

La merveille de Lausanne.

L'abside de Gino Severini à Notre-Dame du Valentin

Romain Bionda

Table des matières

- [Une merveille](#)
- [Syncrétisme](#)
- [Saine modernité](#)
- [Le groupe de Saint-Luc et la latinité](#)
- [L'Enfant](#)
- [La merveille de Lausanne](#)
- [Bibliographie](#)



¹Au début des années 1930, l'architecte Fernand Dumas est mandaté pour rénover l'église Notre-Dame du Valentin en prévision des cent ans de sa consécration, qui avait eu lieu le 31 mai 1835. Il

ajoute un péristyle d'entrée, un clocher et un escalier d'une quarantaine de marches qui rend l'église directement accessible depuis la place de la Riponne : autant d'éléments qui accroissent la monumentalité de l'édifice catholique et l'ancrent fortement dans le paysage de la ville protestante. Mieux intégrée au tissu urbain, l'église, devenue basilique mineure en 1992, fait dès lors ouvertement front au quartier historique de la Cité en même temps qu'elle modifie durablement la *skyline* lausannoise : il est désormais difficile de ne pas voir Notre-Dame du Valentin depuis le parvis de... Notre-Dame de Lausanne, la cathédrale, dont le chœur (pourtant dédié au culte protestant) avait d'ailleurs accueilli le 3 octobre 1802 la première messe dans un lieu public depuis la Réforme². Longtemps banni de l'espace public lausannois, le catholicisme trouvait-il alors peu à peu *droit de cité*.



A l'intérieur de l'édifice du Valentin, sur l'abside que Gino Severini achève de peindre en 1934, le ton est donné : sur fond d'or, la Sainte Vierge à l'Enfant relie Rome et Lausanne, signalées à droite par St-Pierre du Vatican, à gauche par la cathédrale du chef-lieu vaudois, mais aussi par la récente tour Bel-Air (1931), symbole du cosmopolitisme d'une ville en plein redimensionnement — tour dont certains avaient d'ailleurs pu craindre qu'elle ne dépasse en hauteur la cathédrale. La peinture murale de Severini, audacieuse à maints égards, prend donc sens dans le contexte de la rénovation ambitieuse de l'église par Dumas.

Une merveille

Le 28 mars 1935, trente ans avant d'être créé cardinal, Charles Journet consacre un article à la décoration de Notre-Dame du Valentin dans *La Semaine catholique de la Suisse romande*. Il s'extasie : « C'est à Severini qu'est due cette merveille³ ». Du point de vue des autorités ecclésiastiques locales, l'œuvre est une réussite. De fait, Severini n'en est pas à son coup d'essai en Suisse romande ; son travail plaît. Dans le Jura bernois, il avait œuvré à la décoration de l'église de

Tavannes (1931) et dans le canton de Fribourg à celle des églises de Semsales (1923-1926), de La Roche (1927-1928) et, en ville de Fribourg, de Saint-Pierre (1933-1934 en ce qui concerne les premières mosaïques).

Il faut sans doute voir dans ces heureuses collaborations l'un des facteurs déterminants de son engagement à Lausanne. Reprenant un article de la *Liberté*, la *Gazette de Lausanne* du 24 juin 1933 précise qu'« il n'y a pas eu de concours », mais que Dumas a invité certains artistes à présenter un projet pour l'abside. Neuf d'entre eux ont été exposés au Cercle catholique. Il n'en est rien dit, à part que « la commission s'est arrêtée au projet "Mater Divinae gratiae" [celui de Severini], dont la tonalité lui a paru le mieux convenir à la sobriété de l'édifice⁴ ».

Si toutefois la peinture murale de Severini surprend le visiteur d'aujourd'hui - qu'elle lui semble ou non « convenir à la sobriété de l'édifice » -, c'est sans doute parce qu'elle n'a pas d'équivalent en terres romandes. A la fois byzantinante et cubiste, singularisée par un fond d'or unique en Suisse romande, distinguée par une certaine complexité de composition et par sa monumentalité, cette œuvre riche - une merveille, disait Journet - mérite assurément plus qu'un coup d'œil.

Syncrétisme

La peinture murale de Severini se caractérise avant tout par une grande hétérogénéité iconographique et stylistique. A Semsales déjà, où Dumas avait collaboré avec l'artiste toscan, les choix du peintre étonnent. Comme le note Marie-Thérèse Torche,

Severini y représente une iconographie influencée par les mosaïques de Ravenne et la peinture du Quattrocento, mais soumet la composition aux règles du cubisme synthétique, qu'il adapte et adoucit, afin d'assurer la lisibilité de l'œuvre⁵.

Si l'artiste change quelques ingrédients de la recette à Lausanne, il en conserve l'esprit.

Selon sa fille Romana, Severini aurait eu en tête la mosaïque médiévale de l'abside centrale de l'ancienne cathédrale Santa Maria Assunta à Torcello, près de Venise, lorsqu'il se met au travail à Lausanne⁶. Le fond d'or du Valentin fait effectivement écho à la tradition byzantine, tout comme la franche frontalité et la posture de la vierge *Hodigitria* qui occupe, comme à Torcello, le registre supérieur tandis qu'une rangée de saints représentés de face, mais assis, se déploient dans le registre inférieur.

Mais plus qu'une simple référence à Venise, Severini établit au Valentin un lien entre tradition et modernité. S'il reprend la composition de Torcello, l'artiste la complexifie par l'addition de trois triangles en-dessous de la Vierge qui viennent perturber l'horizontalité de la bipartition de l'espace, sans compter qu'il construit l'arrière-plan du registre supérieur de manière à accuser les diagonales. Il s'agit en quelque sorte de l'application de certains principes géométriques présentés dans son ouvrage *Du Cubisme au Classicisme*, publié en 1921, qui expose sa conception mathématique de la composition picturale et dont le titre commente le parcours de l'artiste. Par ailleurs, les abstractions « médiévale » et cubiste se côtoient sur fond d'or (comparons les drapés de la Vierge d'une part, des Anges d'autre part), tandis que certains portraits (figuratifs, cela va de soi) émaillent la représentation : on reconnaît par exemple sur le registre supérieur à droite le commanditaire, l'évêque Marius Besson, représenté à genoux, en conformité avec l'iconographie traditionnelle, mais de trois quart ; il offre l'église rénovée à Marie. Syncrétique, l'œuvre de Severini concilie les partis des anciens et des modernes.



Saine modernité

Les propositions formelles de Severini, bien qu'en partie critiquées, sont justifiées par certains contemporains à travers la louange de leur caractère *viril*. C'est du moins le cas de Journet, qui trouve par exemple dans les anges « cubistes » et « mécaniques » du peintre une pureté et une sincérité absente des « anges hermaphrodites » qu'on peut voir dans la plupart des églises :

Qu'on puisse [...] déceler certains procédés cubistes qui bientôt dateront ; qu'on puisse discuter le brusque changement de style adopté pour traiter les anges, nous n'en disconviendrons pas. Toutefois, si les anges de cette fresque sont trop mécaniques, combien pourtant je les préfère à ces milliers d'anges hermaphrodites, écœurants, dont un art équivoque s'est plu, depuis Melozzo da Forli et le Corrège, à peupler nos églises, et dont il serait bien à souhaiter que la psychanalyse, par l'abominable complaisance qu'elle prend à leur prêter de perverses significations, finisse par nous débarrasser à jamais. Croit-on, par hasard, que cette angéologie, flattant les sens et d'inconscients instincts, soit si propre à évoquer les pures splendeurs théologiques du traité des anges et qu'il faille verser des pleurs sur son tombeau ? Avec Severini, du moins, tout est pur. Tout est sincère⁷.

La controverse autour du traitement des anges révèle que les audaces de Severini sont perçues par les autorités ecclésiastiques comme un signe de vigueur : elles sont comprises comme étant en adéquation avec leurs attentes en termes moraux. L'imaginaire de la virilité, que Mgr Besson convoque également à propos de l'abside du Valentin, associe en effet en ce début de siècle modernité et création, continuité et ancrage identitaire, vertu et pureté :

Telle est la composition magistrale de Severini. Elle a été discutée dans son style. Affaire de convention, d'habitude surtout. En fait, elle est originale et vigoureuse. Si la composition est peut-être un peu chargée, elle présente dans son ensemble et dans ses diverses pages une harmonie et

une force, un dessin ferme et un esprit religieux dignes d'éloges. C'est l'œuvre d'un véritable artiste, et c'est une œuvre sainte et belle. Notre évêque, Mgr Besson, vient de déclarer que "par sa beauté virile et le souci qu'elle atteste d'unir au sens de la saine tradition chrétienne une saine modernité, l'œuvre de Severini fera certainement époque dans l'histoire de la peinture religieuse en Suisse romande"⁸.

Il faut considérer qu'il s'agissait pour le groupe de St-Luc, dont faisait partie l'architecte Dumas, et pour les autorités ecclésiastiques, de proposer aux fidèles des années 1930 une œuvre résolument moderne qui ne choque pas, c'est-à-dire qui conserve, voire réinvestit les repères traditionnels de l'art religieux en termes de style, de composition et d'iconographie, c'est-à-dire qui sache concilier la « saine tradition » et la « saine modernité ». Précisément, Severini est jugé capable de réaliser ce qu'encourage par exemple Alexandre Cingria quand ce dernier souhaite que les artistes fassent

passer du tableau de chevalet à la décoration murale toutes les nouvelles acquisitions de l'art moderne le plus avancé, en les combinant avec les traditions d'un art décoratif très voisin de celui des Pompéiens, de Giotto ou du Raphaël des Loges et de la Farnésine⁹.

Severini, « futuriste et néo-classique¹⁰ », avant-gardiste repenti, brouillé avec Marinetti, auteur d'un spectaculaire *retour à l'ordre* - on se souvient de *Maternità* en 1916 -, semblait par son parcours tout désigné pour mener à bien le renouveau de l'art sacré voulu par le groupe de Saint-Luc en Suisse romande.

Le groupe de Saint-Luc et la latinité

Le groupe de Saint-Luc, convaincu que l'image peut servir la piété des fidèles et le renouveau de l'art religieux, trouve un appui théorique dans la pensée de Jacques Maritain¹¹, philosophe français néo-thomiste, avec qui Severini a d'ailleurs entretenu une correspondance abondante. Le Toscan n'a pas été le seul peintre à avoir collaboré avec le groupe, mais il dispose avantageusement d'un savoir-faire jugé rare : la maîtrise de la technique de la peinture murale. Journet souligne à propos de l'abside du Valentin :

C'est une belle peinture à fresque, où se révèlent les qualités de technique, de décision, de transparence exigées par cette forme d'art si difficile à pratiquer et si oubliée par les artistes de notre époque¹².

En fait, il semble peu probable qu'il s'agisse vraiment d'une peinture *a fresco*, même si l'artiste utilise lui-même le terme « fresque » dans une lettre datée du 18 décembre 1933¹³.

Plus peut-être que sa maîtrise de la technique de la peinture murale, Severini présente aussi l'avantage de connaître à fond la culture latine. Comme le relève Marie-Claude Morand,

la « croisade » menée par le groupe [de Saint-Luc] pour instaurer un « art religieux moderne » s'affirme comme l'une des manifestations privilégiées du retour [à ce que le groupe estime être les] vraies sources de l'identité culturelle romande : la latinité¹⁴.

Dans le cadre de la vive querelle qui agite la Suisse romande au sujet de son identité en ce début de XXI^e siècle, le groupe de Saint-Luc penche en effet du côté des frères Alexandre et Charles-Albert Cingria, catholiques convaincus du caractère plutôt latin que germanique de la Suisse *française*¹⁵.

On a vu que l'ancrage de la ville vaudoise dans l'aire du catholicisme romain se lit, sur l'arrière-plan de l'abside du Valentin, dans la mise en relation de la cathédrale de Lausanne avec St-Pierre du

Vatican. Mais le rapprochement va plus loin : la frise inférieure, outre les quatre Évangélistes avec le tétramorphe, présente les saints et apôtres Pierre (premier évêque de Rome - il tient la clef du salut des âmes et du Paradis) et Paul (qui a joué un rôle majeur dans la première diffusion du christianisme - il tient l'épée) aux côtés de deux saints locaux : Amédée, évêque de Lausanne au xiie siècle, et Colette, mère des clarisses de Vevey et d'Orbe¹⁶.

Après comparaison du projet¹⁷ de Severini avec sa réalisation effective, il faut remarquer que la modification la plus considérable consiste en l'adjonction des éléments qui mettent en scène Lausanne comme un lieu du catholicisme et de son histoire (indépendamment du fait que la pietà initialement prévue est remplacée par une crucifixion). En effet, pour les catholiques lausannois, largement minoritaires dans un canton réformé qui les a longtemps interdits de culte, la rénovation de Notre-Dame du Valentin est notamment l'occasion de rappeler les liens du canton de Vaud avec la Papauté.

L'Enfant

Avant de conclure, autorisons-nous deux mises au point iconographiques. La première : l'historien et archiviste Maxime Reymond identifie saint Thomas d'Aquin dans la figure qui tend le rosaire à la Sainte Vierge. Les chercheurs qui ont étudié l'abside du Valentin ont eu tendance à accréditer cette version, sans doute en raison des liens entre le groupe de St-Luc, Maritain, et la pensée néo-thomiste. Mais une source contredit cette interprétation : dans une lettre à Maritain datant d'avril-mai 1934, Severini précise, comme on pouvait s'y attendre, que cette figure représente, « [p]rès des pigeons[,] St Dominique avec le Rosaire¹⁸. »

La seconde incertitude en termes iconographiques est peut-être moins facile à résoudre. Elle concerne l'Enfant. On s'est d'abord inquiété de sa posture, qui serait particulière. Reymond prétend que Severini aurait pris comme modèle un « vieux missel lausannois¹⁹ » - dont on ne trouve malheureusement pas de trace, faute de référence précise. Reymond montre ensuite une reproduction du sceau de la paroisse de Notre-Dame de Lausanne « d'après un *Missellausannois* au British Museum de Londres²⁰ » ; ce missel est aussi mentionné dans l'*Echo* du 23 mars 1985 qui dédie une double page à Notre-Dame à l'occasion du 150e anniversaire de sa consécration²¹. Mais Mgr Besson, qui s'est penché sur la question, dit qu'on ne trouve pas de trace d'un tel objet à Londres²². Par ailleurs, l'Enfant réalisé par Severini ne ressemble pas à celui qu'on peut voir sur le sceau de la paroisse. Faut-il pousser les recherches plus loin, ou est-ce un faux problème ? En fait, il semble que la manière dont l'Enfant du Valentin se tient évoque tout simplement celui de Torcello.

En revanche, une vraie énigme - irrésolue - se pose lorsque l'on considère son visage, qui contraste fortement avec celui de la Vierge dans la mesure où il a l'air d'être un... portrait ! Giulia Radin, qui a édité la correspondance de Severini avec Maritain, note à ce propos que « [l]es amis du peintre [ont] reconn[u] dans le visage de l'Enfant Jésus celui du petit Jacques Severini²³ », le fils du peintre. Mais ils n'ont pas pu reconnaître Jacques, qui est mort-né le 30 novembre 1925²⁴ : l'Enfant du Valentin ne ressemble de toute évidence pas à un nourrisson. D'ailleurs, l'œuvre est réalisée presque dix ans après la disparition du petit. En revanche, Jacques offrirait bien ses traits au Christ situé aux côtés de la Mater Dolorosa de l'entrée de la chapelle mariale de Semsales²⁵. La croix sur la même paroi à Semsales représenterait le Fils dans la Trinité comme une « allusion douloureuse à la mort de [...] Jacques²⁶ », survenue alors que le peintre travaillait à Fribourg. Les amis de Severini se seraient-ils trompés au sujet de l'abside du Valentin ? En fait, il apparaît que le peintre a eu un autre fils en 1927²⁷, prénommé Jacques Joseph, à son tour décédé en mars 1933²⁸, soit l'année précédant la reddition du chantier du Valentin. L'histoire, semble-t-il, s'est répétée...

La merveille de Lausanne

Marius Besson a eu tort lorsqu'il prédisait que « l'œuvre de Severini [ferait] certainement époque dans l'histoire de la peinture religieuse en Suisse romande » : les historien-ne-s de l'art lui ont témoigné un relatif désintérêt. Maxime Reymond, Claude Ducarroz²⁹, Emanuela Garrone et Bernard Secrétan ne lui consacrent pas plus d'une page chacun. Gabriella Belli et Daniela Fonti n'en font pas mention dans la grande et récente monographie qu'elles ont consacrée à Severini. Or, la peinture murale du Valentin constitue une porte d'entrée de choix sur l'activité intellectuelle, religieuse et artistique de la Romandie de l'entre-deux guerres, en plus de présenter des solutions stylistiques tout à fait singulières. Véritable chef d'œuvre, l'abside peinte par Severini à Lausanne fait sans aucun doute partie des productions les plus intéressantes et significatives du premier xxe siècle dans le domaine des arts muraux en Suisse.

Bibliographie

Gazette de Lausanne. Disponible en ligne : www.letempsarchives.ch.

Pro Fribourg, n° 117, 700 ans Châtel-Saint-Denis, Fribourg, Méandre, novembre 1997.

« Notre-Dame, église mère des paroisses lausannoises, fête ses 150 ans », dans *Echo*, 23 mars 1985, p. 7-8.

Collectif de recherches de l'Université et des musées lausannois, *19-39 : la Suisse romande entre les deux guerres*, Lausanne, Payot, 1986.

Belli Gabriella, Fonti Daniela (dir.), *Gino Severini, 1883-1966 : futuriste et néoclassique*, Cinisello Balsamo (Milano), SilvanaEditoriale, 2011.

Besson Marius, *L'Église et l'imprimerie dans les anciens diocèses de Lausanne et de Genève jusqu'en 1525*, Genève, Librairie Jacquemoud, H. Trono, successeur, 1937.

Carey Edith, « *Nova et vetera* et l'art religieux catholique en Suisse romande », dans *19-39 : la Suisse romande entre les deux guerres*, op. cit., p. 92-94.

Ducarroz Claude, *Notre-Dame de Lausanne au Valentin, 1835-1985*, Lausanne, s.e., 1985.

Francillon Roger, « De la belle époque à la seconde guerre mondiale », *De Rousseau à Starobinski, littérature et identité suisse*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2011, p. 65-89.

Garrone Emanuela, « Severini muralista sacro (fra Svizzera e Italia) », dans *La passione di Cristo e la guerra : sesta Biennale d'arte sacra, 10 giugno-10 agosto 1994*, San Gabriele, Biennale d'arte sacra, 1994, p. 368-403.

Girardin Daniel, *La Crise dans les arts plastiques en Suisse romande (1929-1939) : aspects du discours esthétique*, mémoire sous la direction de Philippe Junod et Antoine Baudin, Université de Lausanne, Faculté des lettres, Section d'histoire de l'art, juillet 1986. Conservé à Lausanne : Archives de la ville.

Journet Charles, « La décoration de Notre-Dame du Valentin à Lausanne », dans *La Semaine catholique de la Suisse romande*, 64e année, n° 13, 28 mars 1935, p. 206-207.

Lauper Aloys, « Église de Semsales : à propos de l'architecture : le leurre ou l'écrin ? », dans *Pro Fribourg*, n° 117, *op. cit.*, p. 70-72.

de Marco Gabriella, « Biografia di Gino Severini », dans de Marco Gabriella, Pettenella Paola (dir.), *Fondo Severini, inventario*, Rovereto, Emanuela Zandonai, Museo di arte moderna e contemporanea di trento e rovereto (Mart), 2011, p. 23-95.

Morand Marie-Claude, « L'Art religieux moderne en terre catholique. Histoire d'un monopole », dans *19-39 : la Suisse romande entre les deux guerres*, *op. cit.*, p. 82-91.

Reymond Maxime, *La Paroisse de Notre-Dame de Lausanne*, [s.l.] : [s.n.] (Lausanne : Imprimerie des arts et métiers S.A.), 1935.

Rudaz Patrick, « Une décoration ambitieuse dans une ambiance explosive », dans *Pro Fribourg*, n° 117, *op. cit.*, p. 79-84.

Secrétan Bernard, *Église et vie catholiques à Lausanne, du xixe siècle à nos jours*, Lausanne, Bibliothèque historique vaudoise, 2005.

Severini Gino, Maritain Jacques, *Correspondance (1923-1966)*, éd. Giulia Radin, Firenze, Leo S. Olschki, 2011.

Torche Marie-Thérèse, « L'église de Semsales, premier exemple de peinture cubiste appliquée à l'art monumental religieux en Suisse romande ? », dans *Pro Fribourg*, n° 117, *op. cit.*, p. 73-78.

Torche-Julmy Marie-Thérèse, « Gino Severini », *Sikart. Dictionnaire sur l'art en Suisse*, en ligne, 1998. URL : <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4026880>.

¹ Article publié dans : Dave Lüthi (dir.), *Lausanne — Les lieux du sacré*, Berne, Société d'histoire de l'art en Suisse, coll. « Architecture de poche », n° 3, 2016, p. 64-73. Les photographies sont de Jeremy Bierer.

² Bernard Secrétan, *Église et vie catholiques à Lausanne, du xixe siècle à nos jours*, Lausanne, Bibliothèque historique vaudoise, 2005, p. 36.

³ Charles Journet, « La décoration de Notre-Dame du Valentin à Lausanne », p. 206, dans *La Semaine catholique de la Suisse romande*, 64e année, n° 13, 28 mars 1935, p. 206-207.

⁴ *Gazette de Lausanne*, 24.06.1933, p. 2. Disponible en ligne : www.letempsarchives.ch.

⁵ Marie-Thérèse Torche-Julmy, « Gino Severini », *Sikart. Dictionnaire sur l'art en Suisse*, en ligne, 1998. URL : <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4026880>.

⁶ Emanuela Garrone, « Severini muralista sacro (fra Svizzera e Italia) », p. 390, dans *La passione di Cristo e la guerra : sesta Biennale d'arte sacra, 10 giugno-10 agosto 1994*, San Gabriele, Biennale d'arte sacra, 1994, p. 368-403.

⁷ Charles Journet, « La décoration de Notre-Dame du Valentin à Lausanne », art. cit., p. 207.

⁸ Maxime Reymond, *La Paroisse de Notre-Dame de Lausanne*, [s.l.] : [s.n.] (Lausanne : Imprimerie des arts et métiers S.A.), 1935, p. 56.

⁹ Alexandre Cingria, « Décoration », *Oeuvres* n° 4, 1933, cité par Daniel Girardin, *La Crise dans les*

arts plastiques en Suisse romande (1929-1939) : aspects du discours esthétique, mémoire sous la direction de Philippe Junod et Antoine Baudin, Université de Lausanne, Faculté des lettres, Section d'histoire de l'art, juillet 1986, p. 82. Conservé à Lausanne : Archives de la ville.

¹⁰ Gabriella Belli, Daniela Fonti (dir.), *Gino Severini, 1883-1966 : futuriste et néoclassique*, Cinisello Balsamo (Milano), SilvanaEditoriale, 2011.

¹¹ Marie-Claude Morand, « L'Art religieux moderne en terre catholique. Histoire d'un monopole », p. 82, dans Collectif de recherches de l'Université et des musées lausannois, *19-39 : la Suisse romande entre les deux guerres*, Lausanne, Payot, 1986, p. 82-91. Dans le même volume, voir également Edith Carey, « *Nova et vetera* et l'art religieux catholique en Suisse romande », p. 92-94.

¹² Charles Journet, « La décoration de Notre-Dame du Valentin à Lausanne », art. cit., p. 206.

¹³ Gino Severini, Jacques Maritain, *Correspondance (1923-1966)*, éd. Giulia Radin, Firenze, Leo S. Olschki, 2011, p. 118.

¹⁴ Marie-Claude Morand, « L'Art religieux moderne en terre catholique. Histoire d'un monopole », art. cit., p. 87.

¹⁵ Voir Roger Francillon, « De la belle époque à la seconde guerre mondiale », *De Rousseau à Starobinski, littérature et identité suisse*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2011, p. 65-89.

¹⁶ Maxime Reymond, *La Paroisse de Notre-Dame de Lausanne*, op. cit., p. 56.

¹⁷ Voir notamment Emanuela Garrone, « Severini muralista sacro (fra Svizzera e Italia) », art. cit.

¹⁸ Gino Severini, Jacques Maritain, *Correspondance (1923-1966)*, op. cit., p. 122.

¹⁹ Maxime Reymond, *La Paroisse de Notre-Dame de Lausanne*, op. cit., p. 53.

²⁰ *Ibid.*, p. 57.

²¹ « Notre-Dame, église mère des paroisses lausannoises, fête ses 150 ans », dans *Echo*, 23 mars 1985, p. 7-8.

²² Marius Besson, *L'Église et l'imprimerie dans les anciens diocèses de Lausanne et de Genève jusqu'en 1525*, Genève, Librairie Jacquemoud, H. Trono, successeur, 1937, p. 200.

²³ Gino Severini, Jacques Maritain, *Correspondance (1923-1966)*, op. cit., p. 118, note 280 de Giulia Radin.

²⁴ Gabriella de Marco, « Biografia di Gino Severini », p. 51, dans Gabriella de Marco, Paola Pettenella (dir.), *Fondo Severini, inventario*, Rovereto, Emanuela Zandonai, Museo di arte moderna e contemporanea di trento e rovereto (Mart), 2011, p. 23-95.

²⁵ Marie-Thérèse Torche, « L'église de Semsales, premier exemple de peinture cubiste appliquée à l'art monumental religieux en Suisse romande ? », p. 75, dans *Pro Fribourg*, n° 117, *700 ans Châtel-Saint-Denis*, Fribourg, Méandre, novembre 1997, p. 73-78. Dans le même volume, voir également Aloys Lauper, « Église de Semsales : à propos de l'architecture : le leurre ou l'écrin ? », p. 70-72, et Patrick Rudaz, « Une décoration ambitieuse dans une ambiance explosive », p. 79-84.

²⁶ *Idem.*

²⁷ Gabriella de Marco, « Biografia di Gino Severini », art. cit., p. 53.

²⁸ *Ibid.*, p. 60.

²⁹ Claude Ducarroz, *Notre-Dame de Lausanne au Valentin, 1835-1985*, Lausanne, s.e., 1985.