

Les fresques d'Ernest Biéler à la chapelle de Guillaume Tell à Lausanne : projet à rebondissement et sacralisation du mythe fondateur suisse

Autor(en): **Isoz, Natacha / Winterhalter, Marie-Charlotte**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Monuments vaudois**

Band (Jahr): **8 (2018)**

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1053322>

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.

QUEL TELL ? UN HÉROS NATIONAL À LAUSANNE

Les fresques d'Ernest Biéler à la chapelle de Guillaume Tell à Lausanne

Projet à rebondissement et sacralisation du mythe fondateur suisse

Natacha Isoz & Marie-Charlotte Winterhalter

Financier et mécène d'origine française, Daniel-Iffla Osiris meurt dans son hôtel particulier parisien le 4 février 1907. C'est à ce personnage que l'on doit la chapelle de Guillaume Tell de Montbenon et les fresques d'Ernest Biéler qui la décorent. En guise de remerciement pour l'hospitalité offerte par la Ville de Lausanne aux soldats français lors de la guerre de 1870, Osiris lègue 50 000 francs pour la construction d'une chapelle consacrée au héros national. Après l'acceptation du legs par le Conseil communal en avril 1907, un concours d'idées est organisé en septembre 1908. Au terme d'un processus de sélection durant lequel la question financière est largement mise en avant par le Service des bâtiments, c'est le projet de l'architecte Georges Épitau qui est désigné. Le jury apprécie sa simplicité architecturale et surtout la « grande part [accordée] à la décoration picturale »¹. La collaboration avec le peintre Ernest Biéler a donc largement pesé dans le choix de ce projet.

Le mémoire accompagnant le projet d'Épitau éclaire sa vision du monument et ses intentions². Une « idée religieuse [étant] peu compatible avec le caractère du héros », il postule qu'il ne faut « conserver de la chapelle que l'impression qui découle du terme, soit celle d'un petit édifice, fermé, consacré à la mémoire de Guillaume Tell ». Qu'advient-il alors de l'utilité de l'intérieur, qui par conséquent se retrouve « sans destination apparente » ? Selon Épitau, des inscriptions suffiraient à « respecter le côté commémoratif de l'œuvre », mais cette idée lui semble peu satisfaisante. Il fait dès lors le choix de diminuer le « côté architectural » de l'édifice afin de « consacrer le plus possible du legs à des fresques qui décoreront l'intérieur de la chapelle, la compléteront et justifieront sa construction »³. Prévoyant un « grand panneau faisant face à l'entrée et [deux plus petits] sur les côtés », il souhaite placer des bancs de pierre qui permettront de les admirer, faisant des peintures murales le but premier de la visite de la chapelle.

Cette volonté de mettre en avant le décor est perceptible dès la lecture du devis remis lors du concours⁴, les honoraires les plus élevés revenant à Biéler. L'acceptation de la rémunération destinée au peintre par le jury – très attentif au coût du projet – est une nouvelle preuve de la grande considération dont jouit Ernest Biéler et de la valorisation de sa participation au projet.

Après avoir eu « beaucoup de peine à fixer sa composition »⁵, Biéler remet ses études le 15 décembre 1911, accompagnées d'un long mémoire⁶. Il y décrit la composition et précise qu'elle a été pensée en vue d'une exécution *a fresco*, avant de détailler ce procédé et ses contraintes. Enfin, il explicite son travail de recherche pour la représentation des costumes. La lecture du mémoire permet aisément de conclure que le peintre est satisfait, sinon fier des esquisses qu'il propose. S'étant « efforcé de glorifier la mémoire de Guillaume Tell par une œuvre d'art qui [est] aussi une représentation saisissante des épisodes les plus populaires de son histoire », il pense avoir « tant au point de vue décoratif qu'au point de vue historique, tiré du sujet tout l'intérêt qu'il comportait »⁷.

Les cartons des fresques semblent avoir donné d'emblée satisfaction. Dans une lettre du 2 mai 1912, Ernest Biéler mentionne à Paul Rosset, le Municipal en charge des travaux, que le syndic lui a fait savoir que ses « projets [n'ont] pas soulevé d'objections »⁸. Le rapport du jury à la Municipalité de Lausanne vient étayer cette affirmation. Si le projet modifié d'Épitau soulève quelques remarques, les cartons donnent « pleine satisfaction », le jury reconnaissant « la réelle valeur des nouvelles études », où l'auteur « a trouvé la solution désirée, en donnant plus d'ampleur à sa première esquisse »⁹. Après une mise à l'enquête qui ne rencontre aucune opposition publique¹⁰, les travaux de la chapelle débutent en juin 1913 et le gros œuvre est achevé en octobre de la même année.

Qu'advient-il de Biéler et des fresques dans l'intervalle? Le peintre n'est guère mentionné depuis la remise de ses études¹¹ et il n'est invité à donner son avis sur la construction que sur les questions d'éclairage. Suite à l'achèvement du gros œuvre, il est probablement décidé de laisser passer l'hiver avant que les travaux de décoration ne commencent. Cependant, les mois défilent et la Municipalité s'impatiente d'arriver au terme du projet. En juin 1914, Rosset écrit à Épitaux pour presser la fin des travaux extérieurs et intérieurs et à Biéler pour qu'il fasse savoir à « quel moment [il compte] commencer » les fresques¹². Cette missive reste sans effet, puisque le peintre n'a toujours pas amorcé son travail en octobre 1914. Rosset lui rappelle que « cet édifice décoratif » ne doit pas rester « plus longtemps inachevé » et demande au peintre que sa « décoration soit effectuée incessamment car l'hiver est proche »¹³. Une lettre de Biéler du 9 décembre 1914 au Municipal en charge des travaux confirme que les fresques sont commencées. Enfin, dans une missive du 5 février 1915, le peintre fait savoir à Rosset qu'il lui faut laisser sécher les peintures avant de pouvoir juger si des retouches sont nécessaires, et l'invite à les admirer à son retour de Savièse¹⁴. Une lettre de Rosset au syndic datée de juillet 1915 informe ce dernier que la voûte est terminée et que les échafaudages seront démontés le lundi suivant¹⁵, signifiant le terme des travaux de la chapelle de Tell à Montbenon.

REPRÉSENTATION DU MYTHE : UNE COMPRÉHENSION IMMÉDIATE

Les fresques de la chapelle de Tell figurent le *Triomphe de Tell*, le *Tir de la pomme* et le *Chemin creux* (fig. 1-2-3). Première des trois compositions à avoir été réalisée, le *Triomphe de Tell* constitue la scène principale. Il s'agit d'une lunette de 4,6 x 5,2 mètres qui prend place au fond de l'édifice, face au spectateur. La scène du *Tir de la Pomme* est disposée à sa droite, celle du *Chemin creux* à sa gauche. De format horizontal, toutes deux mesurent 1,8 x 4,6 mètres. Les représentations tirent leur source du mythe fondateur de Guillaume Tell¹⁶.

Originaire de Bürglen, Guillaume Tell aurait été un mercenaire retiré dans les montagnes, expert dans le maniement de l'arbalète. À la fin du XIII^e siècle, peu après la naissance de la Confédération, Albert I^{er} de Habsbourg s'empare des Waldstätten. Il nomme Hermann Gessler bailli de la région. Dans le village d'Altdorf, ce dernier érige un chapeau sur un mât et exige des habitants qu'ils s'inclinent en signe de respect lorsqu'ils passent devant. Un jour, Guillaume Tell ignore le couvre-chef. Bien qu'il

invoque sa distraction, Gessler le condamne à placer une pomme sur la tête de son fils Walter et à la viser d'une flèche d'arbalète, sujet représenté dans le *Tir de la pomme*. Alors que, dans le *Triomphe*, le héros présente fièrement la pomme transpercée au bailli, ce dernier aperçoit qu'il porte un second carreau d'arbalète. Guillaume lui avoue que s'il avait tué son fils, il l'aurait tué à son tour à l'aide de cette flèche. Outré, le bailli l'emmène se faire emprisonner dans son château. Tell parvient à s'échapper et traverse les montagnes pour atteindre le *Chemin creux*, près de Küssnacht, où les Habsbourgeois arrivent bientôt, et tue Gessler de sa seconde flèche.

Dans le *Triomphe de Tell* (fig. 1), un second plan architectural fait office de frise intermédiaire entre le premier plan, envahi par la foule, et l'arrière-plan, dominé par le mont Gitschen. Biéler peint Guillaume Tell dans sa culotte blanche de lutteur, la capuche sur la tête, portant fièrement son fils dans ses bras musclés. La seconde flèche est accrochée à la hauteur de sa cuisse. Vêtu de blanc, le petit Walter tend la pomme en direction du tyran. Gessler, du haut de sa monture, toise les habitants d'Altdorf. Il porte également une cape blanche par-dessus sa cotte de mailles. Ainsi, les trois principaux personnages attirent le regard grâce à la couleur identique de leurs vêtements. De plus, ils créent une diagonale qui, partant du bas gauche vers le haut droit, construit la scène. Des villageois de tous âges aux expressions variées regardent soit le héros populaire, soit le bailli. À gauche de Guillaume, en retrait, sa femme qui porte l'arbalète semble craindre le tyran qui s'élève devant elle. Un bambin se cache derrière elle : s'agit-il du petit frère de Walter? Seul personnage qui observe le spectateur, il nous prend à témoin. Une vieille dame supplie le bailli : serait-ce la mère du héros qui pressent que son fils sera une nouvelle fois mis à l'épreuve? Un fromager seau à la main, un bûcheron hache sous le bras et un pâtre muni d'un bâton se distinguent au centre. Ce trio symbolise et renferme « toute l'âme de nos montagnes » selon un critique de l'époque¹⁷ et ne sont en effet pas sans rappeler les trois paysans qui se réunirent lors du Serment du Grütli, autre mythe fondateur de la Suisse. À gauche du bailli, ses soldats mains sur le cœur paraissent impressionnés par l'exploit qui vient d'être accompli. Au-dessus d'eux, dissimulé par les lances habsbourgeoises, le chapeau à plume semble déjà avoir perdu de son importance.

Dans le *Tir de la Pomme* (fig. 2), les personnages sont disposés en deux plans parallèles¹⁸ devant un décor montagneux. À l'extrême gauche, Guillaume Tell pointe son arbalète en direction de son fils qui, la pomme sur la tête, se tient à l'autre extrême de la composition. Profondément concentré, le héros est assis à la manière des tireurs d'Uri. Debout contre un pommier, le petit garçon attend les bras en croix. Le tronc de l'arbre constituera-t-il sa croix?



1 Ernest Biéler, Le Triomphe de Tell, 1914, fresque, 460 x 520 cm, déposée au Tribunal de Montbenon, Lausanne (Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, photo Arnaud Come).



2 Ernest Biéler, Le Tir de la Pomme, 1915, fresque, 180 x 460 cm, déposée au Tribunal de Montbenon, Lausanne (Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, photo Arnaud Come).



3 Ernest Biéler, *Le Chemin creux*, 1915, fresque, 180 x 460 cm, déposée au Tribunal de Montbenon, Lausanne (Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, photo Arnaud Conne).

Walter s'apparente en effet à une figure christique, amplifiant l'aspect dramatique de la scène. Au centre prend place un groupe de femmes, dont l'expression s'intensifie dans l'horreur plus elles sont proches de l'enfant. Aucune crainte ne se décèle sur le visage des deux premières à gauche, mais l'une d'elles a un geste de recul. La troisième lève les mains et de sa bouche semble s'échapper un cri d'effroi. La quatrième se recroqueville terrifiée, la cinquième prie, peut-être déjà résignée, et la sixième écarte les bras dans un geste qui semble accepter la situation. Son visage spectral et son châle noir en font vraisemblablement une personnification de la Mort. Un peu à l'écart, la mère implore son mari de ne pas accomplir l'action décisive. Son désespoir évoque celui de Marie au pied de la Croix. Les habits rouges des femmes rappellent la Passion, ceux blancs des héros leur innocence. Comme dans le *Triomphe*, la couleur participe de la construction de la scène.

La scène du *Chemin creux* (fig. 3) est délimitée verticalement par une bande rocheuse. À droite, Guillaume tend la corde de son arbalète, la flèche de la vengeance entre les dents. À gauche, en contre-bas, Gessler passe sur le sentier, accompagné des soldats qui ignorent que leur chef sera tué dans quelques instants. Le visage paisible des Habsbourgeois contraste avec celui du héros national, crispé par l'effort. Seul personnage à cheval, le bailli est mis en évidence. Sa stature imposante répond à celle de Guillaume Tell.

Ainsi, chaque fresque est structurée en trois plans ou parties. Grâce à ce découpage clair, Biéler offre une compréhension immédiate des scènes représentées. De plus, il habille les trois personnages principaux de blanc et les place systématiquement aux extrémités des compositions, créant

une symétrie à l'intérieur des œuvres et des parallèles entre elles. Guillaume, Walter et Gessler sont immédiatement repérables, ce qui facilite la lecture du mythe. Ce désir de clarté se traduit également par des choix stylistiques, comme nous allons l'observer.

QUÊTE DE LA VRAISEMBLANCE :

CADRAGE SUR LES PERSONNAGES

Biéler donne un caractère de vraisemblance aux scènes, l'illusion qu'il s'agit d'événements historiques par ses cadrages et le traitement des personnages. Sur les deux fresques de format horizontal, il dispose les protagonistes dans un décor sans horizon. Présentés en plongée, les personnages semblent s'être baissés pour prendre place dans la scène. Cette façon de cadrer se retrouve dans plusieurs œuvres qui précèdent de peu la réalisation des fresques, comme *Ramasseuse de feuilles mortes* (fig. 4). En outre, les hommes couvrent de leur hauteur la partie inférieure de la fresque centrale, elle aussi de format horizontal, créant la sensation d'une frise continue sur les trois panneaux et donnant au regardeur l'impression de faire partie de la foule.

Ce cadrage sur les personnages permet à Biéler de détailler les expressions des visages et des corps. À la manière d'un instantané photographique, l'action est prise sur le vif, tout comme la réaction des hommes. Par sa proximité physique avec les protagonistes et par l'accès à leur intimité, le visiteur devient témoin de la scène et ne peut dès lors qu'adhérer au caractère véridique de l'histoire de Tell.

4 Ernest Biéler, Ramasseuse de feuilles mortes, s.d. (vers 1909), gouache, aquarelle et crayon sur papier maroufflé sur carton, 53 x 80 cm, Musée d'art du Valais, Sion (Musée d'art du Valais, photo Michel Martinez).



Pour rendre les scènes proches d'une réalité historique, le peintre cherche notamment à habiller les personnages de costumes d'époque. Il se renseigne auprès de Johann Rudolf Rahn, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Zurich¹⁹, qui lui indique qu'à la fin du XIII^e siècle les paysans de la région d'Uri portaient des vêtements sobres. Biéler les dépouille donc de tout ornement. Cette recherche de vraisemblance le pousse enfin à dessiner des paysans robustes aux traits rudes, presque grossiers.

Durant sa carrière, Biéler réalise deux autres ensembles de peintures murales : le vestibule du Musée Jenisch à Vevey (1917-1918) et la façade de l'Hôtel de Ville du Locle (1922). La chapelle de Tell repose sur une représentation vraisemblable du mythe, contrairement aux autres ensembles, fondés sur la mythologie et l'allégorie²⁰. Au Musée Jenisch, il représente *L'Automne et le Vin* (fig. 5) par une bacchanale et l'été par une moisson. Pour l'automne, il s'inspire du défilé de la Fête des Vignerons qui a lieu dans la ville de Vevey tous les quarts de siècle. Dans *L'Été et les Moissons*, plusieurs attributs de la déesse de l'agriculture Déméter sont figurés, telles la couronne de blé, la torche et la faucille. Dans la ville horlogère du Locle, il peint une allégorie du temps intitulée *Les hommes ont divisé le cours du soleil, déterminés les heures* (fig. 6). Pour ces fresques aux thèmes universels, la mythologie et l'allégorie paraissent appropriées, tout comme le style où la courbe et le mouvement dominant et les vêtements ornés ondulent. Elles se rapprochent ainsi des œuvres parisiennes et des grandes toiles symbolistes de l'artiste, qui s'inscrivent dans la mouvance Art nouveau. Elles évoquent *Les Feuilles mortes* (1899, Kunstmuseum de Berne), *Les Sources* (1900, Kunstmuseum de Berne) et *L'Eau mystérieuse* (1911, Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne),

bien qu'elles s'en détachent par un arrière-plan néogrec au Musée Jenisch et par la monumentalisation des personnages de tendance Art déco au Locle. Pour Ethel Mathier, qui confronte les trois ensembles, les fresques de la chapelle de Tell doivent être considérées comme une œuvre d'apprentissage, dans la mesure où elles figurent le mythe de manière « traditionnelle »²¹. À notre sens, la vraisemblance est intentionnelle et découle de la thématique. À Montbenon, il s'agit de l'histoire d'un montagnard suisse : une représentation proche de la réalité semble aller de pair avec l'iconographie.

Les fresques de Tell doivent plutôt être rapprochées de la production de Biéler qui fait de lui le chef de file de l'« École de Savièse »²². Bien qu'il représente les habitants de ce village valaisan de diverses manières, leurs vêtements ne sont jamais pourvus d'autant d'arabesques que dans les œuvres relevant de l'Art nouveau. Chez l'artiste, le sujet semble déterminer la forme : le mythe de Tell, pensé comme un fait historique, s'apparente dès lors au thème saviésan. Les trois fresques peuvent être comparées aux peintures saviésannes réalisées entre 1905 et l'exécution des fresques, Biéler ne peignant quasiment rien durant les neuf années où il se consacre à la chapelle. À propos des tableaux valaisans de cette période, l'artiste souligne :

J'abandonnais, petit à petit, les manières picturales parisiennes, les coups de pinceau de la peinture à l'huile, les colorations devenues conventionnelles de l'Impressionnisme. Je cherchais un procédé en relation avec l'atmosphère rare, l'absence de distance, le manque de brume [...]. Pour exprimer le caractère si marqué de ces paysans aux traits comme gravés dans le bois, il me fallait un procédé plus linéaire, plus graphique. Le noir et le blanc jouent aussi ici un rôle



5 Ernest Biéler, L'Automne et le Vin, 1917-1918, fresque, 290 x 447 cm, Musée Jenisch Vevey (Musée Jenisch Vevey).



6 Ernest Biéler, Les hommes ont divisé le cours du soleil, déterminés les heures, 1922, fresque, Hôtel de Ville du Locle (photo Alain Germond).

tout spécial [...]. Ces recherches me conduisirent à user de la tempera, moyen utilisé par les Primitifs italiens, flamands, germaniques. Un contour, des tons plats, peu de modelé, des oppositions franches, bref, juste le contraire du chemin où conduit la peinture à l'huile²³.

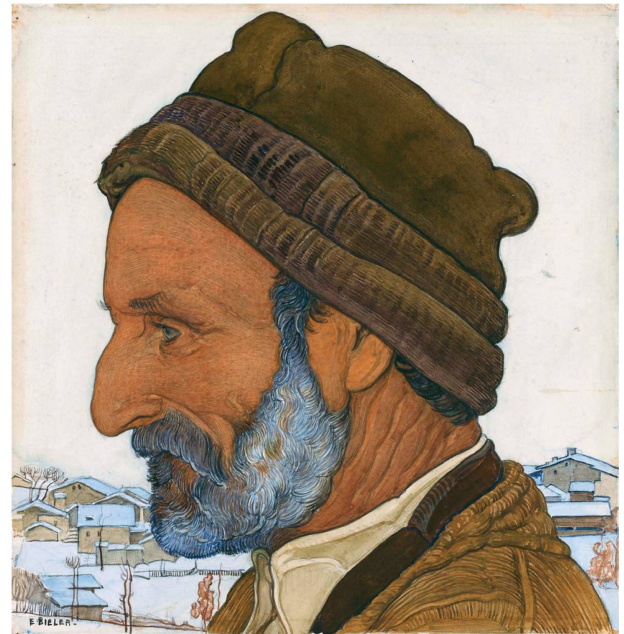
Biéler se fonde donc sur la thématique pour définir son style qualifié de «graphique»²⁴: un tracé net, des contours marqués et des couleurs posées en aplat. Il crée ainsi ses premières «Têtes de caractères», tels *L'Homme au bonnet de fourrure* (fig. 7). En 1907, il expose trente-trois portraits et scènes de genre réalisés dans ce nouveau style à la Künstlerhaus de Zurich. Le critique Paul Seippel en fait l'éloge:

C'est un tout harmonique: un pays et une race [...]. Et, pour rendre ce pays et cette race, il fallait à tout prix qu'il changeât sa manière radicalement [...], de tels hommes dans un tel paysage devaient être traduits pas un dessin ferme et cerné et par des tons fortement accusés²⁵.

Ses recherches esthétiques le conduisent à utiliser la tempera à partir de 1909. Pour la chapelle de Tell, il effectue une peinture *a fresco*, technique qu'il a pu admirer durant l'été 1913, lors d'un voyage au nord et au centre de l'Italie, où il visite les grands centres artistiques afin de se préparer à l'exécution des fresques²⁶. La technique de la fresque le conduit à pratiquer le style «graphique», car elle doit être exécutée le jour même sur le mortier frais, les raccords restant visibles. N'ayant jamais pratiqué cette technique alors peu courante en Suisse²⁷, il sollicite Wilhelm Balmer pour des conseils²⁸.

Pour représenter les Saviésans, Biéler recourt aux tons plats, à un faible modelé et à des oppositions franches. Dans la chapelle de Tell, il utilise les mêmes procédés. Les couleurs complémentaires disposées en aplat s'opposent (rouge face au vert, bleu à l'orange, mauve au beige), le noir tient le «rôle tout spécial» de former les contours et les plis des vêtements, et le blanc celui de modeler les corps et les tissus. Cet usage du blanc et la manière dont les tissus tombent rappellent par ailleurs les drapés peints par Giotto dans la basilique supérieure de Saint-François d'Assise, par exemple dans *La Vision de François sur un char de feu* (1297-1300) (fig. 8). Biéler s'est peut-être directement inspiré des œuvres giottesques découvertes lors de son périple italien.

Ainsi, le processus d'élaboration des trois fresques a été le suivant: le sujet (l'iconographie tellienne) a influencé le style (recherche de vraisemblance et de clarté), qui lui a dirigé le choix de la technique (peinture *a fresco*).



7 Ernest Biéler, *L'Homme au bonnet de fourrure*, vers 1915, gouache, aquarelle et crayon sur papier marouflé sur carton, 31,5 x 30,5 cm, collection privée (©SIK-ISEA, Zurich).



8 Giotto di Bondone, *La Vision de François sur un char de feu*, c. 1297-1300, fresque, 270 x 230 cm, Saint-François d'Assise, Basilique supérieure (Archivio fotografico del Sacro Convento di S. Francesco in Assisi, photo Marcello Fedeli).



9 Augusto Giacometti, *Montagnes*, 1904, huile sur toile, 82.2 x 179.8 cm, Kunstmuseum Basel – avec une contribution acquise du Fonds Birmann (Kunstmuseum Basel, photo Martin P. Bübler).

DE SOBRES PAYSAGES DÉCORATIFS

Le désir de vraisemblance dans le cadrage et la représentation des personnages (expressions faciales et corporelles, vêtements) contrastent avec le traitement de l'espace autour des protagonistes (sol, ciel, montagne).

Dans le *Tir de la Pomme*, le sol est une longue étendue verte, un aplat qui tend vers l'abstraction, tandis que dans le *Triomphe de Tell* et le *Chemin creux*, il est jonché de motifs décoratifs, de cailloux, touffes d'herbes, branches et pommes de pin. Les ciels, bleu roi dans le *Triomphe* et mauve dans le *Chemin*, forment deux zones abstraites sans relief. Enfin, ce sont des motifs géométriques bleus ou mauves qui parsèment les flancs des massifs du *Tir* et du *Triomphe* en guise de sapins, évoquant notamment l'huile sur toile d'Augusto Giacometti intitulée *Montagnes* (fig. 9).

Ce genre de paysages se retrouve dans plusieurs œuvres de style linéaire de Biéler de la même époque. Le trio pomme de pins, branches et pierres forme par exemple la toile de fond de la *Femme au cabri* (fig. 10). Dans les paysages enneigés encadrant les «Têtes de caractères», un ciel blanc est également simulé par un aplat abstrait, comme dans *L'Homme au bonnet de fourrure* (fig. 7). À l'image des fresques de Tell, ces décors peu vraisemblables ont pour unique fonction de mettre en évidence les personnages.

Bien que décoratifs, les paysages de la chapelle restent sobres. La répétition des motifs les rend homogènes, et l'œil est attiré vers l'action. Cette quête de simplicité est soulignée par Adolphe Burnat, qui compare les cartons préparatoires du *Triomphe* à la fresque réalisée. En effet, si le jury accepte et loue unanimement les trois cartons présentés au Musée Arlaud en 1912, Biéler les modifie :

Obsédé par cette recherche de la simplicité, voulant à tout prix enlever à cette légende si fruste un caractère théâtral dont tant d'artistes l'ont si malheureusement entourée, il s'attacha sans plus attendre à cette idée, et reprit ses pinceaux. Il détruisit l'impression de décor que donnaient les maisons du village [...]. Le bourg n'est plus qu'un accessoire; les silhouettes des toits à peine découpées sur un fond de montagne aux teintes rutilantes se font discrètes pour laisser tout l'intérêt à la scène qui se déroule devant elles²⁹.

Le mont Gitschen est l'unique élément paysager que Biéler peint proche de la réalité, respectant ses contours et les différentes roches, probablement parce qu'il s'agit d'une composante du mythe nécessaire à son assise. L'importance de la montagne est également soulignée par une citation de l'opéra de Schiller inscrite sur une plaque métallique placée au-dessous de la fresque: «On parlera de Tell le tireur aussi longtemps que la montagne restera sur sa base»³⁰. Éternel comme le mont, le mythe est inscrit dans la pierre. Ainsi, la représentation du paysage dépend une fois encore de ce qui semble avoir importé à Biéler: une compréhension instantanée du mythe de Guillaume Tell.

RESTAURATION ET DÉPLACEMENT DES FRESQUES

En 1951, la chapelle de Tell et ses fresques ont subi les assauts du temps et de l'humidité, visiblement sans que personne ne s'en soucie. Entre le moment où se pose la question de l'état des fresques et leur installation précipitée au Tribunal de Montbenon, dix ans s'écourent, donnant lieu à un feuilleton passionnant impliquant la Municipalité, différentes institutions et diverses personnalités. C'est d'abord le Département de l'Instruction publique et des cultes, contacté par l'Association des amis de Biéler, qui s'enquiert auprès du syndic des intentions de la Ville à l'égard de la restauration des fresques. Bien que la chapelle soit la propriété de la Commune, ils n'excluent pas une participation financière³¹. Le syndic, Jean Peitrequin, répond en ces termes :

La Municipalité a l'intention de modifier l'aménagement de l'endroit en question en supprimant cette chapelle, afin de permettre notamment un accès meilleur et plus facile au Casino de Montbenon depuis l'avenue passant derrière le Tribunal cantonal³².

Si la nouvelle de la future destruction de la chapelle pour des raisons urbanistiques pouvait faire craindre le pire pour les fresques, une note relatant la rencontre entre la veuve du peintre, Peitrequin, le secrétaire municipal et le secrétaire du comité du Fonds des arts plastiques écarte cette éventualité. Avertie des intentions de la Municipalité à l'égard de la chapelle, la veuve Biéler suggère le transfert des œuvres de son mari.

Jean Petrequin prend alors contact avec le comité du Fonds des arts plastiques, désireux d'avoir un avis sur « la valeur artistique des fresques »³³. Après examen, ses membres constatent :

d'une part, l'état défectueux de l'œuvre dans certaines de ses parties, surtout les panneaux des côtés est et ouest, et, d'autre part, la médiocrité de la valeur artistique. [Le comité] souligne cependant que c'est le seul exemple de fresques authentiques existant à Lausanne³⁴.

Restée jusqu'alors discrète, l'Association des amis de Biéler écrit un long courrier à la Municipalité en février 1952 dans lequel elle s'étonne du « pitoyable état dans lequel sont laissées [les] fresques »³⁵. Ayant eu vent des projets d'aménagement, l'Association exige d'être tenue informée des décisions prises par la Municipalité pour « sauvegarder une œuvre qui le mérite »³⁶, mais se heurte à la lenteur administrative.



10 Ernest Biéler, Femme au cabri, 1910, tempera et crayon sur papier marouflé sur toile, 190 x 89 cm, Musée d'art du Valais, Sion – dépôt de la Bourgeoisie de Montana (Musée d'art du Valais, photo Michel Martinez).

Un rapport sur l'état des fresques daté du 27 mai 1953 détaille les dégradations constatées. Si le mortier à fresques est dans un « excellent état de conservation et nulle part ne se dissocie de son support » et que les couleurs « ocres rouges et jaunes [sont] tout spécialement [intactes et bien fixées] », les autres couleurs ont été « attaquées, soit par l'humidité, soit par la chaux du mortier à fresques ou bien n'ont pas été intégrées au mortier »³⁷. Les experts, les peintres Casimir Reymond et Marcel Poncet, préconisent

donc de laisser ces peintures en l'état et surtout de ne pas les déplacer³⁸. Ils précisent que si de telles entreprises ont été pratiquées avec succès en Italie, elles étaient destinées à sauver «des œuvres de tout premier ordre», et – argument de poids – l'opération engendrerait des frais considérables³⁹.

En 1954, la Municipalité a été alertée sur le mauvais état des fresques et la nécessité d'agir depuis trois ans déjà. L'Association s'adjoint alors les services de l'avocat Philippe Dudan pour contrer la léthargie de la Ville. Elle demande ainsi un devis au peintre François de Ribaupierre et réunit la somme nécessaire qui serait mise à disposition de la Municipalité contre quelques garanties. Probablement que les réticences de la Ville à s'engager fermement tiennent au problème pécuniaire, car celui-ci résolu, elle confirme à Dudan que tout sera mis en œuvre pour sauvegarder les fresques⁴⁰.

Convaincue que la chapelle n'est pas idéalement placée sur la promenade de Montbenon, la Municipalité – bien qu'elle soutienne qu'aucune décision n'ait encore été arrêtée – semble visiblement encline à la détruire. Elle charge en effet son secrétaire adjoint, Pierre Émery, de trouver un lieu propre à accueillir les fresques⁴¹. Différents emplacements sont envisagés, notamment la place de fête de Sauvabelin⁴², idée abandonnée pour privilégier un lieu fermé⁴³. Aucune solution ne donnant satisfaction alors que la nécessité d'agir reste pressante, la Municipalité décide en avril 1955 de charger la spécialiste Sylvie Exchaquet et le peintre François de Ribaupierre de la déposer immédiate des fresques⁴⁴.

Sur une recommandation du Fonds des arts plastiques, Émery prend contact avec l'architecte responsable du nouveau Stand de Vernand, qui accepte d'accueillir les fresques⁴⁵. Au vu de son caractère pratique et économique, le principe de l'installation est admis par la Municipalité lors de la séance du 6 avril 1956⁴⁶. Si Dudan est consulté, Peitrequin lui annonce cependant avoir renoncé à Sauvabelin par crainte de déprédations et lui affirme que le stand de Vernand «convierait admirablement aux fresques du peintre Biéler, car le sujet traité est en rapport direct avec le tir»...⁴⁷ Une bonne nouvelle entraînant une autre, le secrétaire municipal informe le syndic en mai 1956 que les retouches exécutées par Sylvie Exchaquet et François de Ribaupierre sont terminées et les fresques prêtes à être installées. On apprend à cette occasion que la restauration a pris place à la caserne des pompiers, où les fresques seront entreposées dans l'attente de leur déplacement⁴⁸.

Mais, coup de théâtre, la Municipalité décide en mars 1957 de «revenir sur sa décision de transférer les fresques

de Biéler [...] vu principalement les frais trop élevés du placement de ces fresques à cet endroit»⁴⁹. Dans le courrier adressé à Dudan pour l'informer de cette décision, la cause mentionnée est un problème de dimension, «la seule surface assez grande qui aurait pu convenir se [trouvant] dans un endroit qui sera très peu fréquenté par le public»⁵⁰. Trois ans plus tard, en février 1961, c'est finalement Dudan qui relance le syndic. La Ville invite le mois suivant les membres du Tribunal cantonal et les présidents du Tribunal de District de Lausanne à venir visiter les fresques à la caserne des pompiers, dans la perspective de les placer au Palais de Justice de Montbenon⁵¹. Apportant un épilogue heureux, longuement anticipé à cette aventure, une ultime lettre du syndic à Philippe Dudan, datée du 29 juin 1962, confirme le succès du transfert des fresques⁵².

Il n'est pas anodin que Georges Épitoux ait conçu son édifice comme un réceptacle pour les fresques d'Ernest Biéler : la chapelle de Tell devait avant tout encourager le patriotisme de ses visiteurs, en leur rappelant une figure héroïque de l'histoire nationale. Sacralisant le mythe fondateur, la chapelle acquiert une connotation religieuse, renforcée par l'iconographie quasi christique des fresques. Intervenant quelques années après la création de la Commission fédérale des beaux-arts, sa construction s'inscrit parfaitement dans un contexte de promotion d'une «expression nationale». La peinture murale est alors perçue comme «un médium en adéquation avec la quête d'image du pays»⁵³ et comme le moyen le plus approprié de glorifier et d'exacerber des sentiments nationaux. Le premier concours national de peintures murales fut par ailleurs destiné à décorer une autre chapelle de Tell, celle de Sisikon dans le canton d'Uri⁵⁴. Le vainqueur, Ernest Stüchelberg, y peint entre 1880 et 1882 *Le Tir de la Pomme*, *Le Saut de Tell*, *La Mort de Gessler*, ainsi que *Le Serment du Grütli*, dans le style de la grande peinture d'histoire. Quant à Biéler, il accepte le projet lausannois aux origines plus politiques qu'artistiques, malgré ses doutes quant à la possibilité d'un art national – il déclare à ce sujet : «comment, du reste, dans un pays si mélangé d'idées, de races et de langues, y aurait-il un art national?»⁵⁵. Quelques décennies plus tard, l'idée de se recueillir sur la figure de Guillaume Tell paraît néanmoins incongrue. Relique d'un délire nationaliste, la chapelle devient un obstacle au plan d'aménagement idéal de Montbenon. La peinture de Biéler, qui n'est plus au goût du jour et n'a pas acquis l'aura d'un Hodler, ne semble alors même plus considérée comme patrimoine culturel.

NOTES

- ¹ AVL, C3, carton n° 1193, rapport du jury à la Municipalité de Lausanne pour le concours d'idées, 14 octobre 1909.
- ² AVL, C3/1193, Georges Épitoux, mémoire accompagnant un projet de chapelle à Guillaume Tell, 31 août 1909.
- ³ *Ibid.*
- ⁴ AVL, C3/1193, Georges Épitoux, devis de la chapelle à Guillaume Tell (legs Osiris), 31 août 1909.
- ⁵ AVL, C3/1193, lettre de Georges Épitoux à Paul Rosset, 24 novembre 1911.
- ⁶ AVL, C3/1193, Ernest Biéler, Mémoire explicatif accompagnant les projets de peintures murales destinées à la décoration de la chapelle de Tell, 15 décembre 1911.
- ⁷ *Ibid.*
- ⁸ AVL, C3/1193, lettre d'Ernest Biéler à Paul Rosset, 2 mai 1915.
- ⁹ *Ibid.*
- ¹⁰ AVL, C3/1193, feuille d'enquête de la Direction des travaux de la Commune de Lausanne, déposée au Greffe municipal, du 5 au 15 novembre 1912.
- ¹¹ En date du 15 décembre 1911, pour rappel.
- ¹² AVL, C3/1193, lettres de Paul Rosset à Ernest Biéler et Georges Épitoux, 13 juin 1914.
- ¹³ AVL, C3/1193, lettre de Paul Rosset à Ernest Biéler, 3 octobre 1914.
- ¹⁴ AVL, C3/1193, lettre d'Ernest Biéler à Paul Rosset, 9 février 1915.
- ¹⁵ AVL, C3/1193, lettre de Paul Rosset au syndic de la Ville de Lausanne, 24 juillet 1915.
- ¹⁶ La première source écrite connue complète du mythe date de 1474 et se trouve dans le *Livre blanc* de Sarnen, ouvrage réunissant plusieurs manuscrits sur les confédérés suisses. Notons que jusqu'au XVIII^e siècle, Guillaume Tell est tenu pour un personnage historique.
- ¹⁷ Adolphe BURNAT, « Les fresques d'Ernest Biéler à Montbenon », in *GdL*, 2 et 9 mai 1915.
- ¹⁸ Cette disposition rappelle certaines œuvres de Ferdinand Hodler, comme *Le Jour* (1899-1900, Kunstmuseum de Berne pour la première version), dans lesquelles se déploie à partir des années 1880 son célèbre « parallélisme » (symétrie et répétition).
- ¹⁹ *Ernest Biéler (1863-1948) : réalité rêvée*, dir. par Ethel Mathier & Matthias Frehner, Martigny 2011, p. 192.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 206.
- ²¹ *Ibid.*
- ²² Cette appellation fut donnée par Paul Seippel, un critique contemporain de l'artiste, pour regrouper les peintres gravitant vers 1900 autour d'Ernest Biéler à Savièse. Ces artistes ont représenté le Valais comme un conservatoire de la ruralité et des traditions, un lieu où l'homme vit encore en symbiose avec la nature. Dans l'ouvrage *L'École de Savièse, une colonie d'artiste au cœur des Alpes vers 1990*, Milan 2012, l'historien de l'art Pascal Ruedin préfère le terme « colonie », car aucun enseignement n'y a été diffusé. Bien que l'appellation fut réfutée par Seippel lui-même et qu'elle soit aujourd'hui remise en question – le seul point commun entre les artistes est iconographique – d'aucuns continuent de parler d'« École de Savièse », faute de mieux.
- ²³ Nathalie CHOLLET BEL HADJ, « Ernest Biéler et l'École de Savièse », in *Ernest Biéler: du réalisme à l'Art nouveau*, dir. par Jörg Zutter & Catherine Lepdor, Lausanne 1999, p. 141.
- ²⁴ Les œuvres réalisées à partir de 1905 sont qualifiées de « graphiques » suite à l'article que lui consacre sa femme: Michelle BIÉLER, « Le graphisme en peinture », in *Wissen und Leben* 7, 1911, pp. 620-624.
- ²⁵ Paul SEIPPEL, « La nouvelle incarnation d'Ernest Biéler », in *Journal de Genève*, 26 novembre 1907, cité dans *Ernest Biéler* 2011 (cf. note 19), p. 152.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 188.
- ²⁷ Adolphe Burnat mentionne qu'il existe alors deux panneaux d'Arnold Böcklin dans les escaliers de l'ancien Kunstmuseum de Bâle (actuel Naturhistorisches Museum), les fresques de Gustave de Beaumont à l'Arsenal de Genève et *La Retraite de Marignan* de Ferdinand Hodler au Musée national de Zurich (BURNAT 1915 [cf. note 17]); Ethel Mathier évoque encore la *Landsgemeinde* d'Albert Welti reproduite par Wilhelm Balmer dans la salle du Conseil des États au Palais fédéral et les fresques d'Ernst Stückelberg dans la Chapelle de Tell de Sisikon (*Ernest Biéler* 2011 [cf. note 19] p. 192).
- ²⁸ *Ibid.*
- ²⁹ BURNAT 1915 (cf. note 17).
- ³⁰ « *Erzählen wird man von Schützen Tell, solange die Berge stehn auf ihrem Grunde* ». Friedrich SCHILLER, *Wilhelm Tell*, 1804, acte 3, scène 3.
- ³¹ AVL, carton Legs Osiris (chapelle de Tell), 1908-1962.252.16.5, lettre du chef du Département de l'instruction publique et des cultes au syndic Jean Peitrequin, 18 octobre 1951.
- ³² AVL, 1908-1962.252.16.5, lettre de Jean Peitrequin au chef du Département de l'instruction publique et des cultes, 12 novembre 1951.
- ³³ AVL, 1908-1962.252.16.5, lettre de Jean Peitrequin au comité du Fonds des arts plastiques, 21 novembre 1951.
- ³⁴ AVL, 1908-1962.252.16.5, lettre du Fonds des arts plastiques à Jean Peitrequin, 18 décembre 1951.
- ³⁵ AVL, 1908-1962.252.16.5, lettre de l'Association des amis de Biéler à la Municipalité, 15 février 1952.
- ³⁶ *Ibid.*
- ³⁷ AVL, 1908-1962.252.16.5, Casimir Reymond, Marcel Poncet, Rapport concernant les fresques de la chapelle de Tell à Montbenon, 27 mai 1953.
- ³⁸ *Ibid.*
- ³⁹ *Ibid.*
- ⁴⁰ AVL, 1908-1962.252.16.5, lettre de Jean Peitrequin à Philippe Dudan, 29 juin 1954.
- ⁴¹ AVL, 1908-1962.252.16.5, lettre de Pierre Emery à François de Ribaupierre, 22 juillet 1954.
- ⁴² *Ibid.*
- ⁴³ AVL, 1908-1962.252.16.5, lettre du Fonds des arts plastiques à la Municipalité, 2 décembre 1954.

⁴⁴ AVL, 1908-1962.252.16.5, extrait du procès-verbal de la Municipalité, séance du 26 avril 1955.

⁴⁵ AVL, 1908-1962.252.16.5, Pierre Emery, note à la Municipalité concernant le transfert des fresques de Biéler, 6 février 1956.

⁴⁶ AVL, 1908-1962.252.16.5, extrait du procès-verbal de la Municipalité, séance du 6 avril 1956.

⁴⁷ AVL, 1908-1962.252.16.5, lettre de Jean Peitrequin à Philippe Dudan, 20 février 1956.

⁴⁸ AVL, 1908-1962.252.16.5, note de Pierre Emery à Jean Peitrequin, 28 mai 1956.

⁴⁹ AVL, 1908-1962.252.16.5, extrait du procès-verbal de la Municipalité, séance du 1^{er} mars 1957.

⁵⁰ AVL, 1908-1962.252.16.5, lettre de Jean Peitrequin à Philippe Dudan, 23 juillet 1957.

⁵¹ AVL, 1908-1962.252.16.5, lettre de Jean Peitrequin au Tribunal cantonal, 15 mars 1961.

⁵² AVL, 1908-1962.252.16.5, lettre de Jean Peitrequin au Tribunal cantonal, 29 juin 1962.

⁵³ Laurent LANGER, «Das Schweizer Wandbild – Ort der Nationalen Selbstdarstellung?», in *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848-2006*, dir. par l'Institut suisse pour l'étude de l'art, Berne/ Zurich 2006, pp. 141-142.

⁵⁴ *Ibid*, p. 140.

⁵⁵ Lettre d'Ernest Biéler à son père, 9 juillet 1884, citée dans *Ernest Biéler* 2011 (cf. note 19), p. 68.