retourne alors complètement contre la Société et la quitte avec grand fracas en 1941[184]. Les raisons de la discorde tiennent à l'orientation esthétique de la SSL, qu'il estime de plus en plus étroite, avec une surreprésentation de certains ar-

tistes, notamment des Bâlois tels que Metzger et Baur[185]. Son apport théorique est néanmoins important, comme le prouvent les quelques articles de fond qu'il signe dans *Ars sacra*[186].
L'Obwaldien Robert Hess est indéniablement un autre pilier de la SSL. Membre du Comité dès la fondation de la SSL en tant que secrétaire[187], il est un de ses auteurs les plus actifs. Ses contributions dans *Ars sacra* sont nombreuses et il signe plusieurs études sur l'art religieux moderne dans la mouvance de la SSL[188]. Ayant étudié l'imprimerie et les arts graphiques à l'École des arts et métiers de Zurich, puis entrepris un apprentissage dans une maison d'édition en Bavière, Hess est surtout connu comme amateur d'art et collectionneur. Il est en relation avec de nombreux artistes (Maillol, Braque, Chagall, Arp) et signe la biographie de Cingria publiée en 1976 sous l'égide du Groupe alémanique de la SSL[189].
Citons enfin l'allemand Heribert Reiners, professeur d'histoire de l'art à Fribourg de 1925 à 1945 et auteur de l'ouvrage *Fribourg pittoresque et artistique*[190], qui est membre du Groupe d'action dès la fondation de la SSL[191]. S'il quitte la Société sans justification en 1927[192], il siège néanmoins en 1931 dans le jury du concours portant sur la décoration de l'église Saint-Pierre de Fribourg, aux côtés de plusieurs personnalités faisant partie de la SSL ou lui étant affiliées. Il soutient également François Baud dans l'obtention de plusieurs commandes de restauration et de copie de sculptures anciennes à Fribourg[193]. Accusé de collaboration avec le régime nazi, il sera expulsé de Suisse en 1945[194].

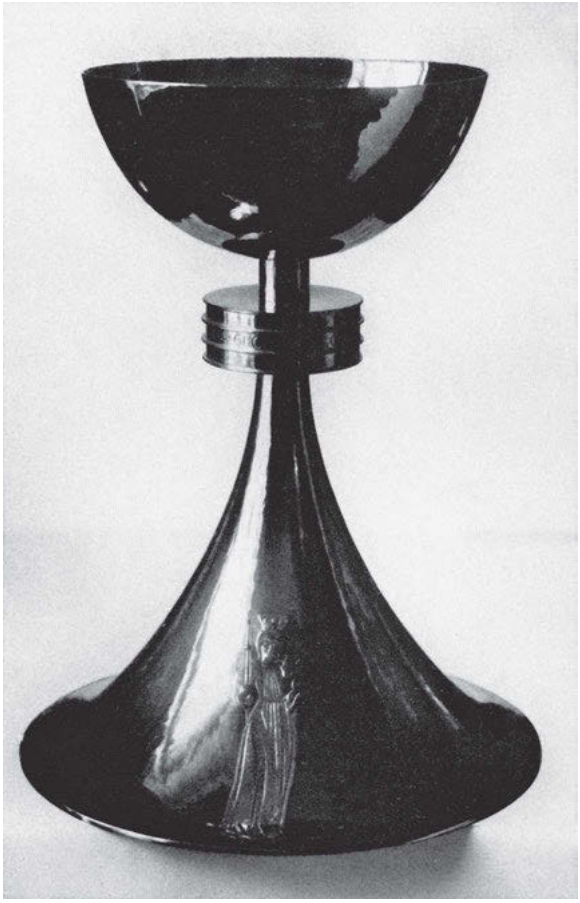
Éditeurs, imprimeurs et entrepreneurs

Plusieurs entrepreneurs se joignent aux efforts de la Société, notamment Giuseppe Bianchi, maître d'état et entrepreneur à Fribourg dans le domaine de la pierre[195], et Robert Borghi, marbrier de Bulle, qui collabore à de nombreux chantiers de Dumas. On peut également citer Robert Gabella, entrepreneur en bâtiment à Montpreveyres dans le canton de Vaud, ainsi qu'Edmond Ulrich Dessibourg, spécialisé dans le commerce de linoléum à Fribourg[196]. L'atelier du maître-verrier lausannois Pierre-Auguste Chiara (1882–1929), qui collabore de manière privilégiée avec Cingria dès 1927, figure sur la liste des membres de 1932. À cette date, il est dirigé par sa veuve, Pauline Chiara-Coronilla (1887–1971)[197] dont le nom figure également sur la liste des membres du Groupe romand de 1936[198].
Cette liste révèle aussi les noms de personnalités actives dans le domaine de l'édition. Citons notamment : Henri-Georges Carlier (1895–1951), premier rédacteur en chef de *L'Écho illustré* de 1930 à 1934, date à laquelle il est placé à la tête du *Courrier de Genève* par Monseigneur Besson[199] ; Joseph Fragnière[200], éditeur et imprimeur à Fribourg qui assure la publication de *Nova et Vetera*, des *Nouvelles étrennes fribourgeoises* et des *Archives de la Société d'histoire du canton de Fribourg*[201] ; et l'imprimeur-éditeur fribourgeois André Galley qui publie, entre autres, l'*Annuaire romand de St-Luc* et l'*Almanach romand de St-Luc*[202].

Il ne s'agit là évidemment que de quelques-unes des personnalités qui participent à l'œuvre de la Société de Saint-Luc. Plusieurs professeurs, médecins, chimistes, juristes, avocats, ingénieurs, poètes, journalistes et étudiants, ainsi que des hommes et des femmes dont la profession n'est pas indiquée, apparaissent encore sur les listes des membres[203]. Cet aperçu permet toutefois de se rendre compte à quel point la Société essaime dans tous les milieux : ecclésiastique, politique, intellectuel, culturel, entrepreneurial et industriel, de la formation et de l'enseignement. Ses sociétaires constituent un vaste réseau qui n'est certainement pas étranger au monopole exercé par la SSL, tant décrié par les artistes et architectes qui n'en sont pas membres et se trouvent en concurrence directe avec elle. L'analyse des parcours de vie de quelques-unes des personnalités mentionnées ci-dessus illustre à quel point les mailles de ce réseau sont étroites. Ainsi, le caissier du Groupe romand de Saint-Luc, Charles Chamay, effectue son stage d'avocat chez Jean Poncet, frère du peintre, avant de fonder sa propre gérance d'immeubles à Genève, la Régie Chamay, et de devenir un homme d'affaires de premier plan[204]. Charles Chamay épouse Marcelle Bordigoni (1907– ?) fille de l'architecte Alexandre Bordigoni (1865–1941) et sœur d'André Bordigoni, président du Groupe romand et architecte de l'église du Christ-Roi au Petit-Lancy, dont Charles Chamay aurait été l'une des chevilles ouvrières[205].

2.5 Les femmes dans le Groupe de Saint-Luc

Contrairement à d'autres associations artistiques qui les refusent, à l'instar de la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses[206], les différents groupements qui participent au « renouveau de l'art sacré » créés durant la première moitié du XXe siècle comptent de nombreuses femmes parmi leurs membres. En France, Valentine Reyre (1889–1943), Sabine Desvallières (1891–1935), Pauline Peugniez (1890–1987) et Marguerite Huré (1895–1967), pour ne citer que les principales, jouent un rôle clé dans l'organisation et les activités de L'Arche, des Ateliers d'art sacré et des Catholiques des Beaux-Arts (C.D.B.A)[207]. Au sein du Groupe de Saint-Luc, les femmes sont certes peu nombreuses mais tout de même bien présentes. La liste des membres de la SSL de 1932 mentionne ainsi cinq femmes dans le Groupe d'action et vingt-neuf parmi les Amis des Beaux-Arts[208], sur un total de 335 membres. Du temps du Groupe romand de Saint-Luc, en 1936, elles ne sont que douze pour 147 membres masculins[209]. Plusieurs de ces femmes demeurent à ce jour complètement inconnues[210].
La plupart d'entre elles se spécialisent dans les arts textiles, domaine traditionnellement féminin même s'il sera également investi par de nombreux hommes durant le XXe siècle[211]. Ce champ artistique est par ailleurs d'une extraordinaire vitalité, comme nous le verrons plus en détail avec Marguerite Naville, née Soret, à laquelle un chapitre spécifique est consacré[212]. Cette dernière, surtout connue en tant que brodeuse mais aussi peintre et mosaïste, est une des figures féminines les plus emblématiques du Groupe de Saint-Luc. D'autres femmes jouent également un rôle important dans la Société, même si elles tomberont ultérieurement dans l'oubli. Marie-Gabrielle Berthier,



11 Marta Flüeler-Haefeli, calice, argent doré et ciselé, 1931.

notamment, siège au comité du Groupe romand de Saint-Luc de 1936 à 1942[213] en tant que « délégué féminin »[214] et gère, avec Naville, l'atelier de broderie du Groupe[215]. Formée à l'école des Arts industriels puis aux Beaux-Arts de Genève entre 1915 et 1921, elle démarre sa carrière en tant que peintre sur céramique en 1924 et collabore avec le potier Marcel Noverraz (1899–1972)[216]. Très engagée dans sa paroisse dès cette époque, elle se tourne vers l'art sacré catholique en 1930 et réalise de nombreux vases d'autels pour plusieurs églises de Dumas[217]. Elle crée également des images de missels, des statuettes, des crèches et des broderies pour vêtements liturgiques. Une autre figure féminine importante est la Genevoise Alice Basset, peintre, illustratrice et brodeuse, qui apparaît sur la liste des membres du Groupe romand de 1936[218]. On lui doit notamment l'imposant retable brodé de l'église Saint-Joseph réalisé en 1949–1950 (Ill. 35, p. 114), les cartons des vitraux et de la mosaïque du baptistère[219], ainsi que le triptyque en laine brodée de l'église du Christ-Roi au Petit-Lancy[220]. Si son œuvre dans le domaine des arts textiles est le plus connu, elle aurait surtout vécu de son travail d'illustratrice et d'accessoiriste de théâtre dans la ville de Calvin[221]. En ce qui concerne la section alémanique, plusieurs brodeuses se distinguent, notamment

12 Élisabeth Pattay-Python (retable en bois avec Vierge à l'enfant et scènes de la vie de la Vierge), Jacqueline Esseiva (décor peint du devant d'autel et motifs des caissons du plafond), Sorens (FR), église Saint-Michel, chapelle de la Vierge, 1935.

Anna-Marie Flüeler (Sœur Augustina en religion)[222] et Regina Amstad (1897–1986), qui contribuent toutes deux à la modernisation de l'art de la paramentique (Ill. 36, p. 161). Plusieurs femmes investissent quant à elles des domaines artistiques majoritairement masculins comme l'orfèvrerie, la sculpture ou le vitrail. Marta Flüeler-Haefeli (1902–1983) est une des rares femmes orfèvres de Suisse[223] figurant parmi les membres de la SSL (Ill. 11). Première candidate féminine à obtenir un diplôme d'orfèvre à Lucerne en 1923, elle fonde un atelier d'artisanat d'art qu'elle dirige, dans lequel elle réalise ses propres travaux et forme de nombreux élèves, notamment Annemarie Gunz (1899–1985), future Annemarie von Matt, autre membre de la SSL qui s'illustrera dans de nombreuses techniques des arts décoratifs, graphiques et de l'illustration[224]. Comme le souligne Heidrun Jecht, Flüeler-Haefeli est une créatrice au sens le plus fort du terme puisque ses activités ne se limitent pas à l'orfèvrerie mais touchent également à l'architecture, à la décoration d'intérieur, aux arts plastiques et au design, qui dirige sa vie et sa carrière d'une manière exceptionnellement indépendante et autonome[225]. En Suisse romande, on peut citer la sculptrice fribourgeoise Élisabeth Pattay-Python (1890–1971), fille de Georges Python, qui participe occasionnellement aux chantiers

de Dumas, notamment celui de Sorens où elle réalise une Vierge à l'Enfant (Ill. 12) et un retable en bois figurant des scènes de la vie de la Vierge[226]. Elle n'a cependant jamais été officiellement membre du Groupe et il n'existe que très peu d'informations à son sujet[227].

Aucune Suissesse dans la mouvance du Groupe de Saint-Luc ne semble avoir réalisé des vitraux, exceptée Alice Basset à la chapelle Saint-Victor de l'église Saint-Joseph en 1948 et Marguerite Naville, qui s'essaie exceptionnellement à l'art verrier en 1930[228]. Tel n'est pas le cas en France, où Marguerite Huré fait notamment figure de pionnière en étant une des rares femmes maître-verrier de la première moitié du XXe siècle, qui conçoit ses propres vitraux et réalise ceux de nombreux autres artistes[229].

Comme dans de nombreux autres domaines de la vie professionnelle, les femmes sont victimes d'une invisibilisation bien plus forte que les hommes œuvrant à leurs côtés dans le champ de l'art religieux moderne. Si leur travail est plutôt bien représenté et commenté dans la littérature de l'époque, recevant presque toujours un accueil élogieux de la critique, elles font aujourd'hui l'objet d'un oubli d'autant plus profond que leurs travaux appartiennent le plus souvent à des spécialités considérées comme secondaires à l'instar des arts textiles[230]. Dans le Groupe de Saint-Luc, contrairement aux artistes masculins qui font régulièrement parler d'eux en s'exposant à la polémique et en entrant dans le débat public, les femmes sont plus discrètes et semblent disparaître derrière une image lisse et sans aspérité. Ainsi Marguerite Naville, encensée par la critique et récompensée par une médaille d'or dans la catégorie Textiles lors de l'Exposition des arts décoratifs de Paris en 1925[231], n'est plus connue de nos jours que par une monographie publiée en 1945 qui, si elle a le mérite d'exister, n'offre qu'assez peu de détails sur la vie et la carrière de l'artiste[232]. En France, l'œuvre de Sabine Desvallières, qui a dirigé la section Broderie des Ateliers d'art sacré pendant sept ans et obtenu de nombreuses récompenses[233], n'a été valorisé que récemment grâce au travail de Danièle Véron-Denise, basé sur la seule monographie existante consacrée à l'artiste, réalisée par une de ses consœurs du couvent de Mazamet où Desvallières vécut une grande partie de sa vie[234]. L'œuvre de ces femmes est en outre très souvent masqué par celui des hommes avec lesquels elles collaborent. La peintre fribourgeoise Jacqueline Esseiva par exemple, bien que décrite comme une artiste de grand talent dans les sources, est ainsi considérée comme une simple collaboratrice de son fiancé Willy Jordan, avec lequel elle œuvre sur les chantiers de Sorens et Orsonnens, où elle réalise plusieurs décorations peintes et contribue à la conception de la polychromie générale[235]. En 1935, elle réalise le retable brodé de la chapelle catholique de Couvet dans le canton de Neuchâtel. Sa mort prématurée en 1938, à l'âge de trente-sept ans, met fin à une carrière qui aurait pu être brillante[236]. Naville elle-même est victime de cet état de fait, son style très proche de celui de Cingria lui valant à plusieurs reprises d'être considérée comme une simple exécutante des projets de son homologue masculin[237].

L'effacement qui touche les femmes est aussi fortement lié à leur inscription dans le domaine de l'art religieux. Elles doivent en effet suivre les règles d'un monde catho-

lique qui n'a de cesse de formuler leur rôle comme intrinsèquement lié à la sphère domestique, à la famille et à l'éducation des enfants. L'hebdomadaire catholique *L'Écho illustré,* placé sous la supervision de Monseigneur Besson, est assez révélateur des attentes qui pèsent sur les femmes catholiques dans les années 1930. Comme le relève David Moret, la revue s'adresse aux femmes par des articles qui leur sont spécifiquement dédiés, portant sur des « questions féminines » telles que la mode, la cuisine et l'entretien du foyer[238]. Se faisant le reflet de la réalité sociale, l'hebdomadaire se doit certes de parler de l'émancipation féminine sur le plan professionnel, mais veille à bien rappeler la prédominance dans la vie d'une femme de son rôle de gardienne du foyer[239]. Quant à la revue *L'Artisan liturgique*, elle propose régulièrement des cours pratiques de broderie d'art avec patron s'adressant clairement aux lectrices[240].
Les revues catholiques promeuvent un modèle traditionnel dans lequel la femme se caractérise principalement par son humilité et son dévouement, schéma qui s'applique également à la femme-artiste. Dans un article de *L'Art sacré* consacré au thème « Les femmes et l'art religieux », Henri Hérault observe ainsi que dans l'ensemble, les œuvres proposées par les femmes dans de précédentes expositions d'art religieux était sensiblement supérieures à celles de leurs collègues masculins. Cette supériorité ne dépendrait cependant pas d'un talent plus grand mais de la nature féminine, qui prédisposerait les femmes à une certaine mesure, nécessaire en art religieux :

> « Sans doute sont-elles par tempérament moins créatrices que les hommes et cela peut les desservir dans certaines œuvres d'art profane, mais l'art religieux demande un esprit de soumission, de réceptivité mystique qui est leur propre lot. Nous dirons même que leur humilité d'artistes chrétiennes nous paraît particulièrement sincère et authentique »[241].

La femme artiste est ainsi érigée en contre-exemple positif face à la dérive que représentent l'individualisme et la poursuite d'une gloire personnelle pour l'artiste chrétien de sexe masculin[242]. *A contrario*, le manque de génie qui caractériserait le travail des femmes implique qu'elles restent cantonnées à une image de bonnes techniciennes mais pas forcément d'artistes à part entière. Analysant l'ouvrage de Dom Roulin *Linges, insignes et vêtements liturgiques*, Henriette Charasson déclare ainsi : « La grande erreur de trop de bonnes volontés féminines, appliquées souvent à produire un travail admirable en tant que *technique,* c'est de trop ignorer le premier mot de l'art [...] et d'apporter donc pour le service de Dieu [...] des ‹ ouvrages de dames › bien exécutés en tant que travaux à l'aiguille, mais qui sont aussi loin de l'art que la poésie rimée par une pensionnaire »[243]. Les personnalités féminines du Groupe de Saint-Luc, tout comme d'autres créatrices en Europe, sont probablement les victimes indirectes de cette approche. Lors du changement de paradigme qui s'opère à la fin de la Seconde Guerre mondiale, qui voit le modèle de l'« artiste religieux » prôné par la plupart des sociétés artistiques catholiques remis en question[244], le travail des femmes dans le champ de l'art sacré souffre de surcroît de la dévalorisation de la production de la première moitié du siècle, dont le caractère « douceâtre » est assimilé à un « amateurisme féminin »[245].

1 Article 678, « Titre Vingt-Septième : Des sociétés coopératives. I. De la formation des coopératives », in : Oser, 1911, pp. 243–245.
2 *Feuille officielle suisse du commerce*, 1919, p. 1160.
3 Lettre d'Alexandre Cingria à Marcel Poncet, 6 avril 1919, Archives Vitrocentre Romont, fonds Marcel Poncet, dossier « Saint-Luc / Presse / Fonctions », « correspondance M. Poncet/Alexandre Cingria 1917–1938 ».
4 « Échos de partout », in : *Nouvelliste valaisan*, 14 octobre 1920, p. 1.
5 « St. Lukas-Gesellschaft (Societas Sancti Lucae) : Satzungen » [1924], article 1, AEvF, dossier « St-Luc, Société de ».
6 Comité de la SSL, « Statuts », 5 décembre 1924, StALU, PA 378/1.
7 Rossel, 1908, p. 16.
8 « La crise dans les classes moyennes », in : *Journal de Genève*, 19 février 1934, p. 2.
9 « Société de Saint-Jean pour l'encouragement de l'art chrétien », 1897, p. [2]. Voir également : Roger, 1913.
10 Cet organisme qui existe encore aujourd'hui comptait environ dix mille membres en 1936 après en avoir compris jusqu'à quatorze mille. En plus de son organe de publication officiel, *Christliche Kunst*, elle organisait des cours sur l'art chrétien dans son rapport à l'écriture, au dogme, à la liturgie, à la symbolique, à l'iconographie et à l'hagiographie. Arnaud d'Agnel, tome 2, 1936, p. 83.
11 Geschäftsstelle SSL, « Den Pionieren gewidmet. Eine Preisliste und ein Jahresbericht über Neue Christliche Hauskunst von der Geschäftsstelle SSL Baden / Schweiz », [1930/31], StALU, PA 378/277.
12 Voir à ce sujet le point 4.1.
13 Voir à ce sujet : Estermann, 1986, pp. 26–40.
14 Catalogue de l'exposition d'intérieurs ouvriers organisée par *L'Œuvre*, 6 novembre–22 décembre 1918, Lausanne, cité par : Rudaz, 1998, p. 27.
15 Les écoles d'arts appliqués, d'arts industriels ou d'arts et métiers sont différentes dénominations d'institutions poursuivant un but similaire : former des professionnels dans les différentes spécialités de l'industrie locale. Il s'agit majoritairement du textile pour les écoles de Winterthour et Saint-Gall, de la sculpture sur bois à Brienz, de l'horlogerie/émaillerie pour La Chaux-de-Fonds et Genève. Uffer Leza M., « Écoles d'arts appliqués », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 19.07.2012 [en ligne, consulté le 13.10.2020 :] http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F10408.php.
16 Voir à ce sujet : Hertzschuch, 2011, pp. 63–66 ; voir également : Fiette, 2010a.
17 Estermann, 1986, p. 27.
18 Voir à ce sujet : Fiette, 2010b, pp. 9 et 10.
19 Estermann, 1986, p. 28.
20 Geschäftsstelle SSL, « Den Pionieren gewidmet. Eine Preisliste und ein Jahresbericht über Neue Christliche Hauskunst von der Geschäftsstelle SSL Baden / Schweiz », [1930–1931], StALU, PA 378/277.
21 Voir à ce sujet : Carminati, 2023, pp. 111-120.
22 Voillot, 2013, pp. 1 et 2.
23 Cingria, 1917, pp. 29, 94–98.
24 Selon les informations publiées sur le site cath.ch : https://www.cath-vd.ch/paroisses/up-chasseron-lac/yvonand/.
25 Rudaz, 2009h, p. 240.
26 Rudaz, 1998, p. 42.
27 Rossel, 1908, p. 92 et 93.
28 Voir notamment à ce sujet l'article de Philip J. Stern qui analyse l'évolution du concept de corporation dans l'histoire européenne dès ses premières manifestations dans l'Empire romain. Stern, 2017, pp. 21–46.
29 Stern, 2017, pp. 23 et 24.
30 Dans le cas de la Confrérie Saint-Luc de Fribourg, fondée au début du XVIe siècle, l'adhésion à l'association était obligatoire pour tous les peintres, sculpteurs et verriers confirmés de la ville. Cette confrérie contrôlait ainsi les bonnes relations professionnelles entre artisans en évitant la concurrence déloyale et les abus. Pflug, 1994, pp. 23 et 24.

31 Sur les rapports de Morris avec la Suisse voir : Tille [mémoire de master], 2013/2014.
32 Goldman, 2019, pp. 130 et 136.
33 Triggs, 2012, p. 8.
34 « Statuts de L'Œuvre : Association Suisse romande de l'art et de l'industrie », 1914, p. 5.
35 P. P., 1921a, pp. 3 et 4.
36 P. P., 1921b, p. 4.
37 Lettre de Gino Severini à Jacques Maritain, 5 novembre 1933, retranscrite par : Radin, 2011, p. 114.
38 *Ibidem.*
39 *Ibidem.*
40 Maugenest, 1985, p. 57.
41 Léon XIII, 1891.
42 *Ibidem.*
43 *Ibidem.*
44 Voir à ce sujet le point 5.2.
45 Sur la notion d'« œuvre d'art totale », voir le point 5.5.
46 Cingria, 1937c, p. 173.
47 On peut citer à ce sujet : la guilde de Saint-Luc fondée à Bruges en 1358, qui réunissait peintres, selliers, verriers et miroitiers ; la corporation de Saint-Luc qui existait déjà en 1382 à Anvers et comptait des peintres, sculpteurs, orfèvres, peintres-verriers et brodeurs ; et celle de Rome, placée sous le patronat du saint en 1477. Beaugé, 2010, pp. 34–36.
48 Cingria déplorait que l'artiste, « sevré de sa corporation par le nouvel ordre de choses instauré par la Révolution française, [eût] été, au début du XIXe siècle, lâché, isolé, comme une sorte de monstre à qui tout était permis, devant un public qu'il n'avait nullement le devoir de satisfaire ». Cingria, 1937c, p. 172.
49 Voir à ce sujet : Pflug, 1994, pp. 23 et 24.
50 Garrioch, 2018, pp. 96 et 97.
51 Garrioch démontre également que la confrérie pouvait constituer une alternative à la corporation puisqu'elle accueillait aussi des artisans désireux d'affirmer leur indépendance face à la corporation et ses règles. *Ibidem,* p. 95–98.
52 Reynold, 1935, p. 35.
53 Cingria, 1925a, p. 367. Les artistes du Groupe de Saint-Luc condamnent le fait que cette école incarnée par des moines du monastère allemand de Beuron s'attachât à des règles artistiques soi-disant immuables, ce qui les conduisit à s'inspirer de formes de l'art égyptien, grec, byzantin et roman. Même s'il reconnaît que les œuvres de l'école de Beuron dégagent un véritable sentiment de grandeur et de piété, Cingria critique, dans un article publié en 1935 dans *Nova et Vetera*, l'hiératisme et le rejet délibéré de l'art moderne dont les moines-artistes font preuve. Leur quête d'une « géométrie vivante » s'apparente pour lui à une « philosophie dont on pourrait tirer les principes d'un art absolu applicable à toutes les races humaines, appelé à satisfaire à tous leurs désirs et toutes leurs admirations, si cet apriorisme ne nous conduisait pas infailliblement à la sécheresse et à l'ennui […] ». Cingria, 1935c, p. 149.
54 Pflug, 1994, p. 23.
55 Maistre, 2005, pp. 59 et 60.
56 Stahl [thèse de doctorat], vol. 1, 2009, p. 105.
57 Gropius, 1932. Sur le *Bauhaus* de Weimar, voir : Siebenbrodt, [2000]. Pour un regard plus récent et thématisé sur l'influence que cet organisme exerça sur le *Werkbund*, voir : Oechslin, 2021, en particulier le chapitre 8, « *Die Idee des Bauhauses – eine Folge des Werkbundes* », pp. 251–289.
58 On peut citer ici : Marcel Feuillat, enseignant à l'École des arts industriels et à l'École des arts et métiers (à laquelle l'École des arts industriels est rattachée depuis 1909), puis directeur, entre 1951 et 1961, des Écoles d'art réunies ; Adrien Bovy, directeur, entre 1922 et 1942, de l'École des beaux-arts puis de l'École des arts et métiers réunissant dès 1933 l'École des beaux-arts et l'École des arts industriels. Fallet, 2010c, p. 259 ; [Coupure de journal sans titre], in : *Tribune de Genève*, 28 ou 29 octobre 1951, AEG, Coupures de presse, « Marcel Feuillat » ; Hertzschuch, 2011, pp. 63–66. Voir à ce sujet le point 2.4 et particulièrement le sous-point « Intellectuels, historiens de l'art et enseignants ».

59 Voir : Meylan, 2016, pp. 191–193.
60 *Ibidem*, p. 194.
61 Rapport d'Alexandre Cingria de décembre 1932, AEG, 1992, va 32.71, T2 56/5, cité par : Meylan, 2016, p. 195.
62 *Ibidem*, p. 196.
63 L'appellation fait référence à l'accoutrement de ces peintres, inspiré de Jésus de Nazareth et ses disciples tels que représentés par les primitifs italiens. Grewe, Harrich, Reiter, Steinle, Thimann, 2005, p. 259.
64 Hollstein, Steinle, 2005, p. 101.
65 Suhr, 2012, p. 13.
66 Cingria, 1917, p. 79.
67 Baud, 1934, pp. 43 et 44.
68 Cingria, 1925a, p. 367.
69 Pour une réflexion sur la notion d'école et ses limites, voir : Peltre, 2007.
70 Voir à ce sujet le point 6.4.
71 « Geschäftsordnung des Vorstandes und seines Geschäftsausschusses der SOCIETAS SANCTI LUCAE [...] », 16 décembre 1925, StALU, PA 378/1.
72 Voir notamment au sujet de Dumas : Torche-Julmy, 1993, pp. 29–32 ; Lauper, 1997, pp. 70–72 ; Torche-Julmy, 1997a, pp. 73–77 ; Rudaz, 1997a, pp. 79–85 ; Ferreiro [mémoire de licence], 2005.
73 Sorti du Technicum de Fribourg en 1912, Dumas n'avait encore construit que le pensionnat Saint-Charles et le casino-théâtre de Romont (1912–13 et 1919–20 respectivement), l'école de Mossel (1919–22) et la chapelle Sainte-Anne de Sommentier (1918–19), sa première œuvre religieuse. Ferreiro [mémoire de licence], 2005, pp. 42–45.
74 Participaient à ce concours organisé en octobre 1921 : Alphonse Andrey (1875–1971) ; Frédéric Broillet (1861–1927), alors associé depuis peu avec Augustin Genoud (1885–1963) ; Ernest Devolz (1878–1945) et son associé Albert Cuony (1887–1976), futur membre du Groupe romand de Saint-Luc qui collaborera aussi avec Genoud. Ferreiro [mémoire de licence], 2005, pp. 42–45.
75 *Ibidem*, p. 47.
76 Lettre de Mgr Besson à Louis Chanex, 28 août 1922, AEvF, boîte 99, « Semsales 1901- ».
77 [Convention entre la paroisse et Fernand Dumas], 16 mars 1923, AP Semsales, boîte II a 1.1 « Construction de la nouvelle église ». Il s'agit de la deuxième convention passée avec l'architecte, un premier accord ayant déjà été établi en 1922. Ferreiro [mémoire de licence], 2005, p. 55.
78 Lettre de Fernand Dumas à Mgr Besson, 26 mars 1924, AEvF, boîte 99, « Semsales 1901– ».
79 *Ibidem.*
80 Cingria Alexandre [Notes], dans : Cingria, 1930a, p. 115.
81 Fernand Dumas, « Peinture décorative de l'église de Semsales », mars 1924, Archives privées Marcel Poncet, Vich.
82 Cingria, de Traz, 1924, p. 10.
83 Fagiolo Dell'Arco, Coen, Severini, 1980, pp. 44 et 45.
84 *Ausstellung christlicher Kunst [...]*, [1924] [p.1].
85 Comité de la SSL, « Statuts », 5 décembre 1924, StALU, PA 378/1.
86 « La consécration de la nouvelle église de Semsales », in : *La Liberté*, 8 octobre 1926, p. 4.
87 Bouvier, 1928, p. 180.
88 C'est ainsi que l'église de Semsales est présentée, notamment par Morand et Gamboni. Gamboni, Morand, 1985, p. 78.
89 Lauper, 2008, pp. 12 et 13 ; *Die Marienkirche und die röm.-kathol. Gemeinde Bern*, [1933], pp. 21–23 ; « Concours d'idées pour la construction d'une nouvelle église à Mézières (Glâne). Rapport du Jury », 14 novembre 1936, AEvF, boîte 70, dossier « Mézières ».
90 Terrapon Joseph, « Un curé parmi les autres », manuscrit inédit, 27 avril 1935, AEvF, boîte 101, dossier « Sorens », p. 165.
91 Lettre de Fernand Dumas à l'Abbé Dumont, curé d'Attalens, 9 février 1938, SBC Fribourg, AP Attalens, dossier « Église paroissiale – Restauration Intervention Fernand Dumas 1938 ».

92 Il s'agissait en l'occurrence d'un concours non officiel, les artistes appelés à participer étant pour la plupart issus du Groupe romand de Saint-Luc et probablement sélectionnés par Dumas.
93 Rudaz, 2008a, pp. 30–37 ; Cingria, 1934, p. 67 ; Terrapon Joseph, « Un curé parmi les autres », manuscrit inédit, 27 avril 1935, AEvF, boîte 101, dossier « Sorens », pp. 219–221.
94 Tel fut notamment le cas de Marcel Poncet en 1933, directement chargé par son cousin François de réaliser les vitraux de l'église catholique de Veyrier (GE). Voir à ce sujet : Noverraz [mémoire de master], 2014, pp. 54–60.
95 De son vrai nom Jean Willem Alexandre Osman Gustave Kiefer. Né sur l'île de Rhodes, il passa son enfance en Suisse et plusieurs étés à Romont, avant d'entrer en 1928 chez les pères trappistes de l'abbaye de Sept-Fons. Père Jérôme, 1986.
96 *Ibidem*, p. 95.
97 Lettre de Fernand Dumas à Alexandre Cingria, 24 août 1934, CLSR, fonds Alexandre Cingria, COC 73-74 A.C.
98 Lettre de Gino Severini à Fernand Dumas, 22 novembre 1951, Archives du Musée de Charmey, correspondance Gino Severini/Fernand Dumas MCGS_099, folio 15.
99 Raemy-Berthod, 1997, pp. 50–59.
100 Pour reprendre les mots utilisés dans l'introduction de la publication de 2001 consacrée à l'édifice. Chamay, 2001, p. 5.
101 Originaire de Tramelan, Armand Chapatte fut l'assistant de Fernand Dumas avant d'intégrer le bureau d'André Bordigoni. *Ibidem,* 2001, p. 5.
102 Peintre, illustratrice et brodeuse mentionnée sur la liste des membres du Groupe romand de 1936.
103 Sculpteur genevois mentionné comme membre du Groupe romand de Saint-Luc dès 1936.
104 Inscription sur la poutre maîtresse du baptistère. Chamay, 2001, p. 57.
105 *Ibidem*, pp. 57–59.
106 Le recrutement des ouvriers et le choix des entreprises au niveau local était également encouragé par les mesures de lutte contre le chômage mises en place par la Confédération. Dans le cas de l'église de Bussy par exemple, les adjudications furent surveillées par le Bureau cantonal de chômage, l'État allouant des subventions afin d'encourager l'emploi sur le territoire concerné. En mars 1937, lors d'une séance de la Commission de bâtisse, un des membres rappela que « s'il est possible [sic], il faut tâcher d'occuper le plus grand nombre d'ouvriers de la paroisse ». Séance de la Commission de bâtisse du 31 mars 1937, AP Bussy, dossier « Construction nouvelle église 1936–1938 ».
107 Gamboni, Morand, 1985, p. 78.
108 Cingria, 1930c, p. 32.
109 Bouvier, 1932, p. 560.
110 Lettre d'Augustin Genoud à Mgr Marius Besson, 9 décembre 1934, AEvF, boîte 86, dossier « Orsonnens ».
111 Lettre d'Augustin Genoud à Mgr Marius Besson, 18 décembre 1934, AEvF, boîte 86, dossier « Orsonnens ».
112 Lettre d'Augustin Genoud à Mgr Marius Besson, 1936, citée par : Torche-Julmy, 1995, p. 10.
113 Cingria, 1937d, p. 33.
114 Hess, 1928, p. 26.
115 En 1936, le Groupe romand ne comprend que quarante-six artistes sur un total de 147 membres.
116 Reynold (de), 1927, p. 10.
117 Brentini [mémoire de licence], 1982, p. 217.
118 Voir à ce sujet : Boissard, Latala, Rime, 2007.
119 Societas Sancti Lucae, « Mitgliederverzeichnis / Liste des membres 1932 », [1932], Archives privées de Paul Monnier, Genève ; Waeber L., « Monseigneur François Charrière : évêque de Lausanne, Genève et Fribourg », in : *La Liberté*, 24 octobre 1945, pp. 2–3.
120 Rime [thèse de doctorat], 2005, p. 272 et note 143.
121 « Commission d'art sacré », in : *La Semaine catholique de la Suisse française*, 1, 6 janvier 1921, p. 2.

122 Waeber, Schuwey, 1957, p. 22.
123 Voir à ce sujet : Torche-Julmy, 1995, pp. 9–12.
124 Societas Sancti Lucae, « Mitgliederverzeichnis / Liste des membres 1932 », [1932], Archives privées de Paul Monnier, Genève.
125 Noirjean François, « Eugène Folletête », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 05.07.2005 [en ligne, consulté le 17.10.2019 :] https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/009786/2005-07-05/.
126 Brentini, 1994, p. 69, 85-86.
127 Dora Cornel, « Alois Scheiwiler », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 17.02.2012 [en ligne, consulté le 17.10.2019 :] https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/010176/2012-10-17/.
128 Voir : Neuenschwander Feihl, 1995, pp. 665–683.
129 Voir : *Die Marienkirche und die röm.-kathol. Gemeinde Bern*, [1933].
130 Societas Sancti Lucae, « Mitgliederverzeichnis / Liste des membres 1929 », 1929, StALU, PA 378/70.
131 L'abbé Glasson était un proche de Cingria. Voir Rime [thèse de doctorat], 2005, p. 263.
132 Voir la correspondance entre l'abbé Vienne et Fernand Dumas, conservée dans le fonds de l'architecte aux ACM. ACM-EPFL, fonds Fernand Dumas, dossier « Orbe église catholique », cote 0018.04.061.
133 C'est cependant son prédécesseur, le chanoine Joseph Roduit, qui dirigera la construction de l'église, achevée par Dumas en 1929. Dupont Lachenal, 1959, p. 276.
134 Poncet, 1926, pp. 147–149.
135 Dupont Lachenal, 1959, pp. 279 et 280.
136 Antille, 2015b, p. 332 ; sur ces travaux, voir : Lüthi, 2015, pp. 452 et 453.
137 Lettre d'Alexandre Cingria à Adolphe Guyonnet, 6 octobre 1933, CLSR, fonds Alexandre Cingria, COD 1/10.
138 Le scolasticat est devenu le « Foyer franciscain » en 1972 et « Hôtellerie franciscaine » en 2013. Voir le site de l'abbaye de Saint-Maurice [en ligne, consulté le 21.09.2020 :] http://www.abbaye1500.ch/index.php/abbaye/abbe-cedaire/c.
139 Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1936, pp. 14–18.
140 Brentini [mémoire de licence], 1982, p. 217.
141 « Vorstands-Sitzung. Romont, 13.10.29, 17 Uhr », 13 octobre 1929, StALU, PA 378/14.
142 Également prénommé Hans (1842–1900), cet antiquaire, homme de lettres, conseiller d'État de Nidwald et fondateur de la *Nidwaldner Volksblatt* (1866) est une figure emblématique du parti conservateur catholique. Steiner Peter, Naon André (trad.), « Hans von Matt », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 13.01.2011 [en ligne, consulté le 17.10.2019 :] https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/018739/2011-01-13/.
143 Petrig Eva, Weideli Walter (trad.), « Hans von Matt », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 15.12.2009 [en ligne, consulté le 17.10.2019 :] http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F15821.php.
144 Brentini [mémoire de licence], 1982, p. 18.
145 Petrig Eva, Weideli Walter (trad.), « Hans von Matt », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 15.12.2009 [en ligne, consulté le 17.10.2019 :] http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F15821.php.
146 Bhattacharya Tapan, Piguet Florence (trad.), « Hans von Matt », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 24.04.2008 [en ligne, consulté le 12.11.2019 :] https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/022514/2008-04-24 ; Paucic Sandi, « Matt, Hans von », in : *SIKART : Dictionnaire sur l'art en Suisse*, 1998 (actualisé en 2017) [en ligne, consulté le 13.10.2020 :] http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4001290.
147 Dorand Jean-Pierre, « Ernest Perrier », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 11.01.2011 [en ligne, consulté le 13.10.2020 :] https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/003940/2011-01-11/.
148 En 1929 en ce qui concerne la SSL. « Arbeitsgruppen-Sitzung », 14 octobre 1929, StALU, PA 378/14 ; Societas Sancti Lucae, « Mitgliederverzeichnis / Liste des membres 1932 », [1932], Archives privées de Paul Monnier, Genève ; Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1936, pp. 14–18.
149 Dumas, 2016, p. 83.
150 Dorand Jean-Pierre, « Joseph Piller », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 20.01.2011 [en ligne, consulté le 13.10.2020 :] https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/005863/2011-01-20/.

151 Lettre d'Augustin Genoud à la Société des étudiants suisses dont Piller fait partie, 24 mai 1938, citée par : Siradovic [mémoire de master], 2011, p. 196.
152 Societas Sancti Lucae, « Mitgliederverzeichnis / Liste des membres 1932 », [1932], Archives privées de Paul Monnier, Genève ; Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1936, pp. 14–18.
153 Cerutti Mauro, Francillon Marisa, « Giuseppe Motta », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 25.03.2010 [en ligne, consulté le 13.10.2020 :] https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/003524/2010-03-25/. Voir également : Ruffieux, 1974, p. 96.
154 Cingria écrivit également au Conseiller fédéral Philipp Etter. Lettre d'Alexandre Cingria à Giuseppe Motta, [février 1936], Archives Vitrocentre Romont, dossier « L'Œuvre ». Voir à ce sujet le point 1.4 et particulièrement le sous-point « Le Groupe romand s'expose ».
155 L'expression est utilisée notamment par l'artiste Yoki (Émile Aebischer), un des derniers représentants du Groupe romand de Saint-Luc. Discours de Yoki à l'occasion de l'exposition organisée en son honneur au musée du Vitrail en 2001, 24 novembre 2001, Archives Vitrocentre Romont, boîte « MSV Expositions / vitreries 1999 ».
156 Societas Sancti Lucae, « Mitgliederverzeichnis / Liste des membres 1932 », [1932], Archives privées de Paul Monnier, Genève.
157 Barras Jean-Marie, « Épisodes de la vie fribourgeoise VI : avec des échappées en d'autres régions » [recueil de témoignages inédits, en ligne, consulté le 11.01.2021 :] https://www.nervo.ch/wp-content/uploads/2017/03/Episodes_de_la_-vie_fribourgeoise_VI.pdf.
158 Témoignage de Yoki dans *Yoki peintre et verrier*, Films Plans fixes, film 16 mm couleur (durée 51 minutes), tourné le 25/09/2000 à Romont.
159 « Mitgliederverzeichnis 1926 », 1926, StALU, PA 378/70.
160 Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1936, pp. 14–18.
161 Michaud Marius, « Gonzague de Reynold », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 05.07.2010 [en ligne, consulté le 13.10.2020 :] https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/016570/2010-07-05/. Voir également à son sujet : Roulin [mémoire de master], 2002.
162 Reynold (de), 1927, pp. 9–11.
163 Voir à ce sujet le point 6.2.
164 StALU, PA 378/2, « Protokoll der St. Lukas-Tagung vom 14./15. Okt. 1928, in Basel », [16 octobre 1928], p. 3 ; Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1936, pp. 14–18.
165 Cet organisme réunit l'École des beaux-arts et l'École des arts industriels à partir de 1933. Hertzschuch, 2011, pp. 63–66.
166 Brentini [mémoire de licence], 1982, p. 211.
167 « Moos, Joseph von », in : *SIKART : Dictionnaire sur l'art en Suisse,* 17.03.2020 [en ligne, consulté le 28.04.2019 :] http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4026039.
168 Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1936, pp. 14–18.
169 Roggo fut également préfet de la Singine de 1951 à 1956 et Conseiller d'État conservateur chrétien-social entre 1956 et 1966. Rolle Marianne, « Alfons Roggo », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 16.05.2012 [en ligne, consulté le 13.10.2020 :] https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/005875/2012-05-16/.
170 Cet organisme regroupait l'École des arts industriels, l'École des beaux-arts et l'École normale de dessin. Hertzschuch, 2011, pp. 63–66 ; Fallet, 2010c, p. 259. Sur Marcel Feuillat, voir le point 3.4.
171 Lourdin, 2012, pp. 29 et 34 ; Jakubec Doris, « Bovy, Adrien », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 14.10.2004 [en ligne, consulté le 13.10.2020 :] http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F16030.php ; Archives de la Ville de Genève, *Notice d'autorité : Bovy, Adrien*, janvier 2006 [en ligne, consulté le 13.10.2020 :] https://w3public.ville-ge.ch/seg/xmlarchives.nsf/Attachments/bovyISAARframeset.htm/$file/bovyISAAR.pdf.
172 *200e anniversaire de la Fondation de l'École des beaux-arts*, 1948, p. 55.
173 *Ibidem.*
174 De Leon, 2008, p. 5.
175 Reymond, 1992, pp. 87 et 88.
176 Biographie de l'artiste « Willy Jordan : Artiste-peintre Graphiste Publiciste Enseignant professionnel », s.d., Archives privées Ariane Bercher-Jordan, La Tour-de-Peilz.

177 Rudaz, 1998, p. 26.
178 Nom donné par Alexandre Cingria à un groupe de jeunes peintres qui étudièrent à l'École des beaux-arts de Genève entre 1924 et 1930. Ils avaient un atelier commun dans le quartier des Pâquis et admiraient particulièrement Alexandre Cingria et Jean-Louis Gampert, dont ils suivirent l'orientation artistique. Monnier Claude, « L'École des Pâquis » [en ligne, consulté le 09.07.2018 à : http://www.paul-monnier.ch/École_paquis.
179 Lettres du 24 mars, du 8 avril et du 22 avril 1927, retranscrites dans : *Journet–Maritain : Correspondance*. *Volume I, 1920–1929*, 1996, et en particulier la note 2, p. 491.
180 Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1936, pp. 14–18.
181 « Protokoll der ersten St. Lukastagung zu Luzern am Dienstag nach St. Lukas, 20. Oktober 1925 », 20 octobre 1925, StALU, PA 378/2.
182 Battaglia-Greber Katharina, Berlincourt Anne, « Linus Birchler », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 09.01.2020 [en ligne, consulté le 13.10.2020 :] https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/027694/2020-01-09/.
183 Oechslin, 1993, p. 185.
184 Voir à ce sujet l'article de Robert Hess publié en novembre 1943 dans le quotidien *Neue Zürcher Nachrichten* en réponse à la polémique déclenchée par Birchler au sujet de la SSL : Hess Robert, « Zum Problem der katholischen kirchlichen Kunst: Eine Auseinandersetzung mit Professor Dr. Linus Birchler », in : *Neue Zürcher Nachrichten*, 5 novembre 1943, pp. 1 et 2.
185 Lettre de Linus Birchler à l'Assemblée générale de la SSL, [novembre 1941], StALU, PA 378/83.
186 Notamment, dans le numéro de 1929 : « Moderne Kirchenkunst in Europa », pp. 25–36 et dans celui de 1933 « Neuzeitliche Kirchenbauten in der Schweiz », pp. 22–31, voir : Birchler, 1929 et Birchler, 1933.
187 StALU, PA 378/2, « Societas Sancti Lucae: Protokoll der ersten St. Lukastagung zu Luzern am Dienstag nach St. Lukas, 20. Oktober 1925 », [octobre 1925].
188 Dont : Hess, 1939 ; Hess, 1946 ; Hess, 1951 ; Hess, 1962.
189 Passionné d'art étrusque, sujet de son ouvrage *Das etruskische Italien* (1973), Hess a légué la plupart des objets de sa collection au Musée des Antiquités de Bâle. Kaech, 1983, p. 214.
190 Reiners, 1930.
191 Brentini [mémoire de licence], 1982, p. 217.
192 Lettre de démission d'Héribert Reiners, 26 octobre 1927, StALU, PA 378/81. Le comité directeur évoqua sa démission et celle de Journet lors de la réunion du 12 juin 1928. « Protokoll der Sitzung des Geschäftsausschusses im Pfarrhaus in Meggen, am 12. Juni 1928 », 18 juin 1928, StALU, PA 378/29.
193 Rudaz, 2008a, pp. 33 et 34.
194 Rolle Marianne, « Heribert Reiners », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 04.05.2012 [en ligne, consulté le 13.10.2020 :] https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/042824/2012-05-04/.
195 Bianchi fournit notamment la pierre de taille destinée au chœur et à l'autel de Semsales. Fernand Dumas [album souvenir du chantier de Semsales avec liste des intervenants], [1926–1927], AEvF, boîte 99, dossier « Semsales ».
196 Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1936, pp. 14–18.
197 Voir à ce sujet : Hostettler [mémoire de licence], 2001.
198 Societas Sancti Lucae, « Mitgliederverzeichnis / Liste des membres 1932 » [1932], Archives privées de Paul Monnier, Genève ; Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1936, pp. 14–18.
199 Moret [mémoire de licence], 2005, p. 23.
200 À ne pas confondre avec son oncle, Joseph Fragnière (1842–1923), directeur du grand séminaire de Fribourg qui eut comme élève Charles Journet. Voir : Rime [thèse de doctorat], 2005, p. 60.
201 *Ibidem*, p. 206.
202 Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1936, pp. 14–18.
203 Societas Sancti Lucae, « Mitgliederverzeichnis / Liste des membres 1932 », [1932], Archives privées de Paul Monnier, Genève ; Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1936, pp. 14–18.
204 Chamay, 2007, pp. 70–75. Profondément catholique, Charles Chamay fit l'objet de moqueries de la part de Jack Rollan dans une émission de radio célèbre en 1952. Chamay étant à la fois un des plus grands administrateurs de biens de Genève et un homme du monde, de banque et d'église,

Rollan déclara à la radio : « En bref, un gaillard qui a su concilier le spirituel et le temporel avec une aisance qu'on ne rencontre pas tous les mardis ». Citation extraite de l'émission radiophonique de Jack Rollan, 1952, cité par : Chamay, 2007, pp. 74 et 75.

205 *Ibidem*, pp. 70–72.

206 Les femmes n'y étaient pas admises comme membres actifs avant 1972. C'est pourquoi elles avaient fondé en 1902 la Société romande des femmes peintres et sculpteurs à Lausanne, qui devint en 1909 la Société suisse des femmes peintres et sculpteurs. Ehrensperger-Katz Ingrid, Vuille-Mondada Elena (traduction), « Société suisse des femmes artistes en arts visuels », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 27.10.2011 [en ligne, consulté le 13.10.2020 :] https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/048622/2011-10-27/.

207 Taillefert, 1993, pp. 18–23. Voir également, sur leur rôle au sein des Ateliers d'art sacré : Sautory, David, 2023.

208 Societas Sancti Lucae, « Mitgliederverzeichnis / Liste des membres 1932 », [1932], Archives privées de Paul Monnier, Genève.

209 Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1936, pp. 14–18.

210 C'est notamment le cas de : Franck Béatrice (peintre), Nathalie de Buren (sculptrice), Jeanne Guignard (peintre), Marguerite Magnat (orfèvrerie-émail), Jeanne Magnin (brodeuse) et Georgette Martin (peintre). Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1936, pp. 14–18.

211 Voir à ce sujet : Véron-Denise, 2018, pp. 15–22.

212 Voir à son sujet le point 3.2.

213 Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1936, pp. 14–18.

214 Cingria, 1936, p. 7.

215 Rudaz, 2009h, p. 240.

216 Rudaz, 2009b, p. 41.

217 Notamment Orsonnens, Rueyres-les-Prés (rénovation), Travers et La Sarraz.

218 Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1936, pp. 14–18.

219 Lob-Philippe, 1998, p. 38.

220 *Ibidem*, pp. 37 et 38 ; Chamay, 2001, pp. 21–29.

221 Zbinden-Sartoris Adrienne, « L'art religieux en Suisse romande : une œuvre d'Alice Basset », in : *La Liberté*, 21 novembre 1950, p. 5.

222 Flüeler, B., « *Sr. Augustina Flüeler, ein bewegtes Leben im Kloster St. Klara* », in : *Nidwaldner Kalender*, 134, 1993, pp. 70–75.

223 Voir à son sujet : Jecht, 2011, pp. 134–149.

224 Annemarie Gunz épousa le peintre et sculpteur Hans von Matt (1899–1985), également membre de la SSL. Voir à son sujet : Baltensperger (*et al.*), 2003.

225 Jecht, 2011, pp. 136–138.

226 Terrapon Joseph, « Un curé parmi les autres », manuscrit inédit, 27 avril 1935, AEvF, boîte 101, dossier « Sorens », p. 198.

227 Service des biens culturels, 1995, p. 53.

228 D'après Rudaz, l'artiste aurait réalisé douze vitraux pour la chapelle Notre-Dame-de-Lorette de Cointrin en 1930, dont seul celui du chœur semble avoir été conservé. Il s'agit de la seule expérience de l'artiste dans le domaine du vitrail. L'atelier de vitrail avec lequel Naville a travaillé demeure inconnu. Rudaz, 2009h, p. 240 ; Aubert, 1945, p. 70.

229 David, 2004, pp. 1–13 ; David, 2003, pp. 1–10 ; David, 2023, pp. 163-170.

230 En France, de récents travaux sur les Ateliers d'art sacré ont permis de réévaluer la production de plusieurs femmes-artistes, notamment Marguerite Huré, Pauline Peugniez et Valentine Reyre. Voir le collectif : Saint-Martin, Stahl, 2023.

231 Ministère du Commerce, de l'Industrie, des Postes et des Télégraphes, 1925, p. 88.

232 Aubert, 1945.

233 En particulier la médaille d'argent dans la catégorie Vêtement à l'Exposition des arts décoratifs organisée à Paris en 1925. Véron-Denise, 2021, pp. 1–31.

234 *Ibidem.*

235 Terrapon Joseph, « Un curé parmi les autres », manuscrit inédit, 27 avril 1935, AEvF, boîte 101, dossier « Sorens », p. 221 ; Fiche Orsonnens, Archives privées de Liliane Jordan.

236 Formée au Technicum de Fribourg, Esseiva ne participa que durant quelques années au Groupe romand de Saint-Luc, cela à la suite du concours pour la décoration de l'église Saint-Pierre de Fribourg en 1931. Service des biens culturels, 1995, p. 52.

237 Voir à ce sujet le point 3.2.

238 Moret [mémoire de licence], 2005, p. 98.

239 *Ibidem*, p. 107.

240 Pirson, 1934, p. 664.

241 Héraut, 1936, p. 90.

242 Voir à ce sujet la question de l'artiste religieux au point 7.

243 Charasson, 1930, p. 662.

244 Voir à ce sujet le chapitre 7.

245 C'est évident à la lecture de certaines critiques, notamment lors de l'Exposition d'art sacré moderne organisée au Pavillon de Marsan par Joseph Pichard en 1939. Dans la revue *Beaux-Arts*, la critique Renée Moutard-Oudry affirme ainsi : « Non seulement le style St-Sulpice est bien mort, mais on a judicieusement éliminé les produits d'un amateurisme féminin parfois sincère, farci de bonnes intentions, mais qui a donné naissance à un art douceâtre, sentimental et bébête ». Par cette remarque, l'auteure vise non pas la production du XIXe et du début du XXe siècle décriée par Cingria en 1917, mais bien les sociétés artistiques catholiques fondées pour lutter contre cet art saint-sulpicien, notamment les Ateliers d'art sacré. Citation de Renée Moutard-Oudry dans : « Chroniques : L'exposition du Pavillon de Marsan », 1939, p. 21.

3

3
LIRE LA SOCIÉTÉ AU TRAVERS DE SES ARTISTES

C'est avant tout par l'activité de ses membres qu'un organisme comme le Groupe de Saint-Luc s'exprime et vit. Comprendre l'identité de cette Société implique donc de se pencher plus profondément sur les personnalités qui la composent, cela par l'exploration du parcours des cinq figures les plus emblématiques de la section romande du Groupe. Ces portraits, divisés en deux parties principales, proposeront une mise en perspective de la carrière des artistes au moyen de leur biographie et mettront en contexte l'histoire et les enjeux rattachés à une technique particulière, utilisée de manière privilégiée par chacun d'entre eux. Retracer ces différentes trajectoires artistiques permettra d'évoquer de nombreuses réalisations architecturales et artistiques, parmi lesquelles figurent des œuvres emblématiques traditionnellement rattachées au Groupe de Saint-Luc et d'autres moins connues, parfois conçues dans un contexte différent.

3.1 Alexandre Cingria (1879–1945)

Alexandre Cingria a été le moteur du Groupe de Saint-Luc durant toute son existence, au point que l'année de sa mort est considérée comme marquant la fin du Groupe romand. Fondateur, avec Marcel Poncet, du groupe originel de Saint-Luc et Saint-Maurice à Genève en 1919, Cingria rassemble autour de lui des artistes formant le premier « noyau » genevois puis fribourgeois de Saint-Luc, l'arrivée de Fernand Dumas permettant la concrétisation de leurs idéaux dans la pierre (et le béton) des édifices conçus par cet architecte. Premier vice-président de la *Societas Sancti Lucae* en 1924[1], Cingria est également un des premiers à réclamer l'indépendance des Romands et la création d'un groupe autonome dont il occupera la présidence jusqu'en 1938[2]. La grande monographie que lui consacre Jean-Bernard Bouvier un an avant sa mort le présente encore comme « Président d'honneur de la Société Saint Luc »[3]. Artiste maîtrisant de multiples disciplines artistiques (peinture, vitrail, mosaïque, décors de

https://doi.org/10.1515/9783111383781-005

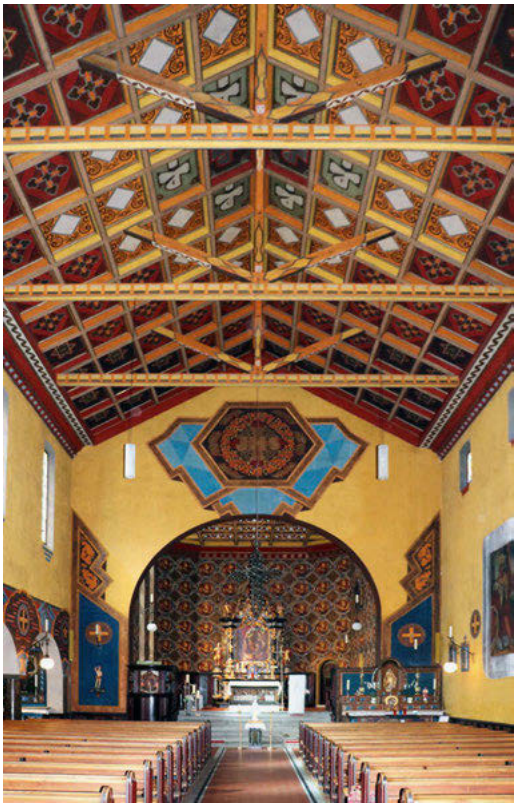
théâtre), écrivain et critique d'art reconnu, voyageur invétéré fréquentant les cercles artistiques, littéraires et intellectuels suisses et parisiens, Cingria se situe véritablement au cœur du mouvement de renouveau de l'art sacré européen, dont il est un acteur central. Au vu de ce profil des plus riches, on ne peut que déplorer le manque d'études scientifiques récentes et approfondies sur cet artiste d'une importance majeure pour l'histoire de l'art romande et suisse. Des travaux menés dans les années 1990, ainsi que certaines publications récentes sur le Groupe de Saint-Luc et le contexte artistique de l'entre-deux-guerres, sont heureusement venus combler certaines lacunes[4]. Quelques ouvrages et articles monographiques réalisés du vivant de l'artiste et après sa mort[5] constituent les principales sources à son sujet, au-delà bien sûr des archives qui lui sont liées. Citons notamment : le récit autobiographique *Souvenirs d'un peintre ambulant*[6], ses lettres à Adrien Bovy[7] et Charles-Ferdinand Ramuz[8], la correspondance de son frère Charles-Albert[9] et le fonds d'archives déposé au Centre des littératures en Suisse romande (CLSR, anciennement CRLR) de l'Université de Lausanne[10]. En 2006, un travail de mémoire entrepris à l'Université de Fribourg a également été réalisé, proposant une analyse des écrits de l'artiste sous le prisme du politique[11].

Alexandre Cingria naît à Genève en 1879 d'une mère polonaise (Caroline Stryjenska, 1846–1913, elle-même peintre)[12] et d'un père (Albert Cingria, 1842–1891)[13] issu d'une famille originaire de Raguse en Dalmatie, installée à Constantinople et naturalisée française. Abandonnant le collège classique à la fin de la deuxième année, il s'inscrit à l'École des beaux-arts de Genève et suit en parallèle des cours en auditeur libre à la Faculté des Lettres. Selon le témoignage de son ami Adrien Bovy, Cingria se démarque dès cette époque des autres jeunes de son âge par son allure de « dandy précoce qui [semble] tombé d'un autre monde »[14]. Fort d'une culture déjà immense malgré ses difficultés scolaires, il part étudier la peinture et le dessin à Munich en 1899, avant d'effectuer un premier séjour à Paris puis d'entrer à l'Académie de Florence en 1901. Il s'installe dans la capitale française au printemps 1903 et y suit les cours de l'Académie Julian[15], partageant alors une chambre avec son ami Ramuz, rencontré à l'« école de recrues » durant son service militaire[16]. C'est aussi l'année où, bien qu'il soit catholique romain, il remporte le concours pour la réalisation des vitraux de l'église réformée Saint-François de Lausanne, acquérant ainsi une première expérience dans le domaine du vitrail et de l'art sacré. Son projet suscite toutefois un tel scandale qu'il n'est pas réalisé[17]. Cet échec l'éloigne de l'art pour un temps et coïncide avec ses premiers écrits. Il termine *Le Pays des Lotophages* en 1903 puis *Les Pénates d'argile* en 1904, qu'il a écrit en collaboration avec Charles-Ferdinand Ramuz et Adrien Bovy. Dans le courant de la même année, il s'associe à plusieurs personnes (notamment son frère cadet Charles-Albert, futur grand nom de la littérature romande, le peintre et graveur genevois Maurice Baud[18], Gonzague de Reynold, Charles-Ferdinand Ramuz et Adrien Bovy) pour publier la revue *La Voile latine*, qui paraîtra jusqu'à ce que des divergences de vue au sein du groupe mettent fin à cette aventure éditoriale en 1912[19]. L'année 1913 lui offre enfin l'occasion de réaliser ses premiers vitraux, destinés à

13 Fernand Dumas (architecture, conception d'ensemble), Alexandre Cingria (décoration, polychromie), Echarlens (FR), église Notre-Dame de l'Assomption, vue intérieure, 1924–1927.

l'église Notre-Dame de Genève (Ill. 1, p. 33), tout en poursuivant parallèlement ses activités littéraires[20] et artistiques. Il participe à la revue *Cahiers vaudois* fondée et dirigée par Paul Budry et Edmond Gilliard entre 1914 et 1919[21], prend part au chantier de la nouvelle église catholique Saint-Paul de Cologny et conçoit l'échoppe itinérante « La Pomme d'or » avec plusieurs amis artistes, notamment Alice Bailly, Marguerite Naville, François Baud et Henry Bischoff[22]. Ses quelques commandes pour des églises sont à l'origine de son discours sur *La Décadence de l'art sacré*, réflexion fondatrice pour le renouveau de l'art religieux publiée en 1917 dans le *8e Cahier vaudois*[23]. Il fonde en 1919 le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice avec Marcel Poncet et en devient le principal animateur.

La production de Cingria dans les églises construites par les architectes du Groupe de Saint-Luc est très importante dans les premiers temps de la Société. C'est peu après la réalisation, en 1924/25, des premiers vitraux de l'église Sainte-Croix de Carouge (Ill. 85, p. 253) et des verrières du chœur et du baptistère de l'église de Semsales qu'il obtient sa première grande commande : la décoration de l'église Notre-Dame-de-l'Assomption d'Echarlens (Ill. 13). Cette commande qui comprend la polychromie générale[24] ainsi que la réalisation des vitraux, du plafond à caissons polychromes et des mosaïques de l'autel est le fruit d'une véritable collaboration entre Cingria et Fernand Dumas, même si les travaux ne se déroulent pas vraiment dans des conditions idéales[25].



14 Fernand Dumas (architecture, conception d'ensemble), Alexandre Cingria (décoration, polychromie, vitraux), Finhaut (VS), église Notre-Dame de l'Assomption, vue intérieure, 1928–1931.

Echarlens inaugure une série de chantiers menés par l'architecte, dans lesquels Cingria joue un rôle central en tant qu'artiste-décorateur. C'est ainsi qu'il est appelé dès 1928 pour exécuter la décoration de l'église valaisanne de Finhaut, projet qui l'occupe jusqu'à la fin de l'année 1930[26]. Responsable de la polychromie générale de l'église (Ill. 14) et de la conception d'une partie des vitraux réalisés par les ateliers Chiara (Ill. 79, p. 240) et Eugène Dunand (1893–1956)[27], Cingria réalise également à Finhaut une de ses principales peintures murales : un triptyque figurant la *Vierge de Miséricorde* peint sur la paroi nord de l'église (Ill. 80, p. 243). Chargé en 1928–1929 de décorer la chapelle du pensionnat Saint-Charles à Romont, il conçoit les vitraux de la nef (Ill. 19, p. 139), des compositions ornementales pour les hauts jours et la mosaïque de l'autel réalisée par Naville[28]. Ces chantiers à peine terminés, il est invité par Dumas à travailler pour l'église vaudoise Saint-Martin de Lutry, où il réalise une de ses œuvres les plus abouties : un plafond peint étoilé d'inspiration orientale, en dialogue avec une représentation très moderne de la Jérusalem Céleste sur l'arc triomphal (Ill. 15). C'est cependant la dernière fois que l'artiste se voit confier la responsabilité de la décoration d'ensemble d'une église.

Les travaux de Cingria ne sont pas toujours vus d'un très bon œil par les membres du clergé, notamment Monseigneur Eugène Petite (1866–1944), vicaire général de Genève, qui, choqué par les vitraux de l'église Sainte-Croix de Carouge et de Notre-Dame

15 Fernand Dumas (architecture et conception d'ensemble), Alexandre Cingria (polychromie, peintures murales, vitraux), Lutry (VD), église Saint-Martin, vue intérieure, 1929–1930.

de Genève, interdit à l'artiste de représenter des personnages dans les églises placées sous sa juridiction[29]. Monseigneur Besson, bien que déplorant « l'opposition systématique »[30] de certains envers Cingria et l'assurant de son soutien et de son admiration[31], adopte une attitude prudente envers ses productions, émettant parfois des critiques assez sévères à leur égard[32]. L'artiste voit ainsi lui échapper une importante commande de vitraux pour l'église Saint-Pierre de Fribourg au profit d'un artiste local, Jean-Édouard de Castella, cela en dépit du fait que Gino Severini, en charge de la décoration, aurait voulu qu'elle lui soit confiée[33]. Malgré ses demandes à Fernand Dumas, chargé entre 1931 et 1934 de l'important chantier de rénovation de la future basilique Notre-Dame-de-l'Assomption de Lausanne, dite « du Valentin », Cingria n'obtient pas la direction de la décoration intérieure, qui est encore une fois confiée à Severini[34]. On lui doit néanmoins les verrières des lunettes de la nef et le vitrail de la tribune figurant saint Nicolas de Flüe réalisées par l'atelier Chiara en 1933 et 1941 respectivement[35] (Ill. 16).

Ces revers de fortune sont vécus difficilement par l'artiste, d'autant plus que sa situation financière est alors très précaire. Son épouse, Berthe Wanner[36], étant morte de la grippe espagnole en 1916, il a en effet quitté définitivement la propriété genevoise de la Taupinière, héritée de sa mère, et acquis une villa au Tessin dans laquelle il se rend épisodiquement entre ses nombreux voyages à Paris ainsi qu'en Italie, Belgique et

16 Alexandre Cingria et atelier Chiara (Lausanne), *Rose avec scènes de la vie de saint Nicolas de Flüe et personnages modernes priant le saint pour la paix*, Lausanne (VD), basilique Notre-Dame-de-l'Assomption, tribune des chanteurs, 1941.

Turquie. Ces déplacements continuels dilapident sa fortune et, en 1926, le fisc saisit sa maison tessinoise[37]. Il connaît dès lors une vie de « peintre ambulant »[38] sans véritable domicile fixe, se déplaçant au gré des commandes, établissant ses « quartiers généraux » dans des hôtels (Lion d'or à Romont, Aigle noir à Fribourg, Hôtel du Port à Ouchy) et tenant régulièrement atelier à Carouge, comme le rappelle Patrick Rudaz[39]. C'est à Genève, à la pension Beau-Site où il vit la plupart du temps dans les dernières années de sa vie, que sa santé commence à décliner, jusqu'à sa mort en novembre 1945 à l'hôpital Nestlé de Lausanne[40].

L'existence vagabonde qu'il mène jusqu'à la fin de sa vie s'accompagne d'une intense activité artistique déployée sur tous les fronts puisqu'il conçoit alors aussi bien des vitraux que de nombreuses mosaïques. L'une de ses premières œuvres dans cette technique est *Mateo sacrum*, petite pièce carrée encastrée dans un mur du jardin de Daniel Baud-Bovy à Genève qu'il avait réalisée dès 1916[41]. Il a ensuite l'occasion de concevoir des mosaïques de plus grand format pour des églises (Echarlens, 1926–27 ; Saint-Pierre de Fribourg, 1932 ; Épendes, 1934–35 ; Orsonnens, 1936–39) ainsi que pour des bâtiments profanes, notamment les trois grandes compositions qui se trouvent à l'ancienne halle de la Maison de Ville de Genève[42] (Ill. 17).

Comme la plupart des artistes du Groupe de Saint-Luc, Cingria exerce également, en dehors de la commande monumentale, dans le domaine de la peinture de chevalet et

17 Alexandre Cingria et atelier Antonietti, *L'Accueil des réfugiés huguenots au XVIe siècle*, mosaïque, Genève (GE), ancienne halle de la Maison de Ville, 1945 (conception), 1949 (pose).

expose ses œuvres à plusieurs reprises en Suisse et à l'étranger, sans toujours rencontrer le succès escompté[43].

À l'instar de nombreux artistes suisses, il souffre d'un manque de reconnaissance de la part de ses concitoyens alors qu'il est assez célèbre à l'étranger. Severini en témoigne dans une lettre à Monseigneur Besson en février 1932. Il y exprime toute son estime pour Cingria, laquelle serait partagée par la critique internationale en dépit du fait que ses compatriotes lui font la vie dure[44]. Le métier de peintre est cependant pour lui de la première importance. Bien qu'à ses propres dires ses tableaux soient souvent considérés comme inférieurs à ses vitraux, il préfère peindre et est généralement plus satisfait des premiers que des seconds[45]. Mêlant sujets profanes et religieux, décors et costumes somptueux inspirés de son expérience de décorateur de théâtre, ses tableaux ont comme point commun un souci de la couleur, plus importante selon lui que le dessin, « cette étrange chose si éloignée de la nature, cette convention du trait délimitant un contour artificiel autour des corps et les construisant d'une façon si différente de la photographie »[46].

Le théâtre représente un autre de ses domaines de prédilection (Ill. 18), sa rencontre avec Serge Diaghilev (1872–1929) à Paris en 1911 et sa fascination pour les Ballets russes jouant un rôle décisif dans son attirance pour cet univers[47]. Une de ses premières commandes d'importance en la matière consiste en la réalisation des décors,

18 Alexandre Cingria, *Costume : Le Hérault*, détrempe sur carton, 32,5 × 24,5 cm, 1926 , Musée d'art et d'histoire (MAHF), Fribourg.

costumes et accessoires précieux qu'il conçoit en 1921 pour le drame musical *Le Roi David* de René Morax et Arthur Honegger, œuvre emblématique du théâtre du Jorat à Mézières en particulier et du théâtre romand du XXe siècle en général[48]. L'arrivée de Cingria à Mézières est un évènement important que Morax devait ultérieurement décrire en ces termes : « Cingria était un véritable artiste de la Renaissance, d'une culture et d'une générosité extraordinaires. Il avait un sens de la décoration que mon frère aimait beaucoup. Il disait que c'était un artiste né pour la décoration des églises ou pour la décoration des théâtres, pour laquelle on ne l'avait pas encore employé »[49]. René Morax révèle également le souci scrupuleux du détail qui anime Cingria dans la conception des costumes :

> « Il s'adresse à une maison de Milan pour empletter les casques parce que la maison de Bâle où il s'est renseigné ne lui donne pas satisfaction. Il voudrait voir le musée des tissus de Lyon pour acheter le brocart rouge, bleu et or destiné au grand prêtre. Il multiplie les maquettes : 49 pour les costumes en couleur, 6 pour les décors (celle du rideau, de l'apothéose d'anges, du char d'Akis, du cortège de l'arche avec l'arche, du trône de Saül et de la litière de David). Il fait acheter quatre épées qu'on tirera de leur fourreau, celle de Goliath, de Saül, de son écuyer et d'Abner. Les autres seront en bois recouvertes de plaques de métal : Cingria a bien compris les conseils d'économie »[50].

En 1926, l'artiste réalise une première peinture murale dans la salle du théâtre Carry de Genève[51]. Il crée ensuite plusieurs décors et costumes[52], notamment en décembre

1934 pour une pastorale tirée de la *Passion* d'Arnoul Gréban et mise en scène par Jo Baeriswyl, expérience qui est certainement à l'origine de la fondation de la troupe Les Compagnons de Romandie en 1936[53]. On sait en effet qu'en tant que décorateur de théâtre, Cingria travaille principalement pour cette troupe chrétienne fortement liée au Groupe de Saint-Luc[54].
Fait moins connu, il travaille également dans le domaine de la décoration intérieure et réalise notamment un décor peint pour la salle à manger de Camille Martin (1911), un ensemble mobilier pour le studio de Jean-Bernard Bouvier au numéro 4 de la rue Saint-Victor à Genève (1913)[55] et la décoration intérieure du salon de musique d'Alexis Grasset, également à Genève (1926)[56].

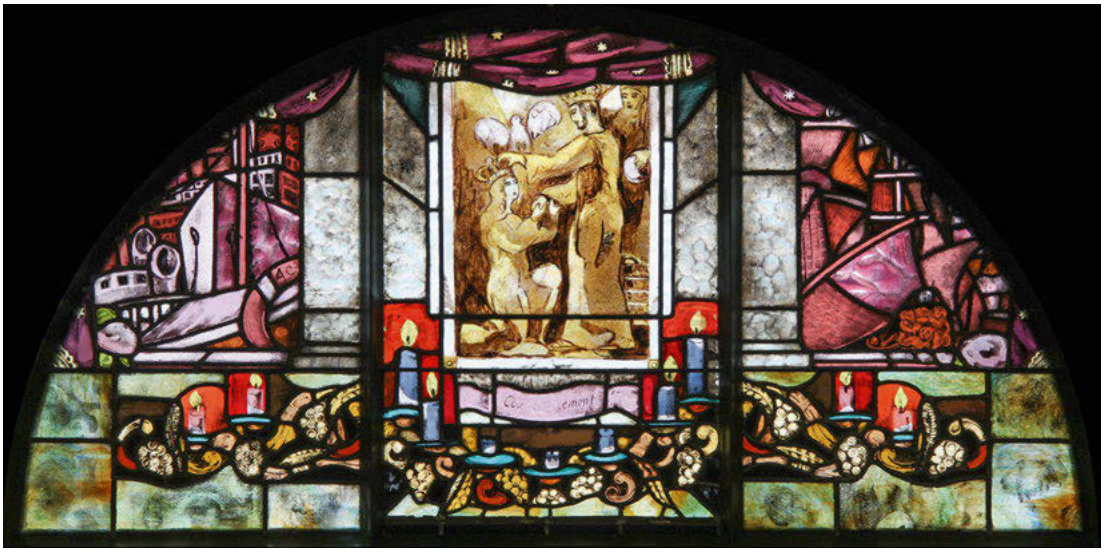
Une exploration des possibilités des arts du verre[57]

À la fin de l'année 1926, le Comité de restauration de l'église réformée Saint-François de Lausanne décide de confier à Cingria la commande du grand vitrail à trois lancettes pour la face nord de la chapelle de Billens[58]. Près de vingt-cinq ans après sa participation malheureuse au concours pour les vitraux du chœur, l'artiste a donc enfin la possibilité de créer une œuvre pour ce temple[59]. Cingria a entre-temps considérablement changé sa manière d'appréhender l'art du vitrail, lui qui avait avoué en 1902 ne tenir aucun compte des contraintes techniques propres à cet art pour se préoccuper avant tout de la composition et du dessin[60]. En commençant à travailler au vitrail de Saint-François, il prend conscience qu'il lui faut non pas chercher à dissimuler l'armature du vitrail pour la subordonner au dessin, mais plutôt mettre les plombs et les éléments structurels de la fenêtre au service de la puissance expressive de son œuvre. La structure métallique du vitrail lui sert dès lors de point de départ pour établir les lignes de force de sa composition. Il va jusqu'à renforcer visuellement certains tracés du réseau de plomb, dont les contours peuvent « souffrir d'une certaine mollesse », par des filets de verre sombres. Il utilise ensuite la grisaille[61], non seulement pour peindre ce qui ne peut être représenté par les plombs, comme les yeux, la bouche ou les mains, mais également pour conférer une dimension supplémentaire au verre en le patinant au moyen d'un vaporisateur, puis en travaillant cette grisaille avec les doigts ou différents outils[62]. Cingria décrira le résultat en ces termes : « Si bien qu'une fois posé, le vitrail était si compact qu'on aurait pu croire qu'il remplissait la fenêtre d'une couche de verre coloré qui semblait fondue dans la masse sur une épaisseur de six centimètres »[63].
Par ce travail sur la densité des verrières et l'exploitation des possibilités offertes par les particularités techniques de cet art, Cingria rompt avec une vision du vitrail encore très répandue au début du XXe siècle, qui consiste à le considérer comme un simple tableau semi-transparent habillant une fenêtre. Il rejoint ainsi plusieurs artistes et peintres-verriers travaillant dans le domaine de l'art sacré durant cette période, qui ont également réinvesti le domaine du vitrail en s'intéressant à ses possibilités techniques. Le premier d'entre eux est Marcel Poncet, que Cingria rencontre sur le chantier de l'église Saint-Paul de Cologny, dite « de Grange-Canal ». Poncet, de quinze ans son

cadet, a été formé aux Beaux-Arts de Genève et chez un verrier de Carouge[64], avant d'ouvrir un atelier où il réalise ses propres œuvres verrières ainsi que celles de nombreux autres artistes, notamment Maurice Denis et Cingria[65]. Cet atelier situé aux domiciles successifs de Poncet — probablement un local des plus simples équipé du matériel adéquat et d'un four[66] — présente l'avantage d'offrir l'opportunité aux artistes travaillant avec lui d'expérimenter directement le travail avec la matière. Denis apprécie cette collaboration et témoigne, dans la *Gazette de Lausanne*, de ses découvertes auprès du jeune verrier, qui lui aurait véritablement appris ce que doit être un vitrail et révélé l'importance de la grisaille, « suprême ressource du peintre »[67]. Poncet, Denis et Cingria participent tous trois à ce mouvement de renouveau du vitrail passant par une revalorisation des techniques traditionnelles et un rejet des effets illusionnistes de la peinture sur verre, perçus comme l'une des erreurs du XIXe siècle. Ils sont en cela parfaitement en accord avec les principes qui régissent l'ensemble de la production artistique de l'entre-deux-guerres : horreur du trompe-l'œil et du mensonge, vérité des matériaux, adéquation de la forme à la fonction[68]. Pour les acteurs de la période qui nous intéresse, le Moyen Âge représente la quintessence de cet idéal par sa « fervente recherche de la vérité sous toutes ses modalités » ainsi que « sa jeunesse d'âme, sa sincérité, sa naïveté, la simplicité du rapport qu'il établit entre la nature et nous »[69]. On admire le vitrail médiéval pour ses allures de joyaux, que l'abondance de grisaille contribue à mettre en valeur. C'est ce que soulignera en 1936 le chanoine français Gustave Arnaud d'Agnel (1871–1952) dans son ouvrage de référence *L'Art religieux moderne* en affirmant : « En adoptant la technique du Moyen Âge, nos meilleurs artistes rendent au vitrail son éclat de pierre précieuse et à ses colorations leur mystérieuse profondeur »[70].

Si Cingria prend à cœur de renouer avec l'esprit du vitrail médiéval, il n'hésite cependant pas à mélanger techniques et matériaux anciens et modernes. C'est ainsi qu'il emploie dans ses vitraux, en plus des verres traditionnels[71], des verres Tiffany[72] ou à texture[73]. Dans son ouvrage *Souvenirs d'un peintre ambulant*, il revendique cette mixité des matériaux : « Contrairement à l'usage des peintres verriers, je ne craignais pas de mélanger tous ces verres de nature différente, ce qui permet d'obtenir dans le vitrail une préciosité de tons inconnue des anciens verriers »[74]. Il y insère des cabochons[75] ou des éclats de miroir et utilise la gravure à l'acide[76] combinée à la grisaille pour créer des nuances de coloris sur une même pièce de verre et obtenir ainsi un effet de profondeur. Estimant que c'est la touche qui donne son caractère au vitrail[77], Cingria y peint du même trait vif et énergique que sur ses tableaux et travaille son œuvre avec les doigts ou la paume de la main aussi bien qu'au pinceau ou à la plume (Ill. 19)[78].

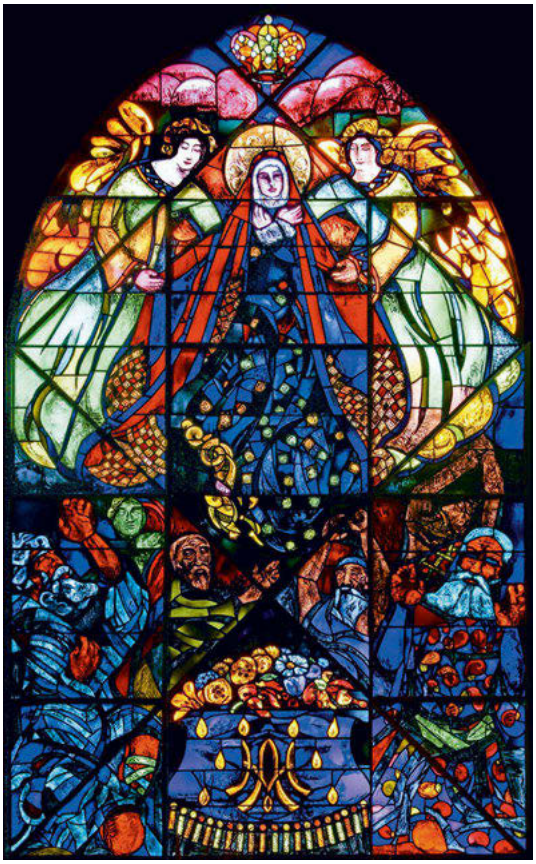
À partir de 1927, il évite d'ailleurs l'étape du carton grandeur nature, se contentant d'une petite maquette pour les couleurs et d'une mise en place sommaire de la composition sur calque : « De cette façon, j'arrive à plus de justesse dans mes tons, que je ne fausse pas en tâchant de transcrire ceux d'un carton forcément fatigué, puisqu'il est recopié d'une maquette »[79]. Puisant à des sources d'inspiration aussi variées que



19 Alexandre Cingria et atelier Chiara (Lausanne), *Couronnement de la Vierge*, Romont (FR), chapelle du Pensionnat Saint-Charles, vitrail de la nef, 1928–1929.

l'art italien du *Quattrocento*, l'époque baroque, le Cubisme, l'art populaire et les dessins d'enfants, Cingria brosse des compositions foisonnantes de détails, auxquelles on a souvent reproché leur illisibilité[80]. Son mode narratif très expressif et parfois dramatique reflète son expérience de décorateur de théâtre. Les personnages de ses verrières sont mis en scène comme des acteurs, avec leurs costumes, leur gestuelle et leur émotion propre, ainsi qu'avec des fonds qui évoquent parfois véritablement le théâtre. Le Christ-Roi de l'église de Finhaut, par exemple, apparaît comme un monarque de légende avec sa couronne, son manteau d'hermine, ses beaux atours dorés, sa posture conquérante et fière et son épée dressée, cette iconographie se trouvant renforcée par le violent contraste entre le rouge et le bleu de l'arrière-plan (Ill. 79, p. 240). La Vierge de Siviriez exhale au contraire la douceur et la grâce par la légère inclinaison de son corps en prière, ses paupières mi-closes et son visage presque blanc aux traits tout juste esquissés (Ill. 20). Cingria y privilégie les tons pastel, le bleu et le rose, réveillés par l'or du manteau et les rayons jaillissant de la tête.
Cette richesse inventive est toutefois grandement favorisée par la collaboration étroite que l'artiste développe avec l'atelier Chiara de Lausanne[81]. Jusqu'au début des années 1920, Cingria travaille surtout avec Marcel Poncet qui, après ses expériences malheureuses à la cathédrale de Lausanne en 1922, passe désormais la plus grande partie de son temps à Paris[82]. Entre 1924 et 1929, il collabore donc de manière privilégiée avec l'atelier d'Eugène Dunand à Genève, qui réalise les vitraux des églises de Carouge, Semsales et Finhaut[83]. Il travaille aussi à l'occasion avec l'atelier fribourgeois Kirsch & Fleckner[84], bien que cette collaboration aurait pu être compromise par un incident survenu sur le chantier d'Echarlens en 1926. Alors que Cingria travaille à la décoration de l'église, il découvre avec surprise que ses vitraux ont été posés en son absence et réalisés par un employé dont il ne connaît pas les méthodes de travail, au sein d'un

20 Alexandre Cingria et atelier Kirsch & Fleckner (Fribourg), Siviriez (FR), église Saint-Sulpice, vitrail de la Vierge, 1936.



21 Alexandre Cingria et atelier Kirsch & Fleckner (Fribourg), *Vierge de l'Assomption*, Attalens (FR), église Notre-Dame-de-l'Assomption, vitrail, 1938.

atelier qui ne permet pas aux artistes « de peindre eux-mêmes les vitraux »[85]. L'artiste juge le résultat consternant, en particulier en ce qui concerne les paraboles sur le bas des vitraux de la nef, peintes dans un style qui cherche à imiter le sien[86]. Les factures conservées dans les archives paroissiales indiquent que c'est l'atelier Kirsch & Fleckner qui a effectué ce travail[87]. Cingria aura l'occasion de collaborer de nouveau avec lui dans des conditions plus satisfaisantes, notamment en 1938 pour la verrière axiale de l'église d'Attalens, œuvre majeure de l'artiste qui n'a pas pu être peinte par un autre que lui (Ill. 21). Mais c'est avec la maison Chiara, avec laquelle il commence à travailler lors de la réalisation des vitraux du vestibule de l'église Saint-Paul de Cologny en 1926[88], qu'il trouve enfin un mode de collaboration idéal. Cingria accède bientôt au rang de représentant artistique privilégié de l'atelier Chiara[89], rôle que Józef Mehoffer avait assuré quelques années plus tôt pour Kirsch & Fleckner[90].

Un nombre impressionnant d'églises de Suisse romande se dotent de verrières dues à Cingria, et ce jusqu'à la mort de l'artiste en 1945. Parmi les édifices construits ou restaurés par les architectes du Groupe de Saint-Luc, on peut notamment citer les églises suivantes : Christ-Roi de Tavannes (1930), Saint-Pierre-aux-Liens de Bulle (1931–32), Saint-Othmar de Broc (1936), Notre-Dame-des-Alpes du Fayet (Saint-Ger-

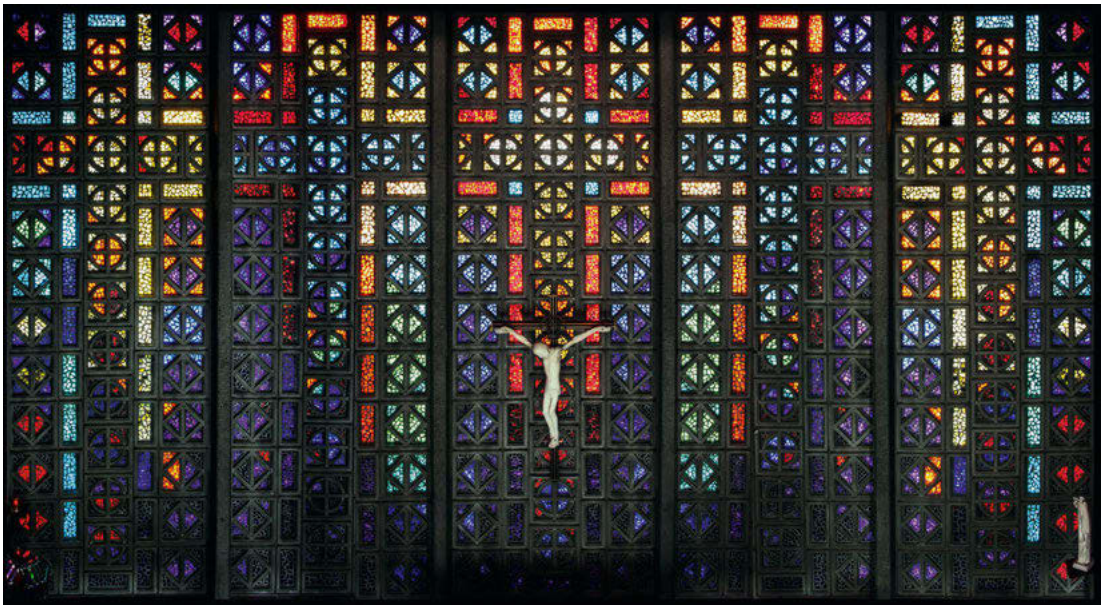
22 Alexandre Cingria et atelier Jean Gaudin (Paris), *Foi, Espérance, Charité (vertus théologales)*, Orsonnens (FR), église Saints-Pierre-et-Paul, dalles de verre du vestibule, 1936.

vais-les-Bains, Haute-Savoie, 1937) et Notre-Dame-de-l'Assomption de Lausanne (1933/1941) ; églises paroissiales d'Autigny (1934), Sorens (1935), Épendes (1935), Siviriez (1936), Orsonnens (1936–39) et Attalens (1938) ; collégiale de Romont (1938–39) ; chapelles de l'Université de Fribourg (1942–44) et du Foyer franciscain de Saint-Maurice (actuelle Hôtellerie franciscaine) (1932/1940) ; chapelle de pèlerinage Notre-Dame-des-Marches à Broc (1944–45)[91].

Au début des années 1930, Cingria ajoute une corde à son arc de peintre-verrier et se lance dans la technique toute récente de la dalle de verre[92]. Mise au point au milieu des années 1920 à Paris par deux ateliers parisiens, ceux de Jean Gaudin[93] et d'Auguste Labouret[94], cette technique consiste à sertir des morceaux de verres de deux à trois centimètres d'épaisseur dans un réseau de béton maintenu par des fers afin d'obtenir une véritable paroi verrière, dont l'utilisation est particulièrement intéressante dans l'architecture moderne en béton armé[95]. Les ateliers suisses ne l'exploiteront qu'à la fin des années 1940[96]. Cingria a une première occasion d'expérimenter cette technique avec l'atelier de Jean Gaudin en 1935 pour la réalisation des dalles de verre du porche d'entrée de l'église de Sorens[97]. D'après Sébastien Meer, ces compositions purement ornementales, constituées de petites pièces de couleur rectangulaires disposées en diagonales, auraient été exécutées sur des dessins de Cingria[98]. S'il est difficile de reconnaître la main de l'artiste dans ces compositions non figuratives, son style apparaît de manière beaucoup plus nette dans les trois verrières en dalle de verre qui se trouvent dans le vestibule de l'église d'Orsonnens, également réalisées par Gaudin en 1936[99] (Ill. 22). Ces attributions sont confirmées par une liste d'œuvres dressée par Cingria lui-même, conservée dans le fonds déposé au CLSR qui lui est consacré[100].

23 Alexandre Cingria et atelier Jean Gaudin (Paris), Saint-Gervais-le Fayet (Haute-Savoie), église Notre-Dame-des-Alpes, dalles de verre de la nef, 1936–1937.

L'artiste y mentionne des « vitraux en mosaïque » de verre réalisés en 1933 pour l'église de Sorens, et d'autres datant de 1936 et 1939, respectivement pour le vestibule et la tribune d'Orsonnens.
Comme le souligne Lada Mamedova, ces premières tentatives demeurent encore proches du rendu d'un vitrail traditionnel au plomb[101]. Le réseau de béton reste discret et ne participe pas particulièrement à l'expressivité de la composition. Il faudra attendre l'œuvre monumentale de Cingria pour l'église Notre-Dame-des-Alpes au Fayet (commune de Saint-Gervais-les-Bains en Haute-Savoie), construite en 1935 par l'architecte français Maurice Novarina (1907–1999), pour que l'artiste exploite toutes les possibilités de cette technique. En 1937, il réalise pour cet édifice, avec l'atelier de Gaudin, les 122 panneaux de dalles de verre qui ornent la nef, la façade d'entrée et les autels de dévotion (Ill. 23). Conformément aux exigences de l'architecte, seule une trentaine de ces panneaux sont figuratifs, tandis que les autres sont purement ornementaux, ce qui représente un réel défi[102]. La réflexion entamée par Cingria vers 1927 sur la puissance que l'armature métallique confère au vitrail s'avère encore plus pertinente avec la dalle de verre, où ces lignes de force sont créées par le réseau de béton. Au Fayet, l'artiste joue sur les différentes épaisseurs de ce réseau afin de renforcer l'expressivité de certains éléments et créer un équilibre entre les zones lumineuses et sombres, exercice d'autant plus difficile pour les compositions non figuratives. Dans certains panneaux, Cingria utilise les pièces de verre à la manière des tesselles d'une mosaïque, avec un réseau très fin, presque inexistant, avec pour résultat un poudroiement de lumière. Dans d'autres, des lignes directrices plus marquées composent des motifs symboliques aux contours vifs, en relation avec les personnages qu'ils encadrent, représentés en gros plan. Le réseau de béton est essentiel pour la lisibilité des panneaux figuratifs, sur lesquels l'expressivité des personnages doit pouvoir être saisie immédiatement grâce à quelques traits simples. Il paraît évident que l'expérience de mosaïste de Cingria lui a servi dans son travail avec le verre, tant les correspon-

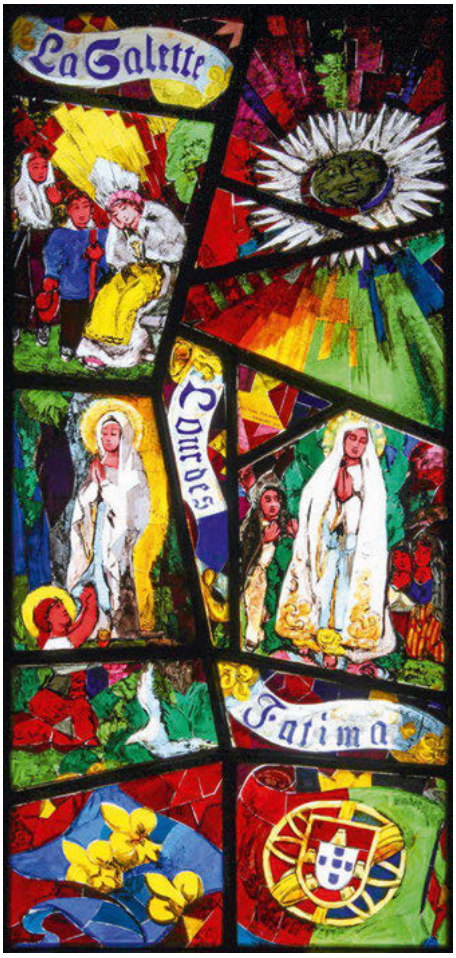


24 Alexandre Cingria, claustras garnis de dalles de verre, Fribourg (FR), Université Miséricorde, chapelle du Christ-Roi, 1942–1944.

dances entre ses réalisations utilisant ces deux techniques sont proches. Ce que souligne le fait que la dalle de verre était appelée « mosaïque transparente » par ses inventeurs, Pierre et Jean Gaudin[103]. Discourant sur cette technique dans un article d'avril 1940, Cingria parle également de « vitraux de mosaïque » et explique qu'il trouve grand avantage « à composer des verrières en dalles de verre colorées, coupées comme de la mosaïque au marteau tranchant et qui, une fois montées, présentent des écrans rigides autrement solides que ces assemblages de verres minces et de plomb dont bien peu ont défié les siècles »[104]. Mais à la différence de ses mosaïques, également critiquées à de nombreuses reprises pour leur manque de lisibilité, Cingria parvient au Fayet à cette simplification des compositions tant recherchée jusque-là.

Il utilise encore la dalle de verre à deux reprises : pour une œuvre exposée au pavillon du vitrail de l'exposition internationale « Arts et techniques dans la vie moderne » organisée à Paris en 1937[105] ; et en 1942 pour garnir les claustras de la chapelle du Christ-Roi de l'Université de Fribourg, réalisant une véritable intégration de la dalle de verre à l'architecture[106] (III. 24). Il estime que cette technique est supérieure à celle du vitrail traditionnel non seulement par sa solidité et sa rentabilité en ce qui concerne la matière et le temps de travail, mais également parce que le vitrail au plomb, dont le savoir-faire remonte au Moyen Âge, « ne convient guère à la sensibilité des artistes contemporains »[107]. Cependant, le faible nombre d'ateliers maîtrisant le procédé de fabrication, d'une grande difficulté et qu'il avoue ne pas véritablement maîtriser lui-même, freine selon lui l'essor de la dalle de verre[108].

En 1944, Cingria réalise un de ses derniers cycles de vitraux pour le sanctuaire marial Notre-Dame-des-Marches à Broc, récemment restauré par Fernand Dumas (III. 25). Il



25 Alexandre Cingria et atelier Herbert Fleckner, *Sanctuaires de pèlerinage de la Salette, Lourdes et Fatima*, Broc (FR), chapelle Notre-Dame-des-Marches, vitrail, 1944.

invente à cette occasion un procédé entièrement nouveau avec le verrier fribourgeois Herbert Fleckner[109]. Les pièces de verre coloré sont disposées entre deux vitres transparentes assemblées par cuisson, et peintes au recto et au verso à la grisaille et au jaune d'argent. Les pièces colorées n'étant plus maintenues par le traditionnel réseau de plomb, l'artiste joue librement avec l'espace entre chacune d'elles, tantôt nul et tantôt laissant passer la lumière. D'après un article du père Maurice Moullet consacré à cette réalisation, la technique utilisée serait le fruit d'une longue recherche menée par Cingria et le verrier Fleckner pour se passer des « cernes » sombres constitués par les plombs ou le réseau de ciment dans le cas d'une dalle de verre[110]. L'absence de plomb renforce en effet la clarté de la composition et donne l'illusion d'une peinture lumineuse, parfaite synthèse pour un artiste qui fut à la fois peintre et peintre-verrier. Malade du cœur et souffrant de plus en plus jusqu'à sa mort en novembre 1945, Cingria ne pourra plus concevoir que les vitraux du chœur et les projets des deux fenêtres de la nef du sanctuaire des Marches, qui seront terminés entre 1945 et 1946 par son gendre Emilio Maria Beretta, lequel réalisera également les deux verrières situées

au-dessus des confessionnaux figurant *Les Litanies de la Vierge*[111]. Si ce dernier ensemble d'œuvres peut sembler paradoxal dans la carrière d'un artiste comme Cingria, qui s'est toujours inscrit dans une démarche de dénigrement du « vitrail-tableau »[112], il n'en est pas moins représentatif du dynamisme de l'artiste dans sa pratique des arts du verre. Que ce soit à la fin des années 1920 lorsqu'il comprend le rôle du plomb et de la structure du vitrail, ou par son utilisation très originale et multiforme de la dalle de verre dès le milieu des années 1930, son approche des arts du verre est marquée par une constante recherche d'innovation, dont témoigne encore sa dernière réalisation au sanctuaire des Marches.

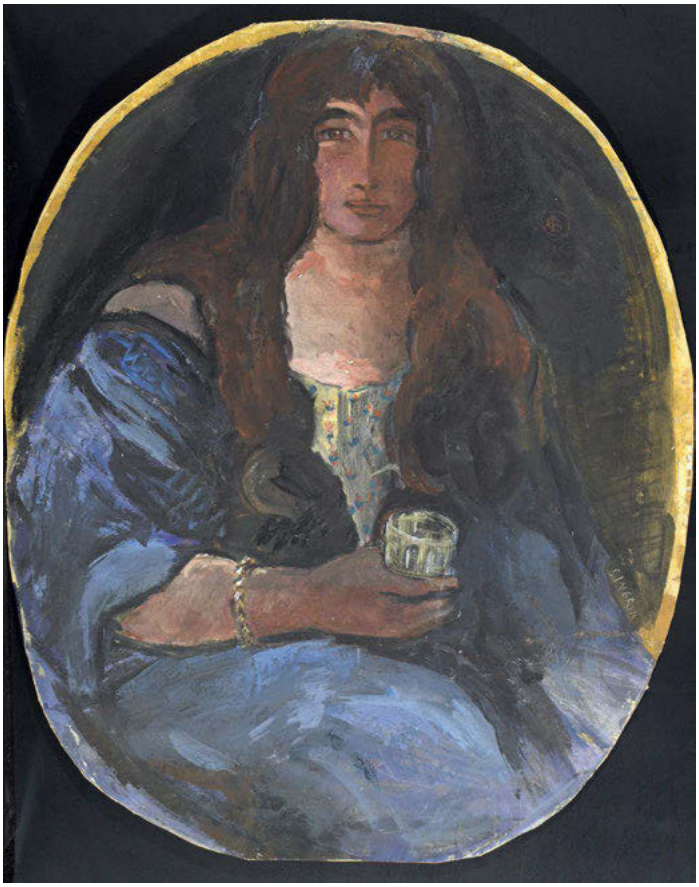
3.2 Marguerite Naville (1882–1969) : Portrait d'une artiste au fil de l'aiguille

Marguerite Naville, seule femme à avoir collaboré à l'œuvre du Groupe de Saint-Luc dès sa fondation, a participé à un très grand nombre de chantiers de Dumas sans jamais être officiellement membre de la Société en raison de sa confession protestante[113]. Elle apparaît comme une des figures emblématiques de la Société en Suisse romande, aux côtés de Cingria, Baud, Feuillat et Dumas. Artiste aux talents multiples, elle a travaillé dans les domaines de la peinture, de la mosaïque[114] et de la broderie. La part la plus importante de son œuvre dans les églises catholiques liées au Groupe de Saint-Luc s'inscrit dans le champ des arts textiles, domaine majoritairement investi par les femmes à cette période, comme nous l'avons vu.
À la fois discrète et omniprésente, elle ne prend pas la plume dans les revues — contrairement à la plupart de ses collègues masculins — et semble rester à l'écart des polémiques qui animent régulièrement la vie du Groupe. Elle est pourtant régulièrement citée dans la revue *Ars sacra*, dans les comptes-rendus d'expositions et dans les articles consacrés aux églises et chapelles rénovées ou construites par des membres dudit Groupe dans lesquelles elle est intervenue. Elle n'a cependant fait l'objet d'aucune étude hormis la monographie due à Jacques Aubert parue en 1945 dans la collection *L'art religieux en Suisse romande*[115], et deux courts articles de presse, un dans la revue *Œuvres*, l'autre dans l'hebdomadaire *Femme d'aujourd'hui*[116]. Elle est toutefois mise à l'honneur dans la plupart des études sur le Groupe de Saint-Luc entreprises à partir des années 1980, ainsi que dans un article de Patrick Rudaz dans le *Dictionnaire carougeois*[117].
De plus, ce chapitre sur Marguerite Naville souffre du manque d'archives et de sources la concernant car elle n'a laissé que très peu de traces en dehors de celles mentionnées dans la monographie d'Aubert. Morte à Cologny en 1969, elle aurait cessé toute activité artistique dans les années 1950 après avoir contracté une allergie au ciment lors de l'exécution de mosaïques (probablement celles du temple de Cologny, ses dernières œuvres connues)[118]. L'auteur de sa nécrologie parue dans le *Journal de Genève* précise ainsi : « Elle s'ennuya [...] mais ne reprit pas la moindre activité artistique. Au contraire, elle s'enferma dans un vide têtu dont elle ne s'est jamais remise »[119]. L'arrêt brutal de sa carrière d'artiste explique peut-être l'oubli dont elle fit l'objet par la

suite, encore accentué par le fait qu'elle était principalement active dans le domaine de l'art religieux, de surcroît dans une discipline considérée comme secondaire. Elle jouissait pourtant d'une solide réputation avant cette rupture, d'autant plus remarquable qu'elle ne participa qu'à des expositions dédiées à l'art sacré ou aux arts décoratifs. La plupart de ses œuvres ont été réalisées pour des paroisses et se trouvent dans des églises, comme le fait remarquer François Fosca qui relève dans un article qu'elle n'exposait « que pour Dieu »[120]. La présente analyse se base donc sur les quelques documents disponibles, à savoir la monographie d'Aubert et divers articles de presse, ainsi que sur l'étude de ses œuvres dans le contexte du développement des arts textiles à cette époque.

Marguerite Naville, née Soret, est issue d'une ancienne famille genevoise dont un des membres, Nicolas Soret (1759–1830), fut le peintre ordinaire de Catherine II de Russie. La mère de Marguerite, Madeleine Lullin, épouse en 1880 Charles Soret (1854–1904), diplômé en sciences mathématiques et physiques, qui a participé l'année précédente à la fondation de l'École de chimie de Genève. Professeur de physique expérimentale à l'Université de Genève, il est l'auteur de différents travaux sur l'optique et la cristallographie. De leur union naissent deux filles : Paule Valérie (1881–1976) et Marguerite, sa cadette d'un an[121]. À l'âge de vingt-deux ans, elle épouse le notaire Paul Naville (1880–1960), qui deviendra maire de Cologny[122] et dont la famille, importante lignée protestante de Genève, compte parmi ses membres la célèbre égyptologue homonyme, Marguerite Naville née de Pourtalès (1852–1930)[123]. Marguerite Naville-Soret commence par se tourner vers la musique et entreprend des études de piano et de composition avec un certain succès[124]. Un article du journal de Genève nous apprend ainsi qu'elle aurait pu devenir cheffe d'orchestre[125], profession qui ne comptait alors aucune femme en Suisse romande[126]. Une de ses compositions aurait même été jouée à Montreux[127]. Pour des raisons inconnues, elle choisit cependant de se tourner vers les arts décoratifs en 1912 et entre ainsi à l'âge de trente ans à l'École des arts industriels où des cours de broderie sont proposés depuis 1910[128].

Elle fait la connaissance de Cingria en 1914, cette rencontre s'avérant décisive pour sa carrière et son orientation vers l'art sacré catholique (Ill. 26)[129]. Selon Aubert, il dirige ses premiers travaux et ils seront très proches dans le cadre de leur collaboration répétée à l'occasion des chantiers effectués dans le contexte du Groupe de Saint-Luc[130]. La même année, elle expose au Premier salon des *Cahiers vaudois* aux côtés de nombreux autres artistes, notamment Cingria, Alice Bailly, Maurice Baud, Henry Bischoff, Méta Budry, Jean-Louis Gampert, Jean Morax, Marius Borgeaud (1861–1924) et Abraham Hermanjat (1862–1932)[131]. Son amitié avec Alice Bailly date probablement de cette époque, alors que cette dernière vient juste de revenir de Paris en raison du déclenchement de la Première Guerre mondiale[132]. Artiste de renommée internationale, Bailly réalise le portrait de la fille de son amie, Raymonde Naville-Gampert (1907–1976), qu'elle présente en 1916 à l'exposition organisée par l'éphémère collectif *La Pomme d'or*[133]. Naville et Bailly en font partie, de même que Cingria, Baud, Bischoff, Gampert, Poncet et Théophile Robert, tous liés au Groupe de Saint-Luc[134].



26 Alexandre Cingria, *Marguerite Naville-Soret*, Genève, tempera sur papier marouflé, 70 × 56,5 cm, 1923, Ville de Genève, Genève.

Marguerite Naville commence à travailler de manière régulière dans le domaine de l'art sacré en 1917. Une des premières œuvres qu'elle expose serait un ornement pontifical en drap d'or relevé d'orfroi et brodé de laine, réalisé en 1919, exposé au Pavillon de Marsan ainsi qu'à l'Exposition fédérale des arts appliqués de 1922 puis déposé à Notre-Dame de Genève[135]. En 1920, le *Catalogue illustré* du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice reproduit quelques-unes de ses œuvres mais son nom n'apparaît pas dans la liste des artistes « collaborant à l'œuvre entreprise par le Groupe de Saint-Luc »[136]. Très pieuse et mariée à un homme dont le grand-père n'était autre qu'Ernest Naville (1816–1909), pasteur et ardent défenseur d'un protestantisme conservateur[137], elle n'abjurera jamais sa foi réformée[138]. Ce qui ne l'empêche nullement d'être omniprésente sur les chantiers d'églises de Dumas et les expositions de groupe, tandis que son travail est régulièrement cité dans les pages d'*Ars sacra*.
Elle prend même la tête de l'atelier de broderie créé par le Groupe romand de Saint-Luc en 1936 au-dessus de la librairie de Louis Cottier sise à Carouge, où elle vit durant plusieurs années[139]. Bien qu'elle travaille parfois pour l'Église protestante, notamment entre 1939 et 1949 lorsqu'elle réalise les mosaïques du temple de Cologny, l'essentiel des commandes qu'elle reçoit vient de l'Église catholique. Dans la monographie qu'il

lui consacre, Aubert survole la problématique de ce positionnement ambivalent en indiquant que Dieu est « dans la vie entière de cette artiste dont le christianisme est au-dessus des confessions »[140]. Cet auteur va même plus loin en considérant l'œuvre de Marguerite Naville comme un vecteur d'union entre les chrétiens[141].

Une brodeuse au cœur du phénomène de revalorisation des arts textiles suisses

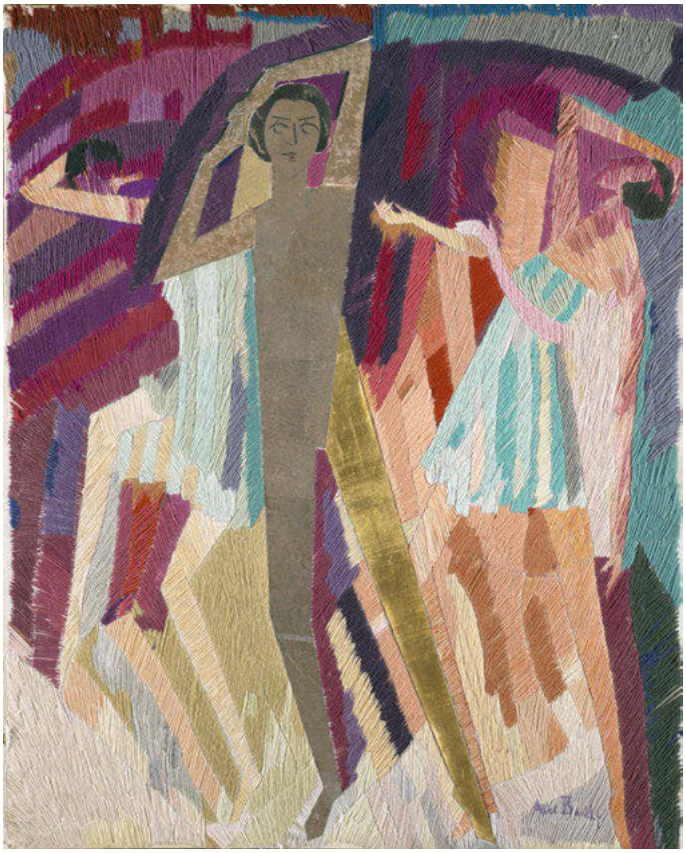
La tapisserie et la broderie font partie des nombreuses techniques redécouvertes durant la première moitié du XXe siècle dans la continuité du mouvement *Arts and Crafts* et le contexte de réhabilitation des arts décoratifs et muraux[142]. Le courant de revalorisation des savoir-faire artisanaux initié en Suisse romande bénéficie aux arts textiles, alors que les arts appliqués se développent depuis le début du siècle grâce à l'action conjuguée d'associations professionnelles comme L'Œuvre et à l'enseignement dispensé à l'École des arts industriels de Genève[143]. Si des cours de broderie y sont proposés à partir de 1910 comme indiqué précédemment[144], une classe de tapisserie n'y sera ouverte qu'en 1948 par Denise Binet (1897–1980) à la demande de Marcel Feuillat, futur directeur des Écoles d'art de Genève[145]. Contrairement à la broderie, la tapisserie semble d'ailleurs absente de la production des artistes liés au Groupe de Saint-Luc — tout du moins dans sa composante romande.
En ce qui concerne les arts textiles et la broderie en Suisse romande, il convient également de mentionner le rôle d'Hélène de Mandrot (1867–1948), membre de L'Œuvre de 1913 à 1931, qui fonde l'École de broderie de La Sarraz en 1911, un atelier-école qui entend à la fois sauvegarder l'identité de l'artisanat suisse et fournir aux femmes de la campagne un savoir-faire susceptible de leur ouvrir des opportunités professionnelles[146].
Contrairement à la tapisserie de lisse, qui fait l'objet d'un regain d'intérêt au XXe siècle sous l'impulsion de Jean Lurçat (1892–1966) — intérêt reflété par l'ouverture du CITAM (Centre international de la tapisserie ancienne et moderne) de Lausanne en 1961[147] —, la broderie est considérée comme un art mineur et encore peu étudié, surtout en ce qui concerne ses applications religieuses. Danièle Véron-Denise est une des premières autrices à avoir abordé la question de la broderie moderne et de son apport à l'essor de la tapisserie de lisse au XXe siècle[148]. Les deux formes d'art sont en effet très souvent confondues, le terme « tapisserie » étant appliqué abusivement à des œuvres textiles quelle que soit la technique employée, tout comme le mot « fresque » s'applique à tort à toute peinture murale. La tapisserie de lisse est un tissage, contrairement à la broderie qui utilise un support existant, cette technique étant ainsi plus économique et pratique puisqu'elle ne nécessite pas de disposer d'un vaste espace de travail pour y installer le métier[149].
Marguerite Naville se spécialise dans la broderie artistique dont elle fait un usage varié dans les églises en réalisant un grand nombre de parements liturgiques, retables et antependiums. L'analyse de ces œuvres révèle un aspect méconnu de l'art religieux de la première moitié du XXe siècle dont le développement est, à l'instar des autres

27 Marguerite Naville, chape avec orfroi en broderies de laine, Genève, trésor de la basilique Notre-Dame, env. 1920.

arts décoratifs déployés dans les églises durant l'entre-deux-guerres, étroitement lié aux innovations de la scène artistique « profane ».

Les premières œuvres religieuses de Marguerite Naville dont on possède des illustrations sont les parements liturgiques présentés dans le *Catalogue illustré* du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice : une chape et une chasuble réalisées pour l'église Notre-Dame de Genève[150]. Elles se distinguent par leurs broderies complexes qui figurent la Vierge et deux anges sur la chasuble et diverses scènes en grand format de l'Ancien et du Nouveau Testament sur la chape (Ill. 27). Ces œuvres sont d'une grande expressivité, avec des fils de laine de couleurs vives disposés non pas en petits points équivalents et réguliers mais en aiguillées de largeurs variables, dans un rendu énergique qui évoque la peinture fauviste.

La technique employée sur ces parements liturgiques rappelle un type d'œuvres particulier : le « tableau-laine », dénomination créée par Alice Bailly pour désigner une nouvelle manière de « peindre avec de la laine »[151] comme on le ferait avec de la peinture à l'huile[152]. Dans la monographie qu'il a consacrée à l'artiste, Paul-André Jaccard explique que l'artiste part d'une toile de coton ou d'une pièce de drap tendu sur un tambour, sur lequel elle dessine les lignes principales de son œuvre avant de la concrétiser avec la technique du point passé-empiétant. Elle dispose les fils de laine



28 Alice Bailly, *Les Rythmiciennes*, laine, soie, papiers collés et encre sur toile, 82 × 66,5 cm, 1918–1919, Musée cantonal des Beaux-Arts (MCBA), Lausanne (don du Comité de la Fondation Alice Bailly, 1957).

avec de grands jets d'aiguille de cinq centimètres au maximum, arrêtés par un nœud et jamais collés[153]. Ce procédé permet de jouer sur les différentes textures des fils ainsi que sur l'épaisseur et la longueur des points afin de conférer à l'œuvre expressivité et dynamisme. Techniquement, il s'agit donc d'une broderie puisque le travail se réalise sur un support préexistant[154]. Mais Bailly utilise le tableau-laine comme un moyen d'expression similaire à la peinture de chevalet, refusant une assimilation aux arts décoratifs qu'elle juge limitative (Ill. 28)[155].

Le premier tableau-laine recensé dans le livre de raison de Bailly daterait de 1916, l'essentiel de la production de l'artiste se concentrant sur 1917 et 1918, années où elle en expose parallèlement à ses œuvres de chevalet à la galerie Moos de Genève et au *Kunsthaus* de Zurich[156]. Elle aurait toutefois réalisé des œuvres se rapprochant des tableaux-laine dès 1912/13 durant les étés qu'elle passait à Mézières (VD) depuis 1911[157]. Si c'est bien à Bailly que revient le mérite d'avoir fait connaître le tableau-laine au public, d'autres artistes exploraient depuis longtemps les possibilités offertes par la broderie pour réaliser des œuvres s'en approchant techniquement. Comme le souligne Jaccard, Sonia Delaunay (1885–1979), que Bailly avait probablement fréquentée durant son séjour à Paris, avait réalisé en 1909 une œuvre isolée intitulée *Feuillages*, qui utilise la même technique de longues et vives aiguillées[158]. Naville aurait par ail-

leurs déjà présenté des « tableaux en écheveau de laine » en 1914 au Premier salon des *Cahiers vaudois* — auquel Alice Bailly participait également[159] —, ainsi qu'un « tableau brodé » au Salon des indépendants de Paris en 1913, qui aurait été remarqué par Guillaume Apollinaire[160]. Parlant de l'exposition de la Pomme d'or, Aubert évoque les « comiques alliages de paille, laines, morceaux de miroir, celluloïd et boutons de livrées » que Naville y expose, tandis qu'Hélène Cingria mentionne des « tableaux brodés » par Naville et Bailly dans le livre qu'elle consacre à son père[161]. Le fait que ces trois artistes — Naville, Bailly et Delaunay — étaient à la fois conceptrices et réalisatrices de leurs propres œuvres textiles, et donc au plus proche de la matière, a sans doute favorisé l'essor de nouvelles pratiques artistiques dont l'émergence aurait été plus difficile si elles n'avaient été que des cartonnières chargeant des artisans de réaliser leurs œuvres.

Les rares ouvrages consacrés à Marguerite Naville indiquent également que Jean-Louis Gampert aurait introduit en Suisse romande, vers 1912, la technique des « tableaux et tapisseries brodées en laine, fils d'or et d'argent », avant qu'elle ne se répande dans toutes les expositions d'art décoratif organisées entre 1913 et 1920[162]. Bien que la monographie qu'Henri Ferrare consacre à Gampert en 1937 ne mentionne pas cette production[163], on sait que l'artiste se trouve à Paris en même temps qu'Alice Bailly et qu'il fréquente les ateliers de Paul Sérusier (1864–1927), Maurice Denis et Roger de La Fresnaye (1885–1925). Gampert présente de nombreux tapis, broderies, coussins brodés et même quelques meubles au Salon d'automne de 1909 et à l'exposition Bagatelle de 1912 réunissant les membres de l'Atelier français[164]. Il est en revanche difficile de déterminer, au vu du manque de sources à ce sujet, s'il n'a conçu que les cartons de ces œuvres ou s'il en était également l'exécutant.

Quel que soit le réel inventeur du tableau-laine, il semble que cette technique se développe entre 1912 et 1916 dans l'entourage immédiat du trio Bailly-Gampert-Naville, les trois artistes se connaissant au moins depuis le Premier salon des *Cahiers vaudois* organisé en 1914. Les familles Naville et Gampert sont en outre liées, la fille de Marguerite, Raymonde, dont Bailly réalise le portrait en 1916, devant épouser en 1928 René Gampert (1900–1985), fils d'un cousin de Jean-Louis Gampert[165]. Il est probable que les trois artistes aient collaboré et se soient inspirés les uns des autres pour la création de leurs œuvres en laine, dont Bailly se fera une spécialité mais qu'elle cessera d'exposer en 1919, excédée de voir le public associer cette technique à la broderie en tant qu'art décoratif[166].

Si l'on ignore où se trouvent aujourd'hui les premiers tableaux-laine exposés par Marguerite Naville au Premier salon des *Cahiers vaudois* ou à l'exposition de la Pomme d'or, on sait par contre que l'artiste transposa rapidement cette technique dans le champ de l'art religieux, comme le montrent ses premiers parements liturgiques réalisés pour Notre-Dame de Genève. Elle explore ensuite le potentiel de la broderie de laine sur des œuvres en plus grand format qui lui permettent une liberté d'expression elle aussi plus grande. C'est ainsi que l'antependium figurant *La Prière des Hébreux devant l'Arche d'alliance* qu'elle présente à l'Exposition internationale des arts déco-

29 Marguerite Naville, *La Prière des Hébreux devant l'Arche d'Alliance*, Finhaut (VS), église Notre-Dame-de-l'Assomption, antependium en broderie de laine, fils d'or et d'argent, 65 × 70 cm, 1925 (création)/1929 (pose).

ratifs et industriels modernes de Paris en 1925 lui vaut de recevoir la médaille d'or dans la catégorie Textiles (Ill. 3, p. 42)[167]. N'ayant pas trouvé d'acquéreur après cette exposition, l'œuvre sera installée dans la nouvelle église de Finhaut peu avant sa consécration en 1929, où elle orne encore actuellement un des autels latéraux (Ill. 29)[168]. L'analyse de cette œuvre souligne l'inventivité et la maîtrise technique de l'artiste. La composition est symétrique, avec au centre l'Arche d'alliance, partie la plus lumineuse grâce aux zones d'épargne qui laissent apparaître le support, probablement en soie de couleur or-ivoire. Autour de ces zones de vide, des fils de laine multicolores sont cousus sur les ailes et le corps des anges, donnant l'impression que ces créatures célestes baignent dans la lumière émanant de l'Arche, au centre de laquelle l'artiste a cousu un tissu d'une texture et d'une teinte différentes de celles du fond, légèrement bleu-argenté, qui évoque le Sacré. Les ailes des anges et les deux parties latérales, traitées avec des couleurs vives — rouge, jaune, orange et rose —, s'inscrivent en contrepoint de la pureté du centre. Comme Alice Bailly dans ses tableaux-laine, Marguerite Naville utilise ici un point passé-empiétant volontairement irrégulier, avec des entrecroisements de différentes couleurs qui évoquent la touche du pinceau. Mais contrairement à sa consœur qui joue sur l'interpénétration des plans en poursuivant avec la laine ses recherches picturales sur la géométrie futuriste[169], Naville assure la lisibilité de sa composition par l'utilisation de fils de contours noirs parfois rehaussés de blanc, qui délimitent les personnages et les éléments de la narration en les détachant du fond.

Après cette œuvre présentée à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris, Naville réalise sa broderie religieuse la plus monumentale, en fils de laine, d'or et d'argent : le retable de la nouvelle église d'Echarlens (Ill. 30 et 31). Œuvre majeure de l'artiste, cette pièce d'environ vingt mètres carrés nécessite des années de travail jusqu'à sa pose en 1927[170]. *La Semaine catholique* la qualifie de vé-

30 Fernand Dumas (architecture, conception d'ensemble), Marcel Feuillat (porte de tabernacle, crucifix, chandeliers), Alexandre Cingria (carton des mosaïques et de la tapisserie), Marguerite Naville (retable brodé), Echarlens (FR), église Notre-Dame-de-l'Assomption, choeur, 1924–1927.

31 Marguerite Naville, *Assomption de la Vierge* (détail), Echarlens (FR), église Notre-Dame-de-l'Assomption, retable en broderie de laine, fils d'or et d'argent, env. 1924–1927.

ritable « peinture en broderie de laine » et salue la souplesse des lignes et la vigueur du dessin, ainsi que l'harmonie et la richesse des quatre-vingts tons utilisés[171]. Cette broderie coûte 4000 francs à la paroisse, sur un coût de construction et décoration total de 285 000 francs[172]. Malgré sa monumentalité, ce n'est pas une tapisserie mais une broderie de grandes dimensions, soutenue par une barre en laiton transversale qui repose sur deux colonnes torses peintes en noir se terminant par des chapiteaux polychromes, le tout conçu par Dumas[173]. L'œuvre figure la Vierge de l'Assomption, patronne de l'église d'Echarlens, dans une mandorle entourée d'une myriade d'anges dont plusieurs tiennent des instruments de musique. Comme sur l'antependium de Finhaut, Naville joue ici avec l'épargne du support doré de la mandorle, ce qui lui permet de faire ressortir avec plus d'éclat cette partie centrale par rapport au reste de la composition, par ailleurs d'une grande richesse chromatique. Les coloris — principalement des tons chauds — répondent à la polychromie de la nef, du chœur, des mosaïques de l'autel et des vitraux conçus par Alexandre Cingria. Le style de la brodeuse est d'ailleurs si proche de celui de l'animateur du Groupe de Saint-Luc qu'on peut lire assez souvent que ce dernier en serait le cartonnier[174]. Rien ne permet cependant de l'affirmer, aucun carton n'ayant été retrouvé et aucune des factures payées à Cingria

ni aucun livre de compte ne mentionnant son implication dans le processus créatif du retable. Cette tendance à voir l'ombre de Cingria derrière les œuvres de Naville ou à subordonner l'artiste à des « mentors » masculins n'est pas un fait isolé, comme on le constate à la lecture de l'article nécrologique du *Journal de Genève* dans lequel l'auteur indique que Cingria lui laissa très vite « la bride sur le cou » et l'associa à ses travaux[175]. De même, l'invention des tableaux brodés de laine est attribuée à Gampert[176], alors que les liens entre Naville et Bailly n'ont été évoqués que bien des années plus tard par Jaccard[177]. La monographie qu'Aubert consacre à Naville sur la base d'entretiens avec elle précise cependant que si « ses premiers travaux furent dirigés par Alexandre Cingria », il la laissa très vite « perfectionner sa personnalité sans plus intervenir que pour des conseils techniques »[178]. Quant au court article que la revue *Œuvres* lui consacre, il rappelle que « tous ses travaux ont été non seulement conçus, mais également exécutés par elle-même »[179]. L'analyse de son œuvre corroborée aux sources disponibles confirme qu'elle était l'unique conceptrice de ses compositions brodées, cela malgré un style très proche de celui de Cingria. Elle avait à cœur de réaliser l'intégralité de ses œuvres elle-même en maîtrisant l'ensemble du processus créatif, volonté qu'elle manifestait également dans d'autres techniques, notamment la mosaïque. Lorsqu'il décrit son atelier, installé dans une ancienne blanchisserie de Genève, Aubert précise ainsi qu'elle y teignait la laine pour ses œuvres textiles et conservait des coupes entières de petites tesselles multicolores qu'elle taillait et assemblait elle-même dans ses mosaïques[180].

Durant sa carrière, Marguerite Naville crée de nombreuses autres œuvres en broderie de laine telles que des retables, antependiums et parements liturgiques. En 1925, elle conçoit un retable figurant *Le Couronnement de la Vierge* pour l'autel de la chapelle du collège de l'abbaye de Saint-Maurice[181], ainsi que divers ornements liturgiques destinés à cette même abbaye, notamment une chape avec chaperon brodé figurant *L'Annonciation*, probablement réalisée entre 1925 et 1929[182]. Ces œuvres ont en commun un trait particulièrement énergique et vivant ainsi qu'une palette de tons chauds avec une prédominance de rouges, violets, jaunes et or. Le traitement des fils d'or sur la chape avec l'Annonciation génère l'illusion d'un flot de lumière s'écoulant vers la Vierge, dont la silhouette ressort par le contraste de ses vêtements d'un blanc pur. L'artiste ajoute une dimension supplémentaire à la scène par l'ouverture sur un paysage à l'arrière-plan au-dessus de Marie, avec un ciel d'aube dont la lumière se reflète sur un lac et répond ainsi à la clarté qui se dégage de la scène principale.

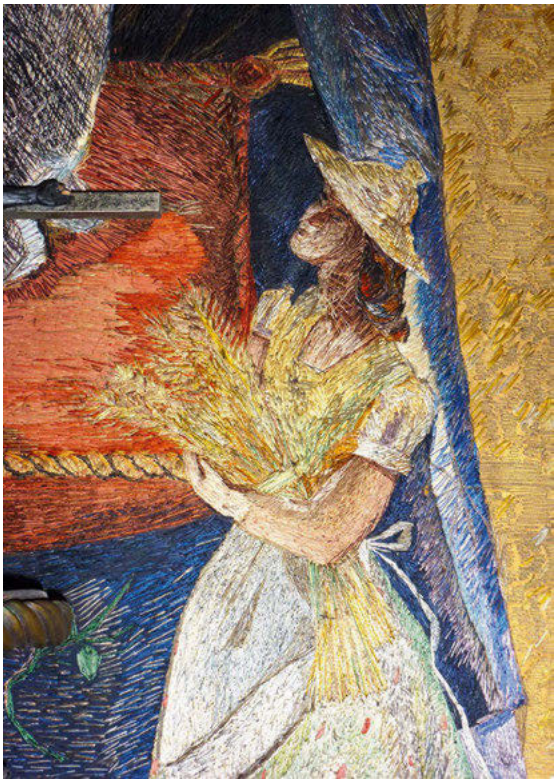
L'œuvre brodé de Naville se caractérise également par le grand nombre de sujets religieux mettant en scène des personnages féminins autres que la Vierge. Tel est notamment le cas du retable figurant *Les Saintes femmes au tombeau*, œuvre monumentale (3,28 par 2,34 mètres) présentée en 1932 au Musée Rath dans le cadre de l'exposition consacrée au Groupe romand de Saint-Luc, ultérieurement acquise par le Musée d'art et d'histoire de Genève pour le département des Arts décoratifs[183] (Ill. 32). Utilisant les teintes caractéristiques de la plupart de ses œuvres, Marguerite Naville représente sur ce retable l'ange de la Résurrection qui apparaît aux deux femmes

32 Marguerite Naville, *Les Saintes femmes au tombeau*, laine, broderie polychrome au point fendu, filé doré, 328 × 234 cm, 1932, Musée d'art et d'histoire (MAH), Genève.

situées à gauche et qui inonde de lumière l'intérieur du tombeau plongé dans la pénombre. Comme dans certaines grandes Annonciations du XVe siècle, notamment celle due à Fra Angelico qui se trouve au couvent San Marco de Florence (1450) ou celle de Francesco del Cossa à la *Gemäldegalerie* de Dresde (vers 1470), l'artiste intercale une colonne entre les femmes et l'ange et joue avec la perspective de manière à ce que ce dernier paraisse à la fois à l'avant et à l'arrière de cet élément architectural. Signe de son importance, cette œuvre fait partie de l'ensemble que le Groupe romand de Saint-Luc présente à la Triennale de Milan en 1933, une des principales expositions d'art internationales de l'époque[184]. Il semble que pour les deux saintes femmes, l'artiste ait repris en partie le dessin d'un vitrail conçu en 1930 pour la chapelle Notre-Dame-de-Lorette de Cointrin qui avait été présenté en 1931 à l'Exposition fédérale des beaux-arts et arts appliqués de Genève (III. 33)[185].

33 Marguerite Naville et atelier inconnu, *Les Saintes femmes*, Cointrin (GE), chapelle Notre-Dame-de-Lorette, vitrail, 120 × 100 cm env., 1930.

Il est difficile de connaître l'ampleur exacte des réalisations de l'artiste dans le champ des arts textiles. En plus des quelques œuvres déjà évoquées, Aubert mentionne des capes et des robes brodées pour les statues de la Vierge de Notre-Dame de Romont et de l'église Saint-Othmar de Broc réalisée par François Baud[186]. Il convient encore de mentionner que Naville a également collaboré avec Cingria, René Morax et Méta Budry à la réalisation de costumes pour le théâtre du Jorat[187]. Ce qui fait clairement d'elle une des plus importantes représentantes de l'art de la broderie en Suisse à l'époque du renouveau de l'art sacré de la première moitié du XXe siècle.
D'autres artistes de la Société de Saint-Luc se sont exprimés dans cet art, notamment le peintre Raoul Bovy-Lysberg formé comme Naville à l'École des arts industriels et aux beaux-arts de Genève. On lui doit des parements liturgiques brodés et des nappes d'autels pour l'église Saint-Pierre de Fribourg (1938/1954)[188] ainsi qu'une maquette de broderie et des chasubles présentées à l'exposition du Groupe romand de Saint-Luc organisée au Musée Rath en 1935[189]. Une de ces chasubles, acquise par le Musée d'art et d'histoire de Genève, comporte une broderie de fils de laine et d'or sur l'orfroi qui rappelle la technique de Naville[190]. Elle en diffère toutefois par l'utilisation d'un fil plus épais et la présence accrue de points réguliers qui la distingue du style plus libre et plus expressif de la brodeuse. Il n'est pas certain que Bovy-Lysberg brodât lui-même ce parement, mais il en était capable puisque, sur la base d'un carton d'Emilio Maria Beretta, il broda également le retable de l'église catholique d'Aubonne[191]. La tech-



34 Emilio Maria Beretta (maquette) et Raoul Bovy-Lysberg (broderie), *Jeune paysanne tenant une gerbe de blé* (détail), Aubonne (VD), église catholique, retable brodé du chœur, [1940–1941].

nique de cette œuvre diffère nettement de celle utilisée par Naville, ce qui tient à la nature des fils utilisés, plus fins et chatoyants que la laine épaisse dont se sert l'artiste genevoise, ainsi qu'à divers autres facteurs : variété des points (point passé empiétant ; point de tige pour l'auréole ; point lancé dont la vivacité confère un aspect très graphique aux personnages), utilisation de fils de teintes similaires au support pour créer un effet damassé à l'arrière-plan, etc. (Ill. 34)

Alice Basset, affiliée au Groupe romand dès 1936[192], compte également parmi les grandes artistes brodeuses de la Société. Vaudoise d'origine née à Bâle et formée à l'École des arts et métiers (nouvelle dénomination de l'École des arts industriels) ainsi qu'aux beaux-arts de Genève, elle vit surtout de son travail d'illustratrice et d'accessoiriste de théâtre dans la cité de Calvin[193]. C'est dans cette ville qu'elle réalise deux de ses plus importantes œuvres brodées : un retable pour la chapelle Saint-Victor de l'église Saint-Joseph de Genève et un autre pour l'église du Christ-Roi au Petit-Lancy. Le retable de Saint-Joseph est une œuvre monumentale de vingt-cinq mètres carrés qui a nécessité dix-huit mois de travail et plus de cent coloris de laine, rehaussés de paillettes, cabochons, perles et incrustations de velours et brocart[194] (Ill. 35). Un article publié dans *La Liberté* consacré au retable relève la similitude de cette œuvre avec les broderies de Naville, que Basset avait vue travailler et admirait beaucoup[195]. Contrairement à sa consœur, dont on ignore si elle a réalisé des tapisseries, Basset a bien utilisé cette technique, notamment en 1963 pour une tenture en basse-lisse destinée

35 Alice Basset, retable consacré à la vie de saint Victor, broderie de laine, fils d'or et d'argent, incrustations de paillettes, cabochons, perles, pièces de velours et brocart, Genève (GE), église Saint-Joseph, chapelle Saint-Victor, 1949–1950.

à la chapelle Sainte-Claire au quartier des Acacias. Elle est par ailleurs décrite dans le *Nouvelliste du Rhône* comme ayant marqué un « point de départ » dans le renouveau de la tapisserie en Suisse romande[196].

Pour la section alémanique, deux artistes se montrent particulièrement actives dans les arts textiles que sont la broderie et la tapisserie. Il s'agit d'Anne-Marie Flüeler, alias Sœur Augustina, du Couvent des Capucines de Sainte-Claire à Stans, et de Regina Amstad, artiste originaire de Nidwald, toutes deux membres de la SSL[197]. Les œuvres de ces deux créatrices très actives dans le domaine de la paramentique sont souvent reproduites dans la revue *Ars sacra*. La comparaison avec celles de Naville met en évidence les différences entre d'une part le style riche et très orné de la Romande, d'autre part celui de ses consœurs alémaniques, plus schématique et tendant à simplifier les formes conformément à l'esprit du *Bauhaus* (Ill. 36).

En France, l'artiste qui appelle le plus la comparaison avec Marguerite Naville est Sabine Desvallières. Directrice de la section Broderie des Ateliers d'art sacré entre 1919 et 1926, elle y forme plusieurs élèves et supervise la réalisation des commandes qui lui sont adressées. Elle se spécialise dans la paramentique dès 1918 et produit des œuvres d'une grande qualité dans une ligne artistique classique laissant une grande place à l'ornementation végétale, dans un style qui diffère de la touche fauviste de sa consœur suisse[198].

36 Sœur Augustina Flüeler, Regina Amstad, chasubles, 1932 et 1938.

Grâce à ces artistes, les arts textiles connaissent un développement d'une grande originalité et vitalité dans le champ de l'art sacré, qui évolue par ailleurs dans un rapport constant avec la création artistique profane comme le prouve l'émulation qui existe au sein du trio formé par Alice Bailly, Jean-Louis Gampert et Marguerite Naville autour du tableau-laine. Dans le catalogue de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes organisée à Paris en 1925, la section consacrée à la Suisse révèle une dichotomie entre d'une part les œuvres novatrices dues à des artistes indépendants ou des membres d'associations professionnelles comme L'Œuvre, d'autre part la broderie d'art présentée dans le chapitre consacré aux spécificités de cette industrie suisse, à savoir uniquement la broderie au tambour, la broderie d'Appenzell et la dentelle de Saint-Gall[199]. Durant l'exposition, les tableaux-laine « profanes » d'Alice Bailly et ceux « religieux » de Marguerite Naville[200] témoignent ainsi du potentiel technique et créatif de la Suisse romande en matière d'art textile, incarné à l'international par les œuvres de Sophie Taeuber-Arp (1889–1943), affiliée au mouvement Dada, et celles de Johannes Itten (1888–1967), enseignant au *Bauhaus* de Weimar. Ce constat rejoint l'analyse de Gaël Bonzon sur les rapports entre la création textile genevoise et l'Art déco tel qu'il se manifesta entre 1917 et 1940. Cette autrice considère en effet que trois organismes ont joué un rôle majeur dans le développement des arts décoratifs en Suisse romande : L'Œuvre, le Groupe de Saint-Luc et la Société suisse

des femmes peintres, sculpteurs et décorateurs (SSFPSD) créée en 1902[201]. Or, comme Bonzon le constate, Marguerite Naville a fait partie de ces trois groupements, bien que de manière officieuse en ce qui concerne le Groupe de Saint-Luc[202].

3.3 François Baud (1889–1960) : un sculpteur-intellectuel

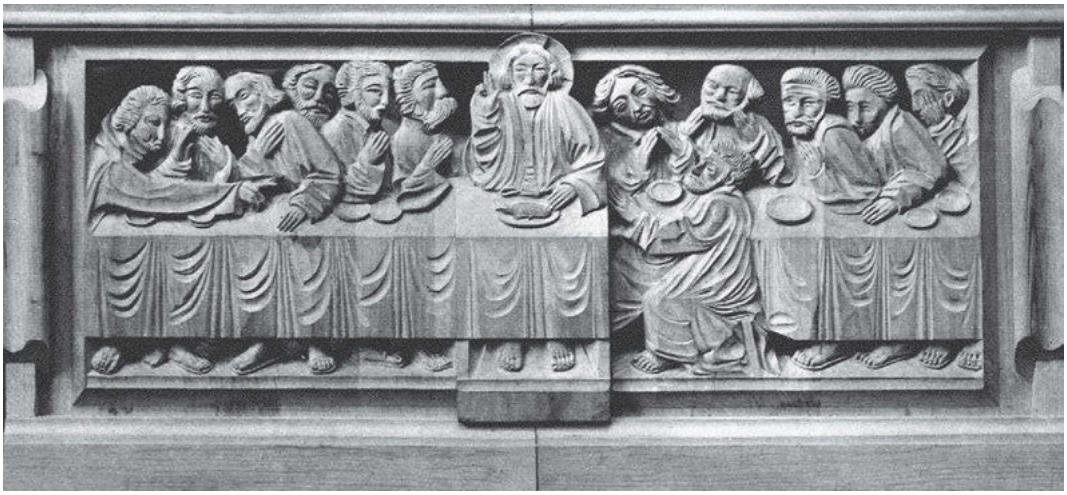
François Baud est, à l'instar de Cingria, Naville, Feuillat et Dumas, un membre clé du Groupe de Saint-Luc, dont il fait partie dès l'origine. Sculpteur particulièrement actif jusqu'à la fin des activités de la Société en Suisse romande, il réalise entre 1924 et 1945 des centaines d'œuvres en ronde-bosse, bas ou haut-relief (chaires, baptistères, autels, portes, linteaux, chemins de croix, mobilier liturgique, monuments funéraires) dans des matériaux aussi variés que la pierre, le bois, la céramique, le métal et la terre cuite.

Baud, tout comme Naville, n'a fait l'objet d'aucune étude récente. Hormis les informations issues de la littérature générale sur le Groupe, fournies en particulier par Patrick Rudaz[203] et le Service des biens culturels de Fribourg[204] et quelques articles consacrés aux églises dans lesquelles il est intervenu[205], l'étude la plus consistante à son sujet est la monographie réalisée par André Secrétan et publiée en 1936 dans la collection *L'art religieux en Suisse romande*[206]. De manière générale, la sculpture suisse de l'entre-deux-guerres demeure un sujet assez méconnu. À part les livres de Marcel Joray sur la sculpture moderne en Suisse[207] et le chapitre qui y est consacré dans l'ouvrage collectif *19–39 : La Suisse romande entre les deux-guerres*[208], il n'existe pratiquement aucune recherche récente sur le sujet, et *a fortiori* sur la sculpture religieuse. Contrairement aux sculpteurs français Henri Charlier (1883–1975)[209] et Carlo Sarrabezolles (1888–1971)[210] qui participèrent au renouveau de l'art sacré et ont inspiré quelques monographies, peu de sculpteurs suisses s'inscrivant dans ce contexte ont fait l'objet d'études. Le Tessinois Remo Rossi, qui collabora à plusieurs reprises aux chantiers de Fernand Dumas, fait ici figure d'exception[211]. Si la littérature secondaire s'avère donc assez pauvre, la vie de François Baud est en revanche documentée par une source particulièrement précieuse : son autobiographie inédite, conservée à la médiathèque de la Bibliothèque d'art et d'archéologie de Genève avec l'ensemble des archives de l'artiste comprenant des lettres, des photographies et plusieurs écrits de sa main[212]. Cette autobiographie d'environ deux cents pages est une des rares écrites par un membre du Groupe de Saint-Luc[213]. C'est un outil exceptionnel pour accéder à l'intimité d'un artiste et comprendre les enjeux qui sous-tendent le métier de sculpteur dans le domaine de l'art religieux à la période qui nous intéresse.

François Baud est issu d'une très vieille lignée de Céligny, devenue protestante à la Réforme et comptant de nombreux artistes[214] : son grand-père paternel, Jean-Marc (1828–1907) est peintre sur émail et porcelaine ; son père, Maurice, peintre et graveur sur bois ; deux de ses frères, Paul-Maurice (1896–1964) et Pierre (1900–1977) sont eux aussi sculpteurs[215]. La branche Mooser, du côté de sa grand-mère paternelle, compte quant à elle de nombreux musiciens et facteurs d'orgues[216].

François Baud naît en 1889 à Paris où son père travaille en tant que xylograveur. Il passe les premières années de sa vie dans un univers d'artistes aussi désargentés que passionnés. Dès l'âge de cinq ans et jusqu'à sa seizième année, il est confié à différentes familles rurales en France et près de Genève[217]. Sa scolarité est difficile et il apprend surtout en autodidacte et auprès de sa tante genevoise qui avait enseigné le français en Russie pendant quarante ans. D'une curiosité sans bornes, il se passionne pour l'histoire, la littérature, la musique et l'art, notamment roman[218]. À dix-sept ans, après avoir raté ses examens de degré secondaire, il choisit de devenir sculpteur sur les conseils de son père, auquel il voue une grande admiration[219]. Il entre ainsi à l'École des arts industriels de Genève en 1906, où il apprend la gravure sur bois[220] et suit les cours de dessin — le seul enseignement qui l'intéresse véritablement — dispensés par un ami de son père : Armand Cacheux[221]. C'est en 1914, par l'intermédiaire de son père, qu'il fait la connaissance de Cingria[222].
L'année 1915 est marquée par deux évènements majeurs qui, selon ses dires, ne sont pas forcément liés : la réalisation de sa première œuvre religieuse et sa conversion au catholicisme[223]. Lorsque l'abbé Dusseiller lui commande une sculpture de saint Antoine de Padoue pour l'église Notre-Dame de Genève, il n'imagine pas encore la longue carrière qui l'attend dans l'art sacré[224]. Suit une seconde statue en pierre dure de saint François de Sales, qu'il met près de trois ans à exécuter et qui n'est pas à la hauteur de ses espérances[225]. À sa sortie de l'École des arts industriels, vers 1916/1917, il est dans une situation financière extrêmement précaire et vit principalement de différentes bourses[226]. En 1920, il figure en tant que membre du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice dans le *Catalogue illustré* publié par la toute nouvelle Société[227]. L'arrivée d'un premier sculpteur est capitale pour le Groupe puisqu'il doit être en mesure de proposer tous les types d'œuvres devant décorer les églises. L'heure n'est cependant pas encore aux grandes commandes religieuses. Baud part au Tonkin en 1922 sur les conseils d'un missionnaire et travaille à Haïphong comme chef de chantier dans un bureau d'architecture et de dessin[228]. Passant par Singapour lorsqu'il rentre en Europe, il y rencontre Rudolfo Nolli (1888–1963), un modeleur italien qui lui enseigne des techniques de sculpture beaucoup plus simples et rapides que celles qu'il avait apprises à l'École des arts industriels. En 1924, toujours désargenté et sans situation après son retour à Genève, Cingria lui apprend que Fernand Dumas est à la recherche d'artistes pour décorer la nouvelle église qu'il est en train de construire à Echarlens. Baud part alors s'installer à Fribourg où il habitera et travaillera durant quinze ans, vivant essentiellement des commandes obtenues par l'intermédiaire de Dumas[229].
Entre 1925 et 1927, il se consacre presque exclusivement au chantier d'Echarlens[230]. Il est d'abord chargé de réaliser le calvaire en pierre ornant la rose de la façade d'entrée, puis les sculptures sur bois de la chaire (Ill. 37) et de la table de communion, ainsi que les statues et reliefs des autels latéraux et la décoration des portes et du buffet d'orgue. Il termine en 1928 en sculptant la Vierge de l'Assomption qui se trouve sur le parvis[231]. Si cette première expérience lui fournit du travail et lui assure des

37 François Baud, *La Vierge entourée des anges*, Echarlens (FR), église Notre-Dame-de-l'Assomption, bas-reliefs sur bois de la chaire, 1927.



38 François Baud, *Sainte Cène*, bas-reliefs sur bois de la table de communion, Finhaut (VS), église Notre-Dame-de-l'Assomption, 1929.

ressources financières, elle est loin de le satisfaire car il déplore le manque de dialogue entre l'architecte et les artistes[232]. Il estime toutefois être parvenu à une certaine maîtrise de la sculpture grâce aux techniques apprises durant son voyage en Orient :

> « Au point de vue de la forme, j'attaquais n'importe quel élément et j'ajoutais les autres, les suivants, selon la représentation ou mieux encore selon la fantaisie. Tout cela en pleine terre, ne corrigeant jamais, ne recommençant jamais, déplaçant parfois un corps, une tête, une main »[233].

À la suite d'Echarlens, Baud participe à la plupart des chantiers dirigés par des architectes du Groupe de Saint-Luc, où il déploie différentes techniques. C'est ainsi qu'il

39 François Baud (sculpture), Albert Gaeng (polychromie), chaire avec les Évangélistes en pied accompagnés de leurs symboles et retable d'autel avec saint Antoine de Padoue portant le Christ, Fontenais (JU), église Saints-Pierre-et-Paul, haut-reliefs en céramique, 1934–1935.

conçoit plusieurs bas-reliefs en pierre ou en bois pour les chaires, fonts baptismaux et devants d'autel de l'église de Semsales puis de Notre-Dame-de-l'Assomption de Finhaut, en 1926 et 1929 respectivement (III. 38). Ainsi encore qu'il réalise entre 1934 et 1938 les reliefs en céramique des bénitiers, de la chaire, des autels latéraux et du chemin de Croix de l'église de Fontenais dans le canton du Jura (III. 39). Il s'adonne par ailleurs à la sculpture monumentale en réalisant la pietà d'Orsonnens (1936) et le calvaire en céramique de Mézières (1937–39).

Baud obtient également quelques commandes pour des édifices religieux hors du champ d'influence de Dumas et des membres du Groupe de Saint-Luc, notamment pour l'église Saint-Joseph de Mulhouse (1932)[234]. Il est également actif dans le domaine de la copie et de la restauration d'œuvres anciennes, en particulier à Fribourg où on le mandate pour réaliser des copies des Lions de la chancellerie et des statues de la fontaine de la Vaillance (dont les originaux se trouvent aujourd'hui au Musée d'art et d'histoire de Fribourg)[235]. En 1932, il est également chargé de restaurer les stalles du temple Saint-François de Lausanne[236].

L'année 1937 marque un tournant dans sa carrière. Il obtient tout d'abord la commande de quatre-vingt-six reliefs sculptés pour la façade de Notre-Dame-des-Alpes construite par Maurice Novarina à Saint-Gervais-les-Bains en Haute-Savoie. Il côtoie

sur le chantier Cingria, qui y réalise pour sa part un important cycle de dalles de verre[237]. Baud est ensuite chargé de réaliser ce qu'il considère comme le chef-d'œuvre de sa carrière[238] : les chapiteaux sculptés de l'église Saint-Joseph de Genève (Ill. 47–48, p. 173–174), restaurée par l'architecte Jules Zumthor (1883–1974) entre 1937 et 1939[239]. Plusieurs artistes participent à la décoration de l'édifice, la plupart d'entre eux étant membres du Groupe de Saint-Luc (Marcel Feuillat, Alexandre Blanchet, Alice Basset, Jean-Joachim Cornaglia), d'autres y étant liés, comme Eugène Dunand. Ainsi chargé d'un travail considérable, Baud quitte Fribourg pour s'installer à Genève avec sa famille en 1938[240]. Il y partage avec son frère Paul-Maurice un atelier sis boulevard des Promenades, qu'il quittera en 1944 pour s'établir définitivement[241] Rue des Moraines à Carouge[242].

La Seconde Guerre mondiale, qui éclate dès la fin des grands chantiers du Fayet et de Saint-Joseph, le fait retomber brutalement dans la misère, de sorte qu'à cinquante ans il se trouve obligé de recourir à l'aide aux chômeurs et à l'Hospice général pour nourrir ses cinq enfants. Tout en travaillant dans une ferme, il réalise une maquette en plâtre de la cathédrale Saint-Pierre de Genève sur la base de relevés[243]. Ce qui l'amène à se passionner pour la modénature des églises, sujet qu'il ambitionne de traiter dans un ouvrage étudiant son évolution dans l'architecture et la sculpture européennes[244]. Le résultat de cette vaste entreprise ne sera cependant jamais publié et l'ouvrage restera à l'état de manuscrit, tout comme son autobiographie[245]. Le projet est néanmoins des plus intéressants car il éclaire une facette jusque là ignorée de l'artiste, qui se révèle ainsi en tant que sculpteur-intellectuel. À l'instar de Cingria, Baud s'est forgé une large culture en autodidacte et a mené durant toute sa vie, en parallèle de son métier de sculpteur, une grande activité intellectuelle incluant des conférences[246] et des écrits dont beaucoup n'ont jamais été publiés[247]. Une problématique centrale en émerge : celle de la place du sculpteur par rapport à l'architecte. Dans un article de 1948, Baud revendique ainsi le rôle essentiel du sculpteur dans la conception architecturale en affirmant : « C'est dans les mains du modeleur et du sculpteur que se trouve la solution de l'expression architecturale, c'est dans leurs mains que s'inventent les formes définitives »[248]. L'écriture occupait une large place dans sa vie[249] et il s'y adonnera tous les soirs, selon ses propres dires, jusqu'à ce que l'âge rende cet exercice difficile[250].

Après la Seconde Guerre mondiale et la fin officieuse du Groupe romand de Saint-Luc, Baud reçoit encore quelques commandes religieuses de grande ampleur, notamment en 1956 pour un cycle de dix statues monumentales en tilleul de deux mètres cinquante de haut destinées à l'église de Saint-Martin en Valais[251]. Mais depuis le début des années 1940, outre ses activités littéraires, il se consacre surtout à l'exploration d'autres voies artistiques dans le domaine de la sculpture profane. En effet, même si la plus grande partie de sa carrière s'inscrit dans l'art religieux, son œuvre profane, moins connu mais également très riche, inclut plusieurs bustes, nus et allégories mythologiques[252]. Il nourrit durant toute sa vie l'ambition de travailler ses œuvres en toute liberté, sans les contraintes inhérentes aux commandes monumentales qui lui im-

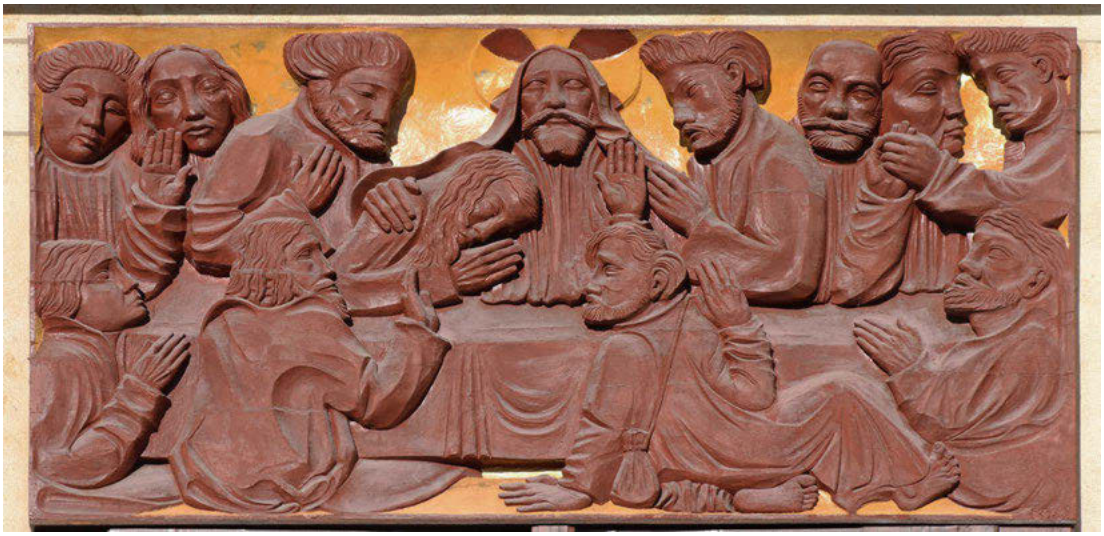
posent un rythme de travail effréné pour des revenus minimes. Entre 1942 et 1947, un « ami » commerçant qui joue auprès de lui le rôle de mécène[253] lui permet de toucher ce rêve du doigt. Il peut dès lors travailler le nu, ce qu'il avait toujours souhaité faire depuis ses études. Il estime en effet que c'est « [...] le corps humain qui, par la précision de ses mouvements, la variété de ses formes, la richesse de ses plans et de ses profils, ordonne le mieux l'intelligence du sculpteur qui ne trouve sa plus haute condition que dans les nuances de tous ces avantages énumérés »[254]. Durant cette période, il travaille beaucoup avec l'atelier du céramiste Marcel Noverraz[255], qui réalise notamment *La Danse*[256]. Cet écran en céramique ajouré, réalisé pour le sixième Salon de l'Œuvre organisé en 1942 au musée Rath de Genève[257], est considéré comme une des œuvres majeures de Baud dans le domaine de l'art profane[258]. L'association de l'artiste et de son « ami » mécène tourne cependant court et l'affaire se termine par un procès remporté par Baud[259]. Cet échec ne l'empêche pas de poursuivre ses recherches artistiques[260] et de s'intéresser à de nouvelles techniques. En 1951, il se lance ainsi dans la gravure, ce qui l'amène à imaginer un nouveau procédé pour graver l'argile, technique qui permettrait d'obtenir un résultat très vivant au niveau des ombres grâce au soulèvement de la matière[261]. Il expose également à plusieurs reprises avec la Palette carougeoise, société artistique fondée à Carouge en 1937 par Louis Cottier et Louis Uldry (1878–1960) à laquelle il avait probablement adhéré dès 1938[262].

Un artiste face aux enjeux de la sculpture moderne, monumentale et religieuse

Malgré les difficultés exprimées par François Baud concernant sa collaboration avec les architectes, c'est grâce à eux et aux commandes qui leur sont passées par les paroisses qu'il peut véritablement vivre — même modestement — de son art. En effet, comme le soulignent Paul-André Jaccard et Nicolas Raboud, la condition de sculpteur dans la Suisse romande de l'entre-deux-guerres est loin d'être aisée. Le prix important des matériaux, la nécessité de posséder un atelier pour travailler les grandes pièces et un temps de réalisation très long que l'artiste peut difficilement facturer à sa juste valeur font partie des contraintes inhérentes à ce métier. Les commandes étatiques sont rares à cette époque et réservées à des artistes bien intégrés dans les filières officielles, tels que Milo Martin (1893–1970), Pierre Blanc (1902–1986) ou Casimir Reymond à Lausanne[263]. Le frère de François Baud, Paul-Maurice, également sculpteur et établi à Genève, trouve quant à lui un créneau assez lucratif dans le portrait[264]. Pour de nombreux sculpteurs suisses et européens, les églises qui sont alors construites représentent donc une opportunité extraordinaire puisque la sculpture y occupe une place de choix.
Le chanoine français Gustave Arnaud d'Agnel, auteur d'un ouvrage de référence en deux tomes consacré à l'art religieux moderne de l'entre-deux-guerres, rappelle que la sculpture est importante dans les nouvelles églises non seulement pour son apport artistique mais également parce qu'elle répond au « devoir d'accueillir aimablement des artistes devant lesquels la plupart des portes se ferment »[265]. La sculpture fait

40 Paul Tournon (architecture), Carlo Sarrabezolles (sculpture), Élisabethville (France), église Sainte-Thérèse de l'Enfant-Jésus, 1927–1928.

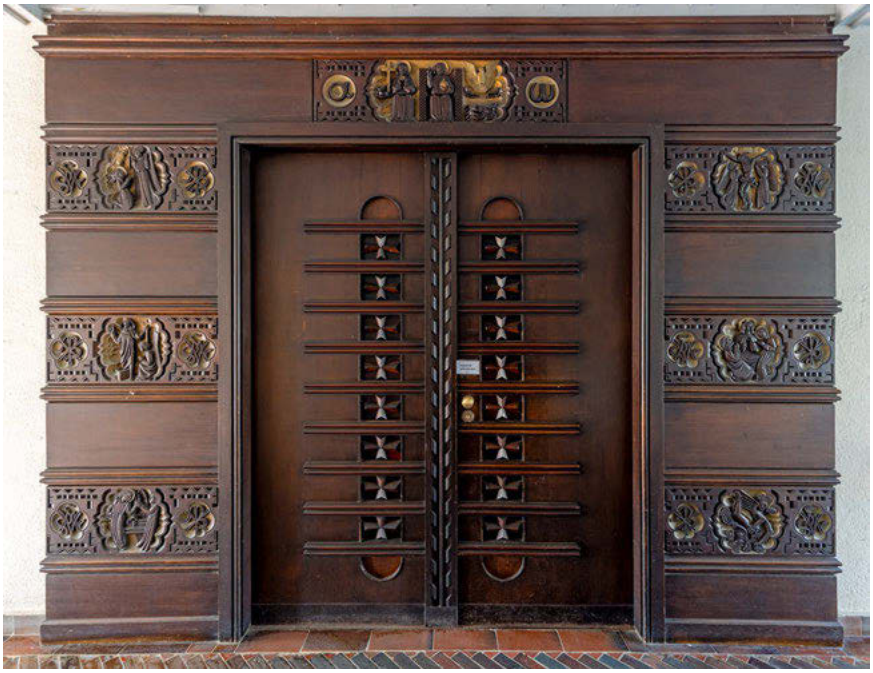
l'objet d'un chapitre de près de quarante pages dans le tome deux, positionné directement après celui consacré à l'architecture. L'auteur y compare de nombreuses œuvres, majoritairement françaises mais également européennes, afin d'illustrer son discours sur ce que devrait être à son sens la sculpture religieuse moderne. Son argumentation prend place dans le contexte du rejet de la statuaire stéréotypée produite en série depuis le XIXe siècle par certains fabricants d'art religieux, ces œuvres étant très en vogue principalement dans les paroisses désargentées. Pour exister, la sculpture religieuse moderne doit donc trouver un terrain d'expression différent, qui passe par son inscription dans l'architecture dont elle devient ainsi le prolongement. Elle n'est plus un élément annexe, interchangeable et sans cohérence, mais occupe une fonction précise, décorative, didactique ou dévotionnelle. Elle cherche également à se démarquer esthétiquement par une facture moderne et des formes à la fois expressives et simplifiées. Arnaud d'Agnel insiste à cet égard sur la nécessité pour le sculpteur de travailler la pierre en taille directe et non d'avoir recours au moulage, cette technique faisant perdre à l'œuvre son caractère unique et artisanal, tandis que la taille d'un matériau dur réduit à l'essentiel les détails et bannit les « fioritures », permettant ainsi de générer « une impression de force et de stabilité par la rigidité des lignes droites et le fléchissement modéré des lignes courbes »[266]. Le chanoine considère par ailleurs



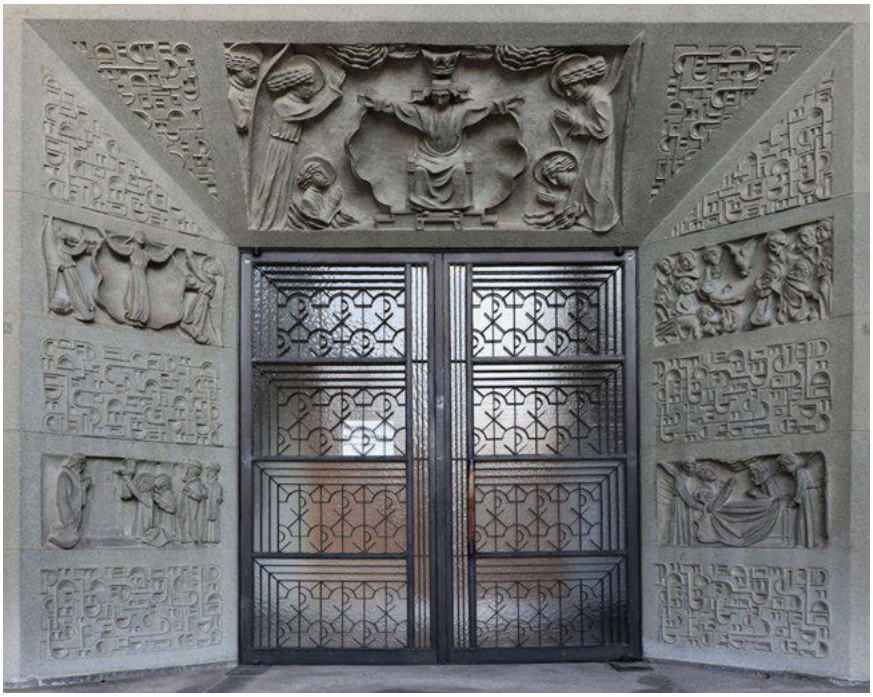
41 François Baud, *Sainte Cène*, Tavannes (BE), église du Christ-Roi, linteau en bois sculpté et polychromé, 1929–1930.

que le Français Henri Charlier est un des rares sculpteurs ayant su renouer avec la tradition médiévale et s'étant approché de la perfection dans son art. Il le compare à Fra Angelico, distinction suprême pour un artiste se consacrant à l'art sacré[267]. La chapelle Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus à Élisabethville (1927), réinterprétation moderne de la Sainte-Chapelle de Paris[268] par l'architecte français Paul Tournon[269], est un exemple particulièrement représentatif de ces différents principes. Les sculptures de la façade d'entrée, œuvres de Carlo Sarrabezolles, ont été réalisées dans le procédé alors tout récent de la taille directe sur du béton encore frais[270], dans une parfaite intégration avec l'architecture en béton armé. Les personnages, très statiques et réduits à quelques lignes essentielles, s'adaptent à la trame créée par le rythme de la façade, au même titre que la cohorte d'anges répartie en une symétrie parfaite de chaque côté du pignon (Ill. 40).

Les églises réalisées en Suisse par des architectes du Groupe de Saint-Luc présentent un extérieur bien moins exubérant où la sculpture joue un rôle plus discret. À Tavannes par exemple, elle n'occupe que le linteau du portail d'entrée sous la forme d'un bois sculpté polychrome dû à Baud qui figure la Sainte-Cène dans un style volontairement naïf niant la justesse des proportions et la cohérence spatiale au profit d'une plus grande expressivité (Ill. 41). À Sorens, ce sont des bas-reliefs en chêne sombre qui encadrent la porte d'entrée principale (Ill. 42). Parmi les églises construites par Dumas, c'est à la *Marienkirche* de Berne (1931–32) qu'on trouve le portail accordant la plus large place à la sculpture monumentale[271]. L'édifice s'inspire en grande partie de l'église Saint-Pierre de Fribourg, pratiquement achevée en 1931[272], mais en diffère par le porche : alors que Dumas a doté Saint-Pierre d'une entrée monumentale caractérisée par des rectangles imbriqués sans autre ornement que les jeux de couleurs des différents marbres (Ill. 131, p. 333), il conçoit pour la *Marienkirche* un porche entièrement habillé de reliefs. Baud les sculpte dans du béton imitant la pierre (Ill. 43) et livre ainsi



42 François Baud (bas-reliefs) et Fernand Dumas (projet), Sorens (FR), église Saint-Michel, porche, 1935–1936.



43 François Baud (sculpture), Fernand Dumas (architecture), bas-reliefs du portail principal figurant des scènes de la vie de la Vierge, Berne (BE), *Marienkirche*, 1932–1933.

44 François Baud, *Assomption,* Berne (BE), *Marienkirche*, portail principal, partie supérieure de l'ébrasement gauche, 1932–1933.

45 François Baud, *Nativité,* Berne (BE), *Marienkirche*, portail latéral, 1932–1933.

une de ses œuvres majeures. Représentant différents épisodes de la vie de la Vierge[273] sur cinq panneaux en demi-relief (deux sur chacun des ébrasements et un sur le linteau), ces scènes alternent avec des ornements géométriques mêlant motifs concaves et convexes, courbes et lignes droites. Ces plages ornementales mettent en valeur les épisodes représentés dont le modelé saille plus fortement, tout en assurant la continuité visuelle avec les grilles des vantaux dont les motifs géométriques présentent un rendu très proche. Dans les panneaux figuratifs, l'artiste se sert des différents niveaux de relief pour accentuer un élément particulier : dans la représentation de la Pentecôte (Ill. 44), la colombe semble jaillir de la pierre, tandis que dans le panneau de l'Assomption (Ill. 45), l'élévation de la Vierge, qui flotte au centre de la composition, est rendue par le volume de la mandorle et par les mains qui s'échappent du cadre. Le portail sud, de dimensions plus réduites, s'articule suivant les mêmes principes et relate des épisodes de la vie de Marie depuis la Visitation jusqu'à la jeunesse du Christ[274]. La Nativité représentée sur le linteau figure une petite fenêtre en creux dont les rayons, dirigés sur Marie, génèrent l'illusion de la profondeur et donnent l'impres-

46 Remo Rossi, *Saint Matthieu et l'ange*, Sion (VS), église du couvent des Capucins, relief de la table de communion en serpentine, 1947–1948.

sion que l'Enfant Jésus et ses parents se trouvent sur un plan beaucoup plus proche de nous.

Bien que les sculptures de la *Marienkirche* soient aujourd'hui considérées comme une œuvre majeure de Baud, l'artiste estime n'avoir trouvé de véritable accomplissement qu'avec les chapiteaux de l'église Saint-Joseph de Genève[275]. S'il attache une telle importance à cette réalisation, c'est avant tout parce qu'elle lui a enfin offert l'occasion de travailler avec la pierre naturelle. En effet, durant toute sa collaboration avec Dumas, il est contraint d'utiliser presque exclusivement le simili-pierre, matériau artificiel composé de ciment, de sable, de gravier et de débris de pierre naturelle. Ce produit bon marché est de plus très facile à travailler puisqu'on obtient la forme désirée par moulage et qu'il suffit ensuite de la tailler et de la polir, comme la pierre naturelle[276]. Dumas le privilégie afin de baisser les coûts, tout en maintenant l'usage du bois, matériau onéreux et de première importance dans ses églises[277].

Si le simili-pierre permet à l'architecte de rester compétitif et de proposer aux paroisses des solutions à moindre prix mais d'une excellente facture, elle implique pour le sculpteur une rémunération bien inférieure, comme le confirme Baud : « Pour moi, grâce au simili-pierre, toute ma vie n'a été que sacrifices. Sacrifices d'art, de famille, sacrifice aussi de travaux d'ateliers en dehors de la commande, que je n'ai jamais pu faire par manque de moyens financiers. Bref, j'étais engagé au service de l'art religieux sans gagner ma vie »[278]. Ce qui lui laisse un goût d'autant plus amer que le jeune Tessinois Remo Rossi, qui travaille avec Dumas dès le début des années 1930, peut employer la pierre naturelle à son gré (Ill. 46)[279]. Rossi étant parvenu à s'imposer sur ce point auprès de l'architecte, Baud regrette que son concurrent soit devenu aux yeux de l'opinion publique « le sculpteur sérieux de Dumas », tandis que lui-même reste « le sculpteur sur bois et le mouleur de simili-pierre à bon marché »[280] en dépit du fait qu'il estime que « le véritable métier de la sculpture ne se fait que par la taille »[281].

47 François Baud, *Caïn tuant Abel*, Genève (GE), église Saint-Joseph, angle sud-ouest du deuxième chapiteau sud, 1937–1939.

Assimilée au moulage, la technique du simili-pierre réactive les représentations négatives liées à la production industrielle, à laquelle on oppose, en les idéalisant, l'artisanat et le travail manuel, l'œuvre unique et la fabrication en série. Le constat est sans appel lorsque le *Bulletin mensuel* de L'Œuvre aborde la question de la taille directe et affirme :

> « Pourquoi ne pas comprendre qu'en faisant la guerre au modelage, c'est la virtuosité factice et salonnière, le faux brio, le chiqué, que nous continuons à combattre ? [...] Le mal provient de ce que les sculpteurs modernes s'obstinent à pétrir des boulettes de glaise, au lieu d'aborder loyalement la matière dure »[282].

Anticipant sans doute les critiques qui pourraient s'élever à l'encontre de la pierre artificielle qu'il produit, le fabricant de ciment Portland propose, dans un article publicitaire paru en 1934 dans le *Bulletin du ciment*, une réflexion aux accents philosophiques sur l'authenticité du matériau :

> « On reproche certaines fois à la pierre artificielle d'être, en tant qu'imitation de la nature, quelque chose de faux. M. Probst, ingénieur, répond très justement : ‹ Il ne faut pas oublier que chaque matériau est *vrai* dès qu'on reconnaît de bonne foi son origine, c'est pourquoi le béton et, par suite, la pierre de construction en béton, sont vrais en tant que matériaux › »[283].

Lorsque le chantier de l'église Saint-Joseph de Genève lui offre enfin une occasion de travailler avec des matériaux naturels, Baud se sent irrésistiblement attiré par ce « paradis de pierre blanche »[284] et conçoit, conformément au programme iconographique imaginé par Robert Damon, curé de la paroisse, des chapiteaux figurant des épisodes de l'Ancien Testament[285] qui vont terminer les quatre piliers soutenant la tribune des orgues[286]. S'inspirant de la sculpture romane, il joue avec la forme cubique des chapiteaux pour faire émerger dans les angles les figures principales de certaines scènes, créant ainsi une continuité narrative entre deux faces : Caïn, par exemple, assure la transition entre d'une part la demi-face sur laquelle on voit l'œil de Dieu et les restes du sacrifice offert par Abel, d'autre part la scène où il tue son frère tombé à terre (Ill. 47). L'artiste a sculpté le personnage à fleur d'angle avec un relief particulièrement

48 François Baud, *La Genèse* et *La Création du monde*, Genève (GE), église Saint-Joseph, angle nord-est du premier chapiteau sud, 1937–1939.

saillant, conférant à son corps une dynamique plastique perceptible uniquement en tournant autour de l'œuvre. Un effet similaire se retrouve sur le grand mammouth qui inaugure de manière très originale le cycle par la Création sur le chapiteau sud (Ill. 48) : tandis que le corps de l'animal occupe toute une face, sa tête surgit sur la suivante, où elle s'affirme dans un décor préhistorique de fougères arborescentes sous lesquelles se dissimule un tricératops aux dimensions bien plus modestes que le pachyderme aux longues défenses. La revue belge *L'Artisan liturgique* présente en 1946 ces chapiteaux comme une des plus importantes réalisations de la sculpture suisse du XXe siècle[287].

Baud est également amené à concevoir des ensembles associant la sculpture à d'autres arts décoratifs. C'est ainsi qu'il sculpte sur bois l'encadrement du retable ainsi que les panneaux de la chaire et du devant de la table de communion de l'église d'Aubonne. Ainsi encore qu'à l'église Saint-Othmar de Broc, rénovée par Fernand Dumas en 1935/36, il collabore avec Alexandre Cingria à la réalisation du retable du maître-autel qui associe vitrail et sculpture (Ill. 49). À la manière d'un retable peint, cette œuvre est un triptyque dont le panneau central est le vitrail de la fenêtre axiale représentant saint Othmar en pied, panneau pourvu d'un cadre en bois massif auquel sont accrochés deux volets sculptés par Baud figurant des scènes de la vie du Christ. Deux verrières latérales complètent cet ensemble en prolongeant l'alternance entre le verre et le bois. La polychromie or et argent des volets répond aux couleurs éclatantes des verrières, conférant ainsi à l'ensemble l'aspect d'une pièce d'orfèvrerie. Comme à la *Marienkirche* de Berne, les volets se subdivisent en quatre zones figuratives entourées par des volutes d'or. Les scènes représentées dans des tons d'or et d'argent ne se détachent que faiblement sur le fond brun sombre, ce qui complique leur lisibilité.

49 François Baud (sculpture), Alexandre Cingria et atelier Kirsch & Fleckner (vitraux), Fernand Dumas (conception d'ensemble), Paul Landry (peintures murales), Broc (FR), église Saint-Othmar, maître-autel du choeur avec vitrail-retable dédié à saint Othmar, 1935–1936.

Si Baud évoque à plusieurs reprises les difficultés financières, relationnelles et artistiques qu'il a rencontrées en tant que sculpteur du Groupe de Saint-Luc, son statut de membre lui a néanmoins permis de laisser sa trace dans un très grand nombre d'églises en Suisse et à l'étranger et de devenir le sculpteur le plus représentatif de la Société. Ses rares collègues qui y sont également rattachés — Remo Rossi, André Pettineroli (1902–1978)[288], Élisabeth Pattay-Python[289], Roger Ferrier[290], Jean-Joachim Cornaglia[291] — n'ont obtenu que peu de commandes en comparaison[292]. Malgré cette grande activité, Baud n'a de son vivant pas véritablement connu de reconnaissance officielle à Genève[293]. En 1931, par exemple, le jury de l'Exposition nationale des Beaux-Arts lui refuse un retable en brique[294]. Il en est si furieux qu'il démissionne du Groupe romand de Saint-Luc, au grand dam de Cingria qui fait tout son possible pour le soutenir et le ramener au sein de la Société[295]. Il semble que ce ne soit pas en vain puisque le nom du sculpteur figure à nouveau parmi ceux des membres du Groupe romand dans l'annuaire de 1936. Mais dans le courant de cette même année, Baud essuie un nouvel échec avec une statue de sainte Marguerite en pierre artificielle qui n'est pas acceptée au Salon fédéral des beaux-arts[296].

Il est par ailleurs au nombre des artistes du Groupe les plus critiqués par le clergé. Le 5 avril 1933, *L'Osservatore romano* illustre un article consacré à la dégénérescence de l'art religieux moderne avec un détail d'un des reliefs qu'il a conçus pour la façade de l'église Saint-Pierre de Fribourg, détail choisi parmi toutes les œuvres que les membres de la Société ont réalisées en Suisse[297]. Et lors d'une enquête publiée en 1934 dans la revue *Ars sacra* exprimant l'opinion du corps ecclésiastique sur les nouvelles réalisations dans le champ de l'art sacré, Étienne Dumas, le curé d'Echarlens, s'attaque tout spécialement aux sculptures de Baud qu'il estime être bâclées[298] et va jusqu'à retirer celles des autels latéraux de son église pour les remplacer par des bas-reliefs d'artisans tyroliens, sans même en avertir Baud[299]. Quant à Damien Bex, curé de Saint-Martin en Valais, il manifeste en 1956 sa déception relative à une mésentente portant sur le prix du cycle de statues réalisé par Baud dans son église valaisanne, et ajoute qu'il avait été mis en garde contre lui par des prêtres de Genève, de Fribourg et du Valais[300]. L'artiste souffre en fait des conséquences de son caractère entier qui le positionne souvent dans une relation conflictuelle avec les commanditaires ou les architectes[301]. Il convient cependant de préciser que sa production présente aussi des inégalités, comme l'a relevé Patrick Rudaz[302]. Pour le linteau de l'église de Tavannes par exemple, il a voulu conférer un aspect archaïsant à son œuvre par sa bidimensionnalité et la mise en valeur d'éléments surdimensionnés, pour un résultat qui ne fut pas à la hauteur de ses attentes[303]. Était-il dépassé par la difficulté inhérente à la monumentalité de l'œuvre ? On peut légitimement se poser la question en observant d'autres réalisations de grandes dimensions qui lui sont dues, notamment le calvaire polychrome de Mézières. Il n'en reste pas moins que l'œuvre de Baud, développé durant près de quarante-cinq années, est tout à fait exceptionnel par son ampleur et sa variété et constitue un élément clé dans la compréhension de l'histoire du Groupe du Saint-Luc.

3.4 Marcel Feuillat (1896–1962) : une vie entre création et enseignement

Marcel Feuillat est une autre figure majeure du Groupe de Saint-Luc, dont il fait partie dès l'origine[304]. Orfèvre, émailleur, joaillier, sculpteur, occasionnellement peintre-verrier et créateur de décors et costumes de théâtre[305], il jouit du privilège d'être un des seuls orfèvres de la section romande du Groupe, ce qui lui assure des commandes dans la plupart des grands chantiers entrepris par les architectes de la Société[306]. En 1938, Joseph Pichard le présente dans la revue *L'Art sacré* comme étant l'un des quatre membres principaux du Groupe avec Dumas, Cingria et Baud[307]. Tout comme ce dernier, il n'a fait l'objet que de rares études : Cingria lui a consacré une monographie en 1937[308] et Patrick Rudaz, ainsi que le Service des biens culturels du canton de Fribourg, le mentionnent dans leurs travaux sur le Groupe de Saint-Luc[309]. Citons encore un article de Diane Antille dans l'importante publication parue en 2015 à l'occasion du cinquième centenaire de l'abbaye de Saint-Maurice, article complété par l'inventaire des pièces d'orfèvrerie de l'artiste conservées dans le trésor et le petit trésor de ladite abbaye[310]. Le présent chapitre vise à donner un aperçu de la production de Feuillat, qu'il s'agisse des œuvres religieuses en lien avec le Groupe de Saint-Luc — si nombreuses que seule une infime partie d'entre elles pourra être évoquée ici — ou de celles créées plus généralement dans le contexte de l'orfèvrerie genevoise et romande de la première moitié du XXe siècle.

Marcel Feuillat naît en 1896 à Genève dans le quartier populaire des Pâquis[311], d'une famille originaire de Haute-Savoie dont les membres ont acquis la Bourgeoisie de Genève en 1917[312]. D'après le portrait dressé par Cingria en 1937, le jeune Feuillat veut devenir peintre mais son père, typographe aux Pâquis, lui enjoint de choisir un « vrai métier ». Ayant accepté à condition de pouvoir étudier parallèlement dans une école d'art[313], il entre en apprentissage chez le joaillier Pochelon et l'émailleur Demole, tout en suivant les cours de l'École des beaux-arts de Genève[314], ce temps de formation durant de 1910 à 1915[315]. On sait peu de choses sur ses activités et réalisations antérieures à son entrée dans le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice. Selon Cingria, il aurait réalisé son premier calice en 1915[316], mais ne se serait spécialisé dans l'art sacré qu'à la fin des années 1920[317].

En 1917, alors que Feuillat travaille dans un atelier aux Pâquis[318], Marcel Poncet, qui a fréquenté les Beaux-Arts en même temps lui[319], le recommande à Cingria qui est en quête d'un artisan capable de confectionner une armure de théâtre en métal. Cingria voit immédiatement dans l'orfèvre une opportunité indéniable pour le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice et Feuillat figure de fait parmi les membres de la Société dans le *Catalogue illustré* de 1920[320].

Entre 1921 et 1925, il réalise des pièces d'orfèvrerie pour l'église Saint-Jean-Baptiste de Corsier et la chapelle construite par Maurice Denis à Saint-Germain-en-Laye. Il prend également part à de nombreuses expositions nationales et internationales à cette époque[321]. Il participe ensuite à plusieurs grands chantiers avec des membres du Groupe de Saint-Luc, le premier étant celui de l'église de Semsales, où il réalise

plusieurs pièces entre 1926 et 1927 : couvercle des fonts baptismaux, tabernacle et chandeliers en bronze du maître-autel (Ill. 54, p. 186), tabernacles de la chapelle de la Vierge[322] (Ill. 66, p. 193) et de l'autel dédié à saint Joseph[323]. Comme il l'indique dans une lettre à l'abbé Jean Tena, curé de la paroisse, il a dû renoncer à des commandes dans le domaine profane, bien plus lucratives, pour s'investir dans ces travaux :

> « […] J'avais peur de recommencer une mauvaise opération d'autant plus que pour avoir le plaisir de travailler pour Semsales et l'art religieux, j'avais laissé de bonnes affaires en bijouterie pour travailler à des œuvres que, si on voulait calculer le temps qu'on y passe et les frais occasionnés, sont payées à des prix nullement correspondants »[324].

Cette expérience sur le chantier d'une église construite par Dumas, marquée par les inévitables retards et problèmes liés à l'exécution des travaux par différents artisans (fondeurs, orfèvres, chaudronniers)[325], marque le début d'une importante collaboration avec l'architecte. Appelé à travailler sur pratiquement tous ses chantiers, Feuillat y réalise des dizaines d'œuvres (tabernacles, crucifix, chandeliers, ostensoirs, reliquaires, crosses, calices, ciboires, couvercles de fonts baptismaux, revêtements de lavabos de sacristie et même de véritables ensembles sculptés), cela jusqu'à la fin de la carrière de Dumas en 1956. Feuillat s'affirme ainsi comme un des ténors de la Société de Saint-Luc, assumant la fonction de vice-président du Groupe romand dès 1936[326].
Parallèlement aux commandes reçues dans le cadre des chantiers d'églises dirigés par Dumas, Feuillat mène une intense activité indépendante. Diane Antille a souligné sa place prépondérante à l'abbaye de Saint-Maurice, dans un canton où le Groupe de Saint-Luc ne s'est jamais véritablement implanté[327], puisque c'est là que sont en effet rassemblées le plus d'œuvres issues de son atelier[328]. Tout commence en 1923 lorsqu'il réalise un cadre pour le diplôme attestant que saint Louis, roi de France, fit jadis don à l'abbaye d'une relique de la Sainte Épine. L'année suivante, à l'occasion du jubilé de Monseigneur Mariétan, Feuillat réalise, toujours pour l'abbaye, une crosse en émail et argent damasquiné d'or. L'abbé s'engage à acquérir l'autel présenté par le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris de 1925[329] (Ill. 3, p. 42), dont Feuillat a dirigé la conception et pour lequel il a remporté le Grand prix dans la section Art et industrie du métal[330]. Bien que cette promesse ne semble pas avoir été tenue, l'ostensoir réalisé à cette occasion et sur lequel Feuillat a travaillé plusieurs années vient enrichir le trésor de l'abbaye[331] (Ill. 50). Outre ces œuvres, l'orfèvre est sollicité pour exécuter de nombreux calices commandés par les familles des chanoines à l'occasion de leur première messe, ce qui lui assure un revenu régulier[332]. Il est également chargé à plusieurs reprises de restaurer d'autres pièces du trésor[333] et on le consulte avant d'intervenir sur des œuvres majeures[334].
D'après ses descendants, des amis, connaissances et parents chargent occasionnellement Feuillat de réaliser des objets tant profanes que religieux[335]. Afin d'assurer ses nombreuses commandes, il s'entoure par ailleurs de quelques collaborateurs, notamment Jules Reusse et Joseph Martin[336]. Il est également épaulé par sa fille Anne-Marie, chargée de veiller à la bonne marche de l'atelier en son absence[337], ainsi que par son

50 Marcel Feuillat, *Ostensoir*, Saint-Maurice (VS), trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, argent partiellement doré et noirci, cuivre, verre et émaux, 87 cm (hauteur), [1924–1925].

fils Jean-Marie (1930–2022)[338], qui prend toutefois son indépendance rapidement[339]. D'après Cingria, le premier atelier de l'orfèvre se trouve près de la gare de Genève, dans un bâtiment également utilisé par l'École des arts industriels. Feuillat s'installe ensuite Rue Jacques-Dalphin à Carouge, près de l'ancienne faïencerie Baylon[340], et collabore avec plusieurs autres artisans suivant les travaux à exécuter. Il fait notamment fondre la plupart de ses œuvres en bronze chez Mario Pastori (1886–1960), qui exploite une fonderie à cire perdue — une technique consistant à effectuer un moulage sur la base d'une empreinte de cire qui fond pendant l'opération[341]. Feuillat travaille également avec plusieurs autres entreprises suisses en fonction des chantiers auxquels il participe : à Semsales par exemple, il collabore avec la chaudronnerie mécanique Zumbühl de Fribourg[342] et avec le maître-serrurier Willy Brandt basé à Bulle qui participe de son côté à de nombreux chantiers dirigés par Dumas[343]. La correspondance conservée aux archives de Semsales indique de plus que l'orfèvre travaillait également avec des entreprises étrangères, notamment parisiennes, malheureusement non citées nommément[344].

À l'instar de plusieurs autres membres du Groupe de Saint-Luc, Feuillat réalise à partir de 1925 des décors et costumes de théâtre et travaille parallèlement avec Jo Baeriswyl et la troupe des Compagnons de Romandie à Mézières et Genève[345].

En 1931, il s'essaie également à l'art du vitrail à la chapelle catholique de Troinex[346]. Habitant cette commune depuis l'année précédente et fervent paroissien de Carouge dont Troinex dépend, il est très impliqué dans ce chantier réalisé en collaboration étroite avec le curé Edmond Ethévenon[347]. Troinex obtient le rang de paroisse en 1932 et une église plus spacieuse y est construite sur un autre emplacement en 1959. C'est là que Feuillat réalisera sa dernière œuvre en 1962 : un tabernacle en bronze[348] (Ill. 65, p. 192).

Parallèlement à ses activités dans l'art sacré, Feuillat mène une importante carrière dans les écoles d'art de Genève. Il commence à enseigner la joaillerie en 1919 à l'École des arts industriels[349] et y dirige une classe de composition décorative pour les élèves émailleurs à partir de 1936[350]. En octobre 1920, il est nommé professeur et chef de l'atelier de bijouterie à l'École des arts et métiers, institution à laquelle l'École des arts industriels est rattachée depuis 1909[351]. En 1951, il se voit confier la direction de l'École des arts industriels, de l'École des beaux-arts et de l'École normale de dessin[352], toutes trois réunies sous le nom d'« Écoles d'art », dont elles constituent chacune une section[353]. L'enseignement représente alors une part très importante de ses activités, puisqu'il donne jusqu'à vingt-trois heures de cours hebdomadaires en 1951[354]. Il occupe ses fonctions de directeur jusqu'en 1961, acceptant de prolonger son mandat de quelques mois au-delà de l'âge de la retraite, dont il ne jouira que peu de temps puisqu'il meurt en 1962[355]. Sa position centrale dans les différentes écoles d'art de Genève témoigne de son prestige et de son influence. Bien que cet aspect de sa carrière soit rarement mis en avant dans les différentes études consacrées au Groupe de Saint-Luc, son rôle clé dans l'enseignement lui vaut d'être désigné, dans un ouvrage récent sur les arts appliqués dans la Cité de Calvin, comme un « chef de file de l'orfèvrerie genevoise du XXe siècle »[356].

Feuillat occupe par ailleurs d'autres fonctions publiques importantes puisqu'il est conseiller municipal de Troinex[357], membre de la commission d'art moderne du Musée d'art et d'histoire de Genève, ainsi que de la commission du Fonds de décoration de la Ville[358]. Il siège aussi à la commission fédérale des Arts appliqués, à la commission des Bâtiments ecclésiastiques[359] et au comité directeur de L'Œuvre[360]. Son travail fait l'objet d'une reconnaissance certaine en Suisse et à l'étranger, et cela très tôt puisqu'il obtient le Grand prix dans la section Art et industrie du métal à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris en 1925[361]. En avril 1955, il est également lauréat du Prix de la Ville de Genève, récompense saluant les artistes ayant « éminemment contribué au rayonnement » de la cité[362]. Très apprécié à Carouge, il reçoit le journaliste Henri Tanner dans son atelier en mai 1942[363], qui le qualifie d'artiste « parmi les plus grands de sa spécialité » dans le *Journal de Carouge*[364]. La presse neuchâteloise fait quant à elle l'éloge des travaux qu'il présente en août/septembre 1935 à l'exposition d'art religieux de la Grenette à Fribourg, estimant que l'orfèvrerie atteint avec lui « un sommet de perfection »[365].

Feuillat est réputé pour son caractère aimable, conciliant et bienveillant[366]. Sa personnalité, conjuguée à son talent et à sa maîtrise technique, contribue certainement à son

succès, notamment dans le domaine de la commande monumentale où la bonne entente entre les différents intervenants joue un rôle primordial. Son travail ne fait pas l'objet d'attaques ou de remises en question publiques, contrairement à celui d'autres artistes du Groupe de Saint-Luc qui s'attirent fréquemment des critiques, comme Baud ou Cingria. Ce dernier relève d'ailleurs dans la monographie qu'il consacre à Feuillat en 1937 que l'orfèvre peut représenter « Adam et Ève nus, même sur un calice, alors que la jambe nue ou simplement la tête décoiffée d'un ange nous sont reprochés, dans un vitrail, comme pouvant troubler les fidèles »[367]. Cingria se demande si cette absence de critique est due aux origines ouvrières de l'orfèvre, à son statut de professeur ou à la dimension modeste des sujets qu'il traite[368]. Fortement impliqué dans la vie catholique sous toutes ses formes, Feuillat est en outre très lié à l'abbé Charles Journet, théologien et directeur du périodique *Nova et Vetera*. C'est d'ailleurs lui qui compose le premier motif figurant sur la couverture de la revue : une croix d'où jaillissent des rayons[369]. Dans sa biographie, il rend hommage à l'abbé en ces termes : « Si on a pu trouver une heureuse inspiration liturgique dans quelques-unes des pièces reproduites ici, c'est à Monsieur l'abbé Journet que je le dois »[370]. Il est également proche d'autres ecclésiastiques importants pour la Suisse romande, notamment Maurice Zundel (1897–1975), prêtre originaire de Neuchâtel,[371] et Gérard Pflug (1915–1997), chanoine de Fribourg, qui joue un rôle majeur dans le développement de l'art sacré grâce à ses contacts avec un grand nombre d'artistes suisses et étrangers du XXe siècle[372].

L'orfèvrerie : du rêve industriel au rêve médiéval

Qu'il travaille ou non pour les églises, l'orfèvre de la première moitié du XXe siècle est ancré dans une tout autre réalité : celle du monde industriel et du marché. Le contact avec ce monde débute dès la formation, dans une école d'arts appliqués ou industriels et, souvent en parallèle, durant l'apprentissage dans une « fabrique » ou chez un artisan. En 1924, le *Bulletin mensuel* de L'Œuvre (Association suisse romande de l'art et de l'industrie) souligne l'importance de cette double formation en publiant le témoignage du directeur d'une fabrique d'émail de Genève interrogé par Lucienne Florentin. S'il reconnaît la valeur indéniable de l'enseignement proposé par les écoles d'arts industriels, l'entrepreneur rappelle que « la vraie pratique ne s'acquiert pas à l'école, mais à la fabrique ». Il indique de plus que c'est là seulement que l'élève peut acquérir les connaissances nécessaires à son métier et apprendre non seulement à produire « bien et rapidement », mais aussi à établir un devis en fonction d'une surface à décorer[373]. La notion de « fabrique » englobe à Genève l'ensemble des métiers en lien avec le travail du métal complémentaires de l'horlogerie (orfèvrerie, joaillerie, émaillerie), domaine dans lequel la ville est réputée dans le monde entier depuis le XVIe siècle. Ni manufactures ni usines, les fabriques sont jusqu'au début du XXe siècle de petits ateliers installés principalement à Saint-Gervais et sur la rive gauche du Rhône. Avec l'essor de l'industrialisation, elles tendent à devenir ce qu'on entend aujourd'hui par

le terme « fabrique », tout en conservant la valeur du « fait-main » qui leur est associée et la haute qualité d'exécution des pièces, tant d'un point de vue technique qu'artistique[374]. Ce savoir-faire constitue une fierté cantonale et nationale puisque les créations genevoises tiennent leur rang sur le marché international[375]. L'art de l'émail jouit également d'un statut particulier à Genève, la ville s'étant là aussi forgée une réputation depuis la fin du XVIe siècle. Les émaux bruts et les couleurs à peindre produits par la fabrique Millenet-Dufaux, sise Rue des Pêcheries à Genève, sont recherchés dans le monde entier[376] et leurs secrets de fabrication, d'une grande complexité, gardés jalousement par les artisans. Comme le constate Diane Antille, l'intérêt suscité par l'émail témoigne d'un goût pour la vitrification qui s'inscrit dans une tradition des arts du feu propre aux ateliers genevois[377] et englobe des savoir-faire variés : céramique, faïence, porcelaine, vitrail, verrerie, orfèvrerie, émaillerie. Dans un article écrit en 1947 pour la revue genevoise *Pro Arte*, Feuillat souligne le point commun entre les différents arts issus de la maîtrise du feu en tant qu'élément permettant de transcender la matière :

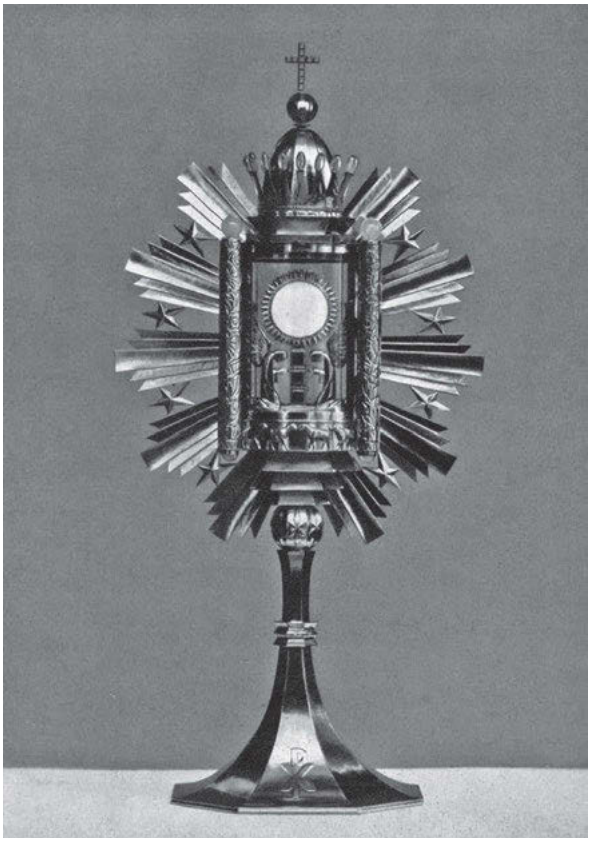
> « Depuis les glacis de poteries, par les porcelaines diaphanes jusqu'au verre translucide, le feu transmue la boue argileuse en matière spiritualisée n'offrant plus d'obstacle au passage de la lumière qui, se jouant au travers, s'irise en mille feux d'arc-en-ciel »[378].

L'exposition *Les Arts du feu* organisée par L'Œuvre en 1916 présente des œuvres issues de ces différentes techniques[379], qui représentent avec fierté l'industrie artistique genevoise et affirment sa capacité à « supporter la concurrence avec les productions les plus réussies d'autres pays »[380]. Carouge, dont Feuillat est un fervent paroissien et où il possède son atelier[381], est une ville dans laquelle les arts du feu occupent une place particulièrement importante. Une première faïencerie est ouverte dans la « cité sarde » en 1791[382], bientôt complétée par d'autres, notamment celle d'Abraham Baylon (1778–1829)[383]. Au XXe siècle, plusieurs artistes y développent les arts du feu, à l'instar de Mario Pastori qui ouvre une fonderie en 1919 au Clos de la Filature[384], ou de Marcel Noverraz (1899–1972) qui installe en 1922 la Poterie de la chapelle dans une ancienne tuilerie[385]. Patrick Rudaz souligne le grand nombre d'artistes et d'artisans qui, basés à Carouge ou ayant des liens avec la cité, travaillent sur le chantier de Semsales[386] — notamment Marcel Noverraz, Mario Pastori, Eugène Dunand et Charles Wasem (1875–1961)[387] —, auxquels viennent s'ajouter les artistes du Groupe de Saint-Luc qui y possèdent un atelier, tels que Marcel Feuillat, Alexandre Cingria[388] et François Baud.
Les enjeux qui, au début du XXe siècle, sous-tendent la thématique des arts précieux à Genève positionnés entre artisanat et industrie, sont à l'origine d'associations comme le *Schweizerischer Werkbund* et son pendant romand, L'Œuvre. Dans un esprit à la fois respectueux et nostalgique de la tradition, il s'agit pour ces organismes de sauvegarder les valeurs artisanales ancestrales des métiers d'art tout en surpassant la concurrence et en assurant la place de la Suisse sur le marché international. La classe de peinture sur émail de l'École des arts industriels est ainsi fondée dans le but de pérenniser la tradition et la réputation de l'émaillerie genevoise en formant « des artistes doublés d'industriels »[389]. Feuillat incarne parfaitement ce modèle puisqu'il

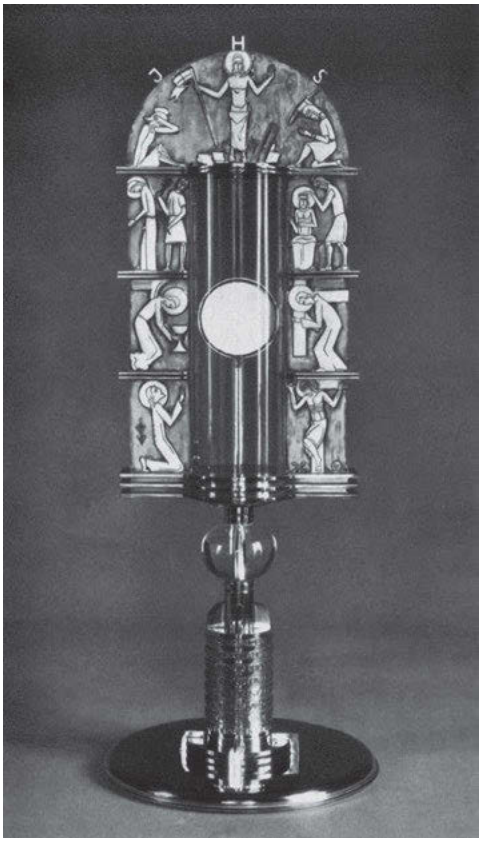
réalise son apprentissage chez le bijoutier Pochelon[390] et apprend la technique de l'émail auprès de Jean-Henri Demole (1879–1930), qui l'enseigne à l'École des arts industriels de 1914 à 1930 et contribue largement à la renommée de l'artisanat de luxe genevois par sa production de bijoux, montres et miniatures[391]. Parallèlement à ses nombreuses commandes religieuses, Feuillat présente régulièrement ses créations profanes à l'occasion des expositions organisées par L'Œuvre, parfois conjointement avec des œuvres d'art sacré[392].

Il parvient à s'imposer comme aucun autre sur le marché de l'art sacré romand. Dans le cadre du Groupe de Saint-Luc, il jouit d'un quasi-monopole sur presque tous les chantiers dirigés par Dumas et n'a pratiquement aucune concurrence parmi les membres du Groupe en Suisse romande ni les artistes qui y sont affiliés, en dehors du peintre-verrier et émailleur vaudois François Ribas (1903–1979), qui fut son élève à l'École des arts industriels[393]. De confession protestante, Ribas n'est cependant pas un membre officiel du Groupe, ce qui contribue sans doute à limiter sa participation aux chantiers des églises catholiques[394]. Il réalise néanmoins plusieurs chemins de croix en émail peint, notamment en 1942 pour la chapelle du foyer franciscain (actuelle Hôtellerie franciscaine) de Saint-Maurice en collaboration avec Paul Monnier, ainsi qu'à l'église du couvent des Capucins de Sion en 1948[395]. Le peintre genevois Fernand Bovy, un autre émailleur membre du Groupe, par ailleurs professeur à l'École des beaux-arts entre 1922 et 1942[396], réalise quelques pièces d'orfèvrerie avec la Société à l'occasion d'expositions[397]. Quant à Jean-Louis Gampert, formé comme Feuillat à la technique de l'émail à l'École des arts industriels de Genève[398], et Georges de Traz, alias François Fosca, également émailleur à Genève[399], ils ont rarement participé aux chantiers du Groupe de Saint-Luc, en dehors de ceux des églises Saint-Jean-Baptiste de Corsier et Saint-Paul de Cologny, où ils ont réalisé des peintures murales. Du côté alémanique, le marché est occupé par d'autres orfèvres de grande renommée, comme Arnold Stockmann (Ill. 51), membre de la Société de Saint-Luc dès sa fondation en 1924, qui possède un atelier d'orfèvrerie à Lucerne. Citons encore l'orfèvre et joaillier obwaldien Meinrad Burch-Korrodi (Ill. 52), l'orfèvre lucernoise Martha Flüeler-Haefeli (Ill. 11, p. 114) et le Saint-Gallois Friedrich Anton Blöchlinger (1885–1961), dont les œuvres religieuses côtoient régulièrement celles de Feuillat dans les pages de la revue *Ars sacra*[400].

L'émail joue un rôle important dans la carrière d'orfèvre de Feuillat. S'il pratique plutôt l'émail cloisonné ou semi-cloisonné pour ses premières œuvres destinées à Monseigneur Mariétan, la peinture sur émail devient rapidement sa technique de prédilection. Il explique la différence entre ces deux procédés à l'intention des non-initiés dans un article paru en 1947 dans la revue *Pro Arte*, distinguant alors ce qu'il appelle « émaillerie » ou « peinture *en* émail », de la « peinture *sur* émail » ou « émail peint ». La première méthode consiste à poser sur un support métallique des morceaux plus ou moins grands de matière vitreuse teintée par l'ajout d'oxydes métalliques dans la masse en fusion. Feuillat fait l'analogie entre ce procédé et les techniques du vitrail et de la mosaïque. La « peinture sur émail » est très différente, puisque l'œuvre est réalisée à la manière d'une peinture : des oxydes métalliques finement broyés, mélangés à des



51 Arnold Stockmann, *Monstrance*, argent doré, or et quartz rose, 93 cm (hauteur), vers 1931



52 Meinrad Burch-Korrodi, *Monstrance*, argent doré, cristal de roche, émail, 70 cm (hauteur), 1931.

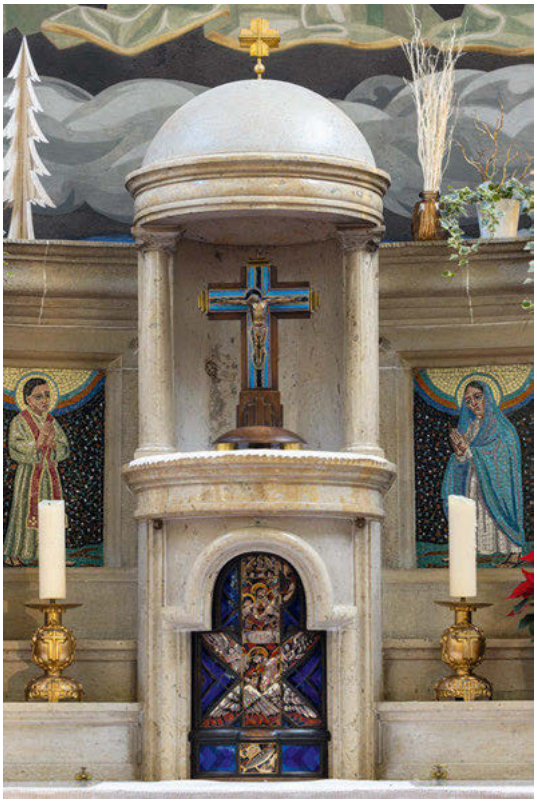
huiles raffinées, sont posés sur un fond d'émail blanc et fixés par la cuisson. Tout en défendant la validité de ces deux méthodes, Feuillat déplore dans son article que si peu d'orfèvres osent pratiquer la seconde et la traduire dans les formes de leur temps[401]. En ce qui le concerne, il s'y adonnera durant toute sa carrière, s'exprimant dans une touche libre et hardie que Cingria compare à celles des « grands coloristes baroques, romantiques ou fauves »[402], combinée à une parfaite connaissance des matériaux. D'après ses descendants, il tenait à broyer lui-même ses couleurs à la main conformément à la tradition ancestrale et il apportait un soin particulier aux teintes. Ses bleus en particulier restent sans pareils[403].

Dans le cadre des commandes religieuses qu'il reçoit, Feuillat se sert de l'émail pour créer des coloris vibrants en cohérence avec l'ensemble dans lequel son œuvre doit prendre place. À Echarlens par exemple, les émaux des chandeliers sont traités dans des dominantes rouges et violettes qui se marient avec le retable brodé de Marguerite Naville. La bague en bronze ciselé de ces chandeliers renforce leur préciosité et fait écho à l'éclat doré de la porte du tabernacle figurant la Cène (Ill. 53). À Semsales, le

53 Marcel Feuillat, porte de tabernacle figurant la Sainte Cène, Echarlens (FR), église Notre-Dame-de-l'Assomption, bronze, 1924–1925.

tabernacle est orné d'un chrisme figurant différentes scènes en émail peint, notamment la Crucifixion et la Cène, avec en haut la colombe du Saint-Esprit et en bas un poisson devant un rouleau ouvert. Le bleu intense du fond, qui rappelle celui de la peinture murale de l'abside ainsi que les mosaïques de l'autel dues à Severini, vient mettre le chrisme en valeur. Le crucifix placé au-dessus du tabernacle complète l'ensemble en associant le Christ en bronze à un fond d'émail également traité dans des teintes bleutées (Ill. 54).

Feuillat combine fréquemment sculpture et émail peint, comme lorsqu'il réalise l'autel de la chapelle du foyer franciscain (actuelle Hôtellerie franciscaine) de Saint-Maurice (Ill. 55) : un calvaire en ronde-bosse, également en bronze, surmonte le tabernacle qui figure la Vierge contemplant l'Enfant Jésus rayonnant d'un halo doré ; le devant-d'autel qui prolonge visuellement le tabernacle inclut une peinture sur émail figurant Adam et Ève chassés du paradis par l'ange brandissant une épée flamboyante au-dessus de sa tête. La touche vive de l'artiste et la puissance des contrastes renforcent ici l'expressivité de la scène dont le style rappelle beaucoup Le Greco et certaines œuvres



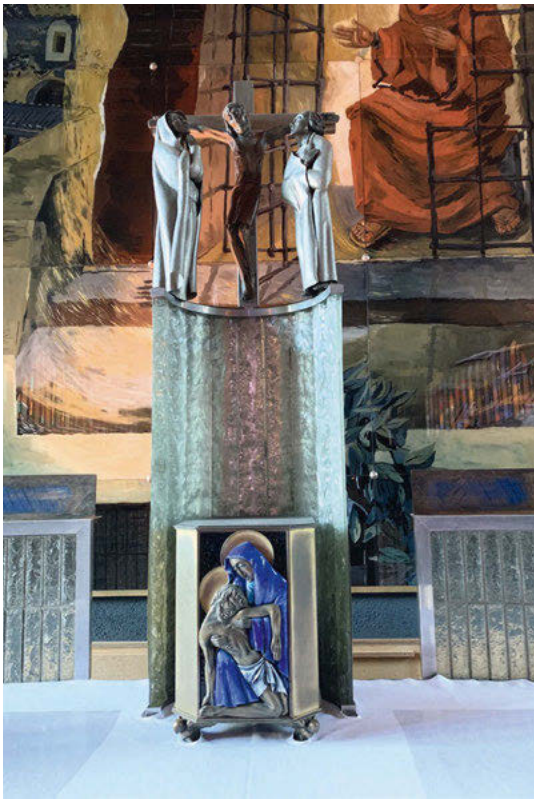
54 Marcel Feuillat, porte de tabernacle avec le chrisme orné de bas en haut d'un poisson, de la Crucifixion, de la Cène et de la colombe du Saint-Esprit, Semsales (FR), église Saint-Nicolas, émail peint, rehauts d'or et fond émaillé, env. 1926.

55 Marcel Feuillat, calvaire et porte de tabernacle avec Vierge à l'enfant, Saint-Maurice (VS), chapelle du Foyer franciscain (actuelle Hôtellerie franciscaine), bronze avec cuivre argenté repoussé, émail peint, env. 1942.

de Georges Rouault (1871–1958) — une comparaison déjà faite par Diane Antille dans son analyse des calices réalisés par Feuillat dans les années 1940 qui font aujourd'hui partie du trésor de l'abbaye de Saint-Maurice[404]. Rouault a également inspiré un autre artiste du Groupe de Saint-Luc : Marcel Poncet, dont les œuvres religieuses témoignant d'un *pathos* exacerbé ont souvent suscité de violentes critiques, contrairement à celles de l'orfèvre[405].

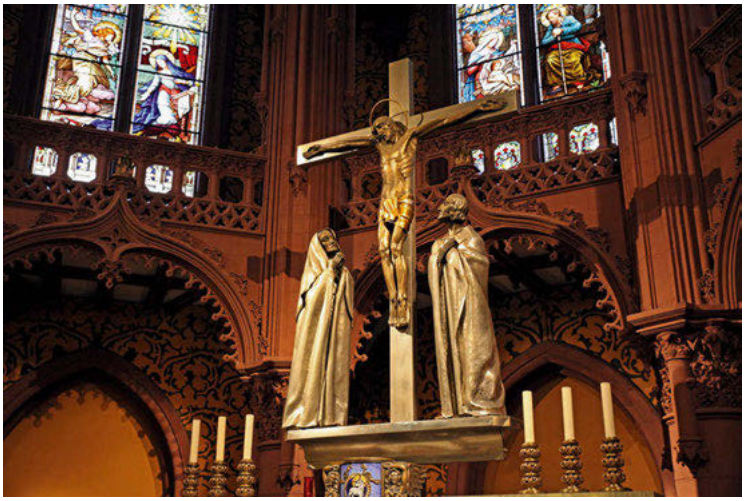
Les calvaires de Feuillat matérialisent sa maîtrise de l'orfèvrerie et de la sculpture, techniques qu'il associe pour augmenter l'expressivité de ses compositions. À la chapelle du foyer franciscain (actuelle Hôtellerie franciscaine), l'artiste joue sur le contraste entre d'une part la teinte sombre du Crucifié en bronze, d'autre part l'aspect plus clair de Marie et Jean dû aux fines feuilles argentées qui les recouvrent et ont été modelées afin de simuler les plis d'un lourd tissu, légèrement soulevé et flottant au vent dans le cas de la Vierge. Ces caractéristiques se retrouvent dans les calvaires de Feuillat réalisés pour l'église de Bussy en 1938 et celle de Mézières en 1940–41 (Ill. 56–57), ainsi que pour la basilique Notre-Dame de Neuchâtel, cette dernière œuvre étant de dimensions plus importantes que les précédentes (Ill. 58).

56 Marcel Feuillat, calvaire du maître-autel, Bussy (FR), bronze et cuivre argenté repoussé, 1938.



57 Marcel Feuillat, calvaire du maître-autel, Mézières (FR), bronze et cuivre argenté repoussé, env. 1940–1941.

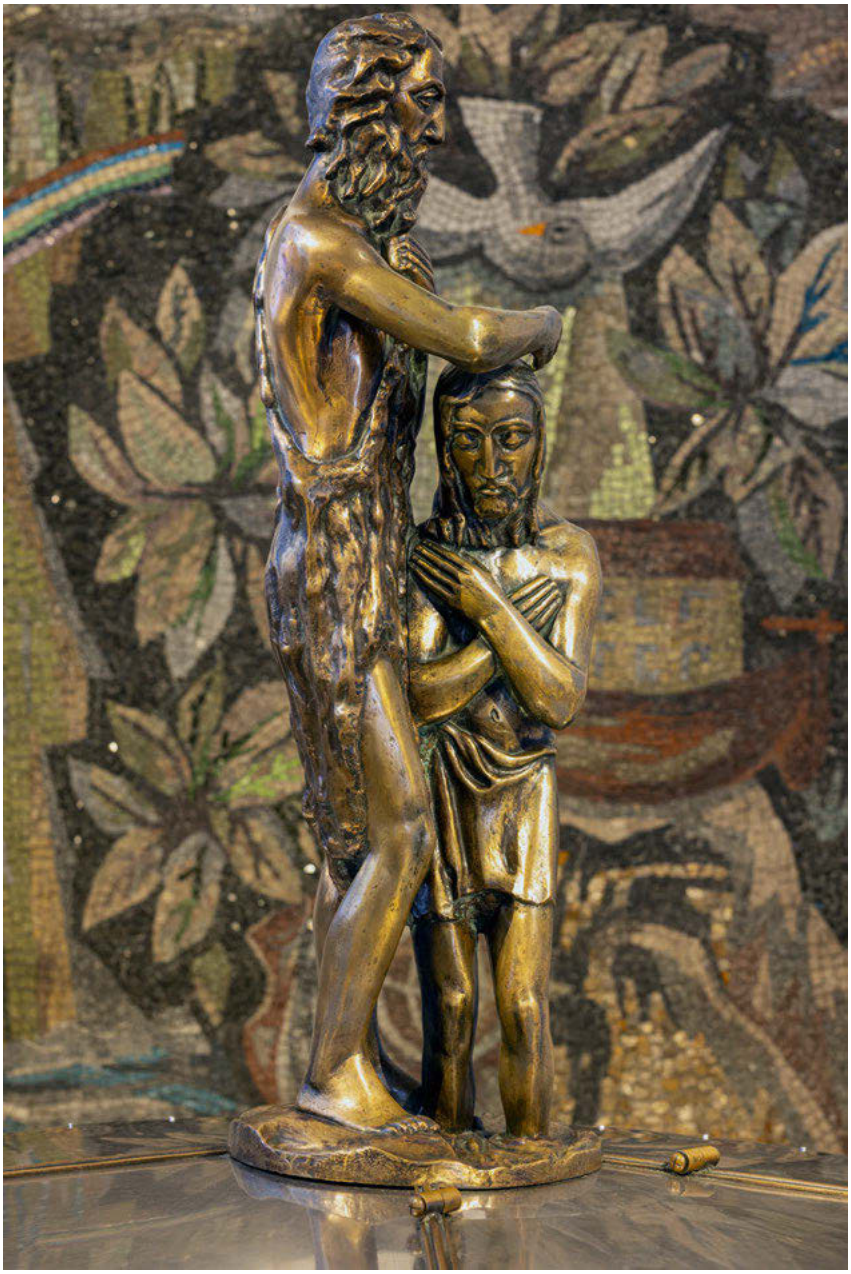
Le gisant de saint Pierre Canisius qui se trouve à l'église du collège Saint-Michel de Fribourg est une sculpture monumentale qui compte parmi les œuvres les plus emblématiques de Feuillat et a été réalisée avec une technique d'orfèvrerie (Ill. 59). Pour cette statue grandeur nature, fruit de plus de deux ans de travail, l'artiste a d'abord réalisé un moulage en plâtre qu'il a ensuite recouvert de feuilles d'argent repoussé. C'est ce que nous apprend un article du *Journal de Carouge* relatant une visite dans l'atelier de Feuillat en mai 1942 : « L'artisan a martelé, avec les outils classiques du chaudronnier, de grandes feuilles d'argent qui, au gré d'un art prodigieux et d'une patience infinie, se sont peu à peu modelées sur la statue de plâtre, elle-même œuvre de Marcel Feuillat »[406]. Une de ses œuvres les plus monumentales est toutefois le grand crucifix en cuivre repoussé haut d'environ deux mètres soixante-dix et large de deux, présenté au Pavillon pontifical lors de l'exposition internationale *Arts et techniques dans la vie moderne* organisée à Paris en 1937, puis installé en 1944 au bord de la route du Port à Estavayer[407] (Ill. 8, p. 66).
Dans certaines églises, l'orfèvre livre également un travail de sculpture pure. Entre 1937 et 1939, il crée pour Saint-Joseph de Genève une porte de tabernacle émaillé, deux



58 Marcel Feuillat, tabernacle et calvaire monumental, Neuchâtel (NE), basilique Notre-Dame-de-l'Assomption, bronze et cuivre argenté repoussé, 1959.

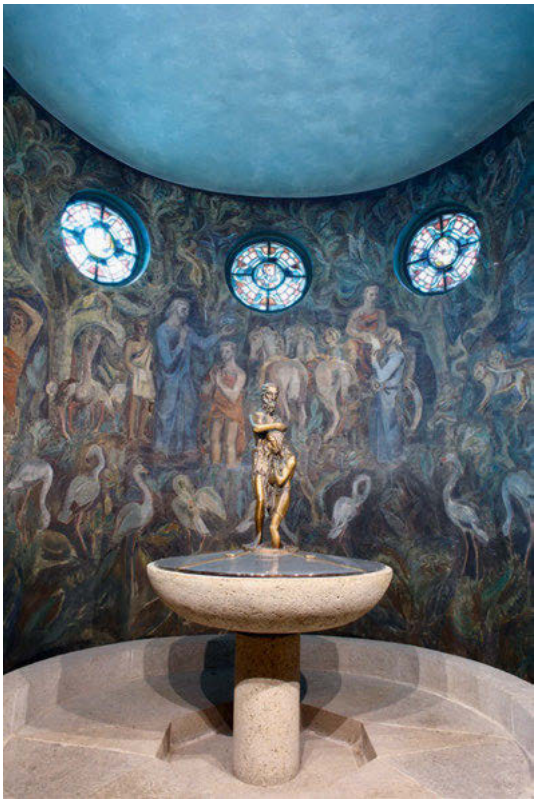
59 Marcel Feuillat, gisant-reliquaire de saint Pierre Canisius, Fribourg (FR), église Saint-Michel, moulage en plâtre recouvert de feuilles d'argent repoussé, env. 1940–1941 (état vers 1950).

anges porte-lampe, un grand crucifix entouré de deux séraphins pour le maître-autel et un couvercle de fonts baptismaux avec le baptême du Christ en bronze[408] (Ill. 60). Ce groupe sculpté est l'occasion pour Feuillat de démontrer sa maîtrise de la tridimensionnalité et du travail des textures : la peau de bête ceignant saint Jean Baptiste ainsi que la barbe et les cheveux des deux personnages contrastent avec l'aspect lisse de leur peau nue. L'orfèvre traite à nouveau ce thème d'une manière similaire en 1937/38

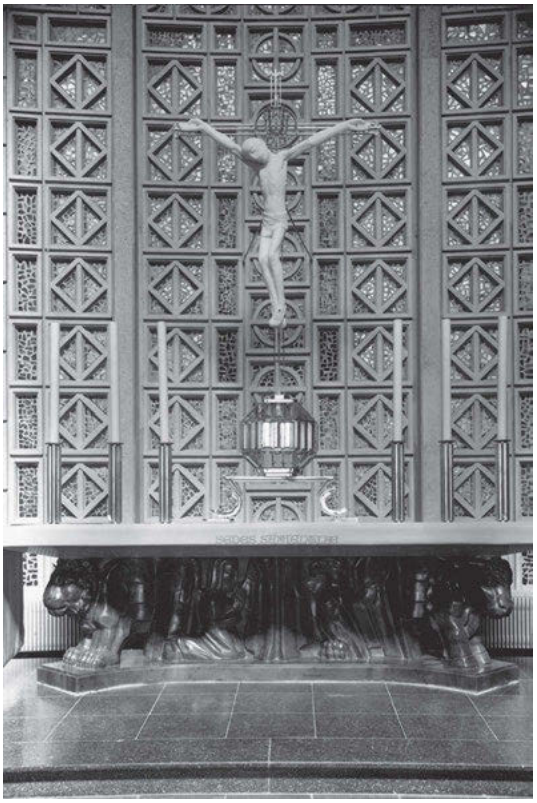


60 Marcel Feuillat, *Baptême du Christ*, Genève (GE), église Saint-Joseph, couvercle des fonts baptismaux, bronze, 1937–1939.

lorsqu'il réalise le baptistère de Murist, placé au centre d'un espace circulaire baigné des tonalités vertes et bleutées des vitraux et de la peinture murale dus à Paul Landry (1904–1990) (Ill. 61). Feuillat sculpte également le marbre, comme en témoigne le pied d'autel monumental de la chapelle de l'Université de Fribourg qu'il conçoit vers 1945–1947 et qui représente les symboles des quatre Évangélistes. Cet autel était à l'origine surmonté d'un tabernacle en cristal de roche également de sa main, entre-temps dé-



61 Fernand Dumas (architecture, conception), Paul Landry (peintures murales représentant le baptême de l'eunuque), Marcel Feuillat (baptême du Christ en bronze), Murist (FR), église Saint-Pierre, baptistère, 1938–1939.



62 Fernand Dumas et Denis Honegger (architecture, conception), Marcel Feuillat (pied d'autel en marbre et tabernacle en cristal de roche), Fribourg (FR), Université Miséricorde, chapelle du Christ-Roi, choeur, env. 1944–1947.

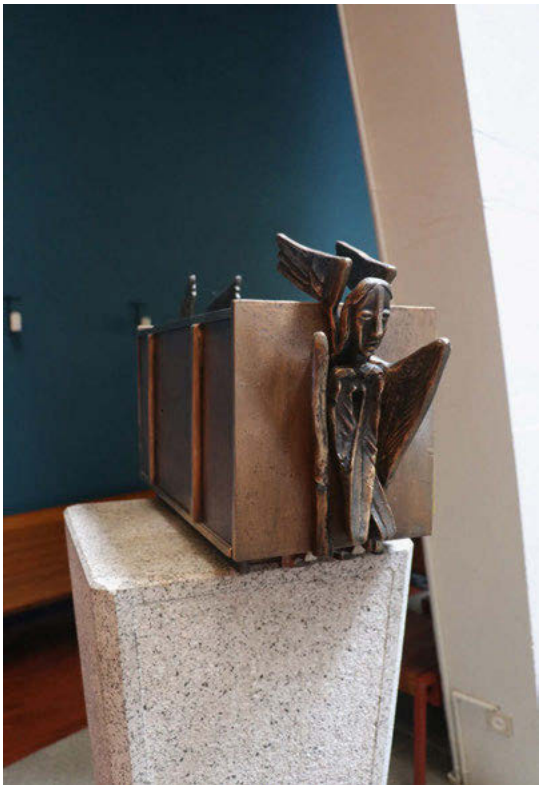
placé vers la gauche du chœur et dont la forme de gemme à vingt faces rappelle les techniques de taille des pierres précieuses utilisées en bijouterie (III. 62). Feuillat explique avoir cherché à accorder son œuvre aux parois de claustras garnis de dalles de verre coloré, et avoir conçu son tabernacle, « une sphère surmontée de la croix », en matière précieuse « comme la Jérusalem céleste »[409].

À l'instar du peintre, du verrier, du sculpteur et du mosaïste, tout l'enjeu pour l'orfèvre investi dans l'art sacré moderne consiste à éviter l'imitation et le pastiche tout en se soumettant à un ensemble de règles et en maintenant le lien avec la tradition[410]. Voilà pourquoi Feuillat utilise dans ses créations aussi bien des matières précieuses et traditionnelles comme l'or, l'argent, le bronze, l'étain, l'émail ou les pierres précieuses, que des matériaux plus modernes tels que l'aluminium et l'acier chromé[411]. C'est notamment le cas des ostensoirs de Notre-Dame des Marches et du collège Saint-Louis de Corsier, qui associent probablement cuivre, acier et aluminium (III. 63). Selon ses descendants, l'artiste avait son atelier à proximité du garage automobile Carosso, dont il utilisait à l'occasion les machines à souder et à cintrer ainsi que certains déchets[412]. Le style propre à ses œuvres manifeste lui aussi un perpétuel dialogue entre modernité

63 Marcel Feuillat, *Ostensoir*, Corsier (GE), collège Saint-Louis, cuivre, argent, aluminium, argent doré et émail peint, env. 1935.

et tradition. S'inspirant de sources multiples, qui vont de l'art paléochrétien au baroque en passant par l'art africain, ses crucifix et ses calices démontrent l'infinité de variations possibles sur un même type d'objets. Tout au long de sa carrière, il réalise ainsi des dizaines de crucifix dans des formes et des matières très différentes, chacun d'entre eux étant une pièce unique. Il sculpte parfois le Christ de manière très stylisée, réduisant les lignes à l'essentiel dans un langage expressif qui rappelle des œuvres paléochrétiennes, byzantines ou romanes, comme c'est le cas sur le crucifix de l'autel majeur de Semsales (Ill. 54, p. 186), dont la géométrisation entre en résonance avec les formes Art déco choisies pour les bras de la croix. Sur le crucifix d'Orsonnens, le Christ présente un corps émacié aux lignes graciles et presque éthérées, fixé sur une croix aux branches cylindriques d'aspect très moderne dont les extrémités figurent les symboles des quatre Évangélistes ramassés sur eux-mêmes, évoquant les médaillons de certaines croix des XIIIe et XIVe siècles. Quant au crucifix de l'église du Christ-Roi au Petit-Lancy à Genève — une des dernières œuvres de Feuillat —, il reflète une simplification des formes toujours plus grande et s'inspire de l'art africain traditionnel dont l'artiste était féru[413]. Cette même influence se retrouve sur le tabernacle et les

64 Marcel Feuillat, ange porte-lampe, Petit-Lancy (GE), église du Christ-Roi, bronze, env. 1952–1954.



65 Marcel Feuillat, Troinex (GE), église catholique, séraphin du tabernacle, bronze, 1962.

anges porte-lampe ainsi que sur le visage des séraphins du tabernacle de Troinex qui évoquent des idoles africaines (III. 64–65).

D'autres œuvres de Feuillat expriment elles aussi ce mélange de références traditionnelles et modernes. À Orsonnens, un Bon berger d'inspiration médiévale se détache sur les formes épurées du tabernacle, entouré de chandeliers à la silhouette Art déco ornés des symboles en ronde-bosse des quatre Évangélistes. La *Virgo lactans* qui agrémente le tabernacle de la chapelle de la Vierge à l'église de Semsales paraphrase quant à elle la *Madonna lactans* de la basilique de Re, en Italie (III. 66)[414], tout en évoquant certains portraits cubistes dans lesquels le visage est vu à la fois de face et de profil. Feuillat se livre également à un jeu illusionniste intéressant sur la profondeur avec le bas-relief du tabernacle de Sorens : le Christ surgit d'un tombeau similaire aux sarcophages paléochrétiens, dont le bord antérieur apparaît plus large que le tabernacle du fait de la perspective, ce qui confère une certaine tridimensionnalité à la scène (III. 67).

Les choix artistiques de Feuillat ne sont jamais gratuits mais découlent au contraire d'une longue réflexion. Qu'il s'agisse de l'iconographie ou du matériau, l'orfèvre est imprégné de la symbolique particulière véhiculée par son œuvre. Ainsi, la crosse épis-

66 Marcel Feuillat, *Madonna lactans*, Semsales (FR), église Saint-Nicolas, porte de tabernacle de la chapelle de la Vierge, 1926–1927 ; *Madonna Lactans* ou *Madonna del Sangue*, Re/Val Vigezzo (Italie), basilique Della Beata Vergine Maria del Sangue, XIVe siècle.

copale qu'il réalise pour Monseigneur Besson en 1945 est ornée non point de gemmes précieuses, mais de cailloux de chacune des rivières parcourant son diocèse, lesquels ont été soigneusement sélectionnés par des enfants des paroisses. De même, lorsque la famille d'un nouveau chanoine de l'abbaye de Saint-Maurice lui commande un calice, objet de la plus haute importance dans la vie religieuse du jeune ecclésiastique, Feuillat demande qu'on lui fournisse les alliances en or de ses ascendants afin de les fondre et de les intégrer à son œuvre, le chanoine se trouvant ainsi relié symboliquement à ses aïeux. Ces calices, tous uniques, sont en outre réalisés en fonction des souhaits particuliers de chaque destinataire (Ill. 68). François Vernain, petit-fils de l'artiste, se souvient en particulier d'un calice représentant la Pêche miraculeuse, ce thème ayant été choisi après que le chanoine, interrogé sur ses goûts par l'orfèvre, eut répondu — en se méprenant sur le sens de la question — qu'il aimait le poisson[415]…
On distingue ainsi différents enjeux dans la carrière de Feuillat : d'un côté la défense et la perpétuation d'un savoir-faire hérité d'une longue tradition genevoise et carougeoise dans un contexte visant à valoriser l'artisanat de luxe suisse ; de l'autre la dimension presque sacrée du travail de l'orfèvre dans le domaine religieux. La figure de l'« artiste-entrepreneur », qui s'exprime dans sa fonction de directeur des écoles d'art

67 Marcel Feuillat, porte du tabernacle du maître-autel figurant la Résurrection, Sorens (FR), église Saint-Michel, bronze et argent ou cuivre repoussé, 1935.

68 Marcel Feuillat, *Calice du chanoine Léon-Marie Dupont Lachenal*, Saint-Maurice (VS), trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, argent doré et martelé, partiellement noirci, émaux, rehauts dorés, 16,5 cm (hauteur), 1927.

où se forme l'élite des métiers d'artisanat, se mêle ainsi chez Feuillat à celle de l'« orfèvre-religieux », dont la tâche va bien au-delà de la simple activité lucrative. C'est ce que Cingria souligne dans l'ouvrage consacré à son ami quand il écrit : « Mais lorsqu'il travaille pour le Roi des Rois, l'orfèvre n'est pas seulement hanté par la puissance magique de l'or et des pierres ; il est visité par la présence des anges. Dans cet instant, son noble métier touche de près à la vocation sacerdotale »[416].

3.5 Fernand Dumas (1892–1956) : architecte phare du Groupe de Saint-Luc

Le chanoine Gustave Arnaud d'Agnel considère Fernand Dumas comme un des « trois maîtres de l'architecture religieuse moderne » en Suisse, aux côtés de Karl Moser et Adolphe Guyonnet[417]. Dumas est de fait un des seuls architectes à avoir autant construit en Suisse romande, et cela sans susciter de polémiques liées à ses choix esthétiques auprès du public ni du clergé. Il traverse la crise des années 1930, synonyme de chômage pour nombre de ses confrères, en menant parfois jusqu'à quatre ou cinq chantiers en parallèle. Comme beaucoup d'architectes, il prend rarement part aux débats théoriques[418] mais sait en revanche s'imposer auprès des paroisses et garder le soutien des autorités ecclésiastiques, en particulier celui que Monseigneur

Besson lui a toujours témoigné de manière discrète[419]. Aux yeux de la critique, ce parcours sans accroc le fait passer à côté des grandes innovations architecturales de son époque, au contraire de ses collègues Moser, Metzger, Sartoris et Perret. L'historienne de l'art Madeleine Ochsé qui, dans la deuxième moitié du XXe siècle, fut une des premières à se pencher sur l'œuvre du Groupe de Saint-Luc en Suisse romande, estime d'ailleurs que ces artistes firent preuve d'un « folklorisme charmant » dans leurs réalisations architecturales[420]. Il faudra attendre les études de Marie-Claude Morand et Dario Gamboni, puis celles d'Aloys Lauper et du Service des biens culturels du canton de Fribourg dans les années 1990, pour faire sortir l'architecture de la Société et l'œuvre de Fernand Dumas du « purgatoire »[421] où ils se trouvaient jusqu'alors. L'article de Lauper sur Dumas et son œuvre paru en 1995 dans le numéro spécial de la revue *Patrimoine fribourgeois* consacré au Groupe de Saint-Luc évoque le dénigrement dont l'architecte fait alors l'objet à Fribourg, les uns lui reprochant d'être un fossoyeur du patrimoine, les autres d'avoir raté l'occasion de « marquer les campagnes fribourgeoises du sceau du modernisme »[422]. L'intérêt de plus en plus marqué pour le patrimoine sacré de l'entre-deux-guerres et la distance croissante qui sépare les chercheurs actuels de ces réalisations permettent de porter sur elles un regard neuf en les abordant selon un angle avant tout patrimonial.

Malgré son œuvre abondant, Dumas n'a fait l'objet d'aucune étude importante de son vivant ni immédiatement après sa mort. Et contrairement à plusieurs autres artistes du Groupe de Saint-Luc, aucun volume de la collection *L'art religieux en Suisse romande* ne lui a jamais été consacré. Un manuscrit présentant plusieurs églises qui lui sont dues, contenu dans le fonds Cingria conservé au Centre des littératures en Suisse romande, semble cependant indiquer qu'un ouvrage devant lui être dédié fut jadis en préparation mais que le projet n'a jamais été mené à son terme[423]. Fernand Dumas est pourtant une des personnalités les plus actives et les plus emblématiques du Groupe de Saint-Luc : il en fut membre dès l'origine puisque son nom figure sur la liste du *Catalogue illustré* de 1920[424], et devait le rester jusqu'à la fin des activités du Groupe romand ; de plus, toute sa vie durant, il fournit du travail aux artistes participant aux chantiers qu'il dirigeait. La part romande du Groupe de Saint-Luc lui doit en grande partie son succès et sa postérité puisqu'il fut véritablement le moteur de l'intense activité déployée par ses membres. Le présent chapitre vise à fournir une première esquisse du personnage et de son parcours et à le situer parmi les architectes de son époque. Son œuvre, ainsi que les enjeux qui sous-tendent la construction religieuse à cette période, seront quant à eux analysés de manière plus approfondie dans le chapitre 5, spécifiquement dédié à l'architecture.

Fernand Dumas naît à Moudon en 1892, dans une famille originaire de Sommentier. Son grand-père paternel, Jacques, et son père, Placide, sont tous deux scieurs, le dernier exploitant une des plus importantes scieries mécaniques de la région moudonnoise. Sa mère, Albine Dumas[425], née Piller, voit le jour à Romont dans une famille apparentée au futur Conseiller d'État Joseph Piller. Fernand Dumas aurait eu pour aïeul un charpentier réputé qui construisit plusieurs fermes glânoises[426]. Élève à

l'école primaire catholique de Moudon, Fernand est placé par ses parents à Fribourg, chez les Frères des Écoles chrétiennes[427]. En 1902, la famille déménage à Romont, où Dumas vivra toute sa vie et où il concevra sa propre maison sise Chemin de la Côte[428]. Doué pour le dessin, il part en 1908 se former dans une école d'architecture à Munich, où il ne reste que six mois avant d'être rappelé par son père[429]. Il entre ensuite au Technicum de Fribourg où il suit les cours de l'architecte soleurois Joseph Troller (1875–1956). Il termine ses études en 1912 avec une des meilleures moyennes, et le projet qu'il tire au sort pour obtenir son diplôme porte sur la conception d'une « église de village avec cure »[430].

À l'âge de vingt ans, il reçoit une première grande commande pour la construction du Pensionnat Saint-Charles de Romont (1912–13). Elle lui est passée par le doyen François Castella, curé de Romont, qui fait confiance à ce jeune architecte qui commence tout juste sa carrière[431]. Durant la Première Guerre mondiale, il hésite entre partir au Maroc ou travailler sur le chantier de la cathédrale de Dakar[432], alors en cours de construction sous la direction de Charles-Albert Wulffleff (1874–1941), qui enseignait au Technicum[433]. Dumas demeure finalement à Romont[434], où il exploite un atelier de mécanique employant une cinquantaine d'ouvriers pour la fabrication de munitions destinées à l'armée britannique. Il imagine alors une machine automatique pour la fabrication en série d'une pièce particulière[435], mais le commerce de munitions s'écroule avec la fin du conflit. Lauper relève le lien entre le goût de Dumas pour la mécanique de précision et la méticulosité, la polyvalence et la connaissance des matériaux dont l'architecte fera ensuite preuve en tant que constructeur d'églises[436]. Pendant la guerre, il n'a cependant pas complètement interrompu ses activités d'architecte, puisqu'il a conçu en 1918 les plans de la chapelle Sainte-Anne de Sommentier, sa première œuvre religieuse, puis ceux du Casino-Théâtre de Romont (1919–20) et d'une école dans le village de Mossel (1919–22)[437].

C'est toutefois avec le concours pour la nouvelle église de Semsales, qu'il remporte en 1922, que sa carrière va définitivement s'orienter vers l'architecture religieuse. Outre Fernand Dumas[438], les architectes suivants participent également à ce concours organisé en octobre 1921 : Alphonse Andrey (1875–1971) ; Frédéric Broillet (1861–1927), associé depuis peu à Augustin Genoud ; Ernest Devolz (1878–1945) et son associé Albert Cuony (1887–1976), futur membre du Groupe romand de Saint-Luc qui collaborera aussi avec Genoud[439]. Si Dumas et le bureau Broillet & Genoud sont classés ex æquo à la première place, le choix de la paroisse se porte finalement sur Dumas, probablement en raison du soutien dont il bénéficie de la part de Monseigneur Besson, qui a écrit au curé pour lui recommander le jeune architecte[440].

Toujours en 1922, Dumas ouvre un bureau d'architecture à Romont[441], avant d'épouser l'année suivante Andrée Thoos (1899–1937), avec laquelle il aura quatre filles et quatre fils[442]. Deux d'entre eux, Pierre (1926–2004) et Jacques (1930–2015), deviendront architectes à leur tour.

Dumas étant occupé par des chantiers d'églises de manière très régulière depuis Semsales, consacrée en 1926, on raconte souvent avec humour qu'il fait « une église

et un gosse par an »[443]. Il construit en effet à la suite les églises catholiques d'Echarlens (1924–27), Finhaut (1927–29), Saint-Pierre de Fribourg (1928–31), Lutry (1929–30), La Sarraz (1929–31), Berne (*Marienkirche*, 1931–32), Sorens (1934–35), Orsonnens (1936), Murist (1937–38), Bussy (1937–38), Mézières (1937–39) et Travers (1937–39). Sans oublier les chapelles du pensionnat Saint-Charles de Romont (1928–29), de Couvet (1934–35), de l'hôpital Monney à Châtel-Saint-Denis (1934–35), des Paccots (1935), de Baulmes (1936–37) et du foyer franciscain de Saint-Maurice (actuelle Hôtellerie franciscaine) (1939–40). Il s'illustre également dans la rénovation de nombreux édifices religieux, faisant alors appel à des artistes pour la réalisation de programmes décoratifs complexes comprenant souvent une nouvelle polychromie, des décorations peintes et/ou sculptées, des ensembles d'orfèvrerie et de nouveaux vitraux[444]. Parmi les principaux bâtiments qu'il rénove, on peut citer l'église catholique de Rolle (1929–30), Saint-Sulpice de Siviriez (1932–33), Notre-Dame-de-l'Assomption de Lausanne (1929–34), Saint-Étienne de Bottens (1935–36), Saint-Othmar de Broc (1935–36), ainsi que les églises paroissiales de Rueyres-les-Prés (1936), Ménières (1937–38) et Attalens (1937–1938), ou encore l'église mixte de Villars-le-Terroir (1937–39), la chapelle Notre-Dame-des-Vignes de Gorgier (Saint-Aubin-Sauges) et l'église du couvent des Capucins de Sion (1947–48). Dumas est également amené à intervenir dans des monuments d'une haute valeur historique, notamment à la collégiale de Romont (1938–39) et dans le chœur de l'église du collège Saint-Michel de Fribourg (1932–47).
Fortement enraciné dans son terroir fribourgeois et la ville de Romont, il ne voyage guère. Outre les quelques mois passés à Munich pour ses études et un voyage de noces à Venise avec son épouse, il ne se rend que quelques fois à Paris dans les années 1940 dans le contexte de sa collaboration avec Denis Honegger[445]. Comme le relate Yoki, un des derniers représentants du Groupe romand de Saint-Luc, Dumas a largement contribué au rayonnement culturel de la cité glânoise, où il était entouré d'une véritable cour d'artistes suisses et internationaux, le plus célèbre étant certainement Gino Severini[446]. Le Père Jérôme, qui a bien connu l'architecte dans sa jeunesse, évoque dans les termes suivants l'intense activité qui se déployait grâce à lui dans la ville fribourgeoise :

> « Tout ce monde auréolé de talent venait donc des grandes villes, Fribourg, Lausanne et Genève, vers cette petite cité de Romont, pour y chercher l'homme qui leur distribuait des travaux »[447].

Dumas repère également de jeunes talents qu'il prend à son service. Tel est notamment le cas de Yoki, alors jeune employé chez Electroverre, auteur d'une décoration pour une fête de gymnastique à Romont que l'architecte admire en pensant qu'il s'agit de l'œuvre d'un artiste de Lausanne[448]. Apprenant qu'il s'agit du jeune homme, Dumas l'engage dans son bureau[449]. C'est donc dans l'architecture que Yoki fait ses premiers pas en tant qu'artiste, et grâce à Dumas qu'il entre en contact avec la Société de Saint-Luc. D'après les souvenirs de François Dumas, alias Père Luc, le bureau Dumas occupe alors plusieurs employés, dont des jeunes dessinateurs et architectes tels qu'Armand Chapatte. Assistant de Dumas entre 1924 et 1939, Chapatte dessine entre autres le mobilier de Saint-Pierre de Fribourg et signe en 1954 les plans de l'église du Christ-Roi

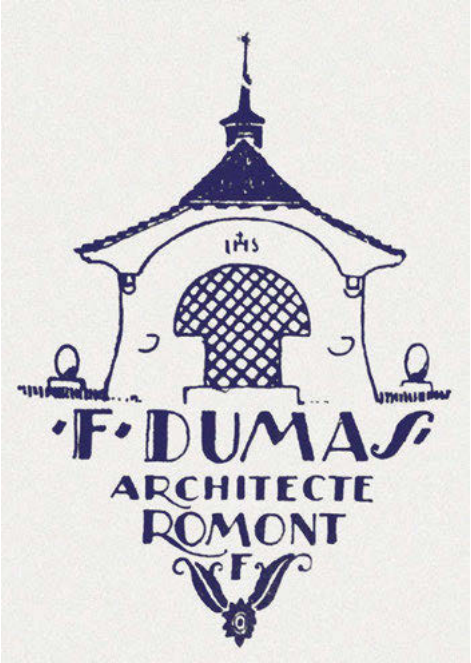
au Petit-Lancy, conjointement avec André Bordigoni[450]. Catholique fervent, Dumas est également très investi dans la paroisse de Romont, comme le relate le Père Jérôme :

> « Dumas avait la foi. Ainsi, chaque dimanche, dans la belle église de Romont remplie de fidèles, debout devant le premier pilier de gauche, ferme, campé, inamovible et présent, Monsieur l'architecte Fernand Dumas assistait à la grand-messe paroissiale »[451].

Membre de la SIA (*Schweizerischer Ingenieur- und Architektenverein*, Société suisse des ingénieurs et des architectes)[452], il est nommé à la Commission de surveillance du Technicum en 1927 par le Conseil d'État fribourgeois et siège également à la Commission fédérale des beaux-arts de 1951 à 1956[453].
C'est probablement par l'intermédiaire de son beau-frère, le peintre fribourgeois Jean Thoos (1892–1984), que Dumas fait la connaissance de Denis Honegger[454], architecte de renommée internationale et ancien élève d'Auguste Perret. En 1939, les deux hommes s'associent pour la réalisation des nouveaux bâtiments de l'Université de Fribourg sur le site Miséricorde, œuvre majeure de l'architecture moderne dans le canton[455] (Ill. 144, p. 349). Pour mener à bien cette importante commande, ils ouvrent un bureau en leurs noms à Fribourg et construisent conjointement plusieurs édifices religieux dans les décennies suivantes, notamment les églises de Saint-Martin en Valais (1950–51), du Christ-Roi à Fribourg (1951–54) et Notre-Dame-de-la-Paix à Montreux-Château, en France (1952–53). Ils remportent également en 1945 le Second prix du concours d'architecture pour la reconstruction de l'église abbatiale de Saint-Maurice, les travaux étant rendus nécessaires après que la chute d'un bloc de pierre eut détruit la tour et une partie de la nef en mars 1942[456]. Toujours en 1945, ils établissent les plans d'une nouvelle église catholique à Peseux, qui resteront toutefois au stade de projet[457]. Ils conçoivent également plusieurs bâtiments civils, notamment pour l'Hôpital cantonal de Fribourg (1944–45, projet non réalisé), l'usine de l'entreprise La Cotonnière à Saint-Quentin dans l'Aisne (1946–49) et divers bâtiments locatifs à Fribourg[458].
À partir de 1948, Pierre Dumas travaille dans le bureau paternel et participe à plusieurs chantiers dirigés par Honegger. Il dessine notamment les plans du nouvel hôtel de ville de Romont à la suite de la destruction par un incendie de l'ancien bâtiment qui datait de 1760[459]. Dans une lettre à son père datée de 1956[460], Pierre Dumas indique qu'il a mis au point les projets de deux églises entre 1948 et 1950 : celle de Randogne, dans l'actuelle commune de Crans-Montana en Valais, construite entre 1951 et 1953, et celle de Suarce en Bourgogne-Franche-Comté, dont le chantier ne prendra fin qu'en 1971, c'est-à-dire bien après la mort de Fernand[461]. Pierre participe également au concours pour la transformation de l'église catholique Saint-Jean d'Echallens[462], dont les travaux ont lieu en 1956. Cette année marquant la mort de son père, on peut supposer qu'il assume alors la direction du chantier[463].

Un spécialiste de l'architecture religieuse

Par l'ampleur exceptionnelle du corpus d'édifices religieux qu'il a construits ou rénovés tout au long de sa carrière[464], Fernand Dumas est considéré comme un spécialiste



69 Vignette du papier à lettre de Fernand Dumas avec la silhouette d'une chapelle, 1925, AP Semsales.

70 Vignette du papier à lettre de Fernand Dumas, 1938 (graphisme : Willy Jordan), AP Bussy.

de l'architecture sacrée, catholique en particulier[465]. Il revendique lui-même ce statut, comme le laisse entendre la vignette soigneusement choisie qu'on trouve sur sa correspondance et ses plans dès 1923, figurant tout d'abord une chapelle, puis la silhouette d'une église dont l'esthétique varie avec le temps et les commandes[466] (Ill. 69–70). Son œuvre religieux se déploie dans pratiquement toute la Suisse romande, avec des réalisations par dizaines dans son canton d'origine, neuf dans le canton de Vaud, cinq en Valais, six à Neuchâtel, une dans le Jura et une dans le canton de Berne[467]. Il ne parvient cependant pas à s'imposer dans le canton de Genève, où ses confrères genevois du Groupe de Saint-Luc ont le monopole des commandes[468]. Dumas partage toutefois son profil de spécialiste de l'architecture religieuse avec divers collègues actifs dans l'entre-deux-guerres, notamment l'Allemand Dominikus Böhm (1880–1955)[469] et le Français Paul Tournon, très impliqué dans plusieurs sociétés artistiques religieuses et à l'origine d'un important corpus principalement constitué d'églises[470]. Tout comme de nombreux architectes de cette période qui se déploient dans le champ de la construction sacrée, Dumas s'inscrit dans la voie de la « nouvelle tradition », c'est-à-

dire une modernité constamment en dialogue avec le passé. Cette dualité se traduit notamment par l'utilisation de matériaux modernes pour la construction, comme le béton armé, tandis que les formes maintiennent un lien avec la tradition architecturale des siècles passés[471].

Plusieurs architectes du Groupe de Saint-Luc suivent également cette ligne, bien qu'aucun d'entre eux n'ait fait une carrière aussi florissante que Dumas. Le plus connu est le Genevois Adolphe Guyonnet, auquel on doit Saint-Paul de Grange-Canal (Ill. 2, p. 34) et l'église du Christ-Roi de Tavannes (Ill. 132, p. 334)[472]. Cet édifice, à l'architecture sensiblement plus sobre que celle de Dumas, sera considéré comme dépassant les fragiles limites de la tolérance envers toute forme de modernisme[473]. En Valais, Lucien Praz est également actif dans le domaine de l'architecture religieuse, ses réalisations à Noës, Fully et Montana-Village se caractérisant par un néorégionalisme marqué qui n'exclut pas des formes plus modernes[474]. Parmi les Romands, on peut encore citer Albert Cuony, dont la principale construction religieuse est l'église d'Épendes dans le canton de Fribourg, ainsi qu'André Bordigoni et Armand Chapatte, architectes de l'église du Christ-Roi au Petit-Lancy à Genève[475]. La section alémanique de la Société compte elle aussi de nombreux architectes ayant connu une certaine renommée, notamment Fritz Metzger, Hermann Baur et Otto Dreyer (1897–1972)[476]. En dehors de la SSL, le principal concurrent de Dumas dans le canton de Fribourg est Augustin Genoud, dont l'œuvre religieux, présentant de nombreux points communs avec celui de son rival, mériterait de faire l'objet d'une étude approfondie[477].

Outre les églises proprement dites, qui constituent sa spécialité, Dumas conçoit à plusieurs reprises des ensembles incluant le sanctuaire, une cure, des salles paroissiales, une place et parfois d'autres bâtiments locatifs ou magasins appartenant à la paroisse. C'est notamment le cas à la basilique Notre-Dame-de-l'Assomption de Lausanne dans le quartier du Valentin, où l'architecte développe un petit microcosme paroissial au sein de l'espace urbain[478]. Comme la plupart de ses confrères précédemment cités, Dumas ne vit cependant pas que de ses commandes religieuses et entreprend en parallèle plusieurs réalisations profanes dont certaines ont déjà été citées, notamment le pensionnat Saint-Charles (1912–13) et l'hôtel de ville de Romont, réalisé avec son fils Pierre en 1955. On peut également mentionner les écoles primaires de Mossel (1919–22) et Villariaz (1932), l'hôtel de ville de La Tour-de-Trême (1927), ainsi qu'une ferme commanditée par les charpentiers Antoine et Léon Chassot à Orsonnens (1924)[479]. Entre 1936 et 1938, c'est-à-dire quelques années avant le concours pour la construction de nouveaux bâtiments de l'Université de Fribourg sur le site Miséricorde, Dumas y construit les immeubles devant abriter l'institut d'Histologie (4, chemin du Musée) et les instituts de Chimie, d'Anatomie et de Botanique (1–3, route Albert-Gockel)[480]. Le fonds qui lui est consacré aux Archives de la construction moderne recèle par ailleurs des dizaines de projets réalisés ou abandonnés, non seulement pour des églises et des chapelles, mais également pour des bâtiments privés (villas, immeubles, fermes et chalets), ainsi que pour des édifices publics les plus divers (banques, gares, hôtels, théâtres, hopitaux, commerces, cimetières, pensionnats,

hôtels de ville, bureaux de poste, bâtiments industriels)[481]. Quant aux immeubles qu'il construit le long de la Rue du Valentin à Lausanne, caractérisés par les lignes horizontales ininterrompues typiques de l'esthétique paquebot qui marquent les étages, s'arrondissant en suivant le tracé de la rue et contrastant ainsi avec la verticalité des cages d'escaliers, ils démontrent que Dumas maîtrise parfaitement le langage de l'architecture civile des années 1930[482].

Peu prodigue sur le plan théorique, il s'est rarement exprimé sur ses choix architecturaux. Selon le Père Jérôme, il vouait « une admiration qu'il manifestait volontiers »[483] à deux architectes qu'il aurait rencontrés à Paris : les frères Auguste et Gustave Perret (1874–1954 et 1876–1952 respectivement). L'ecclésiastique ajoute que Dumas aurait également apprécié l'œuvre religieux de Le Corbusier vers la fin de sa carrière[484], ce qui peut suprendre, puisque bien qu'il se fût intéressé dès 1932 au principe de la « machine à habiter » développé par son collègue, il en critiquait l'application à l'architecture religieuse[485].

À la tête d'un bureau qui emploie des dizaines d'artistes et ne cesse de recevoir des commandes dès le milieu des années 1920, Dumas est un travailleur infatigable et très efficace[486]. Il sait agir rapidement et « avec opportunisme »[487] pour s'imposer auprès d'un maître d'ouvrage, quitte à évincer d'autres confrères, comme c'est le cas avec Augustin Genoud[488]. Dans la deuxième édition de *La Décadence de l'art sacré*, Cingria relève à quel point l'architecte se montre ambitieux lors de son premier grand chantier religieux, celui de Semsales :

> « Dumas, quoique encore [sic] très jeune, étant appelé pour la première fois à l'honneur de construire et de décorer une église, voyait très grand. Trop grand presque pour l'église d'un beau village, mais quand même d'un village. [...] Il voulait non seulement que son église fût belle, mais encore qu'elle fût décorée par les meilleurs artistes de notre époque »[489].

De plus, il sait maîtriser les enjeux financiers qui sont bien souvent au cœur des préoccupations des commanditaires. À Orsonnens par exemple, son projet est choisi principalement parce que c'est le moins cher. Lors de l'assemblée paroissiale durant laquelle il est soumis à la votation, un paroissien fait remarquer qu'il existe un autre plan, « plus beau » que celui de Dumas, et se demande pourquoi il n'a pas été retenu. On lui répond que le coût de ce projet s'élève à 225 000 francs, avec une remise possible de seulement 20 000 francs, ce qui demeure beaucoup plus cher que la proposition du Romontois[490]. Il s'agit du projet de Genoud, qui admet dans une lettre avoir réalisé sa première estimation « avec un certain luxe » et se dit prêt à revoir ses prix afin de s'adapter aux moyens de la paroisse[491]. Contrairement à son concurrent, Dumas préfère partir d'un chiffre très bas et attractif, pour ensuite augmenter progessivement ses devis en présentant ces augmentations comme étant à la fois normales et indispensables. Dans le cas de la nouvelle église d'Orsonnens, son projet de départ est estimé à 180 000 francs, la paroisse exigeant de lui une garantie par dépôt de 6500 francs afin de s'assurer que ce montant ne sera pas dépassé[492]. Quelques semaines plus tard, Dumas révise son devis, qui s'élève alors à 193 000 francs, et se justifie en évoquant « un déplacement du rabais de 5% qu'on est en droit de demander aux

maîtres d'état »[493]. Il précise que ce montant sera déduit après les soumissions, ce qui ramènerait « à peu de choses près », au chiffre initial de 180 000 francs[494]. Ce devis comprend le gros-œuvre et les travaux de finition : menuiserie, carrelage, appareillage, serrurerie, peinture, gypserie, lustrerie, chauffage, mobilier, ainsi que la « collaboration artistique » et la vitrerie, mais pas les vitraux[495]. Répondant aux inquiétudes d'une Commission de bâtisse pourtant habituée à l'idée que « les devis sont établis pour être dépassés »[496], Dumas indique qu'il a l'habitude de calculer le coût exact du gros-œuvre une fois ces travaux achevés, afin de déterminer la somme disponible pour les travaux de finition[497]. Il parvient finalement à tenir le devis du gros-œuvre[498] et à ne dépasser que légèrement le budget initial de 193 000, puisqu'il parvient à un total de 193 744,70 francs en mars 1937. En revanche, il n'est plus question de la remise de cinq pour cents demandée aux maîtres d'état, et le total ne prend pas en compte les travaux « hors devis » qui sont réglés par le curé grâce à des dons[499]. Les travaux supplémentaires portent notamment sur la réalisation des vitraux, de la pietà par François Baud, du chemin de croix par Théophile Robert, des vases d'autels par Marie-Gabrielle Berthier et de l'orfèvrerie par Marcel Feuillat[500]. Cet arrangement, conclu avec le plein accord du curé, permet de respecter le devis sur le papier en laissant de côté les travaux « hors devis », c'est-à-dire la plupart des postes artistiques, qui pourront être financés par des donateurs privés. Au final, le coût de la nouvelle église dépasse 200 000 francs[501], pratiquement l'équivalent du devis de Genoud avec le rabais consenti en 1934. Dumas répètera le procédé, notamment sur le chantier de Lutry, dont les comptes définitifs mettent en évidence un dépassement de 30 000 francs également imputable à la décoration non incluse dans le devis, dépassement que l'architecte justifie par le résultat somptueux des travaux artistiques entrepris[502].

Alors qu'il sait parfaitement se montrer rassurant sur les questions de budget, Dumas se montre en revanche ferme sur ses choix architecturaux. À Orsonnens, il évoque la nécessité de réaliser un ensemble en parfaite cohérence avec la nouvelle architecture pour justifier à la fois l'emplacement du nouveau clocher et son refus de conserver le maître-autel néogothique de l'ancienne église[503]. Il explique ainsi devant la Commission de bâtisse : « Tout le mur du fond, qui sera revêtu de marbre, avec une grande mosaïque centrale représentant St Pierre [sic], fera partie de l'autel. L'effet sera grandiose, ce qui ne serait pas le cas, à cause de son volume insuffisant, avec l'ancien maître-autel »[504]. Il cède en revanche sur d'autres points, comme le profil de la flèche que la population jugeait trop effilée et qu'il modifie afin de lui donner une apparence plus harmonieuse[505].

Sur la plupart des chantiers, les curés jouent un grand rôle dans la médiation entre la paroisse et l'architecte. À Orsonnens, c'est le Père Auguste Vuarnoz qui choisit le projet de Dumas, le seul qu'il présente en votation à l'assemblée paroissiale après avoir opéré un tri entre huit propositions, toutes réalisées sans concours officiel[506]. Tout au long du chantier, il défend les choix de l'architecte et accepte de prendre les postes hors devis sous sa responsabilité. À Lutry, le fait que l'abbé Henri Barras soit membre de la Société de Saint-Luc a certainement favorisé la complaisance de la

paroisse envers les dépassements de budget[507]. Mais Dumas bénéficie surtout du soutien indéfectible de Monseigneur Besson, qui le recommande dès 1922 auprès du curé de Semsales, Louis Chanex (1916–1925), en lui assurant que la paroisse trouverait en la personne de l'architecte « un artiste hors ligne » et parfaitement digne de confiance malgré sa jeunesse et son manque d'expérience[508]. L'évêque pousse non seulement les paroisses à construire à neuf plutôt qu'à rénover, comme on l'a fait à Murist, mais il s'arrange en plus pour placer Dumas à la tête de ces nouveaux chantiers, même s'il se défend de favoriser un architecte plutôt qu'un autre[509]. En 1939, il va jusqu'à le recommander au cardinal Verdier, archevêque de Paris[510]. Ce réseau d'influence contribue à asseoir la mainmise de Dumas sur les chantiers, souvent rendus possibles par une politique fédérale de l'emploi qui favorise le travail des chômeurs par l'octroi de subventions[511]. Dans une lettre au Conseiller d'État Maxime Quartenoud (1897–1956), le conseil paroissial de Bussy indique ainsi qu'il n'aurait jamais pu envisager la construction d'une nouvelle église aussi rapidement sans les subsides de la Confédération et du canton[512].

Comme le souligne Marie-Thérèse Torche, la multiplication des ensembles réalisés par les artistes du Groupe de Saint-Luc a entraîné la destruction ou l'altération d'un grand nombre d'édifices, de pièces de mobilier et d'objets anciens[513]. Lorsqu'il est appelé à rénover une église, Dumas pense son intervention en termes de nouveauté et non sous un angle patrimonial. Il intervient le plus souvent dans des paroisses qui doivent faire face à des problèmes de place et d'insalubrité dans des édifices qui n'ont jamais été rénovés, et qui désirent avant tout assainir, agrandir et embellir leur église à peu de frais, à défaut de pouvoir en construire une nouvelle. À Bottens, Dumas se contente d'alléger les décors néogothiques dus à Henri Perregaux (1785–1850) sans les supprimer totalement, mais son travail n'est nullement celui d'un restaurateur. Kerralie Oeuvray souligne à juste titre que son intervention ne repose sur aucune étude préalable de l'histoire du bâtiment, et que ni lui ni les commanditaires n'envisagent les travaux à entreprendre dans une perspective de conservation[514]. Même lorsqu'il se trouve face à un édifice chargé d'histoire comprenant des structures médiévales, Dumas n'aborde pas ce passé avec l'admiration respectueuse d'un architecte contemporain très impliqué dans la restauration d'édifices religieux tel que Frédéric Gilliard (1884–1967), par exemple[515]. À Orsonnens, la construction de la nouvelle église en 1935, à une époque où la Commission fédérale des monuments historiques a bien peu de pouvoir dans le canton, entraîne ainsi la destruction d'un édifice qui possédait un chœur roman, une chapelle gothique et un clocher réalisé en 1673–74 par le maître-charpentier Peter Winter d'Arconciel (Ill. 71–72)[516]. Alors que cette Commission s'était opposée à la démolition, seuls sont conservés deux remplages de l'ancienne chapelle, intégrés aux structures en molasse de la nouvelle chapelle située à droite du chœur de l'église conçue par Dumas[517]. De plus, il n'est pas rare que l'architecte encourage la destruction ou la vente de vitraux et de pièces de l'ancien mobilier afin de réaliser des ensembles neufs, comme c'est le cas à Orsonnens et Saint-Othmar de Broc[518]. Plusieurs agrandissements, comme ceux des églises de Ménières, Siviriez et Notre-

71 Orsonnens (FR), ancienne église Saints-Pierre-et-Paul avec le clocher de 1673–1674 de Peter Winter, vers 1920–1930.

72 Fernand Dumas, Orsonnens (FR), église Saints-Pierre-et-Paul, vue extérieure, 1936.

73 Henri Perregaux, Lausanne (VD), église Notre-Dame-de-l'Assomption (construite en 1832–1835), vue vers 1865.

74 Fernand Dumas, Lausanne (VD), basilique Notre-Dame-de-l'Assomption, état après sa rénovation de 1932–1935.

Dame-de-l'Assomption de Lausanne, donnent pour leur part lieu à de véritables rénovations qui transforment radicalement l'esthétique tant intérieure qu'extérieure des édifices. Après l'intervention de Dumas, Notre-Dame-de-l'Assomption de Lausanne s'affirme désormais fièrement avec son clocher monumental de trente-deux mètres de haut, son péristyle et son vaste escalier ouvrant sur la Place de la Riponne, cet ensemble contrastant avec la sobriété et la discrétion de l'ancienne église construite par Henri Perregaux (Ill. 73 et 74). À Siviriez, il ne reste pratiquement rien de la décoration intérieure datant du début du XIXe siècle après le remplacement du plafond par une voûte d'arêtes et la création d'un transept et d'un chœur néoroman en 1932–33 (Ill. 75 et 76).

75 Jean-Baptiste Balzolerio, Siviriez (FR), église Saint-Sulpice (1804–1807), vue intérieure, avant 1931.

76 Fernand Dumas, Siviriez (FR), église Saint-Sulpice, vue intérieure après rénovation, 1932–1933.

1 « Protokoll der ersten St. Lukastagung zu Luzern am Dienstag nach St. Lukas, 20. Oktober 1925 », 20 octobre 1925, StALU, PA 378/2.
2 « SSL Generalversammlung 1938 », 26 septembre 1938, StALU, PA 378/4.
3 Bouvier, 1944.
4 Donche-Gay, 1994 ; Rudaz, 1995, pp. 4–6 ; Rudaz, 1998 ; Mamedova, 2000, pp. 25–29 ; Mamedova, 2004, pp. 165–174 ; Poiatti, 2008, pp. 98–136 ; Rudaz, 2009c, pp. 84–86. L'œuvre de Cingria est également étudié sous différents angles dans l'ouvrage : Fiette, 2010a. On peut également mentionner un inventaire des œuvres de l'artiste non publié, réalisé à l'École supérieure des arts visuels de Genève en 1975, dont un exemplaire est conservé au Vitrocentre Romont : Beurat, Burle, Coutaz, Udry, 1975, Archives Vitrocentre Romont, fonds Alexandre Cingria.
5 Principalement : Bouvier, 1926, pp. 25–30 ; Fosca, 1930 ; Yoki, 1983, pp. 155–159 ; Bouvier, 1941, pp. 40 et 41 ; Bouvier, 1944 ; Hess, 1946 ; Bovy, 1947–1948, pp. 24–32 ; Cingria, 1954.
6 Cingria, 1933a.

7 Cingria, 1990.
8 Guisan, Jakubec, 1978.
9 Melley-Cingria, Richard, 1975–1980. Voir également sur Charles-Albert et sa famille : Maggetti, 2021.
10 Université de Lausanne, Centre des littératures en Suisse romande (CLSR, anciennement CRLR), fonds Alexandre Cingria (1879–1945).
11 Rohner [mémoire de licence], 2006.
12 Caroline Stryjenska était la sœur de Casimir Stryjenski, historien et homme de lettres, spécialiste de Stendhal. Corbellari, 2004, p. 467.
13 *Ibidem.*
14 Bovy, 1947–1948, pp. 24–32.
15 Molina, 2010a, p. 452.
16 Cingria, 1954, p. 34.
17 Voir à ce sujet : Queijo, 2017, pp. 253–258.
18 Xylographe reconnu à Paris et en Suisse, Maurice Baud était le père de François Baud, sculpteur du Groupe de Saint-Luc. Boissonnas Lucien, « Baud, Maurice », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 02.07.2002 [en ligne, consulté le 13.10.2020 :] http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F22143.php.
19 Voir le paragraphe consacré à l'histoire de cette revue au point 6.3.
20 Après divers écrits de jeunesse — *Le pays des Lotophages* (1903), *Les Entretiens de la Villa du Rouet* (1908), *La République de Genève* (1914) —, *La Décadence de l'art sacré* (1917) devait constituer une de ses œuvres les plus importantes. Cingria publia en 1928 *Itinéraires autour de Locarno*, puis l'autobiographie *Souvenirs d'un peintre ambulant* (1933) et, dans le courant de la même année, *Le Vatican et l'art religieux moderne*, qui fait écho à l'admonestation que le pape adressa aux artistes lors d'un discours prononcé en 1932 à la Pinacothèque vaticane. Cingria publia également la biographie de son ami Marcel Feuillat dans la collection « L'art religieux en Suisse romande » (1932), l'essai *Romandie* (1942), *Les constantes de l'art tessinois* (1944) et enfin la biographie de Claire-Lise Monnier aux éditions de La Baconnière (1944 également). Il est également l'auteur de nombreux articles dans plusieurs revues et quotidiens (*La Voile latine*, *Cahiers vaudois*, *Les idées de demain*, *Ars sacra*, *Nova et Vetera*, *L'Art sacré*, *Œuvre*, *Vie, Art & Cité* et *Vie*, *Journal de Genève*, *Feuille d'avis de Lausanne*, *Patrie suisse* et *L'Écho illustré*).
21 À partir de cette date, les *Cahiers vaudois* collaborèrent avec *La Revue romande* et la direction en fut assurée par Jules-Ernest Gross et Henri Rohrer entre septembre et novembre 1919. Quelques ouvrages furent encore publiés par la Société des Éditions des Cahiers vaudois, le dernier étant l'*Histoire du soldat* de Ramuz en 1920. Pétermann, 2014, pp. 113–116.
22 *Exposition de la Pomme d'Or [...]*, 1916.
23 Cingria, 1917. L'ouvrage fut réédité en 1930 aux éditions parisiennes *À l'art catholique* avec une préface de Paul Claudel. Cingria, 1930a.
24 La polychromie d'origine conçue par Cingria a été altérée. Selon les indications de Jean-Bernard Bouvier dans l'article consacré à Echarlens, les murs de la nef étaient vert olive clair et le chœur brun-rouge. Waeber indique pour sa part qu'en 1952, l'intérieur de l'église avait déjà été repeint en couleurs plus claires. Les analyses entreprises en 1994 par Julian James et l'atelier de Conservation et de Restauration (ACR) confirment la présence de plusieurs surpeints. Bouvier, 1929, pp. 132 et 139 ; Waeber, Schuwey, 1957, p. 163 ; James [rapport inédit], 1994, SBC Fribourg, dossier d'analyse « Echarlens ».
25 Voir le paragraphe consacré à ce chantier au point 5.5.
26 Gross, 2006, p. 17.
27 Le verrier et peintre-verrier Eugène Dunand reprit en 1920 l'atelier de Georges-Albert Jourdin (ancien atelier Enneveux & Bonnet) sis à Carouge. Il collabora à plusieurs reprises avec Cingria et le Groupe de Saint-Luc, notamment entre 1924 et 1930 en réalisant les vitraux des églises de Carouge, Semsales et Finhaut. Il ne fut cependant jamais membre du Groupe, probablement car il était protestant et ne voulut pas se convertir. Rudaz, 2009f, pp. 110 et 111 ; Poiatti, 2008, pp. 123–125.
28 La peinture qui orne le chœur, réalisée par Gaston Faravel en 1946, remplace deux anciennes

compositions, l'une plus simple, avec deux anges entourant l'autel, l'autre figurant le Christ bénissant deux personnages. Waeber, Schuwey, 1957, pp. 269 et 270.

29 Poiatti, 2008, p. 116. Voir à ce sujet le point 4.3.

30 Lettre de Mgr Marius Besson à Alexandre Cingria, 7 juillet 1927, CLSR, fonds Alexandre Cingria (1879–1945), COC 1-77 A.C.

31 Lettre de Mgr Marius Besson à Alexandre Cingria, 2 juillet 1932, CLSR, fonds Alexandre Cingria (1879–1945), COC 1-77 A.C.

32 Dans une lettre du 2 juillet 1932, Mgr Besson avoue à Cingria ne pas aimer la Vierge de Miséricorde de Finhaut, qu'il juge dénuée de caractère artistique, et lui conseille de soigner son dessin. Lettre de Mgr Marius Besson à Alexandre Cingria, 2 juillet 1932, CLSR, fonds Alexandre Cingria (1879–1945), COC 1-77 A.C. Voir à ce sujet le point 4.3 et particulièrement le sous-point « L'importance du dessin et le problème de la lisibilité ».

33 Dans une lettre du 1er février 1932 à Mgr Besson, Gino Severini proteste contre le fait qu'on lui retire peu à peu le contrôle des différents éléments de décoration de l'édifice, notamment les vitraux. Il estime que cette offensive est directement dirigée contre Cingria, qu'il considère comme le meilleur peintre de vitraux de son temps en dépit de l'opposition de ses compatriotes. Il ajoute : « D'une collaboration entre Cingria et moi ne pourrait résulter que des œuvres dignes de respect ». Lettre de Gino Severini à Mgr Marius Besson, 1er février 1932, Archives de la Fondation Charles Journet.

34 Cingria considérait en effet cette commande comme lui revenant de droit, juste retour des choses pour les « crasses » (sic) subies en Suisse romande. C'est ce qui ressort d'une lettre à Dumas lui demandant d'appuyer sa candidature auprès du conseil de paroisse : « Cette église m'était due par l'opinion à Lausanne. M. le curé Mauvais me l'avait promise il y a plus de 10 ans ». Lettre d'Alexandre Cingria à Fernand Dumas, 26 mai 1933, CLSR, fonds Alexandre Cingria (1879–1945), COC 15–16 A.C.

35 Ces vitraux se rapprochent stylistiquement de certaines verrières décoratives conçues par Cingria et réalisées par l'atelier Chiara à la même époque, notamment celles de Saint-Martin de Lutry, qui utilisent largement des verres spéciaux à texture. Dans le répertoire de ses œuvres inédit conservé au CLSR, Cingria indique avoir réalisé au Valentin en 1932 des « grisailles », terme correspondant à l'époque à des verrières décoratives et non figuratives, comme celles évoquées ici. Les archives paroissiales révèlent par ailleurs que Cingria aurait également dû réaliser, suite à la pose du vitrail de la tribune en 1941, l'ensemble des grands vitraux de la nef, commande qui n'a pu être menée à bien faute de moyens financiers. Cingria Alexandre, « Répertoire des œuvres d'art religieux composée ou exécutée [sic] par Alexandre Cingria », CLSR, fonds Alexandre Cingria (1879–1945), TC 5 A.C ; Correspondance entre Alexandre Cingria, le curé Joseph Mauvais et Fernand Dumas au sujet des vitraux, 1941, AP Notre-Dame, Lausanne, dossier « Statue N-D 1941–1944 ».

36 Le mariage fut célébré en septembre 1904 après de nombreuses hésitations du côté de la mariée dont la famille, vaudoise et protestante, n'était pas des plus enthousiastes à l'égard de ce fiancé catholique, artiste et sans situation. Quatre enfants naquirent de leur union. Cingria, 1954, pp. 38 et 39.

37 *Ibidem*, pp. 49–51.

38 Nom qu'il se donne à lui-même dans son autobiographie *Souvenirs d'un peintre ambulant* publiée en 1933. Cingria, 1933a.

39 Cingria, 1954, p. 54 ; Rudaz, 1998, p. 39.

40 Cingria, 1954, pp. 63–67.

41 Bouvier, 1944, p. 126.

42 Ces mosaïques représentent trois épisodes de l'histoire genevoise : l'arrivée de Jules César en 58 av. J.-C., le comte de Genève et les foires du XVe siècle, l'accueil des réfugiés huguenots au XVIe. Elles devaient à l'origine orner le mur nord du péristyle de l'Hôtel de Ville de Genève. Une quatrième mosaïque devait représenter la Genève suisse, mais Cingria mourut avant d'avoir pu la réaliser. Après un essai de pose peu concluant *in situ* du vivant de l'artiste, on décida en 1949 de les installer dans l'ancienne halle de la Maison de Ville, où elles sont moins bien éclairées et où les couleurs, jugées trop vives, ressortent moins. Brunier, 2016, p. 303 et note 95, p. 396.

43 Dans les années 1920, Cingria organisa plusieurs expositions à Neuchâtel, Winterthur, Genève, Lausanne, Berne et Bâle. Il exposa également à l'étranger, notamment en 1927 à la Haye où il rencontra un franc succès, ainsi qu'à Paris à la Galerie de la Seine en avril 1930 où il ne vendit toutefois aucune œuvre. Cingria, 1954, pp. 50, 56 et 57.

44 Lettre de Gino Severini à Mgr Marius Besson, 1er février 1932, archives de la Fondation Charles Journet.

45 Cingria, 1933a, p. 75.

46 Citation d'Alexandre Cingria tirée d'un article de *L'éventail*, cité par : Fosca, 1930, p. 43.

47 Rohner [mémoire de licence], 2006, p. 14.

48 Voir à ce sujet : Meylan, 1993, pp. 32–95.

49 Citation de René Morax dans : Audel, 1963, pp. 48 et 49, cité par : Meylan, 1993, p. 43.

50 *Ibidem*, p. 44.

51 Cingria, 1954, p. 100.

52 Cingria s'exprime longuement sur sa conception du costume de théâtre et son importance dans un article de *Vie, Art & Cité* publié en 1940. Cingria, 1940, [non paginé].

53 Cingria, 1936, p. 7.

54 Voir à ce sujet le point 1.4 et en particulier le sous-point « Le théâtre chrétien et les Compagnons de Romandie ».

55 L'ensemble, qui comprend un bureau, deux chaises, deux bibliothèques, une chaise curule et une sellette, a été légué au Musée d'art et d'histoire de Genève. Cingria conçut également le motif du papier-peint, tandis que des broderies de laine réalisées par Marguerite Naville garnissaient le panneau du fond du bureau et la porte d'une des bibliothèques. Voir : Molina, 2010a, pp. 451 et 452.

56 *Ibidem*, p. 453, note 4.

57 Voir également à ce sujet le livre traitant spécifiquement de la question des arts du verre dans le Groupe de Saint-Luc : Sauterel, Noverraz, 2024.

58 « Restauration de la chapelle St. Sébastien », 15 décembre 1926, AVL, Série C fonds administratifs C3, carton 2475.

59 Cingria conçut non seulement le grand vitrail de la face nord figurant *Le Christ appelant à lui les foules*, achevé en mars 1927, mais également un deuxième à l'ouest, représentant des épisodes de la vie de saints et de nobles liés à l'histoire du temple de Saint-François. Voir : Noverraz, Queijo, 2016, pp. 156 et 157.

60 « Ce carton était composé avec des souvenirs des préraphaélites anglais, de Mucha et de Grasset. Sans tenir aucun compte des meneaux, comme c'était la mode alors, des anges couleur absinthe volaient, traversant les trois fenêtres, dans un ciel rose opalin. Je n'avais alors aucune idée de la fonction architecturale du vitrail et ne pensais qu'à assembler des figures en arabesques dessinées par le contour à la manière des décorateurs de 1900 ». Cingria, 1933a, pp. 112 et 113.

61 Poudre d'oxyde de fer ou de cuivre, généralement noire ou brune, à laquelle on ajoute un fondant et qui peut être étendue à l'eau ou au vinaigre et mélangée à de la gomme arabique. Le mélange est ensuite apposé sur le vitrail, généralement à l'aide de pinceaux de différentes tailles et formes, selon différentes épaisseurs et densités, pour créer des traits de contour, des modelés, des motifs, des ombres, des dégradés. La grisaille est finalement fixée au verre par cuisson à environ six-cents degrés. Brisac, 1994, pp. 184–186.

62 « [...] patine que je travaillais ensuite avec la paume de la main, le doigt, le chiffon, une vieille plume de cygne ou une vieille brosse à peindre brûlée au feu ». Cingria, 1933a, pp. 112 et 113.

63 *Ibidem*, p. 116.

64 Il s'agissait de l'atelier de Gérard Krachten, qui produisait des vitraux décoratifs. Reymond, 1992, p. 37 ; Dumaret, 2009, p. 195.

65 Sur les cartons de Maurice Denis, Poncet réalisa en 1917 deux verrières pour la basilique Notre-Dame de Genève et, entre 1918 et 1922 et en collaboration avec Charles Wasem, les quatorze fenêtres hautes de la nef de l'église Saint-Paul de Grange-Canal dessinées par Denis. Entre 1913 et 1918/20, il exécuta également plusieurs vitraux de Cingria pour les mêmes édifices. Sauterel, 2008b, pp. 236–242, 282–290.

66 Son premier atelier se trouvait à son domicile, au numéro 8 de la rue du Prieuré à Genève, et devint en 1917 la « Société genevoise de verres ouvrés ». Poncet acquit de nouveaux locaux à Ferney-Voltaire en 1918, avant d'ouvrir l'année suivante une usine de verre à Bossey-Veyrier, aventure éphémère puisqu'elle se termina en 1922 avec la fermeture de ladite usine. De 1924 à sa mort, Poncet travailla dans un atelier installé dans sa maison familiale à Vich. Reymond, 1992 ; Donche-Gay, 1994, pp. 34–36 ; Noverraz [mémoire de master], 2014.

67 « Maurice Denis et le vitrail » in : *Gazette de Lausanne*, 14 octobre 1923, p. 1.

68 Ces grands principes ont été mis en évidence par Gustave Arnaud d'Agnel. Arnaud d'Agnel, *L'Art religieux moderne*, tome 2, 1936, pp. 12 et 13.

69 Denis Maurice, « Le sentiment religieux dans l'art du Moyen Âge », conférence du 16 décembre 1913 à la Société des Amis des Cathédrales, publiée dans : Denis, 1922, pp. 134–167.

70 Arnaud d'Agnel, tome 2, 1936, p. 178.

71 Soit du verre fabriqué selon les techniques traditionnelles. Il se compose essentiellement de sable de silice auquel on ajoute des fondants (la potasse originellement, ou la soude dès la Renaissance) afin de baisser son point de fusion. Il est teinté dans la masse par addition de colorants à base d'oxydes métalliques. Le verre en fusion est ensuite travaillé pour donner une feuille de verre selon différentes techniques, la plus traditionnelle étant le soufflage à la canne selon le procédé du manchon décrit par le moine Théophile (première moitié du XIIe siècle) dans son traité *Schedula Diversarum Artium*. Le coulage du verre en fusion sur une table où il est ensuite étendu est une autre méthode, connue depuis l'Antiquité, reprise au XVIe siècle en Italie puis développée dans l'industrie du verre anglais dès le milieu du XIXe siècle. Brisac, 1994, pp. 179, 182 et 183 ; Blondel, 2000, pp. 152–154, 191–193 ; Theophilus (dit Rugerus), 1998.

72 Le verre Tiffany est également dit « américain » car il a été mis au point vers 1860/70 par les Américains John La Farge et Louis Comfort Tiffany. Il s'agit d'un verre opalescent et légèrement translucide, comprenant des marbrures, des striures ou de légers reliefs. Blondel, 2000, p. 175.

73 Les verres à reliefs dits aussi verres à textures ou verres structurés, verres artistiques ou verres industriels, sont obtenus par coulage du verre en fusion et passage entre des rouleaux lamineurs gravés imprimant sur le verre différents motifs et textures. Ils sont pour la plupart inventés dans la seconde moitié du XIXe siècle et largement utilisés durant la période de l'Art nouveau. Le verre dit « chenillé » par exemple, présente des motifs au relief souvent larges, s'inspirant de la forme d'une chenille. Le verre « cathédrale » comprend des ondulations plus légères, souvent circulaires. *Ibidem*, pp. 195 et 196.

74 Cingria, 1933a, pp. 122 et 123.

75 Pièce de verre bombée généralement de deux à trois centimètres, de forme souvent circulaire, ovale ou losangée, intégrée au vitrail et contrastant par son relief avec les autres éléments. Blondel, 2000, p. 65.

76 La gravure est le plus souvent exécutée sur un verre plaqué, c'est-à-dire constitué de plusieurs couches de verre coloré superposées. Dans le cas d'un verre doublé, composé par exemple d'un verre rouge plaqué sur un verre blanc, attaquer la surface rouge avec de l'acide découvre le blanc se trouvant en dessous, le contraste des deux couleurs créant ainsi un motif. *Ibidem*, p. 323.

77 *Ibidem.*

78 Cingria, 1933a, p. 123.

79 *Ibidem*, pp. 119 et 120.

80 Cingria se plaignait d'ailleurs de cette éternelle critique dont il voulait tant se départir. *Ibidem*, pp. 27, 28, 113.

81 Les origines de cet atelier remontent au XIXe siècle. Le Piémontais Pierre-Antoine Chiara (1858–1927), qui possédait sur la place Saint-Laurent de Lausanne un commerce de porcelaine, verrerie, cristaux, vaisselle, encadrement et dorure, y adjoignit dans les années 1880 un département Vitrerie et glaces dirigé par son épouse, Françoise Mondade. Leur fils Pierre-Auguste (1882–1929), après un apprentissage chez Karl Wehrli à Zurich, y développa en 1904 une section Vitrail et s'associa en 1919 avec le verrier allemand Josef Stein, dont le fils André devint un des piliers de l'atelier. D'autres collaborateurs s'y succédèrent, notamment Charles Bühlmann,

Georges Gamon, Jean-Pierre Röthlisberger et Karl-Heinz Randtke. À la mort de Pierre-Auguste, son épouse Pauline Chiara-Coronilla reprit les rênes de l'entreprise et en 1974 leurs filles Alice et Pierrette vendirent la vitrerie à un collaborateur, Humbert Gabella. Christophe Burlet, finalement, reprit la section Vitrail et la mit à son nom en 1996. Hostettler [mémoire de licence], 2001.

82 Reymond, 1992, pp. 56–64.

83 Poiatti, 2008, pp. 123–125.

84 Atelier fondé en 1894 lorsque l'allemand Vinzenz Kirsch (1872–1938), formé dans l'atelier d'Adolf Kreuzer à Zurich, reprit l'entreprise du peintre-verrier Ludwig Greiner, située boulevard de Pérolles à Fribourg. Il s'associa avec son compatriote Karl Fleckner (1865–1934), cartonnier de formation, qui assura les tâches administratives tandis qu'il gérait la partie artistique. La maison connut rapidement une grande renommée grâce à sa collaboration avec l'artiste polonais Józef Mehoffer lors de la réalisation des vitraux de la collégiale (puis cathédrale) Saint-Nicolas de Fribourg. L'atelier Kirsch & Fleckner collabora ensuite avec de nombreux artistes tels que Raymond Buchs, Fortuné Bovard et Jean-Édouard de Castella. À la mort de Fleckner en 1934 puis de Kirsch quatre ans plus tard, les enfants des deux familles divisèrent l'atelier en deux entités poursuivant leur activité chacune de leur côté. Pasquier, 1995, pp. 98–118.

85 Cingria, 1933a, p. 21.

86 *Ibidem.*

87 Facture de l'atelier Kirsch & Fleckner, 7 décembre 1926, AEF, ECHARLENS Paroisse, boîte VI C, dossier « Nouvelle église : Factures 1–10 ».

88 Des recherches entreprises récemment au Vitrocentre Romont sur les arts du verre au sein du Groupe de Saint-Luc ont permis de découvrir des archives indiquant que Cingria et Chiara ont réalisé les vitraux du vestibule de l'église Saint-Paul de Cologny entre décembre 1925 et janvier 1926. Ce qui permet de corriger l'information assez répandue mais erronée selon laquelle l'artiste commença de collaborer avec l'atelier en 1927 lors de la réalisation des vitraux du temple Saint-François de Lausanne. Cingria Alexandre, « Vitraux du porche de Grange-Canal » [texte explicatif sur ses vitraux] [1926], AP Saint-Paul, Cologny.

89 C'est ce qui ressort clairement de la brochure publicitaire produite par l'atelier Chiara en 1931, dont la page deux indique : « La liste de prix que nous publions à la suite de cette étude, et les quelques illustrations qui l'accompagnent, donnent une idée du travail que la Maison CHIARA, sous la direction artistique de Cingria, peut exécuter ». *Vitraux d'art exécutés par la Maison CHIARA de LAUSANNE sur les projets et avec la collaboration d'ALEXANDRE Cingria* [brochure publicitaire], 1931, CLSR, fonds Alexandre Cingria, ICOC 3 A.C. Comme le précise Chantal Hostettler, Cingria n'avait cependant aucune obligation vis-à-vis de l'atelier et restait libre de s'associer avec d'autres entreprises. Hostettler [mémoire de licence], 2001, p. 37.

90 Pasquier, 1995, pp. 103 et 104.

91 À noter que la grande majorité de ces bâtiments sont dus à Fernand Dumas, à l'exception des suivants : église de Tavannes, construite par Adolphe Guyonnet ; église Saint-Pierre-aux-Liens de Bulle, restaurée par Jean Camoletti et Louis Waeber (ce dernier étant cité comme membre du Groupe dans l'*Annuaire romand de St-Luc* en 1936 ; église paroissiale d'Épendes, construite par Albert Cuony (également cité comme membre en 1936) ; église Notre-Dame-des-Alpes du Fayet dont l'architecte, Maurice Novarina, devint membre du Groupe en 1936 selon l'article signé « Le Spectateur romand » (c'est-à-dire Alexandre Cingria) qui fut publié dans l'*Almanach* de 1937. Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1936, pp. 14–18 ; Cingria, 1937d, pp. 29–34.

92 Voir à ce sujet : Noverraz, Sauterel, Wolf, 2021, pp. 50–59.

93 La première « mosaïque transparente » (dénomination d'origine de la dalle de verre) est présentée en 1929 par l'atelier Gaudin à l'occasion du 19e salon de la Société des artistes décorateurs de Paris. Meer [mémoire de licence], 2002, pp. 15–16.

94 L'atelier parisien d'Auguste Labouret déposa le brevet du « vitrail en dalle de verre cloisonné ciment » un an après avoir présenté une dalle de verre travaillée au burin et marteau au 22e salon de la Société des artistes décorateurs de 1932. Day, 2005, pp. 23 et 30.

95 Les plaques de verre moulé sont d'abord débitées en petits blocs puis taillées avec une marteline, petit marteau à deux tranchants utilisé à l'origine pour la mosaïque. Meer [mémoire de licence], 2002, p. 19.

96 De premiers essais furent menés dans l'atelier Chiara vers 1947, les verriers Charles Bühlmann et André Stein utilisant alors des échantillons de verre épais moulé reçus de la verrerie de Saint-Just-sur-Loire. Ces essais trouvèrent une application concrète lors de la réalisation, en 1949, des verrières imaginées par Paul Monnier pour le chœur de l'église de Collombey. Ce fut toutefois la maison Aubert & Pitteloud d'Ecublens, mentionnée pour la première fois en 1950, qui devint la référence en matière de dalle de verre en Suisse romande. Spécialisé dans la « dalle en béton translucide » ou « béton armé translucide » (selon sa publicité), cet atelier collabore en 1954 avec Fernand Léger pour réaliser le grand cycle de dalles de verre de l'église jurassienne de Courfaivre. D'autres artistes expérimentèrent cette technique dès le début des années 1950, notamment Max Brunner (1910–2007) ainsi que Charles, Jacques et Blaise Wasem. Meer [mémoire de licence], 2002, pp. 25–27 ; « Aubert & Pitteloud, dalles en béton translucide [...] », in : *Annuaire et indicateur vaudois réunis*, 1950, p. 10 ; Bueche, 1957, pp. 1–10 ; Noverraz, Sauterel, Wolf, 2021.

97 Le décompte des frais du chantier, établi par le curé Terrapon, mentionne Jean Gaudin. AEvF, dossier « Sorens », Joseph Terrapon, « Un curé parmi les autres », tapuscrit inédit, 27 avril 1935, p. 226. Lors de la création de la chapelle mortuaire en 1985, ils ont été déplacés au sein de cet espace, accolé à l'ancien baptistère circulaire.

98 Meer se base sur une lettre de Jean Gaudin à Cingria, datée du 2 avril 1936, dans laquelle il propose un devis pour l'exécution future des dalles de verre du Fayet. Gaudin écrit : « J'ai compris que les panneaux unis dont vous parlez seraient d'une couleur unie, mais seraient en réalité faits de petits morceaux de dalle juxtaposés, comme ce que nous avons déjà fait d'après un de vos dessins ». Meer [mémoire de licence], 2002, p. 58. Cette lettre mentionnant une réalisation commune antérieure à avril 1936, il est très probable que Gaudin fasse ici référence au chantier de Sorens.

99 Auguste Vuarnoz, « Comptes de la bâtisse de l'église d'Orsonnens » [16 mai 1939], pp. 4 et 5, AEvF, dossier « Orsonnens ».

100 Cingria Alexandre, « Répertoire des œuvres d'art religieux composée ou exécutée [sic] par Alexandre Cingria », CLSR, fonds Alexandre Cingria (1879–1945), TC 5 A.C.

101 Mamedova, 2004, p. 171, note 43.

102 Probablement en raison des coûts, les panneaux ornementaux étant moins chers que les figuratifs. *Ibidem*, p. 169.

103 Meer [mémoire de licence], 2002, p. 15.

104 Cattaul Georges, « Alexandre Cingria nous parle de la renaissance du vitrail et de l'art religieux », in : *La bourse égyptienne*, 1er avril 1940, p. 8, CLSR, fonds Alexandre Cingria (1879–1945), CP S 3 A.C.

105 Cingria offrit cette dalle de verre, réalisée dans l'atelier Gaudin, au père Maurice Moullet pour orner le chevet de l'église des Cordeliers de Fribourg nouvellement restaurée par Albert Cuony. Le père Moullet accepta ce don mais demanda à l'artiste non seulement d'adapter sa composition afin qu'elle occupe toute la baie axiale, mais aussi de réaliser deux dalles de verre pour les fenêtres attenantes. Cet ensemble, posé entre mai et juin 1938, fit alors scandale. On en critiqua le « modernisme audacieux » et les nuances abondantes qui semblaient « s'échapper d'une palette de prestidigitateur ». L'œuvre fut finalement retirée en 1976 dans le cadre de la grande restauration de l'église entreprise entre 1974 et 1991. Meer [mémoire de licence], 2002, pp. 61–63 ; « À propos du nouveau vitrail des Cordeliers », in : *La Liberté*, 13 février 1939, p. 8 ; Raymann, Bujard, Schmid (*et al.*), 1991, p. 49.

106 Meer [mémoire de licence], 2002, pp. 65 et 66.

107 Cattaul Georges, « Alexandre Cingria nous parle de la renaissance du vitrail et de l'art religieux », in : *La bourse égyptienne*, 1er avril 1940, CLSR, fonds Alexandre Cingria (1879–1945), CP S 3 A.C.

108 « Certes, le procédé comporte des inconvénients, il demande des ouvriers mosaïstes qu'on ne trouve guère que dans la région de Venise ; en outre, il est si compliqué d'en régler l'emploi, selon l'échelle des figures et le recul dont on dispose, que je n'en suis pas encore maître... ». *Ibidem.*

109 Fils de Karl Fleckner (1865–1934), co-fondateur avec Vinzenz Kirsch de l'atelier fribourgeois Kirsch & Fleckner. Pasquier, 1995, p. 100.

110 Moullet P. M., « Une invention récente dans l'art du vitrail : À propos des nouvelles verrières d'Alexandre Cingria au sanctuaire N-D des Marches », in : *La Liberté*, 11 janvier 1947, CLSR, fonds Alexandre Cingria (1879–1945), CP S 53 A.C.

111 Après la mort de Cingria, ce fut son gendre, Emilio Maria Beretta (1907–1974), qui compléta le cycle représentant différents pèlerinages mariaux en Suisse et à l'étranger (*Litanies de la Vierge* dans le chœur, *Le Vœu du captif* et *La Guérison miraculeuse de Léonide Andrey* dans la nef). Procès-verbaux des assemblées paroissiales du 11 janvier au 23 octobre 1945, Archives paroissiales de Broc, cahier « Protocoles des assemblées paroissiales de Broc 1924–1970 » ; Voir également : Rime, Rime, 2005.

112 Terme qui est appliqué péjorativement aux vitraux du XIXe siècle auxquels on reproche de n'être que des « peintures sur verre », plaçant au premier plan la représentation au détriment des éléments constitutifs du vitrail. Voir à ce sujet l'analyse de Sophie Donche-Gay dans son livre sur les vitraux contemporains de la cathédrale de Lausanne. Donche-Gay, 1994, pp. 13 et 14.

113 Rudaz, 1995, p. 6.

114 Une des principales mosaïques qu'elle réalisa sur un chantier du Groupe de Saint-Luc est le retable de l'église Saint-Martin de Lutry (1929–30). Voir : Neuenschwander Feihl, 1995.

115 Aubert, 1945.

116 Ms., 1934, p. 17 ; Cingria, 1944, pp. 56 et 57.

117 Rudaz, 2009h, pp. 239.

118 Ces mosaïques furent réalisées entre 1939 et 1949. M. J.-D., « Marguerite Naville », *Journal de Genève*, 30 mai 1969, p. 17.

119 *Ibidem*.

120 Fosca, 1945a, p. 64.

121 Voir l'historique de la famille Soret déposé par Paul Naville, le mari de Marguerite, au Service des Manuscrits de la Bibliothèque de Genève : « Papiers de la famille Soret : 1758–1948, CH BGE Ms. fr. 5661-5721 », Bibliothèque de Genève, catalogue des manuscrits : https://archives.bge-geneve.ch/archive/resultats/touslesfonds/n:96?RECH_S=Papiers+de+la+famille+Soret+%3A+1758–1948&type=touslesfonds

122 « René Naville, un grand homme silencieux », in : *La Liberté*, 17 février 1978, p. 7.

123 Marguerite Naville née de Pourtalès était également aquarelliste et l'épouse de l'égyptologue Édouard Naville (1844–1926), voir : Senarclens Jean (de), « Naville », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 14.07.2009 [en ligne, consulté le 02.08.2019 :] https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/025542/2009-07-14/.

124 Rudaz, 2009h, p. 239.

125 M. J.-D., « Marguerite Naville », *Journal de Genève*, 30 mai 1969, p. 17.

126 La première cheffe d'orchestre de Suisse romande, nommée à ce poste en 1953, fut Hedy Salquin (1928–2012). Minder-Jeanneret Irène, « Hedy Salquin », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 21.10.2014 [en ligne, consulté le 12.02.2023 :] https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/044522/2014-10-21.

127 M. J.-D., « Marguerite Naville », *Journal de Genève*, 30 mai 1969, p. 17.

128 « Cours de broderie », in : *Gazette de Lausanne*, 13 octobre 1910, p. 4.

129 Rudaz, 2009h, p. 239.

130 Aubert, 1945, p. 63.

131 Premier salon des *Cahiers vaudois [...]*, 1914.

132 Service pour la promotion de l'égalité entre homme et femme, 2004, p. 21.

133 *Exposition de la Pomme d'Or [...]*, 1916.

134 Rudaz, 1998, p. 22.

135 Aubert, 1945, p. 42.

136 Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, 1920, planches 12 et 13.

137 Francillon Roger, « Ernest Naville », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 30.12.2008 [en ligne, consulté le 01.03.2021 :] https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/015953/2008-12-30/.

138 Societas Sancti Lucae, « Statuts », 5 décembre 1924, p. 2, StALU, PA 378/1 ; « Groupe romand de Saint Luc : règlement », 1er décembre 1938, CLSR, fonds Alexandre Cingria (1879–1945), COD 1 A.C.

139 Rudaz, 2009h, p. 240.

140 Aubert, 1945, p. 13.
141 *Ibidem*, p. 61.
142 Véron-Denise, 2018, p. 15.
143 Bonzon, 2003, pp. 179 et 180.
144 « Cours de broderie », in : *Gazette de Lausanne*, 13 octobre 1910, p. 4.
145 Fiette, 2010c, p. 311.
146 L'École de broderie de La Sarraz fut active de 1911 à 1921 environ, date à laquelle Hélène de Mandrot choisit de se concentrer sur les expositions internationales organisées avec le Groupe de La Sarraz. Documentation réunie par Tiziana Andreani lors de l'exposition *Hélène de Mandrot, mécène du modernisme*, château de La Sarraz, 27 juin–28 octobre 2019. Sur cette école et les activités d'Hélène de Mandrot dans le domaine de la broderie, voir aussi : Baudin, 1998, et particulièrement le chapitre « Hélène de Mandrot et la broderie », pages 18–30.
147 Eberhard Cotton, 2017, pp. 27-29.
148 Véron-Denise, 2018.
149 *Ibidem*, pp. 15, 18 et 19.
150 Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, 1920, planches 12 et 13.
151 Expression employée par Paul-André Jaccard dans la monographie qu'il a consacrée à Alice Bailly. Jaccard, 2005, p. 79.
152 *Ibidem.*
153 Jaccard [mémoire de licence], 1973, p. 43.
154 Véron-Denise, 2018, p. 18.
155 Jaccard [mémoire de licence], 1973, p. 44.
156 Jaccard, 2005, pp. 82-83.
157 Jaccard [mémoire de licence], 1973, p. 46.
158 Jaccard, 2005, p. 78.
159 *Ibidem*.
160 Aubert, 1945, p. 63.
161 Cingria, 1954, p. 47.
162 Aubert, 1945, p. 63. L'auteur de l'article nécrologique consacré à Marguerite Naville reprit également cette information en mentionnant que l'artiste « illustra merveilleusement la technique introduite par Jean-Louis Gampert vers 1912, c'est-à-dire les tableaux brodés de laine et de fils d'or et d'argent ». M. J.-D., « Marguerite Naville », *Journal de Genève*, 30 mai 1969, p. 17.
163 Ferrare, 1937.
164 Molina, 2010b, p. 453. À l'instar des *Wiener Werkstätte* de Josef Hoffmann, l'Atelier français proposait des meubles et des objets conçus par des artistes tels que Louis Süe, André Véra et André Mare. La monographie qu'Henri Ferrare a consacrée à Jean-Louis Gampert indique que l'artiste aurait fait partie de cet atelier. Ferrare, 1937, p. 59.
165 Voir Rossellat Lionel, arbre généalogique de la famille Gampert [en ligne, consulté le 16.02.2021 :] https://gw.geneanet.org/rossellat?lang=fr&p=rene+jean&n=gampert#note-wed-1.
166 Service pour la promotion de l'égalité entre homme et femme, 2004, pp. 21 et 22.
167 Ministère du Commerce, de l'Industrie, des Postes et des Télégraphes, 1925, p. 88.
168 Gross, 2006, p. 20.
169 Jaccard, 2005, p. 90.
170 Aubert indique que Naville aurait reçu commande de ce retable en 1920. Cette date semble cependant bien précoce, sachant que le choix de l'architecte de la nouvelle église d'Echarlens n'était alors pas encore arrêté puisque le projet déposé par Dumas en 1921 ne fut choisi qu'en 1923. Même s'il est possible que le retable ait été commandé à Naville avant le démarrage du projet de la nouvelle église, la date proposée par Aubert est sans doute erronée, même si l'on suppose que l'artiste mit plusieurs années pour réaliser cette œuvre monumentale. Aubert, 1945, p. 25 ; AEF, Echarlens Paroisse, boîte VI A et VI D.
171 « La nouvelle église d'Echarlens », in : *La Semaine catholique du diocèse de Lausanne, Genève et Fribourg*, 1927, p. 362.
172 Fernand Dumas, « Église d'Echarlens : situation arrêtée au 31 mai 1927 », AEF, Echarlens Paroisse, boîte VI C, « Nouvelle église : Devis factures comptes 1921–1929 ».

173 Bouvier, 1929, p. 139.
174 C'est notamment ce qu'indique le numéro spécial de la revue *Patrimoine fribourgeois* consacré au Groupe de Saint-Luc. Service des biens culturels, 1995, 2e de couverture.
175 M. J.-D., « Marguerite Naville », *Journal de Genève*, 30 mai 1969.
176 Aubert, 1945, p. 63 ; M. J.-D., « Marguerite Naville », *Journal de Genève*, 30 mai 1969.
177 Jaccard, 2005, p. 78.
178 Aubert, 1945, p. 63.
179 Ms., 1934, p. 17.
180 Aubert, 1945, p. 21, 48 et 57.
181 Cette chapelle construite en 1925 par Guyonnet fut démolie en 1961 lors de l'aménagement de nouveaux dortoirs à l'internat. Poncet, 1926, pp. 147–149 ; Roduit, 2006, pp. 25–27.
182 Morand, Gamboni, 1986, p. 104.
183 Musée d'art et d'histoire de Genève, 1933, p. 11.
184 Le Groupe romand de Saint-Luc aurait été invité à l'évènement par le gouvernement italien pour représenter la Suisse. Cingria, 1934, p. 67.
185 Aubert, 1945, p. 70. Ce vitrail est reproduit dans le numéro de décembre 1934 de la revue *Œuvres.* Ms., 1934, p. 17. D'après Rudaz, Naville aurait réalisé douze vitraux pour cette église, mais seul celui du chœur semble avoir été conservé. Il s'agit de la seule expérience de l'artiste dans le domaine du vitrail. On ignore avec quel atelier elle travailla à cette occasion. Rudaz, 2009h, p. 240.
186 Aubert, 1945, pp. 38 et 39.
187 En 1922, Naville présenta des costumes pour la section « Théâtre du Jorat Mézières » à l'Exposition fédérale d'art appliqué de Genève. *1ère exposition nationale d'art appliqué, organisée par L'Œuvre [...]*, [1922], p. 88.
188 Bonzon, 2003, pp. 192 et 193.
189 Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1935.
190 Bonzon, 2003, pp. 192 et 193.
191 L'inscription suivante est brodée en bas à droite du retable : « Maquette E. BERETTA / Broderie R. BOVY-LYSBERG ».
192 Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1936, pp. 14–18.
193 Zbinden-Sartoris Adrienne, « L'art religieux en Suisse romande : une œuvre d'Alice Basset », in : *La Liberté*, 21 novembre 1950, p. 5.
194 Alice Basset a également conçu les vitraux de la chapelle, réalisés avec l'atelier d'Herbert Fleckner à Fribourg, probablement vers 1948. Ganter, 1951, pp. 193–200.
195 Zbinden-Sartoris Adrienne, « L'art religieux en Suisse romande : une œuvre d'Alice Basset », in : *La Liberté*, 21 novembre 1950, p. 5.
196 « Une belle tapisserie à Martigny », in : *Nouvelliste du Rhône,* 20 février 1963, p. 10.
197 Flüeler, 1993, pp. 70–75 ; « Amstad, Regina », in : *SIKART : Dictionnaire sur l'art en Suisse*, 17.11.2020 [en ligne, consulté le 28.04.2019 :] https://recherche.sik-isea.ch/fr/sik:person-4002666/in/sikart/actor/list.
198 Devenue Sœur Marie de la Grâce au couvent des Clarisses de Mazamet en 1927, elle continua son activité de brodeuse, principalement dans le domaine de la paramentique. Véron-Denise, 2021, pp. 1–31.
199 « La broderie en Suisse », dans : *Suisse : Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* [1925], pp. 36–38.
200 Bonzon, 2003, pp. 182 et 183.
201 *Ibidem*.
202 *Ibidem*, p. 182.
203 Rudaz Patrick, 1995, pp. 4–6 ; Rudaz, 1997a, pp. 79–84 ; Rudaz, 1998 ; Rudaz, 2009a, pp. 33–36.
204 Notamment : Service des biens culturels, 1995 et 2008.
205 Voir : Paroisse de Finhaut, 2006, p. 27 ; Torche-Julmy, 2008, pp. 389–404.
206 Secrétan, 1936.
207 Dans ces ouvrages, Joray trace un panorama de la sculpture en Suisse romande, sans toutefois aborder spécifiquement la question de l'art sacré. Joray, 1959 ; Joray, 1967a ; Joray, 1967b.

208 Jaccard, 1986, pp. 41–55.
209 Henri Dom, 2011.
210 Sarrabezolles-Appert, Lefèvre, 2002.
211 Une monographie parue en 1984 est consacrée à Remo Rossi. Banconi, 1984.
212 Baud François, « Étapes » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, fonds François Baud, 1903–1975, Musée d'art et d'histoire (MAH), Ville de Genève. Don de Josiane Voltoni [avant 1992]. Afin d'alléger les notes de bas de page, l'information concernant la localisation du fonds dont fait partie cette autobiographie ne sera plus précisée dans les références suivantes.
213 On peut également citer le récit autobiographique *Souvenirs d'un peintre ambulant* d'Alexandre Cingria, qui ne retrace toutefois qu'une période précise de sa vie, ainsi que *Tutta la vità di un pittore*, autobiographie dans laquelle Gino Severini relate son existence avant son arrivée en Suisse en 1924. Cingria, 1933a ; Severini, 1946.
214 Baud, « Étape I 1889–1898 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, p. 37.
215 Voir les notices réalisées sur eux par Paul-André Jaccard et Nicolas Raboud : Jaccard, Raboud, 1986, p. 58.
216 Baud, « Étape II, 1898–1907 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, p. 36.
217 D'abord à Jutigny en Île-de-France, où il vécut durant quatre ans, puis à Jussy dans la campagne genevoise. Baud François, « Étape I, 1889–1898 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, pp. 4–31.
218 Baud, « Étape II, 1898–1907 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, pp. 42–51, 55–59 et 66.
219 *Ibidem*, p. 69.
220 Rudaz, 2009a, p. 33.
221 Baud, « Étape III, 1907–1916 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, pp. 55–59.
222 Rudaz, 2009a, p. 33.
223 Il est baptisé le 15 juillet 1915. Baud, « Étape III, 1907–1916 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, p. 14.
224 Baud, « Étape III, 1907–1916 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, pp. 13–14.
225 *Ibidem*, p. 14.
226 Baud dut interrompre ses études durant deux ans pour travailler, tout d'abord à la Société d'aménagement d'eau pour la force électrique (Lonza), puis à Bâle où il s'installa quelque temps. Il put ainsi aider ses parents qui étaient demeurés à Paris et y menaient une vie difficile. Il bénéficia ensuite et durant sept ans de la bourse Lissignol ainsi que de la bourse fédérale des Beaux-Arts dans les années 1918, 1919 et 1920. *Ibidem*, pp. 5–13 ; « Bourse pour artistes », in : *Tribune de Lausanne*, 4 avril 1919 ; Rudaz, 2009a, p. 33.
227 Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, 1920.
228 Il travailla tout d'abord en tant que sculpteur dans différentes églises mais son revenu était insuffisant pour vivre. Son expérience antérieure à la Lonza lui permit toutefois d'être suffisamment qualifié pour travailler comme chef de chantier. Baud, « Étape IV, 1916–1925 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, p. 4–12.
229 Baud, « Étape IV, 1916–1925 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, pp. 14–16.
230 Baud, « Étape V, 1924–1934 : amitiés fribourgeoises » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, p. 1. Concernant la date de réalisation des œuvres de Baud à Echarlens, les comptes tenus par Dumas et conservés dans les archives de la paroisse font foi, au même titre que les dates indiquées par l'artiste lui-même dans la liste publiée par André Secrétan. Fernand Dumas, « Comptes Baud F. sculpteur », AEF, Echarlens Paroisse, boîte VI C, dossier « Nouvelle église factures 1–10 » ; Secrétan, 1936, pp. 66–71.
231 Aux dires de l'artiste, cette statue serait « parfaitement ratée, mais d'un mouvement expressif qui fit l'admiration de tout le monde ». Baud, « Étape V, 1924–1934 : amitiés fribourgeoises » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, p. 1.
232 Sur la collaboration entre Dumas et les artistes, voir le point 5.5.
233 Baud, « Étape V, 1924–1934 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, p. 4.
234 Il obtint cette commande après son succès à un concours international. On peut également citer les sculptures qu'il réalisa pour les édifices suivants : églises catholiques du Landeron (1929–31), de Payerne (1930) et de Beurnevésin (1955) ; chapelles de Saint-Nicolas de

Grange (1930) et d'Estavayer-le-Lac (1941–1942) ; pèlerinage du chemin des Sept-douleurs de Guin (1932).

235 Rudaz, 2009a, p. 35.

236 Secrétan, 1936, p. 71.

237 Baud, « Étape VI, 1934–1943 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, p. 21 ; Rudaz, 2009a, p. 34.

238 Baud, « Étape V, 1924–1934 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, p. 2.

239 Cette église néogothique datant de 1868 fut entièrement transformée et agrandie en utilisant des techniques audacieuses par l'architecte Jules Zumthor et l'ingénieur Robert Maillard (1872–1940). Lob-Philippe, 1998, p. 37 ; Duvernay [1966]a, pp. 56–58 ; Renevy, 2019.

240 Baud, « Étape VI, 1934–1943 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, p. 21. François Baud eut cinq enfants de son épouse, Suzanne Raymond, qu'il avait épousée à l'église Sainte-Croix de Carouge le 4 septembre 1938. Rudaz, 2009a, p. 34.

241 Rudaz, 1998, p. 47 ; Rudaz, 2009a, p. 34.

242 Le sculpteur belge André Pirlot (1926–1997) passa deux années dans l'atelier carougeois de François Baud, qui l'initia probablement à la sculpture intégrée à l'architecture. « De la qualité à la galerie de l'Étrier à Crans », in : *Le Nouvelliste,* 27 mars 1980, p. 36.

243 Baud, « Étape VII, 1943–1952 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, [pp. 1 et 2].

244 C'est au début de la Seconde Guerre mondiale que Baud commença de travailler à cet ouvrage intitulé *Invention de la sculpture romane*, le projet devant l'occuper durant trois hivers consécutifs. Entendant donner à ce livre une suite intitulée *Histoire de l'ornement par l'architecture et la sculpture*, il parcourut le sud-ouest de la France et la Catalogne, visitant les grands monuments et souhaitant pousser ses recherches à d'autres périodes et civilisations comme la Grèce, l'Égypte, l'Inde et la Chine. Il estimait que seul un sculpteur était suffisamment qualifié pour effectuer un travail de cette ampleur. Baud François, « Étapes VII, 1943–1952 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, [p. 7].

245 Une version de l'ouvrage ainsi que des albums regroupant plusieurs photographies prises durant ses voyages font partie du fonds François Baud conservé à la médiathèque de la Bibliothèque d'art et d'archéologie.

246 Il donna notamment des conférences au Cercle d'études de Saint-Pierre à Fribourg, structure politique dont il faisait partie et où il s'exprima en février 1934 sur le thème du royalisme. « Sociétés de Fribourg », in : *La Liberté*, 14 février 1934, p. 6.

247 Le fonds François Baud de la Bibliothèque d'art et d'archéologie contient deux autres tapuscrits non publiés : *L'invention de la sculpture* et *Essai moderne d'invention dans les arts plastiques*.

248 Baud, 1948, p. 17.

249 À l'instar de nombreux membres du Groupe, Baud fut aussi amené à écrire des articles pour la revue *Ars sacra*. Il en signa notamment un en 1934. Baud, 1934, pp. 43–50.

250 Même s'il ne prétendait pas forcément « bien écrire », il considérait que l'écriture était nécessaire à la santé de l'esprit. Baud, « Étape VII, 1943–1952 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, [p. 7].

251 Raemy-Berthod, 1997, pp. 50–59.

252 Rudaz, 2009a, p. 35.

253 Baud ne donna jamais le nom de cet « ami » qui envisageait de monter pour lui une exposition de ses meilleures œuvres. Baud, « Étape VII, 1943–1952 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, [pp. 3 et 4].

254 *Ibidem*, [p. 4].

255 Artiste vaudois formé au métier de potier à Carouge chez Édouard Knecht, Marcel Noverraz fut en 1922 à l'origine, avec le fondeur Mario Pastori, de la poterie « La Chapelle », sise dans l'ancienne tuilerie de Carouge. Membre de L'Œuvre dès 1926, il enseigna à l'École des arts décoratifs de Genève de 1949 à 1952. On lui doit notamment six vases réalisés en 1927 et commandés par Fernand Dumas pour l'église de Semsales. Baeriswyl-Descloux Michèle, « Noverraz Marcel », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 16.11.2010 [en ligne, consulté le 13.10.2020 :] http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F31549.php ; Rivollet, 2006a, pp. 141–143. Informations sur la poterie « La Chapelle » : lettre de Marcel et Pierre Noverraz à Fernand Dumas, 29 mars 1927, AP Semsales, boîte « Construction de la nouvelle église : factures 50 à 114 ».

256 Cette œuvre actuellement conservée au musée de l'Ariana est reproduite dans le livre de Patrick Rudaz : Rudaz, 1998, p. 29.

257 *L'Œuvre, 6e salon de L'Œuvre [...]*, [1942], p. 21.

258 Fonds François Baud, 1903–1975, MAH, Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève. Don de Josiane Voltoni [avant 1992], chemise 22.

259 D'après l'autobiographie de Baud, le commerçant se comportait de manière très autoritaire avec l'artiste et refusait depuis longtemps d'établir un contrat régularisant son travail et lui fournissant des garanties. Le procès permit certes à Baud de récupérer les œuvres gardées en garantie par cet « ami », mais il lui coûta quelque seize mille francs qu'il mit longtemps à rembourser. Baud François, « Étapes VII, 1943–1952 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, [p. 4].

260 Dans les années 1950, il s'essaya même à l'abstraction alors qu'il avouait ne rien y comprendre. Rudaz, 2009a, p. 36.

261 Dans son autobiographie, Baud explique que contrairement à une sculpture en métal, la reproduction en plusieurs exemplaires d'une œuvre en argile est impossible, mais que son rendu sur une photographie en noir et blanc donnerait un résultat très proche de l'estampe, idéal pour les illustrations. Baud François, « Étapes VII, 1943–1952 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, [p. 8]. Il n'a pas été possible de retrouver des reproductions d'œuvres réalisées dans cette technique.

262 Rudaz, 2009a, p. 34 ; « Palette carougeoise (La) », 2009, pp. 248–251.

263 Jaccard, 1986, pp. 42 et 43.

264 *Ibidem*, p. 49.

265 Arnaud d'Agnel, tome 2, 1936, p. 98.

266 *Ibidem*, pp. 98 et 99.

267 *Ibidem.* Voir à ce sujet la question de l'idéalisation de la figure de l'artiste religieux au chapitre 7.

268 Simon, 2014, pp. 79 et 80. Cette chapelle fut réalisée quelques années après l'église Notre-Dame-de-la-Consolation du Raincy (1922–23), œuvre majeure des frères Perret qui a certainement inspiré Paul Tournon et de nombreux autres architectes européens. Le mur sans rôle porteur devenu une paroi ajourée garnie de vitrail ou de dalles de verre rappelle des édifices gothiques comme la Sainte-Chapelle dans lesquels le vide prime sur le plein.

269 Architecte marseillais formé aux Beaux-Arts de sa ville natale puis à Paris, lauréat du deuxième Grand prix de Rome en 1911, Paul Tournon conçut après la Première Guerre mondiale de nombreux monuments aux morts qu'il réalisa avec le sculpteur Antoine Sartorio (1885–1988). Membre influent de plusieurs associations catholiques (Société de Saint-Jean, Catholiques des Beaux-Arts, Association Fra Angelico, Société des amis des cathédrales), il participa activement au vaste mouvement de construction d'églises dans le diocèse de Paris initié par le cardinal Verdier à partir de1931 et construisit notamment l'église du Saint-Esprit (1926–61), une de ses œuvres majeures. Simon, 2014.

270 Sarrabezolles-Appert, Lefèvre, 2002, pp. 75–81.

271 *Die Marienkirche und die röm.-kathol. Gemeinde Bern*, [1933], p. 25.

272 Brentini, 1994, p. 36.

273 À gauche : Assomption (en haut) et Présentation de la Vierge au temple (en bas). À droite : Pentecôte (en haut) et Mort de la Vierge (en bas). Sur le linteau : Vierge en majesté, entourée d'anges et bénissant.

274 À gauche : Annonciation (en haut) et Présentation de Jésus au Temple (Marie et Joseph offrant un couple de tourterelles, en bas). À droite : Visitation (en haut) et la Sainte-Famille (Marie berçant le Christ et Joseph apprenant à Jésus le métier de charpentier, en bas). Sur le linteau : Nativité, encadrée par deux anges.

275 Baud François, « Étapes V, 1924–1934 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, p. 2.

276 Un article publicitaire de la maison Portland publié en 1934 dans le *Bulletin du ciment* présentait le simili-pierre comme un matériau idéal. « La pierre artificielle », 1934, pp. 2–6.

277 Baud François, « Étapes V, 1924–1934 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, p. 4.

278 *Ibidem*.

279 Remo Rossi descendait d'une longue lignée de sculpteurs et marbriers actifs dans les carrières d'Arzo au Tessin. Après avoir suivi une formation dans l'atelier d'Ernesto Bazzaro (1859–1937)

à l'Académie des Beaux-Arts de Brera et des cours d'architecture à Milan entre 1926 et 1931, il séjourna un an à Paris puis travailla à Locarno où il se forgea rapidement une excellente réputation. Dès le début des années 1930, il collabora avec Fernand Dumas sur plusieurs chantiers de Suisse romande, notamment à Siviriez, Bottens et Mézières, ainsi qu'au couvent des Capucins de Sion et à la collégiale de Romont. Il travailla également avec l'architecte Jeanne Buèche (1912–2000) lors de la rénovation de l'église de Courfaivre (1953) et de la construction de la chapelle Notre-Dame-de-Montcroix à Delémont (1955). Banconi, 1984.

280 Baud François, « Étapes V, 1924–1934 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, p. 2.

281 Baud François, « Étapes VI, 1934–1943 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, p. 21.

282 « La sculpture en taille directe », 1923, p. 4.

283 « La pierre artificielle », 1934, pp. 2–6.

284 Baud François, « Étapes VI, 1934–1943 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, p. 21.

285 Le chapiteau sud figure la Création du monde ainsi qu'Adam et Ève au paradis puis chassés par l'ange. Le second chapiteau représente la tour de Babel, l'arche de Noé ainsi que Caïn et Abel. Le troisième raconte l'histoire d'Isaac et Jacob, le sacrifice d'Isaac, Abraham et Melchisédech et Abraham chassant Agar dans le désert. Le quatrième, au nord, met à l'honneur Joseph et Moïse, Joseph vendu par ses frères, leur comparution devant Pharaon, Moïse et le buisson ardent et Moïse faisant jaillir la source du rocher.

286 Le cycle narratif allant de l'Ancien Testament jusqu'à l'Apocalypse se poursuit dans la nef et le chœur avec des œuvres de Charles-Henri Collet (1902–1983), sculpteur originaire d'Onex formé à l'École des beaux-arts de Genève et ayant travaillé au monastère de Montserrat en Catalogne. Duvernay, [1966]b, pp. 72 et 73 ; Lob-Philippe, 1998, p. 37.

287 N. N., 1946, p. 44.

288 Le peintre et sculpteur Pettineroli, originaire du Jura, est né à Lausanne et y a été formé à l'École des beaux-arts. Il a travaillé à l'église Saint-Martin de Lutry et réalisé en 1938 la fontaine de la place Saint-François à Lausanne. L'*Annuaire romand* de 1936 le mentionne parmi les membres du Groupe romand de Saint-Luc. Jaccard, Raboud, 1986, p. 65.

289 Fille de Georges Python, Élisabeth Python s'est formée au Technicum de Fribourg et aux Beaux-arts de Paris. Bien qu'elle eût collaboré avec le Groupe à diverses occasions, notamment à l'église de Sorens, elle n'en fut jamais membre. Service des biens culturels, 1995, p. 53.

290 Formé à l'École des arts appliqués de Berne ainsi qu'à l'École des arts industriels et aux Beaux-Arts de Genève, Ferrier collabora à plusieurs reprises avec le Groupe. Il s'est surtout illustré en réalisant les reliefs des plafonds des églises de Tavannes et Orsonnens. *Ibidem*, p. 52 ; voir également : De Leon, 2008.

291 Sculpteur genevois issu d'une famille piémontaise, Cornaglia reçut une formation à l'École des arts industriels de Genève puis à Paris à l'Académie de la Grande-Chaumière. Spécialisé dans les arts appliqués et la sculpture religieuse, il est mentionné comme membre du Groupe romand de Saint-Luc à partir de 1936. Il fit partie du groupe d'artistes La Palette carougeoise et collabora notamment aux chantiers des églises Saint-Joseph de Genève et du Christ-Roi au Petit-Lancy. Rudaz, 2009d, pp. 89 et 90.

292 Marcel Feuillat constitue une exception puisque, dans les églises liées au Groupe de Saint-Luc, il a surtout été actif en tant qu'orfèvre.

293 Une exposition fut néanmoins consacrée à Baud et sa famille en 1968 au musée Rath. Pianzola Maurice, *Une famille d'artistes, les Baud*, Genève, 1968, cité par : Rudaz, 2009a, p. 36.

294 Rudaz, 1998, p. 47, note 137.

295 Cingria revient sur cet incident à plusieurs reprises dans sa correspondance avec Baud. Il aurait même reçu un blâme de la Commission fédérale des beaux-arts pour l'avoir défendu publiquement lors de l'exposition de 1931. Bibliothèque de Genève, Service des Manuscrits, Archives Baud-Bovy 298, f. 115, 116, 122 et 123, lettres d'Alexandre Cingria à François Baud, 23 août 1931 et 2 décembre 1934.

296 Rudaz, 1998, p. 47, note 137.

297 [Dalla Torre Giuseppe], « ‹ E questo sia suggel… › : La parola ai documenti », in : *L'Osservatore romano*, 5 avril 1933, p. 3.

298 Témoignage d'Étienne Dumas, curé d'Echarlens . « Enquête auprès du clergé », 1934, pp. 59 et 60.
299 *Ibidem* et note de Cingria reprenant le témoignage du curé d'Echarlens, dans : *Ibidem*, p. 60.
300 Lettre de Damien Bex à François Baud, 19 janvier 1956, fonds François Baud, 1903–1975, MAH, Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève. Don de Josiane Voltoni [avant 1992], chemise 22.
301 C'est ce qu'indique clairement la lecture de son autobiographie et de plusieurs échanges épistolaires avec des commanditaires ou d'autres membres du Groupe. Il n'était toutefois aucunement le seul dans ce cas. Marcel Poncet et Alexandre Cingria, pour ne citer qu'eux, étaient également connus pour leur forte personnalité et leur franc-parler, ce qui les a souvent desservis.
302 Rudaz, 1998, p. 47.
303 Baud semblait peu satisfait de cette réalisation : un article paru à l'occasion de la consécration de l'église n'évoquant pas son œuvre, il nota sur le journal que ce silence était « heureux et justifié ». François Baud, note manuscrite sur l'article « Consécration de l'église catholique de Tavannes », in : *Courrier de la vallée de Tavannes*, 25 octobre 1930, BAA médiathèque, Fonds François Baud, boîte « Chemises 8–15 », chemise 9.
304 Le *Catalogue illustré* mentionne déjà Feuillat en 1920 dans la liste des membres du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice. Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, 1920, [p. 3]
305 Cingria, 1937b, p. 73.
306 Antille, 2015a, p. 329.
307 Pichard, 1938a, pp. 296 et 297.
308 Cingria, 1937b.
309 Service des biens culturels, 1995 ; Rudaz 1998.
310 Antille, 2015a, pp. 329–339 et Antille, 2015b, pp. 340–347.
311 Cingria, 1937b, p. 10.
312 *Répertoire des noms de famille suisses* [en ligne, consulté le 02.05.2019 :] http://www.hls-dhs-dss.ch/famn/index.php.
313 Cingria, 1937b, p. 31.
314 Classes d'ornement et de figure. Rudaz, 2009g, p. 129.
315 « M. Marcel Feuillat : directeur des Écoles d'art », in : *Le Courrier*, 24 octobre 1951.
316 Cingria, 1937b, pp. 9 et 10.
317 Rudaz, 1998, p. 42.
318 Cingria, 1937b, p. 14.
319 Reymond, 1992, p. 37.
320 Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, 1920 [p. 3].
321 Feuillat participa notamment à l'exposition de la Société Saint-Jean au Pavillon de Marsan (Paris 1921), à l'exposition d'art chrétien de Bâle (1924) et à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes (Paris 1925). Cingria, 1937b, p. 72.
322 Lettre de Marcel Feuillat à l'abbé [Jean Tena], [mars-avril] 1927, AP Semsales, boîte II a 1.1., « Construction de la nouvelle église », dossier « facture 1-50 ».
323 Lettre de Marcel Feuillat à l'abbé [Jean Tena], 29 mars 1927, AP Semsales, boîte II a 1.1., « Construction de la nouvelle église ».
324 Lettre de Marcel Feuillat à l'abbé [Jean Tena] [mars-avril] 1927, AP Semsales, boîte II a 1.1., « Construction de la nouvelle église ».
325 Lettres de Marcel Feuillat à l'abbé [Jean Tena], 9 août 1926 et [mars-avril] 1927 ; facture de P. Zumbühl chaudronnerie mécanique à Fribourg, adressée à Fernand Dumas, 12 janvier 1927 ; AP Semsales, boîte II a 1.1., « Construction de la nouvelle église », dossier « facture 1-50 », et « facture 50–114 ».
326 Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1936, p. 7.
327 Antille, 2015a, p. 331. Voir à ce sujet : Morand, 1995, pp. 13–16.
328 Antille, 2015a, p. 336.
329 *Ibidem*, pp. 330-331.
330 *Suisse : Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, 1925, pp. 87 et 88. Le crucifix réalisé par Feuillat pour cet ensemble fut ultérieurement placé sur l'autel majeur de l'église d'Echarlens.

331 Antille, 2015a, p. 331 et note 39, p. 337.
332 *Ibidem*, pp. 332 et 333. Voir l'inventaire des œuvres de Marcel Feuillat conservées dans le trésor et le petit trésor de l'abbaye. Antille, 2015b, pp. 340–347.
333 Diane Antille mentionne notamment la restauration des pendeloques du caparaçon de la statue équestre de saint Maurice et de la croix pectorale en améthyste de Mgr Mariétan (1932), ainsi que la réparation de la crosse de Mgr Haller (1951) et du vase dit « de saint Martin ». Antille, 2015a, p. 331.
334 Comme le reliquaire de la Sainte Épine. *Ibidem*, p. 332.
335 Communication orale de François Vernain, petit-fils de l'orfèvre, 21 juin 2019.
336 Informations récoltées par Diane Antille auprès de Jean Pesson (petit-fils de l'artiste), François Reusse et Patrick Rudaz. Antille, 2015a, note 53 et 54, pp. 337 et 338.
337 Anne-Marie Feuillat réalisa l'un des deux anges en prière de l'église Saint-Joseph de Genève, sur la base du modèle conçu par son père alors qu'il était mobilisé en 1939. Il est aujourd'hui pratiquement impossible de savoir lequel des deux anges est dû à Marcel Feuillat. D'après son petit-fils Jean Pesson, Feuillat et sa fille s'amusaient joliment de cette anecdote. Communication orale de Jean Pesson, 21 juin 2019.
338 Jean-Marie Feuillat fut actif dans le domaine du vitrail. En 1954, il réalisa notamment avec l'atelier Fleckner une verrière figurant saint Jean-Baptiste destinée à l'église Saint-Sylvestre de Compesières (GE). R. H., 1955, p. 15.
339 Antille, 2015a, note 53 et 54, pp. 337 et 338.
340 Rudaz, 1998, p. 42.
341 Cette fonderie travailla avec la plupart des sculpteurs de l'époque. Elle réalisa notamment des bas-reliefs et des portes de tabernacles pour François Baud, ainsi que des bustes pour son frère Paul-Maurice. Rudaz, 1998, p. 34.
342 C'est dans cet atelier que Feuillat fit fondre le couvercle en laiton des fonts baptismaux de Semsales, avant de le décorer lui-même. Facture de P. Zumbühl chaudronnerie mécanique à Fribourg, adressée à Fernand Dumas, 12 janvier 1927, AP Semsales, boîte II a 1.1., « Construction de la nouvelle église », dossier « factures 50–114 ».
343 Brandt fut notamment chargé de fixer la statue en bronze réalisée par Feuillat sur le couvercle des fonts. Facture de E. A. Brandt, serrurier-constructeur à Bulle, à la paroisse de Semsales, 15 juin 1928, AP Semsales, boîte « Annexe IV t, Pièces justificatives des Comptes ».
344 Lettre de Marcel Feuillat à l'abbé [Jean Tena], [mars-avril] 1927, AP Semsales, boîte II a 1.1., « Construction de la nouvelle église ».
345 Rudaz, 2009g, p. 130.
346 Voir Cingria, 1937b, p. 59. La chapelle est aujourd'hui propriété privée et le vitrail a été déposé. Communication orale de François Vernain, petit-fils de l'orfèvre, 21.06.2019 ; Rudaz, 1998, p. 46.
347 Rudaz, 1998, pp. 46–47 ; Communication orale de François Vernain, petit-fils de l'orfèvre, 21 juin 2019.
348 Rudaz, 1998, p. 47.
349 Rudaz, 2009g, p. 129.
350 Fallet, 2010c, p. 259.
351 « Conseil d'État : Séance du mardi 12 octobre », in : *Journal de Genève*, 13 octobre 1920, p. 4.
352 « Dans nos écoles d'art : L'installation du nouveau directeur », in : *Journal de Genève*, 30 octobre 1951, p. 8.
353 Hertzschuch, 2011, pp. 63–66 ; Menz, 2010, pp. 13–15.
354 [Coupure de journal sans titre], in : *Tribune de Genève*, 28 ou 29 octobre 1951, AEG, Coupures de presse, « Marcel Feuillat ».
355 « Marcel Feuillat », in : *Journal de Genève*, 26-27 mai 1962, p. 10.
356 Fallet, 2010c, p. 258.
357 Il l'était encore en 1951 lorsqu'il fut nommé au poste de directeur des Écoles d'art. « Quatre nominations dans le corps enseignant », in : *Journal de Genève*, 24 octobre 1951, p. 4.
358 « La vie genevoise : [Avis de décès] », in : *Journal de Genève,* 29 mai 1962, p. 8.
359 D. J.-L. « Marcel Feuillat », in : *Le Courrier*, 26-27 mai 1962.
360 « M. Marcel Feuillat : directeur des Écoles d'art », *Le Courrier*, 24 octobre 1951.

361 Rudaz, 2009g, pp. 129 et 130 ; *Suisse : exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, [1925], p. 166.
362 « La distribution des Prix de Genève », in : *Journal de Genève*, 3 avril 1955, p. 15.
363 Rudaz, 1998, p. 44.
364 Tanner Henri, « Marcel Feuillat au Ciné Journal », in : *Journal de Carouge*, 8 janvier 1943, cité par : Rudaz, 1998, p. 46 (voir également p. 44).
365 R. L., « Chronique fribourgeoise », in : *L'Express*, 6 septembre 1935, p. 8.
366 D. J.-L., « Marcel Feuillat », *Le Courrier*, 26/27 mai 1962.
367 Cingria, 1937b, pp. 43 et 44.
368 *Ibidem*.
369 Rime [thèse de doctorat], 2005, p. 205.
370 Boissard, Latala, Rime, 2007, p. 42.
371 Communication orale de François Vernain, petit-fils de l'orfèvre, 21 juin 2019.
372 Les archives du chanoine Pflug, conservées au Service des Manuscrits de la BCU de Fribourg, contiennent des lettres de Marcel Feuillat, François Baud, Paul Monnier, Théodore Strawinsky, Gaston Thévoz, Jean Bazaine, Teddy Aeby, Jo Beariswyl, Antoine Claraz, Jean Le Moal, Alfred Manessier, etc.
373 Florentin, 1924, p. 4.
374 Fallet, 2010a, pp. 109–111.
375 L'entrepreneur interrogé par Lucienne Florentin évoque notamment la concurrence avec l'Allemagne qui, avant la Première Guerre mondiale, produisait neuf dixièmes des émaux vendus à bas prix, ce qui impactait fortement le marché genevois. Il ajoute avec fierté : « Ce qui nous a sauvés, c'est la supériorité de notre travail. […] Il y a là un enseignement profitable et une tradition qu'il faut, à tous égards, conserver ». Florentin, 1924, p. 3.
376 Baezner, 2010, p. 141.
377 Antille, 2015a, p. 333.
378 Feuillat, 1947b, p. 347.
379 Notamment des vitraux d'Alexandre Cingria et Marcel Poncet. C. D., « Les Arts du feu », in : *Journal de Genève*, 22 mai 1916, p. 2.
380 *Ibidem*.
381 Rudaz, 1998, p. 42.
382 Il s'agit de la manufacture du français Michel Neppel, installée dans un ancien atelier de poterie. Dumaret, 2010, p. 267.
383 Dumaret, 2010, pp. 268–271.
384 Rudaz, 1998, p. 34.
385 Rivollet, 2006b, pp. 143–148.
386 Mario Pastori fut chargé de fondre les bronzes des chandeliers du maître-autel et de la porte du tabernacle, Charles Wasem de réaliser les mosaïques du chœur et Eugène Dunand les vitraux de la paroi sud de la nef. Rudaz, 1998, p. 8.
387 Mosaïste et verrier, Charles Wasem réalisa dans son atelier de Veyrier les vitraux conçus par Erich Hermès pour le temple de Carouge. Rudaz, 1998, p. 8.
388 Cingria possédait un atelier à Carouge depuis 1920. Rudaz, 2009c, p. 85.
389 Fallet, 2010c, p. 258.
390 Cette bijouterie dirigée par Armand Pochelon (1877–1928) était spécialisée dans la fabrication de bijoux et de montres dont plusieurs font aujourd'hui partie des collections du Musée d'art et d'histoire de Genève. Armand Pochelon s'associa en 1900 avec le bijoutier Alexandre-Louis Ruchonnet, l'entreprise adoptant alors la raison sociale « Pochelon, Ruchonnet & Cie » jusqu'à ce qu'elle redevienne « Pochelon Frères » en 1913. C'est durant cette période que Feuillat y fut apprenti. Entre 1925 et la mort de son fondateur en 1928, l'entreprise fut active sous le nom « Armand Pochelon ». Fallet, 2010b, pp. 203 et 204.
391 Demole avait été formé à l'École des beaux-arts et des arts industriels de 1893 à 1897, où il avait suivi la classe d'émail d'Henry Le Grand Roy afin de devenir « peintre sur émail ». Il dirigea à son tour cette classe d'émail de 1914 à 1930. Fallet, 2010c, pp. 259 et 260.
392 Il présenta notamment des bijoux aux expositions organisées par L'Œuvre au musée Rath de

Genève et à la Chaux-de-Fonds : deux bagues, une broche et une paire de boucles d'oreille en 1926 ; un calice commandé par l'abbaye de Saint-Maurice en 1928 ; deux broches et une coupe en émail à sujet religieux en 1930. L'Œuvre, 1926, p. 17 ; L'Œuvre, [1928], p. 15 ; L'Œuvre, 1930, [n. p.].

393 Service des biens culturels, 1995, p. 53.

394 Rudaz, 1995, p. 6.

395 En 1927–28, Ribas réalisa aussi, en collaboration avec Emilio Beretta, membre du Groupe, les émaux des autels de l'église de Murist et, en 1943, le chemin de croix en peinture sur émail de l'église Saint-Othmar de Broc.

396 « École d'horlogerie et École des beaux-arts », in : *Journal de Genève*, 1er juillet 1922, p. 4 ; « École des arts et métiers », in : *Journal de Genève*, 5 juillet 1941, p. 4.

397 Fernand Bovy participa notamment à la réalisation de la chapelle présentée en 1925 par le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice à l'Exposition des arts décoratifs de Paris. *Suisse : Exposition internationale des arts décoratifs et industriels* modernes, 1925, pp. 87 et 88 ; Rudaz, 2009g, p. 130.

398 Rudaz, 1998, p. 22.

399 Walzer, 1993, pp. 67 et 68.

400 Voir à ce sujet les différents numéros de la revue *Ars sacra*. Plusieurs œuvres de ces artistes sont également présentées dans le catalogue de l'ouvrage : Lanz, 2004.

401 Feuillat, 1947b, pp. 347–351.

402 Cingria, 1937b, p. 32.

403 Communication orale de François Vernain, petit-fils de Marcel Feuillat, 21 juin 2019.

404 Antille, 2015a, p. 335.

405 Voir à ce sujet : Noverraz [mémoire de master], 2014, pp. 50 et 51.

406 Tanner Henri, « Artisans de chez nous, Marcel Feuillat », in : *Journal de Carouge*, 22 mai 1942, cité par : Rudaz, 1998, p. 44.

407 Les informations concernant ce Christ en croix doté d'un périzonium en maillechort ont été recueillies auprès de Madame Liliane Jordan, Fribourg, mai 2021.

408 Lors de la restauration de l'église entre 2001 et 2003, le chœur a reçu un nouveau mobilier liturgique réalisé par André Bucher et les œuvres de Feuillat ont été rassemblées dans l'espace situé à droite de l'entrée, près des fonts baptismaux. Voir le site de la paroisse Saint-Joseph [en ligne, consulté le 07.06.2019 :] https://saintjoseph.ch/histoire.

409 Feuillat, 1947a, pp. 67–69.

410 Sur la question des attentes de l'Église vis-à-vis du renouveau de l'art sacré, voir les points 6.2 et 6.3.

411 Rudaz, 1998, p. 44.

412 Communication orale de François Vernain et Jean Pesson, petits-fils de l'orfèvre, 21.06.2019.

413 Feuillat avait dans sa bibliothèque un grand nombre d'ouvrages sur l'Afrique et l'art africain dit primitif. Communication orale de François Vernain, petit-fils de l'orfèvre, 21.06.2019.

414 Lauper Aloys, « Semsales », dans : *Guide artistique de la Suisse*, 2012, p. 170.

415 Communication orale de M. François Vernain, petit-fils de l'orfèvre, 21.06.2019.

416 Cingria, 1937b, p. 27.

417 Arnaud d'Agnel, 1936, tome 2, p. 92.

418 Adolphe Guyonnet, qui exprima longuement sa théorie de l'architecture dans un article paru en 1935, fait ici exception. Guyonnet, 1935, pp. 61–70.

419 Voir à ce sujet : Torche-Julmy, 1995, pp. 9–12.

420 Ochsé, 1959, citée par : Brentini, 1994, p. 31.

421 Terme employé par Lauper. Lauper, 1995, p. 26.

422 Lauper, 1995, p. 17.

423 Ce manuscrit est probablement dû au chanoine Gustave Arnaud d'Agnel, s.d., CLSR, fonds Alexandre Cingria (1879–1945), COD 16 A.C.

424 Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, 1920, [p. 2].

425 Dans son livre sur les familles Dumas d'origine fribourgeoise, Bernard Dumas indique que le prénom de la mère de Fernand est Marie Joséphine. Dumas, 2016, p. 83.

426 Lettre de Fernand Dumas à l'archiviste Georges Corpataux, [1934], AEF, dossier onomastique « Dumas Fernand ».
427 Informations biographiques transmises par Fernand Dumas publiées dans : E.-S. D., 1929, p. 19.
428 Dumas, 2016, pp. 83 et 84.
429 Lauper, 1995, p. 20 ; Allenspach, 1998, p. 152.
430 Lettre de Fernand Dumas à l'archiviste Georges Corpataux, [1934], AEF, dossier onomastique « Dumas Fernand ».
431 Lauper, 1995, p. 20.
432 Lettre de Fernand Dumas à l'archiviste Georges Corpataux, [1934], AEF, dossier onomastique « Dumas Fernand ».
433 Crosnier Leconte Marie-Laure, « Wulffleff, Charles (2 octobre 1874–1941) », 03.09.2009, AGORHA Bases de données de l'Institut national d'Histoire de l'art [en ligne, consulté le 13.04.2021 :] https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/00282482.
434 Un article de *L'Écho illustré* consacré à Fernand Dumas indique qu'il serait parti à Paris durant la guerre et rentré en Suisse pour l'ouverture du concours d'architecture de Semsales. Au vu des informations que Dumas fournit lui-même à l'archiviste Corpataux vers 1934, il appert cependant qu'il habitait bien à Romont durant la guerre. Ce qui n'exclut toutefois pas qu'il ait entrepris un ou plusieurs séjours à Paris durant cette période. Informations biographiques transmises par Fernand Dumas publiées dans : E.-S. D., 1929, p. 19.
435 Lettre de Fernand Dumas à l'archiviste Georges Corpataux, [1934], AEF, dossier onomastique « Dumas Fernand ».
436 Lauper, 1995, p. 20.
437 Ferreiro [mémoire de licence], 2005, pp. 28 et 29.
438 Ferreiro [mémoire de licence], 2005, pp. 42–45.
439 Société de St-Luc, Groupe romand, 1936, p. 15.
440 *Ibidem*, p. 47.
441 D'après le Père Jérôme, moine à l'abbaye de Sept-Fons qui connut Dumas dans sa jeunesse, ce bureau se trouvait dans la rue Haute à Romont. Le Père Jérôme évoquant les chantiers de Semsales et d'Echarlens alors en cours, on peut supposer que ses souvenirs remontent aux années 1924/28. Père Jérôme, 1986, p. 94 ; Allenspach, 1998, p. 152.
442 Cette fratrie inclut : Monique, née en 1925 ; Pierre, né en 1926 ; François (Père Luc), né en 1927 ; Colette, née en 1929 ; Jacques, né en 1930 ; Thérèse, née en 1932 ; Véronique, née en 1934 et Marc, né en 1937. Arbre généalogique de la famille Dumas-Thoos, Archives privées Chenaux-Dumas. Le dernier fils, Marc, mourut quelques mois après sa naissance et peu après que sa mère eut mis fin à ses jours. Ce drame est relaté par François Dumas (Père Luc) dans son autobiographie, *Bachu*, qui raconte sa vie d'enfant dans un cadre familial plutôt difficile. Dumas, 1985.
443 *Ibidem*, p. 7.
444 Sur le rôle de la décoration chez Dumas, voir les points 5.4 et 5.5.
445 Ferreiro [mémoire de licence], 2005, p. 31. Ces informations ont certainement été fournies par Jacques Dumas, que Ferreiro a interviewé dans le cadre de son travail de mémoire.
446 Information révélée dans l'émission « Yoki – Peintre et verrier », film 16 mm couleur, tourné le 25 septembre 2000 à Romont (FR), Association Films Plans-Fixes.
447 Père Jérôme, 1986, pp. 91 et 92. Sur ce personnage, voir la note 95, à la fin du chapitre 2.
448 Information révélée dans l'émission « Yoki – Peintre et verrier », film 16 mm couleur, tourné le 25 septembre 2000 à Romont (FR), Association Films Plans-Fixes.
449 *Ibidem*.
450 Rudaz, 1998, p. 10.
451 Père Jérôme, 1986, p. 96.
452 Allenspach, 1998, p. 152.
453 Dumas, 2016, p. 84.
454 Au sujet d'Honegger et de sa collaboration avec Dumas, voir le point 5.3.
455 Allenspach, 1984, p. 4. Voir également : Siradovic [mémoire de master], 2011.
456 Lüthi, 2015, p. 453.

457 L'église fut construite en 1953–56 sur des plans de Maurice Billeter. Juillerat Anne-Laure, « Église cath. Notre-Dame-de-Compassion », dans : *Guide artistique de la Suisse*, 2011, p. 180.
458 La liste des projets, réalisés ou non, développés par les deux architectes est consultable sur l'inventaire du fonds Denis Honegger dressé par Simon Texier et consultable en ligne sur la base de données de la Cité de l'architecture et du Patrimoine : https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/archive/fonds/FRAPN02_HONDE
459 Lauper Aloys, « Romont », dans : *Guide artistique de la Suisse*, 2012, p. 194.
460 Lettre de Pierre Dumas à Fernand Dumas, 18 juin 1956, Archives privées Chenaux-Dumas.
461 Kleiber Nicolas, « Suarce : l'église », 2005 [page dédiée au patrimoine bâti de Suarce, consultée le 02.02.2021 :] https://patrimoine90.pagesperso-orange.fr/SUARCE_Patrimoine.htm.
462 Lettre de Pierre Dumas à Fernand Dumas, 18 juin 1956, Archives privées Chenaux-Dumas.
463 Neuenschwander Feihl Joëlle, « Échallens », dans : *Guide artistique de la Suisse*, 2011, p. 342.
464 Le Service des biens culturels recense plus de vingt églises et chapelles construites par Dumas, auxquelles s'ajoutent seize églises et chapelles transformées ou agrandies ainsi que vingt-trois « rénovations sans intervention architecturale majeure ». Service des biens culturels, 1995, pp. 57–59.
465 Les membres du conseil paroissial de Siviriez, par exemple, décidèrent de confier la rénovation de leur église à Dumas sans même ouvrir de concours, estimant que c'était un spécialiste reconnu de la construction d'églises, capable « mieux que d'autres architectes [de] tirer profit des circonstances de terrain et d'emplacement, surtout quand il s'agi[ssait] d'un agrandissement ». Assemblée paroissiale du 26 juillet 1931, AP Siviriez, Procès-verbaux du conseil paroissial, AParSvz_0129.
466 Ferreiro [mémoire de licence], 2005, pp. 65–66.
467 Cette liste prend en compte toutes les églises et chapelles construites ou rénovées par Dumas.
468 Ce fut notamment le cas d'André Bordigoni, architecte de l'église du Christ-Roi au Petit-Lancy (1951–54), et d'Adolphe Guyonnet, qui construisit l'église Saint-Paul de Cologny (1913–15) puis rénova les églises catholiques Sainte-Croix de Carouge (1922–26) et Saint-Jean-Baptiste de Corsier (1923–27). Des architectes n'étant pas membres du Groupe de Saint-Luc travaillèrent par ailleurs sur des chantiers de bâtiments religieux situés à Genève, notamment Jules Zumthor, qui rénova l'église Saint-Joseph dans le quartier des Eaux-Vives en 1937–38.
469 Brülls, 1994.
470 Tournon aurait construit quatorze églises et chapelles d'après la liste dressée par Miriam Simon. Simon, 2014, p. 113.
471 Voir à ce sujet le chapitre 5.
472 Guyonnet dirigea également plusieurs chantiers de restauration d'édifices religieux. Voir Staehli-Canetta, 1998, p. 244.
473 Voir à ce sujet le chapitre 5.
474 Voir à son sujet : Raemy-Berthod Catherine, 2017a et b, pp. 42, 43 et 45–51 et Devanthéry, 2015.
475 Voir : Chamay, 2007.
476 Voir : Brentini, 1994.
477 On doit notamment à Genoud les églises de Sommentier, Wünnewil et Payerne, ainsi que la chapelle de Granges dans le canton de Fribourg. Voir à son sujet : Schöpfer, 1998, p. 210.
478 Noverraz, Ecclesia, 2016, pp. 164–167.
479 Lauper Aloys, notices, dans : *Guide artistique de la Suisse*, 2012, pp. 166, 181, 204, 211.
480 Lauper, 2019, pp. 2, 30.
481 Liste des projets contenus dans le fonds Fernand Dumas, ACM-EPFL, inventaire consultable sur la base de données Morphé : https://morphe.epfl.ch/index.php/bureau-fernand-dumas
482 Marchand, 2012, p. 72.
483 *Ibidem*, pp. 91 et 92.
484 *Ibidem*, p. 92.
485 Dumas, [1933], pp. 29–32. Voir à ce sujet le point 7.
486 Comme le constate Marina Ferreiro, le laps de temps très court séparant le projet d'Echarlens, encore maladroit, et celui de Semsales, bien plus abouti puisqu'il lui permet de remporter le

concours, est un élément révélateur de la grande capacité d'apprentissage et d'adaptation de Dumas. Ferreiro [mémoire de licence], 2005, p. 62.

487 Torche-Julmy, 1995, p. 11

488 *Ibidem*, pp. 11 et 12.

489 Cingria, 1930b, p. 113.

490 Protocole de l'assemblée paroissiale, 9 décembre 1934, AEF, ORSONNENS Paroisse, Aa 3, Actes des séances du Conseil et des assemblées paroissiales d'Orsonnens.

491 Lettre d'Augustin Genoud au conseil paroissial d'Orsonnens, 26 décembre 1934, AEF, ORSONNENS Paroisse, classeur correspondance C1. Lors d'une assemblée du 30 décembre 1934, le curé d'Orsonnens fit remarquer que l'église de Sommentier construite par Genoud avait coûté 327 000 francs, somme bien supérieure aux capacités financières de la paroisse.

492 Protocoles des séances du conseil paroissial et de l'assemblée paroissiale, 18 novembre 1934 et 9 décembre 1934, AEF, ORSONNENS Paroisse, Aa 3, Actes des séances du Conseil et des assemblées paroissiales d'Orsonnens.

493 Protocole de l'assemblée paroissiale, 9 décembre 1934, AEF, ORSONNENS Paroisse, Aa 3, Actes des séances du Conseil et des assemblées paroissiales d'Orsonnens.

494 *Ibidem*.

495 *Ibidem*.

496 Protocole de la séance de la Commission de bâtisse, 24 janvier 1935, AEF, ORSONNENS Paroisse, Aa 3, Actes des séances du Conseil et des assemblées paroissiales d'Orsonnens.

497 *Ibidem.*

498 Protocole de la séance de la Commission de bâtisse, 14 novembre 1934, AEF, ORSONNENS Paroisse, Aa 3, Actes des séances du Conseil et des assemblées paroissiales d'Orsonnens.

499 Protocole de l'assemblée paroissiale, 14 mars 1937, AEF, ORSONNENS Paroisse, Aa 3, Actes des séances du Conseil et des assemblées paroissiales d'Orsonnens.

500 AEF, ORSONNENS Paroisse, Bi 11a, livre de comptes.

501 Protocole de la séance du conseil paroissial, 12 mars 1939, AEF, ORSONNENS Paroisse, Aa 3, Actes des séances du Conseil et des assemblées paroissiales d'Orsonnens.

502 Neuenschwander Feihl, 1995, p. 671.

503 Protocole de la séance de la Commission de bâtisse, 24 janvier 1935, AEF, ORSONNENS Paroisse, Aa 3, Actes des séances du Conseil et des assemblées paroissiales d'Orsonnens.

504 Protocole de la séance de la Commission de bâtisse, 14 novembre 1934, AEF, ORSONNENS Paroisse, Aa 3, Actes des séances du Conseil et des assemblées paroissiales d'Orsonnens.

505 Protocole de la séance de la Commission de bâtisse, 24 juillet 1935, AEF, ORSONNENS Paroisse, Aa 3, Actes des séances du Conseil et des assemblées paroissiales d'Orsonnens.

506 Protocole de l'assemblée paroissiale, 9 décembre 1934, AEF, ORSONNENS Paroisse, Aa 3, Actes des séances du Conseil et des assemblées paroissiales d'Orsonnens.

507 Societas Sancti Lucae, « Mitgliederverzeichnis / Liste des membres 1929 », 1929, StALU, PA 378/70.

508 Lettre de Mgr Besson à Louis Chanex, 28 août 1922, AEvF, boîte 99, « Semsales 1901-».

509 Torche-Julmy, 1995, p. 10.

510 AEvF, dossier Fernand Dumas, lettre du 8 avril 1939. Citée par : Torche-Julmy, 1995, p. 11, note 13.

511 Allenspach, 1998, p. 152.

512 Lettre du conseil paroissial de Bussy au Conseiller d'État Maxime Quartenoud, 29 mars 1939, AP Bussy.

513 Torche-Julmy, 1995, p. 12.

514 Oeuvray [travail inédit], 2019.

515 Gilliard se classait toutefois dans la catégorie des « architectes créateurs » n'hésitant pas à reconstituer un certain état historique au détriment d'un autre, cela dans une approche de la restauration typique de la première moitié du XXe siècle. Voir à ce sujet : Diener, 2019, pp. 157 et 158.

516 « La longue marche de la protection des édifices religieux dans le canton de Fribourg », 1984, pp. 39 et 40.

517 Torche-Julmy, Maggetti, James, 2003, p. 57.

518 Les paroissiens d'Orsonnens souhaitaient conserver l'ancien maître-autel, probablement du XIXe siècle, mais Dumas réussit à les persuader d'y renoncer au profit d'un autel en cohérence avec la nouvelle décoration. La situation fut pratiquement similaire à Saint-Othmar de Broc : le maître-autel fut transféré à la paroisse d'Estavayer tandis que les anciens vitraux du chœur furent supprimés sur décision de Dumas et de l'atelier Kirsch & Fleckner, alors qu'il était convenu qu'ils devaient être replacés dans les fenêtres des chapelles. Protocole de la séance de la Commission de bâtisse, 24 janvier 1935, AEF, ORSONNENS Paroisse, Aa 3, Actes des séances du Conseil et des assemblées paroissiales d'Orsonnens ; Procès-verbaux du conseil paroissial de Broc, 1935–1938, AP Broc.

4

4

LE GROUPE DE SAINT-LUC ET LES ENJEUX DU RENOUVEAU DE L'ART SACRÉ : POSTURES ESTHÉTIQUES ET THÉORIQUES

L'analyse des trajectoires individuelles des principaux acteurs du Groupe de Saint-Luc a permis de soulever de nombreux éléments relatifs aux orientations théoriques et esthétiques de la Société dans le contexte du renouveau de l'art sacré à l'échelle européenne. Nous allons à présent examiner comment ce Groupe suisse se positionne face aux enjeux de ce renouveau en nous concentrant tout d'abord sur deux concepts clés : la supposée « décadence » de l'art, dont les origines remonteraient au début du XIXe siècle et dont les théoriciens du Groupe de Saint-Luc ne sont que les relais ; et la définition, sur le terreau de cette esthétique condamnée, des grandes lignes théoriques d'un renouveau s'appuyant sur la dialectique de la modernité. Nous verrons que ce renouveau fut soumis à de nombreuses conditions en grande partie établies par l'Église catholique qui, dans son désir d'assurer un certain contrôle sur l'art destiné aux lieux de culte, occupa une place déterminante dans la définition d'une esthétique particulière, suivie ou non par les artistes de la première moitié du XXe siècle. Des questions relatives au style se posent dès lors avec acuité : existe-t-il un ou des styles permettant de définir l'art sacré moderne ? Quel est le positionnement des artistes et théoriciens face à des traditions dont il s'agit de s'inspirer sans tomber dans le pastiche ? Prenant en compte ces différents facteurs, nous tenterons de faire émerger les lignes de force d'une esthétique propre au Groupe de Saint-Luc en examinant son expression dans l'art et l'architecture tout autant que dans les discours théoriques. Les thématiques abordées dans cette analyse dépassent largement le cadre du Groupe de Saint-Luc et les frontières de la Suisse. Elles sont construites, théorisées et débattues dans un espace chronologique et géographique bien plus large, dont il est nécessaire de tenir compte pour obtenir une image nette et consistante du phénomène de renouveau de l'art sacré dans lequel s'inscrit le Groupe.

Dans la première moitié du XXe siècle, la plupart des pays d'Europe[1] tentent eux aussi de définir un art sacré moderne[2]. Comme pour le Groupe de Saint-Luc, ces tentatives consistent en la construction et la décoration d'édifices religieux, la publication d'ar-

https://doi.org/10.1515/9783111383781-006

ticles, d'ouvrages et de revues consacrés à ces questions[3], et l'organisation d'expositions nationales et internationales[4]. De nombreux échanges entre les acteurs impliqués conduisent à une réflexion largement transnationale. Les expositions sont l'occasion de faire le point sur la situation, de cerner les tendances qui se dessinent au niveau international, de les critiquer ou au contraire de s'en inspirer. Les revues consacrent de nombreuses pages aux comptes-rendus de ces évènements qui offrent des occasions idéales pour présenter la production des différents pays en matière d'art religieux[5]. Des ouvrages illustrés comme *L'art religieux moderne* du chanoine Gustave Arnaud d'Agnel (1936) constituent par ailleurs des outils de diffusion déterminants par le large panorama qu'ils offrent des réalisations françaises et de pays tels que l'Allemagne, la Suisse, la Belgique, les Pays-Bas, le Danemark, la Suède, la Norvège, l'Italie, le Maroc, etc.[6] Comme nous allons le voir avec le discours prononcé par le pape Pie XI en 1932 et les attaques formulées dans *L'Osservatore romano*, l'existence du Groupe de Saint-Luc est fortement conditionnée par des évènements qui se déroulent hors des frontières de la Suisse. Les évêques helvétiques ont les yeux tournés vers le Vatican, tandis que le Saint-Siège demeure attentif à ce qui se passe dans les différents dicastères européens.

Comptant parmi les groupements les plus actifs et les plus productifs de la première moitié du XXe siècle, le Groupe de Saint-Luc occupe une place centrale dans le renouveau de l'art sacré. Sa position géographique encourage les affinités de la Suisse alémanique avec l'Allemagne, tandis que la Suisse romande se tourne vers la France, avec laquelle elle partage la plupart de ses conceptions sur l'art religieux moderne. Les grandes figures françaises comme l'artiste et théoricien Maurice Denis, le philosophe Jacques Maritain, le critique d'art Joseph Pichard, le chanoine Gustave Arnaud d'Agnel et les dominicains Pie Raymond Régamey et Marie-Alain Couturier (1897–1954) apparaissent comme les jalons incontournables d'un champ de réflexion théorique francophone particulièrement influent. Des liens familiaux, amicaux ou intellectuels unissent ces Français à certains membres romands du Groupe : Maurice Denis est ainsi le beau-père de Marcel Poncet, Jacques Maritain l'ami de Charles Journet et de Severini, tandis qu'une lettre de Paul Claudel sert de préface à la nouvelle édition de *La Décadence de l'art sacré* de Cingria en 1930[7]. Les écrits et réalisations suisses trouvent en outre un large écho dans de célèbres revues françaises telles que *L'Art sacré* et *L'Artisan liturgique*, tandis que les auteurs romands citent régulièrement les grandes réalisations françaises dans leurs publications. Dans le recueil *L'art chrétien en France au XXe siècle*, Maurice Brillant estime pour sa part que l'église Saint-Paul de Cologny compte « parmi les types les plus cohérents et les plus parfaits d'un ensemble artistique et religieux », avant de qualifier les artistes suisses y ayant travaillé aux côtés de Denis de « français ou à demi-français »[8]. De plus, les ouvrages de Léon Bloy et Joris-Karl Huysmans, ainsi qu'*Imagerie religieuse et art populaire* de l'abbé Léonce Marraud (1913), jouent un grand rôle dans la définition de l'art dit « saint-sulpicien » et contribuent à l'élaboration d'un discours général sur la décadence de l'art religieux[9]. Citons enfin *Art et scolastique* de Jacques Maritain[10] ainsi que *Théories*,

Nouvelles théories et l'*Histoire de l'art religieux* de Maurice Denis (1912, 1922 et 1939 respectivement), ouvrages fondamentaux dans lesquels se manifestent de nombreux points de convergence avec les Suisses du Groupe de Saint-Luc[11].

4.1 La « décadence » de l'art sacré : permanence d'un *topos*

Le renouveau de l'art sacré se construit sur un double postulat : le déclin de l'art et la nécessité de lui rendre sa noblesse, sa beauté, sa grandeur. L'élaboration d'un discours critique sur une « décadence » artistique dont il faut reconstituer l'histoire apparaît dès lors comme une base théorique indispensable sur laquelle les rénovateurs doivent s'appuyer.

Dario Gamboni constate avec raison que ce travail de rénovation s'accomplit dans un double mouvement de promotion d'œuvres légitimes et de stigmatisation d'autres œuvres considérées comme illégitimes[12]. La dénonciation de l'appauvrissement de la qualité artistique des images pieuses n'est pourtant pas un phénomène nouveau lorsque Cingria publie *La Décadence de l'art sacré* en 1917[13]. Ce problème est pointé du doigt depuis le milieu du XIXe siècle par le clergé lui-même : l'abbé Jean Sagette regrette déjà en 1853 dans *Essai sur l'art chrétien* que l'art religieux soit abandonné à une production industrielle incompatible avec les dogmes et le sentiment chrétien[14] ; l'abbé Jean-Auguste Hurel (1831–1909) évoque en 1868 les dangers que l'industrie fait peser sur l'art religieux[15] ; Pierre-Lambert Goosens (1827–1906), archevêque de Malines, rédige en 1886 un mandement dans lequel il s'élève contre « les productions frivoles et dangereuses qui affaiblissent la piété et altèrent la doctrine »[16] ; ce qui incite plusieurs évêques belges à renforcer le contrôle sur les images liées au culte afin d'améliorer leur qualité artistique[17] ; le pape Pie X, enfin, constate certains abus dans le *motu proprio* de 1903 « Tra le sollecitudini » consacré à la musique sacrée et rappelle qu'une des tâches de l'Église est de promouvoir et maintenir la dignité de la maison de Dieu. Rien ne doit donc troubler ou diminuer la piété et la dévotion des fidèles, être motif de dégoût ou de scandale, et surtout offenser la sainteté des fonctions sacrées[18]. Bien que le pape ne précise pas la nature de ces abus, on peut supposer qu'il se réfère à des problèmes d'ordre artistique autres que musicaux. Au même titre que les textes de Léon Bloy[19], *Les Foules de Lourdes* de Joris-Karl Huysmans[20] constitue un tournant capital de la critique de l'art religieux populaire au début du XXe siècle. Narrant son séjour dans le célèbre lieu de pèlerinage, l'auteur disqualifie systématiquement les formes artistiques qu'il observe autour de lui, tant dans l'architecture et la décoration des lieux de culte que dans les images de piété à bon marché vendues aux pèlerins ; la décoration surchargée, la piètre qualité des œuvres, la mièvrerie des figures de saints proposées à la vénération des fidèles lui font horreur ; cette laideur manifeste dans un lieu qui devrait respirer la sainteté est pour lui un véritable blasphème, voire le résultat d'un travail de sape d'origine diabolique.

La dialectique de la Laideur opposée à la Beauté est un motif récurrent dans le discours sur la décadence de l'art religieux, discours dont le *motu proprio* de Pie X consti-

tue un élément clé par l'importance qu'il accorde à la notion de beauté dans le culte divin. Cette notion est également centrale chez les philosophes thomistes Jacques Maritain et Charles Journet. Ce dernier écrit dans l'introduction du premier numéro de *Nova et Vetera* que la beauté, telle qu'elle est représentée dans les arts et les lettres, n'est autre qu'un des noms de Dieu[21]. Quant à Maritain, il rappelle dans *Art et scolastique* que la beauté de la créature étant à l'image de la beauté divine, c'est par la poésie, la musique et l'art que l'âme peut entrevoir les splendeurs situées au ciel[22]. La notion de beauté se mêle ainsi à celle de sacré dans un jeu de miroir qui l'oppose à la laideur et au démoniaque. Tout comme Huysmans, Cingria voit dans la hideur des lieux de culte la marque du démon, qu'il faut combattre à tout prix dans un effort qu'il qualifie de « croisade »[23].

Dans ce but, Cingria cherche à identifier les causes de cette décadence qu'il estime être d'ordre moral, social, historique et artistique. Parmi les causes morales, il cite l'ennui, la monotonie, le désordre, la paresse et le mensonge, qui orientent le goût des religieux et des fidèles vers des œuvres normées, de mauvais goût et réalisées dans des matériaux d'imitation de piètre qualité inaptes à susciter le trouble ou l'émerveillement tant elles sont uniformes. Il va encore plus loin dans le chapitre *L'esprit de mort*, estimant que l'art chrétien contemporain est inanimé et agonisant et que les « dévots » se sont tellement habitués « à cet art fantômal » que « tout effort [cherchant] à faire entrer un peu de vie dans les églises leur semble par contraste immoral, profane et païen »[24]. Dans les causes d'ordre social et historique, Cingria évoque la Réforme, le jansénisme, la Révolution française, la sécularisation, le gallicanisme et l'industrialisme, phénomènes qui auraient tous plus ou moins contribué à dégrader progressivement l'état de la société et de la production artistique. L'Académisme et le Romantisme, enfin, apparaissent dans les causes d'ordre artistique comme des facteurs aggravants d'une déformation institutionnalisée du goût, dont les conséquences se font directement ressentir sur l'art religieux[25]. Dans le second chapitre intitulé *L'art religieux d'autrefois et celui d'aujourd'hui*, Cingria énumère les plus belles réalisations artistiques chrétiennes depuis le haut Moyen Âge jusqu'à nos jours, dans une comparaison peu flatteuse pour les productions de ce début du XXe siècle :

> « D'architecture extérieure, point. Ou quelques vagues ornements gothiques ou romans, exécutés sans goût ni vie par des gens qui n'ont certainement jamais regardé une belle église. À l'intérieur, les voûtes, les arêtes, les chapiteaux, les nervures sont le plus souvent moulés dans un plâtre sale de poussière. Des vitraux ridicules, faux de couleur, représentent des saints. Ils ont la figure aussi mal faite que ces mannequins dont se servaient autrefois les marchands d'habits, et leurs corps sont aussi mal dessinés que ceux des plus mauvaises gravures de mode. [...] Et dans ces églises, tout est à l'avenant. Des autels en plâtre, fabriqués en série, logent, derrière des portes dorées avec du bronze en poudre, le corps et le sang de Notre Seigneur. Des confessionnaux aussi laids que des tables de nuit encombrent les bas côtés [sic]. Des statues avec l'œil fixe des mauvaises poupées, peintes de couleurs pas même vives, de bruns, de blancs sales, de vert olive, montent la garde contre les murs et nous rappellent de bien loin l'image de saints ou des saintes que nous vénérons »[26].

Pour Cingria, la Renaissance, qui sonne le glas de l'âge d'or médiéval, serait la première étape du déclin de l'art et Raphaël une figure charnière dans ce processus

puisqu'il incarne le passage de l'art médiéval à celui de la Renaissance. Bien que l'auteur admire le génie et le talent de Raphaël, il estime que c'est à lui qu'on doit « le goût de la mièvrerie dans l'art religieux ; le goût aussi du modelé à la fois photographique et fondu pris dans un contour souligné par un trait sur des fonds nébuleux de couleur sale ; le goût des yeux baissés ou pieusement levés au ciel »[27]. C'est sur la base de certaines œuvres de Raphaël telles que *La Transfiguration* ou la *Madone Sixtine*, qualifiées par Cingria d'« aussi célèbres que mauvaises »[28], que se serait fondé un « canon académique absolu »[29] qui devait s'imposer progressivement entre le XVIe et le XIXe siècle « à tous les chrétiens d'Europe [...] par le canal des pédants, des directeurs de musée, des professeurs de philosophie et des gens de lettres »[30]. Or, l'Académisme constitue pour Cingria une des principales causes de décadence de l'art en général. Ce courant qui correspond à l'abandon des traditions du Moyen Âge et à une rupture du lien entre société, foi et tradition chrétienne se cristallise dans le nouveau paradigme humaniste de la Renaissance et dans une nouvelle esthétique fondée sur l'antiquité classique[31].

Nombreux sont les auteurs de la première moitié du XXe siècle qui reprennent l'analyse de Cingria. Dans *Art et scolastique*, Maritain estime ainsi que l'âme fait une chute à pic lorsqu'en visitant un musée on passe des salles consacrées aux Primitifs à celles de la Renaissance. Selon cet auteur, le XVIe siècle correspondrait à une période où le mensonge s'installe en maître dans la peinture, où l'on se met à aimer la science pour elle-même en cherchant à donner l'illusion de la nature[32]. Pour les rénovateurs de la première moitié du XXe siècle, il s'agit donc de combattre la copie, le pastiche, l'imitation servile du passé tout en conservant l'« esprit des ancêtres » grâce à la perpétuation des savoir-faire et au respect de la « probité dans l'exécution »[33]. Invoquant saint Thomas pour célébrer la vérité de l'art en tant que « conformité de l'œuvre avec ses moyens et ses buts »[34] Maritain affirme : « Si en architecture tout placage inutile est laid, c'est qu'il est illogique ; si dans l'art religieux, le toc et le trompe-l'œil sont odieux, c'est qu'ils sont illogiques »[35]. La vérité artistique présuppose ainsi, tant dans le champ profane que religieux, le caractère rationnel de l'œuvre, l'élimination du superflu et l'adéquation de la forme à la fonction[36]. Dans *La Décadence de l'art sacré*, Cingria condamne pour sa part le caractère fallacieux inhérent à la technique, qui ne correspond jamais à l'essence de l'œuvre d'art : le vitrail traité comme une chromo, la peinture comme de « l'illustration calligraphique », la mosaïque comme un « lavis d'architecte »[37].

La thèse de la décadence de l'art religieux puisant ses origines dans la Renaissance est un *topos* qui se constitue tout au long du XIXe siècle. Immédiatement après la Révolution française, plusieurs auteurs romantiques tels que François René de Chateaubriand (1768–1848), Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–1798) et Friedrich Schlegel (1772–1829) réaffirment le lien entre christianisme et beauté. Par leur lecture de l'œuvre des grands artistes du Moyen Âge et de la Renaissance sous l'angle de la foi, Wackenroder et Schlegel font émerger deux problématiques essentielles : la piété de l'artiste en tant que critère de détermination de la valeur religieuse d'une œuvre, et la perte

progressive du caractère religieux de l'art à partir de la Renaissance[38]. À l'instar de Cingria un siècle plus tard, Schlegel estime que Raphaël incarne le basculement entre Moyen Âge et Renaissance, entre la période où l'artiste est sous l'autorité positive du Pérugin et celle où il est sous l'influence païenne de Michel-Ange[39].

Cette idée est également au cœur de l'émergence de divers groupements artistiques apparus au XIXe siècle, notamment le *Lukasbund,* confrérie fondée en 1806 par six étudiants de l'Académie des beaux-arts de Vienne en rébellion contre l'enseignement académique de leur temps, dont les membres sont connus sous le sobriquet de « Nazaréens »[40]. Leurs œuvres s'inspirent de la première manière de Raphaël, en privilégiant l'emploi de la ligne précise et la palette lumineuse des Primitifs italiens et allemands[41]. Ils rejettent en revanche l'esthétique baroque, les effets illusionnistes et grandiloquents, les jeux de perspective et de clair-obscur[42]. Pareillement animés par la volonté de renouer avec les thèmes chrétiens et l'esprit de piété « naturelle » qui imprégnaient les œuvres des primitifs des XIVe et XVe siècles, les Britanniques Dante Gabriele Rossetti (1828–1882), William Holman Hunt (1827–1910) et John Everett Millais (1829–1896) fondent en 1848 la *Pre-Raphaelite Brotherhood* qui bénéficie du soutien de l'influent écrivain et critique d'art John Ruskin[43].

Bien que le *Lukasbund* ne cherche pas directement à renouveler l'art destiné aux églises, il contribue à l'émergence d'un nouvel art chrétien qui va s'institutionnaliser pour devenir une norme et constituer progressivement un *Kirchenstil* (« style d'église »). Après les premières expériences romaines du noyau d'origine constitué des Allemands Friedrich Overbeck (1789–1869), Franz Pforr (1788–1812) et Joseph Wintergerst (1783–1867), des Suisses Konrad Hottinger (1788–1828) et Ludwig Vogel (1788–1879) ainsi que de l'Autrichien Joseph Sutter (1781–1866), la confrérie du *Lukasbund* prend de l'ampleur et essaime sa doctrine dans toute l'Europe et au-delà, tant dans les sphères catholique que protestante[44]. Les Nazaréens, qui sont nombreux à enseigner dans les académies, obtiennent le soutien des familles royales et princières de Prusse, Bavière et Hanovre, publient et diffusent des modèles iconographiques grâce à l'association *Verein zur Verbreitung religiöser Bilder*[45], formant ainsi un vaste corpus d'imagerie religieuse. Un des artistes suisses les plus célèbres s'inscrivant dans la lignée des Nazaréens est Melchior Paul von Deschwanden (1811–1881), qui s'est formé à l'Académie de Munich auprès de Peter von Cornelius (1783–1867) et Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872), auquel on doit la célèbre Bible illustrée publiée entre 1852 et 1861. Formant de nombreux élèves dans son atelier — qui seront à leur tour à l'origine d'une large production (Ill. 77)[46]—, Deschwanden diffuse et commercialise ses nombreuses œuvres par l'intermédiaire de la maison d'édition suisse Benziger basée à Einsiedeln, très active durant la seconde moitié du XIXe siècle et possédant des filiales aux États-Unis, en Allemagne et en France[47]. Cet art religieux pour le peuple, qui se veut essentiellement pédagogique, lisible et accessible, constitue un art de masse dont les multiples dérivés feront l'objet de vives critiques de la part des rénovateurs de la première moitié du XXe siècle[48]. Cette production populaire est désignée dans l'espace francophone par les termes « art saint-sulpicien », « art de Saint-Sulpice »,

77 Paul Melchior von Deschwanden, *Nativité*, huile sur toile, 58 × 69 cm, 1838.

« style Saint-Sulpice » ou « saint-sulpicerie »[49]. Employés la plupart du temps dans un sens péjoratif, ces termes font référence à l'implantation, à partir de la Restauration, de plusieurs fabricants d'objets religieux à proximité du grand séminaire de Saint-Sulpice à Paris[50], et sont appliqués à tout type de production similaire. Dans le *Catalogue illustré* de 1920, la lutte contre l'art saint-sulpicien apparaît comme un des principaux objectifs du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice. La jeune Société souhaite en effet proposer une offre différente de celle de ces fabricants dont la spécialité est de produire des œuvres d'art « plus ou moins bien copiées sur des modèles anciens, ou encore de ces objets d'un goût populaire, le plus souvent fades et laids, qu'on voit répéter à l'infini dans toutes les églises de la Chrétienté »[51].

En architecture, le style néogothique subit une critique similaire dès le début du XXe siècle, alors même qu'il proposait lors de son essor au XIXe une réponse idéale au problème de la dévitalisation de l'art chrétien. Prosper Mérimée (1803–1870), Eugène Viollet-le-Duc (1814–1879), Charles Forbes René de Montalembert (1810–1870) ou encore John Ruskin voient dans l'art gothique le type même d'une architecture chrétienne, un répertoire de formes parfaitement adaptées à la prière[52]. Le courant de pensée à l'origine de l'avènement du néogothique au XIXe siècle n'est pas très différent de celui qui verra le néoroman se généraliser et devenir le style architectural privilégié pour les églises construites au début du XXe. Dans les deux cas, il s'agit d'une identification au Moyen Âge en tant que source de principes purificateurs et régénérateurs de l'art et de l'architecture, capable d'incarner un christianisme fort, unifié et idéalisé[53]. Qu'il s'agisse du *Lukasbund* ou de l'école de Beuron en Allemagne[54], des Préraphaélites en Angleterre, de la Confrérie de Saint-Jean-l'Évangéliste en France[55] ou même

du courant architectural néogothique qui essaime dans toute l'Europe ainsi qu'en Angleterre et aux États-Unis, on retrouve toujours à la base de ces différents collectifs et courants la même volonté de renouer avec le passé artistique d'avant la Renaissance afin de fonder un nouvel art religieux. Les rénovateurs de la première moitié du XXe siècle tels que les membres du Groupe de Saint-Luc ou des Ateliers d'art sacré ne font que réactualiser les termes d'un débat vieux de plus d'un siècle[56]. Dans un processus que Dario Gamboni qualifie de « logique ‹ réformatrice › de filiation, dépassement et rupture »[57], ils feront eux-mêmes l'objet des critiques de la génération suivante au tournant des années 1950, lorsque l'art sacré entrera dans un nouveau paradigme[58].

4.2 Une modernité sous conditions

Dans *La Décadence de l'art sacré*, Alexandre Cingria avance que la rupture entre l'Église et « l'art vivant » est une cause majeure du déclin de l'art sacré[59], avec pour corollaire un rejet de l'art moderne par les croyants. Ce que l'auteur formule en affirmant : « La facture moderne dérange, distrait ou trouble les chrétiens parce qu'ils ont l'habitude de ne la voir que dans des tableaux qui n'ont rien à faire avec Dieu »[60]. Les artistes soit se désintéressent totalement de la question religieuse, soit produisent des œuvres d'inspiration religieuse qui ne prendront jamais place dans des églises. La seule solution, selon Cingria, consiste dès lors à laisser l'art moderne entrer dans l'Église « même en le forçant »[61]. La mobilisation des artistes au sein de sociétés catholiques comme le Groupe de Saint-Luc afin d'œuvrer ensemble à la rénovation de l'art sacré n'a pas d'autre but que de concrétiser ce principe. Ce qui amène Maurice Denis à constater en 1935 dans le premier numéro de la revue *L'Art sacré* :

> « Entre l'époque où Puvis de Chavannes se voyait refuser la décoration du Sacré-Cœur de Montmartre, qu'il aurait aimé peindre, et celle où M. Severini et M. Chagall comptent parmi les catholiques leurs plus fervents admirateurs, nous avons assisté à d'innombrables révolutions de l'Art et du Goût »[62].

Qu'ils soient laïques ou religieux, les rénovateurs de la première moitié du XXe siècle se rejoignent sur le fait que l'art religieux doit être en accord avec son époque. Dans son ouvrage de portée internationale *Art et scolastique*, Jacques Maritain affirme que les beaux-arts sont soumis à la loi immuable du renouvellement et du changement, condition essentielle à l'éclosion de grandes œuvres[63]. Pétri de philosophie thomiste, Charles Journet expose quant à lui dans l'avant-propos du premier numéro de *Nova et Vetera* le principe fondateur de sa revue : « Découvrir les fils ténus et innombrables qui doivent unir, dans un monde bien fait, le passé, le présent et l'avenir »[64]. L'art peut et doit donc se renouveler. Le monde perceptible dans lequel l'artiste opère étant fluent, il est essentiel que les formes changent, tandis que le monde des choses spirituelles, immobile et immuable, constitue une source dans laquelle l'artiste puise des règles vivantes et éternelles. Selon Journet, on ne saurait figer l'art, ni d'ailleurs la vie technique, politique et sociale qui fait partie de ce monde, sans tendre vers un conservatisme stérile[65].

La plupart des publications européennes de l'époque relaient ce discours. Considérant comme Cingria que la sécularisation de la société est à l'origine du déclin artistique et social de l'Allemagne, Georg Lill affirme par exemple dans le numéro de 1924/1925 de la revue *Die Christliche Kunst* : « Si nous voulons véritablement avoir encore une vie intérieure, il nous faut l'exprimer sous une forme nouvelle adéquate »[66]. Karl Kohler écrit pour sa part dans le numéro de janvier/mars 1934 de *L'Artisan liturgique*, une revue trimestrielle publiée par l'abbaye Saint-André-de-Lophem-lez-Bruges : « Tout art religieux doit s'inspirer de la tradition, mais d'autre part — il ne faut le perdre de vue — doit exprimer cette dernière dans le langage de son temps »[67]. Le Groupe de Saint-Luc est sur la même ligne comme l'indique ce commentaire de Robert Hess accompagnant les planches illustrant les travaux des membres de la Société : « L'artiste chrétien doit avoir la possibilité d'être créatif comme un enfant du siècle et même d'être en avance sur son époque »[68].

Cette exigence de renouveau s'appuie, comme nous l'avons vu, sur la nécessité d'éviter l'écueil du pastiche et de l'imitation des styles historiques, qui ont amené l'architecture et l'art religieux vers des formulations figées considérées comme décadentes. Le reproche ne s'adresse pas au style en lui-même ni au fait de s'en inspirer, mais porte sur le risque d'enfermement que l'attachement univoque à une formulation particulière provoquerait. Dans *La Décadence de l'art sacré*, Cingria reconnaît ainsi que le premier mouvement de renouveau néogothique, dans sa hardiesse et son enthousiasme pour faire renaître les belles formes du Moyen Âge, avait quelque chose de beau mais qu'il a perdu de son élan pour se figer et devenir un style pétrifié de l'art chrétien. Selon l'auteur, l'Académisme tout comme le style néogothique ont abouti à des formulations standardisées devenues la norme en matière d'art religieux, aboutissant à un art mort et figé n'ayant plus rien à voir, si ce n'est dans les formes, avec les traditions vivantes qui l'ont inspiré[69].

Ouvrir l'art religieux aux artistes et à « l'art vivant » comme le souhaite Cingria n'est cependant pas chose aisée et nécessite un effort considérable pour définir ce que devrait être un « art religieux moderne » susceptible de satisfaire les attentes de l'Église aussi bien que celles des artistes. La notion de modernité dans ce contexte particulier semble déjà problématique car, malgré un discours apparemment ouvert à la nouveauté, cette modernité ne peut se concevoir hors d'un certain rapport à la tradition. C'est ce que souligne Maritain dans l'avant-propos d'*Antimoderne* :

> « Ce que j'appelle ici *antimoderne* aurait pu tout aussi bien être appelé *ultramoderne.* Il est bien connu, en effet, que le catholicisme est aussi *antimoderne* par son immuable attachement à la tradition qu'*ultra-moderne* par sa hardiesse à s'adapter aux conditions nouvelles surgissant dans la vie du monde »[70].

L'admiration pour l'art des cathédrales, le Moyen Âge, Giotto et Fra Angelico n'impose pas de revenir à l'art de ces périodes. Il ne s'agit pas d'imiter un style ou des formes du passé mais tout d'abord de comprendre les principes qui font que ces œuvres incarnent la sacralité, puis de les réactiver dans le monde moderne. Ce que Maritain formule en ces termes :

> « Nous espérons voir restituer dans un monde nouveau, et pour informer une matière nouvelle, les principes spirituels et les normes éternelles dont la civilisation médiévale ne nous présente, à ses meilleures époques, qu'une réalisation historique particulière, supérieure en qualité, malgré ses énormes déficiences, mais définitivement passée »[71].

Dans la « circulaire » distribuée au tout début de son activité, la Société de Saint-Luc précise ce qu'elle entend par art moderne et modernité en indiquant qu'il s'agit surtout d'une « qualité concernant l'aspect extérieur de l'objet »[72]. Une « communion étroite » lierait selon elle les artistes du passé et ceux du présent car ils partageraient « un idéal sacré qui est la gloire de la religion et la diffusion de ses mystères en conformité d'esprit avec les dogmes qui les précisent »[73]. Pour l'artiste, il ne s'agit donc pas de rompre avec le passé ni d'en demeurer esclave, mais bien de renouer avec l'esprit particulier qui inspira les œuvres les plus grandioses de l'art chrétien. À l'instar des grands maîtres du passé, il doit se sentir pénétré du sens de la vie moderne, seule manière de pouvoir exprimer dans son art « l'état d'âme de ses contemporains » et d'être en mesure de les toucher[74].

Les citations ci-dessus présentent la modernité non en termes de styles, de formes ou de courants artistiques, mais comme une analogie passé/présent. Ce n'est pas un hasard si les théoriciens du renouveau de l'art sacré préfèrent parler d'« art vivant » — synonyme valorisant d'« art moderne » — plutôt que d'« avant-garde », terme apparu au début du XXe siècle[75] et dont l'Église se méfie pour sa connotation nihiliste et critique envers la tradition, les valeurs culturelles établies et les normes institutionnelles[76]. Or, comme le relève Stéphanie Pallini, les critiques de l'entre-deux-guerres utilisent le terme d'avant-garde en étroite corrélation avec l'idée de rejet des normes et le réservent aux artistes engagés dans une démarche « moderniste », en l'associant à l'adjectif « moderne » qui sert également à qualifier la production d'artistes plus modérés[77]. Cette confusion s'avère problématique à plus d'un titre dans le contexte du renouveau de l'art sacré. En effet, si les membres du Groupe de Saint-Luc et d'autres sociétés artistiques catholiques se positionnent plutôt dans le camp des artistes modernes « modérés » — ceux qui renouvellent la tradition tout en la respectant —, le clergé les assimile souvent, à leur détriment, à l'avant-garde de l'époque ou du moins à une modernité considérée comme trop extrême et inadaptée à un cadre sacré.

De fait, durant toute la première moitié du XXe siècle, les artistes travaillant à la construction et la décoration des lieux de culte font l'objet d'une étroite surveillance de la part des instances catholiques, qui les critiquent parfois violemment, manifestant ainsi le malaise sous-jacent qui entrave les rapports entre art religieux et modernité. Le discours du pape Pie XI lors de l'inauguration de la Pinacothèque vaticane en 1932[78], véritable rappel à l'ordre pour les artistes et leurs commanditaires, donne lieu à une campagne de dénigrement menée principalement par *L'Osservatore romano*[79], qui s'attaque d'une part aux œuvres allemandes présentées aux expositions d'art religieux organisées à Essen et Düsseldorf, d'autre part à des réalisations belges, suisses et hollandaises dont plusieurs sont dues à des membres de la Société de Saint-Luc, comme nous le verrons ultérieurement. À quelques rares occasions, les autorités

78 Gino Severini, *Trinité*, Semsales (FR), église Saint-Nicolas, peinture murale de l'abside, 1925.

ecclésiastiques vont même jusqu'à réclamer la destruction d'œuvres jugées indignes ou inconvenantes par rapport à la sacralité du lieu. C'est notamment le cas du chemin de croix réalisé par le flamand Albert Servaes (1883–1966) pour la chapelle du monastère carmélite de Luithagen, qui figure un Christ en souffrance, torturé et émacié, dont la onzième station représentant la Crucifixion rappelle fortement le retable d'Issenheim dû à Matthias Grünewald. Ce chemin de croix (Ill. 81, p. 244) déclenche une telle controverse qu'il est finalement condamné par décision du Saint-Office en février 1921[80]. Citons encore le Christ en croix sculpté en 1949 par Germaine Richier pour l'église d'Assy en Haute-Savoie : il déclenche une vive polémique, notamment à cause de ses formes à peine esquissées qui se confondent avec celles de la croix, ce qui lui vaut d'être retiré du maître-autel sur décision de l'évêque d'Annecy et de ne retrouver sa place que vingt ans plus tard[81]. Dans les années 1950, enfin, Franz Rudolf Bornewasser (1866–1951), évêque de Trèves, s'attaque à la Bible illustrée par Richard Seewald[82] et menace de faire prêcher toutes les chaires de son diocèse contre ces « dessins scandaleux qui se moquent du sacré »[83].

La Suisse n'échappe pas aux polémiques ni à la censure. En 1928, la *Trinité* peinte trois ans plus tôt par le Toscan Gino Severini dans l'abside de la nouvelle église de Semsales est menacée par un décret du Saint-Office interdisant « sévèrement de représenter le Saint-Esprit sous forme humaine, soit seul, soit avec Dieu le Père et Dieu le fils »[84] (Ill. 78). Les efforts déployés par Monseigneur Besson et Charles Journet[85]

79 Alexandre Cingria et atelier Chiara (Lausanne), *Christ Roi*, Finhaut (VS), église Notre-Dame-de-l'Assomption, vitrail de la tribune des orgues, 1929.

parviennent certes à sauver l'œuvre, mais l'évêque fait néanmoins part de son inquiétude au théologien :

> « Ce qu'il faut retenir, en tous cas, c'est que les œuvres de nos peintres à tendances modernes ont été dénoncées à Rome. D'autre part, je sais personnellement, et je crois vous l'avoir dit plusieurs fois, que la peinture religieuse moderne, genre Société St.-Luc n'est pas très bien vue à Rome, et que les tendances extrêmes de cette école risquent d'être explicitement condamnées, quelque jour »[86].

Il demande donc à Journet de ne pas recommander exclusivement dans la revue *Nova et Vetera* « les productions artistiques à tendances ultra-modernes et de ne plus publier d'œuvres qui ne soient pas conformes à la tradition catholique »[87]. En janvier 1930,

Journet confie à Jacques Maritain d'une part que deux illustrations publiées dans sa revue — le vitrail du Christ-Roi de l'église de Finhaut dû à Cingria (Ill. 79) et la *Vierge d'Alsace* réalisée par Antoine Bourdelle (1861–1929) — ont été considérées comme « blasphématoires » par le vicaire général de Fribourg, d'autre part que Monseigneur Besson l'a averti d'une condamnation à venir à la suite de cette publication. Cingria, quant à lui, estime que Journet est trop « timide » et s'insurge après que le théologien lui eut retourné, sans la publier, la photo d'une œuvre qu'il a trouvée belle mais pas assez lisible[88]. Journet est donc pris entre le marteau — son évêque qui juge ses contributions dans *Nova et Vetera* trop audacieuses — et l'enclume — les artistes qui considèrent au contraire qu'elles ne le sont pas assez.

L'inauguration de la nouvelle Pinacothèque vaticane, le 27 octobre 1932, constitue un évènement particulièrement marquant pour les artistes catholiques. Pie XI prononce alors un discours resté célèbre, dans lequel il critique avec véhémence certaines « prétendues œuvres d'art sacré, qui ne semblent rappeler et représenter le sacré qu'en le défigurant jusqu'à la caricature et bien souvent jusqu'à une véritable et propre profanation »[89]. Le pape stipule que de telles œuvres ne doivent plus être admises dans les églises et charge les évêques de veiller à ce que ni l'architecture des lieux sacrés ni les œuvres qui s'y trouvent n'offensent la sainteté de la maison de Dieu et viennent troubler la piété des fidèles. Il précise cependant que les portes seront toujours ouvertes « à tout bon et progressif développement des bonnes et vénérables traditions »[90].

Sentant certainement le vent tourner, comme le démontre notamment sa correspondance avec Journet au sujet de Severini, Monseigneur Besson avait publié une mise en garde dans *La Semaine catholique* dès juin 1932[91], qui fut reproduite dans les termes suivants dans le numéro de 1933 d'*Ars sacra*, c'est-à-dire après le discours du pape :

> « Puisque l'art religieux relève, en somme, de l'autorité religieuse, nous croyons remplir un devoir de notre charge en mettant en garde messieurs les artistes et ceux qui leur confient la construction ou la décoration des lieux de culte, contre certaines excentricités qui portent trop visiblement la marque du déséquilibre contemporain. [...] Une église est une église, et non point un garage, un cinéma, ni un comptoir d'échantillons. Tout doit y porter à la prière : que la forme extérieure elle-même le fasse comprendre, que les peintures y soient autre chose que des décors de théâtre ou de maisons de jeux, que les statues de saints n'y remplissent pas l'office de repoussoir pour les pauvres fidèles. Puisons notre inspiration religieuse aux sources vives de la vraie piété chrétienne qui jaillissent de notre sol, et renonçons aux formules exotiques venues du paganisme – du paganisme moderne plus encore que du paganisme classique »[92].

L'emploi du terme « déséquilibre contemporain », qui renvoie au champ lexical du désordre, de ce qui est malsain ou dégénéré, fait de nouveau écho à l'idée de décadence et de déclin, à la fois de la société et de l'art[93]. Dans les discours sur l'art religieux, ces termes connotés à la rupture de la norme s'appliquent souvent à la modernité, opposée à la tradition de l'Église considérée comme « saine ». C'est ce qu'on retrouve dans la phrase suivante, prononcée par Monseigneur Besson lors de la consécration de l'église de Semsales à propos du passé futuriste et cubiste de Gino Severini avant son retour dans le « droit chemin » de la foi :

> « Après quelques voyages d'aventures sur les rives instables d'un modernisme audacieux, [Severini] revint insensiblement vers l'ordre et l'équilibre, sous l'influence d'une sagesse supérieure qui mit en son esprit la clarté »[94].

On remarquera que dans son message aux artistes et à leurs commanditaires publié en 1933, Monseigneur Besson exhorte les premiers à puiser leur inspiration aux sources de la foi chrétienne plutôt que dans des formules païennes, précisant que le paganisme moderne représente un danger encore plus grand que le paganisme classique. L'évêque renverse ainsi le discours dominant sur la décadence qui voyait dans les normes académiques issues de la Renaissance la cause de la dégénérescence de l'art, pour rappeler aux artistes qu'il est encore plus périlleux de s'inspirer des expressions d'une société moderne ayant perdu tout lien avec la foi. La référence à l'art indépendant et à l'avant-garde, c'est-à-dire à l'art évoluant en dehors des cadres institutionnels, apparaît ici assez clairement.

Le rappel à l'ordre de Monseigneur Besson manifeste clairement le durcissement des rapports entre l'Église et les artistes, marqué par une moindre tolérance envers les œuvres jugées trop modernes. Toujours dans le numéro de juin 1932 de *La Semaine catholique*, l'article faisant habituellement la promotion de *Nova et Vetera* se montre très critique envers certaines reproductions d'œuvres d'art parues dans cette revue, notamment celle de la peinture murale de l'église de Finhaut de Cingria représentant la *Vierge de Miséricorde* (Ill. 80). L'auteur de l'article estime que l'artiste n'aurait su tirer de cet « admirable sujet que des effets de couleurs », certes très beaux, mais que « le sentiment religieux » en serait totalement absent[95]. Lors de l'exposition d'art religieux placée sous le patronage de Monseigneur Besson et organisée à Fribourg en 1935 à l'occasion du Congrès des catholiques suisses, les œuvres sont sélectionnées selon une procédure très sévère et seules celles « capables de figurer dans une église » sont retenues, comme le mentionne dans le catalogue la note préliminaire du Comité de l'exposition[96].

Dans cette situation difficile, les théoriciens du renouveau de l'art sacré tentent de remettre de l'ordre dans les esprits et de persuader le public qu'ils bénéficient toujours du soutien des autorités ecclésiastiques en continuant d'affirmer l'ouverture de l'Église catholique à la modernité. C'est ce qui transparaît à la lecture de l'ouvrage de Cingria, *Le Vatican et l'art religieux moderne*[97] et de certains articles de Maurice Denis, qui soutient en 1933 que le catholicisme est à « l'avant-garde du mouvement moderne », tout en affirmant que la maison de Dieu n'est pas un champ d'expérimentation ni une exposition d'avant-garde où l'on pourrait présenter des « œuvres paradoxales et difficilement intelligibles »[98]. Mais les attaques ne proviennent pas que des milieux religieux. C'est ainsi que le peintre Charles du Mont, directeur de la revue *L'Observateur de Genève* — présentée tout d'abord comme l'« organe de défense de la civilisation chrétienne », sous-titre complété en 1936 par la mention « et de notre patrimoine national » — s'emploie à disqualifier les œuvres qu'il estime être d'un modernisme extravagant, et particulièrement celles produites par le Groupe de Saint-Luc[99]. En 1944, du Mont publie l'opuscule bilingue *Où en est notre art religieux ?: appel au bon sens !*

80 Alexandre Cingria, *Vierge de Miséricorde (au centre)*, Finhaut (VS), église Notre-Dame-de-l'Assomption, peintures murales
du mur nord, 1929–1931.

À la santé ! À la probité !, dans lequel il compare des œuvres anciennes et modernes afin de démontrer la laideur, le ridicule et même l'aspect blasphématoire des secondes. Le chapitre *Art religieux semeur de foi* présente ainsi des œuvres de Vélasquez et Van Dyck afin d'affirmer le contraste avec le *Christ jaune* de Gauguin, un *Christ bénissant* de Hans Stocker, le vitrail de l'église du Christ-Roi de Finhaut et plusieurs stations du chemin de croix d'Albert Servaes présentées au chapitre *Naissance d'une conception toute fantaisiste de l'art religieux*[100] (Ill. 81 et 82).

Il existe donc bel et bien un dilemme, un conflit aux racines profondes touchant non seulement à la modernité des œuvres proposées par le Groupe de Saint-Luc, mais aussi et à une échelle plus large à la production de tous les artistes engagés dans le renouveau de l'art sacré durant la première moitié du XXe siècle. Mais sur quels critères s'appuient ces divergences ? Où l'artiste doit-il se situer pour « s'exprimer dans le langage de son temps » sans pour autant dériver vers un modernisme jugé malsain ? À quelle(s) tradition(s) doit-il se rattacher ? Pour répondre à ces questions, nous nous pencherons tout d'abord sur les directives formulées par les autorités ecclésiastiques concernant l'art sacré et analyserons ensuite quels sont leurs enjeux.

« Aujourd'hui un certain art cherche à s'introduire dans le temple qui, au lieu d'adorer insulte, qui prétend exprimer le divin et qui n'en donne que de blasphématoires caricatures. » (Mgr. Cesare Boccoleri, évêque de Terni et Narni)

« Eine gewisse Kunst sucht sich heute in den Tempel einzuführen, welche verhöhnt, statt anzubeten, die behauptet das Göttliche auszudrücken und die nur gotteslästerliche Karikaturen wiedergibt. » (Mgr. Cesare Boccoleri, évêque de Terni et Narni).

Le Christ ressuscité
H. Stocker, del.
Der Auferstandene !

Le Christ Roi A. Cingria pinx
Christus, der König.
(Tiré de la Revue «Ars Sacra»)

« La métaphysique de la déformation » contre laquelle se sont élevés Monseigneur Celso Costantini et les collaborateurs de Pie XI.

« Die Metaphysik der Deformation » gegen welche sich Mgr. Celso Costantini und die Mitarbeiter Pie XI erhoben haben.

Le Christ en croix Servaès del.
Kreuzwegstation.

— 28 —

81 Charles du Mont, *Où en est notre art religieux ?*, chapitre *« Naissance d'une conception toute fantaisiste de l'art religieux »*.

Art religieux semeur de foi.

Religiöse Kunst die den Glauben erregt

Le Christ de Charles-Quint

Une ébauche de l'art des maîtres

Eine Skizze der Kunst der Meister.

Le Christ en croix van Dyck pinx.
(esquisse)
Christus am Kreuz.

Le Christ en croix
Velasquez, pinx.
Christus am Kreuz.

— 26 —

82 Charles du Mont, *Où en est notre art religieux ?*, illustrations présentant des exemples de « bonnes » représentations du Christ.

4.3 Directives pour un nouvel art sacré : quelle liberté pour l'artiste ?

> « L'Église recommande que les constructions soient conformes à la tradition chrétienne, elle ne peut pas discerner, parmi les nombreux styles, l'un qui soit le meilleur ; elle entend certainement que tout doit servir la doctrine et correspondre à l'idée qu'on s'est toujours fait de la haute dignité d'un sanctuaire qui abrite le Très Saint Sacrement. Les images qui devront l'orner ne contiendront aucune erreur contre les dogmes et ne présenteront aucun danger pour les mœurs. L'Église ne va pas plus loin dans ses recommandations ; là s'arrêtent ses compétences spirituelles ; le reste est l'affaire des artistes »[101].

Cette réflexion de l'écrivain genevois Henri Ferrare dans la biographie qu'il consacre à Jean-Louis Gampert constitue une parfaite introduction au problème soulevé par les directives de l'Église catholique concernant la construction et la décoration des lieux de culte. Selon Ferrare, l'Église laisserait aux artistes la plus grande liberté, ne privilégiant l'emploi d'aucun style et réclamant seulement une certaine décence et un respect de la doctrine catholique. Lorsque ce texte paraît en 1937, les artistes disposent en effet d'assez peu de consignes susceptibles de diriger leurs travaux. La référence principale est le *Code de droit canonique* (CIC) promulgué par le pape Benoît XV en 1917, qui intègre l'ensemble des lois, décrets et règles régissant tous les aspects de la vie de l'Église catholique latine. Cette version restera en vigueur jusqu'en 1983, date à laquelle un nouveau code sera promulgué par Jean-Paul II[102].
Le Code de 1917 fournit quelques indications sur l'art. Bien que floues, elles sont essentielles en tant que plus haut règlement de l'Église. Le canon 1164 du chapitre *Des églises* traitant de tout ce qui concerne leur construction, réparation, bénédiction, consécration et profanation stipule ainsi :

> « Les Ordinaires doivent veiller en prenant conseil éventuellement auprès de gens qualifiés, à ce que les formes reçues par la tradition chrétienne ou les règles de l'art sacré soient observées dans la construction ou la réparation des églises »[103].

Le canon 1264, dans la partie dédiée au Culte divin, indique pour sa part :

> « Toute musique qui contiendrait quoique ce soit d'impur ou de lascif, qu'elle soit destinée à l'orgue, aux autres instruments ou au chant, doit absolument [en] être bannie »[104].

Quant au canon 1279, consacré au culte des saints, des saintes images et des saintes reliques, il précise :

> « Nul ne peut placer ou faire placer, tant dans les églises que dans les autres lieux sacrés [...], aucune image insolite, à moins qu'elle n'ait été approuvée par l'Ordinaire du lieu »[105].

L'Ordinaire ne doit pas non plus permettre l'exposition publique d'images sacrées « qui ne soient pas en harmonie avec l'usage approuvé par l'Église », ni autoriser les images d'un faux dogme, n'offrant pas « la décence et l'honnêteté voulues, ou qui soient une occasion d'erreur dangereuse pour des gens peu instruits »[106]. Le canon 1296, enfin, qui porte sur la matière et la forme du mobilier sacré, stipule qu'elles doivent respecter les prescriptions liturgiques, la tradition de l'Église et, « pour le meilleur possible, [...] les règles de l'art sacré »[107].
En 1925, la Commission pontificale pour l'art sacré est constituée afin de veiller à la gestion du patrimoine artistique catholique et de réglementer les restaurations et nou-

velles constructions des lieux de culte. Présidée par Monseigneur Ildefonso Schuster (1880–1954), qui sera nommé archevêque de Milan et fait cardinal en 1929, cette Commission est divisée en quatre sections : la première regroupe des liturgistes, archéologues, historiens et critiques d'art, la seconde des architectes et des ingénieurs, la troisième des peintres et la quatrième des sculpteurs. La Commission pontificale collabore avec ses équivalents diocésains et régionaux, chargés notamment d'établir recensements et inventaires et de gérer les collections des musées diocésains[108]. En 1925, elle publie un important recueil diffusé auprès de tous les membres de l'Épiscopat et des universités catholiques. Intitulée *Disposizioni pontificie in materia d'arte sacra*[109], cette publication fournit un certain nombre de règles moins vagues que celles du *Code de droit canonique* : l'alinéa 16 impose le respect du « caractère du milieu déjà existant », surtout en ce qui concerne les œuvres d'art rajoutées à des édifices anciens ; l'alinéa 17 souligne que le luxe et la richesse n'ont jamais été nécessaires et encourage la sobriété, voire la pauvreté, invitant à privilégier une décoration limitée à quelques objets de goût et dans une matière noble, plutôt qu'un vaste programme moins bien exécuté. Les alinéas 18 et 19, enfin, privilégient la simplicité et la « sincérité » des œuvres (« pas de luxe grossier, pas de choses truquées ») et recommandent à la fois de supprimer « tout ornement artificiel inopportun (comme des fleurs et des palmes de papier ou de métal peint) » et d'éliminer progressivement « les images de plâtre coloré ou d'oléographie qui sont souvent exposées à la vénération des fidèles »[110]. Avec ce recueil, l'Église catholique affirme ouvertement lutter contre l'art saint-sulpicien, position qui n'était pas clairement formulée dans le Code de 1917.

Le travail de la Commission a des répercussions dans tous les diocèses de la Chrétienté, dont ceux de Suisse. En 1936, le chanoine Albert Membrez (1895–1955), curé de Porrentruy et membre du Groupe romand de Saint-Luc[111], rédige un article sur la « rénovation de l'art religieux dans le Jura bernois » publié dans les *Actes de la Société jurassienne d'émulation*. Revenant sur les directives du *Code de droit canonique*, le discours du Saint-Père à la Pinacothèque vaticane et la campagne menée par *L'Osservatore romano*, le chanoine évoque la création de la Commission pontificale ainsi que son travail de synthèse monumental, dont il rappelle les grandes lignes à l'usage des lecteurs : exigence de simplicité et de vérité, respect de la liturgie, des coutumes locales et du caractère du lieu[112].

Depuis 1914, l'Église catholique de Fribourg bénéficie d'une commission fondée par Monseigneur André Bovet afin de veiller sur les objets de valeur appartenant aux églises et chapelles du canton. Monseigneur Besson, qui y siège dès l'origine alors qu'il est encore abbé, lui confère une envergure diocésaine en 1921[113]. Charles Journet en fait également partie de 1925 à 1964[114]. On sait en outre, grâce à une lettre conservée dans les archives de la paroisse Saint-Pierre de Fribourg, que le règlement du diocèse spécifie que cette commission doit valider tout nouveau projet artistique avant sa réalisation[115]. Son pouvoir reste néanmoins tributaire du bon vouloir des paroisses, qui ne s'adressent pas toujours à elle avant d'entreprendre des travaux de rénovation ou de construction[116].

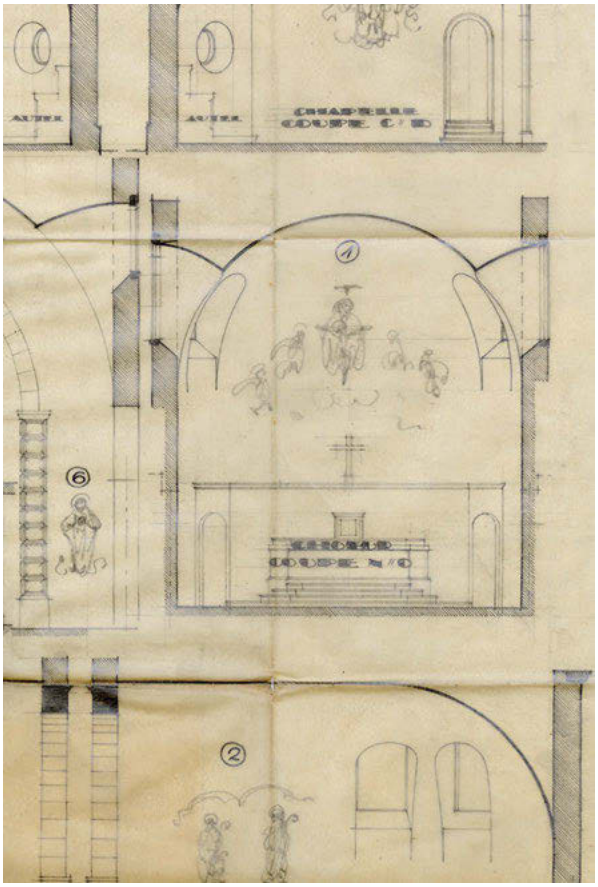
En dehors de ces quelques lignes directrices, les prises de position officielles de l'Église catholique concernant l'art sacré varient assez peu jusqu'au concile Vatican II (1962–1965). Lorsque Pie XI s'exprime en 1932 à la Pinacothèque vaticane, il s'attache plus à dénoncer l'art moderne et ses « abominations » qu'à redéfinir les contours d'un art chrétien acceptable. Quant à la circulaire du Saint-Office aux évêques datée du 25 février 1947, elle se concentre sur les règles de représentation du Christ et s'élève contre « le difforme, le grotesque et la nudité du Crucifié », réclamant un art qui n'offense ni la doctrine ni la dignité du culte[117]. De même, l'encyclique *Mediator Dei* publiée par Pie XII le 20 novembre 1947 et consacrée à la « Liturgie sacrée » demande-t-elle à la fois d'éviter l'écueil du « réalisme » et celui du « symbolisme », et de placer les exigences de la communauté chrétienne avant le jugement et le goût personnel des artistes. Reformulant le vœu de Pie XI de « laisser le champ libre à l'art de notre temps », Pie XII ne peut, tout comme son prédécesseur, que « déplorer et réprouver ces images ou ces statues introduites récemment par quelques-uns et qui semblent bien être une dépravation et une déformation de l'art véritable en ce qu'elles répugnent parfois ouvertement à la beauté, à la réserve et à la piété »[118].
Il faut attendre l'allocution prononcée par Paul VI en mai 1964, lors d'une « messe des artistes », pour que le discours du Saint-Siège évolue véritablement. Le pape y fait preuve d'une ouverture beaucoup plus franche et assumée, reconnaissant l'absolue nécessité de collaborer avec les artistes et admettant la responsabilité de l'Église dans la péjoration de ses relations avec eux :

> « Nous vous avons, en effet, imposé comme première règle l'imitation, à vous qui êtes des créateurs toujours vivants, chez qui pétillent mille idées de mille nouveautés. Nous vous disions : ‹ Nous avons ce style, il faut vous y adapter ; nous avons cette tradition, il faut que vous y soyez fidèles ; nous avons ces maîtres, il faut les suivre ; nous avons ces règles, vous ne pouvez vous en écarter › »[119].

Bien qu'il refuse d'énoncer de nouvelles consignes, Paul VI réaffirme la nécessité pour l'art d'aller de pair avec l'enseignement religieux et se déclare certain que la plupart des artistes n'auront aucun mal à accepter l'« information systématique, patiente mais si bienfaisante et nutritive » qu'il leur communique[120]. Neuf ans plus tard, en 1973, ce même pape inaugure au musée du Vatican la nouvelle collection d'art religieux moderne qui rassemble plus de cinq cents œuvres d'artistes comme Chagall, Léger, Van Gogh, Picasso, Dalì et Bacon. Néanmoins, il ne s'agit encore que d'une nouvelle tentative de rapprochement de la part de l'Église, qui n'est toujours pas prête à tolérer ces nouvelles formes artistiques, le pape étant par ailleurs pleinement conscient qu'une partie des visiteurs, dont de nombreux membres du clergé, sera rebutée par les œuvres exposées[121].

Lorsque l'œuvre d'art déroge au règlement

Malgré leur importance et le fait qu'elles s'appliquent à toute la production d'art sacré de la première moitié du XXe siècle, ces directives laissent place à une grande marge d'interprétation qui est source à la fois de liberté et d'incertitude pour les artistes et



83 Fernand Dumas, vue en coupe de l'église Saint-Nicolas de Semsales avec esquisse du décor de l'abside (détail), mars 1924, ACM-EPFL.

leurs commanditaires. C'est toutefois sur la base de ces critères imprécis que se joue la réception positive ou négative des œuvres d'art destinées aux lieux de culte. La question du « faux dogme », notamment, est capitale. Lorsque l'iconographie est jugée non conforme aux vérités de l'Église, l'existence de l'œuvre elle-même peut être menacée, comme le prouve la peinture murale figurant la Trinité que Gino Severini réalise en 1925 dans l'abside de l'église de Semsales (Ill. 78, p. 329). S'inspirant d'une enluminure de Jean Fouquet[122] dans le livre d'Heures d'Étienne Chevalier[123], l'artiste toscan a opté pour une représentation de la Trinité sous la forme de trois personnages identiques se distinguant uniquement par leurs attributs. Il précise dans une lettre à Léonce Rosenberg (1879–1947) que ce choix lui a également été dicté par l'architecture et « plus précisément par la dominante du plein cintre »[124], qui invite à une disposition de la composition en largeur plutôt qu'en hauteur. Avec cette approche, Severini innove par rapport à l'idée première de Fernand Dumas. Une vue en coupe réalisée en mars 1924, c'est-à-dire alors que le gros-œuvre est déjà achevé et que l'architecte prépare le concours destiné à choisir l'artiste chargé de la décoration, montre dans le chœur une Trinité reprenant l'iconographie traditionnelle du « Trône de Grâce »[125] : la colombe du Saint-Esprit au-dessus de Dieu le Père tenant le Christ en croix (Ill. 83). L'œuvre de

Severini est achevée à l'automne 1925[126] et l'église consacrée sans que ce choix iconographique soit officiellement contesté[127]. Un article publié par Charles Journet dans le premier numéro de *Nova et Vetera* donne à penser que la représentation non conventionnelle de Severini n'a pas laissé le public indifférent. Journet y traite des différentes manières de figurer la Trinité et présente l'option choisie par l'artiste comme parfaitement conforme au dogme qui stipule : « *in essentia unitas, in majestate aequalitas* »[128]. Mais en 1928, le Saint-Office formule dans un décret l'interdiction de représenter le Saint-Esprit sous forme humaine[129], prouvant que la question de la représentation de la Trinité est loin d'être réglée. Monseigneur Besson estime que ce décret pourrait avoir été publié en visant directement l'œuvre de Severini, comme il l'indique dans une lettre à Charles Journet où il écrit : « Ce que je ne vous ai pas dit au téléphone c'est que je viens de recevoir du Secrétaire du St.-Office une lettre d'où il résulte que la Trinité de Semsales n'est pas étrangère au décret récemment publié »[130]. Journet, pour sa part, signifie à Maritain que l'œuvre aurait été dénoncée par l'évêque de Coire après qu'il eut effectué une visite à Semsales[131]. Monseigneur Besson réagit en s'empressant de faire publier le décret dans *La Semaine catholique*, organe officiel du diocèse de Lausanne, Genève et Fribourg[132], et tente d'obtenir auprès du secrétaire du Saint-Office à Rome, le cardinal Merry del Val, que cette mesure n'ait pas d'effet rétroactif et que l'œuvre de Severini puisse être conservée[133]. L'évêque obtient certes gain de cause — principalement grâce à l'argumentaire développé par Journet reposant sur l'existence de représentations similaires de la Trinité dans l'histoire de l'art[134] —, mais ce serait à la suite de cette affaire qu'il aurait ordonné de ne pas confier à Severini la décoration de la chapelle du séminaire de Fribourg[135].

Cingria est confronté à un problème similaire avec *L'Apparition du Sacré-Cœur à sainte Marguerite-Marie Alacoque* (Ill. 84), un tableau réalisé pour le Salon d'automne 1923[136]. L'artiste représente le Sacré-Cœur rayonnant dans la partie supérieure, flanqué par la Vierge et saint François de Sales avec, dans la partie inférieure, les filles de la Visitation accompagnées d'anges tenant un cœur dans la main, le tout conformément à la vision qu'eut la sainte le 2 juillet 1688[137]. L'histoire de cette œuvre — un des principaux tableaux religieux de l'artiste[138] — est particulièrement mouvementée. En 1927, l'abbé Louis Glasson, curé de Rolle, décide de la placer au-dessus du maître-autel de son église, faisant fi d'un décret du Saint-Office interdisant de proposer à la vénération des fidèles des images du Sacré-Cœur sans la personne du Christ[139]. Cingria et l'abbé Glasson, connaissant cette interdiction, consultent Charles Journet qui leur assure que l'œuvre peut être placée comme retable du moment qu'elle est considérée comme un ornement[140]. Comme le relève Jacques Rime, le théologien contredit ainsi ce qu'il a lui-même écrit dans *Nova et Vetera* en 1926 en indiquant que les images sur lesquelles le Sacré-Cœur apparaît sans le Christ ne sont autorisées que pour la dévotion privée et ne doivent pas être exposées sur les autels[141]. Dans une lettre de décembre 1927, Monseigneur Besson interdit formellement à l'abbé Glasson d'exposer l'œuvre au-dessus du maître-autel de Rolle et propose de la placer éventuellement à la tribune. L'évêque ajoute devoir formuler cette interdiction « autant par intérêt pour Monsieur

84 Alexandre Cingria, *Apparition du Sacré-Cœur à sainte Marguerite-Marie Alacoque*, Fribourg (FR), église des Cordeliers, tempera sur toile, 317 × 200 cm, env. 1923.

Cingria que par esprit de discipline » car il est certain « que si à Rome on savait qu'un tel tableau fût dans une église, on nous demanderait de le sortir »[142]. Resté en possession de Cingria, le tableau est ensuite présenté dans plusieurs expositions d'art sacré en Suisse et à l'étranger et finit par trouver place dans une des chapelles latérales de l'église des Cordeliers de Fribourg, où l'artiste avait installé quelques années plus tôt une monumentale dalle de verre très critiquée à l'époque[143]. Le tableau sera retiré en 1985 lors de la grande restauration intérieure de l'église tendant à effacer les interventions postérieures à 1900[144].

La question de la décence des œuvres d'art invoquée dans le canon 1279 est aussi au cœur des polémiques que Cingria doit affronter. Les bras dénudés de l'allégorie de l'Église catholique agenouillée aux pieds du Christ dans un vitrail conçu pour Notre-Dame de Genève avaient déjà choqué le public en 1913[145] (Ill. 1, p. 33). C'est ainsi qu'un certain « M. A. » fit part de sa « désillusion » et de son « ahurissement » en écrivant au *Courrier de Genève* :

> « Que dire de ce Christ qui ressemble plutôt à un nouveau Pétrone ou à un tribun, mal drapé dans son peplum [...] ? Quant à la femme, si indécemment vêtue dans sa collante draperie verte, je l'ai prise pour une mondaine repentante et non pour l'Église qui, à mon avis, doit être empreinte de noblesse et d'amour pour son Christ, dont elle est l'épouse et non la femme »[146].

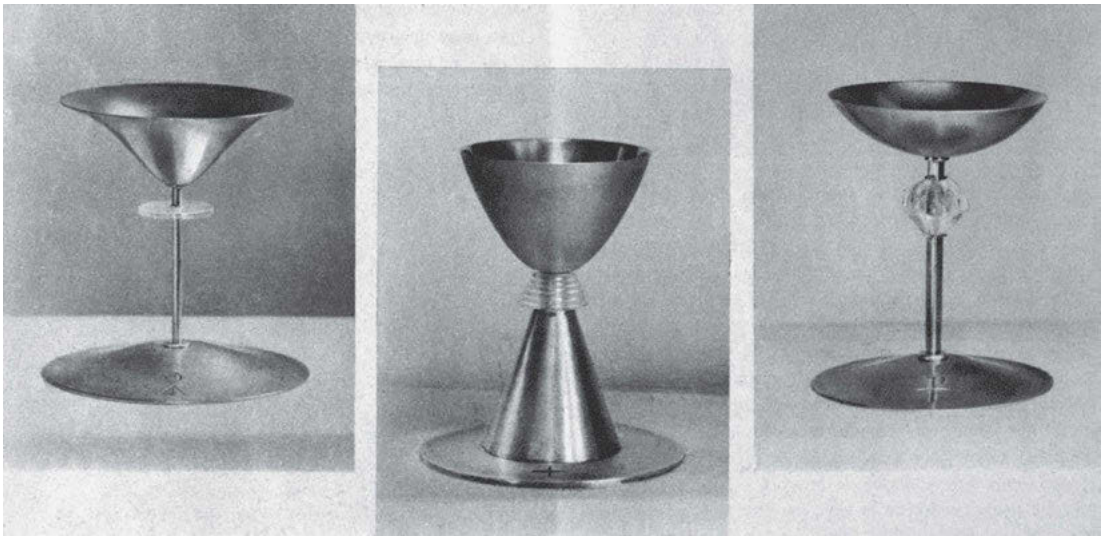
De même, sur le vitrail *L'Invention de la Croix* conçu par Cingria et posé en 1924 dans l'église Sainte-Croix de Carouge, certains croient reconnaître dans le personnage de droite « les formes avantageuses d'une jeune dame » alors qu'il s'agit des pectoraux d'un jeune homme[147] (Ill. 85). Ce vitrail est très probablement à l'origine de la grave dispute entre l'artiste et le vicaire général de Genève, qui lui interdit de représenter des personnages sur les vitraux de toutes les églises placées sous sa juridiction[148].

La conformité à l'usage liturgique réclamée par le canon 1296 constitue également un point crucial, notamment en ce qui concerne le mobilier et les objets directement liés aux rites cultuels tels que certaines pièces d'orfèvrerie[149]. Le calice et la patène notamment, objets d'une haute sacralité puisqu'ils reçoivent le sacrifice de la messe, devraient répondre à des critères précis[150], détaillés dans un article du Père Régamey publié en 1938 dans la revue française *L'Art sacré* et destiné tant au clergé qu'aux orfèvres. Cet article rappelle tout d'abord que le calice « est avant tout un vase répondant à une destination spéciale et dont la forme et les conditions du décor doivent souligner l'emploi »[151]. Il est préférable qu'il ne soit pas trop haut pour éviter qu'il ne cache le crucifix de l'autel. De plus, le voile qui le recouvre devrait tomber jusqu'à la table afin que le pied ne soit pas à découvert. Le canon recommande également un espace d'un doigt environ entre la coupe et le nœud afin qu'on puisse tenir le calice à cet endroit entre le pouce et l'index. À cela s'ajoutent d'autres remarques concernant la forme de la coupe, le poids de l'objet et la forme des nœuds, qui ne devraient pas être trop anguleux afin de ne pas blesser les doigts. De même, l'ornementation sculptée ou gravée devrait s'arrêter à deux centimètres environ du bord, là où l'officiant pose les lèvres. Le Père Régamey souligne à plusieurs reprises que ces prescriptions — qui laissent à son avis toute sa place à la fantaisie de l'artiste — sont souhai-

85 Alexandre Cingria et atelier Eugène Dunand (Genève), *L'Invention de la Sainte Croix*, Carouge (GE), église Sainte-Croix, 1924.

tables plus qu'obligatoires, mais cite néanmoins comme des exemples à suivre divers calices, notamment celui que Marcel Feuillat a réalisé pour l'abbaye de Saint-Maurice[152]. Il critique au contraire ceux du R. P. Morel pour leur aspect non pratique, tare qui ne pourrait, selon l'auteur, être compensée que par un talent supérieur. Avec leurs angles vifs et leurs formes épurées à l'extrême, ces calices souffrent-ils d'un manque de commodité ou plutôt d'un excès de modernité ? (Ill. 86)

Les cas évoqués ci-dessus amènent à se demander si la cause des attaques réside véritablement dans la non-conformité iconographique ou liturgique des œuvres ou si celle-ci n'est qu'un prétexte révélant un malaise plus profond en rapport avec la modernité. À l'église de Carouge par exemple, c'est bien l'ensemble de la proposition de Cingria qui déconcerte. Durant ses séjours répétés à Florence entre 1904 et 1909, l'artiste avait pu admirer le cycle de la *Légende de la vraie Croix* réalisé par Piero della Francesca à la basilique d'Arezzo. Il choisit de s'en inspirer pour le vitrail *L'Invention de la vraie Croix* (Ill. 85, p. 253) qu'il conçoit pour Carouge[153]. Misant sur l'originalité de l'iconographie, de la mise en scène et de la technique, il joue avec le format circulaire pour concentrer le regard sur le personnage allongé au centre de la composition : un défunt qui ressuscite au contact de la Croix qui vient d'être déterrée et sur laquelle il a été placé. Le reste de la narration se déploie en un riche kaléidoscope autour de cet



86 Régamey Pie Raymond, *Calices du R. P. Morel*, « Remarques sur la forme du calice : dédiées aux orfèvres, donateurs et jeunes clercs », in : *L'Art sacré*, février 1938, page 48.

élément central : au premier plan un personnage tenant une pelle et un autre un brancard ; vient ensuite la foule qui assiste à l'événement miraculeux, au sein de laquelle on distingue sainte Hélène, mère de l'empereur Constantin, et saint Macaire, évêque de Jérusalem ; à l'arrière-plan, enfin, le Temple suggéré par une succession de colonnes d'ordre corinthien[154]. La structure métallique du vitrail compose une croix pattée dont les lignes rythment et dynamisent la composition. Cette scène est traitée dans des tons chauds qui contrastent avec le bleu du ciel et les vives teintes bleutées exprimant la putréfaction du corps du personnage central, avec pour résultat une puissance expressive qui n'a pas dû laisser le public indifférent.

Quant à l'affaire de la Trinité de Semsales déjà évoquée, est-ce véritablement la représentation du Saint-Esprit sous forme humaine qui pose problème ? Journet semble en douter, comme l'indique une lettre adressée à Maritain dans laquelle il écrit : « Il fallait frapper ‹ l'art moderne › (il y a eu, en Suisse allemande, des horreurs c'est sûr) et l'on aura cru plus expéditif de s'attaquer à l'iconographie de Severini »[155]. On peut supposer que Monseigneur Besson est conscient de la véritable nature du problème car, à la suite de la polémique suscitée par l'œuvre du Toscan et au rejet par Rome de la production de la Société de Saint-Luc, il recommande au théologien de faire preuve de prudence lorsqu'il vante dans *Nova et Vetera* des œuvres du Groupe de Saint-Luc[156].

Tout artiste travaillant pour l'Église est donc loin d'être libre, contrairement à ce que déclare l'abbé Membrez dans son ouvrage paru en 1936. Cette « liberté disciplinée » dont jouirait l'artiste parce qu'il « connaît sa règle »[157] engendre plus de contraintes qu'elle ne donne lieu à un véritable libre arbitre. Troublés à la fois par l'ambiguïté des règlements et la menace perpétuelle de voir leur travail désapprouvé, les artistes sont nombreux à réclamer des directives claires. Ainsi, en 1933, Severini se demande si les autorités religieuses édicteront un jour des règles non équivoques qui, sans imposer la reproduction de formes du passé, permettront l'émergence « d'une vraie et authen-

tique forme d'art moderne, avec toutes les sévères exigences qu'elle comporte, auxquelles les artistes auraient tort de vouloir se soustraire »[158].

L'importance du dessin et le problème de la lisibilité

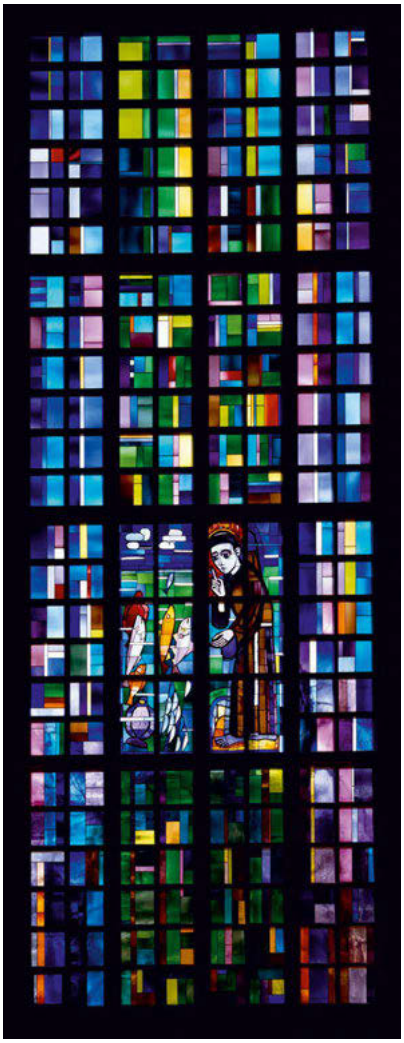
Une tradition qui remonte au XVIIe siècle fait qu'en matière d'art, et d'art sacré en particulier, la maîtrise du dessin est un critère fondamental de la façon dont on perçoit la dimension esthétique d'une œuvre[159]. Il est certes rarement demandé à l'artiste que son dessin revienne à une forme d'imitation de la nature, mais les œuvres qui ne suivent pas les normes de représentation attendues d'un sujet religieux font souvent l'objet d'une remise en question.
Le clergé se montre particulièrement attentif à la manière de représenter les personnages et craint la déformation, le grotesque et la caricature, en particulier lorsqu'il s'agit du Christ, de la Vierge et des saints. Le fait qu'Eugène Petite, vicaire général de Genève, interdise à Cingria d'en représenter sur les vitraux des églises placées sous sa juridiction montre combien le problème est épineux. Dans une lettre à Monseigneur Besson, le vicaire fait part à l'évêque de son refus de laisser poser deux nouveaux vitraux de l'artiste à Notre-Dame de Genève, estimant que « les guignols et les rébus » de Cingria n'ont pas leur place dans une église, sentiment qui serait partagé par la quasi-totalité du clergé et des fidèles[160]. Il reconnaît certes le talent de coloriste de l'artiste et approuve ses vitraux lorsqu'ils ne sont que de simples mosaïques de couleurs, mais ne saurait admettre aucune des verrières figurant des personnages et menace de quitter son poste si de nouvelles œuvres de ce genre venaient à être acceptées[161]. Monseigneur Besson tente de modérer ses foudres et déclare préférer un contrôle accru sur les futurs projets de Cingria plutôt qu'un rejet général et définitif de sa production[162]. Puisque seules les œuvres ornementales lui sont désormais autorisées — « ni plus ni moins qu'à un musulman pratiquant », comme il le relate dans *Souvenirs d'un peintre ambulant*[163] —, Cingria cherche une solution innovante qui lui permettre de poursuivre la représentation picturale de l'« invention de la Sainte Croix ». L'interdit qui le frappe lui faisant penser à l'Islam, il s'inspire de grandes lithographies achetées lors d'un voyage à Constantinople et réalise des verrières figurant des lieux liés à l'histoire sainte (Rome, le Sinaï, Jérusalem et la Terre sainte), dessinées à la manière de cartes de géographie anciennes et dépourvues de personnages hormis quelques angelots[164] (Ill. 87). Cingria a parfaitement conscience que ce qu'un certain clergé craint le plus dans son art et dans celui de ses amis du Groupe de Saint-Luc, c'est leur façon de traiter la représentation des personnages. Ce qui le conduit à écrire non sans humour dans *Souvenirs d'un peintre ambulant* que si l'on s'en tenait à un art purement décoratif, il serait possible de « renouveler sans bruit et en douce tout l'art chrétien dans tous les pays »[165].
Le manque d'harmonie, le non-respect des proportions, l'exacerbation de certaines émotions par un dessin hyper-expressif, la désorganisation et l'illisibilité des compositions font partie des critères de disqualification qui reviennent régulièrement dans

87 Alexandre Cingria et Emilio Maria Beretta, *Rome*, Carouge (GE), église Sainte-Croix, vitrail, 1927 (transféré à l'église Sainte-Marie-du-Peuple de Châtelaine en 1977).

les sources. Étienne Dumas, curé ordinaire de la paroisse d'Echarlens, explique ainsi dans *Ars sacra* que si les paroissiens rejettent les œuvres de Baud et Cingria à Notre-Dame-de-l'Assomption, c'est « précisément [parce qu']il n'y a pas de dessin [et que] ça sent le bâclé, le pressé ; le détail y est trop négligé »[166]. Qualifiant certaines œuvres de « grossières et repoussantes »[167], il va jusqu'à retirer les statues et bas-reliefs dont Baud avait garni les autels latéraux pour les remplacer « par des retables en bois sculpté, venant de l'étranger et conçus dans un esprit dont le mauvais goût détonne singulièrement au milieu de l'ensemble que [les deux artistes lui avaient] confié »[168]. En juillet 1932, Monseigneur Besson avoue à Cingria ne pas vraiment aimer la *Vierge de Miséricorde* qu'il a réalisée pour l'église de Finhaut (Ill. 80, p. 243), qui serait selon lui dépourvue de caractère artistique. Il lui suggère de soigner davantage le dessin, « comme l'ont fait Raphaël et l'Angelico »[169]. Quelques jours plus tard, l'évêque demande à l'artiste de corriger le visage du Christ sur le projet de mosaïque destinée à l'autel de la chapelle du Sacré-Cœur de l'église Saint-Pierre de Fribourg (Ill. 5, p. 54), visage que l'ecclésiastique ne trouve « pas assez idéalisé » et qu'il souhaiterait « moins vulgaire » car il ne conçoit pas « un Christ couronné d'épines et tout proche de la Croix sous les traits d'un gros homme au teint fleuri »[170].

88 Marcel Poncet, *Sainte Cécile*, Gstaad (BE), Kirche St. Josef, vitrail de la nef, 1932.

Les œuvres exprimant un certain tragique peuvent également déplaire, précisément à cause de leur propension à déformer les traits des personnages souffrant. Jacques Maritain, pourtant connu pour sa bienveillance envers les artistes les plus divers, se montre ainsi intransigeant face au chemin de croix conçu par Albert Servaes (Ill. 81, p. 244). Admirant son œuvre et reconnaissant son talent et sa foi, le philosophe estime cependant que dans sa fascination pour l'humilité exprimée par Isaïe dans la formule « *Ego sum vermis et non homo » (Je suis un ver et non un homme)*, Servaes s'est rendu coupable de déformations doctrinales en oubliant la personne divine qui transparaît sous le masque de la souffrance humaine. Maritain rappelle un décret du Saint-Office datant de 1670 qui défend déjà de réaliser des crucifix « dans une forme tellement grossière et sans art, dans une attitude si indécente, avec des traits si déformés par la douleur qu'ils provoquent plutôt le dégoût que l'attention pieuse »[171]. C'est ce *pathos* exacerbé qui choque également dans le cycle de vitraux que Marcel Poncet réalise en 1932 pour l'église catholique de Gstaad, sur lesquels des saints, représentés dans des tons sombres de noir, gris et brun particulièrement chargés en grisaille, apparaissent comme de grandes figures douloureuses et décharnées[172] (Ill. 88). Projetant de faire réaliser des vitraux pour l'église de Veyrier dont il a la charge, le curé François Poncet,



89 Otto Staiger et Hans Stocker, *Sermon de saint Antoine aux poissons*, Bâle (BS), *Antoniuskirche*, vitrail de la nef, 1927.

cousin de l'artiste, le prie instamment d'apporter beaucoup de soin au dessin et de ne pas concevoir une œuvre similaire à celle qui a été récemment si controversée. Ayant visité l'église de Gstaad avec ses paroissiens, il témoigne de leur choc face à certains détails, comme des nez trop longs ou décentrés, et demande à son cousin artiste et maître-verrier de concevoir des personnages « aux traits bien dessinés » et aux physionomies certes expressives mais paisibles[173]. Cette commande est passée en 1933, c'est-à-dire un an seulement après le discours de Pie XI s'attaquant à ces « prétendues œuvres d'art sacré qui ne semblent rappeler et représenter le sacré qu'en le défigurant jusqu'à la caricature »[174]. Le clergé, échaudé par les scandales antérieurs, est alors particulièrement sensible à la bonne acceptation des œuvres d'art moderne.
Les critiques s'attaquent également aux personnages volontairement déformés dans une recherche d'archaïsme. Dans *L'art religieux moderne*, le chanoine Gustave Arnaud d'Agnel prend ainsi l'exemple des vitraux réalisés par Hans Stocker et Otto Steiger à

l'*Antoniuskirche* de Bâle (Ill. 89) pour dénoncer « l'aspect barbare » de ces œuvres dues à des artistes épris de « la naïveté du haut Moyen Âge », qui intéressent peut-être les archéologues mais déconcertent les fidèles. Cette critique dénonçant un soi-disant pastiche archéologique paraît étrange pour qualifier une œuvre créée justement dans une perspective de modernité et de rupture avec l'Historicisme.
Malgré une ferme volonté de soutenir le renouveau de l'art sacré et d'encourager une certaine modernité, le clergé et le public peinent à accepter les œuvres qui s'éloignent d'une représentation fidèle ou idéalisée de la nature, ou du moins qui sont en rupture avec les standards esthétiques académiques auxquels ils sont habitués. Ils semblent même préférer la production normée proposée par les fabricants d'articles religieux contre laquelle des sociétés comme le Groupe de Saint-Luc se sont élevées. Roger Chapatte par exemple, curé de Beurnevésin, avoue s'être senti déstabilisé en découvrant la statue de la Vierge qu'il avait commandée à Baud, « tant il est empoisonné par la déformation saint-sulpicienne »[175]. Dans l'enquête menée par *Ars sacra* sur l'opinion du clergé à propos de l'art chrétien moderne, l'abbé Emmanuel-Stanislas Dupraz, curé de Corserey, déplore pour sa part que le peuple puisse prier sans difficulté sur des productions saint-sulpiciennes alors qu'une œuvre d'art moderne considérée comme laide le rebutera complètement[176]. Pour Cingria, ces préférences s'expliquent par un manque d'éducation du goût qui pousse les fidèles et le clergé à s'orienter vers des œuvres esthétiquement lisses et conventionnelles :

> « Ce qu'ils aiment c'est le modelé fondu coulé dans des contours précis dessinés par un trait propre continu et fin, la sensualité déguisée par la grâce, la photographie pour carte-postale illustrée, amollie encore par la retouche. Ce qu'ils détestent c'est le style, la passion, le caractère, tout ce qui décèle un tempérament d'artiste, une volonté, une âme et surtout une personnalité vivante »[177].

Dans un article sur le rôle des commissions diocésaines d'art sacré, Jean Lestocquoy (1903–1984) analyse ce constat sous l'angle d'une polarisation entre élite et peuple : la masse des fidèles séduite par cet art facile s'opposant à l'élite qui comprendrait la nécessité de s'en détourner[178]. Quant à Maritain, il explique cette préférence lors d'une conférence donnée le 23 février 1924 dans le cadre des Journées d'art religieux où il propose une analyse plus approfondie du problème :

> « Ces produits de la fabrication commerciale, quand ils ne sont pas trop écœurants, ont au moins cet avantage d'être parfaitement indéterminés, si neutres, si vides, que nous pouvons les regarder sans les voir, et ainsi projeter sur eux nos propres sentiments »[179].

Ce qui n'est nullement le cas de certaines œuvres modernes, trop violentes et tourmentées, qui jettent à la figure du croyant quelque chose de trop subjectif.
Durant cette conférence, Maritain parvient au constat que la tendance est à l'insatisfaction tant des artistes que du public catholique puisqu'on dénonce encore le mépris qui règne à l'égard des artistes et des poètes, tout en déplorant l'inadéquation des propositions des artistes qui semblent répondent à des aspirations personnelles plus qu'aux besoins de la vie religieuse. Maritain rappelle à cette occasion que le rôle des curés n'est effectivement pas d'encourager les beaux-arts, mais bien de satisfaire les

besoins spirituels des fidèles. Estimant que les artistes sont confrontés à un problème difficile puisqu'ils doivent réhabituer les croyants à la beauté après que leur goût eut été perverti par les productions du siècle passé, le philosophe tente de dégager les deux conditions principales susceptibles de résoudre ce problème : la lisibilité et le caractère « fini » de l'œuvre. Il précise qu'il utilise cet adjectif non pas dans son acceptation académique mais « au sens le plus matériel et le plus humble »[180]. Il ajoute encore :

> « Il y a une suprême convenance à ce que n'entre dans la maison de Dieu que du travail bien fait, achevé, propre, durable, honnête. Cela doit *s'entendre évidemment selon le mode propre au style et aux moyens adoptés,* mais la facilité avec laquelle de nos jours on est content de soi oblige à insister sur ce point »[181].

Quelques années plus tard, le pape Pie XI formulera un constat similaire dans son discours d'inauguration de la pinacothèque vaticane lorsqu'il s'insurgera contre la perte du goût, chez les artistes, du travail patient et laborieux, fruit d'une lente et consciencieuse préparation, ainsi que contre leur manque de culture générale et surtout de maîtrise du dessin[182].

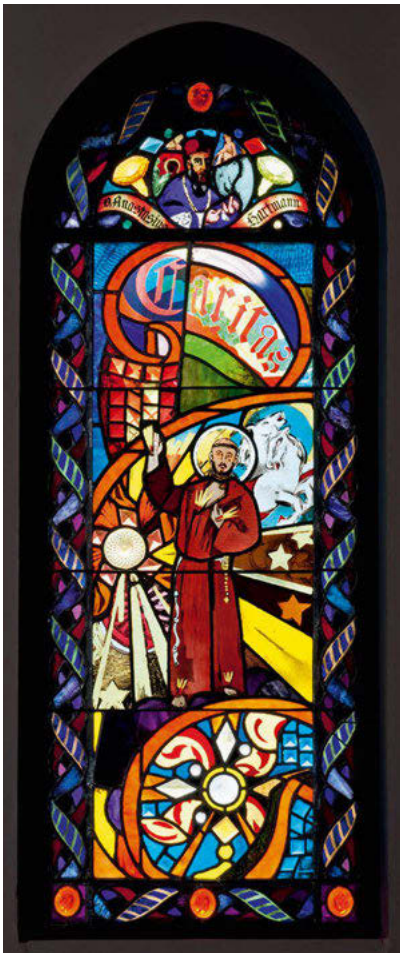
La lisibilité de l'œuvre apparaît ainsi comme une condition essentielle, au même titre que la question du dessin. Jacques Maritain le justifie par le fait que l'art religieux « est là avant tout pour l'enseignement du peuple, il est une théologie en figures »[183]. Par cette affirmation du rôle didactique de l'art d'église, il réactive le *topos* de la « Bible des pauvres », devenu un argument de poids durant la seconde moitié du XIXe siècle dans une approche apologétique de l'image religieuse[184]. Cette idée avait été véhiculée par de nombreux auteurs de l'époque, notamment l'abbé Jean Sagette qui, dans son célèbre *Essai sur l'art chrétien* paru en 1853, considérait déjà que la mission de l'art était d'être « un catéchisme monumental à l'usage du peuple »[185]. Cette conception est loin d'être réductrice puisque, selon la tradition scolastique, l'image est dotée d'un pouvoir encore plus grand que le discours grâce à son rapport aux sens, porte d'accès à l'intelligence. L'abbé Sagette définit l'image comme une « parole qui a pris corps, vie et couleur », comparable au Verbe qui s'est fait chair en la personne du Christ[186]. Au tournant du XIXe et du XXe siècle, l'historien de l'art français Émile Mâle (1862–1954) utilisa pour sa part l'image emblématique de la cathédrale pour conférer à cette vision de l'art en tant que vecteur d'enseignement le statut de vérité historique, la cathédrale médiévale étant selon lui un univers miniature dans lequel « toute forme est le vêtement d'une pensée »[187].

En ce qui concerne le Groupe de Saint-Luc, les sources indiquent que les positions sont loin d'être unanimes quant à la question de la valeur didactique de l'œuvre d'art sacré. Fernand Dumas y est très attentif lorsqu'il s'efforce de concevoir une décoration adéquate pour la nouvelle église de Semsales (Ill. 90), comme on le constate à la lecture de la lettre qu'il adresse à Monseigneur Besson le 26 mars 1924[188]. S'agissant de sa première grande réalisation religieuse, l'architecte redoute de voir son travail rejeté comme l'a été celui de Servaes, ce qui le pousse à préciser à l'évêque qu'il souhaite réaliser des sujets « orthodoxes [...], inspirés de la doctrine et de la liturgie catholique [visant] à l'enseignement et à la piété »[189]. Il ajoute que le peintre devra, si néces-

90 Fernand Dumas, Semsales (FR), église Saint-Nicolas, vue intérieure, 1922–1926.

saire, accompagner ses œuvres d'une légende afin de permettre une « meilleure compréhension du sujet traité »[190]. Dumas admet se trouver sur ce point en désaccord avec Cingria, qui non seulement considère le prérequis de la lisibilité comme un frein à la création artistique, mais aussi déplore « ce goût prépondérant de la lettre au détriment de l'image » dont le corollaire serait qu'une œuvre doive instruire plutôt qu'émouvoir ou enthousiasmer[191]. Il n'est cependant pas le seul artiste du Groupe de Saint-Luc à rejeter le carcan de la lisibilité et du didactisme. Dans une enquête menée par *Ars sacra* en 1931, François Baud avance pareillement que l'œuvre d'art religieux n'a pas à être lisible ni aisément compréhensible car elle ne connaît qu'un seul impératif : la beauté[192].

En ce qui concerne Cingria, la question du didactisme fait écho à une problématique souvent soulevée par ses réalisations : le manque de lisibilité. On lui reproche en effet à plusieurs reprises l'apparence confuse de ses compositions, foisonnantes de personnages, de détails et de couleurs. Il relève dans *Souvenirs d'un peintre ambulant* que si le « préjugé des verrières claires exigé par ceux qui aimeraient que les églises ressemblassent à des salles d'école commence à passer », ce n'est pas le cas de celui de la lisibilité, toujours vivace selon lui[193]. Il affirme que le rôle du vitrail, illisible par essence, devrait être avant tout de créer une « atmosphère recueillie, triomphante ou joyeuse, qui invite à l'adoration », et que c'est par là que l'œuvre est appelée à édifier les fidèles[194]. Le cas des vitraux que le Père Gabriel-Marie Charrière lui commande en



91 Alexandre Cingria et atelier Chiara (Lausanne), *Saint François d'Assise recevant les stigmates*, Saint-Maurice (VS), chapelle du Foyer franciscain (actuelle Hôtellerie franciscaine), vitrail du mur sud, 1932/1940.

1932 pour le scolasticat franciscain de Saint-Maurice souligne à quel point la vision de l'artiste peut s'opposer à celle du clergé. La décision du directeur du scolasticat de faire appel à Cingria dérange, comme le prouve une lettre du Père Ambroise dans laquelle il se demande comment le « P. Directeur, nourri dans le plus pur classique [a pu] se laisser prendre à la poisse dégoûtante des modernes », et où il s'interroge sur l'avenir des « âmes séraphiques de nos saints franciscains sous les mains immondes du caricaturiste genevois »[195]. Pour contrer la critique, le Père Gabriel-Marie soumet Cingria à un contrôle étroit, en veillant particulièrement à la netteté et à la lisibilité du dessin même dans les plus petits détails afin de garantir autant que possible la bonne compréhension du programme iconographique très complexe développé par l'artiste autour de saint François d'Assise, de la fondation des ordres franciscains et du cantique de Frère Soleil[196]. Dans plusieurs lettres qu'il adresse à l'artiste, il lui demande de modérer sa « fougue » afin de ne pas faire « du violent »[197]. Le cycle de vitraux, complété et modifié[198] en 1940 lors de la reconstruction de la chapelle par Fernand Dumas, compte en effet parmi les réalisations les plus lisibles et abouties de Cingria (Ill. 91).

4.4 Questions de style

« Y a-t-il un style religieux » ? C'est par cette interrogation que Joseph Pichard ouvre le numéro de février 1936 de la revue française *L'Art sacré.* Existe-t-il en effet un style particulier qui exprimerait mieux qu'aucun autre le caractère sacré d'une œuvre ou d'un édifice ? Et à l'inverse, certains styles seraient-ils à prohiber ?
Comme mentionné précédemment, l'Église catholique ne préconise l'emploi d'aucun style particulier et les historiens de l'art s'accordent à dire qu'il n'existe pas de « style chrétien » ni de formule ou technique spécifiquement religieuse[199]. Maritain estime toutefois que le caractère particulier de l'art sacré — c'est-à-dire destiné à un lieu de culte — impose des conditions elles aussi particulières, ce qu'il affirme en ces termes :

> « Une œuvre d'art sacré est faite pour l'usage des fidèles et en fonction des convenances du culte liturgique. C'est cette cause finale qui détermine sa nature propre et, du même coup, le caractère propre de sa beauté »[200].

En revanche, il considère comme une « sorte d'hérésie, tant sur le plan religieux qu'artistique, de penser qu'il existe un *style religieux,* un *style sacré,* un *style chrétien* pour l'architecture, la peinture ou la sculpture d'Église »[201]. Ce qui reviendrait à enfermer l'art religieux dans une catégorie esthétique particulière, isolée du reste de l'art[202]. Le philosophe ajoute qu'aucun procédé ni aucune technique ne permet de garantir le caractère religieux d'une œuvre :

> « Ce serait une grande illusion de croire que des angles maladroits et une matière pauvre sont le moyen d'expression nécessaire d'une émotion franciscaine, ou qu'une raideur géométrique, des tons austères et ternes soient requis pour donner à l'ouvrage le cachet de la dignité bénédictine »[203].

Le problème est le même pour l'architecture et divers auteurs prônent là aussi l'indépendance vis-à-vis d'un style qui se voudrait propre aux bâtiments religieux. Ce que l'architecte français Paul Tournon affirme dans *L'Art sacré* :

> « Il n'y a pas d'architecture spécifiquement religieuse, pas plus que d'art spécifiquement religieux. Toute architecture, tout art peuvent être religieux quand un artiste véritable les fait d'un cœur humble et fervent en hommage total au maître de toutes choses »[204].

Les revues spécialisées dans l'art religieux moderne (*L'Art sacré* en France, *L'Artisan liturgique* en Belgique, *Christliche Kunst* en Allemagne, *Arte cristiana* en Italie) élargissent le champ des possibilités en publiant régulièrement des articles consacrés à la production de différentes époques de l'histoire de l'art, établissant ainsi un dialogue entre les réalisations modernes et celles reflétant les principales étapes du passé artistique de différents pays ou régions. À ces articles de presse viennent s'ajouter divers ouvrages visant à éclairer le jugement d'un public constitué aussi bien d'ecclésiastiques que d'artistes et d'intellectuels, dont la culture artistique est un prérequis fondamental dans la lutte contre le déclin de l'art religieux[205].
L'artiste actif dans le domaine de l'art sacré serait donc libre de travailler selon les formes et le langage qui lui plaît, comme l'affirme notamment Henri Ferrare dans la monographie qu'il consacre à Jean-Louis Gampert[206]. Pour caractériser le Groupe de Saint-Luc, il est de bon ton de mettre en avant à la fois la pluralité des sources d'inspi-

ration et des styles qui s'y manifeste, et les différences conflictuelles de caractère et de tempérament des artistes. Dans un article publié en 1925 dans la revue *Das Werk* et intitulé *Le mouvement d'art religieux en Suisse romande*, Cingria décrit ainsi l'aspect hétéroclite de la Société et les divers profils de ses membres :

> « Pour exprimer l'art religieux, ils fondaient sans crainte l'Impressionnisme, le Cubisme et le Futurisme dans un Néoclassicisme un peu maladroit et encombré qui, il faut bien le dire, n'arrive pas encore à constituer à lui seul un style défini »[207].

Il s'agit tout autant d'un constat que d'un moyen détourné pour Cingria — dont le discours a souvent valeur de manifeste — de démontrer l'étendue du libre arbitre laissé aux artistes au sein de la Société, prouvant ainsi que ses membres ne s'enferment pas dans un style à la manière d'une école. De même, sous la plume d'Henri Ferrare, cette hétérogénéité constitue un argument face aux opposants à la Société :

> « On a parlé de baroquisme à propos du groupe Saint Luc. Si l'on entend mélange des styles, notre époque est obligatoirement baroque, parce qu'elle a toutes les opinions. Mais en réalité, chaque artiste vient avec son tempérament, les uns vont à la ligne simple, les autres à la courbe [...]. Chaque église devra suivre sa propre direction, elle doit réfréner les uns, exalter les autres, et les signes contradictoires, sous l'ordre d'un véritable architecte, parviendraient à conciliation »[208].

Cingria précise par ailleurs dans *Ars sacra* que la décoration de Saint-Martin de Lutry diffère fortement « de ce style mélangé de souvenirs byzantins, baroques et populaires » qu'il avait choisi pour les églises d'Echarlens et Finhaut, avant d'ajouter que les ornements peints de l'arc triomphal y sont traités dans une « facture inspiré[e] nettement de ce qu'on peut appliquer à la décoration de la peinture de Braque et de Picasso »[209]. Jean-Bernard Bouvier attribue pour sa part aux œuvres de Severini un « accent primitif qui rappelle tantôt l'élégance byzantine, la romane ou celle des catacombes »[210], tandis que Gustave Arnaud d'Agnel relève dans les sculptures de François Baud des éléments renvoyant aux sculpteurs espagnols de l'époque baroque[211]. De manière surprenante, si la diversité des styles est un argument lorsqu'il s'agit de promouvoir le Groupe de Saint-Luc en 1925, c'est sur le même critère que Cingria se base dix ans plus tard pour expliquer l'affaissement de la section romande de la Société. Parmi les causes qui menacent alors son existence, il évoque « la différence complète de doctrine artistique qui existe au point de vue [du] style entre les artistes que réunissait (je dis réunissaient [sic], car il y en a déjà qui ont démissionné depuis le mois d'octobre de l'année passée) le groupe romand de la Société de St-Luc »[212]. Cingria fait ici directement référence à un important conflit l'ayant opposé à Adolphe Guyonnet au sujet de l'esthétique adoptée lors de la restauration de l'église abbatiale de Saint-Maurice : le premier reproche au second d'avoir procédé à une véritable *tabula rasa* et d'avoir dépouillé le bâtiment au point qu'il ressemble à « un mouton frais tondu ou à un oiseau plumé »[213]. Le conflit conduit non seulement Guyonnet à quitter le Groupe, mais provoque aussi une crise majeure au sein de la Société en 1933. Par ricochet, cette crise ayant révélé des dissensions dues aux choix artistiques des membres du Groupe de Saint-Luc — avec en toile de fond l'enjeu crucial de la modernité — prouve que la liberté des artistes est plus théorique que réelle, tandis qu'une

certaine homogénéité esthétique s'avère nécessaire, ne serait-ce que pour permettre de distinguer la production des artistes romands de celle de leurs collègues alémaniques, cela afin de préserver une identité romande soi-disant menacée.
Dans ce processus de construction d'une identité à la fois culturelle et esthétique, le Groupe de Saint-Luc devait favoriser la production artistique de certaines époques et zones géographiques et s'inspirer de leur style, des techniques employées et du savoir-faire mis en évidence. Sans proposer une analyse exhaustive des sources ayant inspiré les membres de la Société, nous allons maintenant examiner les plus importantes et chercher à comprendre ce qu'elles incarnaient pour les protagonistes du renouveau de l'art sacré[214].

Le(s) Moyen(s) Âge(s)

Les différentes phases du Moyen Âge occidental constituent une variété de sources auxquelles les artistes du Groupe de Saint-Luc aiment à puiser. Bien qu'elle s'étende sur plusieurs siècles et englobe divers contextes historiques, religieux et culturels, cette période symbolise pour les rénovateurs de l'art sacré de la première moitié du XXe siècle la grandeur à la fois de la Chrétienté et de l'art[215].
Lors d'une conférence intitulée *Le sentiment religieux dans l'art du Moyen Âge* qu'il donne en 1913, Maurice Denis se demande sur quoi repose la supériorité de l'art médiéval, dont la portée est bien plus forte que la production d'artistes pourtant explicitement pieux, à l'instar de Friedrich Overbeck ou Jean-Hippolyte Flandrin. Il parvient à la conclusion que ce qui nous touche dans l'art du Moyen Âge c'est « sa jeunesse, sa sincérité, sa naïveté »[216] et ajoute :

> « Ce que nous aimons, c'est que cet art soit un langage dépourvu de tout orgueil et de toute espèce de rhétorique, un langage qui parle directement à nos sens, à notre sensibilité, à notre raison et sans autre intermédiaire que l'objet naïvement et gauchement représenté »[217].

Comme l'analyse Isabelle Saint-Martin, l'art médiéval apparaît auréolé d'une double vertu dans le discours de Denis : une foi authentique qui rejaillit sur l'objet et une capacité à représenter le monde sans imiter sa réalité perceptible mais en le rendant grâce à l'intelligence, qualités qui rejoignent le principe thomiste de l'adéquation de la forme à sa fonction[218].
Par ses peintures murales, Gino Severini est au nombre des artistes italiens de l'entre-deux-guerres qui proposent une relecture des œuvres paléochrétiennes et byzantines[219]. À Saint-Pierre de Fribourg, il réalise non seulement des mosaïques mais aussi des décors peints de rinceaux et de grappes de raisin qui se déploient sous la tribune des orgues et sur les intrados des arcs de la nef (Ill. 92). Cette iconographie prend sa source dans des modèles paléochrétiens visibles notamment au mausolée de l'impératrice Galla Placidia à Ravenne et dans la chapelle Santa Matrona de l'église San Prisco de Capoue. Par-delà ces sources d'inspiration, Severini fait siens les principes qui, selon lui, régissaient la création artistique à l'époque paléochrétienne : la manière purement ornementale et dépourvue d'effets de trompe-l'œil dont les mosaïstes actifs

92 Gino Severini, décors avec nature morte aux instruments de musique, aux rinceaux et aux grappes de raisin, Fribourg (FR), église Saint-Pierre, mur nord de la nef, 1932.

entre le IVe et le VIe siècle envisageaient un décor constitue pour lui un principe fondateur des arts muraux modernes. Ce qu'il exprime dans un article publié en 1927 intitulé *Peinture murale, son esthétique et ses moyens* :

> « Je trouve plus de grandeur et plus de pureté à affronter carrément le problème d'orner par des arabesques, des combinaisons de lignes, et des couleurs qui laissent la surface intacte tout en la rendant plus riche. J'estime donc qu'entre la chapelle Sixtine ou les églises italiennes des XVIe et XVIIe siècles [sic], dont les fausses perspectives enlèvent les plafonds, et les églises de Ravenne, il y a intérêt à préférer, comme exemple et comme base, l'esprit de celles-ci. Cet art ornemental est vraiment le plus pur et le plus grandiose que je connaisse »[220].

Pour les décors de rinceaux de Saint-Pierre de Fribourg, il n'utilise que trois teintes principales dont il se sert pour exprimer l'essence de formes déstructurées, dans un style à la fois fortement imprégné de Cubisme et inspiré d'une tradition paléochrétienne dont il revendique le potentiel décoratif[221].

Pour la mosaïque, Severini se réfère au savoir-faire traditionnel des artistes de Ravenne et Byzance. En 1930, il reproche à Guyonnet de prendre « pour de la technique cette façon de ranger les pierres alignées régulièrement qui caractérise les planchers et parois des salles de bains », alors qu'il souhaite pour sa part réaliser de véritables mosaïques « comme dans la tradition de Ravenne »[222]. Il désavoue également le procédé inventé par les mosaïstes de Venise pour rationaliser leur production à des fins commerciales, qui consiste à travailler à l'envers et sur papier plutôt qu'à l'endroit et directement sur le mur, conformément à la technique ancestrale qui permet d'optimiser le positionnement de chaque tesselle[223].

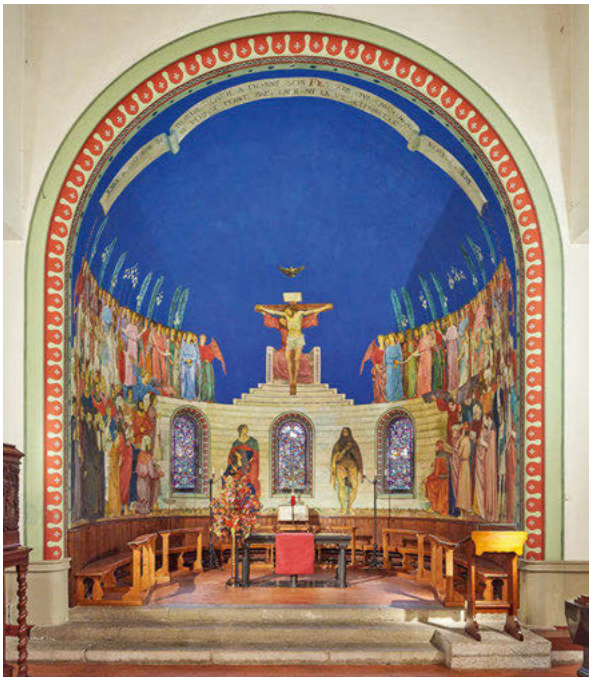
À Saint-Pierre de Fribourg, où la mosaïque est reine, Severini veille particulièrement à la mise en valeur de ses compositions en disposant de manière irrégulière des tesselles présentant des variations de teintes d'une grande finesse, certaines étant recouvertes d'or en feuille, ce qui confère un éclat et un miroitement particulier à ses œuvres et les relie aux plus célèbres mosaïques ravennates. Il établit à maintes reprises un dialogue avec l'art paléochrétien, byzantin et roman, comme le montre la célèbre mosaïque figurant la *Vierge à l'Enfant* qu'il conçoit pour l'abside de Notre-Dame-de-l'Assomption de Lausanne (Ill. 93), directement inspirée de la Vierge Hodigitria visible dans l'église Santa Maria Assunta de Torcello[224].

93 Gino Severini, Lausanne (VD), basilique Notre-Dame-de-l'Assomption, peinture murale de l'abside, 1933–1934 (développement par Archéotech).

À l'instar de Severini, dont l'admiration pour l'art médiéval vise à rétablir l'équilibre entre expression et technique, François Baud voit dans la rupture entre Moyen Âge et Renaissance la cause de la perte de capacité des artistes à réaliser des « ensembles », c'est-à-dire des œuvres dans lesquelles la forme, la matière, la couleur, l'ordonnance et la composition passent avant le sujet traité. Ce que Baud reproche à la Renaissance, c'est d'avoir consacré une nouvelle forme d'expression dans laquelle le sujet prime sur la forme, ce qu'il considère être une des causes de la décadence de l'art religieux :

> « Malgré les prodiges, malgré l'originalité des génies, il manque aux œuvres de la Renaissance une vibration, une tension de l'élément formel, qui appartient glorieusement aux hindouistes de Borobudur, aux égyptiens, aux grecs de la belle époque, aux beaux chrétiens des XIe et XIIe siècles, quelquefois du XIIIe siècle, aux primitifs du Midi et du Nord. […] On comprend ainsi que l'art n'est pas la représentation exacte d'un objet, mais qu'il procède d'une vertu plus haute, purement intellectuelle et spirituelle, cachée dans l'âme de l'artiste »[225].

Baud est aussi un grand admirateur de la sculpture médiévale, comme il le révèle dans une liste de ses œuvres qu'il classe selon différents types : primitif, roman, gothique et baroque. Il place ainsi la *Cène* qu'il a réalisée à Finhaut (Ill. 38, p. 164) parmi ses œuvres les plus « primitives », au même titre que *L'Adoration des Mages* d'Echarlens et le baptistère de Semsales[226]. Par « primitif », il entend un style volontairement naïf, qui joue avec l'anatomie, les plans et une technique de taille qui laisse au matériau un



94 Louis Rivier, Lausanne (VD), église Saint-Jean-de-Cour, peinture murale de l'abside, 1914.

95 Théophile Robert, *Chemin de croix*, Tavannes (BE), église du Christ-Roi, peinture à la cire, 1930.

aspect brut, dans un esprit qui rappelle certaines sculptures du XVe siècle, particulièrement celles sur bois polychromé. Il classe ensuite dans la catégorie « roman » les reliefs qu'il a conçus pour la rosace de Saint-Pierre de Fribourg, de même que plusieurs des œuvres réalisées à Fontenais (Ill. 39, p. 165), et dans la catégorie « gothique » ses statues de la Vierge et de saint Joseph pour les autels de La Sarraz[227]. Bien d'autres références à l'art médiéval sont également perceptibles dans son œuvre, notamment les polylobes irréguliers à redents au fond doré[228] qui encadrent les scènes figurées sur les ébrasements de la porte d'entrée de l'église de Sorens (Ill. 42, p. 170).
Comme le constate Dave Lüthi, les références à l'« âge d'or » italien du *Trecento* et du *Quattrocento* sont plus fréquentes dans les œuvres d'artistes protestants tels que Louis Rivier ou Charles Clément que dans celles dues aux membres du Groupe de Saint-Luc[229]. À Saint-Jean-de-Cour, Rivier inscrit ainsi la peinture murale de l'abside dans la lignée stylistique des plus grandes créations de Fra Angelico, tandis que le fond bleu renvoie à Giotto (Ill. 94). Quant aux peintures d'Alexandre Blanchet qui se trouvent à Tavannes et aux chemins de croix dus à Théophile Robert qu'on peut voir dans les églises réalisées par Dumas et Guyonnet, ils se caractérisent par une ligne précise et des coloris typiques du *Quattrocento* (Ill. 95). Rappelons par parenthèse que Robert ne devait se convertir au catholicisme qu'en 1940, de sorte qu'on peut se demander si cette esthétique claire et lisible, propre à de très nombreuses œuvres du XIVe siècle italien, ne séduisait pas particulièrement les protestants, même ceux qui furent amenés à travailler dans un contexte catholique.
L'art du Moyen Âge peut également avoir une connotation négative. Dans le discours qu'il prononce en 1932 à la Pinacothèque vaticane, Pie XI évoque ainsi les artistes modernes qui procèdent à des déformations, faisant ressembler leurs œuvres « à certaines figures de manuscrits du plus ténébreux Moyen Âge, du temps où s'étaient perdues dans le cyclone barbare les bonnes traditions et où n'apparaissait pas encore une lueur de renaissance »[230]. À la suite d'expositions d'art religieux organisées à Essen et Düsseldorf, l'*Osservatore romano* s'insurge quant à lui contre cet art ou ce « faux art qui a la prétention de s'appeler ‹ l'art du présent et de l'avenir › » et n'est rien d'autre que « le retour aux plus atroces expressions de ce haut Moyen Âge qui lui valurent [...] d'être appelé barbare ». Le quotidien romain relève cependant que si la production de cette période était « spontanée et ingénue, donc digne d'une certaine pitié et d'une certaine considération », les excès actuels sont « réfléchis et artificieux, par conséquent exécrables, comme toutes les fautes conscientes et répétées »[231]. Dans *Le Vatican et l'art religieux moderne*, Cingria s'efforce pour sa part de démontrer que l'origine de cette condamnation du Moyen Âge est à chercher dans « certains pays du Nord [où] la sorcellerie fut plus cultivée [...] que dans le reste de l'Europe et où le démon semble avoir pris à tâche à certaines époques de manifester sa puissance sous des apparences matérielles comme dans les pays nettement païens »[232]. L'influence saine de l'art « gréco-latin » n'y aurait plus aucune prise, tandis que les artistes de « cette école » se seraient inspirés non seulement « des images et des sculptures de l'art populaire du haut Moyen Âge », mais aussi « des masques sacrés des religions

fétichistes de l'Afrique, et en général dans toutes les manifestations les plus sauvages et les plus barbares des arts primitifs »[233]. Au fil des discours et selon qu'il s'agit de valider ou décrédibiliser les œuvres d'art moderne qui s'y rattachent, le Moyen Âge peut ainsi incarner aussi bien une période de foi pure et naïve qu'un âge d'obscurantisme et de paganisme, cette période historique permettant ainsi de réactiver les stéréotypes les plus sombres qui lui sont associés. Pour les Romands du Groupe de Saint-Luc, l'aire géographique et culturelle à laquelle ces différentes conceptions de l'art médiéval sont reliées sont des critères primordiaux pour déterminer le point de bascule entre ces deux pôles. Lorsqu'il est apparenté aux « influences latines », le Moyen Âge paléochrétien, byzantin, roman et dans une certaine mesure gothique apparaît comme une référence positive ; la référence est à l'inverse négative lorsqu'il s'agit de la production artistique des pays germaniques.

L'art baroque

Malgré la diversité des réalités qu'il recouvre[234], l'art baroque constitue l'une des grandes sources d'inspiration des membres romands du Groupe de Saint-Luc. Cingria[235], qui prend souvent la plume pour le défendre, estime qu'il est apparu en réaction à l'art gothique et qu'il a bénéficié du génie des grands architectes de la Renaissance — des chrétiens, comme il le précise — des humanistes qui surent créer « un nouvel ordre de beauté, autrement plus exubérant, plus religieux et plus près de la nature que l'art gréco-romain »[236]. Alors que dans *La Décadence de l'art sacré* il considère Raphaël comme un des points de départ du déclin de l'art en général et de l'art religieux en particulier, il laisse éclater toute son admiration pour Michel-Ange, à la fois peintre, architecte et poète. Toujours selon Cingria, nul autre architecte n'a aussi bien pénétré « les secrets de toucher l'âme par des moyens qui n'appartiennent pas en général au domaine de la sensibilité », comme la distribution de l'ombre et de la lumière ou la superposition et l'intersection des volumes dans l'espace[237]. L'architecture baroque annonce à ses yeux la chute du paganisme, le « triomphe de l'Église » et l'avènement de « l'obéissance au pouvoir de Rome »[238]. Pour étayer son propos, Cingria détaille la manière dont l'art baroque, de son berceau italien, a essaimé pour se déployer dans des formes toujours renouvelées en Espagne, au Portugal, en Flandres, en Bavière, en Autriche, en Bohème, en Pologne et jusqu'en Orient. Cingria estime de plus qu'en Suisse, en Bavière, au Tyrol et en Allemagne, l'architecture baroque a permis la naissance du premier « et peut-être unique éveil original de l'âme allemande vers un art plastique exempt de confusions littéraires »[239]. En effet, dans l'article intitulé *Le Chrétien devant l'art moderne* qu'il publie en 1930 dans *Nova et Vetera*, il s'exprime longuement sur le développement de l'art baroque dans les régions alpines sous l'influence de Rome, Venise et Florence ainsi que des derniers élèves de Tiepolo, développement ayant donné lieu à un style à la « fois naïf, rajeuni et nouveau »[240] qui fut à la base d'un art « populaire » en adéquation avec l'art religieux « par sa naïveté, la hardiesse de sa sauvagerie, son goût des belles couleurs, sa grande allure décorative »[241].

Regrettant que les architectes de son époque privilégient les surfaces nues et les matériaux bruts qui limitent de plus en plus la place accordée à la décoration, Cingria admet qu'il préférerait un retour au baroque, ordre auquel il se soumettrait plus volontiers qu'à la mode alors en vigueur[242].

Cet amour du baroque semble contredire certains principes récurrents dans le discours sur l'art sacré moderne, notamment le rejet de l'illusionnisme et du trompe-l'œil dans l'architecture et la décoration. S'il ne condamne pas tout l'art baroque au sein duquel s'exprime selon lui une « vie intérieure intense et passionnée »[243], Maurice Denis critique néanmoins dans *Nouvelles théories* les églises italiennes construites après la Renaissance pour « l'inévitable flottement du vrai au faux » qu'elles engendrent, ainsi que pour leur « orgueil de virtuosité » et leur « absence d'expression symbolique » qui seraient incompatibles avec la piété[244]. Or, plusieurs œuvres de Cingria évoquent le baroque par leur style ou la manière dont elles interagissent avec l'architecture. C'est notamment le cas à l'église Saint-Martin de Lutry où Cingria peint, en 1929–30, un décor architecturé qui couvre l'arc triomphal et déborde sur les murs de la nef, dont les volumes interfèrent avec l'architecture réelle[245]. Cette peinture murale sera modifiée en cours de chantier pour la limiter à l'arc triomphal, tandis que seule l'ombre des bâtiments et un motif de grille subsisteront sur les murs adjacents (Ill. 15, p. 133). La correspondance entre l'abbé Barras et son successeur l'abbé Marthe indique à ce sujet que Dumas dut batailler avec Cingria pour qu'il renonce à peindre un décor en perspective sur les murs de la nef et réalise au contraire « de la peinture à plat, genre tapisserie »[246].

Le goût de Cingria pour l'art baroque est à replacer dans le contexte des efforts de l'artiste visant d'une part à défendre la latinité — on sait qu'il n'a de cesse de mettre en avant les origines italiennes de ce style qui essaima dans toute l'Europe —, d'autre part à promouvoir les arts décoratifs et le rôle du décorateur dans l'architecture[247]. Ce goût se trouve encore renforcé par l'expérience de Cingria en tant que décorateur de théâtre, activité qui le pousse à composer des œuvres au caractère parfois dramatique et avec des personnages dont la gestuelle exprime clairement l'action et les émotions. C'est notamment le cas sur le vitrail qu'il réalise pour le chœur de l'église Saint-Pierre-aux-Liens de Bulle : la *Conversion de saint Paul* est ici représentée à l'apogée de son intensité dramatique, le cheval terrifié se cabrant devant la lumière divine qui jaillit du ciel, tandis que Paul, la bouche entrouverte en un cri silencieux, chute la tête la première en se protégeant de son bras (Ill. 96). L'analyse des œuvres de Cingria conçues pour les églises et le théâtre montre qu'il n'existe aucune différence dans la manière dont il figure les personnages dans ces deux domaines pourtant distincts, comme nous l'avons vu au chapitre le concernant. Dans plusieurs de ses vitraux, il se sert d'ailleurs d'éléments venant du théâtre pour encadrer la scène et suggérer l'existence de différents niveaux de réalité, dans un esprit illusionniste rappelant à nouveau l'art baroque. C'est ainsi que sur les verrières de l'église Sainte-Croix de Carouge, des rideaux s'ouvrent sur des vues de Rome, d'Israël, du Sinaï et de Jérusalem (Ill. 87, p. 256).

Emilio Maria Beretta, le gendre de Cingria, est un autre représentant de la « tendance baroque » parmi les Romands du Groupe de Saint-Luc[248]. Le cas de cet artiste tessi-

96 Alexandre Cingria et atelier Chiara (Lausanne), *La Conversion de saint Paul*, Bulle (FR), église Saint-Pierre-aux-Liens, vitrail, 1931–1932.

nois est intéressant car il illustre dans quelle mesure l'art de la Suisse italienne fait l'objet d'une appropriation de la part des Romands dès lors qu'il entre dans leur discours sur la latinité[249]. S'employant en effet à démontrer que le caractère particulier de l'art tessinois se serait développé au XVIIe siècle au contact de l'art baroque venu d'Italie, Cingria revendique ce dernier comme un modèle très important pour l'art sacré catholique, en tant que source plus pure que l'art latin de Suisse romande qui serait perverti depuis longtemps par l'influence du goût nordique[250]. Dans cette optique, il considère que Beretta est un vecteur de diffusion de ces tendances latines « authentiques » en Suisse romande[251].

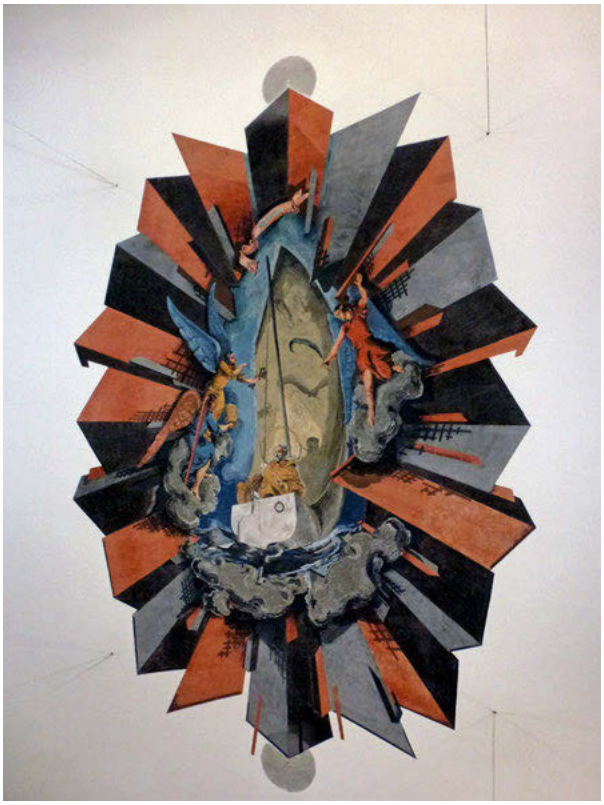
En 1930, alors qu'il est âgé de seulement vingt-trois ans, Beretta participe pour la première fois à un grand chantier religieux : celui de l'église Saint-Pierre-aux-Liens de Bulle, rénovée par l'architecte Jean Camoletti. Cingria y étant chargé de réaliser les vitraux, il est probablement à l'origine de l'engagement de son gendre pour la durée des travaux. Beretta renoue alors avec la période baroque de cette église construite en 1750–51 et reconstruite en style néo-classique après un incendie en 1805[252]. Il y

97 Bulle, église Saint-Pierre-aux-Liens, vue de l'intérieur après la rénovation de 1930–1932, avec le décor peint d'Emilio Maria Beretta autour de l'arc triomphal.

peint de grandes compositions figuratives, celle de l'arc triomphal conçue comme un rideau de théâtre s'ouvrant sur le chœur, figurant des symboles de la Crucifixion et de saint Pierre (Ill. 97), dans une disposition qui rappelle le décor rocaille de Melchior Eggmann à l'église des Cordeliers de Fribourg[253].

Beretta conçoit également la polychromie générale de Saint-Pierre-aux-Liens et y réalise un chemin de croix en mosaïque et deux des vitraux de la nef. Cet ensemble important est cependant fortement altéré lors de la restauration effectuée en 1973, seuls le chemin de croix, les vitraux et le décor peint de la voûte étant alors conservés[254]. Ce dernier, conçu à la manière des grands décors de plafond baroques, figure au centre saint Pierre dans sa barque, entouré d'anges volant parmi les nuées et de rayons géométriques qui forment un médaillon et suggèrent un halo (Ill. 98) — autre exemple d'illusionnisme, au même titre que les bâtiments aux volumes cubistes que Cingria a peints sur l'arc triomphal de l'église Saint-Martin de Lutry (Ill. 15, p. 133).

D'autres artistes du Groupe de Saint-Luc réalisent eux aussi des œuvres empreintes d'esprit baroque, notamment des peintures murales. Tel est notamment le cas de Jean-Louis Gampert lorsqu'il décore l'église Saint-Jean-Baptiste de Corsier (GE), construite au XVe siècle et dont la nef datant de 1624 a été restaurée par Guyonnet entre 1923 et 1927[255]. Avec l'aide de deux jeunes artistes, Émile Chambon (1905–1993) et Robert Juillerat (1907–1970), Gampert peint dans le chœur deux grandes compositions : la première, sur la prédelle, figure divers saints dont Jean le Baptiste ; la seconde, sur la voûte, le Christ en gloire assis sur des nuées et entouré de la Vierge, de saint Jean-Bap-



98 Emilio Maria Beretta, *La Barque de saint Pierre*, Bulle (FR), église Saint-Pierre-aux-Liens, voûte de la nef, peinture murale, 1932.

tiste et d'anges tourbillonnant (Ill. 99). Henri Ferrare, le biographe de Gampert, souligne la dimension théâtrale de ses œuvres et les relie à l'art baroque apparu à la fin du XVIe siècle « comme une sorte de réaction » à la Réforme[256]. Il avance de plus que le peintre aurait lu avec beaucoup d'attention l'ouvrage *L'Art religieux après le Concile de Trente* dû à Émile Mâle et qu'il suivrait de près les peintres et sculpteurs qui, « comme Rubens, Le Guerchin et Le Bernin, s'avancent dans une liberté d'art qui découle de leur foi religieuse, bien plutôt qu'elle ne la contredit »[257].

L'inspiration baroque se retrouve également dans certaines œuvres de Paul Monnier, qui a fréquenté Beretta et Chavaz à l'École des Pâquis, ce groupe d'artistes de Genève dont les membres admirent particulièrement Cingria et Gampert[258]. Monnier réalise une de ses premières grandes compositions murales en 1932 à l'église Saint-Charles-Borromée d'Avusy, construite au milieu du XVIIIe siècle puis agrandie et transformée au cours du XIXe[259]. Son œuvre, qui figure l'épisode dramatique de la *Peste de Milan*, inclut deux registres : le terrestre, au bas de la composition, qui se déploie à la manière d'une scène de théâtre dans un décor architecturé de style Renaissance peint en perspective à l'arrière-plan, derrière des pestiférés qui entourent saint Charles Borromée célébrant la Communion ; et le registre céleste, dans la demi-coupole où l'on aperçoit le saint élevé au ciel par deux anges au milieu de nuées qui assurent la transition entre les deux niveaux du narratif pictural (Ill. 100). Ce parti pris de l'artiste rappelle certains tableaux italiens du XVIIe siècle, notamment *Saint Charles Borromée*

99 Jean-Louis Gampert, *Le Christ en gloire sur des nuées, accompagné de la Vierge, de saint Jean-Baptiste et d'anges*, Corsier (GE), église Saint-Jean-Baptiste, peinture murale de l'abside, 1923–1927.

100 Paul Monnier, *Saint Charles Borromée et la peste de Milan*, Avusy (GE), église Saint-Charles-Borromée, peinture murale de l'abside, 1932.

101 Paul Monnier, *Le Lavement des pieds,* Murist (FR), église Saint-Pierre, peinture murale du chœur, 1938.

faisant communier les pestiférés, œuvre de Caula Sigismondo (1637–après 1713) conservée à la Galleria Estense de Modène. Dans la peinture murale qu'il réalise en 1938 dans le chœur de l'église de Murist, Monnier reprend plusieurs codes compositionnels empruntés à l'art baroque. Divisée en trois zones figurant la Crucifixion de Pierre à gauche, la Décapitation de Paul à droite et le Christ lavant les pieds de saint Pierre au centre, cette œuvre associe des éléments reflétant la réalité terrestre (les panneaux latéraux conçus comme des décors de théâtre indiquent que la scène centrale se déroule dans un lieu clos) et d'autres éléments picturaux (notamment les différents tons de jaune du ciel qui illuminent les personnages en créant des jeux d'ombre et de lumière) qui sont autant d'indicateurs d'une dimension supérieure (Ill. 101).
Citons enfin François Baud, dont l'œuvre sculpté s'inspire parfois de l'art baroque, comme c'est le cas des statues en bois qu'il réalise en 1928 pour l'église Sainte-Croix de Carouge[260].

Tous les artistes du Groupe de Saint-Luc n'adhèrent cependant pas à l'esthétique baroque et certains la désapprouvent même franchement. On peut citer ici Severini, qui affirme en 1927 préférer l'esthétique ornementale des églises paléochrétiennes de Ravenne à celle des églises italiennes des XVIe et XVIIe siècles, et qui récuse les fausses perspectives et les effets d'illusionnisme pour les peintures murales[261]. Lorsqu'il commence la décoration de l'église de La Roche en Gruyère, il se montre très critique envers le style des tableaux et des autels qui ornent déjà l'édifice et avec lesquels il doit composer. C'est ce qui ressort d'une lettre à Maritain dans laquelle il écrit :

> « Ce sont des dégénérescences du 17e, technique habile et ennuyeuse ; l'autel est un vrai carrousel, les statuettes qui l'ornent, et qui représentent des saints, Dieu le Père, Jésus, le St Esprit, seraient fort bien dans un manège de chevaux de bois »[262].

Severini a cependant conscience que cet art « a ses admirateurs » et que l'art moderne ne diffère pas fondamentalement, quant à son contenu et certaines formes d'expression, de ces « dégénérescences du 17e »[263]. Ce désaveu de l'art baroque de la part d'un peintre reconnu et admiré ne laisse pas les artistes romands indifférents, au point que

Charles-Albert Cingria estime nécessaire de justifier la position de Severini dans le portrait qu'il en dresse en 1937 dans la revue *L'Art sacré* :

> « [Severini] a peut-être dit qu'il désapprouvait [l'art baroque]. Voilà qui est assez décevant en effet pour ceux-là — et ils sont nombreux — qui ne voient pas de contradiction entre le baroque et Giotto [...], le gongorisme de Byzance, le gréco-romain monolithe asiatique du Ve siècle et le style jésuite [...]. Je ne crois pas qu'on peut [sic] exclure le baroque ni dire qu'il est sans attache avec la somptueuse époque des nombres dans un hiératisme qu'il atténue, sans qu'il soit dit qu'il n'en produise pas l'équivalent en dynamisme et en potentiel par d'autres moyens. Non, si Gino Severini s'inscrit en faux contre le baroque, il ne dit peut-être pas exactement ce qu'il ressent, ou il localise le baroque à des expressions académiques — miltoniennes ou raciniennes — effectivement insauvables »[264].

4.5 L'art moderne : modèles et contre-modèles

Après avoir analysé l'attitude des membres du Groupe de Saint-Luc face aux productions du passé, il s'agit maintenant de comprendre leur positionnement vis-à-vis de l'art moderne, en analysant comment des courants comme le Cubisme ont pu être rejetés ou au contraire assimilés progressivement par le mouvement de renouveau de l'art sacré. Pour cela, il est nécessaire d'opérer un bref retour sur la réception des avant-gardes en Suisse romande dans la première moitié du XXe siècle.
La Suisse alémanique se familiarise très tôt avec les tendances modernistes, notamment grâce au *Moderner Bund*, groupe d'artistes fondé en 1911 par Hans Arp (1886–1966), Walter Helbig (1878–1968) et Oskar Lüthy (1882–1945), qui permet au public germanophone de découvrir les œuvres des groupes *Die Brücke* et *Der Blaue Reiter* ainsi que des peintres cubistes comme Georges Braque (1882–1963), Pablo Picasso (1881–1973), Robert Delaunay (1885–1941) et Roger de la Fresnaye (1885–1925)[265]. La Suisse romande, par contre, reste relativement hermétique à l'émergence des courants d'avant-garde[266]. Avant la Première Guerre mondiale, seul le Cubisme obtient une visibilité relative grâce à deux expositions qui sont les véritables évènements artistiques de l'année 1913. La première, organisée à Lausanne par Paul Budry, présente les œuvres de Juan Gris (1887–1927), Jean Metzinger (1883–1956), Albert Gleizes (1881–1953) et Alice Bailly. Seule artiste romande alors rattachée au Cubisme, Bailly fait l'objet exclusif de la seconde exposition, organisée au Musée Rath de Genève au mois d'octobre de la même année, cette manifestation devant être la dernière consacrée à l'art moderne en Suisse romande avant la guerre[267]. Entre décembre 1920 et janvier 1921, l'ouverture de la Société des Nations est l'occasion d'organiser, toujours à Genève, une exposition internationale d'une ampleur exceptionnelle qui offre unpanorama particulièrement représentatif des différentes tendances de l'art moderne en Europe : Postimpressionnisme, Fauvisme, Cubisme, Second futurisme, Néoplasticisme, etc.[268] La manifestation est cependant largement ignorée par les revues culturelles, les rares qui en traitent lui réservant un accueil plutôt froid ; la critique d'art genevoise Lucienne Florentin affirmant par exemple sur un ton acerbe qu'elle ne voit dans cette exposition qu'inquiétude, attrait du morbide, excentricité et difformité[269]. Le jugement formulé par

La Patrie suisse n'est guère plus clément et souligne à quel point la méfiance est grande à l'égard de l'art moderne dans le climat de l'après-guerre :

> « La salle du Bâtiment électoral est occupée jusqu'à la fin du mois par une exposition d'art moderne, ultra-moderne même dirons-nous. Les femmes d'Hodler y paraissent de l'art classique et beaucoup de toiles sont absolument incompréhensibles même quand le catalogue vous met sur la voie par le titre donné par l'artiste. C'est peut-être de la peinture d'après-demain… mais pas d'aujourd'hui c'est certain ! »[270]

La Suisse romande ne connaîtra plus aucune exposition d'une telle envergure durant l'entre-deux-guerres. Les artistes les plus novateurs repartent vers les grands centres artistiques[271], tandis que la crise économique qui frappe l'Europe et le retour à l'ordre pictural qui apparaît à l'échelle du continent dans la deuxième moitié des années 1920 ont pour conséquence une politique artistique très refermée sur elle-même, ainsi qu'une non-représentation des dernières tendances modernistes lors des rares manifestations ouvertes aux artistes étrangers en Suisse romande. Le Dadaïsme et l'Expressionnisme — trop lié à la germanité — sont totalement absents de la scène artistique romande, très en retard en la matière par rapport à des villes comme Bâle ou Zurich[272]. Au sein du Groupe de Saint-Luc, où la dynamique de réception des courants modernistes est encore complexifiée par la nature propre des enjeux liés à l'art sacré, l'appropriation de certaines tendances artistiques modernes est soumise à de nombreuses conditions. Comprendre sur quels arguments et principes s'appuie l'acceptation ou au contraire le rejet de ces tendances va donc requérir de procéder à une analyse conjuguée des discours et des œuvres d'art.

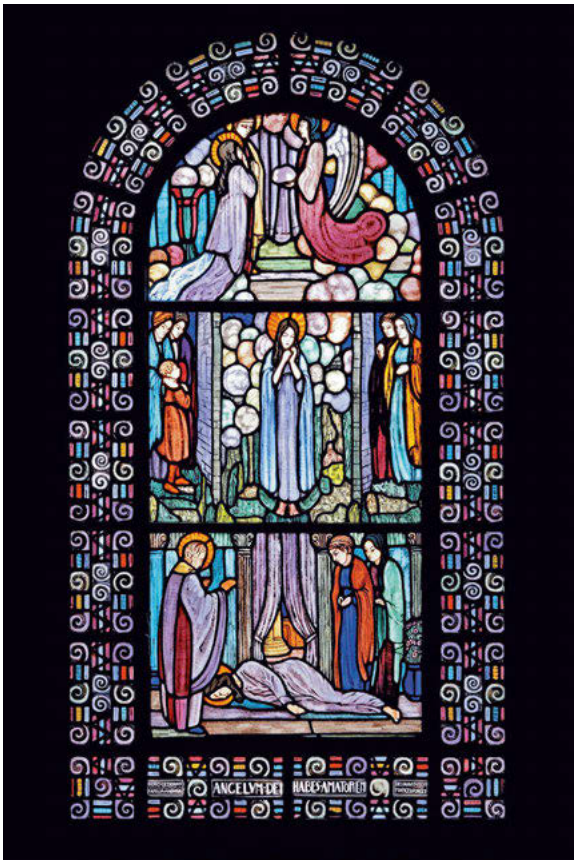
Impressionnisme et Art nouveau

Dans une longue étude publiée dans *Nova et Vetera* sous le titre « L'art religieux, l'art moderne, la mode », Cingria passe en revue les révolutions artistiques depuis 1750 et traite plus particulièrement de l'Impressionnisme, de l'Art nouveau et du Cubisme. Le regard qu'il porte sur le premier de ces mouvements artistiques est plutôt positif. À l'origine d'un renversement complet de l'art de peindre affectant tous les artistes ainsi que le goût des amateurs et collectionneurs, l'Impressionnisme contiendrait selon lui des valeurs décoratives liées à son refus de l'illusionnisme et du relief en trompe-l'œil, à l'importance accordée aux couleurs et au fait que l'œuvre soit conçue pour être vue de loin. Il déplore cependant que ce courant se soit limité aux tableaux de chevalet[273] et n'ait pu donner un nouveau souffle aux arts décoratifs. Cingria critique aussi le fait que John Ruskin, dans son travail pour « relever les arts décoratifs de la médiocrité », se soit limité à réactiver les traditions du Moyen Âge ou de la première Renaissance, sans saisir l'importance de cette nouvelle approche de la peinture due aux Impressionnistes[274]. La diffusion en Europe de ce « nouveau style » constitue aux yeux de Cingria un non-sens, puisque Ruskin prône la défense des productions originales d'un art national, alors que sa généralisation et banalisation outre-Manche implique une rupture avec la tradition des pays où il s'installe :

102 Józef Mehoffer et atelier Kirsch & Fleckner (Fribourg), *Vitrail des apôtres*, Fribourg (FR), cathédrale Saint-Nicolas, 1895–1896.

> « On détruisit tous les enseignements du passé. On renonça complètement à ces vieilles formes ou à ces vieux motifs d'ornementation classique, qui nous étaient parvenus comme notre langue à travers tous les siècles de l'histoire »[275].

L'animateur du Groupe de Saint-Luc porte sur l'Art nouveau qui découle du *Modern style* un regard particulièrement critique, fustigeant ses formes florales et sinueuses qu'il qualifie de « monstrueuses »[276]. Contrairement à l'Impressionnisme, ce style « de cinéma, de tea-room, de music-hall, de wagon-lit et de Palace-Hôtel » a influencé l'art religieux puisque ses formes molles, ses couleurs tendres, son « modelé fondu » convenaient bien à « la sentimentalité du goût populaire »[277]. À l'instar du style saint-sulpicien avec lequel il est alors amalgamé, l'Art nouveau est un phénomène encore trop récent pour les premiers représentants du Groupe de Saint-Luc, qui le perçoivent de manière trop critique pour l'envisager comme une source d'inspiration. Certaines réalisations « style 1900 » trouvent néanmoins grâce aux yeux de Cingria qui considère qu'elles peuvent même servir d'exemples pour rénover l'art religieux. Tel est notamment le cas des verrières que Józef Mehoffer réalise pour la cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg (Ill. 102)[278], auxquelles Cingria reconnaît des qualités artistiques durables qui contrebalancent l'aspect démodé de leur style, qualités liées à « de belles atti-



103 Marcel Poncet, *Scènes de la vie de sainte Cécile*, Cologny (GE), église Saint-Paul, vitrail du bas-côté sud-est, 1915.

tudes, des visages passionnés, des corps vivants qui sentent les émotions, les souffrances et les joies »[279]. De même, il estime que les leçons que Maurice Denis tire de l'Art nouveau jouent un rôle fondamental dans sa conception d'un art décoratif et mural moderne[280].

Des œuvres de jeunesse de certains artistes liés au Groupe de Saint-Luc sont elles aussi en lien avec l'Art nouveau. On peut citer ici les vitraux réalisés par Marcel Poncet pour l'église Saint-Paul de Cologny en 1915 (Ill. 103) alors que l'artiste, tout juste sorti des beaux-arts, est encore fortement influencé par le style de Maurice Denis, considéré comme un mentor par les jeunes gens intervenant sur le chantier[281]. Poncet ne tardera cependant pas à abandonner les lignes arrondies et les tonalités pastel qui priment dans ses premiers vitraux pour renforcer l'expressivité de ses œuvres au moyen d'un découpage plus géométrique inspiré du Cubisme[282].

Cubisme

Courant artistique moderne porteur de valeurs à la fois culturelles et esthétiques, notamment dans son potentiel décoratif, le Cubisme apparaît comme une source d'inspiration majeure pour la plupart des artistes liés de près ou de loin au Groupe de

Saint-Luc. Alors que Cingria voyait dans l'Art nouveau un abâtardissement de l'art national dû à des influences nordiques, le Cubisme incarne à ses yeux une source positive pour les arts décoratifs grâce à son « élégance latine [...], son mépris des formes trop matérielles et figées [...] et sa somptuosité décorative »[283]. Dans *Léman*, ouvrage qu'il publie en 1929, Cingria considère que le Cubisme a contribué au redressement de l'art au début du XXe siècle et qualifie ce mouvement de « réaction de l'esprit contre la chair livrée sans morale à elle-même »[284]. Retraçant l'histoire du groupe Romanité, il explique qu'on trouve chez tous les artistes qui le composent « un souvenir conscient ou inconscient d'avoir été remués un jour par la peinture de Braque, de Picasso, de Boccioni ou de Carrà »[285]. Dominique Bovet estime à juste titre que ce groupe s'inscrit en réaction contre le Surréalisme parisien et international, considéré comme anarchique, satanique et assimilé à la germanité, pour se tourner vers un Classicisme rajeuni par un Cubisme assaini et éminemment latin[286]. Ces postures rejoignent le schéma général de la critique artistique romande de l'entre-deux-guerres, où les défenseurs du Cubisme tendent à le justifier en l'inscrivant dans l'héritage des grands maîtres français, tandis que ses détracteurs l'associent à l'influence allemande, objet d'un très fort rejet pendant et après la Première Guerre mondiale[287].

Tout le problème du Cubisme vient en fait de son application à l'art religieux. En proposant de dissocier l'objet et la réalité, la théorie cubiste aboutit à une situation dans laquelle l'objet n'existe plus que pour lui-même. Elle entre donc en conflit avec l'idéal de conjugaison du beau et de l'utile et de la condamnation de « l'art pour l'art » prônés par les théoriciens du renouveau l'art sacré dans une conception thomiste de l'art. En se coupant ainsi de la représentation de la réalité — ou en la déformant —, le Cubisme nie le symbole porteur de sens qui constitue un fondement essentiel de l'art religieux, comme le fait remarquer le Père Marie-Alain Couturier dans un article emblématique paru en 1937 dans la revue *L'Art sacré* :

> « Mais ce que nous voudrions dire c'est que l'art cubiste, comme tel, l'art non-représentatif est lui aussi, en dépit d'authentiques valeurs, essentiellement antireligieux : si l'art religieux se caractérise par sa référence au monde surnaturel, comment cet art qui ne se réfère même pas au monde naturel, qui garde en soi-même toutes ses raisons de joie, qui referme sur soi toute sa portée et tout son sens, pourrait-il être religieux ? »[288].

En outre, par la déformation qu'il fait subir aux corps, ce mouvement artistique lui apparaît « tout chargé de maléfices »[289].

Cingria pose sur le Cubisme appliqué à l'art religieux un regard moins limitatif. Dans l'article de *Nova et Vetera* précédemment mentionné, il indique ainsi qu'il convient avant tout d'en retenir la recherche d'une réalité différente englobant d'autres aspects que la simple objectivité photographique, notamment le mouvement, des angles de vues différents pris simultanément, le contour, le rythme, les plans. Sans forcément postuler l'abolition de la ligne de contour, Cingria préfère la démarche, plus raisonnable à son sens, qui consiste à simplifier les formes en les exprimant par des surfaces planes ou courbes, bien modelées et entourées de lignes rigides délimitant leurs contours[290].

Quant à Gino Severini, qui considère le Cubisme comme une des seules tendances modernes intéressantes en ce qui concerne la discipline et la méthode, il l'apprécie en tant que théorie construite sur les principes de la géométrie et de l'arithmétique. Son approche diffère de celle de Cingria, dans la mesure où il s'oppose à la construction empirique et intuitive de l'œuvre d'art par rectification progressive et y préfère une composition construite selon des règles précises — approche que Severini appelle « travailler selon l'esprit »[291].

En 1927, l'abbé Charles Journet publie, toujours dans la revue *Nova et Vetera*, un article intitulé « L'art imite la nature »[292] — en référence à l'axiome énoncé par saint Thomas d'Aquin — dans lequel il expose une opinion en parfaite adéquation avec celle de Severini en prenant comme exemple l'œuvre d'un peintre cubiste. Les deux hommes se côtoyant beaucoup à cette époque, alors que Severini travaille à la décoration des églises de Semsales et La Roche, il est fort probable que le peintre évoqué par l'abbé soit en fait Severini[293]. Pour Journet, l'axiome du père de la philosophie thomiste ne saurait se comprendre comme une injonction à la ressemblance dans un esprit d'imitation photographique. Revenant au sens premier du mot « art », qu'il entend comme la « droite régulation de l'œuvre à faire », l'abbé estime qu'il s'agit non pas de représenter les objets tels qu'ils se présentent à nous, mais bien de refléter le principe d'intelligence qui ordonne toute chose dans l'univers. Il évoque pour cela la démarche d'un artiste qui, devant peindre un objet, ne le copie pas mais l'observe attentivement afin d'en extraire le rythme des lignes et couleurs et de le reproduire sur la toile. Le résultat auquel le peintre parvient ainsi, c'est l'essence vraie de l'objet et non sa reproduction photographique. Journet ajoute :

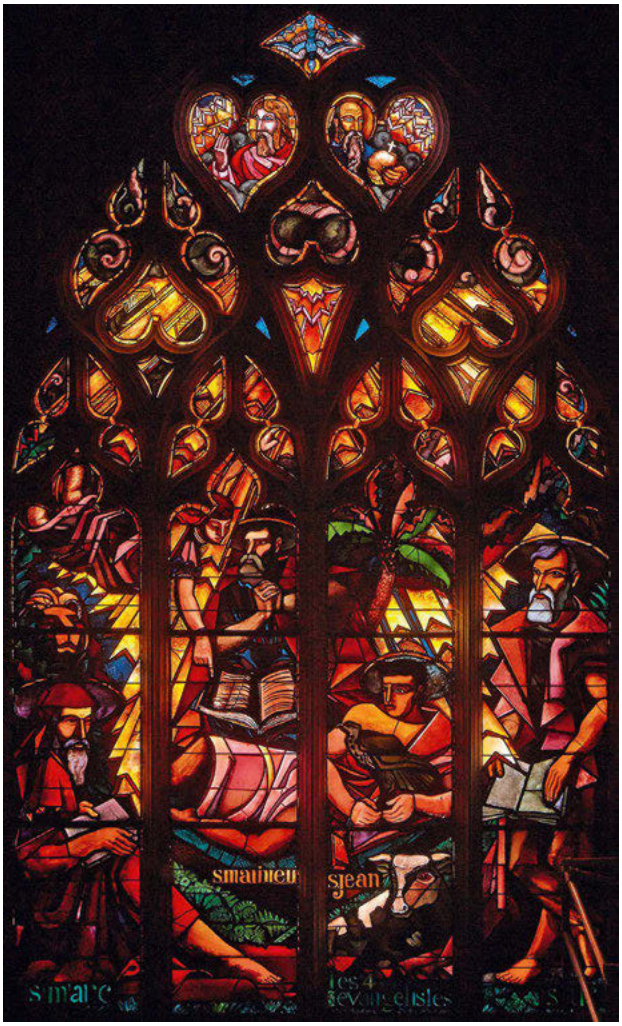
> « Cette théorie d'un peintre cubiste, pourrait-on la condamner au nom de l'axiome : ‹ l'art imite la nature ›, entendu à la manière de saint Thomas ? Mille fois non ! »[294]

Propos qu'il nuance quelque peu en affirmant également :

> « Nous n'irons pas dire, cependant, qu'un portrait doit être dissemblant, qu'un vitrail, pour être bon, doit d'office être illisible »[295].

Les principes du Cubisme trouvent de nombreuses applications concrètes dans les œuvres des artistes du Groupe de Saint-Luc. Cingria convient que s'il a compris, au milieu des années 1920, l'importance de l'armature et des plombs dans la construction d'une verrière, c'est grâce à son admiration pour les cubistes[296]. Le vitrail figurant la Vierge de l'Assomption qu'il réalise pour l'église Notre-Dame-de-l'Assomption d'Attalens est ici un exemple particulièrement parlant puisque la composition se base sur les différentes figures géométriques formées par l'armature métallique : un carré sur la pointe occupé par la Vierge et le corps des anges dans la partie supérieure ; un triangle contenant un autel fleuri dans la partie inférieure ; un autre triangle au sommet, dans lequel s'inscrit la couronne mariale (Ill. 21, p. 141).

Dès 1922, c'est-à-dire avant même la prise de conscience de Cingria, Marcel Poncet procède à une géométrisation des formes dans son vitrail des *Quatre Évangélistes* de la cathédrale de Lausanne (Ill. 104), faisant entrer en dialogue la matérialité du vitrail avec la puissance expressive du cubisme. Plusieurs artistes du Groupe de Saint-Luc



104 Marcel Poncet, *Les Quatre Évangélistes,* Lausanne (VD), cathédrale, vitrail du portail ouest, 1922.

poursuivent ensuite des explorations similaires, notamment Gaston Thévoz dont les verrières associent des personnages au style volontairement naïf à des formes simplifiées et géométrisées dans un esprit cubiste (Ill. 105).

Ces reprises du Cubisme dans la production religieuse des artistes du Groupe de Saint-Luc s'inscrivent dans ce que Stéphanie Pallini décrit comme une réception modérée des courants d'avant-garde en Suisse romande dans l'entre-deux-guerres. Comme elle le constate dans le domaine de la peinture « profane », les artistes romands n'approfondissent pas les principes du Cubisme et se limitent à faire subir différentes variations à leur modèle d'origine plutôt qu'à pousser plus loin le principe de décomposition des formes. Ce phénomène s'explique par la crainte à la fois de ne plus vendre en Suisse s'ils radicalisent trop leurs œuvres, et d'être accusés de suivisme par la critique en s'inscrivant trop clairement dans cette mouvance[297]. Dans l'art sacré, cette modération se voit encore renforcée par le contrôle que les autorités ecclésias-

105 Gaston Thévoz et atelier A. Kirsch & Co (Fribourg), *Notre-Dame de Lourdes (Vierge de l'Immaculée Conception) et apparition de la Vierge à Bernadette Soubirous*, Attalens (FR), église Notre-Dame-de-l'Assomption, vitrail, 1942.

tiques exercent sur les artistes, qui craignent dès lors de voir des polémiques éclater à chaque tentative un peu trop audacieuse. La condamnation de la *Trinité* de Semsales précédemment évoquée[298] démontre à quel point la marge de manœuvre de l'artiste est réduite à la fin des années 1920. Certaines œuvres réalisées vers 1945 manifestent cependant une plus grande liberté dans le traitement des personnages, dont le corps et même le visage sont structurés — ou déstructurés — par des lignes abstraites qui les traversent et définissent de larges aplats de couleur. Ces réalisations ne sont toutefois pas exemptes de critiques, parfois violentes, comme celle de *L'Observateur de Genève* qui s'attaque aux peintures murales réalisées par Severini en 1947 au couvent des Capucins de Sion[299].

Un cas emblématique : Gino Severini

L'arrivée de Gino Severini en Suisse romande et les nombreuses œuvres qu'il y réalise en collaboration avec les artistes du Groupe de Saint-Luc entre 1924 et 1957 vont profondément influencer les membres de la Société dans leur rapport à la modernité et notamment au Cubisme. Dans son autobiographie inédite, François Baud considère Severini comme « de nous tous le seul vraiment moderne, c'est-à-dire de manière explicite et claire, le seul artiste ‹ abstrait › »[300]. Severini est en effet un des rares artistes du Groupe de Saint-Luc ayant véritablement fait partie de l'avant-garde européenne en se livrant à des expériences divisionnistes, futuristes et cubistes qui devaient trouver un prolongement dans ses réalisations ultérieures dans le domaine de l'art sacré. Cingria considère que les travaux de Severini dans les églises de Semsales et La Roche intègrent des principes cubistes et futuristes reformulés et « assainis » au moyen d'un Néoclassicisme caractérisé par sa rationalité et son ancrage dans la tradition[301]. Au terme de l'Exposition internationale d'art sacré moderne organisée à Genève en 1938, Cingria constate par ailleurs avec satisfaction que, grâce aux œuvres de son confrère, « les recherches d'un peintre à la fois espagnol et parisien, Picasso, se [fondent] dans les montagnes de Gruyère avec l'ancien art populaire du pays »[302]. À sa suite, de nombreux artistes membres ou affiliés à la Société vont imprégner leurs œuvres d'une touche de Cubisme plus ou moins affirmée. L'importance de l'artiste italien pour le Groupe de Saint-Luc est telle, et son travail si emblématique de l'interaction entre art sacré et courants d'avant-garde, qu'il était nécessaire de lui consacrer un sous-chapitre spécifique.

Dès son arrivée à Paris en 1906, Severini consacre toute son attention à Georges Seurat dont il apprécie la rigueur scientifique et la liberté créative, cette admiration s'exprimant dans les œuvres divisionnistes qu'il produit entre 1906 et 1909, c'est-à-dire avant le début de sa phase futuriste[303]. Le 11 février 1910, Severini signe le manifeste des peintres futuristes aux côtés d'Umberto Boccioni (1882–1916), Carlo Carrà (1881–1966), Luigi Russolo (1885–1967) et Giacomo Balla (1871–1910), mouvement qui se donne pour objectif de combattre avec acharnement la « *religione fanatica, incosciente e snobistica del passato* »[304]. Severini est pourtant un grand admirateur et connaisseur du passé artistique européen, tout comme des techniques traditionnelles telles que la peinture murale « à fresque » qu'il redécouvre dans des traités anciens, notamment celui dû à Cennino Cennini[305].

Les œuvres qu'il crée entre 1910 et 1916 associent un Néo-impressionnisme formel et une approche novatrice de la représentation de l'espace et du temps qu'il traite dans des sujets en lien avec la vie moderne tels que la ville, le théâtre, le mouvement et la danse[306]. À partir de 1916, année de sa rencontre avec le marchand d'art Léonce Rosenberg, il se rapproche du Cubisme car ce courant lui semble répondre à sa recherche de rationalité en matière de construction spatiale par ses principes compositionnels reposant sur la géométrie[307]. Alors qu'il s'éloigne de plus en plus de l'art figuratif dans ses natures mortes des années 1916/17, il y revient dans ses composi-

tions datant de 1918/19. Ce revirement annonce le « retour à l'ordre »[308] qui va caractériser sa production des années 1920 et qu'il mûrit depuis le tableau *Maternité* en 1916[309].

C'est en 1922 et par l'intermédiaire de Maurice Denis que Gino Severini rencontre Gabriel Sarraute (1893–1991), jeune prêtre qui témoigne dans *Nova et Vetera* du cheminement intérieur de l'artiste qui a retrouvé la foi quelques années auparavant et souffre de n'être uni que civilement à son épouse Jeanne Fort (1897–1992)[310]. Dans une lettre qu'il adresse au prêtre, il lui confie avoir compris une grande vérité trois ans plus tôt au sortir de la Première Guerre mondiale, à savoir que « de toutes les philosophies, celle du Christ [est] la plus belle et la seule vraie »[311]. Il fait alors baptiser sa fille Gina mais se dit ensuite trop absorbé par ses recherches sur les moyens techniques de la peinture pour poursuivre son cheminement religieux[312]. Cette période correspond à une grande misère matérielle que l'artiste interprète comme un avertissement clair envoyé par Dieu.

Peu après avoir béni le mariage religieux de Gino Severini et Jeanne Fort en janvier 1923 à l'église de Nanterre[313], Gabriel Sarraute permet à l'artiste d'entrer dans une nouvelle étape de sa vie spirituelle et professionnelle lorsqu'il le recommande à Jacques Maritain. La rencontre avec le philosophe, en août de la même année, constitue en effet un tournant dans la vie de l'artiste : Maritain devient son ami et un soutien indéfectible[314], tandis qu'*Art et scolastique* forme désormais la base de sa réflexion artistique et spirituelle. Le philosophe est de plus à l'origine de son installation en Suisse romande puisqu'il conseille en 1924 à Cingria de proposer à Severini de participer au concours pour la décoration de l'église de Semsales, alors en cours de construction sous la direction de Fernand Dumas[315]. De plus, Maritain adresse à Monseigneur Besson une lettre de recommandation qui souligne le cheminement intérieur ayant amené Severini à modifier son approche de l'art de manière radicale :

> « Autrefois ‹ cubiste ›, il a eu le courage de revenir au ‹ classicisme › en même temps qu'il retrouvait la foi »[316].

Comme nous l'avons vu, lors de la consécration de l'église de Semsales en 1926, l'évêque évoquera également la transformation de l'artiste d'un point de vue moral encore plus qu'artistique[317].

Il n'en reste pas moins que les œuvres réalisées par Severini dans le cadre de sa collaboration avec le Groupe de Saint-Luc font une synthèse de toutes ses expériences artistiques, qui s'y superposent sans jamais s'annuler. Le ciel étoilé à l'arrière-plan de la Trinité de Semsales par exemple (Ill. 78, p. 239), intègre des pastilles vertes, rouge foncé et jaune pâle qu'on retrouve sur la tribune, dans les mosaïques de l'autel et au-dessus de la chapelle de la Vierge, et qui rappellent certaines toiles divisionnistes peintes par l'artiste au début de sa carrière. De même, alors que les personnages de la Trinité et des autres grandes œuvres visibles dans l'église — notamment l'Eucharistie et la Vierge à l'Enfant — sont empreintes de Classicisme et manifestent un certain hiératisme, voire de l'austérité par le choix des teintes froides et la rigueur des compositions, les éléments décoratifs secondaires qui ornent le chœur et la nef sont quant

106 Gino Severini et assistants (prob. Adrien Sartoretti), *Symbole de l'Évangéliste Marc*, Semsales (FR), église Saint-Nicolas, intrados d'un des arcs de la nef, env. 1925–1926.

à eux nettement liés au Cubisme[318]. Toujours à Semsales, Severini peint des symboles chrétiens de part et d'autre du baldaquin du chœur (un dauphin et une ancre à gauche, un paon sur un globe à droite), inscrits dans un losange et figurés de manière stylisée avec une opposition franche des couleurs posées en teintes plates, les volumes n'étant suggérés que par les lignes de contour et la juxtaposition de tons clairs et foncés. Quant aux médaillons hexagonaux qui agrémentent l'intrados des arcs de la nef, ils suivent la même logique et figurent des motifs très simplifiés jouant sur l'opposition de cinq couleurs uniquement : blanc, noir, turquoise, brun et jaune pâle (Ill. 106). Dans un article intitulé « Peinture murale, son esthétique et ses moyens » publié dans la revue *Nova et Vetera* peu après la fin du chantier de Semsales, Severini propose une théorie de la décoration des surfaces murales qui fait la synthèse des travaux qu'il vient de réaliser à Semsales au niveau de ces parties décoratives : teintes plates, jeu des contrastes, modulation des surfaces par des petits points ou traits, profils soulignés et suggérés par des contours et des filets. Il évoque comme source la technique des peintres en bâtiment italiens qui ont l'habitude de relever la teinte générale d'une surface par un ton plus foncé et un ton plus clair, et qui donnent de l'épaisseur en bordant la teinte avec de petits filets colorés, ce qu'il considère comme la « meilleure

107 Gino Severini, *Nature*-morte avec instruments de *musique et partitions*, La Roche (FR), église Notre-Dame-de-l'Assomption, décor peint sous la tribune des orgues, 1927.

tradition picturale »[319]. Il souligne que le Cubisme a certes tenté de bâtir une esthétique nouvelle sur ces moyens simples, mais qu'il n'y est pas parvenu avec la peinture de chevalet puisque lesdits moyens ont avant tout une fonction éminemment ornementale. Qualifiés de « poétiques », ils permettent d'obtenir l'équivalent d'une représentation en ne la décrivant pas, mais en la suggérant :

> « Les points ou les traits, tout en différenciant et en faisant vivre la matière, peuvent être, en effet, les équivalents picturaux de réalités telles que : ciel étoilé, champs couverts d'herbe, peaux d'animaux, de fruits, etc. »[320]

Il s'agit dès lors pour le peintre d'obtenir un effet maximum avec un minimum de moyens. La simplicité de ce procédé permet en outre, comme Severini le relève dans sa conclusion, d'en confier l'exécution à des aides et même de les réaliser au pochoir[321]. À Semsales, une grande partie des décors est ainsi l'œuvre d'aides tels qu'Adrien Sartoretti (1888–1973), originaire de Sion, qui a travaillé sur la base des dessins de Severini[322].

Comme le relève Marie-Thérèse Torche, l'artiste estime dans une lettre qu'il adresse à Léonce Rosenberg en mars 1926 que l'église de Semsales est le premier édifice religieux jamais doté d'un décor cubiste :

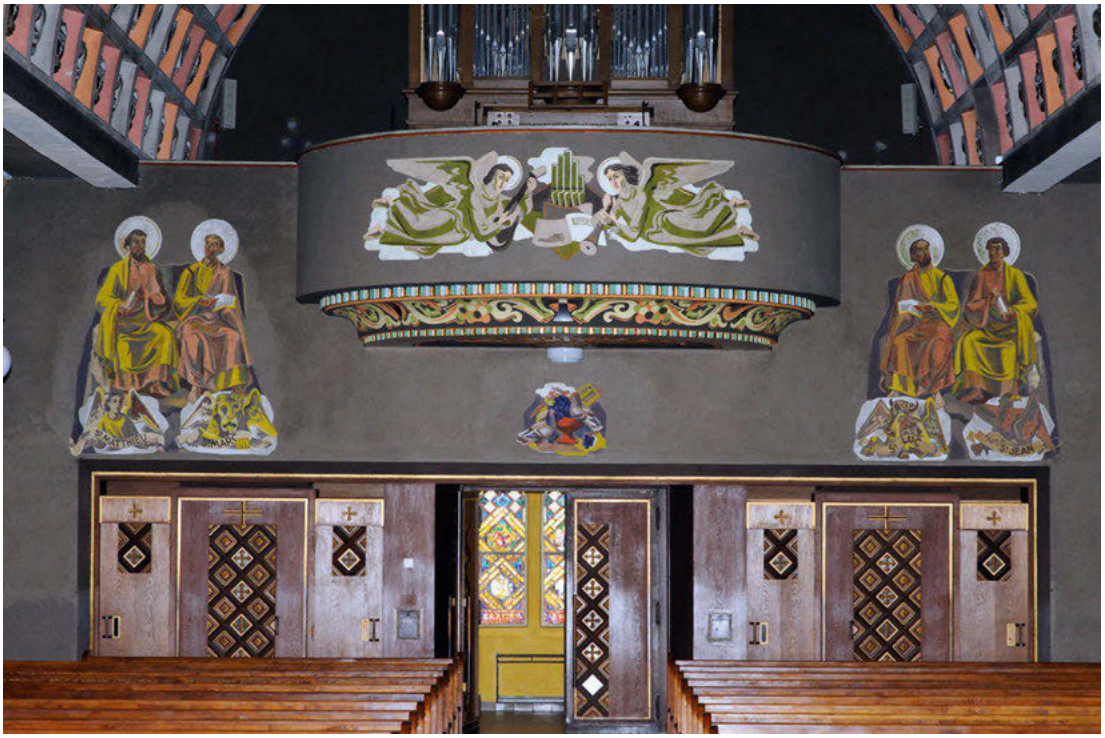
> « Oui, je puis dire que c'est la première église peinte dans un esprit cubiste et non seulement à cause de ces ornements qui s'apparentent à nos peintures de 1916/17, mais aussi par tout le reste du travail, même là où la représentation joue un rôle de premier plan »[323].

La décoration qu'il réalise à l'église de La Roche va encore plus loin dans son affiliation au cubisme, notamment dans la composition qui se trouve sous la tribune des orgues (Ill. 107). Cette œuvre s'apparente beaucoup à ses natures mortes des années 1920, notamment *Nature morte avec mandoline*[324], sur laquelle se trouvent également une flûte et une mandoline (ou un luth) posées sur une partition ouverte. L'artiste va jusqu'à y intégrer la même petite carte de visite sous les partitions, indiquant « G. Se-

108 Gino Severini, *La Cène*, La Roche (FR), église Notre-Dame-de-l'Assomption, peinture murale du chœur, 1927–1928.

verini Paris » sur le tableau et « Gino Severini La Roche » sur l'œuvre monumentale. La composition de La Roche est cependant nettement plus apparentée au Cubisme que la toile de 1920 : si l'instrument du premier plan apparaît distinctement, le violon qui se trouve dessous n'est suggéré que par quelques contours, une ouïe, la volute et des chevilles. Le vase posé à l'arrière-plan, avec ses teintes blanche et bleue disposées en vives arêtes qui en décomposent la forme, répond à la jarre de vin représentée dans la Cène du chœur (Ill. 108), dont les volumes déstructurés sont un clin d'œil au Cubisme. Ce choix est particulièrement audacieux puisque le dernier repas que Jésus prit avec les douze apôtres est à la fois un événement capital du christianisme et un sujet majeur de l'histoire de l'art. À la basilique Notre-Dame-de-l'Assomption de Lausanne, les anges qui flanquent les représentations de l'Annonciation et du Couronnement de la Vierge (Ill. 93, p. 267) évoquent Fernand Léger par l'accentuation des volumes de leur corps, comme le relève Justine Grace à juste titre[325]. Dans un article consacré à cette œuvre paru dans *La Semaine catholique*, Charles Journet anticipe la critique qui pourrait être faite à ces anges « trop mécaniques » en indiquant qu'il les préfère à « ces milliers d'anges hermaphrodites, écœurants, dont un art équivoque s'est plu, depuis Melozzo da Forli et le Corrège, à peupler nos églises »[326].
Vers la fin de sa carrière, Severini va encore plus loin dans la modernité en procédant à une synthèse toujours plus manifeste des différentes lignes de force qui caracté-

109 Gino Severini, *Saint François recevant les stigmates*, Sion (VS), église du couvent des Capucins, peinture murale du chœur, 1947.



110 Willy Jordan, décors peints (anges musiciens, quatre Évangélistes, compositions ornementales), Orsonnens (FR), église Saints-Pierre-et-Paul, tribune des orgues, 1936.

risent son œuvre, à savoir le Pointillisme, le Futurisme, le Cubisme et la construction géométrique de la composition[327]. La mosaïque-retable monumentale qu'il réalise entre 1947 et 1951 pour l'église Saint-Pierre de Fribourg (Ill. 150, p. 358) avec la collaboration de l'atelier Romualdo Mattia de Rome contraste par sa modernité avec les

111 Willy Jordan, *Pigeons entourant un calice contenant une grappe de raisin et des épis de blé*, Orsonnens (FR), église Saints-Pierre-et-Paul, pan de mur sous la tribune des orgues, 1936.

mosaïques des autels latéraux réalisées dix-sept ans auparavant avec l'atelier Salietti de Ravenne. Cette œuvre s'éloigne par ailleurs des maquettes soumises au jury du concours portant sur la décoration de l'église en 1931, non seulement par des différences dans l'iconographie, mais aussi par un style beaucoup moins classique[328]. Elle présente un fond abstrait déclinant un damier irrégulier de couleurs pures qui évoquent le Cubisme orphique, tandis que les personnages s'animent grâce à des lignes très libres qui scandent formes et couleurs dans un rythme dynamique, à mi-chemin entre Futurisme et Cubisme. Le style de cette mosaïque-retable se rapproche par ailleurs de celui des peintures murales réalisées dans l'église du couvent des Capucins de Sion en 1947 (Ill. 109) à l'occasion des travaux de consolidation entrepris par Fernand Dumas dans le sanctuaire, à la suite de tremblement de terre survenu dans le canton du Valais l'année précédente[329].

Severini inspire de très nombreux artistes du Groupe de Saint-Luc qui, comme lui, introduisent — à des degrés divers — des éléments cubistes dans leurs œuvres. On peut citer Paul Landry, qui réalise les décors peints de nombreuses églises construites ou restaurées par Dumas. Ces œuvres, en particulier celles qui décorent certaines voûtes, se caractérisent par une stylisation des formes qui correspond parfaitement à l'esprit cubiste. Il en va de même avec la représentation de la Jérusalem céleste que Cingria peint sur l'arc triomphal de Saint-Martin de Lutry, qui figure des volumes géométriques et déstructurés (Ill. 15, p. 133). Citons encore Willy Jordan, lauréat — avec Jacqueline Esseiva — du concours pour la décoration de l'église Saint-Pierre de Fribourg[330], qui conçoit pour la tribune des orgues d'Orsonnens un décor de rinceaux de vigne et de grappes de raisin clairement inspiré des décors cubistes de Severini à l'église Saint-Pierre, mais rendu dans les teintes automnales qui lui sont propres (Ill. 110)[331]. Jordan va jusqu'à ajouter, sous l'encorbellement de la tribune, une petite composition figurant des pigeons et les symboles de l'eucharistie que sont le calice, le raisin et le blé (Ill. 111). Ces oiseaux étaient particulièrement appréciés de Severini (qui en avait adopté un) et qu'il représenta à la place des traditionnelles colombes dans plusieurs de ses réalisations en Suisse romande[332].

Art abstrait

L'abstraction est au cœur d'un débat très animé avant la Seconde Guerre mondiale[333]. Alors qu'elle existe dans l'art profane depuis le milieu des années 1910, elle tarde à faire son entrée dans l'art sacré car, comme indiqué précédemment, les milieux conservateurs — qu'il s'agisse des fidèles ou du clergé — ont du mal à accepter les courants d'avant-garde prônant une rupture avec les normes académiques, particulièrement en ce qui concerne l'image de Dieu et des saints. Dans une lettre qu'il adresse à Severini en 1931, Charles Journet fait part à l'artiste de son sentiment quant à un manifeste signé par Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) — très probablement *Manifesto dell'arte sacra futurista* — qui clame la légitimité des futuristes à réaliser des œuvres d'art religieux[334]. Si le théologien recommande à Severini de ne pas s'inquiéter au sujet de cette initiative du fer de lance des futuristes, dont il s'applique à relever toutes les incohérences[335], il mentionne dans son *post-scriptum* :

> « Une chose importante : oui la suppression des visages est quelque chose de diabolique, c'est la machine qui vient remplacer l'âme, dans la mystique des Soviets et de Marinetti, et du fascisme ! »[336].

En outre, l'art abstrait implique une remise en question du principe de transmission par l'image d'un message théologique, dogmatique ou spirituel, qui était jusque là intrinsèquement lié à la mission de l'art chrétien. Dans l'ouvrage *Histoire de l'art religieux* publié en 1939, Maurice Denis reproche ainsi aux œuvres abstraites d'être en contradiction avec la fonction représentative et apologétique de l'art religieux[337].
Il faut plusieurs années pour que la méfiance à l'égard de l'abstraction s'estompe et qu'elle devienne le vecteur d'une vision renouvelée de l'art religieux exprimant une spiritualité au sens large, débarrassée des problématiques liées à la figuration[338]. La section romande du Groupe de Saint-Luc échappe toutefois à cette évolution puisqu'elle cesse ses activités vers 1945, avant que les artistes qui la composent aient pu franchir le cap de l'abstraction. Néanmoins, le dernier tome de la collection *L'art religieux en Suisse romande*, dédié à Théodore Strawinsky et paru en 1950, aborde la question dans la préface écrite par Maurice Moullet. Ce moine cordelier, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Fribourg, admet l'abstraction uniquement en tant qu'ornement accompagnant des éléments figuratifs porteurs d'un enseignement et se montre par ailleurs sévère à l'égard des œuvres réalisées par Jean Bazaine (1904–2001) et Henri Matisse (1869–1954) à l'église d'Assy, qu'il considère comme abstraites alors même qu'elles sont en grande partie figuratives[339].
En 1948, Severini communique à Maritain ses réflexions concernant l'art abstrait et se dit dubitatif face à certaines « expressions absolument vides de toute signification extérieure aux formes », doutant qu'on puisse qualifier de création artistique des formes et couleurs dont l'ordonnancement ne serait dicté que par l'intuition[340]. En revanche, il y voit un potentiel en ce qui concerne l'expression des souvenirs, des rêves ou des états d'âme et propose, afin que ces formes soient « réunies au cosmos », que l'artiste utilise le nombre comme moyen de liaison et de construction[341].

112 Mézières (FR), église Saint-Pierre-aux-Liens, vue du chœur avec les fenêtres latérales se reflétant dans la peinture sous-verre d'Emilio Maria Beretta, 1939–1940.

Plusieurs œuvres d'artistes du Groupe de Saint-Luc, notamment dans le domaine du vitrail, sont cependant déjà non-figuratives avant le début des débats sur l'adéquation de l'art abstrait à la décoration des lieux de culte. Il s'agit notamment de verrières ornementales qui accompagnent des vitraux figuratifs et se trouvent souvent dans des zones secondaires de l'édifice où elles génèrent une ambiance lumineuse particulière grâce à leurs verres colorés présentant souvent différentes textures. À Mézières par exemple, les verrières du chœur conçues sur le dessin d'Alexandre Cingria[342] présentent un motif simple et des dominantes bleues qui se reflètent dans la monumentale peinture sous verre du chœur créée par Emilio Maria Beretta (Ill. 112). À partir de ces verrières appelées « grisailles », qui coûtent moins cher puisqu'elles demandent moins de travail de découpage et de peinture[343], le pas est vite franchi jusqu'au vitrail abstrait où la figuration est volontairement abandonnée au profit d'une harmonie de lignes, de formes, de rythmes et de couleurs. Il est donc difficile de définir quels artistes ont véritablement été les précurseurs du vitrail abstrait. Les vitraux qu'Alfred Manessier (1911–1993) réalise en 1948–50 à l'église Saint-Michel des Bréseux sont souvent considérés comme les premières verrières abstraites posées dans un monument historique[344], même si de nombreuses autres réalisations antérieures frisent déjà l'abstraction. On peut citer ici les vitraux des claustras de l'église Notre-Dame-de-la-Consolation du Raincy réalisés entre 1924 et 1932 par la maître-verrier française Marguerite Huré. Si Maurice Denis est l'auteur des cartons des parties figurées, Huré a entière-

113 Yoki (Émile Aebischer) et atelier Michel Eltschinger (Villars-sur-Glâne), Mézières (FR), église Saint-Pierre-aux-Liens, vitraux abstraits de la nef, 1979.

ment imaginé les immenses parties ornementales qui les entourent et confèrent à l'édifice sa magie colorée, dont Véronique David a mis en évidence le caractère précurseur en terme d'avancée vers l'abstraction[345]. À la chapelle du site Miséricorde de l'Université de Fribourg — construite par Honegger et Dumas dans une reprise presque littérale de la célèbre église du Raincy des frères Perret (Ill. 145, p. 350) —, Cingria propose une œuvre très similaire à celle d'Huré à la différence que ce sont des dalles de verre qui habillent les claustras en béton armé et que les éléments figuratifs se limitent aux croix qui rythment les parois (Ill. 24, p. 144).

Si l'abstraction est assez rapidement admise dans les vitraux, c'est notamment dû au fait qu'ils sont perçus comme des mosaïques de lumière dans lesquelles l'harmonie des couleurs prime souvent sur le sujet. L'abstraction est moins facilement acceptée dans d'autres domaines, comme en témoignent les difficultés rencontrées par Bazaine lors de la création de sa mosaïque abstraite pour l'entrée de l'église d'Audincourt[346]. En dehors du champ du vitrail, les peintures murales et mosaïques de Severini datant des années 1940/50, sont les plus proches de l'abstraction jamais réalisées dans les édifices religieux liés au Groupe de Saint-Luc. L'artiste respecte néanmoins une certaine limite puisqu'il n'abandonne jamais totalement la figuration, même dans ses toutes dernières œuvres d'art sacré[347].

Dans les années suivant la Seconde Guerre mondiale, la plupart des artistes affiliés au Groupe de Saint-Luc demeureront attachés à la figuration dans leurs œuvres d'art sacré. Parmi les héritiers de la section romande, Yoki est un des rares à avoir véritablement franchi le cap de l'abstraction. Formé auprès de Dumas et grand admirateur de Cingria, ses premières œuvres d'art religieux sont figuratives mais l'abstraction devient de plus en plus présente dans son œuvre de peintre-verrier à partir des années 1970[348]. Amené à intervenir dans plusieurs églises construites et décorées par des membres du Groupe, il réalise alors des verrières abstraites qui entrent en dialogue avec les œuvres figuratives réalisées dans l'entre-deux-guerres. C'est notamment le cas en 1979 à l'église de Mézières, où il avait déjà travaillé au début des années 1940 en tant qu'aide de Dumas, et pour laquelle il conçoit les trente-quatre vitraux abstraits de la nef (Ill. 113)[349].

4.6 Renouvellement des thèmes iconographiques

Parallèlement à l'appropriation de certains courants d'art moderne dans l'art sacré dans le but de lui insuffler un nouvel élan, Cingria s'exprime à plusieurs reprises sur un autre aspect d'importance : le renouvellement des sujets chrétiens représentés. Pour l'animateur du Groupe de Saint-Luc, les difficultés éprouvées par le public et le clergé pour s'habituer à l'art religieux moderne résultent en partie d'un manque d'éducation artistique ayant pour corollaire la fixation sur des formules périmées qui empêchent l'innovation tant sur le plan stylistique qu'iconographique. L'ennui étant pour Cingria synonyme de stérilité et de mort, comme il l'a déjà souligné en 1917 dans *La Décadence de l'art sacré* [350], il en appelle en 1932 au renouvellement et à la réinvention des sujets chrétiens au moyen d'une « imagination en constant éveil »[351]. Il déplore la représentation stéréotypée de sujets récurrents (le Sacré-Cœur, Notre-Dame-de-Lourdes, saint Joseph, saint Antoine de Padoue, saint François de Sales, sainte Thérèse de Lisieux, les quatorze stations du chemin de croix) ainsi que l'abandon d'une iconographie plus originale pourtant inscrite dans l'histoire de l'art chrétien depuis le temps des catacombes (Jugement dernier, Jérusalem céleste, Invention de la vraie Croix, Crucifixion de saint Pierre, Vies des pères du désert, représentations des paraboles)[352]. Ces thèmes seront souvent mis à l'honneur dans les œuvres des artistes du Groupe de Saint-Luc.

Sur le maître-autel d'Echarlens par exemple (Ill. 30, p. 154), Cingria choisit en 1927 de décliner en mosaïque une iconographie vétérotestamentaire particulièrement complexe : le colosse au pied d'argile, Moïse remettant à Aaron la verge fleurie et le prodige de la toison au moyen duquel Gédéon, juge en Israël, connaît sa vocation. Pour l'artiste, ces épisodes préfigurent l'Immaculée conception, comme il l'explique dans *Souvenirs d'un peintre ambulant*[353]. Rendre lisibles et identifiables des thèmes iconographiques aussi peu connus en utilisant la mosaïque constitue assurément un défi, cela d'autant plus en raison de mésaventures liées au mauvais collage des tesselles, qui ont été replacées de manière plutôt approximative par les ouvriers présents sur le chantier, comme le relate Cingria dans l'ouvrage précité[354].

114 Artiste inconnu, *Sainte Thérèse de Lisieux*, vers 1920–1930 ; Jean Crivelli, *Sainte Thérèse de Lisieux*, Prez-vers-Noréaz (FR), chapelle Notre-Dame-de-la-Brillaz, vitrail, 1927.

En 1933, Cingria prend à nouveau la plume dans *Nova et Vetera* pour souligner combien il importe de renouveler les sujets si l'on entend renouveler l'art sacré.[355]. Il revendique alors la possibilité de représenter les saints d'une manière différente des formules conventionnelles devenues les seules possibles pour ne pas déconcerter les fidèles. Il prend comme exemple le portrait de sainte Thérèse de Lisieux, un incontournable de l'imagerie religieuse, qu'il qualifie de « fade, mièvre et sans ressemblance » et qu'il accuse de falsifier les traits de la sainte (III. 114). Ce qui l'amène à moderniser cette iconographie lorsqu'il réalise, en 1934–35, un vitrail destiné à la nef de l'église d'Épendes qui figure sainte Thérèse dans les cieux, entourée d'anges et jetant d'un geste dynamique des fleurs sur le globe terrestre à ses pieds (III. 115). De manière plus générale, Cingria appelle à abandonner « l'abus, dans l'art religieux, de l'expression de la douleur et de la douceur », pour lui préférer celle de la « divine violence, de la gloire triomphante et de la majesté »[356].

Bien que les artistes qui composent le Groupe de Saint-Luc aient des sensibilités diverses, la plupart de leurs œuvres reflètent une vision très conquérante, presque martiale, de l'art religieux. Le Christ apparaît souvent non pas comme un être au corps affaibli dont les traits expriment la douleur, la douceur ou la pitié, mais comme un homme solidement bâti dont le visage, même dans les scènes de la Passion, manifeste sa force et sa majesté (III. 116). L'encyclique *Quas primas* ayant institué le 11 décembre 1925 la fête du Christ-Roi qui affirme la royauté non seulement divine mais également humaine du Christ[357], Cingria s'empare de ce sujet qui correspond parfaitement à

115 Alexandre Cingria, *Sainte Thérèse de l'Enfant Jésus*, Ependes (FR), église Saint-Étienne, vitrail de la nef (détail de la partie centrale), 1935.

116 Albert Gaeng et atelier Giovanni Brignoni (Breno), *Le Christ surgissant derrière saint Pierre et saint Paul*, Fontenais (JU), église Saints-Pierre-et-Paul, partie haute du retable de l'autel majeur, mosaïque en céramique, 1934–1935.

117 Gaston Thévoz, *Saint Bernard de Menthon en prière, avec le démon (à gauche) et un groupe de skieurs, d'alpinistes, de montagnards et de paysans également en prière (à droite)*, Les Paccots (FR), chapelle Notre-Dame-des-Neiges-et-Saint-Bernard-de-Menthon, peinture murale, 1937.

l'esprit militant qui anime le Groupe de Saint-Luc et lui permet de pousser à son paroxysme l'imbrication entre les figures du roi, du guerrier et du dieu. Dans le vitrail de la rosace de Finhaut, il confère ainsi au Christ-Roi une allure particulièrement conquérante, avec une épée brandie, une armure d'or et une couronne sur la tête, tandis qu'un ciel rouge flamboyant semble s'embraser derrière lui (Ill. 79, p. 240). À Saint-Martin de Lutry, le Christ-Roi accompagne la représentation de l'Église triomphante figurée sous les traits d'une reine, et apparaît à la fois majestueux et puissant sous son lourd manteau d'hermine, levant son sceptre, tandis que sa couronne, sa ceinture et la fibule qui orne sa poitrine sont rendues par des cabochons évoquant des pierreries, synonymes de faste et de richesse.

Parallèlement à cette inventivité dans le traitement des sujets, les artistes liés au Groupe de Saint-Luc se plaisent à moderniser l'iconographie traditionnelle par l'ajout d'éléments faisant référence au monde contemporain. C'est ce que propose Severini dans la peinture murale qu'il réalise en 1934 dans l'abside de l'église et future basilique Notre-Dame-de-l'Assomption de Lausanne (Ill. 93, p. 267), où il met en dialogue, à gauche de la Vierge, la tour Bel-Air avec la cathédrale de Lausanne avec, à droite, la

basilique Saint-Pierre et un bâtiment romain des années 1930 qui a été identifié comme étant le *Palazzo delle Poste* de Latina[358]. Toujours à Notre-Dame-de-l'Assomption de Lausanne, Cingria conçoit en 1941 pour la tribune des chanteurs un vitrail qui figure au centre saint Nicolas de Flüe intercédant pour la paix entre les représentants des cantons, avec des soldats de la Seconde Guerre mondiale et des paysans en prière (Ill. 16, p. 134). Citons encore Gaston Thévoz qui peint en 1937, au-dessus de l'entrée de la chapelle des Paccots construite par Dumas, un groupe composé de skieurs, de paysans, d'ouvriers de la région et de montagnards de son époque avec deux saint-bernards, en prière face à saint Bernard de Menthon, patron des alpinistes et des skieurs. L'artiste s'est représenté en bleu de travail parmi la foule[359] (Ill. 117).

1 La majorité des études s'intéressant au renouveau de l'art sacré de la première moitié du XXe siècle le considèrent comme un phénomène européen. S'il est vrai que le mouvement affecta surtout l'Europe continentale, et en particulier la France, l'Italie, l'Allemagne et la Suisse, il concerna aussi d'autres pays du continent ainsi que l'Angleterre et les États-Unis.
2 Voir à ce sujet : Greff, 1995.
3 On peut citer en France : *L'Art sacré*, *Notes d'art et d'archéologie* et la *Revue de l'art chrétien* ; en Belgique *L'Artisan liturgique* et *L'Art d'église* ; en Allemagne *Die Christliche Kunst*, *Christliche Kunstblätter, Kunst und Kirche* et *Das Münster* ; en Italie *Arte cristiana* et *Fede e arte* ; aux Pays-Bas *Katholick bouwblad* ; en Angleterre *Art Notes* ; et aux États-Unis *Catholic art quaterly* et *Liturgical Arts*. Voir à ce sujet : Greff, 1995, p. 7.
4 Le sujet des expositions a déjà été traité en ce qui concerne l'Italie. Voir : Mannini, 2018, pp. 103–118.
5 Les œuvres présentées par les artistes du Groupe de Saint-Luc lors d'expositions internationales furent largement relayées par des revues étrangères telles que *L'Art sacré* ou *Arte cristiana.* Pichard, 1938a, pp. 96–101 ; P. A., 1934, pp. 237–241.
6 C'est particulièrement le cas du tome 2 de l'ouvrage d'Arnaud d'Agnel, qui passe en revue l'art religieux de différents pays dans diverses disciplines (architecture, peinture, sculpture, vitrail, etc.). Arnaud d'Agnel, 1936, tome 2.
7 Claudel Paul, « Lettre à Alexandre Cingria sur les causes de la décadence de l'art sacré, 19 juin 1919 », dans : Cingria, 1930a, pp. vii–xii.
8 Brillant, 1930, p. 322.
9 Voir à ce sujet : Gamboni, 2000, pp. 239–262.
10 Maritain, 1920. Il convient également de mentionner *Réflexions sur l'art religieux / Reflections on Sacred Art*, article que Maritain rédigea en 1935 spécialement pour la revue *Liturgical Arts*. Maritain, 1984, pp. 1030–1039.
11 Denis, 1920 ; Denis, 1922 ; Denis, 1939.
12 Gamboni, 2000, p. 241.
13 Cingria, 1917.
14 Sagette, 1853, p. 230.
15 Hurel, 1868.
16 Menozzi, 1991, p. 55.
17 *Ibidem.*
18 Pie X, 1903.
19 Notamment : Bloy, 1956.
20 Huysmans, 1907.
21 Journet, 1926a, p. 11.
22 Maritain, 1920, pp. 42 et 44.
23 Cingria, 1917, p. 10.

24 *Ibidem*, p. 49.
25 *Ibidem*, pp. 19-30.
26 *Ibidem*, pp. 26-27.
27 *Ibidem*, p. 83.
28 *Ibidem*, p. 82.
29 *Ibidem*, p. 83.
30 *Ibidem.*
31 *Ibidem*, pp. 78 et 79.
32 Maritain, 1920, p. 75.
33 Ces deux termes entre guillemets sont utilisés par Georges de Montenach (1862–1925), député conservateur au Grand Conseil fribourgeois et au Conseil des États, dans un texte partiellement repris dans l'article *La Renaissance des arts appliqués* publié dans le numéro d'avril 1922 du Bulletin mensuel de L'Œuvre. « La Renaissance des arts appliqués », 1922, p. 4.
34 Maritain, 1920, p. 72.
35 *Ibidem*, p. 71.
36 *Ibidem*, p. 72.
37 Cingria, 1917, p. 40.
38 Saint-Martin, 2014, p. 19–22.
39 Saint-Martin, 2014, p. 23. Voir notamment à ce sujet les écrits de Schlegel : « Vom Rafael », « Nachtrag italiänischer Gemälde », « Zweiter Nachtrag alter Gemälde » et « Dritter Nachtrag alter Gemälde » publiés dans : Behler, 1959, pp. 48–115.
40 Hollstein, Steinle, 2005, p. 101.
41 Suhr, 2012, p. 14.
42 Saint-Martin, 2014, p. 24.
43 Sur les Préraphaélites et leurs rapports avec John Ruskin, voir : Prettejohn, 2008 ; Hewison, Warrell, Wildman, 2000.
44 Grewe, Harrich, Reiter, Steinle, Thimann, 2005, p. 259.
45 Cette association fondée en 1841 ayant son siège à Düsseldorf connut un rayonnement international. Voir notamment : Gierse, 1980, pp. 21–28 ; Grewe, 2011, pp. 77–87.
46 Au sujet de Deschwanden, voir : Tobler, 1985, pp. 53–118.
47 Tobler, 1985, pp. 91-93 ; Nauer Heinz (texte), Anelli Boris (traduction), « Benziger », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 10.12.2019 [en ligne, consulté le 16.03.2021 :] https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/025035/2019-12-10/.
48 Saint-Martin, 2014, p. 24.
49 Gamboni, 2000, p. 245. Voir également à ce sujet : *Imagiers de Paradis [...]*, 1990.
50 Jacques Maritain et Alexandre Cingria regrettaient ces termes confondant une production avec une paroisse et un ordre religieux. Saint-Martin, 2014, p. 160.
51 Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, 1920 [p. 7].
52 Saint-Martin, 2014, pp. 32 et 33.
53 Leniaud, 2005b, pp. 122 et 123.
54 Krins, 1998 ; Standaert, 2011, pp. 21–35.
55 Philibert, 2016. Voir à ce sujet le point 7.1.
56 Saint-Martin, 2014, p. 131.
57 Gamboni, 2000, p. 240.
58 Voir à ce sujet le point 7.3.
59 Cingria, 1917, p. 69.
60 *Ibidem*, p. 73.
61 *Ibidem.*
62 Denis, 1935, p. 8.
63 Maritain, 1920, p. 65.
64 Journet, 1926a, pp. 6 et 7.
65 *Ibidem*, pp. 7 et 8.
66 « *Wenn wir [heute] ein eigenes inneres Erleben überhaupt noch haben sollten, [müssten wir] es auch in einer neuen, entsprechenden Form zum Ausdruck bringen* ». Lill Georg, « Das problem

der Christlichen Kunst », in : *Die Christliche Kunst*, 25, 1924, pp. 77–79, cité par : Prechtl, 2013, p. 397.

67 Kohler, 1934, p. 656.

68 « *Der christliche Künstler muss die Möglichkeit haben, als Kind der Zeit schöpferisch mitzuwirken, ja ihr vorauszugehen* ». Hess, 1927, p. 34.

69 Cingria, 1917, pp. 90 et 91.

70 Maritain, 1987, p. 928.

71 *Ibidem*.

72 [Circulaire de la *Societas Sancti Lucae*], [1925], StALU, PA 378/31.

73 *Ibidem.*

74 *Ibidem.*

75 Saint-Martin, 2014, p. 166.

76 Il n'est pas facile de définir la notion d'avant-garde, comme le démontre Stéphanie Pallini dans l'introduction de son livre *Entre tradition et modernisme : La Suisse romande de l'entre-deux-guerres face aux avant-gardes*. Ce terme, qui désigne étymologiquement un groupe de soldats agissant en avant d'une troupe en marche, fut employé dès le XIXe siècle pour parler du rôle de « guide spirituel » de certains artistes entendant mener la société sur la voie du progrès. Renato Poggioli en propose une définition en 1962 dans *Teoria dell'arte d'avanguardia* lorsqu'il souligne le culte de la nouveauté et la tendance au nihilisme qui caractériseraient les avant-gardes artistiques. Plusieurs auteurs relèvent également la teneur contre-institutionnelle de l'avant-garde, les artistes qui l'incarnent s'engageant dans un mécanisme perpétuel de remise en question et de rupture des normes établies, jusqu'à constituer une nouvelle norme qui devra elle aussi être dépassée. Pallini, 2004, pp. 11 et 12.

77 Pallini, 2004, p. 12.

78 Voir notamment le chapitre 6. Pie XI, 1932, pp. 127–130.

79 [Dalla Torre Giuseppe], « ‹ E questo sia suggel… › », in : *L'Osservatore romano*, 1er janvier 1933, p. 3 ; [Dalla Torre Giuseppe], « ‹ E questo sia suggel… › : La parola ai documenti », in : *L'Osservatore romano*, 5 avril 1933, p. 3.

80 Voir à ce sujet : Maeyer, 2010, pp. 75–78.

81 Saint-Martin, 2014, p. 222.

82 Membre de la SSL depuis 1939, il disparaît des listes en 1949. Brentini [mémoire de licence], 1982, p. 213.

83 « *Skandalöse, das Heilige verhöhnende Zeichnungen* ». Prechtl, 2013, p. 399.

84 « Partie officielle : Décrets pontificaux », in : *La Semaine catholique de la Suisse française*, n° 16, 19 avril 1928, p. 241.

85 Voir à ce sujet : Torche-Julmy, 1997a, pp. 73-77.

86 Lettre de Mgr Marius Besson à Charles Journet, 21 avril 1928, AEvF, boîte 99, dossier « Semsales ».

87 *Ibidem.*

88 Lettre de Charles Journet à Jacques Maritain, 30 janvier 1930, publiée dans : *Journet-Maritain : Correspondance. Volume II, 1930–1939*, 1997, p. 37.

89 Pie XI, 1932, pp. 127–130.

90 *Ibidem*, p. 129.

91 Besson Marius (Monseigneur), « À propos d'art religieux », in : *La Semaine catholique de la Suisse française*, 25, 23 juin 1932, pp. 385-386.

92 Besson, 1933b, p. 41.

93 Voir à ce sujet l'analyse d'Eva Landa, qui fait le lien entre la notion d'« art dégénéré » formulée par les nazis et des conceptions plus anciennes sur la décadence des civilisations et des nations. Landa, 2004, p. 161.

94 Allocution de Mgr Besson à l'occasion de l'inauguration de la nouvelle église de Semsales citée dans : « La consécration de la nouvelle église de Semsales », *La Liberté*, 8 octobre 1926, p. 4.

95 [Notice bibliographique sur le dernier numéro de *Nova et Vetera*], in : *La Semaine catholique de la Suisse française*, n° 25, 23 juin 1932, p. 399.

96 *Congrès des Catholiques suisses / Schweizerischer Katholikentag Fribourg. Exposition d'art*

religieux/Kirchliche Kunstausstellung sous le patronage de s. Exc. Monseigneur Besson, évêque de Lausanne, Genève et Fribourg, 24 août–15 septembre 1935, [1935], StALU, PA 378/152.

97 Cingria, [1933]b.

98 Denis, 1933, pp. 39, 40 et 52.

99 Wyder, 1981, p. 68.

100 Du Mont, 1944, pp. 26–28. Parmi les nombreux autres exemples de l'art religieux moderne décrié par du Mont, l'ouvrage inclut également des reproductions de *Notre-Dame des sept épées* et *Notre-Dame de Miséricorde*, œuvres de Cingria dont la dernière se trouve à l'église de Finhaut, ainsi que l'autel de l'église Saint-Charles de Lucerne (Stocker) et le retable de l'église de Fontenais (Albert Gaeng).

101 Ferrare, 1937, p. 11.

102 Condé, 2004, pp. 139–158.

103 Canon 1164, alinéa 1, dans : *Codex Iuris Canonici*, 1917.

104 Canon 1264, alinéa 1, dans : *Ibidem*.

105 Canon 1279, dans : *Ibidem*.

106 Canon 1279, alinéa 1, 2 et 3, dans : *Ibidem*.

107 Canon 1296, alinéa 3, dans : *Ibidem*.

108 « L'art au service de Dieu », 1928, p. 171 ; Dimodugno, 2018, p. 223-246.

109 Commissione Pontificale Centrale per l'Arte sacra, *Disposizioni pontificie in materia d'arte sacra*, Roma : s.n., 1925. Comme il n'a pas été possible d'obtenir une version originale de cet ouvrage, les informations sur cette Commission et ses activités exposées ici sont tirées de l'article : « L'art au service de Dieu », 1928, pp. 171–174.

110 *Ibidem*.

111 Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1936, p. 17.

112 Membrez, 1936, pp. 141–197.

113 « Commission d'art sacré », in : *La Semaine catholique de la Suisse française*, 1, 6 janvier 1921, p. 2.

114 Rime [thèse de doctorat], 2005, p. 272 et note 143.

115 Mgr Besson enjoignit Severini de ne pas rejeter les observations qu'il pourrait lui faire, de même que celles de « la commission diocésaine d'art religieux, puisque vous savez que d'après les règlements du diocèse, les projets doivent être présentés à cette commission avant d'être exécutés ». Lettre de Mgr Marius Besson à Gino Severini, 10 février 1932, Archives de la Fondation Charles Journet, boîte FCJ 3, « Severini Gino/Jeanne, correspondance active et passive ».

116 En février 1969, un article de la *Tribune de Lausanne* rappela qu'il était interdit d'effectuer des transformations sans en avertir au préalable la Commission. « Transformations d'églises sans aucune autorisation », in : *Tribune de Lausanne*, 4 février 1969, p. 9.

117 Circulaire du Saint-Office aux évêques, 25 février 1947, citée par : Leniaud, 2005a, p. 171.

118 Pie XII, 1947, partie II, « Esprit liturgique et apostolat liturgique », sous-chapitre « Les autres arts dans le culte liturgique ».

119 Paul VI, « L'Église et l'art », allocution de mai 1964, retranscrite dans : Menozzi, 1991, pp. 278–282.

120 *Ibidem*, p. 282.

121 Fagniez, 2007, pp. 97–100.

122 Radin, 2011, p. 25.

123 Jean Fouquet, *Heures d'Étienne Chevalier : La Trinité et tous les saints*, Château de Chantilly, musée Condé, vers 1450. Une autre source d'inspiration de Severini pourrait être la peinture murale du sanctuaire de la *Santissima Trinitá di Vallepietra* dans le Latium, que l'historien de l'art chrétien François Bœspflug a datée du XIIe siècle et qui représente également la Trinité sous forme de trois personnages identiques assis côte à côte. Bœspflug, 2020, p. 162. Cette hypothèse nous a été suggérée par l'historienne de l'art Sarah Besson-Coppotelli que nous remercions ici. Sur les sources d'inspiration de Severini à Semsales, voir également : D'Ayala Valva, Noverraz, 2022, pp. 79–129.

124 Lettre de Gino Severini à Léonce Rosenberg, 12 avril 1926, citée par : Torche-Julmy, 1997a, p. 74.

125 Voir : Bœspflug, 2006, p. 9.

126 À l'automne 1925, Severini indiqua dans une lettre à Maritain avoir commencé la décoration

de l'arc triomphal, ce qui laisse supposer qu'il avait alors fini celle du chœur qui avait débuté en juillet de la même année. Radin, 2011, p. 35.

127 Mgr Besson se montra même tout à fait satisfait du travail des artistes et de l'architecte dans son discours. Voir : Allocution de Mgr Besson à l'occasion de l'inauguration de la nouvelle église de Semsales cité dans : « La consécration de la nouvelle église de Semsales », *La Liberté*, 8 octobre 1926, p. 4.

128 Journet, 1926b, pp. 356–364.

129 « Partie officielle : Décrets pontificaux », in : *La Semaine catholique de la Suisse française*, 16, 19 avril 1928, p. 241.

130 Lettre de Mgr Marius Besson à Charles Journet, 21 avril 1928, AEvF, boîte 99, dossier « Semsales ».

131 Lettre de Charles Journet à Jacques Maritain, 2 mai 1928, retranscrite dans : *Journet-Maritain : Correspondance*. *Volume I, 1920–1929*, 1996, pp. 561 et 562.

132 « Décrets pontificaux », 19 avril 1928, p. 241.

133 Lettre de Mgr Marius Besson au cardinal Merry del Val, Secrétaire du Saint-Office à Rome, 20 avril 1928, AEvF, boîte 99, dossier « Semsales ».

134 Voir à ce sujet : Torche-Julmy, 1997a, pp. 73–77.

135 Lettre de Charles Journet à Jacques Maritain, [23 avril] 1928, retranscrite dans : *Journet-Maritain : Correspondance*. *Volume I, 1920–1929*, 1996, p. 554.

136 Journet, 1926b, p. 356.

137 *Vie et Œuvres de la Bienheureuse Marguerite-Marie Alacoque*, Besançon, 1915, cité par : Rudaz, 1998, p. 41.

138 Bouvier, 1944, pp. 24 et 68 ; Cingria, 1954, p. 75.

139 Rime [thèse de doctorat], 2005, p. 262. Il s'agit d'un décret du 26 janvier 1891 réclamant que les images proposées publiquement à la vénération des fidèles représentent toujours le Sacré-Cœur « avec la personne toute entière de Jésus ». Journet, 1926b, p. 364.

140 Lettre de Louis Glasson à Mgr Marius Besson, 23 décembre 1927, AEvF, laïcs 89, dossier Cingria, d, cité par : Rime [thèse de doctorat], 2005, p. 262.

141 Journet, 1926b, p. 364. À la fin de son article dans *Nova et Vetera*, Journet revient sur la question de la représentation de la Trinité en rappelant que sainte Marguerite-Marie a certes décrit l'apparition de la Trinité comme « trois jeunes hommes vêtus de blanc [...], de même âge, grandeur et beauté », mais qu'il est interdit de la représenter par un corps à trois têtes, bien qu'il reste cependant possible de la rendre sous la forme de trois personnages « comme on fit au Moyen Âge ». L'affaire de la Trinité de Semsales devait détromper le théologien.

142 Lettre Mgr Marius Besson à Louis Glasson, 23 décembre 1927, AEvF, laïcs 89, dossier Cingria, d, cité par : Rime [thèse de doctorat], 2005, p. 262.

143 Voir à ce sujet : Rudaz, 1997b, pp. 13 et 14.

144 *Ibidem*, p. 10. Lors de la rédaction de l'article de Rudaz, en 1997, le tableau se trouvait au réfectoire de l'ancien pensionnat. Il a actuellement retrouvé une place dans l'une des chapelles latérales de l'église.

145 Bouvier, 1944, p. 17.

146 Lettre signée « M. A. », publiée dans le *Courrier de Genève* du 3 septembre 1913 et retranscrite dans : *C.-F. Ramuz – A. Cingria : Lettres II 1904–1914*, 1978, p. 242.

147 Rudaz, 1998, p. 78.

148 Voir à ce sujet : Rudaz, 1998, pp. 78–80 et la correspondance Petite/Besson aux archives du Vicariat de Genève, notamment : AVG Genève, classeur correspondance « Mgr Eugène Petite – Correspondance 27 avril 1925–30 nov. 1927 ». Voir également au point 4.3 « L'importance du dessin et le problème de la lisibilité ».

149 Canon 1296, alinéa 3, *Codex Iuris Canonici*, 1917.

150 Le canon 1305 du *Codex* précise même ce qu'il doit advenir de la consécration de ces objets en cas d'effacement ou de renouvellement des dorures. Canon n°1305, paragraphe 2, *Codex Iuris Canonici*, 1917.

151 Régamey, 1938, p. 45.

152 *Ibidem*.

153 Rudaz, 1998, p. 77.
154 *Ibidem*.
155 Lettre de Charles Journet à Jacques Maritain, 2 mai 1928, retranscrite dans : *Journet-Maritain : Correspondance. Volume I, 1920–1929*, 1996, pp. 561–562.
156 Lettre de Mgr Marius Besson à Charles Journet, 21 avril 1928, AEvF, boîte 99, dossier « Semsales ».
157 Membrez, 1936, p. 146.
158 Severini, 1933, pp. 52–55.
159 Voir notamment : Leymarie, Monnier, Rose, 1979, et en particulier le chapitre « Le dessin à travers les traités », pp. 17–28.
160 Lettre du vicaire général Eugène Petite à Mgr Besson, 24 janvier 1927, AVG Genève, classeur « Mgr Eugène Petite – Correspondance 27 avril 1925-30 nov. 1927 ».
161 *Ibidem*.
162 Lettre de Mgr Besson au vicaire général Eugène Petite, [janvier-février 1927], AVG Genève, classeur « Mgr Eugène Petite – Correspondance 27 avril 1925-30 nov. 1927 ».
163 Cingria, 1933a, p. 144.
164 Ces verrières réalisées en collaboration avec Beretta seront déposées en 1974/75 lors de la transformation de l'église Sainte-Croix de Carouge et replacées dans la chapelle adjacente à l'église Sainte-Marie-du-Peuple à Châtelaine, construite par Jacques Vicari et Werner-Charles Francesco en 1977. Poiatti, 2008, p. 125 ; Sauterel, 2008b, pp. 317 et 318.
165 Cingria, 1933a, p. 31.
166 Témoignage d'Étienne Dumas, curé d'Echarlens, dans : *« Enquête auprès du clergé »*, 1934, pp. 59 et 60.
167 *Ibidem*, p. 59.
168 Note d'Alexandre Cingria relative au témoignage d'Étienne Dumas, curé d'Echarlens, dans : *Ibidem*, p. 60.
169 Lettre de Mgr Besson à Alexandre Cingria, 2 juillet 1932, CLSR, fonds Cingria (1879–1945), COC 48 A.C.
170 Lettre de Mgr Besson à Alexandre Cingria, 20 juillet 1932, CLSR, fonds Cingria (1879–1945), COC 48 A.C.
171 Maritain, 1998, p. 720.
172 Noverraz [mémoire de master], 2014, pp. 54–60.
173 François Poncet a souligné « bien dessinés » dans l'original. Lettre de François Poncet à Marcel Poncet, 13 juin 1933, Archives Vitrocentre Romont, fonds Marcel Poncet, boîte « VITRAUX II, 1932–1947 », dossier « Vitraux, Église de Veyrier, 1933-34 ».
174 Pie XI, 1932, pp. 127–130.
175 Lettre de Roger Chapatte à François Baud, 1er juin 1955, BAA médiathèque, Fonds François Baud, Boîte « Chemise 16–22 », dossier 22.
176 Témoignage de l'abbé Dupraz dans : « Wie stellt sich der Klerus zur Christlichen Kunst », 1932, p. 50.
177 Cingria, 1933a, p. 146.
178 Lestocquoy, 1939, p. 236.
179 Maritain, 1998, p. 717.
180 *Ibidem*, p. 719.
181 *Ibidem*.
182 Pie XI, 1932, p. 128.
183 Maritain, 1998, p. 719.
184 Voir à ce sujet : Saint-Martin, 2014, p. 86.
185 Sagette, 1853, p. 104, cité par : Saint-Martin, 2014, p. 91.
186 Sagette, 1853, pp. 104 et 105, cité par : *Ibidem*, 2014, pp. 87 et 91.
187 Mâle, 1986, p. 10.
188 Lettre de Fernand Dumas à Mgr Marius Besson, 26 mars 1924, AEvF, boîte 99, dossier « Semsales ».
189 *Ibidem.*
190 *Ibidem.*
191 Cingria, 1927, p. 30.

192 Baud François, réponse à l'enquête d'*Ars sacra* intitulée « Wie stellen sich die Künstler zur christlichen Kunst? », 1931, pp. 30 et 31.
193 Cingria, 1933a, p. 111.
194 *Ibidem*, p. 117 et 118.
195 Lettre du Père Ambroise au Père Gabriel-Marie, 25 avril 1932, Archives du foyer franciscain (actuelle Hôtellerie franciscaine) de Saint-Maurice.
196 Lettre du Père Gabriel-Marie à Alexandre Cingria, 26 février 1932, Archives du foyer franciscain (actuelle Hôtellerie franciscaine) de Saint-Maurice.
197 Lettre du Père Gabriel-Marie à Alexandre Cingria, 28 janvier 1932, Archives du foyer franciscain (actuelle Hôtellerie franciscaine) de Saint-Maurice.
198 En 1932, Cingria avait réalisé cinq vitraux pour l'ancienne chapelle du couvent rénovée par Dumas entre 1927 et 1932. Dumas construisit la chapelle actuelle en 1940 et Cingria fut alors chargé de réaliser de nouveaux vitraux. Les fenêtres étant plus nombreuses (seize au total dans la nef) et d'un format différent, Cingria dut adapter ses anciennes verrières en répartissant sur deux fenêtres les sujets auparavant figurés sur une seule, tout en complétant le cycle par de nouvelles œuvres. Archives du foyer franciscain (actuelle Hôtellerie franciscaine) de Saint-Maurice, correspondance entre le Père Gabriel-Marie et Cingria ; Zufferey, 1996, pp. 3–5.
199 Voir en particulier : Saint-Martin, 2014, pp. 168–171.
200 Maritain, 1984, p. 1035.
201 *Ibidem*.
202 Maritain, 1998, p. 717.
203 *Ibidem*, p. 722.
204 Tournon, 1935, p. 6.
205 Parmi les ouvrages poursuivant ce but publiés en France, citons notamment : *Pages d'art chrétien* d'Abel Fabre (1902–1914 ; 1910–1915), *L'Art chrétien, son développement iconographique des origines à nos jours* de Louis Bréhier (1918, réédité en 1928), *Histoire de l'art religieux* de Maurice Denis (1939). Voir à ce sujet : Saint-Martin, 2014, pp. 188 et 189.
206 Ferrare, 1937, p. 11.
207 Cingria, 1925a, p. 367.
208 Ferrare, 1935, p. 33.
209 Cingria, 1932b, p. 63.
210 Bouvier, 1928, pp. 169 et 170.
211 Arnaud d'Agnel Gustave, 1936, tome 2, p. 119.
212 Cingria, 1935a, p. 17.
213 Lettre d'Alexandre Cingria à Adolphe Guyonnet, 6 octobre 1933, CLSR, fonds Alexandre Cingria, COD 1/10.
214 Cette analyse se limitera principalement aux arts décoratifs. La question de l'architecture sera traitée au chapitre 5.
215 Voir à ce sujet ce que Cingria écrit sur la Réforme dans *La Décadence de l'art sacré* : Cingria, 1917, pp. 52 et 54. Voir également l'article de François Baud dans *Ars sacra* : Baud, 1934, pp. 43–50.
216 Maurice Denis donna cette conférence le 16 décembre 1913 à la Société des amis des cathédrales. Denis, 1922, pp. 134–167, cité par : Saint-Martin, 2014, p. 168.
217 *Ibidem*, p. 169.
218 *Ibidem*, pp. 168 et 169.
219 Bernabò, 2003, voir en particulier le sous-chapitre : « Severini, il muralismo ed i mosaici bizantini », pages 156–162.
220 Severini, 1927, II, p. 123.
221 Severini exprime clairement le lien entre le Cubisme et l'esthétique moderne de la peinture murale dans l'article précité. Severini, 1927.
222 Lettre de Gino Severini à Jacques Maritain, 1er septembre 1930, retranscrite par : Radin, 2011, p. 95.
223 Brouillon d'une lettre de Gino Severini au chanoine Zurkinden, 19 août 1939. Archives du Musée de Charmey, correspondance Gino Severini/Fernand Dumas MCGS_099, folio 6.48. Comme le

précise toutefois Rudaz, Severini ne put pas travailler les mosaïques de Saint-Pierre comme il le souhaitait, sur place et à l'endroit, faute de moyens financiers. Rudaz, 2008c, p. 48.

224 Bionda, 2016, pp. 64–73.

225 Baud, 1934, p. 45 et 46.

226 François Baud, [Liste inédite de ses œuvres classées par types], BAA médiathèque – Fonds François Baud – Boîte « Chemises 8–15 », chemise 9.

227 François Baud, [Liste inédite de ses œuvres classées par types], BAA médiathèque – Fonds François Baud – Boîte « Chemises 8–15 », chemise 9.

228 Ces redents dorés ont été peints postérieurement en jaune. Torche-Julmy, 2008, p. 397.

229 Lüthi, 2017, pp. 268–270.

230 Pie XI, 1932, p. 128.

231 [Dalla Torre, Giuseppe], « Blasphèmes illustrés », in : *L'Osservatore romano*, 5 septembre 1932, cité et traduit par : Cingria, [1933]b, p. 8.

232 Cingria, [1933]b, p. 21.

233 *Ibidem.*

234 Voir à ce sujet : Mérot, 2007.

235 Notamment : Cingria, 1941, n.p. ; Cingria, 1942, n. p. ; Cingria, 1945.

236 Cingria, 1942, [p. 1].

237 *Ibidem*, [p. 2].

238 *Ibidem*, [p. 3].

239 *Ibidem*.

240 Cingria, 1930b, p. 293.

241 Cingria, 1929b, p. 279.

242 Cingria, 1942, [p. 6].

243 Denis, 1922, p. 283.

244 *Ibidem*, p. 187.

245 Voir à ce sujet, dans le rapport de Joëlle *Neuenschwander Feihl*, la vue de l'angle sud-est prise pendant les travaux, qui montre le décor peint par Cingria dans son état initial. Neuenschwander Feihl [rapport inédit], 1993, fig. 36.

246 Lettre de l'abbé Barras à l'abbé Marthe, 25 février 1930, citée par : Neuenschwander Feihl, 1995, p. 677.

247 Voir par exemple Cingria, 1926a, pp. 3–5 et Cingria, 1935a, pp. 17 et 18.

248 Voir à ce sujet : Torche-Julmy, 1997b, p. 11.

249 Agustoni, 1987, p. 284.

250 C'est ce que Cingria écrit en 1944 dans *Les constantes de l'art tessinois*. Agustoni, 1987, p. 284.

251 *Ibidem*, pp. 285 et 286.

252 Lauper Aloys, « Bulle. Église St-Pierre-aux-Liens », dans : *Guide artistique de la Suisse*, 2012, p. 159.

253 Torche-Julmy, 1997b, p. 13.

254 *Ibidem*.

255 Deubler Ziegler Erica, Brulhart Armand, « Corsier », dans : *Guide artistique de la Suisse*, 2011, p. 531.

256 Ferrare, 1937, p. 16.

257 *Ibidem*, p. 17.

258 Monnier Claude, « L'École des Pâquis » [en ligne, consulté le 09.07.2018 :] http://www.paul-monnier.ch/École_paquis.

259 Deubler Ziegler Erica, Brulhart Armand, « Avusy », dans : *Guide artistique de la Suisse*, 2011, p. 560.

260 François Baud, [Liste inédite de ses œuvres classées par type], BAA médiathèque – Fonds François Baud - Boîte « Chemises 8–15 », chemise 9.

261 Severini, 1927, p. 123.

262 Lettre de Gino Severini à Jacques Maritain, 18 juillet 1927, retranscrite par : Radin, 2011, p. 51.

263 *Ibidem.*

264 Cingria, 1937e, p. 17.

265 Pallini, 2004, p. 21.
266 Les musées et galeries romandes de l'époque ne présentaient que rarement des artistes étrangers, même lorsqu'ils n'étaient pas affiliés à l'art moderne. Pallini, 2006, pp. 14–22.
267 Pallini, 2004, p. 21.
268 Au total, 1675 œuvres d'art furent exposées, représentant notamment les pays suivants : Allemagne, Arménie, Autriche, Belgique, Espagne, États-Unis, France, Hollande, Hongrie, Italie, Japon, Luxembourg, Mexique, Pologne, Russie, Suède, Tchécoslovaquie, Yougoslavie, et bien sûr la Suisse. Certaines de ces œuvres étaient dues à des artistes majeurs des avant-gardes européennes de l'époque tels que : Balla, Boccioni, Braque, Buchet, Delaunay, Derain, Dufy, Ernst, Gleizes, Klee, Léger, Manguin, Marquet, Matisse, Renoir, Russolo, Signac, Utrillo, van Doesburg et Vuillard. Parmi les Suisses se trouvaient notamment Barraud, Bosshard, Hodler, Augusto et Giovanni Giacometti. « Art moderne », in : *La Patrie Suisse : journal illustré*, vol. 28, 1921, pp. 23 et 24 ; Pallini, 2004, pp. 27 et 28 ; Pallini, 2006, note 13, p. 22.
269 Morand, 1994, p. 12.
270 « Art moderne », in : *La Patrie Suisse : journal illustré*, 1921, vol. 28, pp. 23–24.
271 Pallini souligne que les Suisses alémaniques se rendent volontiers en Allemagne et à Berlin en particulier, tandis que Paris attire les artistes romands. Pallini, 2004, p. 55. L'attrait exercé par cette ville sur les Romands, à mi-chemin entre fascination et rivalité, a été mis en lumière par l'exposition *Paris à nous deux !* présentée au Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne du 5 février au 26 avril 2015.
272 Pallini, 2006, pp. 17 et 18.
273 Cette assertion de Cingria est loin d'être vraie. Voir notamment à ce sujet : Kisiel, 2015, pp. 257–288.
274 Cingria, 1929b, pp. 267–269.
275 *Ibidem*, p. 269.
276 *Ibidem*, p. 270.
277 *Ibidem*, p. 271.
278 Roda (von), 1995.
279 Cingria, 1929b, p. 272.
280 *Ibidem*, p. 273.
281 Voir à ce sujet : Noverraz [mémoire de master], 2014, pp. 21–27.
282 Cette transition est particulièrement évidente dans les très nombreuses esquisses qu'il réalisa entre 1918 et 1922 pour le vitrail des Quatre Évangélistes destiné au portail ouest de la cathédrale de Lausanne, posé en 1922. Voir : *Ibidem*, pp. 34–41.
283 Cingria, 1929b, p. 276.
284 Cingria Alexandre, « Présentation de ma peinture », in : *Léman*, 3, 1929, cité par : Rohner [mémoire de licence], 2006, p. 91.
285 Cingria Alexandre, « Histoire du Groupe Romanité », Archives CPAC 2, cité par : Bovet, 1983, p. 180.
286 Bovet, 1983, p. 180.
287 Pallini, 2006, p. 16.
288 Couturier, 1937, pp. 100 et 101.
289 Couturier, avril 1937, pp. 99–101.
290 Cingria, 1929b, p. 277.
291 Severini, 1921, p. 36.
292 À noter que lorsqu'il parle d'« art », Charles Journet ne se réfère pas uniquement aux arts plastiques mais à tous les types de production humaine tels que l'art du médecin, du musicien ou du peintre. Journet, 1927b, p. 277.
293 Sur les rapports entre Journet et Severini, voir le témoignage inédit de Jeanne Fort-Severini : « Témoignage de Jeanne Severini – 16 septembre 1980. Cortone (Italie) », Archives de la Fondation Charles Journet, F CJ 3, « Severini Gino/Jeanne ».
294 Journet, 1927b, pp. 279 et 280.
295 *Ibidem*, p. 280.
296 Cingria, 1933a, p. 111.

297 Pallini, 2004, p. 56.
298 Voir à ce sujet le point 4.3 et le sous-point « Lorsque l'œuvre d'art déroge au règlement ».
299 Ponsard, 1948, p. 6.
300 Baud, « Étape V, 1924–1934 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, p. 5.
301 Cingria, 1926b, p. 41.
302 Cingria, 1938b, p. 260.
303 Belli, 2011a, p. 98.
304 *Manifesto dei Pittori futuristi*, [1910], ensemble de documents conservés par l'Université de Padoue [en ligne, consulté le 22.02.2021 :] https://www.loc.gov/item/2021667100/.
305 Voir à ce sujet : D'Ayala-Valva, 2018, et en particulier le chapitre « La technique de la fresque », texte de Severini écrit en 1922 pour la revue *L'Amour de l'art*, pp. 209–219.
306 Belli, 2011b, pp. 118 et 119.
307 D'Ayala-Valva, 2018, pp. 19 et 20.
308 Par « retour à l'ordre », on entend la tendance des années 1919–1925 à abandonner certaines pratiques picturales antérieures qui rompaient avec la norme pour revenir à un mode de représentation tridimensionnel de l'objet et de l'espace. Cette notion qui postule un ordre préexistant et découle d'une vision très normative de l'histoire de l'art doit cependant être soumise à une réflexion critique. Voir à ce sujet : Baudin, 1985, pp. 62–75.
309 Gino Severini, *Maternité*, huile sur toile, 92 × 65 cm, Cortone, Museo dell'Accademia Etrusca e della Città di Cortona, 1916. Voir à ce sujet : Belli, 2011c, pp. 158–161 ; 176–178.
310 Sarraute, 1987, pp. 148–159.
311 Lettre de Severini à Gabriel Sarraute, 24 novembre 1922, citée par : *Ibidem*, p. 154.
312 Ces recherches donnèrent lieu à la publication de l'ouvrage *Du Cubisme au Classicisme*. Severini, 1921.
313 Sarraute, 1987, p. 159.
314 Voir à ce sujet : Radin, 2011 ; Jones, 2010, pp. 112–125 ; Radin, 2016, pp. 69–101.
315 Radin, 2011, p. xix.
316 Lettre de Jacques Maritain à Mgr Marius Besson, 22 avril 1924, AEvF, boîte 99, dossier « Semsales ».
317 Allocution de Mgr Besson à l'occasion de la consécration de l'église Saint-Nicolas de Semsales, retranscrite dans : « La consécration de la nouvelle église de Semsales », *La Liberté*, 8 octobre 1926, p. 4.
318 Severini distingue d'ailleurs lui-même ces deux types de représentations. Dans sa correspondance avec Jacques Maritain, il mentionne un procédé qu'il appelle « papier peint » et qu'il considère comme « issu du Cubisme », opposable aux grands décors figuratifs qu'il estime être « avant tout de la théologie en figure » et qui doivent être clairement lisibles. Par ce choix, l'artiste cherchait probablement à couper court aux réactions négatives qu'auraient pu susciter des scènes de l'Histoire sainte traitées à la manière cubiste. Lettre de Gino Severini à Jacques Maritain, Pâques 1925, retranscrite par : Radin, 2011, pp. 25–27.
319 Severini, 1927, p. 124.
320 *Ibidem*, p. 125.
321 *Ibidem*, p. 126.
322 Lettres de Fernand Dumas à l'abbé Jean Tena, 12 février 1926 et 20 avril 1926, AP Semsales. Dans une lettre de mars 1926 à Jacques Maritain, Severini relate également : « Ces ornements sont actuellement en cours d'exécution par des peintres en bâtiment. Je fonde quelque espoir sur l'avenir de cet art ornemental [...] parce que, par la simplicité des moyens, l'exécution devient facile et peut être confiée à des peintres secondaires lesquels, même en bâclant l'ouvrage, ne pourront jamais détruire entièrement ni l'effet, ni l'esprit décoratif ». Lettre de Severini à Jacques Maritain, 31 mars 1926, retranscrite par : Radin, 2011, p. 39.
323 Lettre de Gino Severini à Léonce Rosenberg, 14 mars 1926, publiée dans : *Gino Severini « Entre les deux Guerres » [...]*, 1980, pp. 88 et 89, citée par : Torche-Julmy, 1997a, pp. 76 et 77.
324 Gino Severini, *Nature morte avec mandoline,* détrempe sur toile, 63 × 99 cm, Heino/Wijhe, Museum de Fundatie, 1920.
325 Grace, 2011/2012, p. 101.

326 Journet Charles, « La décoration de Notre-Dame du Valentin à Lausanne », in : *La Semaine catholique de la Suisse française,* 28 mars 1935, pp. 206 et 207.

327 Voir à ce sujet l'analyse d'Anna Carolina Kapsopoulos dans le numéro spécial de *Patrimoine fribourgeois* consacré à l'église Saint-Pierre : Kapsopoulos, 2008, pp. 63–67.

328 Bien que l'artiste eût remporté le concours, de nombreuses difficultés avec la paroisse retardèrent considérablement l'avancée des travaux qui, de plus, furent interrompus durant la guerre. Ils ne reprirent qu'en 1947 et n'arrivèrent à leur terme que dix ans plus tard avec la réalisation du chemin de croix, également en mosaïque. Voir à ce sujet : Rudaz, 2008b, pp. 38–43.

329 Bolli, 1998, p. 10.

330 Jordan et Esseiva furent néanmoins évincés, Dumas ayant arrêté son choix sur Severini avant même le lancement du concours. Cette occasion ratée marqua cependant le début d'une importante collaboration entre Dumas et le protestant Jordan, qui fut ensuite chargé de réaliser la décoration des églises de Sorens (1935–36), Orsonnens (1936) et Bussy (1937–38). « Willy Jordan : Artiste-peintre Graphiste Publiciste Enseignant professionnel », s.d., Archives privées Ariane Bercher-Jordan, La Tour-de-Peilz.

331 Voir à ce sujet : Sauterel, Noverraz, 2020, pp. 101–114.

332 Communication orale de Romana Severini, fille de l'artiste, juillet 2020. On trouve notamment des pigeons sur la peinture murale de l'abside de Notre-Dame-de-l'Assomption à Lausanne, à gauche du registre central, où ils remplacent les colombes symbolisant traditionnellement les sept vertus de la Vierge.

333 Voir à ce sujet : Mercier, 1964, ainsi que les diverses polémiques liées à l'abstraction dans : Caussé, 2010, pp. 527–535.

334 Ce manifeste a été publié dans *Futurismo* (2 octobre 1932) et dans *Arte sacra* (II, 1932, pp. 89–92). Voir notamment : https://www.italianfuturism.org/manifestos/

335 Il relève notamment l'aspect contradictoire de ce manifeste, dans lequel l'auteur postule qu'il n'est pas nécessaire d'être catholique pour faire de l'art « d'inspiration catholique », mais qu'il faut en revanche être futuriste, alors même que ce mouvement est profondément anticlérical. Journet ajoute : « Ce n'est pas à proprement parler l'art pour l'art. Ce n'est même pas l'art exaltant la partie au sens temporel et chrétien de ce mot. C'est l'art au service d'un parti politique. Cela ne peut pas donner grand'chose [sic], au seul point de vue artistique ». Lettre de Charles Journet à Gino Severini, 22 juillet 1931, Archives de la fondation Charles Journet, Fribourg, boîte FCJ 3, « Severini Gino/Jeanne, correspondance active et passive ».

336 *Ibidem*.

337 Saint-Martin, 2014, p. 77.

338 Voir à ce sujet : Saint-Martin, 2014, pp. 255–258.

339 Moulet Maurice, « Avant-propos », dans : Strub, 1950, pp. 22 et 23.

340 Lettre de Gino Severini à Jacques Maritain, 15/18 novembre 1948, retranscrite par : Radin, 2011, pp. 176 et 177.

341 *Ibidem.*

342 Correspondance entre la paroisse de Mézières et Alexandre Cingria, [1938–1939], AP Mézières.

343 Le catalogue de 1931 de l'atelier Chiara de Lausanne fait la distinction entre les vitraux figuratifs (400 à 1000 francs le mètre carré), les vitraux ornementaux avec motifs divers (100 à 200 francs le mètre carré), les assemblages géométriques (40 à 120 francs le mètre carré) et enfin les grisailles. *Vitraux d'art, exécutés par la maison Chiara de Lausanne* [...], 1931, CLSR, fonds Alexandre Cingria (1879–1945), ICOC 3 A.C.

344 Voir à ce sujet : Claveyrolas, 2006.

345 Voir à ce sujet : David, 2003 ; David, 2004 ; David, 2023, p. 166.

346 Caussé, 2010, pp. 527–530.

347 Severini peignit toutefois des tableaux abstraits dès la fin des années 1940. Il réalisa aussi à cette époque des œuvres monumentales profanes abstraites, notamment au pavillon de Musicologie de l'Université de Fribourg. Voir : Garrone, 1998.

348 Voir sur Yoki : Baud, 2001.

349 [Plaquette d'information réalisée par le Service des biens culturels du canton de Fribourg], Mézières (FR), église Saint-Pierre-aux-Liens.

350 Cingria, 1917, pp. 35–37.
351 Cingria, 1932a, pp. 26–37.
352 *Ibidem*, pp. 32 et 33.
353 Cingria, 1933a, p. 27.
354 *Ibidem*, pp. 27 et 28.
355 Cingria, 1933c, p. 317.
356 Cingria, 1932a, p. 36.
357 Pie XI, 1925.
358 C'est l'architecte Roberta Zaccara qui a identifié cette œuvre due à Angiolo Mazzoni. Communication écrite d'Eric Favre-Bulle, 25 juin 2021.
359 Rossetti Georges, « La chapelle des Paccots », in : *Écho*, 29 juin 1985, p. 3.

5

5

LE GROUPE DE SAINT-LUC ET L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE

Les enjeux qui sous-tendent le renouveau de l'art sacré ont jusqu'ici été analysés dans une perspective principalement axée sur les arts décoratifs par la mise en parallèle des discours théoriques et des œuvres décorant des lieux de culte catholiques. Bien qu'elle s'inscrive dans le contexte global de l'art sacré, l'architecture religieuse porte en elle des problématiques spécifiques. Son rôle est crucial puisqu'elle donne un corps et un visage à l'édifice affecté au culte, exprime sa fonction liturgique et unifie sous sa tutelle l'ensemble décoratif. Déterminer les formes qui conviennent à l'architecture sacrée, les traditions dans lesquelles elle doit s'ancrer et le degré de modernité qui doit l'affranchir de l'écueil du pastiche sont les questions essentielles auxquelles sont confrontés les architectes de la première moitié du XXe siècle. En ce qui concerne le Groupe de Saint-Luc et la Suisse romande, d'autres problématiques s'y ajoutent, liées à la réception d'une modernité qui vient principalement d'outre-Sarine et qui ébranle les fondements d'une identité culturelle encore en chantier.

Les années 1932/33 apparaissent à bien des égards comme un tournant dans l'histoire du Groupe de Saint-Luc. C'est en effet à cette époque que l'important conflit doctrinal interne mène à l'éclatement de la SSL en deux groupes distincts, tandis que le discours prononcé par Pie XI à la Pinacothèque vaticane renforce les tensions entre le clergé et les artistes, encore accrues par les attaques de *L'Osservatore romano* contre certaines œuvres suisses[1]. Le fait que l'architecte Adolphe Guyonnet quitte le Groupe romand de Saint-Luc peu après qu'il se fut formé souligne la fragilité de ce nouvel organisme. Le conflit à l'origine de cette défection porte directement sur l'architecture religieuse à un moment où elle focalise l'attention du public romand après « l'affaire » de la chapelle de Lourtier récemment construite dans le val de Bagnes, qui a fait grand bruit dans la presse depuis sa consécration en septembre 1932. Cette œuvre de l'architecte italien Alberto Sartoris se réduit à des volumes essentiels pratiquement sans ornementation, avec un toit à une pente et un clocher sans flèche, incarnant ainsi une modernité radicale à laquelle le Valais et la Suisse romande sont alors loin d'être préparés[2] (Ill. 118).

https://doi.org/10.1515/9783111383781-007

118 Alberto Sartoris, Lourtier (VS), chapelle Notre-Dame-du-Bon-Conseil, 1932.

Le début des années 1930 voit également un rééquilibrage du rapport de force entre architectes romands et alémaniques de la SSL. Alors que les premiers dominaient jusqu'alors la production architecturale religieuse fièrement promue par la SSL, les seconds peinaient à concrétiser leurs projets malgré un apport théorique très important, parfaitement documenté dans la revue *Ars sacra*. Depuis la fondation de la SSL en 1924, Dumas enchaîne en effet les chantiers et construit tour à tour les églises de Semsales, Echarlens, Finhaut, La Sarraz, Saint-Pierre de Fribourg et Saint-Martin de Lutry, auxquelles viennent s'ajouter plusieurs rénovations accompagnées d'interventions artistiques. La situation change avec les réalisations emblématiques de Fritz Metzger — Saint-Charles de Lucerne (1931–34), *Theresienkirche* de Zurich (1932–33), Maria Lourdes de Seebach (1933–35) — ainsi que celles d'Anton Higi — *Bruderklauskirche* de Zurich (1932–33) — et Hermann Baur — Don Bosco de Bâle (1934–37).
Deux articles de l'historien de l'art Linus Birchler, l'un paru dans le numéro de 1927/28 de la revue allemande *Die Christliche Kunst*[3], l'autre en 1933 dans *Ars sacra*[4], illustrent à quel point le regard porté sur les réalisations architecturales romandes change avec cette nouvelle dynamique. Dans le premier de ces articles, Birchler met à l'honneur — sur vingt-huit pages — les églises construites récemment par Dumas à Semsales et Echarlens, en soulignant qu'un « véritable mouvement visant à renouveler l'art chrétien en profondeur »[5] est apparu en Suisse romande. Le second article — principalement consacré aux réalisations d'outre-Sarine et aux architectes Fritz Metzger, Otto Dreyer, Alois Stadler (1890–1977) et Josef Schütz (1898–1966), tous membres de la SSL — n'évoque au contraire qu'une seule réalisation romande : la chapelle de Lourtier construite par Sartoris, qui n'est pas membre de la Société. L'auteur considère que cet édifice signe l'entrée de la Suisse romande catholique « dans le mouvement de moder-

5 Le Groupe de Saint-Luc et l'architecture religieuse

nisation radicale de l'architecture religieuse »[6]. Il n'accorde pas un mot à la *Marienkirche* que Dumas termine alors à Berne, bien que cette église soit une des rares réalisations du Romontois outre-Sarine[7]. Les réactions ne se font pas attendre. Un certain « abbé R. Ch. » intervient dans la *Patrie valaisanne* à l'occasion de l'inauguration de la *Marienkirche*[8]. Revenant sur l'analyse de Birchler, il propose de distinguer deux tendances en matière d'architecture religieuse moderne : la romande, « traditionnelle », et l'alémanique, « révolutionnaire »[9], qui ambitionnerait de « rompre à tout prix avec le passé, de faire table rase de tout ce qui a précédé ». L'auteur reproche de plus à l'école alémanique de vouloir revendiquer pour elle seule le titre de « moderne » en dédaignant tout ce qui n'abonde pas dans son sens[10].

En filigrane de cet article se lit un désir de plus en plus fort des Romands d'asseoir théoriquement l'existence de deux voies esthétiques divergentes, à une période où se redessine plus fortement que jamais l'identité latine propre à leur groupe. Il s'agit pour eux de définir les formes architecturales capables de représenter les principes qui les animent, cela dans une démarche d'autodéfinition qui passe à nouveau par une double logique de rejet et d'identification. Ce processus, entamé depuis le début des activités du Groupe de Saint-Luc, amène les Romands à se rallier au discours dominant sur l'architecture religieuse, qui entend définir dans quelle mesure cette dernière doit faire siens les principes qui régissent l'architecture moderne, tout en s'écartant des tendances jugées irrecevables. Cette volonté de procéder à un distinguo des modernités est clairement perceptible dans la plupart des revues européennes d'art religieux de l'époque telles que *L'Artisan liturgique*, *L'Art sacré*, *Die Christliche Kunst* et *Arte cristiana*, ainsi que dans des ouvrages ayant bénéficié d'un large écho en Europe, comme *Domus Dei* de Giuseppe Polvara (1929), *Kirchenbau – Ratschläge und Beispiele* de Karl Freckmann (1931) ou encore les deux volumes de *L'art religieux moderne* dus à Gustave Arnaud d'Agnel (1936).

Le poète, écrivain et critique d'art français Maurice Brillant détaille pour sa part de la manière suivante les principes « salutaires » de la nouvelle architecture :

> « La haine des vains ornements et des surcharges inutiles ; l'utile, au contraire, étant la source de la beauté, ou si l'on veut, la beauté naissant d'une exacte obéissance à la destination d'un monument, la logique par conséquent présidant à la construction et la dirigeant ; la décoration architecturale cherchée dans le rythme, c'est-à-dire dans l'équilibre des pleins et des vides et dans la combinaison des lignes et des surfaces, non pas dans un agrément ajouté, plaqué, sans lien essentiel avec l'édifice lui-même, mais sortant de l'architecture »[11].

L'opposition à l'illusionnisme, à ce qui est factice et au mensonge sous toutes ses formes fait également partie des valeurs que le chanoine Arnaud d'Agnel attend d'une architecture religieuse moderne, qui doit par ailleurs être rationnelle, logique et belle conformément à l'idée qu'un objet est beau s'il est « exclusivement et parfaitement ce qu'il doit être »[12], la vérité étant la vertu thomiste par excellence[13]. Concrètement, ces principes imposent l'usage de matériaux authentiques, qui peuvent être modernes comme le béton mais ne doivent pas se dissimuler sous des placages ou de faux appareils. Estimant ainsi qu'« en tout art, principalement en architecture, la matière doit

être aussi naturelle, aussi choisie et visible qu'il se peut »[14], Arnaud d'Agnel cite l'église Notre-Dame-de-la-Consolation du Raincy construite par Auguste Perret comme un exemple d'architecture réalisant parfaitement cet idéal, autant dans son apparence extérieure que dans son ordonnancement intérieur (Ill. 145, p. 350)[15].
Cette vision d'un « rationalisme chrétien » est alors largement partagée en Europe par les architectes et théoriciens de l'architecture religieuse. On la retrouve notamment chez l'Italien Giuseppe Polvara (1884–1950), figure clé du renouveau de l'art sacré en Italie qui dirige la revue *Arte cristiana*[16] et a fondé à Milan la *Scuola Superiore d'Arte Cristiana*, également appelée *Scuola Beato Angelico.* Dans son livre *Domus Dei*[17], il énonce les principes en vigueur dans cette école : abandon de l'imitation des styles historiques et engagement vers la modernité ; prévalence d'une logique constructive qui ordonne l'architecture selon des lois précises ; qualité « régionale » des réalisations, c'est-à-dire en harmonie avec le climat, les matériaux et la culture du lieu d'implantation[18]. L'engagement vers la modernité n'impliquant cependant pas de rompre avec le passé, l'architecture de Polvara recourt aux formes et aux types des églises italiennes traditionnelles en les réinterprétant à l'aide de matériaux et de méthodes de construction modernes. L'église San Carlo de Monza qu'il construit en 1924–25 est typique de cette approche : la coupole en béton armé de dix-huit mètres de diamètre repose sur un anneau circulaire soutenu par huit piliers également en béton, le tout étant revêtu d'un parement en brique évoquant l'architecture traditionnelle lombarde[19].
Cet équilibre entre d'une part des matériaux et des principes architecturaux modernes, d'autre part des références plus ou moins subtiles au passé, se retrouve chez la plupart des grands représentants de l'architecture religieuse moderne. Holger Brülls relève ces caractéristiques chez plusieurs architectes allemands emblématiques, à l'instar de Dominikus Böhm, German Bestelmeyer (1874–1942) et Albert Bosslet (1880–1957)[20].
On peut ainsi considérer que la catégorie des architectes « religieux » à laquelle les membres du Groupe de Saint-Luc appartiennent s'inscrit dans la « voie du milieu » — c'est-à-dire à mi-chemin entre modernité et tradition — selon la catégorisation proposée par Marie Dormoy (1896–1974) en 1938 pour qualifier l'architecture française. Elle y distingue « la tendance académique » et « la tendance moderniste », deux extrêmes entre lesquels existe une voie intermédiaire : « l'architecture traditionaliste », celle qui « renoue avec les grandes époques de l'architecture en employant les nouveaux matériaux de manière apparente et en subordonnant la construction à sa destination »[21].
La théorie de l'architecture sacrée ne saurait se construire en ignorant l'architecture profane, mais doit au contraire être élaborée en symbiose avec elle. En mettant l'accent sur la nécessaire adéquation de la forme à la fonction et sur la logique constructive dont découle l'ensemble des structures, les différentes approches précédemment citées révèlent la parenté entre le courant rationaliste en architecture et un rationalisme chrétien pétri de philosophie thomiste. L'architecture religieuse fait en effet partie des thématiques régulièrement abordées non seulement par les revues spécialisées sur l'art sacré, mais aussi par des publications suisses comme la revue *Das Werk* et son pendant romand *L'Œuvre*, ainsi que par des périodiques comme *Vie* ou *Art & Cité.* Le

débat sur l'architecture moderne y associe étroitement édifices religieux et civils, ce qui ne signifie pas que l'architecture religieuse puisse évoluer sur le même plan, comme l'a démontré le scandale de Notre-Dame-du-Bon-Conseil à Lourtier. La limite entre les deux se manifeste lors de polémiques liées à certaines réalisations, comme la restauration de l'église abbatiale de Saint-Maurice entreprise par Guyonnet.
Deux idées fortes semblent émerger des discours sur la modernité architecturale dans le domaine religieux : les édifices doivent avoir une fonction clairement identifiable et se rattacher visuellement à une identité culturelle spécifique. Les critiques, pour leur part, cristallisent une double crainte concomitante, liée à la perte d'identité : d'une part le brouillage de la distinction entre sacré et profane, de l'autre l'apparition d'une architecture internationale standardisée dans laquelle les repères culturels se dissolvent. En 1932 par exemple, les détracteurs de Notre-Dame-du-Bon-Conseil de Lourtier se plaisent à comparer les formes de la nouvelle chapelle à celles de bâtiments civils tels qu'un hangar d'aviation, un abattoir[22], une usine ou une cage à mouches[23]. Des attaques du même type apparaissent également dans d'autres pays. S'intéressant à la réception, dans la revue *Arte cristiana*, des projets présentés aux concours pour la construction de la cathédrale de La Spezia en 1930 et d'une église à Messine en 1933, Tommaso Scalese souligne que les critiques dénoncent aussi bien le caractère d'imitation des styles historiques que la modernité abolissant la distinction entre profane et sacré[24]. L'auteur de l'article d'*Arte cristiana*, un certain P. Aurea, estime pour sa part qu'aucun projet pour la cathédrale de La Spezia ne propose une logique architecturale « libérée de l'aberration de l'imitation du siècle dernier »[25] ; il s'attaque également aux projets pour l'église de Messine en leur reprochant de ne pas tenir compte des exigences liturgiques puisqu'ils ne seraient que des « pavillons d'exposition, des salles de danse ou des gazomètres »[26]. Interrogé par la revue *Arte sacra*, le comte Giuseppe Dalla Torre, plume particulièrement virulente de *L'Osservatore romano*, estime quant à lui que, face à une église, les fidèles doivent pouvoir se sentir pénétrés du respect pour ce lieu sacré, et qu'il ne devrait pas être possible de présenter un projet de hall de gare à un concours pour une église en remplaçant simplement l'horloge par une croix[27].
En s'écartant des repères traditionnels pour s'orienter vers des formules plus épurées, voire standardisées, les architectes prennent le risque de se voir reprocher la perte du caractère sacré de l'édifice. Le clocher ou campanile dont la silhouette ressemblerait à celle d'un silo à grains ou d'une cheminée d'usine apparaît, aux yeux des partisans d'une modernité modérée, comme une trahison des principes mêmes de la rationalité. Comme le rappelle Arnaud d'Agnel, la nature et la fonction d'un bâtiment doivent se manifester clairement, sans quoi l'architecture devient « irrationnelle et mensongère donc antimoderne autant qu'inesthétique, n'étant pas ce qu'elle devrait être »[28]. Comme le démontre Jean-Marc Lamunière, les diverses formes prises par le rationalisme en Suisse durant l'entre-deux-guerres expliquent que ses adversaires et ses défenseurs puissent s'affronter autour des mêmes principes[29]. Dans les discours sur l'art religieux, ce rationalisme s'apparente à un « humanisme architectural » et se teinte

de valeurs éthiques et morales qui en font le garant d'une tradition aussi bien qu'un vecteur de modernité.
Les critiques portent aussi sur le fait que le caractère standard d'une œuvre lui ferait perdre toute identité locale ou régionale. L'architecte Paul Bournoud (actif entre 1929 et 1945) considère ainsi que la chapelle de Lourtier, avec son allure de « maquette pour prise de vue cinématographique », serait à sa place aussi bien à Berlin qu'à Moscou[30]. Alors que le nazisme se renforce en Allemagne, l'épouvantail du bolchévisme est régulièrement agité dans les discours où l'architecture internationale apparaît comme une menace pour tous les défenseurs des nationalismes et des régionalismes[31]. L'architecte genevois Alexandre von Senger (1880–1968) fournit ici un exemple particulièrement parlant. Fortement opposé à Le Corbusier, il est expulsé de Suisse avec son épouse en 1934 en raison de sa proximité avec le régime nazi[32]. En 1928, il avait réagi à la théorie de l'« esprit nouveau » formulée par son confrère honni, ainsi qu'au péril venant de son œuvre nihiliste, en écrivant dans le *Bulletin mensuel* de L'Œuvre et le *Bulletin technique de la Suisse romande* :

> « Il y va de la destruction de toute culture, de la meilleure civilisation, du vrai nationalisme, au profit d'un vague internationalisme ; il y va de notre âme que menace de tuer la machine »[33].

Prouvant une fois de plus la proximité idéologique du Groupe de Saint-Luc avec l'extrême droite, l'artiste et théoricien François Fosca contribue en 1931 à la version française du second ouvrage de Senger, *Le Cheval de Troie du bolchévisme*, avec un article intitulé « Pour l'architecture moderne : contre Le Corbusier », dans lequel il postule que l'architecture moderne et internationale serait sous influence communiste[34].
Si la crainte d'une déshumanisation n'est pas réservée à la seule question de l'architecture religieuse, comme le démontrent les nombreux débats dont le *Bulletin mensuel* de L'Œuvre se fait l'écho[35], elle se renforce dans ce domaine du simple fait du caractère sacré des édifices. Le fonctionnalisme est ainsi perçu par les membres romands du Groupe de Saint-Luc comme une théorie réductrice qui rabaisse l'architecture, en abolit la noblesse et la rapproche de la machine. François Baud affirme ainsi que « la construction est fonction » et l'architecture « poésie »[36], tandis que François Fosca, reprenant la célèbre formule de Le Corbusier, rappelle que l'église ne peut se réduire à une « machine à liturger »[37]. Fernand Dumas prend aussi part au débat en livrant une de ses rares contributions théoriques dans la plaquette réalisée à l'occasion de l'inauguration de la *Marienkirche* de Berne. Déplorant le dessèchement de l'architecture religieuse du XIXe siècle dû à la copie stérile des styles gothiques et romans, il considère qu'un revirement a été initié grâce à l'*Esprit Nouveau* porté par Le Corbusier et Amédée Ozenfant (1886–1966). Il émet cependant des réserves quant au modèle machiniste prôné par Le Corbusier en affirmant que sa transposition à l'architecture religieuse est certes possible, mais qu'elle lui serait fatale :

> « L'architecture nouvelle est une solution mathématique de la construction : le dépôt sacré de l'architecte [est] passé aux mains de l'ingénieur. Le problème est posé sous l'angle de la construction pure : la maison est une ‹ machine à habiter › (Le Corbusier). Par conséquent, pas de régionalisme, pas de sentiments, pas d'influences autres que la stricte solution constructive et écono-

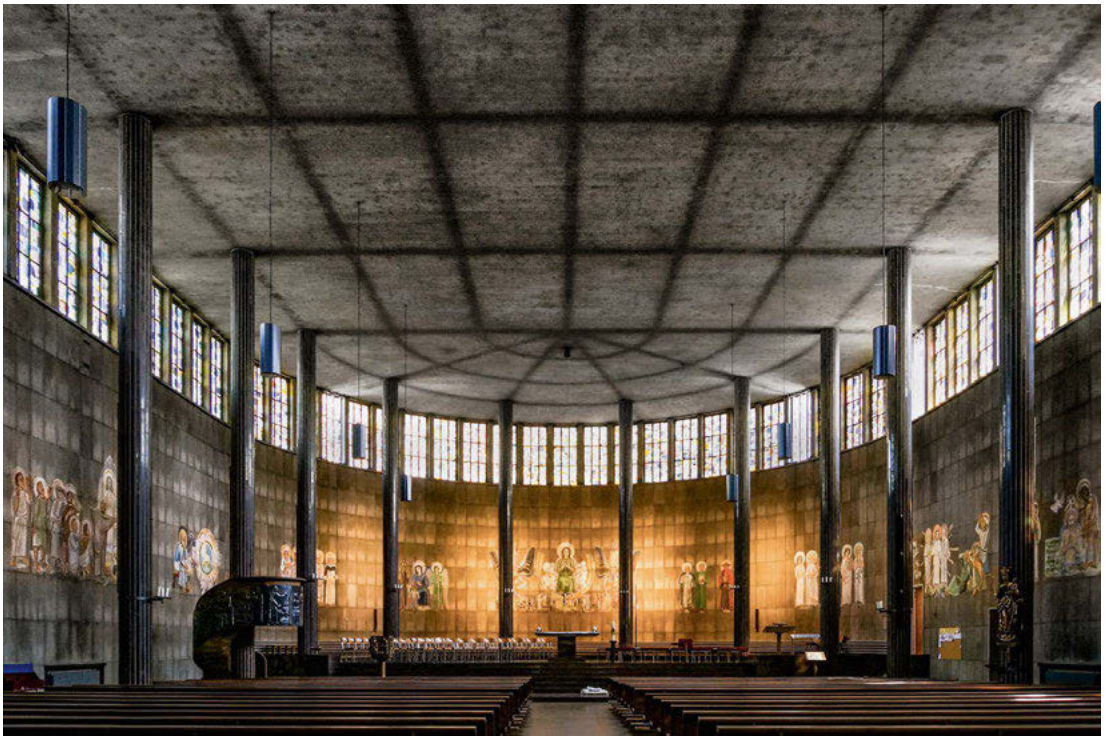
mique. L'architecture devient internationale et standardisée… Pour l'église comme pour l'usine, le problème est le même et il n'y a pas de raisons que la solution de l'atelier ne satisfasse l'église : trois murs pleins, une paroi vitrée et une terrasse sur le tout : l'église est une machine… à je ne sais que faire. L'architecture religieuse n'existe plus et voici pourquoi. L'église est un monument élevé à la gloire de Dieu et c'est un lieu de prière […]. C'est-à-dire qu'une construction, parce que logique en toutes ses parties comme dans son ensemble, ne peut être pour cette seule raison une église et en signifier la portée chrétienne »[38].

Par cette réflexion, Dumas affirme que même la meilleure logique constructive, qui observerait parfaitement les règles imposées par la liturgie, demeurerait insuffisante pour faire de l'édifice ainsi construit une église, c'est-à-dire un lieu consacré à la gloire de Dieu, car il lui manquerait un élément essentiel : le « sentiment chrétien » que l'architecte se doit d'insuffler à son œuvre. Ce que Dumas formule ainsi :

« Il est donc évident que l'architecte fera œuvre religieuse lorsqu'il saura exprimer sa foi et son enthousiasme non seulement d'artiste, mais aussi de chrétien »[39].

Il ajoute que la présence de symboles, si elle ne suffit pas à exprimer la sacralité du lieu, est néanmoins nécessaire, au même titre que les trois vertus chrétiennes que sont « la foi, l'espérance et la charité »[40]. L'architecte appelé à construire une église doit donc être animé d'un sentiment religieux ou chrétien, cette notion étant fondamentale dans le débat sur l'art sacré — comme cela sera démontré dans le dernier chapitre du présent ouvrage — au point de devenir la valeur tutélaire permettant à l'architecture de ne pas basculer dans un machinisme dénué d'humanité.
C'est sur la base de ces réflexions que se dessinent chez les Romands les contours d'une posture esthétique différente de celle défendue par les Alémaniques. Ce que des auteurs comme François Fosca nomment le « nudisme en architecture » leur semble contredire non seulement le caractère sacré de l'édifice religieux, mais également une certaine approche de la décoration laissant toute leur place aux ornements. Dans un article paru dans *Ars sacra* en 1934, Fosca indique que s'il se range parmi les partisans d'une plus grande sobriété et d'un courant qui rejette depuis des décennies les excès de l'Art nouveau, il estime néanmoins que cette logique d'épuration et de simplification est arrivée à son terme puisque « à moins de supprimer l'édifice lui-même, on ne peut plus rien enlever »[41]. Cette esthétique lui semble en outre incompatible avec la nature même de la liturgie, par essence « touffue, complexe, enrichie de symboles, d'images et de répétitions inhérents à son architecture propre »[42].
Dans un autre article d'*Ars sacra* paru en 1928, Hermann Baur exprime une opinion qui montre à quel point la position des architectes alémaniques diffère déjà de celle de leurs collègues romands, encore empreinte de tradition et de goût pour les ornements :

« Dans les nouvelles réalisations architecturales, on laisse de côté l'essentiel lorsqu'on y cherche et qu'on déplore de n'y point retrouver la richesse, la splendeur ni l'opulence de l'architecture traditionnelle, ni même un quelconque substitut. Pourquoi ne pas se laisser pénétrer par la beauté novatrice de ces bâtiments lisses et sans ornements ? Par leur clarté et leur simplicité, leur renoncement aux éléments décoratifs et leur victoire sur toutes les difficultés de la construction, ne sont-ils pas aussi impressionnants que l'immensité de la mer et des vastes champs couverts de



119 Fritz Metzger, Lucerne (LU), église Saint-Charles, vue intérieure, 1933–1934.

> neige, que ces sommets majestueux et austères qui annihilent tous les détails ? Pourquoi ce sentiment de clarté, d'immensité, de dématérialisation que les nouvelles constructions savent générer comme aucun autre type d'édifice auparavant ne pourrait-il pas nous porter vers l'infini au même titre que l'obscurité mystérieuse inhérente aux églises du Moyen Âge ? »[43]

Les premières églises construites par Fritz Metzger et Hermann Baur tranchent en effet avec celles de Dumas par leur clarté et l'épuration à laquelle elles procèdent, sans pour autant renoncer aux ornements puisqu'elles leur accordent toujours une place, toutefois limitée par rapport à l'éclatante profusion colorée des réalisations romandes. Il suffit pour s'en convaincre de comparer deux églises urbaines et contemporaines : Saint-Charles de Lucerne, construite en 1931–34, et Saint-Pierre de Fribourg dont la décoration date de 1932–33 et sera complétée au fil des années jusqu'en 1957[44] (Ill. 119–120).

Cette problématique est au cœur du conflit qui oppose Cingria et Guyonnet lors de la rénovation de l'église abbatiale de Saint-Maurice. Comme le relève Pallini, la rénovation de l'édifice n'est sans doute qu'un prétexte[45]. Lorsqu'il reproche à Guyonnet d'avoir procédé à une véritable *tabula rasa* en remaniant cet édifice religieux, Cingria critique son attirance pour l'esthétique dépouillée du *Neues Bauen*, menaçant sa propre conception d'une architecture richement ornée, voire baroque[46]. Le penchant moderniste de Guyonnet était déjà évident lorsqu'il conçut le pavillon de la Conférence du

120 Fernand Dumas (architecture)/Gino Severini (décoration), Fribourg (FR), église Saint-Pierre, vue intérieure, 1928–1931/1932–1957.

désarmement de Genève en 1931–32 en collaboration avec l'ingénieur Louis Perrin. Cet édifice dut être réalisé très rapidement pour accueillir la conférence générale sur la limitation et la réduction des armements, ce qui nécessita l'emploi de matériaux nouveaux[47] et une grande rationalité dans la construction[48]. Le toit plat, la façade libre et les fenêtres en longueur en font une des premières constructions fonctionnalistes genevoises mettant en œuvre les principes de la nouvelle architecture.
En 1935, dans le dernier numéro d'*Ars sacra* auquel les Romands participent aux côtés des Alémaniques, Cingria tente d'expliquer les causes de la crise traversée par le Groupe en soulignant que le renouveau de l'art sacré a pris deux directions différentes et incompatibles en terres latines et germaniques. Il reproche au « style moderne allemand » d'avoir troqué « le culte du nombre, de la beauté, de l'harmonie, du rythme et du décor nécessaire » par « un machinisme littéraire » dont la Suisse romande devrait à tout prix se préserver. Sceptique face aux préceptes diffusés dans les revues d'architecture allemandes, il conseille aux Romands de privilégier l'étude de leur « grand compatriote Borromini » afin de se délivrer complètement « de la hantise archéologique, janséniste et fonctionnelle qui mène [l']architecture religieuse vers un standard de formes dépouillées, très voisines de celles que réclame l'architecture d'un temple protestant »[49]. Il ajoute que ce nouveau style menace directement le modèle des arts décoratifs appliqués à l'architecture, dont nombre de carrières artistiques restent

directement tributaires. Trois ans plus tard, Cingria défend dans *Nova et Vetera* une vision de l'architecture considérée comme un des beaux-arts, dans lequel la rationalité et la logique servent avant tout à disposer plans et volumes, afin d'obtenir une harmonie et une beauté encore rehaussées par l'emploi de motifs décoratifs peints ou sculptés réalisés dans des matières nobles et avec des couleurs riches et variées[50]. Le positionnement théorique des membres du Groupe de Saint-Luc vis-à-vis de l'architecture sacrée étant ainsi clarifié, il s'agit maintenant de comprendre comment les architectes romands l'ont abordée pratiquement. L'analyse de leurs réalisations va donc tout d'abord questionner la manière dont ils ont maintenu la tradition, et dans un second temps interroger les formes multiples à travers lesquelles s'exprime la connivence particulière des architectes romands – et particulièrement de Dumas – envers la modernité.

5.1 Des ensembles inscrits dans la tradition

Bien que les acteurs du renouveau de l'art sacré de la première moitié du XXe siècle rejettent l'Historicisme, la nécessité de maintenir un lien avec la tradition implique de puiser dans le vaste répertoire des formes du passé, tout en les modernisant et en évitant l'écueil du pastiche archéologique. Dans ce processus où l'Église catholique se cherche une identité architecturale, on assiste à un glissement vers d'autres sources d'inspiration, plus anciennes, allant du paléochrétien à la période romane, tandis que la cathédrale gothique symbolise plus que jamais un idéal de perfection et d'harmonie autant qu'un idéal social[51]. Comme le démontre Bruno Corthésy dans son étude sur l'église du Saint-Rédempteur de Lausanne, l'intérêt pour l'architecture néoromane et néo-paléochrétienne qui se manifeste partout en Europe à la fin du XIXe et au début du XXe siècle reflète la volonté des architectes de rompre avec le néogothique pour se tourner vers une architecture à la fois plus sobre et plus économique[52]. En Suisse, c'est aussi une manière pour les architectes catholiques de se démarquer de leurs collègues protestants qui se tournent plutôt vers le *Heimatstil* lorsqu'ils conçoivent des temples[53]. La critique du style néogothique, notamment celle formulée par Cingria dans *La Décadence de l'art sacré*, repose principalement sur l'essoufflement des formules utilisées par ce style et le constat de sa « stérilité »[54]. Dans *Pages d'art chrétien*, Abel Fabre reproche pour sa part aux architectes néogothiques d'être devenus plus archéologues qu'artistes et d'avoir perdu le sens de l'inventivité qui serait une des caractéristiques essentielles de l'esprit médiéval[55]. Le style néoroman, par contre, aux antipodes des fastes jugés excessifs du néogothique, est assimilé à un retour à l'authenticité, à la pureté originelle et à la foi des premiers temps de la Chrétienté[56]. On assiste ainsi à un glissement des lignes plus qu'à un changement de discours, les arguments des partisans de l'art roman rappelant ceux des auteurs du XIXe siècle tels que Montalembert, pour lesquels le style gothique incarnait justement une pureté et une « noble simplicité »[57] opposées au caractère superficiel et ostensiblement excessif des églises baroques[58].

Dans le contexte de l'élaboration d'une identité romande au début du XXe siècle par des auteurs comme Cingria, le style roman est par ailleurs associé à la latinité et considéré comme emblématique de la tradition architecturale locale. Dans *Les Entretiens de la villa du Rouet*, Cingria fait ainsi dire au personnage de Gaudens :

> « L'architecture romane convient à notre pays parce que son style proprement latin s'adapte à merveille sur une terre qui offre les mêmes qualités classiques »[59].

En 1915, Adolphe Guyonnet réalise quant à lui à Cologny, dans le quartier de Grange-Canal, une des premières églises catholiques néoromanes du canton de Genève, contemporaine du temple Saint-Jean-de-Cour construit à Lausanne en 1914 en associant *Heimatstil* et néoroman[60]. Ces réalisations font suite à la construction de plusieurs églises néoromanes au début du XXe siècle telles que la *Pauluskirche* de Bâle par Robert Curjel (1859–1925) et Karl Moser (1898–1901), l'église catholique *Mariä Geburt* de Planfayon (canton de Fribourg, 1908–10), due à Humbert Donzelli (1872– ?)[61] ou encore *St. Johannes der Täufer* à Romanshorn (Thurgovie, 1911–13) et *St. Peter* à Grengiols (Valais, 1913–15), deux œuvres d'Adolf Gaudy (1872–1956)[62].
La construction de l'église Saint-Paul de Cologny (Ill. 2, p. 34) revêt une signification symbolique pour le catholicisme dans le canton de Genève puisqu'elle est achevée seulement trois ans après que la basilique Notre-Dame, première église catholique construite dans la ville depuis la Réforme, avait été rendue aux catholiques romains après avoir été confisquée au profit des catholiques-nationaux[63]. Reliée à la tradition paléochrétienne par son plan et aux styles byzantin et roman par son décor — notamment le portail sculpté inspiré de la cathédrale de Chartres —, Saint-Paul de Cologny incarne l'avènement d'une ère nouvelle en se différenciant du style néogothique de la mère des églises catholiques dans la cité de Calvin[64]. Dans un article de *La Patrie suisse*, Guyonnet se défend d'avoir cherché à faire une « œuvre archéologique »[65] et justifie ses choix architecturaux en ces termes :

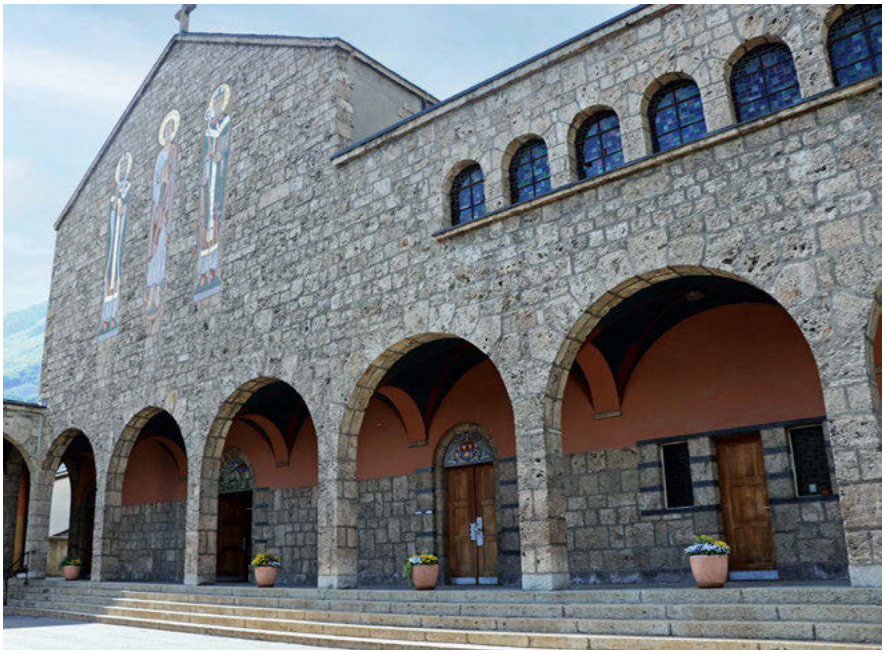
> « Si le plan général rappelle, toutes proportions gardées, les anciennes basiliques de Ravenne, la cause en est qu'une grande simplicité de lignes était désirable, qu'il ne fallait pas dépasser une hauteur fixée par une servitude et surtout, que le culte catholique restant invariable, dans sa forme, les données relatives à la disposition du chœur, des bas-côtés, des autels, par rapport à la nef centrale sont les mêmes qu'à l'époque où apparurent les premiers édifices religieux romans »[66].

L'architecte tient ainsi à démontrer que le choix du style n'est pas un acte gratuit et dénué de sens, mais dicté par le plan et l'organisation intérieure, qu'il relie à la tradition immuable de l'Église catholique. Par ce discours, il affirme la rationalité de son œuvre, dans laquelle plan et décors sont interdépendants[67]. La disposition basilicale avec abside, les bas-côtés séparés de la nef par des arcades en plein cintre reposant sur des colonnes surmontées de chapiteaux sculptés aux tailloirs massifs, ainsi que la composition des vitraux des bas-côtés divisés en trois registres, sont autant d'éléments qui seront repris quelques années plus tard par Fernand Dumas pour l'aménagement intérieur de Semsales (1922–26). Pour cette église, Dumas optera cependant pour une voûte en berceau sans ornement plutôt que pour un plafond à caissons et poutres apparentes comme à Finhaut (1927–29, Ill. 14, p. 132), solution qu'il reprendra

121 Fernand Dumas (architecture), Willy Jordan et Jacqueline Esseiva (décoration), Orsonnens (FR), église Saints-Pierre-et-Paul, vue intérieure, 1936.

pour d'autres églises, cette fois-ci dans des compositions d'une grande richesse décorative, comme à Echarlens (1924–26) et Orsonnens (1936, Ill. 13, p. 131, Ill. 121).
Tout comme Guyonnet à Saint-Paul de Cologny, Dumas inscrit ses réalisations dans la tradition médiévale au moyen d'emprunts au vocabulaire architectural paléochrétien et roman. À Semsales et Echarlens, cette parenté stylistique se traduit à travers la forte présence du mur sur les façades principales en pierres apparentes, d'aspect rustique et seulement percées de quelques petites ouvertures et de triplets en plein cintre (Ill. 122). Cette prédominance du plein sur le vide se retrouve dans plusieurs réalisations valaisannes de Lucien Praz, membre du Groupe romand de Saint-Luc à partir de 1934[68]. On peut citer notamment l'église de la Sainte-Famille d'Erde (1926–27) sur la commune de Conthey, qui comporte un pignon percé d'un unique œil-de-bœuf, un porche à arcades en plein cintre et des lésènes en pierres apparentes qui rythment les façades ; ainsi que l'église Saint-Symphorien de Fully (1934–36). Sur cette œuvre majeure de Praz, dont l'inspiration néoromane apparaît encore plus clairement dans le plan comme dans la décoration, l'architecte met à l'honneur le tuf local et dote la façade principale d'un pignon aveugle sur lequel Edmond Bille déploie de grandes figures de saints dans un style paraphrasant l'art roman[69] (Ill. 123).
Cette inspiration romane se traduit chez Dumas par sa préférence pour des nefs sombres, éclairées par des baies hautes et étroites, soit en plein cintre soit rectangu-

122 Fernand Dumas, Semsales (FR), église Saint-Nicolas, vue extérieure, 1922–1926.



123 Lucien Praz (architecture) et Edmond Bille (mosaïques du pignon), Fully (VS), église Saint-Symphorien, vue extérieure, 1934–1936.

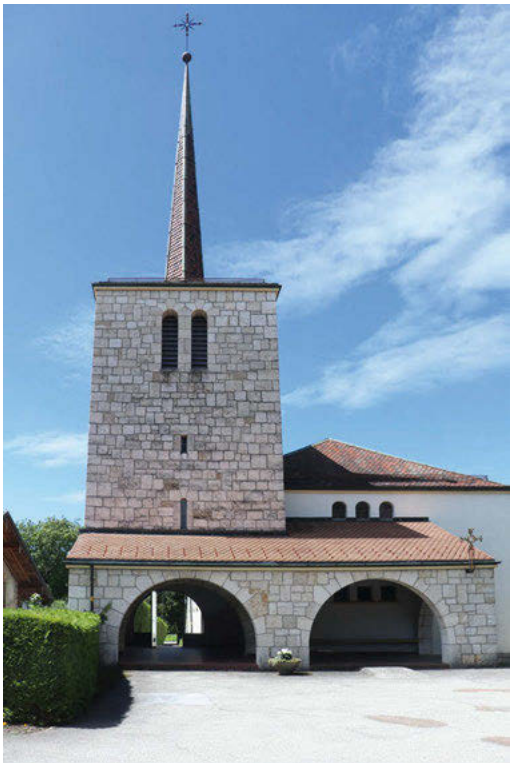
laires, qui rythment verticalement les façades et qui, garnies de vitraux colorés, confèrent à l'intérieur une atmosphère mystérieuse. On retrouve ce type d'ouvertures à la *Marienkirche* de Berne (1931–32), et dans les églises Saint-Michel de Sorens (1934–35, Ill. 135, p. 337), Saint-Pierre-et-Paul de Fontenais (1933–35, Ill. 136, p. 338), Saint-Pierre de Murist (1937–38) et Saint-Pierre-aux-Liens de Mézières (1937–39), et dans une version moins verticalisante à l'église d'Orsonnens (1936, Ill. 121, p. 324). Ces nefs relativement sombres contrastent généralement avec un chœur plus lumineux qui renforce symboliquement l'importance de cet espace où se déroule le mystère de l'Incarnation. C'est particulièrement évident à Orsonnens, où le chœur est mis en valeur par les teintes lumineuses des vitraux et des revêtements muraux, tandis que la nef est plongée dans une pénombre renforcée par une polychromie de teintes allant du gris taupe au brun chocolat. Dumas avait néanmoins mis au point un ingénieux système permettant de contrebalancer cette pénombre, en associant les tuiles de verre de la toiture et des dalles de verre insérées sous les caissons de la voûte, laissant une lumière zénithale pénétrer dans la nef[70].

Pour la chapelle Saint-Martin de Lutry (1929–30), Dumas abandonne l'arc en plein cintre au profit de l'arc brisé, presque en tiers-point. Cette formule évoque l'architecture gothique — voire orientale dans le cas de la baie faisant face à l'entrée de la nef qui rappelle un moucharabieh —, tandis que la polychromie et les riches décors peints réalisés par Cingria renvoient aux imaginaires byzantin et persan[71] (Ill. 15, p. 133). L'aspect trapu de cette chapelle et l'omniprésence de l'arc brisé rappellent une autre réalisation de Dumas en terres vaudoises : l'église catholique de La Sarraz (1929–31) qui date pratiquement de la même époque. Avec la chapelle de Saint-Cergue construite en 1934–35 par le Nyonnais Louis Genoud[72], dont les baies en arc brisé proches du tiers-point se rapprochent fortement des œuvres de Dumas qui viennent d'être évoquées, ces édifices composent, parmi les réalisations catholiques des années 1920–1930 dans le canton de Vaud, un corpus d'œuvres dont la particularité tient à l'étonnante reformulation du vocabulaire gothique qu'elles proposent.

Tout comme Praz en Valais, Dumas est considéré comme un des principaux représentants du style néorégionaliste en matière d'architecture religieuse. Ses premières grandes réalisations, à Semsales et Echarlens, portent en effet des traceurs de l'architecture locale. Dans le premier cas, l'adaptation à l'environnement local est une exigence formulée dans le programme du concours qui impose l'utilisation du calcaire de Semsales et du bois de la région, mais laisse aux architectes toute liberté dans le choix du style et du plan[73]. Dumas exprime aussi ce lien à la tradition régionale dans la conception des clochers. Marina Ferreiro souligne à juste titre dans son mémoire sur l'église de Semsales que même si ce chantier a bien démarré avant celui d'Echarlens, Dumas commença de concevoir cette seconde église en août 1921, ce qui explique les nombreuses similitudes entre les deux bâtiments[74]. Pour le clocher d'Echarlens, Dumas s'inspire de la tour-porche de l'ancienne église située à proximité de la nouvelle, dont la tour, construite en 1626, est démolie en 1951[75]. Le clocher de la nouvelle église présente les mêmes proportions que l'ancien, notamment en ce qui concerne la flèche

124 Fernand Dumas, Echarlens (FR), nouvelle église Notre-Dame-de-l'Assomption, avec en arrière-plan l'ancienne église également dédiée à la Vierge de l'Assomption (tour détruite en 1951).

(Ill. 124), tandis qu'on retrouve, tant à Semsales qu'à Echarlens, le motif de la baie géminée sous un arc en plein cintre dans la partie supérieure, ainsi que le cordon surplombant l'horloge à Semsales. Dumas finit par abandonner l'idée d'une tour-porche dans son projet définitif pour Echarlens, au profit de l'entrée à pignon flanquée des deux tourelles que nous connaissons aujourd'hui.
Dumas s'inspire de formules régionales pour les clochers de plusieurs autres églises. À Finhaut, il choisit de conserver l'ancien en le surélevant d'un étage et en le couronnant d'une flèche en béton ajourée[76], dans l'esprit des clochers octogonaux du Valais. Gross et Rudaz estiment qu'il s'inspire de celui de l'abbatiale de Saint-Maurice, même s'il lui manque les merlons coniques aux quatre angles[77]. Un autre modèle potentiel serait le clocher de l'église Notre-Dame-de-la-Visitation de Martigny, qui date du premier quart du XVIIIe siècle et possède également une flèche octogonale ainsi que plusieurs étages de baies géminées séparés par un cordon[78].
Dumas s'applique en tout cas à faire dialoguer les clochers qu'il conçoit avec ceux des édifices emblématiques des régions dans lesquelles il construit, même si les modèles qu'il paraphrase datent plus souvent des XVIe, XVIIe ou XVIIIe siècles que du Moyen Âge. Pour la nouvelle église catholique de Travers, construite en 1937–38 dans le canton de Neuchâtel (Ill. 125), Dumas défend son projet de clocher à flèche très effilée devant le comité de construction en insistant sur le « caractère du pays » et en citant notamment l'église de Saint-Blaise, devenue temple à la Réforme, dont le clocher date du début du XVIe siècle[79]. La citation s'arrête cependant à l'étroitesse de la flèche, au



125 Fernand Dumas, Travers (NE), église Saint-Joseph, vue extérieure, 1938–1939.

126 Fernand Dumas, Fontenais (JU), église Saints-Pierre-et-Paul, vue extérieure, 1933–1935.

format cubique de la tour percée de petites baies géminées et à l'appareillage en pierres de taille. Le clocher de Dumas s'en distingue par des proportions plus trapues et l'angle plus aigu de la flèche. Il est intéressant de relever que le bureau d'architectes fribourgeois Rosset & Matthey a doté l'église catholique de Saint-Blaise, construite en 1938–39 et dont la décoration intérieure est due à Théophile Robert, d'un clocher dont l'allure est très similaire à celui de Travers[80]. Ces architectes ont-ils eu accès aux plans de Dumas ? Coïncidence ou non, la comparaison entre ces trois édifices ouvre des perspectives intéressantes.

Dumas s'inspire également des clochers en bâtière de Soubey, Miécourt, Saint-Ursanne et Beurnevésin pour concevoir celui de l'église de Fontenais, dans le Jura (Ill. 126). Par ailleurs, Aloys Lauper fait le lien entre les clochers traditionnels de la Broye et les clochers trapus à flèche très effilée que l'architecte construit non seulement à Travers mais aussi à Mézières et Bussy[81] (Ill. 127). On peut effectivement y voir une réinterprétation lointaine du couronnement des clochers carrés à tourelles d'angles du temple d'Avenches (ancienne église Sainte-Marie Madeleine), de l'abbatiale de Payerne ou de Notre-Dame de Romont qui appartiennent au « type broyard » défini par Marcel Grandjean et dont les volumes correspondant aux tourelles seraient simplifiés chez Dumas pour devenir de simples merlons cubiques disposés aux quatre coins[82].

127 Fernand Dumas, Bussy (FR), église Saint-Maurice, vue extérieure, 1937–1938.

Le parallèle avec Avenches semble se confirmer si l'on considère la dissymétrie de la façade principale de Bussy qui rappelle celle de la façade sud-ouest de l'église avenchoise. Mais comme le remarque Dave Lüthi à propos des tours et beffrois de Suisse romande, le régionalisme que ces édifices incarnent depuis le début du XXe siècle repose plus sur un « jeu de formes et de silhouettes évoquant le pays » de façon lointaine que sur la reprise littérale de formes anciennes selon les principes de l'architecture historiciste[83]. Dans le Groupe de Saint-Luc, cette constatation ne se limite pas aux clochers mais peut s'appliquer à l'ensemble du projet architectural. Dumas et ses confrères cherchent à s'inscrire dans un faisceau de représentations liées à un terroir et à une tradition régionale, que ce soit dans les matériaux, les techniques et les formes, en se distanciant parfois tant des supposés modèles qu'il n'en demeure plus qu'une impression générale, un sentiment rassurant de déjà-vu. Dans un article de la revue *L'Artisan liturgique* consacré à Finhaut, Pierre Deslandes souligne ainsi que les églises construites par Dumas « font corps avec leur paysage, elles semblent avoir été là, toujours »[84]. En appliquant ce principe, les architectes du Groupe de Saint-Luc sont dans la ligne du discours dominant en Europe sur la construction religieuse moderne, qui appelle à conserver le lien à la tradition et à l'appartenance locales sans tomber dans le pastiche, en s'inspirant librement des formes anciennes et en les faisant évo-

luer vers des solutions nouvelles. Dans un article consacré à l'église de Semsales, Jean-Bernard Bouvier constate que l'architecture de Dumas « n'a rien de français » et que son style « nouveau, robuste et rustique présente une élégance ancienne [qui] doit quelque chose à l'époque romane, sans en être ». Toujours selon Bouvier, l'architecte modernise « prudemment, avec invention, [en] interprétant le passé »[85]. Dans une lettre qu'il envoie en mai 1929 à la Société catholique de La Paudèze, Dumas définit l'architecture de la chapelle de Lutry comme « librement inspirée d'une tradition locale [mais] sans aucune recherche archéologique »[86]. Ce que Monseigneur Besson ne manque pas de saluer lors de la consécration de la chapelle en déclarant :

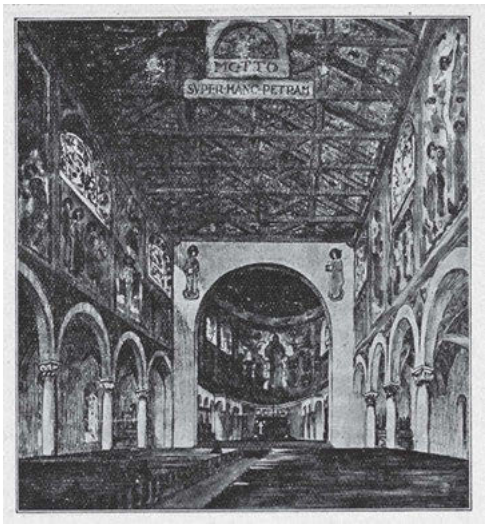
> « [Cet édifice] inspiré par la foi traditionnelle est une œuvre d'art moderne, réalisant la formule nécessaire de tout ce qui manifeste une vie féconde : plonger les racines dans le vieux sol que rien ne remplace, mais produire des fleurs et des fruits qui soient bien ceux de la saison »[87].

La position des architectes suisses alémaniques de la SSL s'avère divergente sur ce point également puisque Hermann Baur déplore encore en 1943 dans la revue *Das Werk* que des esprits régionalistes et folkloriques dominent toujours dans l'architecture religieuse, « domaine si éminemment supranational [...], au risque d'amenuiser toute vraie grandeur au simple niveau du pittoresque »[88].

5.2 Une architecture aux accents de modernité

Parallèlement à leur attachement à une tradition multiforme, les architectes romands de Saint-Luc cherchent à renouveler l'architecture religieuse au moyen de formes, de principes et de matériaux modernes. La réalisation de l'église Saint-Pierre de Fribourg (1928–30) permet à Dumas de s'inscrire pour la première fois dans une dialectique architecturale à la modernité plus affirmée. Le règlement du concours organisé en 1924 laisse aux candidats une grande liberté dans le choix du style, à l'exception du néogothique qui est explicitement banni[89]. Dumas présente deux projets : *Super hanc petram*, qui lui vaut le premier prix à l'unanimité du jury, et *Foederis arca*, qui obtient la quatrième place et que l'architecte présente comme incarnant une idée « d'avant-garde en rupture complète avec la tradition et basée sur une esthétique utilisant les ressources du ciment armé »[90]. Malgré cette déclaration, sa seconde proposition puise, tout comme la première, dans un riche répertoire de formules traditionnelles incluant colonnes, arcs en plein cintre, pignon à redents orné d'une frise et clochetons jumeaux (Ill. 128)[91]. Pour ces clochetons, l'architecte s'est très probablement inspiré des *Doppelturmkirchen* allemandes telles que la *Ringkirche* de Wiesbaden (1892–94) ou la *Pauluskirche* d'Ulm (1908–10), elles-mêmes inspirées de modèles médiévaux comme l'abbaye bénédictine de Corvey ou le *St. Paulus-Dom* de Münster. Le jury préfère néanmoins le premier projet, que Dumas estime avoir traité « dans un esprit de tradition »[92]. Les vues intérieures de *Super hanc petram* montrent en effet des nefs très proches de celles d'Echarlens et Semsales, avec une forte inspiration romane et paléochrétienne (Ill. 129). Comme cela s'était déjà passé à Semsales, Dumas, alors âgé de seulement trente-deux ans, l'emporte sur des confrères plus expérimentés et implantés à Fribourg pour

128 Fernand Dumas, projet pour la nouvelle église Saint-Pierre de Fribourg, « *Foederis arca* » (4e prix du concours de 1924), élévation de la façade nord, ACM-EPFL.



129 Fernand Dumas, projet pour la nouvelle église Saint-Pierre de Fribourg, *« Super hanc petram»* (1er prix du concours de 1924), vue de l'intérieur.

la plupart, notamment Frédéric Broillet et Augustin Genoud. Et comme c'est souvent le cas à cette époque, le conseil paroissial est pris en tenaille entre le résultat du concours et la volonté de privilégier les architectes du cru, ce qui le pousse à confier la réalisation du projet de Dumas à Guido Meyer et au bureau Broillet & Genoud. Apprenant la nouvelle par *La Liberté*, Dumas écrit une longue lettre au conseil paroissial dans laquelle il expose sa vision de ce que devrait être l'architecture de ce nouvel emblème du catholicisme à Fribourg[93]. Cette lettre constitue un document important puisqu'elle traduit la pensée d'un architecte qui, au début de sa carrière, affirme déjà son intention de se tourner vers la modernité :

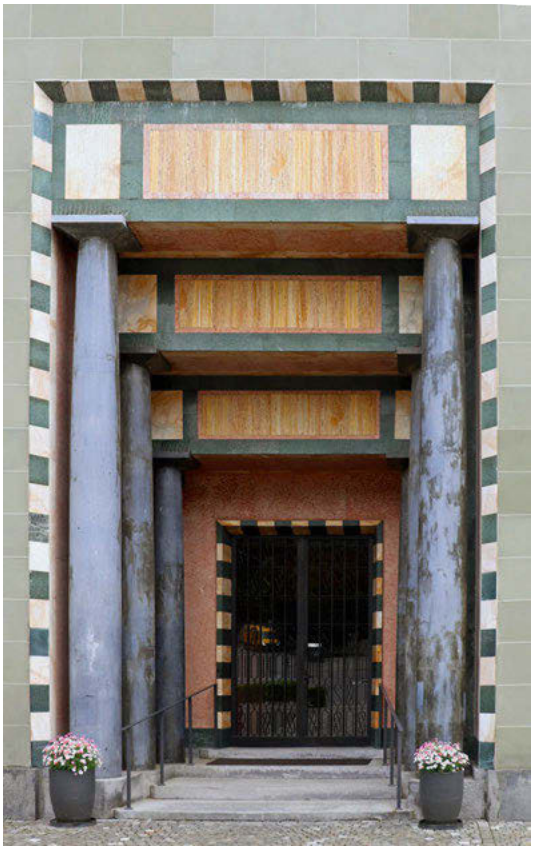
> « Un principe fondamental doit se trouver à la base de la conception de la nouvelle église St. Pierre : c'est le complet affranchissement des réminiscences architecturales, entre lesquelles flotte l'art religieux actuel. Cette architecture sera simple et forte, dérivant de l'emploi judicieux des matériaux modernes, une conception à la fois noble et pratique réalisant une parfaite adaptation des divers membres de cette architecture, une ornementation sobre et une décoration appropriée »[94].

Dumas souligne dans cette même lettre l'incohérence et la trahison intellectuelle que représenterait le fait de laisser d'autres architectes réaliser son projet, qui n'est pas la « copie d'un style connu et dont le développement pourrait se puiser aux sources d'une documentation » mais au contraire une « œuvre personnelle en marge des styles admis, une œuvre qui se place positivement dans le rang des productions modernes »[95]. L'argumentaire qu'il déploie porte ses fruits puisque le conseil paroissial propose en novembre une collaboration aux quatre architectes, laquelle se révèle néanmoins si conflictuelle que Dumas sera placé seul à la direction du chantier en 1926[96]. Le conflit porte principalement sur le choix des matériaux. Tenant à affirmer sa modernité, Dumas souhaite en effet construire en béton armé, tandis que Broillet reste attaché à l'emploi de la molasse, pourtant plus chère[97]. Une solution hybride est finalement trouvée, qui

130 Fernand Dumas, vue perspective du projet définitif de la nouvelle église Saint-Pierre de Fribourg, janvier 1929, ACM-EPFL.

consiste en une structure en béton armé avec parement en molasse, sauf sur la façade orientale traitée à la Jurassit[98].

Dumas parvient tout de même à imposer sa vision en modifiant et modernisant son projet petit à petit. Il revoit et épure la version présentée au concours une première fois début 1925, même si l'architecture demeure dans l'esprit des basiliques paléo-chrétiennes et romanes. Il change le plafond à charpente initialement prévu par des voûtes transversales trilobées qu'il réutilisera par la suite, notamment à Saint-Martin de Lutry[99]. C'est au cours de l'année 1927 que le projet prend une tout autre orientation. Dumas simplifie les volumes, monumentalise la nef et allonge les baies, comme le montrent les vues en perspective du projet définitif (Ill. 130), tandis que les références historiques, principalement à l'art roman, sont atténuées au profit d'un vocabulaire classique élégant et sobre incluant des denticules le long des corniches du toit et de la galerie menant à la cure, ainsi que des colonnes réinterprétant l'ordre toscan sous une forme simplifiée et géométrisée. À l'intérieur, l'abside est remplacée par un chœur à chevet droit, toujours délimité par un arc triomphal en plein cintre (Ill. 120, p. 321). Cette configuration, de même que la position des autels latéraux et les emmarchements



131 Karl Moser, Bâle (BS), *Antoniuskirche*, vue du portail côté rue, 1925–1927 ; Fernand Dumas, Fribourg (FR), église Saint-Pierre, portail, 1928–1931.

successifs ne sont pas sans rappeler la célèbre *Frauenfriedenskirche* construite en 1926–29 à Francfort-sur-le-Main, dans le quartier de Bockenheim, par l'architecte allemand Hans Herkommer (1887–1956). L'élément le plus emblématique de l'édifice se trouve toutefois sur la façade principale, comme le relève Aloys Lauper : il s'agit du portail principal à cadres dégressifs imbriqués, directement inspiré du porche latéral de l'*Antoniuskirche* de Bâle alors en cours d'achèvement sous la direction de Karl Moser[100] (Ill. 131). Mais alors que Moser affirme la monumentalité de ces encadrements en béton brut et sans aucun ornement comme de purs volumes qui s'interpénètrent, le portail de Dumas s'assagit grâce à l'ajout de colonnes et de placages de marbre vert foncé et blanc ivoire rappelant de grands exemples de l'architecture italienne, notamment le baptistère Saint-Jean-Baptiste de Florence. Guyonnet paraphrase lui aussi le porche de l'*Antoniuskirche* lorsqu'il conçoit la façade d'entrée de l'église de Tavannes, qu'il reformule en une réinterprétation géométrisée du portail gothique au moyen des pointes de diamant qui garnissent les ébrasements à ressauts (Ill. 132). Par sa sobriété classicisante, l'extérieur de l'église Saint-Pierre de Fribourg présente par ailleurs une certaine proximité avec le Christ-Roi de Tavannes, les deux églises étant presque

132 Adolphe Guyonnet, Tavannes (BE), église du Christ-Roi, façade principale, 1929–1930.

contemporaines puisque le gros-œuvre de Saint-Pierre est achevé au printemps 1929[101] tandis que le chantier de Tavannes commence dans le courant de la même année[102]. Dans les années suivant sa construction, l'église Saint-Pierre de Fribourg est saluée par la critique qui y voit un jalon de l'architecture moderne en Suisse. Dans un article paru en 1937 dans la revue française *L'Art sacré*, Cingria présente cette église, inspirée à son auteur « sous la poussée de tendances nouvelles », comme une « sorte de basilique à plafond de béton plat creusé de cannelures parallèles, soutenu, au lieu de colonnes, par des piliers rectangulaires »[103]. Un article publié la même année dans *L'Artisan liturgique* déplore cependant le regrettable revêtement en molasse imposé à l'architecte[104]. Saint-Pierre est en effet la première église de Dumas qui utilise le béton armé comme matériau principal. À Semsales, seules les fondations étaient en « béton de ciment avec fers de liage » avec des murs en maçonnerie de moellons liés au mortier de ciment[105], tandis qu'à Echarlens il s'agissait d'un mélange de béton et

de pierres des carrières locales[106]. Dumas ne cherche cependant pas à imposer une esthétique du béton brut à Saint-Pierre, comme c'est le cas à l'*Antoniuskirche* de Bâle, mais propose différentes variantes avec encadrements en pierre de taille et crépi, revêtement en grès, ou béton taillé au ciseau, sans doute le parti le plus moderne[107].
Si l'utilisation du béton armé dans l'architecture religieuse n'est pas un fait nouveau[108], ce matériau ne s'impose véritablement dans la construction d'églises en Europe que dans la seconde moitié des années 1920, à la suite de réalisations prestigieuses telles que Notre-Dame du Raincy (Gustave et Auguste Perret, 1922–23, Ill. 145, p. 350) et la *Christkönig* de Bischofsheim près de Mayence (Dominikus Böhm, 1926), qui associent la brique en parement à l'extérieur et l'esthétique du béton brut à l'intérieur. À cette époque, Fribourg et la Suisse romande commencent tout juste à s'habituer au béton dans l'architecture civile, les ateliers du Technicum, construits en 1928–29, comptant parmi les premiers ouvrages en béton apparent construits dans le chef-lieu fribourgeois[109].
Les propositions pour une église en béton que Dumas présente le 7 novembre 1927 à l'assemblée paroissiale de Fribourg se heurtent à la réticence de la population. Le compte-rendu de la réunion publié dans *La Liberté*, clairement en faveur de la pierre de taille, indique que le béton est « pauvre et inesthétique » et qu'une église construite dans ce matériau risque d'être froide et inconfortable[110]. Si un compromis est trouvé par la solution du placage en molasse recouvrant le matériau controversé[111], le mauvais accueil réservé au projet initial de Dumas montre qu'il est encore trop tôt pour imposer dans la ville une église entièrement en béton.
Sur ses chantiers suivants, Dumas prend soin de recouvrir le béton armé par des parements ou des crépis, et cela jusqu'à sa collaboration avec Denis Honegger, un élève d'Auguste Perret, avec lequel il construit, entre 1939 et 1941, les nouveaux bâtiments de l'Université de Fribourg sur le site Miséricorde[112]. Une décennie plus tard, Dumas conçoit, en collaboration avec Honegger et Emilio Antognini (1914–1984)[113], l'église du Christ-Roi de Fribourg dans le quartier de Pérolles (1951–54), un des édifices en béton brut les plus emblématiques de Suisse romande[114]. Parmi les techniques constructives de pointe utilisées sur des chantiers antérieurs du Fribourgeois, on peut citer les pieux Franki[115] à la *Marienkirche* de Berne[116] et un système de coffrage mobile développé par la maison Portland pour la construction de la tour de cette église[117] et probablement aussi pour celle de Notre-Dame-de-l'Assomption de Lausanne[118].
Malgré les difficultés rencontrées à Fribourg, Dumas poursuit sa recherche de modernité dans la première moitié des années 1930, notamment à la *Marienkirche* de Berne (1930–33) ainsi qu'aux églises de Fontenais (1933–35), Sorens (1934–35) et Orsonnens (1936). Ses compositions deviennent alors plus monumentales et se simplifient, le vocabulaire néoroman qui incluait à Semsales et Echarlens des baies géminées ou en triplet cédant la place à des ouvertures en plein cintre souvent très élancées, tandis que les arcades se schématisent au point d'absorber la colonne et son chapiteau dans une silhouette pure et homogène. Parallèlement, les plafonds plats à caissons se généralisent et les chœurs en abside cèdent la place aux chevets droits.

133 Fernand Dumas, Berne (BE), Marienkirche, vue extérieure, 1931–1932.

134 Emil Fahrenkamp, Mülheim an der Ruhr (Allemagne), *Kirche St. Mariae Geburt*, vue extérieure, 1928–1929.

Avec la *Marienkirche* de Berne, Dumas tente d'employer d'une manière encore plus radicale les principes déjà mis en pratique à Fribourg. Le plan basilical reprend presque exactement celui de l'église Saint-Pierre avec ses bas-côtés rythmés de chapelles latérales s'ouvrant sur la nef par des arcades en plein cintre et son arc triomphal, également en plein cintre, qui marque la séparation avec le chœur à chevet droit. Mais à Berne, Dumas renonce à la voûte transversale trilobée dans la nef et le chevet et opte pour un plafond plat à caissons très sobre ; il y remplace par ailleurs les fenêtres en plein cintre par de hautes ouvertures rectangulaires[119]. À l'extérieur, la ressemblance avec Saint-Pierre est de nouveau évidente, surtout au niveau de la tour, même si les éléments classicisants tels que les denticules des corniches et les colonnes des galeries ont disparu afin d'affirmer une esthétique romane modernisée, dans un esprit qui évoque ici encore divers exemples allemands. L'agencement de la façade principale, avec la galerie à arcades en plein cintre reliant la cure à l'église (III. 133), rappelle lui aussi la monumentale *Frauenfriedenskirche* de Francfort-Bockenheim, ainsi que l'église *St. Mariae Geburt* de Mülheim an der Ruhr, œuvre d'Emil Fahrenkamp (1885–1966) construite en 1928–29 (III. 134), ces deux églises réinterprétant elles aussi des archétypes romans.

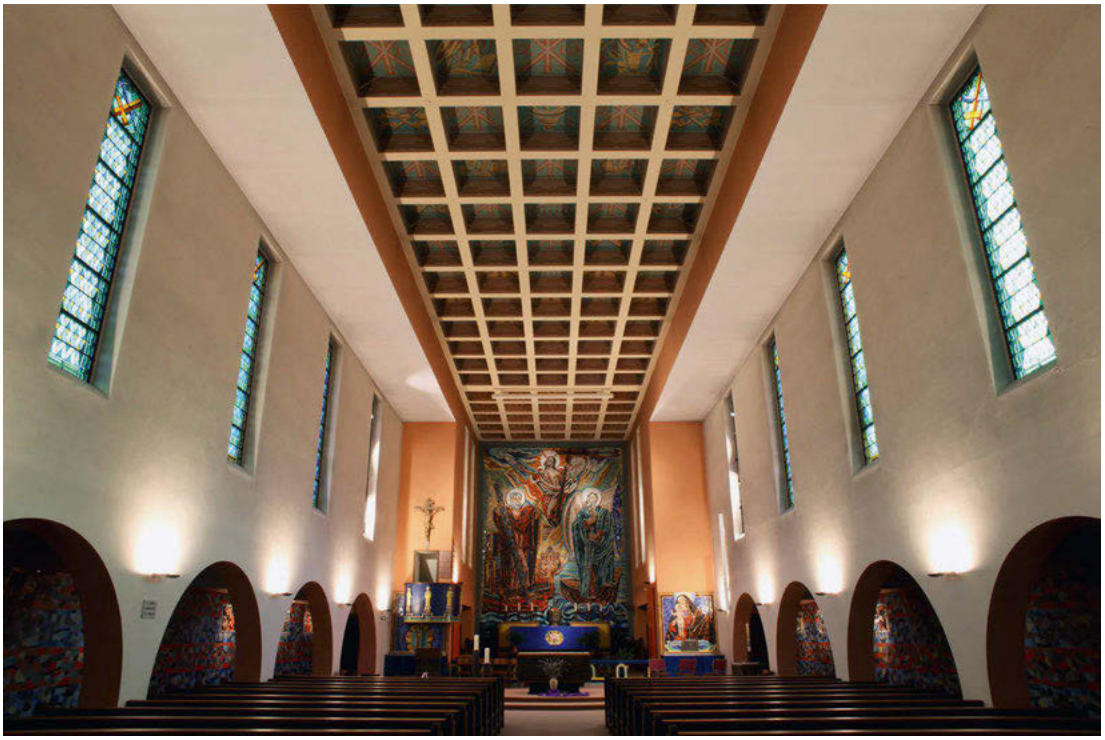
En 1937, Cingria fait remarquer dans l'*Almanach romand de Saint-Luc* que l'architecture de Saint-Pierre de Fribourg et de la *Marienkirche* témoigne de l'influence de « l'école moderne allemande » alors que pour les églises de Sorens et Orsonnens, construites par Dumas en 1934–35 et 1935–36 respectivement, l'architecte se serait tourné vers quelque chose d'inconnu dans le canton de Fribourg : le style moderne italien, importé par son fils Albert qui a étudié à l'école polytechnique de Milan[120]. Cette remarque est intéressante, puisqu'elle indique que derrière les références manifestes à une tradition latine dans les églises Saint-Pierre et la *Marienkirche*, ce sont plutôt les rares élé-

135 Fernand Dumas, Sorens (FR), église Saint-Michel, vue intérieure, 1934–1935.

ments renvoyant à une modernité explorée outre-Sarine qui sont perçus comme significatifs par Cingria.

L'église de Sorens reprend largement la composition intérieure de ses « grandes sœurs » : nef sous plafond à caissons, bas-côtés ouverts par des arcades en plein cintre, longues fenêtres rectangulaires et chœur à chevet droit animé d'un retable monumental en marqueterie (Ill. 135). Dumas y va encore plus loin dans la modernité en s'affranchissant de l'arc triomphal en plein cintre séparant la nef du chœur. Orsonnens, par contre, renvoie à une formule plus traditionnelle avec sa voûte en berceau à caissons ornée de reliefs en stucs polychromes d'une grande richesse, qui rappelle le chatoiement des premières œuvres de Dumas telles que les églises d'Echarlens, Finhaut et Lutry (Ill. 121, p. 324, Ill. 13, p. 131, Ill. 14, p. 132, Ill. 15, p. 133). Dumas affirme toutefois son originalité avec les horloges de format carré qu'il place sur le clocher des deux églises, celles d'Orsonnens étant particulièrement visibles avec leurs gros chiffres traités dans une graphie Art déco.

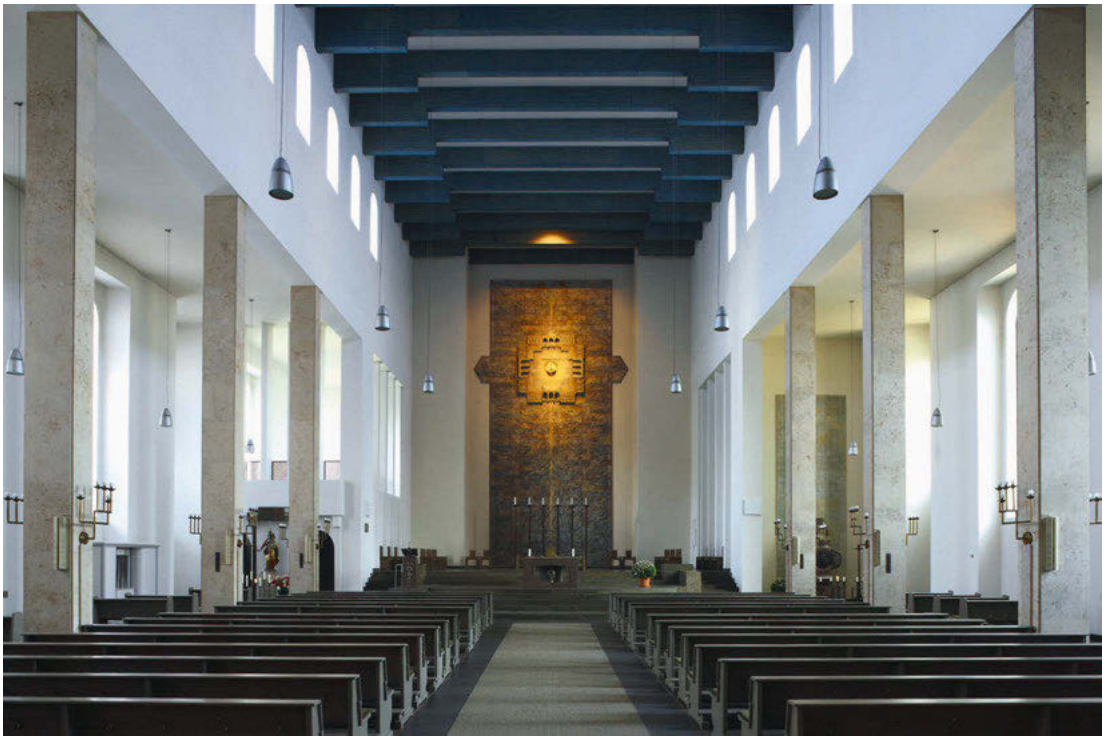
Le type très particulier que Dumas adopte pour les plafonds de Sorens, Fontenais (1933–35) et Couvet (1934–35) dérive lui aussi de modèles allemands. Ces plafonds se composent de trois parties, celle du centre, habillée de caissons, étant légèrement surélevée par rapport aux deux parties latérales laissées lisses (Ill. 136)[121]. C'est une option similaire qu'Emil Fahrenkamp retient pour *St. Mariae Geburt* à Mülheim an der



136 Fernand Dumas, Fontenais (JU), église Saints-Pierre-et-Paul, vue intérieure depuis la tribune, 1933–1935.

Ruhr, église dont l'agencement intérieur ressemble fortement à celui de Sorens et Fontenais, à l'exception des parois séparant la nef des bas-côtés qui reposent sur des piliers rectangulaires d'aspect beaucoup plus moderne (Ill. 137)[122]. À Couvet, Dumas reprend cette solution dans sa plus grande sobriété, avec des lignes et des volumes purs. Les moyens financiers sans doute limités dévolus à la construction de ce modeste édifice sont sûrement la cause de cette architecture simple et rationnelle, qui inclut néanmoins un retable brodé et des ornements peints dans les caissons. Avec ses nefs latérales plus basses qu'à Sorens et Fontenais, la chapelle de Couvet évoque aussi la *Herz-Jesu-Kirche* construite à Ratingen par Hans Herkommer, véritable modèle de l'architecture allemande épurée des années 1930[123].

Dans la deuxième moitié des années 1930, Dumas réalise néanmoins plusieurs églises dans lesquelles la modernité cède de plus en plus la place à un style traditionnel et régionaliste. C'est notamment le cas à Bussy (1937–38), Murist (1937–38), Mézières (1937–39) et Travers (1938–39), quatre églises aux caractéristiques similaires : volumes moins monumentaux et plus trapus, clochers massifs à flèche très effilée, façades appareillées et asymétriques avec ajout de contreforts purement formels à Bussy et Mézières (Ill. 127, p. 329). Les projets non réalisés datant de la même époque, conservés dans le fonds Fernand Dumas des Archives de la construction moderne, constituent un véritable catalogue d'édifices similaires : on trouve le même type de clocher sur les plans des chapelles d'Aubonne (1936) et Fruence (1937), où Dumas imagine égale-

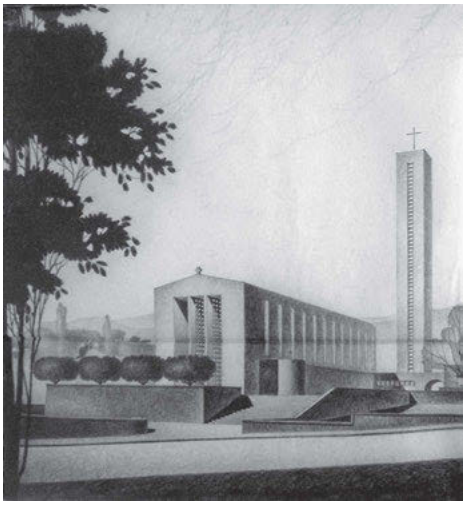


137 Emil Fahrenkamp, Mülheim an der Ruhr (Allemagne), *Kirche St. Mariae Geburt*, vue intérieure, 1928–1929.

ment un contrefort ; ou sur les plans de la chapelle d'une colonie de vacances prévue à Montricher, dont une des versions combine l'allure asymétrique de la façade de Bussy, son oculus et ses contreforts avec le petit clocher-peigne discret de Couvet. Le projet conçu pour la chapelle de Mossel présente quant à lui une énième variation de ces mêmes éléments (Ill. 138).

Ce qu'on peut interpréter comme un « retour en arrière » dans l'œuvre de Dumas peu avant le début de la Seconde Guerre mondiale s'explique à la lumière des évènements qui marquent la vie des artistes romands de la Société de Saint-Luc à partir de 1932. Comme le rappelle Cingria dans le numéro de 1935 d'*Ars sacra*, le discours de Pie XI à la Pinacothèque vaticane, tout comme le rappel à l'ordre de Monseigneur Besson, l'éclatement de la SSL en deux groupes distincts, le départ de Guyonnet et les attaques conjuguées de *L'Osservatore romano* et de *L'Observateur de Genève* contre les artistes modernes sont autant de facteurs qui mettent à mal le fragile équilibre obtenu par les Romands, au point de menacer l'existence de leur groupe. C'est également à cette époque que Cingria pointe du doigt les différences de doctrine entre les membres du Groupe et l'opposition entre les esthétiques latine et germanique. La remarque sur l'évolution du style de Dumas qu'il formule dans l'*Almanach* de 1937 manifeste sa volonté d'affirmer l'unité stylistique retrouvée des Romands autour de leur identité latine. Dans un contexte tendu où règne la méfiance entre les artistes ainsi qu'entre eux et les autorités ecclésiastiques, l'architecte romontois continue de produire des

138 Fernand Dumas, projet non réalisé pour une chapelle à Mossel (FR), [septembre 1937], ACM-EPFL.

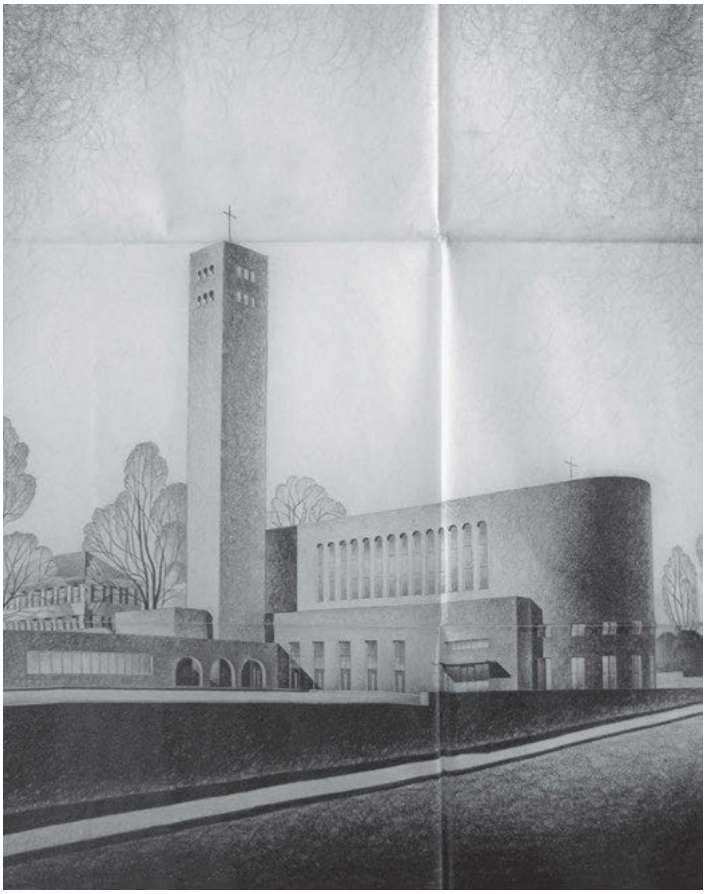


139 Fernand Dumas, projet non réalisé pour une église catholique à Schönenwerd (SO), [1936], ACM-EPFL.

édifices d'allure traditionnelle, qui ne suscitent pas de polémiques et sont bien accueillis par les paroisses.

Ce qui n'empêche pas Dumas de participer à partir de 1936 à des concours portant sur la construction de nouvelles églises et de faire alors preuve d'une modernité qu'on ne lui connaissait pas auparavant. Les plans qu'il conçoit en 1936 pour l'église de Schönenwerd[124] sont surprenants si on les compare à sa production habituelle : les volumes sont simplifiés au maximum, le campanile se détache du corps de l'église et prend la forme d'un parallélépipède surmonté d'une simple croix, tandis que la façade principale à pignon est structurée par trois grandes ouvertures rectangulaires verticales qui évoquent l'architecture industrielle en se libérant de l'arc en plein cintre (Ill. 139). Son projet pour une église catholique dans le quartier de Prélaz à Lausanne comporte un clocher similaire mais pousse l'audace encore plus loin avec son toit plat recouvrant le chœur et la nef sans bas-côtés, ces éléments étant réunis visuellement par les lignes interrompues des façades qui s'arrondissent en un chevet semi-circulaire aveugle d'une grande sobriété (Ill. 140). La toiture plate, les masses claires et le clocher cubique reflètent clairement l'esthétique dépouillée du *Neues Bauen* et pourraient être la preuve d'une réception par Dumas des réalisations de ses collègues alémaniques de la Société de Saint-Luc, notamment Fritz Metzger et son emblématique église Saint-Charles de Lucerne (1933–34).

Lauper est le premier auteur à s'être intéressé à ces projets et à avoir considéré Dumas comme un architecte à la fois plus moderne et plus germanique qu'il n'y paraît de prime abord[125]. L'omniprésence, dans l'ensemble de sa production, de modèles allemands repris discrètement au point d'être passés inaperçus constitue un point frappant de cette analyse[126]. Si l'on ignore précisément par quels moyens l'architecte pouvait s'informer des dernières réalisations architecturales allemandes, on peut supposer que les revues spécialisées dans l'art religieux devaient constituer une source



140 Fernand Dumas, projet non réalisé pour une église catholique dans le quartier de Prélaz à Lausanne, [1936], ACM-EPFL.

importante. Le périodique *Die Christliche Kunst*, bien connu de la Société de Saint-Luc qui y publie un long article en 1927/28[127], présente par exemple de manière régulière des églises nouvellement construites, de sorte qu'un architecte voyageant peu comme Dumas peut y découvrir les œuvres de Dominikus Böhm, Hans Herkommer ou Otto Bartning (1883–1959)[128]. Le contact des Romands avec les Alémaniques de la SSL et plus particulièrement les architectes Fritz Metzger, Hermann Baur et Otto Dreyer — trois élèves de Karl Moser, considéré comme un maître et président des Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM) entre 1928 et 1930[129] — contribue donc très probablement à la diffusion des nouveautés architecturales allemandes en Suisse romande. Au sein même de la revue *Ars sacra*, Birchler, Metzger et Baur publient régulièrement des articles comportant de nombreux renvois aux plus importantes innovations architecturales de l'époque dans le domaine de l'architecture sacrée[130].
Enfin, les projets non réalisés de Dumas semblent témoigner de la réception d'une conception nouvelle de l'architecture sacrée dont l'émergence est étroitement liée au développement de ce qui fut qualifié dès le début du XXe siècle de « mouvement liturgique »[131].

5.3 Modernité et réception du « mouvement liturgique »

Le développement de l'architecture religieuse moderne est étroitement lié au courant de renouveau liturgique qui se déploie en Europe au cours du XXe siècle. Appelé à profondément modifier la manière de penser l'Église ainsi que le rôle des lieux de culte, les réflexions initiées par ce mouvement seront articulées et mises en œuvre lors du concile Vatican II (1962–1965). Le pape Jean XXIII (1881–1963) promulgue entre autres la Constitution sur la Sainte Liturgie (*Sacrosanctum Concilium*, 1963) qui prône une adaptation de l'architecture sacrée à l'accomplissement des actions liturgiques et favorise la participation active des fidèles aux offices[132]. Avec pour conséquence, dans les années 1960/70, un bouleversement de la configuration des églises et le réaménagement des espaces liturgiques de manière parfois contradictoire par rapport à leur disposition d'origine, comme ce fut le cas à Saint-Pierre de Fribourg ou à Notre-Dame-de-l'Assomption de Lausanne, pour prendre deux exemples rattachés au Groupe de Saint-Luc[133].

Le mouvement liturgique prend sa source au XIXe siècle et repose largement sur l'œuvre de Prosper-Louis-Pascal Guéranger (1805–1875), premier abbé de Solesmes, qui insiste sur l'importance de faire revivre la liturgie en favorisant la participation de la communauté à la célébration des rites, notamment au moyen d'une traduction commentée des textes. Sous son impulsion, la plupart des paroisses de France accordent progressivement une place plus importante à la musique sacrée et à l'expression de la foi par l'art en général[134]. En 1903, le *motu proprio* de Pie X : *Tra le sollecitudini*, exprime très clairement la volonté de voir renaître le véritable esprit chrétien grâce à la participation active des fidèles « aux mystères sacro-saints et à la prière publique et solennelle de l'Église »[135]. Plusieurs pays d'Europe participent à ce renouveau liturgique dès la première moitié du XXe siècle, tant dans les milieux catholiques que réformés, même si les applications y sont différentes[136].

L'Allemagne est certainement le pays où ce mouvement connaît la plus grande ampleur, notamment par l'intermédiaire des monastères bénédictins appartenant à la congrégation de Beuron[137]. La figure centrale de ce courant reste cependant Romano Guardini (1885–1968), prêtre, théologien et philosophe d'origine italienne dont les ouvrages, notamment *Vom Geist der Liturgie*[138], constituent un fondement théorique majeur du *Liturgische Bewegung*, également appelé *Liturgischer Frühling*[139]. La réflexion de Guardini repose sur la notion de communauté humaine en tant qu'entité dépassant la simple addition d'individus et sur l'idée que la liturgie ne doit plus être confiée uniquement aux ministres de l'Église mais à l'assemblée toute entière[140]. L'espace sacré est par ailleurs perçu comme l'expression vivante de cette communauté, inscrite dans une temporalité et une société données incarnées par l'architecture, « monde humain »[141].

Dans sa quête de donner un sens nouveau à la liturgie, ce courant ne peut ignorer la question de l'architecture sacrée. Ce qui conduit le prêtre rhénan Johannes van Acken (1879–1937) à publier en 1922 *Christozentrische Kirchenkunst*[142], un ouvrage qui pro-

pose une application concrète et programmatique des principes du mouvement liturgique dans l'art et l'architecture. La conception « christocentrique » de l'édifice religieux développée dans cet ouvrage repose sur l'union de la communauté autour de l'autel, point de rencontre entre Dieu et les fidèles[143]. Afin de favoriser la mise en valeur de ce centre liturgique, le chœur doit être moins profond et plus large, tandis que tous les éléments pouvant perturber la vision (piliers, bas-côtés, autels secondaires) sont supprimés ou évités tant que faire se peut[144]. Plusieurs architectes allemands ne tardent pas à concevoir des églises reflétant cet idéal. Tel est notamment le cas de l'église démontable présentée par Otto Bartning à l'exposition « Pressa » organisée à Cologne en 1928, qui est dotée d'immenses parois de verre disposées selon un plan parabolique de manière à orienter le regard vers le chœur et l'autel, qui entre ainsi en dialogue direct avec les fidèles.

L'architecte catholique Rudolf Schwarz (1897–1961), qui publiera en 1938 l'ouvrage *Vom Bau der Kirche*[145], est une autre référence en matière de renouveau liturgique. En 1927, il est chargé de la rénovation de la chapelle du château de Rothenfels, situé à l'ouest de Würzburg en Bavière. Cette forteresse avait été choisie dès 1919 comme lieu de réunion privilégié des jeunes du *Quickborn*, un mouvement de jeunesse dont Guardini est une des figures de proue et dont les membres se rassemblent pour des *Gemeinschaftsmessen*, c'est-à-dire de grandes célébrations liturgiques qui accomplissent le souhait de participation active des fidèles[146]. Schwarz conçoit la chapelle de Rothenfels dans un vocabulaire radicalement épuré, où les véritables constituants de l'architecture se limitent à « l'être humain et la lumière »[147]. Il implémente ces mêmes éléments d'une manière encore plus radicale à la *Fronleichnamskirche* d'Aix-la-Chapelle (1928–30), église réduite à une simple boîte sans le moindre ornement, animée seulement par le jeu des hautes fenêtres rectangulaires éclairant l'autel qui domine l'assemblée des fidèles, avec laquelle il fait corps.

Il n'est pas facile d'apprécier précisément l'impact du mouvement liturgique sur l'Église catholique suisse dans la première moitié du XXe siècle. En effet, si ce courant prend de l'ampleur en Europe et particulièrement en Allemagne durant l'entre-deux-guerres, la question liturgique demeure alors marginale en Suisse et n'est que rarement abordée par le discours officiel de l'Église. Ce développement à deux vitesses s'explique par l'attitude du Saint-Siège et notamment de Pie XI (pape de 1922 à 1939), qui s'intéresse peu à la question liturgique, négligée depuis le *motu proprio* publié par Pie X en 1903. Il faut attendre le mandat de Pie XII (pape de 1939 à 1958) pour que le Vatican fasse de la réforme liturgique une priorité, notamment par l'encyclique *Mediator Dei* publiée en 1947 qui institue l'Église comme corps mystique du Christ, médiateur entre Dieu et les hommes, dont le devoir est de continuer la fonction sacerdotale de Jésus par la liturgie[148].

Le colloque *Liturgie in Bewegung*, organisé en mars 1999 à l'Université de Fribourg, a permis d'élargir les connaissances sur le mouvement liturgique en Suisse et invalidé le postulat selon lequel il n'aurait pas affecté le pays[149]. L'historiographie a en effet longtemps ignoré le rôle de la Suisse dans la diffusion du mouvement. Jakob Baumgartner

évoque une des rares études menées sur ce sujet, due à André Bardet[150], qui mentionne les diverses manifestations du renouveau liturgique au sein de l'Église nationale vaudoise dans la première moitié du XXe siècle, notamment sous l'impulsion des pasteurs Jules Amiguet (1867–1946) et Richard Paquier (1905–1985)[151]. Ce dernier est à l'origine de la fondation, en 1930, du groupe vaudois Église et liturgie dont le principe général est de « rendre au culte public son caractère de *service divin,* c'est-à-dire adoration et glorification de Dieu », cela en redonnant sa place au rite et en renouant avec la liturgie chrétienne originelle à travers la célébration du sacrement de la Sainte Communion[152]. Ces principes sont déjà pris en compte à l'église Saint-Jean-de-Cour de Lausanne (1912–15), construite par Otto Schmid sur l'initiative d'Amiguet. Reprenant un projet élaboré par Louis Rivier[153], les plans de Schmid redonnent toute sa valeur à l'autel en le magnifiant par un riche programme décoratif principalement axé sur des sujets liturgiques allant de la musique sacrée aux symboles eucharistiques (Ill. 94, p. 268)[154].

Parmi les figures de proue du mouvement liturgique qui apparaissent dans la sphère catholique, on peut citer : Josef Meier (1904–1960), secrétaire général du *Schweizerischer katholischer Volksverein*, ainsi qu'Anton Hänggi (1917–1994), professeur de liturgie à l'Université de Fribourg de 1956 à 1967, évêque de Bâle de 1968 à 1982 et initiateur de la *Liturgische Kommission der Schweiz* fondée en 1957[155]. En Suisse romande, l'abbé Denis Fragnière (1897–1975), curé de la nouvelle paroisse du Christ-Roi à Fribourg de 1947 à 1959, se montre lui aussi très ouvert au mouvement liturgique, dont il diffuse les idées dans le bulletin paroissial[156].

Dans le cadre du colloque de 1999 à Fribourg précédemment évoqué, Guido Muff analyse les œuvres de la SSL et d'autres artistes et architectes de l'époque et estime que, par le renouvellement de l'imagerie, des arts décoratifs et de l'architecture qu'elles ont initié, lesdites œuvres sont le fruit de cette réforme liturgique[157]. Cette assertion invite à s'intéresser à la réception des thèses du mouvement liturgique par la Société de Saint-Luc et à vérifier si les réalisations de la SSL antérieures au concile Vatican II n'en portent pas déjà la marque, comme on peut le constater en Allemagne.

Dès 1926, les membres de la Société de Saint-Luc ont l'occasion de se familiariser avec la pensée du renouveau liturgique grâce aux cours proposés par la Société et dispensés à Engelberg par diverses personnalités. Parmi celles-ci se trouve Thaddaeus Zingg, moine bénédiction par ailleurs artiste, qui analyse les liens entre l'art et la liturgie en se fondant sur les thèses du mouvement liturgique[158]. En 1949, la SSL fonde un groupe de musique sacrée dirigé par une commission afin de développer une forme artistique qui puisse transcender l'individualisme et devenir l'expression vivante de toute une communauté[159].

Outre ces affinités théoriques, les réalisations architecturales des membres de la SSL — et plus particulièrement ceux de Suisse alémanique, plus perméables aux innovations venues d'Allemagne — reflètent également cette nouvelle conception de l'espace liturgique. Comme le démontre Fabrizio Brentini, l'œuvre dépouillé de Rudolf Schwarz a une influence certaine sur les réalisations de Fritz Metzger et Hermann

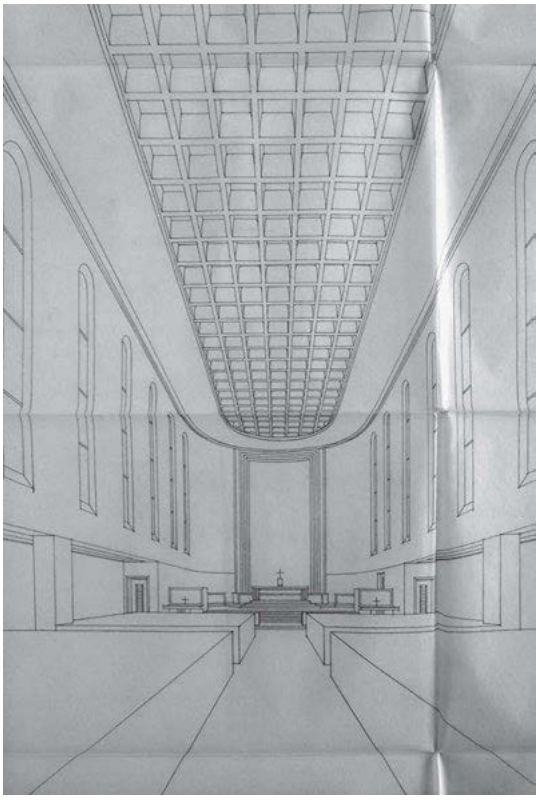
141 Hermann Baur, Bâle (BS), *Don-Bosco-Kirche*, 1934–1937 ; Rudolf Schwarz, Aix-la-Chapelle (Allemagne), *Fronleichnamskirche*, 1928–1930.

Baur[160]. Malgré les nombreux compromis auxquels ce dernier doit consentir lorsqu'il réalise l'église Don Bosco de Bâle (1934–37), cet édifice s'apparente grandement, dans la conception de son extérieur, à la *Fronleichnamskirche* d'Aix-la-Chapelle construite par Schwarz (Ill. 141). Quant à Saint-Charles de Lucerne, œuvre de Metzger, sa disposition intérieure parabolique exprime dans l'espace la notion de communauté

chère au mouvement liturgique (Ill. 119, p. 320)[161]. Les deux architectes suisses développeront cette approche de manière encore plus affirmée pendant et après la Seconde Guerre mondiale et durant toute leur carrière[162].
La conception radicalement nouvelle du lieu de culte introduite par le renouveau liturgique s'accompagne de la valorisation d'une esthétique épurée à laquelle les architectes alémaniques de la SSL sont particulièrement sensibles. En 1956, Hermann Baur remarque à quel point l'apport de Schwarz et de Guardini a été déterminant pour l'architecture allemande et internationale, en prônant la suppression de tout élément inutile et purement décoratif :

> « L'architecture se dressait là dans toute sa nudité, simple enveloppe d'un espace assemblée à la perfection en tant qu'élément originel de maîtrise de la lumière mise au service du culte dans la maison de Dieu »[163].

Par cette rationalisation des formes, le mouvement liturgique rejoint l'esthétique du *Neues Bauen*, d'étroits contacts existant évidemment entre les leaders respectifs des deux courants. Maria Antonietta Crippa a démontré à ce sujet l'influence des théories de Guardini non seulement sur Rudolf Schwarz, mais également sur Ludwig Mies van der Rohe, lui-même catholique et étroitement lié à Schwarz[164].
Qu'en est-il cependant des architectes romands du Groupe de Saint-Luc ? Leurs réalisations portent-elles la marque de la révolution de l'espace ecclésiastique engendrée par le renouveau liturgique ? Par leur abondance et leur variété, les projets de Dumas, réalisés ou non, sont le plus à même de répondre à ces questions, la liturgie ayant toujours occupé une place centrale dans son oeuvre. Comme le relève Joanna Wolańska, un article publié dans *L'Artisan liturgique* considère que Dumas serait l'un des architectes maîtrisant le mieux l'interaction des différents arts indispensables à la liturgie catholique[165]. L'architecte agence ses espaces de manière à servir au mieux le déroulement des célébrations et de toutes les étapes de la vie de l'Église, en faisant converger toutes les lignes de l'architecture vers le chœur et en dessinant des maîtres-autels dont la majesté attire le regard. Dans la plupart des églises qu'il construit, Dumas réserve un espace particulier et souvent richement décoré au baptistère, lieu où les catholiques reçoivent le premier des sacrements. Et plutôt que d'en faire une annexe de l'église, il l'intègre généralement au plan de l'édifice, quand il ne le met pas directement en dialogue avec le chœur, comme c'est le cas à Saint-Pierre de Murist (Ill. 61, p. 190).
Le Romontois justifiant rarement ses choix et n'étant guère prolixe en matière de théorie de l'architecture, il n'est certes pas possible de prouver ses affinités avec les thèses du mouvement liturgique, mais l'analyse de ses plans révèle, dès le milieu des années 1930, une réflexion nouvelle dans la manière dont il conçoit l'espace intérieur, en particulier la transition entre le chœur et la nef. Dans un premier temps, ses réalisations présentent un plan basilical avec des bas-côtés régulant la circulation, un chœur séparé de la nef par des emmarchements ou un arc triomphal, et un maître-autel situé au fond du chœur, comme c'est par exemple le cas à Saint-Pierre de Fribourg (Ill. 120, p. 321). À l'église Saint-Pierre de Murist par contre, dont les plans sont établis dès



142 Fernand Dumas, projet non réalisé pour l'église de Schönenwerd, vue perspective de l'intérieur, [1936], ACM-EPFL.

143 Dominikus Böhm, Mönchengladbach-Dahl (Allemagne), *St. Kamillus Kolumbarium*, vue intérieure, 1931.

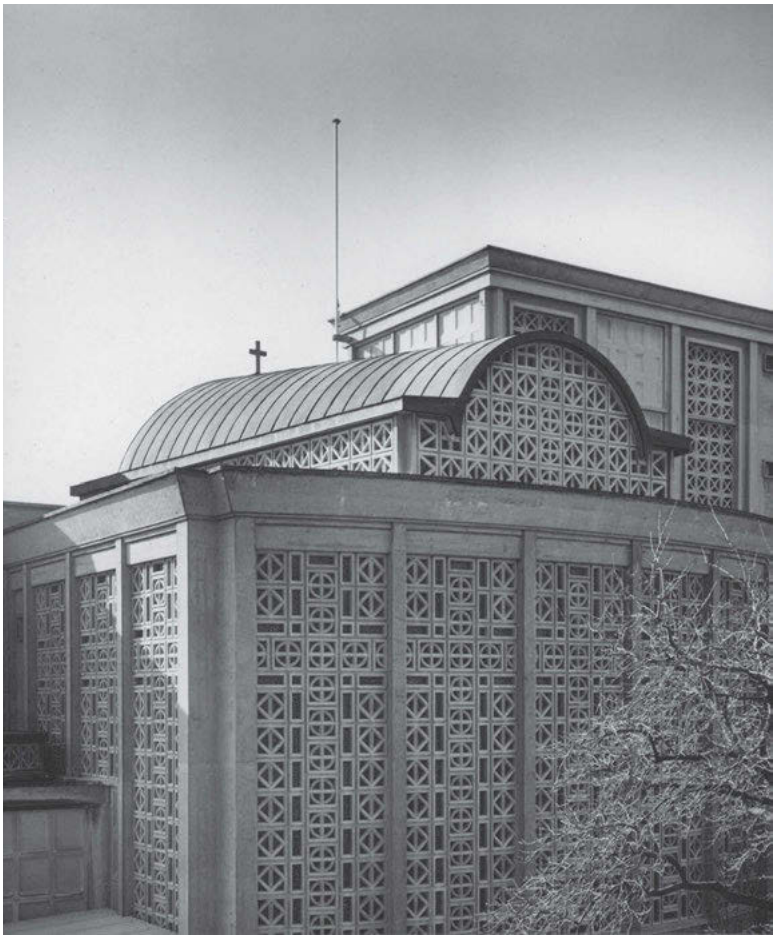
1935[166], il maintient certes les bas-côtés, mais unifie l'espace autour d'une forme elliptique, l'abside semi-circulaire répondant au baptistère de forme similaire situé à l'entrée de la nef. Alors que dans cette église de campagne il opte pour une solution hybride combinant une voûte en berceau et des plates-bandes à caissons qui s'interrompent à angle droit pour former les parois encadrant le chœur qui abritent les autels latéraux, le projet non réalisé qu'il imagine en 1936 pour l'église de Schönenwerd[167] présente une version beaucoup plus aboutie et moderne de cette idée de départ (Ill. 142)[168]. Il n'y renonce pas aux bas-côtés, mais l'abandon des arcades en plein cintre les rend plus discrets, tandis que la nef et le chœur se fondent sans interruption dans la dynamique elliptique des parois. Cette solution rappelle celle également adoptée pour deux autres églises : Saint-Charles de Lucerne, due à Fritz Metzger, et *St. Kamillus*, construite par Dominikus Böhm en 1931 dans le quartier de Dahl à Mönchengladbach (Ill. 143), qui pourrait d'ailleurs avoir inspiré Metzger. Il est donc intéressant de constater que c'est dans le cadre d'un projet pour une église alémanique, Schönenwerd, que Dumas choisit d'exprimer des conceptions architecturales nouvelles qui commencent justement à s'affirmer outre-Sarine, sous l'impulsion de Metzger et Baur. Dumas poursuit son travail sur les espaces à Saint-Joseph de Travers, église dont le

plan sobre dans l'esprit des *Einraumkirchen* consiste en un simple rectangle sans bas-côtés où le chœur à chevet droit, à peine surélevé par rapport à l'assemblée, n'est nullement séparé de l'espace réservé aux fidèles. Parallèlement, Dumas continue de réaliser des églises plus traditionnelles, dans lesquelles l'arc triomphal module le rapport entre la nef et le chœur, comme à Bussy (1937–38) et Mézières (1937–39, Ill. 112, p. 293).

Il découvre de nouvelles possibilités lorsqu'il commence à collaborer avec Denis Honegger. Né à Andrianople d'un père zurichois et d'une mère turque, Honegger est reconnu au niveau international comme un des principaux représentants suisses de l'architecture moderne. Après sa scolarité à Zurich, il suit les cours de l'École des beaux-arts de Paris en 1923, et devient l'année suivante un des premiers élèves d'Auguste Perret aux ateliers du Palais de Bois, avant de travailler quelque temps dans le bureau de Le Corbusier à Genève en 1926. Bien qu'il n'ait jamais obtenu un diplôme d'architecte, Perret estime que c'est un de ses meilleurs éléments et lui confie la direction de plusieurs chantiers, notamment celui du Musée des travaux publics de Paris. Devenu chef de chantier dans le bureau d'architectes Beaudouin et Lods, il ouvre son propre bureau à Paris en 1934[169]. Les circonstances précises de sa rencontre avec Dumas restent inconnues, mais Lauper indique que les deux hommes se seraient rapprochés dans le contexte des chantiers initiés par le cardinal Verdier, archevêque de Paris : le Romontois voyant le nombre de ses commandes diminuer et ne parvenant pas à entrer à l'archevêché, il aurait cherché à s'associer à un confrère établi sur place[170].

Inversement, c'est grâce à Dumas qu'Honegger peut participer au concours lancé en 1937 par la *Hochschulverein* de Fribourg en vue de la construction des nouveaux bâtiments universitaires[171], et cela bien qu'il ne figure pas sur la liste des architectes invités à participer audit concours[172]. Après avoir convaincu Honegger d'élaborer plusieurs projets, Dumas remet en son nom au jury celui qu'il estime avoir le plus de chance de l'emporter — et qui sera classé quatrième. Entretemps, Honegger conçoit le projet « Cajetan », qu'il estime être meilleur et qui, de fait, sera classé premier par le jury. Malgré ces entorses au règlement, les deux architectes sont chargés conjointement de la réalisation du projet[173].

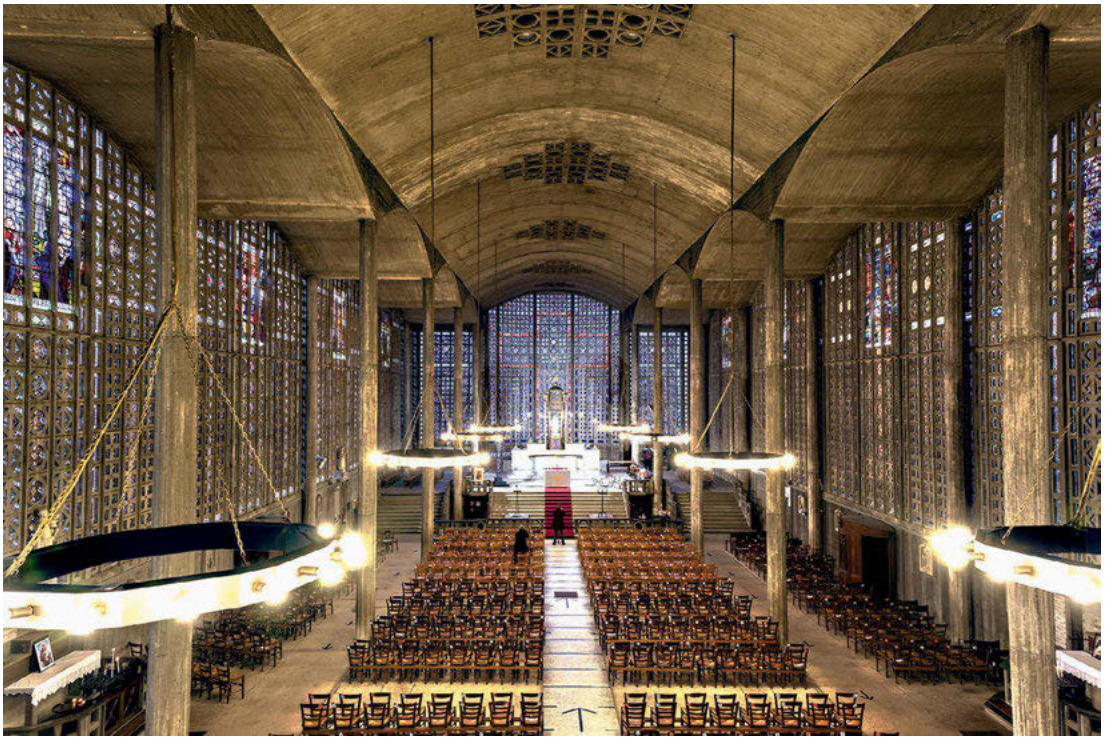
Bien que confronté à de fortes réticences de la part d'une opinion publique toujours peu réceptive à l'esthétique du béton brut apparent, le bâtiment est inauguré en juillet 1941 et salué comme une étape importante du développement de l'architecture moderne à Fribourg et en Suisse (Ill. 144)[174]. Selon Peter Meyer, l'architecture de l'Université fait la synthèse des leçons d'architecture de Perret et Le Corbusier, représentants de deux courants majeurs de l'architecture moderne[175]. Avec son ossature composée de poteaux, piliers et poutres nettement visibles par rapport aux caissons ou briques de verre servant de remplissage et donc sans fonction porteuse, l'Université Miséricorde suit en effet les principes du « classicisme structurel » énoncés par Auguste Perret. Conformément aux principes de Le Corbusier, l'architecture se compose de modules régis par des rapports de proportions déterminés et applicables à tous les



144 Denis Honegger et Fernand Dumas, Fribourg (FR), Université Miséricorde, bâtiment des auditoires, vue extérieure de la chapelle, 1939–1941.

éléments, ce qui permet dans certains cas leur préfabrication[176]. Perret avait déjà utilisé ce concept à Notre-Dame du Raincy, où la plupart des ornements furent préfabriqués en béton moulé suivant des formes géométriques simples ultérieurement combinées pour former différents motifs[177] (Ill. 145).

Les quelques édifices religieux que Dumas réalise en collaboration avec Honegger intègrent une conception de l'espace très différente de ce que le Fribourgeois proposait jusqu'alors. La première réalisation commune des deux architectes dans ce domaine est la chapelle de l'Université Miséricorde. Intégrée à l'aile nord du bâtiment des séminaires, dans la continuité du hall, elle fait entièrement corps avec le reste de l'édifice et présente des parois de claustras garnis de dalles de verre multicolores réalisées par Alexandre Cingria (Ill. 24, p. 144). De dimensions assez réduites, cette chapelle est dotée d'un chœur incurvé et légèrement surélevé qui embrasse toute la largeur de la nef. Pour compenser l'exiguïté de l'espace, un système ingénieux permet, lors de célébrations importantes, d'ouvrir les panneaux centraux de la cloison sud-est et d'agrandir ainsi la chapelle en lui adjoignant le vaste hall.



145 Auguste Perret, Le Raincy (France), église Notre-Dame, vue de la nef et du chevet, 1922–1923.

146 Fernand Dumas et Denis Honegger, Saint-Martin (VS), église Saint-Martin, vue intérieure, 1949–1951.

147 Denis Honegger, Fernand Dumas et Emilio Antognini, Fribourg (FR), église du Christ-Roi, vue intérieure, 1951–1953.

Entre 1949 et 1951, Dumas et Honegger élaborent ensemble la nouvelle église de Saint-Martin en Valais destinée à remplacer une église baroque dont seul sera conservé le clocher datant de 1813[178]. Ils conçoivent un espace unique dont le plan en éventail fait converger toutes les lignes vers le chœur, cette dynamique étant modulée par les arcs croisés en bois qui soutiennent la charpente (Ill. 146). Citons encore l'église du Christ-Roi du quartier de Pérolles à Fribourg (1951–54), chef-d'œuvre résultant de la collaboration de Dumas et Honegger après Miséricorde, qui reprend certaines caractéristiques du plan de Saint-Martin en les complexifiant : le plan en éventail accueille ici le fidèle depuis la rue, dirige sa progression vers l'entrée de l'église, puis vers le chœur centré sous la coupole qui constitue le point de convergence de toutes les lignes de l'architecture (Ill. 147). Malgré cela et comme le note Daucourt, la hiérarchie des espaces demeure traditionnelle au Christ-Roi de Fribourg, avec une nette séparation entre le chœur et la nef, renforcée par la différence de luminosité entre ces deux zones puisque le seul apport de lumière vers l'assemblée vient des tympans vitrés situés au bout des voûtes transversales, alors que le chœur est percé de multiples baies formant une « couronne de lumière »[179]. Quant au maître-autel, il est placé très en retrait de la nef, tout au fond de l'espace semi-circulaire du chœur.
Comme dans le cas de Dumas, seule l'observation des œuvres de Honegger permet d'estimer la perméabilité de l'architecte à la perception de l'espace sacré tel que le

mouvement liturgique l'envisage. Sébastien Radouan relève à ce sujet[180] que dès 1945, Fosca livre dans le périodique *Schweizerische Bauzeitung* une analyse très intéressante des plans élaborés par Honegger pour l'église Notre-Dame-de-Compassion de Peseux, d'une conception très proche de celle de l'église du Christ-Roi de Fribourg[181]. Fosca commence son article par un rappel des innovations liturgiques qui, dans l'histoire de l'Église, ont conduit à d'importants changements architecturaux afin d'adapter l'édifice à sa fonction. Il considère ensuite la proposition d'Honegger, avec son plan en éventail, comme le résultat d'une adaptation aux nouvelles fonctions liturgiques du lieu de culte[182].

L'analyse des œuvres de Dumas réalisées dans la seconde moitié des années 1930 qui témoignent — encore bien timidement — d'une volonté d'innovation en ce qui concerne l'articulation du chœur et de la nef permet de nuancer le jugement quelque peu simpliste qui consiste à considérer Honegger comme l'unique vecteur de modernité dans le duo d'architectes. Il est néanmoins certain que dans cette association, c'est Honegger qui est à l'origine des concepts novateurs en matière de plan et de distribution des espaces à la chapelle de l'Université Miséricorde et dans les églises du Christ-Roi et de Saint-Martin[183]. Jusqu'à la fin de sa carrière, Dumas ne renonce jamais totalement aux plans basilicaux, même s'il conçoit des solutions d'une certaine originalité, notamment pour la chapelle du Foyer franciscain (actuelle Hôtellerie franciscaine) de Saint-Maurice (1939–41), où il associe à une nef rectangulaire une abside semi-circulaire sous coupole. Quant à l'église de Randogne dans l'actuelle commune de Crans-Montana en Valais (Ill. 148), dont le projet et l'exécution sont principalement dus à son fils Pierre (1951–53)[184], elle semble faire une synthèse entre d'une part les avancées architecturales dues à Perret et Honegger (coupole circulaire portée par de fins piliers de béton brut), d'autre part celles envisagées pour l'église de Schönenwerd (homogénéité de la nef rectangulaire sans bas-côtés). Coïncidence ou non, cette solution s'avère curieusement proche de celle adoptée par Alois Giefer (1908–1982) et Hermann Mäckler (1910–1985) à la *Allerheiligenkirche am Zoo* de Francfort, achevée elle aussi en 1953.

Honegger pousse quant à lui sa réflexion encore plus loin à Notre-Dame-de-l'Assomption-des-Buttes-Chaumont, construite à Paris en 1962, dont le plan ovoïde recouvert d'une voûte surbaissée est entièrement pensé autour de l'autel, qu'il considère comme l'essence même d'une église[185].

Au tournant des années 1950/60, des architectes ne faisant plus partie du Groupe de Saint-Luc, puisque sa section romande a cessé ses activités, poursuivent et intensifient cette recherche de solutions nouvelles dans le plan, en unifiant l'assemblée autour de l'autel. Pierre Dumas, désormais à la tête de son propre bureau, abandonne ainsi les plans basilicaux chers à son père lorsqu'il conçoit les églises catholiques de Vicques (1958–60), Sainte-Thérèse de Clarens (1959–62) et Saint-François-d'Assise de Renens (1963–66) dans le canton de Vaud. Les membres alémaniques de la SSL, quant à eux, réalisent dans les années 1950 des *Zeltkirchen* au plan ovoïde ou en éventail se déployant autour du chœur et de l'autel, comme c'est le cas à la *Felix-und-Regula*

148 Pierre Dumas et Fernand Dumas, Randogne (VS), église Notre-Dame-des-Neiges, vue intérieure, 1951–1953.

Kirche de Zurich (1949–50), à l'église *St. Franziskus* construite à Riehen par Fritz Metzger (1948–50) et à l'église catholique *Bruder Klaus* de Berne due à Hermann Baur (1953–54)[186].

5.4 L'intégration des arts décoratifs à l'architecture

La lutte contre l'art saint-sulpicien passe par la revalorisation des arts décoratifs. Une décoration homogène, conçue en fonction du contexte architectural dans laquelle elle s'inscrit, apparaît en effet comme une réponse valable face non seulement au manque de goût dont sont accusés les lieux de culte depuis la fin du XIXe siècle, mais aussi au caractère indifférencié et interchangeable de l'art saint-sulpicien critiqué par les partisans du renouveau de l'art sacré[187]. Dans *L'Art religieux moderne*, Gustave Arnaud d'Agnel recommande de préférer les œuvres murales à l'art « isolé comme une œuvre de chevalet »[188]. Le chanoine souligne aussi que la subordination des arts à l'architecture est un principe acceptable puisqu'il est conforme « à l'esprit du Moyen Âge »[189]. En ce qui concerne la sculpture, il estime — comme énoncé précédemment — qu'il conviendrait de valoriser les statues décoratives faisant corps avec l'architecture[190]. La partie du *Catalogue illustré* du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice consacrée à la sculpture insiste bien sur ce point en affirmant :

> « Combinée avec l'architecture et usant des statues comme motif décoratif, elle trouve surtout son emploi dans l'ornement des façades, des frontons, des autels, des tombeaux et des chaires »[191].

L'approche est la même pour la peinture : aux tableaux produits en atelier, notamment les retables, il convient de préférer les peintures murales créées sur place et d'une valeur autant décorative que didactique. Le *Catalogue illustré* décrit plusieurs procédés pour peindre directement sur le mur ou sur une toile qui sera ensuite apposée sur la paroi, et les recommande pour la décoration des autels en soulignant que c'est préférable aux tableaux sans lien avec le contexte architectural[192]. L'art du vitrail, qui attire nombre d'artistes à cette époque, doit lui aussi remplir cette fonction décorative essentielle, notamment en rejetant le « vitrail-tableau », terme péjoratif appliqué à la production du XIXe siècle à laquelle on reproche de mettre l'accent sur la représentation au détriment des éléments constitutifs de l'œuvre, qui n'est dès lors plus qu'une « peinture sur verre »[193]. Le retour aux techniques et même à des styles rappelant les vitraux du Moyen Âge s'inscrit dans cette recherche d'authenticité et cette volonté de renforcer la valeur décorative des vitraux. Un article de l'abbé Roger Johan (1902–1993) publié dans la revue *L'Art sacré* rappelle ainsi que le vitrail est un « complément décoratif à l'architecture », un « filtre à lumière » dont le rôle premier est de composer une atmosphère lumineuse originale[194].
Dans la première moitié du XXe siècle, la revalorisation des arts muraux et de la commande monumentale se généralise dans plusieurs pays d'Europe alors qu'il est nécessaire de reconstruire les édifices détruits durant la Première Guerre mondiale[195]. Elle s'appuie sur des valeurs morales telles que l'abandon de l'individualisme au bénéfice d'une discipline collective, et s'incarne dans les savoir-faire et la redécouverte de techniques ancestrales demandant une grande maîtrise technique telles que la mosaïque, le vitrail et la peinture murale *a fresco*. Les artistes cherchent alors à s'impliquer dans des réalisations de grand format qui les font vivre et inscrivent leur travail dans des bâtiments publics significatifs de la vie de la société comme les gares, les hôtels de ville, les banques et les églises[196]. Cet engouement pour les arts muraux est également soutenu par les représentations qui les rattachent à une tradition passée et aux grandes époques de l'histoire de l'art. Amédée Ozenfant proclame ainsi en 1935 :

> « Toute grande époque s'est chantée sur ses murs. […] Les arts muraux n'ont jamais prospéré que dans les époques où le sens collectif existait. […] L'égoïsme individualiste est déjà en régression. Les arts d'usage collectif pourront renaître quand d'un statut collectif nouveau émanera un esprit nouveau »[197].

Quelques mois avant son arrivée en Suisse romande et le début de sa participation au chantier de l'église de Semsales, Gino Severini se positionne comme un des grands représentants de ce retour à l'art mural[198]. C'est ce qu'indique sa réponse à l'enquête lancée par Léonce Rosenberg dans le *Bulletin de l'effort moderne*, intitulée « Où va la peinture moderne ? » :

> « La ‹ peinture ›, dans le sens qu'on donne aujourd'hui à ce mot, tend de plus en plus vers une expression plus ordonnée et plus pure de l'art, dans laquelle le caractère métaphysique et le sen-

> timent reprendront leur droit. Je vois cette expression se réaliser pratiquement par une peinture claire, sans conséquence immédiate de certaines préoccupations de métier très louables, qu'on retrouve chez quelques artistes d'aujourd'hui. Peut-être l'artiste sera-t-il de nouveau assimilé à l'artisan et en ce cas, il devra connaître à fond son métier. [...] Peut-être, en outre, que du chevalet, l'art plastique remontera sur le mur et rentrera dans le vaste cadre de l'architecture »[199].

L'architecte est un élément clé de cette symbiose des arts décoratifs. Au sein du Groupe de Saint-Luc, Fernand Dumas apparaît à nouveau à cet égard comme une figure emblématique. Particulièrement polyvalent, le Fribourgeois sait en effet aussi bien réfléchir à l'implantation d'un édifice dans un environnement rural ou urbain qu'élaborer des détails fins et minutieux pour chaque partie de l'aménagement intérieur. Dans ses églises, il dessine absolument tout, du mobilier aux autels, des motifs de ferronnerie aux poignées de porte. Mais il se distingue surtout par l'importance capitale qu'il accorde à la décoration, de sorte que dès le chantier de l'église de Semsales, il pose les principes qu'il mettra en œuvre durant toute sa carrière au sein du Groupe de Saint-Luc.
Dans une lettre qu'il envoie à Monseigneur Besson en mars 1924, il met ainsi l'accent sur l'importance de la collaboration entre architectes et artistes :

> « Mon désir serait d'arriver à une décoration typique où la peinture serait vraiment le complément nécessaire de l'architecture et où l'architecte, maître de l'œuvre, trouverait dans le peintre le collaborateur éclairé »[200].

Cette notion d'artiste-décorateur mérite d'être précisée en la replaçant dans le contexte des arts décoratifs, où le terme « décorateur » revêt un sens noble et n'a rien de réducteur. Dans un article intitulé « L'architecte et le décorateur » paru dans le *Bulletin mensuel* de L'Œuvre, Cingria rappelle à quel point il est crucial, pour l'avenir de l'architecture moderne, que l'architecte fasse confiance à des artistes pour la décoration, plutôt que de l'abandonner à des entrepreneurs de peinture en bâtiment. Pour l'animateur du Groupe de Saint-Luc, l'artiste n'est pas un subalterne mais un véritable collaborateur, fort d'une riche culture, qui saura étudier et choisir les matériaux, techniques, formes et couleurs les plus appropriés au style de l'édifice :

> « La confiance, la confiance mutuelle, entre deux artistes qui s'estiment et cherchent mutuellement à faire valoir leur œuvre, voilà la conduite à suivre chaque fois qu'il s'agit de collaboration entre architecte et peintre, qu'il s'agisse de décoration peinte, de fresque, de vitrail, de mosaïque ou de décor de théâtre, et c'est ainsi que nous arriverons à rétablir l'entente entre deux arts qu'on tend trop de nos jours à séparer : l'art, soi-disant noble, et l'art décoratif »[201].

Dans plusieurs des églises qu'il construit, Dumas confie le mandat de la décoration à un artiste particulier, qui doit dès lors non seulement réaliser des œuvres d'art spécifiques — vitraux, mosaïques, peintures murales, etc. — mais aussi concevoir la polychromie générale et assurer le suivi, en collaboration avec l'architecte, des artisans et des autres artistes impliqués dans la décoration[202]. De cette direction commune du chantier dépendent en effet l'unité et la cohérence de l'ensemble, que l'architecte définit d'emblée en privilégiant un thème, une palette de coloris et un matériau principal

149 Willy Jordan (conception), Georges Bauder (exécution, Stuttgart) et menuiserie Held (encadrement, Montreux), retable figurant saint Michel terrassant le dragon, Sorens (FR), église Saint-Michel, marqueterie, 1936–1937.

avec lequel l'artiste-décorateur devra composer[203]. À Saint-Martin de Lutry par exemple, où Cingria est en charge de la décoration, l'arc brisé est un *leitmotiv* décliné sur les baies, les entrées, les vitraux du mur nord de la nef, la galerie des orgues, les décors peints du plafond, l'arc triomphal et même l'autel majeur autour du tabernacle[204] (Ill. 15, p. 133). À Orsonnens, le peintre fribourgeois Willy Jordan, chargé de la direction artistique, assure l'équilibre entre chacune des parties de l'édifice à l'aide d'une palette déclinant un nombre défini de coloris (noir, or, gris taupe, brun chaud, vert sombre et rose orangé). Cette polychromie qui structure les murs et les caissons de la nef et du chœur se retrouve dans les peintures murales et la mosaïque du retable, ainsi que sur les carrelages et jusque dans le choix de certains marbres (Ill. 110, p. 290, 121, p. 324).
La sélection du matériau principal contribue également à la cohérence de l'ensemble. C'est pourquoi, toujours à Orsonnens, Dumas choisit dix sortes de marbre pour le bénitier, la chaire, l'antependium, les fonts baptismaux, les autels latéraux, la table de communion, le maître-autel et ses marches, ainsi que pour la partie du chœur entourant le retable, lui-même constitué partiellement de tesselles en marbre[205]. Cette prédominance d'un même matériau se retrouve dans d'autres édifices, notamment à Sorens où l'architecte se focalise sur le bois, omniprésent jusqu'au retable du chœur et au chemin de croix en marqueterie, conçus respectivement par Willy Jordan et Emilio Maria Beretta[206] (Ill. 149). Il en va de même à Fontenais où Dumas confie la décoration au Vaudois Albert Gaeng et choisit la céramique pour recouvrir la chaire, les autels, le chancel, les retables, les bénitiers, le chemin de croix et les murs des bas-côtés (Ill. 136, p. 338, 116, p. 297, 39, p. 165)[207]. À Mézières enfin, il met le verre à l'honneur et charge Beretta de réaliser le chemin de croix et la peinture monumentale sous verre du chœur formant retable. Quant au mobilier, il est en briques de verre montées dans des châssis d'aluminium, tandis que les devants de l'autel et de la chaire sont en verre gravé et réalisés à Paris par l'atelier Labouret sur des cartons de Beretta[208] (Ill. 112, p. 293, 57, p. 187).
Dans cette réflexion sur les arts décoratifs et leur intégration à l'architecture, il est important de signaler que de nombreux édifices décorés par les artistes du Groupe de Saint-Luc ont entre-temps été transformés, cela afin de les adapter à l'évolution de la liturgie ou d'éclaircir et « remettre à neuf » des intérieurs dont les tonalités Art déco ne répondaient plus aux goûts des paroisses dans la deuxième moitié du XXe siècle. C'est notamment le cas des églises Saint-Pierre de Fribourg et Notre-Dame-de-l'Assomption de Lausanne. À Fribourg, d'importants travaux de rénovation entrepris entre 1967 et 1971 après le concile Vatican II transforment totalement le chœur afin de le rapprocher des fidèles[209], tandis que la quasi-totalité de l'église est repeinte en blanc[210]. Entre 2000 et 2004, une seconde restauration visant à parvenir à un meilleur équilibre entre l'époque de Severini et les interventions des années 1970 permet certes au chœur de retrouver partiellement sa configuration d'origine, mais certains éléments participant jadis à l'homogénéité du décor sont définitivement perdus. C'est notamment le cas du maître-autel orné de mosaïques dues à Severini, dont les motifs de rinceaux faisaient écho aux peintures murales situées sous la tribune (Ill. 150, 92, p. 266).

150 Fernand Dumas, Gino Severini et Romualdo Mattia, mosaïque-retable et maître-autel, Fribourg (FR), église Saint-Pierre, 1932/1947–1951 (état avant la rénovation de 1967–1971).

À Lausanne, le déplacement du centre liturgique au milieu des fidèles lors de la rénovation de 1975–76 nie le plan basilical de l'édifice (Ill. 151–152)[211]. Un nouveau pavement vient en outre recouvrir les allées centrales et latérales, masquant le dallage de losanges noirs et blancs imaginé par Dumas et Severini pour marquer le cheminement des fidèles jusqu'au maître-autel, losanges qu'on retrouve dans la peinture murale de l'abside due à Severini[212] (Ill. 93, p. 267).

D'autres églises conçues par Dumas ont vu leur intérieur repeint afin d'accroître la luminosité. On peut citer ici Notre-Dame-de-l'Assomption d'Echarlens, dont les murs — à l'origine vert olive, avec un soubassement rouge-brun dans le chœur et rouge foncé tacheté de noir dans les bas-côtés de la nef — ont été repeints à plusieurs

151 Fernand Dumas et Gino Severini, Lausanne (VD), église Notre-Dame-de-l'Assomption, vue intérieure montrant l'état avant la rénovation de 1975–1976.

152 Fernand Dumas et Gino Severini, Lausanne (VD), église Notre-Dame-de-l'Assomption, vue intérieure de 2021, montrant l'état d'après la rénovation de 1975–1976.

reprises entre 1950 et 1990[213], ou encore Saint-Martin de Lutry et Saint-Pierre-et-Paul d'Orsonnens, qui ont néanmoins été restaurées dans le respect de la substance d'origine, offrant de précieux témoignages de l'orchestration de l'atmosphère colorée dans les ensembles réalisés par Dumas et les artistes du Groupe de Saint-Luc[214].

5.5 Remettre en question le *Gesamtkunstwerk*

Lieux de symbiose entre les artistes, les matériaux et les différentes techniques utilisées, les églises construites et décorées par les membres du Groupe de Saint-Luc apparaissent comme de parfaites matérialisations du concept d'« œuvre d'art totale »[215].

Cette notion régulièrement associée aux travaux du Groupe, qui évoque un idéal de synthèse des différentes formes d'art, avait déjà été au cœur de nombreuses réflexions avant la construction théorique du *Gesamtkunstwerk* au cours du XIXe siècle[216]. Ce paradigme est déjà présent dans le discours des auteurs romantiques qui rejettent le critère de la seule beauté de l'art en faveur d'une vision plus complète, qui en fait le vecteur de valeurs sociales, morales et spirituelles[217]. L'une des premières apparitions du terme de *Gesamtkunstwerk* se constate sous la plume du philosophe et théologien allemand Karl Friedrich Eusebius Trahndorff (1782–1863) dans l'essai *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* publié en 1827, qui appelle à « avoir la volonté de regrouper tous les arts qui existent dans une œuvre d'art totale »[218]. Contrairement à une tradition bien établie, Richard Wagner n'en est donc pas à l'origine, bien qu'il ait contribué à le populariser et à l'ériger en catégorie esthétique par sa conception du *Musikdrama*[219]. La notion de *Gesamtkunstwerk* fera l'objet d'une vaste récupération tout au long du XIXe et du XXe siècle. Dans son application aux champs de l'architecture et des arts décoratifs, elle se limitera souvent au concept de pluralité des arts en s'éloignant de la dimension, fondamentale pour Wagner, de réunion de la musique et du drame[220].

Si l'on considère la synergie des arts qui s'opère au sein de l'opéra wagnérien, où la dimension musicale s'associe à la dimension visuelle, il peut sembler abusif de qualifier d'« œuvres d'art totales » les églises réalisées par Dumas et des artistes du Groupe de Saint-Luc[221]. Il faut toutefois garder présent à l'esprit que les réalisations concernées n'étaient pas entendues comme des œuvres d'art figées lorsqu'elles ont été créées. Elles étaient conçues comme les constituants d'un lieu de culte vivant dont la « totalité » ne s'accomplissait réellement qu'avec la communauté humaine, à travers la liturgie, la célébration et les chants[222]. Une forme de synesthésie s'opère alors, engageant non seulement la vue — par l'intermédiaire des œuvres d'art et par le jeu de la lumière, d'une importance capitale tant symboliquement que par sa capacité à favoriser la lecture de l'architecture —, mais aussi l'ouïe — avec la musique et la parole — et même l'odorat si l'on pense à l'emploi de l'encens dans la liturgie romaine. Le théâtre chrétien, très populaire au début du XXe siècle et largement investi par les artistes du Groupe de Saint-Luc[223], est également un domaine où cette expression totale s'exprime à travers la réunion des costumes, des décors et de l'éclairage à la dimension musicale et dramatique.

Toutefois, l'application du concept de *Gesamtkunstwerk* aux réalisations des artistes du Groupe de Saint-Luc découle d'un regard *a posteriori*[224]. Dans les discours des acteurs de la Société, le terme de *Gesamtkunstwerk* ou d'« œuvre d'art total » n'est pas utilisé. Cingria parle d'« art complet » en 1937 dans la revue *L'Art sacré*[225] et Arnaud d'Agnel évoque dans le premier tome de *L'art religieux moderne* un « grand champ artistique qui englobe toutes sortes de techniques »[226]. Gonzague de Reynold qualifie quant à lui l'art religieux et catholique de « totalitaire »[227], entendant par là qu'il repose sur la coopération de tous les arts « à une œuvre totale qui est à son expression totale dans l'église, le sanctuaire », parce qu'il ramène « la complexité du monde créé à l'unité du Créateur »[228].

Pour les protagonistes du renouveau de l'art sacré, l'idée d'œuvre complète convoque des représentations liées à la corporation médiévale et à la cathédrale gothique perçue comme un ensemble parfait. Cette vision est notamment propagée par Émile Mâle qui parle de la cathédrale comme d'un *Gesamtkunstwerk* :

> « Parole, musique, drame vivant des Mystères, drame immobile des statues, tous les arts s'y combinaient »[229].

D'autres exemples anciens — et pas seulement médiévaux — sont également perçus comme des modèles d'une harmonie réussie entre architecture et décoration. Cingria souligne ainsi dans la deuxième édition de *La Décadence de l'art sacré* :

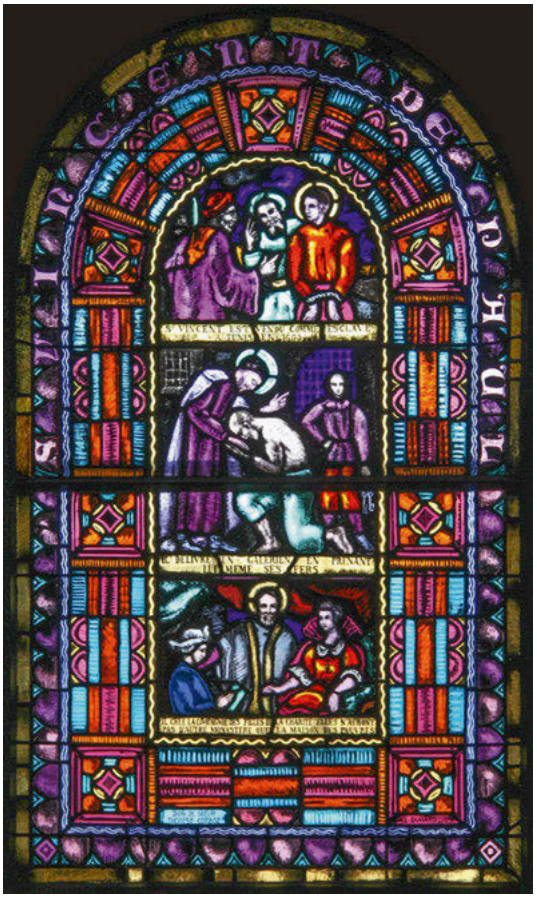
> « Les ensembles où l'architecture fait corps avec la décoration sont rares. Saint-Apollinaire à Ravenne, Saint-Marc à Venise, Chartres et quelques églises gothiques, renaissances ou baroques en Italie, où les primitifs, Luini ou Tiepolo ont pu donner leur pleine mesure sans être gênés par des souvenirs d'une architecture antérieure, existent cependant pour nous montrer qu'on peut arriver à réaliser ces ensembles parfaits »[230].

Dumas sera rapidement assimilé au *Magister operis* œuvrant avec une équipe de décorateurs dans l'esprit des corporations médiévales, notamment par Monseigneur Besson qui le compare, lors de la consécration de l'église de Semsales, à ses « aînés des grands siècles chrétiens », les bâtisseurs de cathédrales[231]. L'évêque ajoute même :

> « C'est sous sa conduite et son inspiration que peintres, verriers, sculpteurs, orfèvres, émailleurs, menuisiers et forgerons travaillent dans la même ligne, vibrant d'un même enthousiasme, soutenus par un même idéal »[232].

Ainsi, pour les acteurs du Groupe de Saint-Luc, la notion de collaboration se mêle étroitement à l'idée d'union des arts et donc à celle d'œuvre d'art totale, même si elle n'est pas désignée directement en tant que tel.
Cependant, l'analyse des sources et des témoignages d'artistes ayant travaillé avec Dumas révèle les limites de ce discours. Les chantiers de Saint-Nicolas de Semsales, Saint-Pierre de Fribourg et Notre-Dame-de-l'Assomption d'Echarlens remettent particulièrement en question le concept d'œuvre d'art totale par les difficultés qu'ils soulèvent quant à la mise en commun des arts et la collaboration entre les intervenants. Malgré son désir de travailler en symbiose avec un artiste-décorateur à Semsales, les premières relations de Dumas avec Gino Severini, auquel il confie le mandat de la décoration de l'édifice en collaboration avec le Fribourgeois Louis Vonlanthen (1889–1937)[233], sont loin d'être idylliques. Les problèmes commencent avec la Crucifixion monumentale en carreaux de céramique que Severini réalise pour le porche. Dans une lettre qu'il envoie à Jacques Maritain, il indique que Dumas l'oblige à travailler à l'horizontale, genoux à terre, plutôt qu'à la verticale, en prétendant que cela permettrait d'aller plus vite. Épuisé par ce travail harassant, Severini se voit contraint de déléguer la réalisation de certaines parties à ses aides, ce qui aurait nui selon lui à l'homogénéité du résultat final[234]. Durant toute la durée du chantier, les contraintes de temps obligent de plus Dumas à confier à d'autres que Severini plusieurs éléments de la décoration, notamment les décors peints de la chapelle de la Vierge et le chemin de

153 Jean-Édouard de Castella et atelier Kirsch & Fleckner (Fribourg), *Vie de sainte Cécile*, Semsales (FR), église Saint-Nicolas, vitrail du mur nord, 1925.



154 Eugène Dunand (conception et réalisation), *Vie de saint Vincent de Paul*, Semsales (FR), église Saint-Nicolas, vitrail du mur sud, 1926.

croix en frise continue qui devait habiller les parois de la nef[235], remplacé par des stations de chemin de croix livrées par une maison parisienne spécialisée dans les gravures et dessins, d'un style peu cohérent avec l'esprit moderne qui anime les travaux des artistes du Groupe de Saint-Luc[236]. Les vitraux constituent un autre poste sensible où l'homogénéité sera sacrifiée en raison de mésententes entre les artistes. Gino Severini aurait souhaité voir l'ensemble des vitraux réalisés par son ami Cingria, qu'il considère comme le meilleur peintre-verrier de Suisse romande, mais Dumas préfère attribuer ce mandat au Fribourgeois Jean-Edouard de Castella, qui réclamait déjà ce travail à la paroisse en 1923[237]. Castella présente plusieurs maquettes à Dumas et Severini, qui a un droit de regard sur tout ce qui concerne la décoration, mais elles sont toutes refusées, de sorte que Dumas doit persuader le peintre-verrier de céder la moitié de la commande à Eugène Dunand[238]. Au final, Castella réalise les six vitraux du bas-côté nord et Dunand ceux du sud, plus les verrières de la chapelle de la Vierge, Cingria n'obtenant que ceux du chœur et de la chapelle Sainte-Anne (Ill. 153–154).

Ce manque de cohésion et ces relations humaines tendues se répètent sur le chantier de Semsales. Severini juge très sévèrement Castella qu'il décrit à Maritain comme ayant peu de talent, une « culture artistique nulle » et un « orgueil immense »[239]. Il n'est guère plus tendre envers Dumas, qu'il considère comme « extrêmement faux, sournois, capable de tout » et qu'il accuse de vouloir tout soumettre à ses idées, lesquelles seraient rarement bonnes[240]. Mais il reproche surtout à l'architecte de totalement méconnaître le travail du décorateur. Selon lui, Dumas exigerait qu'il avance coûte que coûte, par tous les temps et quelles que soient les conditions, comme on l'exige d'un peintre en bâtiment[241]. Il négligerait l'importance de l'exécution en tant qu'étape fondamentale de la réalisation d'une œuvre, pour ne se focaliser que sur les projets, ce que le Toscan attribue à une déformation d'architecte, habitué à focaliser son effort dans la réalisation du plan[242]. Malgré ces débuts difficiles, les relations entre Dumas et Severini se détendent lorsque le chantier est terminé et la valeur artistique de leur œuvre commune unanimement reconnue[243]. L'architecte confiera ensuite à l'Italien la décoration de plusieurs de ses chantiers de construction ou rénovation, notamment à Saint-Pierre de Fribourg (1932–57), à Notre-Dame-de-l'Assomption de Lausanne (1933–34) et au couvent des Capucins de Sion (1947–48).

Le chantier de Saint-Pierre de Fribourg questionne lui aussi l'œuvre d'art total par l'hétérogénéité des œuvres d'art qui s'y trouvent, attribuées à des artistes qui ont été choisis pour des raisons politiques aussi bien que pour des motifs financiers. Alors que Dumas envisage à nouveau de confier la décoration à Severini, la section fribourgeoise de la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses (SPSAS) voudrait que la paroisse fasse appel à des artistes du cru[244]. Celle-ci se dérobe habilement en organisant un concours ouvert aux artistes fribourgeois ou domiciliés dans le canton, ainsi qu'à des artistes invités choisis pour leur notoriété dans le domaine de l'art religieux, tels qu'Augustin Meinrad Bächtiger, Alexandre Cingria, Gaston Faravel, Gino Severini, Léo Steck (1883–1960) et Hans Stocker, tous membres de la SSL[245]. Severini ayant remporté le premier prix, c'est à lui qu'aurait dû revenir, selon le règlement du concours, la responsabilité de la réalisation des peintures, mosaïques, vitraux, chemin de croix, etc.[246] Il aurait dû être, selon les termes de ce règlement, « l'auxiliaire de l'architecte pour tout ce qui concerne la réalisation de son projet et la direction des travaux de décoration »[247]. Mais peu après la signature du contrat, on cherche à limiter l'étendue de ses attributions et à lui imposer des collaborateurs[248]. C'est notamment le cas pour les vitraux et l'histoire de Semsales semble se répéter. Alors que Severini aurait souhaité que ce travail soit confié à Cingria, c'est une nouvelle fois Jean-Edouard de Castella qui est choisi, celui-ci ayant de son côté l'avantage de pouvoir offrir un vitrail et de garantir le don d'un second par sa parentèle[249]. Par ailleurs, la décoration des chapelles latérales, véritable prix de consolation, est attribuée à deux paroissiens de Saint-Pierre — Jules Schmid (1902–1968) pour la chapelle Sainte-Thérèse et Oskar Cattani pour la chapelle Saint-Nicolas-de-Flüe — ainsi qu'à Cingria, Naville, Feuillat et Beretta pour la chapelle du Sacré-Cœur, avec pour résultat des œuvres aux styles très hétéroclites[250]. Enfin, le très long écart temporel qui sépare les premières réalisations de

Severini à Saint-Pierre – soit les peintures murales et les mosaïques des autels latéraux, conçues entre 1932 et 1934 – et sa toute dernière œuvre, le chemin de croix, dont la dernière station est posée en 1958[251], contribue à renforcer la disparité stylistique entre les différentes parties[252]. Saint-Pierre de Fribourg n'en demeure pas moins un exemple très intéressant de la diversité d'expression de l'art religieux moderne des années 1930, et un morceau de choix dans l'œuvre sacré de Gino Severini en Suisse romande.
Alors que les problèmes rencontrés sur le plan de la collaboration entre les intervenants mettent à mal la notion d'œuvre d'art totale à Saint-Nicolas de Semsales et Saint-Pierre de Fribourg, les difficultés techniques et pratiques qui émergent sur le chantier de Notre-Dame-de-l'Assomption d'Echarlens — mené pratiquement en parallèle de celui de Semsales[253] — montrent de nouveau les limites de ce concept. Cette fois-ci, c'est Cingria qui est chargé de la décoration de l'édifice, qu'il conçoit dans sa totalité, avec comme pièces maîtresses les vitraux, le plafond à caissons, la polychromie d'ensemble et les mosaïques de l'autel (Ill. 13, p. 131, 30, p. 154). Dans *Souvenirs d'un peintre ambulant*[254], il rend compte du déroulement hasardeux du chantier dû à son inexpérience et à celle de Dumas :

> « Dumas notre grand architecte n'était guère plus expérimenté que moi. Nous procédions alors tous deux par tâtonnements, et comme il fallait souvent faire pour défaire puis refaire, cela prenait beaucoup de temps »[255].

Cingria indique aussi dans cet ouvrage que le travail de décoration avait commencé par le plafond, seul procédé possible puisqu'il fallait démonter l'échafaudage progressivement pour peindre les murs. Mais ce plafond se révéla être si chamarré qu'il écrasait totalement la couleur des murs, jusqu'à ce que l'artiste ait trouvé un ton « assez neutre, mais aussi assez soutenu » pour peindre ces derniers :

> « Je me rappelle que ce ton général, cherché à grand'peine [sic] et posé à l'arrière-saison, gela, ce qui arrêta les travaux et les laissa pour longtemps dans un état d'échantillonnage désespérant. Ceux qui virent alors l'église d'Echarlens ont dû demeurer sous l'impression que sa décoration était à tout jamais ratée »[256].

L'artiste considère ainsi que cette première grande commande n'est pas une réussite. Il n'est satisfait ni des vitraux de la nef, peints et placés en son absence par un autre peintre-verrier sans qu'il en ait été informé[257], ni par les mosaïques du maître-autel qui se sont détachées au moment de la pose et ont dû être replacées tant bien que mal, toujours sans faire appel à lui[258]. Visitant le chantier avec Dumas début juillet 1927, il constate le manque d'équilibre de l'ensemble :

> « Le plafond inspiré de celui de San-Zenon s'isolait orgueilleusement dans son décor véronais ou vénitien d'avant Giorgone. Les vitraux projetaient sur le ton des murs des taches de couleur qui y détonnaient magnifiquement. Et les murs à leur tour, au lieu de prêter quelques cordes de résonance aux tons du plafond et aux taches des vitraux, préféraient bouder maussades et ‹ feldgrau › »[259].

Mais Cingria n'est pas seul à pointer du doigt le manque de maîtrise de la décoration d'Echarlens. François Baud, qui conçoit l'ensemble des éléments sculptés de l'édifice, évoque longuement ce chantier quelque peu chaotique dans son autobiographie inédite. Il y relate que Dumas lui a confié, petit à petit et sans vision d'ensemble, un travail

puis un autre, cela sans coordination préalable entre eux, tout juste « une addition de ma sculpture à un cadre que je n'avais qu'à regarder ensuite pour voir si la devinette avait réussi »[260]. Catégorique, il affirme :

> « Tout se passe comme si l'architecte se croyait en mission, prenant les artistes pour motifs d'agrément que l'on tient à part et que l'on case dans le détail qui leur est confié. Le cadre, c'est-à-dire l'architecture, c'est le domaine du bureau, présenté après son exécution et domaine interdit »[261].

Baud a bien conscience que les églises et chapelles auxquelles il a travaillé avec d'autres artistes du Groupe de Saint-Luc et sous la direction de Dumas manquent d'unité, mais il reconnaît que malgré leurs défauts, chacune de ces réalisations est un véritable sanctuaire[262]. Il reconnaît par ailleurs qu'avec des délais souvent courts et des devis très bas « dans un pays où en général on comprend une chose avant toutes : en avoir pour son argent et s'il en reste ‹ on fera un lavoir municipal › »[263], l'architecte ne pouvait pas faire autrement. Alors que Baud dénonce un trop grand contrôle sur les artistes, le témoignage du père Jérôme vient quant à lui mettre en avant la grande liberté que Dumas leur laissait :

> « Jamais l'architecte Dumas ne demandait aux artistes des modifications de détail. Par exemple, à propos du peintre-verrier Cingria, je l'ai entendu déclarer : ‹ Je lui indique la teinte générale des vitraux, ensuite je le laisse se déchaîner › »[264].

S'il n'est pas nécessaire de préciser que chaque chantier d'église est traversé d'inévitables tensions entre les différents intervenants, il faut souligner que Dumas fournit des opportunités de travail uniques aux artistes, ainsi que l'occasion de marquer durablement de leur empreinte le patrimoine artistique de la Suisse romande. D'une manière générale, l'entente est bonne entre l'architecte et ses collaborateurs, tous des amis plus ou moins proches. À l'occasion des cinquante ans de Dumas, Cingria lui envoie une lettre qui manifeste toute la reconnaissance qu'il peut avoir envers ce grand pourvoyeur de commandes :

> « C'est au nom des artistes tes amis, dont je suis le doyen, que je désire te témoigner notre reconnaissance pour tout ce que tu as fait pour nous depuis vingt-cinq ans. Tout d'abord, tu nous as permis d'exister non seulement matériellement, mais encore en affirmant nos personnalités artistiques qui, sans les occasions que tu nous as donné [sic] de les manifester publiquement, n'aurait jamais pu se faire jour. Ensuite de nous avoir permis de créer avec l'aide de Dieu en cette terre romande une renaissance de l'art religieux dont la renommée s'est manifestée bien au-delà de nos frontières. C'est depuis que nous t'avons découvert dans ce petit paradis qu'est Romont et que tu as chercher [sic] à nous associer à ton œuvre que ce mouvement a pris son essor »[265].

D'autres demeurent plus amers, notamment François Baud, qui revient dans son autobiographie sur cette « opportunité » de bien gagner sa vie qui lui aurait été offerte grâce aux chantiers dirigés par Dumas :

> « Je suis appâté de deux manières : 1) Je crois que je gagne ma vie parce que je travaille et que je suis payé, cela régulièrement, et c'est faux. [...] Je m'en serais aperçu si j'avais su compter. 2) J'ai une vie facile, une vie agréable, une vie privilégiée, mais je me rendrai compte de toute sa bouffonnerie plus tard »[266].

Le sculpteur fait probablement référence aux renoncements auxquels il a dû consentir, comme devoir travailler avec la pierre artificielle[267].

Si le concept d'œuvre d'art total mérite donc d'être nuancé, voire même remis en question dans son assimilation aux travaux des artistes du Groupe de Saint-Luc, cela n'ôte rien à la cohérence de certaines réalisations telles que Saint-Michel de Sorens, Saint-Pierre-aux-Liens de Mézières et les églises Saint-Pierre-et-Paul d'Orsonnens et Fontenais, où le dialogue des matériaux, formes et couleurs est opérant aujourd'hui encore. Les travaux de la Société témoignent d'une démarche qui consiste à unifier les arts décoratifs et l'architecture, démarche qu'il est important d'analyser à travers une perspective critique nécessitant la déconstruction de certaines représentations. Une connaissance approfondie des ensembles produits dans ce contexte, consciente des contradictions entre les discours et la réalité du terrain, ne peut que servir la réflexion sur leur conservation future et favoriser la préservation de leur intégrité, menacée à chaque nouvelle restauration ou transformation.

1 [Dalla Torre Giuseppe], « ‹ E questo sia suggel… › », in : *L'Osservatore romano*, 1er janvier 1933, p. 3. Voir à ce sujet le chapitre 6, et en particulier le point 6.1 « Latinité contre germanité : les Romands à l'épreuve d'une association nationale ».
2 Voir à ce sujet : Sommella Grossi, 2000, pp. 59–76 ; Wyder, 1989, pp. 268–279 ; Le Manoir de la ville de Martigny [1983] ; Raemy-Berthod, 2014, pp. 28–41, Raemy-Berthod, 2008, pp. 59–67. En ce qui concerne la chapelle de Lourtier, elle fut agrandie et transformée par Sartoris en 1956–57, l'architecte s'efforçant alors d'« assagir » son apparence par l'ajout de lésènes en pierres apparentes rythmant les façades, par la transformation du toit en pupitre en une toiture traditionnelle en bâtière et par le rehaussement du clocher désormais couvert d'un toit en pavillon.
3 Birchler, 1927/1928, pp. 129–157.
4 Birchler, 1933, pp. 22–31.
5 « *Eine wirkliche Bewegung für prinzipielle Erneuerung der christlichen Kunst* ». Birchler, 1927/1928, p. 133.
6 « *in die Bewegung der entschieden modernen Kirchenarchitektur* ». Birchler, 1933, p. 30.
7 Parmi les autres réalisations de Dumas en Suisse alémanique, on peut encore citer : le *Theresienstift*, ancien noviciat des sœurs de Saint-Pierre-Canisius à Burgbühl/Saint-Antoine (1929–31), et la chapelle voisine *Bruder Klaus* (1925). Lauper Aloys, « St. Antoni », dans : *Guide artistique de la Suisse*, 2012, p. 370.
8 L'article de *La Patrie valaisane* étant paru dans le contexte de l'inauguration de la *Marienkirche* de Berne, il est probable que les initiales « R. Ch. » renvoient à l'abbé Roger Chapatte, vicaire dans cette ville et dont le nom figure dans la liste des membres de la SSL en 1932. Societas Sancti Lucae, « Mitgliederverzeichnis / Liste des membres 1932 » [1932], Archives privées de Paul Monnier, Genève.
9 « Les deux tendances du moderne », in : *La Patrie valaisanne*, 22 avril 1933, p. 1.
10 *Ibidem.*
11 Brillant, 1930, p. 90.
12 Arnaud d'Agnel, tome 1, 1936, p. 39.
13 Jacques Maritain aborde ce sujet à plusieurs reprises dans *Art et scolastique* en insistant sur le fait que la vérité en matière d'art consiste « dans la conformité de l'œuvre avec ses moyens et ses buts ». Maritain, 1920, p. 72.
14 Arnaud d'Agnel, 1936, tome 2, pp. 12 et 13.
15 *Ibidem*, p. 30.
16 Bossi, 2007, p. 236.
17 Polvara, 1929.
18 Crippa, 2000, pp. 129–136.

19 *Ibidem*, p. 133.
20 Brülls, 1994.
21 Dormoy Marie, *L'Architecture française,* Boulogne-sur-Seine : Les Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, 1938, cité par : Vigato, 2007, pp. 79–90.
22 « Autour d'un scandale architectural : L'église de Lourtier », in : *Gazette de Lausanne*, 4 novembre 1932, p. 3.
23 « Des pierres de scandale », in : *Journal de Genève*, 7 novembre 1932, p. 3.
24 Aurea P., « Progetti per la cattedrale della Spezia », in : *Arte cristiana,* XVIII, 1930, pp. 105–112, cité par : Scalese, 2007, p. 82.
25 « *svincolata dalla aberrazione imitatrice del secolo scorso* ». *Ibidem*.
26 Aurea P., « Il concorso per la chiesa di Messina. Arte razionale ? », in : *Arte cristiana,* XXI, 1933, pp. 48-51, cité par : *Ibidem*.
27 Dalla Torre Giuseppe, « Tradizione e novità nell'Arte sacra. Nostra intervista con il conte Dalla Torre », in : *Arte Sacra*, III, 1933, pp. 8–18, cité par : *Ibidem*, p. 84.
28 Arnaud d'Agnel, 1936, tome 2, pp. 10 et 11.
29 Lamunière, 1991, pp. 8–10.
30 [Lettre de l'architecte Paul Bournoud à la Gazette de Lausanne], « Encore l'église de Lourtier », in : *Gazette de Lausanne*, 16 novembre 1932, p. 2.
31 Voir à ce sujet la thèse de Jacques Gubler : Gubler, 1975.
32 Studer Alexandre, « Alexander von Senger », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 22.11.2011 [en ligne, consulté le 31.03.2020 :] https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/019930/2011-11-22/.
33 Senger (von), 1928a, pp. 44–46 ; Senger (von), 1928b, pp. 5–9.
34 Senger (von), 1931.
35 Voir : Baudin, 2001, pp. 175–184.
36 Baud, 1948, p. 15.
37 Fosca, 1934, p. 54.
38 Dumas, [1933], pp. 29–32.
39 *Ibidem*, p. 32.
40 *Ibidem*.
41 Fosca, 1934, p. 54.
42 *Ibidem*, pp. 51–55.
43 « Man sucht und vermisst in den neuen Konstruktionen immer noch das reiche Spiel, die Pracht und Ueppigkeit der traditionellen Architektur, oder wenn es hoch geht, einen Ersatz dafür in neuer Aufmachung – und sieht damit am entscheidenden Punkte vorbei. Warum nicht einmal versuchen in die neue Schönheit dieser glatten, schmucklosen Bauten einzudringen? Sind sie nicht in ihrer Klarheit und Schlichtheit, in ihrer Schmucklosigkeit, ihrem Ueberwundenhaben aller konstruktiven Schwierigkeiten von ähnlicher Eindrücklichkeit wie die Weite des unendlichen Meeres, wie die Grösse weiter Schneefelder, die harte Strenge majestätischer Berggipfel vor deren Sprache alles Detail klein wird und verstummen muss? Warum sollen diese Gefühle des Hellen, Klaren, Weiten, Entmaterialisierten, die die neuen Konstruktionen wie nie zuvor zu lösen im Stande sind, nicht ebenso sehr Unendliches zum Erklingen bringen können, wie das geheimnisvolle Dunkel, das die Eigenart der mittelalterlichen Kirchen ausmacht? ». Baur, 1928, p. 14.
44 Dans le cas de Saint-Pierre de Fribourg, on notera que la polychromie actuelle — couleur abricot dans le chœur, vert clair sur l'arc triomphal et gris clair sur les murs la nef — date de 2003 et se base sur les coloris d'origine. Dupont, 2008, pp. 78–81.
45 Pallini, 2004, p. 236.
46 Rudaz, 1998, p. 25.
47 La construction se déroula durant la mauvaise saison, ce qui interdit l'emploi de matériaux humides comme le béton, le mortier ou le plâtre sur l'ossature métallique. L'architecte et l'ingénieur optèrent donc pour un procédé nouveau en Europe : le gunite, c'est-à-dire la projection de béton sec sur une structure de métal permettant d'obtenir des murs parfaitement solides et imperméables de cinq centimètres d'épaisseur au maximum. Guyonnet, 1932, pp. 99–107.
48 Gubler, 1975, pp. 177 et 178.

49 Cingria, 1935a, pp. 17 et 18.
50 Cingria, 1938a, pp. 392–407.
51 Voir à ce sujet : Recht, 2004, pp. 1651–1665 ; Leniaud, 2007, p. 11.
52 Corthésy, 2014, p. 33.
53 *Ibidem*, p. 33.
54 Cingria, 1917, pp. 90 et 91.
55 Fabre, 1927, pp. 243 et 244.
56 Texier, Andia (de), 1996, p. 114.
57 Montalembert, 1861, p. 315.
58 Saint-Martin, 2014, pp. 32 et 33.
59 Cingria, 1908, cité par : Gross [mémoire de licence], 2001, p. 40.
60 Hofer, 1997.
61 Schneuwly-Poffet, 1994.
62 Brentini examine en détail plusieurs de ces édifices dans la première partie de son livre *Bauen für die Kirche.* Brentini, 1994, pp. 23–27. Dans son mémoire sur l'église de Semsales, Marina Ferreiro met quant à elle en évidence les similitudes entre l'architecture intérieure de cette église construite par Dumas et celle de Grengiols. Ferreiro [mémoire de licence], 2005, p. 74.
63 Courtiau, 2013, pp. 9–11.
64 Poiatti, 2001, pp. 7–10.
65 Expression employée par Guyonnet dans *La Patrie Suisse*, 3 mai 1916, cité par : Rudaz, 1998, p. 17.
66 *Ibidem*.
67 Voir à ce sujet : Guyonnet, 1935, p. 61.
68 « Groupe romand de Saint Luc : Liste des membres au 25 XII 1934 », 25 décembre 1934, StALU, PA 378/70.
69 Voir à ce sujet : Hodel, Hiroz, Raemy-Berthod, Gay, Hoffmann, Bérard, 2017, et notamment le chapitre de Catherine Raemy-Berthod consacré à l'architecture, aux pages 45–51.
70 Le verre ayant entre-temps perdu sa transparence, ce système ne fonctionne toutefois plus de nos jours. Torche-Julmy, Maggetti, James, 2003, p. 58.
71 Sur l'histoire de l'église Saint-Martin de Lutry voir : Neuenschwander Feihl, 1995, pp. 665–683.
72 C. P., « Vaud : St-Cergue – La nouvelle chapelle catholique », in : *Feuille d'avis de Lausanne,* 15 septembre 1934, p. 18.
73 « Église paroissiale de Semsales : Concours d'idées – Programme », [octobre 1921], AP Semsales, boîte II a 1.1. « Construction de la nouvelle église ».
74 Ferreiro [mémoire de licence], 2005, pp. 57–62 ; Fernand Dumas, « Église d'Echarlens : Projet d'agrandissement et de reconstruction de l'église, bureau F. Dumas, août – sept. 21 », AEF, Echarlens Paroisse, boîte VI D.
75 Lauper Aloys, « Echarlens », dans : *Guide artistique de la Suisse*, 2012, p. 115.
76 Gross [mémoire de licence], 2001, p. 35 ; « Dossier Finhaut : Soumission pour les travaux de : terrassement, maçonnerie, pierre de taille de l'église et de la cure », [1928–1929], AP Finhaut, boîte 8, « 205, Documents constr. nouv. église 1929 ».
77 Gross [mémoire de licence], 2001, p. 41 ; Rudaz, 1995, p. 21.
78 Cassina, 1987, pp. 299–303.
79 « Protocole de l'assemblée du comité de construction de l'église de Travers », 15 mars 1937, AP Travers, classeur « Documents Val-de-Travers » ; Juillerat Anne-Laure, « Saint-Blaise », dans : *Guide artistique de la Suisse*, 2011, pp. 169 et 170.
80 *Ibidem* ; Amstutz-Peduto, 2016, pp. 65 et 66.
81 Lauper, 1995, p. 26.
82 Marcel Grandjean estime que ce type de couronnement s'est répandu dans le pays de Vaud depuis la tour sud-ouest de la cathédrale de Lausanne puis au début du XVe siècle à Saint-François de Lausanne, Saint-Paul de Cossonay et Notre-Dame d'Orbe, et plus tardivement à l'abbatiale de Payerne, à Notre-Dame de Romont (couronnement du XVIIe siècle), à Saint-Martin de Vevey (début du XVIe siècle), Saint-Laurent d'Estavayer (vers 1524/25) et Sainte-Marie-Madeleine d'Avenches (seconde moitié du XVe/début XVIe siècle). Grandjean, 2015, pp. 510 et 511.

83 Lüthi, 2007, p. 47.
84 Deslandes, 1932, p. 568.
85 Bouvier, 1928, p. 161.
86 Lettre de Fernand Dumas à la Société catholique de La Paudèze, 2 mai 1929, cité par Neuenschwander Feihl, 1995, p. 668.
87 Allocution de Mgr Besson lors de la consécration de la chapelle Saint-Martin de Lutry, citée par : Deslandes, 1937, p. 1006.
88 Baur, 1943, p. 388.
89 Lauper, 2008, p. 10.
90 Selon une lettre transmise au conseil de paroisse en octobre 1924. L'esthétique de ce projet semble néanmoins aussi empreinte de tradition que celle de *Super hanc petram*. Lettre de Fernand Dumas adressée au chanoine et au conseil paroissial de Saint-Pierre de Fribourg, 22 octobre 1924, AP Saint-Pierre de Fribourg, boîte 1811 FA « Église : institution et construction, 1889–1958 », enveloppe 13.
91 Lauper, 2008, p. 12.
92 *Ibidem.*
93 Lettre de Fernand Dumas adressée au chanoine et au conseil paroissial de Saint-Pierre de Fribourg, 22 octobre 1924, AP Saint-Pierre de Fribourg, boîte 1811 FA « Église : institution et construction, 1889–1958 », enveloppe 13.
94 *Ibidem.*
95 *Ibidem.*
96 Fernand Dumas, « Construction de l'église St. Pierre 1924 – 1935 : Étapes importantes de la construction et récapitulation des évènements les plus saillants de cette période », AP de Saint-Pierre de Fribourg, boîte 1811 FA « Église : institution et construction, 1889–1958 », enveloppe 12.
97 La paroisse disposait néanmoins d'une certaine quantité de molasse provenant des portiques du grand pont suspendu sur la Sarine détruit en 1923. Lauper, 2008, pp. 10–12 et 14.
98 Lauper, 2008, p. 18.
99 *Ibidem*, p. 14.
100 Lauper, 2008, p. 16 ; Lauper, 1995, p. 21.
101 Lauper, 2008, p. 25.
102 Bouvier, 1933, pp. 225–229.
103 Cingria, 1937a, p. 76.
104 Dermine, 1937, p. 997.
105 [Convention entre la paroisse et Fernand Dumas], 16 mars 1923, AP Semsales, boîte II a 1.1 « Construction de la nouvelle église ».
106 Fernand Dumas, « Église d'Echarlens : Situation arrêtée au 31 mai 1927 et coût estimatif des travaux à exécuter pour l'achèvement de la nouvelle église », 1er juin 1927, AEF, Echarlens Paroisse, boîte VI C « Devis factures comptes 1921–1929 ».
107 « La future église de Saint-Pierre », in : *La Liberté*, 8 novembre 1927, p. 4.
108 L'église Saint-Jean-de-Montmartre, réalisée en 1894 par Anatole de Baudot, est en béton, les façades étant toutefois entièrement recouvertes de briques. Sur l'emploi du béton dans l'architecture religieuse, voir notamment l'article consacré à Auguste Perret dans Freigang, 2003.
109 Allenspach, 1988b, p. 20.
110 « La future église de Saint-Pierre », 8 novembre 1927, p. 4.
111 Cette solution fut validée par Henri Gicot (1897–1982), expert en barrages hydroélectriques qui travailla également avec Dumas sur le chantier des nouveaux bâtiments de l'Université de Fribourg sur le site Miséricorde en 1940–41. Allenspach Christoph, Naon André (traduction), « Henri Gicot », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 07.09.2005 [en ligne, consulté le 13.04.2021 :] https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/031359/2005-09-07/; Henri Gicot, « Sur les essais exécutés sur molasse et béton en vue de la construction de l'Église de St. Pierre », 18 avril 1928, AP de Saint-Pierre de Fribourg, boîte 1811 FA « Église : institution et construction, 1889–1958 », enveloppe 13.
112 Voir à ce sujet : Humm [1941], pp. 80 et 81. L'ingénieur Henri Gicot, mandaté comme expert en béton armé lors de la construction de l'église Saint-Pierre de Fribourg.

113 Sur Emilio Antognini et la réception de l'architecture de Perret en Suisse, voir : Daucourt [thèse de doctorat], 2000.
114 Voir : Service des biens culturels, 1998.
115 Il s'agit d'un système de pieux en béton armé utilisable pour les fondations, développé par l'industriel belge Edgard Frankignoul (1882–1954) et breveté en 1909. Voir à ce sujet le site de la *Franki Foundations*, consulté le 03.07.2021 : https://www.ffgb.be/fr/about/history/.
116 *Die Marienkirche und die röm.-kathol. Gemeinde Bern*, 1933, p. 41.
117 *Ibidem.*
118 Le journal du curé Joseph Mauvais documentant les travaux de Notre-Dame de Lausanne mentionne l'utilisation d'un procédé similaire à celui utilisé pour la *Marienkirche* de Berne. Il s'agit d'un système de coffrage mobile incluant une plate-forme de travail qui peut se déplacer vers le haut, ce qui évite de poser un échafaudage sur toute la hauteur de la tour. [Mauvais Joseph], « Transformations à la Cité paroissiale du Valentin 1931–1934 », AP Notre-Dame, Lausanne.
119 L'église a aujourd'hui un aspect très différent de celui des années 1930. L'intérieur a en effet été uniformisé en un blanc neutre alors que la plaquette réalisée lors de l'inauguration mentionne une polychromie très riche composée d'un brun assombri de gris et relevé de bandes diagonales jaunes. *Die Marienkirche und die röm.-kathol. Gemeinde Bern*, [1933], p. 48.
120 Cingria, 1937d, pp. 30 et 31.
121 Aloys Lauper nomme ces parties latérales « plates-bandes ». Lauper, 1995, pp. 23–25. Dave Lüthi décrit cette formule, parfois déclinée sans caissons, dans son analyse de la chapelle de l'Église Libre de Montreux. Il relève qu'elle est très fréquente dans les années 1930 et qu'on la retrouve dans les églises catholiques construites par Dumas ainsi qu'au temple de Clarens dû à Fritz Huguenin. Lüthi, 2000, p. 188.
122 Une version sans caissons avec un chevet droit à niche existe également à la *Barbarakirche* de Neuss am Rhein, construite en 1933 par Hermann Schagen.
123 Kahle, 1990, pp. 51 et 52. L'édifice a été démoli en 1967.
124 Cette église fut construite en 1937–38 par Fritz Metzger, membre du groupe alémanique de la SSL. Affolter Claudio, Blank Stefan, « Katholische Kirche Mariä Himmelfahrt », dans : *Kunstführer durch die Schweiz* 3, Berne : Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte, 2006, p. 800.
125 Voir : Lauper, 1995, pp. 17–32.
126 Sur la question du rapport des architectes suisses à l'Allemagne, voir : Lüthi, 2023.
127 Birchler, 1927/1928, pp. 129–157.
128 On trouve dans les numéros de ce périodique publiés entre 1927 et 1929 des reproductions des églises suivantes : *Christkönig* (Dominikus Böhm, Bischofsheim bei Mainz), *Prälaturkirche* (Hans Herkommer, Schneidemühl/Piła) et *Stahlkirche* (Otto Bartning, présentée à l'exposition Pressa de Cologne). Ce qui constitue un répertoire dans lequel Dumas et d'autres architectes affiliés au Groupe de Saint-Luc ont pu puiser.
129 Bien que ne concernant pas directement l'architecture religieuse, ces congrès reflétaient la plupart des tendances de la production architecturale des années 1930, notamment l'Internationalisme opposé au Nationalisme et au Régionalisme, thématique très fréquemment évoquée dans les discours entourant la production de Dumas et des autres architectes de Saint-Luc. Gubler, 1975, pp. 113 et 114, 145–158. Sur Karl Moser, voir : Oechslin, 2010.
130 Notamment : Metzger, 1929, pp. 19–24 ; Birchler, 1929, pp. 25–36 ; Wyrsch, Baur, 1930, pp. 13–18.
131 La conférence donnée en septembre 1909 par Dom Lambert Beauduin (1873–1960), moine bénédictin du Mont-César à Louvain, est considérée comme le point de départ du mouvement liturgique. Prétot, 2008, p. 661–675.
132 *Constitution sur la Sainte Liturgie : SACROSANCTUM CONCILIUM*, 1963, Chapitre VII : « L'art sacré et le matériel du culte » [en ligne, consulté le 05.05.2019 :] https://archiliturgique.fr/index.php/constitution-sur-la-saint-liturgie/.
133 Voir à ce sujet : Ruffieux-Chehab, 2008, pp. 68–77 ; Ducarroz, 1985, pp. 41–43.
134 Voir : Cuthbert, 1988.
135 Pie X, *motu proprio : Tra le sollecitudini. Del sommo pontefice Pio X sulla musica sacra*, 22 novembre 1903, dans : *Actes de S.S. Pie X*, tome 1er, Paris : La Bonne presse, cité par : Moulinet, 2017, pp. 26–28.

136 La Belgique est un des centres les plus actifs du mouvement, qui s'implante également aux États-Unis par l'intermédiaire du monastère bénédictin de Saint-John, ainsi qu'au Brésil sous les auspices de l'abbaye de Rio de Janeiro. Neunheuser, 2002, pp. 50–52.
137 Harcourt, 1948, p. 19.
138 Guardini, 1948.
139 Harcourt, 1948, p. 3.
140 Guardini, 1948, pp. 101 et 102.
141 Termes employés par Guardini dans *La formazione liturgica,* 1923. Crippa, 2014, p. 87.
142 Acken (van), 1923.
143 *Ibidem*, p. 34, cité par : Kahle, 1990, p. 8.
144 Neuheuser, 2012, 215, 1, pp. 138 et 139.
145 Schwarz, 1947.
146 Neunheuser, 2002, p. 51.
147 Schwarz Rudolf, « Neubau aus der Gemeinde », in : *Die Schildgenossen*, 16, 1936/37, p. 154, cité par : Kahle, 1990, p. 10.
148 Moulinet, 2017, pp. 125–127.
149 Muff, 2000, pp. 130–139.
150 Bardet, 1988.
151 Baumgartner, 1989, pp. 247–262.
152 Bardet, 1988, p. 82.
153 Jules Amiguet avait d'abord fait appel à son frère, l'architecte René Amiguet, mais son projet mêlant *Heimatstil* et vocabulaire gothique fut abandonné pour des raisons financières. Lüthi, 2016, p. 220.
154 Bardet, 1988, p. 46.
155 Schwaller, 2000, pp. 72, 75 et 76.
156 Join-Lambert, 2000, pp. 89–103.
157 Muff, 2000, pp. 132–135.
158 Dont les conclusions sont publiées dans la revue *Ars sacra*. Zingg, 1938, pp. 13–23.
159 Circulaire de la SSL à propos de la fondation d'un groupe de musique sacrée, 24 septembre 1949, StALU PA 378/32.
160 Brentini, 1997, pp. 58–78.
161 *Ibidem.*
162 Voir à ce sujet la synthèse proposée par Johannes Stückelberger sur le développement de l'art sacré et de la liturgie en Suisse dans le cadre de la SSL : Stückelberger, 2005, pp. 75–116.
163 « *In letzter Nacktheit stand hier Architektur da, Hülle eines Raumes, gefügt mit vollendetem Mass, das Urelement der Lichtführung dem Kult und dem Sinne des Hauses Gottes dienstbar gemacht* ». Baur Hermann, « Gemeinsam zurückgelegter Weg », in : *Kirchenbauten von Hermann Baur und Fritz Metzger*, Zürich : NZN Buchverlag, 1956, p. 10, cité par : Brentini, 1997, p. 58.
164 Crippa, 2014, pp. 83–98.
165 Villars, 1937b, p. 984, cité par : Wolańska, 2016, p. 87.
166 Service des biens culturels, 1995, p. 58.
167 L'église de Schönenwerd ayant été construite en 1937–38 par Fritz Metzger, on suppose que Dumas a conçu ces plans pour un concours d'architecture qu'il n'a pas remporté. « Solothurn : Die neue katholische Kirche in Schönenwerd », in : *Neue Zürcher Nachrichten*, 21 juin 1938, p. 2.
168 Lauper, 1995, p. 25.
169 Rucki, Huber, 1998, p. 274.
170 Lauper, 1998, p. 58.
171 Le vaste projet de construction de nouveaux bâtiments pour l'Université de Fribourg fut lancé en 1934 pour pallier un manque criant de locaux face au nombre croissant d'étudiants. Pour les facultés de Théologie, de Droit et de Sciences humaines, on choisit l'ancien cimetière de Miséricorde, situé à proximité de la gare. Allenspach, 1984, p. 4. Voir également : Siradovic [mémoire de master], 2011.
172 Parmi lesquels on retrouve les architectes Albert Cuony, Ernest Devolz, Fernand Dumas,

Augustin Genoud, Rosset & Matthey, Louis Waeber & fils (canton de Fribourg) ; Hermann Baur, Albert Cingria, Otto Dreyer, Adolphe Guyonnet, Albert de Kalbermatten, Alphonse Laverrière, Fritz Metzger, Johannes Scheier et Josef Schütz (autres cantons). On notera dans cette liste l'importante proportion d'architectes affiliés aux groupes romand et alémanique de la Société de Saint-Luc, ce qui n'est pas surprenant sachant que le conseiller d'État Joseph Piller, président de l'Association des amis de l'Université et chargé de la construction, figure sur les listes de la SSL en 1932. Siradovic [mémoire de master], 2011, p. 10, 208.

173 Les plans sont toutefois réalisés par Honegger seul (Lauper, 1998, p. 60 ; Allenspach, 1984, pp. 2 et 3). Les deux architectes avaient à leurs côtés plusieurs employés de leur bureau ainsi que quatre ingénieurs spécialistes du béton armé. Pour la liste complète des intervenants, voir *Les nouveaux bâtiments de l'Université de Fribourg*, [Lausanne : Édition de la revue romande *Vie, Art et cité*, [1941], p. 41.

174 Baur Hermann, « Zur Architektur der neuen Freiburger Universitätsbauten », in : *Freiburger Nachrichten*, 19 juillet 1941, p. 3.

175 Meyer, 1942, pp. 33–38.

176 Allenspach, 1984, p. 14.

177 Freigang, 2003, pp. 250 et 251.

178 Raemy-Berthod, 1997, pp. 49–51 ; Biffiger Steffan, Beytrison Ingrid, « Église paroissiale St-Martin », dans : *Guide artistique de la Suisse*, 2012, p. 444.

179 Daucourt, 1998, p. 29.

180 Radouan, 2010, pp. 78–83.

181 Ces plans restèrent à l'état de projet puisque l'église fut construite en 1953–56 par un autre architecte : Maurice Billeter. Juillerat Anne-Laure, « Église cath. Notre-Dame-de-Compassion », dans : *Guide artistique de la Suisse*, 2011, p. 180.

182 Fosca, 1945b, p. 142.

183 Dumas affirme dans une lettre que l'Université Miséricorde est l'œuvre personnelle de Honegger et se dit prêt à renoncer à sa collaboration pour le Christ-Roi afin que la paternité de cette église soit reconnue comme étant celle de son confrère. Copie d'une lettre de Dumas à Honegger, 8 janvier 1951, AP Christ-Roi, citée par : Lauper, 1998, p. 60, note 9.

184 Dans une lettre de 1956, Pierre Dumas indique qu'il a notamment élaboré — entre 1948 et 1950 et souvent « malgré » son père — les projets des églises de Randogne et Suarce. Lettre de Pierre Dumas à Fernand Dumas, 18 juin 1956, Archives privées Chenaux-Dumas.

185 Dans la biographie qu'il consacre à Denis Honegger, François Fosca indique que cette église correspond à la réflexion que l'architecte formule en ces termes : « Qu'est-ce donc qu'une église ? Avant toute chose, un autel. Autour, au-dessus, une nef, c'est-à-dire une carène que j'assemble de l'intérieur vers l'extérieur ». Manuscrit biographique de Denis Honegger, 1958, p. 105, note 11, cité par : Radouan, 2010, p. 83.

186 Plusieurs réalisations de Baur et Metzger sont citées dans l'ouvrage d'Anton Henze comme étant parfaitement représentatives de cette nouvelle architecture au service de la liturgie. Henze, Filthaut, 1954.

187 Voir à ce sujet le point 4.1.

188 Arnaud d'Agnel, 1936, tome 2, pp. 135 et 136.

189 *Ibidem*, tome 2, p. 14.

190 *Ibidem*, p. 98 et 99.

191 Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, 1920, [p. 9].

192 *Ibidem*, [pp. 6 et 7].

193 Voir à ce sujet l'analyse de Sophie Donche-Gay dans son livre sur les vitraux contemporains de la cathédrale de Lausanne. Donche-Gay, 1994, pp. 13 et 14.

194 Johan, 1935, pp. 17 et 18.

195 Ce mouvement semble cependant se construire dans une indépendance presque totale vis-à-vis du muralisme mexicain et états-unien de la première moitié du XXe siècle, comme le constate Romy Golan dans son introduction. Golan, 2009, pp. 1 et 2.

196 Voir à ce sujet : Greff, 1995 ; Gamboni, 1985b, pp. 46 et 47 ; Golan, 2009 ; Ferry [mémoire de master], 2012–2013.

197 Ozenfant Amédée, « Divorce de l'architecture et de la peinture », in : *Encyclopédie française*, tome XVI, octobre 1935, pp. 70–76, cité par : Bouiller, 2007, p. 121.

198 Severini participa largement à la redécouverte et à la revalorisation de la peinture murale *a fresco*, technique qu'il utilisa (de manière combinée avec d'autres techniques) en Suisse romande dans plusieurs églises construites par Fernand Dumas, notamment à Semsales, La Roche et Notre-Dame de Lausanne. Voir à ce sujet les travaux menés par la SUPSI dans le cadre du projet « *Gino Severini in Switzerland [...]* », notamment : D'Ayala Valva, Noverraz, 2022, pp. 79–129 ; Iazurlo, Piqué, Noverraz, D'Ayala-Valva, 2021, pp. 1–9 ; Moretti, Zumbühl, Caruso, Gammaldi, Iazurlo, Piqué, 2021, 9161. Severini réalisa également des mosaïques en utilisant les techniques ravennates, notamment à l'église Saint-Pierre de Fribourg. Voir à ce sujet le point 4.5 et en particulier le sous-point « Un cas emblématique : Gino Severini ».

199 Severini, 1924, p. 5.

200 Lettre de Fernand Dumas à Mgr Besson, 26 mars 1924, AEvF, boîte 99, « Semsales 1901– ».

201 Cingria, 1926a, p. 3.

202 Pour le chantier de Semsales par exemple, Gino Severini et le peintre Louis Vonlanthen signent un contrat précisant qu'outre les peintures murales qu'ils doivent réaliser en commun ou séparément, ils doivent former avec l'architecte une « commission d'étude » dirigeant l'ensemble des travaux artistiques, ce qui implique notamment la critique des vitraux et le choix de la polychromie. Rudaz, 2005, p. 40.

203 Sur le rôle de l'architecte et du décorateur dans la décoration des édifices religieux, voir Wettstein, 1996 et notamment le chapitre 8 : « Der Architekt und sein Dekorationsmaler ».

204 Joëlle Neuenschwander Feihl indique qu'on retrouve ce *leitmotiv* sur la grille de l'église. Neuenschwander Feihl, 1995, p. 676.

205 Torche-Julmy, Maggetti, James, 2003, pp. 58 et 59.

206 Torche-Julmy, 2008, pp. 389–404.

207 Villars, 1937b, pp. 981–986.

208 Torche-Julmy, 1997b, pp. 15 et 16.

209 « Église Saint-Pierre. Rénovation 1970–1971 » [plaquette inédite], Saint-Pierre, Archives paroissiales.

210 La restauration entreprise entre 2000 et 2004 a cependant rétabli la polychromie d'origine sur la base d'analyses et de sondages. Les peintures murales de Severini et ses aides, qui n'avaient pas été recouvertes, ont été restaurées en 2003 par la conservatrice-restauratrice Thérèse Dupont., 2008, pp. 78–81. Les rapports de restauration sont conservés dans les archives paroissiales.

211 Entre 1931 et 1934, Fernand Dumas procède à une importante rénovation de Notre-Dame-de-l'Assomption en y intégrant un programme de décoration conçu par Gino Severini. Voir à ce sujet : Noverraz, Ecclesia, 2016, pp. 164–167 ; D'Ayala Valva, Kimmeier, Noverraz, 2021, pp. 3–7.

212 La rénovation des années 1970 s'accompagna d'une nouvelle mise en couleur intérieure sous la direction de Pierre Estoppey (1911–2007). Les décors et la polychromie de Severini furent alors recouverts et le baptistère d'origine entièrement détruit. Voir à ce sujet les archives paroissiales, notamment les boîtes « Restauration. Notre-Dame de Lausanne 1975 », « Notre-Dame de Lausanne 1975 : Restauration de l'église. Programme liturgique et pastoral » et le classeur « Restauration de l'église 1975–1979 ». Le pavement des années 1930 et les décors qui ornaient à l'origine les murs terminant les bas-côtés ont quant à eux été rétablis lors des travaux de restauration menés par le bureau Christophe Amsler jusqu'en 2022.

213 James, 4 juillet 1994, Fribourg, SBC, dossier d'analyse, Echarlens, boîte 77.

214 Pour Orsonnens, voir : Torche-Julmy, Maggetti, James, 2003, pp. 56–64 ; pour Lutry, voir le rapport de l'atelier Saint-Dismas relatif aux travaux de conservation-restauration des décors peints réalisés en 2000 : Atelier Saint-Dismas [rapport inédit], 2000, Lausanne, Archives du DGIP, Monuments et sites, dossier Saint-Martin de Lutry, 147/40.

215 Andrey, 1995, pp. 35 et 36.

216 Timothée Picard propose une analyse de la théorie de l'œuvre d'art totale avant et après Wagner et met en évidence l'existence de ses deux sources principales : le romantisme allemand et le symbolisme français. Picard, 2006.

217 Vitale, 1989, pp. 11 et 12.
218 « Ein in dem gesamten Kunstgebiete liegendes Streben zu einem Gesamt-Kunstwerke von Seiten aller Künste ». Trahndorff Karl Friedrich Eusebius, *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, cité par : Finger, 2006, p. 16.
219 Kuhnle, 1992, pp. 35–50.
220 Rappelons que selon Hilda Meldrum Brown, le terme *gesamt* renvoie dans ce contexte à l'intégration ou la fusion des deux formes majeures d'art que sont la musique et le drame. Meldrum Brown, 2016, p. 1 et note 1 de l'introduction.
221 Cet aspect est également traité dans : Noverraz, Sauterel, 2022, pp. 109–118.
222 Il est intéressant de noter que la réflexion sur le renouveau liturgique qui s'est développée en Allemagne dès le début du XXe siècle invitait les paroissiens à participer activement à la célébration, faisant ainsi de l'église, des fidèles et de la liturgie un *Gesamtkunstwerk*. Cette idée se trouve en filigrane dans le titre de l'ouvrage de Johannes van Acken : *Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk*. Acken (van), 1923.
223 Voir à ce sujet le point 1.4, et particulièrement le sous-point « Le théâtre chrétien et les Compagnons de Romandie ».
224 Cette idée est notamment développée dans le numéro spécial sur le Groupe de Saint-Luc publié par le Service des biens culturels du canton de Fribourg : Service des biens culturels, 1995.
225 Cingria, 1937a, p. 75.
226 Arnaud d'Agnel, tome 1, 1936, p. 41.
227 Reynold (de), 1935, p. 33.
228 *Ibidem*.
229 Mâle Émile, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, 1958, 2e édition, p. 455, cité par : Recht, 2004, p. 1656.
230 Cingria, 1930b, p. 113.
231 Allocution de Mgr Marius Besson lors de la consécration de l'église de Semsales, retranscrite dans : « La consécration de la nouvelle église de Semsales », *La Liberté*, 8 octobre 1926, p. 4.
232 *Ibidem.*
233 Rudaz, 1997a, p. 79.
234 Lettre de Gino Severini à Jacques Maritain, 12 octobre 1924, retranscrite par : Radin, 2011, pp. 17 et 18.
235 Voir à ce sujet : Rudaz, 1997a, pp. 79–84.
236 Facture de la maison Louis Michaux (Paris) adressée à Gino Severini, 22 janvier 1927, AP Semsales, boîte II a 1.1, « Construction de la nouvelle église : Factures 50 à 114 », enveloppe 4.
237 Lettre de Gino Severini à Jacques Maritain, 12 octobre 1924, retranscrite par : Radin, 2011, p. 19 ; Lettre de Jean-Édouard de Castella au curé Chany, 25 juillet 1923, AP Semsales, boîte II a 1.1, « Construction de la nouvelle église : Factures 50 à 114 ».
238 Lettre de Gino Severini à Jacques Maritain, 9 août 1925, retranscrite par : Radin, 2011, p. 32. Plusieurs maquettes réalisées par Jean-Édouard de Castella sont conservées au Vitrocentre Romont. Les notices correspondantes sont disponibles sur la base de données Vitrosearch : Sauterel Valérie, « Épisodes de la vie de sainte Thérèse de Lisieux (La jeune fille rentrant au Carmel de Lisieux – Sa mort – Sa demande auprès du pape Léon XIII pour rentrer au Carmel à quinze ans) », 2019 ; « Épisodes de la vie de saint Nicolas de Flüe (Ermite, il se nourrit de la seule eucharistie – Sa présence à la Diète de Stanz – Il quitte sa famille pour devenir ermite) », 2020 [en ligne, consulté le 17.05.2021 :] https://vitrosearch.ch/fr/objects/2647166 et https://vitrosearch.ch/fr/objects/2647147.
239 Lettre de Gino Severini à Jacques Maritain, 9 août 1925, retranscrite par : Radin, 2011, p. 32.
240 Lettre de Gino Severini à Jacques Maritain, 12 octobre 1924, retranscrite par : Radin, 2011, p. 18 et 19.
241 Dans une lettre à Maritain, Severini affirme que Dumas lui a déclaré : « Dans le bâtiment on doit travailler comme le travail se présente, au froid, à la chaleur, au vent, n'importe comment ». Lettre de Gino Severini à Jacques Maritain, 9 août 1925, retranscrite par : Radin, 2011, p. 31.
242 *Ibidem*, pp. 31 et 32.

243 La nouvelle église fit en effet l'objet d'éloges de la part de Mgr Besson lors de la consécration et la presse l'accueillit elle aussi favorablement. On peut citer ici l'article consacré notamment aux œuvres de Severini à Semsales que Charles Journet publia dans *La Liberté* du 29 octobre 1925. Journet Charles, « L'église de Semsales », in : *La Liberté*, 29 octobre 1925, p. 4.

244 Lettre de la section fribourgeoise de la SPSAS au conseil paroissial de Saint-Pierre, 28 avril 1931, citée par : Rudaz, 2008a, p. 33.

245 *Ibidem.*

246 Conseil paroissial de Saint-Pierre, « Programme du concours pour la décoration de l'Église St-Pierre, à Fribourg », 15 mai 1931, StALU, PA 378/247. Cette version du programme est revue entre mai et juillet 1931, avec une liste des artistes « étrangers » invités à concourir : Conseil paroissial de Saint-Pierre, « Programme du concours pour la décoration de l'Église St-Pierre, à Fribourg », mai-juillet 1931, AP Saint-Pierre, Fribourg, boîte 1812, FA, enveloppe « Concours décoration église ».

247 *Ibidem*, [p. 2].

248 Rudaz, 2008b, pp. 39 et 40.

249 Lettre de Jean-Édouard de Castella et de l'atelier Kirsch & Fleckner, 30 novembre 1938, AP Saint-Pierre, Fribourg, boîte 2902, FL, enveloppe « Vitraux Jean de Castella ».

250 Les œuvres qui se trouvent dans la chapelle du Sacré-Cœur furent créés dans le cadre de la Deuxième exposition nationale d'art appliqué organisée par *L'Œuvre* et le *Werkbund* suisse qui eut lieu à Genève du 30 août au 11 octobre 1931. Rudaz, 2008c, p. 51.

251 Rudaz, 2008b, p. 42.

252 *Ibidem*.

253 La correspondance entre Baud et Dumas montre que le sculpteur travaillait déjà en 1924 aux éléments sculptés destinés à l'église d'Echarlens. Lettres de François Baud à Fernand Dumas, mars 1924, AEF, Echarlens Paroisse, boîte VI C, dossier « Nouvelle église : Factures 1–10 ».

254 Cingria, 1933a, p. 17.

255 *Ibidem*, pp. 18–19.

256 *Ibidem*.

257 *Ibidem*, p. 21. Il s'agit probablement de l'atelier Kirsch & Fleckner.

258 *Ibidem*, pp. 27 et 28.

259 *Ibidem*, p. 25.

260 Baud, « Étape V, 1924–1934 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, p. 2.

261 *Ibidem.*

262 *Ibidem*, p. 3.

263 *Ibidem*, p. 5.

264 Père Jérôme, 1986, p. 95.

265 Lettre d'Alexandre Cingria à Fernand Dumas, 4 janvier 1942, Archives du musée de Charmey, MCGS_100, folio 3.

266 Baud, « Étape V, 1924–1934 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, p. 2.

267 Voir à ce sujet la partie consacrée à François Baud au point 3.3.

6

L'IDENTITÉ FACE À L'ALTÉRITÉ : POSITIONNEMENTS CULTURELS, POLITIQUES ET CONFESSIONNELS

Dans ce chapitre, nous allons aborder une question fondamentale pour la compréhension de la nature du Groupe de Saint-Luc : celle de son identité à la fois latine, romande et catholique. Cette construction identitaire s'articule dans un rapport permanent à l'altérité, notamment dans le jeu de miroir entre Romands et Alémaniques. En 1932, l'éclatement de la Société de Saint-Luc en deux entités — une romande, l'autre alémanique — relève de causes bien plus complexes que celles évoquées pour la justifier, à savoir la barrière de la langue et l'éloignement géographique[1]. Le nœud du problème se situe à un niveau plus fondamental, qui touche directement à l'identité latine de la section romande et à son incompatibilité avec une culture germanique qui lui serait contraire. La définition de cette identité passe par l'établissement d'un contre-modèle, la culture germanique ou la « germanité ». La séparation des Romands et des Alémaniques advient en effet durant une période particulièrement tendue sur le plan politique, durant laquelle la Suisse assiste à l'expansion de ces deux extrêmes que sont le communisme et le fascisme et oscille entre fascination, identification et rejet face aux grandes puissances européennes qui l'entourent[2]. Dans le champ religieux, la latinité, fortement corrélée avec le catholicisme d'une part, et la germanité avec le protestantisme de l'autre, articule un rapport particulier entre ces deux confessions, dont le jeu de regards pourrait bien conditionner, tout du moins dans les discours, l'émergence d'esthétiques particulières et différenciées.

Le travail d'édification identitaire auquel les Romands du Groupe de Saint-Luc se sont livrés sera analysé sous plusieurs perspectives : après avoir retracé l'émergence d'un discours sur la latinité et ses valeurs dans un contexte difficile pour les artistes investis dans l'art religieux moderne au début des années 1930, nous interrogerons cette polarisation entre latinité et germanité sur les plans politique et confessionnel.

https://doi.org/10.1515/9783111383781-008

6.1 Latinité contre germanité : les Romands à l'épreuve d'une association nationale

Cingria est le principal auteur du Groupe de Saint-Luc à avoir mené une réflexion sur ces deux cultures jugées antithétiques, mûrie depuis ses premiers voyages. Alors que son séjour à Munich semble lui avoir laissé un très mauvais souvenir, ses voyages ultérieurs en Italie lui ont révélé la magnificence des contrées latines. Ces expériences jouent un rôle très important dans son positionnement intellectuel ultérieur, comme le relève Dominique Bovet[3].

Dès 1906 et sa participation à la revue *La Voile latine*, Cingria s'engage dans la défense de la latinité romande, menacée par le système confédéré, à ses yeux trop entaché de germanité. Ce faisant, il s'écarte de la posture plus multiculturelle et multiconfessionnelle adoptée par son ami Gonzague de Reynold[4]. Dans la préface du livre *Les Entretiens de la villa du Rouet,* Cingria inscrit cette divergence fondamentale dans une continuité historique, symboliquement chargée :

> « Nous nous partageâmes alors l'Helvétie comme deux rois barbares : tu gardas le duché d'Alémanie pour me laisser le royaume de Bourgogne, qu'en successeur de Sigismond, j'accepte comme vassal de Rome et de la latinité. Oh ! continuer l'œuvre de Charlemagne, de Rodolphe et de Pierre de Savoie, reprendre la cause latine aux frontières de l'empire et redonner à la Suisse romande le droit de vivre comme culture et comme nation parmi les peuples de l'Europe ! »[5]

Il formule également ces principes dans *La Décadence de l'art sacré* lorsqu'il voit dans « l'influence allemande » une des causes du déclin de l'art catholique[6]. Cingria prône ainsi la latinité comme l'un des fondements majeurs du renouveau de l'art religieux en terre romande, comme il l'affirme en 1925 :

> « Rien des souvenirs archéologiques qui ont hanté le XIXe siècle et presque rien de la tradition gothique n'a présidé à la naissance de ce mouvement dirigé par des latins conscients de leur latinité et très renseignés sur tout le passé artistique de l'art chrétien latin »[7].

La latinité est également au cœur de plusieurs groupements qui apparaissent en Suisse romande dans les années 1930. Citons notamment « Romanité », groupe fondé à Paris en 1930 qui rassemble Baud, Beretta, Cingria, Faravel, Feuillat, Gampert et Naville, tous membres du Groupe de Saint-Luc, ainsi que René Auberjonois (1872–1957), Alice Bailly et Claire-Lise Monnier (1894–1978), représentants de la « jeune peinture romande », dont le but est de favoriser « un ressaisissement » de la peinture autour de ses valeurs romandes et latines[8]. Citons encore les « Artistes de la Suisse latine » et les « Artistes graveurs de la Suisse latine », collectifs apparus eux aussi vers 1930, qui cherchent de même à redéfinir leur art sur la base de cette identité culturelle spécifique[9]. L'Œuvre, de son côté, se dote en 1932 d'une section tessinoise dont Cingria prend la présidence. Dans une lettre qu'il adresse à « Milio » (probablement Emilio Maria Beretta, son suppléant à la direction de ce Groupe tessinois après sa démission liée à l'organisation de la Triennale de Milan[10]), Cingria revient sur les raisons qui l'ont poussé à fonder cette section et indique qu'elle a été conçue comme un « organe de lutte contre la germanisation du Tessin »[11]. Dans ses statuts, le Groupe romand manifeste par ailleurs son désir d'unifier toutes les régions de Suisse culturellement et

linguistiquement reliées à ce « mythe latin originel » en acceptant non plus seulement les francophones, mais également les Suisses du Tessin et de la partie italophone des Grisons[12].

Dans un amalgame entre germanité et protestantisme, la défense de cette latinité passe par une critique très acerbe à l'encontre des Alémaniques de confession réformée. En 1931, à la suite de l'Exposition nationale des Beaux-Arts de Genève, Cingria explique dans la revue *Aujourd'hui* qu'il existe deux sortes de Suisses allemands. Les premiers sont perçus comme des amis, attachés aux véritables valeurs suisses et domiciliés pour la plupart dans les petits cantons. Les autres, vus comme des ennemis, habitent Zurich, Bâle ou Berne et sont de « religion zwingliste ». Il ajoute :

> « Leur influence en art est négative puisqu'elle consiste à combattre l'art et l'esprit latin sans affirmer aucune doctrine fixe. Les uns sont des fauves, d'autres d'affreux pompiers, mais tous ceux dont je veux parler ici nous méprisent et nous détestent et il est temps de déclencher contre eux une sérieuse et rapide contre-offensive »[13].

Ces prises de position s'accompagnent de discours cherchant à opposer latinité et germanité sur le plan esthétique, tendance qui trouve son apogée au début des années 1930 et correspond à la prise d'indépendance des Romands vis-à-vis des Alémaniques dans la Société de Saint-Luc. Un compte-rendu de l'Exposition nationale des arts appliqués organisée à Genève en 1931, publié dans le *Bulletin mensuel* de L'Œuvre, oppose ainsi « la sécheresse et l'abstraction allemandes » à « la sobriété et la rigueur » de la Suisse romande, qui « réchauffe et colore [...] ce qu'on pourrait appeler la ‹ froide logique alémanique › »[14].

Durant les années 1930, ces critiques vont se concentrer sur l'architecture, les Romands revendiquant un style qui accorde une place de choix aux arts décoratifs et rejetant une esthétique germanique à leurs yeux trop dépouillée qu'ils assimilent — particulièrement en matière d'architecture religieuse — à l'austérité protestante[15]. On retrouve cette opposition dans un article du Père Régamey paru en 1939 dans *L'Art sacré*, dans lequel il compare ces « deux grands foyers d'art chrétien » que sont la Suisse romande et l'alémanique. Du côté romand, l'auteur loue l'abondance, la liberté, l'humour, le goût des belles matières, l'amour du baroque et des arts populaires, et affirme que « jamais et nulle part on n'a vu les dons artistiques prodigués d'une façon aussi joyeuse au service de l'Église »[16]. En ce qui concerne la Suisse alémanique, le Dominicain se garde de tout jugement péjoratif et souligne à plusieurs reprises la spiritualité forte mais différente de celle des Romands qui se dégage des œuvres qui y sont produites, qu'il qualifie néanmoins de plus « dépouillées » et « austères »[17].

L'éclatement de la SSL en un groupe romand et un autre alémanique, actée en octobre 1932, advient dans un contexte particulièrement tendu, tant sur le plan des relations internationales que des rapports entre l'Église et les artistes, comme l'illustre le discours prononcé par Pie XI lors de l'inauguration de la Pinacothèque vaticane[18] en octobre de la même l'année. Fin 1932, la production des Romands est présentée dans le cadre de l'exposition organisée au musée Rath de Genève, qui constitue la première

manifestation publique du Groupe romand de Saint-Luc en tant qu'entité autonome[19]. Mais le Groupe nouvellement formé s'apprête à essuyer sa plus forte déconvenue.
Au début de l'année 1933, *L'Osservatore romano* publie — dans les suites de l'allocution papale — un article du comte Giuseppe Dalla Torre (1885–1967) qui donne des exemples des tendances malsaines s'exprimant dans le domaine de l'art religieux[20]. Parmi les œuvres présentées, outre celles d'artistes allemands, italiens et hollandais, il s'en trouve deux qui concernent la Suisse : le projet d'Alberto Sartoris pour l'église Notre-Dame-du-Phare à Fribourg et une vue intérieure de l'*Antoniuskirche* de Bâle construite par Karl Moser. Mais le coup de grâce est porté quelques mois plus tard, en avril 1933, avec un article du même quotidien dénonçant trois réalisations suisses, dont un détail des reliefs en bronze de François Baud ornant la façade principale de Saint-Pierre de Fribourg[21]. C'est la première fois que des productions d'artistes romands sont publiquement condamnées.
Ces attaques menacent l'équilibre fragile permettant aux artistes du Groupe romand d'évoluer dans le domaine de l'art sacré. Ils doivent donc de toute urgence se repositionner positivement aux yeux du clergé et du public. Dans ce but, ils s'efforcent de démontrer que les foudres du Vatican ne sont pas dirigées contre eux, mais contre certaines dérives artistiques venues des pays nordiques, dont eux-mêmes seraient préservés grâce à leur latinité. C'est cet argument qui est au cœur de l'ouvrage de Cingria paru en 1933, *Le Vatican et l'art religieux moderne*[22]. L'auteur y récapitule et commente les principes qui doivent régir un art catholique moderne respectueux de la liturgie, de la tradition et des règles de l'art sacré, tels qu'ils ont été formulés par le pape et *L'Osservatore romano*. Avec cette publication, Cingria admet clairement que son but est de « prouver que nous [les artistes romands] n'étions pas visés par Rome et que, de toute façon, nos convictions, notre respect des traditions latines de l'art catholique, notre obéissance au Saint-Siège et à ses représentants, la direction de notre culture, nous mettaient clairement à l'abri des justes critiques formulées par ces écrits »[23]. Il rappelle en outre que le Groupe romand a reçu les félicitations du même *Osservatore romano* après l'exposition d'art religieux organisée à Genève en 1932[24].
Ce processus de disculpation passe également par l'affirmation du caractère malsain d'une certaine production germanique. Revenant sur certains points du discours du souverain pontife, notamment sa recommandation d'éviter le « goût de la laideur », Cingria souligne que sa mise au point aurait été provoquée par une œuvre présentée à l'exposition *Religiöse Kunst der Gegenwart* de 1932 au musée Folkwang d'Essen[25] : une *Crucifixion* due à Emil Nolde (1867–1956)[26], « un artiste qui n'est pas catholique » et dont l'œuvre lui semble « composée pour servir de fond à l'autel où se dirait une messe noire »[27]. Cingria étaye son propos à l'aide d'un article de *L'Osservatore romano* paru le 5 septembre 1932 et intitulé « Blasphèmes illustrés », qui reproduit plusieurs œuvres d'art présentées lors de ladite exposition. Dalla Torre y attaque notamment cette Crucifixion de Nolde faisant partie d'un retable en neuf parties, réalisé en 1911/12 et présenté dans de nombreuses expositions avant cette date[28]. Il se demande si elle a été inspirée par Dieu ou par des forces démoniaques et déclare qu'il est temps

d'« affirmer haut et fort que l'égarement ne peut pas exprimer le sentiment religieux » et que « la caricature n'est pas digne de la représentation des scènes sacrées »[29]. Dans *Le Vatican et l'art religieux moderne*, Cingria cite par ailleurs la critique formulée par Dalla Torre envers les œuvres de l'exposition *Junge religiöse Kunst*[30] organisée à Düsseldorf quelques semaines avant le discours du pape à la Pinacothèque :

> « Aucune âme noble, aucun cœur bien né ne pourrait s'en aller après les avoir vues sans en être effrayé. Aucune cervelle saine ne pourrait les regarder sans se demander s'il ne s'agit pas de l'œuvre de fous, présentée à titre d'étude et d'observation par quelque cabinet de psychothérapie rattachée on le dirait même, à l'étude de la criminalité »[31].

Interrogé par le *Journal de Genève* sur la crise économique en 1934, Cingria rappelle que le travail des artistes participant au renouveau de l'art sacré a été interrompu pendant de longs mois après le discours du pape et déclare :

> « La mesure s'adressait aux artistes allemands qui, par l'Impressionnisme, en étaient arrivés à donner à l'art religieux un aspect caricatural »[32].

Les membres de Saint-Luc se calquent sur un discours présent au sein même du clergé catholique romand avant le discours du pape, qui tend à attribuer les erreurs d'une modernité trop radicale à l'Allemagne et même à la Suisse allemande. Peu avant l'assemblée *Lukastagung* organisée à Romont en 1929, le chancelier de l'Évêché de Lausanne, Genève et Fribourg avertit Alois Süss, le président de la SSL, que si une exposition devait être organisée à cette occasion, il lui faudrait veiller à ne pas « laisser passer certaines œuvres tout à fait exorbitantes, comme en produisent parfois certains artistes d'Allemagne ou de Suisse allemande, et dont Monseigneur Besson sait qu'elles ne sont pas approuvées à Rome »[33]. Prouvant à quel point les optiques divergent alors au sein de la SSL, Süss évoque l'année suivante la possibilité pour la Société de représenter officiellement la Suisse lors des *Tagung für Christliche Kunst* en Allemagne[34].

La volonté des Romands d'affirmer leur autonomie face aux alémaniques de la SSL répond en premier lieu à leur désir d'éviter l'amalgame avec ces réalisations décriées. Pour cela, ils mettent tout en œuvre afin de démontrer que chacun suit désormais son propre chemin, « sans s'influencer »[35]. En 1933, le comité directeur du nouveau Groupe romand assure par lettre à Monseigneur Besson que ce qui s'est passé autrefois à l'exposition de Bâle ne pourra plus se renouveler puisque :

> « Le Groupe Romand de Saint Luc s'est séparé de la Suisse allemande, où certaines des tendances venues d'outre-Rhin qui ont motivé la campagne de *L'Osservatore romano* contre l'art religieux moderne s'étaient infiltrées. Ces tendances ne sont pas les nôtres. Résolument latins, l'art auquel nous tenons ne saurait en aucune façon leur être assimilé »[36].

Cette lettre fait suite au refus de l'évêque de faire partie du Groupe romand, au motif qu'il ne désire pas afficher sa préférence envers des artistes en particulier[37]. Désorientés et craignant pour leur avenir, les responsables du Groupe demandent conseil à l'évêque sur la direction à suivre et lui affirment s'être conformés, pour la Triennale de Milan, à la ligne adoptée à Semsales, Echarlens et Lutry, trois réalisations ayant reçu son approbation[38]. Par mesure de précaution, la Société inscrit par ailleurs l'« obéis-

sance à l'autorité ecclésiastique » dans son règlement. Il indique que le Groupe romand est responsable, devant ladite autorité, des œuvres de ses membres figurant dans une exposition d'ensemble, qui doivent être approuvées au préalable par un membre du clergé délégué par un des évêques des diocèses de la Suisse latine ou par un de ses vicaires généraux, tout comme pour la reproduction d'œuvres d'art insérées dans une publication éditée par le Comité directeur[39].

Cingria estime toutefois que malgré ces dispositions, les attaques frontales de *L'Osservatore romano* dans l'article de 1933, visiblement approuvé par *La Liberté* de Fribourg, ont compromis « vingt ans d'efforts pour sortir l'art religieux de la médiocrité où il sommeillait en Suisse romande »[40]. De fait, même si Dumas bénéficie d'un nombre record de commandes dans les années 1930, le rappel à l'ordre du clergé a des conséquences directes sur les artistes. Une enquête réalisée par *Ars sacra* entre 1932 et 1934 destinée à connaître l'opinion du clergé suisse sur l'art religieux moderne souligne à quel point le malaise de certains curés reste grand dans les années qui suivent le discours du pape. Plusieurs témoignages recueillis durant cette enquête manifestent une franche désapprobation, comme celui d'un abbé souhaitant rester anonyme, qui fait part de sa volonté de quitter la SSL à cause de la « production anarchique et chaotique » de ses membres :

> « Je retourne résolument à mon ancienne position : ‹ il n'y a plus d'art chrétien ›, ce qu'on nous donne sous ce nom n'est que le prétexte à des excès et des tromperies d'artistes sans culture, sans tradition, des déracinés et des anarchistes sans aucun sens des véritables valeurs culturelles, religieuses et psychologiques, sans discipline et sans pudeur »[41].

6.2 Catholicisme, fédéralisme et latinité : prises de positions politiques

En introduction d'un article consacré aux opinions politiques des protagonistes du Groupe de Saint-Luc, Monique Durussel souligne qu'Alexandre Cingria, Robert de Traz et Gonzague de Reynold étaient de leur époque et « collaient à l'esprit du temps », manière délicate d'aborder les orientations nettement à droite des membres de cette Société[42]. Celles-ci s'incarnent dans la SSL par la présence de nombreuses figures politiques influentes, issues des milieux catholiques conservateurs helvétiques, parmi les « amis des Beaux-Arts »[43]. Si la plupart des artistes du Groupe n'adhèrent pas officiellement à un parti, leurs prises de position sur l'art et la culture s'intègrent dans une réflexion générale sur la société suisse, son organisation, son avenir et son orientation qui est véritablement politique, comme le démontre Joëlle Rohner[44].

Nombreux sont les Romands du Groupe de Saint-Luc à soutenir activement l'Action française, mouvement politique d'extrême droite apparu en 1898 dans le contexte de l'affaire Dreyfus. Donnant son nom à une revue puis à un quotidien éponyme de 1908 à 1944 sous la direction de Léon Daudet (1867–1942), l'Action française est animée par le journaliste et écrivain Charles Maurras (1868–1952), qui l'oriente vers un nationalisme antirépublicain reposant sur le rétablissement d'une monarchie héréditaire, antiparlementaire et décentralisée[45]. Fortement antisémite, ce mouvement est fondé sur

la volonté de redresser la France, qui serait rongée par le protestantisme, l'esprit maçonnique et juif, perçus comme des éléments étrangers à la « vieille tradition de l'esprit français »[46]. Par sa proximité avec le catholicisme et son programme qui entend restaurer une nation forte en rétablissant les fondements de l'État que sont l'armée, la magistrature et l'Église, l'Action française attire plusieurs figures majeures du Groupe de Saint-Luc, dont Cingria, qui y voient une réponse à leurs propres questionnements[47]. Gonzague de Reynold indique dans ses mémoires qu'il a découvert l'Action française grâce à Cingria. Après qu'il eut exprimé à plusieurs reprises son désintérêt pour la politique, celui-ci lui aurait dit que, bien qu'il l'approuvât dans une certaine mesure, ils n'avaient désormais plus le droit d'être indifférents car il fallait « engager la lutte contre la démocratie et les idées de la Révolution française [...], le maître à suivre [ayant pour] nom Maurras »[48]. Cingria perçoit une analogie entre le combat pour un retour à un régime monarchique en France et la lutte contre l'État fédéral démocratique instauré en Suisse en 1848, lui aussi œuvre du protestantisme et de l'anticléricalisme[49]. La réponse à cette autre décadence, qui est cette fois celle d'une société tout entière, doit de nouveau s'incarner dans la défense de la latinité et de manière plus générale dans le refus d'un système d'unification politique qui gomme les spécificités et les traditions culturelles régionales, notamment celles de la « Romandie ». La lutte contre la « germanisation » du Tessin et des territoires latins du pays, menée par Cingria dans le cadre de L'Œuvre[50] et du Groupe romand de Saint-Luc, réactive en effet le vieux combat des fédéralistes contre la centralisation de l'État ayant mené à la guerre du *Sonderbund*[51]. Dans le Groupe de Saint-Luc, Gonzague de Reynold apparaît comme une des voix les plus influentes de ce fédéralisme antiétatique qui ne se résume pas selon lui à la souveraineté des cantons et la création d'un « refuge pour minorités » que les Romands prendraient comme prétexte pour refuser tout ce qui vient de Suisse alémanique, mais entendu au contraire comme l'essence de la Suisse, « un chef-d'œuvre politique et social [...] lentement élaboré par la terre, l'histoire et le christianisme civilisateur »[52].
La plupart de ces idées sont déjà en gestation dans les publications auxquelles Cingria participe avant la Première Guerre mondiale, comme *Les Pénates d'Argile*, *La Voile latine*, *Voix Clémentine* et *Idées de demain*, même si d'importants désaccords doctrinaux divisent alors Alexandre Cingria, Gonzague de Reynold et Robert de Traz[53]. La revue *Idées de demain*, qui paraît dès 1911, est l'organe de diffusion du Groupe franco-suisse de l'Action française fondé en 1910, dont Cingria est successivement le rédacteur en chef puis le directeur[54]. Ce groupe interrompt ses activités avec la guerre et, en 1918, Cingria, Gonzague de Reynold et son cousin Jean d'Amman fondent le Cercle fédéraliste de Genève, qui reprend les mêmes principes. En 1926, le groupe franco-suisse devient « Ordre et tradition » puis « Ligue vaudoise » en 1933[55], avec pour objectif la restauration de l'ordre grâce au rétablissement des corporations sur l'ensemble du territoire, l'exclusion des Juifs et le durcissement de la naturalisation des étrangers, parallèlement au renforcement des valeurs de la famille et à la promotion de l'éducation religieuse[56]. François Baud, fervent partisan de l'Action française[57], organise avant 1926 la fondation du Cercle d'études fédéralistes de Fribourg à la suite

d'une conférence très suivie qu'il a donnée sur la monarchie et durant laquelle il a procédé à une critique de la démocratie. Il devient ensuite président de ce Cercle consacré à l'étude des principes politiques suisses et fribourgeois qui obtient rapidement un succès conséquent, puisque de onze membres au départ il en compte bientôt cinquante puis deux cents[58].

Comme le démontre Philippe Chenaux, l'idéal politique de l'Action française et celui des futurs membres du Groupe de Saint-Luc se construisent dans un rapport étroit entre catholicisme, thomisme et maurrassisme. En 1926, la condamnation[59] de l'Action française par Pie XI oblige cette génération d'intellectuels à choisir entre Maurras et Maritain, principal représentant du renouveau thomiste de l'après-guerre, alors que pour la plupart d'entre eux, ces deux courants de pensée étaient étroitement imbriqués[60]. Malgré son respect pour l'Église catholique, Maurras est athée et son programme, qui postule le « politique d'abord », finit par être perçu comme une menace par le Vatican. En Suisse romande, le positionnement des autorités ecclésiastiques vis-à-vis de ce mouvement politique jusqu'à la prise de position officielle du Vatican est également délicat. Ainsi, les groupes fédéralistes qui lui sont liés ne sont pas vus d'un très bon œil par Monseigneur Besson, qui enjoint Charles Journet à se montrer très prudent quant à une orientation trop marquée de sa revue *Nova et Vetera* en faveur de l'Action française[61]. Ce dernier, qui n'y a jamais adhéré bien qu'il éprouve des sympathies pour plusieurs des thèses maurassiennes, s'exécute et encourage même Maritain, déchiré entre sa loyauté envers Maurras et son désir d'obéir au pape, à écrire pour défendre la position de l'Église[62].

La « condamnation » papale est vécue très difficilement par certains membres du Groupe de Saint-Luc, notamment François Baud qui relate dans son autobiographie que rien au monde ne pouvait le toucher davantage :

> « Le coup fut rude. À ce moment, 1926, j'avais quinze ans de lecture quotidienne, de partage incessant des luttes de Maurras et de l'Action française et j'avais le bonheur depuis onze ans d'être catholique. Si quelque compréhension s'était fait jour en mon crâne, non pas certes de la force, mais de la justice d'une telle sanction, peut-être aurais-je été moins secoué »[63].

Au tournant des années 1920/1930, plusieurs artistes du Groupe de Saint-Luc s'intéressent également à l'Italie fasciste de Mussolini, qui incarne à leurs yeux l'espoir de voir renaître une civilisation portée par les valeurs de la latinité, du catholicisme et du corporatisme chères aux Romands. En 1928, Severini manifeste dans une lettre à Maritain toute son admiration pour le Duce en affirmant :

> « Je crois vraiment que cet homme est le plus grand chef d'État de notre époque, malgré certains cabotinages dont certainement il n'est pas dupe et auxquels il est forcé pour beaucoup de raisons d'ordre extrinsèque »[64].

Si Mussolini l'enthousiasme toujours en 1933, son attitude envers le fascisme s'avère plus critique lorsqu'il demande l'avis de Maritain après que le Duce eut affirmé que « tout est dans l'État » et que rien d'humain ni de spirituel n'existe ni n'a de valeur hormis lui[65]. Maritain lui répond qu'il s'agit en effet d'une phrase terrible qui condense toute l'erreur du fascisme puisqu'elle sous-tend une philosophie incompatible avec le christianisme malgré sa reconnaissance de Dieu et de l'Église[66]. L'année suivante, la

critique formulée par Gonzague de Reynold à propos d'une exposition d'art italien à l'Athénée à Genève démontre à quel point la Suisse romande s'enthousiasme pour l'Italie fasciste et son chef :

> « L'Italie contemporaine, l'Italie fasciste, est jusqu'à présent le seul État qui, par son grand interprète et génial animateur Benito Mussolini, ait posé, compris le progrès des temps nouveaux, y ait introduit toutes les données essentielles, et cherche à le résoudre à la manière classique, en subordonnant la passion à la raison et en soumettant la politique au réel »[67].

Cet enthousiasme est toujours vivace en 1937 lorsque l'Université de Lausanne décerne au Duce le titre de docteur *honoris causa*[68].
Comme le relève Joëlle Rohner, les accords de Latran signés en 1929 ayant fait du catholicisme la religion d'État en Italie, ce pays incarne désormais pour tous les catholiques un nouvel idéal de réunion des autorités temporelles et spirituelles. Cependant, en 1938, Pie XI prend position contre le fascisme et sa législation antisémite, obligeant les catholiques à changer à nouveau leur fusil d'épaule et à se tourner vers le Portugal de Salazar[69]. La revue *L'Écho illustré*, placée sous la « référence morale suprême » de Monseigneur Besson[70], analyse le déclin de Mussolini dans les années suivantes comme étant la conséquence d'une politique qui a voulu se soustraire aux « finalités spirituelles et aux règles de la morale », le Duce n'ayant pas su préserver « le sens latin de l'équilibre et de la mesure » qui lui aurait permis d'éviter cet écueil[71].
Bien que Cingria et ses collègues du Groupe de Saint-Luc soient assez unanimement anticommunistes dans les années 1930/40, ils ne semblent pas pour autant manifester d'intérêt pour le régime nazi[72]. Ce qui peut s'expliquer par le profond antigermanisme des Romands, leur enracinement dans le catholicisme et leur attachement à la ligne définie par le pape envers le national-socialisme[73]. Selon Rohner, Cingria et de Reynold auraient reçu en 1944 une lettre du publiciste Pierre-Louis Guye (1896–1957)[74], un protestant converti au catholicisme en 1938 qui réclamera en 1949 à Pie XII la réalisation d'une encyclique anti-juive, demandant leur adhésion à un projet de ligue fédéraliste européenne reposant sur une association entre la Suisse et l'Allemagne afin de lutter contre un communisme « barbare » et « esclavagiste »[75]. Cingria et son ami semblent avoir gardé une attitude prudente vis-à-vis de cette demande, probablement restée sans réponse.
Baud relate pour sa part dans son autobiographie que fin 1936, une certaine poussée d'hitlérisme se fait sentir parmi les membres du Cercle fédéraliste de Fribourg, système envers lequel il se dit avoir toujours été critique[76]. Le Fribourgeois Gaston Thévoz, membre du Groupe romand de Saint-Luc et président de la SPAS de 1938 à 1941[77], a néanmoins adhéré au Mouvement national suisse, réunissant dès 1940 des groupes fascistes avant son interdiction[78].

6.3 Enjeux confessionnels de l'art sacré moderne en Suisse romande

La construction identitaire des artistes romands du Groupe de Saint-Luc passe par une opposition entre latinité et germanité ainsi qu'entre catholicisme et protestan-

tisme. La sauvegarde des valeurs romandes est déterminée par la posture des catholiques dans les cantons réformés de Vaud, Neuchâtel et Genève, dans les gouvernements cantonaux desquels ils n'ont longtemps pas été représentés[79]. La défense du fédéralisme adoptée par de nombreux acteurs du Groupe de Saint-Luc doit également être comprise comme un moyen de préserver leur identité confessionnelle dans un État fédéral à gouvernement libéral[80]. Sur le plan artistique, les rapports que les catholiques et les protestants ont entretenus avec l'art au cours de leur histoire respective étant très différents, on assiste en Suisse romande à deux manifestations de renouveau artistique se construisant en parallèle et de manière apparemment indépendante. Cette altérité est mise en évidence par le choix du découpage des chapitres de l'ouvrage *19–39 : La Suisse romande entre les deux guerres*, dans lequel Marie-Claude Morand et Dario Gamboni analysent séparément le renouveau de l'art sacré dans chacune des deux confessions[81]. Cependant, la recherche sur le Groupe de Saint-Luc met en évidence les deux facettes d'une histoire commune, au sein de laquelle artistes protestants et catholiques ne cessent de communiquer. Avec son noyau genevois et ses activités dans plusieurs cantons réformés, le Groupe de Saint-Luc, en tant que société catholique, ne peut ignorer les protestants, et inversement. La question de la confession occupe donc une place centrale dans l'histoire du Groupe et de son développement identitaire.

Entre 1850 et 1888, le nombre de catholiques double dans les cantons traditionnellement réformés tels que Zurich, Bâle, Berne, Vaud, Neuchâtel et Genève, où l'immigration dans les grandes villes, liée à l'industrialisation, augmente[82]. Le canton de Genève, par exemple, enregistre une forte augmentation de sa population catholique, multipliée par six entre 1822 et 1870[83]. Cette tendance tend à diminuer après la Première Guerre mondiale, puisque de nombreux catholiques n'ayant pas la nationalité suisse ont quitté le pays au début du conflit. En 1920, ils ne représentent plus que 44,1 pour cents de la population du canton, contre 49,7 pour cents pour les protestants. Cette situation a pour résultat l'apaisement des tensions confessionnelles, tandis que la crainte du socialisme encourage l'alliance entre les partis bourgeois et les catholiques, représentés pour la première fois en 1918 au sein du gouvernement cantonal[84].

Parallèlement, les catholiques sont très présents à tous les niveaux de la société en déployant un associationnisme actif[85]. Le *Verband der katholischen Männer und Arbeitervereine* et la Fédération des cercles et sociétés catholiques de la Suisse romande sont fondés dès 1880 sur le modèle des cercles d'ouvriers catholiques français, ce qui aboutit en 1905 à la création de l'Association catholique populaire suisse, qui organise chaque année jusqu'en 1954 les *Katholikentage*, grandes manifestations rassemblant clergé, parlementaires, sociétés de jeunesse, syndicats ouvriers, etc. Ils suivent en cela le modèle initié dès la fin du XIXe siècle par le pape Léon XIII, qui détermine l'action du catholicisme sur le plan social, en luttant contre la misère ouvrière, créant des syndicats et cercles populaires catholiques partout en Europe. Les catholiques suisses deviennent également plus présents sur la scène politique avec l'élection, en 1891, du conservateur lucernois Joseph Zemp (1834–1908) au Conseil fédé-

ral[86]. De plus, ce sont les cantons catholiques qui aident la Confédération à surmonter la grève générale de 1918, tandis que leur vote permet à la Suisse d'adhérer à la Société des Nations en 1920[87]. Ils rattrapent également leur retard sur le plan de l'enseignement supérieur avec la fondation en 1890 de l'Université catholique de Fribourg, conçue par le Conseiller d'État Georges Python comme un organisme d'État, ce qui confère un rayonnement international à la ville et au canton[88].
Les catholiques représentent donc une catégorie de population active, laborieuse et volontaire[89], appartenant à une Église très organisée et hiérarchisée, qui se trouve après-guerre en pleine osmose avec l'esprit de l'époque en quête d'ordre et de discipline[90]. Étendant son action à tous les aspects de la vie sociale, familiale, politique, professionnelle et éducative, l'Église de Rome assure ainsi une place définie à chaque membre de la société, hommes et femmes, depuis l'enfance jusqu'à la vieillesse.
Dans les cantons réformés comme Genève, cette forte présence catholique, qui s'exprime plus par sa vitalité que par sa supériorité numérique, est néanmoins perçue comme une menace. Olivier Fatio va jusqu'à parler de « peur viscérale » de la part de certains protestants qui craignent une reconquête symbolique de la ville par les catholiques[91]. La loi de séparation de l'Église et de l'État votée en 1907[92], qui place l'Église réformée genevoise sur le même plan que les autres religions, participe à la déstabilisation d'une partie de la population, bien que certains historiens comme Urs Altermatt la considèrent au contraire comme un facteur d'apaisement entre les confessions[93]. Les multiples conversions à la foi catholique constatées depuis la fin du XIXe et le début du XXe siècle apparaissent quoi qu'il en soit comme un facteur favorisant les tensions interreligieuses.

Les conversions au catholicisme : phénomène isolé ou courant ?

La France enregistre un certain nombre de conversions au catholicisme à la fin du XIXe siècle, majoritairement par des figures intellectuelles et artistiques. Parmi ces conversions, il faut distinguer celles où un athée s'éveille à la foi catholique, comme pour les écrivains et poètes Léon Bloy et Paul Claudel[94], de celles où un baptisé protestant choisit de changer de confession. Tel est le cas du philosophe Jacques Maritain qui, bien que de père catholique, fut baptisé enfant dans la foi protestante. Poussé par son ami Léon Bloy, il choisit de se tourner vers le catholicisme en 1906, de même que son épouse Raïssa (1883–1960), auparavant juive[95]. Tous deux sont à l'origine de la conversion d'un grand nombre d'artistes et d'écrivains ayant séjourné chez eux à Meudon. On peut citer ici Gino Severini, jusqu'alors athée bien que né dans une famille et une culture catholique, qui renoue « avec la foi de son enfance » au début des années 1920 et entame, toujours avec l'aide de Maritain, sa carrière dans le domaine de l'art sacré en Suisse romande[96].
Au début du XXe siècle, la Suisse romande connaît elle aussi des conversions, rares mais retentissantes, en particulier celles de trois étudiants de la faculté de Théologie à Lausanne en 1917[97]. Plusieurs prêtres de la ville[98] s'inquiètent alors du zèle excessif

déployé par certains catholiques, clercs ou laïcs, pour encourager ce phénomène, ne voyant aucun intérêt à « exciter ainsi la haine protestante »[99]. Le problème n'est pas tant la conversion en soi que son caractère public, effectivement ressenti comme une provocation par les réformés. René Leyvraz[100], futur rédacteur du *Courrier de Genève*, publie par exemple en 1928 le récit de son parcours de conversion[101], également diffusé dans la revue *Nova et Vetera*[102]. Les autorités ecclésiastiques comptent en leur sein quelques grands « convertisseurs », notamment l'abbé Charles Journet qui, selon une liste établie par Jacques Rime, aurait fait entrer à lui seul près de cent quarante personnes dans l'Église de Rome[103]. L'artiste Henry Bischoff, membre du Groupe de Saint-Luc, est notamment poussé sur le chemin de la conversion par Journet et Maritain. Vaudois issu d'une famille protestante, il fréquente le milieu catholique des artistes du Groupe de Saint-Luc mais reste encore attaché à la confession de son baptême et peine à y renoncer. En 1929, Journet demande à Maritain de recevoir chez lui à Meudon[104] cet artiste « encore protestant mais qui va abjurer à Paris »[105] :

> « C'est un homme très droit, sérieux, d'environ 55 ans, Lausannois, à qui l'occultisme avait fait du mal, mais qui en est sorti. Il y a longtemps que je lui ai fait son catéchisme, mais une certaine indécision foncière l'a toujours retenu. Cette fois, le démon sera vaincu, j'espère »[106].

En 1922, certains catholiques souhaitent même créer un comité franco-suisse dans le but d'aider les « aspirants catholiques » à sauter le pas. Monseigneur Besson, qui se veut officiellement partisan de la paix interconfessionnelle[107], devra cependant l'interdire[108]. L'association *Les amis de la pensée protestante* est fondée l'année suivante[109] afin de lutter contre ce qui est considéré comme une véritable « campagne ecclésiastique méthodiquement organisée qui se répand de Saint-Maurice à Lausanne, de Genève à Fribourg »[110]. L'attitude des catholiques envers les protestants est plutôt bienveillante, voire légèrement paternaliste puisque certains ecclésiastiques les considèrent comme des catholiques qui s'ignorent, momentanément égarés[111]. En 1927, Charles Journet affirme ainsi dans *L'union des Églises*[112] que les réformés sont en fait des membres secrets de l'Église catholique romaine, tandis que Monseigneur Besson jette involontairement de l'huile sur le feu en 1941 durant un débat au Casino de Saint-Pierre lorsqu'il avance que les protestants seraient ses « diocésains du dehors »[113].
Quant à Cingria, il estime dans un article publié dans le premier numéro d'*Ars sacra* que trois quarts des artistes romands se consacrant à l'art sacré sont des convertis[114]. Si ce chiffre est sans doute quelque peu exagéré, on recense tout de même un nombre conséquent de protestants parmi les membres du Groupe de Saint-Luc, et ce dès sa fondation en 1919. Sur les onze artistes mentionnés dans le *Catalogue illustré* de 1920, deux sont déjà convertis (François Baud et Georges de Traz) et quatre les imitent bientôt (Henry Bischoff, Théophile Robert, Fernand Bovy et son frère Adrien)[115]. D'autres membres du Groupe se convertiront plus tard, notamment le Genevois Jean-Louis Gampert[116] et les Vaudois Gaston Faravel[117] et Jean van Berchem (1902–1992)[118].
Les sources concernant ces conversions sont rares et les « nouveaux catholiques » peu loquaces quant à leur motivation. L'existence de l'autobiographie inédite de François Baud constitue à cet égard une source précieuse de renseignement puisque

l'artiste y relate longuement son parcours vers la conversion, effective le 15 juillet 1915. Sa décision est déterminée tant par le milieu intellectuel dans lequel il évolue que par son amour de l'art et sa rencontre, en 1912, avec Alfonso Peretti, un catholique de son âge[119]. Son maître à penser est certes Charles Maurras, mais il trouve en cet Italien à la forte personnalité un mentor et un ami. Malgré une histoire familiale ancrée dans le protestantisme puisqu'un de ses ancêtres, le curé Jacques Baud, était devenu pasteur à la Réforme[120], le père de François, l'artiste et graveur Maurice Baud, encourage son fils dans sa démarche de conversion et aurait lui-même pensé à se convertir. Très ouvert au catholicisme et grand admirateur de Pie X, auquel il consacre un ouvrage en 1914[121], Maurice Baud assiste au baptême de son fils trois semaines avant sa mort[122]. Paul-Maurice Baud, frère de François et sculpteur lui aussi, se convertit également et devient à son tour membre de la Société de Saint-Luc[123].

François Baud apporte dans son autobiographie des renseignements précieux et inédits sur la vie d'un converti dans l'entre-deux-guerres. Il relate notamment l'incongruité d'une réunion des nouveaux catholiques au café du Gothard à Fribourg où il réside entre 1924 et 1928, qui visait à pallier leur sentiment de solitude. Ce type de rencontre était assez exceptionnel selon lui et ce fut la seule fois qu'il fut convié à un tel évènement. De fait, les convertis étaient relativement isolés, pas vraiment acceptés par leurs nouveaux coreligionnaires et souvent mal vus par les protestants. Baud écrit à ce sujet :

> « On ne prenait que difficilement son parti de la solitude obligée de tout converti. À Genève, le chœur paroissial de Saint-Joseph, pour ce qui me concerne, me voyait de loin. J'étais le ‹ converti ›. C'était normal »[124].

L'artiste Théophile Robert est lui aussi issu d'une lignée enracinée dans le protestantisme. Arrière-neveu de Léopold Robert (1794–1835), il est le fils du peintre Léo-Paul Robert (1851–1923) qui, au cours d'une période de crise personnelle, avait entamé un véritable ministère paroissial entre 1883 et 1886[125]. Bien que protestant, Théophile apparaît sur le *Catalogue illustré* de 1920 du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice[126] et peint plusieurs chemins de croix dans des édifices du Groupe entre 1930 et 1940[127]. Malgré sa proximité avec les milieux et l'art catholiques, il ne se convertit qu'en 1940 avec l'aide de Monseigneur Besson. Cette décision est le fruit d'une longue réflexion entamée alors qu'il étudiait aux Beaux-Arts de Paris entre 1900 et 1907, période durant laquelle il s'était éloigné de la foi de son enfance et rapproché d'amis catholiques proches de l'Action française, ce changement provoquant des tensions avec son père et d'autres membres de sa famille. Pour l'artiste, cette conversion n'est pas le fruit d'une crise religieuse [128]. Il estime que sa foi change simplement d'objet, s'accompagnant d'une véritable vocation pour l'art sacré :

> « Ce qu'on appelle d'un mot bien impropre une ‹ conversion › est en réalité une libération, une illumination de notre moi. Il serait bien étrange qu'un état pareil, qui transforme tout notre être spirituel, n'eût pas sa répercussion sur nos œuvres »[129].

Georges de Traz, alias François Fosca, frère de Robert de Traz, cousin par alliance de Gonzague de Reynold et membre du Groupe originel de Saint-Luc et Saint-Maurice,

se convertit à la même époque que Baud, mais sa conversion est à l'origine d'une véritable rupture familiale qui participe à ce que Pierre Walzer nomme « le sabordage de *La Voile latine* »[130]. En 1906, Robert de Traz devient rédacteur de cette revue fondée deux ans auparavant, aux côtés des frères Alexandre et Charles-Albert Cingria, de Charles-Ferdinand Ramuz et d'Adrien Bovy. Les divergences d'opinion qui apparaissent très vite entre eux compromettent la publication de *La Voile latine* et vont conduire à sa disparition en 1910. Le conflit oppose principalement d'un côté les Cingria, qui veulent donner à la publication une orientation latine, catholique, antigermanique et antiprotestante, et de l'autre Gonzague de Reynold et Robert de Traz, le seul protestant, qui souhaitent défendre l'image d'une Suisse unie dans sa diversité linguistique, culturelle et confessionnelle[131]. La conversion de Georges de Traz se greffe sur ces évènements et vient y apporter une dimension émotionnelle. Cette conversion, encouragée par Charles-Albert, est très mal vécue par la famille de Traz, et notamment par Robert, prêt à rompre tout lien avec son frère et qui déclare :

> « Mon frère que j'aimais tant ! Et avec lequel j'étais si lié : notre amitié est finie, maintenant que nous sommes séparés par nos croyances »[132].

Alors que Robert est encore profondément secoué par cette décision, Charles-Albert lui soumet un article au ton très antiprotestant, qu'il choisit de ne pas publier. Quelque temps plus tard, Robert de Traz et Gonzague de Reynold signent deux articles (« Notre tradition protestante » et « Le germanisme et nous ») qui vont provoquer la rupture définitive avec les frères Cingria après que Charles-Albert eut raillé la revue en la renommant « Le haut-de-chausse de Calvin » et « Revue de Kultur suisse »[133]. Alors que Reynold et de Traz désirent poursuivre la publication selon leurs idées, les Cingria en exigent la liquidation en tant que fondateurs officiels[134]. *La Voile latine*, qui réunissait à l'origine des auteurs par-delà leur appartenance religieuse, illustre à sa manière le conflit interreligieux et montre à quel point la conversion peut conduire à des déchirements tant au niveau des familles que du cercle social et professionel.

L'art, motif de conversion ?

Les conversions intriguent et suscitent bien des interrogations. Ce phénomène est analysé par certains auteurs, comme le pasteur Maurice Neeser, qui publie en 1926 un « essai de psychologie des conversions confessionnelles ». Il estime que parmi les causes de conversion du protestantisme au catholicisme se trouve le besoin de sécurité et de direction, ainsi que le désir de communion avec la personne corporelle de Dieu. Le chemin inverse, c'est-à-dire la conversion du catholicisme au protestantisme, découlerait au contraire d'un goût pour la simplicité des moyens extérieurs, de la volonté d'affirmation des droits de la conscience et de la recherche d'une communion spirituelle avec le Créateur[135]. À ces motivations s'ajouteraient parfois des raisons plus pragmatiques, comme la perspective d'un mariage mixte, bien que les cas de ce type soient minoritaires[136]. Ce dernier point constitue pour les protestants un argument important de « mise en garde » contre les catholiques puisque, selon le droit canon, le

choix de la confession des enfants d'un couple mixte doit toujours pencher en faveur du catholicisme[137].

De meilleures perspectives de travail pourraient constituer un autre argument en faveur d'une conversion. Durant la crise des années 1930, alors que la situation se durcit considérablement pour les artistes, l'art sacré catholique représente en effet un champ particulièrement riche en possibilités, plus que dans la sphère protestante qui s'ouvre néanmoins elle aussi à l'art, comme nous le verrons ultérieurement. D'après le constat effectué en mai 1940 par *La Semaine catholique*, Monseigneur Besson aurait procédé dans son diocèse à une trentaine de consécrations et à soixante-quatorze bénédictions d'églises et chapelles depuis 1920, le Groupe de Saint-Luc — puis la Société de Saint-Luc et le Groupe romand — obtenant une large part de ce marché grâce à leur organisation et leur vaste réseau[138]. Comme le souligne une enquête sur la crise menée en février 1934 par le *Journal de Genève*, les artistes ne bénéficient pas des avantages concédés aux chômeurs :

> « [L'artiste] n'a donc aucune subvention régulière, comme dans les autres professions. Il vit au gré des évènements et des hasards, s'adaptant aux circonstances — au jour le jour, dans l'attente ‹ du fortuit › dont, contrairement aux autres hommes, il dépend »[139].

L'article souligne en outre qu'il n'est souvent pas possible aux artistes de payer les cotisations nécessaires pour adhérer à une société ou association qui pourrait pourtant les aider à s'en sortir[140]. En avril de la même année, Alexandre Cingria se dit toutefois confiant car il estime que l'art sacré offre de belles opportunités de travail aux artistes :

> « Je suis optimiste [...], rien n'est désespéré — et les débouchés existent —, c'est une question d'organisation et d'adaptation. Un des grands débouchés est l'art religieux. Il faut naturellement beaucoup travailler — et peu recevoir. Mais il y a du travail »[141].

Les commandes passées par le clergé catholique sont par ailleurs un argument choc dans la campagne de protestation entreprise par *L'Observateur de Genève* contre l'art religieux moderne. Dans un manifeste de 1935 diffusé dans les paroisses de Suisse romande, la revue assène en effet :

> « La décoration et la construction d'églises ne doivent plus être considérées comme de nouveaux moyens d'existence dont bénéficieraient peintres, sculpteurs et architectes désorientés par la crise matérielle dont souffre l'art profane »[142].

Selon François Baud, les artistes convertis seraient en effet souvent soupçonnés d'avoir embrassé leur nouvelle confession par opportunisme, ce dont il se défend :

> « Le sentiment de l'intérêt m'était alors absolument inconnu. Si j'avais souffert de ma pauvreté et de mon abandon, je n'avais jamais fait un geste pour en sortir, et je n'avais pas la notion simple de me défendre ou d'acquérir quoique ce fût. [...] Personne ne pensait d'ailleurs que l'on pouvait vivre en faisant de la sculpture d'art religieux, et la sculpture était bien le dernier des moyens de vivre »[143].

Le critère des opportunités professionnelles semble en effet insuffisant pour justifier un choix d'une telle importance, d'autant plus que la commande monumentale ne représente pas une source de revenus stable. Les archives liées au Groupe de Saint-

Luc regorgent en effet de témoignages d'artistes éprouvant d'immenses difficultés matérielles et dont les maigres revenus provenant de travaux religieux demeurent bien insuffisants pour assurer leur subsistance et celle de leur famille[144]. La plupart des convertis, comme Gaston Faravel ou Jean-Louis Gampert, de même que les catholiques « de souche » mènent en parallèle une carrière artistique profane et vivent de l'enseignement, comme Marcel Feuillat, Fernand Bovy et Marcel Poncet. Georges de Traz, pourtant converti au catholicisme, ne participe pour sa part qu'à un seul chantier avec des artistes du futur Groupe de Saint-Luc : celui de l'église Saint-Paul de Cologny, en 1915, et se consacre ensuite à l'écriture, l'enseignement et la critique d'art[145]. Quant à Théophile Robert, sa conversion tardive ne l'empêche pas d'obtenir auparavant plusieurs commandes importantes pour les églises catholiques de Tavannes (1930), Wünnewil (1933), Sommentier (1934), Épendes (1934–35) et Orsonnens (1936)[146]. Certains artistes protestants, comme Marguerite Naville, travailleront plus pour les chantiers du Groupe que d'autres convertis. C'est également le cas du Fribourgeois d'origine et protestant Willy Jordan — responsable de la décoration de trois grandes églises construites par Dumas —[147] ou encore du Genevois Eugène Dunand et des Vaudois Albert Gaeng et François Ribas, qui participent également, bien que ponctuellement, aux chantiers des architectes de Saint-Luc. Tous ces exemples prouvent que la conversion n'est pas nécessaire pour œuvrer dans ce cadre.

Catholiques et protestants se côtoient fréquemment sur les chantiers. Ainsi, Cingria et Poncet réalisent à plusieurs reprises des vitraux pour des temples protestants de Suisse romande[148] et le catholique August Wanner les vitraux de la *Reformierte St. Leonhardskirche* de Saint-Gall. Pour les artistes, le problème consiste bien plus à obtenir du travail, indépendamment de l'identité catholique ou protestante du lieu de culte pour lequel ils sont amenés à travailler. Bien que les architectes du Groupe de Saint-Luc travaillent volontiers avec des protestants auxquels ils sont liés d'amitié ou qui disposent de compétences artistiques spécifiques, la méfiance n'est cependant pas absente sur certains chantiers envers les artistes de l'autre confession. On peut citer ici le cas du protestant neuchâtelois Edmond Bille (1878–1959)[149] dont l'appartenance religieuse lui vaut de perdre certaines commandes, comme la décoration de l'église Saint-Grat de Montana-Village en 1939[150]. Le chantier est finalement confié à Paul Monnier à la suite de la vigoureuse opposition de Monseigneur Biéler, qui déclare l'exclusion du Neuchâtelois du nombre des peintres autorisés à travailler pour les églises catholiques. L'ecclésiastique précise qu'il ne voit pas pour quelles raisons « les protestants nous feraient des prescriptions pour nos églises »[151].

Si l'art sacré catholique offre effectivement certaines opportunités aux protestants, cette composante seule ne suffit pas à expliquer ces conversions. C'est pourquoi il est nécessaire d'examiner quel rôle l'art peut jouer dans la stimulation de l'émotion religieuse, en tant que facteur direct de conversion. Une telle question renvoie au mythe de « la conversion par l'art » dont la représentation est très présente dans l'esprit des protagonistes du tournant du XXe siècle à travers les récits qu'ont pu en faire de grandes figures intellectuelles à la fin du siècle passé.

Ces écrits articulent l'idée qu'à l'origine de la prise de conscience religieuse menant à l'acte de la conversion, il y aurait tout d'abord une révélation qui passe par les sens et la beauté. Dans *En Route*, roman de Joris-Karl Huysmans publié en 1895, le héros est bouleversé par la beauté des chants lorsqu'il passe devant l'église Saint-Sulpice durant un office. Comme l'explique Catherine Mayaux, « toute la réflexion du personnage le conduit à une vénération inextricablement conjointe du Sauveur et d'une religion fondée en art »[152]. L'histoire est pratiquement la même pour Paul Claudel, qui aurait commencé à croire en entendant le *Magnificat* chanté par des enfants lors des vêpres à Notre-Dame de Paris à la Noël 1886[153]. Quant à l'autobiographie du peintre néerlandais Jan Verkade, elle illustre parfaitement le parcours d'un artiste non-croyant se tournant peu à peu vers la foi catholique pour des motivations religieuses mais aussi artistiques. D'abord *Nabi* aux côtés d'Émile Bernard (1868–1941), Pierre Bonnard (1867–1947), Maurice Denis, Paul Gauguin (1848–1903), Paul-Élie Ranson (1861–1909) et Paul Sérusier (1864–1927)[154], il embrasse la vocation monacale à l'abbaye bénédictine de Beuron, où il est ordonné prêtre en 1902 sous le nom de dom Willibrod Verkade[155], œuvrant jusqu'à la fin de sa vie comme peintre religieux.
Dans ces narrations, la foi catholique séduit tant par le faste et la magnificence de ses rites que parce qu'elle incarne un véritable terrain d'épanouissement pour les arts. En revanche, la foi protestante y est généralement condamnée sur les mêmes critères, notamment par Claudel qui, dans *Le Soulier de satin*, fait dire au vice-roi de Naples :

> « Qu'ont voulu ces tristes réformateurs sinon faire la part de Dieu, réduisant la chimie du salut entre Dieu et l'homme à ce mouvement de foi [...], à cette transaction personnelle et clandestine dans un étroit cabinet, / Blasphémant que les œuvres ne servent pas, celles de Dieu sans doute pas plus que celles de l'homme, / Séparant le croyant de son corps sécularisé. / Séparant du ciel la terre désormais mercenaire, laïcisée, asservie, limitée à la fabrication de l'utile ! »[156].

L'argument du fossé qui séparerait la foi réformée de l'art est largement exploité par les auteurs catholiques, notamment Charles Journet qui, dans *L'Esprit du protestantisme en Suisse*, parle de Genève comme d'une ville « où l'on a tant de peine à réconcilier la foi et la beauté séculairement divorcées »[157]. L'abbé avance que les tentatives des réformés pour s'ouvrir à l'art moderne sont motivées par la crainte de voir les fidèles quitter « la froideur des ‹ cultes évangéliques › pour l'intimité des églises catholiques »[158]. Même Théophile Robert, issu d'une véritable dynastie de peintres protestants, avoue qu'il préférait déjà dans son enfance la beauté des églises catholiques à l'austérité des temples[159]. Ainsi, comme le proclame Cingria dans le premier numéro d'*Ars sacra*, « pour bien des jeunes et des vieux aussi, l'amour de l'art religieux chez nous amène à la conversion »[160]. Les protestants trouveraient ainsi dans l'Église catholique un milieu plus propice à l'éveil de leur propre sensibilité artistique, car plus fondamentalement attachés à l'art et à la beauté.
Ces discours nous amènent à examiner la part de réalité et de fiction derrière ces représentations et à interroger l'existence de deux voies esthétiques divergentes entre confession catholique et protestante au sein du renouveau de l'art sacré de la première moitié du XXe siècle.

Art sacré catholique, art sacré protestant : deux identités construites en regard l'une de l'autre

Les études menées par Dario Gamboni[161] dans les années 1980 sur le renouveau de l'art sacré ont contribué à briser l'idée reçue selon laquelle les protestants n'auraient jamais laissé l'art — et encore moins l'art moderne — entrer dans leurs édifices religieux. Il convient au contraire de souligner que certains lieux de culte protestants se sont dotés d'œuvres véhiculant une certaine forme de modernité avant que les catholiques ne s'organisent au début du XXe siècle pour « renouveler l'art sacré ».
Clement Heaton (1861–1940), artiste anglais arrivé à Neuchâtel en 1883/84, réalise entre 1902 et 1914 de nombreux vitraux dans différents temples suisses, dans un style oscillant entre Préraphaélisme, néomédiévisme et Art nouveau[162]. Ernest Biéler (1863–1948) commence pour sa part dès le début du XXe siècle le cycle de vitraux du temple Saint-Martin de Vevey[163] et poursuit son activité de peintre-verrier avec de nombreuses réalisations dans des églises protestantes et catholiques jusqu'à sa mort[164].
Le concours pour les vitraux du temple Saint-François de Lausanne, organisé en 1902/1903, est par contre remporté par le catholique Alexandre Cingria, mais la polémique qui en découle empêche l'exécution du projet, finalement confié à Heaton[165].
Parallèlement au renouveau de l'art sacré catholique, de nombreux édifices protestants se dotent d'œuvres d'art et entreprennent des travaux de décoration durant la première moitié du XXe siècle. Cette ouverture est le fait de certains pasteurs, comme le Vaudois Jules Amiguet (1867–1946), sous l'impulsion duquel est construit en 1912/13, le temple de Saint-Jean-de-Cour à Lausanne, décoré par Louis Rivier (1885–1963) (Ill. 94, p. 268). De même, le pasteur genevois Ernest Christen (1873–1961), lui-même artiste, entreprend dès 1918, en collaboration avec Erich Hermès (1881–1971), la restauration du temple de Carouge[166]. C'est également à cette date que le Comité de restauration de la cathédrale de Lausanne lance un grand concours pour la réalisation de l'ensemble des vitraux de cet édifice, qui est remporté par Marcel Poncet. Entre 1922 et 1935, la cathédrale se dote de nouveaux vitraux dus à des artistes protestants aux styles variés tels que Louis Rivier, Edmond Bille[167], François de Ribaupierre (1886–1981)[168] et Charles Clément (1889–1972)[169], ainsi qu'aux catholiques Marcel Poncet et Alexandre Cingria[170]. Parmi les nombreux artistes ayant œuvré dans les temples, citons encore Eugène Burnand (1850–1921), Charles L'Eplattenier (1874–1946), Serge Pahnke (1875–1950), Philippe Robert (1881–1930), Casimir Reymond (1893–1969), Charles Wasem et son fils Jacques (1875–1961 et 1906–1985, respectivement). Parmi ces réalisations, on compte un très grand nombre de vitraux, médium plutôt bien toléré par sa continuité avec l'architecture qui n'en fait pas un pur objet de décoration – et par conséquent – de dévotion. Comme dans le cadre de l'art sacré catholique, les peintures murales sont privilégiées par souci d'unité architecturale et pour éviter le plus possible l'amalgame avec le tableau d'autel, mais aussi car elles rappellent les peintures médiévales redécouvertes dans de nombreuses églises réformées lors de chantiers de restauration[171].

Le renouveau de l'art sacré protestant se met donc en place très tôt et pas uniquement en réaction au renouveau catholique. Le rapport des protestants à l'art demeure cependant conflictuel : plusieurs auteurs s'élèvent certes pour qu'il ait sa place dans le temple, mais leurs initiatives demeurent minoritaires, comme le fait remarquer Dario Gamboni[172]. Les réformés ont pourtant parfaitement conscience que la philosophie catholique de la beauté constitue un moyen supplémentaire de séduction et d'attrait que ne saurait posséder le temple dépouillé, comme le relève Jules Rochat dans les *Cahiers de jeunesse* :

> « Reconnaissons que le catholicisme sait attirer et retenir le peuple dans ses églises. [...] Cette sensation de bien-être, de réconfort que l'on éprouve après une visite à l'église catholique est due à son décor »[173].

Rochat admet au contraire que nul n'entrerait dans un temple pour s'y recueillir, puisque « l'âme se glace, se sent seule »[174]. Pour les protestants, qui voient les catholiques gagner du terrain au début du XXe siècle, l'art religieux représente donc un moyen de résistance. Mais contrairement aux fidèles de l'Église de Rome qui parviennent à mettre en place des mouvements organisés, comme le Groupe de Saint-Luc ou les Ateliers d'art sacré en France, ils demeurent divisés sur la question de l'art et les artistes auxquels ils confient des commandes agissent individuellement pour la plupart[175]. Cette problématique donne lieu à de vifs débats tendant à polariser les deux confessions autour de deux thématiques conflictuelles majeures : l'iconoclasme et le culte des images. Le premier est brandi par les catholiques comme preuve de la haine intrinsèque que les réformés nourriraient envers l'art, le second régulièrement utilisé par les protestants pour condamner l'amalgame sacrilège que les catholiques feraient entre le signe et la réalité. La contrainte est donc double pour les protestants, puisqu'ils doivent à la fois démontrer qu'ils n'ont jamais été ennemis de l'art, et définir un art sacré moderne protestant qui soit exempt de toute accusation d'adoration des images. Certains théoriciens de l'art réformés fustigent donc l'iconoclasme au même titre que les catholiques — en précisant toutefois que les auteurs de ces destructions étaient des Bernois[176] —, tandis que d'autres le considèrent comme une étape nécessaire où l'on a su réagir « avec force et honneur contre l'art devenu païen »[177]. La majorité des protestants s'accordent à dire que l'art n'est pas incompatible avec le culte et que cette fausse approche a été véhiculée dans un désir d'opposition au catholicisme. Divers auteurs démontrent par ailleurs que l'art protestant existe, qu'il a toujours existé et qu'on lui doit de nobles pages de l'histoire de l'art depuis le XVIe siècle[178].
L'affirmation d'un art sacré réformé distinguant clairement le signifiant du signifié est déjà plus complexe et donne lieu à plusieurs controverses. Pour Pierre Chazel, auteur de nombreux articles sur ce sujet, l'art ne devrait en aucun cas être une fin en soi, mais avoir une fonction dans le culte, car il doit avant tout servir Dieu. Il s'agirait dès lors de dégager « une esthétique du signe », du symbole[179], ce qu'il formule en ces termes :

> « Peinture, sculpture, tout peut être illuminé d'un rayon inconnu si l'art, échappant à l'écœurante facilité d'un faux réalisme, frappe en médailles neuves des signes dociles à l'esprit »[180].

L'art est donc acceptable dans le temple du moment qu'il participe à la liturgie en transmettant un message biblique ou religieux, c'est-à-dire si l'œuvre s'adresse à l'esprit au moins autant qu'aux sens. Lorsque les autorités protestantes envisagent en 1928 d'organiser un nouveau concours pour les vitraux de la cathédrale de Lausanne, elles veulent éviter un scandale comme celui déclenché par le premier vitrail dû au catholique Marcel Poncet. C'est pourquoi elles chargent le pasteur Gabriel Chamorel (1870–1958) de rédiger un avertissement qui rappelle aux artistes d'une part que « la Parole s'adresse à l'intelligence avant de conquérir le cœur », d'autre part que la vocation morale du vitrail doit primer sur toute autre chose[181]. Si le caractère didactique de l'œuvre d'art constitue un critère important pour le clergé catholique, cette composante devient donc cruciale dans le cadre de l'art réformé, de sorte que le soin apporté au dessin et à la lisibilité fait partie des critères qui conditionnent l'acceptation de l'art dans le temple et par voie de conséquence impliquent une certaine réticence vis-à-vis de la modernité[182]. À cet égard, il n'est pas surprenant que Louis Rivier, artiste dont la maîtrise du dessin est totale et dont les œuvres sont fortement enracinées dans la tradition picturale des maîtres du *Quattrocento*, soit un des artistes les plus demandés pour la décoration des temples de Suisse romande durant l'entre-deux-guerres[183].
La couleur apparaît dans les discours comme un autre critère de divergence. Les protestants ont en effet du mal à se détacher de l'image — pourtant historiquement fausse — du temple blanc et dépouillé que les catholiques instrumentalisent pour mettre en valeur leur esthétique plus colorée et « sensuelle ». Dans un article intitulé « Réflexions sur l'architecture » paru en 1935 dans *L'Artisan liturgique*[184], l'architecte Paul Louis Denis (1976–1944, Dom Bellot en religion), rappelle tout d'abord l'importance de la polychromie des édifices catholiques en se référant à la tradition des « civilisations anciennes », avant de dénoncer le leurre du blanc ou du gris « digne des protestants »[185]. La même logique anime l'auteur d'un article du *Courrier de la Glâne* qui loue « la richesse des couleurs [...], la chaleur des tons [et] l'abondance des décorations » de l'église de Semsales en y opposant la « pauvreté artistique des temples protestants » et leur « atmosphère sépulcrale »[186]. Le rapport des protestants à la couleur n'est cependant pas aussi tranché que les catholiques voudraient le faire accroire. La découverte de nombreux décors, peintures murales et polychromies anciennes lors de la restauration d'églises médiévales passées au culte réformé contribue non seulement à transformer leur perception du rôle de l'art dans les temples, mais encourage et justifie également la création contemporaine. Dans *La Pierre et l'esprit*, un ouvrage collectif publié par le département de l'Instruction publique et des cultes du canton de Vaud, l'architecte Frédéric Gilliard constate ainsi qu'une véritable réconciliation entre l'art et le protestantisme résulte de ces chantiers :

> « Nous en avons constaté les effets, ces dernières années, dans de nombreux temples restaurés, où le cadre de l'architecture médiévale a été remis en valeur, en même temps qu'on y introduisait, par le mobilier et le décor, des éléments nouveaux bien significatifs de notre culte »[187].

Dans le même ouvrage, Paul Budry, au terme de tout un argumentaire servant à démontrer que la Réforme n'a jamais été fondamentalement ennemie de l'art, affirme

qu'aujourd'hui « un souffle de joie, d'originalité, de couleur, a passé sur nos vieux sanctuaires »[188].

La promotion de l'art réformé est cependant soumise à des conditions, notamment ne pas risquer la confusion avec les églises catholiques par la surcharge et l'excès des couleurs et du décor. Gilliard, très actif dans le domaine de la restauration des monuments historiques, rappelle ainsi dans son ouvrage *L'art dans le temple* qu'historiquement, l'austérité et le dénuement étaient des formes de protestation face au décor somptueux des églises catholiques. Plus encore que le dépouillement, qui peut être noble, ou la pauvreté, qui peut être digne, il refuse la laideur et la mauvaise qualité des œuvres d'art dont on pourrait orner les temples[189]. Pierre Chazel, de son côté, estime qu'une église catholique trop baroque est tout autant condamnable que le dénuement total d'un temple[190]. D'aucuns, cependant, défendent le dépouillement des édifices réformés, à l'instar du peintre René Auberjonois qui affirme dans la revue *L'Art sacré* :

> « Et je ne vois pas l'Église protestante, le Temple, la chambre haute — je ne la vois pas autrement que dépouillée de tout ornement — un lait de chaux sur les murailles, des bancs d'arolle ou de sapin. Le plafond (la voûte) passé au cobalt… et pas de vitraux »[191].

La femme de lettres Dorette Berthoud (1888–1975) s'oppose également à la manie de « badigeonner nos temples en rose bonbon, en vert pistache » pour satisfaire à une quelconque revendication de gaieté[192]. La question de la couleur devient ainsi un argument opposant l'art protestant et l'art catholique, comme on le constate notamment dans la polémique relative aux vitraux modernes de la cathédrale de Lausanne. Comme Sophie Donche-Gay le relève à juste titre, la déformation du dessin et la violence des couleurs sont des arguments centraux dans l'opposition entre adversaires et partisans de l'œuvre de Poncet, dans une perspective très protestante selon laquelle la couleur est associée à la matière et aux sens, tandis que le dessin renvoie à l'esprit[193].

Au terme de cette brève réflexion sur les identités esthétiques catholique et protestante, un portrait caricatural se dessine dans lequel la première est rattachée à l'exubérance, la richesse, la sensualité et l'importance de la couleur, tandis que la seconde résonne avec sobriété et prépondérance du symbole et du message. Les deux confessions tirent avantage de l'exagération des caractéristiques associées à chacune d'elles pour faire valoir leurs arguments et se valoriser, dans un jeu de regards qui passe encore une fois par un travail d'appropriation et de rejet. La citation suivante, due à Cingria et tirée du premier numéro d'*Ars sacra*, récapitule assez clairement ce double portrait ainsi que les grands poncifs qu'il articule :

> « Beaucoup de Romands préfèrent les sermons à la liturgie, les églises claires comme temples aux églises sombres, riches et mystérieuses, et mélangent à la religion toutes sortes de préoccupations scolaires et hygiéniques qui décèlent chez eux un goût prépondérant de la lettre au détriment de l'image. Jamais pour ces gens-là, une œuvre d'art n'est assez claire, lisible et pédagogique. Ils vont jusqu'à dire que la première qualité de l'œuvre d'art, lorsqu'il s'agit d'art religieux, est d'instruire, alors que notre première ambition à nous artistes chrétiens est d'émouvoir, d'enthousiasmer, d'enrichir le culte, et en répandant le plus de beauté qu'il nous est possible, d'aider à la prière »[194].

1 Lettre de Marcel Feuillat à Robert Hess, 7 mai 1928, StALU, PA 378/81.
2 Voir à ce sujet : Wyder, 1981, pp. 64 et 85.
3 Bovet, 1983, 29, p. 179.
4 Secretan, 1974, p. 65.
5 Préface de Cingria dans *Les Entretiens de la villa du Rouet* (1908), citée par : Reynold, 1963, pp. 82 et 83.
6 Cingria, 1917, p. 100.
7 Cingria, 1925a, p. 367.
8 Rudaz Patrick, « Vie interne : Exposition du Groupe Romanité », 1er août 1998, Archives numériques Patrick Rudaz.
9 Wyder, 1981, p. 75.
10 Voir à ce sujet le paragraphe consacré à la Triennale dans le point 1.4, au sous-point « Le Groupe romand s'expose ».
11 Lettre d'Alexandre Cingria à « Milio » [probablement Emilio Maria Beretta], 13 octobre 1935, Archives Vitrocentre Romont, fonds Alexandre Cingria, dossier « L'Œuvre ».
12 « Groupe romand de Saint Luc : règlement », article 2, p. 2, CLSR fonds Alexandre Cingria, COD 1 A.C.
13 Cingria Alexandre, article dans la revue *Aujourd'hui*, n° 94, 17 septembre 1931, pp. 6 et 7, cité par : Wyder, 1981, p. 64.
14 Magnat, 1931, p. 5.
15 Cingria, 1935a, pp. 17 et 18. Voir à ce sujet le point 6.3 et le sous-point « Art sacré catholique, art sacré protestant : deux identités construites en regard l'une de l'autre ».
16 Régamey, mars 1939, p. 76.
17 *Ibidem*, p. 79.
18 Pie XI, 1932, pp. 127–130.
19 Cingria, 1933d, p. 362.
20 [Dalla Torre Giuseppe], « ‹ E questo sia suggel… › », in : *L'Osservatore romano*, 1er janvier 1933, p. 3. Le titre de l'article reprend celui du chant 19 de la *Divine comédie* de Dante, consacré à l'Enfer.
21 [Dalla Torre Giuseppe], « E questo sia suggel » : La parola ai documenti., in : L'Osservatore romano, 5 avril 1933, p. 3.
22 Cingria, [1933]b.
23 Cingria, 1934, p. 63.
24 *Ibidem*.
25 Karlinger, 1932, pp. 354–357.
26 Cette Crucifixion est le panneau central du polyptyque *Das Leben Christi*, huile sur toile, 220 × 193,5 cm, Seebüll, Nolde-Stiftung, 1911/12.
27 Cingria, [1933]b, p. 20.
28 Kyong-Mi, 2006, pp. 50–52.
29 [Dalla Torre Giuseppe], « Blasphèmes illustrés », in : *L'Osservatore romano*, 5 septembre 1932, cité et traduit par : Cingria, [1933]b, pp. 5 et 6.
30 *Junge religiöse Kunst* […], 1932.
31 Article de Giuseppe Dalla Torre dans *L'Osservatore romano*, 1932, cité par : Cingria, [1933]b, pp. 14 et 15.
32 A. B., « La crise dans les classes moyennes : L'avis de M. Cingria (Vice-président du groupement de St-Luc) », in : *Journal de Genève*, 6 avril 1934, p. 4. Même si le terme « Impressionnisme » est bien celui utilisé par Cingria, il pensait probablement plutôt à l'Expressionnisme.
33 Lettre de Joseph Arni, chancelier de l'Évêché de Lausanne, Genève et Fribourg à Alois Süss, 21 septembre 1929, StALU, PA 378/81.
34 « Societas Sancti Lucae : St. Lukastagung 1930, Luzern. Protokoll. 12. Oktober 1930 », 14 octobre 1930, StALU, PA 378/3.
35 Cingria Alexandre, « Recueil de documents du Groupe romand de la Société de St-Luc » [« Page de St-Luc » 1], in : *L'Écho illustré*, 15, 1933e, p. 359.
36 Lettre du Comité directeur du Groupe romand de Saint-Luc à Mgr Besson, 4 mai 1933, CLSR, fonds Alexandre Cingria (1879–1945), COD 1 A.C.

37 Lettre de Mgr Marius Besson à Jean d'Amman, secrétaire du Groupe romand de Saint-Luc, 7 avril 1933, CLSR, fonds Alexandre Cingria (1879–1945), COD 1 A.C.
38 *Ibidem.*
39 « Groupe romand de Saint Luc : règlement », article 13, p. 7, CLSR fonds Alexandre Cingria, COD 1 A.C.
40 Lettre d'Alexandre Cingria à Mgr Bena, 10 avril 1933, CLSR, fonds Alexandre Cingria (1879–1945), COC 5 A.C.
41 Lettre de l'abbé X, diacre, retranscrite dans : « Enquête auprès du clergé », 1934, p. 61.
42 Durussel, 1995, p. 8.
43 Voir à ce sujet le point 2.4 et particulièrement le sous-point « Hommes politiques ».
44 Rohner [mémoire de licence], 2006.
45 « L'Action française », in : *Larousse* [dictionnaire en ligne, consulté le 07.06.2021 :] https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/l_Action_fran%C3%A7aise/103989.
46 Rapport de la réunion de l'Action française du 20 juin 1899, Archives de la préfecture de police de Paris, cité par : Joly, 2006, p. 697.
47 Sur les rapports entre L'Action française et le catholicisme, voir : Prevotat, 2001, pp. 119–126.
48 Reynold Gonzague (de), *Mes mémoires*, tome 3, p. 124, cité par : Rohner [mémoire de licence], 2006, p. 27.
49 *Ibidem*, pp. 27–29.
50 Lettre d'Alexandre Cingria à « Milio » [probablement Emilio Maria Beretta], 13 octobre 1935, Archives Vitrocentre Romont, fonds Alexandre Cingria, dossier « L'Œuvre ».
51 Sur l'émergence de l'État fédéral en Suisse au XIXe siècle dans le contexte des tensions entre les fédéralistes, conservateurs hostiles à la centralisation, et les libéraux-radicaux, partisans d'une modernisation de la société et de la mise en place d'un pouvoir centralisé, voir : Ladner, Desfontaine Mathys, 2019, pp. 33–43.
52 De Reynold défendait l'existence de cette mosaïque de « vies locales et familiales » que représente un pays, réunies par une volonté commune au sein d'une Confédération dotée d'un pouvoir central et non par un État centralisé. Reynold, 1939–1940, pp. 70, 71 et 74.
53 Rohner [mémoire de licence], 2006, pp. 31–51.
54 *Ibidem*, p. 46.
55 Durussel, 1995, p. 8, note 6.
56 Rohner [mémoire de licence], 2006, p. 54.
57 Comme Baud l'indique dans son autobiographie, Charles Maurras est un des auteurs qui l'ont véritablement converti au catholicisme. Baud, « Étape V, 1924–1934 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, p. 3.
58 Baud, « Étape VI, 1934–1943 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, pp. 1–3.
59 Le terme de « condamnation », qui revient régulièrement dans les sources et la littérature secondaire, est critiqué par Émile Poulat dans un article de 2010 faisant le point sur la question à la lumière des dernières recherches menées sur le sujet. Poulat rappelle qu'il n'y a jamais eu de véritable condamnation et que Pie XI n'a jamais exigé la dissolution de l'Action française. Il a toutefois ajouté deux ouvrages de Maurras aux cinq déjà mis à l'index par Pie X et a surtout interdit de lire le quotidien *L'Action française*. Les contrevenants à cette règle, considérés comme des pécheurs publics, étaient « privés des sacrements et des funérailles religieuses ». Poulat, 2010, p. 144.
60 Chenaux, 1999.
61 Rime [thèse de doctorat], 2005, pp. 222–230.
62 *Ibidem*, p. 227. Maritain publia trois ouvrages (*Primauté du spirituel*, *Pourquoi Rome a parlé* et *Clairvoyance de Rome*) entre 1926 et 1929.
63 Baud, « Étape V, 1924–1934 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, p. 1.
64 Lettre de Gino Severini à Jacques Maritain, 3 juin 1928, retranscrite par : Radin, 2011, p. 70.
65 Lettre de Gino Severini à Jacques Maritain, 5 novembre 1933, retranscrite par : *Ibidem*, pp. 112–115.
66 Lettre de Jacques Maritain à Gino Severini, 11 novembre 1933, retranscrite par : *Ibidem*, 2011, p. 116. Maritain conclut néanmoins que Mussolini est trop avisé pour sacrifier à cette philosophie de sorte que Severini, rassuré, lui répond : « Je vous remercie, je suis content de ce que vous dites de Mussolini ; il est vraiment le meilleur de tous, il domine la situation, mais combien

de bêtises en son nom ». Lettre de Gino Severini à Jacques Maritain, 18 décembre 1933, retranscrite par : *Ibidem*, p. 120.

67 Reynold Gonzague (de), Catalogue de l'exposition d'art italien à l'Athénée, Genève, 22 septembre–18 octobre 1934, cité par : Rudaz Patrick, « Vie interne : expositions collectives diverses », 8 décembre 1998, Archives numériques Patrick Rudaz.

68 Ce titre fut décerné à Mussolini à l'occasion du quatrième centenaire de l'Université de Lausanne « pour avoir conçu et réalisé dans sa patrie une organisation sociale qui a enrichi la science sociologique et qui laissera dans l'histoire une trace profonde ». Wyder, 1981, p. 64.

69 Gonzague de Reynold considérait Salazar comme un saint. Rohner [mémoire de licence], 2006, p. 121.

70 Voir à ce sujet : Moret [mémoire de licence], 2005, p. 21.

71 Leyvraz, 1943, [n. p.].

72 Il est bien évidemment très difficile d'affirmer quelle a été la posture des membres du Groupe de Saint-Luc envers le national-socialisme, d'une part de par le manque de documentation à ce sujet, de l'autre par la diversité des personnalités qui composent la Société.

73 En 1937, Pie XI fit publier l'encyclique *Mit brennender Sorge* qui condamnait le nationalisme et le culte racial. Dans *Divini* Redemptoris, une encyclique publiée quelques jours après la première, il s'exprimait de manière encore plus virulente contre le communisme. Tincq, 2020. Voir également à ce sujet : Wolf, 2009.

74 Il ira jusqu'à demander au pape, dans une lettre de mai 1949, la convocation d'un grand concile pour étudier la question juive. Python, 1999, p. 78.

75 Rohner [mémoire de licence], 2006, p. 125.

76 Baud, « Étape VI, 1934–1943 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, p. 4.

77 Thévoz Jean-Bernard, « Biographie », sur le site : Gaston Thévoz : Artiste-peintre fribourgeois 1902–1948 [en ligne, consulté le 16.10.20 :] http://www.gastonthevoz.ch/page1.php.

78 Thévoz, 2009, pp. 149–151.

79 Altermatt, 1994, p. 173.

80 *Ibidem*, p. 174.

81 Gamboni, 1986, pp. 73–81 ; Morand, 1986, pp. 82–91.

82 Altermatt, 1994, p. 156.

83 *Ibidem*.

84 *Ibidem*, pp. 202 et 203.

85 La Fédération catholique genevoise, par exemple, recense en 1934 dix sections auxquelles sont affiliées près de deux cents congrégations, associations, sociétés et institutions œuvrant dans des secteurs d'activités très divers. *Ibidem*, p. 205. La bibliothèque du Groupe de Saint-Luc y était d'ailleurs rattachée à l'origine. Rudaz, 1998, pp. 26 et 27 et archives numériques Patrick Rudaz, fiche « Groupe romand St Luc ».

86 Chenaux, 2000, pp. 330–334.

87 Rime [thèse de doctorat], 2005, pp. 12 et 13.

88 Chenaux, 2000, pp. 328 et 329.

89 Fatio, 2001, p. 184.

90 Rime [thèse de doctorat], 2005, p. 14.

91 Fatio, 2001, pp. 179 et 180.

92 Sauterel, 2008a, p. 55. Cette loi fut adoptée en grande partie grâce au vote des catholiques.

93 Altermatt, 1994, p. 222.

94 Denis, 1939, pp. 281 et 282.

95 Lagane, 2005.

96 Radin, 2011, p. xix ; voir également : Jones, 2010, pp. 112–125.

97 Rime [thèse de doctorat], 2005, p. 15.

98 Il s'agit de François Pahud, Emmanuel-Stanislas Dupraz et Marius Besson, le futur évêque. Ces trois prêtres firent part de leur inquiétude à Mgr Placide Colliard le 30 juillet 1917. Rime [thèse de doctorat], 2005, p. 159.

99 Extrait d'une lettre d'Emmanuel Dupraz à Mgr Placide Colliard, 11 août 1917, cité par : Rime [thèse de doctorat], 2005, p. 159.

100 Fellay, 2001, p. 154.
101 Leyvraz, [1928].
102 Publiés par chapitre dans les numéros de 1926 et 1927.
103 Rime [thèse de doctorat], 2005, p. 160. D'après cette liste, plus des deux tiers des personnes converties étaient des femmes et des jeunes filles.
104 Voir à ce sujet : Heynickx, Maeyer (de), 2016.
105 Lettre de Charles Journet à Jacques Maritain, janvier 1929, retranscrite dans : *Journet–Maritain : Correspondance*. *Volume I, 1920–1929*, 1996, p. 649.
106 Lettre de Charles Journet à Jacques Maritain, janvier 1929, retranscrite dans : *Journet–Maritain : Correspondance*. *Volume I, 1920–1929*, 1996, p. 649.
107 Rappelons que Mgr Marius Besson est lui-même fils d'un protestant vaudois converti. Rudaz, 1998, p. 13. En 1933, il publie cependant *Après quatre cents ans*, ouvrage qui relate les échanges fictifs entre un curé et un pasteur. Bien que ces échanges soient théoriquement « à armes égales », les arguments du pasteur apparaissent moins convaincants et plus limités que ceux du curé, qui finit toujours par convaincre son collègue avec calme et raison, de sorte que le livre se révèle être un véritable argumentaire en faveur du catholicisme. Besson, 1933a ; Rime [thèse de doctorat], 2005, p. 185.
108 Fellay, 2001, p. 149.
109 *Ibidem.*
110 Traz Robert (de), « Lettre à la revue romande », in : *La Revue romande*, 10 mai 1921, cité par : Rime [thèse de doctorat], 2005, p. 16.
111 Fatio, 2001, p. 183.
112 Journet, 1927a.
113 Fatio, 2001, p. 183.
114 Cingria, 1927, p. 31.
115 Fernand Bovy s'est probablement converti en 1926 ou 1927, date où son nom apparaît sur une liste des membres de la SSL non publiée. « Mitgliederverzeichnis 1927 », 1927, StALU, PA 378/70. Adrien s'était pour sa part converti en 1925, sans doute par affection pour son épouse catholique souffrant d'une maladie incurable qui souhaitait le voir la rejoindre dans sa confession. Lettre de Charles Journet à Jacques Maritain, 28 janvier 1925, retranscrite dans : *Journet–Maritain : Correspondance*. *Volume I, 1920–1929*, 1996, pp. 270 et 271.
116 Gampert se convertit en 1935. Rudaz, 1998, p. 22.
117 Favarel se serait converti en 1929. Diesbach, 1939, p. 10.
118 Rudaz, 1995, p. 6.
119 Baud retrace son parcours en ces termes : « Tout m'avait amené à penser catholique, du dégoût de Rousseau à Saint-Augustin, du silence rythmique du pilier roman aux rythmes grégoriens, des discussions interminables entre mes amis Peretti et Magnat à la lecture quotidienne de Charles Maurras et de *L'Action française*. Et finalement, de tout cela à la joie de suivre laborieusement, mais fructueusement les questions de Saint-Thomas d'Aquin ». Baud, « Étape III, 1907–1916 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, p. 17.
120 Baud, « Étape I 1889–1898 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, p. 37.
121 Baud, 1918. Son épouse, la mère de François, était une Bourguignonne catholique. Rudaz, 2009a, p. 33.
122 Baud, « Étape III, 1907–1916 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, p. 20.
123 Paul-Maurice Baud est l'auteur de la lettre lue lors de l'Assemblée générale de la SSL de 1930 demandant l'exclusion des protestants des chantiers. Voir à ce sujet le point 1.3 et le sous-point « Composition et organisation ».
124 Baud, « Étape VI, 1934–1943 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, p. 8.
125 Amstutz-Peduto, 2016, p. 46.
126 Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, 1920, [p. 3].
127 Robert n'est pourtant membre ni de la Société de Saint-Luc ni du Groupe romand de Saint-Luc et maintient une forme d'indépendance vis-à-vis du Groupe et ses membres. Amstutz-Peduto, 2016, pp. 54 et 55.
128 *Ibidem*, pp. 46–49.

129 Lettre de Théophile Robert à Lucienne Florentin, 27 décembre 1932, citée par : Amstutz-Peduto, 2016, p. 53.
130 Walzer, 1993.
131 L'agressivité des Cingria, qui n'hésitèrent pas à en venir aux mains pour défendre leurs idées, ne contribua sûrement pas à apaiser les tensions entre les rédacteurs. Gonzague de Reynold fut plusieurs fois victime de ces accès de colère, surtout de la part de Charles-Albert Cingria. *Ibidem*, pp. 35, 53 et 54.
132 *Ibidem*, p. 68
133 *Ibidem*, pp. 69–72.
134 La querelle se poursuivit néanmoins, puisque Charles-Albert Cingria agressa physiquement Gonzague de Reynold à la sortie de l'église le 19 mars 1911. Alexandre et Gonzague se réconcilièrent lors du service militaire qu'ils effectuèrent ensemble en 1914, et Charles-Albert avec Gonzague qui l'aida à sortir de prison à Rome en 1926. *Ibidem*, p. 102.
135 Neeser, 1926, cité par : Rime [thèse de doctorat], 2005, p. 161.
136 *Ibidem*, p. 160
137 Fatio, 2001, p. 180. Alexandre Cingria fut directement concerné par cette question, puisque sa première épouse, Berthe Wanner, issue d'une famille protestante, faillit renoncer au mariage à cause de l'obligation d'élever les enfants du couple dans la foi catholique. Cingria parvient toutefois à la faire changer d'avis. Cingria, 1954, pp. 38 et 39.
138 Rudaz, 1998, p. 14.
139 « La crise dans les classes moyennes », in : *Journal de Genève*, 19 février 1934, p. 2
140 *Ibidem.*
141 Cingria évoque également les opportunités offertes par le théâtre, l'architecture civile et le bâtiment, lequel donne une expérience pratique à tout jeune peintre. A. B., « La crise dans les classes moyennes : L'avis de M. Cingria (Vice-président du groupement de St-Luc) », in : *Journal de Genève*, 6 avril 1934, p. 4.
142 Cette affirmation est soulignée dans le texte. L'Observateur de Genève [Charles Dumont], « Manifeste », 12 mars 1935, AP Saint-Pierre de Fribourg, boîte 3201, enveloppe 1.
143 Baud, « Étape III, 1907–1916 » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, pp. 15 et 16.
144 Comme l'illustre notamment la carrière de François Baud. Voir à ce sujet le chapitre 3.
145 Jakubec Doris, « Fosca, François », in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, 19.11.2009 [en ligne, consulté le 13.10.2020 :] http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F16068.php.
146 Voir à ce sujet : Amstutz-Peduto, 2016.
147 Il s'agit des églises de Sorens, Orsonnens et Bussy, dans le canton de Fribourg. « Willy Jordan : Artiste-peintre Graphiste Publiciste Enseignant professionnel », s.d., Archives privées Ariane Bercher-Jordan, La Tour-de-Peilz.
148 Certains vitraux de la cathédrale et du temple Saint-François de Lausanne sont dus à Cingria, tandis que Poncet en a réalisé au temple de Bassins et à la collégiale protestante de Neuchâtel.
149 Bille réalisa notamment la décoration des églises catholiques de Chamoson (1927–30) et Fully (1934–36) construites par Lucien Praz. Hiroz, 2017, p. 27.
150 Construite par Lucien Praz, membre du Groupe romand depuis 1934. « Groupe romand de Saint Luc : Liste des membres au 25 XII 1934 », 25 décembre 1934, StALU, PA 378/70.
151 Lettre de Mgr Biéler à Gustave Oggier, curé de Montana, 8 juin 1936, citée par : Hiroz, 2017, p. 27.
152 Mayaux, 2010, p. 95.
153 *Ibidem*, pp. 96 et 97.
154 *Ibidem*, pp. 100–104, 161.
155 Verkade a relaté son cheminement religieux dans son autobiographie intitulée *Le Tourment de Dieu*, Étapes d'un moine peintre, dont la version française a été préfacée par Maurice Denis. Verkade, 1926.
156 *Le Soulier de satin*, *tome III, 1, Théâtre, textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit*, Paris : Gallimard, 1965, pp. 785 et 786, cité par : Mayaux, 2010, p. 104.
157 Journet, 1925, p. 98. Cité par : Rime [thèse de doctorat], 2005, p. 261.
158 Journet, 1925, p. 100.
159 Amstutz-Peduto, 2016, pp. 48 et 49.

160 Cingria, 1927, p. 31.
161 Gamboni, 1986, pp. 73–81 ; Gamboni, 1985a.
162 Parmi les édifices abritant des œuvres de Heaton, citons notamment : la collégiale de Neuchâtel et les temples de Saint-Aubin, Serrières et Cornaux (canton de Neuchâtel), ainsi que les temples de Bex, Treytorrens, Valeyres-sous-Rance et Saint-François de Lausanne (canton de Vaud). Heaton a également travaillé à la *Dreifaltigkeitskirche* de Berne, à l'*American Episcopal Church* de Genève et au *Münster* de Bâle. Voir : Quellet-Soguel, 1996.
163 La grande verrière du chœur date de 1900 et le cycle des fenêtres basses de 1945/47. Les fenêtres hautes sont quant à elles l'œuvre de François de Ribaupierre. Neuenschwander Feihl, « Vevey. Église réf. St-Martin », dans : *Guide artistique de la Suisse*, 2011, p. 425.
164 On doit notamment à Biéler les vitraux du temple Saint-François de Lausanne (1937–39), du temple d'Orbe (1944) et de l'église catholique Saint-Germain de Savièse (1933).
165 Voir : Queijo, 2017.
166 Gamboni, 1986, p. 75.
167 On doit également à Bille plusieurs vitraux et diverses peintures murales réalisés au temple de Corcelles (1921) et dans les églises catholiques de Chamoson (1929–39) et Fully (1932–37).
168 François de Ribaupierre a également décoré la chapelle des Haudères en Valais (1927) et le temple de Clarens dans le canton de Vaud (1937).
169 Clément est également l'auteur de peintures murales dans les temples d'Arnex-sur-Orbe (1922) et Colombier-sur-Morges (1926), ainsi qu'à la chapelle Montfalcon de la cathédrale de Lausanne.
170 Donche-Gay, 1994.
171 Ces découvertes conduisirent l'architecte Frédéric Gilliard à proclamer la réconciliation du protestantisme et de l'art dans le chapitre « L'architecture dans le temple » de l'ouvrage collectif *La Pierre et l'esprit* publié par l'Église nationale vaudoise. Gilliard, 1936, pp. 19–34.
172 Gamboni, 1985, p. 49.
173 Rochat, 1922, p. 169.
174 *Ibidem.*
175 Voir à ce sujet l'analyse de Gamboni dans : Gamboni, 1985, pp. 57 et 58.
176 Amiguet, 1936, p. 28.
177 Chazel, 1928, p. 193.
178 Telles sont les principales thématiques développées par le pasteur français Paul Romane Musculus dans *La prière des mains : l'Église réformée et l'art*, ouvrage central sur la question de l'art protestant. Musculus, 1938.
179 Chazel, 1928, pp. 196–216.
180 *Ibidem*, p. 218.
181 Donche-Gay, 1994, p. 62.
182 Gamboni, 1985, p. 57.
183 Rivier a réalisé des peintures, vitraux et sculptures dans de nombreux temples protestants, notamment à Mex (1909), Cheseaux (1913), Lausanne (Saint-Jean de Cour, 1913–15 ; cathédrale, 1933), La Neuveville (1922), Corcelles (1924), Denezy (1925), Villeneuve (1936), Bottens (1942), Nyon (chapelle de l'Église Libre, 1947) et L'Etivaz (1955). Gamboni, 1985.
184 Voir à ce sujet : Culot, 1996.
185 Bellot, 1935, pp. 809 et 810.
186 A. O., « À propos de l'église de Semsales », in : *Le Courrier de la Glâne*, 23 octobre 1926, Archives numériques Piero Pacini.
187 Gilliard, 1936, p. 20.
188 Budry, 1936, pp. 51–57.
189 Gilliard, 1945, pp. 5 et 6.
190 Chazel, 1928, p. 196.
191 Réponse d'Auberjonois à l'enquête d'*Ars sacra*, datée du 10 août 1930, dans : « Wie stellen sich die Künstler zur christlichen Kunst ? », 1931, p. 30.
192 Berthoud, 1954, pp. 5 et 6.
193 Donche-Gay, 1994, p. 41.
194 Cingria, 1927, p. 30.

7

DES ARTISTES ET DU SENTIMENT RELIGIEUX

Afin de compléter ce portrait du Groupe de Saint-Luc, il convient d'aborder un aspect touchant directement l'artiste religieux et les représentations qui l'entourent. Comme démontré à plusieurs reprises dans les chapitres précédents, les œuvres produites dans le contexte du renouveau de l'art sacré sont soumises à une critique qui tente de déterminer si elles possèdent bel et bien un « caractère religieux » et par conséquent si elles sont dignes des lieux de culte auxquels elles sont destinées. Ce caractère particulier de l'œuvre d'art peut également être traduit par la notion de « sentiment religieux ». C'est ainsi que, commentant les travaux de l'orfèvre Marcel Feuillat, Alexandre Cingria considère que ce sont des poèmes exprimant « un sentiment religieux, nouveau lui aussi, sentiment de plénitude que le corps et l'âme individuelle et collective des fidèles éprouvent dans la certitude des mystères de la foi »[1]. Ce concept renvoie donc aux ressentis suscités par une œuvre d'art véritablement religieuse, sentiments de passion et d'extase, de peur, de tourment ou de repentance, tout ce que l'âme ressent lorsqu'elle prend conscience du divin, comme l'explique l'historien de l'art Gustav Friedrich Hartlaub (1884–1963) dans l'ouvrage collectif *Das Neue Bild, Bücher für die Kunst der Gegenwart*[2].

Voulant souligner que le sentiment religieux peut également se retrouver dans l'architecture, Maurice Denis prend pour exemple le chrétien qui, dans la nef d'une cathédrale, est soudain saisi « d'un ébranlement irrésistible » dont la cause n'est pas l'analyse rationnelle de l'ornementation, des vitraux ou des proportions, mais une émotion due à l'harmonie et la grandeur de l'ensemble[3]. Jacques Maritain rappelle cependant que le but d'une œuvre d'art n'est pas de provoquer des états d'âme ni de véhiculer toute une masse « de sentiments, de phénomènes psychologiques, de pâmoisons et de transports »[4], et insiste sur le fait qu'il ne faut pas confondre « inspiration religieuse » et « sentimentalisme religieux »[5].

De même que le caractère religieux d'une œuvre ne dépend ni de son style ni d'une technique particulière, le sujet qu'elle traite ne suffit pas à en faire une œuvre vérita-

https://doi.org/10.1515/9783111383781-009

blement sacrée. Comme le précise Maritain, quelques-unes des plus belles œuvres modernes ne répondent absolument pas aux conventions propres à l'art sacré, ce qui ne les empêche pas de véhiculer un profond sentiment religieux[6]. L'artiste constitue la clé de ce sentiment. S'il parvient à exprimer sa propre substance spirituelle dans son œuvre, elle en deviendra « d'elle-même, existentiellement chrétienne »[7] ; s'il ne cherche pas à « faire chrétien », mais l'est véritablement, l'œuvre religieuse naîtra de cette conformité entre l'objet et sa destination[8].
Mais cette condition essentielle est certainement la plus difficile à satisfaire. Cingria en fait l'expérience avec la *Vierge de Miséricorde* qu'il réalise pour l'église de Finhaut (Ill. 80, p. 243). Par suite des remarques des autorités ecclésiastiques sur sa peinture murale, qui fait l'objet d'une petite note dans *La Semaine catholique de la Suisse française*[9], l'artiste se plaint auprès du chancelier de l'Évêché qui lui répond n'avoir pas dit que son œuvre manquait de foi, mais que « cette composition n'avait aucun caractère religieux »[10]. Le chancelier précise s'être basé sur le témoignage des paroissiens affirmant ne pas avoir réussi à prier devant cette œuvre[11]. Idem pour les peintures murales réalisées en 1932 par Alexandre Blanchet et Théophile Robert dans la nouvelle église de Tavannes (Ill. 95, p. 268) : bien que Louis Villars ait reconnu leur qualité artistique et la beauté de leurs coloris dans le numéro spécial de la revue *L'Artisan liturgique* consacré à l'art religieux en Suisse, il déplore le fait que ces œuvres ne parviennent pas à véritablement émouvoir, ce qu'il attribue au peu de profondeur des artistes « dans le sentiment religieux »[12]. C'est donc sur une notion éminemment subjective, puisque non quantifiable et indémontrable, que se joue la qualification ou la disqualification de l'œuvre d'art religieux. Certains auteurs s'en insurgent, notamment Georges de Traz, alias François Fosca, qui écrit dans le numéro de 1928 d'*Ars sacra* :

> « De nos jours, chaque fois qu'une œuvre d'art religieux est présentée au public, la question se pose : ‹ Est-ce religieux ? N'est-ce pas religieux ? ›. Et chaque fois, surtout si l'œuvre d'art déroute les habitudes esthétiques du public, les réponses sont confuses, contradictoires. L'arbitraire et l'illogique des motifs invoqués prouvent à quel point la question est embrouillée »[13].

Selon lui, le problème viendrait plus de la réticence du public face aux nouvelles formes d'expression que d'un manque de profondeur spirituelle de l'artiste. Il estime que du moment que l'œuvre a un sujet religieux, qu'elle respecte le dogme et la théologie et ne manifeste aucune irrévérence, celle-ci devrait être acceptée comme étant religieuse[14]. Le critère du « sentiment religieux » est donc éminemment problématique puisqu'il reste conditionné par la personnalité même de l'artiste.

7.1 « Artiste religieux » : un statut particulier

L'artiste investi dans l'art sacré dispose d'un statut particulier qui s'exprime en premier lieu par l'adjectif qui le qualifie : « religieux » ou « chrétien », « catholique » ou « protestant », ces termes étant utilisés de manière indifférenciée dans les sources car recouvrant un sens relativement similaire. Cingria, par exemple, écrit dans *Souvenirs d'un peintre ambulant* qu'on ne pardonne pas à Severini « d'être un grand peintre reli-

gieux »[15], et Henri Héraut emploie le qualificatif d'« artiste chrétien » dans un article de la revue *L'Art sacré* intitulé « Artistes religieux d'aujourd'hui »[16]. C'est toutefois ce terme « d'artiste religieux », très révélateur puisqu'il crée une ambiguïté avec le substantif « religieux », désignant une personne ayant fait vœu de suivre une certaine règle autorisée par l'Église, qu'on retrouve le plus souvent dans la littérature de l'époque.
L'histoire des discours et des représentations sur l'artiste religieux est longue et complexe, de sorte que son analyse approfondie dépasserait le cadre de la présente publication. Rappelons seulement que dès la fin du XVIIIe siècle et tout au long du XIXe, des penseurs romantiques contribuent largement à construire le mythe de l'artiste chrétien, comme les Allemands Friedrich Schlegel et Wilhelm Heinrich Wackenroder, ainsi que les Français Alexis-François Rio (1797–1874), Georges-Étienne Cartier (1814–1873) et Charles Forbes de Montalembert. Ces auteurs relaient une représentation idéalisée du peintre religieux basée sur la figure de Fra Angelico telle que Giorgio Vasari (1511–1574) l'a décrite dans *Le vite de piu eccellenti pittori*[17] : le moine-artiste y est présenté comme un homme saint, humble, simple et bon, qui ne prenait pas ses pinceaux sans avoir prié et ne peignait jamais de crucifixion « sans que ses joues soient baignées de larmes »[18]. Le point d'orgue du portrait de Fra Angelico dressé par Vasari se trouve dans la corrélation directe qu'il établit entre la foi de l'artiste et la valeur religieuse de son œuvre. Vasari estime en effet que pour créer des œuvres religieuses ou saintes, il faut soi-même être religieux ou saint afin d'éviter que l'œuvre traduise des sentiments ou des désirs inavouables et non chrétiens. Autrement dit : « *Chi fa cose di Cristo, con Cristo debbe star sempre* », selon une expression que l'auteur attribue à l'artiste lui-même[19]. En formulant ainsi l'étroite interaction entre la dévotion et la sainteté de l'œuvre, Vasari fait de Fra Angelico le modèle absolu de l'artiste religieux, ce qui sera déterminant pour la suite. En 1797, Wackenroder, qui considère Fra Angelico comme un des plus grands artistes chrétiens avec Raphaël[20], reprend et diffuse cette vision idéalisée du peintre dans l'ouvrage *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*[21]. Comme indiqué précédemment, d'autres auteurs perçoivent Raphaël comme une figure charnière, aussi bien positive que négative. Tel est notamment le cas de Schlegel qui le considère comme un artiste perverti par l'influence païenne de la Renaissance et de Michel-Ange[22], ou encore de Montalembert, qui voit une rupture entre le Raphaël des premières années et le « Raphaël dégénéré qui n'avait plus pour modèle que la boulangère dont il avait fait sa maîtresse »[23]. Une opposition se crée ainsi entre foi et paganisme, Moyen Âge et Renaissance, Fra Angelico et le Raphaël de « la seconde manière ».
Ces antagonismes sont déterminants pour comprendre les attentes qui pèsent sur l'artiste se vouant à l'art religieux dans la première moitié du XXe siècle. *L'Art sacré* donne à cet égard plusieurs exemples intéressants. Dans un article sur l'orfèvre polonais Marek Szwarc (1892–1958), la revue salue son travail et son humilité en ces termes :

> « Tout en sa physionomie calme, réfléchie, en son attitude réservée, dit l'homme animé d'une volonté constante d'effacement »[24].

Dans le même article, Szwarc recommande aux artistes de puiser à la source de l'Esprit Saint car il estime qu'« un chef-d'œuvre peut se réaliser lorsque le sujet chante la gloire du Saint-Esprit et que la personnalité de l'auteur semble être ravie et muette d'admiration »[25]. Il pense à l'inverse que tout excès d'individualisme, toute expression trop marquée de la personnalité de l'artiste sont des dangers potentiels. Cette attitude réactive le contre-modèle incarné par les maîtres de la Renaissance et leur statut ambivalent d'artistes de génie, certes positif pour ceux qui mettent leur talent au service de Dieu, mais négatif dès qu'ils s'égarent en œuvrant à leur gloire personnelle.

Dans *Nouvelles théories*, Maurice Denis postule que la Renaissance n'a pas restauré le paganisme, mais simplement fait de l'artiste une idole en introduisant en lui orgueil et subjectivité[26]. François Baud, pour sa part, tente d'expliquer dans l'article « La voie de l'art religieux contemporain » pourquoi les catholiques qui cherchent à renouveler l'art religieux ne doivent pas suivre l'exemple des maîtres de la Renaissance. Outre la disparition de l'atelier qui représente une perte du savoir-faire collectif, le sculpteur voit dans cette période un abandon de la religion et affirme :

> « L'expérience en tout, la curiosité de la recherche, la force de l'individu se substituent à l'esprit de foi [...], le personnalisme s'oppose à la tradition »[27].

Quant à Gonzague de Reynold, il écrit en 1935 :

> « L'art religieux, chrétien, catholique exige [...] des sacrifices sur l'individualisme de l'artiste. L'individualisme, en effet, est une conception libérale qui donne à ‹ l'homme seul › une valeur supérieure aux valeurs sociales et objectives, et l'érige en arbitre de tout ordre, politique, esthétique, religieux »[28].

Il serait au contraire nécessaire que l'artiste se soumette à une autorité, des principes et des lois, sa liberté se trouvant dans sa seule conscience de participer à la gloire de Dieu[29].

Deux schémas d'identification coexistent donc : d'une part l'artiste-moine, qui se soumet volontairement et se rapproche d'une forme de sainteté par son abnégation ; de l'autre l'artiste de génie, égocentrique, qui refuse cet effacement de son identité. Divers auteurs utilisent cette dichotomie pour rendre la complexité du dilemme posé à l'artiste investi dans l'art religieux. L'artiste oscille ainsi entre deux extrêmes qui ne s'excluent pas forcément l'un l'autre, comme le souligne le chanoine Edgar Voirol :

> « Ce qu'on attend de l'artiste chrétien moderne, c'est assez d'humilité pour ne pas succomber à la tentation délicieuse d'épater le bourgeois et d'affoler les dévotes ; assez de nomination pour n'atteindre le rare qu'en cherchant le beau. Plus le côté Théophile Gautier, gilet rouge, et l'allure de rapin s'effaceront, plus le côté Fra Angelico se développera et ainsi, l'art sacré, en si belle voie déjà, forcera l'admiration, le courant emportera même les rébarbatifs »[30].

En plus d'une foi vibrante, on exige de l'artiste l'humilité, la pureté, le dévouement et même l'ingénuité, c'est-à-dire les qualités morales attribuées à Fra Angelico, le modèle absolu des artistes chrétiens. Dans *Art et scolastique*, Maritain appelle ainsi l'artiste du XXe siècle à se purifier sans cesse, à ne pas craindre — tel un pénitent — de « quitter volontairement des régions fertiles pour des régions arides pleines d'insécu-

rité », et à être « humble et magnanime, prudent, probe, fort, tempérant, simple, pur, ingénu »[31]. Dans la monographie qu'il consacre à Maurice Denis après sa mort, Paul Jamot emploie lui aussi les termes de pureté, sérénité, candeur, joie, grâce et charité pour décrire l'œuvre sacré du peintre[32]. De plus, il rappelle que Denis a très souvent été comparé à Fra Angelico, ce qui représente dans ce contexte le plus beau des compliments[33]. Diane Antille constate pour sa part à juste titre que Marcel Feuillat correspond assez bien à cet idéal puisqu'il exprime une profonde imprégnation spirituelle face à certains sujets, notamment la Crucifixion, en affirmant qu'il ne peut l'aborder qu'en tremblant[34]. Réputé pour sa grande discrétion et son humilité, l'orfèvre signe d'ailleurs certaines de ses œuvres d'un *Marcellus Feuillat fecit* à la manière des artisans médiévaux[35].

Cet état de quasi-sainteté ne saurait toutefois suffire et n'exempt pas l'artiste de la nécessité de maîtriser son métier, comme le rappelle Fosca dans la monographie qu'il consacre à Beretta :

> « Toute la foi du monde ne remplacera pas l'art. Fra Angelico, dont la piété ne peut être mise en doute, le savait bien ; et la preuve, c'est que jusqu'à la fin de sa vie, il s'est appliqué, comme l'attestent ses fresques du Vatican, à se perfectionner dans son art. Le plus grand saint, s'il n'a pas de talent, toute sa sainteté ne fera pas de lui un bon peintre »[36].

L'artiste apparaît donc soumis à une double contrainte que Maritain résume assez bien dans *Art et scolastique* lorsqu'il affirme que l'œuvre chrétienne veut « l'artiste libre en tant qu'artiste » et « saint en tant qu'homme »[37]. Pour être un bon artiste religieux, il faut donc être accompli sur les plans artistique et spirituel et parvenir, comme le précise Maritain, à réunir intimement en soi l'artiste et le chrétien[38].

Comme indiqué précédemment[39], de nombreuses sociétés artistiques européennes développent depuis le début du XIXe siècle une approche particulière associant religiosité et vie artistique. Tel est le cas du *Lukasbund*, mouvement dont les membres, connus sous le nom de « Nazaréens », sont étroitement liés aux auteurs romantiques allemands, notamment Friedrich Schlegel, beau-père du peintre Philipp Veit (1793–1877). Ces artistes ambitionnent de renouveler l'art par la religion et de substituer au factice la vérité et à l'art pour l'art la recherche de sens[40]. Au-delà d'un certain type d'art religieux, cette confrérie propage également un idéal, celui de l'artiste pieux, à la limite du modèle du moine-artiste, qui sera réactivé au cours des XIXe et XXe siècles à travers d'autres groupes et mouvements artistiques[41]. Les Nazaréens contribuent largement à la création de l'École de Beuron, groupe de moines-artistes appartenant à une congrégation bénédictine fondée en 1863 dans le Bade-Wurtemberg et dont les membres considèrent que leur vie de foi constitue la véritable source de leur art[42]. Au XXe siècle, l'abbaye sœur de Maredsous en Belgique est également très active dans la formation des « artisans liturgiques » comme le révèle son programme :

> « Servir Dieu d'abord, servir la cause de l'art ensuite, assurer enfin à ceux qui s'y consacrent le minimum de bien-être que comporte la vertu »[43].

En France, la Confrérie de Saint-Jean-l'Évangéliste est particulièrement représentative de la symbiose entre artistes et religiosité. Elle est fondée en 1839 sous l'impulsion

d'Henri Lacordaire (1802–1861), qui vient de prendre l'habit dominicain à Rome[44]. Très impliqué dans les questions artistiques, il établit le règlement de cette confrérie dont le but est la « sanctification de l'art et des artistes par la foi catholique » ainsi que la « propagation de la foi catholique » par ces derniers[45]. En 1843, la Confrérie de Saint-Jean-l'Évangéliste fait officiellement partie du Tiers-Ordre dominicain. Ce qui, pour Lacordaire, signifie « prendre les habitudes de la vie religieuse » sans s'isoler du reste du monde, comme il l'indique aux nouveaux arrivants :

> « Vous devez désormais vous considérer comme des religieux, des moines qui vivent dans le monde. Spirituellement, au fond du cœur vous devez avoir toujours présente la consécration que vous avez faite de votre vie à notre Seigneur »[46].

Parmi les autres groupes actifs en Europe durant la première moitié du XXe siècle, citons *De Pelgrim*, dont les membres — des artistes, architectes, écrivains et poètes catholiques flamands — se perçoivent comme des pèlerins engagés dans un voyage spirituel, une quête vers Dieu parsemée de souffrances et de difficultés[47]. Ou encore la *Scuola Beato Angelico*, fondée sur des principes très similaires à ceux des Ateliers d'art sacré parisiens. Sise à Milan, elle propose un véritable apprentissage artistique doublé d'une solide formation religieuse, réactivant ainsi les principes de l'école-atelier et de la corporation ou confrérie d'artistes[48]. Sous l'impulsion de son directeur, l'architecte Giuseppe Polvara, la *Scuola* devient en 1928 une communauté appelée *Famiglia religiosa Beato Angelico*, composée de religieux et de laïcs réunis autour de la règle de vie de Saint-Benoît, *Ora et Labora*[49].

Les Ateliers d'art sacré et le Groupe de Saint-Luc : deux sociétés sœurs aux positionnements différents

Plusieurs sociétés artistiques voient le jour en France à la même époque que le Groupe de Saint-Luc. Qu'il s'agisse de L'Arche[50], des Artisans de l'autel[51] ou de La Rosace[52], elles se construisent toutes sur le principe de la communauté et prônent la religiosité de l'artiste à des degrés divers[53]. Mais parmi tous ces collectifs d'artistes catholiques, celui qui s'apparente le plus au Groupe de Saint-Luc[54] est incontestablement les Ateliers d'art sacré.

Outre le fait que les deux entités sont fondées la même année (1919)[55] et cessent leur activité à la même époque (fin de la Seconde Guerre mondiale)[56], de nombreux liens unissent les membres des deux groupes. Maurice Denis, fondateur des Ateliers aux côtés de Georges Desvallières[57], devient le beau-père de Marcel Poncet en 1922[58], alors que plusieurs membres du futur Groupe de Saint-Luc rencontrés sur le chantier de Saint-Paul de Cologny sont appelés par Denis à la décoration de sa chapelle du Prieuré de Saint-Germain-en-Laye dès 1914[59]. De plus, l'action des deux sociétés se fonde sur des bases théoriques communes puisque les Ateliers ont eux aussi pour objectif de renouer le lien entre l'Église et les artistes en fournissant aux églises — et spécialement celles dévastées par la guerre —, « des œuvres d'un caractère à la fois esthétique, traditionnel et moderne »[60].

Les principales différences entre les Ateliers d'art sacré et le Groupe de Saint-Luc se situent au niveau de leur organisation et de leur essence. Les Ateliers sont en effet conçus comme « une école [organisée] sur le plan de la *Schola Cantorum* et [regroupant] les divers enseignements (peinture, sculpture, décoration, vitrail, etc.) autour d'une doctrine à la fois traditionnelle et vivante »[61]. Ils suivent en cela un modèle corporatif doté d'une organisation établissant une hiérarchie allant de l'apprenti au maître puis au compagnon. En tant qu'école, les Ateliers ont pour but de fournir un enseignement pratique permettant aux élèves de répondre à des commandes[62]. Mais à la différence du Groupe de Saint-Luc, l'architecture est exclue du programme d'enseignement des Ateliers, Denis refusant la suprématie de cette discipline sur les autres et rêvant d'une collaboration à parts égales entre l'architecte et le décorateur[63].
En ce qui concerne l'engagement religieux de l'artiste, la Société française va également plus loin que sa consœur helvétique. En 1886, Maurice Denis, futur directeur des Ateliers, écrivait déjà dans son journal :

> « Il faut un homme appelé par Dieu, un moine, un ascète, un mystique, un saint qui lève aux yeux du siècle l'étendard de la révolte contre l'impiété et l'impureté qui avilissent l'art, suivies de la médiocrité et de la décadence. Il faut que cet homme soulève des controverses, des attaques, des enthousiasmes, qu'il fasse une école et qu'il ait des successeurs »[64].

C'est cette vision de l'artiste chrétien qu'il souhaite cultiver au sein des Ateliers grâce à un enseignement qui associe apprentissage artistique et formation religieuse. Parallèlement aux formations pratiques dans les différents ateliers (dessin, peinture, vitrail, reliure, broderie, chasublerie, etc.), les élèves suivent des cours de dogme et de liturgie[65] et assistent à des conférences sur des thèmes religieux[66] ainsi qu'aux offices et célébrations aux côtés de leurs maîtres[67]. Comme le souligne Gamboni, les Ateliers entendaient être un véritable « centre de vie catholique »[68], même si cette ambition n'a pas forcément été concrétisée. Plusieurs jeunes compagnons quittent néanmoins les Ateliers pour entrer dans les ordres. C'est notamment le cas de Marie-Alain Couturier, futur directeur de la revue *L'Art Sacré*, qui avait intégré les Ateliers en 1919 et devient dominicain en 1925[69], ainsi que de Maurice Lavergne (1893–1969), qui rejoint le monastère de la Pierre-qui-Vire en 1931[70]. La fille de Georges Desvallières, Sabine (1891–1935), qui dirige l'atelier de broderie-chasublerie, quitte pour sa part les Ateliers pour entrer au monastère Sainte-Claire de Mazamet dans le Tarn[71]. Quant à l'administrateur des Ateliers, Henri de Maistre (1891–1953), il envisage lui aussi de se faire moine après-guerre, mais opte finalement pour une carrière artistique[72]. Citons enfin Maurice Denis, qui rejoint également le Tiers-Ordre dominicain en janvier 1919 — l'année même de la fondation des Ateliers d'art sacré.
Comparé aux Ateliers, le Groupe de Saint-Luc adopte une position plus nuancée et moins exigeante quant au degré de religiosité attendu de l'artiste. Ses membres revendiquent une certaine forme de liberté qui s'exprime dans l'organisation générale du groupe tout au long de son histoire. Par son caractère fortement artistique et professionnel, le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice — l'entité originelle — ne semble formuler aucune attente particulière à cet égard d'après ce qu'on peut conclure des

rares sources existantes relatives à cette période, tandis que le modèle adopté par la Société de Saint-Luc puis le Groupe romand demeure lui aussi assez ouvert sur ce plan. Pour y adhérer, l'artiste doit cependant prouver sa foi, ce qui, dans le cas de la Société de Saint-Luc, ne consiste pas simplement à être baptisé catholique, comme le montre le cas des artistes Leopold Haefliger et Josef Beeler. Lors de leur demande d'admission[73], le président de la SSL, Alois Süss, leur rappelle en effet qu'une foi vraie et vivante ne se prouve pas au travers d'un extrait de baptême, mais par les convictions intimes qui animent le croyant et conditionnent son existence tout entière[74].
Contrairement à d'autres systèmes communautaires, le Groupe de Saint-Luc ne cherche nullement à modifier le mode de vie de l'artiste qui y adhère. La participation au jour de la Saint-Luc en octobre et aux différentes activités qui y sont proposées (célébration de la messe, cours, conférences) demeure optionnelle. De plus, rares sont les artistes faisant partie du Groupe qui appartiennent aussi à un ordre religieux[75]. Parmi les Romands, Paul Monnier envisage certes de prendre l'habit à la Chartreuse de la Valsainte où il passe quelques mois en 1927, mais il retourne finalement à sa vie d'artiste[76]. Il fait partie d'un groupe de quatre étudiants de l'École des beaux-arts de Genève pour l'avenir desquels Charles Journet s'inquiète. Dans une lettre à Jacques Maritain, l'abbé indique à leur sujet :

> « Ils sont ‹ dégoûtés de peindre pour peindre ›, mais se sentent incapables de faire ‹ l'art pour Dieu ›, ce qui serait de ce côté la seule issue : ils s'en font un idéal si haut qu'ils y renoncent »[77].

Trois de ces quatre jeunes gens — Albert Chavaz, Paul Monnier et Emilio Maria Beretta — adhéreront ultérieurement à la Société de Saint-Luc puis au Groupe romand de Saint-Luc[78], tandis que le quatrième — Paul Thurler — prendra l'habit à l'abbaye de Saint-Maurice[79]. Cet exemple montre à quel point les attentes formulées à l'encontre de l'artiste religieux peuvent être pesantes ou intimidantes, au point de lui faire renoncer à se lancer dans l'aventure de l'art sacré.
Les membres du Groupe de Saint-Luc portent en outre un regard critique sur le modèle qui consiste à isoler l'artiste en l'intégrant dans une communauté de vie détachée du monde. Selon Cingria, ce n'est qu'en renouant avec l'art « vivant », c'est-à-dire profane, fruit de l'expression des artistes modernes, que l'Église pourra éviter de tomber dans une « manière chrétienne » froide et artificielle :

> « On devient si rapidement l'artiste chrétien à cheveux longs, fervent aux offices, je le veux bien, mais ballotté entre le désir du couvent et les nécessités de la vie, amateur à la fois en matière de religion et en matière d'art qui forcément produira des œuvres stériles jusqu'à la mort »[80].

De plus, la spécialisation absolue de l'artiste dans l'art sacré lui apparaît comme une erreur et un danger potentiel. Il préfère envisager un horizon moins restrictif pour ce dernier, qui lui permette d'exercer en étant croyant, mais sans avoir pour autant à se comporter comme un moine :

> « Le cloître est fait pour les moines, c'est-à-dire pour ceux qui se sentent voués à adorer Dieu en dehors de toute autre préoccupation ou à se sacrifier comme victimes expiatoires pour les péchés de leurs frères, et non pour les artistes. Pour un Fra Angelico, que d'artistes moines qui furent de mauvais moines ou de mauvais artistes, et qui auraient été de bons artistes ou de bons moines

s'ils s'étaient rendu compte qu'à moins d'une vocation et de grâces tout à fait spéciales, un artiste ne peut se consacrer uniquement à l'art sacré s'il tient à demeurer ce que tout artiste doit être : un artiste vivant »[81].

Le sculpteur François Baud a lui aussi un avis mitigé quant à l'amalgame du moine et de l'artiste, ce qui l'amène en 1931 à critiquer ouvertement le modèle proposé par les Ateliers :

« La simultanéité de l'art et de la prière est une affaire personnelle de belle discipline ou de poésie gracieuse. [...] Je me suis laissé dire que certains ateliers d'art religieux ont organisé le programme de prière au travail. Je crois que ce sont plutôt des écoles. Cette méthode est en effet bien scolaire. [...] On est moine ou laïque. On peut même être quelque peu moine en étant laïque, mais sans cette règle collective »[82].

7.2 De l'artiste religieux à l'artiste profane

La problématique qui se joue ici en arrière-plan concerne la séparation symbolique entre artiste « religieux » et artiste « profane », seul le premier étant considéré apte à produire un art véritablement religieux. Les conclusions de la conférence des évêques allemands réunis à Fulda en 1932 sont sans appel : l'artiste qui ne sait pas prier ou qui, même croyant, « ignore l'intime vertu de la langue catholique et ne connaît pas la physiologie touffue et splendide de ce divin langage », errera, malgré tous ses efforts, « comme un profane »[83]. Certains auteurs, notamment Gustave Arnaud d'Agnel, font preuve de plus d'ouverture d'esprit et admettent la possibilité, pour le non-croyant, de « pratiquer » l'art sacré :

« À défaut de foi surnaturelle, si ce dernier ne manque ni de talent, ni de passion d'ordre supérieur, il peut bel et bien brûler d'enthousiasme pour l'art chrétien »[84].

Mais comme le souligne poétiquement le chanoine, le non-croyant finira, « tel un papillon attiré vers la flamme d'une bougie, [par] s'éprendre [...] de la splendeur de cet idéal » au point qu'il ne pourra plus en détourner le regard.
Au sein du Groupe de Saint-Luc, certains auteurs, notamment Gonzague de Reynold, expriment des positions tranchées à ce sujet :

« Il n'y a point d'art sacré vraiment sincère, et qui mérite ce nom, s'il ne plonge ses racines dans les deux sources de la religion elle-même : le sentiment et l'idée, la foi et la doctrine. Un artiste qui ne croirait pas ou qui ne posséderait ni les raisons, ni la culture de sa croyance, pourrait bien peindre des vierges, sculpter des saints, construire des églises : il se bornerait à traiter des sujets religieux, comme s'il traitait des sujets de genre, mais il ne ferait point de l'art sacré »[85].

D'autres au contraire ne nient pas la possibilité pour un artiste non croyant doté de talent de produire une œuvre à la fois chrétienne et vraie. C'est ce que soutient François Baud dans *Ars sacra* en 1931, même s'il nuance son propos en ajoutant qu'un tel artiste ne pourrait cependant parvenir continuellement à pareille réussite et « remplir ainsi sa vie par un mensonge »[86]. Cette conception est encore une fois fortement nourrie par le principe thomiste de vérité de l'art, qui réside dans la conformité entre l'essence spirituelle du créateur et son œuvre[87].

Les qualités que Cingria rattache au véritable artiste — à savoir le caractère, la passion, le tempérament et la fougue qui l'amènent à repousser sans cesse les limites de sa créativité — apparaissent à l'Église et certains chrétiens comme étant des sources de danger potentiel[88]. Or, l'un des grands combats de l'animateur de Saint-Luc est précisément de laisser « l'art vivant » entrer dans l'Église en remettant les artistes modernes au centre de la production artistique de nature religieuse[89]. Au lieu de séparer les artistes entre « profanes » et « religieux », il souhaite les voir réunis dans un monde qui serait dirigé par une civilisation chrétienne. Les artistes qu'il appelle « vivants » — soit les artistes modernes en général, y compris ceux n'ayant aucune vocation pour l'art religieux — devraient selon lui s'imprégner de beaucoup plus « d'amour pour la religion chrétienne, pour Dieu et l'Église », tandis que « tous les sujets qui intéressent les artistes, figures, animaux, natures mortes auraient leur place dans les églises, de même que toutes les formes d'expression modernes de l'Impressionnisme au Cubisme, à l'art populaire jusqu'à un ‹ surréalisme exorcisé › »[90]. Les œuvres d'art religieux ne seraient alors plus cantonnées aux lieux de culte, mais reprendraient une place légitime dans les foyers et tous les lieux de vie en société[91]. Cingria doit cependant constater, notamment au sujet de Severini, que l'artiste religieux peut faire l'objet d'une véritable déconsidération par ses pairs. Dans *Souvenirs d'un peintre ambulant*, il revient ainsi sur le cas de l'Italien en expliquant que si Severini semblait « renaître en peignant sur des murs », à Paris, « dans ce milieu d'imbéciles affolés de snobisme, qui dirige je ne sais pourquoi le goût mondial en matière d'art », on ne le lui pardonnait pas d'être un peintre religieux[92] :

> « Pourquoi donc peindre avec des bouts de journaux, des morceaux de linoléum et des rognures de papier de tenture, est-ce à Montparnasse l'indice d'un talent sérieux, alors que celui de l'artiste qui peint avec des verres de couleur assemblés est classé comme le talent d'un pauvre type incapable de comprendre ce qu'on appelle l'art vivant ? »[93]

Ce divorce entre art profane et art sacré est également pointé du doigt par Maritain qui refuse de considérer l'art chrétien comme une catégorie à part. C'est l'art « qui porte en soi le caractère du christianisme », l'art de « l'humanité rachetée » et à ce titre « tout lui appartient, le profane comme le sacré »[94]. Severini suit la même ligne lorsqu'il rappelle que le problème de l'art concerne l'ensemble de la société et qu'il n'est pas seulement cantonné à l'art sacré. Ce qui le conduit à inviter expressément tous les artistes à dominer la vie moderne et refuser les passions qui finissent par créer une vie artificielle et superficielle basée sur « le confort, le record, la vitesse, le machinisme »[95] — injonction particulièrement surprenante de la part d'un ancien futuriste. Ces réflexions mettent en évidence le fossé qui séparerait l'art religieux du reste de la production artistique. Pourtant, au XXe siècle comme par le passé, des artistes sans lien apparent avec l'art sacré ont abordé des sujets religieux ou les ont imprégnés d'une spiritualité transcendant les différentes doctrines. On peut citer ici Paul Gauguin et Lovis Corinth (1858–1925), ou encore les nombreux artistes qui, face à l'horreur des guerres mondiales, ont rendu compte de la souffrance humaine répondant à celle du Christ : Otto Dix (1891–1969), Georg Grosz (1893–1959), Emil Nolde, Max Pechstein

(1881–1955) et Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976) en Allemagne ; Georges Desvallières et Georges Rouault en France[96]. Ce lien est particulièrement fort chez des artistes juifs comme Marc Chagall (1887–1985), dans l'œuvre duquel l'image du Christ devient l'emblème d'un peuple persécuté[97].

Par ailleurs, plusieurs courants avant-gardistes suivent une démarche spirituelle et mystique visant à une meilleure connaissance de soi-même et du monde. L'essai *Du spirituel dans l'art* publié en 1911 par Wassily Kandinsky (1866–1944) n'est pas uniquement un plaidoyer en faveur de l'art abstrait, mais aussi et surtout une critique de « l'art pour l'art », ce fruit d'une société matérialiste focalisée sur l'esthétisme. Kandinsky y affirme le rôle essentiel que l'artiste joue dans l'élévation spirituelle de l'humanité par le sens profond qu'il instille à son œuvre[98]. Quant à Piet Mondrian (1872–1944), à la suite de son admission en 1909 à la section néerlandaise de la *Theosophical Society*, il peint plusieurs tableaux dans lesquels il retranscrit la voie symbolique de la connaissance des choses divines selon des principes orientaux[99]. Les artistes expressionnistes, enfin, fondent mythe, symbole, mystère et religion dans un même tout, rendant ainsi floue la limite entre art religieux et art profane[100].

Certains artistes non-croyants ont également revendiqué le droit de pratiquer l'art sacré et d'intervenir dans les églises. Tel est notamment le cas des futuristes en 1932. Plus de vingt ans après le manifeste originel du Futurisme, profondément anticlérical et anti-institutionnel puisqu'il prônait la violence, la guerre et une forme d'anarchisme culturel, Marinetti et Fillia (1904–1936, de son vrai nom Luigi Colombo) signent le *Manifesto dell'arte sacra futurista* et déclarent qu'il n'est pas nécessaire de pratiquer la religion catholique pour créer des œuvres d'art sacré[101]. À leur sens, seuls les peintres futuristes sont à même de traduire l'enfer car ils ont subi héroïquement les bombardements, connu les vols aériens et peuvent donc traduire plastiquement l'infini et tendre vers une « abstraction mystique ». Rompus depuis vingt ans au problème de la simultanéité, ils peuvent de plus comprendre la « compénétration de l'espace-temps » qui régit les dogmes de l'Église catholique tout comme la béatitude du paradis[102]. Severini porte un regard assez méprisant sur ce manifeste qui cite pourtant ses travaux en Suisse romande comme des exemples de peinture sacrée futuriste[103].

Sans aller aussi loin dans la réflexion sur l'imbrication entre art, spiritualité et religion au XXe siècle[104], la production de nombreux artistes proches du Groupe de Saint-Luc prouve que la supposée dichotomie entre art religieux et profane existe plus en théorie que dans la réalité. L'environnement artistique qui entoure la Société suisse témoigne d'une dynamique particulièrement fluide entre artistes « profanes » et « religieux », et au sein de cette dernière catégorie entre ceux œuvrant à la décoration des lieux de culte et ceux créant des œuvres qui abordent des sujets religieux, sans affectation précise.

Comme indiqué au premier chapitre, les futurs membres du Groupe de Saint-Luc côtoient très tôt des artistes tels qu'Alice Bailly, Marius Borgeaud, Méta Budry et Abraham Hermanjat, certains figurant parmi les représentants les plus emblématiques de la modernité artistique romande[105]. Adrien Bovy, Alexandre Blanchet, Alexandre Cingria

et de nombreux autres ont quant à eux fait partie, avant la Première Guerre mondiale[106], de ces « colonies » installées à Paris qui expérimentaient une vie de Bohème et rassemblaient artistes et intellectuels, futuristes et cubistes, parisiens, russes et suisses[107]. Plusieurs représentants du Groupe de Saint-Luc sont de plus membres de sociétés artistiques qui les confrontent aux problématiques générales liées à leur profession, comme L'Œuvre ou la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses (SPSAS)[108] et son pendant féminin, la *Société suisse des femmes peintres, sculpteurs et décorateurs* (SSFPSD) créée en 1902[109].

Parallèlement à leur travail dans les églises, la plupart de ces artistes reçoivent des commandes civiles pour des sujets aussi bien profanes que religieux, et participent à des expositions collectives et individuelles où ils présentent indistinctement les deux types d'œuvres. C'est notamment le cas de Marcel Poncet, cofondateur du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, qui effectue de nombreux séjours à Paris entre 1925 et 1937 et y est présenté comme une véritable révélation par la critique lors d'une exposition au Salon des Tuileries en 1927[110]. Sa carrière est un parfait exemple de la recherche d'accomplissement à la fois dans le domaine monumental et religieux, et en tant que peintre de chevalet, graveur et dessinateur[111].

Cet exemple met en évidence la multiplicité des profils qui coexistent au sein du Groupe de Saint-Luc. Pour un orfèvre comme Marcel Feuillat, la commande religieuse représente la part la plus importante d'une carrière, alors que pour d'autres artistes, comme Maurice Barraud (1899–1954), elle fait figure d'exception. Cet artiste, qui collaborera avec le Groupe romand de Saint-Luc dans les dernières années de sa vie, débute sa carrière en tant que dessinateur publicitaire avant de se tourner vers la peinture. Remarqué par la critique dès 1910, il devient quatre ans plus tard animateur du groupe d'artistes genevois Le Falot, dont font notamment partie Gustave Buchet (1888–1963) et Eugène Martin (1880–1954) et dont la caractéristique est de se distancer de la peinture suisse « typique » de mouvance hodlérienne. Barraud participe à *L'Éventail*, revue fondée en 1917[112] qui présente les œuvres de plusieurs grands poètes[113] ainsi que des peintres de l'avant-garde tels que Matisse, Derain (1880–1954), Modigliani (1884–1920) et Picasso (1881–1973). Grand voyageur, il effectue plusieurs séjours à Paris et participe dès 1929 à plusieurs expositions internationales avec Cuno Amiet (1868–1961) qui lui valent une reconnaissance en Europe et aux États-Unis[114]. C'est par la réalisation, en 1929, d'un décor pour le grand hall de la gare de Lucerne qu'il se lance dans le domaine de la peinture monumentale. Il ne réalise toutefois sa première œuvre religieuse qu'en 1941 : une peinture murale figurant Nicolas de Flüe commandée par la Confédération afin d'agrémenter le grand escalier du bâtiment des Archives fédérales de Schwytz[115]. Ayant admiré cette œuvre, Charles Journet aide Barraud à obtenir en 1944–45 l'importante commande de la décoration de la chapelle du Christ-Roi de l'Université de Fribourg, dont le théologien est chargé du programme iconographique[116]. Un an plus tard, Barraud est appelé à participer à un chantier dirigé par Dumas pour réaliser la peinture murale du chœur de l'église catholique de Travers[117] (Ill. 155). C'est ainsi à un artiste dont on décriait vingt-huit ans auparavant les

155 Maurice Barraud, *La Sainte Famille entourée d'anges et de membres de la paroisse*, Travers (NE), église Saint-Joseph, retable du chevet, peinture murale à l'eau sur ciment Keim, 1946.

muses dénudées s'adonnant aux « jouissances secrètes des voluptés solitaires »[118] qui ornaient les pages de la revue *L'Éventail*, que l'on confie par deux fois la décoration d'édifices catholiques en Suisse romande.

Vu sous le prisme de l'« artiste religieux », le profil de Barraud apparaît bien différent de celui d'un Marcel Feuillat ou d'un Alexandre Cingria. Malgré ses quelques collaborations aux chantiers de Dumas, le cas de Barraud s'apparente plus à celui de ces quelques représentants de la « jeune peinture romande » qui ont entretenu des rapports étroits avec les membres du Groupe de Saint-Luc, à l'instar d'Alice Bailly ou René Auberjonois. Ni catholique, ni « peintre religieux »[119], ce dernier participe néanmoins à l'exposition d'art chrétien organisée à Bâle en 1924[120], manifestation « ouverte à toutes les œuvres d'art moderne inspirées par la religion chrétienne ou pouvant être mises à son service »[121] et qui sera à l'origine de la fondation de la Société de Saint-Luc. Ses œuvres y côtoient celles d'Alice Bailly, une des artistes romandes les plus avant-gardistes de la première moitié du XXe siècle, qui expose pour sa part quelques tableaux religieux : *L'Ange*, *Notre-Dame de Pitié* et *Sainte de Bretagne – Étude d'après la Vierge de Valère*[122]. Bien que ces artistes se positionnent hors du cadre de l'art sacré et du Groupe de Saint-Luc à proprement parler, leurs œuvres ne sont pas considérées comme incompatibles avec l'activité de la Société. Dans la chronique publiée en 1929 dans *Ars Sacra* qu'il signe du pseudonyme « Le spectateur romand », Cingria mentionne le « magnifique ange » que le protestant Auberjonois a présenté à l'Exposition fédérale des beaux-arts de Zurich, ajoutant qu'il connaît des tableaux sous verre de cet artiste qui montrent « que le problème de la renaissance de l'art religieux ne le laisse pas indifférent »[123]. Alice Bailly va jusqu'à être intégrée à l'exposition du Groupe romand de Saint-Luc organisée en 1937 au musée Arlaud de Lausanne[124]. Les catalogues d'exposition de ces évènements indiquent que de nombreux artistes extérieurs à la Socié-

té y sont invités par le Groupe romand de Saint-Luc. Tel est notamment le cas de Maurice Barraud, qui participe au Deuxième salon d'art religieux moderne organisé au Musée Rath de Genève en 1935[125].
En 1930, Cingria, Beretta, Baud, Gampert, Naville et plusieurs autres membres ou artistes affiliés au Groupe de Saint-Luc s'associent à Auberjonois, Bailly, Blanchet et Claire-Lise Monnier (1894–1978) pour former le groupe « Romanité » qui réalise quatre expositions à Genève, Lausanne et Paris dans les cinq années suivantes. Une critique de l'exposition de 1935 parue dans la revue *Œuvres* relève avec justesse que si, de prime abord, Romanité constitue « l'aspect profane d'un groupe dont St. Luc retient la production religieuse », cette distinction s'avère en réalité très arbitraire. L'auteur de la critique estime d'ailleurs que seule une étude en parallèle de la production des deux entités permettrait d'apprécier l'« important effort de renouveau tenté depuis quelques années à Genève »[126]. La situation est la même en ce qui concerne les architectes, puisqu'aucun des romands du Groupe de Saint-Luc ne se consacre exclusivement à l'architecture religieuse, comme nous l'avons vu dans la partie consacrée à Dumas. Pour eux comme pour les artistes, il s'agit avant tout de parvenir à vivre de son art, et de savoir prendre les commandes où elles se présentent.
Ces quelques éléments soulignent l'imbrication qui existe entre ces deux champs que sont l'art « religieux » et l'art « profane », ainsi que les échanges dynamiques qui mettent en relation les artistes membres du Groupe, ceux qui y sont affiliés et les « hors-groupe », cela tant pour la réalisation d'œuvres de petit format telles que des tableaux ou des estampes sur des sujets religieux, que pour des œuvres monumentales dans des projets d'architecture civile ou religieuse destinés aux cultes protestant ou catholique. Le caractère unifié de cette intense vie artistique se reflète dans des revues comme *Vie*, *Art & Cité*, *L'Écho illustré*, *L'Œuvre* et son pendant *Das Werk*, dans lesquelles les actualités liées à l'art en général sont en perpétuel dialogue avec celles qui touchent plus spécifiquement l'art religieux. La réalité du déroulement des chantiers de décoration d'églises par les artistes du Groupe de Saint-Luc souligne également le flou qui existe entre les œuvres réalisées dans le but d'orner un lieu particulier et donc pensées pour s'accorder avec l'architecture, celles destinées à un lieu de culte qui figurent d'abord dans une exposition[127], et celles conçues spécifiquement pour une exposition et ayant par la suite été affectées dans un édifice religieux plus par opportunisme que dans une démarche visant à l'unité de la décoration[128]. La complexité de cette situation appelle à une nouvelle compréhension, moins clivée, de la production artistique religieuse de la première moitié du XXe siècle.

7.3 « L'appel aux grands maîtres » : une révolution ?

La remise en question du modèle de l'artiste religieux invite également à revisiter une période considérée comme un nouvel acte dans l'histoire de l'art sacré au XXe siècle[129], lorsque, à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, de nombreuses figures d'ecclésiastiques — dont l'historiographie a surtout retenu celle du père Couturier[130] — s'en-

gagent en faveur d'un « appel aux maîtres de l'art vivant »[131]. Un important changement de paradigme marque alors les discours sur l'art dans les lieux de culte, impliquant entre autres une remise en question de la figure de l'artiste travaillant pour l'Église telle qu'elle s'est construite au sein des sociétés artistiques catholiques depuis le XIXe siècle. Ces réflexions se matérialisent en France lors de différents chantiers d'édifices religieux appelés à faire date, notamment celui de l'église d'Assy en Haute-Savoie, construite entre 1938 et 1941 par Maurice Novarina (ancien membre du Groupe romand de Saint-Luc) et dont la décoration, achevée en 1957, est confiée à Bazaine, Bonnard, Braque, Chagall, Léger, Lurçat, Matisse, Richier et Rouault.

Malgré d'importantes polémiques, dont la célèbre « querelle de l'art sacré » qui se cristallise autour du Christ en croix de Germaine Richier[132], d'autres grands noms de l'art contemporain participent à des chantiers lancés en France : à l'église du Sacré-Cœur d'Audincourt (1949–51), on retrouve Bazaine, Barillet, Léger et Le Moal (1909–2007) ; la chapelle du Rosaire de Vence (1949–51), œuvre d'Auguste Perret, est entièrement décorée par Matisse ; quant à la chapelle Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp, elle est construite par Le Corbusier[133].

Si le Père Couturier et la revue *L'Art sacré* ont largement contribué à une nouvelle définition des rapports entre l'Église et les artistes, le renversement des lignes dont ils seraient à l'origine demande à être examiné à la lumière d'une perception plus nuancée de la réalité du fonctionnement de sociétés artistiques telles que le Groupe de Saint-Luc. Le nouveau modèle prôné par le Père Couturier constitue-t-il véritablement une rupture et si oui, en quoi ? Comment ce changement de paradigme est-il perçu par les représentants du Groupe de Saint-Luc au milieu du XXe siècle ?

Le Père Marie-Alain Couturier prend conscience très tôt du fossé qui sépare l'Église des plus grands artistes contemporains, ce qui cause à son sens la perte de l'art religieux. Son constat, publié en 1937 dans *L'Art sacré* sous le titre « Picasso et les conditions actuelles de l'art chrétien », est sans appel :

> « Si nous avons maintenant un art religieux si pauvre, si artificiellement, si péniblement ‹ moderne › c'est qu'il n'est pas un art vivant, c'est que la vie s'est retirée de lui »[134].

Néanmoins, à cette époque, Couturier ne voit pas comment les orientations actuelles du monde de l'art profane pourraient rejoindre celles de l'art sacré. Malgré son admiration pour Picasso, il qualifie d'« effrayantes » les recherches picturales de l'artiste et estime que de telles œuvres ne sauraient être chrétiennes[135]. Sa position évolue toutefois, comme le prouve une note inédite qu'il écrit vraisemblablement en 1939 et dans laquelle il avance que l'Église retrouvera « le sens de la grandeur, l'habitude de s'adresser aux plus grands, aux véritables maîtres et non plus à des médiocres plus ou moins spécialisés »[136], le jour où des artistes comme Bonnard, Derain, Dufy, Matisse, Picasso ou Segonzac auront des commandes pour Saint-Sulpice et Notre-Dame de Paris.

Lorsqu'il parle des « médiocres », le Père Couturier s'attaque directement aux artistes appartenant à la mouvance des sociétés artistiques catholiques tels que les Ateliers d'art sacré. En effet, dans l'article « Le bilan d'une époque 1920–1940 » qu'il cosigne avec le Dominicain Pie Raymond Régamey, publié en 1948 dans *L'Art sacré*, il consi-

dère que la Société de Saint-Jean a échoué dans sa mission de renouvellement de l'art d'église[137]. Il décrit les Ateliers d'art sacré comme un « monde un peu trop fermé sur soi, où l'indulgence réciproque, sinon l'admiration mutuelle, devient vite la rançon du travail en équipe et de la constante amitié »[138]. Il va jusqu'à étendre la notion d'art saint-sulpicien à la production des protagonistes de l'entre-deux-guerres qu'il n'hésite pas à qualifier de « dérisoires stylisations en simili-Cubisme, qui bientôt nous feront regretter le bon vieux Saint-Sulpice rose et léché »[139]. Il propose ainsi un renversement des conditions qui faisaient jusque-là office de ligne de conduite pour les artistes et acteurs du renouveau de l'art sacré : il ne s'agit plus de demander à l'artiste d'être chrétien, mais d'affirmer que pour être chrétien, l'art doit « 1° être tout simplement de l'art, 2° être catholique »[140]. Pour réintroduire l'art vivant dans l'Église, il admet préférer s'adresser à des « génies sans la Foi » puisqu'on peut toujours espérer « baptiser des vivants » tandis qu'il est impossible de baptiser des morts[141]. La primauté de la valeur de l'art, qui jusque-là avait été placée au second plan par rapport à la valeur religieuse, devient ainsi l'un des principes majeurs de ce nouveau modèle[142].

Les expériences des chantiers d'Assy et Audincourt font couler beaucoup d'encre et réactivent des points de tensions qui ont toujours été au cœur des enjeux du renouveau de l'art sacré : l'œuvre d'art totale contre « l'église-musée », l'art pour Dieu contre l'art pour l'art, le travail collectif contre l'initiative individuelle, l'artiste-croyant contre l'artiste-génie, le sacré contre le profane[143]. Gino Severini se montre particulièrement critique envers la démarche des Dominicains de Paris, auxquels il reproche de croire qu'il suffit de placer des œuvres de peintres renommés dans les églises, au détriment de la « qualité, la valeur, l'intention du travail ». Il les compare à « certains marchands de tableaux ou romanciers ou cinéastes, qui veulent, par le scandale, attirer sur eux l'attention du public »[144]. Parmi les griefs qu'il formule contre cette nouvelle conception de l'art sacré, il considère particulièrement dommageable qu'on n'exige plus de l'artiste qu'il soit croyant, ce qu'il qualifie de « grave et néfaste concession aux erreurs de notre temps »[145].

En 1952, dans le cadre du débat auquel il prend part concernant Assy, Severini publie un article au titre évocateur (« L'Église a-t-elle trahi le Christ ? »), dans lequel il revient sur les convictions qui sont les siennes après vingt-huit ans d'activité dans l'art religieux. S'il convient que les exigences de l'art « libre » sont les mêmes que celles de l'art destiné à l'église, il insiste sur l'importance du respect de la fonction et de la destination de l'œuvre. S'appuyant sur les textes de Maritain, il rappelle les fondamentaux de l'œuvre d'art chrétienne : nécessité pour l'artiste d'être à la fois croyant et libre en tant que créateur ; lisibilité et caractère « fini » de l'œuvre ; conformité absolue à la sagesse théologique[146]. Ces exigences, qui sont celles qui ont guidé le travail des artistes depuis la fin de la Première Guerre mondiale, entrent en collision avec la vision résolument moderne que défendent désormais les Pères Couturier et Régamey.

Severini se trouve alors dans un rapport encore hésitant envers l'abstraction et au détachement de la figuration qui impliquent, dans le champ de l'art sacré, la rupture avec le signifiant iconographique et le message chrétien qu'il véhicule[147]. Quelques

années auparavant, il avait exprimé dans sa correspondance avec Maritain son désarroi devant le catalogue d'une exposition organisée par les Dominicains de Paris en 1950, qui mettait à l'honneur des œuvres de Chagall, Matisse et Rouault que l'ancien futuriste jugeait « de plus en plus ‹ fabriquées › »[148]. Il se déclarait particulièrement choqué que Régamey eût écrit à propos de lithographies non figuratives de Manessier consacrée au thème de Pâques : « Les simples taches de couleurs suffisent à évoquer des réalités spirituelles hautes et pures »[149]. Pour Severini, il ne s'agit que de simples taches qui n'expriment rien, et dont le titre seul permet de les interpréter comme un sujet religieux[150]. Ces remarques formulées par Severini soulignent à quel point de telles initiatives ont profondément bouleversé la conception de l'art sacré qui dominait durant l'entre-deux-guerres, tant en ce qui concerne les formes que les représentations liées à l'artiste.

Mais Severini reproche également aux Dominicains de rejeter en bloc toutes les tentatives passées pour réconcilier l'Église et les artistes, tentatives dans lesquelles il s'inscrit lui-même. Toujours dans sa correspondance, il remarque avec ironie que les Dominicains pensent avoir enfin trouvé la réponse au problème de l'art religieux « parce que, avec une quarantaine d'années de retard, ils ont enfin découvert l'art vivant »[151]. Il manifeste par ailleurs son irritation face au changement de posture du Père Couturier, qu'il accuse d'avoir trahi tous les efforts entrepris durant près de vingt-cinq ans par lui-même et ses condisciples des sociétés artistiques catholiques[152]. Bien que sa colère soit également motivée par un dépit personnel puisqu'il aurait été « écarté délibérément » de ces initiatives, ce qui l'aurait privé de toute possibilité de travail en France[153], elle n'en soulève pas moins des questions pertinentes. Au-delà du fait que Severini est baptisé catholique et croyant depuis son « retour à la foi », il n'en est pas moins un exemple emblématique d'un artiste d'avant-garde qui s'est engagé au service de l'art religieux. Par ses actions, une société comme le Groupe de Saint-Luc n'a eu de cesse de proposer un dialogue entre « l'art vivant » et l'Église, en des termes certes un peu différents de ce qui sera prôné dès le milieu du siècle, mais tout à fait similaires quant au fond. Dans les derniers temps du Groupe romand de Saint-Luc, la collaboration d'artistes issus de la scène artistique « profane », tels que Maurice Barraud aux chantiers dirigés par Dumas prouve que des initiatives semblables à celles d'Assy et Audincourt ont eu lieu en Suisse romande, sans toutefois bénéficier de la même visibilité. Dès lors, le rôle joué par Charles Journet dans ce contexte peut aisément se comparer à celui de Couturier en France, même si l'œuvre du théologien dans ce domaine n'a pas fait l'objet d'une attention aussi grande que celle de son homologue français.

Comme le fait remarquer Françoise Caussé, si la critique a surtout retenu que le Père Couturier s'est adressé à des artistes célèbres et non croyants, telle n'était pas fondamentalement son intention[154]. Comme il s'en est défendu dans la revue *Arts*, un grand artiste est à ses yeux toujours un « grand spirituel », et sa sensibilité à l'intuition de la beauté des formes en général le rend apte à capter l'intuition du religieux[155]. Si certains artistes participant au chantier de Notre-Dame-de-toute-Grâce d'Assy ou à celui de l'église du Sacré-Cœur d'Audincourt s'affirment athées, comme Fernand Léger[156],

156 Théodore Strawinsky, *Princeps Pacis (Jésus apaisant la tempête et saint Nicolas de Flüe à la diète de Stans, entourés du pape Léon Ier, saint Benoît, saint Nicolas de Flüe et saint François de Sales)*, Siviriez (FR), église Saint-Sulpice, vitrail de la nef, 1947.

d'autres comme Marc Chagall, sans être catholiques, manifestent une spiritualité qui résonne plus ou moins fortement dans leurs œuvres[157]. Leurs profils sont en outre très divers, tant du point de vue de leur rapport à la foi que de leurs liens avec l'art religieux. À Assy notamment, on trouve aux côtés des figures les plus célèbres, comme Chagall ou Matisse, des artistes forts d'une expérience préalable dans l'art sacré tels que Théodore Strawinsky[158].

Ce peintre n'est déjà plus un novice en matière d'art religieux lorsqu'on lui commande, en 1949, deux mosaïques pour l'église d'Assy, l'une représentant *Sainte Thérèse de Lisieux*, l'autre *Saint Joseph et l'Enfant Jésus.* Après avoir réalisé quelques œuvres religieuses isolées en Suisse au milieu des années 1940[159], il reçoit une première commande monumentale pour l'église Saint-Sulpice de Sivirez rénovée en 1933 par Fernand Dumas et divers artistes du Groupe de Saint-Luc. Il y réalise huit vitraux, dont trois conçus d'après les maquettes de Gaston Faravel, décédé en 1947, et cinq sur ses

propres dessins, sa première expérience dans le domaine du vitrail (Ill. 156). Entre 1948 et 1949, année de la commande des mosaïques d'Assy, il crée encore un vitrail pour une église de Vevey[160], une chasuble pour le sanctuaire de pèlerinage Notre-Dame-des-Marches — également rénové par Dumas et décoré par des membres du Groupe de Saint-Luc dans les années 1940 — sans oublier deux vitraux pour l'église catholique de Van-d'en-Haut en Valais[161]. Dans l'avant-propos de la monographie que Marcel Stubb consacre à Théodore Strawinsky, le Père Maurice Moullet remarque ainsi que les deux mosaïques précitées « constituent une réussite et l'un des nombreux gages de la réconciliation souhaitée entre l'art d'avant-garde et l'art sacré »[162].
De même que les artistes du Groupe de Saint-Luc n'ont jamais évolué dans un monde séparé des artistes profanes, les « grands maîtres » de l'art sacré de l'après-guerre n'ont jamais été insensibles aux problématiques de l'art religieux. En 1938, de grands noms du monde de la peinture indépendante comme Jean Bazaine, Pierre Bonnard, Marc Chagall et Georges Rouault participent déjà — aux côtés d'artistes membres des Ateliers d'art sacré — à la grande Exposition internationale d'art sacré moderne organisée par le Groupe romand de Saint-Luc au musée Rath de Genève[163]. L'année suivante, plusieurs de ces artistes sont également représentés lors d'une exposition du même type organisée par Joseph Pichard au Pavillon de Marsan à Paris, à la suite de laquelle l'auteur d'une chronique dans *L'Art sacré* conclut que « Pour servir l'Église, il faut d'abord *être*, – être vivant »[164].
Sans constituer une révolution ni une rupture, l'« appel aux grands maîtres » lancé en France n'en symbolise pas moins un important changement de perspective dans les rapports entre les artistes et l'Église. Ces expériences marquent la fin d'un modèle corporatif reposant sur la collaboration de plusieurs artistes au service d'une œuvre commune, et l'émergence d'un nouveau mode de fonctionnement dans lequel des « indépendants » — au sens de leur art comme de leur inscription au sein d'un système communautaire — travaillent pour l'Église. Cette transition coïncide avec la disparition du Groupe romand de Saint-Luc et des Ateliers d'art sacré qui ferment leurs portes en 1947[165]. Dès le début de la décennie suivante, le déclin de ces organismes laisse le champ libre à d'autres artistes, tandis que leurs anciens membres poursuivent leurs activités de manière autonome. Dans le canton du Jura par exemple, de nombreuses églises seront construites et décorées par des artistes suisses et étrangers tels que Fernand Léger, Alfred Manessier, Roger Bissière (1886–1964), André Bréchet (1921–1993) et Jean-François Comment (1919–2000)[166]. Il serait intéressant, de ce point de vue, de comparer les travaux produits en Suisse romande et en Suisse allemande durant la deuxième moitié du XXe siècle, puisque la Sankt Lukasgesellschaft y poursuit ses activités en perpétuant l'esprit associatif des origines.

1 Cingria, 1937b, p. 47.
2 Hartlaub Gustav Friedrich, *Kunst und Religion, Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst*, in : *Das Neue Bild, Bücher für die Kunst der Gegenwart*, Leipzig, 1919, p. 1, cité par : Prechtl, 2013, pp. 17 et 18.
3 Denis, 1922, p. 177.
4 Maritain, 1984, pp. 1036 et 1037.
5 *Ibidem*, p. 1037.
6 *Ibidem*, p. 1033.
7 *Ibidem*, p. 1039.
8 *Ibidem.*
9 [Notice biographique sur le dernier numéro de *Nova et Vetera*], in : *La Semaine catholique de la Suisse française*, n° 25, 23 juin 1932, p. 399.
10 Lettre du chancelier de l'Évêché à Alexandre Cingria, 15 juillet 1932, CLSR, fonds Alexandre Cingria (1879–1945), COC 41 A.C.
11 *Ibidem.*
12 Villars, 1937a, pp. 994–996.
13 Fosca, 1928, p. 20.
14 *Ibidem.*
15 Cingria, 1933a, p. 36.
16 Héraut, 1935, p. 22.
17 Simone, 2013, p. 25 ; Saint-Martin, 2014, p. 22.
18 « *Vita di Fra' Giovanni da Fiesole* », 1971, p. 277.
19 Littéralement : « celui qui fait les choses du Christ doit toujours rester avec le Christ ». *Ibidem*, pp. 273 et 275.
20 Wackenroder, 1797.
21 Wackenroder, 1797.
22 Voir notamment : *Vom Rafael*, *Nachtrag italienischer Gemälde*, *Zweiter Nachtrag alter Gemälde* et *Dritter Nachtrag alter Gemälde* dans : Behler, 1959, pp. 48–115.
23 Montalembert, 1837, p. 601.
24 Interrogé par le journaliste, Szwarc va jusqu'à le prier de ne point rédiger un article qui fasse son éloge car il se considère comme « un simple ouvrier ». Héraut, 1935, p. 20.
25 *Ibidem*, p. 22
26 Denis, 1922, p. 158.
27 Baud, 1934, p. 43–47.
28 Reynold (de), 1935, p. 32.
29 *Ibidem*, pp. 32 et 33.
30 Témoignage du chanoine Voirol dans l'enquête : « Wie stellt der Klerus zur Christlichen Kunst ? », 1932, pp. 53 et 54.
31 Maritain, 1920, p. 112.
32 Jamot, 1945, p. 13.
33 *Ibidem*, p. 29.
34 Feuillat Marcel, « Le Crucifix », in : *L'Écho illustré*, 14, 1936, cité par : Antille, 2015a, p. 336.
35 Antille, 2015a, p. 336.
36 Fosca, 1947, p. 51.
37 Maritain, 1920, p. 115.
38 *Ibidem*, p. 94.
39 Voir le point 4.1, « La ‹ décadence › de l'art sacré : permanence d'un *topos* »
40 Maritain, 1920, p. 115.
41 Bien que fondé principalement par des artistes de confession luthérienne, le *Lukasbund* prit progressivement une orientation plus catholique : Overbeck se convertit en 1813, bientôt suivi par Wilhelm von Schadow (1789–1862), Philipp Veit et Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld (1788–1853). Viallet, 2016, p. 55.
42 Le Père Desiderius Lenz (1832–1928), un des initiateurs de l'École de Beuron, prônait un art fondé sur les lois et rapports mathématiques et géométriques qu'on trouve aussi bien dans l'art

égyptien et grec que dans certaines des œuvres les plus harmonieuses de l'histoire de l'art mondiale. Ces moines-artistes nous ont laissé des œuvres caractérisées par un curieux mélange de style égyptien et européen, à la fois archaïsant et moderne. Leurs activités démarrèrent en 1868 avec une première période qui s'étendit jusqu'à la Première Guerre mondiale, mais l'École de Beuron perdura jusque dans les années 1930. Très populaires à la fin du XIXe siècle, ils ont réalisé des œuvres non seulement en Allemagne mais aussi dans divers autres pays d'Europe et d'Amérique (Belgique, Brésil, États-Unis, Italie, Tchécoslovaquie) et même en Chine. Voir à ce sujet : Krins, 1998 ; Standaert, 2011, p. 45 ; Lenz, 1905.

43 P. F., « Les Ateliers d'art de Maredsous », in : *Journal des débats politiques et littéraires*, 19 décembre 1934, p. 2.

44 Philibert, 2016, pp. 159–166.

45 Beaurepaire, 1844, pp. 14 et 15. Voir également : Lettre de la Confrérie de Saint-Jean-l'Evangéliste à Lacordaire, 22 janvier 1840 (40/21), retranscrite dans : Bedouelle, Martin, 2007, p. 49.

46 *Ibidem*. Assez peu dynamique, la Confrérie de Saint-Jean-l'Évangéliste déclina rapidement, mais inspira néanmoins la fondation, en 1872, de la Société de Saint-Jean pour l'encouragement de l'art chrétien. Cet organisme très actif chapeauta plusieurs expositions d'art chrétien, notamment celle organisée en 1911 au Musée des arts décoratifs de Paris. Ambroselli de Bayser, Hornus, Lequeu, 2015, p. 59, voir également : Roger, 1913.

47 Remoortere, 1970, pp. 137–139 ; Heynickx, 2008. Le groupe *De Pelgrim* comptait parmi ses membres le peintre Albert Servaes, dont le chemin de croix réalisé au monastère carmélite de Luithagen fut condamné par le Saint-Office en 1921. Voir à ce sujet : Maeyer, 2010, pp. 75–78.

48 « Scuola superiore di Arte cristiana B. Angelico », 1934, [n.p.] ; Vigorelli, 1994, p. 506.

49 Maria (Suor), « La Famiglia Religiosa Beato Angelico : ‹ Nuova vocazione al servizio della Chiesa ›. Gli antefatti », article publié dans : *Amico dell'Arte Cristiana* 1, 2, 3, 4, 1966 [en ligne, consulté le 12.06.2020 :] http://www.antropologiaartesacra.it/la_famiglia_religiosa_beato_angelico.htm.

50 Dirigée par l'architecte Maurice Storez (1875–1959), L'Arche compte dans ses rangs des artistes comme Sabine Desvallières, l'architecte Jacques Droz (1882–1955) et son confrère Paul Louis Denis Bellot (devenu Dom Bellot en 1904 après son entrée chez les Bénédictins de Solesmes), ainsi que le sculpteur Henri Charlier. Voir *L'Arche*, 1919 et en particulier le chapitre « Les arts au service de la liturgie », par Dom Besse) ; Guéné, 2000, pp. 23–38.

51 Société fondée en 1919 par le sculpteur Paul Croix-Marie qui comptait parmi ses membres — appartenant principalement au Tiers-Ordre franciscain et prônant un esprit communautaire de simplicité et de pauvreté — Louis Barillet (1880–1948) et Jacques Le Chevallier (1896–1987). Taillefert et Taillefert, 1993, p. 20.

52 Groupe également franciscain fondé en 1909 par Frère Angel (Jacques Brasillier, 1883–1965), conçu comme un prieuré mystique héritier de la Rose-Croix et dont les frères se nomment « chevaliers du Graal ». Beaufils, 1993, p. 398 ; Taillefert et Taillefert, 1993, p. 21.

53 Voir : Saint-Martin, 2023, pp. 19-22.

54 Voir également à ce sujet : Noverraz, 2023, pp. 287-296, et l'ensemble de l'ouvrage pour une vision récente des Ateliers d'art sacré : Saint-Martin et Stahl (dir.), 2023.

55 La création d'une école d'art religieux est cependant déjà projetée par Georges Desvallières dès 1911 et l'exposition internationale d'art chrétien moderne organisée au pavillon de Marsan par la Société de Saint-Jean. Maurice Denis, qui entrevoyait des difficultés matérielles inhérentes au manque de commandes pour les élèves, l'en dissuada tout d'abord, mais accepta de diriger l'établissement après qu'il eut été fondé dans l'immédiat après-guerre. Stahl, 2009, pp. 326–331.

56 Les Ateliers d'art sacré cessèrent leur activité en 1947, quatre ans après la mort de Maurice Denis. Gamboni, 1994, p. 84.

57 Ambroselli de Bayser, Hornus, Lequeu, 1913.

58 Reymond, 1992, p. 55.

59 Stahl [thèse de doctorat], vol. 1, 2009, p. 119.

60 Programme d'enseignement des Ateliers d'Art sacré, 1919, cité par : *Ibidem*, pp. 104 et 105.

61 Denis, 1922, p. 239.

62 Parmi les travaux collectifs auxquels les Ateliers participèrent, on peut citer la décoration de l'église du Saint-Esprit construite par Paul Tournon (1932–1934), ainsi que plusieurs ensembles

présentés lors d'expositions, notamment la chapelle du pavillon des Missions à l'Exposition coloniale de Paris (1931). Stahl [thèse de doctorat], vol. 1, 2009, pp. 332 et 333 ; Tissot-Gaucher, 2005.

63 *Ibidem*, p. 154.

64 Extrait du journal de Maurice Denis, 5 janvier 1886, cité par : Gamboni, 1994, p. 75.

65 Arnaud d'Agnel, 1936, tome 1, p. 82.

66 « Ateliers d'art sacré », 1938, p. 334.

67 Maistre, 2005, pp. 59 et 60.

68 Gamboni, 1994, p. 83 et 84.

69 Gamboni, 1994, p. 84.

70 Stahl [thèse de doctorat], vol. 1, 2009, p. 110.

71 Maistre, 2005, p. 60 ; BnF – Département de la recherche bibliographique, « Sabine Desvallières (1891–1935) » [Recueil. Dossiers biographiques Boutillier du Retail. Documentation sur Sabine Desvallières (Sœur Marie de la Grâce)] [en ligne, consulté le 19.07.2018 :] http://data.bnf.fr/ark:/12148/cb162288137.

72 De Maistre rejoignit les Ateliers en 1921 et en fut le directeur de 1926 à leur fermeture en 1947. Maistre, 2005, p. 61.

73 Voir à ce sujet le point 1.3 et le sous-point « Composition et organisation ».

74 Lettres d'Alois Süss à Leopold Haefliger et Josef Beeler, 12 octobre 1928, StALU, PA 378/59.

75 Cette remarque vaut pour les artistes actifs sur les chantiers rattachés à la section romande du Groupe de Saint-Luc. Chez les Alémaniques, on peut citer Anne-Marie Flüeler, alias Sœur Augustina au couvent des capucines de Sainte-Claire à Stans. Voir à son sujet : Flüeler, 1993.

76 Lettres du 24 mars, du 8 avril et du 22 avril 1927, avec en particulier la note 2, p. 491, in : *Journet–Maritain* : *Correspondance, vol. 1, 1920–1929*, 1996.

77 Lettre de Charles Journet à Jacques Maritain, 24 mars 1927, in : *Journet–Maritain : Correspondance, vol. 1, 1920–1929*, 1996, p. 483 et 484.

78 Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1936, pp. 14–18.

79 Lettres de Charles Journet à Jacques Maritain du 24 mars, du 8 avril et du 22 avril 1927, avec en particulier la note 2, p. 491, in : *Journet–Maritain : Correspondance*, *vol. 1, 1920–1929*, 1996, pp. 483, 487 et 491.

80 Cingria, 1933c, p. 311.

81 *Ibidem*, pp. 311 et 312.

82 Réponse de François Baud à l'enquête : « Wie stellen sich die Künstler zur christlichen Kunst? », 1931, p. 33.

83 [Compte-rendu de la conférence des évêques allemands réunis à Fulda dans *L'Osservatore Romano* du 13 novembre 1932], cité par : Cingria [1933]b, p. 17.

84 Arnaud d'Agnel, 1936, tome 1, p. 66.

85 Reynold (de), 1935, p. 31.

86 Baud, 1931, p. 33.

87 Maritain, 1920, p. 72.

88 Dans *Souvenirs d'un peintre ambulant*, Cingria revient sur les difficultés qu'il a lui-même rencontrées avec le clergé tout au long de sa carrière, son art contrastant trop avec les attentes, plus conventionnelles, des commanditaires. Cingria, 1933a, p. 146.

89 Cingria, 1917, p. 73.

90 Cingria, 1933c, p. 313.

91 *Ibidem*.

92 Cingria, 1933a, pp. 35–36.

93 *Ibidem*, p. 132.

94 Maritain, 1920, p. 110.

95 Severini, 1926, pp. 319–330.

96 Voir à ce sujet : *La passione di Cristo e la guerra [...]*, 1994 ; Bourniquel, Guichard-Meili, 1956.

97 Rombold, 1994, p. 25.

98 Voir à ce sujet : Lista, 2008, pp. 252 et 253.

99 Bax, 2008, pp. 94 et 95.

100 Prechtl, 2013, p. 254.
101 Le manifeste futuriste fut publié dans *Futurismo* le 2 octobre 1932 et dans *Arte sacra* dans le courant de la même année (pp. 89–92).
102 *Ibidem*.
103 Lettre de Severini à Jacques Maritain, 15 août 1931, retranscrite par : Radin, 2011, pp. 101 et 102.
104 Voir à ce sujet le catalogue de l'exposition *Traces du sacré* (2008) ainsi que l'article d'Isabelle Saint-Martin revenant sur ce projet et les controverses qu'il a soulevées. Ces documents rendent compte de l'enchevêtrement de ces concepts dans l'art du XXe siècle et des difficultés qui surgissent aujourd'hui encore dès lors qu'on aborde l'histoire de l'art dans la perspective large et plurivoque des rapports entre l'art, la spiritualité, le sacré et les religions. Saint-Martin, 2008.
105 Voir à ce sujet : Pallini, 2004.
106 Voir à ce sujet : Jaccard [mémoire de licence], 1973, pp. 11 et 12.
107 Bovy Adrien, *Souvenirs 1901–1913*, cité par : Jaccard [mémoire de licence], 1973, pp. 11 et 12.
108 C'est notamment le cas de Gaston Thévoz, président de la section fribourgeoise de la SPSAS de 1938 à 1941. Thévoz Jean-Bernard, « Biographie », sur le site : Gaston Thévoz : Artiste-peintre fribourgeois 1902–48 [consulté le 16.10.20 :] http://www.gastonthevoz.ch/page1.php.
109 Dont fait partie notamment Marguerite Naville. La SPSAS n'a accepté les femmes dans ses rangs que dès 1971. Voir à ce sujet le site de Visarte suisse, [en ligne, consulté le 21 avril 2021 :] https://visarte.ch/fr/visarte/visarte-suisse/histoire/.
110 Reymond, 1992, pp. 58–60.
111 Voir à son sujet : Reymond, 1992.
112 Barraud réalise toutes les couvertures de cette revue jusqu'en 1919.
113 Canova, Wyder, 1979, pp. 7–16.
114 *Ibidem*, pp. 24 et 25.
115 *Ibidem*, pp. 48–51.
116 Voir à ce sujet : Roetheli, 1946/1947, pp. 3-7.
117 Canova et Wyder, 1979, pp. 54-55.
118 Termes employés par René Fiechter-Ramsay en parlant de certaines œuvres de Maurice Barraud publiées dans la revue *L'Éventail* en août 1918, pp. 22 et 23. Cité par : Pallini, 2004, p. 34.
119 Dans sa réponse à l'enquête d'*Ars sacra* intitulée « Wie stellen sich die Künstler zur christlichen Kunst? », Auberjonois se dit bien embarrassé de parler de ses expériences dans l'art religieux, « pour la bonne raison que je n'en ai point faites ». *Ars sacra*, 1931, pp. 29 et 30.
120 Auberjonois y exposa deux tableaux (*La chapelle votive* et *Notre-Dame de Lausanne à ses soldats morts*) ainsi que deux œuvres graphiques (*L'Annonciation valaisanne I et II*). *Ausstellung christlicher Kunst* [...], [1924], pp. 8 et 17.
121 E. Z., « L'exposition d'art chrétien à Bâle », in : *Journal de Genève*, 2 août 1924, p. 5.
122 *Ausstellung christlicher Kunst* [...], [1924], p. 8.
123 Cingria, 1929a, p. 44.
124 « Musée Arlaud : Groupe romand de Saint-Luc », in : *Gazette de Lausanne*, 16 mai 1937, p. 4.
125 Société de Saint-Luc, Groupe romand, 1935.
126 Geneux, 1935, p. 26.
127 On peut citer ici la chapelle du Sacré-Cœur de l'église Saint-Pierre de Fribourg, qui reprend une grande partie des éléments présentés lors de la Deuxième exposition nationale d'art appliqué organisée en 1931 au Palais des expositions de Genève. Moos, 1931, pp. 11–18.
128 Tel fut notamment le cas de l'*antependium* que Marguerite Naville réalisa pour l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris de 1925 qui fut placé à l'église de Finhaut en 1919. Gross, 2006, p. 20.
129 Voir à ce sujet : Saint-Martin, 2017, pp. 79–107 ; Lion, 2005.
130 Parmi les autres ecclésiastiques ayant joué un rôle déterminant dans ce contexte, citons le Père Régamey, lui-même historien de l'art, ainsi que ses successeurs et ceux de Couturier à la tête de la revue *L'Art sacré*, à savoir les Pères Maurice Cocagnac et Jean Capellades. Saint-Martin, 2014, pp. 80 et 95–107.
131 L'expression reprend le titre d'un texte inédit du Père Couturier : « L'appel aux maîtres de l'art moderne » (1951), cité par : Billot, 1992, p. 201 et 202. Sur Couturier, voir également le texte

d'Antoine Lion « ‹ Nous l'avons fait. › Fondements d'un combat spirituel », dans : Lion, 2005, pp. 43–56.

132 Voir à ce sujet : Saint-Martin, 2014, pp. 219–229 et Rinuy, 1994, pp. 3-16.

133 Voir à ce sujet : Matisse, 1993 ; Casali, 2005, pp. 87–106.

134 Couturier, avril 1937, p. 100.

135 *Ibidem*, pp. 100 et 101.

136 Citation dans Caussé, 2010 (p. 230), Billot, 1992 (p. 198) et Saint-Martin, 2014 (p. 217).

137 « Le bilan d'une époque 1920–1940 », in : *L'Art sacré*, mars–avril 1948, cité par : Saint-Martin, 2014, p. 208.

138 Caussé, 2010, p. 225.

139 Couturier Marie-Alain, « Situation actuelle de l'art sacré », in : *L'Art sacré*, avril–mai 1947, p. 136 et « Le bilan d'une époque 1920–1940 », in : *L'Art sacré*, mars–avril 1948, cité par : Saint-Martin, 2014, p. 209.

140 Notes inédites de Couturier citées par Marcel Billot, dans : Billot, 1992, p. 200.

141 Couturier, Marie-Alain, « L'appel aux maîtres de l'art moderne », 1951, cité par Billot, 1992, p. 202.

142 Caussé, 2010, p. 503.

143 Voir à ce sujet Saint-Martin, 2014 (chapitre « Entre patrimoine et avant-garde ») et Caussé, 2010 (chapitre « La querelle de l'art sacré »).

144 Lettre de Gino Severini à Jacques Maritain, 31 octobre/1er novembre 1950, retranscrite par : Radin, 2011, p. 194.

145 Severini Gino, « L'Église a-t-elle trahi le Christ ? », in : *Arts*, 10–16 avril 1952, AP Saint-Pierre de Fribourg, boîte 2902, enveloppe 12.

146 *Ibidem.*

147 Voir à ce sujet dans la partie 4.5 le sous-point « L'art abstrait ».

148 Lettre de Gino Severini à Jacques Maritain, 31 octobre/1er novembre 1950, retranscrite par : Radin, 2011, p. 194.

149 Lettre de Gino Severini à Charles Journet, 25 août 1950, citée dans : Radin, 2011, p. 194, note 516.

150 *Ibidem.*

151 Lettre de Gino Severini à Jacques Maritain, 31 octobre/1er novembre 1950, retranscrite par : Radin, 2011, p. 193.

152 Severini Gino, « Du côté des snobs ! Conclusions », in : *Arts*, 24–30 avril 1952, AP Saint-Pierre de Fribourg, boîte 2902, enveloppe 12.

153 Lettre de Gino Severini à Jacques Maritain, 31 octobre/1er novembre 1950, retranscrite par : Radin, 2011, p. 193.

154 Caussé, 2010, p. 501.

155 Contribution du Père Couturier à la revue *Arts* , citée par : Caussé, 2010, p. 501.

156 Sur l'œuvre monumental de Léger, voir : Brunhammer, 2005, et en particulier le chapitre « Retour en France : l'art monumental sous toutes ses formes 1946–1955 », pp. 95–124.

157 Zeller, 2016, pp. 219 et 239. Dans le journal qu'il tint lorsqu'il réalisait la chapelle de Vence, Matisse a noté : « Tout art digne de ce nom est religieux. Soit une création faite de lignes, de couleurs : si cette création n'est pas religieuse, elle n'existe pas. [...] Il ne s'agit que d'art documentaire, d'art anecdotique [ce qui] n'est plus de l'art ». Matisse, 1993, p. 34.

158 Comme beaucoup d'autres artistes, Strawinsky fit la connaissance de Jacques Maritain par l'intermédiaire de Jean Cocteau (1889–1963), cette rencontre devant être déterminante pour son avenir. Installé à Genève dès 1942, Strawinsky obtint la nationalité suisse en 1946 et côtoya plusieurs artistes du Groupe de Saint-Luc. Fondation Théodore Strawinsky, 2006, pp. 45–50 ; Visinand Sylvie, « L'artiste », s.d., site de la Fondation Théodore Strawinsky [en ligne, consulté le 13.05.2021 :] http://www.theodorestrawinsky.ch/lartiste/.

159 Strawinsky réalisa notamment une icône pour l'église catholique de Morges en 1943 et des aquarelles sur des sujets religieux en 1946. Voir : Strub, 1950.

160 D'après la monographie de Strawinsky réalisée par Marcel Strub, il s'agirait d'un vitrail représentant le *Baptême de Jésus* pour une chapelle baptismale. On ignore toutefois où ce vitrail se trouve aujourd'hui. Strub, 1950, p. 107.

161 Strub, 1950, p. 107.
162 Moulet Maurice, « Avant-propos », in : Strub, 1950, p. 11.
163 Groupe romand de Saint-Luc, 1938.
164 « Chroniques : L'exposition du Pavillon de Marsan », p. 26.
165 Gamboni, 1994, p. 84.
166 Voir à ce sujet : Pellaton, 1973 et la nouvelle version publiée par la SHAS sous forme de guide : Bonnefoit, Kaiser, Noverraz, Sauterel, Schiffhauer, 2018.

CONCLUSION

Vers une nouvelle compréhension du Groupe de Saint-Luc

Le fil d'Ariane du présent ouvrage — à savoir le questionnement de l'identité du Groupe de Saint-Luc en tant que société artistique religieuse, catholique, romande, latine et suisse — offre une vision élargie, complexe et renouvelée de ce phénomène. Ayant entraîné dans son sillage des centaines d'artistes et de personnalités, comptant parmi ses membres des personnages clés des milieux ecclésiastiques, politiques et culturels, le Groupe de Saint-Luc apparaît comme un élément incontournable de la scène culturelle romande et suisse de la première moitié du XXe siècle. Par-delà l'impressionnant panel d'édifices construits et décorés par ces artistes, qui témoignent aujourd'hui encore de la vitalité d'une telle entreprise, le Groupe de Saint-Luc a joué un rôle clé dans le renouveau de l'art sacré à l'échelle internationale, cela grâce à un apport théorique et pratique particulièrement consistant. Nous avons cherché à restituer toute l'épaisseur de ce phénomène culturel de portée nationale et européenne dont l'importance est encore largement sous-estimée.

Cette recherche a tout d'abord permis de mettre en évidence plusieurs fictions relatives au Groupe. La première concerne la manière faussée dont on le perçoit encore en dépit de sa popularité grandissante, conséquence de la multiplicité des images qui s'y superposent (société, mouvement artistique, école) et de l'amalgame entre ces trois états successifs que sont le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice (1919–1924), la Société de Saint-Luc (1924–1932) et le Groupe romand de Saint-Luc (1932–1945 environ). Cette confusion va jusqu'à l'emploi du nom même de « Groupe de Saint-Luc » qui, comme nous l'avons vu, n'a jamais été la dénomination officielle d'aucune des trois étapes de son existence. Grâce à une analyse approfondie des sources, la première partie de l'ouvrage a ainsi contribué à démêler l'écheveau de son histoire en soulignant à quel point celle-ci n'est pas uniforme, mais au contraire traversée de ruptures et de repositionnements juridiques, fonctionnels, esthétiques et artistiques ayant impliqué d'importantes remises en question de son identité.

https://doi.org/10.1515/9783111383781-010

La découverte de l'inscription du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice au Registre du commerce en 1919 et de son statut de société coopérative, ainsi que les quelques documents conservés liés au fonctionnement de cette première bouture, soulignent bien à quel point son positionnement diffère de celui adopté par la Société Saint-Luc dès 1924. En dehors de ses acteurs principaux, à l'instar d'Alexandre Cingria, qui assure une forme de continuité entre les différentes mues du Groupe de Saint-Luc par la perpétuation des mêmes principes théoriques, ces deux entités s'avèrent fondamentalement différentes. L'arrêt des activités du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice pour cause de faillite financière étant un fait jusque-là demeuré inconnu, la Société Saint-Luc a souvent été considérée comme une simple prolongation, sous un autre nom, du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice. Les acteurs du Groupe de Saint-Luc se sont d'ailleurs eux-mêmes complu à brouiller les pistes en présentant des versions souvent imprécises et variables de leur propre histoire. Ce flou est accentué par le fait que rares sont les auteurs, en dehors de Fabrizio Brentini, à avoir parcouru les archives de la Société Saint-Luc à Lucerne, de manière à comprendre son fonctionnement et sa nature, ainsi que ses différences avec l'entité originelle du Groupe. L'analyse historique désormais établie permet par ailleurs de relativiser l'importance de la section romande de la Société de Saint-Luc par rapport à son pendant alémanique, bien moins connu, en espérant qu'à l'avenir des études approfondies pourront être consacrées à la *St. Lukasgesellschaft* et ses membres.

Alors que le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice poursuivait clairement des objectifs commerciaux et qu'il s'était structuré officiellement en tant que coopérative, la Société de Saint-Luc s'est constituée sur des bases très différentes, avec un fonctionnement comparable à celui d'une association telle que L'Œuvre, par exemple. Cette distinction peut certes sembler secondaire, mais elle est capitale pour comprendre l'attitude de la Société face à la commande monumentale. La Société Saint-Luc se définissant comme « un mouvement d'esprit prêt à jouer un rôle chaque fois que les intérêts de l'art chrétien seront en jeu »[1], elle s'éloigne nettement de l'orientation pratique du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice. Tout comme on ne saurait qualifier d'« œuvre de la SPSAS » une réalisation d'un des membres de cette association, toute production attribuée au Groupe doit être considérée comme le fruit de l'activité d'un artiste donné et non du Groupe en tant que tel, sauf dans le cas des ensembles réalisés collectivement dans le cadre d'une exposition. Cette modification de la perception du statut des réalisations monumentales et des commandes constitue une autre des fictions qu'il a fallu déconstruire.

Même si les résultats de cette recherche tendent à détacher les constructions et décorations de l'influence directe du Groupe de Saint-Luc en tant que Société, celles-ci n'en demeurent pas moins les principaux témoins de l'existence de cette entité et de la riche activité des artistes qui la composaient ou gravitaient autour d'elle. Ce constat n'empêche nullement d'en apprécier la valeur, en les réétudiant elles aussi à la lueur d'une meilleure compréhension de l'histoire de ce groupement. Au même titre que tous les travaux de recherche antérieurs et actuels portant sur le Groupe de Saint-Luc,

le présent ouvrage ambitionne d'améliorer la connaissance de ces édifices et du contexte de leur création, afin de favoriser leur préservation à long terme et de servir de base à un dialogue lors de discussions autour de rénovations ou restaurations futures.

Parallèlement à la réévaluation du statut des commandes monumentales, cette recherche met en évidence l'existence de tentatives plus méconnues de commercialisation de la production des artistes de la SSL par l'intermédiaire d'organismes tels que la *Genossenschaft* de Baden. Leur analyse permet de réinterroger le rapport de la Société de Saint-Luc et du Groupe romand face à des problématiques telles que la copie et la production en série d'œuvres conçues comme objets de dévotion pour le foyer et non plus pour faire corps avec un ensemble architectural et décoratif unique.

Une autre des fictions solidement chevillées à l'image du Groupe de Saint-Luc est celle de l'œuvre d'art total. Pour les protagonistes du renouveau de l'art sacré, la subordination des beaux-arts à l'architecture apparaît comme une des clés permettant d'éviter l'écueil de l'art pour l'art, en préférant aux tableaux d'autel et à la statuaire mobile des œuvres qui font corps avec l'édifice telles que vitraux, mosaïques, peintures murales et sculptures monumentales. Dans cette optique, l'architecte joue un rôle primordial puisqu'il doit coordonner l'ensemble du chantier et assurer la cohérence de chacun des éléments qui participent de ce grand tout qu'est l'œuvre architecturale. Fernand Dumas incarne parfaitement cette approche : sa capacité à réunir artistes, artisans et entrepreneurs autour d'un projet commun, associée à son extraordinaire puissance de travail en font un véritable pivot de la partie romande du Groupe de Saint-Luc. De plus, par sa maîtrise de chaque élément du chantier, du plus petit détail de la décoration à la conception générale de l'édifice, il apparaît comme une figure particulièrement propice à la projection de représentations idéalisées, à l'instar de celle du *Magister operis* médiéval, réunissant autour de lui des artistes œuvrant communément au profit de l'ensemble. Comme nous l'avons vu au chapitre 5, cette représentation demande à être déconstruite et son application aux travaux reliés à l'influence du Groupe de Saint-Luc relativisée.

Véritable instance d'expertise en matière d'art religieux, la Société de Saint-Luc a étendu son influence à la Suisse entière et rallié les milieux artistiques, ecclésiastiques et intellectuels, dépassant largement les ambitions restreintes de son noyau d'origine constitué avant tout de professionnels souhaitant proposer leur savoir-faire aux paroisses. Bien que la construction et décoration ne figure pas au nombre de ses moyens d'action officiels, l'impressionnant réseau que la SSL s'est construit grâce à ses membres assure néanmoins à plusieurs artistes de son groupe de travail un certain monopole, comme le démontre le chapitre 2. Qu'il s'agisse d'ecclésiastiques — tel Monseigneur Besson qui en était proche sans pour autant jamais y adhérer officiellement — ou d'hommes politiques hauts placés — comme le Conseiller d'État Ernest Perrier —, de nombreuses figures ont contribué à l'essor de la Société de manière plus ou moins directe en favorisant l'attribution de commandes à certains de ses membres. Cette analyse a permis d'esquisser une véritable « géographie sociale » de la SSL et

de dépasser ainsi une vision centrée sur les artistes, qui ne constituent qu'une partie de ses adhérents. C'est grâce à son organisation en un réseau hétérogène rassemblant des personnalités aux profils variés que la Société de Saint-Luc a pu prospérer sur le territoire helvétique et laisser une empreinte durable dans la mémoire culturelle nationale.

Cette recherche rend également compte de l'existence et de l'importance de nombreuses femmes artistes actives dans la Société suisse, comme dans le renouveau de l'art sacré en général. Souffrant d'un manque de reconnaissance, elles n'en ont pas pour autant largement contribué à renouveler l'expression de disciplines artistiques variées qui, à l'époque, étaient encore presque exclusivement masculines, telles que la sculpture, l'orfèvrerie et le vitrail. Seul le domaine de l'architecture semble encore leur échapper à cette période — tout du moins dans le cadre du Groupe de Saint-Luc — même si quelques architectes évoluant en dehors de la Société exploreront dès les années 1940 en Suisse le domaine de l'architecture religieuse, à l'instar de Jeanne Buèche (1912-2000)[2].

En ce qui concerne les artistes eux-mêmes, les études sur le Groupe de Saint-Luc permettent de souligner à quel point leur travail excède largement le seul domaine de l'art sacré, mais est également parfaitement emblématique des innovations de la scène artistique nationale et internationale en général. L'analyse des œuvres de Marguerite Naville, Alexandre Cingria, François Baud et Marcel Feuillat a permis de revaloriser des disciplines longtemps considérées comme secondaires car assimilées aux arts décoratifs et à l'artisanat ; elle a également prouvé l'extraordinaire vitalité de ces techniques développées en étroite interaction avec le monde de la production contemporaine « profane ». Bien que l'art religieux soit généralement traité comme un domaine à part voire marginal, il n'existe aucune frontière entre les artistes créant des œuvres profanes et ceux actifs dans le domaine de l'art sacré, les uns étant en interaction constante avec les autres. Des artistes impliqués dans divers courants de l'art moderne ont décoré des édifices religieux, tandis que la majorité des artistes spécialisés dans l'art sacré ont mené parallèlement une pratique « profane ». De même, les courants de pensée qui animent le catholicisme au XXe siècle trouvent des prolongements bien au-delà de la sphère religieuse, tandis que le thomisme et le néothomisme font partie des sujets traités dans des revues comme *L'Esprit nouveau*[3]. Tout l'enjeu de collectifs comme le Groupe de Saint-Luc repose sur la nécessité de briser cette barrière entre le monde de l'art dit « vivant » et l'Église, pour que l'art religieux puisse s'en nourrir, tandis qu'un mouvement inverse permettrait au sacré d'infuser largement les sociétés humaines.

En présentant le parcours d'artistes incontournables du Groupe, le chapitre 3 a tenté d'illustrer toute la variété et la richesse de ces carrières qui se déroulent à la fois à l'intérieur et en dehors des chantiers des architectes de la Société, et le perpétuel mouvement de va-et-vient entre les innovations faites sur le plan profane et religieux. Le tableau-laine, par exemple, s'est développé dans le domaine général des arts décoratifs aussi bien grâce aux recherches d'Alice Bailly, de Jean-Louis Gampert et de

Marguerite Naville. Dans le même ordre d'idées, les œuvres religieuses de Severini ont fait la synthèse de son passé divisionniste, cubiste et futuriste mêlé d'un néo-classicisme correspondant à son « retour à l'ordre » pictural. Citons encore Fernand Dumas qui, en dehors de nombreuses connivences stylistiques avec l'architecture moderne, a utilisé pour ses églises des méthodes et des matériaux de construction de pointe employés dans la construction civile. Diverses expositions nationales et internationales d'art décoratif ont quant à elles prouvé à quel point l'art religieux faisait alors partie intégrante du mouvement des arts appliqués en général. De même, la présence répétée d'artistes n'ayant pour la plupart aucune implication réelle dans la commande religieuse lors d'évènements consacrés spécifiquement à la production sacrée, à l'instar d'Alice Bailly ou de René Auberjonois à l'échelle nationale, ou de Bonnard, Chagall et Rouault[4] à l'échelle internationale, signale une activité qui transcende les frontières entre sacré et profane. Comme indiqué au point 7.3, cette perspective moins clivante invite à relire l'histoire de « l'appel aux maîtres de l'art vivant » et du changement de paradigme intervenu dans le domaine de l'art sacré dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, en questionnant — comme le fit Severini — le caractère véritablement révolutionnaire d'une telle démarche.

Une identité contrastée

Qu'on procède à une micro ou une macroanalyse, la question identitaire est un élément central du présent ouvrage en ce qu'elle a conditionné le positionnement des entités successives qui composèrent le phénomène « Groupe de Saint-Luc ». L'identité du Groupe est le résultat d'un processus de construction en constante évolution qui repose sur la cohésion autour de valeurs communes, contribuant à la création d'un sentiment de cohésion et d'unité. Parallèlement, elle se renforce par un mouvement contraire, qui consiste à distinguer ce qui lui est étranger.
Comme démontré au chapitre 2, la nature juridique et les statuts des entités successives assimilables au Groupe englobent divers aspects, réels ou fantasmés, qui contribuent à forger son identité. À la fois société et association, le phénomène Saint-Luc réactive le fantasme de la corporation et l'imaginaire de la confrérie d'artistes, à une période où le système corporatif apparaît comme l'une des grandes solutions à la crise du monde moderne. Vue comme une alternative à un socialisme qui effraie et comme un palliatif à un régime démocratique qui en déçoit beaucoup, la corporation a l'avantage de constituer une entité autonome régie par des règles propres, dont le modèle est particulièrement compatible avec les visées d'un catholicisme souhaitant à la fois entrer dans le débat de la modernité tout en s'érigeant en gardien contre ses dérives. Seule la dimension pédagogique semble lui échapper, tout du moins officiellement. C'est d'ailleurs une des principales différences entre le Groupe de Saint-Luc et les Ateliers d'art sacré, un collectif d'essence pourtant très proche. Si la Société suisse ne se voue pas officiellement à l'enseignement et à la transmission, plusieurs de ses membres sont placés à la tête de postes prestigieux au sein des institutions de

formation artistique suisses, où ils sont à même d'essaimer leur doctrine, voire de recruter.

Le chapitre 6 a souligné à quel point la latinité est une notion centrale dans la construction identitaire des Romands. Elle conditionne la polarisation de la dimension romande, opposée à son *alter ego* germanique sur les plans culturel, politique, confessionnel et bien sûr artistique. Dans le champ de l'art religieux, l'art germanique, dont la modernité excessive est assimilée aux dérives de l'expressionnisme, sera érigé en paratonnerre contre les foudres du Saint-Siège, tandis que les Romands se réfugieront derrière une latinité garante de mesure et d'équilibre. Dans les différents discours, la « froide logique »[5] alémanique est ainsi opposée à la chaleur et à la richesse décorative et colorée des Romands qui suivent la ligne des arts décoratifs français, tandis que les Suisses alémaniques s'inscrivent dans les traces du Bauhaus. La latinité conditionne les prises de positions politiques des Suisses romands, qui sont particulièrement attirés par le fascisme de Mussolini, principalement parce que les valeurs qui l'animent sont identifiées comme véritablement latines et que ce régime repose sur un système corporatif perçu comme supérieur aux gouvernements démocratiques des sociétés modernes. Cet engouement est largement partagé, comme le démontre le titre honorifique de docteur *honoris causa* décerné au dictateur italien en 1937 par l'Université de Lausanne[6]. L'idéalisation de ce modèle politique et social renvoie par ailleurs à la question de la place des artistes dans la société, à une période qui est synonyme de chômage pour nombre d'entre eux. Cette polarisation existe aussi dans un récit tendant à différencier l'art protestant de l'art catholique, en amalgamant le premier avec une germanité dont on condamne le caractère froid et dépouillé. Il est avant tout question pour les catholiques, comme pour les protestants, de définir sa propre identité en miroir de cette altérité confessionnelle, résultat d'une construction reposant sur de nombreuses exagérations et déformations historiques[7].

Une analyse plus approfondie des styles en vigueur dans les œuvres des artistes du Groupe de Saint-Luc a permis de mettre en évidence certaines constantes et de dresser un premier portrait de l'esthétique en vigueur dans la Société romande. Que ce soit dans le fait de s'inspirer des œuvres d'art du passé ou d'assimiler certains principes de courants artistiques contemporains, la latinité apparaît à nouveau comme l'élément clé qui détermine si la référence est positive ou négative. Les emprunts à l'art paléochrétien, de la Renaissance ou de l'époque baroque sont ainsi encouragés lorsqu'ils se rattachent à la production de pays latins — en particulier l'Italie et la France —, à l'Orient chrétien de Constantinople et à la création vernaculaire tessinoise ou romande, tandis que des représentations négatives seront associées aux mêmes périodes de l'histoire de l'art lorsqu'il s'agit de leur expression nordique ou germanique. De même, les artistes du Groupe de Saint-Luc apprécient le Cubisme moins pour sa valeur avant-gardiste (qui était déjà dépassée lorsqu'ils s'y intéressent dans les années 1920) que parce qu'ils le perçoivent comme éminemment latin[8]. Quant à la dissolution de la « Romandie » dans un système national globalisé que Cingria redoutait, elle entre en résonance avec des peurs plus larges exprimées dans

toute l'Europe, qui sont celles de la perte des spécificités et traditions régionales et nationales dans un monde moderne en pleine industrialisation et internationalisation. En art comme en architecture, ces enjeux s'expriment par le rattachement à des formes et matériaux locaux, considérés comme « typiques ».

Le ralliement autour d'une identité latine n'empêche toutefois pas les artistes ni les architectes romands de s'inspirer de manière plus ou moins assumée des innovations qui apparaissaient alors outre-Sarine. Les réalisations de Dumas oscillent par exemple entre deux courants, comme le montrent les nombreuses variations et propositions conservées dans le fonds qui lui est consacré aux Archives de la construction moderne : d'une part le *Neues Bauen* et ses solutions à la fois modernes et rationnelles ; d'autre part la reprise et l'adaptation de formules traditionnelles accordant une place de choix à la décoration. Plusieurs de ses réalisations trouvent leur source dans des modèles d'Allemagne ou de Suisse allemande, où la réception du *Neues Bauen* — tout comme des thèses du renouveau liturgique relatives à l'espace sacré — se fit plus tôt en raison de sa proximité géographique avec l'Allemagne.

Les rares Romands qui empruntent explicitement la voie du *Neues Bauen*, notamment Alberto Sartoris avec l'église Notre-Dame-du-Bon-Conseil à Lourtier, paient assez chèrement leur audace. Au sein même de la Société de Saint-Luc, la démission d'Adolphe Guyonnet est la conséquence directe de son goût un peu trop affirmé pour ces tendances architecturales. Pour Dumas, cela implique probablement d'adoucir les références trop explicitement germaniques dans ses nouvelles réalisations, même s'il faut garder à l'esprit que les choix stylistiques de l'architecture ne dépendent pas uniquement de sa volonté, mais relèvent aussi des souhaits des paroisses. Les quelques projets plus novateurs qu'il propose, comme ceux de Schönenwerd ou de Prélaz, ne seront pas concrétisés, contrairement à ses propositions d'églises néo-régionalistes, Bussy, Mézières, Murist, qui feront la réputation du Fribourgeois. Malgré cela, il parvient toujours à insérer quelques éléments inspirés de l'architecture germanique dans ses réalisations. Sa réflexion sur les espaces dans une approche progressivement plus unifiée autour du chœur liturgique, qui se concrétise avec sa collaboration avec Honegger, dérive également, comme il l'a été démontré, d'une réception des thèses du Mouvement liturgique allemand probablement reçue à travers les travaux suisses alémaniques de Metzger et Baur.

Summa summarum : le présent ouvrage dresse un portrait du Groupe de Saint-Luc tout en contradictions, qui se définit autant en creux qu'à travers ses reliefs saillants. S'étant construit en dialogue avec les évolutions de « l'art vivant », le renouveau de l'art sacré qu'il prône est limité dans son expression par une Église encore réticente à la modernité. D'un autre côté, le lien à la tradition qu'il postule le menace à chaque instant de tomber dans le pastiche et la désuétude. Bien qu'il condamne la surcharge et l'excès, le Groupe revendique un caractère décoratif, coloré et baroque qui doit le prémunir de l'association avec la froideur et le dépouillement caractérisant soi-disant la germanité et le protestantisme. Cherchant par ailleurs à se préserver d'un internationalisme synonyme de perte de repère et d'identité, ses réalisations architecturales

puisent à la source d'un terroir suisse et romand réinterprété et modernisé, alors même que les architectes explorent de manière plus ou moins discrète diverses tendances contestées venues d'Allemagne. Par son rejet de l'individualisme, enfin, le Groupe exige des artistes qu'ils abandonnent leurs prérogatives et ambitions personnelles pour se mettre au service d'une œuvre commune, tout en valorisant des expressions stylistiques variées et l'entrecroisement des personnalités artistiques. C'est dans cet entrechoquement de mouvements discordants que s'est déployée l'une des manifestations artistiques parmi les plus influentes de la première moitié du XXe siècle en Suisse : une tentative pour « réinventer l'art sacré ».

1 Societas Sancti Lucae, « Statuts », 5 décembre 1924, StALU, PA 378/1.
2 Voir à son sujet : Daucourt, 1997 et l'article récent : Lang Jakob, 2024, pp. 42-51.
3 Dermenghem, 1924, pp. 336–340.
4 Ces artistes français participèrent à l'exposition d'art sacré moderne organisée par le Groupe romand de Saint-Luc au Musée Rath à Genève en 1938. Groupe romand de Saint-Luc, 1938.
5 Magnat, 1931, p. 5.
6 Wyder, 1981, p. 64.
7 On pense ici notamment à l'image erronée du temple protestant nu et blanc, largement utilisée par les catholiques pour servir leur discours sur l'art. Voir à ce sujet le point 6.3 et particulièrement le sous-point « Art sacré catholique, art sacré protestant : deux identités construites en regard l'une de l'autre ».
8 Voir à ce sujet : Pallini, 2004.

APPENDICE

Abréviations

ACM Archives de la construction moderne–EPFL, Lausanne
ACV Archives cantonales vaudoises, Lausanne
AEF Archives de l'État de Fribourg
AEG Archives de l'État de Genève
AEvF Archives de l'Évêché de Fribourg
AP Archives paroissiales
ATS Agence télégraphique suisse
AVG Archives du vicariat de Genève
AVL Archives de la ville de Lausanne
BGE Bibliothèque de Genève
BCU Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne
BNF Bibliothèque nationale de France
CLSR Centre des littératures en Suisse romande (anciennement Centre de recherche sur les lettres romandes (CRLR), Université de Lausanne
DGIP Direction générale des immeubles et du patrimoine, monuments et sites (Vaud)
DHS Dictionnaire historique de la Suisse
MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève
SBC Service des biens culturels (Fribourg)
SPSAS Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses
SSFPSD Société suisse des femmes peintres, sculpteurs et décorateurs
StALU Archives d'État de Lucerne
VCR Vitrocentre Romont

Littérature primaire

Archives

ACM
DUMAS Fernand, 1919–1962, cote 0018
DUMAS Fernand et HONEGGER Denis, 1933–1952, cote 0020

ACV
Dossier ATS « Alexandre Cingria »
PP 419 /393/1-2, « Nova et vetera. Revue catholique pour la Suisse romande », Fribourg, 1926

https://doi.org/10.1515/9783111383781-011

AEF
CH AEF, Echarlens Paroisse
CH AEF, Orsonnens Paroisse
CH AEF, Paroisse Saint-Pierre 2, 5, 11
CH AEF, Dossier onomastique « Dumas Fernand »
CH AEF, DM Ih 135 Cingria Alexandre, 1906–1930 (Actes/Dossier)
CH AEF, Archives du Service des bâtiments, église de Sorens, plans (en cours d'inventaire)

AEG
AEG, Registre du commerce L répertoire 2 (1902–1923)
AEG, Fonds André Secrétan
AEG, Coupures de journaux

AEvF
AEvF, dossier « St-Luc, Société de »
AEvF, boîte « Art sacré »
AEvF, dossier « Art sacré : Semsales » (YI.A.23)
AEvF, dossier « Art sacré : Mézières » (XI.A.23)
AEvF, paroisses II, boîte 11, dossier « Bussy »
AEvF, paroisses II, boîte 29, dossier « Echarlens »
AEvF, paroisses II, boîte 30, dossier « Épendes »
AEvF, paroisses II, boîte 30, dossier « Rueyres-les-Prés »
AEvF, paroisses II, boîte 37, dossier « Fribourg : Saint-Pierre »
AEvF, paroisses II, boîte 60, dossier « Lausanne : Notre-Dame »
AEvF, paroisses II, boîte 70, dossier « Ménières »
AEvF, paroisses II, boîte 79, dossier « Murist »
AEvF, paroisses II, boîte 86, dossier « Orsonnens »
AEvF, paroisses II, boîte 99, dossier « Semsales »
AEvF, paroisses II, boîte 100, dossier « Siviriez »
AEvF, paroisses II, boîte 101, dossier « Sorens »

Archives de la Fondation Charles-Journet
Correspondance F CJ 3, « Cingria, Alexandre »
Correspondance F CJ 3, « Feuillat, Marcel »
Correspondance F CJ 3, « Fosca, François »
Correspondance F CJ 3, « Poncet, Marcel/Anne-Marie »
Correspondance F CJ 3, « Severini, Gino/Jeanne »

Archives du Musée de Charmey
Correspondance Gino Severini/Fernand Dumas, cote MCGS_099.
Correspondance Alexandre Cingria/Fernand Dumas, cote MCGS_100

AVG
Classeurs de correspondance Mgr Eugène Petite/Mgr Marius Besson 1922–1927
Classeur 13A « Notre-Dame vitraux cure »
Boîte « Notre-Dame Archives J. Blanche »

AVL
AVL, Série C fonds administratifs C3, carton 2475.
AVL, Fonds Géo Würgler (1908–1986)

BCU Fribourg, manuscrits
Fonds Gérard Pflug (1915–1997)

BGE, Service des Manuscrits
CH BGE Arch. Baud-Bovy 1–328
CH BGE Ms. fr. 7811–7812, Correspondance Lucienne Florentin
CH BGE Ms. fr. 9045, Sylvain Pitt, Lettres, fragments de lettres, poèmes et recueils de poèmes manuscrits (adressés à Marguerite Naville-Soret), 1908–1919
CH BGE Ms. fr. 5502–5503, Papiers personnels d'Albert Naville
CH BGE Ms. fr. 5438, Lettres de Paul Naville à sa femme Marguerite

Centre des littératures en Suisse romande, CLSR, Université de Lausanne (anciennement CRLR)
Fonds Alexandre Cingria (1879–1945)

DGIP (VD)
Dossier Saint-Martin de Lutry, 147/40
Dossier église catholique d'Aubonne

MAH, Ville de Genève
Fonds François Baud, 1903–1975. Don de Josiane Voltoni, [avant 1992]
Baud, « Étapes » [autobiographie inédite], 26 janvier 1952, fonds François Baud, 1903–1975, MAH, Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève. Don de Josiane Voltoni, [avant 1992]

Archives Plans fixes
« Yoki peintre et verrier », Films Plans fixes, film 16 mm couleur (durée 51 minutes), tourné le 25/09/2000 à Romont : https://www.plansfixes.ch/films/yoki/

SBC Fribourg
Archives de la paroisse d'Attalens
Dossiers d'analyses des bâtiments
Dossiers informatiques des bâtiments
Recensement du Patrimoine religieux du canton de Fribourg (IPR)

StALU
Fonds de la Société Saint-Luc (PA 378/1-277)
PA 378/1 Statuts
PA 378/2-5 Protocoles des AG (1924–1958)
PA 378/10-22 Protocoles des AG du Comité
PA 378/23-30 Protocoles des AG du Comité directeur
PA 378/31 Groupe romand de Saint-Luc
PA 378/33 Groupe de travail
PA 378/44 Comité, divers
PA 378/44 Comptes
PA 378/59-61 Correspondance et divers
PA 378/70-76 Listes des membres
PA 378/77-79 Circulaires
PA 378/81-83 Correspondance
PA 378/144–155 Expositions
PA 378/202 Mémoire de Fabrizio Brentini
PA 378/247 Concours de l'église Saint-Pierre
PA 378/257, 260, 269 Presse
PA 378/277 Geschäftsstelle SSL, Baden
PA 378/78 Texte « La vie intime de Saint-Luc en 1936 »

Archives VCR
Fonds Marcel Poncet
Fonds Alexandre Cingria
Fonds Aloys Page

Archives paroissiales
AP Broc (FR)
AP Bussy (FR)
AP Finhaut (VS)
AP Fontenais (JU)
AP Notre-Dame, Lausanne (VD)
AP Lourtier (VS)
AP Mézières (FR)
AP Semsales (FR)
AP Siviriez (FR)
AP Saint-Paul, Cologny (Genève)
AP Saint-Pierre, Fribourg (FR)
AP Travers (NE)

Autres fonds
Archives de l'Université de Fribourg (FR)
Archives du foyer franciscain de Saint-Maurice (VS) (actuelle Hôtellerie franciscaine)
Archives du Collège de Saint-Maurice (VS)

Archives privées
Archives privées Ariane Bercher-Jordan, La Tour-de-Peilz
Archives privées Chenaux-Dumas, Fribourg
Archives privées Luc Dumas, Lausanne
Archives privées Alain et Nicole Glauser, Neuchâtel
Archives privées Paul Monnier, Genève
Archives privées Jean-Bernard Thévoz
Archives numériques Piero Pacini
Archives numériques Patrick Rudaz

Dictionnaires, encyclopédies, bases de données en ligne

AGORHA, Base de données de l'Institut national d'histoire de l'art : https://agorha.inha.fr
Base de données vitrosearch.ch, Vitrocentre et Vitromusée Romont : https://vitrosearch.ch
Archives de la Gazette de Lausanne et du Journal de Genève, *Le Temps* : https://www.letempsarchives.ch
Dictionnaire historique de la Suisse, en ligne : https://hls-dhs-dss.ch
Encyclopedia Universalis, en ligne : https://www.universalis.fr
E-Periodica, revues suisses en ligne : https://www.e-periodica.ch/
Fonds Honegger, Denis (1907–1981), 230 Ifa, Inventaire complet, réalisé par Simon Texier sous la direction de David Peyceré, Sonia Gaubert. Mis à jour le : 1999-03-30 : https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/fonds/FRAPN02_HONDE/inventaire
Base de données *Gallica*, bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France et de ses partenaires : http://gallica.bnf.fr
Dictionnaire *Larousse*, en ligne : https://www.larousse.fr/encyclopedie
New World Encyclopedia, en ligne : https://www.newworldencyclopedia.org
Presse suisse en ligne, *E-Newspaper Archives* : https://www.e-newspaperarchives.ch
Répertoire des noms de famille suisses, en ligne : http://www.hls-dhs-dss.ch/famn/index.php
Base de données *Scriptorium* : https://scriptorium.bcu-lausanne.ch
SIKART, Dictionnaire sur l'art en Suisse : https://www.sikart.ch

Sites internet et billets de blogs en ligne

Barras Jean-Marie, « Épisodes de la vie fribourgeoise », [Recueil de témoignages inédits], https://www.nervo.ch/wp-content/uploads/2017/03/Episodes_de_la_-vie_fribourgeoise_VI.pdf.

BNF – Département de la recherche bibliographique, « Sabine Desvallières (1891–1935) » [Recueil. Dossiers biographiques Boutillier du Retail. Documentation sur Sabine Desvallières (sœur Marie de la Grâce)] : http://data.bnf.fr/ark:/12148/cb162288137.
Site dédié à l'artiste Gaston Thévoz : Artiste-peintre fribourgeois 1902–1948 : http://www.gastonthevoz.ch/page1.php.
Site de l'abbaye de Saint-Maurice : http://www.abbaye1500.ch/index.php
Site dédié à l'artiste Paul Monnier : http://www.paul-monnier.ch
Site de la *Schweizerische St. Lukasgesellschaft für Kunst und Kirche/SSL* : https://lukasgesellschaft.ch
Site de la *Franki Foundations* : https://www.ffgb.be/fr/about/history/
Maria (Suor), « La Famiglia Religiosa Beato Angelico : ‹ Nuova vocazione al servizio della Chiesa ›. Gli antefatti », article publié dans : *Amico dell'Arte Cristiana* 1, 2, 3, 4, 1966, disponible en ligne : http://www.antropologiaartesacra.it/la_famiglia_religiosa_beato_angelico.htm
Site de l'abbaye de Maredsous : http://www.maredsous.com
Site de la Fondation Théodore-Strawinsky : http://www.theodorestrawinsky.ch
Site de la *Fondazione di culto Scuola Beato Angelico* : https://fondazionesba.it
Site de la Paroisse Saint-Joseph, Genève : https://saintjoseph.ch/histoire
Site de *Visarte* suisse : https://visarte.ch

Travaux inédits

ATELIER SAINT-DISMAS, 2000
Atelier Saint-Dismas, « Rapport. Travaux de conservation et de restauration des décors peints. Parois et plafonds. Église Saint-Martin, Lutry-Paudex », 22 mai 2000, Lausanne

BEURAT, BURLE, COUTAZ, UDRY, 1975
Beurat G., Burle J., Coutaz, J.-P., Udry, R., « Catalogue des vitraux et des mosaïques d'Alexandre Cingria en Suisse romande », Genève : École supérieure des arts visuels, 1975

BRENTINI, 1982
Brentini Fabrizio, Im Dienste der modernen kirchlichen Kunst: Die Societas Sancti Lucae (SSL) 1924–1981, Mémoire de licence en théologie, Université de Lucerne, 1982

DAUCOURT, 2000
Daucourt Philippe, La leçon d'architecture d'Auguste Perret en Suisse romande. Variations et interprétations. Les fonds Emilio Antognini, Béate et Maurice Billeter, Jeanne Bueche, Daniel Girardet et Denis Honegger aux Archives de la construction moderne, Lausanne : EPFL, thèse de doctorat en architecture, 2000

DEVANTHÉRY, 2015
Devanthéry Aude, Lucien Praz, ses églises dans le Valais du 20e siècle, mémoire de master, médiathèque Valais, 2015

FERREIRO, 2005
Ferreiro Marina, L'église paroissiale de Semsales : son histoire, son architecture et sa décoration, mémoire de licence, Université de Genève, 2005

FERRY, 2012–2013
Ferry Tristana, « Renouveler la peinture monumentale ». Débats autour des techniques dans la littérature artistique en France, de la Restauration au Front populaire, mémoire de recherche de master 2, tome 1, Université Aix-Marseille, 2012–2013

GROSS 2001
Gross Samuel, L'église paroissiale de Finhaut, mémoire de licence, Genève, Faculté des Lettres, 2001

HOSTETTLER, 2001
Hostettler Chantal, L'Atelier P. Chiara – Lausanne : un producteur de vitraux domestiques au début du 20e siècle, Mémoire de Licence, Université de Lausanne, 2001

JACCARD, 1973
Jaccard Paul-André, Alice Bailly (1872–1938), mémoire de licence en Histoire de l'art, Université de Lausanne, 1973

JAMES, 1994
James Julian (Atelier de conservation et de restauration S.à.r.l. ACR), « Echarlens, Nouvelle église. Murs intérieurs : rapport des recherches et sondages préliminaires », 4 juillet 1994
KYONG-MI, 2006
Kyong-Mi Kim, Die religiösen Gemälde von Emil Nolde, thèse de doctorat en Philosophie, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Institut für Europäische Kunstgeschichte, tome I, 2006
MEER, 2002
Meer Sébastien, La dalle de verre en Suisse. Émergence d'une nouvelle technique de vitrail dès 1935, mémoire de licence, Université de Lausanne, 2002
MORET, 2005
Moret David, L'Écho illustré : miroir des mutations de la société catholique suisse romande (1933–1973), mémoire de licence, Université de Fribourg, mars 2005
NEUENSCHWANDER FEIHL, 1993
Neuenschwander Feihl Joëlle, Église catholique Saint-Martin à Lutry, rapport historique, mars 1993
NOVERRAZ, 2014
Noverraz Camille, Marcel Poncet (1894–1953) : Au cœur de l'œuvre d'un artiste-verrier, mémoire de master, Université de Lausanne, 2014
OEUVRAY, 2019
Oeuvray Kerralie, « Intervention de Fernand Dumas à l'église Saint-Étienne à Bottens : une restauration ? », travail de recherche non publié dans le cadre du séminaire Histoire de la conservation et de la restauration des monuments historiques en Europe XVIIe–XXe siècles, dirigé par Karina Queijo, Université de Lausanne, 2019
RIME, 2005
Rime Jacques, Charles Journet : un prêtre intellectuel dans la Suisse romande de l'entre-deux-guerres, thèse de doctorat en Théologie, Université de Fribourg, 2005
ROHNER, 2006
Rohner Joëlle, Alexandre Cingria (1879–1945) : quand le politique rencontre l'esthétique, mémoire de licence, Université de Fribourg, 2006
ROULIN, 2002
Roulin Stéphanie, Gonzague de Reynold. Un intellectuel catholique et ses correspondants en quête d'une chrétienté idéale (1938–1945), mémoire de master, Université de Fribourg, 2002
SIRADOVIC, 2011
Siradovic Boris, Miséricorde: Ein Architekturwettbewerb für das Hauptgebäude der Universität Fribourg, mémoire de master, Université de Fribourg, 2011
STAHL, 2009
Stahl Fabienne, Les décorations religieuses de Maurice Denis (1870–1943) entre les deux guerres, thèse de doctorat en Histoire de l'art, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, vol. 1, 2009
TILLE, 2013/2014
Tille Antoine, Vers un art social nouveau, Genève 1897–1909, Jean Lahor, Charles Eggimann, Edmond Georges Reuter, critique, éditeur et artiste dans le sillon de William Morris, mémoire de master en Histoire de l'art, Université de Lausanne, 2013/2014

Sources publiées

IIIE EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS [...], 1927
IIIe Exposition internationale des arts décoratifs : [Palais royal, Monza, 1927], Milan : Commission artistique, 1927
1ÈRE EXPOSITION NATIONALE D'ART APPLIQUÉ [...], [1922]
1ère exposition nationale d'art appliqué, organisée par L'Œuvre, Association Suisse romande de l'art et de l'industrie et par le Werkbund suisse [...], Lausanne, Halle du Comptoir suisse du 6 mai au 25 juin 1922, Lausanne : La Concorde, [1922]

200E ANNIVERSAIRE DE LA FONDATION DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS, 1948
200e anniversaire de la Fondation de l'École des beaux-arts, 1748–1948, [Genève] : [École des beaux-arts], 1948
ACKEN (VAN), 1923
Acken Johannes (van), Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk, Gladbeck : Verlag A. Theben, 1923
AN UNSERE LESER, 1924
« An unsere Leser », in : Die christliche Kunst: Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft, décembre 1924, n.p
ARNAUD D'AGNEL, 1936
Arnaud d'Agnel Gustave, L'Art religieux moderne, tome 1, Grenoble : B. Arthaud, 1936
Arnaud d'Agnel Gustave, L'Art religieux moderne, tome 2, Grenoble : B. Arthaud, 1936
ATELIERS D'ART SACRÉ, 1938
« Ateliers d'art sacré », in : L'Art sacré, novembre 1938, p. 334
AUBERT, 1945
Aubert Jacques, Marguerite Naville, collection L'art religieux en Suisse romande, tome 8, Neuchâtel : La Baconnière, 1945.
AUBERT, 1921
Aubert Marcel, « Une exposition d'art chrétien moderne », in : Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité, janvier 1921, pp. 41–53
AUSSTELLUNG CHRISTLICHER KUNST [...], [1924]
Ausstellung christlicher Kunst. Veranstaltet bei Anlass des Schweiz. Katholikentages in der Kunsthalle und im Gewerbemuseum Basel, 26. Juli – 31. August 1924, Bâle : Kunsthalle, [1924]
BAUD, 1918
Baud Maurice, Le credo politique de Pie X, Lausanne : Éd. des Cahiers vaudois, 1918
BAUD, 1934
Baud François, « La voie de l'art religieux contemporain », in : Ars sacra, 1934, pp. 43–50
BAUD, 1948
Baud François, « De la construction à l'Architecture », in : Das Werk, 35, 1948, pp. 14–17
BAUR, 1928
Baur Hermann, « Um den neuen Kirchenbau », in : Ars sacra, 1928, pp. 9–19
BEAUREPAIRE, 1844
Beaurepaire Alexandre (de), Frère Piel de Lisieux, par le comte Alexandre de Beaurepaire, Caen : B. Mancel, 1844
BELLOT, 1935
Bellot Paul, « Réflexions sur l'architecture », in : L'Artisan liturgique – Revue trimestrielle d'art religieux appliqué, 39, octobre/décembre 1935, pp. 796–810
BERTHOUD, 1954
Berthoud Dorette, Faut-il peindre nos temples, Neuchâtel : H. Messeiller, 1954
BESSON, 1929
Besson Marius (Monseigneur), « Lettre d'introduction à ‹ L'Écho illustré › », in : L'Écho illustré : revue hebdomadaire, novembre 1929, p. 3
BESSON, 1933A
Besson Marius (Monseigneur), Après quatre cents ans, Genève : Jacquemoud, 1933
BESSON, 1933B
Besson Marius (Monseigneur), « À propos d'art religieux », in : Ars sacra, 1933, p. 41
BIRCHLER, 1927/1928
Birchler Linus, « Christliche Kunst in der Schweiz », in : *Die Christliche Kunst: Monatsschrift* für alle Gebiete der Christlichen Kunst und Kunstwissenschaft, 1927/1928, pp. 129–157
BIRCHLER, 1929
Birchler Linus, « Moderne Kirchenkunst in Europa », in : Ars sacra, 1929, pp. 25–36
BIRCHLER, 1933
Birchler Linus, « Neuzeitliche Kirchenbauten in der Schweiz », in : Ars sacra, 1933, pp. 22–31

BLOY, 1956
Bloy Léon, La femme pauvre, Épisode contemporain, Paris : Mercure de France, 1956
BOUVIER, 1926
Bouvier Jean-Bernard, « Alexandre Cingria », in : Pages d'art : revue suisse, février 1926, pp. 25–30
BOUVIER, 1928
Bouvier Jean-Bernard, « À Semsales : La nouvelle église », in : Nouvelles étrennes fribourgeoises, 1928, pp. 159–180
BOUVIER, 1929
Bouvier Jean-Bernard, « La nouvelle église d'Echarlens », in : Nouvelles étrennes fribourgeoises, 1929, p. 123–146
BOUVIER, 1932
Bouvier Jean-Bernard, « Décorateurs et verriers suisses », in : L'Artisan liturgique, 27, 1932, pp. 560–561
BOUVIER, 1933
Bouvier Jean-Bernard, « La nouvelle église de Tavannes : architecte Adolphe Guyonnet, Genève », in : Das Werk, 20, 8, 1933, pp. 225–229
BOUVIER, 1938
Bouvier Jean-Bernard, Adolphe Guyonnet, collection L'art religieux en Suisse romande, Neuchâtel : La Baconnière, 1938
BOUVIER, 1941
Bouvier Jean-Bernard, « Un peintre universel : esthétique et culture d'Alexandre Cingria », in : Habitation, vol. 14, 1941, pp. 40 et 41
BOUVIER, 1944
Bouvier Jean-Bernard, Alexandre Cingria : peintre, mosaïste et verrier, Genève/Annemasse : Les éditions du Mont-Blanc, 1944
BOVY, 1947–1948
Bovy Adrien, « Souvenirs d'Alexandre Cingria : 1879–1945 », in : Nouvelles étrennes fribourgeoises, année 80/81, 1947–1948, pp. 24–32
BRILLANT, 1930
Brillant Maurice, L'art chrétien en France au XXe siècle : ses tendances nouvelles, Paris : Bloud et Gay, 1930
BUDRY, 1936
Budry Paul, « L'art dans le temple », in : L'Église nationale vaudoise – La Pierre et l'esprit, 1936, pp. 51–57
BUECHE, 1957
Bueche Jeanne, « L'église de Courfaivre et ses vitraux », in : Bulletin du ciment, 24, 1957, pp. 1–10
C.-F. RAMUZ/A. CINGRIA : LETTRES II 1904–1914, 1978
C.-F. Ramuz/A. Cingria : Lettres II 1904–1914. Présentation, choix et notes de Gilbert Guisan et Doris Jakubec, Lausanne, Paris : Bibliothèque des Arts, 1978
CHARASSON, 1930
Charasson Henriette, « Vers un renouveau de l'art liturgique », in : L'Écho illustré, 33, 30 août 1930, pp. 662–663
CHARLES-ALBERT CINGRIA. CORRESPONDANCE GÉNÉRALE, 1977
Charles-Albert Cingria. Correspondance générale, tome III, Lettres aux amis de La Voile latine et des Cahiers vaudois, texte établi et annoté par Edmond Laufer, Lausanne : L'Âge d'homme, 1977
CHAVENON, 1914
Chavenon Roland, « L'art décoratif de demain », in : L'Œuvre : Organe officiel de la fédération des architectes suisses et de l'association suisse romande de l'art et de l'industrie, Bulletin bimensuel, 2, 1914, p. 73.
CHAZEL, 1928
Chazel Pierre, « L'art dans le culte », in : Cahiers protestants, 1928, pp. 193–220
CHRONIQUES : L'EXPOSITION DU PAVILLON DE MARSAN, 1939
« Chroniques : L'exposition du Pavillon de Marsan », in : L'Art sacré, 37, janvier 1939, pp. 21–26

CINGRIA, 1908
Cingria Alexandre, Les Entretiens de la villa du Rouet – Essais dialogués sur les arts plastiques en Suisse romande, Genève : A. Jullien, 1908
CINGRIA, 1917
Cingria Alexandre, La Décadence de l'art sacré, Lausanne : Les Cahiers vaudois, 1917
CINGRIA, DE TRAZ, 1924
Cingria Alexandre, de Traz Georges, « Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice », in : L'Œuvre : Association suisse romande de l'art et de l'industrie, Bulletin mensuel, janvier 1924, p. 10
CINGRIA 1925A
Cingria Alexandre, « Le mouvement d'art religieux en Suisse romande », in : Das Werk, 12, 12, 1925, pp. 367–368
CINGRIA 1925B
Cingria Alexandre, « L'effort de la Suisse à l'exposition des arts décoratifs », in : Pages d'art. Revue mensuelle suisse illustrée, 9, septembre 1925, pp. 177–180
CINGRIA, 1926A
Cingria Alexandre, « L'architecte et le décorateur », in : L'Œuvre : Association suisse romande de l'Art et de l'Industrie, Bulletin mensuel, février 1926, pp. 3–5
CINGRIA, 1926B
Cingria Alexandre, « L'œuvre de Gino Severini en Suisse romande », in : Pages d'art, décembre 1926, pp. 40–46
CINGRIA 1927A
Cingria Alexandre, « L'art religieux en Suisse romande », in : Ars sacra, 1927, pp. 30–33
CINGRIA 1928
Cingria Alexandre, « Art religieux en Suisse romande », in : Ars sacra, 1928, pp. 33–34
CINGRIA, 1929A
Cingria Alexandre (Le Spectateur romand), « L'activité de l'art religieux en Suisse romande », in : Ars sacra, 1929, pp. 43–45
CINGRIA, 1929B
Cingria, « L'art religieux, l'art moderne, la mode », in : Nova et Vetera, 1929, pp. 253–279
CINGRIA, 1930A
Cingria Alexandre, La Décadence de l'art sacré, nouvelle édition corrigée et augmentée de notes, Paris : À l'Art catholique, 1930
CINGRIA, 1930B
Cingria Alexandre, « Le chrétien devant l'art moderne », in : Nova et Vetera, 1930, pp. 38–59
CINGRIA, 1930C
Cingria Alexandre, « L'art religieux en terre romande », in : Ars sacra, 1930, pp. 32–34
CINGRIA, 1932A
Cingria Alexandre, « Le renouvellement des thèmes », in : Ars sacra, 1932, pp. 26–37
CINGRIA, 1932B
Cingria Alexandre, « L'art religieux en Suisse romande », in : Ars sacra, 1932, pp. 62–65
CINGRIA, 1933A
Cingria Alexandre, Souvenirs d'un peintre ambulant, Payot : Lausanne, 1933
CINGRIA, 1933B
Cingria Alexandre, Le Vatican et l'art religieux moderne, Genève : Les Archives internationales, [1933]
CINGRIA, 1933C
Cingria Alexandre, « Renaissance de l'art religieux », in : Nova et Vetera, III, 1933, pp. 307–323
CINGRIA, 1933D
Cingria Alexandre, « L'exposition d'art religieux moderne du groupe romand de la Société de Saint-Luc » [« Page de St-Luc » 1], in : L'Écho illustré, 15, 1933, pp. 360–362
CINGRIA, 1933E
Cingria Alexandre, « Recueil de documents du Groupe romand de la Société de St-Luc » [« Page de St-Luc » 1], in : L'Écho illustré, 15, 1933, pp. 359–362

CINGRIA, 1933F
Cingria Alexandre, « L'art décoratif à la Triennale », in : Œuvres : Architecture, art appliqué, beaux-arts, septembre 1933, pp. 12–16
CINGRIA, 1934
Cingria Alexandre (Le Spectateur romand), « Chronique du Spectateur romand », in : Ars sacra, 1934, pp. 62–68
CINGRIA, 1935A
Cingria Alexandre, « Le Spectateur romand », in : Ars sacra, 1935, pp. 16–21
CINGRIA, 1935B
Cingria Alexandre, « Histoire du Groupe Romand de la Société Saint Luc », in : L'Art sacré, 6, décembre 1935, pp. 26–28
CINGRIA, 1935C
Cingria Alexandre, « La renaissance artistique de Beuron », in : Nova et Vetera, 1935, II, pp. 143–153
CINGRIA, 1936
Cingria Alexandre (Le Spectateur romand), « Activité du Groupe romand de St-Luc », in : Annuaire romand de St-Luc, 1936, pp. 5–11
CINGRIA 1937A
Cingria Alexandre, « Artistes étrangers : Fernand Dumas », in : L'Art sacré, mars 1937, pp. 75–78
CINGRIA 1937B
Cingria Alexandre, Marcel Feuillat : orfèvre, collection L'art religieux en Suisse romande, tome 4, Neuchâtel : La Baconnière, 1937
CINGRIA 1937C
Cingria Alexandre, « Pensée catholique et confusion esthétique », in : Nova et Vetera, II, 1937, pp. 158–173
CINGRIA, 1937D
Cingria Alexandre (Le Spectateur romand), « L'art religieux en terre romande en 1936 », in : Almanach romand de St-Luc, 1937, pp. 29–34
CINGRIA, 1937E
Cingria Charles-Albert, « Portraits d'artistes étrangers : Gino Severini », in : L'Art sacré, 15, janvier 1937, pp. 15–17
CINGRIA, 1938A
Cingria Alexandre, « L'architecture, un des Beaux-Arts », in : Nova et Vetera, septembre 1938, pp. 392–407
CINGRIA, 1938B
Cingria Alexandre, « L'Art Sacré à l'Exposition internationale de Genève », in : Arte Cristiana, 10, XXVI, octobre 1938, pp. 258–261
CINGRIA, 1939
Cingria Charles-Albert, « Cingria et le vitrail moderne », in : L'Art sacré, juillet 1939, pp. 207–211
CINGRIA, 1940
Cingria Alexandre, « Costumes de théâtre », in : Vie, art & cité, septembre/octobre 1940, n.p.
CINGRIA, 1941
Cingria Alexandre, « L'art baroque en Suisse », in : Vie, art & cité, novembre/décembre 1941, n.p.
CINGRIA, 1942
Cingria Alexandre, « La mort du baroque », in : Vie, art & cité, 5, 1942, n. p.
CINGRIA, 1944
Cingria Hélène, « Les mosaïques et les broderies de Madame Marguerite Naville », in : La Femme d'aujourd'hui, 8 janvier 1944, pp. 56–57
CINGRIA, 1945
Cingria Alexandre, « Caractères du baroque », in : Formes et couleurs, 1, 1945
CINGRIA, 1990
Cingria Alexandre, L'écriture au bord des yeux : lettres à Adrien Bovy, 1898–1901 [Présentation, choix et notes de Corinne Giroud], Université de Lausanne, Centre de recherches sur les lettres romandes, Lausanne : Payot, 1990

CODEX IURIS CANONICI, 1917
Codex Iuris Canonici, 1917, clerus.org, http://www.clerus.org/clerus/dati/2001-03/20-6/CIC17I3.html#_Toc509674656, [consulté le 13.11.2021]
COUTURIER, 1937
Couturier Marie-Alain, « Sur Picasso et les conditions actuelles de l'art chrétien », in : L'Art sacré, 18, avril 1937, pp. 99–101
DENIS, 1920
Denis Maurice, Théories : 1890–1910 : du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique, Paris : L. Rouart et J. Watelin, 1920 (4e éd.)
DENIS, 1922
Denis Maurice, Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré 1914–1921, L. Rouart et J. Watelin, Paris, 1922
DENIS, 1933
Denis Maurice, « État actuel de l'art religieux », in : Gazette des Beaux-Arts, juillet 1933, pp. 38–57
DENIS, 1935
Denis Maurice, « Ne vocemini magistri », in : L'Art sacré, juillet 1935, pp. 8 et 9
DENIS, 1939
Denis Maurice, Histoire de l'art religieux, [Paris] : Flammarion, 1939
DERMENGHEM, 1924
Dermenghem Émile, « Thomisme et néo-thomisme », in : L'Esprit nouveau, 24, juin 1924, pp. 336–340
DERMINE, 1937
Dermine R., « L'église Saint-Pierre de Fribourg », in : L'Artisan liturgique, 47, octobre/décembre 1937, pp. 997–998
DESLANDES, 1932
Deslandes Pierre, « L'église de Finhaut en Valais (Suisse) : Les réflexions d'un simple homme », in : L'Artisan liturgique, 27, octobre/décembre 1932, pp. 568–569
DESLANDES, 1937
Deslandes Jacques, « La chapelle Saint-Martin à Lutry », in : L'Artisan liturgique, 47, octobre/décembre 1937, p. 1006
DIE AUSSTELLER DER LA [...], 1939
Die Aussteller der LA : vollständiges Verzeichnis der Fachgruppenkomitees, der Aussteller und der Ausstellungsgutes, [...], Zürich : Schweizerische Landesausstellung, 1939
DIE MARIENKIRCHE UND DIE RÖM.-KATHOL. GEMEINDE BERN, [1933]
Die Marienkirche und die röm.-kathol. Gemeinde Bern, Benziger & Co. A.-G., Einsiedeln, [1933]
DIESBACH, 1939
Diesbach Frédéric (de), Gaston Faravel, collection L'art religieux en Suisse romande, Neuchâtel : La Baconnière, 1939
DUMAS, [1933]
Dumas Fernand, « L'architecture religieuse moderne », in : Die Marienkirche und die röm.-kathol. Gemeinde, Bern, Benziger & Co. A.-G., Einsiedeln, [1933], pp. 29–32
DU MONT, 1944
Du Mont Charles, Où en est notre art religieux ? : Appel au bon sens ! À la santé ! À la probité ! Wie steht es mit unserer religiösen Kunst ? : Ein Aufruf an den Verstand ! An die geistige Gesundheit ! An die Redlichkeit !, Genève : Éd. de l'Observateur de Genève, 1944
DUPONT LACHENAL, 1959
Dupont Lachenal Léon, « Le chanoine Louis Poncet », in : Les Échos de Saint-Maurice, tome 57, 1959, pp. 272–284
ENQUÊTE AUPRÈS DU CLERGÉ, 1934
« Enquête auprès du clergé », in : Ars sacra, 1934, pp. 58–61
E.-S. D., 1929
E.-S. D., « L'architecture : L'architecte Fernand Dumas », in : L'Écho illustré : revue hebdomadaire, novembre 1929, p. 19

EXPOSITION DE LA POMME D'OR [...], 1916
Exposition de la Pomme d'Or, du 27 avril au 27 mai : catalogue, Genève 1916, n.p.
EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES [...], 1925
Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, avril-octobre 1925. Catalogue général officiel, Paris : Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, 1925
EXPOSITION NATIONALE D'ART APPLIQUÉ [...], 1931
Exposition nationale d'art appliqué : [Genève, Palais des expositions, du 30 août au 11 octobre 1931], organisée par L'Œuvre, association suisse romande de l'art et de l'industrie, et par le Werkbund suisse sous les auspices du Conseil fédéral, Genève : A. Kundig, 1931
FERRARE, 1935
Ferrare Henri, « Art et actualité : Exposition du Groupe romand de Saint-Luc, Musée Rath Genève, 2–24 février 1935 », in : Œuvres : Architecture, art appliqué, beaux-arts, février 1935, pp. 31–33
FERRARE, 1937
Ferrare Henri, Jean-Louis Gampert, collection L'art religieux en Suisse romande, tome 3, Neuchâtel : La Baconnière, 1937
FEUILLAT, 1947A
Feuillat Marcel, « L'autel de la chapelle de l'Université », in : Academia friburgensis, vol. 5, 3, 1947, pp. 67–70
FEUILLAT, 1947B
Feuillat Marcel, « L'émail moderne », in : Pro Arte : revue internationale d'art ancien et contemporain, 63/64, 1947, pp. 345–351
FEUILLE OFFICIELLE SUISSE DU COMMERCE, 1919
Feuille officielle suisse du commerce, 37, cahier 156, 2 juillet 1919, p. 1160
FLORENTIN, 1924
Florentin Lucienne, « Chez les émailleurs genevois », in : L'Œuvre : Association suisse romande de l'Art et de l'Industrie, bulletin mensuel, 6, juin 1924, p. 3 et 4
FOSCA, 1928
Fosca François, « Notes sur l'inspiration en art religieux », in : Ars sacra, 1928, pp. 20–22
FOSCA 1930
Fosca François, Portrait d'Alexandre Cingria, Lausanne, Genève : Payot, collection Les cahiers romands 11, 1930
FOSCA, 1934
Fosca François, « L'architecture ‹ nudiste › à l'église », in : Ars sacra, 1934, pp. 51–55
FOSCA, 1945A
Fosca François [Georges de Traz], « Chronique romande », in : Das Werk : Architektur und Kunst, 6, juin 1945, pp. 63–64
FOSCA, 1945B
Fosca François, « Le projet pour l'église de Notre-Dame-de-la-Compassion à Peseux (Canton de Neuchâtel) », in : Schweizerische Bauzeitung, 125/126, 12, 1945, pp. 142–144
FOSCA 1947
Fosca François, Emilio Maria Beretta, Neuchâtel : La Baconnière, 1947
FOSCA 1948
Fosca François, « Souvenirs sur Maurice Denis », in : Das Werk, vol. 35, cahier 11, 1948, pp. 360–362
GANTER, 1951
Ganter Edmond, « Le retable de Saint-Victor. Un témoignage d'amitié entre Genève et St-Maurice », in : Les Échos de Saint-Maurice, tome 49, 1951, pp. 193–200
GENEUX, 1935
Geneux P., « Art et actualité – L'exposition de Romanité à Genève », in : Œuvres : Architecture, Art appliqué, Beaux-Arts, mars 1935, pp. 26 et 27
GILLIARD, 1936
Gilliard Frédéric, « L'architecture dans le temple », in : L'Église nationale vaudoise – La Pierre et l'esprit, 1936, pp. 19–34

GILLIARD, 1945
Gilliard Frédéric, L'art dans le temple, Lausanne : Histoire moderne des religions, 1945
GROPIUS, 1932
Gropius Walter, « Idee und Entwicklung des Staatlichen Bauhauses zu Weimar », in : Amtsblatt des Thüringischen Ministeriums fürs Volksbildung, 24. Januar 1932, retranscrit dans : http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/bauhaus_1923.htm
GROUPE DE SAINT-LUC ET SAINT-MAURICE, 1920
Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, Catalogue illustré des travaux exécutés par les membres du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, Genève : [s.n.], 1920
GROUPE ROMAND DE SAINT-LUC, 1938
Groupe romand de Saint-Luc, Catalogue illustré de l'Exposition internationale d'art sacré moderne, [Genève : Musée Rath], 1938
GUARDINI, 1948
Guardini Romano, L'esprit de la Liturgie (Vom Geist der Liturgie), traduit de l'allemand par Robert d'Harcourt, Paris : Plon, 1948
GUIDE DU PAVILLON PONTIFICAL PARIS 1937, 1937
« Guide du Pavillon pontifical Paris 1937 », in : L'Art sacré (numéro spécial), 1937, pp. 1–48
GUYONNET, 1932
Guyonnet Adolphe, « Le Bâtiment du Désarmement à Genève (Bâtiment des Commissions de la conférence générale pour la limitation et la réduction des armements) : Adolphe Guyonnet, arch. FAS, et prof. L. Perrin, ing., Genève », in : Das Werk, 19, 4, 1932, pp. 99–107
GUYONNET, 1935
Guyonnet Adolphe, « Introduction à une conception logique de l'esthétique architecturale », in : Bulletin technique de la Suisse romande, 6, mars 1935, pp. 61–70
HARCOURT, 1948
Harcourt Robert (d'), « Le mouvement liturgique dans l'Allemagne d'après-guerre et Romano Guardini », in : L'esprit de la Liturgie (Vom Geist der Liturgie), traduit de l'allemand par Robert d'Harcourt, Paris : Plon, 1948, pp. 1–94.
HENZE, FILTHAUT, 1954
Henze Anton, Filthaut Theodor, Kirchliche Kunst der Gegenwart, Recklinghausen : Paulus Verlag, 1954
HÉRAUT, 1935
Héraut Henri, « Artistes religieux d'aujourd'hui », in : L'Art sacré, 2, août 1935, pp. 20–23
HÉRAUT, 1936
Héraut Henri, « Les femmes et l'art religieux », in : L'Art sacré, 9, cahier 3, mars 1936, p. 90
HESS, 1927
Hess Robert, « Zu den Abbildungen », in : Ars sacra, 1927, pp. 34–43
HESS, 1928
Hess Robert, « Societas Sancti Lucae und christliche Kunst in der deutschen Schweiz 1924–1927 », in : Ars Sacra, 1928, pp. 25–32
HESS, 1930
Hess Robert, « Societas Sancti Lucae und christliche Kunst in der deutschen Schweiz 1928/29 », in : Ars sacra, 1930, pp. 23–31
HESS, 1939
Hess Robert, Neue Glasmalerei in der Schweiz: eine Wegleitung zu den Standorten und ein Verzeichnis der Künstler, Bâle : J. & F. Hess, 1939
HESS, 1946
Hess Robert, Alexandre Cingria, [hsrg von der deutschschweizerischen Gruppe der Societas sancti Lucæ], Bâle : Hess, 1946
HESS, 1951
Hess Robert, Moderne kirchliche Kunst in der Schweiz: kleiner Wegweiser zu den wichtigeren Werken, Zürich : NZN Buchverlag, 1951

HESS, 1962
Hess Robert, Moderne kirchliche Kunst in der Schweiz: kleiner Wegweiser zu den wichtigeren Werken, Zürich : NZN Buchverlag, 1962
HÖCHLI-KOCH, 1930
Höchli-Koch Walter, « Geschäftsstelle SSL », in : Ars sacra, 1930, pp. 35–38
HUMM, [1941]
Humm Dr., « Le béton armé », in : Les nouveaux bâtiments de l'Université de Fribourg, Lausanne : Vie, art & cité, [1941], pp. 80–81
HUREL, 1868
Hurel Augustin-Jean, L'art religieux contemporain : étude critique, Paris : Didier, 1868 (2e édition)
HUYSMANS, 1907
Huysmans Joris-Karl, Les Foules de Lourdes, Paris : P.-V. Stock, 1907 (23e édition)
JAMOT, 1945
Jamot Paul, Maurice Denis, Paris : Plon, 1945
JOHAN, 1935
Johan Roger, « Les trésors d'art contemporain de la basilique Notre-Dame de Montligeon », in : L'Art sacré, 1935, pp. 17–23
JOURNET, 1925
Journet Charles, L'Esprit du protestantisme en Suisse, Paris : Nouvelle librairie nationale, 1925
JOURNET, 1926A
Journet Charles, « Définitions », in : Nova et Vetera, 1926, pp. 1–14
JOURNET, 1926B
Journet Charles, « Légendes, avec quelques digressions sur l'art et les images », in : *Nova et Vetera*, 1926, pp. 356–364
JOURNET, 1927A
Journet Charles, L'union des Églises, Paris, 1927
JOURNET, 1927B
Journet Charles, « L'art imite la nature », in : Nova et Vetera, 1927, pp. 277–281
JOURNET-MARITAIN : CORRESPONDANCE. VOLUME I, 1920–1929, 1996
Journet-Maritain : Correspondance. Volume I, 1920–1929, édition publiée par la Fondation du Cardinal Journet, Fribourg : Éditions universitaires, Paris : Éd. Saint-Paul, 1996
JOURNET-MARITAIN : CORRESPONDANCE. VOLUME II, 1930–1939, 1997
Journet-Maritain : Correspondance. Volume II, 1930–1939, édition publiée par la Fondation du Cardinal Journet, Fribourg : Éditions universitaires ; Paris : Saint-Paul, 1997
JUNGE RELIGIÖSE KUNST [...], 1932
Junge religiöse Kunst: Düsseldorf Kunsthalle ; 13. August bis 3. Oktober 1932, [S. l.], 1932
KARLINGER, 1932
Karlinger Hans, « Die Ausstellung Religiöse Kunst der Gegenwart im Folkwang-Museum zu Essen », in : Zeitschrift für Kunstgeschichte, Band. 1, Heft 5/6, 1932, pp. 354–357
KOHLER, 1934
Kohler Karl, « Quelques œuvres de Karl Wibbe (Allemagne) », in : L'Artisan liturgique, revue trimestrielle d'art religieux appliqué, 32, janvier/mars 1934, pp. 656–657
LA PIERRE ARTIFICIELLE, 1934
« La pierre artificielle », in : *Bulletin du ciment*, janvier 1934, pp. 2–6
L'ARCHE, 1919
L'Arche, Verneuil : Impr. Henri Turgis, 1919, pp. 11–19
LA RENAISSANCE DES ARTS APPLIQUÉS, 1922
« La Renaissance des arts appliqués », in : L'Œuvre : Association suisse romande de l'Art et de l'Industrie, Bulletin mensuel, 4, avril 1922, p. 4
L'ART AU SERVICE DE DIEU, 1928
« L'art au service de Dieu », in : La Semaine religieuse du diocèse de Cambrai, 24 mars 1928, pp. 171–174

LA SCULPTURE EN TAILLE DIRECTE, 1923
« La sculpture en taille directe », in : L'Œuvre : Association suisse romande de l'art et de l'industrie, Bulletin mensuel, juin 1923, p. 4
LASSAIGNE, 1939
Lassaigne Jacques, « Une exposition internationale d'art sacré en Espagne », in : L'Art sacré, 44, août 1939, pp. 245–247
L'ATELIER D'ORNEMENTS LITURGIQUES DE ST-LUC, 1936
« L'atelier d'ornements liturgiques de St-Luc », in : Annuaire romand de St-Luc, 1936, p. 11
GROUPE ROMAND DE SAINT-LUC, 1938
Groupe Romand de Saint-Luc, « L'exposition internationale d'art sacré moderne au musée Rath, à Genève », in : Groupe romand de Saint-Luc : Catalogue illustré de l'exposition internationale d'art sacré moderne, [Genève : Musée Rath], 1938
LENZ, 1905
Lenz Pierre [traduction : Paul Sérusier ; introduction : Maurice Denis], L'Esthétique de Beuron, Paris : Bibliothèque de l'Occident, 1905
LÉON XIII, 1891
Léon XIII, « Rerum novarum : Lettre encyclique de sa Sainteté le Pape Léon XIII », 15 mai 1891, https://www.vatican.va/content/leo-xiii/fr/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_15051891_rerum-novarum.html
LE PAVILLON DE LA SUISSE [...], 1937
« Le pavillon de la Suisse à l'Exposition internationale ‹ Arts et techniques dans la vie moderne ›, Paris 1937 », in : Das Werk, 24, cahier 8, 1937, pp. 252–256
LES BEAUX MÉTIERS AU SERVICE DE DIEU, 1934
« Les Beaux métiers au service de Dieu », in : L'Artisan liturgique, 35, octobre/décembre 1934, pp. 718–723
LESTOCQUOY, 1939
Lestocquoy Jean, « Les Commissions d'art sacré », in : L'Art sacré, 44, août 1939, pp. 236–237
LEYVRAZ, [1928]
Leyvraz René, Les chemins de la montagne : [itinéraire d'un converti], [Paris] : Bloud & Gay, [1928]
LEYVRAZ, 1943
Leyvraz René, « La fin de Mussolini », in : L'Écho illustré, 31, juillet 1943, [n. p.]
LISTE DES MEMBRES DE L'ŒUVRE ARRÊTÉE AU 1ER JANVIER 1924, 1924
« Liste des membres de L'Œuvre arrêtée au 1er janvier 1924 », in : Bulletin bimensuel de L'Œuvre – Association suisse romande de l'Art et de l'Industrie, 1, janvier 1924, pp. 1–4
L'ŒUVRE, 1926
L'Œuvre, OEV décembre 1926 Exposition de L'Œuvre, Association suisse romande de l'art & de l'industrie [Musée Rath], Lausanne : [L'Œuvre], 1926
L'ŒUVRE, [1928]
L'Œuvre, Salon de L'Œuvre : Association suisse romande de l'art et de l'industrie : ensembles, mobiliers, céramique, tissus, émaux, bijoux, décoration, etc., etc. : du 4 au 28 décembre 1928, [Musée Rath, Ville de Genève], Lausanne : L'Œuvre, [1928]
L'ŒUVRE, 1930
L'Œuvre, Salon de L'Œuvre, Association suisse romande de l'art et de l'industrie : Céramique, ensembles et mobiliers, tissus, émaux [Musée des beaux-arts de la Chaux-de-Fonds], 13 septembre – 12 octobre [1930], Lausanne : L'Œuvre, 1930, [n. p.]
L'ŒUVRE, 6E SALON DE L'ŒUVRE [...], [1942]
L'Œuvre, 6e salon de L'Œuvre : Association suisse romande de l'art et de l'industrie : musée Rath, Genève, novembre 1942, Genève : L'Œuvre, [1942]
MAGNAT, 1931
Magnat G.-E., « L'Exposition nationale des arts appliqués », in : L'Œuvre : Association suisse romande de l'Art et de l'Industrie, Bulletin mensuel, 10–12, octobre-décembre 1931, pp. 3–7
MÂLE, 1986
Mâle Émile, L'art religieux du XIIIe siècle en France, Paris : Armand Colin, 1986 (nouvelle éd.)

MARITAIN, 1920
Maritain Jacques, Art et scolastique, Paris : Librairie de l'art catholique, 1920
MARITAIN, 1984
Maritain Jacques, « Reflections on sacred art »/« Réflexions sur l'art sacré » [version française : Jean-Marie Allion et Georges Brazzola], 1935, in : Jacques et Raïssa Maritain : Œuvres complètes, volume VI, 1935–1938, Fribourg : Éd. Universitaires ; Paris : Éd. Saint-Paul, 1984, pp. 1030–1039
MARITAIN, 1987
Maritain Jacques, « Antimoderne », juin 1922, publié dans : Jacques et Raïssa Maritain : Œuvres complètes, volume II, 1920–1923, Fribourg : Éditions Universitaires ; Paris : Éd. Saint-Paul, 1987, pp. 927–1136
MARITAIN, 1998
Maritain Jacques, « Quelques réflexions sur l'art religieux », 23 février 1924, publié dans : Jacques et Raïssa Maritain : Œuvres complètes, volume I, 1906–1920, Fribourg : Éditions Universitaires ; Paris : Éd. Saint-Paul, 1998 (2e éd.), pp. 716–723
MEMBREZ, 1936
Membrez Albert, « Vers la rénovation de l'art religieux dans le Jura bernois », in : Actes de la Société jurassienne d'émulation, vol. 41, 1936, pp. 141–197
METZGER, 1929
Metzger Fritz, « Technik und Kirchenbau », in : Ars sacra, 1929, pp. 19–24
MEYER, 1942
Meyer Peter, « Die Neubauten der Universität Fribourg », in : Das Werk, 29, 2-3, 1942, pp. 33–38
M. F., 1929
M. F., « Art chrétien : Art sacré en Suisse romande », in : L'Écho illustré : revue hebdomadaire, novembre 1929, p. 7
MINISTÈRE DU COMMERCE, DE L'INDUSTRIE, DES POSTES ET DES TÉLÉGRAPHES, 1925
Ministère du Commerce, de l'Industrie, des Postes et des Télégraphes, Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris 1925. Liste des récompenses, Paris : Imprimerie nationale, 1925
MONTALEMBERT, 1861
Montalembert Charles Forbes René (de), Mélanges d'art et de littérature, Œuvres, Tome VI, Paris : J. Lecoffre, 1861
MONTALEMBERT, 1837
Montalembert Charles Forbes René (de), « De l'état actuel de l'art religieux en France », in : Revue des Deux Mondes (1829–1971), 4e série, 12, 5, 1er décembre 1837, pp. 592–617
MS., 1934
Ms., « Marguerite Naville », in : *Œuvres – Architecture, art appliqué, beaux-arts*, décembre 1934, p. 17
MUSCULUS, 1938
Musculus Paul Romane, La prière des mains – l'Église réformée et l'art, Paris : Je sers, 1938
MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DE GENÈVE, 1933
Musée d'art et d'histoire de Genève, « Acquisitions de collections en 1932 », in : Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie, vol. 11, 1933, pp. 5–14
NEESER, 1926
Neeser Maurice, Du protestantisme au catholicisme, du catholicisme au protestantisme. Essai de psychologie des conversions confessionnelles, Paris/Neuchâtel : Victor Attinger, 1926
NEUE KIRCHLICHE ARCHITEKTUR, 1944/1946
Neue kirchliche Architektur, Ars sacra 18, Bâle : Verlag Hess, 1944/1946
NEUE KUNST IM DIENST DER LITURGIE, 1943/1944
Neue Kunst im Dienst der Liturgie, Ars sacra 17, Bâle : Hess, 1943/1944
N. N., 1946
N. N., « Sculptures », in : L'Artisan et les arts liturgiques : revue trimestrielle d'art sacré publiée par les bénédictins de l'abbaye de Saint-André, 2 et 3, 1946, pp. 44–48
OCHSÉ, 1959
Ochsé Madeleine, Un art sacré pour notre temps, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1959

OSER, 1911
Oser Hugo (adaptation française Max E. Porret), Code fédéral des Obligations, édition annotée [...], Neuchâtel : Delachaux & Niestlé S.A., 1911
P. A., 1934
P. A., « Il mostra internazionale di arte sacra a Roma », in : Arte cristiana, 9, septembre 1934, pp. 237–241
PICHARD, 1938A
Pichard Joseph, « L'exposition d'art religieux de Genève », in : L'Art sacré, 34, octobre 1938, pp. 293–301
PICHARD, 1938B
Pichard Joseph, « Le Groupe de Suisse romande », in : L'Art sacré, 36, décembre 1938, p. 363
PIE X, 1903
Pie X, « Tra le sollecitudini », Motu proprio, 22 novembre 1903, [en ligne sur le site La Santa Sede :] https://w2.vatican.va/content/pius-x/it/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html
PIE XI, 1925
Pie XI, « Quas primas : Lettre encyclique de sa sainteté le Pape Pie XI. De l'institution d'une fête du Christ-Roi », 11 décembre 1925, [version française, en ligne :] http://www.vatican.va/content/pius-xi/fr/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_11121925_quas-primas.html
PIE XI, 1932
Pie XI, « Allocution lors de l'inauguration de la nouvelle Pinacothèque vaticane, le 27 octobre 1932 », in : Actes de S. S. Pie XI : Encycliques, Motu Proprio, Brefs, Allocutions, Actes des Dicastères, etc..., tome VIII, année 1932, pp. 127–130, [en ligne :] http://www.liberius.net/livres/Actes_de_S._S._Pie_XI_(tome_8)_000000967.pdf
PIE XII, 1947
Pie XII, lettre encyclique « Mediator dei. Sur la liturgie et le culte eucharistique », 20 novembre 1947, partie II, « Esprit liturgique et apostolat liturgique », sous-chapitre « Les autres arts dans le culte liturgique », [en ligne :] https://laportelatine.org/documents/magistere/pie-xii/lettre-encyclique-mediator-dei-du-20-novembre–1947-pie-xii
PIRSON, 1934
Pirson Alfred, « Cours pratique de broderie d'art », in : L'Artisan liturgique, 32, janvier/mars 1934, p. 664
P. L., 1931
P. L., « À propos d'art chrétien », in : Ars sacra, 1931, pp. 9–12
POLVARA, 1929
Polvara Giuseppe, Domus Dei, Milano : Amici dell'arte cristiana, 1929
PONCET, 1926
Poncet Louis, « La nouvelle chapelle du collège », in : Les Échos de Saint-Maurice, tome 25, 1926, pp. 147–149
PONSARD, 1948
Ponsard Henri, « À propos de la fresque de Sion. La voix du bon sens », in : L'Observateur de Genève, février 1948, p. 6
P. P., 1921A
P. P., « Aux industriels », in : L'Œuvre, Association suisse romande de l'Art et de l'Industrie, bulletin mensuel, 8, août 1921, pp. 3–4
P. P., 1921B
P. P., « L'Exposition internationale de 1924 », in : L'Œuvre, Association suisse romande de l'Art et de l'Industrie, Bulletin mensuel, 12, décembre 1921, pp. 4–5
PREMIER SALON DES CAHIERS VAUDOIS [...], 1914
Premier salon des Cahiers vaudois – Du 15 juin au 7 juillet – Lausanne, salle de la Grenette – Catalogue, Lausanne : Les Cahiers vaudois, 1914
QUELLES SONT LES IDÉES DU CLERGÉ AU SUJET DE L'ART CHRÉTIEN ?, 1933
« Quelles sont les idées du clergé au sujet de l'art chrétien ? », in : Ars sacra, 1933, pp. 42–47

RÉGAMEY, 1938
Régamey Pie Raymond, « Remarques sur la Forme du Calice : dédiées aux orfèvres, donateurs et jeunes clercs », in : L'Art sacré, février 1938, pp. 45–48
RÉGAMEY, 1939
Régamey Pie Raymond, « Deux grands foyers d'art chrétien : La Suisse romande et l'alémanique », in : L'Art sacré, mars 1939, pp. 75–84
REINERS, 1930
Reiners Heribert, Fribourg pittoresque et artistique, Fribourg : J. & F. Hess ; Augsbourg : B. Filser, 1930
REYNOLD (DE), 1927
Reynold Gonzague (de), « Préface », in : Ars sacra, 1927, pp. 9–11
REYNOLD, 1935
Reynold Gonzague (de), « Mission de l'artiste chrétien », in : Ars sacra, 1935, pp. 31–35
REYNOLD, 1939–1940
Reynold Gonzague (de), « Conscience de la Suisse », in : Neue Schweizer Rundschau, 7, 2, 1939–1940, pp. 65–80
REYNOLD, 1963
Reynold Gonzague (de), Mes Mémoires, tome III, Genève : Éditions générales, 1963
R. H., 1955
R. H., « Jean-Marie Feuillat – Vitrailliste et peintre », in : La Patrie suisse, 52, 24 décembre 1955, p. 15
ROCHAT, 1922
Rochat Jules J., « De la peinture et de la restauration des églises », in : Cahiers de jeunesse, 1922, pp. 168–173
ROGER, 1913
Roger G., Essai historique sur la Société de Saint-Jean, Bloud et Gay, 1913.
ROETHELI, 1946/1947
Roetheli Ernst, W., « Zwei Wandbilder von Maurice Barraud in der Universitätskapelle », in : Academia friburgensis, IV, 1, 1946/1947, pp. 3–7
ROSSEL, 1908
Rossel Virgile, Code civil suisse. Edition annotée, précédée d'une introduction à l'étude du code civil suisse [...] par le Dr. Virgile Rossel, Lausanne : Payot & Cie, 1908
SAGETTE, 1853
Sagette Jean, Essai sur l'art chrétien, son principe, ses développements, sa renaissance, Périgueux : C. Lenteigne, 1853, p. 230
SARRAUTE, 1987
Sarraute Gabriel, « Témoignage sur Severini et Maritain », in : Nova et Vetera, 2, 1987, pp. 148–159
SARTORIS, 1927
Sartoris Alberto, « L'exposition internationale des arts décoratifs de Monza », in : Das Werk, 14, cahier 9, 1927, p. XXVII–XXXIII
SCHWARZ, 1947
Schwarz Rudolf, Vom Bau der Kirche, Heidelberg : Schneider, 1947 (1ère édition 1938)
SCUOLA SUPERIORE DI ARTE CRISTIANA B. ANGELICO, 1934
« Scuola superiore di Arte cristiana B. Angelico », in : Arte Cristiana, 9, septembre 1934, [n. p.]
SECRÉTAN, 1936
Secrétan André, François Baud : sculpteur, collection L'art religieux en Suisse romande, tome 2, Neuchâtel : La Baconnière, 1936
SENGER (VON), 1928A
Senger Alexandre (von), « La crise dans l'architecture », in : Bulletin technique de la Suisse romande, vol. 54, 4, 1928, pp. 44–46
SENGER (VON), 1928B
Senger Alexandre (von), « La crise dans l'architecture », in : L'Œuvre : Association suisse romande de l'Art et de l'Industrie, janvier-février 1928, pp. 5–9

SENGER (VON), 1931
Senger Alexandre (von), Le cheval de Troie du bolchévisme [Annexe : Fosca François, « Pour l'architecture moderne : contre Le Corbusier »], Bienne : Éd. du Chandelier, 1931
SEVERINI, 1921
Severini Gino, Du Cubisme au classicisme – Esthétique du compas et du nombre, Paris, J. Povolozky & Cie, éditeurs, 1921
SEVERINI, 1924
Severini Gino, « Réponse à notre enquête : « Où va la peinture moderne ? », in : Bulletin de l'effort moderne, 2, février 1924, p. 5
SEVERINI, 1926
Severini Gino, « D'un art pour l'église », in : Nova et Vetera, 1926, pp. 319–330
SEVERINI, 1927
Severini Gino, « Peinture murale, son esthétique et ses moyens », in : Nova et Vetera, 1927, II, pp. 119–130
SEVERINI, 1933
Severini Gino, « Considérations sur l'art religieux moderne », in : Ars sacra, 1933, pp. 52–55
SEVERINI, 1946
Severini Gino, Tutta la vità di un pittore, Rome : s.l., 1946
SOCIÉTÉ DE SAINT-JEAN POUR L'ENCOURAGEMENT DE L'ART CHRÉTIEN, 1987
« Société de Saint-Jean pour l'encouragement de l'art chrétien », in : Notes d'art et d'archéologie. Revue de la Société de Saint-Jean, Paris : Plon, juin 1897, p. [2]
SOCIÉTÉ DE SAINT-LUC, GROUPE ROMAND, 1935
Société de Saint-Luc, Groupe romand, Deuxième salon d'art religieux moderne [Musée Rath Genève 2–24 février 1935], Genève : s.n., février 1935
SOCIÉTÉ DE SAINT-LUC, GROUPE ROMAND, 1936
Société de Saint-Luc, Groupe romand, Annuaire romand de St-Luc, Fribourg : Galley, 1936
SOCIÉTÉ DE SAINT-LUC, GROUPE ROMAND, 1937
Société de Saint-Luc, Groupe romand, Almanach romand de St-Luc, Fribourg : Galley, 1937
STATUTS DE L'ŒUVRE : ASSOCIATION SUISSE ROMANDE DE L'ART ET DE L'INDUSTRIE, 1914
« Statuts de L'Œuvre : Association Suisse romande de l'art et de l'industrie », in : Bulletin bimensuel de L'Œuvre, 2, 13 mars 1914, pp. 5–7
STRUB, 1950
Strub Marcel, Théodore Strawinsky, collection L'art religieux en Suisse romande, Neuchâtel : La Baconnière, 1950
SUISSE : EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES, 1925
Suisse : Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925, catalogue d'exposition, Zürich : Institut artistique Orell Füssli, 2e édition, 1925
SÜSS, 1929
Süss Alois, « Chronik der Societas Sancti Lucae in der deutschen Schweiz 1927/28 », in : Ars sacra, 1929, pp. 37–42
SÜSS, 1931
Süss Alois, « Chronik 1929/30 », in : Ars sacra, 1931, pp. 35–40
TOURNON, 1935
Tournon Paul, « Architecture », in : L'Art sacré, juillet 1935, pp. 6 et 7
VERKADE, 1926
Verkade Willibrord (Dom), Le Tourment de Dieu, par Dom Willibrord Verkade. O.S.B. Étapes d'un moine peintre, [Traduction : Marguerite Faure ; préface et portrait : Maurice Denis], Paris : Librairie de l'art catholique, 1926
VILLARS, 1937A
Villars Louis, « L'église de Tavannes », in : L'Artisan liturgique, 47, 1937, pp. 994–996
VILLARS, 1937B
Villars Louis, « L'église de Fontenais (Jura bernois) », in : L'Artisan liturgique, 46, juillet/septembre 1937, pp. 981–986

VITRAUX D'ART EXÉCUTÉS PAR LA MAISON CHIARA DE LAUSANNE [...], 1931
Vitraux d'art exécutés par la Maison Chiara de Lausanne sur les projets et avec la collaboration d'Alexandre Cingria, [brochure publicitaire], 1931
WACKENRODER, 1797
Wackenroder Wilhelm Heinrich, Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Berlin : Johann Friedrich Unger, 1797
WAEBER, SCHUWEY, 1957
Waeber Louis (texte français), Schuwey Aloys (texte allemand), [préface : François Charrière], Églises et chapelles du canton de Fribourg, Fribourg : Éd. Saint-Paul, 1957
WIE STELLEN SICH DIE KÜNSTLER ZUR CHRISTLICHEN KUNST?, 1931
« Wie stellen sich die Künstler zur christlichen Kunst? », in : Ars sacra, 1931, pp. 21–34
WIE STELLT SICH DER KLERUS ZUR CHRISTLICHEN KUNST?, 1932
« Wie stellt sich der Klerus zur Christlichen Kunst? », in : Ars sacra, 1932, pp. 41–54
WYRSCH, BAUR, 1930
Wyrsch Jakob, Baur Hermann, « Anmerkungen zum neuen Bauen », in : Ars sacra, 1930, pp. 13–18
ZINGG, 1938
Zingg Thaddaeus, « Liturgie – Kunst – Künstler », in : Ars sacra, 1938, pp. 13–23

Littérature secondaire

AGUSTONI, 1987
Agustoni Edoardo, « L'opera religiosa di Emilio Maria Beretta (1907–1974) in terra romanda », in : Nos monuments d'art et d'histoire, 38, cahier 2, 1987, pp. 284–291
ALLENSPACH, 1984
Allenspach Christoph, L'Université de Miséricorde à Fribourg, Berne : Société d'histoire de l'art en Suisse, 1984
ALLENSPACH, 1988A
Allenspach Christoph, « Alberto Sartoris : une nouvelle cathédrale pour Fribourg », in : Pro Fribourg, 79, décembre 1988, pp. 3–9
ALLENSPACH, 1988B
Allenspach Christoph, « L'architecture moderne à Fribourg », in : Pro Fribourg, 79, 1988, pp. 10–42
ALLENSPACH, 1998
Allenspach Christoph, « Dumas, Fernand », in : Isabelle Rucki et Dorothee Huber (dir.), Architektenlexikon der Schweiz 19./20. Jahrhundert, Bâle : Birkhäuser Verlag, 1998, pp. 152–153
ALTERMATT, 1994
Altermatt Urs, Le catholicisme au défi de la modernité. L'histoire sociale des catholiques suisses aux XIXe et XXe siècles, Lausanne : Payot, 1994
AMBROSELLI DE BAYSER, HORNUS, LEQUEU, 2015
Ambroselli de Bayser Catherine, Hornus Priscilla, Lequeu Thomas, Georges Desvallières : l'œil, le cœur et l'esprit, Paris : Somogy, 2015
AMSTUTZ-PEDUTO, 2016
Amstutz-Peduto Silvia, Théophile Robert & la renaissance de l'art sacré / Die erneuerung der sakralen Kunst, Hauterive : Attinger, Lucerne : Pro Libro, 2016
LARRINAGA CUADRA, 2004
Larrinaga Cuadra Andere, « La Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria de 1939 : un hito artístico en la postguerra española », in : Ondare, 25, 2004, pp. 221–232
ANDREY, 1995
Andrey Ivan, « La décoration selon St-Luc », in : Le Groupe de St-Luc, Patrimoine fribourgeois, 5, octobre 1995, pp. 33–45
ANTILLE, 2015A
Antille Diane, « Marcel Feuillat, orfèvre de l'abbaye de Saint-Maurice », in : L'Abbaye de Saint-Maurice d'Agaune 515–2015, vol. 2 : Le Trésor, Gollion : Infolio éditions, 2015, p. 329–339

ANTILLE, 2015B
Antille Diane, « Catalogue », in : L'Abbaye de Saint-Maurice d'Agaune 515–2015, vol. 2 : Le Trésor, Gollion : Infolio éditions, 2015, pp. 340–347
AUDEL, 1963
Audel Stéphane, Le Théâtre du Jorat et René Morax, Lausanne : Éd. Rencontre, 1963
BAEZNER, 2010
Baezner Anne, « Appellations genevoises, reconnaissance des techniques et des décors de Genève », in : Alexandre Fiette (dir.), Décor, design & industrie : les arts appliqués à Genève [exposition, Musée d'art et d'histoire de Genève, du 15 octobre 2010 au 1er mai 2011], Paris : Somogy/Genève : Musées d'art et d'histoire, 2010, pp. 141–148
BALTENSPERGER (ET AL.), 2003
Baltensperger Marianne (et al.), Annemarie von Matt, 1905–1967: « Einblick in meine Unterwelt », Wabern, Bern : Benteli, 2003
BANCONI, 1984
Banconi Piero, Remo Rossi, Bellinzona : Banca dello stato del cantone Ticino, 1984
BARDET, 1988
Bardet André, Un combat pour l'Église. Un siècle de mouvement liturgique en Pays de Vaud, Lausanne : Bibliothèque historique vaudoise, 1988
BAUDIN, 1985
Baudin Antoine, « Ordres et retours à l'ordre : notes pour un contexte », in : Dario Gamboni (dir.), Louis Rivier (1885–1963) et la peinture religieuse en Suisse romande, Lausanne : Payot, 1985, pp. 62–75
BAUDIN, 1988
Baudin Antoine, Hélène de Mandrot et la Maison des Artistes de La Sarraz, Lausanne : Payot, 1998
BAUDIN, 2001
Baudin Antoine, « Identité romande et ‹ résistance au nudisme ›. Positions de l'association L'Œuvre, 1925–1945 », in : Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 58, 3, 2001, pp. 175–184
BAUD, 2001
Baud Philippe, Yoki : Un demi-siècle de vitrail, Fribourg : Éditions Saint-Augustin, 2001
BAUMGARTNER, 1989
Baumgartner Jakob, « Die liturgische Bewegung in der Schweiz – Ein brachliegendes Feld der Forschung », in : Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte, 83, 1989, pp. 247–262
BAUR, 1943
Baur Hermann, « Das Projekt für eine ‹ Cité Paroissiale › in Fribourg. Der Architekten SIA Dumas & Honegger, Fribourg (Wettbewerb 1943 I. Preis) » in : Das Werk : Architektur und Kunst, 30, 12, 1943, pp. 388–389
BAX, 2008
Bax Marty, « Mondrian, Evolutie », in : Traces du sacré : catalogue publié à l'occasion de l'exposition « Traces du sacré » présentée à Paris, Centre Pompidou, Galerie 1, du 7 mai au 11 août 2008 : présentée à Munich, Haus der Kunst, du 19 septembre 2008 au 11 janvier 2009, Paris : centre Pompidou, 2008, pp. 94 et 95
BEAUFILS, 1993
Beaufils Christophe, Joséphin Péladan (1858–1918) : essai sur une maladie du lyrisme, Grenoble : Jérôme Million, 1993.
BEAUGÉ, 2010
Beaugé Gilbert, Saint Luc : Peintre & écrivain, 2010, [en ligne :] https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00532922
BEDOUELLE, MARTIN, 2007
Bedouelle Guy, Martin Christoph-Alois, Henri-Dominique Lacordaire – Correspondance. Tome II 1840–1846, Paris : Éditions du Cerf/Fribourg : Académie Press, 2007
BEHLER, 1959
Behler Ernst (éd.), avec la collaboration de Jean-Jacques Anstett et de Hans Eichner, Kritische

Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 1re section, vol. 4, Munich, Paderborn, Vienne : Verlag Ferdinand Schöningh ; Zürich : Thomas Verglag, 1959

BELLI, 2011A

Belli Gabriella, « Prologue divisionniste », in : Gabriella Belli et Daniela Fonti (dir.), Gino Severini 1883–1966 : futuriste et néoclassique, [Catalogue d'une exposition itinérante tenue au Musée de l'Orangerie, Paris, du 27 avril au 25 juillet 2011 et au Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, du 17 septembre 2011 au 8 janvier 2012], Milan : Silvana Editoriale, 2011, pp. 98–115

BELLI, 2011B

Belli Gabriella, « La saison futuriste », in : Gabriella Belli et Daniela Fonti (dir.), Gino Severini 1883–1966 : futuriste et néoclassique, [Catalogue d'une exposition itinérante tenue au Musée de l'Orangerie, Paris, du 27 avril au 25 juillet 2011 et au Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, du 17 septembre 2011 au 8 janvier 2012], Milan : Silvana Editoriale, 2011, pp. 118–155

BELLI, 2011C

Belli Gabriella, « Variations sur le Cubisme », in : Gabriella Belli et Daniela Fonti (dir.), Gino Severini 1883–1966 : futuriste et néoclassique, [Catalogue d'une exposition itinérante tenue au Musée de l'Orangerie, Paris, du 27 avril au 25 juillet 2011 et au Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, du 17 septembre 2011 au 8 janvier 2012], Milan : Silvana Editoriale, 2011, pp. 158–161

BERCHTOLD, 1980

Berchtold Alfred, La Suisse romande au cap du XXe siècle : portrait littéraire et moral, Lausanne : Payot, 1980

BERNABÒ, 2003

Bernabò Massimo, Ossesssioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra d'Annunzio, fascismo e dopoguerra, Naples : Liguori Editore, 2003

BILLOT, 1992

Billot Marcel, « Le Père Couturier et l'art sacré », in : Paris–Paris : 1937–1957 : arts plastiques, littérature, théâtre, cinéma, vie quotidienne et environnement, archives sonores et visuelles, photographie [exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 28.05.–02.11.1981], Paris : Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Gallimard (2e édition), 1992, pp. 196–202

BIONDA, 2016

Bionda Romain, « La merveille de Lausanne. L'abside de Gino Severini à Notre-Dame du Valentin », in : Dave Lüthi (dir.), Lausanne : les lieux du sacré, Berne : Société d'histoire de l'art en Suisse, 2016, pp. 64–73

BLONDEL, 2000

Blondel Nicole, Vitrail : vocabulaire typologique et technique, Paris : Imprimerie nationale : Éd. du Patrimoine, 2e édition, 2000

BŒSPFLUG, 2006

Bœspflug François, La Trinité en théologie et dans l'art à la fin du Moyen Âge, Strasbourg : Presses universitaires, 2006

BŒSPFLUG, 2020

Bœspflug François, « La Trinité de Dieu : essai de cartographie icono-conceptuelle », in : Les Études philosophiques, vol. 133, 2, 2020, pp. 157–170

BOISSARD, LATALA, RIME, 2007

Boissard Guy, Latala Renata, Rime Jacques, Charles Journet et Nova et Vetera, Genève : Ad Solem éd. S.A., 2007

BOLLI, 1998

Bolli Christophe, Le couvent des Capucins de Sion, Sedunum Nostrum, Association pour la sauvegarde de la cité historique et artistique de Sion, Bulletin 66, 1998

BONNEFOIT, KAISER, NOVERRAZ, SAUTEREL, SCHIFFHAUER, 2018

Bonnefoit Régine, Kaiser Astrid, Noverraz Camille, Sauterel Valérie, Schiffhauer Angela, Vitraux contemporains de l'arc jurassien, Berne : Société d'histoire de l'art en Suisse, 2018

BONZON, 2003
Bonzon Gaël, « Rapport entre la création textile genevoise et l'art déco de 1917 à 1940 », in : Genava : Revue d'histoire de l'art et d'archéologie, 51, 2003, pp. 179–202
BOSSI, 2007
Bossi Paolo, « Giuseppe Polvara e l'espressione della modernità nell'architettura religiosa milanese », in : L'architettura dell'‹ altra › modernità ». Atti del XXVI Congresso di Storia dell'Architettura Roma, 11–13 aprile 2007, Rome : Gangemi Editore, 2007, pp. 234–245
BOUILLER, 2007
Bouiller Jean-Roch, « De la ‹ fresque primitive › au mur ‹ où tout est ornement › : les contributions d'André Lothe à une théorie de l'art mural », in : Livraisons d'histoire de l'architecture, 14, 2007, pp. 113–123
BOURNIQUEL, GUICHARD-MEILI, 1956
Bourniquel Camille, Guichard-Meili Jean, Les créateurs et le sacré – Textes et témoignages de Delacroix à nos jours, Paris : Éditions du Cerf, 1956
BOVET, 1983
Bovet Dominique, « Esthétique », in : Les Cingria : pour le centenaire de la naissance de Charles-Albert, Pully : Alliance culturelle romande, 1983, 29, pp. 179–182
BRENTINI, [1987]
Brentini Fabrizio, Die Schweizerische St. Lukasgesellschaft, Societas Sancti Lucae SSL: 1924–1986, Brückenschlag zwischen Kunst und Kirche 1, Lucerne : Schweizerische St. Lukasgesellschaft, [1987]
BRENTINI, 1994
Brentini Fabrizio, Bauen für die Kirche: katholischer Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in der Schweiz, Luzern : Éd. SSL, 1994
BRENTINI, 1997
Brentini Fabrizio, « Rudolf Schwarz und sein Einfluss auf die Kirchenarchitektur in der Schweiz », in : Konrad Lienhardt (dir.), Rudolf Schwarz (1897–1961), Werk, Theorie, Rezeption, [Katalogbuch zu den Ausstellungen in der Hochschule für Künstlerische und Industrielle Gestaltung in Linz. 11. September 1997 bis 16. Oktober 1997, Franz Hitze Haus, Münster.18. November 1997 bis 7. Januar 1998, Diözesanmuseum Obermünster Regensburg. 23. Januar 1998 bis 1. März 1998], Regensburg : Schnell & Steiner, 1997, pp. 58–78
BRISAC, 1994
Brisac Catherine, Le vitrail, Paris : Éditions de la Martinière, 1994
BRUBAKER, 2001
Brubaker Rogers, « Au-delà de ‹ l'identité › », in : Le Seuil | « Actes de la recherche en sciences sociales », 139, 4, 2001, pp. 66–85
BRÜLLS, 1994
Brülls Holger, Neue Dome. Wiederaufnahme romanischer Bauformen und antimoderne Kulturkritik im Kirchenbau der Weimarer Republik und der NS-Zeit, Berlin/Munich : Verlag für Bauwesen, 1994
BRUNHAMMER, 2005
Brunhammer Yvonne, Fernand Léger : L'œuvre monumental, Milan : Sesto San Giovanni, 2005
BRUNIER, 2016
Brunier Isabelle, « Les espaces et édifices commerciaux », in : Les Monuments d'art et d'histoire du canton de Genève, tome IV, « Genève, espaces et édifices publics », 2016, pp. 294–327
CAFFORT MICHEL, 2009
Caffort Michel, Les Nazaréens français : Théorie et pratique de la peinture religieuse au XIXe siècle, Rennes : Presses universitaires, 2009
CANOVA, WYDER, 1979
Canova Renée, Wyder Bernard, Maurice Barraud, Lutry : Éditions Marendaz, 1979
CARMINATI, 2023
Carminati Pauline, « L'édition au service du renouveau de la sculpture religieuse ? Louis Rouart

et les Ateliers d'art sacré », in : Isabelle Saint-Martin et Fabienne Stahl (dir.), Les Ateliers d'art sacré 1919–1947. Rêves et réalités d'une ambition collective, Roma : Campisano Editore, 2023, pp. 111–120

CASALI, 2005

Casali Valerio, « Marie-Alain Couturier et Le Corbusier », in : Antoine Lion (dir.), Marie-Alain Couturier (1897–1954) : un combat pour l'art sacré, Actes du colloque de Nice, 3–5 décembre 2004, Nice : Serre éditeur, 2005, pp. 87–106

CASSINA, 1987

Cassina Gaëtan, « Un bâtisseur tessinois du XIVe en Valais », in : Nos monuments d'art et d'histoire, Société de l'histoire de l'art en suisse, 1987, pp. 299–306

CAUSSÉ, 2010

Caussé Françoise, La revue « l'art sacré ». Le débat en France sur l'art et la religion (1945–1954), Paris : Éditions du Cerf, 2010

CHAMAY, 2001

Chamay Jacques, L'église du Christ Roi : Petit-Lancy, Genève : Scantype, 2001

CHAMAY, 2007

Chamay Charles-Antoine, Histoire d'une famille entre Genève et Savoie – Les Chamay, Neuchâtel : Chaman Édition, 2007

CHENAUX, 1999

Chenaux Philippe, Entre Maurras et Maritain. Une génération intellectuelle catholique (1929–1930), Paris : Éditions du Cerf, 1999

CHENAUX, 2000

Chenaux Philippe, « Le catholicisme suisse entre deux âges (1880–1920) », in : Histoire religieuse de la Suisse : la présence des catholiques, 2000

CHEVALLEY, RODUIT, 2015

Chevalley Éric, Roduit Cédric, « La naissance du culte des saints d'Agaune et les premiers textes hagiographiques », in : Bernard Andenmatten, Laurent Ripart (dir.) L'Abbaye de Saint-Maurice d'Agaune 515–2015, vol. 1 – Histoire et archéologie, Gollion : Infolio éditions, 2015, pp. 33–57

CHRIST, 1991

Christ Dorothea, Die Antoniuskirche in Basel. Ein Hauptwerk von Karl Moser, Bâle : Birkhäuser Verlag, 1991

CINGRIA, 1954

Cingria Hélène, Alexandre Cingria : un prince de la couleur dans la Genève du XXe siècle, Genève : Éditions générales, 1954

CLAVEYROLAS, 2006

Claveyrolas Hélène, Les vitraux d'Alfred Manessier dans les édifices historiques, Paris : Éditions Complicités, 2006

CLAVIEN 1993

Clavien Alain, Les Helvétistes : intellectuels et politique en Suisse romande au début du siècle, Lausanne : Société d'histoire de la Suisse romande & Éditions d'En Bas, 1993

CONDÉ, 2004

Condé Pierre-Yves, « La réforme du code de droit canonique et la refondation d'une régulation juridique dans l'Église catholique romaine (1959–1983). Le cas du droit pénal canonique (archives) », in : Terrains & travaux, 6, vol. 1, 2004, pp. 139–158, [en ligne :] https://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2004–1-page–139.htm

CORBELLARI, 2004

Corbellari Alain, Charles-Albert Cingria, Lausanne : L'Âge d'homme, 2004

CORTHÉSY, 2014

Corthésy Bruno, La chapelle du Saint-Rédempteur : avenue de Rumine 33 bis, Lausanne, ECA 6357 : Étude historique, Lausanne : Bureau de recherche en Histoire de l'architecture, mars 2014

COURTIAU, 2013

Courtiau Catherine, La basilique Notre-Dame de Genève, Guides d'art et d'histoire de la Suisse, Berne : Société d'histoire de l'art en Suisse, 2013

CRETON, [1993]
Creton Rosa-Thea, « Peintres morgiens créateurs de décors de théâtre », in : Les potiers d'étain à Morges : Peintres morgiens et décors de théâtre, Société d'histoire de La Côte, [1993], pp. 22–25

CRIPPA, 2000
Crippa Maria Antonietta, « Il razionalismo costruttivo e il rapporto architettura-liturgia nel pensiero e nella produzione di Polvara », in : Arte cristiana : Rivista internazionale di Storia dell'arte e di Arti liturgiche, 796, janvier/février 2000, pp. 129–136

CRIPPA, 2014
Crippa Maria Antonietta, « Romano Guardini, Rudolf Schwarz, Ludwig Mies van der Rohe : un dialogo amicale sull'architettura cristiana », in : Palladio : Rivista di storia dell'architettura e restauro, 53, janvier/juin 2014, pp. 83–98

CULOT, 1996
Culot Maurice, Dom Bellot : moine-architecte 1876–1944, Paris : Norma Éditions, 1996

CUTHBERT, 1988
Cuthbert Johnson (Dom), Dom Guéranger et le renouveau liturgique : Une introduction à son œuvre liturgique, Paris : Téqui, 1988

DAUCOURT, 1997
Daucourt Philippe, Jeanne Bueche, architecte, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 1997

DAUCOURT, 1998
Daucourt Philippe, « Un parcours vers le sacré », in : L'église du Christ-Roi à Fribourg, Patrimoine fribourgeois 10, décembre 1998, pp. 22–33

DAVID, 2003
David Véronique, « Marguerite Huré, précurseur de l'abstraction dans le vitrail religieux », in : In Situ : Revue des patrimoines, 3, 2003, pp. 1–10, [en ligne :] http://journals.openedition.org/insitu/1980

DAVID, 2004
David Véronique, Bouvet Carole, « Le fonds d'atelier de Marguerite Huré au musée des Années 30 de Boulogne-Billancourt », in : In Situ, 4, 2004, pp. 1–13, [en ligne :] http://journals.openedition.org/insitu/2289

DAVID, 2023
David Véronique, « Marguerite Huré, peintre verrier et les Ateliers d'art sacré », in : Isabelle Saint-Martin et Fabienne Stahl (dir.), Les Ateliers d'art sacré 1919–1947. Rêves et réalités d'une ambition collective, Roma : Campisano Editore, 2023, pp. 163–170

D'AYALA-VALVA, 2018
D'Ayala-Valva Margherita, Dal frammento al trattato. Gino Severini: Trascrizioni, ricette e note techniche, progetti di opere, Pisa : Edizioni della Normale, 2018

D'AYALA VALVA, KIMMEIER, NOVERRAZ, 2021
D'Ayala-Valva Margherita, Kimmeier Silvia, Noverraz Camille, « Gino Severini à Lausanne, une ‹ peinture qui réveille le mur › », in : À suivre : Bulletin de la section vaudoise de Patrimoine suisse, 83, août 2021, pp. 3–7

D'AYALA VALVA, NOVERRAZ, 2022
D'Ayala Valva Margherita, Noverraz Camille, « Gino Severini's encounter with the Groupe de Saint-Luc in Switzerland and his path towards ‹ despoliation ›, 1923–1947 », in : Studi di Memofonte, 29, 2022, pp. 79–129

DAY, 2005
Day Ginette, « Auguste Labouret (1871–1964), maître verrier, maître mosaïste : un artiste de renommée internationale », in : *Gauheria : le passé de la Gohelle*, 57, 2005, pp. 23–30

DEBIÉ, 1995
Debié Franck, Urbanisme et art sacré : une aventure du XXe siècle, Paris : Critérion, 1992

DE LEON, 1991
De Leon Leonetto, *La vie et les œuvres de Roger Ferrier artiste persécuté et oublié*, Genève : Slatkine, 2008

DIENER, 2019
Diener Vanessa, « Frédéric Gilliard, Claude Jaccottet et Pierre Margot. Restaurer Lavaux au XXe siècle », in : Bruno Corthésy (dir.), Les bâtisseurs de Lavaux, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2019, pp. 155–164

DIMODUGNO, 2018
Dimodugno Davide, « I beni culturali ecclesiali dal Codice del 1917 al Pontificio Consiglio della Cultura », in : M. De Donà et O. Niglio (dir.), Arte, diritto e storia. La valorizzazione del patrimonio culturale, Canterano : Aracne, 2018, p. 223–246

DONCHE-GAY, 1994
Donche-Gay Sophie, Les vitraux du XXe siècle de la cathédrale de Lausanne : Bille – Cingria – Clément – Poncet – Ribaupierre - Rivier, Lausanne : Payot, 1994

DRACE-FRANCIS, 2013
Drace-Francis Alex, European Identity. A Historical Reader, Basingstoke, New York : Palgrave Macmillan, 2013

DUCARROZ, 1985
Ducarroz Claude, Notre-Dame au Valentin : 1835–1985, Lausanne : Paroisse Notre-Dame-du-Valentin, 1985

DUMARET, 2009
Dumaret Isabelle, « KRACHTEN (Gérard, 1863–1944) », in : Jean M. Marquis (dir.), Dictionnaire carougeois. Arts à Carouge – Peintres, sculpteurs et graveurs, tome IV B, Carouge : Ville de Carouge, 2009, p. 195

DUMARET, 2010
Dumaret Isabelle, « Carouge et la faïence (1791–1936) », in : Alexandre Fiette (dir.), Décor, design & industrie : les arts appliqués à Genève : [exposition, Musée d'art et d'histoire de Genève, du 15 octobre 2010 au 1er mai 2011], Paris : Somogy/Genève : Musées d'art et d'histoire, 2010, pp. 267–272

DUMAS, 1985
Dumas Luc François, Bachu, Lausanne : L'Âge d'homme, 1985

DUMAS, 2016
Dumas Bernard, Les familles Dumas d'origine fribourgeoise : histoire et généalogie, Fribourg : Institut fribourgeois d'héraldique et de généalogie, 2016

DUPONT, 2008
Dupont Thérèse, « La restauration du décor », in : L'église Saint-Pierre à Fribourg, Patrimoine fribourgeois 18, octobre 2008, pp. 78–81

DURUSSEL, 1995
Durussel Monique, « La tentation maurrassienne », in : Le Groupe de St-Luc, Patrimoine fribourgeois 5, octobre 1995, pp. 7 et 8

DUVERNAY, [1966]A
Duvernay Pierre, « Une ère de bâtisseurs », in : Cent ans de vie paroissiale : [centenaire Paroisse de Saint-Joseph, Genève, 1866–1966], Saint-Maurice : Œuvre Saint-Augustin, [1966], pp. 56–58

DUVERNAY, [1966]B
Duvernay Pierre, « Pierre vivantes », in : Cent ans de vie paroissiale : [centenaire Paroisse de Saint-Joseph, Genève, 1866–1966], Saint-Maurice : Œuvre Saint-Augustin, [1966], pp. 67–75

EBERHARD COTTON, 2017
Eberhard Cotton Giselle, De la tapisserie au fiber art : les Biennales de Lausanne 1962–1995, Milan, Lausanne : Skira, Fondation Toms Pauli, 2017

ESTERMANN, 1986
Estermann Rémy, « Modernité et propagande considérations sur le discours de L'Œuvre », in : *19-39 : La Suisse romande entre les deux guerres*, Lausanne : Payot, 1986, pp. 26–40

FAGIOLO DELL'ARCO, COEN, SEVERINI, 1980
Fagiolo dell'Arco Maurizio, Coen Ester, Severini Gina, Gino Severini ‹ entre les deux guerres ›, 1919–1939, Rome : Galleria Giulia, 1980

FAGNIEZ, 2007
Fagniez Pascal, Jean-Paul II et les artistes : de Pie XII à Benoît XVI, pour une théologie spirituelle de l'art, Paris : Éditions de l'Emmanuel, 2007

FALLET, 2010A
Fallet Estelle, « Au cœur de la Fabrique, les arts appliqués », in : Alexandre Fiette (dir.), Décor, design & industrie : les arts appliqués à Genève : [exposition, Musée d'art et d'histoire de Genève, du 15 octobre 2010 au 1er mai 2011], Paris : Somogy/Genève : Musées d'art et d'histoire, 2010, pp. 109–114

FALLET, 2010B
Fallet Estelle, « Autour du bijou 1900 à Genève », in : Alexandre Fiette (dir.), Décor, design & industrie : les arts appliqués à Genève : [exposition, Musée d'art et d'histoire de Genève, du 15 octobre 2010 au 1er mai 2011], Paris : Somogy/Genève : Musées d'art et d'histoire, 2010, pp. 203–206

FALLET, 2010C
Fallet Estelle, « Émaillerie moderne : de maître à élève », in : Alexandre Fiette (dir.), Décor, design & industrie : les arts appliqués à Genève : [exposition, Musée d'art et d'histoire de Genève, du 15 octobre 2010 au 1er mai 2011], Paris : Somogy/Genève : Musées d'art et d'histoire, 2010, pp. 257–266

FATIO, 2001
Fatio Olivier, « Les catholiques vus par des protestants : mauvais souvenirs de l'entre-deux-guerres », in : Schweizer Katholizismus 1933–1945: eine Konfessionskultur zwischen Abkapselung und Solidarität, Zürich : Neue Zürcher Zeitung, 2001, pp. 179–186

FELLAY, 2001
Fellay Jean-Blaise, « De la confrontation au rapprochement. Les catholiques genevois face au protestantisme 1920–1950 », in : Schweizer Katholizismus 1933–1945: eine Konfessionskultur zwischen Abkapselung und Solidarität, 2001, pp. 147–175

FIETTE, 2010A
Fiette Alexandre (dir.), Décor, design & industrie : les arts appliqués à Genève : [exposition, Musée d'art et d'histoire de Genève, du 15 octobre 2010 au 1er mai 2011], Paris : Somogy/Genève : Musées d'art et d'histoire, 2010

FIETTE, 2010B
Fiette Alexandre, « Insuffler le beau à l'utile ? », in : Alexandre Fiette (dir.), Décor, design & industrie : les arts appliqués à Genève : [exposition, Musée d'art et d'histoire de Genève, du 15 octobre 2010 au 1er mai 2011], Paris : Somogy/Genève : Musées d'art et d'histoire, 2010, pp. 9 et 10

FIETTE, 2010C
Fiette Alexandre, « Pour une généalogie genevoise de la tapisserie », in : Alexandre Fiette (dir.), Décor, design & industrie : les arts appliqués à Genève : [exposition, Musée d'art et d'histoire de Genève, du 15 octobre 2010 au 1er mai 2011], Paris : Somogy/Genève : Musées d'art et d'histoire, 2010, pp. 309–318

FINGER, 2006
Finger Anke, Das Gesamtkunstwerk der Moderne, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co., 2006

FISCHER, SUH TAFARO, 2003
Fischer Louis-Paul et Suh Tafaro Nathalie, « Le médecin saint Luc l'évangéliste », in : Histoire des Sciences médicales, tome XXXVII, 2, 2003, pp. 215–224

FONDATION THÉODORE-STRAWINSKY, 2006
Fondation Théodore-Strawinsky, Théodore Strawinsky [textes : Sylvie Gillot-Visinand, Margrith Fornaro-Artho, avec la collaboration de Philippe Lüscher], Genève : Fondation Théodore-Strawinsky, 2006

FREIGANG, 2003
Freigang Christian, Auguste Perret, die Architekturdebatte und die « Konservative Revolution » in Frankreich 1900–1930, Munich/Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2003

FRIEDMAN, 2012
Friedman Rebecca, Thiel Markus (dir.), European Identity and culture. Narratives of transnational belonging, Farnham, Burlington : Ashgate, 2012

GAMBONI, 1985A
Gamboni Dario, Louis Rivier (1885–1963) et la peinture religieuse en Suisse romande, Lausanne : Payot, 1985

GAMBONI, 1985B
Gamboni Dario, « La peinture en religion (1900–1945) », in : Dario Gamboni (dir.), Louis Rivier (1885–1963) et la peinture religieuse en Suisse romande, Lausanne : Payot, 1985, pp. 46–61

GAMBONI, MORAND, 1985
Gamboni Dario, Morand Marie-Claude, « Le ‹ renouveau de l'art sacré › : notes sur la peinture d'église en Suisse romande de la fin du XIXe siècle à la Seconde Guerre mondiale», in : Nos Monuments d'art et d'histoire, 1, 1985, pp. 75–86

GAMBONI 1986
Gamboni Dario, « Art religieux. Route ouverte, route barrée : l'art d'église protestant », in : 19–39 – La Suisse romande entre les deux guerres, Lausanne : Payot, 1986, pp. 73–81

GAMBONI, 1994
Gamboni Dario, « ‹ Baptiser l'art moderne › ? Maurice Denis et l'art religieux », dans Maurice Denis, 1870–1943 : [Catalogue :] Lyon, Musée des beaux-arts, 29 septembre – 18 décembre 1994, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, pp. 75–92

GAMBONI, 2000
Gamboni Dario, « De ‹ Saint-Sulpice › à l'‹ art sacré › », in : Olivier Christin et Dario Gamboni (dir.) Crises de l'image religieuse : de Nicée II à Vatican II / Krisen religiöser Kunst : vom 2. Niceanum bis zum 2. vatikanischen Konzil, Paris : Maison des sciences et de l'Homme, 2000, pp. 239–262

GARRIOCH, 2018
Garrioch David, « Confréries de métier et corporations à Paris (XVIIe–XVIIIe siècles) », in : Revue d'histoire moderne et contemporaine, 65, 1, janvier/mars 2018, pp. 95–117, [en ligne :] https://www.jstor.org/stable/44986740

GARRONE, 1994
Garrone Emanuela, « Gino Severini muralista sacro », in : La passione di Cristo e la guerra : sesta Biennale d'Arte sacra. Fondazione Staurós italiana, San Gabriele, 10 giugno–10 agosto 1994, San Gabriele : Biennale d'arte sacra, 1994, pp. 368–403

GARRONE, 1998
Garrone Emanuela, Gino Severini all'Università di Friburgo /à l'Université de Fribourg, Fribourg : Bibliothèque cantonale et universitaire, 1998

GIERSE, 1980
Gierse Ludwig, « Das kleine Andachtsbild und der Verein zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf », in : Erzbischöfliches Diözesan-Museum Köln (dir.) Religiöse Graphik aus der Zeit des Kölner Dombaus 1842–1880, Cologne : Diözesan-Museum, 1980, pp. 21–28

GINO SEVERINI « ENTRE LES DEUX GUERRES » [...], 1980
Gino Severini « Entre les deux Guerres », [Mostra a cura di Maurizio Fagiolo, Ester Coen, Gina Severini], Roma : Galleria Gulia, 1980

GIRARD, 2001
Girard Ariane, « GUYONNET (Adolphe, 1877–1955) », in : Jean M. Marquis et Isabelle Dumaret (dir.), Dictionnaire carougeois – Urbanisme et Architecture à Carouge, tome 3 B, Carouge : Ville de Carouge, 2001, pp. 459–461

GOLAN, 2009
Golan Romy, Muralnomad: The paradox of Wall painting, Europe 1927–1957, New Haven & London : Yale University Press, 2009

GOLDMAN, 2019
Goldman Lawrence, « From Art to Politics: William Morris and John Ruskin », in : John Blewitt (dir.), William Morris and John Ruskin – A new road on which the world should travel, Exeter : University of Exeter Press, 2019, pp. 123–142

GRACE, 2011/2012
Grace Justine, « The Spirit of Collaboration: Gino Severini, Jacques Maritain, Anton Luigi Gajoni and the Roman Mosaicists », in : Colloquy : Text theory critique, 22, 2011/2012, pp. 89–112

GRANDJEAN, 2015
Grandjean Marcel, L'architecture religieuse en Suisse romande et dans l'ancien diocèse de Genève à la fin de l'époque gothique : développement, sources et contextes, tome II, Cahiers d'archéologie romande 158, 2015

GREFF, 1995
Greff Jean-Pierre, « Art sacré en Europe 1919–1939 : les tentatives d'un « renouveau », in : Un art sans frontières – L'internationalisation des Arts en Europe, 1900–1950, Paris : Éditions de la Sorbonne, 1995, pp. 1–15, [en ligne :] http://books.openedition.org/psorbonne/

GREWE, HARRICH, REITER, STEINLE, THIMANN, 2005
Grewe Cordula, Harrich Andrea, Reiter Cornelia, Steinle Christa, Thimann Michael, « Künstlerbiografien und Werkliste », in : Religion macht Kunst: die Nazarener, Cologne : W. König, 2005, pp. 248–281

GREWE, 2011
Grewe Cordula, « Nazarenisch oder nicht? Überlegungen zum Religiösen in der Düsseldorfer Malerschule » in : Bettina Baumgärtel (dir.), Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918, Petersberg : Michael Imhof Verlag, 2011, pp. 77–87

GROSS, 2006
Gross Samuel, « Église de Finhaut – Un monument exceptionnel signe de renouveau », in : Église paroissiale de Finhaut – Restauration 2004–2005, [Finhaut] : Paroisse de Finhaut, 2006

GUBLER, 1975
Gubler Jacques, Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse, Lausanne : L'Âge d'homme, 1975

GUÉNÉ, 2000
Guéné Hélène, « L'Arche, un moment du débat sur l'art religieux (1919–1934) », Chrétiens et sociétés, 7, 2000, pp. 23–38, [en ligne :] http://journals.openedition.org/chretienssocietes/6741

GUIDE ARTISTIQUE DE LA SUISSE, 2011
Guide artistique de la Suisse, tome 4a, Berne : Société d'histoire de l'art en Suisse, 2011

GUIDE ARTISTIQUE DE LA SUISSE 2012
Guide artistique de la Suisse, tome 4b, Berne : Société d'histoire de l'art en Suisse, 2012

GUISAN, JAKUBEC, 1978
Guisan Gilbert, Jakubec Doris, Lettres [C.F. Ramuz, A. Cingria ; présentation, choix et notes de Gilbert Guisan et Doris Jakubec], Lausanne, Paris : Bibliothèque des arts, 2 vol., 1978

HENRI DOM, 2011
Henri Dom, Henri Charlier, peintre et sculpteur : 1883–1975, [Paris] : Terra Mare, 2011

HERTZSCHUCH, 2011
Hertzschuch Danielle, « Historique des Écoles d'art », in : Gilbert Frey (dir.), Regards sur l'art à Genève au XXe siècle, Genève : Slatkine, 2011, pp. 63–66

HEWISON, WARRELL, WILDMAN, 2000
Hewison Robert, Warrell Ian, Wildman Stephen, Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites, Londres : Tate Gallery Publishing, 2000

HEYNICKX, 2008
Heynickx Rajesh, 1910–1940 Religie en Moderniteit: Pelgrimkunst, Leuven : Kadoc/Expo 2, 2008, https://kadoc.kuleuven.be/pdf/publicaties/expo/expo2-pelgrim.pdf

HEYNICKX, MAEYER (DE) (DIR.), 2016
Heynickx Rajesh, Maeyer Jan de (dir.), The Maritain Factor: Taking Religion into Interwar Modernism, Leuven : Leuven University Press, 2010

HIROZ, 2017
Hiroz Marlène, « La nouvelle église : du projet à la consécration », in : L'église Saint-Symphorien de Fully : une cathédrale campagnarde, 2017, pp. 21–41

HODEL, HIROZ, RAEMY-BERTHOD, GAY, HOFFMANN, BÉRARD, 2017
Hodel Bernard, Hiroz Marlène, Raemy-Berthod Catherine, Gay Roland, Hoffmann Fabienne, Bérard Patrick, L'église Saint-Symphorien de Fully : une cathédrale campagnarde, Saint-Maurice : Éditions Saint-Augustin, 2017

HOFER, 1997
Hofer, Arthur-Louis, Église de Saint-Jean Lausanne : Éd. Belle Rivière, 1997
HOLLSTEIN, STEINLE, 2005
Hollstein Max, Steinle Christa, *Religion macht Kunst: die Nazarener*, Cologne : W. König, 2005
IAZURLO, PIQUÉ, NOVERRAZ, D'AYALA-VALVA, 2021
Iazurlo Paola, Piqué Francesca, Noverraz Camille, D'Ayala-Valva Margherita, « The modern Catholic wall paintings by Gino Severini in Switzerland: An integrated technical study », in Transcending Boundaries: Integrated Approaches to Conservation. ICOM-CC 19th Triennial Conference Preprints, Beijing, 17–21 May 2021, Paris: J. Bridgland, 2021, pp. 1–9
IMAGIERS DE PARADIS [...], 1990
Imagiers de Paradis : images de piété populaire du XVe au XXe siècle, Bastogne/Bruxelles : Musée en Piconrue, Crédit Communal, 1990
JACCARD, 1986
Jaccard Paul-André, « La sculpture en Suisse romande : uniformité et foisonnement », in : 19–39 – La Suisse romande entre les deux guerres, Lausanne : Payot, 1986, pp. 41–55
JACCARD, RABOUD, 1986
Jaccard Paul-André, Raboud Nicolas, « Notices », in : 19–39 – La Suisse romande entre les deux guerres, Lausanne : Payot, 1986, p. 58–65
JACCARD 2005
Jaccard Paul-André, Alice Bailly – La fête étrange, Lausanne, Milan : Musée cantonal des Beaux-Arts, 5 Continents Éditions, 2005
JECHT, 2011
Jecht Heidrun, « Martha Flüeler-Haefeli (geb. Haefeli) », in : Harald Siebenmorgen (dir.), FrauenSilber: Paula Straus, Emmy Roth & Co. Silberschmiedinnen der Bauhauszeit, Karlsruhe : Badisches Landesmuseum, 2011, pp. 134–149
JOIN-LAMBERT, 2000
Join-Lambert Arnaud, « Les bulletins paroissiaux, témoins et moyens de réforme liturgique. L'exemple du Christ-Roi à Fribourg » : in : Bruno Bürki et Martin Klöckener (dir.), Liturgie in Bewegung : Beiträge zum Kolloquium Gottesdienstliche Erneuerung in den Schweizer Kirchen im 20. Jahrhundert, 1.-3. März 1999 an der Universität Freiburg/Schweiz, Fribourg : Éditions universitaires/Genève : Labor et Fides, 2000, pp. 89–105
JOLY, 2006
Joly Laurent, « Les débuts de L'Action française (1899–1914) ou l'élaboration d'un nationalisme antisémite », in : Revue historique, 3, 639, 2006, pp. 695–718, [en ligne :] https://www.jstor.org/stable/40957800
JONES, 2010
Jones Zoë Marie, « Gino Severini, a classicist futurist », in : Rajesh Heynickx, Jan de Maeyer (dir.) The Maritain factor: Taking religion into interwar Modernism, Leuven : Leuven University Press, 2010, pp. 112–125
JORAY, 1959
Joray Marcel, La sculpture moderne en Suisse 2, 1954 à 1959, Neuchâtel : Éd. du Griffon, 1959
JORAY, 1967A
Joray Marcel, La sculpture moderne en Suisse 1, avant 1955, Neuchâtel : Éd. du Griffon, 1967 [réimpression]
JORAY, 1967B
Joray Marcel, La sculpture moderne en Suisse 3, 1959 à 1966, Neuchâtel : Éd. du Griffon, 1967
KAECH, 1983
Kaech René, « Un historien d'art bâlois : Robert Hess », in : Les Cingria : pour le centenaire de la naissance de Charles-Albert, Pully : Alliance culturelle romande, 29, 1983, p. 214
KAHLE, 1990
Kahle Barbara, Deutsche Kirchenbaukunst des 20. Jahrhunderts, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990

KAPSOPOULOS, 2008
Kapsopoulos Anna Carolina, « Gino Severini, un peintre de son temps », in : L'église Saint-Pierre de Fribourg, Patrimoine fribourgeois 18, octobre 2008, pp. 63–67

KISIEL, 2015
Kisiel Marine, « La peinture impressionniste et la décoration, 1870–1895 », in : Sociétés & Représentations, 39, 1, 2015, pp. 257–288, [en ligne :] https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=SR_039_0257

KRINS, 1998
Krins Hubert, Die Kunst der Beuroner Schule: « wie ein Lichtblick vom Himmel », Beuron : Beuroner Kunstverlag, 1998

KUHNLE, 1992
Kuhnle Till R., « Anmerkungen zum Begriff Gesamtkunstwerk – die Politisierung einer ästhetischen Kategorie? », in : *Germanica*, vol. 10, 1992, pp. 35–50, [en ligne :] http://journals.openedition.org/germanica/2085

KUNSTFÜHRER DURCH DIE SCHWEIZ, 2006
Kunstführer durch die Schweiz 3, Berne : Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte, 2006

LADNER, DESFONTAINE MATHYS, 2019
Ladner Andreas, Desfontaine Mathys Laetitia, Le fédéralisme suisse. L'organisation territoriale et l'accomplissement des prestations étatiques en Suisse, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2019, [en ligne :] http://www.andreasladner.ch/dokumente/Eigene%20Arbeiten/Ladner_Desfontaines_2019_Le_federalisme_suisse__ed1_v1.pdf

LAGANE, 2005
Lagane Guillaume, « Jacques Maritain : l'itinéraire d'un converti », in : Commentaire, 111, 3, 2005, pp. 767–769, [en ligne :] https://www.cairn.info/revue-commentaire-2005-3-page-767.htm

LA LONGUE MARCHE DE LA PROTECTION DES ÉDIFICES RELIGIEUX DANS LE CANTON DE FRIBOURG, 1984
« La longue marche de la protection des édifices religieux dans le canton de Fribourg », in : Pro Fribourg, 62, juillet 1984, pp. 37–40

LAMUNIÈRE, 1991
Lamunière Jean-Marc, « Directions et limites de l'architecture rationnelle en Suisse pendant les années trente », in : Architecture de la raison : la Suisse des années vingt et trente, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 1991, pp. 1–21

LANDA, 2004
Landa Eva, « L'art ‹ dégénéré › et le projet culturel nazi : finitude et quête de l'éternité », in : Érès /« Le Coq-héron », 177, 2, 2004, pp. 161–165, [en ligne :] https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2004-2-page–161.htm

LANG JAKOB, 2024
Lang Jakob Evelyne, « Schweizer Pionierarchitektinnen », in : Kunst+Architektur in der Schweiz/Art+Architecture en Suisse/Arte+Architettura in Svizzera, (Dossier : Frauen in der Architektur/Femmes et architecture/Donne e architettura), 1, 2024, pp. 42–51

LANZ, 2004
Lanz Hanspeter, Silberschatz der Schweiz : Gold- und Silberschmiedekunst aus dem Schweizerischen Landesmuseum / Trésors d'orfèvrerie suisse : les collections du Musée national suisse, Schweizerisches Landesmuseum, Karlsruhe : Badisches Landesmuseum, 2004.

LA PASSIONE DI CRISTO E LA GUERRA [...], 1994
La passione di Cristo e la guerra : sesta Biennale d'Arte sacra. Fondazione Staurós italiana, San Gabriele, 10 giugno–10 agosto 1994, San Gabriele : Biennale d'arte sacra, 1994

LAUPER, 1995
Lauper Aloys, « Nova et Vetera : Fernand Dumas bâtisseur d'églises », in : Le Groupe de Saint-Luc, Fribourg : Service des biens culturels, octobre 1995, pp. 17–32

LAUPER, 1997
Lauper Aloys, « Église de Semsales. À propos de l'architecture : le leurre ou l'écrin ? » in : Pro Fribourg, 117, 1997, pp. 70–72

LAUPER, 1998
Lauper Aloys, « Denis Honegger, un parisien à Fribourg », in : L'église du Christ-Roi à Fribourg, Patrimoine fribourgeois 10, décembre 1998, pp. 57–60

LAUPER, 2008
Lauper Aloys, « La leçon de Romont », in : L'église Saint-Pierre, Patrimoine fribourgeois 18, octobre 2008, pp. 10–22

LAUPER, 2019
Lauper Aloys (dir.), « Département de médecine [Université PER 03], 1936–1938, Fernand Dumas », in : Liste des immeubles recensés propriété de l'État de Fribourg, Fribourg : Service des Biens culturels, 2019, [en ligne :] https://www.fr.ch/sites/default/files/2019–11/fr_RGC_2017FR_2.pdf

LAVERGNE, 1992
Lavergne Sabine (de), Art sacré et modernité : les grandes années de la revue L'Art sacré, Bruxelles : Éd. Lessius, 1992

LE MANOIR DE LA VILLE DE MARTIGNY, [1983]
Le Manoir de la ville de Martigny, Alberto Sartoris et le Valais : [exposition, le Manoir de la ville de Martigny, du 15 mai au 26 juin 1983] : [catalogue], Martigny : Le Manoir de la ville de Martigny, [1983]

LENIAUD, 2005A
Leniaud Jean-Michel, « Couturier, Régamey et quelques autres : les enjeux de l'abstraction », in : Antoine Lion (dir.), Marie-Alain Couturier (1897–1954), un combat pour l'art sacré, Actes du colloque de Nice, 3–5 décembre 2004, Nice : Serre Éditeur, 2005, pp. 163–178

LENIAUD, 2005B
Leniaud Jean-Michel, « Le rêve pour tous : néogothique entre art et industrie », in : Sociétés & Représentations, vol. 20, 2, 2005, pp. 120–132

LENIAUD, 2007
Leniaud Jean-Michel, La révolution des signes : l'art à l'église (1830–1930), Histoire religieuse de la France 29, Paris : Éditions du Cerf, 2007

LEYMARIE, MONNIER, ROSE, 1979
Leymarie Jean, Monnier Geneviève, Rose Bernice, Le dessin, Genève : Skira, 1979

LION, 2005
Lion Antoine, Marie-Alain Couturier (1897–1954) – Un combat pour l'art sacré. Actes du colloque de Nice, 3–5 décembre 2004, Nice : Serre, 2005

LISTA, 2008
Lista Marcella, « Du spirituel dans l'art », in : Traces du sacré : catalogue publié à l'occasion de l'exposition « Traces du sacré » présentée à Paris, Centre Pompidou, Galerie 1, du 7 mai au 11 août 2008 : présentée à Munich, Haus der Kunst, du 19 septembre 2008 au 11 janvier 2009, Paris : centre Pompidou, 2008, pp. 252 et 253

LOB-PHILIPPE, 1998
Lob-Philippe Sabine, « L'église Saint-Joseph à Genève et son décor », in : Patrimoine et architecture, cahier 4, mars 1998, pp. 37–38

LOURDIN, 2012
Lourdin Mathieu, Historique des écoles d'art : collecte de textes relatant l'histoire et l'évolution des écoles d'art à Genève, Genève : Haute école d'art et de design, 2012

LÜTHI, 2000
Lüthi Dave, Les chapelles de l'Église Libre vaudoise – Histoire architecturale 1847–1965, Lausanne : Bibliothèque historique vaudoise, 2000

LÜTHI, 2007
Lüthi Dave, « ‹ Un paysage sans clocher est un paysage décapité › : tours et beffrois en Suisse romande 1848–1939 », in : Kunst + Architektur in der Schweiz, 58, 2 (« Türme und Glücken »), 2007, pp. 43–49

LÜTHI, 2015
Lüthi Dave, « De l'abbatiale à la cathédrale. Chronique d'un monument en devenir (XIXe–XXe siècles) », in : Bernard Andenmatten, Laurent Ripart (dir.), L'Abbaye de Saint-Maurice d'Agaune 515–2015, vol. 1 – Histoire et archéologie, Gollion : Infolio éditions, 2015, pp. 447–459

LÜTHI, 2016
Lüthi Dave, « Église Saint-Jean de Cour », in : Dave Lüthi (dir.), Lausanne : les lieux du sacré, Berne : Société d'histoire de l'art en Suisse, 2016, pp. 220–223

LÜTHI, 2017
Lüthi Dave, « Giotto en Suisse. Art, religion et italianité au début du XXe siècle », in : Nicolas Bock, Ivan Foletti, Michele Tomasi (dir.), Survivals, revivals, rinascenze. Studi in onore di Serena Romano, Roma : Viella, 2017, pp. 263–272

LÜTHI, 2023
Lüthi Dave, Cousins germains. Les architectes suisses formés en Allemagne 1800–1920, Lausanne : EPFL Press/Presses polytechniques et universitaires romandes, 2023

MAEYER, 2010
Maeyer Jan (de), « Towards a modern religious art: the case of Albert Servaes », in : Rajesh Heynickx, Jan de Maeyer (dir.) The Maritain factor: Taking religion into interwar Modernism, Leuven : Leuven University Press, 2010, pp. 71–83

MAGGETTI, 2021
Maggetti Daniel (dir.), Guillemin Océane, Bottarelli Alice, Cingria. L'incendiaire & l'extincteur. Album, Chêne-Bourg : La Baconnière, 2021

MAISTRE, 2005
Maistre Jacques (de), « Des Ateliers d'art sacré aux nouvelles conceptions de l'art sacré – Introduction à la spiritualité du peintre Henri de Maistre (1891–1953) », in : Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Savoie, huitième série, tome VI, 2005, pp. 55–74

MAMEDOVA, 2000
Mamedova Lada, « Les vitraux d'un peintre et le renouveau de l'art sacré », in : Revue Céramique & Verre, 112, mai/juin 2000, pp. 25–29

MAMEDOVA, 2004
Mamedova Lada, « L'église Notre-Dame-des-Alpes à Saint-Gervais-le Fayet : une collaboration entre un architecte savoyard et un artiste genevois », in : Leïla el-Wakil et Pierre Vaisse (dir.), Genève-Lyon-Paris. Relations artistiques, réseaux, influences, voyages, Genève : Georg, 2004, pp. 165–174

MANNINI, 2018
Mannini Lucia, « Mostre italiane di arte sacra e moderna, tra l'inizio del Novecento e i primi anni Trenta », in : Maia Wellington Gahtan et Donatella Pegazzano (dir.), Sacred art and the museum exhibition / L'arte sacra e la mostra museale, Florence : Lorenzo de Medici Press, 2018, pp. 103–118

MARCHAND, 2012
Marchand Bruno, Architecture du canton de Vaud 1920–1975, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2012

MASSON, 2016
Masson Catherine, Des laïcs chez les prêcheurs – De l'ordre de la pénitence aux fraternités laïques, une histoire du tiers-ordre dominicain, Paris : Éditions du Cerf, 2016

MATISSE, 1993
Matisse Henri, La chapelle de Vence : journal d'une création, Paris, Genève, Lausanne : Cerf, Skira, Imprimeries réunies, 1993

MAUGENEST, 1985
Maugenest Denis (et al.), Le discours social de l'Église catholique de Léon XIII à Jean-Paul II : les grands textes de l'enseignement social de l'Église catholique, Paris : Le Centurion, 1985

MAYAUX, 2010
Mayaux Catherine, « Séduction du rite est conversion par l'art, de Huysmans à Claudel », in : Revue de l'histoire des religions, 1, 2010, pp. 93–108, [en ligne :] https://journals.openedition.org/rhr/7565

MELDRUM BROWN, 2016
Meldrum Brown Hilda, The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner, Oxford

Scholarship Online, juin 2016, [en ligne :] https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199325436.001.0001

MELLEY-CINGRIA, RICHARD, 1975–1980
Melley-Cingria Isabelle, Richard Hugues, Charles-Albert Cingria : Correspondance générale, 5 vol., Lausanne : L'Âge d'homme, 1975–1980

MENOZZI, 1991
Menozzi Daniele, Les images : l'Église et les arts visuels, Paris : Éditions du Cerf, 1991

MENZ, 2010
Menz Cäsar, « Historique de l'enseignement des arts appliqués à Genève », in : Alexandre Fiette (dir.), Décor, design & industrie : les arts appliqués à Genève : [exposition, Musée d'art et d'histoire de Genève, du 15 octobre 2010 au 1er mai 2011], Paris : Somogy/Genève : Musées d'art et d'histoire, 2010, pp. 13–15

MERCIER, 1964
Mercier Georges, L'art abstrait dans l'art sacré. La tendance non-figurative dans l'art sacré chrétien contemporain, Paris : De Boccard, 1964

MÉROT, 2007
Mérot Alain, Généalogies du baroque, Paris : Gallimard, 2007

MEYLAN, 2016
Meylan Jean-Louis, La formation des artistes et ses enjeux. Le cas de Genève, de l'école de dessin à l'école supérieure d'art visuel, 1704–1980, Saint-Denis : Connaissances et savoirs, 2016

MEYLAN, 1993
Meylan Pierre, René Morax et Arthur Honegger au Théâtre du Jorat, Genève : Slatkine Reprints, 1993

MOLINA, 2010A
Molina Rosa, « Alexandre Cingria (1879–1945) », in : Alexandre Fiette (dir.), Décor, design & industrie : les arts appliqués à Genève : [exposition, Musée d'art et d'histoire de Genève, du 15 octobre 2010 au 1er mai 2011], Paris : Somogy/Genève : Musées d'art et d'histoire, 2010, pp. 451–453

MOLINA, 2010B
Molina Rosa, « Jean-Louis Gampert », in : Alexandre Fiette (dir.), Décor, design & industrie : les arts appliqués à Genève : [exposition, Musée d'art et d'histoire de Genève, du 15 octobre 2010 au 1er mai 2011], Paris : Somogy/Genève : Musées d'art et d'histoire, 2010, pp. 453–454

MORAND, 1986
Morand Marie-Claude, « L'art religieux moderne en terre catholique. Histoire d'un monopole » in : 19–39 – La Suisse romande entre les deux guerres, Lausanne : Payot, 1986, pp. 82–91

MORAND, GAMBONI, 1986
Morand Marie-Claude, Gamboni Dario, « Notices », in : 19–39 – La Suisse romande entre les deux guerres, Lausanne : Payot, p. 104

MORAND, 1994
Morand Marie-Claude, L'œuvre d'Albert Chavaz dans le paysage artistique romand, Éditions des musées cantonaux, Sion/Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 1994

MORAND, 1995
Morand Marie-Claude, « Le Groupe de St-Luc en Valais. Une carrière difficile », in : Le Groupe de St-Luc, octobre 1995, pp. 13–16

MORETTI, ZUMBÜHL, CARUSO, GAMMALDI, IAZURLO, PIQUÉ, 2021
Moretti Patrizia, Zumbühl Stefan, Caruso Ottaviano, Gammaldi Nicola, Iazurlo Paola, Piqué Francesca, « The Characterization of the Materials Used by Gino Severini in his 20th C Wall Paintings at Semsales in Switzerland », Applied Sciences, 11, 19, 2021, 9161, https://doi.org/10.3390/app11199161

MOULINET, 2017
Moulinet David, La liturgie catholique au XXe siècle : Croire et participer, Paris : Beauchesne, 2017

MUFF, 2000
Muff Guido, « Inexistanz einer Schweizer Liturgischen Bewegung », in : Bruno Bürki et Martin Klöckener (dir.), Liturgie in Bewegung : Beiträge zum Kolloquium Gottesdienstliche Erneuerung

in den Schweizer Kirchen im 20. Jahrhundert, 1.–3. März 1999 an der Universität Freiburg/Schweiz, Fribourg : Éditions universitaires/Genève : Labor et Fides, 2000, pp. 130–139

NEUENSCHWANDER FEIHL, 1995
Neuenschwander Feihl Joëlle, « L'église catholique Saint-Martin à Lutry : Brève chronique du chantier », in : Paul Bissegger et Monique Fontannaz (dir.), Des pierres et des hommes : matériaux pour une histoire de l'art monumental régional : hommage à Marcel Grandjean, Lausanne : Bibliothèque historique vaudoise, 1995, pp. 665–683

NEUHEUSER, 2012
Neuheuser Hanns Peter, « Christozentrik und Gesamtkunstwerk: Johannes van Acken und seine Programmatik zur Liturgie und Sakralkunst in der Moderne », in : Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein, 2012, 215, 1, pp. 133–158, [en ligne :] https://www.vr-elibrary.de/doi/10.7788/annalen.2012.215.1.133

NEUNHEUSER, 2002
Neunheuser Burkhard, « Mouvement liturgique », in : Dictionnaire encyclopédique de la liturgie, vol. II, Turnhout : Brepols, 2002, pp. 45–55

NOVERRAZ, ECCLESIA, 2016
Noverraz Camille, Ecclesia Alexandra, « Basilique Notre-Dame du Valentin », in : Dave Lüthi (dir.), Lausanne – les lieux du sacré, Berne : Société d'histoire de l'art en Suisse, 2016, pp. 164–167

NOVERRAZ, QUEIJO, 2016
Noverraz Camille, Queijo Karina, « Vitraux du XXe s. de l'église Saint-François », in : Dave Lüthi (dir.), Lausanne : les lieux du sacré, Berne : Société d'histoire de l'art en Suisse, 2016, pp. 156–158

NOVERRAZ, SAUTEREL, WOLF, 2021
Noverraz Camille, Sauterel Valérie, Wolf Sophie, « La dalle de verre et ses premières utilisations en Suisse », in : Monuments vaudois, 2021, 11, pp. 50–59

NOVERRAZ, SAUTEREL, 2022
Noverraz Camille, Sauterel Valérie, « Le Groupe de Saint-Luc (1919–1945) et l'œuvre d'art total. Un concept à réinterroger », in : Annales fribourgeoises, 84, 2022, pp. 109–118

NOVERRAZ, 2023
Noverraz Camille, « Le Groupe de Saint-Luc (1919–1945) : Le renouveau de l'art sacré en Suisse romande en regard de la France », in : Isabelle Saint-Martin et Fabienne Stahl (dir.), Les Ateliers d'art sacré 1919-1947. Rêves et réalités d'une ambition collective, Roma : Campisano Editore, 2023, pp. 287–296

OECHSLIN, 1993
Oechslin Werner, « 100 Jahre Linus Birchler », in : Mitteilungen des historischen Vereins des Kantons Schwytz, 85, 1993, pp. 183–186

OECHSLIN, 2010
Oechslin Werner, Hildebrand Sonja (et al.), Karl Moser, Architektur für eine neue Zeit: 1880 bis 1936, 2 vol., Zürich : gta-Verlag, 2010

OECHSLIN, 2021
Oechslin Werner, Werkbundzeit: Kunst, Politik und Kommerz im Widerstreit, Munich : Carl Hanser Verlag GmbH & Co, 2021

PALETTE CAROUGEOISE (LA), 2009
« Palette carougeoise (la) », in : Jean M. Marquis (dir.), Dictionnaire carougeois. Arts à Carouge – Peintres, sculpteurs et graveurs, tome IV B, Carouge : Ville de Carouge, 2009, pp. 248–251

PALLINI 2004
Pallini Stéphanie, Entre tradition et modernisme – La Suisse romande de l'entre-deux-guerres face aux avant-gardes, Wabern/Berne : Benteli Verlag, 2004

PALLINI, 2006
Pallini Stéphanie, « Vade retro, Satanas ! Les avant-gardes artistiques en Suisse romande (1900–1939), entre occultation et mépris », in : Kunst + Architecktur in der Schweiz, 57, cahier 3, 2006, pp. 14–22, [en ligne :] http://doi.org/10.5169/seals-394340

PASQUIER, 1995
Pasquier Augustin, « Du savoir faire du verrier – L'atelier Kirsch & Fleckner », in : Józef Mehoffer :

De Cracovie à Fribourg, ce flamboyant art nouveau polonais, Pro Fribourg 106–107, Fribourg : Méandre, 1995, pp. 98–118

PELLATON, 1973
Pellaton Jean-Paul (dir.), Vitraux du Jura, Moutier : Pro Jura, 1973

PELTRE, 2007
Peltre Christine, Lorentz Philippe (dir.), La notion d'« école », Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2007

PÈRE JÉRÔME, 1986
Père Jérôme, Car toujours dure longtemps, Collection des chrétiens I Croire, Paris : Le Sarment/ Fayard, 1986

PÉTERMANN 2014
Pétermann Stéphane, « Cahiers vaudois », in : Dictionnaire des revues littéraires au XXe siècle, Paris : Honoré Champion, 2014, pp. 113–116

PFLUG, 1994
Pflug Gérard, Un foyer de sculpture baroque au XVIIe siècle – L'atelier des frères Reyff Fribourg (1610–1695), Fribourg : Éditions La Sarine, 1994

PHILIBERT, 2016
Philibert Anne, Henri Lacordaire, Paris : Éditions du Cerf, 2016

PICARD, 2006
Picard Timothée, L'art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner), Rennes : Presses universitaires, 2006

POIATTI, 2001
Poiatti Myriam, L'église de Saint-Paul Grange-Canal, Genève, Guides de monuments suisses, Berne : Société d'histoire de l'art en Suisse, 2001

POIATTI, 2008
Poiatti Myriam, « Vitrail et modernité (1900 à 1945) », in : Léopold Borel (dir.), Émotion(s) en lumière : le vitrail à Genève, Genève, APAS : La Baconnière Arts, 2008, pp. 98–136

POULAT, 2010
Poulat Émile, « Le Saint-Siège et L'Action française, retour sur une condamnation », in : Revue française d'histoire et des idées politiques, 31, 1, 2010, pp. 141–159

PRECHTL, 2013
Prechtl Franz, Künstler und Kirche: Moderne Malerei und kirchliche Kritik in Deutschland zwischen 1850 und 1933 unter besonderer Berücksichtigung publizistischer Quellen, Inaugural Dissertation, Munich : Ludwig-Maximilians-Universität, 2013

PRÉTOT, 2008
Prétot Patrick, « La RSPT et le mouvement liturgique avant la Seconde Guerre mondiale (1907–1943) », in : Revue des sciences philosophiques et théologiques, tome 92, 3, 2008, p. 661–675, [en ligne :] https://www.cairn.info/revue-des-sciences-philosophiques-et-theologiques-2008-3-page-661.htm

PRETTEJOHN. 2008
Prettejohn Elizabeth, The Art of the PreRaphaelite, London : Tate Publishing, 2008

PREVOTAT, 2001
Prévotat Jacques, « L'Action française et les catholiques. Le tournant de 1908 », in : Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle, 1, 19, 2001, pp. 119–126, [en ligne :] https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2001-1-page-119.htm

PYTHON, 1999
Python Francis, « À propos d'une requête encombrante : Une encyclique contre les Juifs réclamée à Pie XII par l'extrémiste de droite romand Pierre-Louis Guye en 1949 », in : Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte / Revue d'histoire ecclésiastique suisse, 93, 1999, pp. 65–83

QUEIJO, 2017
Queijo Karina, « Saint François chez les Vaudois. Vie, mort et résurrection d'une iconographie hagiographique en terres réformées », in : Nicolas Bock, Ivan Foletti, Michele Tomasi (dir.), Survivals, revivals, rinascenze. Studi in onore di Serena Romano, Roma : Viella, 2017, pp. 249–261

QUELLET-SOGUEL, 1996
Quellet-Soguel Nicole, Tschopp Walter, Clement Heaton : 1861–1940, Londres–Neuchâtel–New York, Neuchâtel : Musée d'art et d'histoire/Hauterive : Attinger, 1996
RADIN, 2011
Radin Giulia, Il carteggio Gino Severini Jacques Maritain (1923–1966), Museo di Arte Moderna et Contemporanea di Trento e Rovereto : Leo S. Olschki Editore, 2011
RADIN, 2016
Radin Giulia, « ‹ Mon cœur est fidèle à ceux que j'aime › : la ‹ grande amitié › », in : Claude Lorentz (dir.), Maritain et les artistes : Rouault, Cocteau, Chagall..., Strasbourg : Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, 2016, pp. 69–101
RADOUAN, 2010
Radouan Sébastien, « Architectures religieuses », in : Simon Texier, Sébastien Radouan (dir.), Denis Honegger, Collection « Carnets d'architectes », Gollion : Infolio, 2010, pp. 78–83
RAEMY-BERTHOD, 1997
Raemy-Berthod Catherine, Les sanctuaires de Nax, Vernamiège, Mase et Saint-Martin (Val d'Hérens), canton du Valais, Berne : Société d'histoire de l'art en Suisse, 1997
RAEMY-BERTHOD, 2008
Raemy-Berthod Catherine, Églises et chapelles de Bagnes, Bagnes : Musée de Bagnes, 2008
RAEMY-BERTHOD, 2014
Raemy-Berthod Catherine, « L'architecture religieuse en Valais », in : L'architecture du 20e siècle en Valais 1920–1975, Gollion : Infolio Éditions, 2014, pp. 28–41
RAEMY-BERTHOD, 2017A
Raemy-Berthod Catherine, « Lucien Praz », in : L'église Saint-Symphorien de Fully : une cathédrale campagnarde, Saint-Maurice : Éditions Saint-Augustin, 2017, pp. 42–43
RAEMY-BERTHOD, 2017B
Raemy-Berthod Catherine, « L'architecture », in : L'église Saint-Symphorien de Fully : une cathédrale campagnarde, 2017, pp. 45–51
RAYMANN, BUJARD, SCHMID (ET AL.), 1991
Raymann Otho, Bujard Jacques, Schmid Alfred (et al.), « Les étapes d'une rénovation », in : Renaissance de l'église des Cordeliers, Pro Fribourg 90–91, juin 1991, pp. 49-52.
RECHT, 2004
Recht Roland, « Émile Mâle, Henri Focillon et l'histoire de l'art du Moyen Âge », in : Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres 148, 4, 2004, pp. 1651–1665
REMOORTERE, 1970
Remoortere Julien (van), « Historiek van de Pelgrim-Beweging », in : Vlaanderen 19, 112, 1970, pp. 137–139, [en ligne :] https://www.dbnl.org/tekst/_vla016197001_01/_vla016197001_01_0043.php
RENEVEY, 2019
Renevey Fry Chantal, Une église au cœur des Eaux-Vives : la paroisse genevoise de Saint-Joseph, Saint-Maurice : Éditions Saint-Augustin, 2019
REYMOND, 1992
Reymond Valentine, Marcel Poncet, Paris : Bibliothèque des Arts, 1992
RIME, RIME, 2005
Rime François, Rime Jacques, Les Marches. Le petit Lourdes fribourgeois. Histoire d'un lieu sacré, Bulle : Éditions Gruériennes, 2005
RINUY, 1994
Rinuy Paul-Louis, « La sculpture dans la ‹ querelle de l'Art Sacré › (1950–1960) », in : L'art et le sacré, Histoire de l'art, 28, 1994, pp. 3–16. https://doi.org/10.3406/hista.1994.2632
RIVOLLET, 2006A
Rivollet Karin, « Poteries et potiers au XXe siècle », in : Jean M. Marquis, (dir.), *Dictionnaire carougeois. Arts à Carouge – Céramistes et figuristes*, tome IV A, Carouge : Ville de Carouge, 2006, pp. 141–143
RIVOLLET, 2006B
Rivollet Karin, « Poterie de la Chapelle », in : Jean M. Marquis (dir.), Dictionnaire carougeois.

Arts à Carouge : Céramistes et figuristes, Dictionnaire carougeois, tome IV A, Carouge : Ville de Carouge, 2006, pp. 143–148

RODA (VON), 1995
Roda Hortensia (von), Die Glasmalereien von Józef Mehoffer in der Kathedrale St. Nikolaus in Freiburg i. Ue, Berne : Benteli, 1995

RODUIT, 2006
Roduit Olivier, « Le Dies Irae de Faravel », in : Les Échos de Saint-Maurice, tome 101, 2006, pp. 25–27

ROMBOLD, 1994
Rombold Günter, « La guerra nell'arte del XX secolo », in : La passione di Cristo e la guerra : sesta Biennale d'Arte sacra. Fondazione Staurós italiana, San Gabriele, 10 giugno–10 agosto 1994, 1994, pp. 25–32

ROULIN, 2015
Roulin Stéphanie, « L'époque contemporaine (de 1870 à Vatican II) », in : Bernard Andenmatten, Laurent Ripart (dir.), L'Abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, 515–2015, vol. 1 – Histoire et archéologie, Gollion : Infolio éditions, 2015, pp. 409–445

RUCKI, HUBER, 1998
Rucki Isabelle, Huber Dorothee, « Honegger, Denis », in : Architektenlexicon der Schweiz : 19./20. Jahrhundert, Bâle, Boston, Berlin : Birkhäuser Verlag, 1998, pp. 274–275

RUDAZ, 1995
Rudaz Patrick, « Des Genevois à Fribourg », in : Le Groupe de St-Luc, Patrimoine fribourgeois 5, octobre 1995, pp. 4–6

RUDAZ, 1997A
Rudaz Patrick, « Église de Semsales. Une décoration ambitieuse dans une ambiance explosive », in : Pro Fribourg, 117, 1997, pp. 79–85

RUDAZ, 1997B
Rudaz Patrick, « Église des Cordeliers : pas de résurrection en vue pour la Pentecôte », in : Pro Fribourg, 116, octobre 1997, pp. 10–15

RUDAZ 1997C
Rudaz Patrick (dir.), Emilio Maria Beretta, catalogue de l'exposition « Emilio Maria Beretta, le peintre et l'objet », Musée du pays et val de Charmey, 23 novembre 1997–8 février 1998, [Charmey] : Musée du pays et val de Charmey, 1997

RUDAZ, 1998
Rudaz Patrick, Carouge, foyer d'art sacré, 1920–1945 : [Carouge, Musée de Carouge, 25 novembre 1998 – 31 janvier 1999], Carouge : Ville de Carouge, 1998

RUDAZ, 2005
Rudaz Patrick, Architecture du paysage : Louis Vonlanthen (1889–1937), [Collection Pro Fribourg, numéro édité à l'occasion de l'exposition Architecture du Paysage, Louis Vonlanthen (1889–1937) au Musée gruérien de Bulle du 19 juin au 25 septembre 2005], 2005

RUDAZ 2008A
Rudaz Patrick, « Un concours de circonstances pour un décor haut en couleur », in : L'église Saint-Pierre, Patrimoine fribourgeois 18, octobre 2008, pp. 30–37

RUDAZ 2008B
Rudaz Patrick, « Un grand peintre trop encombrant ? », in : Service des biens culturels, L'église Saint-Pierre de Fribourg, Patrimoine fribourgeois 18, octobre 2008, pp. 38–43

RUDAZ, 2008C
Rudaz Patrick, « Une constellation d'artistes en arrière-plan », in : L'église Saint-Pierre de Fribourg, Patrimoine fribourgeois 18, octobre 2008, pp. 44–53

RUDAZ 2009A
Rudaz Patrick, « Baud (François, 1889–1960) », in : Jean M. Marquis, (dir.), Dictionnaire carougeois. Arts à Carouge – Peintres, sculpteurs et graveurs, tome IV B, Carouge : Ville de Carouge, 2009, pp. 33–36

RUDAZ 2009B
Rudaz Patrick, « Berthier (Marie, 1898–1976) », in : Jean M. Marquis (dir.), Dictionnaire carougeois.

Arts à Carouge – Peintres, sculpteurs et graveurs, tome IV B, Carouge : Ville de Carouge, 2009, p. 41

RUDAZ 2009C
Rudaz Patrick, « Cingria (Alexandre, 1879–1945) », in : Jean M. Marquis (dir.), Dictionnaire carougeois. Arts à Carouge – Peintres, sculpteurs et graveurs, tome IV B, Carouge : Ville de Carouge, 2009, pp. 84–86

RUDAZ 2009D
Rudaz Patrick, « Cornaglia (Jean-Joachim, 1904–1989) » in : Jean M. Marquis (dir.), Dictionnaire carougeois. Arts à Carouge – Peintres, sculpteurs et graveurs, tome IV B, Carouge : Ville de Carouge, 2009, pp. 89–90

RUDAZ 2009E
Rudaz Patrick, « Cottier (Louis, 1894–1966) », in : Jean M. Marquis, (dir.), Dictionnaire carougeois. Arts à Carouge – Peintres, sculpteurs et graveurs, tome IV B, Carouge : Ville de Carouge, 2009, pp. 92–94

RUDAZ 2009F
Rudaz Patrick, « Dunand (Eugène, 1893–1956) », in : Jean M. Marquis (dir.), Dictionnaire carougeois. Arts à Carouge – Peintres, sculpteurs et graveurs, tome IV B, Carouge : Ville de Carouge, 2009, pp. 110–111

RUDAZ 2009G
Rudaz Patrick, « Feuillat (Marcel, 1896–1962) », in : Jean M. Marquis (dir.), Dictionnaire carougeois. Arts à Carouge – Peintres, sculpteurs et graveurs, tome IV B, Carouge : Ville de Carouge, 2009, pp. 129–131

RUDAZ 2009H
Rudaz Patrick, « Naville (Marguerite, 1882–1969) », in : Jean M. Marquis (dir.), Dictionnaire carougeois. Arts à Carouge – Peintres, sculpteurs et graveurs, tome IV B, Carouge : Ville de Carouge, 2009, pp. 239–241

RUFFIEUX-CHEHAB, 2008
Ruffieux-Chehab Jean-Marc et Colette, « Retrouver l'unité », in : L'église Saint-Pierre de Fribourg, Patrimoine fribourgeois 18, octobre 2008, pp. 68–77

RUFFIEUX, 1974
Ruffieux Roland, La Suisse de l'entre-deux-guerres, Lausanne : Payot, 1974

RUMELILI, MÜNEVVER, 2016
Rumelili Bahar, Cebeci Münevver, « Theorizing European identity. Contributions to constructivist international relations debates on collective identity », in : Viktoria Kaina, Ireneusz Pawel Karolewski and Sebastien Kuhn (dir.), European Identity Revisited. New approaches and recent empirical evidence, New York : Routledge, 2016

SAINT-MARTIN, 2008
Saint-Martin Isabelle, « Du spirituel dans l'art du XXe siècle », in : Archives de sciences sociales des religions, 144, octobre/décembre 2008, pp. 125–139, [en ligne :] https://journals.openedition.org/assr/18193

SAINT-MARTIN, 2014
Saint-Martin Isabelle, Art chrétien, art sacré – Regards du catholicisme sur l'art : France, XIXe–XXe siècles, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014

SAINT-MARTIN, 2016
Saint-Martin Isabelle, « Art chrétien / art sacré : positions de Jacques Maritain », in : Claude Lorentz (dir.), Maritain et les artistes : Rouault, Cocteau, Chagall..., Strasbourg : Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, 2016, pp. 63–67

SAINT-MARTIN, 2017
Saint-Martin Isabelle, « ‹ Aux grands hommes les grandes choses ›. L'Art sacré de Couturier et Régamey à Cocagnac et Capellades », in : Nicole Bériou, André Vauchez et Michel Zink (dir.), Les dominicains en France (XIIIe–XXe siècle) : Actes du colloque international organisé par l'Académie des inscriptions et belles-lettres et la province dominicaine de France pour le VIIIe centenaire de la fondation de l'ordre des Prêcheurs par saint Dominique, Paris : Académie des inscriptions et belles-lettres/Éditions du Cerf, 2017, pp. 79–107

SAINT-MARTIN, 2023
Saint-Martin Isabelle, « Denis, Desvallières, Maritain : les sources d'un renouveau de l'art sacré », in : Isabelle Saint-Martin et Fabienne Stahl (dir.), Les Ateliers d'art sacré 1919-1947. Rêves et réalités d'une ambition collective, Roma : Campisano Editore, 2023, pp. 19–33

SAINT-MARTIN, STAHL, 2023
Saint-Martin Isabelle et Stahl Fabienne (dir.), Les Ateliers d'art sacré 1919-1947. Rêves et réalités d'une ambition collective, Roma : Campisano Editore, 2023

SARRABEZOLLES-APPERT, LEFÈVRE, 2002
Sarrabezolles-Appert Geneviève, Lefèvre Marie-Odile, Carlo Sarrabezolles : sculpteur et statuaire, 1888–1971, Paris : Somogy, 2002

SAUTEREL, 2008A
Sauterel Valérie, « Les vitraux genevois entre 1830 et 1900 », in : Léopold Borel (dir.), Émotion(s) en lumière : le vitrail à Genève, Genève, APAS : La Baconnière Arts, 2008, pp. 52–94

SAUTEREL, 2008B
Sauterel Valérie, « Catalogue raisonné des vitraux de Genève », in : Léopold Borel (dir.), Émotion(s) en lumière : le vitrail à Genève, Genève, APAS : La Baconnière Arts, 2008, pp. 224–375

SAUTEREL, NOVERRAZ, 2020
Sauterel Valérie, Noverraz Camille, « Vitrail de la première moitié du XXe siècle : la couleur triomphante », in : Francine Giese (dir.), La Redécouverte de la couleur, Berlin, Boston : Walter de Gruyter, 2020, pp. 101–114

SAUTEREL, NOVERRAZ, 2024
Sauterel Valérie, Noverraz Camille, Lumières nouvelles sur le sacré. Arts verriers du Groupe de Saint-Luc, Arts du verre, vol. 5, Berlin, Boston : Walter de Gruyter, 2024

SAUTORY, DAVID, 2023
Sautory Martine, David Véronique, « Les Ateliers d'art sacré, une opportunité pour les femmes artistes ? », in : Isabelle Saint-Martin et Fabienne Stahl (dir.), Les Ateliers d'art sacré 1919-1947. Rêves et réalités d'une ambition collective, Roma : Campisano Editore, 2023, pp. 61–70

SCALESE, 2007
Scalese Tommaso, « Il dibattito sull'architettura sacra negli anni tra le due guerre », in : Marina Docci, Maria Grazia Turco (dir.), L'architettura dell'‹ altra › modernità ». Atti del XXVI Congresso di Storia dell'Architettura Roma, 11–13 aprile 2007, Rome : Gangemi Editore, 2007, pp. 80–95

SCHNEUWLY-POFFET, 1994
Schneuwly-Poffet Daniela, Die Pfarrkirche Plaffeien, Berne : Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte, 1994

SCHÖPFER, 1998
Schöpfer Hermann, « Genoud, Augustin », in: Isabelle Rucki und Dorothee Huber (dir.), Architektenlexikon der Schweiz 19./20. Jahrhundert, Bâle : Birkhäuser Verlag, 1998, p. 210

SCHWALLER, 2000
Schwaller Paul, « Wegbereiter der liturgischen Erneuerung in der Schweiz », in : Bruno Bürki et Martin Klöckener (dir.), Liturgie in Bewegung : Beiträge zum Kolloquium Gottesdienstliche Erneuerung in den Schweizer Kirchen im 20. Jahrhundert, 1.–3. März 1999 an der Universität Freiburg/Schweiz, Fribourg : Éditions universitaires/Genève : Labor et Fides, 2000, pp. 72–77

SECRETAN, 1974
Secretan Olivier, La Suisse alémanique vue à travers les Lettres romandes de 1848 à nos jours : aperçu sur les rapports culturels des deux Suisses dans le cadre de l'histoire de la littérature contemporaine, Lausanne : L'Âge d'homme, 1974

SERVICE DES BIENS CULTURELS, 1995
Service des biens culturels, Le Groupe de St-Luc, Patrimoine fribourgeois 5, Fribourg : Service des biens culturels, octobre 1995

SERVICE DES BIENS CULTURELS, 1998
Service des biens culturels, L'église du Christ-Roi à Fribourg, Patrimoine fribourgeois 10, 1998

SERVICE DES BIENS CULTURELS, 2008
Service des biens culturels, L'église Saint-Pierre de Fribourg, Patrimoine fribourgeois 18, octobre 2008

SERVICE POUR LA PROMOTION DE L'ÉGALITÉ ENTRE HOMME ET FEMME, 2004
Service pour la promotion de l'égalité entre homme et femme, Pionnières et créatrices en Suisse romande, XIXe et XXe siècles, Genève : Service pour la promotion de l'égalité entre homme et femme/Slatkine, 2004

SIEBENBRODT, [2000]
Siebenbrodt Michael (dir.), Bauhaus Weimar: Entwürfe für die Zukunft, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, [2000]

SIMONE, 2013
Simone Gerardo (de), « Fra Angelico : perspectives de recherche, passées et futures », Perspective 1, 2013, pp. 25–42, [en ligne :] http://journals.openedition.org/perspective/1765

SIMON, 2014
Simon Miriam, « Paul Tournon (1881–1964), un architecte catholique », in : Livraisons de l'histoire de l'architecture, 27, 2014, pp. 79–80, [en ligne :] http://journals.openedition.org/lha/366

SOMMELLA GROSSI, 2000
Sommella Grossi Marina, « Notre-Dame du Bon Conseil à Lourtier : Alberto Sartoris, 1931–1933 et 1955–1969 », in : Clivaz Michel (dir.), Créer, re-créer : le patrimoine de l'arc alpin, actes du 3e colloque patrimoine et culture de l'arc alpin, Sion, 20 et 21 mai 1999, Sion : Institut universitaire Kurt Bösch/Genève : Université de Genève, 2000, pp. 59–76

STAEHLI-CANETTA, 1998
Staehli-Canetta, « Guyonnet Adolphe », in : Isabelle Rucki und Dorothee Huber (dir.), Architektenlexikon der Schweiz 19./20. Jahrhundert, Bâle : Birkhäuser Verlag, 1998, p. 244

STAHL, 2009
Stahl Fabienne, « Maurice Denis et la fondation des Ateliers d'art sacré à Paris », in : Sylvain Caron et Michel Duchesneau (dir.), Musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres, Lyon : Symétrie, 2009, pp. 326–334

STANDAERT, 2011
Standaert Félix, L'École de Beuron. Un essai de renouveau de l'art chrétien à la fin du XIXe siècle, Maredsous : Éditions de Maredsous, 2011

STERN, 2017
Stern Philip J., « The Corporation in History », in : Grietje Baars et André Spicer (dir.), The Corporation: A Critical, Multi-Disciplinary Handbook, Cambridge : Cambridge University Press, 2017, pp. 21–46

STÜCKELBERGER, 2005
Stückelberger Johannes, « Liturgische Kunst in der Schweiz im 20. Jahrhundert », in : Arte e Liturgia nel Novecento : Esperienze europae a confronto, Actes du 3e colloque international, 6–7 octobre 2005, pp. 75–116

SUHR, 2012
Suhr Norbert, « Nazarener in Rheinland-Pfalz – Ein Uberblick », in : Norbert Suhr et Nico Kirchberger (dir), Die Nazarener – Vom Tiber an den Rhein. Drei Malerschulen des 19. Jahrhunderts, Regensburg : Schnell & Steiner, 2012, pp. 13–23

TAILLEFERT, 1993
Taillefert Geneviève et Henri, « Les Sociétés d'Artistes et la fondation de l'Art catholique », in : Jacques Bony (dir.), L'art sacré au XXe siècle en France, Thonon-les-Bains : Société Présence du Livre/Boulogne-Billancourt : Musée municipal, Centre culturel, 1993, pp. 15–25

TEXIER, ANDIA (DE), 1996
Texier Simon, Andia Béatrice (de) (et al.), Églises parisiennes du XXe siècle : architecture et décor, Paris : Action artistique de la ville de Paris, 1996

THEOPHILUS (DIT RUGERUS), 1998
Theophilus (dit Rugerus), Traité des divers arts, [Schedula diversarum artium], Lyon, Éditions du Cosmogone, 1998

THÉVOZ, 2009
Thévoz Jean-Bernard, « Gaston Thévoz (1902–1948) : entre soif de reconnaissance et besoin d'indépendance : une vie d'artiste », dans : Annales fribourgeoises, 71, 2009, pp. 136–154

TINCQ, 2020
Tincq Henri, « Vatican : l'heure de vérité sur les silences de Pie XII », in : Le Point, 1er mars 2020, [en ligne :] https://www.lepoint.fr/societe/vatican-l-heure-de-verite-sur-les-silences-de-pie-xii-01-03-2020-2365103_23.php

TISSOT-GAUCHER, 2005
Tissot-Gaucher Micheline, « Byzance à Paris ». L'église du Saint-Esprit et les quelque 70 artistes qui l'ont décorée, Dammarie-les-Lys : Lys Editions Amatteis, 2005

TOBLER, 1985
Tobler Mathilde, « Ich male für fromme Gemüter und nicht für Kritiker », in : «Ich male für fromme Gemüter». Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert, Lucerne : Kunstmuseum Luzern, 1985, pp. 53–118

TORCHE-JULMY, 1993
Torche-Julmy Marie-Thérèse, « Gino Severini à Semsales : Renouveau de l'art religieux en Suisse romande », in : Patrimoine fribourgeois, 2, 1993, pp. 29–32

TORCHE-JULMY, 1995
Torche-Julmy Marie-Thérèse, « Mgr Besson et le renouveau de l'art sacré », in : Le Groupe de St-Luc, Patrimoine fribourgeois 5, octobre 1995, pp. 9–12

TORCHE-JULMY, 1997A
Torche-Julmy Marie-Thérèse, « Premier exemple de peinture cubiste appliquée à l'art monumental religieux en Suisse romande », in : Pro Fribourg, 117, 1997, pp. 73–77

TORCHE-JULMY, 1997B
Torche Marie-Thérèse, « Redécouverte d'un artiste : son œuvre fribourgeoise », in : Patrick Rudaz (dir.), Emilio Maria Beretta, catalogue de l'exposition « Emilio Maria Beretta, le peintre et l'objet », Musée du pays et val de Charmey, 23 novembre 1997–8 février 1998, [Charmey] : Musée du pays et val de Charmey, 1997, pp. 11–25

TORCHE-JULMY, MAGGETTI, JAMES, 2003
Torche-Julmy Marie-Thérèse, Maggetti Marino, James Julian, « L'église d'Orsonnens, son décor et sa restauration », in : Patrimoine fribourgeois, 15, novembre 2003, pp. 56–64

TORCHE-JULMY, 2008
Torche-Julmy Marie-Thérèse, « L'église de Sorens et sa décoration en bois », in : Dave Lüthi, Nicolas Bock (dir.), Petit précis patrimonial : 23 études d'histoire de l'art offertes à Gaëtan Cassina, Lausanne : Edimento, 2008, pp. 389–404

TRIGGS, 2012
Triggs Oscar Lovell, Le mouvement Arts & Crafts, New York : Parkstone international, 2012

VÉRON-DENISE, 2018
Véron-Denise Danièle, Broderies d'artistes – Intimité et créativité dans les arts textiles de la fin du XIXe au milieu du XXe siècle, Milano : Silvana/Aubusson : Cité internationale de la tapisserie, 2018

VÉRON-DENISE, 2021
Véron-Denise Danièle, « Sabine Desvallières (1891–1935) : itinéraire d'une artiste brodeuse dans le premier tiers du XXe siècle », in : Patrimoines du Sud, 14, 2021, pp. 1–31, [en ligne :] http://journals.openedition.org/pds/6945

VIALLET, 2016
Viallet Patricia, « Les Lettres d'Italie du peintre nazaréen Julius Schnorr von Carolsfeld. Naissance et affirmation d'une identité artistique », in : Cahiers d'Études Germaniques, 71, 2016, pp. 49–64, [en ligne :] https://journals.openedition.org/ceg/559

VIGATO, 2007
Vigato Jean-Claude, « Une école française et moderne en architecture », in : La notion d'« école », Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2007, pp. 79–90, [en ligne :] https://doi.org/10.4000/books.pus.13090

VIGORELLI, 1994
Vigorelli Valerio, « Giuseppe Polvara e le origini della Scuola Beato Angelico », in : Arte cristiana, LXXXII, fascicule 764 et 765, 1994, pp. 505–508

VILLIGER, STEINAUER, SCHUSTER CORDONE, 2004
Villiger Verena, Steinauer Jean, Schuster Cordone Caroline, La tête des nôtres – Portraits à Fribourg 1850–2000, Fribourg : Éditions Faim de siècle, 2004

VITA DI FRA' GIOVANNI DA FIESOLE, 1971
« Vita di Fra' Giovanni da Fiesole », in : Vasari Giorgio, Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori : nelle redazioni del 1550 e 1568, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, Florence : Sansoni Editore, tome 1, 1971, pp. 269–281

VITALE, 1989
Vitale Élodie, Le Bauhaus de Weimar : 1919–1925, Liège : Pierre Mardaga, 1989

VOILLOT, 2013
Voillot Elodie, « Vertus et vices de l'édition – La sculpture à l'époque de sa reproductibilité technique », in : Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem, 24, 2013, pp. 1–8, [en ligne :] http://journals.openedition.org/bcrfj/7084

WALZER, 1993
Walzer Pierre-Olivier, Le sabordage de « La Voile latine », Lausanne : L'Âge d'homme, 1993

WETTSTEIN, 1996
Wettstein Stéphanie, Ornament und Farbe. Zur Geschichte der Dekorationsmalerei in Sakralräumen der Schweiz um 1890, Suisse/Liechtenstein : Niggli AG, 1996

WOLAŃSKA, 2016
Wolańska Joanna, « ‹ Groupe de Saint-Luc et de Saint-Maurice › i sztuka kościelna w Szwajcarii w okresie Międzywojennym / The ‹ Groupe de Saint-Luc et de Saint-Maurice › and church art in Switzerland in the interwar Period », in : Sacrum et Decorum. Materials and Studies on The History of Sacred Art, 9, 2016, pp. 71–96, [en ligne :] https://www.ceeol.com/search/journal-detail?id=607

WOLF, 2009
Wolf Hubert, Le pape et le diable. Pie XII, le Vatican et Hitler : les révélations des archives, Paris : CNRS éditions, 2009

WYDER, 1981
Wyder Bernard, « La Suisse romande et les années trente », in : Dreissiger Jahre Schweiz: ein jarhzehnt im Widerspruch, Kunsthaus Zurich 30 oktober 1981–10 Januar 1982, Zürich : Kunsthaus Zürich, 1981

WYDER, 1989
Wyder Bernard, « Quand la tradition permet la modernité – L'Abbaye de Saint-Maurice et la chapelle de Lourtier », in : Nos monuments d'art et d'histoire, 40, 1989, pp. 268–279

YOKI, 1983
Yoki (Émile Aebischer), « Cingria le magnifique », in : Les Cingria : pour le centenaire de la naissance de Charles-Albert, Pully : Alliance culturelle romande, 29, 1983, pp. 155–159

ZELLER, 2016
Zeller Madeleine, « Marc Chagall, l'‹ Orage enchanté › », in : Claude Lorentz (dir.), Maritain et les artistes : Rouault, Cocteau, Chagall..., Strasbourg : Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, 2016, pp. 219–239

ZUFFEREY, 1996
Zufferey Angelin, Le scolasticat Saint-François, [Sion] : [couvent des Capucins], 1996

Crédits photographiques

ILL. 1, 33, 85, 87, 103
© APAS (Association pour la promotion de l'art sacré), Genève (photos : Cyrille Girardet, Veyrier traitée par Photo Digitale Groll, Genève)

ILL. 2, 5, 9, 10, 14, 34, 39, 41, 43, 44, 45, 53, 57, 63, 65, 69, 70, 88, 95, 96, 98, 99, 111, 115, 117, 123, 125, 131, 133, 148, 155
© Camille Noverraz

ILL. 3
Image tirée de : Cingria Alexandre, « L'effort de la Suisse à l'exposition des arts décoratifs », in : Pages d'art. Revue mensuelle suisse illustrée, 9, septembre 1925, [p. 183]. Photo : Fred Boissonnas, Paris

ILL. 4, 6
Images tirées de : Ars sacra, 1932, planches XXVIII et XIX. Photos : Louis Bacchetta

ILL. 7
© Atelier Boissonnas. Bibliothèque de Genève

ILL. 8
Image tirée de : Pichard Joseph, « L'exposition d'art religieux de Genève », in : L'Art sacré, octobre 1938, p. 296. © Bibliothèque nationale de France. Photo : Ph. Meylan

ILL. 11
Image tirée de : Ars sacra, 1932, planche XIII, photographe inconnu.

ILL. 12, 13, 15, 19-22, 24-25, 49, 61, 72, 79, 80, 101, 105, 112, 113, 116, 120, 126, 132, 135, 136, 153, 154, 156
© Vitrocentre Romont (Cyrille Girardet, Veyrier, traitées par Helder Da Silva, Graphic Design, Genève)

ILL. 16, 152
© Paroisse Notre-Dame-de-l'Assomption, Lausanne / Vitrocentre Romont (Photo : Rémy Gindroz)

ILL. 17, 30, 31, 35, 37, 42, 47, 48, 54, 56, 60, 66 (GAUCHE), 67, 90, 121, 122, 127, 149, IMAGE DE COUVERTURE
© Gilles Monney 2023

ILL. 18
© Musée d'art et d'histoire Fribourg

ILL. 23
© Denis Krieger

ILL. 26
© Bibliothèque de Genève

ILL. 27
© Paroisse Notre-Dame de Genève (photo : ARD)

ILL. 28
© Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne

ILL. 29, 64
© Valérie Sauterel

ILL. 32
© Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève (photo : Flora Bevilacqua)

ILL. 36
Images tirées de : Ars sacra, 1932, planche XIII, et Ars sacra, 1938, planche XIV, photographes inconnus

ILL. 38
Image tirée de : Secrétan André, François Baud : sculpteur, Neuchâtel : La Baconnière, 1936, p. 16, photographe inconnu

ILL. 40
© Archives Geneviève Sarrabezolles-Appert

ILL. 46
© Fondazione Remo Rossi (Photo-House Steinemann Locarno)

ILL. 50, 68
© Abbaye Saint-Maurice d'Agaune (photo : Jean-Yves Glassey et Michel Martinez)

ILL. 51
Image tirée de : Ars Sacra, 1931, fig. XVII, photographe inconnu

ILL. 52
Image tirée de : Ars Sacra, 1932, fig. XII, photographe inconnu

ILL. 55, 91
© TAUAV / Bruno Fäh

ILL. 58
© Bernard Hallet/cath.ch

ILL. 59, 147
© Service des biens culturels Fribourg, Fonds Monument d'art et d'histoire, MOAH, photo Jacques Thévoz

ILL. 62, 144, 150
© Bibliothèque cantonale et universitaire de Fribourg, Fond Benedikt Rast, BERA

ILL. 66 (DROITE)
© Basilica della Beata Vergine Maria del Sangue di Re (VB)

ILL. 71
© Bibliothèque cantonale et universitaire Fribourg, Fonds Pro Fribourg – Bourgarel, PRFR. Photo : Charles Morel (1862–1955)

ILL. 73
© Photographie André Schmid, coll. Musée Historique Lausanne

ILL. 74
© Rémy Gindroz 2021

ILL. 75
© Bibliothèque cantonale et universitaire de Fribourg, Fonds Pro Fribourg – Bourgarel, PRFR

ILL. 76
Image tirée de : Waeber Louis, Schuwey Aloys, Églises et chapelles du canton de Fribourg, Fribourg : Éd. Saint-Paul, 1957, p. 286. Photo Paul Savigny, Lucens

ILL. 77
© Dorotheum, Wikimedia Commons

ILL. 78, 106, 107
© SUPSI

ILL. 92, 93, 108, 109
© SUPSI
(orthophotographies : Archéotech SA)

ILL. 81, 82
Pages tirées de : Du Mont Charles, Où en est notre art religieux ? : Appel au bon sens ! À la santé ! À la probité ! / Wie steht es mit unserer religiösen Kunst?: Ein Aufruf an den Verstand! An die geistige Gesundheit! An die Redlichkeit!, Genève : Éd. de l'Observateur de Genève, 1944, p. 28, 26

ILL. 83
© Archives de la construction moderne – EPFL, Fonds Fernand Dumas, 0018.04.344

ILL. 84
© Couvent des Cordeliers, Fribourg
(photo : Primula Bosshard)

ILL. 86
© Bibliothèque nationale de France

ILL. 89
© Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt (Foto: Erik Schmidt, Basel) / © Römische Katholische Kirche Basel-Stadt und Pfarrei St. Anton

ILL. 94
© Photo : Jeremy Bierer / Ville de Lausanne

ILL. 97
© Archives du Service des biens culturels, État de Fribourg
(photo : Simon Glasson)

ILL. 100
© Bibliothèque de Genève, carte postale cp avus 01

ILL. 102
© Martin Thurnherr

ILL. 104
© Jeremy Bierer

ILL. 110
© François Bercher

ILL. 114
© Vitrocentre Romont
(photo : Hans Fischer, Belgique)

ILL. 118
Archives de la construction moderne – EPFL, Fonds Alberto Sartoris 0172.02.0177, photographie Émile Gos (© Émile Gos)

ILL. 119
© Stefan Hämmig 2019 (Hochschule Luzern – Technik & Architektur)

ILL. 124
© Bibliothèque cantonale et universitaire de Fribourg, Fonds Collection cartes postales, CAPO (photo Simon Glasson)

ILL. 128, 130
Archives de la construction moderne – EPFL, Fonds Fernand Dumas, 0018.04.0345

ILL. 129
Image tirée de : « Concours pour l'élaboration des plans d'une église catholique et d'une cure, à Fribourg », in : Bulletin technique de la Suisse romande, 1924, 50, cahier 16, p. 202. ETH Zürich, www.e-periodica.ch

ILL. 134
© Architektur-Bildarchiv/
Photo : Thomas Robbin

ILL. 137
© Florian Monheim

ILL. 138
Archives de la construction moderne – EPFL, Fonds Fernand Dumas, 0018.04.0199

ILL. 139, 142
Archives de la construction moderne – EPFL, Fonds Fernand Dumas 0018.04.0195.

ILL. 140
Archives de la construction moderne – EPFL, Fonds Fernand Dumas 0018.04.0181.

ILL. 141
© Lukas Gruntz / Architektur Basel / © Florian Monheim

ILL. 143
© Jörg Hempel, Aachen

ILL. 145
© Jean-Claude Chambre

ILL. 146
© Robert Hofer

ILL. 151
Marcel Imsand © Photo Elysée, Lausanne / Archives de la paroisse Notre-Dame de l'Assomption

Copyright des œuvres

ILL. 2, 3, 4, 6–8, 10, 13, 14, 15, 27, 29–34, 49, 50, 53–70, 81, 83, 87, 90, 94, 97, 98, 100, 101, 110–113, 116, 120, 121, 128–130, 135, 136, 138–140, 142, 149, 153, 154, 155
© Ayants droit

ILL. 6, 89
ARK Basel

ILL. 46
Fondazione Remo Rossi

ILL. 78, 92, 93, 106-109, 150, 152
© 2023, ProLitteris, Zurich

ILL. 81, 145
© 2024, ProLitteris, Zurich

ILL. 123
Association Edmond-Bille

ILL. 9, 11, 12, 35, 36, 37-39, 41, 42-45, 47, 48, 51, 52
Œuvres orphelines

ILL. 156
© Fondation Théodore Strawinsky

INDEX

https://doi.org/10.1515/9783111383781-012

Autrice

Camille Noverraz est docteure en histoire de l'art et spécialisée dans l'art sacré et le vitrail contemporain. En 2022, elle achève sa thèse de doctorat sur le Groupe de Saint-Luc, dont le présent ouvrage est la publication. Depuis 2015, elle travaille comme collaboratrice scientifique au Vitrocentre Romont, Centre suisse de recherche sur le vitrail et les arts du verre, où elle entreprend plusieurs projets de recherche relatifs au vitrail et à l'art sacré des XIXe–XXIe siècles.