

Zeitschrift: Annales fribourgeoises
Herausgeber: Société d'histoire du canton de Fribourg
Band: 84 (2022)

Artikel: Le Groupe de Saint-Luc et l'œuvre d'art total
Autor: Noverraz, Camille / Sauterel, Valérie
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1048329>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LE GROUPE DE SAINT-LUC ET L'ŒUVRE D'ART TOTAL

La notion de collaboration idéale entre architecte, artistes et artisans, revendiquée par le Groupe de Saint-Luc (1919-1945), doit parfois être nuancée, voire remise en question.

PAR CAMILLE NOVERRAZ ET VALÉRIE SAUTEREL

Inscrites dans un contexte artistique qui prône le retour au geste de l'artisan, en plein essor des arts dits décoratifs, les églises construites, restaurées et décorées par les membres du Groupe de Saint-Luc durant l'entre-deux-guerres semblent constituer un laboratoire idéal pour la fusion de l'architecture, des arts et de l'artisanat. Elles ont été identifiées, dans les principaux travaux existants sur cette Société artistique catholique, comme des «œuvres d'art total» ou des *Gesamtkunstwerke*¹. Cette notion complexe, popularisée par Richard Wagner dans le cadre du *Musikdrama* à travers la fusion de la musique et du drame, a fait l'objet de multiples récupérations durant le XX^e siècle, et s'est vue réduite, dans le champ des arts appliqués, à l'idée de pluralité des arts et des techniques, s'éloignant de la vision synesthésique qu'en propose le compositeur². À travers cet article, nous proposons de réinterroger cette notion cruciale sous l'angle particulier des arts du verre, à la lumière des derniers résultats des recherches entreprises actuellement au Vitrocentre Romont.

Dès la fondation, en 1919³, de cette Société œuvrant pour la promotion d'un art sacré catholique moderne, elle affirme sa capacité à réaliser des travaux dans toutes sortes de techniques, grâce à la réunion d'artistes et d'artisans maîtrisant des savoir-faire variés : peinture murale, vitrail, sculpture, orfèvrerie, mosaïque, arts textiles⁴. Le principe d'union des arts

¹ 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 : *Le Groupe de St-Luc, Patrimoine fribourgeois* 5, octobre 1995. Il s'agit néanmoins d'une application *a posteriori*, ces termes n'étant pas employés directement dans les sources par les acteurs de la Société.

² MELDRUM BROWN, 2016, p. 1.

³ Fondée officiellement en 1919 à Genève par Alexandre Cingria et Marcel Poncet en tant que Société coopérative sous le nom de Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, elle périt en 1924 et renaît la même année sous la forme d'une Société d'ampleur nationale, appelée *Societas Sancti Lucae* (SSL).

Eugène Dunand, vitrail de saint Louis de Gonzague, 1926 ; Jean-Edouard de Castella et atelier Kirsch & Fleckner, vitrail de saint Jean-Baptiste, 1925, Semsales, église Saint-Nicolas. © Vitrocentre Romont, Photo: Cyril Girardet.

et leur intégration à l'architecture apparaît ainsi comme une valeur permettant de se préserver du manque de goût, de cohérence et d'authenticité qui caractérise, pour les acteurs de cette période, la décoration des lieux de culte dès la deuxième partie du XIX^e siècle⁵. L'architecte apparaît dans ce contexte comme un acteur clé, dont la figure est assimilée à celle du *Magister operis* médiéval⁶. C'est lui qui détermine l'ensemble du concept architectural, englobant à la fois les aspects fonctionnels, liturgiques, esthétiques et décoratifs. L'architecte phare du Groupe de Saint-Luc, Fernand Dumas (1892-1956) est particulièrement représentatif de ce modèle, lui qui conçoit ses projets dans les moindres détails, des fondations jusqu'au dessin des poignées de porte, des lampes, des bancs ou des motifs des pavements⁷. Il est aussi celui qui orchestre l'intervention des artistes, artisans et entrepreneurs appelés à collaborer sur le chantier. Lors de la consécration de l'église de Semsales, sa première grande construction religieuse, le Fribourgeois est ainsi comparé par l'évêque du diocèse,



⁴ GROUPE DE SAINT-LUC ET SAINT-MAURICE, 1920.

⁵ Théorisée par l'un des ténors et fondateurs du Groupe de Saint-Luc, Alexandre Cingria. CINGRIA, 1917.

⁶ Selon les termes employés par l'évêque du diocèse, Mgr Marius Besson, lors de la consécration de l'église de Semsales pour qualifier l'architecte Dumas. «La consécration de la nouvelle église de Semsales», dans *La Liberté*, 8 octobre 1926, p. 4.

⁷ Voir à ce sujet le fonds Fernand Dumas conservé aux ACM-EPFL à Lausanne, contenant des milliers de plans.

Mgr Marius Besson (1876-1945), à ses «aînés des grands siècles chrétiens», les bâtisseurs de cathédrales. Il ajoute que «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»⁸.

LES LIMITES D'UN DISCOURS

Cependant, l'analyse des sources et de témoignages d'artistes ayant travaillé avec Dumas révèle les limites de ce discours. Les chantiers de Semsales et Saint-Pierre de Fribourg remettent particulièrement en question le principe de l'œuvre d'art total, tant sous l'aspect de la collaboration que de l'union des arts autour d'une même vision. La relation de l'architecte avec Gino Severini (1883-1966), auquel il confie le mandat de la décoration de l'église de Semsales, est loin d'être idyllique. Dans sa correspondance avec Jacques Maritain (1882-1973), le Toscan accuse Dumas de totalement méconnaître le travail du décorateur. Il l'obligeait à avancer coûte que coûte, par tous les temps et conditions, comme un peintre en bâtiment. L'homogénéité des vitraux est sacrifiée en raison de mésententes et de la concurrence entre les artistes. Severini souhaite voir l'ensemble des verrières réalisées par son ami Cingria (1879-1945), qu'il considère comme le meilleur peintre-verrier de Suisse romande⁹, mais Dumas refuse d'envisager cette option, craignant l'art indiscipliné du Genevois¹⁰. Il attribue le mandat au Fribourgeois Jean-Edouard de Castella (1881-1966), qui cherche, dès 1923, à se voir confier l'ensemble des verrières de la nef¹¹. L'artiste présente plusieurs maquettes à Dumas et Severini – qui a un droit de regard sur tout ce qui concerne la décoration – qui les refuse toutes systématiquement, ne les jugeant pas de qualité suffisante, jusqu'au point où Dumas demande au peintre-verrier de céder la moitié de la commande à Eugène Dunand¹². Au final, Cingria réalise les vitraux du chœur et de la chapelle Sainte-Anne, Castella ceux du bas-côté nord, et Dunand ceux du sud, en plus des verrières de la chapelle de la Vierge. Malgré le fait que Dumas impose aux artistes de suivre un schéma commun pour les vitraux de la nef, soit une composition en trois registres superposés, la présence conjointe de deux personnalités artistiques fort différentes perturbe l'unité d'ensemble.

Saint-Pierre de Fribourg est un autre exemple emblématique où l'œuvre d'art total semble compromise par l'hétérogénéité des œuvres d'art qui s'y trouvent, attribuées à des artistes qui ont été choisis pour des raisons de politique culturelle aussi bien que pour des motifs économiques. Le

⁸ «La consécration de la nouvelle église de Semsales», dans *La Liberté*, 8 octobre 1926, p. 4.

⁹ Lettre de G. Severini à J. Maritain, 9 août 1925, retranscrite par: RADIN, 2011, p. 31-32.

¹⁰ RADIN, 2011, p. 33.

¹¹ Lettre de G. Severini à J. Maritain, 12 octobre 1924, retranscrite par: RADIN, 2011, p. 19; Archives paroissiales (dorénavant cité AP) de Semsales, boîte II a 1.1, lettre de J.-E. de Castella au curé Chany, 25 juillet 1923.

¹² Lettre de G. Severini à J. Maritain, 9 août 1925, retranscrite par: RADIN, 2011, p. 32.

27 mai 1931, dès la fin de la construction de l'église, un concours est lancé pour sa décoration. Plusieurs membres du Groupe de Saint-Luc y participent, dont Severini, et plusieurs artistes fribourgeois affiliés à la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses (SPSAS)¹³. C'est Severini qui est choisi pour la décoration générale de l'édifice et qui devient, selon les termes du contrat, «l'auxiliaire de l'architecte pour tout ce qui concerne la direction des travaux de décoration»¹⁴. Mais dès le début, la collaboration avec la paroisse s'avère difficile, et celle-ci cherche à limiter son mandat. Severini aurait voulu que ce soit Cingria qui réalise les vitraux de la nef, mais les maquettes que ce dernier présente en 1934 pour la mosaïque du retable de la chapelle du Sacré-Cœur déplaisent. C'est Castella qui obtient le mandat, proposant d'offrir un vitrail et assurant le don d'un second par sa parenté¹⁵. En 1934, Henri Broillet (1891-1960) se voit confier la réalisation de la rose de la tribune, grâce à un don de son oncle, l'architecte Frédéric Broillet, paroissien de Saint-Pierre, qui a pour exigence qu'un mandat soit donné à son neveu¹⁶. Les réalisations des chapelles latérales, véritables prix de consolation attribués à d'autres artistes fribourgeois, présentent des décorations aux styles très différents¹⁷. Enfin, le très long écart temporel qui sépare les premières et dernières réalisations de Severini¹⁸ contribue à renforcer la disparité stylistique entre les différentes parties, accentuée par la rénovation de l'édifice en 1967-1971¹⁹.

¹³ RUDAZ, 2008, p. 32-33.

¹⁴ AP Saint-Pierre Fribourg, boîte 1812, FA, enveloppe «Concours décoration église», conseil paroissial de Saint-Pierre, «Programme du concours pour la décoration de l'Église St-Pierre, à Fribourg», mai-juillet 1931.

¹⁵ AP Saint-Pierre, Fribourg, boîte 2902, FL, enveloppe «Vitraux Jean de Castella», lettre de J.-E. de Castella, et de l'atelier Kirsch & Fleckner, 30 novembre 1938.

¹⁶ AP Saint-Pierre, Fribourg, boîte 2902, enveloppe «Œuvres d'art», Lettre de H. Broillet, 3 mai 1931.

¹⁷ Jules Schmid pour la chapelle Sainte-Thérèse et Oskar Cattani pour la chapelle Saint-Nicolas de Flue, ainsi que Cingria, Marguerite Naville, Marcel Feuillat et Emilio Maria Beretta pour celle du Sacré-Cœur. RUDAZ, 2008, p. 51.

UNE RECHERCHE DE COHÉRENCE

Contrairement à ces exemples, certaines églises de Dumas pour lesquelles l'architecte a confié à un seul artiste le mandat de la décoration générale manifestent encore une forte cohérence, malgré des rénovations et restaurations ayant souvent altéré leur apparence d'origine. C'est le cas de l'église Saint-Martin de Lutry dans le canton de Vaud, où Cingria réalise non seulement les vitraux, mais également un important ensemble de peintures murales décoratives d'une grande richesse. L'arc en tiers-point se retrouve partout, que ce soit dans la forme des fenêtres, des portes et de l'arc triomphal, ainsi que dans les motifs des décors du plafond, de la tribune des orgues et des vitraux ornementaux agrémentant la partie gauche de l'édifice²⁰. Des harmonies chromatiques subtiles permettent de lier les différentes parties de l'édifice. Soulignant l'importance de cette vision d'ensemble, Cingria indique dans une lettre au curé Barras que sa

décoration a été conçue «selon une conception où les moindres détails tiennent les uns aux autres, comme dans une symphonie musicale», et qu'il lui paraît difficile d'y changer quoi que ce soit sans compromettre l'effet d'ensemble²¹.

Alexandre Cingria, décoration générale de l'église Saint-Martin de Lutry (VD), 1930. Photo: Valérie Sauterel 2020.



Dans la plupart des églises dans lesquelles cette recherche d'union des arts, des couleurs et des matériaux prime, les vitraux jouent un rôle essentiel. Ils constituent un élément déterminant du concept de décoration, modulant l'atmosphère lumineuse et colorée d'une église et donnant le ton à l'esthétique générale. Ainsi, à Fontenais dans le Jura (1934-1935), les vitraux ornementaux, bien qu'apparaissant comme secondaires, participent pleinement à créer l'harmonie avec le reste de l'édifice. Leur auteur, Albert Gaeng (1904-1975), responsable de la décoration générale²², a établi des liens esthétiques avec ses mosaïques de céramique des bas-côtés en choisissant des verres rappelant les tessons par leur forme et leur taille.

Dans d'autres églises, l'équilibre entre les vitraux et la décoration générale apparaît plus nettement, malgré la présence de plusieurs artistes différents se répartissant le travail. On peut citer à cet égard l'église de Fin-

¹⁸ Soit les peintures murales et les mosaïques des autels latéraux, réalisées entre 1932 et 1934 et sa toute dernière œuvre, le chemin de croix, dont la dernière station est posée en 1958.

¹⁹ AP Saint-Pierre, «Église Saint-Pierre. Rénovation 1970-1971» [plaquette inédite].

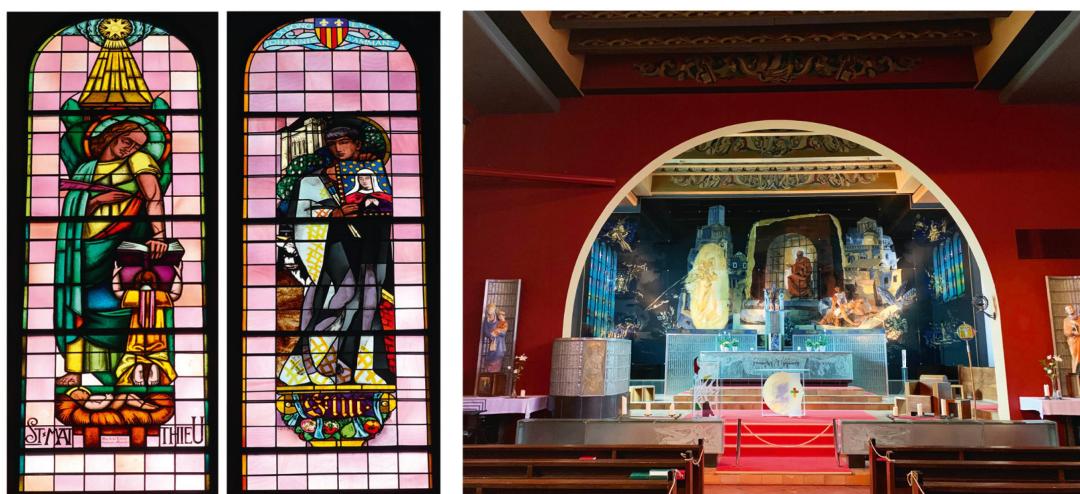
²⁰ Tout comme le motif de la grille, comme le relève Joëlle Neuenschwander-Feihl. NEUENSCHWANDER-FEIHL, 1995, p. 676.

²¹ Lettre d'A. Cingria au curé H. Barras, 26 septembre 1930, AP Lutry, citée par: NEUENSCHWANDER-FEIHL, 1995, p. 678.

²² MEMBREZ, 1938, p. 325-332.

Oskar Cattani et atelier Kirsch & Fleckner, vitrail de saint Matthieu, 1935; Alexandre Cingria et atelier Kirsch & Fleckner, vitrail de saint Luc, 1934-1935, Épendes, église Saint-Étienne. Photo: Camille Noverraz 2021.

haut (1928-1929), où les vitraux sont l'œuvre de Cingria et de Dunand. Ce dernier réalise dans son atelier les vitraux de Cingria, mais en crée également une série, dans un style présentant une parfaite concordance avec ceux de son homologue, au point qu'il est difficile de les distinguer au premier abord. À Épendes, Cingria partage au contraire le cycle des grandes fenêtres hautes de la nef avec un artiste à l'empreinte artistique bien différente de la sienne, Oskar Cattani (1887-1960). L'harmonie est néanmoins assurée par le respect d'une composition similaire et l'emploi de teintes semblables pour l'arrière-plan.



Mézières, vue du chœur avec la peinture sous verre d'Emilio Maria Beretta et le mobilier en verre de la maison Labouret, Paris, 1939-1940. Photo: Camille Noverraz 2021.



LE VERRE: UN CONSTITUANT DE L'ŒUVRE D'ART TOTAL?

Pour l'église de Mézières, le verre apparaît comme le matériau central de la décoration et devient l'élément de cohérence avec l'architecture. Dumas, de concert avec l'artiste Emilio Maria Beretta (1907-1974), choisit de décliner ce matériau partout dans l'édifice, que ce soit à travers le monumental retable et le chemin de croix en peinture sous verre, le mobilier en brique de verre monté dans des châssis d'aluminium, et les devants d'autels et de chaire en verre gravé, réalisés sur des dessins de Beretta par la maison Labouret à Paris²³. Étonnamment, les vitraux ne furent pas un élément central de ce projet «tout en verre» lors de la construction de l'église entre 1937 et 1939. Il faut attendre la fin des années 1970 et les vitraux de Yoki pour que l'église reçoive son ambiance actuelle. Dans d'autres lieux de culte où le verre n'est pas central, il joue un rôle essentiel dans la modulation des espaces architecturaux. À Orsonnens (1936),

²³ TORCHE, 1997, p. 15-16.

la présence de dalles de verre épais au découpage très fin dans le vestibule confère à cet espace une atmosphère crépusculaire qui se prolonge dans la nef par l'éclairage tamisé de la voûte laissant filtrer la lumière grâce à un système conjoint de briques de verre transparentes et de tuiles de verre sur la toiture²⁴, contrastant avec l'éclat du chœur illuminé par les vitraux graphiques de Willy Jordan (1902-1971). L'éclairage zénithal a souvent été privilégié par Dumas, notamment pour des chapelles dans lesquelles il n'était pas possible de percer de grandes fenêtres. C'est le cas au Pensionnat Saint-Charles (1927-1929) et à la chapelle de l'hôpital Monney à Châtel-Saint-Denis, où Gaeng conçoit une longue ouverture en bandeau faite de vitrail au plomb, créant un cheminement symbolique vers le chœur. Cette intégration du verre à l'architecture est poussée à son paroxysme à la chapelle de l'Université de Fribourg, par l'insertion de dalles de verre dans les claustras de béton composant les parois²⁵.



Albert Gaeng, vitraux de la chapelle de l'Hôpital Monney, Châtel-Saint-Denis, 1928. Photo: Olivier Gaeng, 2013 ; Alexandre Cingria, dalles de verres de la chapelle de l'Université Miséricorde, Fribourg, 1942-1944. Photo: Camille Noverraz 2019.

Dans d'autres édifices, le verre entre en dialogue avec d'autres arts pour former de véritables «ensembles miniatures», à l'instar de l'église Saint-Othmar de Broc, où la partie centrale du retable du chœur, en polyp-

²⁴ TORCHE-JULMY, MAGGETTI, JAMES, 2003, p. 58.

²⁵ Voir à ce sujet : CINGRIA, 1941, p. 126-129.

Alexandre Cingria et atelier Kirsch & Fleckner (vitraux), François Baud (sculpture), retable en polyptyque, Broc, 1936. Photo: Valérie Sauterel 2020.



tyque, est composée d'un monumental vitrail de Cingria encadré de portes en bois sculpté et polychromé, œuvre du sculpteur François Baud (1889-1960), complété par deux verrières latérales²⁶. À Sorens (1935), les longues baies éclairant le chœur comprennent des verres industriels dont la texture et les teintes imitent le bois de la marqueterie composant le retable de l'autel majeur. Enfin, évoquons les exemples des petits vitraux aux teintes bleutées de Paul Landry et de Cingria, prenant place respectivement dans le baptistère de Murist (1938) et le chœur de la chapelle du Foyer Franciscain de Saint-Maurice (1939-1942), servant tous deux à transmettre une lumière diffuse dans l'espace circulaire dans lequel ils prennent place, répondant aux coloris des peintures murales qui les entourent.

²⁶ On retrouve un schéma identique à l'église vaudoise de Villars-le-Terroir, où un vitrail de Gaston Thévoz intégré dans un cadre en bois peint de Gaston Faravel forme le retable du maître-autel.

UNE PERCEPTION NUANCÉE ET OBJECTIVE

L'emploi du terme de *Gesamtkunstwerk* est certainement abusif lorsqu'il est appliqué à la démarche artistique des protagonistes du Groupe de Saint-Luc, limitée aux arts décoratifs. Il est néanmoins important de se souvenir que les églises construites et décorées par les artistes du Groupe

de Saint-Luc n'étaient pas entendues comme des œuvres d'art figées lorsqu'elles ont été créées, mais comme des lieux de culte vivants dont la «totalité» ne s'accomplissait réellement qu'avec la communauté humaine au travers de la liturgie, de la célébration et des chants. S'il est certain que l'œuvre d'art total en tant que représentation d'une collaboration idéale entre l'architecte et les artistes mérite d'être nuancée, voire complètement remise en question dans certains cas, certaines réalisations, comme Saint-Martin de Lutry, Sorens, Mézières, Orsonnens ou Fontenais sont les témoins d'une démarche visant à faire dialoguer matériaux, formes et couleurs. Le verre, par les différentes manières dont il est employé, participe largement à cette intégration des arts entre eux et à la cohérence générale de ces ensembles.

C. N. - V. S.

Sources et bibliographie

ANDREY Ivan *et al.*, *Patrimoine fribourgeois*, numéro spécial consacré au Groupe de Saint-Luc, 5, 1995.

CINGRIA Alexandre, *La décadence de l'art sacré*, Lausanne 1917, Les Cahiers vaudois.

GROUPE DE SAINT-LUC ET SAINT-MAURICE, *Catalogue illustré des travaux exécutés par les membres du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice*, Genève 1920.

MELDRUM BROWN Hidla, *The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*, 2016, Oxford Scholarship Online.

MEMBREZ Albert, notice «Fontenais», dans *Églises et chapelles du Jura bernois. Précis historique et étude descriptive*, 1938, p. 325-332.

NEUENSCHWANDER-FEIHL Joëlle, «L'église catholique Saint-Martin à Lutry: Brève chronique du chantier», dans *Hommage à Marcel Grandjean: Des Pierres et des hommes*, Lausanne, 1995, p. 665-683.

RADIN Giulia, *Il carteggio Gino Severini Jacques Maritain (1923-1966)*, 2011 Rovereto, Museo di Arte Moderna et Contemporanea.

RUDAZ Patrick, «Un concours de circonstances pour un décor haut en couleur», dans *L'église Saint-Pierre, Patrimoine fribourgeois*, 18, 2008, p. 32-33.

TORCHE-JULMY Marie-Thérèse, «Redécouverte d'un artiste : son œuvre fribourgeoise», dans RUDAZ Patrick (dir.), *Emilio Maria Beretta*, Charmey 1997, Musée du pays et Val de Charmey, 1997.

TORCHE-JULMY Marie-Thérèse, MAGGETTI Marino, JAMES Julian, «L'église d'Orsonnens, son décor et sa restauration», dans *Patrimoine fribourgeois*, 15, 2003.