

Laval théologique et philosophique



Un livre d'art, d'histoire et de théologie : la cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg

Ambroise Binz

Volume 56, numéro 2, juin 2000

Esthétique et théologie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/401299ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/401299ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Faculté de philosophie, Université Laval

ISSN

0023-9054 (imprimé)

1703-8804 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Binz, A. (2000). Un livre d'art, d'histoire et de théologie : la cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg. *Laval théologique et philosophique*, 56(2), 267–279. <https://doi.org/10.7202/401299ar>

UN LIVRE D'ART, D'HISTOIRE ET DE THÉOLOGIE : LA CATHÉDRALE SAINT-NICOLAS DE FRIBOURG

Ambroise Binz

Faculté de théologie catholique
Université Marc Bloch de Strasbourg

RÉSUMÉ : Par les différentes phases de sa construction et de ses transformations, la cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg constitue comme un condensé de l'histoire de la ville. Elle présente également une excellente expression de la foi de cette communauté dans son évolution au cours des âges. Cet article offre quelques clés de lecture pour découvrir l'histoire politique et religieuse de la population qui a édifié un si magnifique monument.

ABSTRACT : The Cathedral Saint-Nicolas of Fribourg, in the various stages of its construction and transformation, presents a summary of consciousness of the community in its evolution through the ages. This article intends to be like a guide for a visit, giving a few keys to read the social and religious history of the people who are the builders of such a splendid monument.

L'art est fait pour troubler. La science rassure.
Georges Braque, *Le Jour et la Nuit. Cahiers 1917-1952*

Quel rapport entretient la théologie pratique avec l'esthétique ? Tel est bien le questionnement de ce colloque dont les diverses contributions cherchent à en éclairer les multiples facettes. J'ai souhaité pour ma part aborder cette problématique par le biais d'une expression artistique située dans le temps et l'espace. En effet, je vous invite à feuilleter avec moi quelques pages de ce livre d'art magnifique qu'est la cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg.

Si, d'après le philosophe allemand Martin Heidegger, l'esthétique est « la science du comportement sensible et affectif de l'homme et de ce qui le détermine », alors ce monument nous donne à voir comment, au cours des siècles, des artistes ont traduit en œuvres picturales ou sculpturales, chacun à sa manière, les espoirs et les angoisses, les questions existentielles et les réponses en lien avec leur foi. La perspective empruntée est donc bien celle de l'interdépendance entre élaboration théologique, histoire des événements et expression croyante au cœur même d'un lieu dont la fonction première est d'assurer la célébration de la communauté croyante de cette ville,

d'en forger sa mentalité religieuse et de l'inviter à traduire en actes ses convictions. Au détour de notre visite nous pourrions aussi repérer l'affrontement de visions opposées du monde et la perversion du sens de la foi par des intentions moins avouables : conflits théologiques et fonctionnalisation du croire au cœur de l'expression esthétique¹, voilà qui laisse entrevoir des enjeux pastoraux non seulement pour « en ce temps-là », mais pour le terrain vital du théologien pratique d'aujourd'hui.

Si la Réforme protestante s'est montrée plutôt réfractaire à l'iconographie chrétienne en dénonçant justement la dérive de la fonctionnalisation de l'expression artistique², la ville et la cathédrale n'en portent pas de traces, et pour cause. Fribourg voulait rester fidèle à la foi catholique, au moins autant pour des raisons politiques que spirituelles. Mais paradoxalement l'énergique réaction de la Contre-Réforme contribue également à discréditer les images dans le monde catholique. Face au refus protestant de reconnaître la fonction évangélisatrice de l'art, l'Église baroque insiste, en multipliant les images en de somptueuses scénographies, par une inflation des corps et des sentiments et réduit la Bonne Nouvelle vive des siècles précédents à un langage codifié, loin de l'expérience religieuse vécue par la personne. De cette inflation naîtra une conception purement décorative de l'architecture, de la sculpture et de l'expression picturale du XIX^e siècle, avec une propension à « l'édification » (ainsi, le style sulpicien).

Aujourd'hui on assiste à une timide redécouverte qui cherche à prendre l'art au sérieux dans la vie de l'Église. Sans doute les développements philosophique et psychologique y contribuent, eux qui ont attribué une nouvelle valeur au symbole et qui perçoivent à nouveau la personne comme un corps incarné, sujette aux conditionnements multiples, mais aussi capable de croissance spirituelle.

DANS LA CATHÉDRALE SAINT-NICOLAS LA FOI EST DE SON TEMPS

Les thèmes qui ont inspiré l'expression artistique dans notre cathédrale sont nombreux. Nous y retrouvons non seulement tous les thèmes majeurs de la foi chrétienne, mais aussi toute l'imagerie qui a nourri la piété populaire à travers les modèles. Les images des saints peuplent le bâtiment sacré, mais sont moins fréquentes que les représentations des prophètes et des apôtres, eux omniprésents, non seulement au porche, mais aussi à l'intérieur, tant sur les tableaux que dans les stalles. On y trouve également quelques Pères de l'Église, ce qui plus rare. En ce qui concerne les thèmes de la foi chrétienne, il est intéressant de reprendre les grands articles du symbole de la foi et chercher à repérer quelle place l'expression artistique leur a accordée dans la cathédrale et à quelle époque. Cette lecture est riche d'enseignements sur les rapports entre histoire des mentalités religieuses, pastorale et expression artistique. Ainsi la

1. « Le recours religieux aux images peut avoir une tournure très utilitariste, même quand il se réclame des meilleures intentions » (B. REYMOND, *Le Protestantisme et les Images ; pour en finir avec quelques clichés*, Genève, Labor et Fides, 1999, p. 118).

2. Cf. B. REYMOND, *Le Protestantisme et les Images*, particulièrement chap. 3, p. 29-37.

Trinité occupe la place d'honneur dans les trois vitraux du chœur, mais cela, seulement depuis le début de ce siècle. Le thème de la Création est par contre singulièrement absent, de même le péché de nos premiers parents, à l'exception des magnifiques stalles où les trois panneaux de la création ouvrent le dialogue entre les douze articles du Credo présentés par chacun des apôtres et leur annonce lointaine par douze prophètes.

La vie du Christ tient évidemment une place de choix dans les thèmes illustrés, mais avec des accents différents selon les époques. L'Épiphanie est régulièrement présente à travers les siècles, notamment sur le portail sud qui vient d'être magnifiquement restauré, et dans l'un des splendides vitraux. La raison en est certainement le « jeu des trois rois », ce mystère médiéval joué tous les ans à Fribourg sur la place de la Grenette, le jour de l'Épiphanie, à partir de 1430 et ce jusqu'au milieu du siècle dernier ; l'interprétation des rois mages était alors le privilège des chanoines³. L'Incarnation est peu présente avant le début de notre siècle⁴. Par contre on sera frappé par l'omniprésence du mystère de la Rédemption, avec une accentuation sur la mort du Christ, dont le remarquable Christ en croix à l'entrée du chœur témoigne silencieusement. La mort hante les esprits de l'homme médiéval et la magnifique « Mise au tombeau » en atteste, tout comme elle indique la voie au spectateur-acteur impliqué.

On pourra se demander pourquoi les thèmes de la Résurrection, de l'Esprit-Saint ou de l'Église ne trouvent leur expression artistique qu'au cours de notre siècle. Par contre les « fins dernières » ont droit, dès le XIV^e siècle, à une place de choix. Pour témoin ce splendide « Jugement dernier » qu'affectionnent les sculpteurs des porches de nos cathédrales. Mais entre le roman, par exemple à Conques ou Moissac, et le gothique de Fribourg, ce n'est pas simplement un changement de style dans la manière de représenter le monde à venir ; il s'agit bien d'un changement de théologie qui traduit certainement aussi quelque chose de la peur qui gagne l'Occident. Depuis les mosaïques de Ravenne jusqu'à Rubens, le Jugement dernier est omniprésent dans l'art chrétien. Si nous rencontrons une connivence entre les expressions artistiques et les accents théologiques d'une époque, on peut aussi se demander pourquoi certaines affirmations centrales du Credo auraient moins parlé à nos devanciers. Se seraient-ils arrêtés en cours d'affirmation du Symbole, du côté de la mort du Christ et éventuellement de son Ascension et de son retour en oubliant l'Esprit-Saint et le temps de l'Église ?

3. Cf. R. RUFFIEUX, dir., *Histoire du Canton de Fribourg*, vol. I, Fribourg, 1981, p. 303.

4. À l'exception de la splendide « Nativité » attribuée à l'école de Ferrare (vers 1520), dans une chapelle latérale.

LA CATHÉDRALE : UNE HISTOIRE DE CONSTRUCTION AUX ACCENTS ECCLÉSIOLOGIQUES⁵

L'originalité de cette œuvre architecturale qui devait embellir et glorifier la ville en même temps qu'elle glorifiait Dieu est son histoire architecturale. Église paroissiale d'abord, collégiale ensuite durant de longs siècles, pour devenir cathédrale en 1924, elle peut être considérée comme une œuvre des laïcs. Cette longue histoire de construction qui s'étend sur des siècles, et dont on peut se demander si elle est achevée, dirait-elle, à sa manière, quelque chose d'une ecclésiologie redécouverte au cœur de ce siècle par le concile Vatican II ? Toujours est-il que c'est la communauté bourgeoise, soit les habitants, qui prit l'initiative en 1283 de construire cette église et non, comme si souvent ailleurs l'évêque ou le chapitre. La fabrique de l'église n'eut pas seulement pour tâche de mener à terme le projet au plan de l'édification matérielle, sa tâche principale consistait justement à assurer le financement. Cette origine de la cathédrale se traduit par le fait qu'ici le responsable de la fabrique est un laïc, nommé par le Conseil et non par le chapitre. Du coup on ne lira pas d'emblèmes épiscopaux ou du chapitre sur les murs ou les vitraux, mais bien ceux de la ville, ceux des corporations et des familles dirigeantes. Les marchands, inquiets pour leur salut à une époque où l'on disait que le marchand ne pouvait être agréable à Dieu, firent de généreuses donations, tout comme les corporations, dont celle des influents tanneurs (clés de voûte). Mais on verra aussi pointer dans la cathédrale l'immixtion de l'ordre politique dans les affaires spirituelles, comme en attestent la construction et surtout la décoration du chœur ou encore cette chapelle, dite « de l'État » ou du « gouvernement » et les rappels de hauts faits d'armes : le vitrail de la bataille de Morat ou la toile représentant les magistrats rendant grâce après la première bataille de Villmergen.

LES TABLEAUX DES SAINTS ET LES VITRAUX

De singulières tensions se manifestent dans trois ensembles décoratifs de la nef : les tableaux des prophètes, des apôtres et des saints du XVII^e siècle, les vitraux inférieurs du début du siècle et les vitraux du second étage qui reflètent le renouveau théologique après Vatican II. C'est la tension entre retrait et ouverture, entre tradition et progrès ou modernité, entre conceptions différentes du monde, tensions vécues sur horizon de discussions esthétiques.

Au moment de la Réforme, Fribourg opte pour son camp, celui du catholicisme. Ce choix laissera des marques profondes dans les mentalités et leur inscription dans la vie politique, économique et artistique⁶. En 1651 un cycle de tableaux orne les

5. Nous nous sommes largement inspiré pour cet aspect de la remarquable étude du chanoine Pfulg, certainement l'un des meilleurs admirateurs et connaisseurs de la cathédrale : G. PFULG, *La Cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg*, Moudon, Ketty & Alexandre, 1991.

6. Après une progression démographique rapide dont atteste un double élargissement des murs d'enceinte de la ville en moins d'un siècle, le moment de la Réforme coïncide avec un arrêt de la croissance, tant économique que démographique. Au début du XVI^e siècle la ville compte quelque 5 500 habitants et se trouve à

murs de la nef, dont l'intention est une réponse à la destruction des images lors de la Réforme et au questionnement protestant à propos du culte des saints. La référence à la tradition est évidente dans cette sorte de procession triomphante constituée par 18 prophètes à l'étage supérieur et les douze apôtres auxquels s'ajoutent quatre Pères de l'Église à l'étage inférieur. Elle permet probablement aux autorités qui l'ont commandée de répondre en même temps à un autre défi : celui d'affirmer à l'évêque la fidélité des Fribourgeois aux options théologiques du concile de Trente. En effet, si Fribourg en a adopté très tôt les orientations en matière de foi, elle a résisté durant plus d'un siècle à en adopter les décrets en matière de discipline ecclésiastique. L'année de la mise en place du cycle de tableaux des saints marque l'escalade de la résistance du pouvoir politique contre l'autorité diocésaine à ce sujet⁷.

Pour en venir aux tableaux eux-mêmes, leur emplacement élevé en détermine la dimension — deux mètres sur un mètre pour le plus grand — et celle-ci le traitement. Le peintre franc-comtois Fréchet et ses collaborateurs devaient donc peindre de grandes figures en remplissant l'espace imparti avec une architecture corporelle expressive aux formes claires et compactes et éviter des fioritures illisibles pour l'œil du spectateur à plus de 15 mètres ou davantage. Le cycle des prophètes et des apôtres frappe par l'unité exprimée à travers quelques éléments visibles et facilement interprétables. Si l'esthétique est une question de traitement lié à la contextualisation, alors l'enjeu de la théologie pratique se lit à travers cet ensemble de tableaux. Or la logique de la visibilité souffrira toujours des tensions venant d'interprétations esthétiques opposées. Ainsi, à propos des tableaux qui ornent la nef de la cathédrale, la tension entre affirmation de la tradition et ouverture à la nouveauté et à l'inconnu ne se fit pas attendre. Les magistrats qui avaient parrainé l'œuvre, la trouvèrent « bien mauvaise » et « totalement inconvenante pour l'église principale »⁸. Si les saints sont des modèles et des héros, l'artiste cherche à le montrer à travers un réalisme inhabituel pour l'époque : des habits simples, voire dépouillés pour certains personnages dont nombreux sont pieds nus, d'autres portant les bottes des petites gens⁹ ; l'apôtre Pierre est présenté en compagnie du coq. D'autres portent des habits qui rappellent les draperies gothiques. Dans leur frontalité et sévérité ils rappellent cependant davantage les tableaux de famille dans les maisons bourgeoises que le style maniéré d'une gestuelle éthérée de personnages que l'on veut rendre sacrés en les extrayant des contingences. Ces dernières représentations, sans doute préférées par les magistrats, honoraient les conventions dans de nombreux lieux de culte de l'époque. Ici, au contraire, le peintre traduit le surnaturel et l'atemporel, non à travers des corps quel-

son apogée économique. Elle gardera le même nombre d'habitants jusqu'au siècle dernier. La production de draps chutera vertigineusement en un siècle ; plus une pièce n'est produite en 1600. L'architecture traduit de son côté quelque chose de l'esprit de retrait : à Fribourg, on trouvera encore des réminiscences gothiques sur les façades du début du XVII^e siècle !

7. Cf. G. BAVAUD, « L'Ancien Régime religieux et culturel », dans *Histoire du Canton de Fribourg*, vol. II, Fribourg, 1981, p. 559 et suiv.
8. Charles Descloux qui en a fait l'analyse cite un manuel du 6 octobre 1651 conservé aux archives cantonales : « gar schlecht », « der Hauptkirchen gantz unanständig ».
9. On reprochera deux siècles et demi plus tard à Mehoffer d'avoir représenté les délégués de la diète de Stans comme de vulgaires paysans polonais aux grosses bottes.

que peu exsangues et sans véritable vie intérieure, mais en évitant d'inscrire les personnages sur un arrière-plan de paysage connu, comme on le faisait encore quelques années auparavant. Dans leur réalisme ces saints-là sont justement de tous les temps et de tous les lieux.

Deux siècles et demi plus tard la même tension va jouer dans le même espace, en partie à nouveau autour de la représentation des apôtres, mais cette fois-ci à propos des vitraux. Fribourg venait de se doter d'une université qui d'un coup bouscule et renouvelle la vie de la paisible cité endormie au temps de la Réforme. Si l'on avait eu peur que de nouvelles idées viennent perturber l'ordre, en exigeant que la nouvelle gare soit construite « hors les murs », le bouillonnement intellectuel de l'université ouvrit la porte à de nouveaux courants culturels. Dans cette atmosphère de remue-ménage la vénérable confrérie du Saint-Sacrement lance un concours pour doter la cathédrale de nouveaux vitraux¹⁰. Parmi les 26 concurrents, un jeune artiste polonais de 25 ans, Jozef Mehoffer, se fait immédiatement remarquer en sortant résolument des sentiers battus. Alors que les conditions du concours mentionnaient que les vitraux devaient être exécutés dans le style gothique, le projet de Mehoffer offre selon le président de la Confrérie « une note délicate en dehors des gammes routinières où se complaît l'industrie artistique-religieuse de notre époque ». Oui, rien à voir avec les autres projets qui « laissaient un sentiment de froid ; c'était terne et banal, point de vie, point d'idée profonde ou symbolique »¹¹. Il ne faisait d'ailleurs qu'exprimer le sentiment quasi unanime du jury, dont un dominicain, le P. Berthier, professeur à la jeune université. De son côté le confrère de ce dernier, le P. de Munnynck, estima que les figures des saints de Mehoffer étaient « discutables » et « réalistes jusqu'au ridicule ». Comme les magistrats du temps de Fréchet, il utilisa le même argument : de telles représentations sont inappropriées dans un bâtiment sacré. Selon lui, saint Pierre est représenté comme un rustre sans formation, saint Jacques est une horreur de composition et particulièrement laid notamment avec sa calvitie et saint André manque de retenue avec ses bras ridiculement élevés vers le ciel. Le jury joua l'audace et attribua le premier prix à Mehoffer. Mais c'était sans compter avec les réactions vives, dont celle d'A. Balmer, l'un des candidats évincés. Pour ce dernier :

[...] le genre représenté par M. Mehoffer n'a jamais été vu jusqu'à présent chez nous [...]. Le projet de M. Mehoffer n'est pas gothique flamboyant, ni par le style dans lequel il est exécuté, ni par les idées qu'il exprime, ou plutôt par la manière dont celles-ci sont interprétées [...]. Son œuvre prise dans son ensemble est tellement agitée et provocante [...] que je suis persuadé qu'une suite de huit chapelles ornées de vitraux dans son genre de-

10. Contrairement à ce qui a pu se passer ailleurs et que déplore B. Reymond (cf. *Le Protestantisme et les Images*), il n'y a pas eu de destruction d'œuvres artistiques antérieures. En effet, certaines des fenêtres de la cathédrale paraissaient étrangement vides, d'autres avaient reçu au cours du XIX^e siècle des vitraux rachetés à bas prix dans des paroisses où l'on enlevait les vitraux anciens pour obtenir davantage de lumière. À travers les aléas du temps ces vitraux anciens ont en très grande partie retrouvé leur lieu d'origine, notamment le couvent d'Hauterive ou la collégiale de Romont. Les vitraux médiévaux de l'église de Carignan se trouvent encore actuellement en dessus des portails latéraux.

11. Cité par G. BOUGAREL, « Fribourg, 1892 : l'ouverture, et la modernité en plus ! », dans *Jozef Mehoffer, de Cracovie à Fribourg ce flamboyant art nouveau polonais*, Fribourg, Pro Fribourg, 1995, p. 24.

vrait abattre et anéantir l'effet harmonieux et calme que maintenant produit l'intérieur de l'église de St-Nicolas¹².

Le jury revient alors sur sa première option et décide de faire réaliser deux vitraux, l'un par Mehoffer qui représente la tendance « moderne », l'autre par Balmer qui incarne le courant « ancien ». Par là on entendit l'historicisme. Mais on se rendit compte que l'on ne pouvait pas juxtaposer les deux expressions. L'œuvre de Balmer serait donc installée dans la dernière chapelle où elle ne resta d'ailleurs pas très longtemps¹³. L'ouverture triomphe cependant et Mehoffer réalisera successivement, entre 1896 et 1936, l'ensemble des vitraux des fenêtres du bas et du chœur.

L'œuvre de sa vie est sans doute l'une des contributions majeures à l'art sacré contemporain ; il a foncièrement renouvelé la technique du vitrail, devenu au siècle précédent une simple décoration sur verre. Si on en admire aujourd'hui la somptuosité des couleurs et du décor ainsi que la nouvelle manière d'aborder des thèmes religieux classiques¹⁴, on y découvre aussi l'influence de la majorité des grands courants de peinture du premier quart de notre siècle. Certains classent les premières œuvres de Mehoffer parmi les impressionnistes¹⁵. Les premiers vitraux, ceux des martyrs et du Saint-Sacrement, sont témoins de « l'art nouveau » ou « *Jugendstil* » qui traverse l'ensemble de l'œuvre ; d'autres vitraux attestent cependant les nombreuses influences que l'artiste connut, notamment à Paris, dont le fauvisme, le japonisme, le symbolisme, l'expressionnisme, le cubisme, etc.¹⁶. À nouveau le corps humain et la logique de la visibilité président ici à ce concert de couleurs. Au-delà des tensions déjà nommées, l'œuvre de Mehoffer exprime la sensibilité religieuse de l'époque. À côté des apôtres on trouve les figures des martyrs et des saints qui avaient leur autel dans l'église : Maurice, Sébastien, Catherine et Barbe, Georges, Michel, Anne et Marie-Madeleine. D'autres sont directement inspirés par la Bible, l'élaboration théologique ultérieure ou l'histoire locale : l'Épiphanie, la Rédemption, le Saint-Sacrement, la bataille de Morat et l'intervention de Nicolas de Flue ; dans le chœur, encadrant les trois vitraux de la Trinité, les fenêtres latérales illustrent des scènes de la vie religieuse et politique de la cité. On est encore en pleine chrétienté où l'Église se pense comme coextensive au monde et où tous les événements, profanes ou spirituels, reçoivent une explication religieuse.

Pour célébrer, en 1983, le septième centenaire de la mise en chantier de la cathédrale on décida de confier à Manessier la réalisation des vitraux des fenêtres hautes. Pour respecter pleinement l'œuvre du prédécesseur dans les vitraux du bas, l'artiste choisit des tons légers et subtils. Le thème développé est celui de la Pentecôte et de l'Église : on est bien dans le prolongement de Vatican II, d'une autre visibilité de l'Église et d'un autre rapport de celle-ci au monde. La nouveauté dans le prolonge-

12. *Ibid.*

13. Ce vitrail se trouve actuellement à l'église de St-Maurice à Fribourg.

14. Pour exemple de la manière de renouveler l'iconographie, la figure de l'apôtre Pierre représenté ici en pleurant sa trahison.

15. Par exemple Manessier.

16. Ainsi Mehoffer dit avoir notamment été influencé par Gauguin et Denis, Klimt, Böcklin et Hodler.

ment, en faisant œuvre de tradition, est ici transcrite dans des canons esthétiques. Le lien avec le passé est rendu visible, d'une part grâce à ces sortes de buissons fleuris aux couleurs vives dans les remplages : ils consonnent avec les vitraux de Mehofffer. D'autre part, les lignes mouvementées — aucune ligne droite comme dans les vitraux du bas — reprennent et prolongent les mouvements des habits des prophètes des tableaux de Fréchet. Comme dans ces derniers l'artiste cherche à traduire le surnaturel et ce qui traverse les temps par l'absence de paysages, mais en allant plus loin encore, par l'absence d'une quelconque figure humaine ou particularité vestimentaire. La fonction première est ici de créer l'ambiance de recueillement. Au-delà des formes et des couleurs,

[...] ces vitraux font partie d'un programme théologique vaste et cohérent [...]. À Saint-Nicolas, le souffle lumineux de l'Esprit qui, cinquante jours après Pâques, fondit comme une cataracte sur l'Église naissante, se traduit par des lignes mouvementées, tourbillonnantes, aux contours très variés, qui décrivent un mouvement ascendant [...]. Les bouquets somptueux du couronnement, vraie jubilation de la couleur, ont été interprétés comme une sorte d'hommage aux premières communautés chrétiennes¹⁷.

Pour signifier que Dieu est lumière, les architectes gothiques ont fait en sorte que les lumières baignent l'entrée jusqu'au chœur grâce aux immenses fenêtres qui s'ouvrent sur le ciel et ces grandes roses qui signifient le cours du temps et le Christ, maître du temps. À leur manière les maîtres verriers contemporains ont prolongé cette intention en les inscrivant dans le temps de leurs contemporains et de leur sensibilité religieuse.

LA CHAPELLE DU SAINT SÉPULCRE

Après plusieurs procès contre des hérétiques vaudois, à chaque fois acquittés, le Conseil de la ville décide en 1430 d'en finir avec cette communauté qui désapprouve la consécration des églises, l'invocation des saints et nie le purgatoire¹⁸. Finalement pas moins de 16 personnes seront condamnées, certaines très lourdement. Dans la cathédrale où le curé avait laissé transparaître, dans ses prédications, une sympathie certaine pour la nouvelle doctrine, Bertrand de Bourgogne prêche quotidiennement contre les hérétiques, 46 fois en 8 semaines. La même année on achève la nef de la cathédrale, on installe le Calvaire de l'Arc triomphal entre le chœur et la nef et le riche marchand drapier, Jean Mossu, fait ériger la chapelle du Saint Sépulcre qui renferme l'impressionnante et pathétique Mise au Tombeau. Simple coïncidence ou réaction de crainte pour son salut ? C'est aussi l'année où Fribourg fabrique le plus grand nombre de draps de toute son histoire économique¹⁹. Cette œuvre monumen-

17. G. PFULG, « Les vitraux des fenêtres hautes », dans COLL., *Manessier à Fribourg*, Fribourg, Pro Fribourg, s.d., p. 7.

18. Cf. G. MODESTIN, « Der Teufel in der Landschaft. Zur Politik der Hexenverfolgungen im heutigen Kanton Freiburg von 1440 bis 1470 », *Freiburger Geschichtsblätter*, 76 (1999), p. 81-122, surtout p. 83-89 ; K. UTZ-TREMP, « Ist Glaubenssache Frauensache ? Zu den Anfängen der Hexenverfolgungen in Freiburg », *Freiburger Geschichtsblätter*, 72 (1995), p. 9-50, surtout p. 28-32.

19. En 1430, 14 000 pièces seront fabriquées et vendues bien au-delà des frontières. Jean Mossu devait s'être enrichi encore davantage au cours de cette année-là. C'est l'époque où Fribourg connaît une croissance

tales commandées et payées par une personne individuelle est aussi le signe d'un changement de mentalités. Il n'y a pas si longtemps les fabriques, organisées de manière coopérative, assurèrent une exécution homogène de l'expression artistique. L'uniformité de style s'efface maintenant au profit de l'individualisme de tel ou tel artiste. « Le goût du temps va être désormais [...] celui des bourgeois de la ville, très proches des artisans et à même de créer, vu leur situation économique, une culture adaptée à leur vision du monde. La nouvelle classe dominante (et l'histoire nous montre que ce fut toujours le cas) s'exprime par l'art, finance les institutions religieuses et se donne un cadre de vie à la mesure de sa richesse [...] »²⁰. » D'ailleurs à cette époque les représentations monumentales de la Passion du Christ se multiplient en Occident au retour des croisades et au moment où commence à fleurir sur les parvis le théâtre religieux. En outre, depuis déjà un siècle, la famine fait périodiquement ses ravages et entraîne une forte mortalité parmi les plus pauvres ; les famines vont persister tout au long des deux derniers siècles du Moyen Âge (et plus tard encore) et peser sur la démographie. Depuis le milieu du siècle précédent s'y ajoutent les grandes épidémies de la peste²¹. La peur pèse sur l'Occident. Dès lors il n'est pas étonnant que la vision du « Jugement Dernier » s'imprègne à tous. Le croyant trouvera une réponse à ses questionnements auprès du Christ qui l'a précédé dans la mort. On s'identifie plus facilement à la mort qu'à la gloire, la seconde ne trouvant pas ou peu d'enracinements concrets dans le quotidien. Dans cette chapelle du Saint Sépulcre le sculpteur anonyme livre son message de foi : la douleur est retenue et la mort porte le visage d'un sommeil paisible qui laisse déjà deviner la résurrection et peut-être une allusion à une autre présence du Christ. En effet, il repose sur une table de pierre comme un autel (pas un sarcophage ou une pierre tombale !). Il n'y a rien à craindre, à condition de ne pas rester spectateur. D'ailleurs, peut-on, aujourd'hui encore se positionner en face ? Car sans qu'il ne s'en rende compte, celui qui s'est arrêté est mystérieusement inscrit dans le cercle invisible ; il fait partie des personnages — ne faut-il pas dire des acteurs et témoins ? — de l'œuvre monumentale. Ici, si le silence s'impose de lui-même, l'acteur-témoin ne ressent-il pas comme un sentiment de crainte dont la source lui est difficile à saisir ? Le sculpteur a légèrement surdimensionné l'ensemble des treize statues²², acteurs de plusieurs scènes bibliques rassemblés comme dans un tableau final. On admirera certainement l'extraordinaire expression du visage du Christ, les vêtements somptueux de Joseph d'Arimathie, signe d'inculturation, ou encore l'habit monacal de Nicodème avec le ciseau de sculpteur²³. Les sept person-

démographique fulgurante — deux extensions de la cité au cours du même quart de siècle — à l'image de la croissance économique.

20. H. SCHÖPFER, « La sculpture médiévale », dans R. RUFFIEUX, dir., *Histoire du Canton de Fribourg*, vol. I, Fribourg, 1981, p. 432.

21. La grande épidémie de la peste qui traverse l'Europe au milieu du XIV^e siècle décime la population du tiers !

22. Cf. la statue du Christ (188 cm), Nicodème (187 cm). Il ne faut pas oublier que la taille normale à l'époque de l'artiste était de quelques dizaines de centimètres inférieure à nos normes contemporaines. Il suffit de regarder une armure d'époque pour s'en convaincre, ou, mieux encore, essayer de trouver sa station debout, soutenu par la « miséricorde » de la banquettes retournées des stalles.

23. Au Moyen Âge, la légende fit de Nicodème un sculpteur de croix.

nages du second plan incitent, de par le symbolisme du nombre, à lier présent et éternité. S'il s'agit de l'ensemble sculptural monumental le plus important de notre pays pour la fin du Moyen Âge et même de la plus ancienne Mise au Tombeau intacte du type français, les rapports tissés entre l'histoire du temps, les quêtes de sens du croire et l'expression artistique nous conduisent bien au-delà d'un ordre des valeurs qui s'arrêterait à la *technè* ou à la rareté de l'objet.

L'impressionnante Mise au Tombeau est encore renforcée depuis que Manessier a atténué la lumière crue des vitraux précédents par son extraordinaire œuvre qui évoque la chape de la nuit tombante du Vendredi saint et la clarté du matin de Pâques. Là où la mort semblait dire son dernier mot et la douleur imposer le silence au passant, l'œuvre contemporaine traduit une nouvelle sensibilité croyante : on ne peut isoler la mort du Christ de la Résurrection²⁴. Mais laissons, pour une fois, parler l'artiste lui-même : « Nuit unique, sereine et tragique à la fois, dont j'ai essayé de baigner l'atmosphère de cette chapelle, par une symphonie en bleu sombre et intense [...]. Je ne vois nulle part, dans tous les ensembles de vitraux qu'il m'a été donné de réaliser [...] un lieu aussi propice que cette chapelle du Saint Sépulcre, pour exprimer enfin... cette immense nuit, si chargée de désespoir et d'espoir à la fois²⁵. » Notons simplement qu'une fois de plus la tension évoquée à propos de la manière de traduire le monde du croire dans des conceptions différentes de la corporéité présentes dans la nef de la cathédrale se vérifie une fois de plus. Certains parlèrent du formalisme trop abstrait et déplacé de ces vitraux. Pour eux l'œuvre esthétique de Manessier étouffe la présence priante de la Mise au Tombeau. Aurions-nous donc désappris à lire les lignes et les formes et à les mettre en rapport avec le croire ? Voyons plutôt combien la statique horizontale du vitrail, qui correspond bien à l'atmosphère de tristesse du groupe sculpté, équilibre la dynamique verticale de la fenêtre et articule ainsi les deux dimensions du mystère de la Rédemption dont l'accentuation unilatérale de l'un des deux accents entraîne inexorablement le croire dans des impasses.

LE CHŒUR : À LA GLOIRE DE DIEU ET DU NOUVEAU POUVOIR

Une cathédrale est toujours en construction : on ajoute, on embellit et parfois on démolit pour mettre autre chose à la place. Pour les bâtisseurs, s'inscrire dans la tradition vivante n'est pas synonyme de « maintenir en l'état » en pétrifiant (sclérosant) le passé, ni de restauration historicisante. On mélange les styles et les époques, on ne craint pas de supprimer ce qui ne correspond pas au projet renouvelé. C'est ainsi qu'au XV^e siècle la tour orientale de la cathédrale est démolie. Mais on l'avait fait sans en prévoir les conséquences au niveau de la statique du bâtiment. Ainsi vers 1518, quelques décennies après la démolition de la tour, des fissures apparais-

24. C'est ce qui amène fréquemment les « Chemins de Croix » contemporains à ajouter une XV^e station : celle de la Résurrection.

25. Extrait de la présentation faite par l'artiste lui-même lors de l'inauguration le 7 mai 1977, dans *Manessier à Fribourg*, p. 10-11.

sent dans le chœur. Un siècle plus tard la situation s'aggrave et des pierres commencent à se détacher. Il faut songer à reconstruire le chœur. Or l'année où débute la reconstruction, 1627, la cité connaît un bouleversement politique sans précédent : un groupe de bourgeois privilégiés s'empare du pouvoir en se constituant en un patriciat dont le « secret²⁶ » accentue le pouvoir. L'accentuation ou l'ajout d'une particule à leur nom n'est pas sans importance : du « de » on glisse rapidement à la déification. Désormais les fonctions publiques ne seraient plus attribuées qu'aux membres de ces « cent familles ». Reconstruire le chœur de la cathédrale devient l'occasion pour signaler le changement d'ordre et l'importance des nouveaux maîtres. Le nouveau plafond avec ses nervures est l'imitation des plafonds qui ornaient les salons exquis des hôtels particuliers de ces citoyens pas comme les autres. Il n'y a pas si longtemps l'architecture religieuse donnait le ton, et l'on reproduisait chez soi dans sa demeure ce que les architectes avaient imaginé pour la gloire de Dieu. Singulier renversement qu'un bâtiment religieux qui rappelle la demeure seigneuriale. Et pour bien assurer que le pouvoir civil surplombe désormais le pouvoir spirituel, les trente-deux magistrats en exercice font appliquer leurs armoiries sur les nervures en y inscrivant leur nom sur une banderole à côté de Charles Borromée. L'esthétique n'est plus « de » Dieu et pour lui, elle est fonctionnalisée au service des de Gottrau, d'Affry et autres « déifiés » de par leur propre grâce. En quelques options architecturales et quelques clés de voûte, d'ailleurs magnifiquement sculptées et décorées, l'esthétique du chœur et de ces multiples résonances symboliques met au grand jour les questions ecclésiologiques et de théologie pratique les plus fondamentales

UN ENJEU POUR LA THÉOLOGIE PRATIQUE : LES CONDITIONS POUR UNE EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE

Si dans une perspective praxéologique l'esthétique permet de nouer le dernier moment du mouvement d'une théologie pratique, celle de la mise en œuvre, alors les conditions pour une expérience esthétique constituent un enjeu vital pour notre travail théologique. La visite de la cathédrale n'a pas pu provoquer une expérience esthétique, mais elle aura cherché plus modestement à mettre en place quelques conditions auxquelles chacun pourra tisser son itinéraire de sens. Quelques rappels suffiront pour dessiner l'horizon et la perspective d'un travail théologique.

La perception esthétique est globale. Elle prend en compte l'expérience humaine avec tous les sens. L'expérience n'est-elle pas justement cette dynamique qui s'étend entre les sens et le sens ?

L'expérience esthétique est un événement à la fois actif et passif. Si je suis sujet qui crée et recrée de manière originale en admirant l'œuvre artistique, celle-ci, en même temps m'« agit » : dans la perception je reçois un en-deçà. Cet aspect de don est attesté, par exemple, par les changements de perspective des œuvres artistiques elles-mêmes. Il suffit d'évoquer la crucifixion vue par Salvador Dalí. Un autre exem-

26. L'exécutif prit pour nom « Conseil Secret ».

ple de cet « être agi » est la perception de l'extraordinaire groupe sculptural de la « Mise au Tombeau ». Avec leur dimension légèrement en dessus de la taille habituelle les personnages « dé-routent » du cours normal des choses. Plus simple spectateur extérieur, mais acteur impliqué, le témoin est assigné à agir de manière nouvelle et créative. N'est-ce pas justement cette qualité unique de l'agir, en somme une œuvre artistique unique, qui est l'horizon prophétique de l'intervention du théologien pratique ? L'art dérouté. Il s'oppose aux clichés et à la reproduction mécanique. Ainsi Matisse s'élève contre « les images de confection de masse ». L'art rend ainsi possible l'expérience de liberté et d'autonomie (c'est la fonction sociale et politique de l'art) ; il incite à s'arrêter et à faire une pause. Là encore nous touchons aux conditions mêmes de notre travail théologique.

Mais pour y parvenir un certain nombre de conditions devront être réunies.

La première consiste à rendre possible une rencontre existentielle avec le monde qui l'entoure, qui le marque, mais qu'il est appelé à marquer à son tour de son empreinte créatrice. Ce n'est qu'à cette condition que l'être humain d'objet deviendra sujet, non seulement acteur, mais auteur et créateur.

La seconde condition nous invite à ouvrir le temps et l'espace. Ce n'est qu'inscrit dans le grand mouvement de l'histoire — celui où l'histoire des hommes peut devenir récit de Dieu²⁷ — que les petits récits d'une vie individuelle peuvent prendre épaisseur de sens. Ce n'est qu'alors que l'on peut inviter à la pause qui est porte d'entrée dans la contemplation.

Mais si l'expérience demeure toujours singulière et difficile à communiquer, la mission ecclésiale nous convie à offrir des lieux et des moments communs à cette dynamique qui va des sens au sens, soit la dynamique de l'expérience. Si l'expérience esthétique peut devenir un lieu théologique, alors il n'est pas indifférent de pouvoir découvrir avec d'autres, ensemble. Car comment deviendrons-nous une communauté d'expérience qui entre dans l'histoire des expériences avec les expériences de ceux qui ont rencontré le Ressuscité ?

Une autre condition est justement liée à cette découverte de l'œuvre artistique qui dé-route. Elle incite à changer de perspectives, à emprunter de nouvelles voies, peu explorées. À mon sens l'esthétique de la mise en œuvre pastorale ne tolère pas la répétition mécanique et stérile. Il n'y a pas de place pour le clonage dans le Royaume qui advient.

Comme pour la visite de la cathédrale il fallait quelques clés de lecture d'ordre historique, psychologique, sociologique, artistique. Le théologien pratique est justement invité à offrir, avec d'autres, ces clés de lecture qui articulent entre elles des rationalités différentes. Cette autre condition concerne la mission d'initier qui comporte une information sérieuse et distante.

27. Cf. E. SCHILLEBEECKX, *L'Histoire des hommes, récit de Dieu*, Paris, Cerf (coll. « Cogitatio Fidei », 166), 1992.

Finalement une dernière condition concerne le choix des points de départ de l'itinéraire auquel nous convions. Je ne puis inviter uniformément et avec le même discours à entrer dans la cathédrale et à s'ouvrir à ses multiples résonances de sens un groupe de collègues, une classe de caté, des touristes pour qui le monde de la foi est devenu étrange et étranger. Le point de départ devra correspondre au développement psychologique et à la maturité des spectateurs appelés à devenir acteurs. Cette dernière réflexion me ramène à mon propre enracinement, celui de la maturation humaine et croyante à l'âge adulte dans une perspective de théologie pratique. Mais cela mériterait un autre colloque.