

4.3.

Le statut de l'artiste et son évolution dans le cadre de sa collaboration avec l'atelier Kirsch & Fleckner à Fribourg (Suisse)

Valérie Sauterel et Camille Noverraz
Corpus Vitrearum Suisse, Vitrocentre Romont

Der Status des Künstlers und seine Entwicklung im Rahmen der Zusammenarbeit mit dem Atelier Kirsch & Fleckner – Zusammenfassung

Im Rahmen eines Forschungsprojektes untersuchten wir zwischen 2015 und 2019 einen Teil des graphischen Nachlasses der Freiburger Werkstatt Kirsch & Fleckner (1894–1938). Der bis Ende der 1930er Jahre aktive Betrieb zählte zu den wichtigsten Glasmalereiwerkstätten in der französischsprachigen Schweiz. Die Forschungsergebnisse, die sich auf eine eingehende Untersuchung von Entwurfszeichnungen, Kartons und Glasmalereien und auf Archivrecherchen stützen, geben Aufschluss darüber, wie die Werkstatt funktionierte

Le statut de l'artiste et son évolution dans le cadre de sa collaboration avec l'atelier Kirsch & Fleckner – Résumé

Dans le cadre d'un projet de recherche effectué entre 2015 et 2019, nous avons examiné une partie du fonds graphique de l'atelier fribourgeois Kirsch & Fleckner (1894-1938). L'entreprise, active jusqu'à la fin des années 1930, était l'un des plus importants ateliers de vitrail de Suisse romande. Les résultats de la recherche, qui reposent sur un examen détaillé des travaux préparatoires (esquisses, maquettes et cartons) et des vitraux ainsi que sur des recherches en archives, permettent d'éclairer le fonctionnement de l'atelier,

The Status of the Artist and his Evolution within the Framework of his Collaboration with the Atelier Kirsch & Fleckner – Summary

In the course of a research project realised between 2015 and 2019, we examined part of the graphic archive of the Kirsch & Fleckner Studio (1894–1938) from Fribourg. The company, which was active until the late 1930s, was one of the most important glass painting studios in French-speaking Switzerland. The research, based on an in-depth study of the stained glass and the cartoons and designs found in the archive, shed light on the functioning of the studio, especially with regard to collaboration with artists.

und wie sich die Zusammenarbeit mit den Künstlern gestaltete. Der Auftrag, die Glasmalereien von Józef Mehoffer für die Kathedrale von Freiburg auszuführen, legte den Grundstein für den Betrieb. Gegen Anfang des 20. Jahrhunderts beginnt eine fruchtbare Zusammenarbeit mit drei jungen Künstlern: Raymond Buchs, Fortuné Bovard und Jean-Edouard de Castella. Von Ausnahmen abgesehen haben diese anfangs jedoch nur Anteil am gestalterischen Schaffensprozess; der Status des Künstlers nimmt aber über die Jahre hinweg zu, insbesondere mit der Gründung der St.-Lukas-gesellschaft in den frühen 1920er Jahren, die den Künstler ins Zentrum des kreativen Schaffens rückt.

particulièrement en ce qui concerne la collaboration avec les artistes. La réalisation des vitraux de Józef Mehoffer pour la cathédrale de Fribourg constitue la première coopération importante de l'entreprise de peinture sur verre. Au début du XX^e siècle débute une collaboration fructueuse avec trois jeunes artistes : Raymond Buchs, Fortuné Bovard et Jean-Edouard de Castella. À quelques exceptions près, ce ne sont toutefois au départ que des maillons du processus de création artistique. Le statut de l'artiste va se modifier au fil des ans, en particulier avec la création de la Société Saint-Luc au début des années 1920, qui a placé l'artiste au centre du processus créatif.

The making of the stained-glass windows for the cathedral of Fribourg by Józef Mehoffer constitutes their first important collaboration. Towards the beginning of the 20th century, a fruitful collaboration began with three young artists: Raymond Buchs, Fortuné Bovard and Jean-Edouard de Castella. With a few exceptions, they were initially only cogs in the process of artistic creation. However, the status of the artist would change over the years, increasing in particular with the creation of the "Société Saint-Luc" in the early 1920s, which placed the artist at the center of the creative process.

Entre 2015 et 2019, nous avons étudié le fonds graphique de l'atelier fribourgeois Kirsch & Fleckner, qui comprend plus de 1700 cartons et maquettes dont près de 300 sont visibles sur la base de données en ligne *vitrosearch*. Nous avons travaillé avec le premier inventaire établi à la fin des années 1990 par un ancien collègue du Vitrocentre, Augustin Pasquier, qui a présenté le résultat de son travail d'inventaire sur le fonds de l'atelier au colloque de Liège en 2000. Lors de nos recherches, nous avons essayé d'identifier les auteurs des cartons et maquettes, lorsque ceux-ci étaient inconnus, mais également de déterminer la destination de ces travaux préparatoires et l'existence des œuvres verrières correspondantes *in situ*. Ces recherches nous ont permis de tirer certaines conclusions sur le mode de

fonctionnement de l'atelier Kirsch & Fleckner,¹ en interrogeant particulièrement sa collaboration avec les artistes. Depuis sa première grande commande, la réalisation des vitraux pour la future cathédrale de Fribourg, de nombreux cycles verriers conçus par Kirsch & Fleckner révèlent une manière très différente d'envisager le statut de l'artiste. Contrairement à Mehoffer, certains artistes collaborant avec l'atelier au début du XX^e siècle apparaissent comme de simples employés anonymes de la maison fribourgeoise. L'analyse des cycles et des sources indique que ce statut va évoluer au fil du temps, pour aboutir à des modes de collaboration où les artistes revendiquent la paternité des travaux qu'ils produisent. Aucun document provenant de l'atelier (livre de commandes, factures, correspondance, etc.) n'ayant été sauvegardé, nos résultats découlent uniquement de l'étude du fonds graphique, d'analyses comparatives avec les vitraux *in situ* et de recherches dans les archives paroissiales.

Les origines de l'atelier Kirsch & Fleckner remontent à la fin du XIX^e siècle. Le peintre-verrier Ludwig Greiner (1858-après 1894) s'établit en 1891 dans la ville de Fribourg et ouvre un atelier de vitrail artistique et de vitrerie à son nom. Après seulement trois ans d'activité, il remet son commerce à son jeune employé, Vinzenz Kirsch (1872-1938), un Allemand d'origine, qui a fait son apprentissage de peintre-verrier dans sa ville natale, avant de venir en Suisse et de travailler à Zurich pour l'atelier d'Adolf Kreuzer (1843-1915).² Lors de la remise de l'atelier, Kirsch a seulement vingt-deux ans, aussi préfère-t-il prendre un associé, son compatriote Karl Fleckner (1865-1934), rencontré à Fribourg alors qu'il travaillait dans une entreprise de papier. Ce dernier assure les fonctions administratives, tandis que la partie artistique est gérée par Kirsch. Durant les premières années d'activité de l'atelier, le secteur vitrail fonctionne avec une équipe réduite, Kirsch travaillant seul avec un ouvrier ou un apprenti, tandis que le secteur verrerie compte un nombre d'employés plus important.³ L'atelier profite d'un marché très ouvert pour le domaine du vitrail dans le canton de Fribourg, comme dans la majeure partie des cantons francophones. Au moment de son ouverture par Greiner, la production verrière suisse est encore largement dominée par les ateliers zurichois de Berbig, Kreuzer, Wehrli et Röttinger.⁴ Greiner occupe une part insignifiante de ce marché. Quelques ateliers romands sont néanmoins actifs durant cette période et les premières années du XX^e siècle, comme celui d'Édouard Hosch à Lausanne (1875-1908), d'Enneveux & Bonnet à Genève (1891-1906), ou encore de Clement Heaton à Neuchâtel (1901-1914). Leurs activités restent cependant également assez modestes. Au début du XX^e siècle, d'autres ateliers romands prendront leur essor, comme ceux de Pierre Chiara (dès 1904) ou de Guignard & Schmidt à Lausanne (1906-1955).

Au printemps 1895, l'atelier Kirsch & Fleckner est convié à participer au concours international pour les vitraux de la nef de la future cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg. Le 15 juin 1895, il répond par courrier à la commission du concours qu'il n'a pas les moyens financiers pour payer un artiste-peintre pour établir un croquis mais accepterait volontiers d'exécuter les fenêtres sur la base des dessins du gagnant.⁵ La Confrérie du Saint-Sacrement, instigatrice du concours, décide de donner sa chance à ce jeune atelier local n'ayant encore que peu de créations à son actif en lui confiant la réalisation des vitraux du Polonais Józef Mehoffer, vainqueur du concours et auteur de l'ensemble des vitraux de la nef et du chœur de Saint-Nicolas, travail qui s'échelonna sur près de 40 ans.⁶ Cette commande est rapidement couronnée de

¹ Ces recherches ont donné lieu à un premier article publié en 2019 dans la revue *Folia Historiae Artium*, qui interrogeait le mode de fonctionnement de l'atelier et sa collaboration avec différents artistes. Le présent article reprend une partie des résultats exposés dans cette première contribution en les élargissant et en mettant l'accent sur la problématique particulière du statut de l'artiste et de son évolution. Valérie SAUTEREL, Camille NOVERRAZ, « The Functioning and Development of Kirsch & Fleckner Workshop in Fribourg during the first half of the Twentieth Century », *Folia Historiae Artium*, 17, 2019, p. 59-71.

² Augustin PASQUIER, « Du savoir-faire du verrier : L'atelier Kirsch & Fleckner », in Gérard Bourgarel (ed.), *Józef Mehoffer : de Cracovie à Fribourg, ce flamboyant art nouveau polonais*, Fribourg, Méandre, 1995, p. 98-118.

³ PASQUIER 1995, p. 99.

⁴ Voir à ce sujet les importantes recherches menées sur l'atelier Röttinger par Eva Scheiwiller et Eva Zangger. Eva-Maria SCHEIWILLER-LORBER, « ...gemäß den Regeln und Gesetzen der Ästhetik und der christlichen Kunst... » *Johann Jakob Röttinger: Ein Glasmalerpionier im Dienste des Historismus*, Bern, Peter Lang, 2014 ; Eva ZANGGER HAUSHERR, *Kunstverständnis und vollendetes technisches Geschick: Studien zum Werk des Glasmalers Jakob Georg Röttinger*, Bern, Peter Lang, 2016.

⁵ Hortensia von RODA, *Die Glasmalereien von Józef Mehoffer in der Kathedrale St Nikolaus in Freiburg i. Ue*, Wabern-Bern, GSK, Benteli, 1995, p. 49.

⁶ von RODA 1995, p. 11.

succès puisqu'en 1900 l'atelier est récompensé par une médaille d'or à l'exposition universelle de Paris pour la troisième verrière consacrée aux martyrs (1898-1899).⁷

Cette collaboration représente une carte de visite exceptionnelle qui permet à l'atelier d'obtenir de très nombreuses commandes, non seulement dans le canton de Fribourg mais aussi ailleurs en Suisse. Mehoffer est élevé au rang de « tête d'affiche » de l'atelier en 1900, lorsque que les deux patrons demandent à l'artiste polonais de dessiner un carton de vitrail, intitulé *La Jeunesse de l'art*, pour servir d'enseigne à l'entreprise.⁸

Jusqu'à la mort de Kirsch en 1938, l'atelier va poursuivre le mode de collaboration initié avec Mehoffer et travailler principalement avec des artistes indépendants. Bien que bon dessinateur, Kirsch a conscience de ses limites artistiques. Il concevra peu de vitraux, et ceci seulement dans les premières années d'activité de l'atelier. La maison va ainsi s'associer à de jeunes créateurs fribourgeois qui sont à l'aube de leur carrière et qui vont faire leurs premières armes dans le vitrail grâce à Kirsch & Fleckner.⁹ C'est le cas de trois artistes en particulier : Raymond Buchs (1878-1958), Fortuné Bovard (1875-1947) et Jean-Édouard de Castella (1881-1966). L'analyse de la place de ces trois personnalités au sein de l'atelier est très révélatrice de l'évolution du statut de l'artiste durant la première moitié du XX^e siècle.

Raymond Buchs est le premier artiste local collaborant avec Kirsch & Fleckner. Il a un lien étroit avec l'atelier puisqu'il y fait son apprentissage de peintre-verrier entre 1894 et 1897, et y travaille en tant qu'ouvrier auxiliaire une année supplémentaire. Parallèlement, il suit les cours de l'école des Arts et Métiers de Fribourg où il est l'un des élèves de Ferdinand Hodler. Dès 1898, il parfait sa formation en Allemagne où il travaille dans divers ateliers, étudie dans les écoles d'arts appliqués de Berlin et Dresde, et dès 1904 à Paris. Il revient à Berlin et dirige dès 1906 un atelier de graphisme qui aura beaucoup de succès. Peu satisfait des conditions de travail sur commande, il rentre définitivement à Fribourg en 1911.¹⁰

Dans les premières années du XX^e siècle, alors que l'artiste vit et travaille en Allemagne, sa collaboration avec Kirsch & Fleckner va en s'intensifiant. Il est appelé entre 1904 et 1906 à dessiner les cartons des vitraux de l'église Notre-Dame-de-l'Immaculée-Conception à Neyruz. Alors que deux d'entre eux sont signés de sa main et datés,¹¹ aucune des verrières du cycle ne porte sa signature. En revanche, le nom de Vinzenz Kirsch apparaît trois fois, en plus de la signature habituelle de l'atelier. Son monogramme figure sur chacune des deux verrières du chœur consacrées à saint Nicolas de Myre et à saint Joseph avec le Christ, et sa signature accompagnée de la date de création apparaît au bas d'un vitrail de la nef dédié à sainte Élisabeth de Hongrie. Sur plus d'une centaine de vitraux réalisés jusqu'en 1913 en collaboration avec Kirsch & Fleckner pour une quinzaine de lieux différents, aucun ne porte la signature de Raymond Buchs. La seule exception étant deux médaillons datant de 1897 pour l'église d'Überstorf, qui sont probablement ses travaux de fin d'apprentissage, ainsi qu'un vitrail décoratif pour une école en ville de Fribourg, datant de 1912.

Ce mode de fonctionnement, où le nom de l'auteur du dessin est absent au profit de celui de l'atelier et/ou de son directeur artistique semble prendre sa source dans la formation même de Kirsch. Apprenti dans un atelier de verriers dans sa ville natale, travaillant ensuite chez Kreuzer à Zurich avant d'être engagé par Greiner à Fribourg,¹² Kirsch a toujours été employé de ces maisons où lui-même était un maillon dans la chaîne de production des vitraux. A cette époque, il était d'usage que seul le nom de l'atelier apparaisse sur un cycle verrier.¹³ Dans les premières années d'activité de l'entreprise, il semble

⁷ von RODA 1995, p. 49.

⁸ Mehoffer est aussi mandaté pour réaliser la vignette publicitaire de l'atelier en 1900. PASQUIER 1995, p. 103-104.

⁹ Augustin PASQUIER, « Le fonds d'atelier Kirsch & Fleckner et le vitrail catholique suisse de 1900 à 1914 », *Art, technique et science : la création du vitrail de 1830 à 1930*, 7, Commission royale des monuments sites et fouilles de la Région wallonne, Liège, 2000, p. 159.

¹⁰ RUDAZ 2001, p. 13-15.

¹¹ « R. B. 06 » sur le carton consacré à saint Louis de Gonzague et « R. Buchs 06 » sur celui dédié à sainte Marie-Madeleine lavant les pieds du Christ.

¹² PASQUIER 1995, p. 99.

¹³ Selon notre confrère Jean-François Luneau qui, dans sa thèse de doctorat, s'était employé à construire une typologie des ateliers en France vers 1880, les noms des artistes qui fournissent les cartons n'étaient généralement pas cités, à de rares exceptions près (chez Gaudin, les peintres comme Grasset ou Merson signent les vitraux en raison de leur notoriété, mais pas les autres, et ils sont pourtant nombreux). Nous le remercions chaleureusement pour

qu'en tant que responsable artistique, Kirsch adopte ce même mode de fonctionnement, alors que les artistes avec lesquels il collabore ne sont pas des employés de l'entreprise mais des artistes indépendants mandatés par elle. S'il n'est pas possible de confirmer cette hypothèse à l'aide des sources provenant de l'atelier, celles-ci ayant disparu, il apparaît, après consultation des archives de plusieurs paroisses dans lesquelles Buchs a travaillé,¹⁴ que son nom n'est jamais mentionné dans les documents concernant les commandes de vitraux et ne figure pas non plus sur les factures émises par l'atelier. Il est vraisemblablement rémunéré directement pour son travail par Kirsch & Fleckner et non par le commanditaire.



Fig. 1. Vuisternens-devant-Romont (FR),
église paroissiale, projet de Raymond Buchs
avec saint Joseph et le Christ, 1906.
© Vitrocentre Romont,
photo : Yves Eigenmann, Fribourg.



Fig. 2. Vuisternens-devant-Romont (FR),
église paroissiale, projet modifié de Fortuné Bovard
avec saint Joseph et le Christ, 1906.
© Vitrocentre Romont,
photo : Yves Eigenmann, Fribourg.

Un exemple illustre particulièrement bien cette invisibilité de l'artiste. À peu près en même temps que son mandat à Neyruz, en 1906, Kirsch & Flecker reçoit une commande de la paroisse de Vuisternens-devant-Romont pour parer de vitraux son église néoclassique, construite au début du XIX^e siècle.¹⁵ Kirsch fait une nouvelle fois appel à Buchs pour dessiner les cartons des verrières du chœur et probablement ceux des fenêtres à médaillon de la nef, bien qu'aucune trace des projets n'existe aujourd'hui. Pour la fenêtre du chœur consacrée à saint Joseph et Jésus, il existe dans le fonds graphique de l'atelier deux cartons. Le premier, signé de la main de Buchs (« R. B. 06 »), présente les deux protagonistes se tenant par la main et se regardant (fig. 1). Le second, stylistiquement très différent, semble correspondre à une

cette information. Selon nos connaissances, il en va de même en Suisse avec la plupart des ateliers actifs jusqu'au début du XX^e siècle.

¹⁴ En l'occurrence celles de Neyruz, Grolley, Onnens et Vuisternens-devant-Romont.

¹⁵ Aloïs LAUPER, « Vuisternens-devant-Romont », in *Guide artistique de la Suisse*, tome 4b, Société d'histoire de l'art en Suisse, Berne, 2012, p. 204-205.

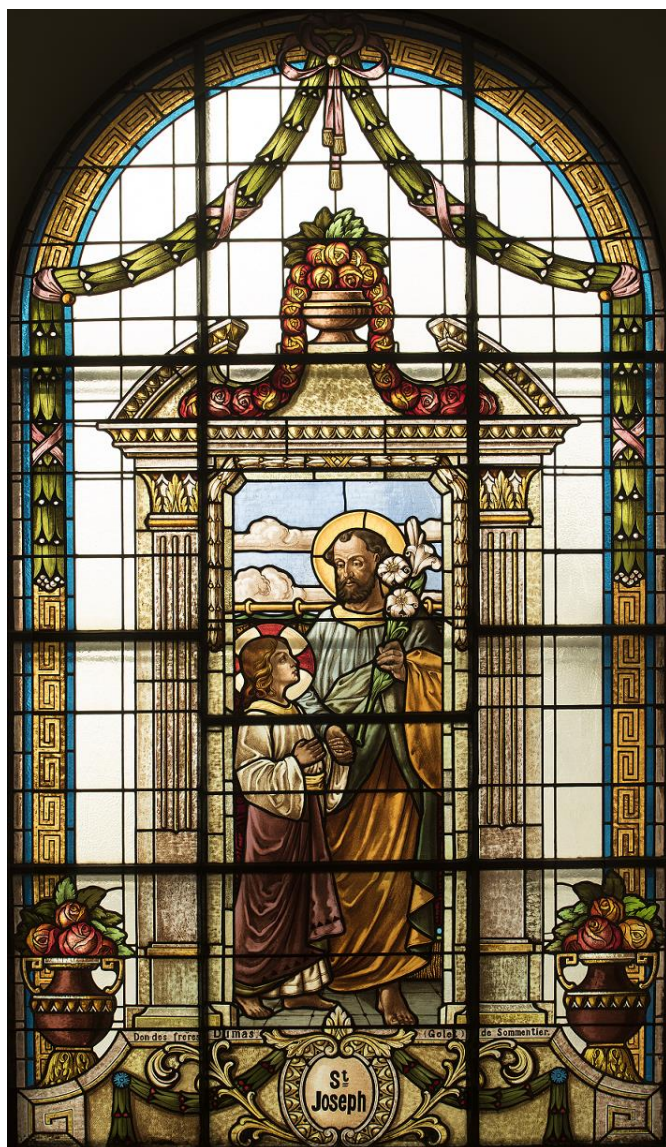


Fig. 3. Vuisternens-devant-Romont (FR), église paroissiale, baie s IV, vitrail avec saint Joseph et le Christ, atelier Kirsch & Fleckner, 1906.

© Vitrocentre Romont. photo : Hans Fischer. Belaiuae.

sous la direction du bureau d'architecture Broillet & Wulffleff. L'atelier Kirsch & Fleckner, qui avait déjà réalisé en 1898 les trois vitraux du chœur sur la base des dessins de Kirsch, se voit confier la réalisation des verrières pour les deux nouvelles travées. Comme Kirsch s'était personnellement occupé des dessins pour les vitraux du chœur, c'est naturellement lui qui entame le projet. Dans le fonds graphique de l'atelier, il existe une maquette et un carton pour le médaillon surmontant les fenêtres consacrées aux saints Joseph et Louis de Gonzague, tous deux de sa main et représentant l'œil omniscient encadré de deux têtes d'anges. Leur comparaison avec l'œuvre réalisée révèle que les têtes des deux anges diffèrent. Il existe un deuxième carton partiel pour ce médaillon ovoïde qui correspond à la version définitive des deux *putti*. Leur analyse stylistique indique que Kirsch n'en est pas l'auteur, mais qu'il s'agit encore une fois de Fortuné Bovard. Comme à Vuisternens-devant-Romont, le peintre-verrier auteur des premiers

seconde étape de réalisation où seuls certains éléments de la scène sont dessinés (fig. 2). La comparaison de ces travaux avec le vitrail (fig. 3) permet de comprendre que le commanditaire, sur la base du carton de Buchs, a demandé des changements qui ont été pris en compte dans ce second projet. Bien que celui-ci ne soit pas signé, nous pouvons l'attribuer avec certitude à Fortuné Bovard, qui collabore à cette même époque avec Kirsch & Fleckner pour le cycle verrier de l'église de Cugy (1906-1907).¹⁶ La raison de ce changement d'artiste semble fort simple : Buchs se trouvant à cette période à Berlin, il était sans doute plus commode de s'adresser à un artiste local disponible pour effectuer ces modifications. Bovard travaillant au même moment avec Kirsch & Fleckner pour Cugy, c'est logiquement que l'atelier s'adresse à lui.

Ce second exemple corrobore et renforce ce que nous avons avancé plus haut sur le mode de fonctionnement de l'atelier à cette époque. Bien que mandaté par ce dernier, les artistes ne sont pas considérés comme des artistes créateurs, à l'image de Józef Mehoffer, mais bien comme des collaborateurs au service de l'entreprise, parfaitement interchangeables lorsque la situation le demande. Dans le cas de Buchs, ce manque de reconnaissance est probablement l'une des raisons qui l'a poussé à abandonner sa carrière de peintre-verrier à partir de 1913.¹⁷

Cette interchangeabilité vaut aussi dans le cas où c'est Kirsch lui-même qui s'occupe des projets. Entre 1906 et 1909, l'église Saint-Tiburce de Chevrolles est agrandie

¹⁶ Fortuné Bovard a probablement effectué son apprentissage entre 1891 et 1894 auprès de Louis Greiner à Fribourg, où Kirsch était employé. Cf. : Augustin PASQUIER, *Les vitraux de l'église de Cugy : conçus par l'abbé Edouard Gambon, élaborés par l'artiste Fortuné Bovard, réalisés par l'atelier Kirsch & [et] Fleckner [...]*, Mémoire de Licence inédit, Université de Fribourg, 1999, p. 54-55.

¹⁷ Communication orale de Mme Suzanne Wechsler, petite-fille de l'artiste, juin 2016.

cartons, en l'occurrence Vinzenz Kirsch, est remplacé au milieu du processus créatif. Mais dans ce cas, ce changement va beaucoup plus loin, puisque l'atelier confie finalement à Bovard l'ensemble du projet, soit quatre nouvelles verrières et les deux médaillons qui les surplombent. Son nom n'apparaît cependant sur aucun de ces vitraux réalisés en 1907, contrairement à la signature de l'atelier. Le dépouillement des archives de la paroisse, qui comprennent plusieurs factures et devis de l'atelier Kirsch & Fleckner, confirme une fois encore que le nom de l'artiste n'y est pas mentionné et que celui-ci est une nouvelle fois rétribué par l'atelier et non par la paroisse.¹⁸

Un autre exemple de collaboration contraste cependant avec ce modèle où le peintre-verrier est effacé au profit de l'atelier. Quelques années après les débuts de Buchs auprès de l'atelier Kirsch & Fleckner, un autre artiste fribourgeois, né en Australie, est appelé à travailler avec eux : Jean-Édouard de Castella. Dès 1897, il fréquente l'école des Arts et Métiers à Fribourg en même temps que Buchs, les deux artistes se liant d'amitié. De 1899 à 1902 il étudie à Munich puis parfait sa formation à Paris, à l'Académie Julian, jusqu'en 1903.¹⁹ De retour à Fribourg, il est mandaté par l'atelier Kirsch & Fleckner pour la réalisation des cartons des vitraux de l'église Saint-Michel d'Heitenried en 1904-1905. Il crée des projets pour les trois baies du chœur, ainsi que des panneaux décoratifs pour les parties inférieures des fenêtres à losanges de la nef et les deux fenêtres du baptistère. Ni les projets compris dans le fonds graphique de l'atelier ni les vitraux ne sont signés par l'artiste. En revanche, contrairement aux cas de Buchs et de Bovard dont les noms sont absents des archives paroissiales, Castella apparaît clairement dans celles d'Heitenried en tant qu'auteur des projets. Il est présenté en tant que tel non seulement dans la documentation historique retraçant la construction de l'église,²⁰ mais également dans une lettre de Kirsch & Fleckner au curé de la paroisse en 1904.²¹ Cette visibilité interpelle. Elle est vraisemblablement due à la personnalité même de Castella, qui souhaite dès ses débuts se positionner d'une manière claire en tant qu'artiste-créateur, ce que l'atelier semble accepter.

Après un retour en Australie entre 1906 et 1910, Castella travaille une nouvelle fois avec Kirsch & Fleckner entre 1912 et 1920 pour les verrières de la chapelle de Bourguillon près de Fribourg. Quatre cartons dessinés par l'artiste pour ce projet sont signés. Contrairement aux vitraux d'Heitenried, plusieurs verrières portent la signature de l'artiste. La consultation des archives de la paroisse, qui sont lacunaires, ne nous a pas permis d'en savoir plus sur cette commande. Nous ignorons qui l'a reçue, de l'artiste ou de l'atelier, mais la présence répétée du nom de Castella permet de comprendre que ce dernier s'impose une nouvelle fois en tant que créateur. Cette volonté s'accentue davantage en 1922, lorsque Castella réalise les dessins pour les vitraux de l'église de l'Immaculée-Conception à Plasselb. Il est étonnant de constater que chacune des verrières de la nef est signée à la fois par l'artiste et par l'atelier. Alors que Castella appose sa signature à l'intérieur du dessin en lettres majuscules bien visibles, le nom de l'atelier est situé quant à lui sur le cadre extérieur de la fenêtre. La présence conjointe et répétée des marques des deux intervenants dénote des changements dans le statut de l'atelier et de l'artiste qui s'opèrent depuis le début des années 1910. L'artiste se revendique en tant qu'auteur du dessin en apposant sa griffe sur celui-ci, alors que l'atelier n'apparaît plus qu'en marge. Le peintre-verrier prend dès lors le premier rôle, tandis que l'atelier est relégué à celui d'exécutant, tendance qui va se confirmer dans les années qui suivent.

Dès la création du Groupe de Saint-Luc en 1919, l'atelier Kirsch & Fleckner réalise de nombreux vitraux pour les églises construites ou restaurées à Fribourg par des membres de cette société dont le but est de renouveler l'art sacré catholique suisse. Les vitraux de Castella²² pour la nef de l'église de Semsales – construite par l'architecte phare du Groupe, Fernand Dumas, entre 1922 et 1926 – constituent l'une des premières réalisations de l'atelier dans ce contexte. L'artiste obtient lui-même le mandat après avoir

¹⁸ Lettres, factures et devis de l'atelier Kirsch & Fleckner à la paroisse de Chevrières, 2 mars, 18 avril, 20 juin, 9, 13 et 30 décembre 1907, Archives de la paroisse de Chevrières.

¹⁹ Frédéric ARNAUD, Ferdinand PAJOT, « Couleurs et lumières, de Melbourne à Fribourg », *L'église Saint-Pierre à Fribourg*, Patrimoine fribourgeois, 18, 2008, p. 54.

²⁰ « Persönliche Notizen von H. H. Pfarrer Stritt über den Verlauf des Kirchenbaues [aufgezeichnet in der Pfarrchronik von Heitenried] », Archives de la paroisse d'Heitenried.

²¹ Lettre de l'atelier Kirsch & Fleckner au curé d'Heitenried, 15 décembre 1904, Archives de la paroisse d'Heitenried.

²² Castella est affilié au Groupe de Saint-Luc à sa création, puisqu'il est mentionné dans le *Catalogue illustré* du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, première publication officielle de la société datant de 1920. *Catalogue illustré des travaux exécutés par les membres du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice*, Genève, 1920.

offre ses services à la paroisse dans une lettre de juillet 1923, dans laquelle il vante son expérience dans le domaine. Il ajoute qu'il s'est adressé à l'architecte et qu'il « le croit assez disposé à user de sa collaboration, sans toutefois jusqu'ici en avoir eu confirmation définitive ».²³

C'est certainement Castella qui choisit l'atelier fribourgeois, puisque jusqu'alors il avait réalisé toutes ses œuvres verrières avec lui. Pour des raisons politiques et stratégiques, il était aussi important, en terre fribourgeoise, de s'assurer les services d'un atelier du canton. Bien que le mandat ait été attribué à Castella, il n'est une nouvelle fois pas rémunéré directement par la paroisse mais par le biais de l'atelier, qui émet une facture le 3 novembre 1925 pour la pose des six vitraux de la nef, y compris les cartons de Castella.²⁴ Comme le postule Augustin Pasquier, cet exemple illustre le glissement qui s'opère à cette période entre deux modèles : celui où l'atelier est au centre de la relation entre le commanditaire et l'artiste, et un nouveau fonctionnement où l'artiste occupe cette place centrale.²⁵

Ce basculement s'accompagne d'une volonté de plus en plus forte des artistes d'élargir leur rôle de simples concepteurs de cartons en s'impliquant dans le processus technique de la réalisation d'un vitrail. Un artiste illustre particulièrement bien ce positionnement. Il s'agit d'Alexandre Cingria, chef de file du Groupe de Saint-Luc. Presque en même temps que Semsales, Fernand Dumas dirige un second chantier important pour le Groupe de Saint-Luc, celui de la nouvelle église d'Echarlens. Il confie à Cingria la responsabilité de la décoration de l'église, dont le grand cycle de vitraux de la nef (fig. 4), du chœur et de la tribune. Pour des raisons politiques, Cingria ne peut choisir l'atelier en charge de la réalisation de ses verrières de la nef. On lui impose Kirsch & Fleckner, avec lequel il n'a jamais travaillé. Bien que ces vitraux ne soient pas signés par l'atelier, des documents issus des archives paroissiales indiquent que leur réalisation a bel et bien été menée par la maison fribourgeoise.²⁶ Dans son ouvrage autobiographique *Souvenirs d'un peintre ambulant*,²⁷ publié en 1933, Cingria relate cette première expérience avec l'atelier. Lors d'une visite du chantier en décembre 1926, il réalise que ses vitraux ont été posés sans qu'il en ait été averti. Déplorant de n'avoir pu réaliser la peinture lui-même sur les verrières, il n'apprécie pas cette pâle copie de son style.²⁸ Les archives révèlent que pour les vitraux du chœur et la rose de la tribune, Cingria ne travaille pas avec Kirsch & Fleckner.²⁹ Une lettre du 25 juin 1926 de l'artiste adressée à Dumas présente un devis pour les derniers vitraux, dans lequel est mentionné le nom d'un autre atelier pour la pose de la rose : celui de la maison Chiara à Lausanne.³⁰ Il est donc clair que Cingria s'est adressé à cette entreprise lausannoise pour leur réalisation, bien qu'aucune facture de l'atelier Chiara ne figure dans les archives de la paroisse en dehors de la fourniture de simples vitreries en juillet 1926.³¹ Les factures pour la réalisation des deux vitraux du chœur et de la rose sont émises directement par Cingria.³² On peut supposer que pour des raisons stratégiques et politiques, le nom de l'atelier vaudois n'apparaît pas, puisqu'une entreprise fribourgeoise avait été souhaitée pour ce travail. Cingria entamera, sitôt après Semsales, une véritable association avec la maison lausannoise dont il devient le directeur artistique et l'enseigne publicitaire, à l'instar de Mehoffer avec Kirsch & Fleckner au début du siècle.³³ En contrepartie, Chiara permet à Cingria de s'investir entièrement dans le processus de fabrication de ses œuvres et de combler ainsi cette séparation entre l'artiste et l'atelier qu'il déplorait justement dans son expérience malheureuse

²³ Lettre de Jean-Edouard de Castella au curé Chany, 25 juillet 1923, Archives de la paroisse de Semsales.

²⁴ Facture de l'atelier Kirsch & Fleckner à Fernand Dumas, architecte, 3 novembre 1925, Archives de la paroisse de Semsales.

²⁵ PASQUIER 1995, p. 114-115.

²⁶ Facture de l'atelier Kirsch & Fleckner à l'architecte Fernand Dumas, 7 décembre 1926, Archives de l'État de Fribourg, AP Echarlens.

²⁷ Alexandre CINGRIA, *Souvenirs d'un peintre ambulant*, Lausanne, Genève [etc.], Payot, 1933.

²⁸ CINGRIA 1933, p. 21.

²⁹ Ces vitraux ne sont pas compris dans les factures émises par l'atelier fribourgeois. Facture de Kirsch & Fleckner à Fernand Dumas, 7 décembre 1926, Archives de l'État de Fribourg, AP Echarlens. C'est Cingria lui-même qui émet une facture le 6 décembre 1926 pour l'exécution des deux vitraux du chœur.

³⁰ Lettre d'Alexandre Cingria à Fernand Dumas avec devis pour les vitraux du chœur et la rose, 25 juin 1926, Archives de l'État de Fribourg, AP Echarlens.

³¹ Facture de la maison P. Chiara à Fernand Dumas, 19 juillet 1926, Archives de l'État de Fribourg, AP Echarlens.

³² Facture de Cingria à Fernand Dumas pour la réalisation des vitraux du chœur, 6 décembre 1926 et note de Cingria à Fernand Dumas pour la rose d'Echarlens. Archives de l'État de Fribourg, AP Echarlens.

³³ *Vitraux d'art exécutés par la maison Chiara de Lausanne sur les projets et avec la collaboration d'Alexandre Cingria*, [Pierre Chiara, Lausanne], 1934.

avec Kirsch & Fleckner. S'il s'associe de manière privilégiée pour la suite de sa carrière avec Chiara, Cingria aura néanmoins l'occasion de travailler encore à quelques reprises avec Kirsch & Fleckner, notamment à Siviriez (1936), Attalens (1937-1938) et Orsonnens (1938-1939). Il paraît alors évident que Kirsch & Fleckner a modifié son mode de collaboration avec l'artiste en le laissant réaliser lui-même la peinture de ses verrières.

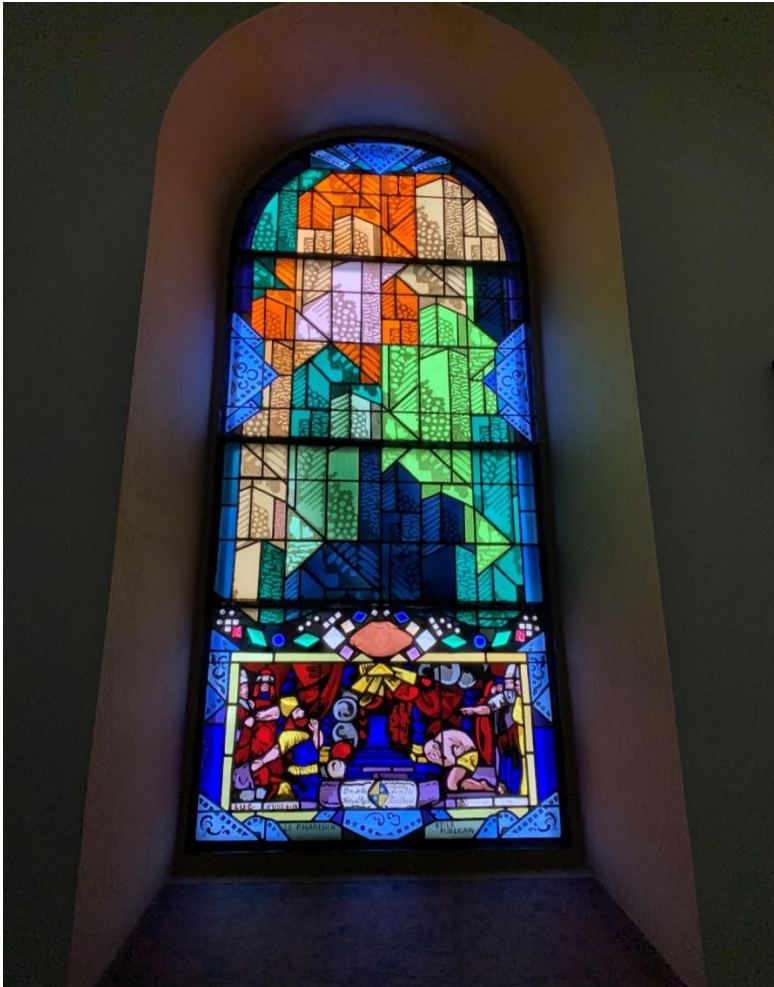


Fig. 4. Echarlens (FR), église paroissiale, baie s VIII, vitrail ornemental avec panneau figuré : Parole du Pharisien et du publicain, Alexandre Cingria, atelier Kirsch & Fleckner, 1926. © Photo : Valérie Sauterel.

Ces différents exemples prouvent que l'atelier Kirsch & Fleckner a su non seulement s'adapter aux besoins du marché mais aussi saisir les opportunités artistiques qui s'offraient à lui pour promouvoir son entreprise. Il va rapidement s'ouvrir à la modernité sous l'impulsion de son travail avec Mehoffer à la cathédrale, et comprendre l'intérêt d'une collaboration avec de jeunes artistes pour répondre aux sollicitations paroissiales de plus en plus nombreuses, affirmant sa réputation sur l'ensemble du marché suisse. Alors que dans les premières années de son activité, il perpétue un modèle courant au XIX^e siècle où l'atelier se positionne au premier plan par la visibilité de son nom au détriment de celui de l'artiste cartonnier, on constate que le statut de l'artiste évolue. Alors que la signature se fait extrêmement rare, voire est inexistante sur les verrières de Buchs et Bovard, elle est fréquente sur les vitraux de Castella, à l'exception d'Heitenried. Le cas de Plasselb est représentatif d'un changement de paradigme dans les relations entre l'atelier et l'artiste, ce dernier occupant dès lors le devant de la scène tandis que l'atelier n'apparaît plus que comme responsable de l'exécution technique du projet. Les exigences nouvelles d'artistes comme Cingria incitent également l'entreprise à transformer sa manière d'envisager la collaboration, suivant un mode de fonctionnement plus ouvert, où les frontières entre le domaine de l'artiste et celui de l'atelier s'estompent de plus en plus.

