

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

Autor(en): **Gamboni, Dario / Morand, Marie Claude**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **36 (1985)**

Heft 1

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393570>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DARIO GAMBONI · MARIE CLAUDE MORAND

Le «renouveau de l'art sacré»

Notes sur la peinture d'église en Suisse romande, de la fin du XIX^e siècle à la seconde guerre mondiale

Entre 1920 et 1945, dates de l'épiscopat de Mgr Besson, pas moins de 120 églises sont dédiées dans le seul diocèse de Lausanne, Genève et Fribourg. C'est dire l'importance de l'élan rénovateur qui anime, en Suisse romande, les responsables d'une église catholique enfin affranchie du Kulturkampf. Le souci de présenter un visage de l'église mieux adapté aux préoccupations du temps, s'investit en particulier dans la construction, la rénovation et la décoration des lieux de culte. S'engage alors, à travers des réalisations souvent emblématiques, un passionnant débat sur l'art religieux moderne qui intéresse tout le champ artistique contemporain, artistes protestants y compris.

Le «renouveau» (ou la «renaissance») de l'art religieux occupe une place importante dans la vie culturelle de la Suisse romande, au cours de la première moitié du XX^e siècle et particulièrement de l'entre-deux-guerres¹. Une partie des réalisations qui en témoignent se voit alors même fréquemment citée en exemple au niveau européen du phénomène². Mais ce succès momentané n'a pas empêché l'oubli, et au stade actuel de la recherche, notre brève étude prétend seulement indiquer quelques points de repère, et proposer à la discussion une première vue d'ensemble³.

Renaissance catholique

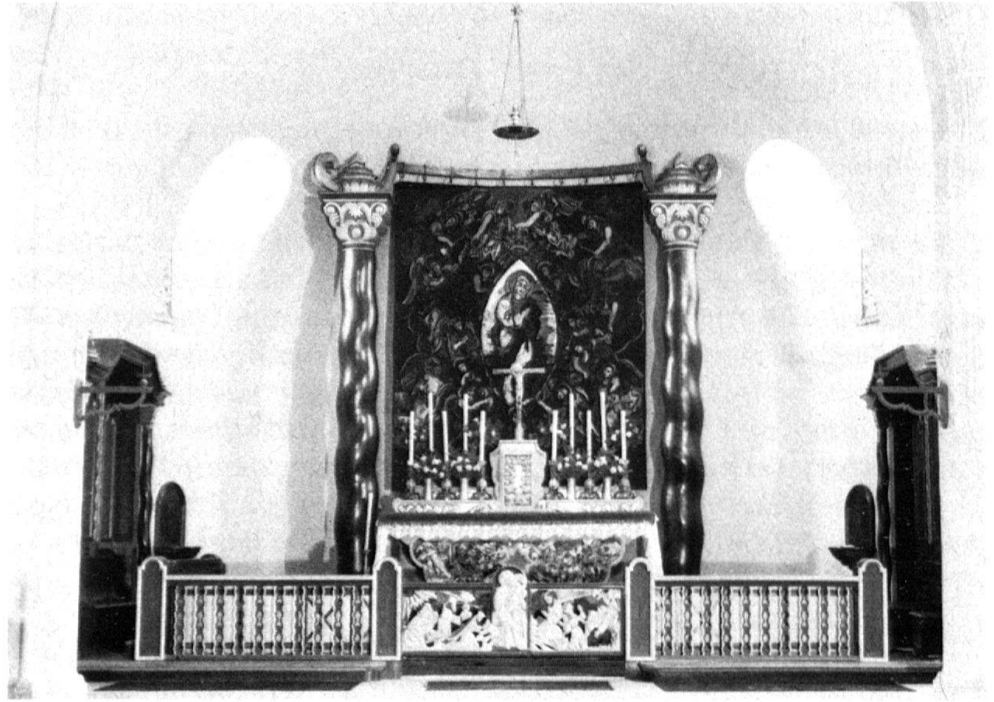
Après une période difficile (le vicaire apostolique, Mgr Mermillod, est exilé de Genève en 1873), le catholicisme romand sort renforcé du *Kulturkampf*, et soutenu par l'augmentation de sa population, entreprend avec dynamisme sa sortie du ghetto. Dans ce combat, la culture joue un rôle considérable: l'expansion et la revalorisation du catholicisme s'accomplissent notamment par le biais d'une politique de rattrapage et de dépassement culturels; les beaux-arts y trouvent une place privilégiée du fait de l'hostilité ou de la réticence traditionnellement manifestée par le protestantisme à l'égard de l'usage liturgique des images. Ce mouvement ne doit pas être compris dans le seul cadre de la Suisse romande: l'Université de Fribourg, première haute école catholique de Suisse, fondée en 1889, joue un rôle important entre Rome et l'Allemagne, et la «renaissance catholique» française fournit au «renouveau» romand une part essentielle de ses modèles conceptuels et (dans une mesure moins exclusive) artistiques⁴.

Le tournant du siècle voit par ailleurs une réactualisation de la thématique religieuse dans la peinture de chevalet. Tandis que le Symbolisme genevois exploite la poésie d'un spiritualisme plus ou moins synchrétique, l'École de Savièse rassemble progressivement



1 Genève, église Saint-Paul de Grange-Canal (1913-1915), d'Adolphe Guyonnet. Vitrail du curé d'Ars (1916), d'Alexandre Cingria.

2 Chœur de l'église paroissiale d'Echarlens (1927), de Fernand Dumas. Tableau d'autel brodé de Marguerite Naville.



autour du culte de l'authentique et du pittoresque, dans le Valais de la montagne et de la foi populaire, des peintres (généralement protestants) de toute la Suisse romande.

Le Groupe de Saint Luc

Fig. 1

C'est à Genève que se cristallise la conjugaison du renouveau catholique et du renouveau artistique, autour de la forte personnalité d'Alexandre Cingria (1879–1945)⁵, et à l'occasion de quelques chantiers de l'immédiat avant-guerre: la restauration de l'église Notre-Dame en 1912, à laquelle participent pour les vitraux Cingria et Marcel Poncet (1894–1953)⁶; et surtout la réalisation de Saint-Paul de Grange-Canal, d'Adolphe Guyonnet (1877–1956)⁷, à laquelle collaborent notamment Maurice Denis (1870–1943)⁸, Poncet, Cingria et Georges de Traz (alias François Fosca, 1881–1980). Après avoir introduit la problématique de l'art religieux dans *La voile latine* (1904–1914), Cingria publie aux «Cahiers vaudois» *La décadence de l'art sacré* (1917), que l'on peut considérer comme le manifeste du «Groupe de Saint Luc et Saint Maurice» qu'il fonde en 1919; dans le *Catalogue illustré* qui paraît l'année suivante, le Groupe se dit destiné à «développer l'art religieux» et 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*; il présente les différentes techniques envisageables en les illustrant par des œuvres de ses membres. Le «Groupe de Saint Luc et Saint Maurice» devient le «Groupe romand de Saint Luc» en 1924, lorsque se crée au niveau suisse, à l'occasion de l'Exposition d'Art Sacré de Bâle, la «Societas Sancti Lucae»⁹. Il participe régulièrement aux expositions, particulièrement à celles dédiées à l'art



3 Chamoson, église paroissiale (1929-1930). Peinture murale d'Edmond Bille.

sacré, qui vont se multipliant à tous les niveaux, et en organise lui-même¹⁰.

La demande en églises nouvelles que provoquent la croissance urbaine et la poussée du catholicisme dans les nouveaux quartiers et les villages fait de la décoration des lieux de culte et de la production d'objets liturgiques un marché en pleine expansion, d'autant plus convoité qu'il demeure relativement protégé au cours de la période de crise économique qui touche par ailleurs durement les artistes¹¹. En le contestant aux industries et aux ateliers spécialisés que vient stigmatiser l'appellation générique de «Saint-Sulpice»¹², et en revendiquant le rôle d'intermédiaire autorisé entre le clergé commanditaire et les artistes, le Groupe de Saint Luc constitue un instrument unique dans la conquête, le développement et le contrôle de ce marché. Il bénéficie du soutien capital de Mgr Marius Besson (1876-1945)¹³, évêque de Lausanne, Genève et Fribourg dès 1920 et puissant promoteur de l'*aggiornamento* de son Eglise, ainsi que de ceux de Mgr Joseph Mariétan (1874-1943), abbé de Saint-Maurice de 1914 à 1931, et de la revue catholique *Nova et Vetera*, fondée en 1926 et dirigée par l'abbé et futur cardinal Charles Journet (1891-1975)¹⁴.

Les contacts et l'inlassable activité propagandiste de son idéologue, historiographe et chef de file, Alexandre Cingria, lui assurent une audience régionale, nationale et internationale sans concurrence, dont les effets se prolongent jusqu'à nos jours. L'un des fondateurs du Groupe, l'architecte fribourgeois Fernand Dumas (1892–1956)¹⁵ multiplie les réalisations auxquelles il associe le plus souvent d'autres membres; il signe ainsi au cours de l'entre-deux-guerres une douzaine d'églises qu'inaugurent en 1926 et 1927, dans la campagne fribourgeoise, les programmatiques Semsales et Echarlens. L'un des atouts majeurs du Groupe tient à sa volonté et à sa capacité de réaliser l'ensemble de l'espace et des instruments liturgiques, qui rejoignent les préoccupations du puissant mouvement des arts décoratifs¹⁶; le sculpteur François Baud (1889–1960), l'orfèvre Marcel Feuillat (1896–1962) et Marguerite Naville (1882–1969) sont ainsi très régulièrement mis à contribution¹⁷. Poncet et Cingria donnent essentiellement des vitraux, et pour ce dernier, des mosaïques. Quant aux peintres, qui se trouvent davantage en situation de concurrence mutuelle, ceux qui apparaissent le plus fréquemment sont le Genevois Jean-Louis Gampert (1884–1942), le Vaudois Gaston Faravel (1901–1947), le Valaisan Paul Monnier (1907–1980) et le Tessinois Emilio Beretta (1907–1974)¹⁸.

Fig. 2

En marge et hors du Groupe de Saint Luc

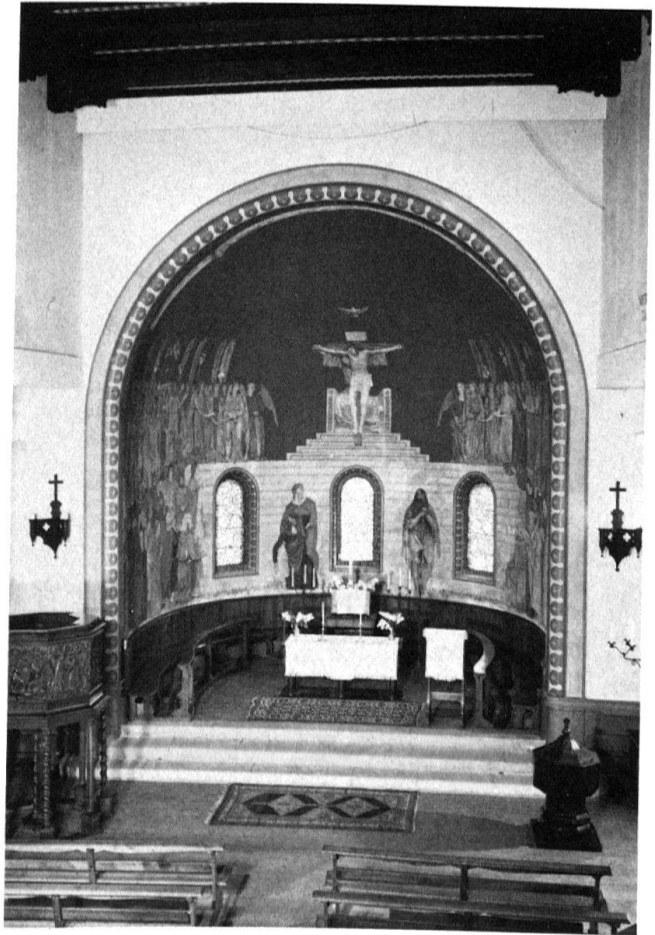
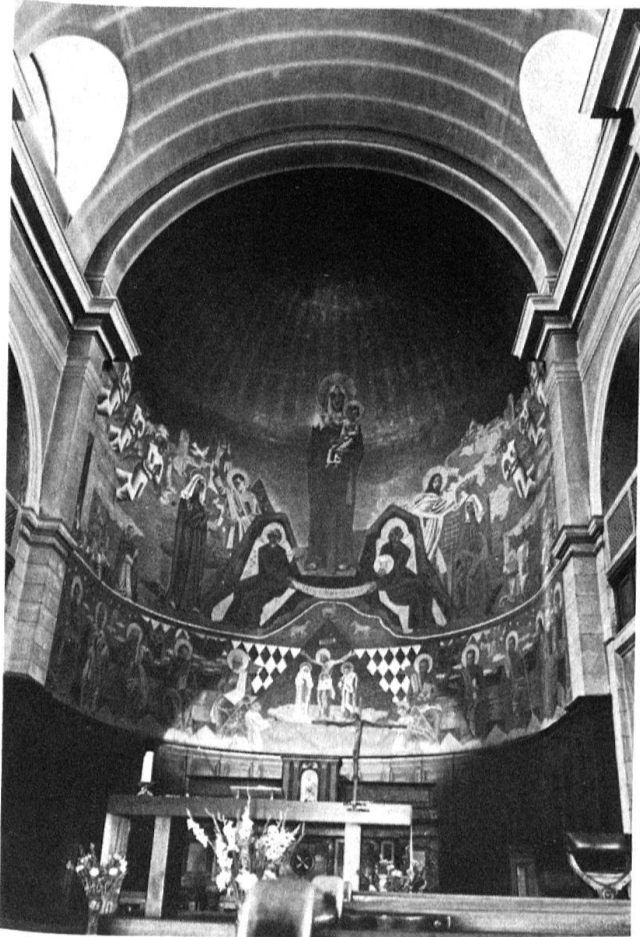
Le flou entourant la composition du Groupe tend à lui faire attribuer peu ou prou l'ensemble des décorations d'églises catholiques, dont une part non négligeable échappe en fait à son organisation. Les peintres déjà reconnus par ailleurs conservent leur indépendance, comme Alexandre Blanchet (1882–1961) qui intervient à Tavannes, Genève et Confignon¹⁹ ou Maurice Barraud (1889–1954), à Fribourg et à Travers²⁰. Et si la peinture d'église occupe une place mineure dans leur œuvre, il n'en va pas de même pour le Vaudois Albert Gaeng (1904–1975), qui exécute notamment la peinture du chœur de Notre-Dame du Bon Conseil à Lourtier (VS; voir plus loin), ni pour Edmond Bille (1878–1959), Neuchâtelois établi en Valais qui réalise une centaine de vitraux et décore les églises de Chamoson (1929–30) et de Fully (1935–36)²¹. Même Gino Severini (1883–1966), dont l'apparition en Suisse découle de ses liens avec les cercles néo-thomistes français et romands et qui se voit associé à plusieurs reprises aux constructions de Dumas, mène son activité de manière indépendante²².

Fig. 3

Fig. 4

Le domaine protestant

En 1936, Paul Budry (1883–1949) se félicite que les temples vaudois aient «attendu pour se remeubler de verrières et de peintures que la jonction pût s'accomplir naturellement, sans compromis, entre un art vivant qui cherchait le temple et une foi élargie qui se rouvrait à la poésie»²³. La période qui voit la «rénovation» de la peinture



d'église catholique est en effet aussi celle de l'apparition d'une peinture d'église protestante en Suisse romande²⁴, qui résulte en partie d'une évolution propre, dont les premières manifestations sont relativement précoces et dont l'aboutissement suit un cours parallèle et souvent conjoint à celui du mouvement catholique. C'est au cours du dernier quart du XIX^e siècle que le Neuchâtelois Paul Robert (1850–1923) et le Vaudois Eugène Burnand (1850–1921) passent d'un naturalisme spiritualiste qui célèbre Dieu dans ses œuvres à une iconographie proprement religieuse. Leur activité ne touche encore cependant qu'indirectement aux lieux de culte romands: Robert déploie sa grande palingénésie sociale dans l'escalier du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel²⁵, tandis que Burnand, dont les compositions religieuses et les illustrations des *Paraboles* connaissent une diffusion internationale, réalise son *Sermon sur la montagne* à Herzogenbuchsee (BE, 1911) sous la forme d'un grand vitrail²⁶. C'est en 1909 que le Vaudois Louis Rivier (1885–1963) vainc à Mex (VD) les réticences traditionnelles de ses correligionnaires, avant de réaliser avec son église de Saint-Jean de Cour à Lausanne un *Gesamtkunstwerk* qui précède immédiatement la construction de Saint-Paul de Grange-Canal²⁷. Son cas ne reste pas unique, et Budry peut parler en 1936 d'ouvrages «déjà trop nombreux pour qu'on les dénombre comme des exceptions heureuses»²⁸. Cependant, il semble que ces réalisations demeurent essentiellement le fait d'initiatives individuelles, sans qu'un consensus suffisamment large, un soutien ecclé-

4 Lausanne, église Notre-Dame du Valentin (1933–1934). Peinture murale de Gino Severini.

5 Lausanne, église Saint-Jean de Cour (1912–1915), de Louis Rivier. Peinture murale, vitraux et chaire de Louis Rivier.

Fig. 5



6 Villetle, temple paroissial. Peinture murale de Charles Clément (1931).

Fig. 6
 Fig. 7
 Fig. 8

siastique organisé ou le rassemblement des artistes concernés ne viennent donner à ce mouvement l'ampleur et surtout l'audience de son équivalent catholique. Il paraît en tout cas prématuré de vouloir donner une image correcte de l'ensemble de ses manifestations, et nous nous contentons d'en signaler ici quelques exemples sans préjuger de leur valeur représentative: à Genève (apparemment peu dotée), la peinture de Serge Pahnke (1875–1950) dans le temple de Plainpalais (1918)²⁹; dans le canton de Vaud, celle de Charles Clément (1889–1972) pour l'église de Villetle (1931) et la décoration (1936–37) de l'église de Clarens (1930, arch. Huguenin) par François de Ribeaupierre (1886); dans celui de Neuchâtel, les deux paroisses de Charles L'Eplattenier (1874–1946) à Coffrane (1933)³⁰, et dans le Jura bernois, l'ensemble très complet de l'église de Chaindon, à Reconvilier, réalisé par Philippe Robert (1881–1930) en 1924–25³¹.

La question confessionnelle

La division confessionnelle n'est cependant pas absolue. Certes, un Cingria décrète ni plus ni moins que «l'art religieux ne peut pas renaître tant que le protestantisme existera»³²; de nombreux artistes se convertissent au catholicisme en même temps qu'à la peinture religieuse, et les statuts de la Société de Saint Luc, puis de son Groupe romand exigent de leurs membres qu'ils soient de confession catholique³³. Mais Théophile Robert (1879–1954) est protestant lorsqu'il décore en 1912 la nouvelle église catholique Saint-Paul à Lucerne³⁴ et lorsqu'il apparaît dans la liste du *Catalogue illustré* de 1920. Un Ed-

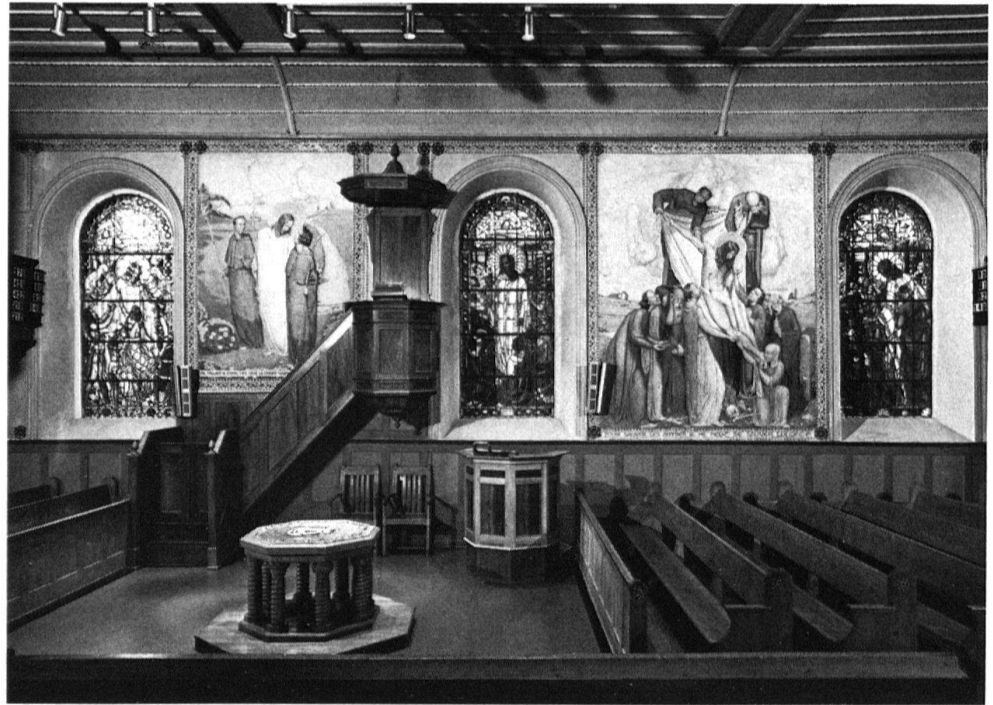


7 Coffrane, temple paroissial. Peinture murale de Charles L'Eplattenier (1933).

mond Bille ou un Albert Gaeng, qui demeurent protestants, travaillent pour les deux Eglises, comme le font (dans des proportions variables) tous les peintres-verriers. En outre, une tendance œcuménique paraît caractériser un certain nombre d'artistes, en particulier chez les protestants que leur activité de peintres d'église oppose nécessairement, dans leur foi et dans leur communauté, aux tenants d'une position traditionaliste qui la juge a priori suspecte de «catholicité». Enfin, au-delà ou en-deça des clivages de toute espèce, c'est à une lutte commune contre l'irréligion que l'ensemble des acteurs du phénomène qui nous occupe est évidemment intéressé.

Les questions de la «modernité»

La question esthétique (au sens le plus large et le moins «pur», dans un contexte si saturé de valeurs de toutes sortes) est au moins aussi complexe. Une bipartition de l'espace stylistique et idéologique est sans doute proposée à la fois par l'historiographie du Groupe de Saint Luc, qui compose la geste héroïque d'une espèce de «croisade» (Cingria 1935) esthétique, et par *L'Observateur de Genève*, qui mène contre le Groupe une campagne efficace au nom de la lutte contre la

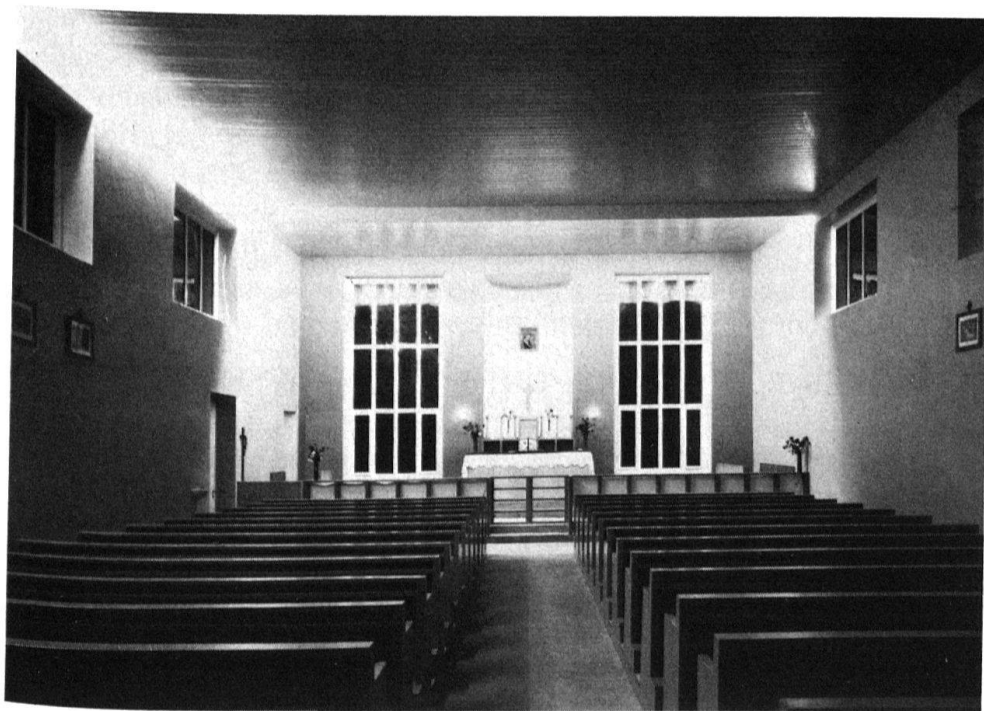


8 Reconvilier, église de Chindon. Peintures murales, vitraux, table et éléments de boiserie de Philippe Robert [1924–1925].

Fig. 9

subversion judéo-bolchévique³⁵. Mais cette double simplification polémique, qui conduirait à opposer terme à terme des «forces progressistes» et des «forces réactionnaires» paraît constituer, pour une part importante, une manipulation des données qu'elle transmet à l'analyse. La «modernité», de même que l'héritage de la «tradition», sont d'ailleurs revendiqués par l'ensemble des individus, des groupes et des institutions qui luttent pour l'appropriation symbolique et matérielle de l'«art religieux moderne» légitime³⁶. Le modernisme, au sens où il s'impose dans l'historiographie d'après-guerre, n'apparaît qu'exceptionnellement avec l'église de Lourtier que construit en 1932 l'architecte italien Alberto Sartoris (1901) grâce à l'appui de l'abbaye et du collège de Saint-Maurice³⁷. Dans la polémique particulièrement violente qui salue cette réalisation, le Groupe se contente d'observer un silence évidemment tactique.

Certes, pour un Louis Rivier, la pratique de la peinture religieuse s'inscrit dans la défense d'un ordre éthique et esthétique qui fait litte de la tradition des avant-gardes³⁸. Mais pour ceux-là mêmes de ses concurrents qui ont participé ou touché du plus près à cette tradition (ainsi Severini et Théophile Robert), la conversion (ou la reconversion) à cette pratique fait partie du «retour à l'ordre» (et au pays) caractéristique des années trente européennes (et helvétiques)³⁹. Les artistes du «renouveau» catholique satisfont généralement sans se faire trop violence aux vœux d'un Mgr Besson, à la recherche de «solutions nouvelles» qui restent «à l'écart de certaines extravagances modernes»⁴⁰. Ainsi, une forme d'historicisme et d'éclectisme caractérise l'ensemble des productions qui nous occupent, les partis se marquant dans les choix effectués (de manière plus ou moins exclusive et durable) au sein de l'espace géographique et temporel des références stylistiques possibles. Ce n'est pas le lieu d'entreprendre ici une analyse dont les conditions, notamment



9 Lourdes, église
Notre-Dame du Bon
Conseil (1932), d'Alberto
Sartoris. Vue du chœur.

quant à l'exploration du corpus, sont encore loin d'être réunies; nous nous contenterons de signaler quelques traits saillants de ce paysage esthétique: tout d'abord la liquidation progressive du néo-gothique, irrémédiablement assimilé au «style sacristie» du catholicisme XIX^e siècle; ensuite le succès de deux thèmes riches en associations culturelles et politiques: celui de la «latinité», qui fait se multiplier les emprunts à l'art paléo-chrétien, byzantin, roman et surtout baroque, et tend à discréditer aussi bien les associations nordiques du *Neues Bauen* que les éléments germaniques de la tradition culturelle protestante; et celui de la «naïveté» et de l'authenticité de l'«art populaire», qui rejoint sur le plan iconographique la célébration du monde rural que vise l'«actualisation» des motifs bibliques caractéristique de la période.

La fin du renouveau?

On ne peut pas assigner de terme chronologique précis à un phénomène qui se poursuit ou se perpétue jusqu'à nos jours sans véritable solution de continuité⁴¹. Mais la seconde guerre mondiale, qui ralentit le rythme des réalisations, et les années qui la précèdent immédiatement voient à la fois les dernières manifestations d'ensemble du «renouveau» et l'apparition d'un point de vue rétrospectif à son égard⁴². Le vieillissement atteint la génération née autour de 1880, celle des initiateurs et des principaux acteurs du mouvement; Alexandre Cingria et Mgr Marius Besson meurent tous deux en 1945. Après-guerre, la question de l'art religieux est marquée par l'apparition du non-figuratif, qui modifie le caractère et déplace l'enjeu du débat. Et surtout, l'attention générale accordée aux réalisations monumentales décline. L'espoir souvent exprimé⁴³ de voir la peinture

d'église réunir l'«art vivant» et le grand public, qui constituait sans doute (au moins dans sa tension constitutive) l'un des intérêts culturels majeurs de cette production, s'est évanoui, et la mobilité spatiale, sémantique et économique du tableau de chevalet triomphe loin des sanctuaires de faubourgs ou de campagne. Les monuments élevés par le renouveau de l'art religieux, progressivement réduits à leur valeur d'usage⁴⁴, sont ainsi abandonnés à leur tour aux aléas de l'évolution du goût et de la liturgie, souvent victimes de la désaffection, de transformations des bâtiments ou encore de restaurations sauvages.

Zusammenfassung Während des Episkopats von Bischof Besson, das heisst in den Jahren 1920 bis 1945, wurden allein in der Diözese von Lausanne, Genf und Freiburg nicht weniger als 120 Kirchen geweiht. Diese Zahl belegt, wie gross der Erneuerungsdrang war, den die Verantwortlichen einer vom Kulturkampf endlich befreiten katholischen Kirche damals spürten. Die Bemühungen, die Kirche in einem günstigeren Licht zu zeigen, die nunmehr auch den Problemen der Zeit besser Rechnung tragen wollte, zeigen sich nicht zuletzt in der Zahl der Neubauten, Renovationen und in der Freude an der Ausstattung und Dekoration zahlreicher Sakralbauten. Die oft sinnbildlichen Darstellungen führten zu regen Diskussionen über die moderne religiöse Kunst, einer Auseinandersetzung, in die das gesamte zeitgenössische Kunstschaffen – auch protestantische Künstler – hineingezogen wurden.

Riassunto Fra il 1920 e il 1945, date del vescovato di Monsignor Besson, furono inaugurate non meno di 120 chiese nella diocesi di Losanna, Ginevra e Friburgo. Questo fenomeno dimostra lo slancio innovatore che animava, nella Svizzera romanda, i responsabili di una chiesa cattolica finalmente emancipatasi dal Kulturkampf. Il pensiero di presentare una chiesa più conforme alle preoccupazioni del tempo, si esternò in particolar modo nella costruzione, nel rinnovo e nella decorazione dei luoghi di culto. Inizia così, attraverso realizzazioni spesso simboliche, un appassionante discorso sull'arte religiosa moderna che interessa tutto il campo artistico contemporaneo, compresi gli artisti protestanti.

Notes ¹ Voir BERCHTOLD, ALFRED. La Suisse romande au cap du XX^e siècle. Lausanne 1963, en particulier p.557–654, et WYDER, BERNARD. La Suisse romande et les années trente [Dreissiger Jahre Schweiz. Kunsthaus Zürich 1981, p.64–85].

² Voir WYDER (op.cit. note 1), p.74 et 84 n.92. Sur le «renouveau de l'art sacré» en Europe, ARNAUD D'AGNEL, GUSTAVE-HENRI. L'art religieux moderne. Grenoble 1936; DENIS, MAURICE. Histoire de l'art religieux. Paris 1939; PICHARD, JOSEPH. L'art sacré moderne (1890–1952). Paris 1953; et récemment, le catalogue de l'exposition «München leuchtet». Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900. Munich 1984.

³ Le corpus de cette production n'est pas rassemblé. On en trouve des éléments dans les dix monographies de la collection L'art religieux en Suisse romande, publiée à Neuchâtel de 1937 à 1950; pour le vitrail, dans HESS, ROBERT. Neue Glasmalerei in der Schweiz. Bâle 1939. Outre les Guides de Monuments Suisses et les volumes de l'INSA, on peut consulter SANDOZ, CHANTAL. Guide de l'art monumental du 20^e siècle dans le canton de Neuchâtel (Revue neuchâteloise, 15, n^o 60).

⁴ Voir GUY-GRAND, GEORGES, et al. La renaissance religieuse. Paris 1928. Jacques Maritain et Maurice Denis sont tous deux personnellement liés au milieu catholique suisse romand.

⁵ Voir BERCHTOLD (op.cit. note 1), p.606–615, FOSCA, FRANÇOIS. Portrait d'Alexandre Cingria. Lausanne 1930; CINGRIA, ALEXANDRE. Souvenirs d'un peintre ambulancier. Lau-

- sanne 1933; BOUVIER, JEAN-BERNARD. Alexandre Cingria. Genève 1944; HESS, ROBERT. Alexandre Cingria. Bâle 1946; CINGRIA, HÉLÈNE. Alexandre Cingria. Un prince de la couleur dans la Genève du XX^e siècle. Genève 1954, et Les Cingria: Charles-Albert, Alexandre (Alliance culturelle romande, n^o 29, nov. 1983).
- ⁶ Voir KUENZI, ANDRÉ. Marcel Poncet. Neuchâtel 1953.
- ⁷ Voir BOUVIER, J.-B. Adolphe Guyonnet. Neuchâtel 1938 (L'art rel. en S.r. vol.6).
- ⁸ Sur les réalisations de M. Denis en Suisse romande, cf. Symbolistes et Nabis. Maurice Denis et son temps, Musée du Prieuré, Saint-Germain-en-Laye, 1980.
- ⁹ Dans un article intitulé Histoire du Groupe Romand de la Société Saint Luc (L'Art Sacré, n^o 6, déc. 1935, p.26-28), Cingria situe sa fondation en 1916, suivi en cela par la plupart des auteurs, mais le *Catalogue illustré* du Groupe (1920) la place explicitement en 1919. Le Groupe romand collabore à la rédaction de l'annuaire de la Société de Saint Luc, *Ars sacra*, jusqu'en 1936, après quoi il se redéfinit de manière plus autonome.
- ¹⁰ 1920, Exposition d'Art Sacré, Paris; 1924, Exposition d'Art Sacré, Bâle; 1925, Exposition des Arts Décoratifs, Paris; 1927, Exposition Internationale de Monza et Exposition des Arts et Métiers à Saint-Gall; 1929, Exposition d'Art Chrétien, Dresde; 1932, Premier Salon d'art religieux moderne (Sté de Saint Luc, Groupe Romand), Genève (Musée Rath); 1933, Triennale de Milan; 1934, Exposition Internationale d'Art Chrétien, Rome; 1935, Deuxième Salon d'art religieux moderne, Genève, et Journée Catholique Suisse, Fribourg; 1937, Exposition Universelle, Paris (Art Chrétien dans le Pavillon Suisse); 1938, Première Exposition Internationale d'Art Chrétien, Genève; 1939, Exposition Nationale, Zurich (Pavillon d'Art Sacré).
- ¹¹ Voir WYDER (op.cit. note 1), p.74 et 85, et KAENEL, PHILIPPE. Autour du Major Davel de Charles Clément (1937/38) (Nos monuments d'art et d'histoire, 35, 1984, p.89-95).
- ¹² Voir SAVART, CLAUDE. A la recherche de l'«art» dit de Saint-Sulpice (Revue d'histoire de la spiritualité, 52, 1976, p.265-282). Dans le domaine du vitrail, c'est à la fin du XIX^e siècle que les premiers ateliers locaux prennent en Suisse romande la relève des maisons suisse-alsaciennes, allemandes et françaises spécialisées, dont les productions pâtissent aujourd'hui encore du discrédit jeté sur elles au moment du «renouveau». Voir à ce sujet MICHEL, PIERRE-FRANK. Le vitrail Art Nouveau en Suisse (à paraître), et pour le canton de Fribourg, SCHÖPFER, HERMANN. L'architecture religieuse (Histoire du canton de Fribourg, ch.XXIV. Les arts depuis 1800., p.934-939) p.938.
- ¹³ Voir BERCHTOLD (op.cit. note 1), p.588-593.
- ¹⁴ Ibid. p.594-601.
- ¹⁵ Voir RIVIÈRE, BRUNO. L'architecte suisse Fernand Dumas (L'artisan liturgique, 6, 1932, p.555).
- ¹⁶ Voir l'Encyclopédie illustrée du Pays de Vaud, vol.7 t.II, Les Arts de 1800 à nos jours, p.226 sqq.
- ¹⁷ Voir SECRÉTAN, ANDRÉ. François Baud, sculpteur. Neuchâtel, 1936; CINGRIA, ALEXANDRE. Marcel Feuillat, orfèvre. Neuchâtel. 1937; AUBERT, JACQUES. Marguerite Naville. Neuchâtel 1945 (L'art rel. en S.r., vol.2, 4 et 8).
- ¹⁸ Voir FERRARE, HENRI. Jean-Louis Gampert. Neuchâtel 1937; de DIESBACH, FRÉD. Gaston Faravel. Neuchâtel 1939; ZERMATTEN, MAURICE. Paul Monnier. Neuchâtel 1938; FOSCA, FRANÇOIS. Emilio Maria Beretta. Neuchâtel 1947 (L'art rel. en S.r., vol.3, 7, 5 et 9), et ZUMTHOR, BERNARD. Paul Monnier. Sion 1975.
- ¹⁹ Genève: église du Sacré-Cœur, peinture murale, après 1939, et église Saint-Joseph, mosaïque, s.d.; Confignon, église Saint-Pierre-et-Paul, peinture murale, 1950.
- ²⁰ Fribourg: chapelle de l'Université (F.Dumas arch.), 1945; Travers, église catholique, 1946.
- ²¹ Voir BUDRY, PAUL. Edmond Bille. Neuchâtel 1935, et WYDER, BERNARD. Catalogue de l'exposition Edmond Bille, Martigny, Manoir, 1979.
- ²² Voir CINGRIA, CHARLES-ALBERT. Gino Severini (L'Art Sacré, janvier 1937, p.15-17), et le catalogue de l'exposition Gino Severini «Entre les deux guerres» 1919/1939. Rome 1980. Severini intervient à Semsales (1924-26), La Roche (1927-28), Tavannes (A.Guyonnet arch., 1930), Fribourg (Saint-Pierre, 1931-32 et 1951, mosaïques), Lausanne (Notre-Dame du Valentin, 1933-34), Sion (église du Couvent des Capucins, 1947) et Fribourg (Université, 1951, mosaïque).
- ²³ L'art dans le temple (L'Eglise nationale vaudoise. La pierre et l'esprit. Lausanne 1936, p.51-70), p.69. Budry avait lui-même entrepris des études de théologie. Voir JACCARD, PAUL-ANDRÉ. Paul Budry et la critique d'art (Ecriture, 21, automne 1983, p.72-76).
- ²⁴ Jusque-là, la peinture des lieux de culte protestants semble s'être limitée en Suisse romande à des motifs décoratifs, des versets bibliques et quelques rares symboles - mais l'étude de cette question est encore embryonnaire, en particulier pour ce qui concerne la seconde moitié du XIX^e siècle.
- ²⁵ Voir RIVIER, LOUIS. Le peintre Paul Robert. Neuchâtel, Paris 1927; SCHAEFER, PATRICK. Paul Robert et la décoration du Musée de Neuchâtel (1885-1894). (Revue suisse d'art et d'archéologie, 40, 1983, p.21-39); et du même auteur, La Loi et la Grâce, vitraux de Paul Robert dans l'église de Saint-Blaise et à la cathédrale de Lausanne (Musée Neuchâtelois, 3^e série, 21, 1984, p.38-47).

- ²⁶ Voir BURNAND, RENÉ. Eugène Burnand. Paris, Lausanne 1926; BURNAND, DENIS. Le témoignage chrétien dans la carrière de Paul Robert et d'Eugène Burnand, peintres protestants. (Thèse) Lausanne 1942, et STAUB, WERNER. Eugène Burnand, der Maler der Bergpredigt. Herzogenbuchsee 1978.
- ²⁷ Voir L'église de Saint-Jean. Notice publiée à l'occasion du jubilé par l'Association de l'église de Saint-Jean. Lausanne 1963, et le passage plaisamment révélateur de l'ouvrage de J.-B. Bouvier sur A. Guyonnet (op. cit. note 7, p. 14-16) qui évoque cette rivalité chronologico-confessionnelle. Sur L. Rivier, auteur d'une centaine de vitraux et de la décoration d'une douzaine d'églises, voir HEYD, RICHARD. Rivier. Neuchâtel, Paris 1943.
- ²⁸ BUDRY (op. cit. note 23), p. 68.
- ²⁹ Voir O., H. Les peintures murales de Serge Pahnke au Temple de Plainpalais (Pages d'Art, 1918, p. 405-412). Les peintures ont été déposées en 1967.
- ³⁰ Voir JEANNERET, MAURICE. Charles L'Eplattenier. Neuchâtel 1933.
- ³¹ Voir ROBERT, JEAN-S. Philippe Robert. (Annales Biennoises, 1931, p. 57-79); CHENEVARD, HENRI. Philippe Robert, peintre, 1881-1930. Un mystique. Bienne 1950, et le catalogue de l'exposition Philippe Robert. 1881-1930, Société des Beaux-Arts de Bienne, 1981. Philippe Robert était le fils de Paul, et le frère de Théophile (voir plus loin); voir SPINNER, HEINRICH. Die Bieler Malerfamilie Robert (Nouv. Annales Biennoises, 1974, p. 51-61).
- ³² La décadence de l'art sacré. Lausanne 1917, p. 52.
- ³³ Voir le Fonds Alexandre Cingria, Centre de recherches sur les lettres romandes, Université de Lausanne, COD 1/1-2. On compte notamment parmi les convertis F. Baud, J. van Berchem, G. Faravel, G. de Traz (F. Fosca), J.-L. Gampert, M. Barraud et Th. Robert.
- ³⁴ Voir B., J. Th. Robert et sa fresque de la «Crucifixion» dans l'église St-Paul, à Lucerne (La Patrie Suisse, 1913, p. 117-118), FLORENTIN, LUCIENNE. Th. R. Neuchâtel, Paris 1932, et BESSON, MARIUS; BOUVIER, JEAN-BERNARD et CINGRIA, ALEXANDRE. Introductions et opinions sur Théophile Robert. Neuchâtel 1937 (L'art rel. en S. r. vol. 1).
- ³⁵ Voir WYDER (op. cit. note 1), p. 68-69. Ce mensuel, dirigé par le Genevois Charles Du Mont (1880-1952), «peintre doublement converti au journalisme polémique et au catholicisme» (Wyder), paraît dès 1933, après une brève apparition en 1923.
- ³⁶ Dans une brochure publiée en 1944 et intitulée Où en est notre art religieux? (Genève), Ch. Du Mont dénonce «le désarroi complet d'un Art religieux se prétendant seul «moderne» et oppose à son «désordre» et à sa «morbidité» les manifestations d'un «effort moderne de ressaisissement» au rang desquelles il compte, sans distinction de confession, des œuvres de Rivier, Marigliani, Th. Robert, de Ribaupierre, Broillet, L'Eplattenier.
- ³⁷ Voir WYDER (op. cit. note 1), p. 66-67, le catalogue de l'exposition Alberto Sartoris et le Valais, Martigny, Manoir, 1983, et GAY, FERNAND. La révolution d'Agaune. Edmond Humeau à Saint-Maurice d'Agaune. Nyon 1982. Sur l'architecture du «renouveau de l'art sacré» et le modernisme. Voir GUBLER, JACQUES. Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse. Lausanne 1975, p. 213-214.
- ³⁸ Voir la 3^{me} partie de son ouvrage sur P. Robert, «Le novateur» (op. cit. note 25, p. 219-261).
- ³⁹ Voir JACCARD, PAUL-ANDRÉ. Suisse romande: centre ou périphérie? Retour en Suisse, retour à l'ordre (Revue suisse d'art et d'archéologie, 41, 1984, p. 118-124), et Auguste Sandoz, 1901-1964. Du Post-Cubisme à la Plastique Pure. Genève 1984.
- ⁴⁰ Allocution prononcée au cours de la cérémonie de dédicace de l'église d'Echarlens, le 19 septembre 1928 (cit. in Nova et Vetera, 1928, p. 123).
- ⁴¹ Voir WYDER, BERNARD. Trois essais sur l'art en Valais. St-Pierre-de-Clages 1984, p. 24, sur le «nouvel âge d'or» que connaît l'art religieux sitôt après la seconde guerre mondiale.
- ⁴² Voir les exposition de 1935 et 1938 (note 10), l'article d'A. Cingria sur l'histoire du Groupe (note 9) et la collection L'art religieux en Suisse romande dont la publication débute en 1937. GEORGES PEILLEX parle de «désagrégation» du Groupe dans sa contribution à 1936: Eine Konfrontation. Aarau 1981 (En Suisse romande, p. 70-75).
- ⁴³ Voir WACKERNAGEL, MARTIN. Zum Problem der kirchlichen Kunst (Ars Sacra, 1, 1927, p. 13 sq.), et à propos de la peinture monumentale profane, les remarques d'ALBERT LUTZ dans Bilder für die Öffentlichkeit? Zur schweizerischen Wandmalerei der dreissiger Jahre (Dreissiger Jahre Schweiz, op. cit. note 1, p. 222-257), p. 237.
- ⁴⁴ La désaffection de la peinture murale de cette période touche tout aussi bien le domaine profane; voir LUTZ (op. cit. note 43), p. 256. Un examen superficiel et incomplet du corpus laisse apercevoir une situation préoccupante, dont témoignent par exemple les peintures de L'Eplattenier à Coffrane (fig. 6), récemment abîmées par des travaux et dont la dégradation est très avancée dans les parties inférieures.

Sources des illustrations

1: F. Sacquet, Genève. – 2: Glasson, Bulle. – 3: Ph. Schmid, Sion. – 4: M. Imsand, Lausanne. – 5: J. Saxod, Lausanne. – 6: G. de Jongh, Lausanne. – 7: J.-M. Breguet, Neuchâtel. – 8: «Kunstdenkmäler des Kantons Bern» (G. Howald). – 9: A. Sartaris, Cossonay.

Adresses des auteurs

Dario Gamboni, historien de l'art, 61, av. de France, 1004 Lausanne
Marie Claude Morand, historienne de l'art, directrice des musées cantonaux du Valais, Place de la Majorie 15, 1950 Sion