

L'église d'Orsonnens, son décor et sa restauration

Autor(en): **Torche-Julmy, Marie-Thérèse / Maggetti, Marino / James, Julian**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Patrimoine fribourgeois = Freiburger Kulturgüter**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 15

PDF erstellt am: **18.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1035788>

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.

L'ÉGLISE D'ORSONNENS, SON DÉCOR ET SA RESTAURATION

MARIE-THÉRÈSE TORCHE-JULMY / MARINO MAGGETTI / JULIAN JAMES

L'église d'Orsonnens, construite par Fernand Dumas en 1936, compte parmi ses réalisations les plus intéressantes, grâce à sa décoration de style Art déco pour laquelle il a privilégié un matériau spécifique, le marbre. L'intérêt artistique de l'édifice et la conservation de la quasi-totalité de la substance d'origine impliquaient que toute intervention soit programmée avec soin. Les travaux indispensables de restauration extérieure et intérieure, entrepris de 1995 à 2002, ont été parfaitement respectueux du bâtiment et du décor originel, allant jusqu'à la conservation-restauration de la peinture des murs de la nef.

Le mandat de construction de la nouvelle église d'Orsonnens fut attribué à Fernand Dumas (fig. 1)¹. La décision prise par l'assemblée paroissiale du 9 décembre 1934, suscita une vive polémique². L'architecte Augustin Genoud, qui avait aussi établi des plans, fut écarté au profit de Dumas, dont le curé de la paroisse, l'Abbé Vuarnoz, préférait le projet. L'évêque du diocèse, M^{gr} Marius Besson, également favorable à Dumas, dut intervenir pour calmer la polémique ouverte sous ce prétexte par Genoud contre le Groupe de St-Luc, lui attribuant «des méthodes de propagande bolchévistes»³. Cette affaire reflète la rivalité existant entre Dumas et Augustin Genoud. Ce dernier en profita pour exposer à l'évêque sa conception de l'architecture qu'il opposait aux tendances «néfastes» du Groupe de St-Luc⁴. Cependant, le mandat de Dumas ne fut pas remis en cause et, avant la fin de l'année, le Conseil de Paroisse présentait le budget et le projet de financement, souhaitant entreprendre les travaux rapi-

dement, au vu de l'état de conservation inquiétant de la tour. Le coût de la construction était devisé à 193 000 francs⁵. Le 31 décembre, M^{gr} Besson donnait son consentement et autorisait le Conseil à commencer les travaux de fondation⁶. Mais tous les problèmes n'étaient pas réglés pour autant, car la démolition de l'ancienne église médiévale fut également l'objet d'une importante controverse. Consultée pour préavis en janvier 1935, la Commission cantonale des Monuments et Edifices publics s'était opposée à la démolition du chœur de l'ancien édifice qui était «un des derniers et rares spécimens de construction du XII^e et XIII^e siècles» ainsi que de l'ancienne chapelle gothique adossée au clocher⁷. Le 20 mars 1935, la Commission revoyait ses exigences à la baisse en admettant la démolition du chœur et du clocher. Elle demandait par contre la conservation de l'ancienne chapelle. Mais finalement, comme le maintien de celle-ci était incompatible avec l'implantation de la nouvelle

1 François BAUD, La nouvelle église d'Orsonnens, in: Le Courrier de la Glâne, 17.10.1936; Le Spectateur romand [Alexandre CINGRIA], L'art religieux en terre romande en 1936, in: Almanach romand de Saint-Luc 1937, Fribourg 1936, 29-34; WAEBER/SCHUWEY 243-247; PF 5 (1995), Le Groupe de St-Luc; Patrick RUDAZ, A la découverte de l'art sacré dans le canton de Fribourg (1928-1945). Orsonnens: une église dans la pénombre de la foi, in: L'Accord, 4.12.1997, n.p.

2 AEvF, Dossier Orsonnens, lettre du 13.11.1934.

3 Ibid., lettres du 9.12.1934; 13.12.1934; 15.12.1934.

4 Ibid., lettre du 18.12.1934.

5 Ibid., lettre du 22.12.1934.

6 Ibid., lettre du 31.12.1934.

INTERVENTION

église, il fut décidé de la démonter pierre par pierre et de la reconstruire⁸. En réalité, la chapelle fut entièrement reconstruite en béton. Seuls deux remplages de fenêtres furent conservés et placés dans la partie supérieure de deux nouvelles baies en molasse, reconstituées selon un module gothique⁹.

La Commission émit également d'autres exigences, demandant notamment que le baptistère prévu sur la façade principale soit aménagé dans le bas du clocher. Elle contestait aussi le «péristyle à arcades» et l'entrée asymétrique de l'église ainsi que les arcades latérales susceptibles d'inciter «certains paroissiens à rester hors de l'église pendant les offices». La forme des divers pans de toits était également critiquée et, à l'intérieur, l'emplacement de la chaire déplaisait fortement à la Commission¹⁰. Dumas ne suivit pas ces directives et ses plans furent fidèlement exécutés. Seul le calvaire prévu sur la façade principale fut remplacé par une piéta sculptée¹¹. Les travaux se déroulèrent rapidement et la consécration de l'église eut lieu de 8 octobre 1936 (fig. 2). Le coût de la construction s'élevant à 206 650 francs dépassa légèrement l'estimation initiale¹².

Architecture et décoration intérieure

Alexandre Cingria estimait que l'on sentait dans l'architecture de l'église d'Orsonnens l'apport du «style moderne italien»¹³. Cette hypothèse mériterait d'être étudiée, car avec ses bas-côtés séparés par des arcades, son absence de transept, sa chaire-ambon et sa voûte à caissons à l'antique, le projet évoque le néo-régionalisme italien.

Fernand Dumas vouait un soin particulier à la décoration de ses églises et lui donnait souvent, dans le développement de ses projets, autant d'importance qu'à l'architecture. C'est le cas à Orsonnens, comme le montre le fonds conservé aux Archives de la Construction moderne à Lausanne qui comprend plus de cent plans et croquis¹⁴. Près de la moitié d'entre eux sont consacrés à l'aménagement intérieur et au mobilier: retable du chœur, autels, chaire, siège du célébrant, table de communion, orgues, fonts-baptismaux, bénitier ou détails des portes et éléments de serrurerie. Il réalisa également à l'attention de Théophile Robert le dessin de l'élévation de la nef avec la représentation polychrome de la Mise au tombeau du Christ, afin

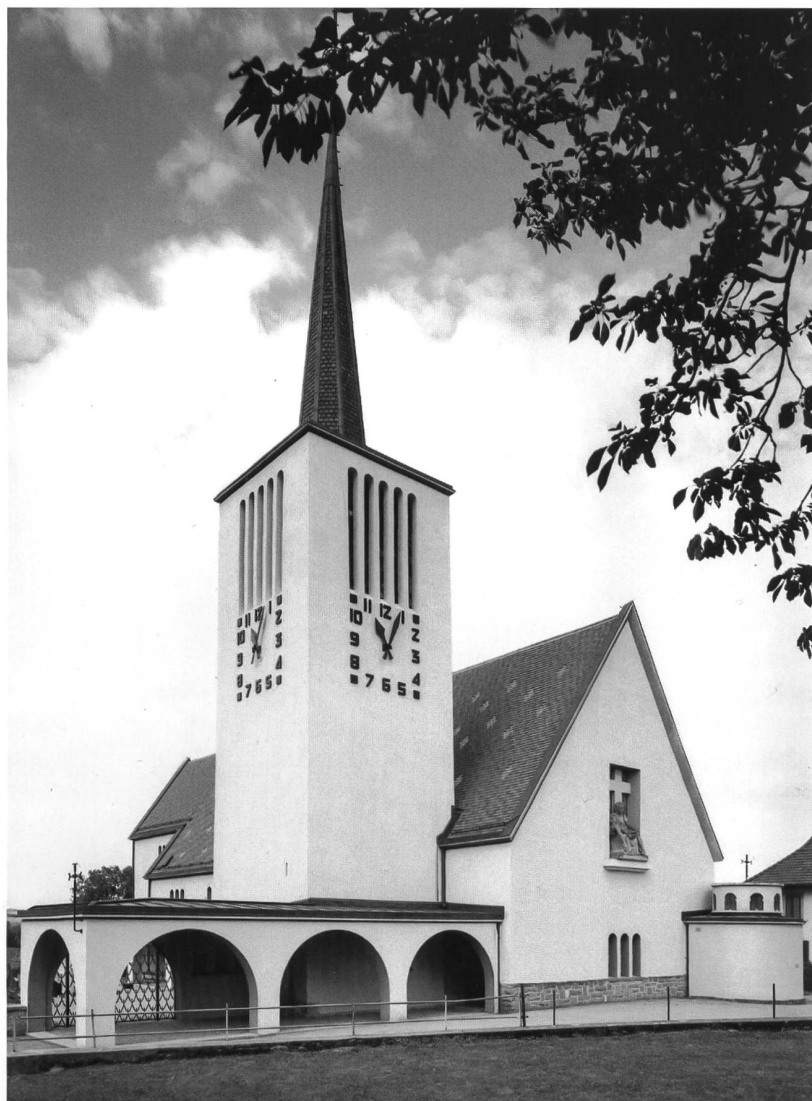


Fig. 1 L'église d'Orsonnens vue de l'est, avec le péristyle conduisant à l'entrée principale placée latéralement.

que l'artiste puisse en tenir compte pour concevoir le chemin de croix dans les bas-côtés¹⁵ (fig. 11). Six mois plus tard, Robert présentait à M^{gr} Besson ses esquisses formant une frise de quatre mètres de longueur¹⁶. Son travail débuta le 20 août et devait être terminé pour la consécration¹⁷.

On doit également au peintre Willy Jordan une part importante de la décoration de l'église. Il réalisa ainsi le projet de la mosaïque du chœur et de celle de la chaire, les peintures murales de la nef, la polychromie de la voûte et du plafond du chœur et le carton des vitraux du chœur. Les autres artistes choisis par Dumas collaboraient régulièrement avec lui. Ils étaient pour la plupart membres du Groupe de St-Luc ou très proches de celui-ci. Roger Ferrier modela les reliefs de la voûte et du plafond du chœur,

7 Ibid. lettre du 25.1.1935. Pour l'histoire de l'ancienne église voir DELLION IX, 64-66; WAEBER/SCHUWEY 244.

8 AEvF, Dossier Orsonnens, lettre du 20.3.1935.

9 Ces baies abritent des vitraux de Cingria, dans la chapelle située à droite du chœur.

10 Cf. n. 8.

11 ACM, Fonds Dumas 18.04.147 (cité dorénavant Fonds Dumas), élévation «Nouvelle église d'Orsonnens 1935».

12 AEvF, Dossier Orsonnens, Comptes de la bâtisse de l'église d'Orsonnens, s.d.

Alexandre Cingria fut chargé des vitraux du péristyle, de la nef et de la chapelle, Marcel Feuillat créa l'orfèvrerie, Willy Brandt la ferronnerie et François Baud sculpta la pietà extérieure. Les entreprises et artisans impliqués dans la construction étaient également nombreux, comme l'indiquent les comptes de bâtisse comportant 62 rubriques d'entrepreneurs et de fournisseurs¹⁸.

L'intérieur de l'église frappe par l'obscurité de la nef contrastant avec la luminosité et la riche polychromie du chœur et de son retable qui s'impose comme point central de l'édifice. Le choix d'une peinture gris sombre pour le revêtement des murs de la nef et de l'arc de triomphe devait donner visuellement un support solide à l'imposante voûte en plein cintre, faite de massifs caissons en béton, décorés en leur centre de motifs symboliques en stuc. Afin d'alléger visuellement cette voûte très pesante, Dumas a conçu un habile système d'apport de lumière zénithale par l'insertion de dalles en verre dans sa partie supérieure¹⁹. Ces dernières devaient diffuser à travers les joints négatifs aménagés entre les caissons et les reliefs, la lumière provenant des combles, éclairés par les tuiles en verre de la toiture. Ce système inédit est parfaitement conservé mais ne fonctionne plus, car les dalles de verre sont opacifiées par les salissures²⁰.

La distribution des 433 panneaux décoratifs de la voûte est réglée par un plan précis²¹ (fig. 3). Par ordre ascendant, l'arche de Noé (42 pièces) et le poisson (41 pièces) alternés constituent le cadre de la voûte. Viennent ensuite les Tables de la Loi (149 pièces) qui entourent le motif central – deux croix pattées composées du monogramme du Christ (105 pièces), avec, dans leurs angles, quatre éléments placés en diagonale et décorés du motif de la tiare pontificale (96 pièces). Selon les directives de Dumas, «l'orientation des panneaux devra correspondre à l'orientation des chiffres de ce plan, très exactement». Ces symboles importants de l'Ancien et du Nouveau Testament étaient ainsi disposés selon une grille de lecture dont le Christ était l'élément central. L'iconographie de la voûte de la nef évoque les alliances dominées par le monogramme du Christ.

Le marbre: un thème décoratif

Fernand Dumas aimait donner un aspect spécifique à la décoration de chacune de ses églises. Dans plusieurs d'entre elles, il développa un système ingénieux qui consistait à utiliser un



Fig. 2 Consécration de l'église par Mgr Besson le 8 octobre 1936.

matériau dont il exploitait les caractéristiques sous diverses formes²². Ainsi, il privilégia la peinture à Semsales, le bois à Sorens²³, l'émail et la peinture à Murist²⁴, le verre à Mézières²⁵, la céramique à Bussy et Fontenais et la mosaïque à St-Pierre de Fribourg.

A Orsonnens, Dumas a choisi le marbre. Est-ce là aussi une référence à la décoration en marbre de certaines églises romaines? Il utilisa ce matériau aux multiples variétés de veinures et de couleurs avec habileté et en sélectionna dix espèces différentes. Recouvrant tout le chevet du chœur, il sert de cadre à la mosaïque de Willy Jordan qui constitue un imposant retable, dont une partie des tesselles est aussi en marbre. Il se

13 Le Spectateur romand (cf. n. 1), 30-31.

14 Fonds Dumas. La majorité de ces dessins ont été réalisés par Armand Chapatte. Cf. Le Spectateur romand (cf. n. 1), 31.

15 Fonds Dumas, «Plan de pose du chemin de croix» plan n° 43; AEVf, Dossier Orsonnens, lettre du 16.12.1935. Sur les chemins de croix de Robert: Jean-Bernard BOUVIER, Chemins de croix, in: Introduction et opinions sur Théophile Robert, Neuchâtel s.d., 45-53.

16 AEVf, Dossier Orsonnens, lettre du 6.06.1936.

retrouve sur le maître-autel, l'antependium, les marches d'autel et la table de communion. Il apparaît également dans la nef où il sert de matériau à la chaire, aux autels latéraux et aux croix de consécration. Le bénitier et les fonts baptismaux sont de même matière. La large utilisation de ce matériau coûteux, notamment pour la chaire et le revêtement du chevet, est une innovation, car l'usage régional était plutôt de réserver à la réalisation d'autels et d'objets de taille réduite, tels que les bénitiers ou les fonts baptismaux.

Dumas porta un grand soin à la conception du décor et des objets en marbre, dont il précisa tous les détails dans des schémas et des plans. Il dessina ainsi l'ensemble du chœur en numérotant chaque espèce de marbre dont il indiqua le nom dans un tableau placé en regard²⁶ (fig. 4).

Les plans des fonts baptismaux et du bénitier portent également la nomenclature du marbre utilisé²⁷. Les comptes de construction donnent le nom des marbriers Bertolazzi, Borghi et Rusconi qui ont fourni le matériel et sans doute réalisé le travail²⁸. Il est intéressant de relever que leurs factures s'élèvent à 11502 francs. Si on y ajoute les montants payés à Willy Jordan pour les cartons des mosaïques et à Salviati qui les réalisa, on arrive à un coût de 15250 francs pour l'ensemble de la marbrerie et des mosaïques²⁹. Ce prix, comparé à celui de la charpente et de la couverture de 11998 francs ou de l'entreprise de construction s'élevant à 77659 francs, est relativement élevé. Il représente en fait 7,3 % du coût total de l'église qui était de 206650 francs. Cela démontre que grâce à sa forte personnalité, Dumas parvenait à imposer aux paroisses non seulement une architecture et un décor modernes, mais aussi des coûts de réalisation plus élevés que ceux qu'aurait impliqués la mise en œuvre de techniques et de matériaux traditionnels. Ainsi, Augustin Genoud assurait-il à M^{re} Besson qu'il pouvait réduire son devis à 180000 francs, «le coût dépendant beaucoup des matériaux plus ou moins luxueux employés»³⁰. Contrairement à beaucoup d'autres édifices religieux du canton de Fribourg, l'église d'Orsonnens a conservé la quasi-totalité de son aménagement, de son décor et de sa polychromie d'origine. Cette situation exceptionnelle impliquait que toute intervention d'entretien et de restauration se fasse dans le plus grand respect de la substance originelle. Aussi, lorsque la Paroisse décida de remplacer le crépi extérieur, le Service des biens culturels proposa-t-il, après avoir fait effectuer

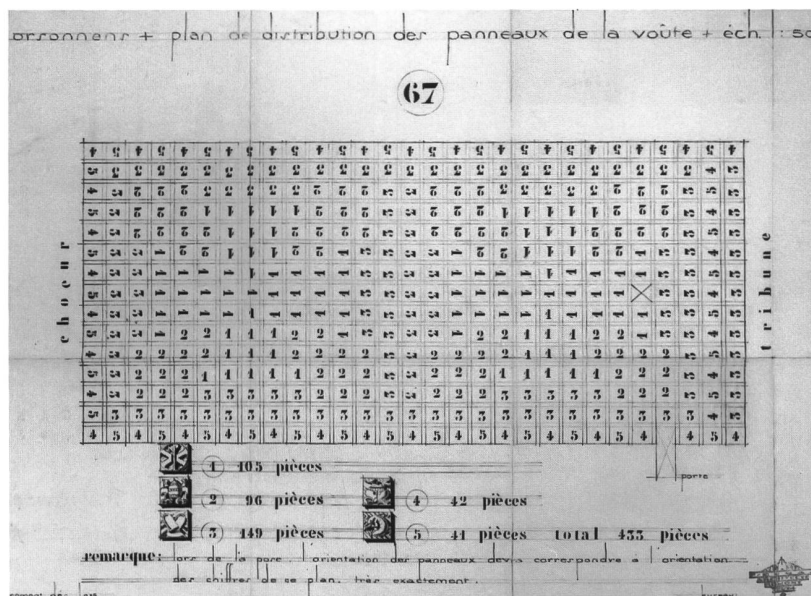


Fig. 3 Fernand Dumas, plan de distribution des panneaux de la voûte, décembre 1935 (ACM).

divers sondages et analyses, de restaurer l'ancien crépi et de restituer la polychromie d'origine. Cela fut fait en 1995, à la satisfaction générale, car les couleurs contrastées choisies par Dumas permettent une meilleure lecture des éléments architecturaux³¹. Un choix identique a été fait lors de la réfection intérieure du chœur en 1998³². Il en a été de même lors de la dernière étape réalisée en 2002. A cette occasion, la peinture grise des murs de la nef a été nettoyée et non pas refaite. Cette démarche était totalement nouvelle dans le canton de Fribourg. Elle a pu être réalisée grâce au bon esprit des divers partenaires en présence³³. (M.-Th. T.-J.)

Un marbre n'est pas toujours un marbre !

Une roche peut être utilisée soit comme pierre de taille soit comme pierre décorative si elle est assez massive pour être extraite du gisement sous forme de blocs convenables ou si on peut la déliter en plaques solides. Du point de vue esthétique, elle devrait posséder des caractéristiques de dessin, de marbrure ou autres, correspondant au goût de l'acheteur. Dans le domaine des Sciences de la Terre, la nomenclature des roches est régie par des critères scientifiques. Ce n'est malheureusement pas le cas dans le secteur de leur commercialisation où la dénomination d'une roche est faite par les propriétaires de carrières, les exportateurs /importateurs et

17 Ibid., lettre du 19.08.1936.

18 Ibid., Compte de la bâtisse de l'église d'Orsonnens, s.d., 4-5.

19 Fonds Dumas, coupe de la voûte, plan n° 43 et plan des caissons.

20 Leur remise en état et surtout leur entretien ne sont pas envisageables pour l'instant.

21 Fonds Dumas, plan n° 67.

22 PF 5 (1995), 40-43.

23 Marie-Laure TRYSTRAM, Marie-Thérèse TORCHE-JULMY, Nicolas GALLEY, YOKI, Emilio Maria Berretta, catalogue d'exposition, Musée du Pays et Val de Charmey, Charmey 1997, 23-25.

24 Ibid. 25.

25 Ibid. 15-16.

26 Fonds Dumas, plan n° 75 «Orsonnens: marbrerie du chœur vue de la nef».

27 Ibid., plan n° 73 «Orsonnens: divers travaux en marbrerie».

28 Ibid., Situation au 19.08.1937; Résumé définitif des comptes du 10.03.1939. AEvF, Dossier Orsonnens, Comptes de la bâtisse de l'église d'Orsonnens, s.d.

29 1000 francs à Jordan et 2748 francs à Salviati. Les travaux d'ébénerie se montent à 13762 francs. Fonds Dumas, Situation au 19 août 1937.

30 AEvF, Dossier Orsonnens, lettre du 9.12.1934.

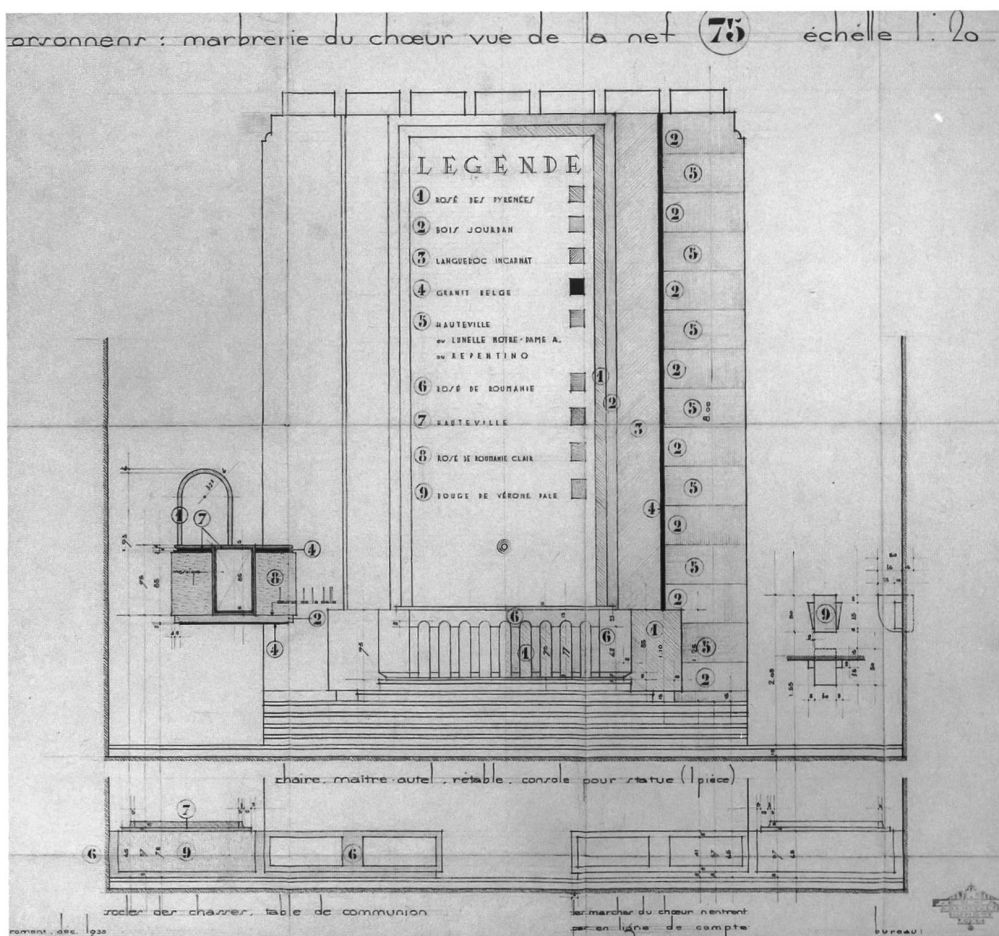


Fig. 4 Fernand Dumas, liste des marbres prévus pour le décor du chevet et le mobilier liturgique, 1935 (ACM), à comparer avec le tableau de la p. 63 (fig. 8).

les commerçants/marbriers, selon des critères arbitraires, par exemple en fonction de leur lieu d'extraction ou de leur aspect. Il peut arriver qu'un matériel lithique bien connu reçoive plus tard un autre nom, que la description de la texture ou de la couleur soit fautive et qu'on n'en connaisse même pas la provenance exacte. La nomenclature commerciale est souvent en contradiction avec celle des Sciences de la Terre, ce qui ne facilite pas le travail d'identification. Ainsi, l'appellation «granite»³⁴ a été donnée à des roches sédimentaires comme les grès ou les calcaires qui sont formées à la surface de la croûte terrestre. Tel est le cas pour le «granite belge». Le nom de «marbre» est appliqué depuis l'époque romaine à toutes les roches polissables, plus spécifiquement aux calcaires, alors qu'un géologue réserve ce terme exclusivement à des roches calcaires métamorphosées, transformées par l'augmentation de la pression et de la chaleur, lors de contacts avec des magmas chauds ou de leur enfouissement dans la croûte terrestre par des mouvements tectoniques.

Dans ces conditions, l'identification d'une roche ornementale pose beaucoup de problèmes. Ainsi, le polissage peut changer son aspect par rapport à celui de la roche non travaillée. L'analyse doit être non destructive et il manque un corpus bibliographique complet de toutes les roches utilisées en Europe au XX^e siècle³⁵. Enfin, les sources et les plans d'origine spécifiant le matériau utilisé sont rares³⁶.

Identification

Le tableau comparatif des roches (fig. 8) met en regard le plan de Fernand Dumas de décembre 1935 (fig. 4) et les marbres identifiés in situ, selon la publication de Müller. La numérotation suit en principe celle de Dumas. Les numéros 1 à 7 sont représentés à la figure 6, la chaire est réalisée essentiellement en «Biala Marianna» (n° 6), tandis que le numéro 10, «Verde Issogne», constitue le corps du bénitier³⁷. La cuve des fonts baptismaux est exécutée en «Hauteville» et repose sur du

31 Archives SBC, rapport de restauration de l'Atelier St-Luc.

32 Ibid.

33 Notamment, le Conseil de paroisse et son ancien président M. Daniel Hayoz, MM. Eric Teyssere et Jean-Marc Stähli, experts fédéraux, M. Julian James conservateur-restaurateur, l'entreprise de peinture Raphael Dumas et M. Philippe Geymann de la maison Sax.

34 En pétrologie, ce nom désigne une roche générée de la cristallisation d'un liquide silicaté, c'est-à-dire d'un magma, dans la croûte terrestre.

35 Pour ce travail, référence a été faite surtout à Friedrich MÜLLER, Internationale Natursteinkartei, 10 vol., Ulm 1991-1995, et à la 2^e édition condensée en 4 vol., Ulm 2003.

36 Ce n'est heureusement pas le cas pour Orsonnens, dont les plans et les schémas de décoration de l'église sont conservés.

37 Il est posé sur une base en calcaire du type n° 9.



Fig. 5 Mosaïque du chevet représentant saint Pierre et saint Paul (Willy Jordan, 1936), avec son encadrement de marbre.

calcaire du type numéro 9. Les croix de consécration sont aussi en «Hauteville». Le numéro 2 «Bois Jourdan» illustre bien la multiplicité de dénominations sous lesquelles une roche est commercialisée. En effet, on l'appelle aussi «Bois Ramagé», «Sarracolin de l'Ouest», «Vert-rose» et «Grand Mélange»³⁸. Ces dénominations bien différentes ne facilitent pas l'identification. Celle de la grande majorité des roches n'a heureusement pas posé de problèmes particuliers, sauf pour les numéros 5³⁹ et 6. Des marbres roses à bandes grises et noires typiques affleurent aussi en d'autres lieux du Portugal, notamment à la frontière avec l'Espagne⁴⁰, mais également en Bulgarie⁴¹.

Planification et réalisation

Les différences existant entre le plan de Fernand Dumas et sa réalisation en 1936 apparaissent clairement dans le tableau comparatif des roches. On y voit également la différence de nomenclature entre Dumas et Müller. En effet, seuls les

numéros 2, 3, 4, 7, 8 et 10 montrent une concordance nominale parfaite ou quasi parfaite. Le numéro 1, de provenance portugaise, pourrait avoir été vendu en 1935-36 sous le nom de «Rose (Rosé?) des Pyrénées»⁴², comme le numéro 6, d'origine polonaise, sous celui de «Rose (Rosé?) de Roumanie»⁴³. Le numéro 5 n'est pas du «Hauteville», mais ressemble le plus à l'«Azulino»⁴⁴. Il serait intéressant de connaître les raisons de ces importants changements intervenus entre le plan et la réalisation. Mais les archives n'apportent pas d'information à ce sujet. Autre question, pour quelle raison l'architecte a-t-il indiqué sur son plan de décembre 1935: «les marches du chœur n'entrent pas en ligne de compte» (fig. 4)?

Il est difficile d'estimer combien de roches étaient commercialisées en Suisse en 1935 lorsque Fernand Dumas préparait ses plans pour l'église de Orsonnens. La carte de distribution (fig. 9) montre qu'il s'est surtout orienté en dehors de la Suisse et qu'il a préféré les calcaires plutôt que d'autres roches. De même, la distance ne semblait pas jouer un rôle déterminant. Ces calcaires sont

38 MÜLLER (cf. n. 35), 7.3.1.

39 La différence avec l'«Aurisino Fiorito» [MÜLLER (cf. n. 35) 71.] provenant de la région de Trieste est minime!

40 «Marbre d'Estremoz». Roland BOLLIN, *Pierres naturelles à Fribourg*, Musée d'Histoire Naturelle, Fribourg 1996, 91.

41 MÜLLER (cf. n. 35), «Berkovicka», 86.8. Selon Müller, ce marbre n'était pas connu à l'Ouest avant la Deuxième Guerre mondiale. Il ne donne aucune référence pour des marbres roses de Roumanie.

42 Le «Rose des Pyrénées» a-t-il été remplacé par le «Lioz Encarnado» lors de la mise en œuvre du plan de 1935?

43 Remarque analogue à la n. 42.

44 Cf. n. 39. Des références bibliographiques pour la «Lunelle de Notre-Dame A» ou le «Repentino» n'ont pas pu être trouvées.

riches en débris de fossiles de tout genre, dont une belle ammonite bien visible sur l'antependium en «Verona rosso» (n° 8) de l'autel latéral gauche.

Le choix de Fernand Dumas, un message religieux ?

L'architecte s'est-il laissé guider dans le choix des pierres, en plus de critères esthétiques – le prix ne semble pas avoir été déterminant – aussi par des réflexions théologiques ? La question peut être posée, car le mobilier le plus sacré – l'autel et le banc de communion – est réalisé en marbre, un matériel considéré comme plus noble qu'un calcaire ordinaire⁴⁵. Si le «Lioz Encarnado» a été choisi intentionnellement par Dumas à cause de son nom, on pourrait avancer l'hypothèse que ce n'est pas par hasard que ce calcaire est placé sur les deux côtés de l'autel, focalisant le regard sur le lieu où l'Eucharistie remémore le mystère de l'incarnation. Il fait également partie, avec le numéros 3 de l'impressionnant cadre de la grande mosaïque de Willy Jordan⁴⁶. La pose verticale de ces deux types de roches dominant le fonds du chœur et contrastant avec l'alternance horizontale des numéros 2 et 5 qui les encadrent, pourrait symboliser le lien entre le ciel et la terre. Ces réflexions sont préliminaires, mais tout porte à croire, si l'identification de la pierre est correcte, que Fernand Dumas a voulu faire une liaison entre certaines roches et un message religieux. Les pierres, aussi silencieuses qu'elles soient, parlent. (M.M.)

La conservation des décors muraux de la nef

Restaurer un ton uni gris foncé, est-ce encore de la «restauration d'art» ? La réponse, on s'en doute, est affirmative. Car le restaurateur d'art n'est pas seulement ce personnage en blouse blanche, palette et pinceau à la main, qui fait renaître de l'obscurité des salissures quelque œuvre sublime d'une lointaine époque. L'œuvre unique à sauver peut n'être parfois qu'un simple gris uni datant des années 1930 ! Dans les deux cas, le rôle du spécialiste, appelé à intervenir dès le début du projet, sera de sauvegarder les matériaux originels et leur mise en œuvre, d'évaluer leur état de conservation et de préserver le lien intime qui doit exister entre peinture murale et architecture.



Fig. 6 Détail des éléments en marbre du chœur. La numérotation est celle de la fig. 8.

Lors de la dernière intervention qui portait sur la restauration des décors peints de la nef, de la tribune d'orgue et du chemin de croix, la paroisse avait également décidé de repeindre les murs. Des sondages préliminaires permirent d'établir que l'ensemble du décor peint était dans son état d'origine, presque intact et bien conservé sous quelques 70 ans de saleté. C'était le cas non seulement pour les scènes figuratives et les éléments décoratifs mais aussi pour les tons unis des surfaces murales. Il est d'ailleurs surprenant que, malgré l'obscurité dans laquelle elles plongent la nef, elles aient survécu jusqu'à ce jour, sans que l'on ne cède à la tentation de les dissimuler sous une couche plus claire. L'église possède des peintures figuratives de qualité, dont la pièce maîtresse est la vaste frise narrative du Chemin de croix se déroulant en bande continue dans les bas-côtés⁴⁷. Le gris foncé de l'arcade joue un rôle prépondérant dans la mise en scène du chemin de croix, en formant un contraste saisissant avec son riche coloris, judicieusement éclairé (fig. 10). Le concept de conservation-restauration proposait de réhabiliter ce programme originel, et donc de maintenir le ton sombre de la nef, peu habituel dans nos églises avides de

45 En supposant que notre identification du n° 6 soit correcte, aurait-il préféré le «Biala Marianna» à cause de son nom [MÜLLER (cf. n. 37); Biala = hell, Marianna = nach Maria, Mutter Gottes] ? Le fait que la mensa ne soit pas exécutée en marbre pourrait indiquer que F. Dumas n'a choisi du marbre que pour les parties visibles depuis la nef, peut-être pour diminuer les frais.

46 Une analyse pétrographique détaillée devrait être faite, mais une inspection préliminaire de la partie basse de la mosaïque, accessible sans échelle, montre que les tesselles sont constituées par du verre et par des serpentinites, respectivement des roches volcaniques [probablement «Porfido Trentino»; BOLLIN (cf. n. 40), 59], les calcaires gris-noirs et les calcaires bréchiques étant moins nombreux.

47 Le Chemin de Croix, peint par Théophile Robert mesure 43 mètres.

48 Les plafonds et le soubassement des bas-côtés, en mauvais état de conservation, ont quant à eux dû être repeints, sur la base des teintes et techniques originales identifiées par le conservateur-restauteur.

49 Il s'agit de M. Peter Braun.



Fig. 7 Essai de nettoyage d'une croix de consécration.

INTERVENTION

| N° | Nom selon F. Müller (n° de fiche) | Type pétrographique | Provenance géographique | (N°) Nom selon F. Dumas |
|----|-----------------------------------|---------------------|---|---|
| 1 | Lioz encarnado (7.4.12) | calcaire | Pedra Furada (Portugal) | (1) Rose des Pyrenées |
| 2 | Bois Jourdan (7.3.1) | calcaire | Bouère, Dép. Mayenne (France) | (2) Bois Jourdan |
| 3 | Rouge incarnat (7.4.8) | calcaire | Roquebrune, Dép. Hérault (France) | (3) Languedoc incarnat |
| 4 | Petit-Granite (61.3) | calcaire | Au sud d'une ligne Bruxelles-Liège | (4) Granit belge |
| 5 | Azulino (8.1.12) | calcaire | Maceira (Portugal) | (5) Hauteville ou Lunelle Notre-Dame A. ou Repentino |
| 6 | Biala Marianna (9.4.3) | marbre | Stronie Slaskie (Pologne) | (6) Rose de Roumanie, (8) Rose de Roumanie clair |
| 7 | Hauteville (8.2.17) | calcaire | Hauteville près d'Ambérieu, Dép. Ain (France) | (7) Hauteville |
| 8 | Verona rosso (7.4.20) | calcaire | Vérone (Italie) | (9) Rouge de Vérone pâle |
| 9 | Noir chihique (61.2) | calcaire | Camou-Chihique, Dép. Pyrénées-Atlantiques (France) | Marbre |
| 10 | Verde Issogne (10.5.6) | serpentinite | Val d'Aoste (Italie) | Vert antique Aoste |

Fig. 8 Identification des roches employées par Fernand Dumas, d'après la classification de Friedrich Müller (cf. n. 35). Comparaison avec le plan d'exécution de 1935 (fig. 4).

lumière. Or, si la conservation des scènes et des décors peints faisait l'unanimité, celle des surfaces murales unies n'allait pas de soi. Fallait-il nettoyer et conserver la couche de peinture originale, ou plus pragmatiquement la recouvrir?

Fig. 9 Provenance des roches employées par Dumas.



Grâce à des essais de faisabilité concluants, c'est finalement la première option qui a été retenue⁴⁸. Cette démarche permettait de respecter les matériaux originaux et leur mise en œuvre, mais aussi d'entretenir un même degré de vieillissement entre les différents éléments du décor peint.

Une phase d'études, associant les compétences de l'ingénieur⁴⁹ et du conservateur-restaurateur, précéda la réalisation du concept proprement dit. Cette équipe pluridisciplinaire se préoccupa des causes des dégâts liées à la physique du bâtiment et aux conditions climatiques, afin d'établir des circonstances favorables à une pérennité des interventions de conservation. Les profondes fissures côté nord, par lesquelles l'eau s'infiltrait et qui avaient provoqué la dégradation du chemin de croix, furent examinées pour être traitées. L'analyse des données climatiques permit de confirmer l'absence de risque de condensation à la surface des peintures, sensibles à l'eau. Enfin, l'état de conservation des décors peints et la faisabilité des traitements conservatoires furent évalués au moyen de sondages et d'essais in situ (fig. 7). Les traitements comprirent essentiellement le nettoyage et le fixage des couches

INTERVENTION

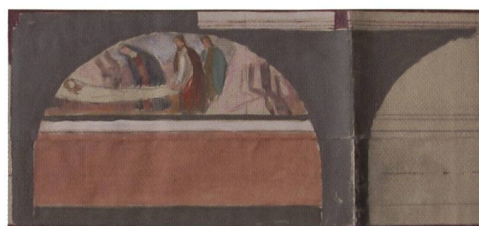


Fig. 10-11 Vue du côté sud de la nef avec les vitraux d'Alexandre Cingria et dans le bas-côté le chemin de croix de Théophile Robert, dont Fernand Dumas avait prévu la mise en place dans un dessin de 1935 (ACM).

picturales et la stabilisation des enduits. La sensibilité à l'humidité de la peinture aqueuse, probablement liée à la colle ou à la caséine, imposa un nettoyage à sec, ou gommage à l'éponge synthétique WISHAB, qui déloge les salissures en s'effritant. Cette méthode «douce» réduit l'effet d'abrasion et évite l'usure des reliefs de la couche picturale. La pulvérulence de certaines couleurs du chemin de croix exigea une approche prudente et méthodique, avec pré-fixage local. Les efflorescences salines furent éliminées mécaniquement. Coulis et mortier à la chaux furent utilisés pour le renfort d'adhésion de l'enduit et le colmatage des fissures et des lacunes, retouchées à l'aquarelle. (J.J.)

L'église d'Orsonnens, au décor riche et remarquablement conservé, est un exemple intéressant «d'œuvre d'art total». Elle montre l'importance

que Dumas accordait à l'élément décoratif, en veillant à la symbolique religieuse. Il a ainsi utilisé dix différents types de roches comme pierre de décoration et pierre de taille. Cette église est aussi un témoignage significatif de l'activité du Groupe de St-Luc, dont l'apport artistique a pu être sauvé et remis en valeur, grâce à un concept de restauration très respectueux.



Zusammenfassung

Die von Fernand Dumas 1936 errichtete Kirche von Orsonnens ist eines seiner bedeutenden Werke. Die seinerzeit höchst moderne ursprüngliche Ausstattung ist weitgehend erhalten und bildet ein bemerkenswertes Ensemble des Art déco. Wie auch anderswo hat Dumas mit Vertretern der Künstler-Bewegung St-Luc zusammengearbeitet. Einen besonderen Platz in der Ausstattung nimmt der Marmor ein. Zehn verschiedene Sorten dieses

Gesteins kommen sorgfältig aufeinander abgestimmt zur Anwendung: im Chor, für die Kanzel, die Altäre, den Taufstein, das Weihwasserbecken und die Konsekrations-Kreuze. Die künstlerische Qualität und der sehr gute Erhaltungszustand der Kirche verlangten nach einem behutsamen Vorgehen. Die zwischen 1995 und 2000 durchgeführte Restaurierung ging mit dem Gebäude und seinem Schmuck äusserst respektvoll um.

INTERVENTION