Zeitschrift: Patrimoine fribourgeois = Freiburger Kulturgüter

Herausgeber: Service des biens culturels du canton de Fribourg = Amt für Kulturgüter des Kantons Freiburg

Band: - (2008)

Heft: 18: L'église Saint-Pierre à Fribourg

Artikel: Une constellation d'artistes en arrière-plan

Autor: Rudaz, Patrick

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1035755

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: 14.12.2025

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

UNE CONSTELLATION D'ARTISTES EN ARRIÈRE-PLAN

PATRICK RUDAZ

Derrière le chatoiement et les élans cubistes de Severini, divers artistes ont glissé leurs œuvres. Les uns, Alexandre Cingria, Marguerite Naville, Marcel Feuillat et François Baud, gravitent dans l'orbite du Groupe de Saint-Luc. Les autres, Jules Schmid, Oscar Cattani, Jean-Edward de Castella et Henri Broillet, forment le noyau dur de la peinture fribourgeoise de l'Entre-deux-guerres. A côté d'une œuvre de longue haleine qui a des airs de rétrospective, rappelant l'apport décisif de Severini à l'art religieux de la Suisse romande, l'église Saint-Pierre propose un panorama artistique qui permet de jauger la production fribourgeoise à l'aune d'un grand peintre.

On ne peut pas évoquer toutes les œuvres d'art qui ponctuent l'église sans rappeler la part décisive de l'architecte dans ce «Gesamtkunstwerk». Les artistes évoluent en effet dans un cadre strict et dans une esthétique résolument Art déco définie par Dumas. Les interventions sont réglées au millimètre: mise en couleur des plans qui doivent habiller l'espace, soulignements ciblés des articulations, hiérarchisation des fonctions par le décor, cadres réservés aux scènes narratives. La même règle vaut pour le mobilier, entièrement dessiné dans le bureau de Fernand Dumas, en particulier par Armand Chapatte[1], où l'on réserve parfois quelques espaces aux artistes, notamment dans les portes et les confessionnaux.

La croix de Baud en façade

Au seuil de l'église, la croix s'impose, découpée, stylisée, colorée ou juste suggérée, symbole récurrent affirmant le caractère sacré de l'édifice. En guise d'épi de faîtage, elle couronne le pignon et le campanile, doté d'une véritable enseigne, une croix lumineuse posée en 1931 mais qui ne semble pas avoir éclairé les nuits fribourgeoises[2].

La croix est subtilement inscrite dans la rosace de façade avec le relief ajouré de François Baud au recto et le vitrail d'Henri Broillet au verso. Sculpteur attitré du Groupe romand de St-Luc, Baud, qui habite à Fribourg entre 1924 et 1936, inscrit dans le cadre proposé neuf panneaux ajourés d'un mètre de côté, moulés en ciment puis fondus en bronze. Autour de la Crucifixion, il ordonne un cycle narratif court de la vie du Christ – Nativité, Fuite en Egypte, Couronnement d'épines et Déploration, à l'horizontale – et quatre manifestations de sa divinité – Sainte Cène, Transfiguration, Résurrection et Ascension, à la verticale[3]. Cet ordre ne sera pas respecté lors de la pose en 1932, les scènes étant montées

1 Selon Jacques Dumas, le rôle de cet architecte dans l'œuvre de son père est méconnu. Entre 1924 et 1939, il aurait dessiné une grande partie du mobilier des églises construites dans le canton.

2 Voir ci-avant, l'article d'Aloys LAUPER. La croix de pignon est d'ailleurs revêtue de mosaïques d'or.

3 François-Louis RITTER, L'église Saint-Pierre de Fribourg, in: Patrie Suisse, 4 mars 1933.

Fig. 79 La rose de façade, avec reliefs de François Baud, 1932.

dans une ordonnance privilégiant les rythmes et les espaces[4]. L'artiste avait également prévu une finition dorée que Severini lui refusa à son grand mécontentement. «Il me met sous le boisseau»[5], dira-t-il excédé. A côté de cette œuvre importante et singulière de sa production, Baud fournira encore deux reliefs en bronze destinés aux portes des confessionnaux, avec deux motifs du Bon Pasteur portant sa brebis sur l'épaule ou la posant délicatement sur le sol. En 1933, il livrera la grande croix en bois placée jusqu'en 1951 au chevet de l'église, à l'emplacement prévu pour la grande mosaïque. La croix apparaît également plus bas, en filigrane, sur les portes vitrées des entrées. Au milieu des arabesques en fer forgé, elle enchâsse des lettres formant le monogramme IHS à l'entrée principale et les mots IOSEF, DEUS, MARIA aux portes latérales évoquant la Sainte Famille dès l'entrée et correspondant au patronage des autels. L'architecte avait proposé un autre effet d'annonce, dans le traitement de l'entrée. Les cadres dégressifs de l'entrée monumentale, plaqués de marbre colorés, auraient dû recevoir au linteau trois mosaïques pour lesquelles Severini fournit des maquettes en 1931, projets qui reçurent une fin de non-recevoir et furent retournés à l'expéditeur par la paroisse[6].

L'écrin de Van Berchem pour entrer dans l'Eglise

Articulation architecturale et zone de transition entre le bruit du monde et le lieu de prière, le narthex est traité avec soin. Alors qu'il est généralement très sombre dans les églises de Dumas, il est baigné de lumière à Saint-Pierre grâce aux portes vitrées latérales qui éclairent un espace tout en couleur, du sol pavé de carreaux rouges, blancs et noirs[7], au plafond décoré de fresques par Severini, en 1932. Dans un double

4 Autour de la Crucifixion centrale, on voit aujourd'hui, sur la traverse horizontale et de gauche à droite la Transfiguration, le Couronnement d'épines, la Fuite en Egypte et l'Ascension, tandis qu'on trouve de haut en bas la Résurrection, la Nativité, la Déploration et la Sainte Cène. La disposition initiale est attestée par une mention du carnet de l'artiste pour l'année 1932 (coll. part.).

5 Coll. part., Carnet d'artiste de François Baud pour l'année 1932, 24 mai 1932.

6 AEvF, Paroisse St-Pierre Fribourg, lettre de Gino Severini à Mgr Marius Besson, 1er février 1932.

7 Dumas les a réutilisées en 1935, aux murs de l'église de Fontenais, près de Delémont.

triangle blanc et noir, deux anges déroulent un phylactère où est inscrite l'invitation aux fidèles, «Venite adoremus».

Le renouveau de l'art sacré s'appuyait aussi sur un renouveau liturgique favorisant les pratiques processionnelles dans un véritable parcours du sacré qui devait débuter aux fonts baptismaux et s'achever vers le chœur, dans des espaces dignes des sacrements. En 1921 déjà, Alexandre Cingria rejoignait les architectes dans ce souci: «Pourquoi ne pas renoncer à la tradition inconvenante de délivrer le sacrement du baptême dans un coin de l'église, au milieu des courants d'air. (...) Et pourquoi pas ne pas revenir au contraire à l'ancienne tradition catholique, de baptiser dans des chapelles spéciales que rien d'assez beau, ni d'assez précieux ne pouvait orner assez dignement. (...) La solennité de la cérémonie en serait rehaussée d'un décor qui s'associerait sûrement d'une façon heureuse aux souvenirs familiaux qui se mêlent à la cérémonie du baptême»[8]. La chapelle baptismale deviendra vite le morceau de bravoure du Groupe de Saint-Luc et celle de Saint-Pierre ne fit pas exception. On y accède du narthex, à gauche de l'entrée. Le petit espace, carré, voûté d'arêtes, forme baldaquin au-dessus des fonts baptismaux en marbre, avec cuve et couvercle en cuivre, un bel exemple d'Art déco au dessin soigné jusque dans le détail de la poulie de levage. Severini confie la peinture murale[9] de cet écrin au jeune artiste genevois Jean van Berchem (1902-1992)[10], l'un de ses deux aides à Fribourg avec le Français Jean Barillet[11]. L'artiste italien avait coutume d'engager de jeunes peintres pour l'aider dans ses commandes monumentales. Il leur prodiguait ses conseils et leur offrait l'opportunité de réaliser un élément de la commande. A Semsales, il avait ainsi laissé à Albert Gaeng la réalisation du décor de sacristie. Van Berchem s'est montré à la hauteur de la confiance du maître. Constitué autour d'un saint Jean-Baptiste sur le mur ouest, signé et daté de 1932, l'ensemble combine sur les lunettes deux symboles du baptême, la colombe du Saint-Esprit dans une mandorle et l'arche de Noé. Les voûtains, avec semis de fleurs, d'oiseaux et de papillons, évoquent les fonds d'or et de lapis-lazuli des chapelles et baptistères romains et ravennates.

Fig. 80 Entrée de l'église, avec arcs dégressifs plaqués de marbre.

Fig. 81 Le narthex avec polychromie de Gino Severini, 1932.

Severini, le partout présent

Dans son panorama des églises fribourgeoises, publié en 1957, Mgr Louis Waeber affirmait: «L'église de St-Pierre est maintenant, par sa décoration, avant tout celle de Severini. De même que ce n'est pas en Pologne mais à la cathédrale

8 Alexandre CINGRIA, Comment restaurer l'église de Carouge?, in: Le Courrier de Genève, 11 septembre 1921. En 1953, pour l'église du Christ-Roi au Petit-Lancy (GE), les architectes André Bordigoni et Armand Chapatte rendront un dernier hommage, dans leur baptistère au décor d'inspiration byzantine, à la Société de Saint-Luc et à Cingria, avant que le renouveau liturgique du Concile Vatican II n'entraîne l'abandon de ces espaces réservés au profit du baptême au-devant de la nef, au milieu de la communauté.

9 Sur les techniques utilisées, voir Julian JAMES, Inventaire des mosaïques, peintures murales et décors peints de l'église St-Pierre, Fribourg 1996.

10 Formé à l'école des Beaux-Arts de Genève, membre du Groupe de Saint-Luc, l'artiste était spécialisé dans les décors et les costumes de théâtre pour la comédie de Genève.

11 Si l'on en croit la notice de François BAUD, dans son Carnet d'artiste pour l'année 1932, à la date du 17 mai (coll. part.).

Fig. 82 François Baud, Le Bon Berger, relief des portes de confessionnaux, 1935.

de Saint-Nicolas, à Fribourg, que se trouve la création principale de Mehoffer, c'est à Fribourg également, dans l'église St-Pierre, que sont réunies, particulièrement abondantes et permettant de suivre l'évolution de l'artiste, des œuvres religieuses de Gino Severini»[12]. Severini le reconnaissait lui-même: en vingt-cinq ans, il avait progressé «soit dans le métier de la mosaïque, soit du point de vue artistique»[13]. La polychromie des murs réalisée en 1932 est bien dans l'esprit du temps et du Groupe de Saint-Luc avec sa montée vers le chœur. Le gris très sobre de la nef sous des voûtes aux bleus profonds était pensé comme le présentoir idéal des éclats de Cingria, mais qui servit à merveille la palette moins baroque mais très riche de Jean-Edward de Castella[14]. Le vert tendre de l'arc de triomphe faisait écran entre la nef aux tons froids et le chœur illuminé par un ocre orangé. Severini et Dumas se complétaient parfaitement dans cette approche architecturale du décor et de sa finalité, «créer des espaces et des volumes»[15]. L'ensemble du projet doit culminer dans la grande mosaïque du retable du maître-autel, couvrant tout le chevet. La nef, la tribune de l'orgue et le mur d'entrée présentent des dominantes de noir, bleu, argent et blanc, à l'exception notable du revers de la tribune doré à la feuille avec banderole de fleurs et devise «omnis spiritum laudet dominum». Severini, aidé par ses collaborateurs, a réalisé l'ensemble en 1932. Les rinceaux de vigne habités de grappes et d'oiseaux, peints à l'intrados des archivoltes de la nef, lient les deux points forts du décor: le chevet et le revers de l'entrée où les rinceaux, peuplés d'anges semblent issus d'une nature morte aux instruments de musique – luth, harpe, violon et partitions – apparentée aux premiers travaux cubistes de Severini, dans les années 1920, inspirés de Braque et de Picasso, dans une grande simplicité du trait. Ce décor luxuriant encadre deux arcatures aveugles où sont dessinés des symboles christologiques, une baleine surgie des flots à gauche de l'entrée et deux colombes à l'opposé. L'horizontale du garde-corps de la tribune est affirmée, comme à La Roche, par une frise de huit anges musiciens de part et d'autre d'un lutrin, sur un fond ocre mordoré faisant écho à la palette du chœur. L'effet de renvoi assure une cohérence à l'ensemble au-delà du morcellement assumé des espaces, du profane au sacré[16].

La tradition marquait de cartels, d'agrafes ou de médaillons le sommet de l'arc triomphal. Severini ne fait pas exception avec sa composition eucharistique liant dans un cubisme synthétique poisson, épi de blé et grappe de raisin. Dans le chœur, les six loges sont ornées de rinceaux de vignes où se détachent les croix du Christ et de saint Pierre, des couples de colombes et un parchemin portant un verset biblique: «pacificans

Fig. 83 Jean van Berchem, décor de voûte constellée de fleurs et d'oiseaux et lunettes de la chapelle baptismale, 1932.

12 Louis WAEBER, Eglises et chapelles du canton de Fribourg, Fribourg, 1957, 83.

13 Musée de Charmey, Fonds Severini – Dumas, lettre de Gino Severini à Fernand Dumas, 12 mars 1945.

Fig. 84 La chapelle baptismale avec fonts baptismaux sur un dessin du bureau de Fernand Dumas et décor de Jean van Berchem, 1932, saint Jean-Baptiste et l'arche de Noé présentée par deux anges.

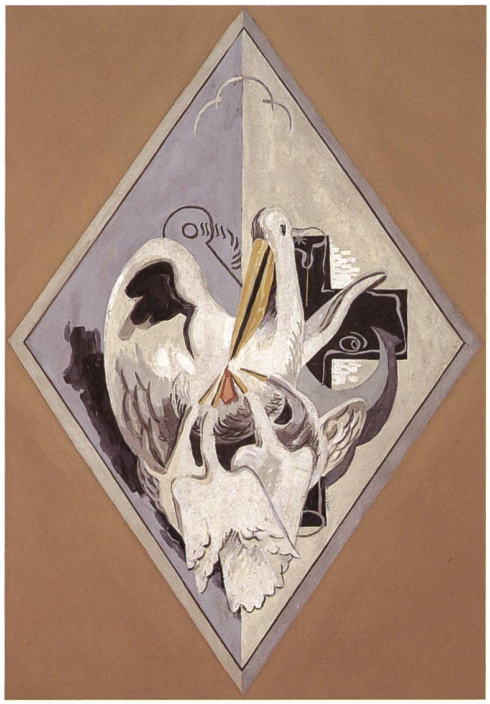
Fig. 85 Emilio Beretta, sainte Jeanne de Chantal adorant le Sacré-Cœur, voûte de la chapelle du Sacré-Cœur, 1932-1933.

per sanguinem crucis ejus» (Col 1: 20). Du fer forgé des portes aux tribunes du chœur, le verbe est partout présent, intégré au décor en invocations, louanges, signes et prières. La thématique est familière au Groupe de Saint-Luc. Fernand Dumas l'apprécie et la décline avec bonheur dans toutes ses églises.

Deuxième étape du décor et deuxième cycle dans cette rétrospective, les mosaïques de 1933 illustrent la redécouverte de cette technique par l'artiste italien. «Le problème de la mosaïque est un problème esthétique selon lequel elle doit être pensée comme mosaïque et non comme une peinture, faute de quoi on tombe dans l'erreur fondamentale d'un art pensé selon une fin et réalisé selon des moyens qui ne lui appartiennent pas. (...) J'ai dit travail direct, c'est-à-dire à l'endroit, ce qui permet de disposer chaque pierre selon une lumière appropriée et avec sensibilité. À ce travail, il faut opposer le travail exécuté à l'envers, sur papier, comme on fait généralement aujourd'hui, parce que cela est plus rapide et moins coûteux»[17]. Faute de moyens, Severini n'a jamais pu travailler comme il l'entendait, sur place et à l'endroit. Les mosaïques posées en 1933-1934 – retables des autels latéraux, panneaux de la chaire, encadrements du maître-autel et portraits en buste de saint Antoine de Padoue et de saint Pierre Canisius au fond de l'église –, furent tous réalisés dans l'atelier du mosaïste Salietti à Ravenne, à l'endroit comme le voulait l'artiste, sur des panneaux de ciment prompt d'un grand poids, difficiles à transporter. Pour l'autel de saint Joseph, la famille Gross avait servi de modèle à la Sainte Famille disposée devant une silhouette de Fribourg où les tours de la ville sont dominées par le campanile de la nouvelle église Saint-Pierre[18]. Autrefois couverte par la chaire dont le dorsal était également en mosaïque, ce panneau et son pendant, l'Assomption sur l'autel de la Vierge, étaient d'un traitement plus classique, à rapprocher des œuvres inspirées par l'art paléochrétien qui avaient suivi la reconversion de Severini et ses premières expériences spirituelles. Complétées par les rinceaux encadrant le maître-autel, cet ensemble a perdu sa cohérence en 1971 avec la suppression du maître-autel et surtout de la chaire qui a déséquilibré les piédroits de l'arc de triomphe. Les petits panneaux des troncs du fond de l'église sont d'une maîtrise technique proche des meilleures mosaïques byzantines, avec leurs tesselles de verre en mouvement et leur pose irrégulière assurant une modulation de la lumière.

La grande mosaïque du chevet couronne et traverse tout le travail de Severini à Fribourg. De la figure hiératique du saint patron, présentée en 1931, à la remise des clefs en majesté au milieu des symboles des Evangélistes[19], il y a vingt ans, trois maquettes, des variantes (1931-1935) et beaucoup de tergiversations. En 1945, le choix semble être fait: «J'ai reçu dernièrement, dit Severini, une lettre de Mr. le curé de St. Pierre de Fribourg qui m'envoie en même temps les trois maquettes de la grande mosaïque du chœur. Il paraît qu'une de ces maquettes, la dernière

Fig. 86 Emilio Beretta, le Pélican abreuve de son sang ses petits en s'ouvrant les entrailles, symbole du sacrifice du Christ, peinture murale de la chapelle du Sacré-Cœur faisant pendant à l'Agneau de Dieu, 1932-1933.



14 Sur les vitraux de la nef, voir ci-après l'article de Frédéric ARNAUD et Ferdinand PAJOR.

15 Gino SEVERINI, Peinture murale, son esthétique et ses moyens in: Nova et Vetera, Fribourg, 1927.

16 L'ensemble a été irrémédiablement mutilé en 1981 lors de l'installation d'un nouvel orgue, quand on a scié la tribune pour y greffer le positif. Le buffet, inadapté, masque depuis le vitrail d'Henri Broillet, paroissien de Saint-Pierre, qui fut également conservateur du Musée d'art et d'histoire et dont l'œuvre aurait mérité mieux que cette mise en quarantaine.

Fig. 89 Gino Severini, saint Pierre Canisius, entre 1932 et 1935.

Fig. 87 Antoine Claraz, saint Pierre, relief monumental de la grande salle paroissiale, cuivre repoussé, forgé et oxydé, 1959.

Fig. 88 Gino Severini, «Traditio clavis», paroi-retable du chevet, mosaïque de 10,5 x 7m, réalisée à Rome par Romualdo Mattia, 1950-1951. La scène de la Remise des clefs, dominée par la «cathedra petri» est flanquée des Quatre Vivants et complétée par le Miracle du Rocher et la Vocation de saint Pierre.

que j'avais faite en petit (avec des montagnes vertes derrière la figure du Christ et de St. Pierre) est celle qui a tous les suffrages, et l'approbation de notre cher et regretté Evêque»[20]. Gêné par les exigences du programme iconographique – on lui fait rajouter au dernier moment une tiare pontificale sur le trône vide –, Severini devra attendre encore six ans avant la pose de cette œuvre unique par son ampleur et par son style. Les figures du Christ et de saint Pierre sont situées dans un

17 Gino SEVERINI, La mosaïque, in: L'art sacré, Paris, juin 1939.

18 Renseignement communiqué par le peintre Yoki Aebischer, qui a travaillé plusieurs années dans les bureaux de l'architecte Fernand Dumas.

19 Le lion de Marc, l'aigle de Jean, le taureau de Luc et l'ange de Matthieu.

20 Musée de Charmey, Fonds Severini – Dumas, lettre de Gino Severini à Fernand Dumas, 3 décembre 1945.

21 Musée de Charmey, Fonds Severini – Dumas, copie d'une lettre de Gino Severini au curé de la paroisse de Saint-Pierre, 18 août 1939.

22 Musée de Charmey, Fonds Severini – Dumas, lettre de Gino Severini à Fernand Dumas, 22 janvier 1953.

23 Ars Sacra. Schweizerisches Jahrbuch für christliche Kunst. Annuaire suisse d'art sacré 1932, pl. XXVIII et Exposition nationale d'art appliqué, Genève 1931, 12 (salle 5, VIII).

24 Peintre, mosaïste et brodeuse, formée à l'école des Arts industriels de Genève, Marguerite Naville (Genève 1882-1969) a collaboré régulièrement avec le Groupe de Saint-Luc, bien qu'elle fût de confession réformée, et participé à la décoration de plusieurs églises, généralement dans le sillage d'Alexandre Cingria.

espace imaginaire suggéré par des figures géométriques colorées d'inspiration cubiste. L'artiste, en fin de carrière mais encore en pleine possession de ses moyens, prouve dans cette mosaïque monumentale qu'il a parfaitement assimilé les leçons du futurisme et du cubisme. Le mosaïste romain Romualdo Mattia, qu'il avait rencontré en 1938 déjà pour le décor du nouveau palais de justice de Milan, est chargé de la réalisation. «Restaurateur, il est obligé souvent d'enlever la mosaïque ancienne pour réparer le mur derrière. Et c'est en utilisant certains procédés relatifs à cette opération que nous exécutons notre mosaïque par devant et sur des panneaux de bois et non à l'envers sur papier, selon la méthode rapide et commerciale de Venise»[21]. Les panneaux sont ainsi plus légers, plus maniables, plus faciles à transporter et donc moins coûteux, ce qui a sans doute assuré le succès de l'opération. Severini peut en outre travailler avec Mattia dans son atelier de Rome sans renier ses principes. Pour offrir une lumière idéale à son œuvre et mener à la perfection l'intégration de la mosaïque dans le chœur, l'artiste se charge lui-même de la réalisation des trois vitraux, une expérience semble-t-il unique dans sa carrière. «Comme règle générale, j'ai pensé tenir la partie haute un peu plus sombre que la partie basse, afin de projeter sur la mosaïque une lumière le plus possible unie»[22]. Posées en 1954, les trois verrières, presque identiques, combinent des formes géométriques imbriquées aux tons mauves, bleus et verts en dégradé, du plus opaque au plus transparent. Quand il reçoit enfin confirmation de la commande du Chemin de croix, l'artiste a 75 ans. Ses dernières mosaïques, une reprise de l'œuvre qu'il a créée pour Cortone, témoignent encore d'une belle maîtrise du mouvement et d'une gestion étonnante de la lumière par le biais des tesselles de pierre et de verre serties en relief. Severini abandonne alors l'art monumental pour ne s'adonner qu'à la peinture de chevalet, jusqu'à sa mort, en 1966.

Fig. 91 Jules Schmid, sainte Thérèse de Lisieux ou de l'Enfant-Jésus (1873-1897), carmélite canonisée en 1925, puis proclamée Docteur de l'Eglise en 1997, représentée en tant que patronne des Missions, vitrail de la chapelle de sainte Thérèse de Lisieux, réalisé dans l'atelier Fleckner, de Fribourg, 1949. L'artiste, paroissien de Saint-Pierre, était professeur de dessin à l'École Normale et au Technicum de Fribourg.

Fig. 90 Jules Schmid, sainte Thérèse de Lisieux, paroi-retable de la chapelle de sainte Thérèse de Lisieux, entre 1945 et 1947.

Cingria, Schmid et Cattani: Byzance à Fribourg

Les trois chapelles aménagées dans le collatéral de gauche réunissent une dizaine d'artistes dans trois ensembles moins cohérents, réalisés par

étapes: chapelle du Sacré-Cœur, chapelle de sainte Thérèse et chapelle de saint Nicolas de Flue. La première, au centre, est la plus aboutie, la plus ancienne aussi puisqu'elle avait été présentée à Genève en 1931 déjà, lors de la 2e Exposition nationale d'art appliqué, en tant que chapelle du Groupe romand de la Société de St-Luc, «dédiée au Sacré Cœur destinée à l'église de St. Pierre à Fribourg»[23]. Au retable de l'autel dessiné par Dumas et réalisé par la Maison Rusconi, Cingria avait inséré un vitrail avec un buste du Sacré-Cœur émergeant d'une composition végétale très enlevée. Ni cette œuvre, ni les peintures et les papiers peints d'Emilio Beretta ne furent repris à Fribourg où l'on plaça tout de même le tabernacle de Marcel Feuillat et l'œuvre de Marguerite Naville qui dialogue aujourd'hui avec le retable de Cingria finalement traité lui aussi en mosaïque. Surgi des nuages noirs, le buste du Christ en croix au cœur irradiant d'un jet de lumière, tranche sur la polychromie amortie de Severini. Cette mosaïque puissante dialogue avec celle du pavement où deux séraphins en marbre et céramique flanquent un soleil, symbole de résurrection. Dans une économie de couleurs et de détails, Marguerite Naville[24] a su insuffler à son œuvre un magnifique mouvement. Emilio Beretta[25] réalise à la voûte l'Adoration du Sacré-Cœur par sainte Jeanne de Chantal et aux parois deux médaillons triangulaires présentant l'Agneau mystique et le Pélican nourrissant ses petits, deux peintures qui annoncent avec quelques maladresses les sous-verres du retable de Mézières. Marcel Feuillat[26] apporte la touche finale avec la Pietà en argent repoussé et en cuivre du tabernacle. L'orfèvre genevois avait déjà réalisé les chandeliers de bronze et le tabernacle du maître-autel, avec sur la porte, la barque de saint Pierre, un relief inhabituel en émail, argent, cuivre et métal. L'ostensoir qu'on lui commanda est un chef-d'œuvre dans son élégance racée, son équilibre des matières et la composition de la gloire où quatre chérubins en émail bleu formant croix soutiennent la lunule.

La chapelle de Sainte-Thérèse, réalisée en 1945-1947 à la satisfaction du Conseil de paroisse, nous apparaît comme moins aboutie. Jules Schmid[27], un paroissien, y fait l'essentiel: vitrail de l'oculus et grande peinture murale en guise de retable sur l'autel. Sa sainte Thérèse de Lisieux est d'une composition assez convenue, avec la carmélite sur une nuée flanquée d'anges et deux scènes de sa vie au registre inférieur, sa guérison et l'apparition de la Vierge qui lui sourit, le 13 mai 1883, et sa visite auprès du pape Léon XIII en 1887 auquel elle demande en vain une dérogation pour entrer au Carmel. La composition centrale avait plus de vigueur et de mouvement dans la maquette[28]. A son décès, l'artiste lèguera une somme afin de transposer sa peinture en mosaïque et mieux l'harmoniser au décor de Severini. Le préavis négatif de la commission diocésaine d'art sacré mettra un terme au projet[29]. Le vitrail confectionné en 1944 dans l'atelier Fleckner à Fribourg, quelque peu statique, n'a pas la qualité des ouvrages de celui que la presse de l'époque désignait comme un bon artiste.

La dernière chapelle bénite en 1953, fut consacrée à saint Nicolas de Flue, suite à sa canonisation en 1947. Oscar Cattani[30] fut chargé du mandat principal, vitrail d'oculus et peinture-retable «traitée dans un ton bleu-vert fort suggestif de l'atmosphère générale de nos paysages suisses. Saint Nicolas de Flue en robe de bure brandit un chapelet bleu avec la noblesse dont un chevalier présenterait son épée. Le curé de Stans, à ses côtés, le requiert pour la mission délicate que l'on connaît. Notre-Dame apparaît dans un médaillon et la chapelle du Ranft lui fait pendant de l'autre côté. Au-dessous, les députés des cantons déploient leurs parchemins»[31].

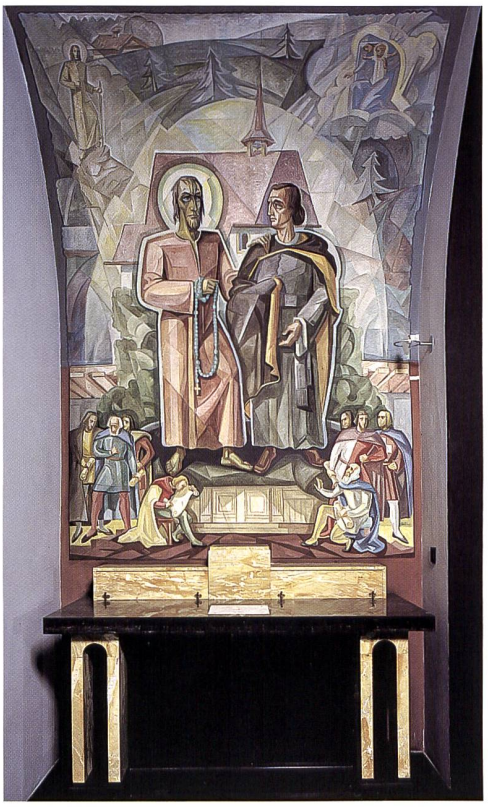


Fig. 92 Oscar Cattani, saint Nicolas de Flue et le curé Haimo am Grund, porteur d'un message à la Diète de Stans, paroi-retable de la chapelle de saint Nicolas de Flue, 1953.

25 Peintre verrier, membre du Groupe de Saint-Luc, Emilio Beretta (Muralto 1907 - Genève 1974) était le beau-fils d'Alexandre Cingria.

26 Joaillier, orfèvre et émailleur, co-fondateur du Groupe de Saint-Luc, Marcel Feuillat (Genève 1896-1962) a laissé des œuvres dans de nombreuses églises de Suisse romande.

27 Peintre verrier, victime de la poliomyélite qui l'oblige à peindre de la main gauche, Jules Schmid (Fribourg 1902-1968) s'est formé comme beaucoup d'artistes de sa génération au Technicum de Fribourg avant de gagner l'école des arts décoratifs de Munich. Il a laissé des vitraux dans les églises de Granges (FR), Charmey, Corserey, La Villette et Schmitten.

28 Actuellement conservée dans une coll. part.

29 AEvF, Paroisse St-Pierre, diverses lettres datant d'octobre 1968.

30 Peintre verrier, formé à l'école d'Art décoratif du Technicum de Winterthur, Oscar Cattani (Stans 1887 - Lucerne 1960) fut nommé en 1925 professeur au Technicum de Fribourg. On lui doit de nombreux travaux et vitraux dans des églises fribourgeoises.

31 L.R., Bénédiction d'une peinture d'Oscar Cattani, in: La liberté, 28 septembre 1959.

En comparant la scène au grand décor de la chapelle votive de Posieux (1923-1931), en particulier à l'abside de gauche où Cattani évoque la Diète de Stans, on mesure l'évolution de l'artiste et ses efforts pour intégrer dans sa création le cubisme de Severini.
La fameuse vision trinitaire du Ranft s'impose au vitrail, dans un jaillissement coloré hors d'échelle.
Au final, ces trois chapelles offrent à la piété populaire leurs lots de visions et de miracles traduits dans un conservatisme religieux et une retenue graphique qui marquent le pas devant les débordements futurismo-cubistes d'un Severini ou les folies byzantines d'un Cingria.

Claraz et Yoki, la nouvelle génération prend le relais

L'église est à peine achevée quand la paroisse inaugure en 1958 sa nouvelle salle paroissiale. L'architecte mandaté, Marcel Colliard, transforme l'année suivante le local de réunion et de théâtre situé sous le chœur de l'église en chapelle de semaine[32]. Il maintient le plafond à caissons de bois mais efface la polychromie qui soulignait les partitions et les étoiles centrales. Deux artistes fribourgeois déjà considérés comme les héritiers du Groupe de Saint-Luc, le sculpteur Antoine Claraz et le peintre Yoki sont chargés du décor. Fidèles à l'esprit du lieu, la figure et le cycle de saint Joseph peints au chevet forment retable. Les couleurs assourdies des dalles de verre aux symboles et attributs du saint patron animent l'espace. Pour compléter la lampe de sanctuaire, la croix et le tabernacle de bronze, la paroisse a acquis en 1989 une magnifique Vierge à l'Enfant réalisée dix ans plus tôt par Claraz et Liliane Jordan[33]. Pour la salle de paroisse, Antoine Claraz livrera en outre, en 1959, un saint Pierre monumental en cuivre repoussé, une œuvre au hiératisme affirmé qui clôt le cycle artistique de Saint-Pierre.
En 1970-1971, l'architecte Thomas Huber est chargé d'adapter l'église aux innovations liturgiques de Vatican II. Son intervention, qui se voulait pourtant mesurée et respectueuse, s'est faite dans l'esprit du temps, obnubilé par la géométrie et la forme pure. Elle a affaibli la cohérence du décor et en conséquence l'équilibre architectural conçu par Dumas et Severini autour

Fig. 94 Marcel Feuillat, la Barque de saint Pierre, relief de la porte du tabernacle du maître-autel de 1931, supprimé en 1970. Réutilisé dans le chœur, ce tabernacle, déposé en 2003, est actuellement conservé dans les sous-sols de l'église.

Fig. 93 Marcel Feuillat, ostensoir de l'église Saint-Pierre, 1931 (?). Avec l'ostensoir de la chapelle Notre-Dame des Marches à Broc (1946) et celui de l'église Saint-Louis à Aire-la-Ville (GE), ce travail est l'une des plus belles réalisations de cet artiste genevois très présent dans le canton.

32 Les informations de ce chapitre m'ont été communiquées par Yoki et Liliane Jordan que je remercie.

33 En 1999, lors du réaménagement de la chapelle, on a remplacé le tabernacle par un ouvrage plus petit en bois avec marqueterie offerte par un ébéniste de la place. La peinture de Yoki a été malheureusement dissimulée par une tenture. Les dalles de verre, fruits de la collaboration de Yoki et de Jean-Baptiste Dupraz, et surtout la Vierge à l'Enfant, méritent au moins le détour.

Fig. 95 Oscar Cattani, Vision de saint Nicolas de Flue, vitrail de la chapelle de saint Nicolas de Flue, réalisé par l'atelier Kirsch, de Fribourg, 1953.

des volumes, des couleurs et des scènes. L'entrée en lice de deux nouveaux artistes fribourgeois, les frères Emile et Louis Angéloz, chargés de la réalisation du mobilier liturgique, n'a pas compensé cette perte. La restauration récente de l'église, confiée à des architectes d'une génération plus sensible au rôle du décor dans l'architecture, permettra sans doute de redonner à cet ensemble la place qu'il mérite dans l'histoire de l'art suisse.

Zusammenfassung

Im Schatten von Gino Severini haben Künstler an der Kirche von St. Peter gearbeitet, die zwei Lager angehören: der Groupe St-Luc und die Freiburger, die besonders in den letzten Jahren aktiv waren. Severini arbeitete eng mit dem Genfer Jean van Berchem an der Dekoration der Taufkapelle. Alexandre Cingria, der eigentlich für die Glasfenster bestimmt war, musste sich mit der Ausschmückung der mittleren Kapelle begnügen, wo er in Gemeinschaft mit Marguerite Naville und Emilio Beretta trotzdem ein markantes Werk schuf. Ausser den Glasfenstern im Hauptschiff, die alle von Jean-Edward de Castella entworfen wurden, blieben somit für die Freiburger Künstler nur noch zwei Kapellen übrig: Jules Schmid wurde mit der Ausstattung der Theresia-Kapelle beauftragt und Oscar Cattani arbeitete in derjenigen des heiligen Niklaus von Flüe. Mit dem Bau der Josefs-Kapelle, die unter dem Chor angelegt wurde, profilierte sich eine neue einheimische Künstlergeneration: Antoine Claraz und Yoki traten das Künstlererbe des Groupe St-Luc an.