Lumières nouvelles sur le sacré

ARTS DU VERRE
Nouvelles recherches du Vitrocentre Romont

GLASS ART
New research by Vitrocentre Romont

GLASKUNST
Neue Forschungen des Vitrocentre Romont

Édité par Vitrocentre Romont

Volume 5

VITROCENTRE ROMONT

Lumières nouvelles sur le sacré

Arts verriers du Groupe de Saint-Luc

Camille Noverraz, Valérie Sauterel
et Vitrocentre Romont (éds.)

DE GRUYTER

La publication imprimée et en libre accès de ce volume a été permise grâce au soutien de :

Fondation Pittet

Elle s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche du Vitrocentre Romont qui a été soutenu par la Loterie romande (CPOR et Loro Fribourg), l'APAS (Association pour la promotion de l'art sacré, Genève), la Fondation Vincent Merkle et l'Académie suisse des sciences humaines et sociales — ASSH

Soutenu par l'Académie suisse des sciences humaines et sociales
www.assh.ch

VITROCENTRE ROMONT
CENTRE SUISSE DE RECHERCHE
SUR LE VITRAIL ET LES ARTS DU VERRE
SCHWEIZERISCHES FORSCHUNGSZENTRUM
FÜR GLASMALEREI UND GLASKUNST
SWISS RESEARCH CENTRE
FOR STAINED GLASS AND GLASS ART

ISBN 978-3-68924-116-2
e-ISBN (PDF) 978-3-68924-000-4

DOI https://doi.org/10.1515/9783689240004

ISSN 2748-937X

Library of Congress Control Number: 2024943287

Informations bibliographiques publiées par la Deutsche Nationalbibliothek :
La Deutsche Nationalbibliothek répertorie cette publication dans la Deutsche Nationalbibliografie ; des données bibliographiques détaillées sont disponibles sur Internet à l'adresse suivante : http://dnb.d-nb.de.

Image de couverture : Alexandre Cingria, atelier Chiara, Lausanne, *Marie-Madeleine* (détail), 1930, vitrail, église du Christ-Roi, Tavannes.
Couverture & mise en page, typographie : Jan Hawemann, Berlin
Impression et reliure : Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

www.degruyter.com

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS

Ce livre n'aurait pas pu voir le jour sans l'aide de nombreuses institutions et personnes que nous tenons à remercier vivement.
Pour leur précieuse collaboration tout au long de ce projet, nous remercions les paroisses catholiques des différents sanctuaires étudiés et en particulier les personnes suivantes : Mme Myriam Rossier, Présidente du conseil, et Mme Fabienne Tâche (paroisse d'Attalens) ; M. Tom Gibbs, Président du conseil (paroisse d'Aubonne) ; M. Sébastien Murith, Président du conseil, et Mme Sandra Camélique Guanter (paroisse de Broc) ; Mme Marlène Carrard, Présidente du conseil, et M. Dominique Chassot (paroisse de Bussy) ; M. Antonio Viscosi, Président du conseil (paroisse Sainte-Marie du Peuple de Châtelaine) ; M. Frédéric Monnin (paroisse Saint-Paul de Cologny) ; M. Julien Fiume, Président du conseil, et M. Jean-Marc Collaud (paroisse de Colombier) ; Mme Gisèle Gaud, Vice-présidente du conseil, sa belle-sœur Mme Monique Gaud et son mari M. Michel Gaud (paroisse de Compesières) ; M. Jean-Paul Cattin, Président du conseil (paroisse d'Echarlens) ; M. René Sonney, Président du conseil, et M. Michel Riedo (paroisse d'Ependes) ; M. le chanoine Jean-Pierre Liaudat et M. Pascal May, Président du conseil (paroisse de Finhaut) ; Mme Rachel Meyer-Bovet, Présidente du conseil, et Mme Monique Pichonnaz-Oggier (paroisse Saint-Pierre de Fribourg) ; M. Charles Freléchoux, Président de la commune ecclésiastique de Fontenais ; M. Gilles Broccard, Président du conseil, et Mme Anne Bourban (paroisse de Nendaz) ; M. Michel J. Rossi, Président du conseil (paroisse de Cossonay-La Sarraz) ; Mme Silvia Kimmeier, Présidente du conseil (paroisse catholique Notre-Dame de Lausanne) et M. Danilo Mondada, Président de la Fondation d'Olcah ; M. Roland Chlapowski, Président du conseil (paroisse catholique de Lutry) ; M. Jean-Claude Raemy, Président du conseil (paroisse Notre-Dame-de-l'Épine de Mézières) ; Mme Élisabeth Rumo, Présidente du conseil (communauté de Murist) ; M. Serge Gambaudo, Président du conseil (paroisse d'Orsonnens) ; Mme Marceline Dilonardo, Présidente du conseil (paroisse du Petit-Lancy/Saint-Luc) ; M. Benoît Chobaz, Président du conseil, et Mme Anne-Françoise

Phillot (paroisse de Romont) ; M. Josef Christen, Président du conseil, et M. Jean-Rodolphe Comelli, architecte, (paroisse de La Béroche-Bevaix) ; M. André Quinodoz, Président du conseil, Mme Marie-Claude Perrier, Mme Geneviève Pralong, M. Pierre Bucheler et M. Jean-Pierre Mayor, membres du comité de restauration de l'église (paroisse de Saint-Martin VS) ; M. Gérard Curty, Président du conseil (paroisse de Semsales) ; M. Alex Bourqui, Président du conseil (paroisse de Siviriez) ; M. Maurice Grandjean, Président du conseil (paroisse de Sorens) ; M. Bernard Koller, Président du conseil (paroisse de Tavannes) ; Mme Colombe Rebetez, ancienne Présidente du conseil (paroisse de Couvet-Travers) ; M. Jean-François Pittet, Président du conseil (paroisse de Villars-le-Terroir).

Nous exprimons par ailleurs notre reconnaissance à Frère Marcel Durrer (vicaire de la Fraternité de Saint-Maurice), M. Cédric Losey (syndic de la commune de Prévondavaux), M. Pascal Pollien (syndic de la commune de Villars-le-Terroir) et Mme Fabienne Raemy (secrétaire de direction de l'Université de Fribourg). Un grand merci également à la *St. Lukasgesellschaft für Kunst und Kirche* pour son soutien et sa collaboration et en particulier à son Président, M. Matthias Berger, ainsi qu'à Mme Alexia Zeller, Vice-présidente.

Nous adressons notre vive reconnaissance à toutes les personnes qui nous ont aidées dans nos recherches, en particulier : M. Aloys Lauper, M. Stanislas Rück, Mme Danielle-Marjorie Ducotterd et Mme Laurence Cesa (Service des biens culturels du canton de Fribourg) ; M. Florian Defferard et Audrey Progin (Passeurs d'Archives) ; Mme Nathalie Dupré (Archives de l'Évêché de Fribourg) ; M. Alexandre Dafflon (Archives de l'État de Fribourg) ; Mme Christine Fracheboud (Archives de l'Université de Fribourg) et Mme Milena Castrovinci-Wermelinger (Archives des Alumni) ; M. Daniele Maggetti (Centre des littératures en Suisse romande) ; Mme Nathalie Martinoli Kolba (Archives du vicariat épiscopal de Genève) ; feu M. Patrick Rudaz, qui a si volontiers partagé avec nous son savoir sur le Groupe de Saint-Luc ; M. André Geinoz, ancien lieutenant de préfet à la préfecture de la Gruyère et grand connaisseur du Groupe de Saint-Luc ; M. Philippe Clerc, historien de l'art spécialiste des artistes fribourgeois ; M. le Professeur Dave Lüthi (Université de Lausanne) pour son soutien indéfectible ; Mme Catherine Raemy et la rédaction des Monuments d'art et d'histoire (Direction de l'archéologie et du patrimoine de l'État de Vaud) ; Feu M. Aloys Page, Mme Anne-Catherine Page ainsi que l'hoirie Page ; Mme Francesca Piqué et toute l'équipe du projet *Gino Severini in Switzerland* pour les échanges fructueux entre nos projets ; M. Roger Pittet (Villars-le-Terroir) ; M. Pascal Lincio, Président de la Société d'histoire de la Côte ; Mme Isabelle Tabin, artiste et peintre-verrier ; M. Daniel Stettler, artiste et maître-verrier, M. Christophe Burlet, maître-verrier, ainsi que le regretté maître-verrier Michel Eltschinger, qui nous a tant aidées par son savoir et son amitié.

Nous exprimons également toute notre gratitude envers les descendants d'artistes qui ont partagé avec nous leurs archives et souvenirs et nous ont autorisées à publier des œuvres de leurs parents : Mmes Ariane Bercher-Jordan et Liliane Jordan ; Mme Anne Martine Beretta Cassis et Isabelle Girod ; Mmes Barbara de Wolff et Sigrid

de Castella ; M. Olivier Cingria ; Mme Dominique Chenaux-Dumas et son époux ; Mmes Anne et Ilya Gaeng ; M. Alain et Mme Nicole Glauser ; Mme Claude Monnier ; Mme Sylvie Poncet et feu son époux, M. Gabriel Poncet ; M. Jean-Bernard Thévoz ; Mme Romana Severini ; Mme Marie-Françoise Robert Haenggli ; M. Vivian Fridelance ; Mme Sylvie Visinand (Fondation Théodore-Strawinsky) ; Mme Véronique Chavaz et M. Denis Chavaz (Fondation Albert-Chavaz) ; M. Patrick Aebischer (Association des Amis de Yoki).

Que soient également remerciées toutes les collaboratrices anciennes et actuelles du Vitrocentre Romont qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation de ce projet, ainsi que Mme Francine Giese, directrice, qui a supervisé l'ensemble du projet, et M. Stefan Trümpler, ancien directeur, qui en a eu l'initiative.

Merci aux photographes dont le talent a été mis au service de ce livre : MM. Helder Da Silva, Yves Eigenmann, Bruno Fäh, Rémy Gindroz, Cyrille Girardet, Robert Hofer et Gilles Monney, ainsi qu'à l'éditeur De Gruyter pour son excellent travail dans la production de cet ouvrage.

Nous adressons enfin notre gratitude aux sponsors qui ont spécifiquement contribué à financer ce projet : la Conférence des présidents des organes de répartition des bénéfices de la Loterie romande, pour son important soutien au projet Saint-Luc ainsi que la Loro Fribourg ; l'APAS (Association pour la promotion de l'art sacré, Genève), par le biais de M. Léopold Borel, ancien vice-président et trésorier, et Mme Petra Stordel, trésorière ; la Fondation Pittet et son Président, Me Olivier Verrey pour leur soutien à la réalisation de ce livre ; la Fondation Vincent Merkle pour son support financier dans la mise en place de l'exposition clôturant le projet ; et l'Académie suisse des sciences humaines et sociales — ASSH, pour son aide dans les travaux de mise en ligne des fiches d'inventaire sur la base de données vitrosearch.

AVANT-PROPOS

En 1988, le Vitrocentre Romont s'est établi dans le chef-lieu glânois, épicentre des activités du Groupe de Saint-Luc, société fondée à Genève en 1919 sous le nom de Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice.
Après la faillite de cette première entité en 1924, la rencontre de certains membres romands de l'ancien groupe avec diverses figures artistiques alémaniques permet la création d'une nouvelle société nationale qui prend le nom de Société Saint-Luc/St. Lukasgesellschaft (SSL), qui poursuit des objectifs similaires et se divise en une section romande et une section alémanique en 1932.
Cette Société, restée connue en Suisse romande sous l'appellation « Groupe de Saint-Luc », est très active à Romont, sous la férule de l'architecte Fernand Dumas, qui y possédait son bureau. Rassemblant des artistes, architectes, intellectuels et personnalités publiques et ecclésiastiques, elle œuvre au renouveau de l'art sacré en terre catholique durant l'entre-deux-guerres. Les artistes qui en sont membres se sont exprimés dans différentes techniques, l'art du vitrail et de la peinture sous verre occupant une place centrale.
La Société Saint-Luc fêtant le centenaire de sa fondation en 2024, le Vitrocentre Romont a saisi cette occasion pour mener à bien un projet d'inventaire pluriannuel sur la production verrière en terre romande du Groupe de Saint-Luc, organisme ayant certes progressivement disparu à partir de 1945, mais dont certains membres restent des acteurs importants de l'art sacré dans les décennies suivantes.
Le recensement et l'étude des arts du verre en Suisse font partie des tâches principales du Vitrocentre Romont qui, en tant que centre de recherche, s'engage pour la valorisation de cet important patrimoine national. Grâce au généreux soutien de différents organismes (Conférence des présidents des organes de répartition des bénéfices de la Loterie romande, Association pour la promotion de l'art sacré — APAS, Genève, Académie suisse des sciences humaines et sociales — ASSH), l'importante production verrière du Groupe de Saint-Luc dans les cantons de Fribourg, Vaud,

https://doi.org/10.1515/9783689240004-001

Genève, Neuchâtel, Valais, Jura et Berne a pu être étudiée et les résultats rassemblés dans des notices détaillées mises à la disposition des spécialistes et du public intéressé sur vitrosearch.ch, la plate-forme en accès libre du Vitrocentre Romont.
La présente publication, qui a pu voir le jour notamment grâce au soutien de la Fondation Pittet, complète et approfondit ces notices. Réunissant les résultats de recherche obtenus par l'équipe scientifique en charge de ce beau projet, l'ouvrage permettra d'apprécier pour la première fois dans toute son ampleur cette importante production artistique romande.
Mes remerciements vont à Valérie Sauterel et Camille Noverraz, qui ont mené le projet avec beaucoup d'expertise et d'engagement depuis 2019, ainsi qu'à Elisa Ambrosio, dont la contribution spécifique porte sur l'étude des peintures sous verre réalisées par des membres du Groupe de Saint-Luc sur le territoire romand.
À présent, je vous invite à découvrir le monde fascinant des œuvres verrières du Groupe de Saint-Luc, spécifiquement conçues pour faire corps avec l'architecture dans laquelle elles s'intègrent et contribuant à y créer une atmosphère particulière. Comme l'écrit Jean-Bernard Bouvier, membre du Groupe romand : « Le vitrail n'ouvre pas l'édifice où il est placé, comme une fenêtre qui donne vue sur le dehors. Il ferme l'édifice, comme le mur lui-même, et l'embellit, versant à *l'intérieur* les jeux d'une couleur transparente mais solide »[1].

Francine Giese
Directrice du Vitrocentre Romont

1 Bouvier 1937, p. 24.

PRÉFACE
« ALEXANDRE CINGRIA, ANIMATEUR DU GROUPE DE SAINT-LUC : REGARD SUR MON GRAND-PÈRE »

Lorsque Mesdames Camille Noverraz et Valérie Sauterel m'ont honoré de la demande de rédiger la préface de leur ouvrage sur le Groupe de Saint-Luc, j'ai longuement hésité à y répondre positivement, car bien que j'aie côtoyé et apprécié l'œuvre de mon grand-père Alexandre Cingria tout au long de ma vie, je n'ai pas eu le privilège de le connaître. C'est pourquoi, en ma qualité de petit-fils, j'expose ici mes impressions profondes sur son œuvre, en espérant que mes propos expriment tout le respect et l'admiration que j'éprouve pour tout ce qu'il a produit et apporté aux arts, à la plus grande Gloire de Dieu.

De par sa création spirituelle, ses dons d'animateur et l'action de son esprit cultivé, Alexandre Cingria a exercé une influence majeure sur la vie artistique en Suisse, passionné qu'il était par les paysages et l'histoire de notre pays, dont il nous a offert de magnifiques représentations en les interprétant et en les transcrivant à sa manière.

En effet, à travers ses convictions religieuses, il n'a cessé de nous interpeller et de nous émerveiller par toutes ses formes d'expression utilisées pour capter et stimuler notre attention. L'essentiel de son art réside en des édifices religieux, œuvre immense, empreinte de surnaturel et de foi chrétienne, qu'il embellit à sa guise et selon son intuition créative.

Pour moi, il est le digne représentant du mouvement de la Renaissance italienne et ressuscite ses plus grands artistes, ce qui lui vaut à raison le titre de « Prince de la couleur ».

Car le peintre, mosaïste et verrier qu'il était nous conduit dans un univers imaginé et intellectuel plus que naturel ; par d'innombrables représentations et par des spectacles grandioses, il nous initie à la grandeur avec des décors théâtraux ainsi que des fresques et des vitraux. Son œuvre immense et variée captive, fascine et ne laisse personne indifférent, comme le prouve sa carrière d'innovateur jalonnée d'échecs et de triomphes, qui ont façonné sa personnalité et déterminé l'univers fabuleux dans lequel il a évolué et développé son talent, parallèlement à sa force de créer et de produire une forme d'art généreuse, splendide et authentiquement religieuse.

Le rôle qu'Alexandre Cingria a joué dans notre pays est conséquent, parce qu'il nous interpelle et nous interroge, tout en agissant sur notre esprit critique et en stimulant

https://doi.org/10.1515/9783689240004-002

notre imagination face aux beautés du monde visible, qu'il transforme en une flamme spirituelle attisée par son imagination, sa prodigalité et son extraordinaire audace. Marqué par ses origines latines, cet artiste se caractérise par un esprit cosmopolite et doté d'un fort tempérament d'homme d'action.

En tant que fondateur du Groupe de Saint-Luc, de la Pomme d'Or, du Groupe Romanité et des Compagnons de Romandie, le citoyen comme l'artiste occupe une place prépondérante dans l'histoire de l'art et de la littérature de notre pays. Le Groupe de Saint-Luc fut fondé par son audace ; jamais il ne se serait développé et jamais notre activité dans l'art religieux ne se serait affirmée avec tant de force, s'il n'y avait fidèlement apporté ses certitudes et ses visions.

Les qualités d'Alexandre Cingria se résument en ces quelques mots : chrétien, animateur, peintre, verrier, homme d'église et de théâtre, qui a mis au service de l'art et son expression spirituelle, tout son élan et toute son énergie. La plume, le tableau et la parole constituaient pour lui des modes d'expression qu'il pratiquait aisément et talentueusement avec les nombreux artistes et écrivains qu'il fréquentait, en entretenant avec eux des liens d'amitié durable et intense.

Par ces quelques lignes, j'espère avoir apporté mon modeste témoignage sur l'œuvre et la personnalité de mon grand-père Alexandre Cingria, dont le parcours de vie a comporté, tout comme le mien, un certain nombre de lieux et d'activités communes que nous avons fréquentés et pratiquées à des périodes différentes, telle la ville de Saint-Maurice, où il a résidé et travaillé et où j'ai effectué mes études secondaires au sein du Collège de l'Abbaye, la Société de Zofingue, au sein de laquelle nous fûmes tous deux des membres actifs, l'École des Beaux-Arts de Genève, où il a étudié et enseigné et dans le bâtiment de laquelle j'ai accompli mes études d'architecte, l'armée suisse, dont nous fûmes officiers supérieurs, et surtout notre famille, qui nous a enseigné les valeurs pratiques et religieuses en nous assurant un cadre de vie propice à notre développement intellectuel et physique.

Je suis persuadé que son exemple et l'influence de son œuvre m'ont accompagné dans le choix et l'accomplissement de mes actions tout au long de ma vie, ce dont je lui suis très reconnaissant et lui exprime donc ma vive gratitude, en contribuant au maintien de sa mémoire et de sa notoriété, en collaborant étroitement avec les institutions et les sociétés culturelles qui contribuent activement à la diffusion et à la notoriété de son œuvre.

Enfin, je tiens à remercier chaleureusement Mesdames Camille Noverraz et Valérie Sauterel, autrices du présent ouvrage, ainsi que le Vitrocentre et le Vitromusée Romont pour toutes leurs actions entreprises en faveur de la mémoire et de l'œuvre de mon grand-père, au sujet duquel sa fille, Hélène Cingria, critique d'art et journaliste écrit : « Mêlant les nuances de sa palette aux rayons du soleil que Genève a posés comme emblème sur le fronton de ses monuments, le Prince de la couleur avait gravé son nom en lettre de feu sur les murs de sa ville natale ».

Olivier Cingria

INTRODUCTION

En 2019, le Vitrocentre Romont, par le biais de son ancien directeur M. Stefan Trümpler, a initié un projet de recherche consacré à l'étude des arts du verre au sein du Groupe de Saint-Luc, société artistique catholique qui a particulièrement marqué la scène culturelle de Suisse romande dans la première moitié du XXe siècle. Le sujet a été mis en lumière dès le milieu des années 1980, d'abord par les travaux de Dario Gamboni et Marie-Claude Morand, puis grâce à l'action du Service des biens culturels du canton de Fribourg et aux recherches de l'historien de l'art Patrick Rudaz[1]. Au vu de l'importance de ce Groupe et du patrimoine qu'il a légué et qui s'incarne au travers des dizaines d'édifices construits sur l'ensemble du territoire national, il devenait urgent d'en proposer une relecture.

Dès 2015, une analyse du positionnement et des expressions du Groupe de Saint-Luc dans son ensemble a été menée sous la forme d'une thèse de doctorat achevée en 2022 à l'Université de Lausanne[2]. Cette thèse ayant été réalisée en étroite collaboration avec le Vitrocentre Romont, une partie du matériel récolté à cette occasion a été utilisé pour la présente recherche, focalisée quant à elle sur un aspect central de la production du Groupe de Saint-Luc : les arts verriers.

Les résultats de ce projet sont déployés en 2024, année symbolique marquant le centenaire de cette Société. Le Vitrocentre Romont et le Vitromusée Romont ne pouvaient manquer de célébrer dignement cet événement puisque le Groupe de Saint-Luc a compté parmi ses membres des artistes emblématiques de la création verrière en Suisse, dont l'histoire est étroitement liée à celle des institutions romontoises. C'est en effet avec l'aide d'un héritier du Groupe de Saint-Luc, l'artiste Yoki (Émile Aebischer), formé dans le bureau romontois de l'architecte Fernand Dumas et ayant côtoyé nombre de personnalités gravitant autour de lui, notamment Alexandre Cingria et Gino Severini, que le Musée suisse du Vitrail a été fondé en 1981 dans l'aile savoyarde du château de Romont, sur l'initiative du Dr Pierre Fasel. En 1988, un centre de recherche, le Vitrocentre Romont, est constitué parallèlement au musée qui sera bientôt rebapti-

https://doi.org/10.1515/9783689240004-003

sé Vitromusée Romont. La création d'un tel pôle du vitrail dans le chef-lieu glânois prend tout son sens puisque la région jouit d'un patrimoine verrier exceptionnel, dû en bonne part à l'action des artistes du Groupe de Saint-Luc, de sorte qu'une salle du musée, baptisée « Salle Saint-Luc », y est inaugurée en mars 1989 pour rendre hommage audit Groupe.

C'est à cette entité romande ayant joué un rôle important, notamment dans le canton de Fribourg, que nous avons choisi de consacrer notre étude sur les arts verriers. Elle se base sur l'analyse approfondie des vitraux de trente-cinq édifices répartis sur l'ensemble du territoire romand. Ce corpus de plus de 650 œuvres constitue un échantillon représentatif mais non exhaustif de la production des artistes du Groupe de Saint-Luc. Nous avons principalement retenu les œuvres verrières se trouvant dans des bâtiments construits ou rénovés par des architectes membres du Groupe. Notre recherche portant sur toute la Suisse romande, nous avons essayé de mettre à l'honneur plusieurs édifices représentatifs dans chaque canton, sans parvenir à un équilibre entre eux puisque certains, notamment celui de Fribourg, réunissent des dizaines de réalisations tandis que d'autres, comme le Jura, n'en comptent qu'une seule. La période étudiée va de 1915 — année de l'inauguration de l'église Saint-Paul de Cologny (Grange-Canal), qu'on peut considérer comme la première réalisation du Groupe de Saint-Luc avant même sa fondation officielle — au début des années 1950 — avec la construction de Saint-Martin en Valais, une des dernières églises réalisées par Fernand Dumas en collaboration avec Denis Honegger. Des vitraux plus tardifs, posés entre 1960 et nos jours et notamment dus à Yoki et Isabelle Tabin-Darbellay ont également été pris en compte, en considérant que ces deux artistes se placent dans l'héritage du Groupe de Saint-Luc.

S'intéressant aux arts du verre dans leur ensemble, cette étude ne se limite pas au vitrail (c'est-à-dire les vitraux au plomb et les dalles de verre), même si cette technique est la plus représentée. La peinture sous verre fait également partie des techniques abordées, motivant le choix de certains édifices moins emblématiques du Groupe de Saint-Luc telle que la chapelle de Châbles, qui comporte un chemin de croix en peinture sous verre dû à Gaston Faravel. Plusieurs travaux préparatoires (esquisses, maquettes, cartons) ayant servi à la réalisation des vitraux ont également été analysés pour comprendre le processus créatif à l'origine des œuvres verrières.

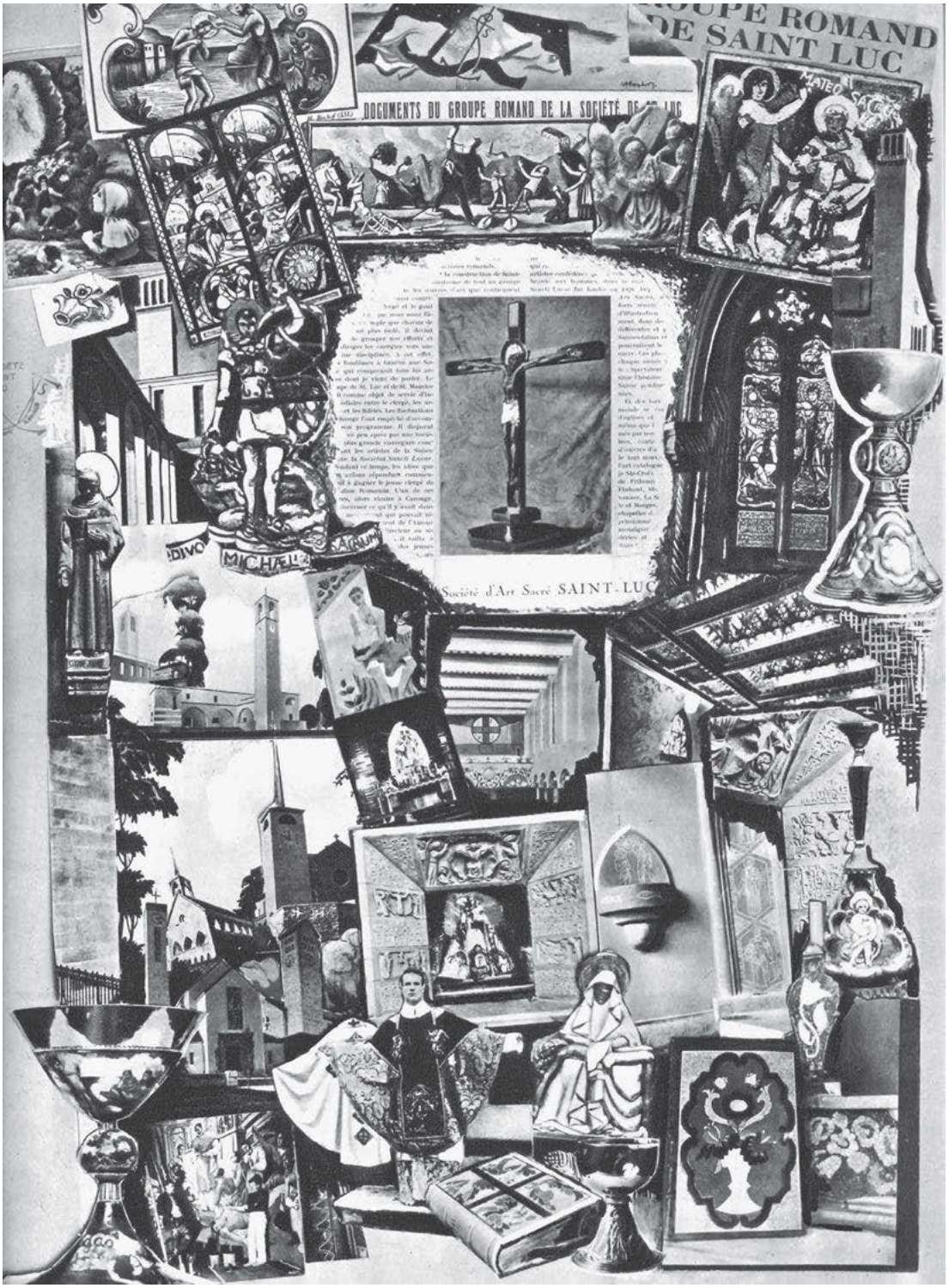
Au vu de l'intense activité des artistes du Groupe de Saint-Luc sur l'ensemble du territoire romand, il a fallu faire des choix et plusieurs édifices intéressants du point de vue des arts verriers n'ont pas pu être retenus[3]. Les travaux de la partie alémanique de la Société Saint-Luc n'ont pas non plus été étudiés dans ce cadre. Contrairement à son pendant romand, cette dernière existe encore de nos jours et reste active sous le nom de *St. Lukasgesellschaft für Kunst und Kirche*. En raison de sa longue histoire, elle est à l'origine d'un très grand nombre d'œuvres verrières dans l'ensemble de la Suisse allemande et au-delà, constituant un corpus requérant une étude approfondie et spécifique dans l'avenir[4].

La publication de l'inventaire des œuvres du Groupe sur la base de données en accès

libre vitrosearch.ch, développée par le Vitrocentre Romont et spécialement dévolue aux arts du verre, constitue la première étape de la diffusion des résultats du projet[5]. En octobre 2024, une grande exposition consacrée aux arts verriers dans le Groupe de Saint-Luc est présentée au Vitromusée Romont, offrant aux visiteurs l'occasion de découvrir plusieurs des œuvres et des cycles étudiés dans le cadre du projet. Elle est complétée par des visites guidées et une table ronde réunissant différents acteurs concernés par le sujet. Enfin, le présent ouvrage est publié à la fois sur papier et en ligne, où il est également consultable en accès libre.
Ni catalogue d'exposition ni étude académique, la présente publication propose une synthèse des résultats de la recherche menée entre 2019 et 2024 sur la base d'une analyse approfondie de sources pour la plupart inédites. Elle se veut accessible au grand public et comporte quatre chapitres abordant des thématiques transversales qui englobent l'ensemble des œuvres étudiées. Après une introduction présentant brièvement l'histoire du Groupe de Saint-Luc et ses membres, le premier chapitre aborde trois aspects essentiels de la création d'un vitrail : la collaboration entre l'artiste et l'atelier, la confrontation du peintre-verrier avec l'art du vitrail analysée par le biais des travaux préparatoires, et les réalités économiques d'un chantier. Le deuxième chapitre s'intéresse à la manière dont les artistes réinventent l'art du vitrail dans un dialogue permanent entre tradition et modernité sur les plans stylistique, iconographique et compositionnel. Le troisième aborde les aspects techniques sous l'angle de la créativité et de l'innovation, complété par une contribution sur la peinture sous verre due à notre collègue Elisa Ambrosio, spécialiste de cette technique. Le quatrième chapitre, enfin, met l'accent sur la recherche d'unité qui prime au sein du Groupe de Saint-Luc et sur la manière dont les œuvres verrières participent et s'intègrent à cette vision d'ensemble. L'ouvrage se termine par une réflexion sur la création verrière contemporaine et son avenir.

Le Groupe de Saint-Luc et son histoire

C'est en 1919, à Genève, que se mettent en place les prémices d'une société catholique qui va fortement marquer la Suisse romande et la Suisse de la première moitié du XXe siècle[6]. Constituée sous le nom de « Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice » en tant que coopérative inscrite au registre du Commerce par Alexandre Cingria et Marcel Poncet[7], cette société réunit tout d'abord une poignée d'artistes (notamment François Baud, Fernand Dumas, Marcel Feuillat, Théophile Robert et Georges de Traz) qui maîtrisent diverses techniques (peinture murale, sculpture, vitrail, orfèvrerie, mosaïque, arts textiles) et proposent aux paroisses leurs services pour la décoration des églises. Ils mettent l'accent sur la qualité artistique de leurs créations et leur unicité, dans le but de concurrencer la production commerciale d'objets d'art religieux (fig. 1)[8]. Leur action se fonde sur un discours critiquant le règne de la laideur au sein des églises, conséquence de nombreuses causes identifiées par Cingria dans l'ouvrage *La Décadence de l'art sacré* paru en 1917. Parmi ces causes auxquelles il s'agit de



1 Alexandre Cingria, photomontage du Groupe de Saint-Luc, 1937

remédier figurent l'académisme, l'industrialisation et de manière plus générale la fracture profonde apparue entre les artistes et l'Église[9]. Plusieurs membres du Groupe, notamment l'architecte Adolphe Guyonnet et les artistes Alexandre Cingria, Marcel Poncet et Georges de Traz, expérimentent sur le territoire genevois les principes qui animeront bientôt le Groupe de Saint-Luc sur les chantiers de l'église Saint-Paul de Cologny[10] et de la basilique Notre-Dame de Genève, lieu hautement symbolique pour le catholicisme genevois[11]. Dans ces deux édifices, le vitrail joue un rôle majeur en tant que vecteur d'un message religieux et élément fondamental pour l'esthétique et l'atmosphère générale du lieu de culte. Leurs auteurs ne craignent pas de s'y exprimer dans un style moderne, s'éloignant des codes du vitrail historiciste, en suivant un exemple majeur et marquant pour toute cette génération d'artistes, celui des vitraux réalisés dès le milieu des années 1890 par l'artiste polonais Józef Mehoffer à la collégiale (puis cathédrale) Saint-Nicolas de Fribourg, qui mettent en œuvre un langage Art nouveau très expressif[12].

Malgré le profond désir de ces jeunes artistes de renouveler l'art sacré en Suisse romande, l'existence du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice est brève. Ne rencontrant pas le succès commercial escompté, la Société coopérative fait faillite au début de l'année 1924[13], mais renaît sous une nouvelle forme quelques mois plus tard à la suite d'une exposition d'art chrétien moderne organisée à Bâle lors du *Katholikentag*. À cette occasion, plusieurs anciens membres du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice côtoient des Alémaniques partageant le même désir de renouveler l'art sacré, en particulier les artistes Anton et Arnold Stockmann, l'architecte bâlois Ernst Rehm, l'historien de l'art Linus Birchler et le prêtre Alois Süss, curé de Meggen[14]. En octobre 1924, Romands et Alémaniques se réunissent et décident de fonder la *Societas Sancti Lucae* (SSL, Société de Saint-Luc, *Sankt Lukasgesellschaft* en allemand), dont le siège est à Lucerne et qui se définit comme une association de catholiques suisses, artistes et amis de l'art, qui se donnent pour mission de développer et encourager l'art chrétien[15]. La SSL souhaite réunir non seulement des artistes — terme incluant également les architectes —, mais aussi des ecclésiastiques ainsi que des figures intellectuelles, politiques ou citoyennes catholiques. Ils constituent un vaste réseau essaimant dans tous les milieux, assurant une certaine influence au collectif qui va devenir l'un des plus actifs et visibles de l'entre-deux-guerres. Régulièrement représentée dans la presse suisse et étrangère, la SSL publie son propre annuaire (*Ars sacra*), organise des expositions et participe à plusieurs évènements nationaux et internationaux[16].

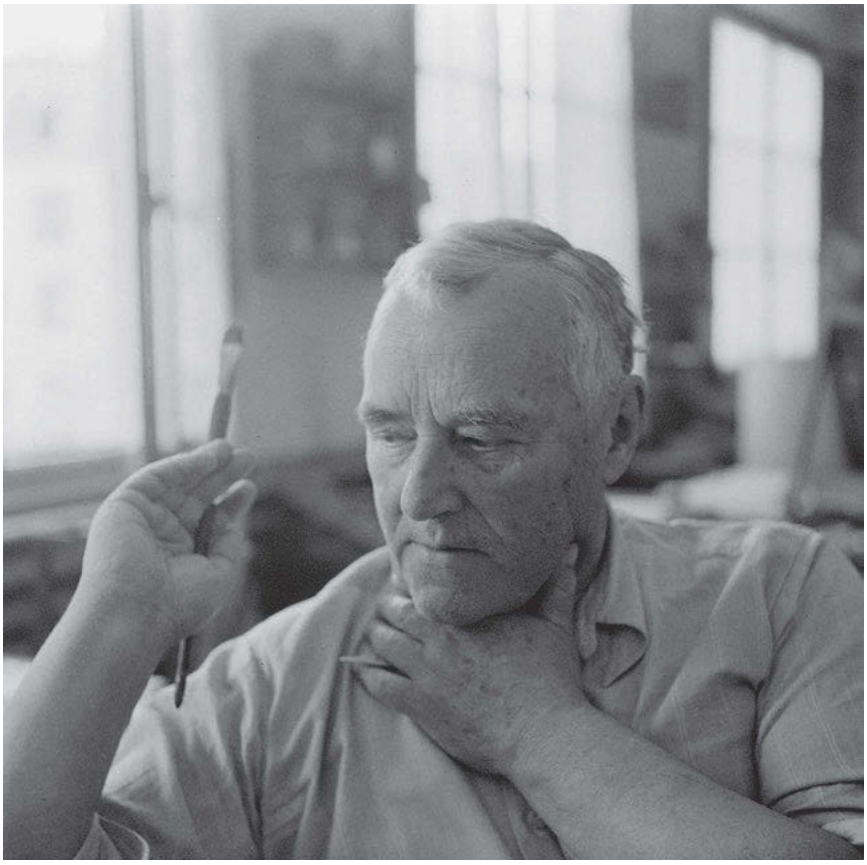
En dépit de ces succès, les Romands manifestent assez rapidement leur désir de former un groupe autonome, revendication reposant sur leur identification à une latinité qu'ils considèrent incompatible avec la culture germanique. Après de longues discussions, la séparation est actée en 1932, la SSL se composant désormais de deux entités régionales : *SSL/Gruppe deutsche Schweiz* et le Groupe romand de Saint-Luc[17]. Cette prise d'indépendance des Romands est aussi motivée par leur intense activité dans les domaines de la construction et de la décoration depuis le milieu des années 1920. Ils profitent en effet de la bonne santé des paroisses catholiques de

2 Foule devant l'église et l'évêque Mgr Marius Besson lors de la consécration de l'église de Semsales le 7 octobre 1926. Album photographique réalisé par Fernand Dumas et offert à Mgr Marius Besson, AEvF.

cette première moitié de siècle, qui cherchent à construire de nouveaux lieux de culte ou à rénover les anciens, fortement encouragés en cela par la politique conquérante de Monseigneur Marius Besson, évêque du diocèse de Lausanne, Genève et Fribourg[18]. Entre 1920 et 1940, l'évêque procède à pas moins de trente consécrations d'églises sur le territoire du diocèse et à 74 bénédictions d'églises et de chapelles[19], dont un nombre important est attribuable à Dumas (fig. 2)[20]. Tout comme Guyonnet l'a déjà fait à Saint-Paul de Cologny, Dumas accorde une place considérable à la décoration sur les chantiers qu'il dirige et y rassemble pour cela des artistes auxquels il confie un ou plusieurs éléments du décor, conçu dans une recherche attentive de cohérence d'ensemble[21]. C'est dans ce contexte propice, à la croisée d'enjeux emblématiques de ce courant d'ampleur européenne que l'on nomme le « renouveau de l'art sacré »[22], que les arts du verre vont connaître un développement particulièrement intéressant et favorable.
Avec la Seconde Guerre mondiale, le Groupe romand de Saint-Luc décline lentement, phénomène accentué à la suite du décès d'Alexandre Cingria, qui en était le principal animateur, ainsi que celui de Monseigneur Besson en 1945. Il ne disparaît toutefois pas totalement et ses membres poursuivent leur activité jusqu'au début des années 1950, comme le prouvent les constructions des églises de Saint-Martin en Valais (1949–51) et du Petit-Lancy à Genève (1951–54). En ce qui concerne le groupe alémanique, il devient officiellement la *St. Lukasgesellschaft* en 1958 et se présente désormais comme une seule et unique entité sans groupement régional. Aujourd'hui centenaire, cette société aura rassemblé au cours de son histoire des dizaines d'artistes à l'origine de centaines d'œuvres réparties sur l'ensemble du territoire helvétique[23].

Les artistes du Groupe de Saint-Luc et les arts du verre

Dès les premières manifestations du Groupe de Saint-Luc, le vitrail apparaît comme un art d'importance, à l'instar d'autres arts décoratifs comme la peinture murale, la mosaïque, la sculpture, l'orfèvrerie ou les arts textiles, qui font partie des techniques présentées dans le *Catalogue illustré* publié par le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice en 1920. Comme l'affirme le texte accompagnant les planches consacrées au vitrail, « une église dont les baies sont ornées de beaux vitraux peut se passer d'autre décoration »[24]. Ces œuvres ne sauraient toutefois se limiter à leur fonction décorative : faisant corps avec l'architecture, elles laissent pénétrer la lumière tout en la filtrant et la modulant, jouant ainsi un rôle déterminant dans la création d'une atmosphère particulière au sein du sanctuaire. Œuvres d'art à part entière, les vitraux contribuent à son embellissement, la beauté étant un facteur essentiel du combat contre la laideur, porté par les protagonistes du renouveau de l'art sacré. Supports d'une iconographie particulière, ils servent enfin à mettre en image un message religieux spécifique, dans une perspective aussi bien didactique qu'esthétique et émotionnelle. Les dizaines de sanctuaires construits ou rénovés par les membres du Groupe de Saint-Luc témoignent de la richesse et de la variété des formes d'expression liées à cet art, écri-



3 Alexandre Cingria dans son atelier, 1943

vant ainsi une page glorieuse de l'histoire de l'art du vitrail en Suisse. Si le vitrail au plomb représente la majorité du corpus étudié, d'autres techniques telles que la peinture sous verre ou la dalle de verre, traitées au chapitre 3 du présent ouvrage, ont également été utilisées dans les édifices rattachés à l'action des membres du Groupe de Saint-Luc. Certains édifices comportent même du mobilier en verre, notamment les églises de Mézières et de La Sarraz, qui seront évoquées au chapitre 4.
Avant d'analyser ces œuvres, il convient toutefois de présenter les artistes qui les ont créées en examinant leur rapport à l'art verrier et les circonstances de leur entrée dans la « nébuleuse »[25] du Groupe de Saint-Luc. Des informations biographiques plus détaillées concernant ces artistes sont proposées dans les annexes de ce livre.

De 1914 à 1930

Un premier réseau d'artistes se constitue à Genève sur le chantier de l'église Saint-Paul de Cologny dans le quartier de Grange-Canal, où de nombreux futurs acteurs du Groupe sont réunis, à l'instar d'Alexandre Cingria (fig. 3), Marcel Poncet et de l'architecte Adolphe Guyonnet[26]. Ils y côtoient Maurice Denis, figure emblématique du renouveau de l'art sacré en France[27], ainsi que le Genevois Eugène Dunand, peintre et

maître-verrier qui collaborera avec Cingria dès 1924 pour la réalisation des vitraux de l'église Sainte-Croix de Carouge, second chantier dirigé par Guyonnet à Genève.
Parallèlement, un autre noyau se forme dans la région de Fribourg autour de l'architecte Fernand Dumas, avec des artistes comme Henri Broillet et Jean-Édouard de Castella qui bénéficient déjà d'une belle expérience dans le domaine du vitrail lorsque leurs noms apparaissent en 1920 dans la liste des personnalités « qui collaborent à l'œuvre entreprise par le Groupe de Saint-Luc »[28]. On retrouve Castella aux côtés de Cingria et Dunand sur le chantier de la première grande construction religieuse de Fernand Dumas : l'église de Semsales dans le canton de Fribourg. Les déboires que Castella connaît alors[29] le poussent toutefois à s'éloigner du Groupe, qu'il retrouvera à nouveau sur le chantier de l'église Saint-Pierre de Fribourg entre 1941 et 1945[30].
Quant à Broillet, c'est très probablement par l'intermédiaire de Dumas qu'il rejoint les rangs du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice puisqu'il est l'auteur des vitraux de la chapelle Sainte-Anne de Sommentier, premier édifice religieux construit par l'architecte. N'adhérant pas à la Société Saint-Luc, il n'en est pas une figure centrale mais réalisera cependant les verrières du baptistère de l'église d'Echarlens, second grand chantier de Dumas en terre fribourgeoise.
Entre 1915 et 1930, ces six artistes se partagent les cycles verriers étudiés dans le cadre de ce projet (Tableau, p. 30). Cingria est omniprésent puisqu'il est impliqué dans chacun de ces chantiers dont il est très souvent le décorateur principal, comme à Echarlens, Finhaut et Lutry ainsi qu'à la chapelle du Pensionnat Saint-Charles de Romont.

Les années 1930

Les vingt édifices dans lesquels le Groupe intervient dans les années 1930 rassemblent la majorité des cycles traités dans cet ouvrage, ce qui s'explique par le fait que cette décennie est celle où l'architecte Dumas est le plus actif. Cingria, qui réalise des œuvres majeures dans douze de ces églises, est pour sa part l'artiste le mieux représenté. Il convient toutefois de préciser qu'il participe aux chantiers principalement dans la première moitié de la période considérée, Dumas s'adjoignant ensuite la collaboration de jeunes artistes qu'il a repérés et avec lesquels il souhaite travailler.
Le Vaudois Gaston Faravel figure parmi les nouveaux venus du Groupe de Saint-Luc à cette époque. Dumas l'ayant chargé de décorer plusieurs édifices qu'il construit ou rénove, l'artiste conçoit des chemins de croix peints sous verre et quelques vitraux, cette technique lui étant toutefois moins familière que la peinture. Albert Gaeng, de la même génération que Faravel, a pour sa part déjà décoré la sacristie de l'église de Semsales lorsque l'architecte lui confie la décoration de l'église de Fontenais, dans le Jura. Quant au Fribourgeois Willy Jordan (fig. 4), il fait lui aussi une brillante carrière avec le Groupe de Saint-Luc après avoir remporté les concours portant sur la décoration des églises de Sorens et d'Orsonnens. Il est intéressant de noter que ces trois personnalités ne peuvent adhérer officiellement à la Société Saint-Luc car elles sont de confession protestante, à l'exception de Faravel qui se convertit au catholicisme en 1930.

4 Willy Jordan lors de l'accrochage d'une exposition, 1958

Deux autres artistes jouent un rôle notable sur les chantiers dirigés par Dumas dès la deuxième moitié des années 1930. Citons tout d'abord le Fribourgeois Gaston Thévoz, qui démarre sa carrière dans l'art sacré avec le concours pour la décoration de l'église Saint-Pierre de Fribourg[31], et réalise à partir de 1935 des vitraux dans les églises catholiques de Bottens, Attalens, Prévondavaux et Villars-le-Terroir rénovées par Dumas. Quant à Paul Landry, qui fait la connaissance de Dumas à la fête du Tir fédéral de Fribourg en 1934, il se voit confier par l'architecte la décoration des églises Saint-Othmar de Broc, d'Attalens et de Murist, où il expérimente le vitrail pour la première fois. Citons encore Paul Monnier, qui se tourne vers l'art sacré dès 1932 et travaille dans plusieurs églises construites ou rénovées par Lucien Praz[32] en Valais ou Fernand Dumas dans les cantons de Vaud et Fribourg, où il emploie aussi bien la peinture murale que la peinture sous verre et le vitrail.

Théophile Robert et Oskar Cattani occupent une place à part dans le corpus étudié. Bien qu'il soit protestant[33], le Neuchâtelois Robert, qui figure dès 1920 sur la liste des membres du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice publiée dans le *Catalogue illustré*, participe au début des années 1930 à différents chantiers, notamment la chapelle construite par Dumas à Saint-Aubin-Sauges (Gorgier) où il réalise sa première et unique expérience dans le domaine du vitrail[34]. Oskar Cattani, originaire de Stans, est pour sa part membre de la Société Saint-Luc dès sa création en 1924 et œuvre surtout

5 Emilio Maria Beretta, vers 1925–1935

dans le canton de Fribourg et en Suisse alémanique[35]. Dans le cadre de ce projet, nous avons examiné ses vitraux de l'église d'Ependes, ainsi qu'un petit vitrail plus tardif réalisé pour l'une des chapelles latérales de l'église Saint-Pierre de Fribourg.

À partir de 1940

Le nombre de chantiers entrepris par les architectes du Groupe de Saint-Luc ayant baissé dans les années 1940 en raison de la Seconde Guerre mondiale, le corpus de cette période comprend majoritairement des vitraux posés dans des édifices préexistants dont la décoration est complétée plusieurs années après la fin du chantier de construction ou rénovation[36].
Quelques édifices nouveaux voient cependant le jour en terre romande, à l'instar de l'église d'Aubonne (architectes François de Reynold et Albert Cingria), la chapelle de l'Université de Fribourg et l'église de Saint-Martin en Valais (Denis Honegger et Fernand Dumas), les églises de Haute-Nendaz (Lucien Praz) et du Christ-Roi du Petit-Lancy à Genève (André Bordigoni et Armand Chapatte).
Ces chantiers révèlent de nouveaux artistes, comme le Tessinois Emilio Maria Beretta (fig. 5) qui, en 1927, avait déjà assisté Cingria pour la réalisation des vitraux de la nef de l'église Sainte-Croix de Carouge[37]. Moins aguerri à cet art, il s'y adonne néanmoins

à Aubonne et à la chapelle Notre-Dame-des-Marches, où il achève le cycle verrier initié par Cingria qui décède avant l'achèvement du mandat. Sa réalisation principale est l'ensemble en peinture sous verre qu'il réalise à Mézières entre 1940 et 1943[38]. À Siviriez, Théodore Strawinsky, fils du compositeur russe Igor Stravinsky, connaît sa première expérience dans le domaine du vitrail lorsqu'il est appelé à terminer le cycle de vitraux initié par Faravel, mort prématurément[39].
Au début des années 1950, l'artiste fribourgeois Yoki réalise un de ses premiers vitraux à la chapelle de Châbles construite par Albert Cuony, entamant ainsi une longue carrière de peintre-verrier dans les domaines sacré et profane[40]. C'est à lui qu'on fait appel en 1958 pour compléter le cycle verrier initié par Cingria et l'atelier Kirsch & Fleckner à l'église Saint-Othmar de Broc, où il emploie comme matériau de la dalle de cristal de Baccarat[41]. Dans la seconde moitié du XXe siècle, alors que le Groupe romand de Saint-Luc n'existe plus, Yoki a plusieurs fois l'occasion d'intervenir dans des églises où ses prédécesseurs ont officié, notamment à Semsales et Mézières.
Le corpus des années 1950 révèle également le nom du Valaisan Albert Chavaz, qui crée alors ses premiers vitraux après avoir collaboré avec Dumas au début des années 1940[42]. En 1957, il est mandaté à l'église Saint-Martin en Valais et à la même époque à Genève à celle du Petit-Lancy, construite par Armand Chapatte et André Bordigoni, où il réalise un chemin de croix en verre dans la technique du vitrail sans plomb mise au point par Cingria quelques années auparavant[43].
Le peintre et peintre-verrier bâlois Hans Stocker, grand nom de l'histoire de l'art du vitrail au XXe siècle[44] œuvre également en 1956 au baptistère du Petit-Lancy. Enfin, à Saint-Pierre de Fribourg, on retrouve deux artistes un peu à part dans ce corpus : le Fribourgeois Jules Schmid qui, sans être membre du Groupe de Saint-Luc, collabore de manière exceptionnelle à la décoration de la chapelle Sainte-Thérèse-de-Lisieux de l'église Saint-Pierre de Fribourg où il signe un vitrail en 1949[45] ; et le Toscan Gino Severini, figure majeure des avant-gardes futuristes et cubistes, qui réalise des verrières dans le chœur de cette même église et auquel on doit aussi le petit vitrail faisant pendant à celui de Stocker dans le baptistère du Petit-Lancy, ses uniques expériences dans ce domaine[46].

Une multiplicité de profils

Quel que soit leur degré d'implication dans les arts du verre, ces personnalités présentent pour la plupart des profils artistiques d'une grande polyvalence. Maîtrisant plusieurs disciplines, des arts graphiques à la peinture de chevalet et aux arts décoratifs, elles les exploitent pour les commandes religieuses, civiles et privées qu'elles reçoivent ainsi que dans le cadre d'une production libre présentée lors d'expositions ou destinée à la vente. Cette polyvalence, qui s'explique avant tout par la nécessité pour les artistes de gagner leur vie, prend tout son sens dans le contexte du Groupe de Saint-Luc qui postule la revivification de l'art sacré par la collaboration d'artistes également actifs dans le monde de l'art « vivant ». Pour des théoriciens comme Cingria,

la spécialisation de l'artiste dans le domaine de l'art sacré constituerait en effet une erreur et un potentiel danger, puisqu'elle risquerait de l'enfermer dans une « manière chrétienne » froide et artificielle[47]. Cette polyvalence représente évidemment aussi un atout, permettant de confier à un même artiste des créations artistiques variées selon différentes techniques, assurant la cohérence stylistique d'un ensemble.

On constate toutefois de grandes variations dans le rapport que ces figures entretiennent avec les arts du verre. Certains, comme Cingria, Chavaz, Monnier, Stocker et Yoki, se spécialisent dans le vitrail sans pour autant renoncer à la peinture de chevalet ni aux techniques monumentales comme la mosaïque ou la peinture murale. D'autres, tels que Faravel, Gaeng et Landry, ne réalisent des vitraux qu'occasionnellement, dans le cadre de commandes dont ils sont généralement responsables de la décoration d'ensemble. Chez d'autres enfin, la rencontre avec l'art du vitrail demeure exceptionnelle, comme Severini lorsqu'il travaille à Saint-Pierre de Fribourg ou Robert à Saint-Aubin-Sauges (Gorgier).

Poncet et Dunand présentent la particularité d'être à la fois peintres-verriers et maîtres-verriers. Dans le cas de Poncet, son implication dans le métier diminue à partir du début des années 1920 à la suite de l'échec de sa verrerie de Bossey-Veyrier, dans laquelle il espérait pouvoir produire lui-même son verre à vitrail, et le scandale lié à sa verrière des *Quatre Évangélistes* de la cathédrale de Lausanne en 1922[48]. Il réalisera encore dès les années 1930 plusieurs cycles verriers en Suisse jusqu'à la fin de sa vie[49], parallèlement à sa carrière de peintre et de graveur. Contrairement à Dunand dont l'atelier de vitrail constitue son gagne-pain principal et qui reste très actif jusqu'à la fin de sa carrière, l'atelier de Poncet est principalement dévolu à sa propre création artistique. Il ne produira qu'occasionnellement des vitraux pour d'autres artistes, notamment Casimir Reymond avec lequel il travaille à l'église de Romainmôtier en 1938[50].

Enfin, comment ne pas terminer cette ouverture sur les profils des personnalités artistiques des arts du verre du Groupe de Saint-Luc sans évoquer les grandes absentes, les femmes ? Si plusieurs d'entre elles adhèrent au Groupe de Saint-Luc, que ce soit dans sa partie romande ou alémanique, à l'instar de Marguerite Naville, Marie-Gabrielle Berthier, Jacqueline Esseiva, Martha Flüeler-Haefeli, Anna-Marie Flüeler ou encore Regina Amstad, elles sont peu nombreuses à avoir investi le domaine du vitrail. En ce qui concerne la Suisse romande, Marguerite Naville s'y essaie en 1930 pour la chapelle Notre-Dame-de-Lorette de Cointrin, mais cette expérience est restée unique[51]. En 1948, la Vaudoise Alice Basset (1910–2003) réalise quant à elle six vitraux pour l'église Saint-Joseph de Genève, mais l'édifice ne figure pas parmi les trente-cinq sanctuaires du corpus étudié[52]. Les œuvres verrières récentes de la Valaisanne Isabelle Tabin-Darbellay à Saint-Martin en Valais[53] ont pu être intégrées à la présente étude en même temps que celles réalisées par Albert Chavaz dans les années 1950, ce qui contribue à combler quelque peu cette lacune.

Récapitulatif des œuvres étudiées

Nom du bâtiment	Architecte	Date (œuvres verrières)	Artistes et ateliers	Œuvres
Tavannes (BE), église du Christ-Roi	Adolphe Guyonnet	1930	Alexandre Cingria et atelier Chiara	5 v
Attalens (FR), église Notre-Dame de l'Assomption	Fernand Dumas (rénovation)	1938	Alexandre Cingria et atelier Kirsch & Fleckner	1 v
		1942	Gaston Thévoz et atelier A. Kirsch & Co	12 v
		1942	Atelier A. Kirsch & Co	3 v
Broc (FR), chapelle Notre-Dame-des-Marches	Fernand Dumas (rénovation)	1944	Alexandre Cingria et atelier Herbert Fleckner	2 v
		1944–46 ?	Atelier Herbert Fleckner (?)	1 v
		1945	Gaston Faravel	14 psv
		1945	Alexandre Cingria, Emilio Maria Beretta et atelier Herbert Fleckner	2 v
		1946	Emilio Maria Beretta et atelier Herbert Fleckner	2 v
Broc (FR), église Saint-Othmar	Fernand Dumas (rénovation)	1936	Alexandre Cingria et atelier Kirsch & Fleckner	3 v
		1936	Atelier Kirsch & Fleckner	6 v
		1958–1959	Yoki et atelier Herbert Fleckner	2 v et 10 dc
Bussy (FR), église Saint-Maurice	Fernand Dumas	1938	Willy Jordan et atelier Kirsch & Fleckner	7 v (séries)
		1938	Gaston Thévoz et atelier Kirsch & Fleckner	1 v
Châbles (FR), chapelle catholique	Albert Cuony	1945	Gaston Faravel	14 psv
		1950	Yoki et atelier Herbert Fleckner	1 v
		1999	Yoki et atelier Michel Eltschinger	3 v
Echarlens (FR), église Notre-Dame de l'Assomption	Fernand Dumas	1926	Alexandre Cingria et atelier Chiara	3 v
		1926	Alexandre Cingria et atelier Kirsch & Fleckner	12 v
		1926	Henri Broillet et atelier Kirsch & Fleckner	1 v
Ependes (FR), église Saint-Etienne	Albert Cuony	1934–1935	Alexandre Cingria et atelier Chiara	14 v
		1935	Atelier Chiara	2 v
		1935	Oskar Cattani et atelier Kirsch & Fleckner	5 v

v = vitrail
psv = peinture sous verre
dv = dalle de verre
dc = dalle de cristal
mv/psv = mosaïque de verre avec parties peintes sous verre

Nom du bâtiment	Architecte	Date (œuvres verrières)	Artistes et ateliers	Œuvres
Fribourg (FR), église Saint-Pierre	Fernand Dumas	1934	Henri Broillet et atelier Kirsch & Fleckner	1 v
		1941–1945	Jean-Édouard de Castella et atelier A. Kirsch & Co	16 v
		1949	Jules Schmid et atelier Herbert Fleckner	1 v
		1953	Oskar Cattani et atelier A. Kirsch & Co	1 v
		1954	Gino Severini et atelier A. Kirsch & Co	3 v
Fribourg (FR), Université Miséricorde, chapelle du Christ-Roi	Denis Honegger et Fernand Dumas	1942–1944	Alexandre Cingria	6 dv (parois)
		1983	Yoki et atelier Michel Eltschinger	1 v
Mézières (FR), église Saint-Pierre-aux-Liens	Fernand Dumas	1939	Alexandre Cingria et atelier Kirsch & Fleckner	2 v
		1939	Atelier Kirsch & Fleckner	2 v
		1940	Emilio Maria Beretta	1 psv
		1943	Emilio Maria Beretta	14 psv
		1969	Yoki et atelier Michel Eltschinger	1 dv
		1979	Yoki et atelier Michel Eltschinger	38 v
Murist (FR), église Saint-Pierre	Fernand Dumas	1938	Paul Monnier	14 psv
		1938–1939	Paul Landry et atelier Chiara	23 v
Orsonnens (FR), église Saints-Pierre-et-Paul	Fernand Dumas	1936/1939	Alexandre Cingria et atelier Jean Gaudin	5 dv
		1936	Alexandre Cingria et atelier Chiara	2 v
		1936–1939	Willy Jordan et atelier Kirsch & Fleckner	10 v
		1939	Alexandre Cingria, Willy Jordan et atelier Kirsch & Fleckner	9 v
Prévondavaux (FR), chapelle Saint-Hubert	Fernand Dumas (rénovation)	1941	Gaston Thévoz et atelier A. Kirsch & Co	6 v
Romont (FR), chapelle du Pensionnat Saint-Charles	Fernand Dumas	1928–1929	Alexandre Cingria et atelier Chiara	11 v
Semsales (FR), église Saint-Nicolas	Fernand Dumas	1924–1925	Alexandre Cingria et atelier Eugène Dunand	6 v
		1925	Jean-Édouard de Castella et atelier Kirsch & Fleckner	6 v
		1925–1926	Eugène Dunand	10 v
		1973–1974	Yoki et atelier Herbert Fleckner	10 v
Siviriez (FR), église Saint-Sulpice	Fernand Dumas (rénovation)	1933	Gaston Faravel et atelier Chiara	2 v
		1933	Atelier Chiara	2 v
		1936	Alexandre Cingria et atelier Kirsch & Fleckner	6 v
		1947	Gaston Faravel, Théodore Strawinsky et atelier Herbert Fleckner	3 v
		1947	Théodore Strawinsky et atelier Herbert Fleckner	5 v

Nom du bâtiment	Architecte	Date (œuvres verrières)	Artistes et ateliers	Œuvres
Sorens (FR), église Saint-Michel	Fernand Dumas	1935	Alexandre Cingria et atelier Chiara	26 v
		1935	Alexandre Cingria et atelier Jean Gaudin	7 dv
Carouge (GE), église Sainte-Croix	Adolphe Guyonnet	1924–1927	Alexandre Cingria et atelier Eugène Dunand	4 v
		1927	Eugène Dunand	2 v
Cologny (GE), église Saint-Paul	Adolphe Guyonnet	1914–1915	Marcel Poncet	4 v
		1916	Charles-Émile Brunner et atelier Marcel Poncet	3 v
		1916	Alexandre Cingria et atelier Marcel Poncet	1 v
		1918–1922	Maurice Denis et atelier Marcel Poncet	15 v
		1924	Marcel Poncet	3 v
		1926	Alexandre Cingria et atelier Chiara	4 v
Genève (GE), Châtelaine, chapelle Sainte-Marie-du-Peuple	Jacques Vicari et Werner Francesco	1927	Alexandre Cingria, Emilio Maria Beretta et atelier inconnu	4 v
Petit-Lancy (GE), église du Christ-Roi	André Bordigoni et Armand Chapatte	1954	Eugène Dunand	21 v
		1956	Hans Stocker et atelier inconnu	1 v
		1957	Gino Severini et atelier inconnu	1 v
		1957	Albert Chavaz et atelier Herbert Fleckner	14 v
Fontenais (JU), église Saints-Pierre-et-Paul	Fernand Dumas	1935	Albert Gaeng et atelier Chiara	22 v
Colombier (NE), église Saint-Etienne	Fernand Dumas (rénovation)	1931	Gaston Faravel	14 psv (déposées)
		1932	Alexandre Cingria et atelier Chiara	2 v
		1983	Yoki et atelier Michel Eltschinger	1 v
Saint-Aubin-Sauges (Gorgier) (NE), chapelle Notre-Dame-des-Vignes	Fernand Dumas	1938	Théophile Robert et atelier inconnu	14 v
Travers (NE), église Saint-Joseph	Fernand Dumas	1939	Paul Landry et atelier Chiara	13 v
Finhaut (VS), église Notre-Dame de l'Assomption	Fernand Dumas	1929	Eugène Dunand	9 v
		1929	Alexandre Cingria et atelier Chiara	8 v
		1929	Alexandre Cingria et atelier Eugène Dunand	7 v
Haute-Nendaz (VS), église Saint-Michel	Lucien Praz	1946	Paul Monnier et atelier Chiara	16 v

Nom du bâtiment	Architecte	Date (œuvres verrières)	Artistes et ateliers	Œuvres
Saint-Martin (VS), église Saint-Martin	Denis Honegger et Fernand Dumas	1957	Albert Chavaz et atelier Herbert Fleckner	2 v
		2021	Isabelle Tabin et atelier Michel Eltschinger	8 v
Saint-Maurice (VS), chapelle de l'Hôtellerie Franciscaine	Fernand Dumas	1932 et 1940	Alexandre Cingria et atelier Chiara	11 v (retravaillés en 1940)
		1940	Alexandre Cingria et atelier Chiara	15 v
		1940	Atelier Chiara	3 v
		1972	Roberto (Fra)	1 v
Aubonne (VD), chapelle Notre-Dame	François de Reynold et Albert Cingria	1915	Marcel Poncet	1 v
		1941	Atelier Chiara	3 v (séries)
		1941	Emilio Maria Beretta et atelier Chiara	6 v
La Sarraz (VD), église catholique	Fernand Dumas	1931	Gaston Faravel et atelier Chiara	1 v
		1932	Gaston Faravel	1 psv (autel)
		1944	Gaston Faravel et atelier Chiara (?)	12 v
Lausanne (VD), église Notre-Dame de l'Assomption	Fernand Dumas (rénovation)	1933	Alexandre Cingria et atelier Chiara	9 v
		1941	Alexandre Cingria et atelier Chiara	1 v
		1952	Paul Monnier et atelier Chiara	1 v
Lutry (VD), église Saint-Martin	Fernand Dumas	1930	Alexandre Cingria et atelier Chiara	15 v
		1930	Alexandre Cingria	1 mv/psv
Villars-le-Terroir (VD), église Saint-Nicolas	Fernand Dumas (rénovation)	1938–1939	Gaston Thévoz et atelier A. Kirsch & Co	5 v
		1938–1939		1 v
		1949	Gaston Faravel et atelier inconnu	10 v
			Paul Monnier et atelier Chiara	

1 Voir en particulier : Gamboni/Morand 1985, pp. 75–86 ; Morand 1986, pp. 82–91 ; Service des biens culturels 1995 ; Rudaz 1998 ; Wolańska 2016.
2 Cette thèse (Noverraz 2024) a été publiée en même temps que le présent ouvrage, offrant ainsi aux personnes intéressées par le sujet la possibilité d'encore mieux connaître le Groupe de Saint-Luc.
3 Le Service des Biens culturels dénombre pas moins de 61 églises et chapelles construites ou rénovées par un architecte du Groupe de Saint-Luc et décorées par des artistes qui lui sont liés sur le territoire romand entre 1920 et 1945. Service des Biens culturels 1995, pp. 54-56.
4 La section alémanique de la Société Saint-Luc a compté plusieurs grands artistes du vitrail, notamment les peintres-verriers Max Brunner, Albin Schweri, Leo Steck, Hans Stocker et August Wanner. Brentini 1982 et https://lukasgesellschaft.ch
5 L'inventaire des vitraux du projet Saint-Luc est consultable à l'adresse : https://www.vitrosearch.ch/fr/search?inventory=GSL
6 Pour plus d'informations sur le Groupe de Saint-Luc, son histoire et son fonctionnement, voir Noverraz 2024 (ouvrage basé sur la thèse de doctorat de l'autrice).
7 AEG, Registre du Commerce L, répertoire 2 (1902–1923), Mi B 813 u (1ère séquence), paragraphe 850, volume 30, folio 152.
8 Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice 1920.
9 Cingria 1917.
10 Poiatti 2001.
11 Poiatti 2008 et Sauterel 2008b.
12 Von Roda 1995.
13 Cingria/De Traz 1924.
14 *Ausstellung christlicher Kunst* [...] 1924.
15 Societas Sancti Lucae, « Statuts », 5 décembre 1924, StALU, PA 378/1.
16 Parmi ces manifestations, citons notamment la IIIe Exposition internationale des arts décoratifs de Monza, qui a lieu du 31 mai au 16 octobre 1927, ainsi que la 2e Exposition nationale d'art appliqué organisée à Genève en 1931. IIIe Exposition internationale des arts décoratifs [...] 1927 ; Exposition nationale d'art appliqué [...] 1931.
17 Noverraz 2022, pp. 64–72.
18 Torche-Julmy 1995.
19 Bilan publié par la Semaine catholique le 4 mai 1940 à l'occasion des 20 ans d'épiscopat de Marius Besson. Cité par : Rudaz 1998, p. 14.
20 Lauper 1995.
21 Andrey 1995.
22 Voir : Greff 1995; Saint-Martin 2014.
23 Brentini 1982 et https://lukasgesellschaft.ch
24 Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice 1920.
25 Ce terme employé par Patrick Rudaz rend compte de la complexité du phénomène, de la difficulté à en appréhender les contours et d'en définir précisément la « géographie sociale ». Rudaz 1995, p. 6.
26 Voir en annexe les biographies succinctes de ces artistes.
27 Gamboni 1994 ; Poiatti 2001 ; Poiatti 2008 ; Sauterel 2008a.
28 Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice 1920.
29 Voir le chapitre 3.
30 Arnaud/Pajor 2008.
31 Rudaz 2008a.
32 Praz rejoint le Groupe romand de Saint-Luc en 1934. Groupe romand de Saint-Luc : Liste des membres du 25 XII 1934. Archives de l'État de Lucerne, Suisse, fonds PA 378/14.
33 Robert se convertit au catholicisme en 1940. Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice 1920.
34 Cingria/Bouvier 1937 et Amstutz-Peduto 2016.
35 Zingg 1947.
36 Tel est notamment le cas de l'église Saint-Pierre de Fribourg, dont les vitraux de la nef, du chœur et des chapelles latérales ne sont posés qu'entre 1941 et 1954, ou encore de l'église d'Attalens, dont la nef ne reçoit de nouvelles verrières, créées par Thévoz, qu'en 1942.

37 Il s'agit de quatre vitraux s'inspirant de cartes de géographie anciennes, qui sont déposés et replacés à l'église Sainte-Marie-du-Peuple de Châtelaine en 1977. Voir à ce sujet pp. 90–92 du présent ouvrage.
38 Voir pp. 165–167.
39 Sur Strawinsky, voir notamment Zermatten 1990 et Gillot-Visinand/Fornaro-Artho 2006.
40 Clerc 2021 et Baud 2001.
41 Voir pp. 135–136.
42 Thurre 1985 et Morand 1994.
43 Voir pp. 137–141.
44 Christ et al. 1956 ; Schweizerische St. Lukasgesellschaft 1956.
45 Paroissien de Saint-Pierre, Schmid fait partie des quelques artistes locaux ayant obtenu une partie de la décoration de l'église, sorte de lot de consolation pour les artistes fribourgeois, fâchés que le mandat principal ait été attribué à un étranger, Gino Severini. Rudaz, 2008.
46 D'Ayala Valva/Noverraz 2022, Kapsopoulos 2008, Rudaz 2008b et Garrone 1994.
47 Cingria, 1933, pp. 311 et 312.
48 Kaiser 2020 et Donche-Gay 1994.
49 Reymond, 1992.
50 Caray (*et al.*) 2010, pp. 258–261.
51 https://www.vitrosearch.ch/fr/objects/2214614
52 Voir les notices consacrées à ces vitraux sur la base de données vitrosearch à l'adresse https://www.vitrosearch.ch/fr/search?q=fulltext:Basset. L'église Saint-Joseph de Genève n'a pas été retenue dans le corpus étudié car elle ne répond pas aux critères choisis (construction ou rénovation importante par un architecte membre du Groupe de Saint-Luc).
53 Voir pp. 170–172.

1

1

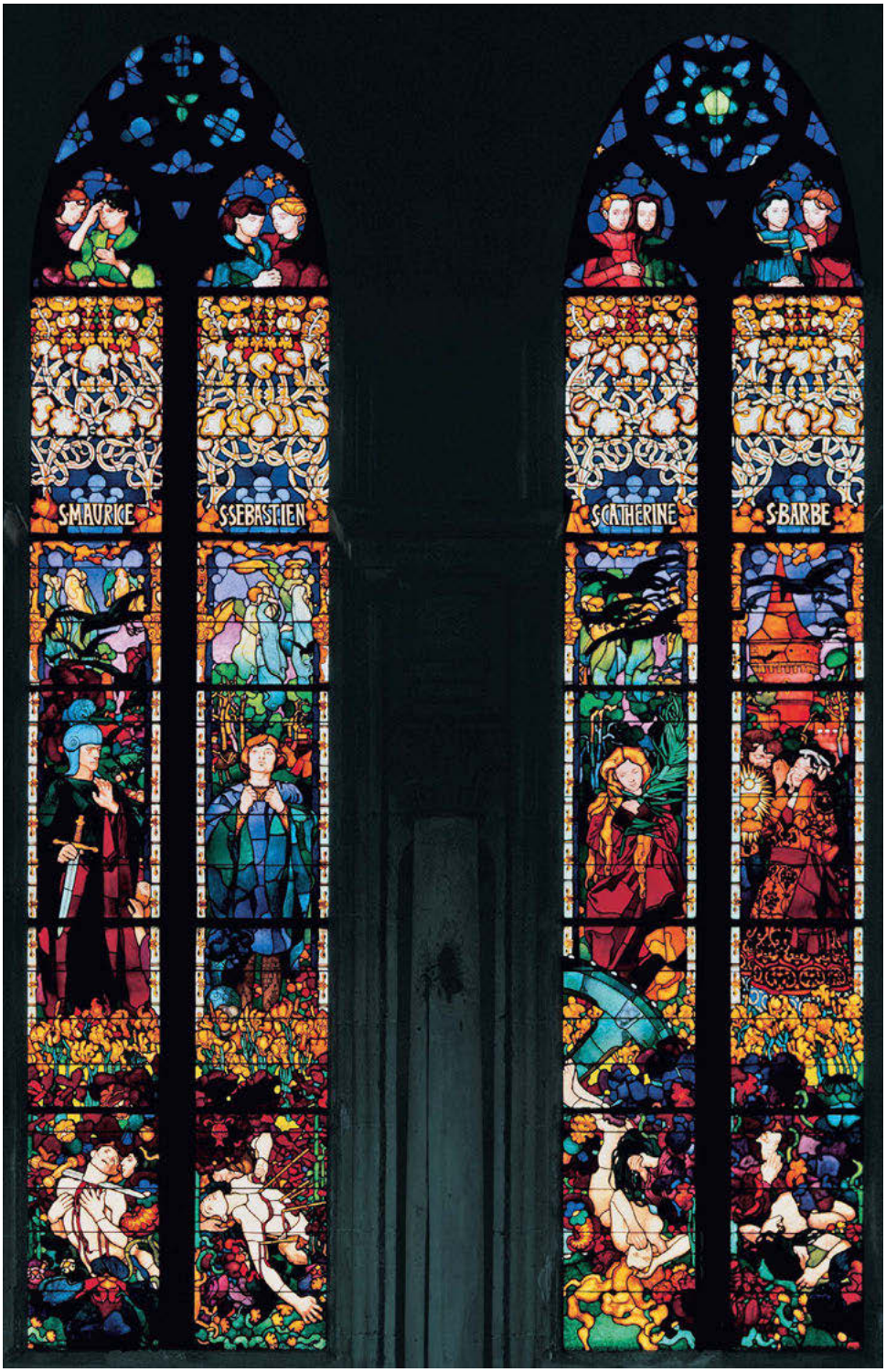
DU PROJET À LA MISE EN ŒUVRE
ENJEUX DE LA CRÉATION VERRIÈRE

La réalisation d'une œuvre verrière, depuis sa commande jusqu'à sa pose, est le résultat d'un processus qui engage divers intervenants : le commanditaire, l'artiste, l'atelier avec lequel il travaille et — dans le cadre du Groupe de Saint-Luc — l'architecte qui dirige le chantier, sans oublier d'éventuels autres artistes chargés de la décoration. Loin de ne dépendre que des seules aspirations du peintre-verrier, elle est donc conditionnée par de nombreux enjeux, d'ordre artistique autant que technique et économique, dont l'appréhension est nécessaire pour véritablement comprendre l'histoire d'une œuvre d'art monumental comme un vitrail. Ces différents aspects ont pu être éclairés par des sources pour la plupart inédites, constituées par les archives liées à chacun des chantiers, ainsi que par l'analyse directe des travaux préparatoires (esquisses, maquettes et cartons) des vitraux, lorsque ceux-ci ont pu être conservés.

1.1 Collaboration entre l'artiste et l'atelier

L'artiste n'est pas seul lors de la réalisation d'un vitrail, puisque son exécution implique généralement la collaboration d'un atelier. Comme nous l'avons vu, Poncet et Dunand sont des exceptions puisqu'ils font partie des rares artistes bénéficiant d'une formation de maître-verrier. Durant la première moitié du XXe siècle, les frontières de l'atelier vont devenir de plus en plus perméables, pour répondre à un besoin grandissant d'engagement des artistes dans le processus d'exécution, cette tendance s'exprimant de manière particulièrement forte au sein du Groupe de Saint-Luc.
Depuis la seconde moitié du XIXe siècle, de grands ateliers — principalement zurichois tels que Berbig, Kreuzer, Röttinger et Wehrli — dominent la production verrière suisse. Les vitraux y sont le plus souvent dessinés par le directeur artistique ou des employés cartonniers, et parfois par des artistes externes mandatés par l'atelier, dont les noms apparaissent rarement sur les vitraux. La situation commence à changer dans les premières décennies du XXe siècle, comme le montre l'exemple de l'atelier Kirsch &

https://doi.org/10.1515/9783689240004-004



6 Józef Mehoffer, atelier Kirsch & Fleckner, Fribourg, *Vitrail aux Martyrs*, 1899, env. 680×160 cm, cathédrale Saint-Nicolas, Fribourg

Fleckner de Fribourg[1]. Au début de son activité, c'est un de ses fondateurs, Vinzenz Kirsch, qui dessine les projets de vitraux. À la suite de la réalisation des premières verrières de Józef Mehoffer pour la future cathédrale de Fribourg dès 1895 (fig. 6), qui contribuent tant à la renommée de l'atelier qu'à celle du Polonais[2], l'entreprise s'ouvre à la collaboration avec des artistes externes. Vinzenz Kirsch tend alors à reproduire un mode de fonctionnement qu'il avait découvert lorsqu'il était employé dans l'atelier d'Adolf Kreuzer. On le constate notamment à travers la production du Fribourgeois Raymond Buchs, qui dessine de nombreux cartons de vitraux pour l'atelier Kirsch & Fleckner, mais dont le nom n'est pratiquement jamais mentionné sur les œuvres verrières[3]. Jean-Edouard de Castella, collaborateur externe de l'atelier fribourgeois depuis quelques années déjà, incarne une nouvelle perception du statut de l'artiste créateur revendiquant la paternité de son oeuvre. Dès 1912, sa signature apparaît conjointement à celle de l'atelier Kirsch & Fleckner sur les vitraux de la chapelle de Bourguillon. Lorsqu'il est chargé en 1923 de réaliser les verrières destinées à la nef de l'église Saint-Nicolas de Semsales, c'est lui qui choisit de collaborer avec l'atelier Kirsch & Fleckner[4]. Amenant lui-même du travail à la maison fribourgeoise, c'est logiquement que son nom apparaît aux côtés de l'atelier sur les verrières. Dans la production des artistes du Groupe de Saint-Luc, c'est ce mode de fonctionnement qui prévaut. Les commanditaires ne font plus appel à l'atelier mais à l'artiste directement, même si ce dernier peut parfois se voir imposer le choix d'un verrier lorsque la paroisse le souhaite, afin de privilégier par exemple une entreprise locale[5].

Parallèlement, l'implication des artistes dans le processus de réalisation des vitraux va se renforcer à travers l'action du Groupe de Saint-Luc, dont le programme théorique revendique l'importance du geste créateur et la revalorisation des artisanats. Considérant qu'il convient de ne plus séparer la conception artistique de l'exécution technique, les protagonistes du Groupe cherchent à s'impliquer de plus en plus dans le processus de fabrication et réinvestissent des savoir-faire ancestraux comme le vitrail, la mosaïque et la peinture murale[6]. Un cas emblématique, antérieur au Groupe de Saint-Luc, est celui de l'anglais Clement Heaton qui, dès son installation en Suisse romande en 1893, pratique la mosaïque, le cloisonné, la marqueterie puis le vitrail dont il maîtrise tout le processus créatif jusqu'à la réalisation de l'œuvre, allant même jusqu'à fondre et colorer ses propres verres[7]. Son exemple sera suivi par Marcel Poncet, qui explorera toutes les propriétés techniques propres à cet art et cherchera également à produire lui-même du verre artistique, même si ses tentatives se solderont par un échec[8].

La figure de peintre-verrier d'Alexandre Cingria est centrale dans la question de la collaboration de l'artiste et de l'atelier. Si on ignore à qui il confie la production de ses premières verrières destinées à l'église et future basilique Notre-Dame de Genève, on sait qu'il collabore très rapidement avec Marcel Poncet pour la production des œuvres qu'il conçoit ensuite pour le même l'édifice, ainsi que pour le vitrail figurant le curé d'Ars destiné à l'église Saint-Paul de Cologny. Il appose d'ailleurs sur cette œuvre une inscription en latin (« *A. Cingria pinx A.D. 1916 in Officina Marcelli Poncet* ») qui précise clairement la répartition des rôles : c'est lui qui a peint l'œuvre en question, au sein de

7 Alexandre Cingria, atelier Marcel Poncet, Genève, *Scènes de la vie du curé d'Ars*, 1916, vitrail, 176×96 cm, église Saint-Paul, Cologny

8 Alexandre Cingria, atelier Marcel Poncet, Genève, détail de la signature sous la scène de l'apparition de saint Jean-Baptiste au curé d'ars, 1916, église Saint-Paul, Cologny

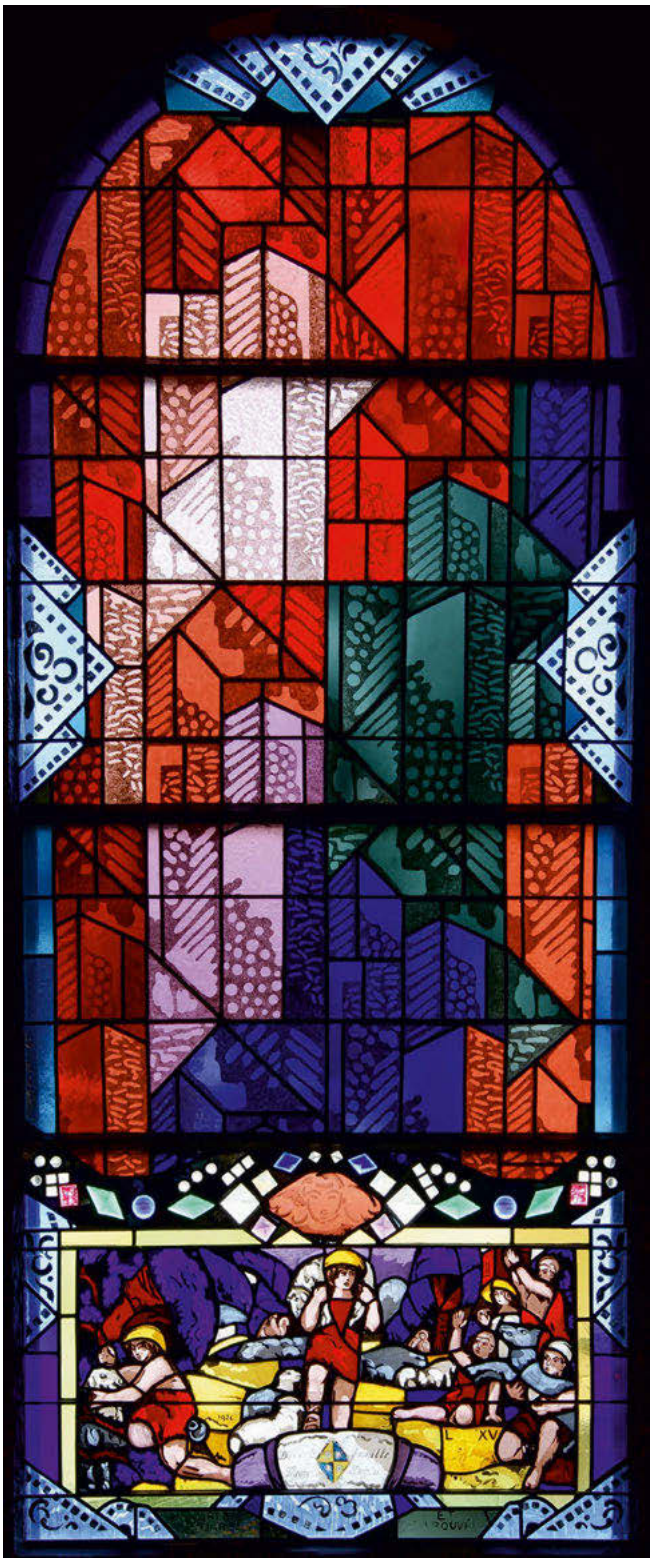
l'atelier Poncet (fig. 7 et 8). Bien qu'elle puisse sembler anodine, cette précision est importante puisqu'elle révèle le besoin de l'artiste de se positionner en créateur non seulement du projet mais du vitrail lui-même, sans abandonner à un autre l'interprétation de son œuvre sur la seule base d'un carton. Dans une lettre qu'il adresse vers 1920 à un destinataire inconnu, Cingria exprime ses exigences quant aux conditions de travail qu'il souhaite trouver au sein de l'atelier Poncet, affirmant ainsi non seulement sa volonté de s'impliquer dans la production de l'œuvre, mais aussi le contrôle total qu'il entend exercer sur cette étape :

> « Je désire qu'il y ait des couleurs en grandes abondances et broyées entre autres du noir et du jaune à l'argent. Je désire en outre avoir pendant cette période un aide ou un ouvrier à ma disposition, ce que Marcel n'a pas l'air de vouloir m'accorder volontiers, mais qui est indispensable »[9].

En 1926, alors que Cingria est responsable des vitraux et de toute la décoration intérieure de l'église d'Echarlens, on lui impose de travailler avec Kirsch & Fleckner. Bien qu'il n'ait encore jamais collaboré avec cet atelier, il le connait par le biais des vitraux conçus par Mehoffer pour la cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg, qu'il admire et qui ont eu un impact essentiel sur sa conception de l'art sacré et son désir ardent de le renouveler. Lors d'une visite du chantier en décembre de la même année, il découvre avec stupeur que les vitraux qu'il a dessinés (fig. 9) ont non seulement été placés dans la nef en son absence, mais qu'en plus — comme il l'indique dans *Souvenirs d'un peintre ambulant* — ils ont été peints par un tiers puisque, « pour obéir à certaines raisons politiques », il avait dû abandonner l'exécution à un verrier dont il ne connaissait pas les méthodes de travail et qui « ne [permettait] pas aux artistes de peindre eux-mêmes les vitraux dans leur atelier »[10]. Le Genevois juge le résultat consternant, bien qu'il finisse par reconnaître la paternité de ces vitraux en les signant. Nous supposons qu'il a refusé de travailler à nouveau avec Kirsch & Fleckner pour les deux vitraux du chœur d'Echarlens — dont l'iconographie est encore plus complexe que dans la nef — et qui seront réalisés par la maison Chiara[11].

Cingria collabore pour la première fois avec cette entreprise lausannoise en janvier de cette même année 1926 pour les verrières du vestibule de l'église Saint-Paul à Cologny[12], début d'une fructueuse association qui perdurera durant des années et qui mènera même l'artiste à en devenir le directeur artistique, comme le mentionne une brochure publicitaire de 1931 produite par l'atelier[13]. À l'instar de Mehoffer devenu le faire-valoir de l'atelier Kirsch & Fleckner[14], Cingria met son nom au service de la maison lausannoise, qui lui offre en contrepartie un partenariat idéal en lui ouvrant grand les portes de son atelier[15].

En dépit des déboires qu'il a rencontrés à Echarlens, Cingria travaillera encore au moins à deux reprises avec Kirsch & Fleckner : en 1938 pour la verrière du chœur d'Attalens (fig. 46, p. 89) et l'année suivante pour les vitraux tripartites de la nef d'Orsonnens. Il paraît évident que l'artiste a réussi à convaincre la maison fribourgeoise de la nécessité de participer à leur exécution, non seulement en les peignant lui-même, mais aussi en effectuant le choix des verres, ces réalisations figurant parmi ses œuvres les plus abouties dans le domaine du vitrail. La figure de Castella n'est

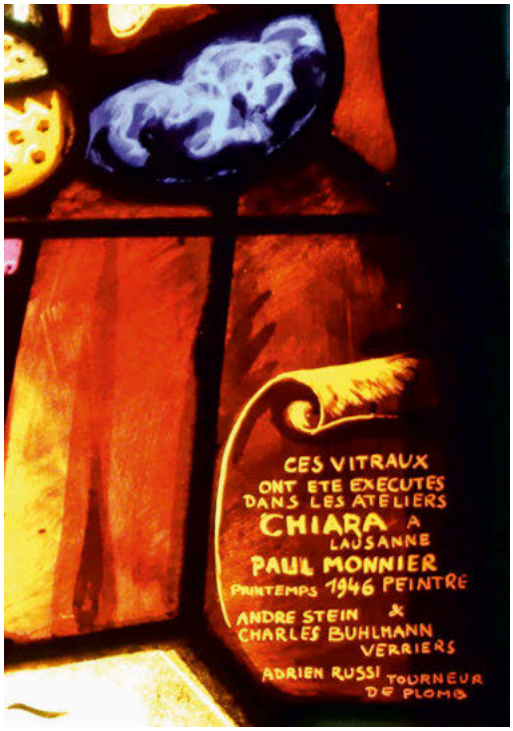


9 Alexandre Cingria, atelier Kirsch & Fleckner, Fribourg, *Parabole de la brebis égarée (du Bon pasteur)*, 1926, vitrail, 240×100 cm, église Notre-Dame de l'Assomption, Echarlens

certainement pas étrangère à ce changement de vision de l'atelier fribourgeois, lui qui impose très tôt son statut d'artiste-créateur à Kirsch & Fleckner[16].
Durant l'ensemble de sa carrière, Cingria tire de nombreux enseignements de ses collaborations avec différents maître-verriers, et investigue grâce à eux de nouveaux champs d'exploration technique. Déjà vers 1918, il expérimente — probablement grâce à Eugène Dunand — l'emploi de verres industriels dans ses créations verrières, tout comme de cabochons et de pièces de verre moulé-pressé[17]. Dès 1934, sa rencontre avec Jean Gaudin lui permet de découvrir et développer l'usage de la dalle de verre, technique encore inconnue en Suisse à cette époque et que le verrier français produit depuis 1925 avec Jules Albertini[18]. Au début des années 1940, il met encore au point un procédé nouveau de vitrail sans plomb, grâce à l'aide du maître-verrier fribourgeois Herbert Fleckner[19].
Les nombreuses sources relatives à Cingria permettent de bien comprendre l'évolution des rapports entre ateliers et artistes à cette période. Il n'en va pas de même des autres protagonistes du renouveau de l'art sacré puisque leur collaboration avec les maîtres-verriers est beaucoup moins bien documentée.
En 1918, Maurice Denis s'exprime dans la presse sur l'enseignement qu'il a tiré de sa collaboration avec Marcel Poncet, soulignant à quel point elle a été cruciale dans sa compréhension des arts verriers :

> « C'est à Genève que j'ai appris ce que doit être un vitrail, j'entends un vitrail moderne et en même temps conforme à la tradition des maîtres-verriers d'autrefois. C'est aussi à Genève, dans l'atelier de Marcel Poncet, que j'ai appris comment on fait un vitrail ».

On peut supposer que c'est avec ce dernier que Denis aurait notamment compris l'importance de la grisaille, qu'il qualifie de « suprême ressource du peintre »[20].
Quelques années plus tard, Castella évoque, dans sa correspondance liée aux vitraux de Saint-Pierre de Fribourg, l'importance primordiale de sa longue collaboration avec Kirsch père puis ses fils Alfred et Otto. Il y parle du travail en commun effectué quotidiennement pour l'élaboration des quatre premières verrières de l'édifice, non seulement pour le choix des verres, les nuances de coloris, mais aussi au sujet des expérimentations techniques accomplies sur « la luminosité, la patine mais aussi l'optique relative à la distance » des vitraux. Castella déclare avoir travaillé avec l'atelier Kirsch & Co. « en parfait accord, avec comme seul objectif la qualité de l'œuvre », et souligne qu'il « est difficile de dire exactement à qui des deux est imputable le principal mérite » puisqu'« ils ne forment qu'un »[21]. Ces propos très éloquents prouvent non seulement la forte implication de Castella dans la confection de ses vitraux, mais aussi à quel point la réussite d'une œuvre verrière dépend selon lui de la complicité étroite et quasiment fusionnelle avec le verrier.
Les vitraux de Paul Monnier fournissent quant à eux des renseignements indirects sur la qualité de son travail avec l'atelier Chiara. Que ce soit à Haute-Nendaz ou à Villars-le-Terroir, un vitrail par cycle comporte une inscription donnant des renseignements précis sur la répartition des tâches au sein de l'atelier Chiara, mentionnant le nom et la charge de chacun des intervenants, ce qui est rare. Le fait que les verriers Charles

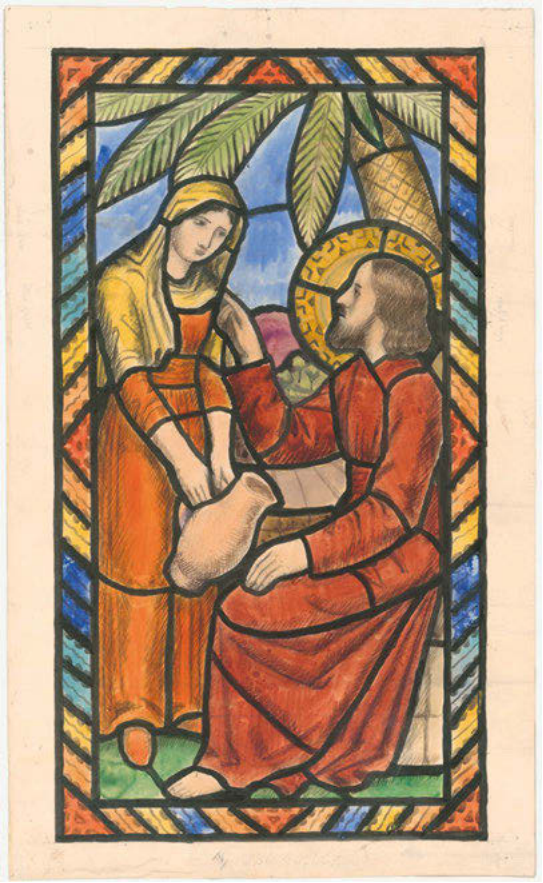


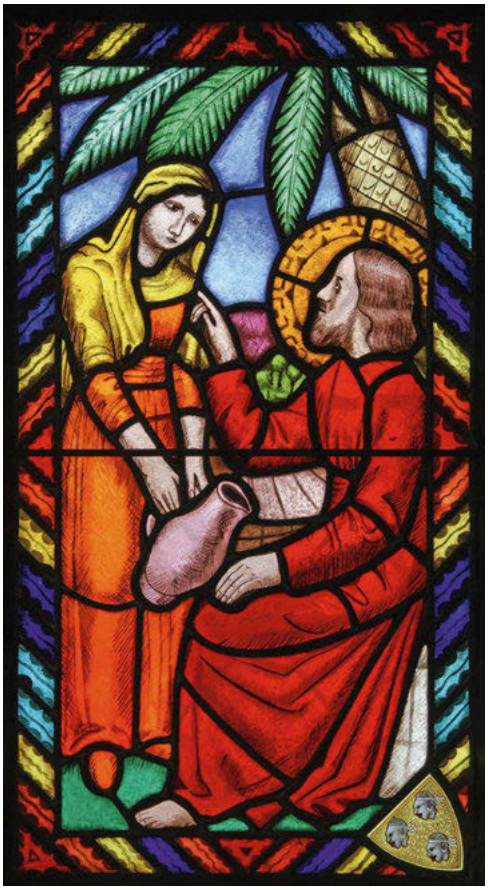
10 Paul Monnier, atelier Chiara, Lausanne, inscription en bas à droite du vitrail : « *Heureux les coeurs purs* », 1946, église Saint-Michel, Haute-Nendaz

Bühlmann, André Stein et Georges Gamon — et même le tourneur de plomb Adrien Russi en ce qui concerne le cycle de Haute-Nendaz (fig. 10) — soient mentionnés sur les œuvres à côté de la signature de Monnier témoigne de l'importance que revêt ce travail d'équipe aux yeux de l'artiste[22].

1.2 Des travaux préparatoires éloquents

La création d'un vitrail se fait en plusieurs étapes. L'artiste peintre-verrier est chargé de concevoir le projet, qu'il envisage d'abord à travers plusieurs esquisses qui lui permettent d'étudier la composition et les coloris. Généralement, le commanditaire peut se faire une première idée du futur vitrail grâce à une maquette, c'est-à-dire une œuvre graphique de petit format souvent à l'échelle 1/10e. Un carton aux dimensions du futur vitrail est ensuite réalisé, sur la base duquel le maître-verrier établira les calibres pour la découpe des verres.
Plusieurs travaux préparatoires produits par des artistes du Groupe de Saint-Luc sont parvenus jusqu'à nous, notamment par l'intermédiaire du fonds graphique de l'atelier Kirsch & Fleckner et du fonds Marcel Poncet, tous deux conservés au Vitrocentre Romont[23]. L'analyse de ces sources visuelles permet de comprendre la démarche artistique et le processus de réflexion d'un artiste qui apprivoise petit à petit sa composition afin de mettre en scène une iconographie particulière. Si la conception de travaux préparatoires n'est certes pas propre au vitrail, le peintre-verrier doit tenir compte des aspects spécifiques à cet art, notamment le choix des coloris et le degré de trans-

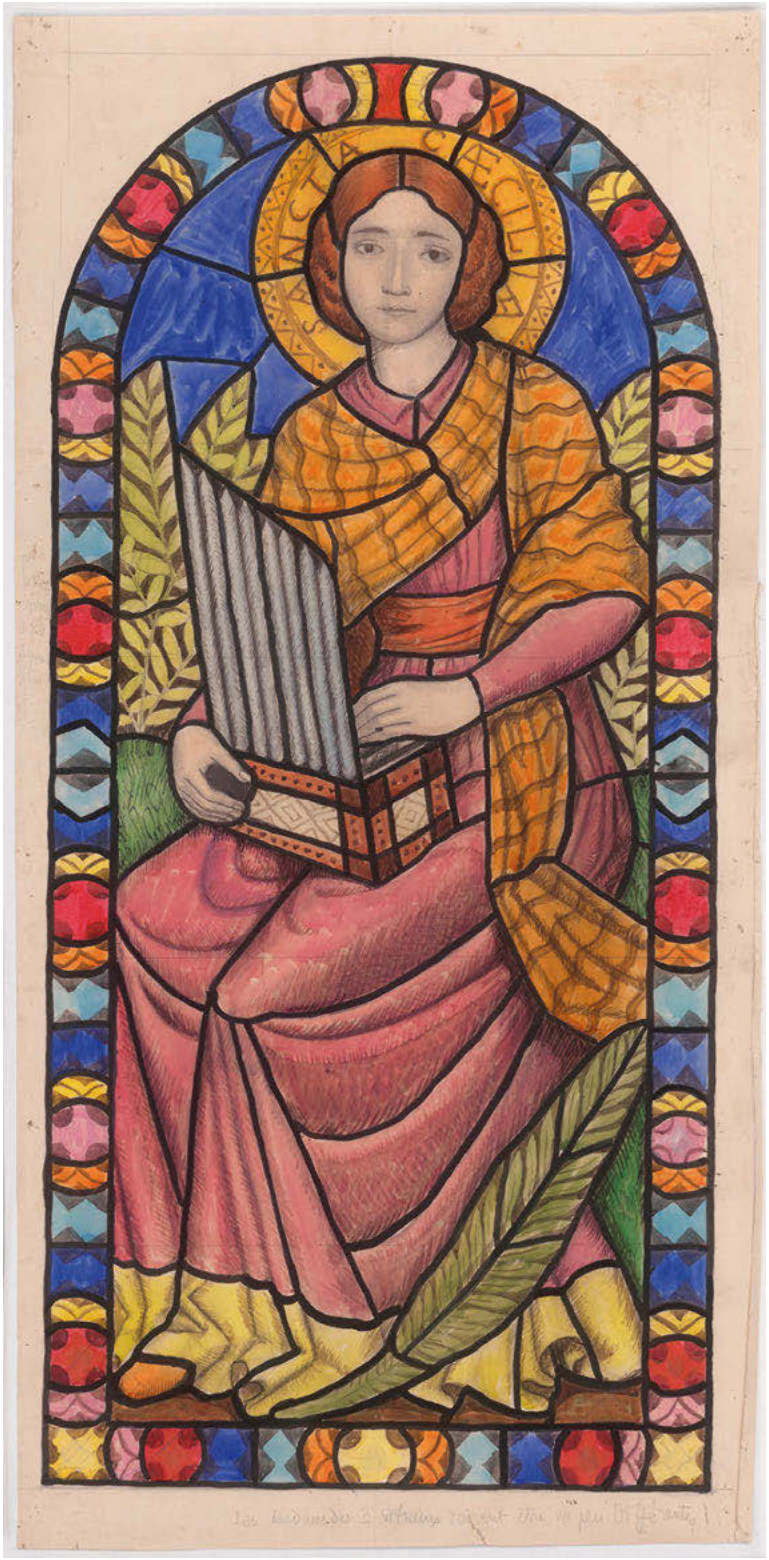




11 Théophile Robert, *Christ et la samaritaine*, 1936, carton de vitrail pour la chapelle Notre-Dame des Vignes (Gorgier), 73×44 cm, Vitromusée Romont ; Théophile Robert, atelier inconnu, *Christ et la samaritaine*, 1938, vitrail, 66×36 cm, chapelle Notre-Dame des Vignes (Gorgier), Saint-Aubin-Sauges

parence des verres, tout en anticipant les variations dues à la lumière et l'influence sur le dessin des lignes de plombs qui maintiendront le vitrail tout en structurant la composition. La conception d'un vitrail demande ainsi une connaissance approfondie des enjeux liés à sa matérialité. Les travaux préparatoires des artistes mentionnés étudiés dans le cadre de ce projet mettent en évidence les différents degrés de leur maîtrise de cet art.

Théophile Robert n'a encore jamais pratiqué l'art du vitrail lorsqu'il est chargé de décorer la chapelle catholique de Saint-Aubin-Sauges (Gorgier) en 1938. Le cycle de verrières qu'il crée alors pour le chœur, la nef, le vestibule et la tribune constitue vraisemblablement sa seule et unique expérience dans ce domaine. Comme le démontrent treize cartons conservés au Vitromusée Romont[24], il aborde cet art avec une sensibilité de peintre et définit avec une grande précision le dessin et les coloris qui seront interprétés par le verrier (fig. 11). Les fines hachures qui, sur le dessin, expriment le modelé des vêtements et de la peau des personnages, sont rendues avec de la grisaille sur le vitrail. Robert établit le tracé du futur réseau de plomb de manière à per-



12 Théophile Robert, *Sainte Cécile*, 1938, carton de vitrail pour la chapelle Notre-Dame des Vignes (Gorgier), 123×64.5 cm, Vitromusée Romont, VMR 1102

turber le moins possible son dessin. L'analyse de ses travaux préparatoires souligne d'ailleurs une certaine différence entre les fenêtres du vestibule et celles de la nef et de la tribune, pour la réalisation desquelles il démontre avoir mieux saisi les problématiques propres à cette technique, dans la façon dont il aborde le réseau de plomb. Le carton de sainte Cécile (fig. 12) révèle qu'il a conscience que certaines plages colorées, notamment sur la robe rose de la sainte, sont trop grandes pour pouvoir être réalisées dans une seule pièce de verre et doivent donc être divisées par des plombs. Il profite toutefois de ces lignes de séparation pour évoquer le plissé du tissu et servir ainsi sa composition. Notons enfin que pour les deux anges musiciens encadrant la sainte, il élabore deux autres cartons à l'aspect très fini — de véritables œuvres en soi — dont le dessin très complet inclut toute la bordure, alors qu'un peintre-verrier expérimenté n'aurait peint, pour gagner du temps, que la section d'encadrement nécessaire qui sera répétée par le maître-verrier lors de l'élaboration du vitrail.

Bien qu'il s'agisse pour lui aussi d'une première expérience en matière de vitrail, Théodore Strawinsky choisit une approche moins classique lorsqu'il réalise en 1947 les œuvres verrières destinées à l'église de Siviriez. Les vitraux de la nef datant du XIXe siècle ayant été gravement endommagés par un orage de grêle le soir du 11 juin 1942[25], Gaston Faravel est chargé d'en concevoir de nouveaux. Afin de créer une continuité visuelle, il reprend le schéma compositionnel choisi par Cingria pour les vitraux du transept mais donne plus de place à la scène centrale et l'anime de personnages plus grands. L'artiste n'aura cependant le temps que de dessiner les maquettes de trois verrières avant son décès. Strawinsky est appelé pour terminer les trois vitraux suivant les dessins de Faravel et pour compléter le cycle en collaboration avec l'atelier Herbert Fleckner[26]. Comme dans le cas de Théophile Robert à Gorgier, les maquettes de Strawinsky conservées au Vitromusée Romont révèlent un dessin pratiquement définitif, dont seuls quelques détails ont été ajoutés ou affinés. L'artiste semble avoir compris d'emblée l'avantage expressif qu'il peut tirer des lignes de plomb, qu'il n'assujettit pas à la composition mais utilise au contraire pour la dynamiser. Quant à son dessin, il semble saisir naturellement que celui-ci ne doit pas être aussi précis que dans sa peinture de chevalet, mais esquisser des lignes claires, visibles même à une certaine distance. S'il respecte les éléments principaux imaginés par Faravel (trois scènes superposées accompagnées d'inscriptions latines et entourées d'une large bordure sur les côtés de laquelle sont insérés quatre personnages), il déplace les inscriptions sur la bordure pour gagner de la place pour la scène centrale et agrandit sensiblement la taille des personnages y figurant, atténuant leur hiératisme et les faisant participer plus directement à la narration principale (fig. 13). Avec Siviriez, Strawinsky établit déjà les bases du langage verrier qu'il développera et fera évoluer dans les années suivantes, autant dans la technique du vitrail que de la dalle de verre.

Tout comme Strawinsky, le Fribourgeois Willy Jordan prouve avec les œuvres qu'il réalise à Orsonnens en 1936 qu'un artiste n'a pas nécessairement besoin d'une longue pratique de peintre-verrier pour exceller dans l'art du vitrail. Il est alors chargé de la décoration générale de l'église, y compris les vitraux du chœur, de la sacristie et du

13a Théodore Strawinsky, *Christ calmant la tempête*, 1947, maquette de vitrail pour l'église Saint-Sulpice de Siviriez, 35.2×20.6 cm, Vitromusée Romont, VMR 1546

13b Théodore Strawinsky, atelier Herbert Fleckner, Fribourg, *Message de Nicolas de Flüe à la diète de Stans, Christ apaisant la tempête, Colombe et Noé*, 1947, vitrail, env. 300×140 cm, église Saint-Sulpice, Siviriez

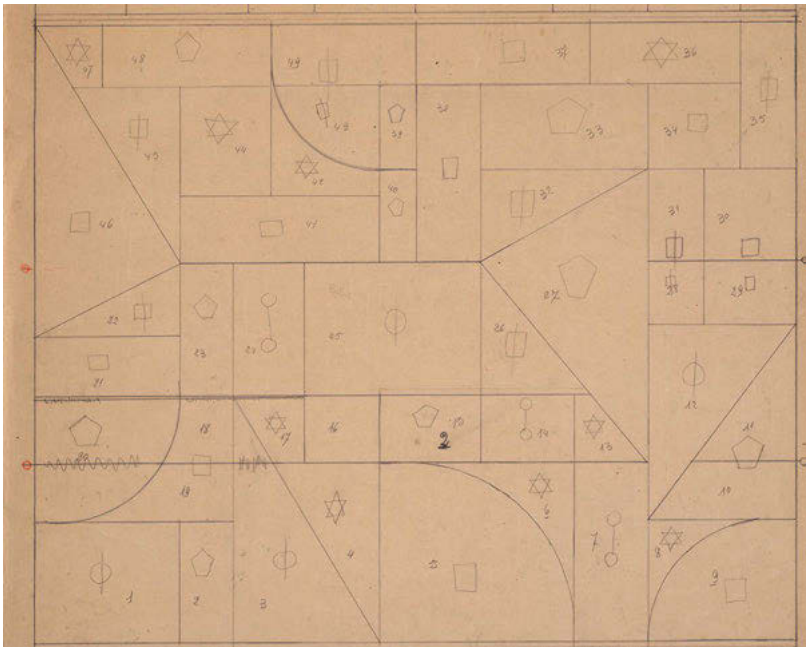
13c Gaston Faravel et Théodore Strawinsky, atelier Herbert Fleckner, Fribourg, *Confession, Remise des clefs à saint Pierre, Bénédiction papale*, 1947, vitrail, env. 300×140 cm, église Saint-Sulpice, Siviriez

14 Willy Jordan, atelier Kirsch & Fleckner, Fribourg, *Vitraux ornementaux et objets liturgiques* (détail), 1936–1939, église Saints-Pierre-et-Paul, Orsonnens

15 Willy Jordan, *Objets liturgiques*, 1936–1939, carton de vitrail pour l'église d'Orsonnens, 98.5×50 cm, Vitrocentre Romont, Fonds Kirsch & Fleckner, KF 385

baptistère. Bien qu'il soit encore novice dans ce domaine, les quelques travaux préparatoires conservés dans le fonds de l'atelier Kirsch & Fleckner révèlent qu'il va approcher cette commande non pas en peintre mais plutôt en graphiste, se servant de sa grande connaissance des matériaux. Pour les sept verrières de la sacristie (fig. 14), il choisit de représenter des objets liturgiques en alternance avec des baies ornementales à motifs géométriques en utilisant uniquement des verres imprimés de différentes textures, sans se servir de peinture à la grisaille. Même s'ils sont déjà en couleur, Jordan numérote sur ses dessins chaque plage colorée pour indiquer la correspondance précise avec les pièces de verre disponibles au sein de l'atelier Kirsch & Fleckner. De plus, il envisage sur le carton des objets liturgiques (fig. 15) les textures qu'il aimerait

16 Gino Severini, atelier A. Kirsch & Co., Fribourg, *Trois verrières géométriques*, 1954, env. 504×460 cm, église Saint-Pierre, Fribourg

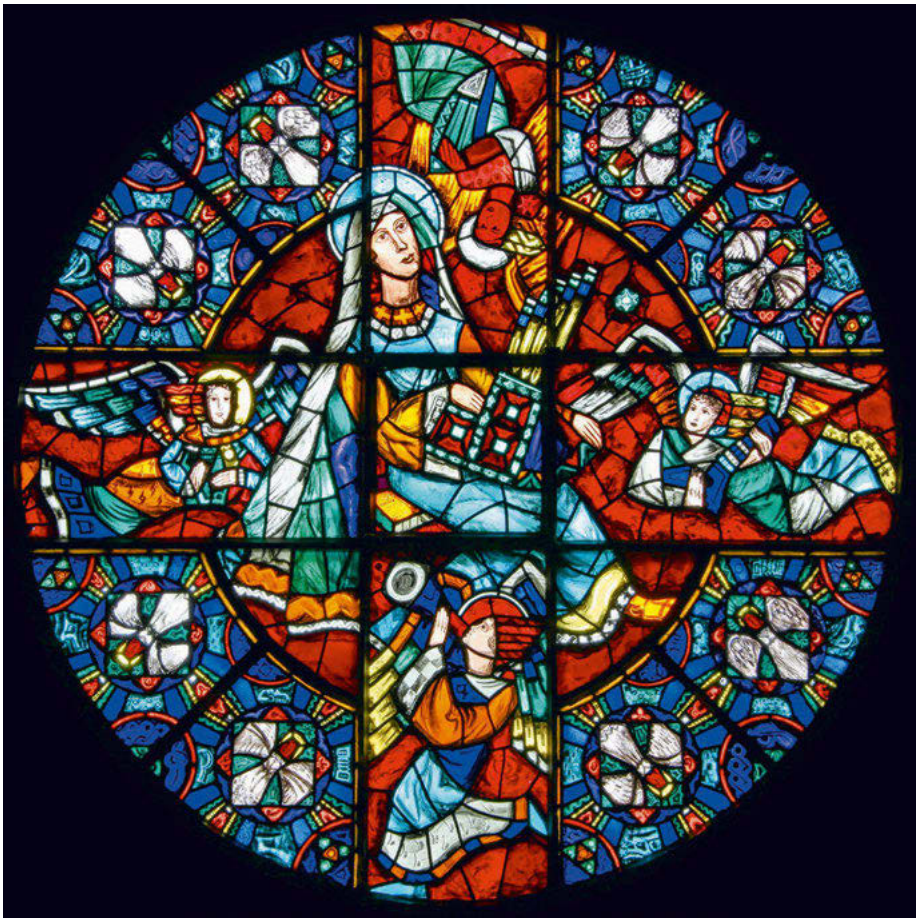


17 Gino Severini, détail du carton pour le deuxième panneau depuis le bas du vitrail du choeur de l'église Saint-Pierre de Fribourg, 1954, Vitrocentre Romont, Fonds Kirsch & Fleckner, KF 1499

employer, notamment le verre cannelé (qu'il exprime sur le carton par des rayures blanches) ou sur le verre quadrillé (mentionnées sur le carton par les zones marquées « D »). Au-dessus du calice stylisé figuré dans la moitié supérieure du carton, il va jusqu'à écrire le mot « Granit » au sommet d'un tabernacle rectangulaire, signifiant ainsi qu'il souhaite un verre dont la texture imite celle de ce minéral. Jordan met ici à profit son solide bagage de graphiste et peintre-décorateur habitué à travailler avec une grande variété de formats, techniques et matériaux[27].

D'autres artistes rencontrent plus de difficultés lorsqu'ils se lancent dans la conception d'un vitrail. Tel est notamment le cas du Toscan Gino Severini à l'église Saint-Pierre de Fribourg : alors que Jean-Édouard de Castella avait proposé ses services[28], c'est Severini, chargé de la décoration de l'édifice, qui reçoit en 1953 la commande des trois vitraux non figuratifs destinés au chœur (fig. 16). Ces œuvres doivent jouer un rôle secondaire : moduler la lumière arrivant sur la grande mosaïque du retable également due à Severini. Sur ses cartons en noir et blanc (fig. 17), l'artiste note d'une part les codes indiquant la couleur des verres, d'autre part de petits symboles et des formes géométriques (flèche, carré, trait, vaguelette) correspondant aux nuances, ce qui est très original et rappelle sa passion pour la géométrie[29]. Dans ses lettres à Fernand Dumas, l'artiste témoigne du mal que lui a donné l'élaboration de son dessin. Il précise s'être rendu lui-même chez le verrier Fleckner pour trouver des échantillons de verre peu coloré, puis dans l'atelier de Jacques Le Chevallier à Fontenay-aux-Roses pour « se rendre compte de la transparence des verres dont il avait apporté les échantillons [et les assembler] selon leur qualité »[30]. En mai 1953, il écrit encore que ces vitraux lui ont donné autant de travail que s'il s'agissait de verrières figuratives et qu'il a dû contrôler chaque coloris avec un « verre véritable et numéroté » pour établir sa maquette[31]. Ces témoignages prouvent à quel point Severini est peu familiarisé avec la création d'un vitrail, puisque son mode de travail n'a en soi rien d'extraordinaire. Il ira jusqu'à demander 1500 francs au commanditaire, ce qui excède largement les tarifs habituellement pratiqués pour la réalisation de verrières ornementales en « grisaille » comme celles dont il est question ici[32]. Il renoncera finalement à toute rétribution, préférant voir son projet réalisé plutôt que confié à un autre artiste[33].

L'analyse d'autres projets rend compte de la démarche d'artistes plus aguerris dans le champ de la création verrière. Le Fribourgeois Gaston Thévoz, par exemple, jouit déjà d'une certaine expérience en la matière lorsqu'il conçoit la rose représentant sainte Cécile pour la tribune des orgues de l'église de Bussy (fig. 18)[34]. Les travaux préparatoires liés à cette commande témoignent de sa réflexion et de l'évolution de son projet. Il élabore tout d'abord deux dessins[35] qui fixent les principaux éléments de la composition, mais sur lesquels la sainte est beaucoup plus petite que dans l'œuvre finale et qui n'occupe que le centre de la rose. Sur le projet définitif, il donne plus d'ampleur à sainte Cécile qui n'est plus entourée que par quatre anges musiciens positionnés dans les bras de la croix formée par la structure métallique du vitrail. La bordure de la rose est quant à elle richement ornementée, notamment par des anges très stylisés positionnés dans des losanges eux-mêmes inscrits dans des médaillons.



18 Gaston Thévoz, atelier Kirsch & Fleckner, Fribourg, *Sainte Cécile*, 1938, vitrail, 220 cm ∅, église Saint-Maurice, Bussy

Sur le carton en trois parties et en noir et blanc (fig. 19), Thévoz n'a dessiné les ornements que sur un quart de cercle, selon une pratique couramment utilisée par les peintres-verriers pour gagner du temps. Au fil de ses travaux préparatoires, Thévoz parvient ainsi à tirer parti des lignes fortes de la structure de la rose pour proposer une composition plus puissante et expressive.

Henri Broillet pratique pour sa part l'art verrier depuis 1916. Ses travaux préparatoires rendent compte de l'efficacité de sa démarche et témoignent d'une solide connaissance des enjeux propres au vitrail. Pour la rose de l'église Saint-Pierre de Fribourg qu'il conçoit en 1934, il réalise d'abord deux maquettes en couleur[36] : la première avec deux propositions qui ne sont pas retenues, la seconde, plus définitive, sur laquelle il présente dans les quatre portions de cercle une variante différente (fig. 20). C'est celle du coin supérieur gauche (numérotée « 5B »), qui est retenue par les commanditaires. Sur cette base, Broillet dessine cinq cartons en noir et blanc composant les différentes parties de la verrière (fig. 21). Comme Thévoz à Bussy, il ne conçoit pas le dessin défini-

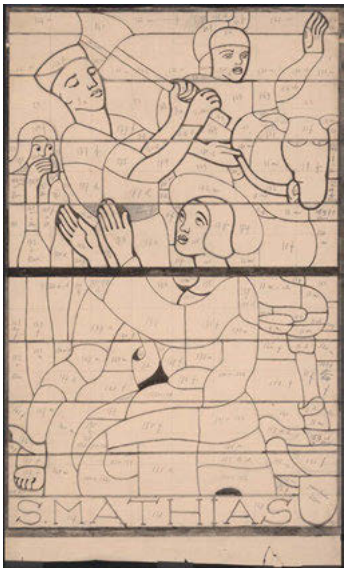
19 Gaston Thévoz, *Ange* (partie gauche de la rose consacrée à sainte Cécile), 1938, carton de la rose pour l'église de Bussy, 249.5×92 cm, Vitrocentre Romont, Fonds Kirsch & Fleckner, KF 910

tif de toute la verrière, mais chacun de ses éléments constitutifs (le centre, une branche de la croix et un fond décoratif pour le décor des quarts de cercle), qui seront répétés par l'atelier Kirsch & Fleckner pour la composition de l'ensemble de la rose (fig. 22). Cette maîtrise transparaît également dans le travail de Jean-Édouard de Castella, artiste bénéficiant de la plus longue expérience de peintre-verrier parmi le corpus étudié. Pour le grand cycle de vitraux de la nef de l'église Saint-Pierre de Fribourg, qui l'occupe de 1941 à 1945, il conçoit toutes les maquettes en couleur mais procède autrement pour les cartons. Certains sont en couleurs et d'autres entièrement en noir et blanc, soit avec des nuances de gris soulignant tons clairs et foncés, soit esquissant seulement le réseau de plomb. Sur chaque composition, il ajoute un code couleur précis dans chaque zone correspondant aux verres, référence indispensable à l'atelier lors de l'exécution du vitrail. Ce procédé révèle la très grande maîtrise de l'art du vitrail de Castella assurée par son étroite collaboration avec l'atelier Kirsch & Co., comme évoqué plus haut (fig. 23).

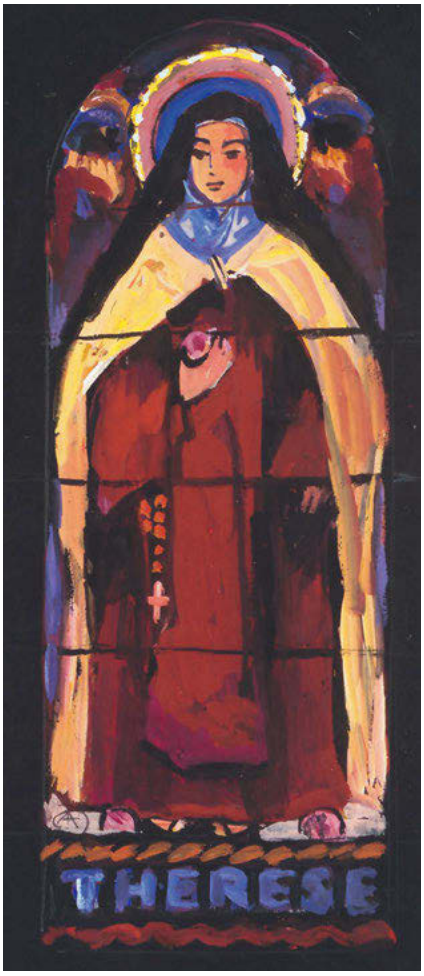
20 Henri Broillet, *Rose au Sacré-Cœur*, 1934, maquette pour l'église Saint-Pierre de Fribourg, 24×24.5 cm, Musée d'art et d'histoire de Fribourg, MAHF 1985-641 a

21 Henri Broillet, *Rose au Sacré-Cœur*, 1934, cartons pour l'église Saint-Pierre de Fribourg (montage), 247.5×93.5 cm, 78×152 cm, 93×81 cm, 93×78.5 cm et 116×75 cm, Vitrocentre Romont, Fonds Kirsch & Fleckner, KF 392, KF 438, KF 439, KF 440, KF 441

22 Henri Broillet, atelier Kirsch & Fleckner, Fribourg, *Rose au Sacré-Cœur*, 1934, vitrail, 407 cm ∅, église Saint-Pierre, Fribourg



23 Jean-Edouard de Castella, *Pérégrination de saint Luc et saint Paul marchant avec le Christ*, *Décapitation de saint Matthias*, *Lapidation de saint Jacques le Mineur à Jérusalem*, 1945, cartons de vitraux pour l'église Saint-Pierre de Fribourg, 157×100 cm, 165×100 cm et 160×100 cm, Vitrocentre Romont, Fonds Kirsch & Fleckner, KF 1047, KF 1149, KF 1152



24 Alexandre Cingria, *Sainte Thérèse de Lisieux*, 1939, maquette et carton de vitrail pour l'église Saints-Pierre-et-Paul d'Orsonnens, 27×11.5 cm et 130×45.5 cm, Vitromusée Romont et Vitrocentre Romont, Fonds Kirsch & Fleckner, VMR 1226a, KF 1306 ; Alexandre Cingria, atelier Kirsch & Fleckner, Fribourg, *Sainte Thérèse de Lisieux*, 1939, 120×160 cm, vitrail, église Saints-Pierre-et-Paul d'Orsonnens

La longue carrière de peintre-verrier de Cingria illustre aussi la manière dont un artiste évolue dans sa pratique en s'appropriant de plus en plus les caractéristiques techniques, qui de contraintes, deviennent atouts. Ayant lui aussi connu sa première expérience du vitrail au début du XXe siècle en remportant le concours pour les vitraux du temple Saint-François à Lausanne en 1902[37], il témoigne en 1933 dans *Souvenirs d'un peintre ambulant* de sa méconnaissance lorsqu'il dessine son premier carton :

> « Sans tenir aucune compte des meneaux, comme c'était la mode alors, des anges couleur absinthe volaient, traversant les trois fenêtres, dans un ciel rose opalin. Je n'avais alors aucune idée de la fonction architecturale du vitrail et ne pensais qu'à assembler des figures en arabesques dessinées par le contour à la manière des décorateurs de 1900 »[38].

S'impliquant de plus en plus au fil des ans et des commandes dans le processus créatif — particulièrement dans le cadre de sa collaboration avec l'atelier Chiara —, Cingria maîtrise de mieux en mieux le langage spécifique du vitrail, au point de s'affranchir de certaines étapes dans la préparation des projets. Toujours dans *Souvenirs d'un peintre ambulant*, il explique qu'il ne réalise plus de carton, étape qu'il considère comme « inutile et bête », mais se contente de « petites maquettes pour les couleurs » avec une « mise en place sommairement ébauchée puis épurée par un calque précis », ce qui lui permet de parvenir à « plus de justesse » dans les tons, ceux-ci n'étant pas faussés « en tâchant de transcrire ceux d'un carton forcément fatigué, puisqu'il est recopié d'une maquette »[39]. Il applique ce procédé à Orsonnens lorsqu'il conçoit le vitrail de sainte Thérèse de Lisieux et réalise une maquette puis un carton beaucoup moins précis ne présentant que de légères modifications par rapport au travail préparatoire initial (fig. 24).

On ne saurait terminer cette énumération sans évoquer Marcel Poncet, au vu de la particularité de son profil et de l'importance du fonds graphique témoignant de ses activités verrières. Des centaines d'esquisses, maquettes et cartons conservées au Vitrocentre Romont témoignent en effet de l'évolution de sa pratique de l'art du vitrail. Lorsqu'il est chargé en 1915 de concevoir des vitraux pour l'église Saint-Paul de Cologny dans le quartier de Grange-Canal — sa première grande commande alors qu'il vient tout juste de terminer ses études —, il réalise une cinquantaine d'œuvres graphiques rien que pour les trois vitraux des bas-côtés consacrés à la Vierge, sainte Cécile et saint François d'Assise. Ces dessins illustrent la dualité de sa démarche : d'une part celle d'un jeune artiste récemment sorti des Beaux-Arts qui établit sa composition de manière minutieuse en élaborant des dessins très aboutis dans lesquels il s'intéresse à l'équilibre des contrastes et aux jeux de lumière ; de l'autre celle d'un maître-verrier qui cherche à définir le futur tracé des plombs en travaillant uniquement les contours et en définissant la future grisaille du vitrail par des hachures au crayon (fig. 25 et 26). Dès le début des années 1920, l'artiste, plus expérimenté, s'affranchit à la fois des codes de représentation plus traditionnels qui imprégnaient ses premiers travaux, tout comme des étapes classiques d'élaboration d'un vitrail. Ainsi, pour les trois verrières réalisées pour la tribune de Saint-Paul en 1924, près de dix ans après ses premières œuvres des bas-côtés, il se passe complètement du réseau de plomb

25 Marcel Poncet, *Sainte Cécile et Valérien recevant des couronnes de roses et de lys par un ange*, 1915, cartons de vitrail pour l'église Saint-Paul de Cologny, 43×61 cm et 50×67 cm, Vitrocentre & Vitromusée Romont, Fonds Marcel Poncet, MP 01.02R, MP 01.03

26 Marcel Poncet, *Scènes de la vie de sainte Cécile*, 1915, vitrail, 176×96 cm, église Saint-Paul, Cologny

27 Marcel Poncet, *Melchisedech*, 1924, carton de vitrail pour l'église Saint-Paul de Cologny, 150×43.5 cm, Vitrocentre & Vitromusée Romont, Fonds Marcel Poncet, MP 01.73

sur ses cartons, qui s'apparentent fortement à certaines de ses peintures de chevalet (fig. 27). N'ayant pas à se référer à une tierce personne pour l'exécution de ses vitraux, l'artiste jouit effectivement d'une plus grande marge de manœuvre, l'autorisant à plus de liberté[40].

1.3 Le chantier d'église : aspects économiques et financiers

Après avoir analysé quelques aspects cruciaux inhérents à la création verrière, soit la collaboration entre artistes et ateliers et le processus de conception d'un vitrail appréhendé à travers les travaux préparatoires, une autre composante essentielle doit être abordée : celle des enjeux économiques qui influent sur les commandes. Sur un chantier de construction, les préoccupations financières sont en effet centrales, conditionnant absolument toutes les décisions et étapes de réalisation.
Les chantiers du Groupe de Saint-Luc doivent être replacés dans le contexte économique de l'entre-deux-guerres. Le crash boursier de 1929 provoque une crise mondiale, l'effondrement économique étant toutefois moins important et plus tardif en Suisse que dans d'autres pays. Dans le secteur du bâtiment, la conjoncture reste favorable jusqu'à ce qu'elle chute en 1932 en dessous du niveau de 1929. Les cantons et la Confédération mettent alors en place des mesures en faveur de l'emploi afin de pallier le chômage qui touche l'ensemble des professionnels du bâtiment, y compris les artistes dont la situation est par défaut déjà précaire[41]. L'octroi de subventions cantonales et fédérales « assurant de précieuses journées à un grand nombre d'ouvriers sans travail »[42] permet ainsi à des architectes du Groupe de Saint-Luc de construire plusieurs églises, notamment celle de Bussy (fig. 28) dans le canton de Fribourg, dont la réalisation débute en 1937 et se termine l'année suivante. De nombreux autres chantiers de construction, rénovation et décoration d'églises et chapelles catholiques offrent ainsi aux membres du Groupe de Saint-Luc des opportunités de travail rares à cette période[43]. Les commandes ne sont cependant pas garanties et les nouveaux chantiers sont souvent le lieu d'une âpre concurrence, tandis que les rentrées d'argent s'avèrent généralement bien insuffisantes pour subvenir aux besoins des artistes et de leur famille, comme en témoignent plusieurs sources[44].
Les églises liées aux activités du Groupe de Saint-Luc se caractérisent par un programme de décoration souvent ambitieux qui comprend aussi bien la réalisation du mobilier, de la polychromie générale et des œuvres d'art à proprement parler, exigeant la participation de nombreux artistes et artisans, ce qui n'est pas sans conséquence sur les budgets de construction. En ce qui concerne les chantiers menés par Fernand Dumas, on constate que l'architecte propose des devis plutôt bas, ce qui lui permet souvent d'obtenir le mandat au détriment de ses concurrents. Ce faisant, il a tendance à ne prendre en compte que le gros-œuvre et les éléments essentiels de l'aménagement et à laisser dans la catégorie « hors-devis » la plupart des postes artistiques, qui coûtent souvent très chers, comme les vitraux. C'est ainsi qu'il s'impose à Orsonnens face à Augustin Genoud qui avait proposé un devis supérieur au sien de 45'000 francs[45].

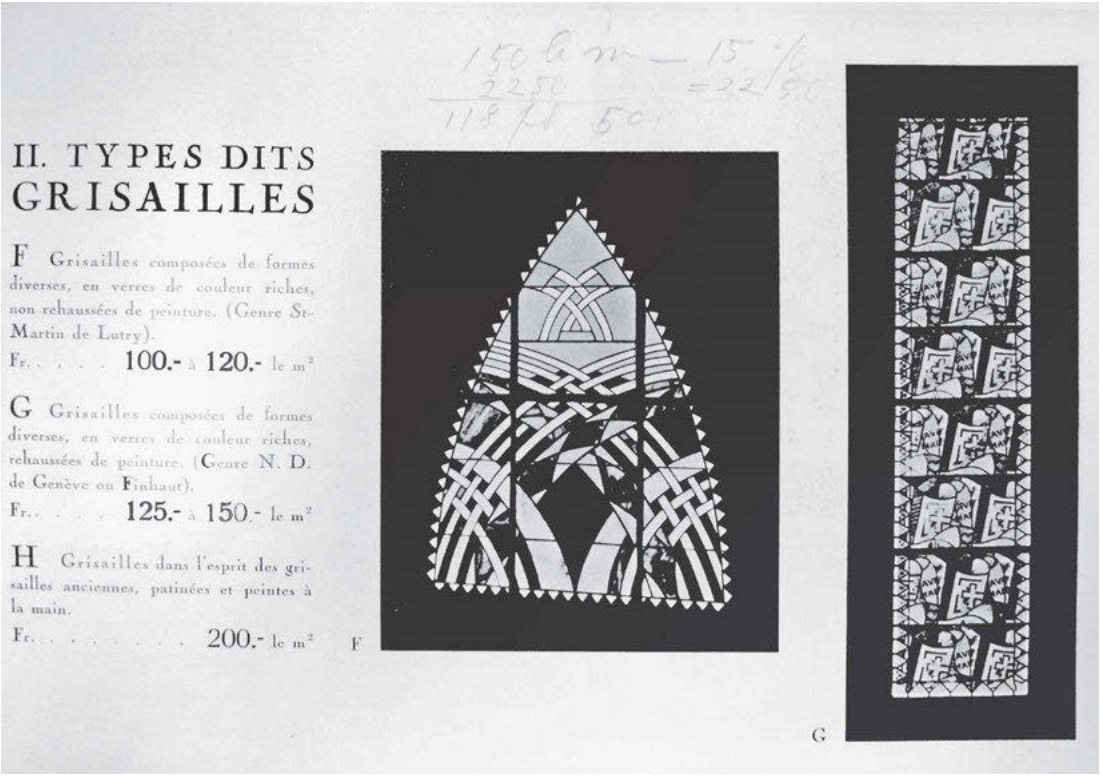
28 Vue extérieure de l'église Saint-Maurice de Bussy

Au final, le coût de la nouvelle église de Dumas se montera à 200'000 francs, somme pratiquement équivalente à celle proposée par Genoud et rejetée par la paroisse car jugée trop chère, tandis que les postes artistiques, dont les vitraux, sont financés par des donateurs privés[46]. Dumas adopte la même stratégie à Sorens, où il peut compter sur le soutien de l'abbé Joseph Terrapon, curé de la paroisse et cheville ouvrière de la construction. Lorsqu'il publie les comptes de la nouvelle église en 1937, Terrapon s'applique à défendre l'architecte en utilisant l'argument des postes artistiques hors-devis qui, non comptabilisés, montrent que l'architecte a bien respecté son budget de départ. L'abbé termine sa démonstration en interpellant d'éventuels contradicteurs en ces termes :

> « Y aura-t-il encore assez de mauvaise foi pour affirmer que les devis ont été dépassés ? Le diable et ses cousins peuvent seuls en être capables »[47].

Malgré tout, il apparaît clairement dans la récapitulation des comptes présentés à la fin du document que le budget a été dépassé de près de 50'000 francs, à la charge de la paroisse[48].

Les vitraux représentent une part non négligeable du budget de décoration d'une église. Ils correspondent par exemple à près de la moitié du prix de la décoration à Sorens[49] et à Travers[50]. Les paroisses se voient donc dans l'obligation de trouver des



II. TYPES DITS GRISAILLES

F Grisailles composées de formes diverses, en verres de couleur riches, non rehaussées de peinture. (Genre St-Martin de Lutry).
Fr. . . . . 100.- à 120.- le m²

G Grisailles composées de formes diverses, en verres de couleur riches, rehaussées de peinture. (Genre N. D. de Genève ou Finhaut).
Fr. . . . . 125.- à 150.- le m²

H Grisailles dans l'esprit des grisailles anciennes, patinées et peintes à la main.
Fr. . . . . 200.- le m²

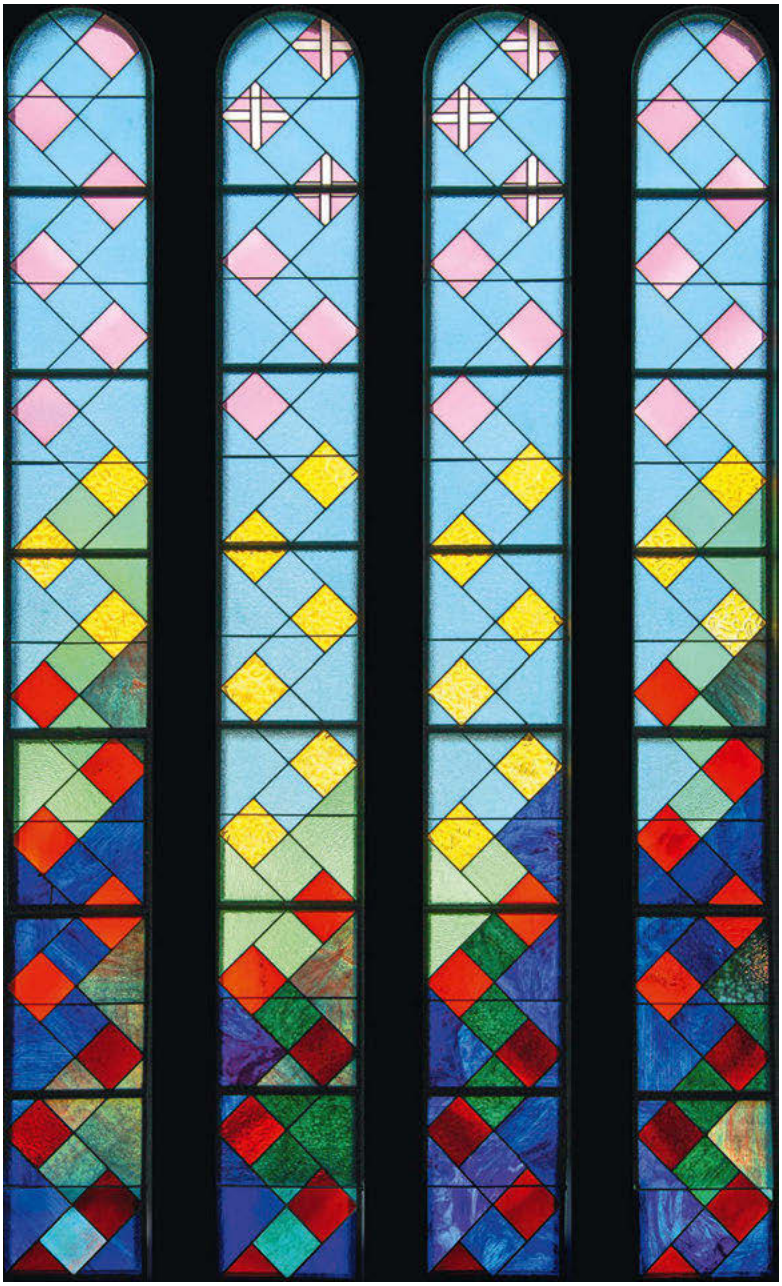
F

G

29 Type de vitraux dits « grisailles », page du catalogue publicitaire de l'atelier Chiara, Lausanne, 1931

sources de financement supplémentaires, par exemple en lançant une souscription auprès de leurs paroissiens. C'est notamment le cas à Bussy, Echarlens, Ependes, Haute-Nendaz, Semsales, Saint-Aubin-Sauges (Gorgier), Siviriez (pour les verrières du transept), Saint-Pierre de Fribourg, Travers et Villars-le-Terroir. Généralement, les paroisses offrent en contrepartie au donateur la possibilité d'être mentionné sur l'œuvre par une inscription ou des armoiries. La paroisse de Bussy va même plus loin en annonçant dans sa lettre de souscription que la liste des donateurs sera publiée dans le bulletin paroissial, ce qui a probablement incité certains paroissiens à faire un don pour figurer aux côtés d'autres personnalités locales importantes[51].

Les coûts varient fortement en fonction du type de verrière. Les vitraux comportant des sujets narratifs ou à figures nécessitent évidemment plus de travail que ceux présentant de simples motifs géométriques ou ornementaux appelés « grisailles ». En 1931, l'atelier Chiara de Lausanne publie un catalogue publicitaire qui constitue un document très précieux pour comprendre les tarifs pratiqués dans ce domaine (fig. 29). On constate ainsi qu'un vitrail ornemental en assemblage géométrique coûte entre quarante et cent-vingt francs le mètre carré en fonction du type de verre et des motifs employés, somme s'élevant à cent voire deux-cents francs le mètre carré pour des « types dits grisailles », c'est-à-dire des vitraux peints avec des motifs plus complexes



30 Alexandre Cingria, atelier Kirsch & Fleckner, Fribourg, *Vitrail géométrique*, 1939, 490×270 cm, église Saint-Pierre-aux-Liens, Mézières

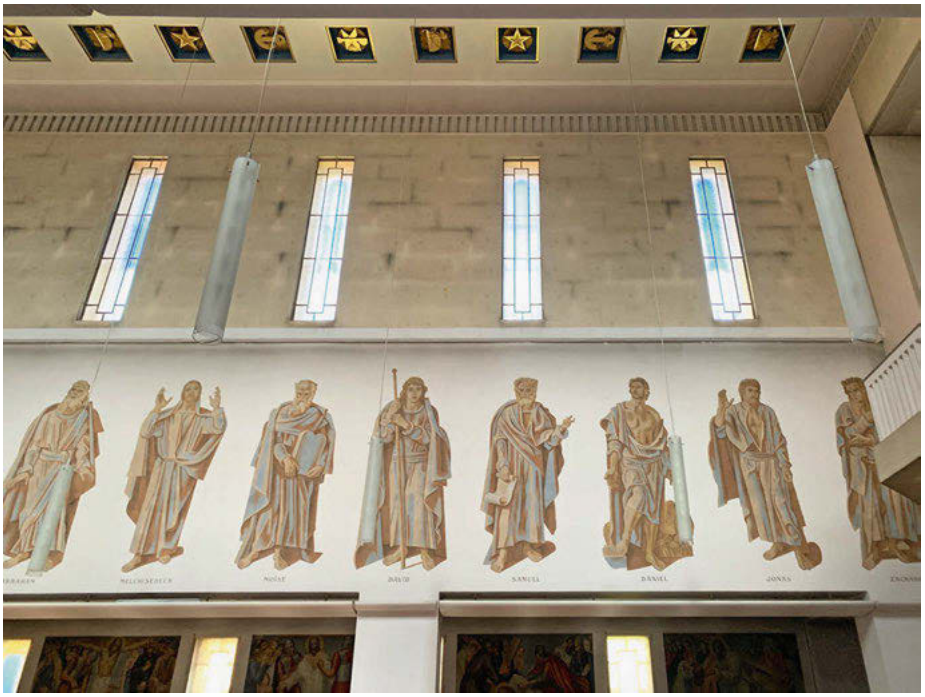
mais non figuratifs, et enfin à quatre ou six-cents francs pour des vitraux avec figures, paysages, armoiries, architectures, etc.[52] Le choix du type de vitrail dépendra donc généralement directement des possibilités financières d'une paroisse, avant toute considération d'ordre artistique.

À Mézières, la paroisse rencontre de telles difficultés pour terminer son église suite au dépassement du budget dès le stade du gros-œuvre[53] qu'elle doit renoncer aux

31 Vue du baptistère avec la vitrerie colorée, 1939, église Saint-Pierre-aux-Liens, Mézières

vitraux prévus par Dumas « avec dessin géométrique » pour la nef et « à personnages » pour le chœur[54]. La situation est particulièrement problématique pour cet édifice, dont la décoration et une partie du mobilier (autel, chaire, chancel) sont prévus entièrement en verre, matériau particulièrement coûteux[55]. En 1938, les commanditaires doivent donc renoncer aux verrières prévues malgré une offre généreuse de la maison fribourgeoise Kirsch & Fleckner, qui propose d'en offrir quinze à condition de recevoir la commande des dix-neuf autres pour un coût total de huit à dix-mille francs[56]. Alexandre Cingria est censé collaborer avec l'atelier pour ce travail qui lui tient à cœur en ces temps de guerre particulièrement difficiles. Néanmoins, le prix des verrières ne rentrant pas dans le devis général de construction, il est vraisemblablement impossible pour la paroisse de trouver un financement supplémentaire de cette importance, de sorte que seules des verrières géométriques sont posées dans le chœur (fig. 30), tandis que de simples vitreries colorées garnissent le reste des fenêtres, pour un montant global d'un peu plus de 1'700 francs[57]. Une partie de cette vitrerie est encore visible dans la tribune, le baptistère et la sacristie (fig. 31).

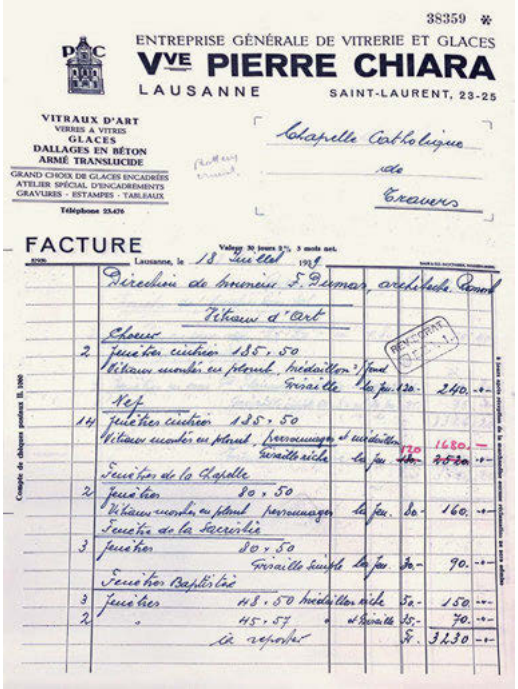
Malgré leur importance secondaire et leur faible coût, ces baies en verre cathédrale coloré[58] sont des témoins matériels d'un certain type de production, particulièrement menacées car facilement remplacées lorsque l'occasion se présente de poser de nouveaux vitraux[59]. On trouve ce genre de vitrerie peu coûteuse dans d'autres édifices



32 Vue de la nef avec la vitrerie 1930, église du Christ Roi, Tavannes

liés au Groupe de Saint-Luc, notamment l'église du Christ-Roi de Tavannes (fig. 32), construite dans le Jura bernois par Adolphe Guyonnet, où les verrières hautes de la nef sont parées de double vitrage en verre cathédrale coûtant moins de cinquante francs par fenêtre et s'harmonisant très bien avec la modernité sobre du projet de l'architecte genevois[60]. À titre de comparaison, les cinq vitraux artistiques qui habillent les fenêtres du baptistère et les ouvertures éclairant l'espace des confessionnaux, créés avec soin par Cingria et l'atelier Chiara, ont coûté à eux seuls 1'450 francs[61]. Citons encore l'église de Bussy, où les fenêtres de la nef sont garnies de simples vitraux colorés qui ont fait l'objet, malgré leur modestie, d'un travail soigné de la part de Willy Jordan qui en a défini les teintes. Cette solution permet de préserver un certain budget pour des œuvres verrières plus importantes comme le vitrail quadripartite du chœur également conçu par Jordan (fig. 55, p. 97), ou encore la rose de la tribune due à Gaston Thévoz (fig. 18, p. 54).

Lorsque les œuvres verrières sont réalisées avec la collaboration d'ateliers étrangers, il peut arriver que la paroisse soit confrontée à des problèmes douaniers pouvant entraîner des conséquences importantes sur leur coût. Les sources mentionnent quelques exemples de ce type, intéressants car permettant de comprendre la perception du statut d'une réalisation verrière au moment de son entrée sur le territoire helvétique.
Le cas des dalles de verre de Sorens apparaît de ce point de vue très instructif. En 1935, Cingria réalise sept œuvres de ce type pour habiller le porche d'entrée de l'église[62], en collaboration avec l'atelier parisien Jean Gaudin, un des inventeurs de la technique de


38359 *

ENTREPRISE GÉNÉRALE DE VITRERIE ET GLACES

Vve PIERRE CHIARA

LAUSANNE SAINT-LAURENT, 23-25

VITRAUX D'ART
VERRES À VITRES
GLACES
DALLAGES EN BÉTON ARMÉ TRANSLUCIDE
GRAND CHOIX DE GLACES ENCADRÉES
ATELIER SPÉCIAL D'ENCADREMENTS
GRAVURES - ESTAMPES - TABLEAUX
Téléphone 23.476

Chapelle Catholique de Travers

FACTURE

Lausanne, le 18 Juillet 1939

Direction de travaux F. Dumas, architecte, Genève

Vitraux d'art

Chœur

2 fenêtres cintrées 135 × 50
Vitraux montés en plomb, médaillon, fond grisaille la fen. 120.- 240.-

Nef

14 fenêtres cintrées 135 × 50
Vitraux montés en plomb, personnages et médaillons grisaille riche la fen. ~~150~~ 170 ~~2100~~ 1680.-

Fenêtres de la Chapelle

2 fenêtres 80 × 50
Vitraux montés en plomb personnages la fen. 80.- 160.-

Fenêtres de la Sacristie

3 fenêtres 80 × 50
Grisaille simple la fen. 30.- 90.-

Fenêtres Baptistère

3 fenêtres 48 × 50 médaillon riche 50.- 150.-
2 " 45 × 57 " et grisaille 35.- 70.-
à reporter Fr. 3130.-

33 Facture de la Veuve Chiara pour les vitraux de l'église Saint-Joseph de Travers, 18 juillet 1939

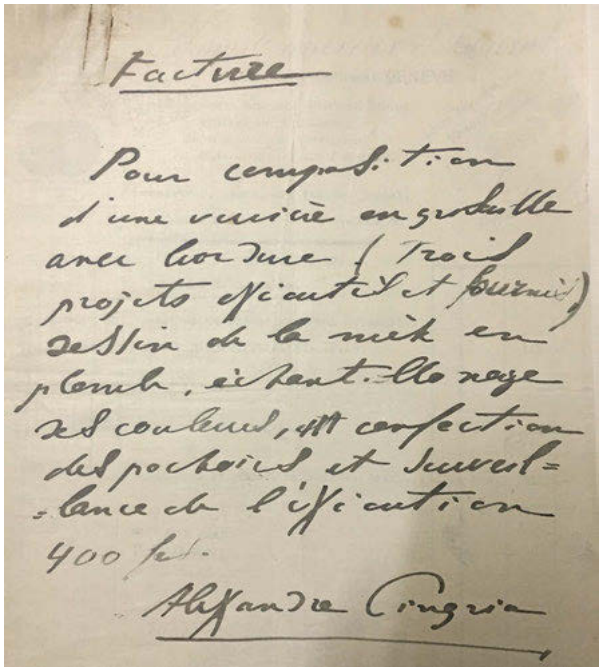
la dalle de verre (fig. 89, p. 130)[63]. Il s'agit de la première utilisation de ce procédé sur le territoire helvétique, avant qu'il se diffuse en Suisse dans la seconde moitié des années 1930. Lorsque les œuvres arrivent en Suisse, l'Administration des douanes suisse décrète, après analyse détaillée des panneaux, qu'il s'agit d'objets « présentant un caractère industriel » et non artistique et réclame en conséquence une taxe de 184,80 francs à la paroisse, ce qui représente une somme importante, équivalente à environ un tiers du prix facturé par l'atelier parisien. Il faudra les interventions successives de Cingria, de l'abbé Joseph Terrapon et de l'atelier Gaudin pour que la situation se débloque et que les Douanes remboursent la paroisse, ces problèmes d'importation entraînant plusieurs mois de retard[64]. Au-delà de l'aspect financier, ce qui frappe dans cet incident c'est la non-reconnaissance du caractère artistique des dalles de verre. Quatre ans plus tard, en 1939, la paroisse de Mézières connaît des déboires similaires avec le mobilier en briques de verre qu'elle commande à l'atelier parisien Auguste Labouret[65], la Direction des douanes refusant à nouveau d'exonérer la paroisse de la franchise douanière car elle ne reconnaît pas la valeur artistique des éléments importés[66].

Il arrive qu'un atelier propose un geste commercial important pour obtenir une commande. C'est le cas sur le chantier de l'église Saint-Joseph de Travers, lorsque l'atelier Chiara accepte de réduire d'un tiers le prix facturé pour les quatorze verrières mixtes de la nef figurant des grandes figures de saints sur un fond ornemental (fig. 33 et 42, p. 86)[67]. Jean-Édouard de Castella et l'atelier Kirsch & Fleckner adoptent la même stratégie en 1938 pour obtenir la commande des quatre premiers vitraux destinés à la nef

34 Gaston Thévoz, atelier A. Kirsch & Co., Fribourg, *Notre-Dame des Ermites d'Einsiedeln et Noces de Cana*, 1942, vitrail, env. 330×85 cm, église Notre-Dame de l'Assomption, Attalens

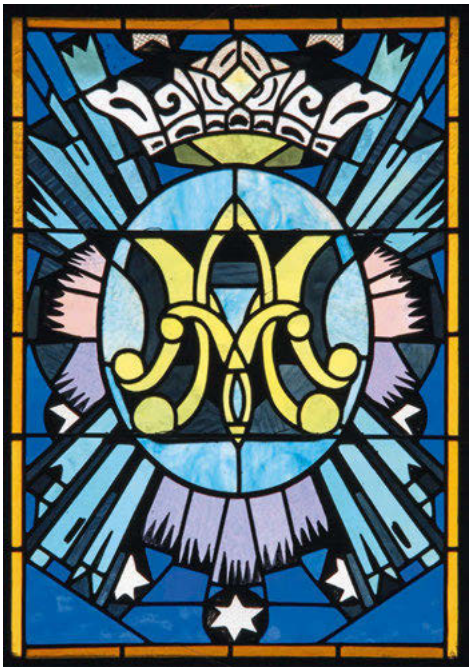
de l'église Saint-Pierre de Fribourg. Alors que l'artiste s'était spontanément proposé pour la réalisation de ces verrières en 1938[68], il suggère à la paroisse, en contrepartie de l'octroi du mandat, d'offrir un vitrail avec l'atelier Kirsch & Fleckner[69], alors qu'un second le serait par sa parenté[70]. La paroisse ayant des difficultés pour financer la réalisation des quatre premières verrières, elle passe commande à l'artiste et à l'atelier fribourgeois alors que Severini devait, en tant que responsable de la décoration et selon les termes de son contrat, avoir son mot à dire sur le choix des différents artistes l'accompagnant sur le chantier[71]. On retrouve une situation similaire à Attalens en 1942, lorsqu'il est question de parer les fenêtres de la nef de nouveaux vitraux après la rénovation du chœur par Dumas en 1937–38. Arguant que son défunt père avait « une grande sympathie pour la paroisse », Alfred Kirsch, fils de Vinzenz Kirsch, propose de faire un don d'un montant maximum de cinq-mille francs complétant la somme nécessaire à l'exécution des travaux[72]. Cette proposition sans équivoque permet à l'atelier d'obtenir la commande, la paroisse pouvant par ailleurs bénéficier de subsides cantonaux et fédéraux, pour autant que la réalisation des vitraux se fasse dans un délai très court (dix semaines), défini par le canton[73]. Cette échéance oblige cette dernière à demander un congé militaire pour le Fribourgeois Gaston Thévoz, afin que celui-ci puisse concevoir immédiatement les maquettes et cartons des vitraux (fig. 34) [74].

D'une manière générale, lors de la réalisation d'un vitrail, les coûts sont répartis entre le travail du peintre-verrier et celui du maître-verrier, comprenant souvent aussi la pose[75]. Le tarif peut être déterminé d'un commun accord entre l'artiste concepteur et le verrier, qui établissent alors un devis ou une facture commune comprenant leurs honoraires respectifs. Tel est le cas en 1941 lorsque Jean-Édouard de Castella et l'atelier Kirsch & Co. envoient un devis à la paroisse Saint-Pierre de Fribourg pour les premières verrières de l'église[76]. L'artiste demande mille-cinq-cents francs par fenêtre pour l'ensemble de son travail artistique comprenant les esquisses, la maquette, le carton et une partie de la peinture du vitrail une fois monté, alors que la part de l'atelier se monte à deux-mille francs par fenêtre, conception et pose du cadre métallique comprises[77]. Dans ce cas précis, le montant demandé par le peintre-verrier est proche de celui de l'atelier, ce qui s'explique par la complexité du travail de Castella et son investissement dans l'application de la grisaille, tâche précise et fine demandant beaucoup de temps.
Les honoraires du peintre-verrier se réduisent considérablement lorsqu'il reproduit des motifs identiques sur plusieurs vitraux, comme c'est le cas pour les quatre fenêtres du chœur de Semsales (fig. 35). Cingria perçoit quatre-cents francs pour ces verrières ornementales (fig. 110, p. 151), cette somme couvrant la composition d'une fenêtre en grisaille, le dessin de la mise en plomb, l'échantillonnage des couleurs et la conception des pochoirs[78], tandis que les honoraires d'exécution facturés par Dunand sont quatre fois supérieurs[79]. Cette différence pourrait sembler justifiée par le surcroît de travail du verrier. Pourtant, si l'on compare cette situation à celle de Finhaut, où Dunand est chargé de réaliser sept verrières ornementales dessinées par Cingria pour les fe-


Facture

Pour composition
d'une verrière en grisaille
avec bordure (trois
projets efficutés et fournis)
dessin de la nef en
plomb, ciment, les vitraux
des couleurs, mise confection
des pochoirs et surveil-
lance de l'efficution
400 fr.
Alexandre Cingria

35 Facture d'Alexandre Cingria pour les verrières du choeur de l'église de Semsales, [1925]



36 Alexandre Cingria, atelier Eugène Dunand, Genève, *Vitrail décoratif avec monogramme marial couronné*, 1929, 85×60 cm, église Notre-Dame de l'Assomption, Finhaut

nêtres hautes de la nef du côté nord, on constate une certaine disproportion dans les tarifs pratiqués. Alors que la grisaille est apposée au pochoir à Semsales (technique qui permet un travail plus rapide) et que le dessin imaginé par Cingria permet l'emploi de grandes pièces de verres, les verrières hautes de Finhaut exigent un travail de découpage des verres beaucoup plus important. Dunand facture pourtant un tarif au mètre carré deux fois et demie plus cher à Semsales qu'à Finhaut ![80] À titre de comparaison, l'atelier Chiara, qui réalise les sept verrières hautes du côté sud de la nef de Finhaut (fig. 36) sur la base d'un même dessin de Cingria en reproduisant les motifs au pochoir (fig. 62, p. 107), facture quatre-vingt-cinq francs le mètre carré, soit moins de la moitié de ce que Dunand avait facturé à Semsales quatre ans auparavant[81]. Le prix des fenêtres du chœur de Semsales apparaît donc anormalement élevé et il est difficile d'y trouver une justification. Cet exemple montre combien il est difficile de décrypter la réalité financière de certains chantiers a posteriori.

1 Sauterel/Noverraz 2022.
2 Pasquier 1995.
3 Rudaz 2001.
4 Jean-Édouard de Castella, lettre au curé Louis Chanex, AP Semsales, 25 juillet 1923.

5 Tel est notamment le cas en 1926 des vitraux conçus par Cingria pour la nef de l'église d'Echarlens, voir p. 43.
6 Le *Catalogue illustré* publié en 1920 par le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice reflète parfaitement ces ambitions. Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice 1920.
7 Quellet-Soguel 1996.
8 Le lien entre les deux artistes est d'ailleurs évident puisque Poncet engage Charles Wasem, lui-même ancien collaborateur de Heaton, pour la fabrication du verre dans sa verrerie de Bossey-Veyrier. Kaiser 2020.
9 Lettre d'Alexandre Cingria à Marcel Poncet, [env. 1920], fonds Marcel Poncet, Vitrocentre Romont.
10 Cingria 1933, p. 21.
11 Les archives indiquent seulement que l'atelier Chiara a posé les verrières. Cingria adresse à la paroisse une facture en son nom pour la création des cartons et la conception des vitraux. Alexandre Cingria, [Lettre à Fernand Dumas], AEF, AP Echarlens, 25 juin 1926.
12 Alexandre Cingria, Vitraux du narthex de Saint-Paul [Note explicative], AP Saint-Paul, Cologny, [1926].
13 Vitraux d'art 1931.
14 Pasquier 1995, pp. 103 et 104.
15 Hostettler 2001.
16 Sauterel/Noverraz 2022.
17 Voir pp. 114–116.
18 Sur la dalle de verre, voir le point 3.3.
19 Fils de Karl Fleckner et successeur de l'atelier Kirsch & Flecker, qui s'est scindé en deux à la mort de Vinzenz Kirsch. Pasquier 1995, p. 100. Sur le vitrail sans plomb, voir le point 3.3.
20 Maurice Denis et le vitrail 1923.
21 Ces citations sont tirées de : Jean-Édouard de Castella, [Lettre à Georges Corpataux], AP Saint-Pierre, Fribourg, 7 janvier 1942.
22 André Stein et Charles Bühlmann ont tous deux été formés au sein de l'atelier par Joseph Stein (père d'André), maître-verrier allemand originaire de Koblenz qui s'est formé en Russie et a travaillé chez Karl Wehrli où il a rencontré Pierre Chiara. Au sein de l'atelier, André Stein s'occupe de la gestion des fours et de la cuisson des verres jusqu'à son décès dû à un accident de travail dans les années 1950. Charles Bühlmann (entré chez Chiara en 1926 et employé jusqu'en 1976) gère les contacts avec la clientèle et les artistes. Georges Gamon entre en apprentissage dans l'atelier en 1947 et prend en charge la mise en plomb et le montage des verrières. Hostettler 2001, pp. 30 et 31.
23 En 1991, le Vitrocentre Romont a acquis auprès des descendants Kirsch plus de 1700 œuvres provenant du fonds graphique de l'atelier Kirsch & Fleckner. Quant au fonds Marcel Poncet, il a fait l'objet d'un dépôt à long terme par les descendants de l'artiste au Vitrocentre et au Vitromusée Romont.
24 Ces œuvres graphiques, provenant d'une collection privée, ont été acquises par le Vitromusée Romont en 1995.
25 Procès-verbal de l'assemblée paroissiale. Paroisse de Siviriez. Protocole. 1936–19[?]. AP Siviriez, 5 février 1943.
26 Strub 1950, pp. 55 et 56.
27 Willy Jordan, Renseignements s/W. Jordan. [Biographie]. AP Bercher-Jordan, novembre 1958.
28 Jean-Édouard de Castella, [Lettre à Joseph Jordan], AP Saint-Pierre, Fribourg, 16 mars 1949.
29 Severini 1921.
30 Gino Severini, Lettres à Fernand Dumas, Correspondance Severini/Dumas 1937–1954, AM Musée de Charmey, MCGS_099, 22 et 31 janvier 1953.
31 Gino Severini, [Lettre à Fernand Dumas], Correspondance Severini/Dumas 1937–1954, AM Musée de Charmey, MCGS _099, 31 mai 1953.
32 Gino Severini, [Lettre au curé Joseph Zurkinden], AP Saint-Pierre, Fribourg, 8 février 1953.
33 Gino Severini, [Lettre à Rouiller], AP Saint-Pierre, Fribourg, 30 octobre 1953.
34 Thévoz avait auparavant réalisé des vitraux pour les églises catholiques de Bottens (1935–36, canton de Vaud), Villaraboud et Grandvillard (1936 et 1937, canton de Fribourg).

35 Ces dessins font partie d'une collection privée.
36 Ces maquettes font partie des collections du Musée d'art et d'histoire de Fribourg.
37 Ces projets ayant été à l'origine d'une importante polémique, ils ne seront jamais réalisés. Voir à ce sujet Queijo 2017.
38 Cingria 1933, p. 113.
39 Cingria 1933, pp. 119 et 120.
40 Noverraz 2014.
41 Allenspach 1998, p. 152.
42 Président du Conseil de paroisse, Lettre au conseiller d'État Maxime Quartenoud, AP Bussy, 29 mars 1939. C'est aussi le cas de l'église de Mézières (FR).
43 En 1951, le Toscan Gino Severini demande à Fernand Dumas de construire encore une douzaine d'églises dans le canton afin de lui donner du travail, lui qui est « réduit au chômage par la méchanceté des hommes italiens et français ». Gino Severini, Lettre à Fernand Dumas, Correspondance Severini/Dumas 1937–1954, AM Charmey, MCGS_099, 22 novembre 1951.
44 Le sculpteur François Baud, par exemple, relate dans son autobiographie inédite la situation particulièrement difficile qui était la sienne avec cinq enfants à charge, alors que la rémunération obtenue pour ses œuvres suffisait à peine à couvrir le prix de la matière première. François Baud, « Étapes » [autobiographie inédite], GE BAA, Médiathèque, fonds François Baud, 1903–1975, MAH, Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, don de Josiane Voltoni [avant 1992], 26 janvier 1952. Jean-Édouard de Castella fait pour sa part état d'une situation similaire dans sa correspondance avec le chanoine Joseph Zurkinden et avec Georges Corpataux, président de la paroisse Saint-Pierre de Fribourg, estimant que les deux mille francs reçus pour la conception des quatre premières verrières du cycle de la nef, qui lui a demandé quatorze mois de travail, étaient insuffisants pour entretenir une famille de six personnes. Jean-Édouard de Castella, [Lettre au chanoine Joseph Zurkinden, à Georges Corpataux et aux Conseillers de paroisse], AP Saint-Pierre, Fribourg, 30 octobre 1941.
45 Augustin Genoud, Lettre au Conseil paroissial d'Orsonnens, AEF, AP Orsonnens, C1, 26 décembre 1934.
46 Protocole de la séance du conseil paroissial, Actes des séances du Conseil et des assemblées paroissiales d'Orsonnens, AEF, Orsonnens, Aa 3, 12 mars 1939. Le coût total des vitraux se montait à 4'677 francs. [Récapitulatif des paiements des différents intervenants], cahier Comptes n° 1 à 40, Bi 11a, AEF, AP Orsonnens.
47 Abbé Joseph Terrapon, Comptes de la construction de la nouvelle église de Sorens, AP Sorens, 1937.
48 *Ibidem.*
49 Si l'on inclut dans les frais de décoration ceux occasionnés par les travaux artistiques comme la sculpture, l'orfèvrerie et les autels, ainsi que le défraiement pour la participation au concours, on arrive à un total de 15'269 francs, dont 7'494 francs pour les vitraux. Il convient cependant de préciser que les quarante mètres carrés de vitrerie en grisaille des douze fenêtres du chœur et de la nef représentent 3'015 francs, alors que les cinq fenêtres de la chapelle à motifs peints couvrant trois mètres carrés coûtent six-cents francs. Ces dernières sont d'ailleurs une donation de l'architecte. En comparaison, l'orgue a coûté 15'000 francs, soit le double du montant total alloué aux vitraux. Abbé Joseph Terrapon, Comptes de la construction de la nouvelle église de Sorens, AP Sorens, 1937.
50 En comptabilisant les sommes représentées par les vitraux (2'686 francs facturés par Chiara et 1'700 francs par Landry), les travaux de peinture (polychromie et ornements) par Paul Landry (750 francs), la menuiserie (1'547 francs) et l'orfèvrerie (1'960 francs). [Fernand Dumas], Église de Travers. Bordereau définitif des Mémoires, AP Travers, 18 août 1939 ; Factures de Paul Landry à Fernand Dumas, AP Travers, 18 août 1939, 24 juin 1939, novembre 1939.
51 Paroisse de Bussy, Lettre aux paroissiens, anciens paroissiens et amis de la paroisse. AP Bussy, novembre 1938.
52 Le tarif pouvait même s'élever à huit-cents voire mille francs pour la copie exacte de vitraux anciens. Vitraux d'art [...] 1931.
53 Le dépassement du budget s'élevant à environ 19'000 francs, Dumas le réduit à 15'000 francs

en autorisant la paroisse à déduire de ses honoraires les trois mille francs mis en garantie. Assemblée paroissiale, Protocoles. Séances du Conseil de paroisse. AP Mézières, 17 février 1938.

54 Fernand Dumas, « Devis descriptif », AP Mézières, 15 janvier 1937.

55 Voir pp. 165–167.

56 A. Pittet, Protocole. Séances de la commission de bâtisse. AP Mézières, 14 novembre 1938. Fernand Dumas, Lettre aux membres de la commission de bâtisse et à son président. AP Mézières, 28 novembre 1938.

57 Atelier Kirsch & Fleckner, Facture, AP Mézières, 31 janvier 1939 et 4 avril 1939 ; Alexandre Cingria, Facture, AP Mézières, 1er mai 1939.

58 Le verre cathédrale présente des ondulations ou des motifs à peu près circulaires plus ou moins marqués obtenus par le coulage du verre en fusion passé au rouleau-lamineur. Les premiers verres sont fabriqués en Angleterre au milieu des années 1840 par James Hartley & Co., ce qui explique qu'on les appelle parfois « verres anglais ». Blondel 2012, p. 196. Voir également pp. 113–114.

59 C'est ce qui s'est passé à Mézières, où les vitrages colorés de la nef ont été déposés en 1979 pour recevoir l'actuel cycle de vitraux abstraits réalisé par l'artiste Yoki. Voir pp. 165–167.

60 Atelier Chiara, Facture, AP Tavannes, 30 novembre 1930.

61 Adolphe Guyonnet, Récapitulation des comptes, AP Tavannes, 7 mai 1932.

62 Ces dalles de verre ont été déplacées lors de la création de la chapelle mortuaire en 1985, accolée à l'ancien baptistère circulaire.

63 Voir pp. 129–134.

64 Administration des douanes suisses, Certificat d'acquittement, 19 août 1935 ; Alexandre Cingria, Lettres à l'abbé Terrapon, 29 août et 4 septembre 1935 ; [Joseph Terrapon.], [Lettre à Alexandre Cingria], 3 septembre 1935 ; Pierre Gaudin, Mémoire, 21 août 1935, AP Sorens.

65 Voir pp. 165–167.

66 Paroisse de Mézières, Lettre à la Direction générale des douanes, 27 juin 1939 ; Direction générale des douanes, Lettre à la paroisse de Mézières, 19 juillet 1939, AP Mézières.

67 Atelier Chiara, Facture, AP Travers, 18 juillet 1939.

68 Procès-verbaux. Rectorat de St-Pierre, AP Saint-Pierre, Fribourg, 12 octobre 1938.

69 Jean-Édouard de Castella et Vincenz Kirsch, [Lettre à Georges Corpataux], AP Saint-Pierre, Fribourg, 30 novembre 1938.

70 Jean-Édouard de Castella, [Lettre à Georges Corpataux], AP Saint-Pierre, Fribourg, 1er décembre 1938.

71 Rudaz 2008b, 41. D'autant que le Toscan est très réfractaire à l'idée de travailler à nouveau avec Castella, avec lequel il avait déjà collaboré à Semsales et envers lequel il s'était montré très critique. Radin 2011, pp. 31 et 32.

72 Alfred Kirsch, [Lettre au curé Jean Dumont], AP Attalens, 14 février 1942.

73 Jean Dumont, [Lettre à Gaston Thévoz], AP Attalens, 16 février 1942.

74 Alfred Kirsch, [Carte postale au curé Jean Dumont], AP Attalens, 18 février 1942.

75 À laquelle il faut encore ajouter la contribution du serrurier qui réalise le cadre métallique dans lequel le vitrail s'insère.

76 Jean-Édouard de Castella et Alfred Kirsch, [Lettre à Georges Corpataux], AP Saint-Pierre, Fribourg, 18 juin 1941.

77 *Ibidem*. Dans cette lettre d'Alfred Kirsch et Jean-Édouard de Castella, ceux-ci confirment leur accord sur le prix fixé pour chaque verrière ainsi que la répartition des montants entre eux.

78 Alexandre Cingria, Facture, AP Semsales, 1925.

79 Dunand perçoit 1'619 francs, soit dix francs le mètre carré. Eugène Dunand, [Facture], AP Semsales, 28 avril 1925.

80 À Finhaut, le prix des fenêtres côté nord était de trente-cinq francs pièce, soit soixante-dix francs le mètre carré. Eugène Dunand, [Facture], AP Semsales, 28 avril 1925 et Eugène Dunand, [Facture]. AP Finhaut, 2 septembre 1929.

81 L'atelier Chiara facture cent-trente francs par fenêtre, soit quatre-vingt-cinq francs le mètre carré. Atelier Chiara, Facture, AP Finhaut, 17 juin 1928.

2

2
ARTS DU VERRE ET MODERNITÉ

Tout l'enjeu du phénomène appelé « renouveau de l'art sacré » consiste à « redonner vie »[1] à l'art religieux, ce qui implique, selon Cingria, de laisser pénétrer l'art moderne dans l'Église « et même [de le forcer] à y entrer »[2]. Dans ce contexte, les artistes sont encouragés à reformuler les traditions, exercice délicat en raison du rapport conflictuel que l'Église catholique entretient avec la modernité. Elle est structurellement attachée à une tradition multiforme qui relève autant de la perpétuation de son organisation et de ses dogmes que de la référence aux formes artistiques du passé (chrétien), dans l'héritage desquelles les artistes doivent s'inscrire sans pour autant le copier. Un véritable jeu d'équilibriste est ainsi demandé aux créateurs, qui doivent trouver des solutions nouvelles tout en évitant le double écueil du pastiche et du modernisme.

2.1 Sous la surveillance des autorités ecclésiastiques

Pour les guider, les artistes peuvent s'appuyer sur les directives formulées par les autorités ecclésiastiques en matière d'art sacré. La référence principale dans l'entre-deux-guerres est le Code de droit canonique (CIC) promulgué par Benoît XV en 1917, qui regroupe l'ensemble des lois, décrets et règles régissant tous les aspects de la vie de l'Église catholique latine. Le canon 1164 stipule par exemple :

> « Les Ordinaires doivent veiller, en prenant conseil éventuellement auprès de gens qualifiés, à ce que les formes reçues par la tradition chrétienne ou les règles de l'art sacré soient observées dans la construction ou la réparation des églises »[3].

Le canon 1279 indique pour sa part que l'Ordinaire du lieu ne doit pas permettre l'exposition publique d'images sacrées « qui ne [sont] pas en harmonie avec l'usage approuvé par l'Église », ni autoriser dans les lieux sacrés les images d'un faux dogme ou n'offrant pas « la décence et l'honnêteté voulues, ou qui [sont] une occasion d'erreur dangereuse pour des gens peu instruits »[4]. Le canon 1296, enfin, stipule que la matière

https://doi.org/10.1515/9783689240004-005

37 Alexandre Cingria, atelier inconnu, *Église catholique de Genève aux pieds du Christ*, 1913, vitrail, 395×140 cm, basilique Notre-Dame, Genève

et la forme du mobilier sacré doivent respecter les prescriptions liturgiques, la tradition de l'Église et, « pour le meilleur possible, les règles de l'art sacré »[5].
Ces directives sont donc assez générales, voire floues, et laissent place à une large marge d'interprétation. Ce flou est sujet d'angoisse pour les artistes qui craignent le faux pas, comme on le constate au travers de la lettre que Fernand Dumas adresse à son évêque en mars 1924 avant de commencer la décoration de l'église de Semsales. Il dit chercher à obtenir une décoration où l'art serait le vrai complément de l'architecture, mais se trouve perdu entre certaines écoles d'art religieux qui en sont encore à « s'enlis[er] dans des formules théâtrales et païennes du 16e au 19e [siècle] », tandis que d'autres y ont réagi « en des formules qui se ressentent souvent de l'anarchie contemporaine ». Dans de telles conditions Dumas se demande « où trouver le Vrai, où trouver le Beau ? ». Il indique également dans sa lettre à l'évêque qu'afin de prévenir toute dérive, il a établi un cahier des charges stipulant quelques principes devant être respectés par les artistes participant au chantier. Il précise de plus que ceux-ci devront de préférence être des sujets « orthodoxes, inspirés de la doctrine et de la liturgie catholiques [ainsi que des thèmes visant] à l'enseignement et à la piété »[6]. Comme l'architecte le souligne dans cette même lettre, il est intéressant de noter que Cingria n'est pas de son avis, lui qui estime que l'enseignement « ne doit pas primer sur l'ex-

38 Gino Severini, *Trinité*, 1925, peinture murale de l'abside, 640×760 cm, église Saint-Nicolas, Semsales

pression artistique »[7]. On perçoit dans cette missive à la fois l'inquiétude de l'architecte face à l'important défi qui l'attend, et son besoin d'obtenir une validation de son projet de la part des autorités diocésaines.

Il faut dire que l'histoire du renouveau de l'art sacré de la première moitié du XXe siècle n'a pas été un long fleuve tranquille et que les critiques, remises à l'ordre, voire les condamnations formulées par le clergé ont été nombreuses, n'épargnant pas la partie romande du Groupe de Saint-Luc. On en veut pour exemple le vitrail qu'Alexandre Cingria réalise en 1913 pour l'église et future basilique Notre-Dame de Genève. Figurant *L'Église catholique de Genève agenouillée aux pieds du Christ* (fig. 37), il a choqué en raison des bras dénudés de la personnification de l'Église qui ont été jugés indécents[8]. Citons encore la peinture murale figurant la *Trinité* réalisée par Gino Severini dans l'abside de Semsales en 1925 (fig. 38)[9] qui est condamnée trois ans plus tard par un décret du Saint-Office interdisant de représenter le Saint-Esprit sous forme humaine[10], dont Monseigneur Besson soupçonne qu'il a été promulgué en réaction directe à l'œuvre de Severini[11].

Outre ces problèmes d'ordre iconographique, on reproche souvent aux œuvres de cette époque leur caractère « bâclé » et le manque de beauté et de précision du dessin. Lors de son discours à la Pinacothèque vaticane en octobre 1932, le pape Pie XI va

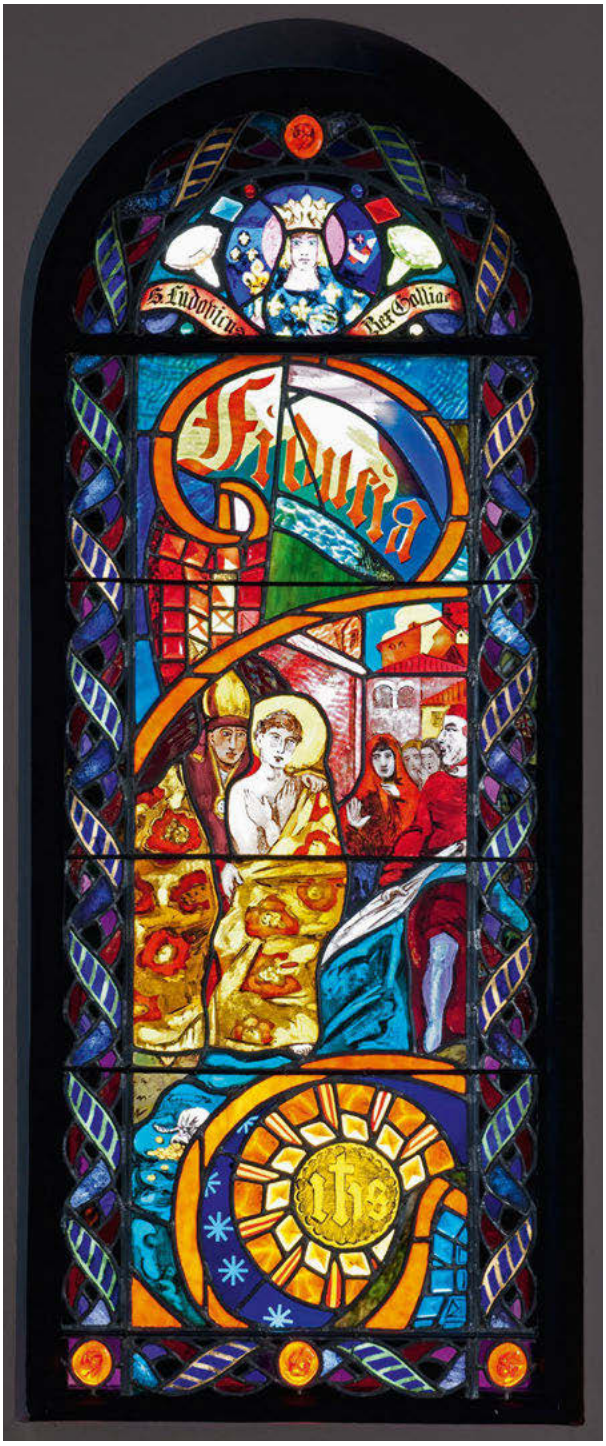
39 Gaston Thévoz, atelier A. Kirsch & Co., *Crucifixion avec Marie et Jean*, 1939, vitrail, env. 220×100 cm, Vitromusée Romont (gauche), VMR 122 ; vitrail du chœur de l'église Saint-Nicolas, Villars-le-Terroir (droite)

jusqu'à reprocher aux artistes modernes de « défigurer le sacré [...] jusqu'à la caricature »[12]. Les représentations qui expriment les souffrances du Christ ou des saints de manière trop tragique, par exemple, sont alors mal vues à cause de leur propension à déformer la figure humaine dans l'expression de la douleur. C'est notamment le cas du chemin de croix réalisé par le Flamand Albert Servaes pour la chapelle du monastère carmélite de Luithagen en Belgique qui figure un Christ torturé et émacié : critiquée et condamnée, l'œuvre est finalement retirée de la chapelle en février 1921 sur décision du Saint-Office[13].

Parmi le corpus d'œuvres verrières étudiées dans le cadre de ce projet, l'histoire du vitrail réalisé en 1939 par Gaston Thévoz pour le chœur de l'église mixte de Villars-le-Terroir pourrait également refléter ce contexte artistique mouvementé. Il existe deux versions de cette œuvre : la première conservée au Vitromusée Romont, la seconde se trouvant dans le chœur de ladite l'église (fig. 39). La principale différence

entre les deux réside dans le traitement du corps du Christ : sur le vitrail du musée, l'artiste a utilisé des verres américains d'une teinte jaune pâle veinés de longues traînées rouges qui traduisent la peau ensanglantée du Christ, obtenant un effet particulièrement saisissant et expressif. Bien qu'aucune archive ni aucun document ne nous informe sur les circonstances de la création de ces deux Crucifixions, on peut imaginer que la verrière du musée aura été jugée trop choquante par la paroisse, ce qui a contraint l'artiste à produire une nouvelle version. L'actuel vitrail du chœur montre en effet un Christ à la peau « intacte », traitée avec du verre de couleur uniforme.
En Suisse romande, l'art libre et exubérant de Cingria fait souvent l'objet de critiques, notamment en raison du manque de lisibilité du dessin de ses vitraux. Le Genevois déplore en effet « ce goût prépondérant de la lettre au détriment de l'image » qui veut que la qualité première d'une œuvre serait d'instruire plus que d'émouvoir ou d'enthousiasmer[14]. Les vitraux qu'il réalise pour Notre-Dame de Genève et l'église Sainte-Croix de Carouge (fig. 47, p. 90) offusquent Monseigneur Eugène Petite, vicaire général de Genève, au point qu'il refuse que les « rébus » et les « guignols » de l'artiste trouvent à nouveau une place dans les églises placées sous sa juridiction[15]. Monseigneur Besson nuance les propos du vicaire et suggère d'exiger de l'artiste qu'il leur présente systématiquement ses cartons et qu'il accepte les modifications éventuellement demandées[16]. Le vicaire finit par accepter que Cingria continue d'œuvrer dans les églises du canton, à condition qu'il se contente de vitraux ornementaux, c'est-à-dire sans figure[17].

La valeur didactique de l'œuvre d'art est une autre question centrale dans ce débat. Le philosophe français Jacques Maritain, un des grands théoriciens du renouveau de l'art sacré, affirme ainsi en 1924 que l'art religieux « est là avant tout pour l'enseignement du peuple, il est une théologie en figures »[18]. En 1932, lorsque Frère Gabriel-Marie Charrière, directeur du scolasticat de Saint-Maurice (futur Foyer franciscain et actuelle Hôtellerie franciscaine), plébiscite Cingria pour la réalisation des vitraux de la chapelle de son établissement (fig. 40)[19], il le fait contre l'avis des frères mineurs Capucins, en particulier le Père Ambroise, qui s'inquiète de ce que vont devenir les « âmes séraphiques de nos saints franciscains dans les mains immondes du caricaturiste genevois »[20]. Le Capucin se demande en outre comment Frère Gabriel-Marie, « nourri dans le plus pur classique », a pu se laisser « prendre à la poisse dégoûtante des modernes »[21]. Ne souhaitant pas donner raison à ses contradicteurs, Frère Gabriel-Marie envoie des consignes extrêmement précises à Cingria tout au long du processus créatif : il choisit avec minutie un programme iconographique franciscain d'une grande complexité, définissant chacune des scènes, les inscriptions, les emblèmes et les saints de l'Ordre à représenter dans les médaillons[22]. Il transmet à l'artiste des ouvrages en lui indiquant où trouver la description des différents épisodes de la vie de saint François devant être illustrés[23]. Lorsque Cingria lui envoie ses projets, il les étudie rigoureusement et adresse à l'artiste une liste des corrections à effectuer (couleurs, texte, dessin) en lui répétant « ses instantes recommandations » concernant notamment la netteté du dessin et des détails. Il lui demande de modérer sa fougue et



40 Alexandre Cingria, atelier Chiara, Lausanne, *Saint Louis, Confiance, Rupture entre François d'Assise et son père, Pierre Bernardone*, 1932/1940, vitrail, 159×59 cm, chapelle de l'Hôtellerie franciscaine (anciennement Foyer franciscain), Saint-Maurice

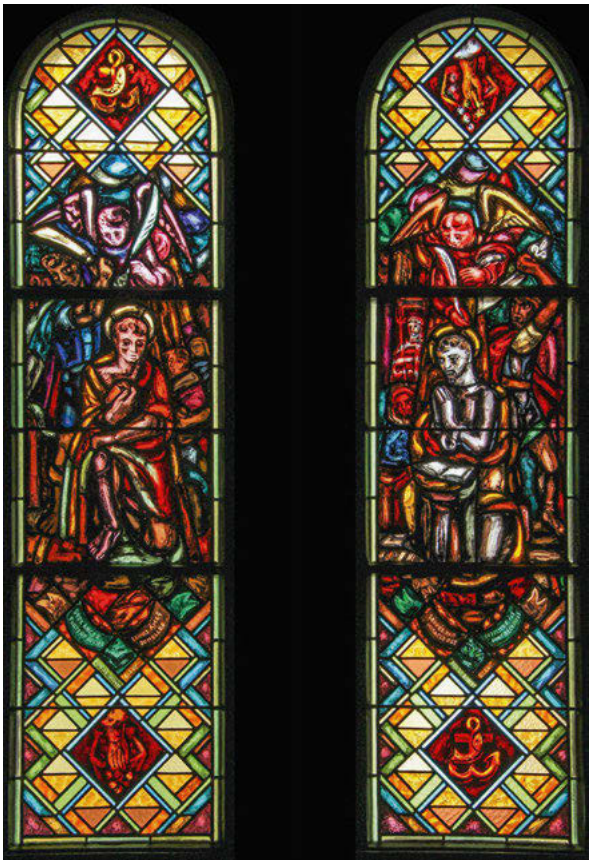
41 Paul Monnier, atelier Chiara, Lausanne, *« Heureux les élus du ciel » : Assomption et Sainte Cène*, 1946, vitrail, 250×80 cm, église Saint-Michel, Haute-Nendaz

d'utiliser moins de rouge pour éviter de donner un caractère violent à ses œuvres, rappelant à l'artiste que l'objectif est de travailler tant pour sa propre sauvegarde que la sienne. Frère Gabriel-Marie termine en ajoutant qu'il « commence à entrevoir une porte ouverte pour [Cingria] chez eux » et que « ce sera fait s'il satis[fait] aux exigences ci-dessus »[24]. Sachant qu'il prend des risques considérables, le directeur met ainsi tout en œuvre pour éviter que l'artiste le déçoive et le discrédite. Ce pari semble réussi, puisque ce cycle apparaît comme l'un des plus aboutis de Cingria sur le plan de la lisibilité et de la clarté des compositions.

Comme Cingria en fait l'expérience au scolasticat de Saint-Maurice, d'autres artistes doivent également travailler sous la surveillance d'un homme d'Église qui leur remet des directives précises concernant l'iconographie. Cette collaboration semble bien fonctionner lorsque Paul Monnier réalise les vitraux de l'église Saint-Michel de Haute-Nendaz. Le président du comité de construction, Cyrille Michelet, demande alors à son frère, le chanoine Marcel Michelet, docteur en philosophie et théologie, d'établir le programme iconographique des vitraux. Celui-ci propose de faire figurer Théodule et Maurice, des saints typiquement valaisans, sur les vitraux du chœur, ainsi que les Béatitudes sur ceux de la nef. Monnier œuvre étroitement avec le chanoine pour définir chacun des sujets avec précision. Les Béatitudes de l'Évangile de Matthieu étant au nombre de huit alors que la nef compte dix fenêtres, Michelet propose à Monnier de représenter sur les deux fenêtres les plus proches du chœur une adaptation du texte des « promesses » (« Bienheureux les élus dans le ciel » (fig. 41) et « Bienheureux ceux qui meurent dans le Seigneur »), accordant le royaume des cieux à ceux qui respectent les « prescriptions »[25].

2.2 Innovations stylistiques, iconographiques et compositionnelles

Après cet éclairage sur la situation parfois délicate des artistes participant au renouveau de l'art sacré de la première moitié du XXe siècle, nous allons à présent nous pencher sur les différentes solutions mises en œuvre par les créateurs du Groupe de Saint-Luc afin de revisiter les arts du verre sur le plan formel. Dans le domaine du vitrail, la forme la plus courante de réinterprétation consiste à en respecter les codes traditionnels tout en innovant par le style, qui se fait alors le reflet des multiples expressions artistiques de l'époque. Ainsi, à l'église Saint-Joseph de Travers, dans le canton de Neuchâtel, Paul Landry peint les scènes des grands vitraux de la nef consacrés à des saints et apôtres importants du catholicisme suisse et international en utilisant une grisaille abondante et une touche libre qui rappellent son œuvre de peintre de chevalet (fig. 42). De même, pour le vitrail qui éclaire la tribune des orgues de Saint-Maurice de Bussy (fig. 18, p. 54), Gaston Thévoz s'inspire des roses médiévales caractérisées par la prédominance de tons bleus et rouges, tandis que le dessin très stylisé des personnages et des ornements rappelle l'art roman ou du début du gothique, tout en s'inscrivant discrètement dans une mouvance cubiste qui montre que l'œuvre est bien de son époque.



42 Paul Landry, atelier Chiara, Lausanne, *Décapitation des saints Côme et Damien*, 1939, vitrail, 185×50 cm, église Saint-Joseph, Travers

Dans le cas de Jean-Édouard de Castella, l'innovation passe par un choix audacieux de coloris faisant fi des teintes traditionnelles, notamment lorsqu'il s'agit de représenter les carnations. Lorsqu'il réalise le cycle de seize verrières de l'église Saint-Pierre de Fribourg, il n'hésite pas à employer des verres bleu turquoise, bleu pâle, violet, vert ou brun pour les visages, les mains et les pieds des personnages, chaque pièce de verre étant mise au service de l'équilibre coloré général (fig. 43). Les verrières devant par ailleurs être placées en hauteur et donc vues de loin, il doit accorder une attention particulière à la lisibilité des scènes dont l'iconographie complexe relate la vie et les actes des Apôtres sur quatre registres. Pour résoudre ce problème, il réduit chaque scène aux éléments principaux permettant de saisir la narration et a recours à un cadrage serré sur les protagonistes, ce qui accroît encore l'aspect moderne de l'ensemble.

Les artistes reprennent très souvent des schémas compositionnels classiques, créant ainsi une base visuelle à partir de laquelle ils peuvent laisser libre cours à leur originalité. Pour les fenêtres hautes de l'église d'Ependes, Oskar Cattani et Alexandre Cingria revisitent le schéma traditionnel du saint en pied, reposant sur un socle et identifiable par ses attributs (fig. 114 et 115, p. 155), qu'ils modernisent par un style sobrement cubiste et pour Cingria par une touche vivante et libre caractéristique. Lorsque ce

dernier réalise les vitraux encadrant le vitrail-retable du chœur de l'église Saint-Othmar de Broc en 1936, il paraphrase les verrières légendaires médiévales par l'emploi de petites scènes placées dans des médaillons losangés superposés, selon une formule qu'il développera avec plus d'ampleur dans le vitrail de la fenêtre axiale d'Attalens (fig. 46, p. 89).
Cette modernisation de la tradition peut aussi s'appliquer à des vitraux sans figure, comme c'est le cas dans la nef et le chœur de l'église de Fontenais (fig. 123, p. 160), dont les verrières proposent une revisite dans le style Art déco des fenêtres ornementales à losanges, peu coûteuses et garantissant une bonne arrivée lumineuse, particulièrement employées dans les églises entre le XVIIe siècle et le début du XXe siècle. On trouve également des verrières ornementales Art déco d'une grande originalité, dues à Cingria et à l'atelier Chiara (fig. 44 et 45), à l'église Saint-Martin de Lutry et à la basilique Notre-Dame de Lausanne.

Vitrail et Cubisme

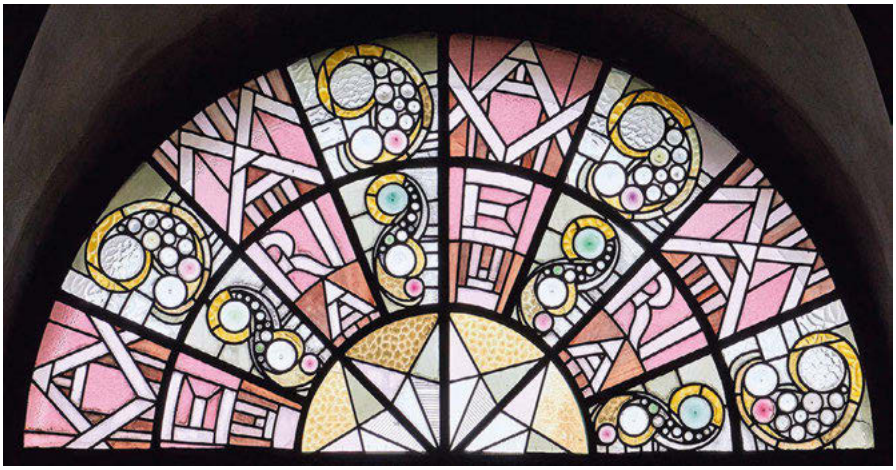
Le Cubisme modéré qui infuse la plupart des peintures de chevalet des artistes romands de cette période se prête particulièrement bien à l'art du vitrail, dont la technique repose sur l'assemblage de pièces de verres colorés dont les contours, plus ou moins géométriques, sont délimités par les lignes du réseau de plomb. Après avoir pratiqué cet art depuis déjà quelques années, Cingria comprend, grâce aux possibilités offertes par le Cubisme, comment il peut composer avec les éléments de structure du vitrail, ne cherchant pas à les dissimuler en les fondant le plus possible dans le dessin, mais en s'en servant au contraire comme un facteur d'expressivité. Il s'exprime à ce sujet dans *Souvenirs d'un peintre ambulant* :

> « Ce ne fut que grâce à mon admiration pour le Cubisme que je sortis de ce genre faux pour diriger mes recherches vers la construction, pour ainsi dire cristalline du vitrail, qui dépend avant tout de son armature [...]. La disposition de la ferrure, qu'autrefois je faisais placer après coup de manière qu'elle ne contrariât pas trop mon dessin, devint alors le point d'où je partis pour répartir les différents éléments de ma composition »[26].

Dans la verrière qu'il crée en 1938 pour l'église Notre-Dame de l'Assomption d'Attalens, il se sert ainsi de l'armature métallique pour rythmer sa composition : un grand losange dans lequel s'inscrit la Vierge ainsi que des triangles où apparaissent les apôtres assistant à l'Assomption (fig. 46).

43 Jean-Édouard de Castella, atelier A. Kirsch & Co., Fribourg, *Saint Jude Thaddée*, 1943, vitrail, 630×104.5 cm, église Saint-Pierre, Fribourg

44 Alexandre Cingria, atelier Chiara, Lausanne, *Vitrail géométrique*, 1930, 140×125 cm, église Saint-Martin, Lutry



45 Alexandre Cingria, atelier Chiara, Lausanne, *Verrière ornementale avec inscriptions et motifs décoratifs*, 1933, 280×140 cm, église Notre-Dame de l'Assomption, Lausanne

46 Alexandre Cingria, atelier Kirsch & Fleckner, Fribourg, *Assomption de la Vierge*, 1938, vitrail, env. 370×230 cm, église Notre-Dame de l'Assomption, Attalens

47 Alexandre Cingria, atelier Eugène Dunand, Genève, *Invention de la Sainte Croix*, 1924, vitrail, env. 200 cm ∅, église Sainte-Croix, Carouge

Dans les deux roses qu'il réalise en 1924 pour l'église Sainte-Croix de Carouge, Cingria élabore son dessin à partir de la ferrure circulaire du futur vitrail. Sur celui figurant *L'Invention de la Sainte Croix*, il place au centre de la composition le personnage principal : un mort qui ressuscite au contact de la croix du Christ, tandis que les spectateurs et les éléments de l'arrière-plan sont fractionnés par un découpage particulièrement audacieux (fig. 47). Il renforce le caractère expressif et moderne de cette œuvre en représentant le jeune homme qui ressuscite grâce au contact de la croix dans des teintes bleu turquoise contrastant fortement avec les tons chauds des autres éléments de la composition. Quelques années plus tard, en 1927, Cingria poursuit le cycle par la réalisation des grands vitraux de la nef, avec pour contrainte de ne pas y représenter de figure humaine[27]. Pour ceux-ci, l'artiste n'abandonne pas pour autant la modernité inhérente au Cubisme et affirme ses liens avec ce mouvement d'avant-garde dans les vues de Palestine, de Rome, de Jérusalem et d'Égypte qu'il dessine à la manière de cartes de géographie anciennes (fig. 48) et qu'il complète avec le nom des

48 Alexandre Cingria et Emilio Maria Beretta, atelier inconnu, *Rome*, 1927, vitrail, env. 300×160 cm, église Sainte-Marie-du-Peuple, Châtelaine (Genève)

49 Alexandre Cingria, atelier Kirsch & Fleckner, Fribourg, *Représentations modernes des professions liées aux figures de saints Antoine le Grand et Nicolas de Myre et Yves* (détails des deux vitraux latéraux du choeur), 1936, église Saint-Othmar, Broc

lieux écrit dans une graphie similaire à celle des compositions avec collages de Braque et Picasso datant des années 1910–1914[28].

Insertions contemporaines

Le fait d'intégrer un sujet iconographique contemporain dans une composition est un excellent moyen pour les artistes d'affirmer le caractère moderne d'une œuvre verrière. Dans les fenêtres latérales du chœur de Broc par exemple (fig. 49), Cingria place habilement dans des losanges des représentations des saints patrons de l'ancien prieuré et les relie à des scènes de la vie quotidienne de son époque qu'il place dans les triangles latéraux. Au-dessus du losange figurant saint Antoine ermite, patron des

50 Alexandre Cingria, atelier Chiara, Lausanne, *Rose avec scènes de la vie de saint Nicolas de Flüe et personnages modernes priant le saint pour la paix*, 1941, vitrail, 169 cm ∅, basilique Notre-Dame de l'Assomption, Lausanne

vanniers et des pêcheurs, on reconnaît ainsi un vannier en marcel assis devant sa maisonnette et un pêcheur en marinière coiffé d'un canotier. Sur l'autre fenêtre, il dessine un boucher au travail et une école qu'il relie à saint Nicolas, patron des écoliers et sauveur de trois petits enfants condamnés par un boucher, tandis que saint Yves côtoie un huissier et un avocat des années 1930 dans l'exercice de leurs fonctions.

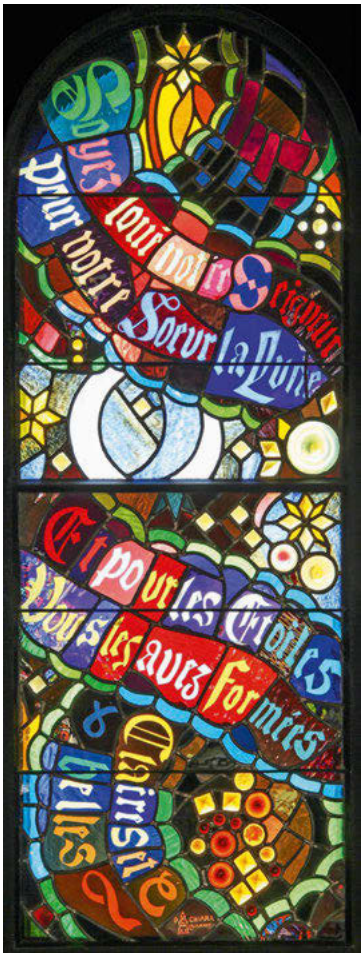
Dans la rose qu'il réalise en 1941 pour la tribune des chanteurs de la basilique Notre-Dame de l'Assomption de Lausanne (fig. 50), Cingria établit quant à lui un parallèle saisissant entre divers événements du passé et de son époque. On y voit des soldats de la Seconde Guerre mondiale aux côtés d'Henri Guisan, général de l'armée de la Confédération helvétique en 1939 et protecteur du pays, placés autour de la figure

51 Paul Monnier, atelier Chiara, Lausanne, *Notre-Dame de Lausanne*, 1949, vitrail (partie inférieure), église Saint-Nicolas, Villars-le-Terroir

pacificatrice de Nicolas de Flüe, saint patron de la Suisse, figuré au centre de la verrière en train de ramener la paix entre les cantons en 1481 à l'occasion de la Diète de Stans. Monnier adopte une approche similaire à l'église vaudoise de Villars-le-Terroir, où il représente sur le vitrail du Déluge une femme coiffée et vêtue à la mode des années 1940 au premier plan (fig. 59, p. 100). Dans la même église, il illustre sur la verrière figurant la statue de la Vierge de Notre-Dame de Lausanne une vue moderne du chef-lieu vaudois éclairée par les lumières de la ville et la lune, tandis que la tour Bel-Air et la cathédrale se répondent à l'arrière-plan dans un joli dialogue entre tradition et modernité[29] (fig. 51).

Inscriptions et modernité

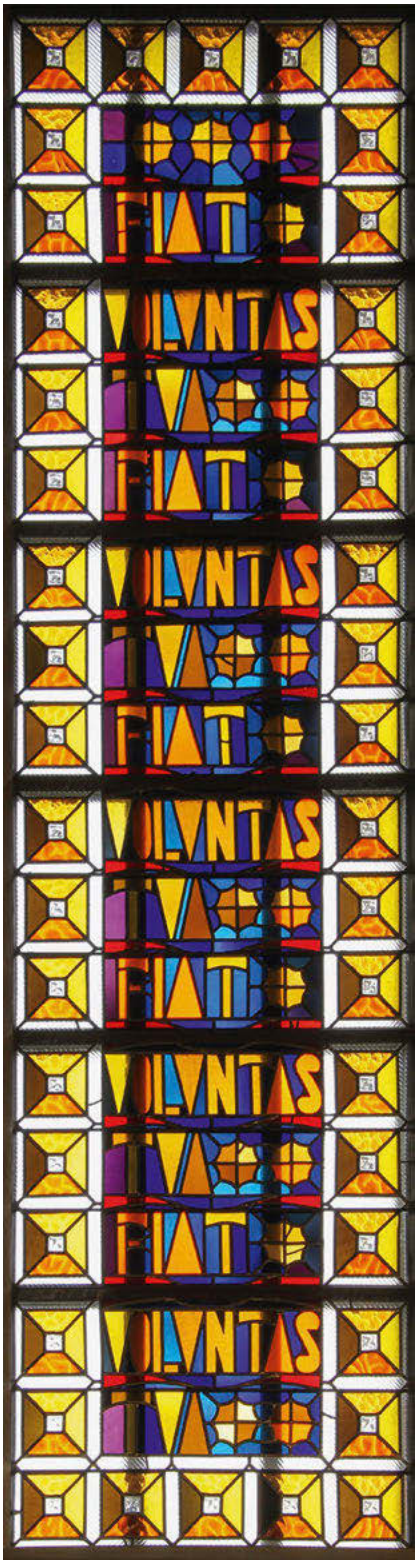
Les artistes réinterprètent à leur manière les inscriptions traditionnellement présentes sur les vitraux afin d'identifier un saint ou une scène. Ce faisant, ils leur accordent une place centrale ou leur confèrent une valeur esthétique au moins équivalente à celle



52 Alexandre Cingria, atelier Chiara, Lausanne, *Cantique de frère Soleil (la lune et les étoiles)*, 1940, vitrail, 159×59 cm, chapelle de l'Hôtellerie franciscaine (anciennement Foyer franciscain), Saint-Maurice

du sujet qu'elles accompagnent. Cingria est là encore un précurseur puisque, dès les premières verrières qu'il réalise pour la basilique Notre-Dame de Genève, il confère un rôle esthétique et décoratif important aux inscriptions. Il les insère rarement de façon classique sous un saint ou une scène mais leur donne au contraire une place de choix dans la composition. De plus, il soigne leur apparence en définissant une ou plusieurs graphies spécifiques qu'il réalise dans des coloris variés et choisis avec soin, selon ce qu'il souhaite mettre en exergue. La disposition générale de ces inscriptions (en ligne, en courbe, en rond, etc.) est par ailleurs un critère artistique essentiel dans la composition générale de ses vitraux. Ces préoccupations vont le suivre durant toute sa carrière de peintre-verrier. À la chapelle du foyer franciscain de Saint-Maurice (futur Foyer franciscain et actuelle Hôtellerie franciscaine) (fig. 52), les inscriptions sont ainsi au centre des vitraux qu'il consacre au Cantique du Soleil de saint François : elles y sont travaillées selon la technique du verre plaqué gravé à l'acide avec un soin minutieux, voire rigoureux, en conférant à pratiquement chaque lettre un coloris différent et en veillant à équilibrer les teintes chaudes et froides sur l'ensemble de la composition.

53 Alexandre Cingria, atelier Chiara, Lausanne, *Symboles christiques*, 1935, vitrail, 535×90 cm, église Saint-Michel, Sorens



54 Alexandre Cingria, atelier Chiara, Lausanne, *Extrait du « Notre Père »*, 1935, vitrail, 340×90 cm, église Saint-Michel, Sorens

55 Willy Jordan, atelier Kirsch & Fleckner, Fribourg, *Symboles des quatre évangélistes*, 1938, vitrail, 410×350 cm, église Saint-Maurice, Bussy

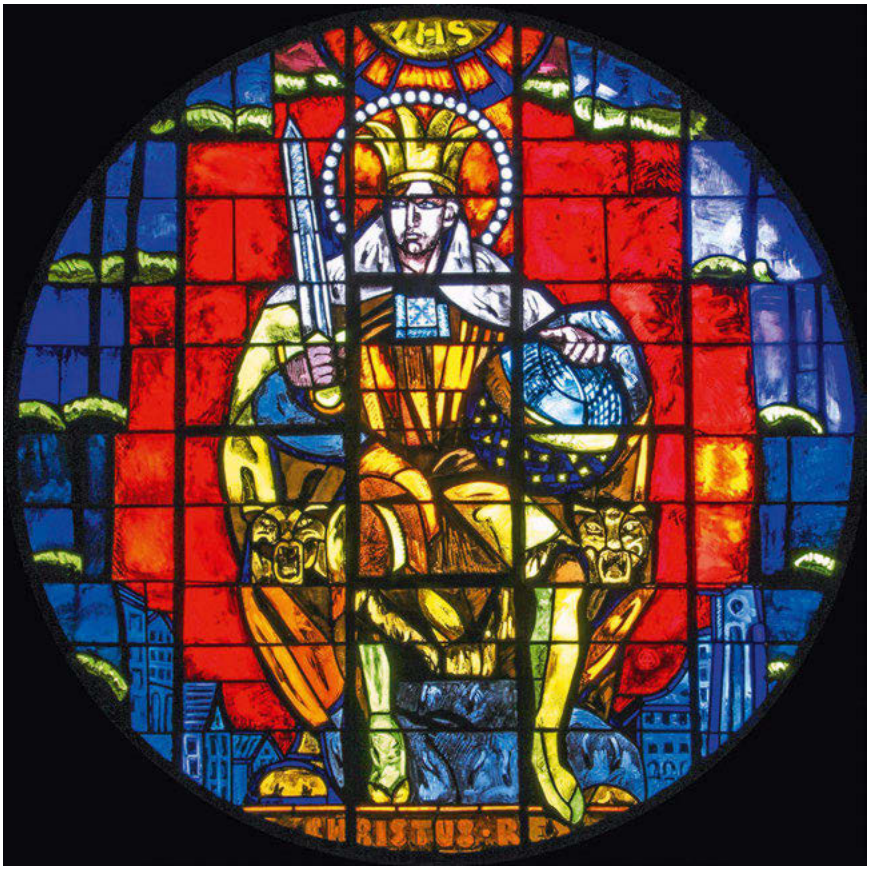
Cingria va encore plus loin à Sorens, puisque les inscriptions y deviennent le sujet central des vitraux. Dans le chœur, elles s'imposent avec force sur un dessin géométrique éclaté (fig. 53), exprimant ainsi toute la liberté qui caractérise l'art verrier du Genevois, alors que dans la nef (fig. 54) elles s'inscrivent dans un schéma quadrillé plus strict pour un résultat très Art déco. Willy Jordan, graphiste de formation et responsable de la polychromie intérieure de l'église, aurait-il encouragé Cingria dans ce choix ? Jordan pousse quoi qu'il en soit à son paroxysme la composante graphique de ses vitraux du chœur de l'église de Bussy (fig. 55) : il y renverse en effet les rôles en

56 Alexandre Cingria, atelier Chiara, Lausanne, *Christ Roi* et *Église Triomphante*, 1930, vitrail, 205×125 cm (chacun), église Saint-Martin, Lutry

accordant aux inscriptions une place centrale dans la composition tandis que les symboles des quatre Évangélistes n'apparaissent plus que comme de simples compléments.

Jeux de mise en scène : quand théâtre et vitrail se rencontrent

Nombreux sont les artistes romands du Groupe de Saint-Luc disposant d'une expérience en tant que décorateurs de théâtre. Très proche du dramaturge vaudois René Morax, Alexandre Cingria conçoit dès 1921 des décors et costumes pour plusieurs de ses pièces jouées au théâtre du Jorat de Mézières (VD)[30]. Gaston Faravel est quant à lui formé très jeune par le peintre et décorateur de théâtre Jean Morax, frère de René, ce qui l'amène à collaborer en tant que décorateur à de nombreuses pièces jouées en Suisse romande[31]. En 1936, le Groupe romand de Saint-Luc fonde par ailleurs *Les Compagnons de Romandie*, une compagnie spécialisée dans le théâtre chrétien, portée par la figure du rythmicien et metteur en scène fribourgeois Jo Baeriswyl, et à laquelle participe notamment Théodore Strawinsky[32]. De nombreux liens existent entre



57 Alexandre Cingria, atelier Chiara, Lausanne, *Christ Roi trônant*, 1929, vitrail, 225 cm ∅, église Notre-Dame de l'Assomption, Finhaut

le travail fourni par ces artistes dans le domaine du théâtre et leurs œuvres d'art sacré. Malgré le caractère éphémère des premières, ces réalisations requièrent de l'artiste un même sens du décor, des coloris et des matériaux, mais aussi de la mise en scène. Cette affinité pour le théâtre est particulièrement évidente sur certains vitraux. En comparant les nombreux projets de costumes réalisés par Cingria pour des personnages de pièces de théâtre et les figures de ses vitraux, on constate en effet qu'il les traite de la même manière. Il leur alloue à chacun des costumes, des accessoires et des attributs soigneusement choisis, ainsi qu'une gestuelle et une expression propre en adéquation avec l'émotion ou le caractère qu'ils incarnent. Le Christ Roi et l'Église Reine des vitraux du chœur de Saint-Martin de Lutry (fig. 56) apparaissent ainsi comme deux majestueux monarques parés de bijoux et vêtus de manteaux d'hermine, avec des visages exprimant à la fois l'autorité et la bienveillance. Le Christ Roi de Finhaut (fig. 57) prend quant à lui une attitude plus conquérante avec son épée fièrement dressée et sa main gauche posée sur le globe terrestre. L'analogie avec le théâtre est encore plus sensible dans ce vitrail puisque l'armure dorée du Christ et sa couronne fantaisiste évoquent les accessoires de scène, tandis que le fond rouge flamboyant

58 Alexandre Cingria, atelier Kirsch & Fleckner, Fribourg, *Saint Nicolas de Flüe devant la Vierge d'Einsiedeln* (détail), 1936, vitrail, église Saint-Sulpice, Siviriez

59 Paul Monnier, atelier Chiara, Lausanne, *Adam et Eve chassés du paradis* et *Arche de Noé*, 1949, vitrail, 270×104 cm, église Saint-Nicolas, Villars-le-Terroir

sur lequel le personnage se détache tient clairement du décor, comme le suggèrent les pans de rideaux bleu-violet superposés qui le flanquent. Sur les verrières du transept de l'église de Siviriez, Cingria va encore plus loin dans l'intermédialité : sur cinq d'entre elles narrant des épisodes marquants de la vie d'un saint, il n'utilise pas tout l'espace disponible mais représente chaque scène par une action se déroulant au sein d'un décor interrompu, qui ressort sur un fond bleu unifiant l'ensemble du cycle. Dans le panneau figurant saint Nicolas de Flüe en prière devant la Vierge d'Einsiedeln entourée d'un halo de lumière (fig. 58), le saint prend ainsi place dans un espace tridimen-

60 Paul Monnier, *Simon de Cyrène aide Jésus à porter sa croix* (5e station du Chemin de croix), 1938, peinture sous verre, 52×92 cm, église Saint-Pierre, Murist

sionnel dont les bords sont découpés afin de n'en garder que l'essentiel, comme s'il s'agissait d'un module destiné à un décor de théâtre.
Lorsque Paul Monnier travaille à Villars-le-Terroir une dizaine d'années plus tard, il a recours à une solution similaire pour ses verrières de la nef figurant deux scènes superposées. Dans le vitrail relatant la faute commise par Adam et Ève, il combine l'épisode où ces derniers sont chassés du paradis, représenté dans la partie supérieure, avec la scène du Déluge en dessous. Le sol sous les pieds du couple est fragmenté et s'interrompt comme pour laisser place à la scène de la partie inférieure, tandis que le serpent placé au sommet d'une branche dans la représentation du Déluge assure la jonction entre les deux épisodes bibliques (fig. 59).
Monnier apprécie par ailleurs les effets de mise en scène qui lui permettent de jouer avec différents plans. Tel est notamment le cas du chemin de croix en peinture sous verre de Murist en 1938 (fig. 60), sur lequel il brouille notre perception en faisant déborder certains personnages de la Passion sur le damier en trompe-l'œil qui encadre chaque station, de manière à ce qu'on ne sache plus si ce cadre tridimensionnel est simplement décoratif ou s'il s'agit d'un élément à part entière de la narration.

1 Ce qui présuppose que celui-ci soit mort, postulat essentiel à toute tentative de reconstruction. Le discours sur la décadence de l'art cher au Groupe de Saint-Luc et aux sociétés similaires a des racines très anciennes et se construisent durant tout le XIXe siècle. Saint-Martin 2014.
2 Cingria 1917, p. 69.
3 Canon 1164, alinéa 1, Codex Iuris Canonici 1917.
4 Canon 1279, alinéa 1, 2 et 3, Codex Iuris Canonici 1917.
5 Canon 1296, alinéa 3, Codex Iuris Canonici 1917.
6 Fernand Dumas, Lettre à Mgr Marius Besson, AEvF, Paroisses II, Semsales, 24 mars 1934.
7 *Ibidem*.
8 Lettre signée « M. A. », publiée dans *Le Courrier de Genève* du 3 septembre 1913, retranscrite dans Ramuz/Cingria 1978.
9 Représentant le Père, le Fils et le Saint-Esprit sous la forme de trois personnages identiques assis sur un trône, selon une formule iconographique inspirée d'une enluminure de Jean Fouquet. Torche-Julmy 1997a et Rudaz 1997.
10 Partie officielle – Décrets pontificaux 1928.
11 Marius Besson, Lettre à Charles Journet, AEvF, Paroisses II, Semsales, 21 avril 1928. Menacée d'être recouverte en vertu du décret papal, la Trinité de Severini sera néanmoins sauvée grâce à l'intervention conjointe de l'évêque et de Charles Journet. Radin 2011, p. 25 et Torche 1997a, pp. 73–77.
12 Pie XI 1932, p. 127.
13 De Maeyer 2010.
14 Cingria 1927, p. 30.
15 Eugène Petite, Lettre à Mgr Marius Besson. AVG, 24 janvier 1927 ; Rudaz, 1998, pp. 78–80.
16 Marius Besson, Lettre à Eugène Petite, AVG, 30 janvier 1927.
17 Cingria 1933, p. 144.
18 Maritain 1998.
19 Les vitraux seront retravaillés et le cycle complété par de nouvelles verrières en 1940.
20 Père Ambroise, Lettre à Gabriel-Marie Charrière, AFF Saint-Maurice, 25 avril 1932.
21 Père Ambroise, Lettre à Gabriel-Marie Charrière, AFF Saint-Maurice, 25 avril 1932.
22 Gabriel-Marie Charrière, Lettre à Alexandre Cingria, AFF Saint-Maurice, 26 février 1932.
23 Gabriel-Marie Charrière, Lettres à Alexandre Cingria, AFF Saint-Maurice, 28 janvier et 18 février 1932.
24 Gabriel-Marie Charrière, Lettre à Alexandre Cingria, AFF Saint-Maurice, 17 février 1932.
25 Germanier 2000.
26 Cingria 1933, p. 115.
27 Voir p. 83
28 Ces verrières réalisées en collaboration avec Emilio Maria Beretta ont été déposées en 1973/75 lors de la transformation de l'église et replacées en 1977 dans la chapelle de la paroisse Sainte-Marie-du-Peuple de Châtelaine.
29 Sur cette œuvre de Paul Monnier, la Vierge à l'enfant renvoie à la statue se trouvant à l'actuelle basilique Notre-Dame de l'Assomption de Lausanne et paraphrase la peinture murale réalisée par Gino Severini dans l'abside de cette église, sur laquelle figurent également la cathédrale et la tour Bel-Air. Bionda 2016, p. 2.
30 Comme *le Roi David* et *Judith*. Meylan 1993.
31 Creton 1993, pp. 22–25.
32 [Fosca] 1937.

3

3
CRÉATIVITÉ ET TECHNIQUES VERRIÈRES

Nonobstant les innovations stylistiques, iconographiques et compositionnelles auxquelles l'artiste peut avoir recours, la réalisation d'une œuvre verrière le met face au défi de la technique. Il doit en effet maîtriser les propriétés matérielles de l'œuvre qu'il projette afin de concrétiser ce qu'il conçoit sur papier. Les artistes du Groupe de Saint-Luc emploient les techniques traditionnelles du vitrail et de la peinture sous verre soit de manière classique, soit de façon plus personnelle et novatrice. Certains vont plus loin et recourent à des procédés récemment apparus sur le marché, notamment la dalle de verre, dont ils contribuent à la diffusion en Suisse romande. D'autres enfin en inventent de nouveaux, comme le vitrail sans plomb fréquemment utilisé par Cingria et Chavaz.

3.1 Les techniques et matériaux du vitrail

Les artistes du Groupe de Saint-Luc ne rejettent pas les techniques traditionnelles du vitrail, autant celles concernant la peinture sur verre (jaune d'argent et grisaille) que celles propres au traitement du verre, comme la gravure à l'acide, mais les mettent au service de leur expressivité artistique. Quant aux différents types de verre apparus à la fin du XIXe siècle, ils les intègrent à leurs compositions et les associent au verre « à l'antique », profitant ainsi d'un vaste choix de textures qui leur permet d'exprimer divers effets et matières. Ils apprécient également les petites pièces de verre tridimensionnelles appelées « cabochons ».

Peinture à la grisaille

La grisaille, appelée « patine » dans le jargon des peintres et maîtres-verriers, joue un rôle essentiel dans le domaine du vitrail. C'est une peinture vitrifiable à base d'oxyde de fer ou de cuivre réduit en poudre et additionné d'un fondant, auquel on ajoute de

https://doi.org/10.1515/9783689240004-006

61 Alexandre Cingria, atelier Chiara, Lausanne, *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher* (détail), 1930, vitrail, église du Christ-Roi, Tavannes

la gomme arabique ou de l'essence grasse pour assurer une bonne adhérence sur le verre, et qu'on dilue à l'eau ou au vinaigre pour obtenir la densité voulue[1]. Existant depuis le Moyen Âge, avec des vitraux peints attestés depuis les VIIe-VIIIe siècle[2], cette technique est décrite par le moine Théophile dans *De diversis artibus*, l'un des premiers manuels datant du XIIe siècle qui recense les différents procédés artistiques alors connus en Occident[3]. La grisaille permet de peindre sur le verre des personnages et divers éléments, de réaliser des modelés et des clairs-obscurs, d'atténuer la luminosité ou au contraire de la condenser dans une zone spécifique pour en faire ressortir l'éclat.

Dans un chapitre de *Souvenirs d'un peintre ambulant* spécialement dédié au vitrail, Cingria parle de la peinture à la grisaille en insistant sur l'importance cruciale de cette étape et en soulignant la grande diversité des moyens qu'elle offre à l'artiste :

> « Puis il ne restait plus qu'à indiquer les choses impossibles à découper en plomb, comme les bouches, les yeux, les doigts et, tout en le faisant, à harmoniser les tons de verres entre eux, au moyen d'une patine à l'oxyde de fer, répandue au vaporisateur, ce qui donne au verre un aspect velouté incomparable ; patine que je travaillais ensuite avec la paume de la main, le doigt, le chiffon, une vieille plume de cygne ou une vieille brosse à peindre brûlée au feu. Si bien qu'une fois posé, le vitrail était si compact, qu'on aurait pu croire qu'il remplissait la fenêtre d'une couche de verre coloré qui semblait fondue dans la masse sur une épaisseur de six centimètres. À force d'expériences et de réflexion, j'étais arrivé à transformer une matière mince en une matière dense ce qui, quels que soient les défauts de mon art (l'illisibilité mise à part), est quand même un résultat acquis »[4].

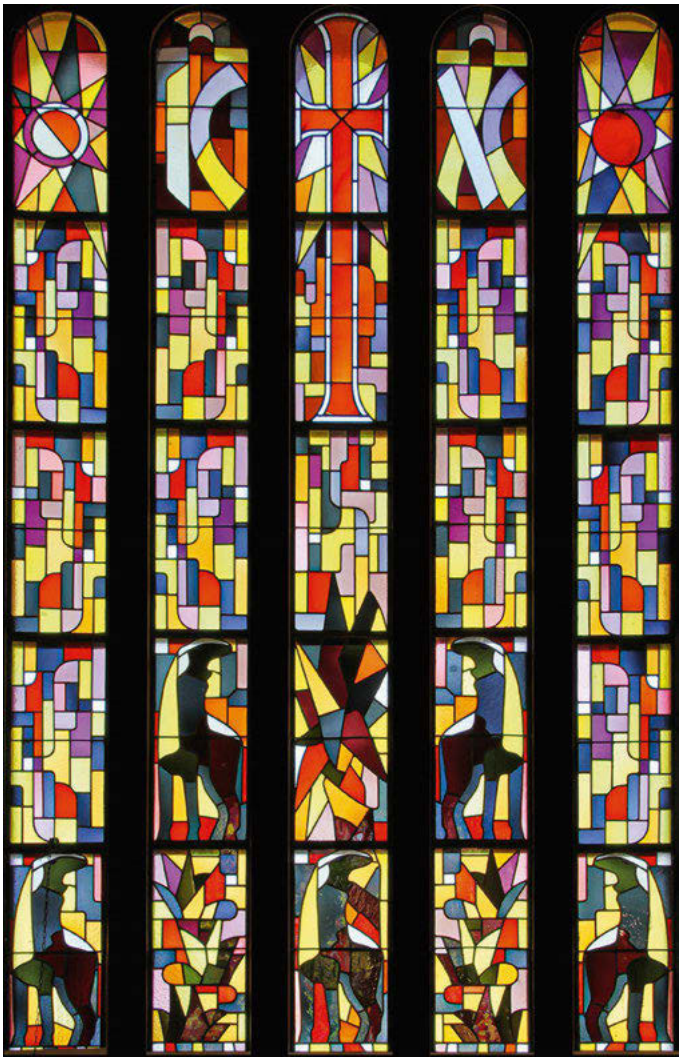
Par sa forte valeur artistique et créative, son travail de peintre sur verre s'apparente fortement à la peinture de chevalet (fig. 61). Cingria précise d'ailleurs :

> « Comme dans un tableau, ce qui donne du caractère au vitrail c'est la touche, le coup de doigt ou la paume appliquée sur la patine encore mouillée au bon moment, les accents donnés au pinceau, les petites écorchures de lumière détachées à la plume, etc. »

Il va jusqu'à comparer ce métier à celui du lithographe. On comprend dès lors pourquoi il lui est inconcevable que quelqu'un d'autre réalise ce travail, comme ce fut malheureusement le cas à Echarlens[5].
Il est par ailleurs possible d'appliquer la grisaille au pochoir, ce qui permet de réaliser efficacement et rapidement des vitraux ornementaux aux motifs répétitifs. L'artiste les dessine sur une plaque dont les parties à peindre sont ensuite découpées, de sorte que le peintre ou le maître-verrier peut les reproduire sur le vitrail en appliquant de la peinture à la grisaille sur les évidements avec une précision que le dessin à main levée ne permet pas. Cingria utilise cette technique à plusieurs reprises, la première fois pour les verrières du chœur de Semsales, où il confectionne lui-même les pochoirs[6]. Il réitère l'expérience l'année suivante à Cologny pour les motifs ornementaux des quatre vitraux du vestibule[7], puis à Finhaut pour les fenêtres hautes de la nef (fig. 62).

L'intérêt des artistes du Groupe de Saint-Luc pour la peinture à la grisaille est motivé par la volonté de renouer avec la tradition du vitrail médiéval, tout en mettant ce procédé au service d'une expression contemporaine. Au début du XXe siècle, c'est une façon pour certains artistes de marquer une rupture avec une partie de la production verrière Art nouveau, dans laquelle des verres industriels opalescents ou présentant différentes textures sont fréquemment employés, sans recours à la peinture à la grisaille ou de manière plus modérée. Lorsque Maurice Denis arrive sur le chantier de Cologny (Grange-Canal) en 1915, il n'a pas une grande expérience de l'art du vitrail et n'a auparavant réalisé que des œuvres verrières s'inscrivant dans la mouvance Art nouveau, de sorte qu'il est frappé par l'utilisation de la grisaille proposée par le jeune Marcel Poncet[8]. Si les premiers vitraux que ce dernier réalise dans les bas-côtés de l'église ne comportent aucun verre spécial, le verrier donne à chacun d'entre eux une densité, une profondeur et un miroitement particuliers à l'aide d'une peinture appliquée d'une manière soigneuse, rigoureuse et précise (fig. 25 et 26, pp. 60–61). Il délaissera cette façon de peindre avec le temps pour aller vers plus d'expressivité, chargeant alors ses verrières

62 Alexandre Cingria, atelier Chiara, Lausanne, *Vitrail décoratif avec motifs de croix et Ave Maria*, 1929, 260×60 cm, église Notre-Dame de l'Assomption, Finhaut



63 Willy Jordan, atelier Kirsch & Fleckner, Fribourg, *Vitrail géométrique avec croix et agneaux*, 1936–1939, env. 450×286 cm, église Saints-Pierre-et-Paul, Orsonnens

d'une épaisse pâte noire rappelant sa production de peintre de chevalet et de graveur[9]. L'attrait pour la grisaille s'explique par le désir de donner à des verrières modernes l'apparence assombrie du vitrail médiéval. Loin d'être considéré comme un défaut par les artistes de la première moitié du XXe siècle, ce brunissement caractéristique, témoin du passage du temps qui anoblit une œuvre, est au contraire valorisé, comme le montre le paragraphe consacré aux vitraux dans le *Catalogue illustré* publié par le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice en 1920 :

> « L'effet de leur couleur, loin de s'atténuer avec le temps, gagne au contraire au bout de quelques années à être exposé aux variations atmosphériques. Bien des vitraux du Moyen Âge seraient forts médiocres s'ils n'avaient pas été complétés par cette patine du temps »[10].

Chez Poncet, cet assombrissement volontaire s'obtient par l'emploi d'une grisaille abondante et une forte cuisson des verres.

64 Théodore Strawinsky (d'après un carton de Gaston Faravel), atelier Herbert Fleckner, Fribourg, *Ange apparaissant au Christ dans le jardin de Gethsémani* (détail), 1947, vitrail, église Saint-Sulpice, Siviriez

Cingria se montre moins strict à ce sujet et peut tout aussi bien proposer des vitraux construits uniquement avec des verres aux textures variées, comme nous le verrons ultérieurement. D'autres artistes recherchent eux aussi l'effet visuel particulier qu'offre un vitrail composé entièrement de verre coloré sans aucune insertion de grisaille. C'est le cas de Willy Jordan lorsqu'il réalise les vitraux du chœur des églises de Bussy et Orsonnens (fig. 55, p. 97 et fig. 63), pour lesquels il utilise des verres dont le découpage géométrique des éléments figuratifs et des fonds abstraits n'est adouci ou modelé par aucune peinture, ce qui leur assure une bonne luminosité et confère à ces œuvres Art déco un caractère de modernité unique.

Peinture au jaune d'argent

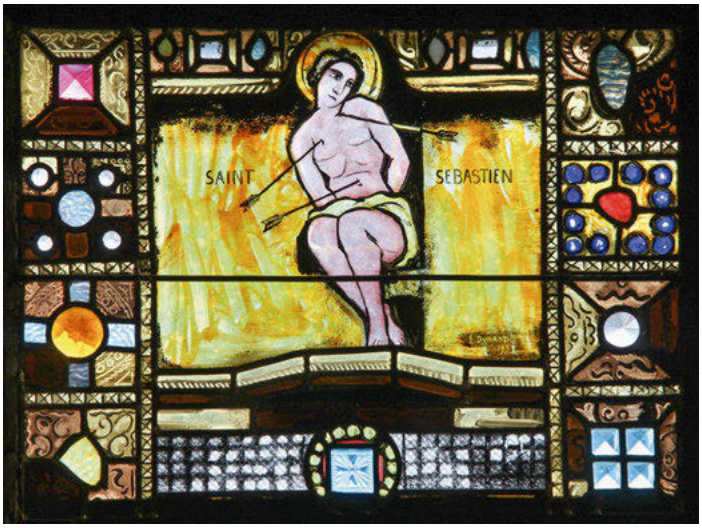
Les artistes de la première moitié du XXe siècle utilisent également une autre ressource pour peindre sur le verre : le jaune d'argent. Ce sel d'argent mêlé à un cément apparaît en Occident au début du XIVe siècle et permet d'obtenir une couleur jaune-or très brillante et lumineuse[11]. Il s'agit là encore d'une couleur de cémentation qui pénètre dans le verre à la cuisson. Contrairement à la grisaille, le jaune d'argent s'applique généralement au verso du vitrail[12] et c'est ainsi que la plupart des artistes du Groupe de Saint-Luc l'utilisent. Théodore Strawinsky s'en sert à Siviriez, notamment sur un des vitraux qu'il réalise en 1947 d'après un carton de Gaston Faravel, représentant le Christ au jardin de Gethsémani (fig. 64) : les ailes de l'ange qui apparaît à Jésus

65 Alexandre Cingria, atelier Chiara, Lausanne, *Marie et Jean au pied de la croix*, 1928–1929, 70×141.5 cm, vitrail, sacristie de la chapelle du Pensionnat Saint-Charles, Romont

sont traitées avec un verre jaune relevé de jaune d'argent, ce qui leur confère un rendu particulièrement flamboyant.
Cingria emploie lui aussi volontiers le jaune d'argent dans ses verrières, allant jusqu'à faire revivre un certain type de vitraux de petit format produits notamment dans le nord de l'Europe aux XVIe et XVIIe siècles et composés principalement de verres transparents peints à la grisaille et au jaune d'argent[13]. On peut citer à cet égard la verrière de la Crucifixion qui agrémente la sacristie du pensionnat Saint-Charles (fig. 65), ou encore les petites scènes narratives des verrières qu'il réalise pour le baptistère de l'église du Christ-Roi de Tavannes (fig. 61, p. 106).
Eugène Dunand y a également recours pour ses verrières de Finhaut, qu'il s'agisse de celles garnissant les grandes fenêtres du chœur, composées principalement de verre blanc peint à la grisaille et au jaune d'argent (fig. 66), ou des petites fenêtres basses figurant des saints (fig. 67).

Gravure à l'acide

Les artistes du Groupe de Saint-Luc utilisent aussi volontiers la gravure à l'acide. Si, avant le XIXe siècle, la méthode la plus employée demeure la gravure par action mécanique, la gravure à l'acide est en réalité déjà employée à la fin de la période médiévale[14]. Bien qu'elle s'utilise la plupart du temps sur un verre plaqué constitué d'au moins deux couches de couleurs différentes, elle peut également être appliquée sur un verre unique pour éclaircir certaines zones et moduler la densité de la couleur.
On protège les parties à conserver avec différents matériaux — cire ou bitume de Judée — avant d'appliquer l'acide sur les parties non protégées soit au pinceau, soit en plongeant la pièce dans un bain. L'acide attaque la couche de verre supérieure soit partiellement, créant ainsi un dégradé, soit complètement, ce qui révèle la couche



67 Eugène Dunand, *Saint Sébastien*, 1929, vitrail, 50×65 cm, église Notre-Dame de l'Assomption, Finhaut

inférieure et fait apparaître deux teintes sur un même morceau de verre, sans avoir recours au réseau de plomb qui sépare normalement les différents coloris.

Au sein du Groupe de Saint-Luc, Cingria compte de nouveau parmi les artistes qui emploient cette technique de la manière la plus imaginative. Les vitraux qu'il réalise pour les bas-côtés de l'église d'Ependes, par exemple, figurent des scènes en petit format sur une unique pièce de verre plaqué dont les coloris variés résultent de l'utilisation conjointe de la gravure à l'acide et de la peinture à la grisaille et au jaune d'argent. Pour la scène représentant saint Grégoire baptisant le roi d'Arménie Tiridate IV dans les eaux d'une rivière (fig. 68), l'artiste emploie un verre plaqué composé probablement d'une couche de bleu turquoise et d'une couche de rouge, cette dernière couleur étant généralement obtenue en appliquant une fine plaque de rouge sur un verre incolore, sans quoi elle présenterait une teinte pratiquement noire. Le verre rouge plaqué, qui constitue la couche supérieure de la partie centrale, a été partiellement dégradé afin de lui conférer la teinte rosée visible sur les vêtements des ecclésiastiques et des personnages composant la suite du roi qui apparaissent au fond. À certains endroits, ce verre rouge a été entièrement supprimé afin de révéler le bleu turquoise figurant l'eau de la rivière et le ciel à l'arrière-plan. Cingria a terminé son œuvre en peignant à la grisaille les contours des

66 Eugène Dunand, *Épisodes de la vie de la Vierge* (détail), 1929, vitrail, église Notre-Dame de l'Assomption, Finhaut

68 Alexandre Cingria, atelier Chiara, Lausanne, *Saint Grégoire* (détail), 1935, vitrail, église Saint-Etienne, Ependes

personnages et divers détails ainsi que certains éléments au jaune d'argent, la combinaison du jaune et de la couche de verre bleu donnant une teinte légèrement verte. On peut rattacher ces vitraux à cet extrait des *Souvenirs d'un peintre ambulant*, dans lequel l'artiste explique que son objectif était « de rendre sur le verre l'effet d'une esquisse en couleur sauvagement enlevée [par] l'emploi de verres de matières différentes, de verres superposés et de la gravure à l'acide »[15]. Ce faisant, il s'inspire de l'art populaire et des dessins d'enfants, comme le montre clairement le dessin expressif et immédiatement accessible de ces petits vitraux d'Ependes.

Plusieurs autres artistes ont également recours à la gravure à l'acide pour leurs verrières, qu'ils emploient toutefois de manière plus occasionnelle et pour des éléments précis. Tel est notamment le cas de Castella, qui l'utilise à Semsales en 1925 sur une des verrières de la nef de l'église Saint-Nicolas pour figurer les mitres bicolores des évêques entourant Pierre Canisius (fig. 69). On retrouve cette technique dans les sym-

69 Jean-Édouard de Castella, atelier Kirsch & Fleckner, Fribourg, *Participation de saint Pierre Canisius au concile de Trente* (détail), 1925, vitrail, église Saint-Nicolas, Semsales

boles figurant au centre des compositions circulaires semblables à des mandalas que Gaston Thévoz conçoit en 1941 pour les deux tiers supérieurs des vitraux de l'église de Prévondavaux. Sur celui figurant le Christ au jardin de Gethsémani (fig. 70), l'artiste représente un coq et le Sacré-Cœur entouré de la couronne d'épines, ces deux éléments traités à l'aide d'un verre rouge plaqué attaqué à l'acide dans les parties incolores et d'une peinture au jaune d'argent pour les éléments jaunes.
Le verrier qui produit les vitraux que Théophile Robert a conçus pour la chapelle de Saint-Aubin-Sauges (Gorgier) emploie quant à lui la gravure à l'acide sur presque tous les vitraux, mais avec parcimonie et seulement à quelques endroits, principalement pour les armoiries ornant le bas des fenêtres du vestibule, de petit format et nécessitant plusieurs couleurs. Sur l'œuvre figurant les Noces de Cana (fig. 71), pour laquelle Robert a prévu au premier plan deux serviteurs remplissant une cruche avec l'eau qui se transforme en vin par la volonté du Christ, le verrier exprime visuellement ce miracle à l'aide d'un verre rouge dont il attaque la couche colorée afin de dévoiler le verre incolore, illustrant ainsi de manière habile la transformation du liquide.
Lorsqu'il conçoit certains vitraux de la nef de l'église Saint-Michel de Haute-Nendaz (fig. 41, p. 84), Monnier a lui aussi recours à cette technique pour mettre en valeur la luminosité des vêtements des protagonistes et de divers détails. Il l'utilise encore sur les verrières de l'église Saint-Nicolas à Villars-le-Terroir, notamment pour obtenir des effets de couleur sur l'épée de l'archange Michel chassant Adam et Ève du Paradis (fig. 59, p. 100).

Verres structurés et opalescents

Parallèlement à l'usage classique de la grisaille et du jaune d'argent, plusieurs artistes de cette période recourent aux possibilités offertes par différents verres structurés. Des verres laminés et imprimés, présentant divers motifs apparaissent en Angleterre avant le milieu du XIXe siècle. En 1847, la James Hartley & Compagny dépose un brevet pour le *rolled-plate glass*,

70 Gaston Thévoz, atelier A. Kirsch & Co, Fribourg, *Ange apparaissant au Christ au jardin de Gethsémani*, 1941, vitrail, 255×60 cm, chapelle Saint-Hubert, Prévondavaux

71 Théophile Robert, atelier inconnu, *Noces de cana* (détail), 1938, vitrail, chapelle Notre-Dame des Vignes (Gorgier), Saint-Aubin-Sauges

un verre coulé passé au rouleau-lamineur dont le relief résulte du contact du verre en fusion avec le métal froid. Le premier verre ainsi créé, dit « cathédrale », est rapidement utilisé dans toute l'Europe et sera fréquemment employé par les artistes du Groupe de Saint-Luc. La technique est ensuite développée pour un usage industriel avec deux paires de rouleaux, la première lissant le verre et la seconde réalisant l'impression. Des verreries du monde entier vont utiliser cette nouvelle technologie. En France, les premiers verres à relief, produits par une maison française, Saint-Gobain, sont présentés à l'Exposition universelle de Paris en 1889. Pour faire face à la concurrence internationale, les entreprises françaises se réunissent en 1903 en une association appelée Comptoir général des ventes, un groupement qui leur permet d'investir le marché européen avec une diversité de plus en plus grande de modèles[16]. Le verre opalescent, présenté lui aussi à Paris en 1889, se diffuse en Europe à la même époque[17].
Destinés dans un premier temps à l'architecture civile, ces nouveaux types de verre suscitent rapidement l'intérêt d'artistes réalisant des vitraux religieux. Ici encore, Cingria est celui qui en fait l'usage le plus fréquent et le plus intéressant au sein du Groupe de Saint-Luc : appréciant les particularités de ces verres, il n'hésite pas à les employer dans ses compositions alors que certains de ses collègues, notamment Marcel Poncet, continuent d'utiliser exclusivement des verres « à l'antique ». En 1919, Cingria présente à l'Exposition nationale de Bâle un vitrail figurant saint Michel[18] (fig. 72), pour lequel il utilise du verre opalescent et différents types de verre structuré (chenillé, cathédrale, cannelé, à motif étoilé, à motifs ornementaux). Afin de profiter pleinement des effets propres à ces verres, il renonce parfois à les peindre à la grisaille et au jaune d'argent. Il a probablement été encouragé par le maître-verrier Eugène Dunand, qui possédait, depuis la reprise de l'atelier Georges Jourdin en 1920, un important fonds de verres spéciaux que l'atelier Marius Enneveux & Bonnet[19] employait dans l'architecture civile depuis la fin du XIXe siècle. Vingt ans plus tard, Cingria réitère l'expérience lorsqu'il conçoit les verrières tripartites d'Orsonnens qui figurent des saints, se ser-

72 Alexandre Cingria, atelier Marcel Poncet, Genève, *Archange Michel terrassant le dragon*, 1918, vitrail, 138×89 cm, dépôt au Vitromusée Romont, Musée Ariana, Ville de Genève, Vx 0030

73 Paul Landry, atelier Chiara, Lausanne, *Vitrail circulaire avec un poisson et une ancre*, 1938–1939, 90 cm ∅, église Saint-Pierre, Murist

74 Paul Landry, atelier Chiara, Lausanne, *Phare*, 1939, vitrail, 80×50 cm, église Saint-Joseph, Travers

vant alors principalement de verres structurés et opalescents pour construire ses personnages, sur lesquels il appose juste quelques traits de grisaille esquissant les visages et les mains (fig. 24, p. 58). Dans *Souvenirs d'un peintre ambulant*, Cingria note en 1933 :

> « Contrairement à l'usage des peintres-verriers, je ne craignais pas de mélanger tous ces verres de nature différente, ce qui permet d'obtenir dans le vitrail une préciosité de tons inconnue des anciens verriers »[20].

Il pousse à son paroxysme l'usage de ces types de verre lorsqu'il conçoit les verrières décoratives de la nef de Saint-Martin de Lutry (fig. 44, p. 88), sans grisaille et jouant uniquement sur les diverses textures pour modeler son œuvre et attirer la lumière, la freiner, la faire miroiter ou au contraire la contenir à l'aide de verres opalescents parfois épais.

Faravel l'imite pour les verrières de la tribune de Siviriez (1933) et Landry pour les vitraux de la nef et du baptistère de Murist (1938–39, fig. 73), ainsi que pour ceux du chœur, de la tribune et de la sacristie de Travers (1939, fig. 74). Pour les baies du chœur de Sorens (1935, fig. 53, p. 96), Cingria choisit du verre de différentes textures imitant le bois et dialoguant ainsi avec la marqueterie de la paroi-retable du chevet conçu par Jordan. Comme indiqué précédemment, ce dernier suivra l'exemple de Cingria pour les petites fenêtres de la sacristie d'Orsonnens (1936–39) afin d'exprimer différents effets de matière. Quant à Eugène Dunand, il utilise fréquemment mais avec parcimo-

75 Gaston Thévoz, atelier A. Kirsch & Co, Fribourg, *Verrière ornementale avec symboles chrétiens*, 1938-1939, vitrail, 198×103 cm, église Saint-Nicolas, Villars-le-Terroir

nie des verres texturés lorsqu'il travaille avec le Groupe de Saint-Luc, comme à Semsales ou Finhaut (1929, fig. 76, 109 et 77, pp. 118, 150 et 119), ce qui lui permet de conférer une touche de préciosité à un vêtement ou un décor. Thévoz fait de même pour les petites verrières décoratives du chœur de Villars-le-Terroir (fig. 75), choisissant alors des verres cathédrale et chenillés dont la densité permet de filtrer la lumière.
Comme nous venons de le voir, Cingria a été l'instigateur d'une nouvelle forme de verrières décoratives qui, en dépit de leur coût réduit et de leur production rapide, présentent un certain intérêt artistique par l'usage qu'elles font des verres de différentes textures et structures. Dès lors, le peintre-verrier ne conçoit plus son projet sans considérer la matière verre comme un élément à part entière de sa composition, permettant de dynamiser et surtout moderniser le vitrail.

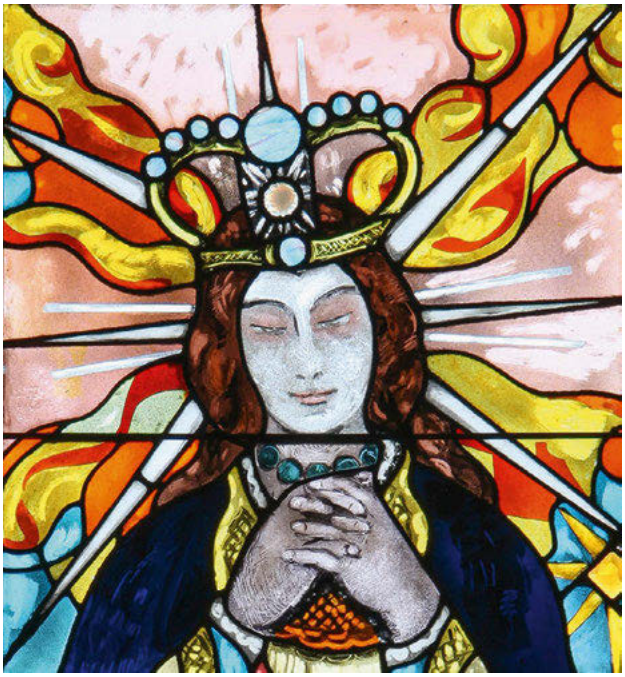
Cabochons et verres moulés pressés

Parallèlement à l'emploi de verres structurés, les artistes intègrent parfois à leurs verrières de petits blocs de verre à la face bombée d'un diamètre de deux à trois centimètres appelés « cabochons »[21], ainsi que des pièces en verre moulé-pressé de différentes tailles et couleurs pouvant prendre des formes très diverses telles que des fleurs, feuillages, gemmes, grappes de raisin, etc. Cingria est de nouveau l'artiste qui les exploite le plus souvent et de différentes manières. Comme pour les verres struc-

76 Eugène Dunand, *Assomption de la Vierge combinée avec son couronnement*, 1925, vitrail, 120 cm ∅, chapelle de la Vierge, église Saint-Nicolas, Semsales

turés, c'est probablement le Genevois Eugène Dunand qui l'incite à leur emploi, lui qui les introduit dès ses premières créations dans l'art religieux au début des années 1920, notamment pour un vitrail figurant la Vierge destiné à l'église Saint-Sylvestre de Compesières (1922)[22]. Alors simple élément ornemental ou imitation de pierres précieuses, il continuera ce genre d'insertion dans ses réalisations liées au Groupe de Saint-Luc, notamment en 1925 pour la chapelle de la Vierge de Semsales (fig. 76). Dans les années suivantes, il met en exergue l'effet de joaillerie des cabochons pour mettre en valeur les bordures des petits vitraux figurant des saints à Finhaut et les associe à des feuilles, des fleurs et des grappes de raisin en verre moulé-pressé pour l'encadre-

77 Eugène Dunand, *Baptême de l'eunuque éthiopien*, 1929, vitrail, 50×65 cm, église Notre-Dame de l'Assomption, Finhaut



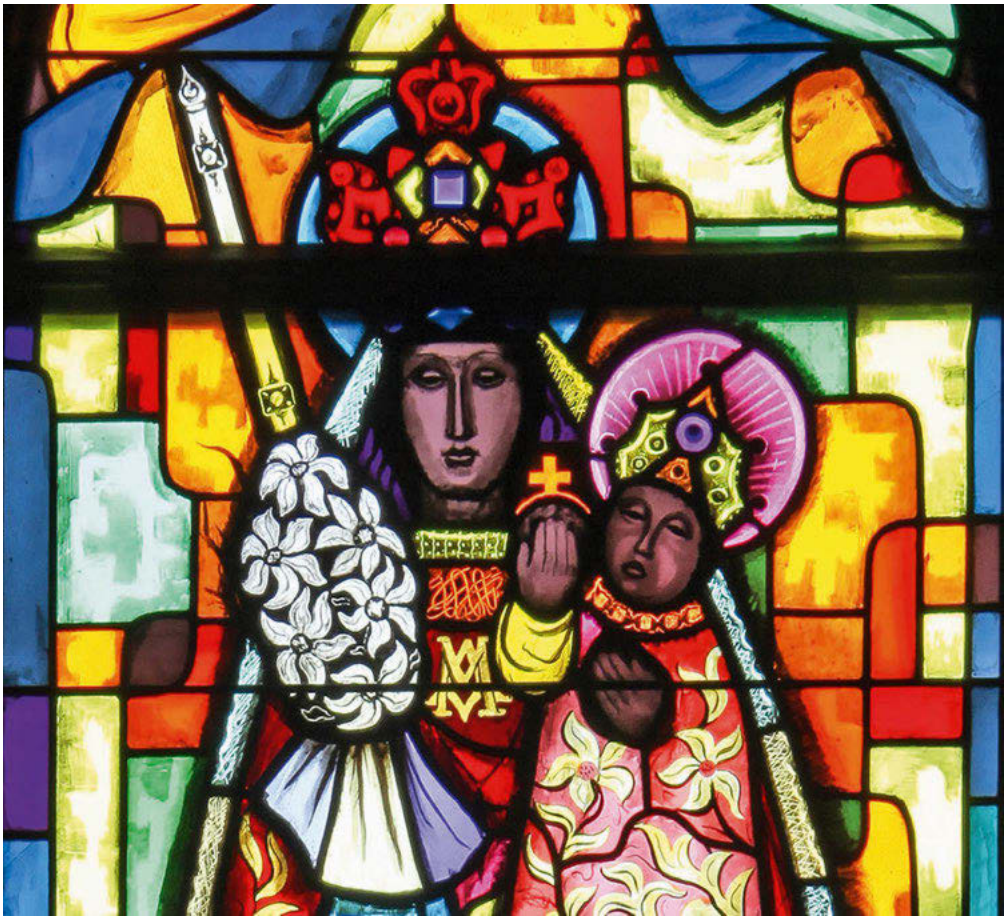
78 Alexandre Cingria, atelier Kirsch & Fleckner, Fribourg, *Vierge Marie* (détail), 1936, vitrail, église Saint-Sulpice, Siviriez

ment des deux vitraux figurant le sacrement du baptême dans le baptistère de l'église valaisanne (fig. 77).

À l'instar de Dunand, Cingria aime aussi les intégrer à ses compositions comme simples éléments décoratifs, notamment dans les vitraux de la nef et de la chapelle d'Orsonnens ainsi que dans ceux des fenêtres hautes de la nef d'Ependes (fig. 115, p. 155) et de la basilique Notre-Dame de l'Assomption de Lausanne (fig. 45, p. 88). Les cabochons servent de simulacres de pierres précieuses sur un objet d'apparat tel que la fibule du Christ-Roi de Finhaut (fig. 57, p. 99), ou les couronnes des vierges de Lutry (fig. 56, p. 98), Attalens (fig. 46, p. 89) et Siviriez (fig. 78). Sur les bordures des verrières

79 Alexandre Cingria, atelier Chiara, Lausanne, détail des verres moulés pressés et des cabochons du vitrail *Cantique de frère Soleil (terre)*, 1940, chapelle de l'Hôtellerie franciscaine (anciennement Foyer franciscain), Saint-Maurice

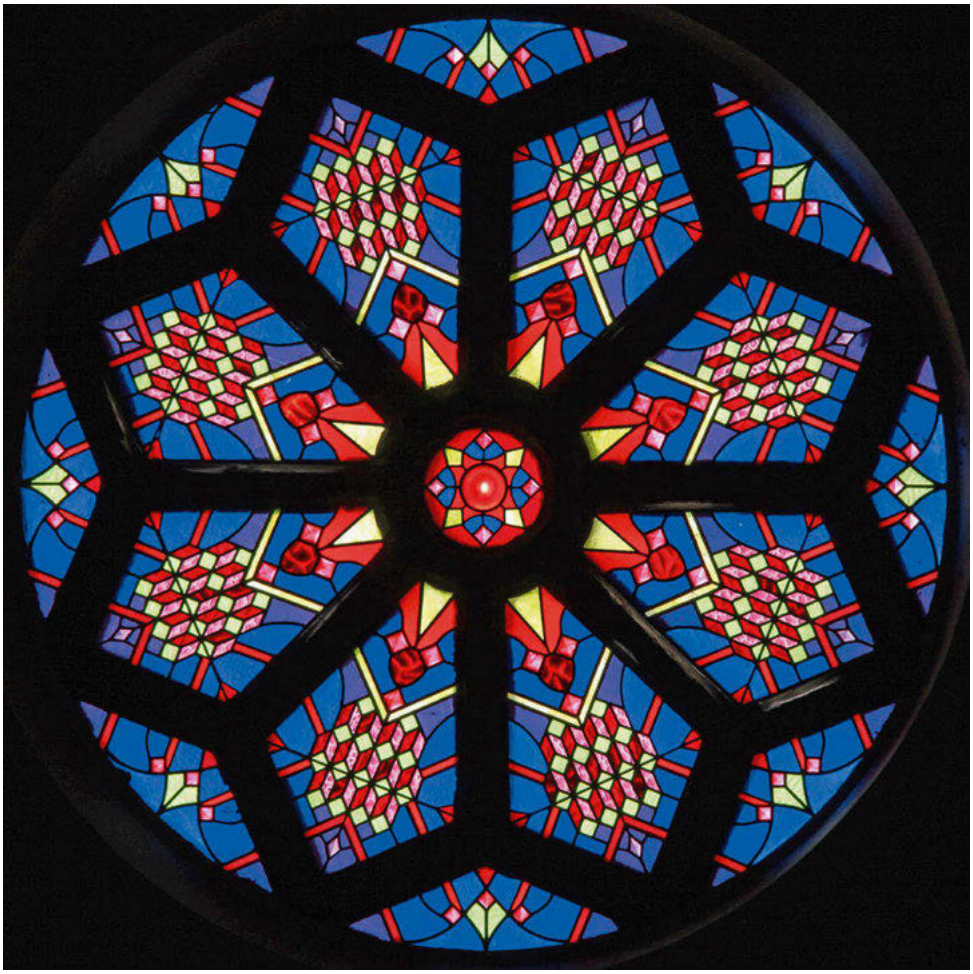
de Tavannes et Sorens (fig. 61 et 54, pp. 106 et 96), Cingria crée l'illusion d'un cabochon à l'aide de verres de différentes structures, au centre desquels il en insère un véritable. À l'église Saint-Othmar de Broc, il imite en peinture ces pièces en relief sur les bordures entourant les scènes centrales des deux verrières latérales du chœur (fig. 125, p. 162). Les cabochons occupent par ailleurs une place de choix dans la composition des vitraux du foyer franciscain de Saint-Maurice (futur Foyer franciscain et actuelle Hôtellerie franciscaine) (fig. 79). Sur les verrières zénithales du pensionnat Saint-Charles de Romont, Cingria s'aventure à en faire l'objet d'expérimentations sur le plan technique, comme nous le verrons dans la partie consacrée à la dalle de verre (fig. 96, p. 135). D'autres artistes exploitent également les qualités et les caractéristiques des cabochons : à Notre-Dame de l'Assomption d'Attalens, Thévoz en fait un bijou ou une



80 Gaston Thévoz, atelier A. Kirsch & Co, Fribourg, *Notre-Dame des Ermites d'Einsiedeln* (détail), 1942, vitrail, église Notre-Dame de l'Assomption, Attalens

gemme pour la couronne de la Vierge d'Einsiedeln (fig. 80). Gaeng et Landry les emploient comme des éléments purement décoratifs à Fontenais et dans le baptistère de Murist (fig. 123 et 73, pp. 160 et 116), alors que Monnier tire avantage de leur volumétrie pour conférer à la rose de Haute-Nendaz des effets de brillance et de scintillement que le verre plat ne saurait procurer (fig. 81). Quelques années plus tard, Yoki fait de même à Châbles lorsqu'il décore la couronne et la bordure du manteau de la Vierge Notre-Dame des Pauvres d'un cabochon à facettes et complète son œuvre avec des fleurs, du feuillage, des coquillages et des grappes de raisin en verre moulé-pressé (fig. 82).

Alors que la majorité des artistes se servent ponctuellement de ces petites pièces de verre tridimensionnelles et les considèrent avant tout comme de simples éléments de

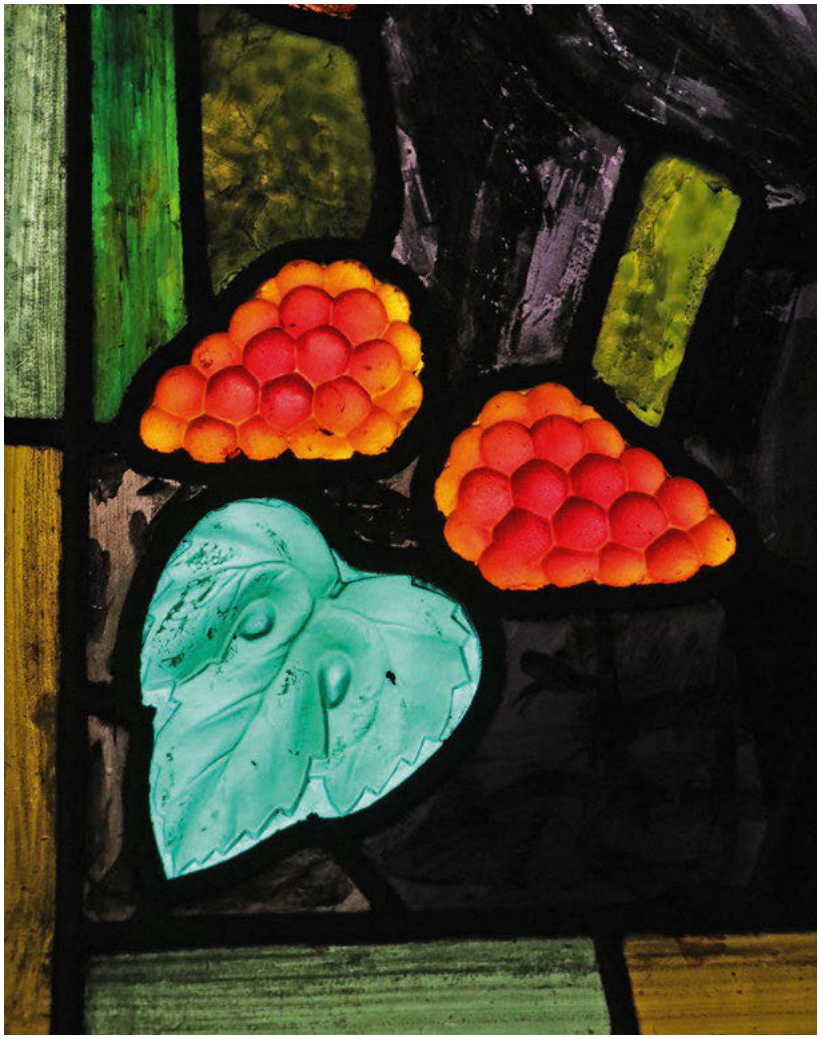


81 Paul Monnier, atelier Chiara, Lausanne, *Rose ornementale*, 1946, vitrail, env. 200 cm ∅, église Saint-Michel, Haute-Nendaz

décoration, Cingria en fait des composants essentiels de son œuvre, mettant pleinement à profit leurs particularités, comme indiqué précédemment.

3.2 La peinture sous verre et sa réappropriation (par Elisa Ambrosio)

Parmi les vingt artistes étudiés, seuls Emilio Maria Beretta, Gaston Faravel et Paul Monnier ont utilisé la technique de la peinture sous verre, majoritairement pour peindre des stations de chemins de croix[23]. Beretta a également exécuté une paroi-retable figurant *La Délivrance de l'apôtre Pierre* pour l'église Saint-Pierre-aux-Liens de Mézières. Œuvre d'un format exceptionnel puisqu'elle mesure dix mètres sur cinq, elle marque, par sa monumentalité, un tournant résolument moderne dans ce genre artistique (fig. 130, p. 167)[24]. Faravel a aussi réalisé un retable d'autel pour l'église catholique de La Sarraz, composé de neuf plaques de verre représentant la vie de la Vierge[25]. Une

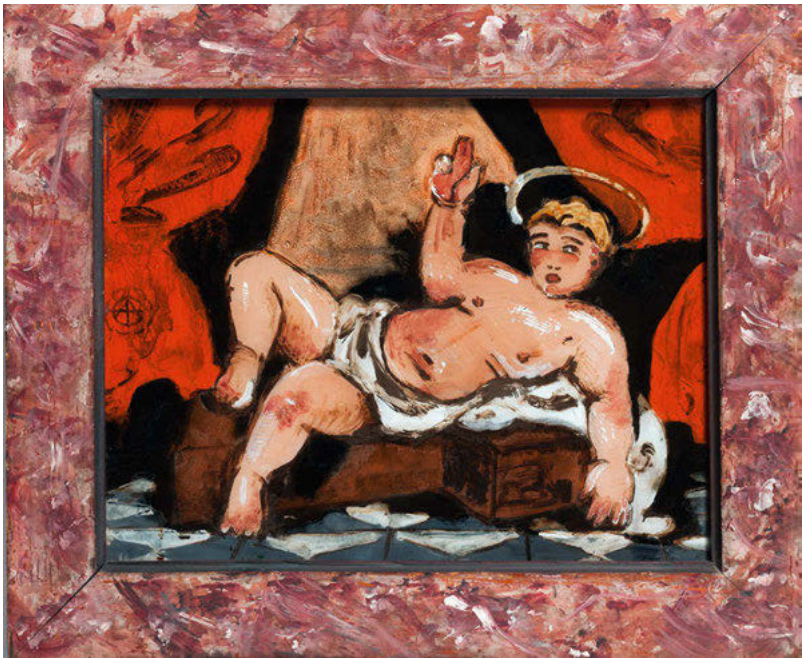


82 Yoki, atelier Herbert Fleckner, Fribourg, détail des verres moulés-pressés du vitrail *Notre-Dame des pauvres*, 1950, chapelle catholique Notre-Dame-des-Pauvres, Châbles

seule peinture sous verre représentant *L'Enfant Jésus sur la Croix*, aujourd'hui conservée au Vitromusée Romont, est connue de la main d'Alexandre Cingria, ce qui prouve l'intérêt de l'artiste pour cette technique et traduit à nouveau son goût de l'expérimentation (fig. 83).

Dans l'histoire de la peinture sous verre, il n'est pas rare que des peintres-verriers aient réalisé des peintures sous verre, ou que des peintres sous verre se soient essayés à l'art du vitrail. Tel est par exemple le cas de Hans Jakob Sprüngli au début du XVIIe siècle, ou de Heinrich Campendonk et Gerhard Richter pour citer deux artistes de l'art moderne et contemporain.

Peindre sur une plaque de verre demande beaucoup de dextérité. Le peintre est confronté à un support à la fois fragile et froid, qui n'absorbe pas la couleur comme la toile ou le bois. En peinture sous verre, l'artiste applique la couleur à froid au verso de la vitre dans l'ordre inverse de la procédure habituelle, en commençant par les détails



83 Alexandre Cingria, *Enfant Jésus sur la Croix*, 1920–1940, peinture sous verre, 23.5×30.8 cm (avec cadre), Vitrocentre Romont, PSV 2077

pour terminer par le fond. Un dessin ou une gravure lui sert fréquemment de modèle. Une fois terminée, la plaque est retournée. L'image, inversée, est vue à travers le support transparent, en lumière réfléchie. Le verre confère à l'œuvre de la brillance et, par sa réfraction et sa réflexion, un éclat particulier.

Pratiqué depuis l'Antiquité, cet art se développe véritablement à la Renaissance et lors du courant maniériste et connaît son apogée à l'époque baroque. Peu de pièces antérieures au XVe siècle sont parvenues jusqu'à nous en raison de leur fragilité. À partir de la fin du XVIIIe siècle, et surtout durant le XIXe, des peintures sous verre destinées à un public plus large que celui des villes et de la bourgeoisie aisée sont réalisées dans de nombreuses régions d'Europe. D'un coût relativement modique, ces œuvres — principalement des images de dévotion — se caractérisent par leurs couleurs vives et la simplicité de leur composition. Elles sont souvent créées sur la base d'un même modèle réutilisé à de nombreuses reprises.

Presque tombé dans l'oubli en Allemagne, cet art populaire y est redécouvert au début du XXe siècle, notamment par des membres de la communauté d'artistes formée à Munich vers 1911/1912 autour de l'almanach *Der Blaue Reiter*. Ces images très colorées, qui représentent surtout des saints (fig. 84), des scènes religieuses ou des personnages célèbres, rarement des thèmes profanes, intéressent ces artistes à la recherche de modèles traditionnels et de formes d'expression non académiques[26]. L'absence de perspective, un langage simple, des formes aux contours affirmés sont autant d'éléments qui inspirent Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Franz Marc et August Macke pour leurs propres travaux. En 1911, la Moderne Galerie Thannhauser de Munich expose pour la première fois leurs œuvres sous verre. Cette redécouverte de l'artisanat et de l'art populaire s'accompagne d'une volonté de conserver les savoir-faire et

84 Artiste inconnu, *Saint Aloïs en médaillon*, 1ère moitié du XIXe siècle, Forêt-Noire, peinture sous verre, 30.6×24.3 cm (avec cadre), Vitrocentre Romont, Collection R. et F. Ryser, RY 663

les techniques de jadis. C'est ainsi que des collections de peintures sous verre sont constituées dès cette époque en Europe par des musées, notamment le Bayerisches Nationalmuseum, ou même par des artistes tels que Münter et Kandinsky[27].
En Suisse, le médecin Gilbert Brüstlein, originaire de Bâle et établi à Lausanne en 1925, possède une riche collection rassemblant des centaines de peintures sous verre, parmi lesquelles de nombreuses images populaires. Proche de plusieurs artistes romands qui fréquentent sa maison, il joue un rôle important dans les années 1928/29 auprès de René Auberjonois, Henry Bischoff, Alexandre Cingria et Gaston Faravel en leur faisant découvrir cet art et en les incitant « à s'essayer eux aussi à ce genre peu commun »[28]. Bischoff ayant par ailleurs séjourné à Munich de 1908 à 1913, il est fort probable qu'il contribue également à faire connaître cette technique. Dans le sillage des Expressionnistes allemands, il recourt déjà à des procédés issus de la tradition populaire comme la gravure sur bois[29].
Contrairement à Auberjonois, qui s'adonne à la peinture sous verre à deux périodes précises (en 1928/29 puis en 1935)[30], Faravel semble s'y consacrer tout au long de sa courte carrière artistique. L'importance qu'il accorde à cet aspect de sa production est attestée par plusieurs expositions qui ont lieu à la Galerie Paul Vallotton de Lausanne. En mars 1943, le public peut y découvrir une douzaine de peintures sous verre, comme l'indique un court article publié dans *La Tribune de Lausanne*[31]. En décembre 1947, année de sa mort, une exposition rétrospective est organisée en son honneur grâce au concours de collectionneurs et de plusieurs de ses amis. À côté de quelques toiles de chevalet sont présentés de nombreux sous verre [32]. Il n'existe malheureusement pas de description de ces œuvres qui nous permettrait de déterminer l'iconographie choisie par l'artiste. Nous n'avons connaissance que de deux tableaux

sous verre représentant un bouquet de fleurs, datant de 1936 et 1937, qui ont circulé sur le marché de l'art ces quinze dernières années[33].

Nous ne disposons pas non plus d'informations sur la manière dont Monnier et Beretta ont découvert la peinture sous verre, mais on peut supposer que ce fut par l'intermédiaire de Cingria et Faravel. Au vu de leur maîtrise technique, il est fort probable que leur production ne se soit pas limitée aux stations de chemins de croix.

Toujours est-il que ces trois artistes du Groupe de Saint-Luc, à l'instar des peintres du groupe *Der Blaue Reiter*, sont sans doute séduits non seulement par les particularités techniques et esthétiques de cet art, mais également par ses représentations religieuses. Ils trouvent dans les peintures sous verre populaires un mode d'expression artistique répondant de manière idéale à leur aspiration : revaloriser le geste de l'artisan dans le contexte du renouveau de l'art sacré. Cette forme d'art devient ainsi un terreau pour des expériences artistiques portant moins sur les aspects techniques que sur la composition et les choix iconographiques.

La technique utilisée par Monnier, Faravel et Beretta est issue de la peinture de chevalet. Les couleurs à l'huile sont appliquées *alla prima*, c'est-à-dire sans attendre leur séchage. Elles sont mélangées sur la palette ou sur le support de verre pendant le processus de création. Alors que Faravel et Monnier appliquent des couches de peinture couvrante et semi-couvrante qu'ils superposent ou juxtaposent (Faravel utilise souvent un contour noir ou brun), Beretta emploie la couleur de manière spontanée et très libre en larges touches de pinceau. Dans le cadre d'une importante intervention de restauration réalisée en 2013 nécessitant le démontage d'urgence du retable de Mézières, l'analyse des prélèvements a montré que le liant était de l'huile de lin, produit permettant à l'artiste de travailler de manière fluide et dynamique[34]. Sur cette œuvre, le paysage crépusculaire dans lequel a lieu la délivrance nocturne de saint Pierre relatée dans la Bible est décliné dans des tons sombres par l'application d'un fond noir et opaque, ce qui crée un contraste dramatique avec la cellule baignée de lumière et l'apparition rayonnante de l'ange libérateur rendues en jaune clair.

Les stations des chemins de croix imaginés par Monnier, Faravel et Beretta reflètent la liberté prise par ces artistes de réinterpréter ces scènes basées sur une iconographie traditionnelle. Les réalisations des deux premiers artistes évoquent des décors de théâtre — ce qui est probablement dû à leur activité dans ce domaine —, dans lesquels les personnages se détachent sur des paysages dépouillés et baignent dans une atmosphère de style *quattrocento* (fig. 85 et 86). Les représentations de Monnier sont de plus insérées dans un décor géométrique offrant un rendu tridimensionnel par le biais d'une sorte d'encadrement qui participe parfois à la narration et questionne le rapport des personnages à l'espace. Chaque peinture s'accompagne en outre d'une banderole avec son intitulé liturgique. Beretta conçoit quant à lui son chemin de croix sur la base de plans rapprochés sur les personnages principaux (fig. 87), qu'il rehausse par un fond gris unifiant les différentes stations. Il est à noter l'importance que les artistes prêtent aux cadres. Souvent très originaux, ils comportent des insertions en métal courbé ou en spirale qui redoublent l'éclat des œuvres par leur tridimensionna-

85 Gaston Faravel, *Christ est chargé de sa croix* (2e station du Chemin de croix), 1934, peinture sous verre, 34×43 cm, chapelle Notre-Dame des Marches, Broc

86 Paul Monnier, *Christ est chargé de sa croix* (2e station du Chemin de croix), 1938, peinture sous verre, 52×92 cm, église Saint Pierre, Murist

87 Emilio Maria Beretta, *Christ est chargé de sa croix* (2e station du Chemin de croix), 1942, peinture sous verre, 90×115 cm, église Saint-Pierre-aux-liens, Mézières

lité. Il s'harmonisent souvent avec les autres éléments décoratifs de l'église tels que les luminaires ou les verrières. D'autres sont parfois peints dans l'œuvre elle-même. De même que les vitraux, les chemins de croix sous verre participent au décor et à la mise en scène de l'intérieur de l'église. Intégrés dans le programme décoratif élaboré par Dumas, l'architecte avait bien compris que leur mise en valeur dépend essentiellement de l'éclairage qui fait partie intégrante de l'effet esthétique si particulier de ces œuvres. Le visiteur averti remarque d'emblée que l'emplacement des quatorze stations a été choisi en fonction de l'éclairage artificiel des lustres combiné à l'éclairage naturel provenant des verrières, créant un jeu subtil de lumière et de reflets qui rend ces œuvres si vivantes.

3.3 Innovations techniques

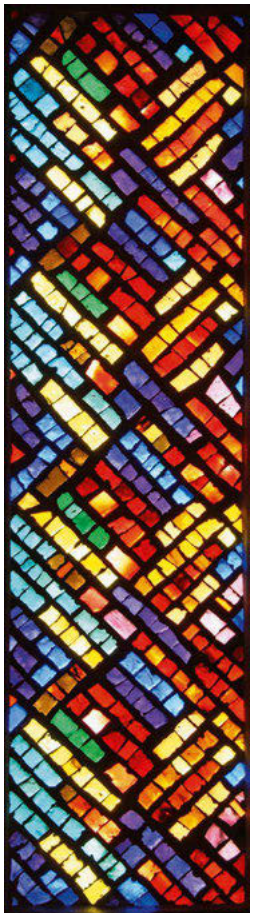
Tout en s'intéressant au vitrail traditionnel, les artistes du Groupe de Saint-Luc cherchent à repousser les limites de ce médium en investissant leur créativité dans de nouvelles techniques verrières telles que la dalle de verre et son dérivé, la dalle de

88 Coulage du béton entre les dalles de verre à l'atelier Michel Eltschinger, Villars-sur-Glâne

cristal. Ils réinterprètent alors divers savoir-faire traditionnels, notamment la mosaïque et le vitrail gothique et islamique, et les mettent au service de l'intégration du verre à l'architecture moderne en béton armé. D'autres inventions, comme le vitrail sans plomb mis au point par Cingria et le verrier Herbert Fleckner au début des années 1940, résultent du désir de certains artistes de se libérer des contraintes matérielles de l'art du vitrail, en l'occurrence le fractionnement des pièces de verre maintenues par les plombs, pour aller vers un résultat plus proche de la peinture et de la mosaïque.

La dalle de verre, entre vitrail et mosaïque

On trouve des prémices de la technique de la dalle de verre[35] en Suisse dans les « fenêtres de pierre » imaginées au début du XXe siècle par le peintre-verrier suisse Richard Arthur Nüscheler, qui s'inspire lui-même des transennes des vitraux islamiques et paléochrétiens et des remplages des premières églises gothiques[36]. À la différence de la technique de la dalle de verre qui sera développée dès le milieu des années 1920, Nüscheler se sert alors de verre à vitrail et de pierre artificielle, matériau composé de ciment et d'agrégat. C'est dès 1925, en France, que la technique qui sera connue sous le nom de « dalle de verre » est développée par l'artiste Jean Gaudin en collaboration avec Jules Albertini, qui appellent d'abord les œuvres issues de ce procédé « mosaïques transparentes » ou « mosaïques lumineuses », en raison de leur proximité avec la mosaïque[37]. Pour obtenir un vitrail en dalle de verre, on emploie des pièces de verre bien plus épaisses que les feuilles de verre utilisées pour le vitrail au plomb. Elles sont disposées sur le carton, au sein d'un coffrage aux dimensions des panneaux ou de la baie, dans lequel on coule du béton renforcé par des fers d'armature. Ce procédé permet d'obtenir un panneau de verre d'une épaisseur de deux à trois centimètres, ce qui le rend particulièrement bien adapté à l'architecture moderne en béton. C'est le mosaïste et peintre-verrier français Auguste Labouret qui fait breveter la technique en 1933, sous le nom de « vitrail en dalle de verre cloisonné en ciment » (fig. 88)[38].



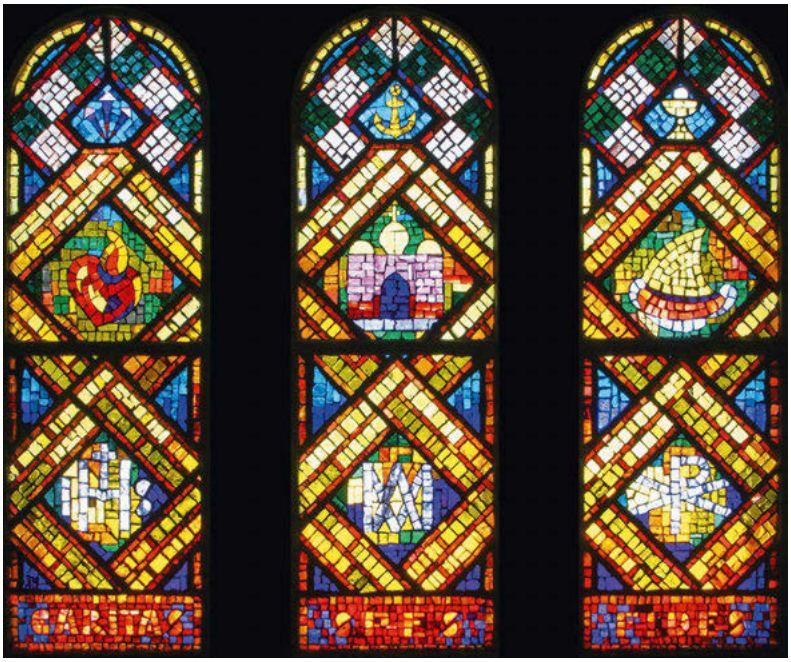
89 Alexandre Cingria, atelier Gaudin, Paris, *Dalle de verre géométrique*, 1935, 146×42 cm, église Saint-Michel, Sorens

90 Alexandre Cingria, atelier Chiara, Lausanne, *Vierge à l'Enfant*, 1930, mosaïque de verre avec éléments peints sous verre, 235×119 cm, église Saint-Martin, Lutry

En 1935, Cingria est le premier à utiliser cette technique en Suisse lorsqu'il conçoit une série de huit dalles de verre non figuratives pour le mur nord du porche de l'église de Sorens[39], réalisées par l'atelier Gaudin à Paris (fig. 89)[40]. Il est possible que l'animateur du Groupe de Saint-Luc ait rencontré ce dernier à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes organisée à Paris en 1925, où ils exposaient tous deux des œuvres et où une sainte Catherine de Sienne en « mosaïque translucide » des frères Daumont-Tournel, avait été présentée au public[41]. Cette première expérience de Cingria à Sorens montre qu'il appréhende la dalle de verre à la manière d'une mosaïque réalisée avec du verre plutôt que des tesselles de pierre. Durant toute sa carrière, il qualifiera d'ailleurs ces œuvres de « mosaïques de verre » ou de « vitraux en mosaïque »[42]. En 1930, il conçoit pour le chœur de l'église de Lutry une œuvre hybride qui tient à la fois du vitrail, de la mosaïque et de la peinture sous verre (fig. 90). Comme pour le vitrail, les pièces sont assemblées à l'aide de baguettes de plomb dorées mais l'œuvre

91 Alexandre Cingria, atelier Chiara, Lausanne, *Scènes de la vie de Joseph et Jacob avec partie centrale décorative*, 1926, vitrail et marqueterie de verre, 173×154 cm, église Saint-Paul, Cologny

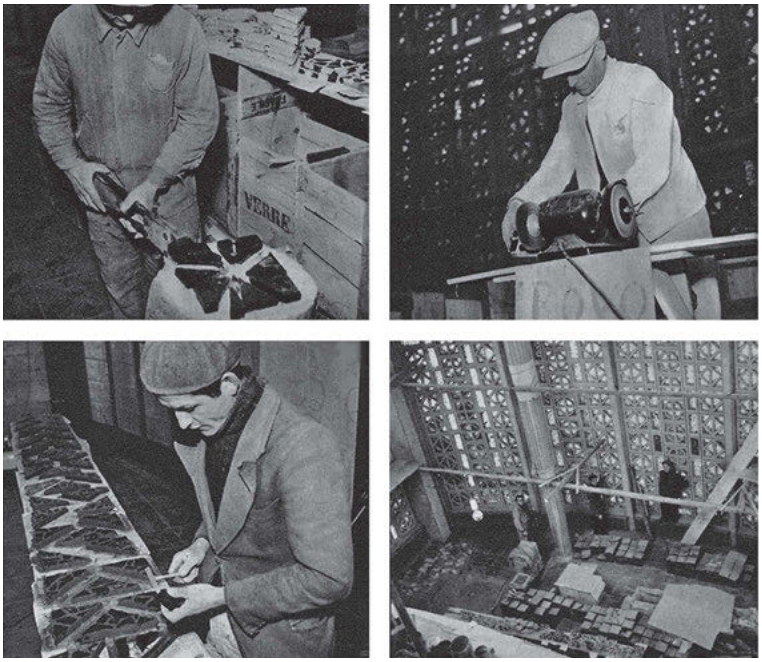
étant posée contre une paroi et non devant une fenêtre ou ouverture, elle n'est pas translucide. L'artiste a figuré certains détails au verso des pièces de verre, tandis que certaines parties des vêtements sont travaillées avec deux couches de verre superposés. Cingria a par ailleurs incorporé à cette œuvre des pièces de verre industriel présentant différentes textures et plusieurs degrés de brillance et d'opacité, notamment du verre opalescent pour le piédestal et du verre chenillé pour les auréoles, avec un résultat qui n'est pas sans rappeler la marqueterie. Quelques années plus tôt, en 1926, l'artiste utilisait un principe similaire pour les parties décoratives situées entre ses vitraux du vestibule de l'église de Saint-Paul de Cologny (fig. 91). Les verres étant disposés devant un support opaque, ils sont très assombris, obligeant l'artiste à jouer avec les textures et la brillance propre au type de verre utilisé, tout comme à Lutry.
Après Sorens, Cingria continue d'explorer les possibilités de la dalle de verre dès le milieu des années 1930 en collaboration avec l'atelier Gaudin : d'abord à l'église



92 Alexandre Cingria, atelier Gaudin, Paris, *Foi, Espérance, Charité (vertus théologales)*, 1936, dalle de verre, 163×52 cm (chaque baie), église Saints-Pierre-et-Paul, Orsonnens

d'Orsonnens, où il développe une iconographie plus complexe (fig. 92), puis à Saint-Gervais-les-Bains-Le-Fayet (France), où il conçoit un cycle de plus grande ampleur[43], et enfin à l'église des Cordeliers de Fribourg[44]. Comme pour le vitrail au plomb, l'artiste saisit progressivement les avantages qu'il peut tirer des propriétés techniques propres à la dalle de verre pour augmenter l'expressivité de ses œuvres en jouant sur la largeur du réseau de béton, qui n'est dès lors plus un simple élément d'assemblage mais devient une partie intégrante de la composition (fig. 93).

93 Alexandre Cingria, atelier Gaudin, Paris, dalles de verre de la nef, 1936, église Notre-Dame-des-Alpes, Saint-Gervais-le-Fayet

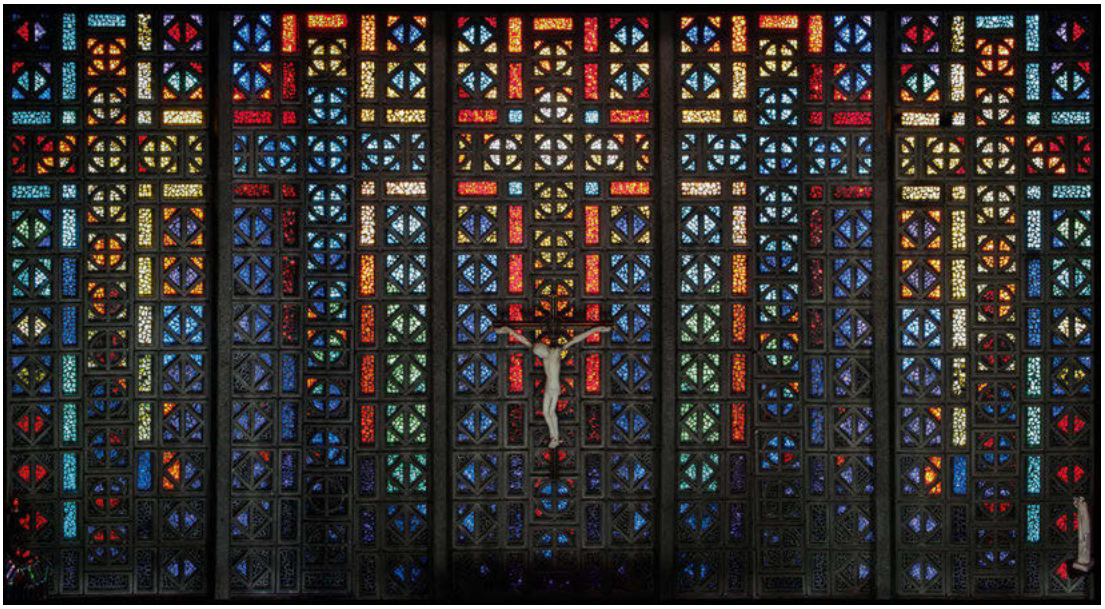


94 Taille, polissage et assemblage des morceaux de dalle de verre dans les cadres en fer, 1942–1944, chapelle du Christ-Roi, Université Miséricorde, Fribourg

Au-delà de ces aspects artistiques, l'essor de la dalle de verre au début des années 1930 traduit un désir de parvenir à une intégration encore plus forte du verre dans l'architecture. En 1941, lors d'une interview à deux voix avec Dumas au sujet des nouveaux bâtiments de l'Université de Fribourg à la décoration desquels il va être amené à participer, Cingria laisse entendre à plusieurs reprises qu'il est temps que l'art verrier s'éloigne du vitrail traditionnel au plomb, qu'il qualifie d'« archaïque » et de « vieille technique gothique », pour évoluer vers une forme en conformité avec les procédés de fabrication et de construction modernes. L'artiste insiste sur le rôle crucial du vitrail dans l'architecture, qui doit faire corps avec elle en dépassant une fonction simplement décorative, tandis que Dumas affirme :

> « Verre et béton s'amalgament avec tant de bonheur dans les données de l'architecture actuelle qu'ils semblent appelés à composer un corps organique nouveau qui présente toutes les caractéristiques d'un monolithe »[45].

Pour la chapelle qui dessert l'Université (fig. 94 et 95), Cingria imagine ainsi entre 1942 et 1944 d'immenses parois verrières en dalle de verre encastrées dans les claustras en béton composés de modules aux formes géométriques précises, suivant la formule adoptée par l'architecte Denis Honegger et Fernand Dumas pour l'ensemble des bâtiments[46]. La pose de ces dalles se fait suivant un processus assez simple qui ne nécessite pas la participation de l'atelier Gaudin et se fait directement *in situ* : les ouvriers brisent les dalles de verre en petits fragments sur la base des tons définis par Cingria, les polissent puis les assemblent dans des cadres en fer reprenant la forme des ajours des claustras, dans lesquels on coule du béton. La pièce ainsi formée est ensuite fixée avec du ciment dans la paroi, avec pour résultat une symbiose entre le verre et l'architecture[47].



95 Alexandre Cingria, *Dalles de verre non-figuratives avec croix*, 1942–1944, env. 678×1242 cm, chapelle du Christ-Roi, Université Miséricorde, Fribourg

Avant même que la dalle de verre n'arrive en Suisse, les artistes et architectes du Groupe de Saint-Luc concevaient déjà des œuvres manifestant ce désir de symbiose et annonçant les futures innovations autour de la dalle de verre. En 1928/29, on trouve dans la chapelle du pensionnat Saint-Charles de Romont construite par Dumas un système de vitraux placés au sommet de la voûte en berceau qui assure un éclairage zénithal à l'intérieur de l'édifice. Les verres sont maintenus par un remplage en plâtre peint, orné d'un motif en stuc moulé dont la structure géométrique rayonne depuis le centre, le tout s'inscrivant dans un losange dont le dessin est dû à Dumas. C'est Cingria qui est chargé d'habiller cette structure par l'emploi de verres colorés irisés, de cabochons et de verres peints à la grisaille et au jaune d'argent (fig. 96). Les cabochons qui garnissent les pentagones entourant le motif central sont sertis dans du plomb renforcé par du ciment dans une technique intermédiaire entre vitrail et dalle de verre. Les architectes du Groupe de Saint-Luc se sont souvent intéressés aux possibilités offertes par un système d'éclairage zénithal, bien que les verrières du pensionnat Saint-Charles en constituent l'un des derniers témoins préservés. Ainsi, à Siviriez par exemple, Dumas transforme radicalement l'esthétique de cet édifice du XIXe siècle en 1932 en créant un transept, une voûte d'arête dans la nef et un nouveau chœur étréci en abside. Pour l'éclairer, il perce deux baies latérales et une grande verrière zénithale dans la voûte, dont il n'est possible d'imaginer l'effet que sur la base d'anciennes vues de l'église, cette verrière ayant été détruite en 1968 lors de la réfection du chœur[48]. À Tavannes, en 1930, Guyonnet imagine un principe similaire pour apporter de la lumière

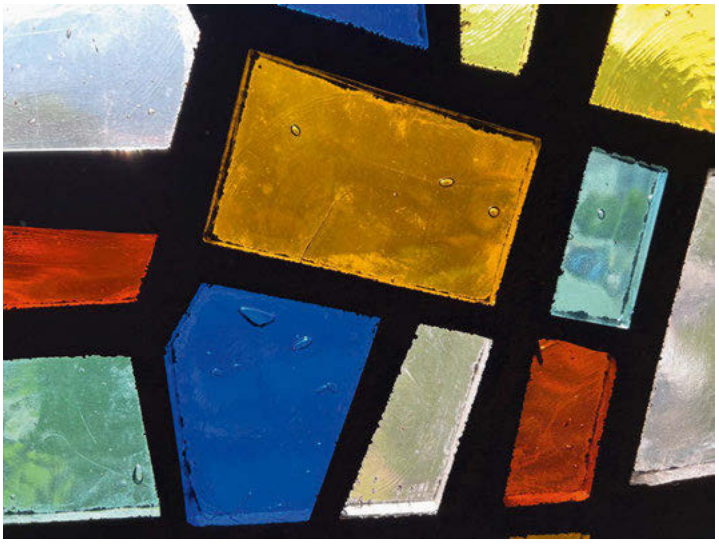
96 Alexandre Cingria, atelier Chiara, Lausanne, *Verrière ornementale avec vertu morale et armoiries des évêques du diocèse*, 1928–1929, vitrail, env. 340 cm de long, chapelle du Pensionnat Saint-Charles, Romont

dans le chœur et au-dessus des retables des autels latéraux de la nouvelle église, même si ces ouvertures sont traitées avec un simple verre cathédrale sans ornementation, à l'instar de l'ensemble des fenêtres de la nef de l'édifice. Une fois la technique de la dalle de verre plus répandue en Suisse romande, Dumas exploite les possibilités de cette technique pour un nouveau système d'éclairage zénithal indirect à Orsonnens, en 1936. Des dalles de verre sont placées derrière les motifs en stuc ornant les caissons de béton de la voûte en berceau, laissant filtrer la lumière qui pénètre grâce à l'emploi de tuiles de verre réparties à des emplacements précis sur la toiture[49].

À la fin des années 1960, l'artiste Yoki, familier de la technique de la dalle de verre depuis quelques années déjà, conçoit pour la nef de Saint-Othmar de Broc un cycle de vitraux en dalle de cristal, seule église en Suisse pourvue de verrières de ce type (fig. 97 et 98). Développées au sein de la cristallerie de Baccarat, ces dalles particulières avaient été conçues spécialement vers 1955 pour orner la nouvelle église Saint-Rémy de Baccarat, le maître d'ouvrage voulant alors travailler avec une entreprise locale. Elles résultent d'une collaboration entre les artistes mandatés par l'architecte Nicolas Kazis et les ingénieurs de la cristallerie qui ont réussi à élaborer une palette de cent cinquante coloris pour des dalles de cristal légèrement moins épaisses que les dalles de verre traditionnelles[50]. Yoki, passionné par la couleur, est particulièrement sensible à cette large gamme de teintes et réussit à obtenir un stock suffisant pour son projet de Broc[51]. Plus fragiles, elles ne peuvent être taillées à la marteline comme des dalles tradition-

97 Yoki, atelier Herbert Fleckner, Fribourg, *Couronnement d'épines et Chien léchant les ulcères de Lazare*, 1959, dalle de cristal, env. 300×90 cm, église Saint-Othmar, Broc

98 Yoki, atelier Herbert Fleckner, Fribourg, inscription au bas du vitrail du Baptême du Christ, 1959, église Saint-Othmar, Broc



99 « Défauts » de fabrication de la dalle de cristal, église Saint-Othmar, Broc

nelles, et nécessitent l'emploi de la scie circulaire. Voulant qu'elles adhèrent parfaitement au béton, le maître-verrier Michel Eltschinger les a tout de même « effleurées » avec son outil pour créer quelques aspérités afin d'assurer une bonne adhérence au béton. Ces dalles sont souvent pourvues de « défauts » — bulles ou lignes inscrites dans la matière — qui apportent une certaine vie aux verrières de Yoki[52] (fig. 99).

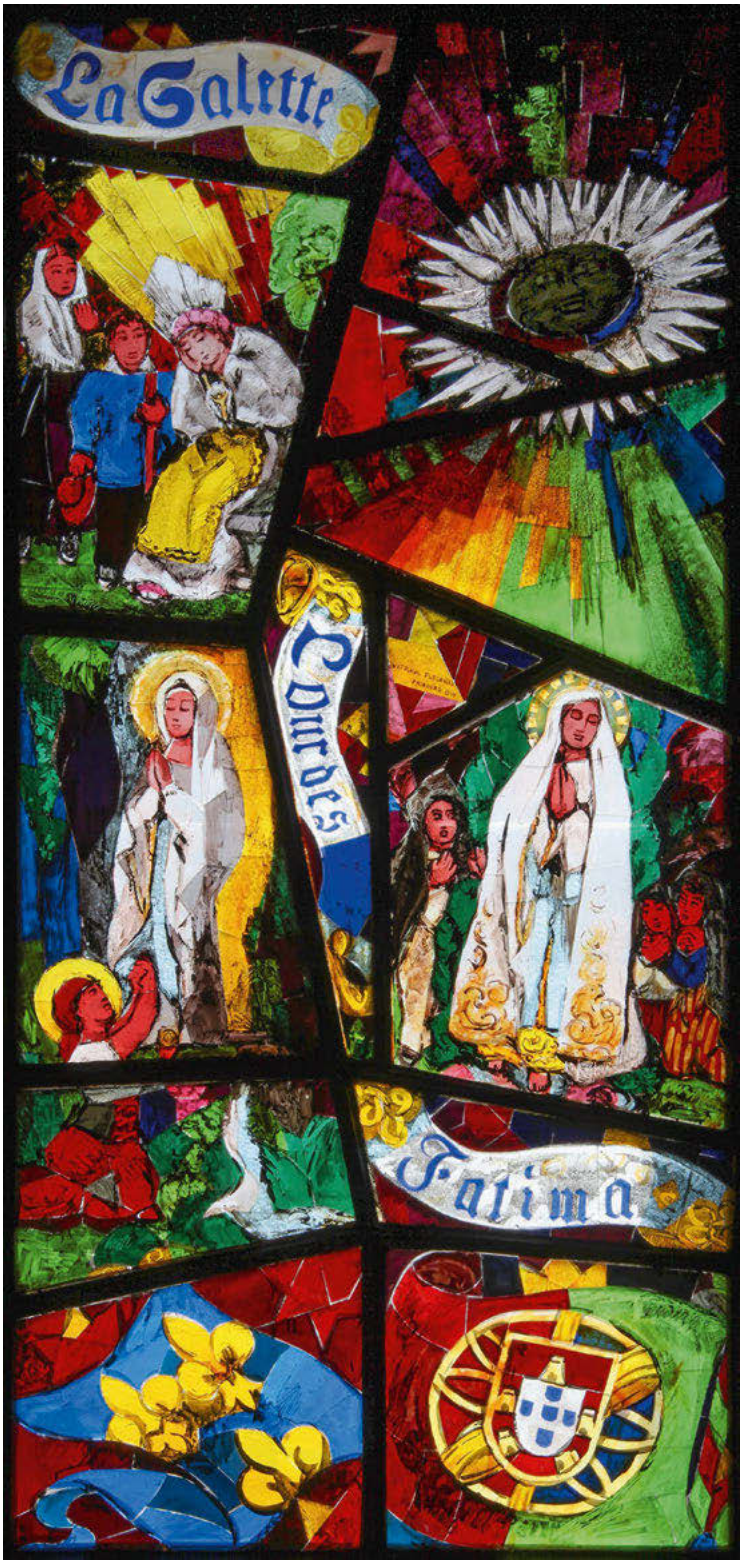
100 Alexandre Cingria, atelier Herbert Fleckner, Fribourg, *Vitrail commémoratif en l'honneur de Fernand Dumas*, 1942, vitrail sans plomb, 39×64.5 cm, Vitromusée Romont, VMR 682

Le vitrail sans plomb

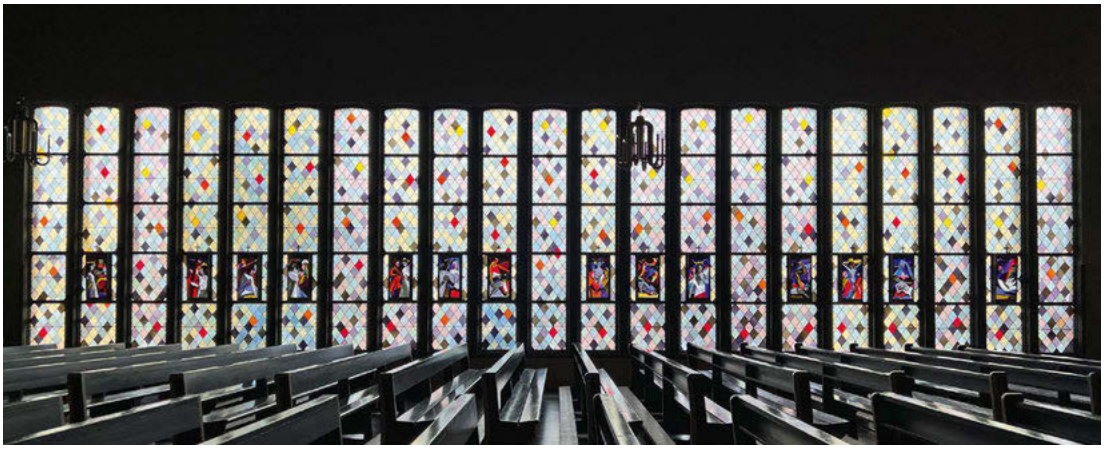
Comme le démontre son exploration des possibilités offertes par la dalle de verre dès le milieu des années 1930, Cingria comprend que l'art du vitrail se doit d'évoluer afin que l'artiste-verrier ne soit plus tributaire de méthodes traditionnelles présentant toutes sortes de contraintes, à l'instar de la mise en plomb. Dans l'interview déjà citée qu'il donne avec Dumas en 1941 au sujet du rôle du verre dans les nouveaux bâtiments de l'Université de Fribourg, il affirme ainsi :

> « De nos jours [...], rien ne s'oppose, sinon la routine, à ce que nous abandonnions un procédé dont, malgré son archaïsme, on peut tirer encore, à force d'ingéniosité, un parti brillant, mais qui nous embarrasse d'un tas de complications coûteuses et longues à exécuter »[53].

Au début des années 1940, Cingria a l'occasion de trouver une solution permettant de contourner le problème constitué par les plombs dans le vitrail traditionnel, grâce à un procédé nouveau mis au point en collaboration avec Herbert Fleckner, héritier de l'atelier Kirsch & Fleckner, qui permet de pallier la pénurie de plomb durant les années de guerre. Il l'expérimente en réalisant un petit vitrail commémorant le cinquantième anniversaire de Fernand Dumas en 1942 (fig. 100), puis l'exploite pleinement en 1944/45 pour le cycle de la chapelle Notre-Dame-des-Marches (fig. 101), sa dernière réalisation avant sa mort[54]. Pour ces vitraux, les pièces de verre sont positionnées entre deux vitres transparentes, auxquelles elles adhèrent lors de la cuisson. Ces vitres sont ensuite peintes au recto et au verso avec du jaune d'argent et de la grisaille, tandis que les verres pris en sandwich à l'intérieur ont préalablement été travaillés à la gravure à



101 Alexandre Cingria, atelier Herbert Fleckner, Fribourg, *Sanctuaires de pèlerinage de la Salette, de Lourdes et de Fatima*, 1944, vitrail sans plomb, 190×90 cm, chapelle Notre-Dame des Marches, Broc



102 Eugène Dunand, paroi en vitrail avec l'insertion du Chemin de croix d'Albert Chavaz, 1954, chemin de croix en vitrail sans plomb, 422×1812 cm, église du Christ-Roi, Petit-Lancy

l'acide, ce qui permet d'obtenir des jeux de profondeur, des dégradés et des nuances de coloris d'une densité surprenante, malgré la bidimensionnalité du support. Les verres étant soudés entre eux pour ne former qu'un seul bloc, il n'est alors plus nécessaire d'utiliser des plombs. Des interstices plus ou moins larges laissés volontairement entre les pièces de verre laissent passer la lumière qui vient ainsi mettre en valeur le dessin et générer l'effet inverse des cernes noirs dus au réseau de plomb traditionnel. D'après un article à ce sujet rédigé en 1947 par le Père Maurice Moullet, Cingria cherchait depuis longtemps un moyen d'obtenir une composition qui ne serait pas assombrie par la présence des plombs — ou du béton, dans le cas d'une dalle de verre[55].
L'artiste valaisan Albert Chavaz expérimente à son tour cette technique du vitrail sans plomb, peut-être sur le conseil de Cingria avant sa disparition ou sur celui d'Herbert Fleckner[56]. Il collabore avec l'atelier fribourgeois pour les quatorze stations d'un chemin de croix destiné à l'église du Christ-Roi du Petit-Lancy à Genève, construite par les architectes André Bordigoni et Armand Chapatte. Disposées à hauteur des yeux parmi des vitraux à losanges colorés dus au verrier genevois Eugène Dunand (fig. 102), ces petites verrières sans plomb sont perçues comme des points lumineux sur les baies et contrebalancent les teintes de la peinture murale de Beretta leur faisant face. Les défis à relever sont ici très différents de ceux auxquels Cingria avait été confronté à Broc. Chavaz doit en effet harmoniser les teintes de l'ensemble du chemin de croix, tout en s'assurant qu'elles ne soient pas éteintes par les grandes verrières ornementales préexistantes et surtout qu'elles n'entrent pas en concurrence avec la peinture murale de Beretta. Pour cela, il opère un choix parmi les teintes présentes sur les grandes verrières losangées (rouge, jaune, brun, blanc, gris, bleu et rose), et sélectionne une couleur dominante dans chaque scène en fonction de sa présence sur la grande verrière qui l'accueille. Des touches vives (jaune citron ou orange) sur les verrières losangées permettent de faire ressortir ces mêmes couleurs sur les scènes narratives. Il juxtapose des verres colorés, sur lesquels il appose au large pinceau des bandes de grisaille qui atténuent la lumière de certaines zones alors qu'avec un fin

103 Albert Chavaz, atelier Herbert Fleckner, Fribourg, *Jésus est dépouillé de ses vêtements* (10e station du Chemin de croix), 1957, vitrail sans plomb, 68×33 cm, église du Christ-Roi, Petit-Lancy

104 Alexandre Cingria, atelier Herbert Fleckner, Fribourg, *Sanctuaires de pèlerinage du Ranft, d'Einsiedeln et de Bourguillon* (détail), vitrail sans plomb, 1944, chapelle Notre-Dame des Marches, Broc

pinceau il esquisse les traits des visages. Il joue aussi avec les interstices entre les plaques de verre pour en faire des lignes de lumière essentielles structurant la composition (fig. 103), contrairement aux verrières de Cingria à Broc où ces espaces ont un rôle plus limité (fig. 104).

1 Brisac/Allou 1985, pp. 21–23.
2 Plusieurs fragments de verre plat peints à la grisaille datant de cette époque ont été retrouvés lors de fouilles en France, notamment à Baume-les-Messieurs, dans le complexe monastique de Hamage et à la basilique funéraire mérovingienne d'Alise-Sainte-Reine. Balcon-Berry 2014, pp. 25 et 26.
3 Un ouvrage de Charles de l'Escalopier publié à Paris en 1843 sous le titre *Théophile prêtre et moine. Essai sur les divers arts* propose une transcription et une traduction de ce traité reprises dans Lautier/Sandron 2008, pp. 307–314.
4 Cingria 1933, pp. 116 et 117.
5 Cingria 1933, p. 123.
6 Alexandre Cingria, Facture, AP Semsales, [1925].
7 Alexandre Cingria, Vitraux du narthex de Saint-Paul [Note explicative]. AP Saint-Paul, Cologny, 1926.
8 Maurice Denis et le vitrail 1923.
9 Noverraz 2014.
10 Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice 1920.
11 La technique du jaune d'argent aurait été inventée dans le monde islamique, probablement en Égypte, dès les VIIIe/IXe siècle et se serait diffusée dans l'empire byzantin autour des IXe/Xe siècle. Elle n'est pas introduite en Europe avant les années 1300. Husband 2019, p. 308.
12 Blondel, 2012, p. 278.
13 Husband 2019, pp. 307–334.
14 La technique de la gravure à l'acide nitrique est notamment décrite dans le traité du XIVe siècle d'Antoine de Pise. Pilosi/Barack/Wypyski 2008, p. 97 et Lautier/Sandron 2008.

15 Cingria 1933, p. 113.
16 La technique du double rouleau est inventée par Masson & Conqueror. Le brevet, racheté en 1885 par la compagnie Chance Brother, permet d'améliorer le procédé en ajoutant une seconde paire de rouleaux. Groult 2024, p. 273.
17 Le verre opalescent est une invention de deux verriers américains : John la Farge et Louis Comfort Tiffany. Il présente la particularité d'être translucide mais pas transparent. D'apparence laiteuse, il peut comporter plusieurs couleurs et présenter un relief régulier ou irrégulier sur une de ses faces. Luneau 2009.
18 Plusieurs lettres conservées dans le fonds Marcel Poncet du Vitrocentre Romont indiquent que le vitrail de saint Michel a été réalisé par l'atelier Marcel Poncet. Lettre d'Alexandre Cingria à Marcel Poncet, 21 décembre 1918, fonds Marcel Poncet, Vitrocentre Romont.
19 L'atelier Marius Enneveux & Bonnet (1891–1906) est repris en 1906 par Georges Jourdin, puis à sa mort en 1920 par Eugène Dunand. Poiatti 2008, pp. 104 et 105 et Sauterel 2008a, pp. 82–84.
20 Cingria 1933, p. 123.
21 Blondel 2012, p. 65.
22 Le 1er juillet 1922, Eugène Dunand envoie à l'abbé Dusseiller, curé de Compesières, une facture à l'en-tête de l'atelier G. Jourdin pour le règlement de ce vitrail. AP Compesières.
23 Les chemins de croix des églises suivantes ont été étudiés dans le cadre du présent ouvrage : Saint Pierre de Murist (Monnier) ; Saint-Pierre-aux-Liens de Mézières (Beretta) ; Saint-Étienne de Colombier ; chapelle catholique de Châbles et chapelle Notre-Dame-des-Marches de Broc (Faravel).
24 Voir à ce sujet pp. 165–167.
25 Présentées aujourd'hui dans une structure en bois, ces œuvres étaient à l'origine enchâssées dans des cadres d'argent et rehaussées de cabochons. De Diesbach 1939, p. 39.
26 Ambrosio 2020, pp. 90 et 91.
27 Bretz/Oesterle [s. d].
28 Wagner 1987, pp. 92 et 93.
29 Rodari 2006.
30 Wagner 1987, p. 92.
31 *Gaston Faravel à la Galerie Vallotton* 1943, p. 5.
32 Une exposition de Gaston Faravel 1947, p. 2.
33 https://live.geneve-encheres.ch/voir/details/4-FZEOO/gaston-faravel-1901-1947 et https://www.artnet.fr/artistes/gaston-faravel/bouquet-uRPSlSuWgJH3Y7hyPheajg2.
34 Neuner/Jolidon/Moret 2019, p. 737.
35 Sur le développement de la dalle de verre, voir : Noverraz/Sauterel/Wolf 2021, pp. 50–59.
36 Wolf/Trümpler 2019, pp. 178-179.
37 Loire 1989, p. 41.
38 Brevet d'invention n° 756.065 demandé par Auguste-Joseph-Adolphe Labouret le 24 mai 1933, « Vitrail, particulièrement pour églises et autres constructions en ciment armé et son procédé de fabrication », cité par : Meer 2002, annexe A, pp. 61–63.
39 Ces dalles de verre ont été déplacées en 1985 dans la chapelle mortuaire prolongeant le baptistère.
40 « Comptes de la construction de la nouvelle église de Sorens », AP Sorens, 20 octobre 1937.
41 Planche 15, publiée dans Gruber 1925.
42 Cingria 1940.
43 Umstätter-Mamedova 2004, pp. 165–174.
44 Il s'agit d'une dalle de verre réalisée en 1937 à l'occasion de l'Exposition internationale des arts et techniques de la vie moderne organisée à Paris, que l'artiste offre à l'église des Cordeliers de Fribourg. Noverraz/Sauterel/Wolf 2021, p. 54.
45 Cingria 1941.
46 L'Université est construite par Honegger et Dumas entre 1939 et 1941. Allenspach 1984, p. 3.
47 Créateur de lumière 1942.
48 François Raemy, Message relatif à la restauration de l'église paroissiale de Siviriez établi à l'intention de la Commission financière [...]. AP Siviriez, 29 mars 1986. On peut voir l'état original du chœur avec la verrière zénithale dans : Waeber/Schuwey 1954, p. 286.

49 Système qui ne fonctionne plus, les dalles de verre étant devenues opaques en raison des salissures. Torche-Julmy/Maggetti/James 2003, p. 58.
50 Goudal 2004.
51 Yoki a probablement découvert l'église de Baccarat lorsqu'il travaillait en France au début de sa carrière, par exemple pour réaliser les vitraux de l'abbaye d'Ubexy dans les Vosges.
52 Ces précisions techniques nous ont été rapportées oralement par le verrier Michel Eltschinger durant une visite à son atelier le 18 mai 2022.
53 Cingria 1941, p. 127.
54 Cingria 1954 ; Rime/Rime 2005.
55 Moullet 1947.
56 Chavaz expérimente cette technique pour la première fois en 1955 à la chapelle des Religieuses Hospitalières de Valère à Prarion. Thurre 1985, p. 18

4

4

DES ŒUVRES VERRIÈRES AU SERVICE DU CONCEPT ARCHITECTURAL

À l'instar de la majorité des acteurs du renouveau de l'art sacré de la première moitié du XXe siècle, les protagonistes du Groupe de Saint-Luc cherchent à rompre avec une vision de la décoration d'églises consistant en une superposition d'objets d'art réalisés en série indépendamment de leur lieu de destination par des maisons spécialisées[1]. S'inscrivant dans le vaste mouvement de revalorisation des arts décoratifs qui se développe dès le milieu du XIXe siècle, ils revendiquent le caractère unique d'une œuvre et l'importance du geste créateur de l'artiste ou de l'artisan, ainsi qu'une certaine sincérité dans l'emploi des matériaux qui ne doivent pas chercher à en imiter d'autres[2]. Parallèlement, ils suivent la ligne d'un certain rationalisme architectural dans la mesure où ils conçoivent la décoration non pas comme un simple ornement mais comme un élément essentiel du concept constructif[3]. L'architecte Fernand Dumas, par exemple, s'efforce souvent de donner aux édifices qu'il conçoit une cohérence particulière en mettant à l'honneur un matériau spécifique ou une technique : le bois à Sorens, la céramique à Fontenais, le marbre à Orsonnens, le verre à Mézières ou encore la peinture murale à Semsales[4]. Dans d'autres églises, il reprend un motif particulier qu'il décline dans différents matériaux et à différents emplacements, comme à l'église Saint-Martin de Lutry où l'arc brisé, presque en tiers-point, se retrouve sur les baies, les portes, les vitraux, l'arc triomphal et les ornements du tabernacle (fig. 105)[5], motif qu'il réutilisera quelques années plus tard à La Sarraz (fig. 106).

Dans ce chapitre, nous allons interroger la manière dont ces principes sont appliqués au sein du Groupe de Saint-Luc, sous l'angle particulier des arts verriers. Nous nous demanderons comment le vitrail contribue ou non à la réalisation de cette cohérence d'ensemble voulue par les architectes et les artistes en charge de la décoration du chantier, d'abord de manière générale, puis en analysant des cas particuliers tels que les retables mettant le verre à l'honneur, et enfin en nous penchant sur un cas d'étude emblématique : l'église de Mézières. Nous nous intéresserons finalement à des interventions plus tardives qui s'intègrent à un édifice déjà pourvu d'œuvres verrières et envisagerons sous ce prisme l'avenir de la création verrière.

https://doi.org/10.1515/9783689240004-007

105 Vue intérieure de l'église Saint-Martin de Lutry

106 Vue intérieure de l'église catholique de La Sarraz

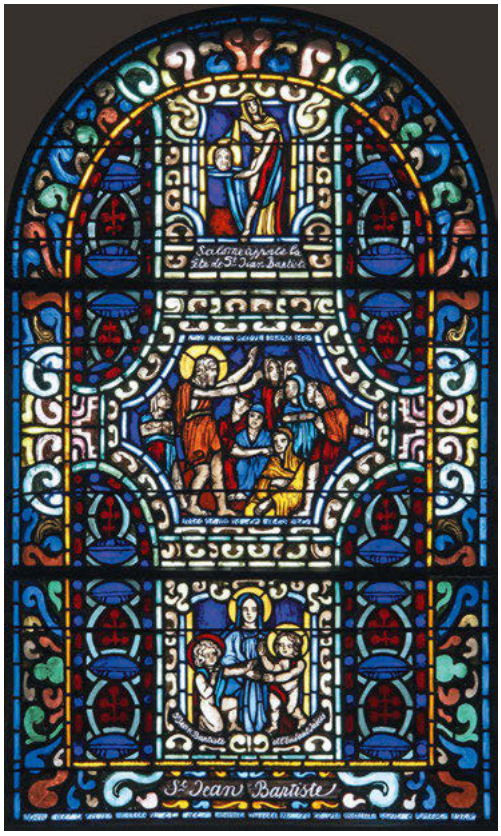
107 Vue intérieure de l'église Notre-Dame de l'Assomption d'Echarlens

4.1 Vitrail et décor : une réelle cohésion ?

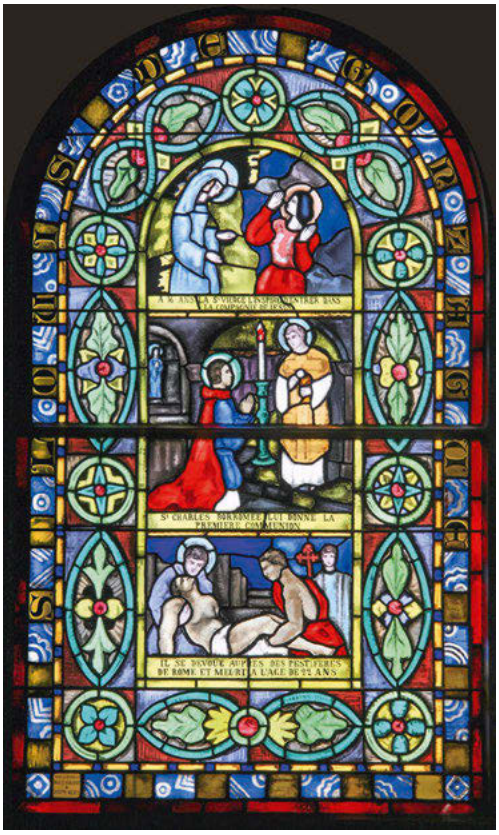
C'est généralement à l'artiste en charge de la décoration, sous la supervision de l'architecte, de veiller à ce qu'une certaine cohérence règne entre les travaux réalisés par différents intervenants présentant tous une personnalité artistique propre. L'harmonisation des coloris joue ici un rôle essentiel, comme le prouvent les difficultés rencontrées par Cingria lorsqu'il est chargé pour la première fois de coordonner la décoration d'une église, en l'occurrence celle d'Echarlens (fig. 107). Venu en visite sur le chantier au début de l'année 1927, il déplore le manque de cohérence entre les différents éléments du décor :

> « Le plafond inspiré de celui de San-Zenon s'isolait orgueilleusement dans son décor véronais ou vénitien d'avant Giorgone. Les vitraux projetaient sur le ton des murs des taches de couleur qui y détonnaient magnifiquement. Et les murs à leur tour, au lieu de prêter quelques cordes de résonance aux tons du plafond et aux taches des vitraux, préféraient bouder maussades et ‹ feldgrau › »[6].

Lorsque ce travail d'harmonisation est réussi, chaque élément contribue à l'équilibre de l'ensemble, comme Cingria le constate quelques années plus tard sur le chantier de Lutry, où il assume de nouveau l'ensemble du programme décoratif. Dans une lettre au curé de la paroisse auprès duquel il doit défendre son ambitieux projet, il explique qu'il a conçu cette décoration « dans un certain esprit et selon une conception où les moindres détails tiennent les uns aux autres, comme dans une symphonie musicale »[7]. Cette définition rappelle le concept d'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*) régulièrement convoqué lorsqu'il est question du Groupe de Saint-Luc, même si cette application demande à être revue et relativisée. Si la recherche de cohérence est un aspect



108 Jean-Edouard de Castella, atelier Kirsch & Fleckner, Fribourg, *Épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste*, 1925, vitrail, 168×100 cm, église Saint-Nicolas, Semsales



109 Eugène Dunand, *Scènes de la vie de saint Louis de Gonzague*, 1926, vitrail, 168×100 cm, église Saint-Nicolas, Semsales

central des ensembles réalisés par les membres du Groupe de Saint-Luc, ceux-ci sont loin de représenter des *Gesamtkunstwerke* selon le sens que Wagner donne à cette notion, qu'il a largement contribué à théoriser et populariser, soit un champ où s'exerce la fusion des arts visuels et d'une dimension musicale et dramatique[8]. Dans le domaine des arts décoratifs, ce concept est de plus étroitement lié à une perception idéalisée de la collaboration entre les artistes et les architectes, perception que l'analyse des sources invite à nuancer[9].

La collaboration entre les différents intervenants est tout sauf idéale sur le chantier de l'église de Semsales, première expérience d'importance pour de nombreux artistes du Groupe de Saint-Luc. Malgré son désir de travailler en symbiose avec un artiste-décorateur, les premières relations de Dumas avec Gino Severini, auquel il confie le mandat de la décoration de l'édifice en collaboration avec le Fribourgeois Louis Vonlanthen, sont loin d'être idylliques[10]. En ce qui concerne les vitraux, l'artiste toscan souhaite que ce mandat soit confié à son ami Cingria, qu'il considère comme le meilleur peintre-verrier de Suisse romande, mais Dumas préfère l'attribuer à Jean-Édouard de Castella, un autre Fribourgeois qui avait par ailleurs déjà démarché la paroisse en

110 Alexandre Cingria, atelier Eugène Dunand, Genève, *Verrière ornementale*, 1925, 215×118 cm, église Saint-Nicolas, Semsales

ce sens en 1923[11]. Castella présente plusieurs maquettes à Dumas et Severini, qui les refusent systématiquement, jusqu'au point où Dumas force le peintre-verrier à céder la moitié de la commande à Eugène Dunand[12]. Castella réalise finalement les six vitraux du bas-côté nord et Dunand ceux du sud, plus les verrières de la chapelle de la Vierge. Les vitraux de la nef présentent donc une grande disparité stylistique, en partie compensée par le respect d'un schéma compositionnel commun élaboré par Dumas[13], qui impose trois registres narratifs accompagnés d'inscriptions et pourvus d'une large bordure décorative (fig. 108 et 109), rappelant le schéma adopté dès 1915 pour les vitraux de l'église Saint-Paul de Cologny dite de Grange-Canal (fig. 7 et 26, pp. 42 et 61). De plus, alors que Cingria était pressenti par Severini pour concevoir l'ensemble des vitraux de l'église, il n'obtient que les verrières de la chapelle Sainte-Anne (ancien baptistère) et ceux du chœur, qu'il cherche avant tout à mettre au service de l'œuvre peinte par Severini dans l'abside. Il reprend les coloris choisis par le Toscan et intègre autour des motifs peints à la grisaille à l'aide d'un pochoir des pastilles colorées rappelant le traitement du fond étoilé imaginé par Severini en arrière-plan de sa Trinité (fig. 110). On retrouve par ailleurs ces mêmes pastilles sur le maître-autel, sur les petites mosaïques

111 Alexandre Cingria, atelier Chiara, Lausanne, *Lunette avec la Jérusalem céleste*, 1933, vitrail, 280×140 cm, église Notre-Dame de l'Assomption, Lausanne

112 Vue du chœur de l'église Notre-Dame de l'Assomption de Lausanne

exécutées par l'atelier carougeois de Charles Wasem sur la base des dessins de Severini[14]. Paradoxalement, la décoration du chœur présente ainsi une grande cohérence, alors même que les vitraux de la nef sont très disparates (fig. 38, p. 81).
Cingria n'aura qu'une seule autre occasion d'œuvrer de concert avec Severini, à l'église Notre-Dame de l'Assomption de Lausanne, où il conçoit en 1933 les vitraux de style Art déco ornant les fenêtres hautes des lunettes de la nef et du chœur, en collaboration avec l'atelier Chiara. Les deux fenêtres du chœur figurent une Jérusalem céleste stylisée d'allure cubiste, dont les verres ont été peints avec une patine assez diluée afin de contenir l'arrivée lumineuse (fig. 111). Nous savons grâce à un document d'archives que Severini se rend à l'atelier lausannois pour « corriger » ces deux vitraux, de manière à assurer une luminosité optimale pour mettre en valeur sa future peinture murale de l'abside (fig. 112)[15]. Cet exemple prouve le degré d'implication de l'artiste en tant que

responsable de la décoration qui supervise les autres collaborateurs impliqués de manière à garantir l'harmonie de l'ensemble.
À l'instar de Semsales, d'autres édifices présentent d'importantes disparités stylistiques en raison de la coexistence de plusieurs artistes se partageant le mandat des vitraux. L'église de Siviriez en est un parfait exemple puisque ses vitraux ont été réalisés par quatre artistes différents, conséquence des difficultés économiques de la paroisse, de circonstances humaines et des choix effectués lors des rénovations. Lors de la consécration de cette église entièrement rénovée par Fernand Dumas, les vitraux d'origine n'ont pas encore été remplacés, sans doute en raison des moyens financiers limités de la paroisse. En 1933, l'atelier Chiara fournit de la vitrerie, des verres colorés provisoires et des vitraux ornementaux[16], dont il ne reste aujourd'hui que cinq petites verrières dans les lanternons de la cage d'escalier de la tribune et du baptistère, ainsi que deux fenêtres donnant sur la tribune. Le motif de ces deux derniers vitraux est probablement dessiné par Gaston Faravel, artiste auquel la paroisse a confié la décoration générale de l'église[17]. Trois ans plus tard, des dons effectués par des personnes privées permettent la pose, dans le transept, de six vitraux conçus par Cingria (fig. 113). Comme indiqué précédemment, Faravel commence en 1947 la réalisation de vitraux destinés à remplacer ceux de la nef endommagés par la grêle, cycle qui sera complété par Strawinsky suite au décès de son prédécesseur[18]. Les rénovations successives entreprises après les années 1950 modifient largement la configuration d'origine du chœur. La verrière zénithale conçue par Dumas pour éclairer le chœur est détruite en 1968[19], tandis que trois nouvelles fenêtres percées dans l'abside reçoivent en 1985 des vitraux modernes conçus par Samuel Buri et réalisés par les sœurs Marie-Pierre et Geneviève Monferini. Ces derniers mettent un point final à ce mille-feuille d'interventions artistiques qui offre toutefois un panorama très intéressant de l'art du vitrail au XXe siècle en terre fribourgeoise.

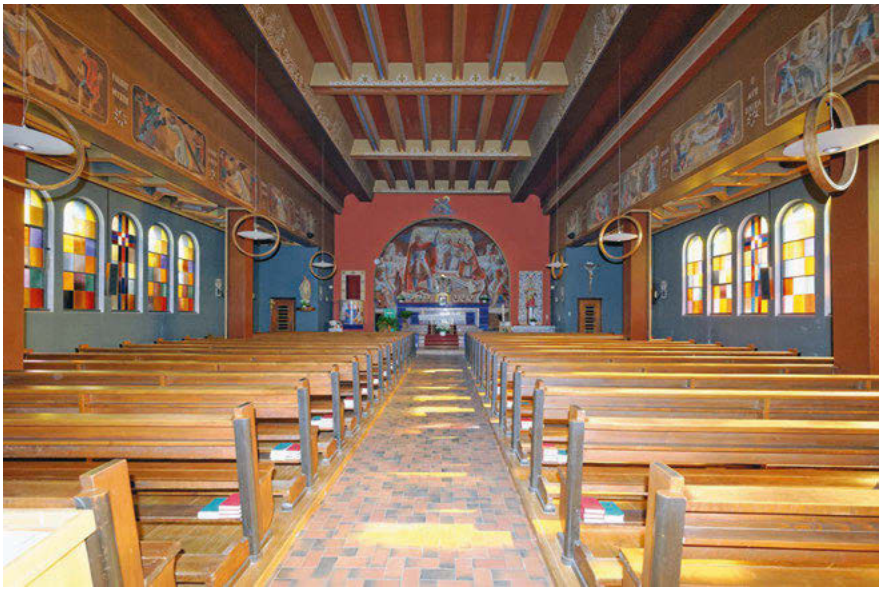
Dans d'autres églises où les vitraux sont le fruit de différents auteurs, une véritable réflexion est menée en amont pour favoriser l'unité visuelle de l'ensemble tout en respectant le style propre à chaque intervenant. À Ependes par exemple, c'est grâce au respect de règles compositionnelles communes qu'une certaine cohérence est assurée entre les verrières dues à Alexandre Cingria et celles d'Oskar Cattani. Malgré des styles bien différents, Cattani respecte le schéma établi par le Genevois déjà présent sur le site depuis un certain temps. Il opte pour des coloris dominants identiques et des saints de même grandeur, accompagnés d'éléments similaires, comme des banderoles et les armoiries des donateurs (fig. 114 et 115), ce qui assure une certaine unité visuelle.
Cette recherche de cohérence est évidemment simplifiée lorsque l'artiste responsable de la décoration est aussi l'auteur des vitraux. Ceux-ci constituent alors souvent un élément secondaire de la décoration, visant principalement à créer une ambiance lumineuse particulière, mettant en valeur d'autres œuvres d'art plus centrales. C'est le cas à l'église catholique d'Aubonne, où Emilio Maria Beretta crée en 1941 des vitraux

113 Alexandre Cingria, atelier Kirsch & Fleckner, Fribourg, *Scènes de la vie de saint François d'Assise*, 1936, vitrail, 260×125 cm, église Saint-Sulpice, Siviriez

114 Oskar Cattani, atelier Kirsch & Fleckner, Fribourg, *Saint Matthieu*, 1935, vitrail, 340×100 cm, église Saint-Etienne, Ependes

115 Alexandre Cingria, atelier Chiara, Lausanne, *Saint Jean*, 1934–1935, vitrail, 340×100 cm, église Saint-Etienne, Ependes

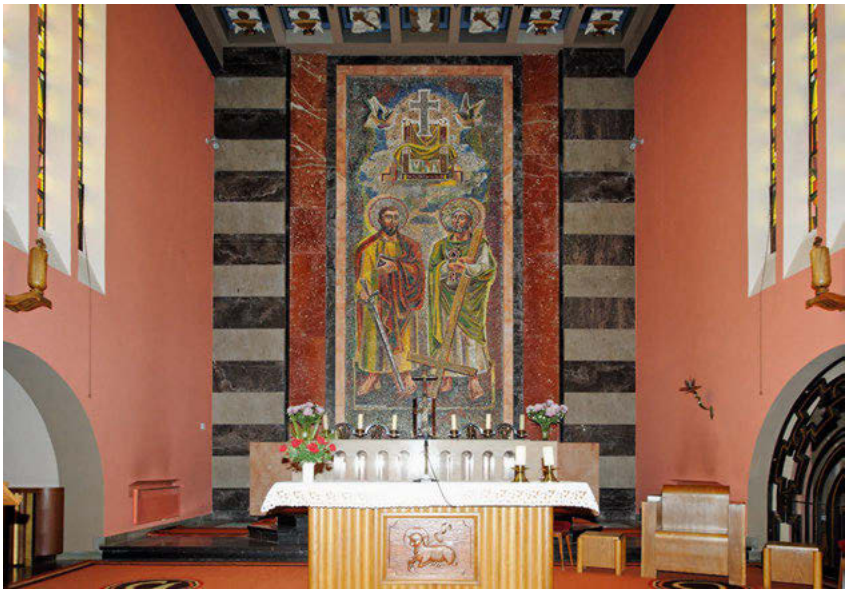
116 Vue intérieure de la chapelle Notre-Dame d'Aubonne



117 Vue intérieure de l'église Saint-Maurice de Bussy

dont le rôle est avant tout de privilégier son chemin de croix peint, courant en une frise continue le long des murs de la nef. L'artiste conçoit ses vitraux sur le thème des symboles des litanies de la Vierge dans des contrastes de teintes chaudes et froides qui s'accordent avec ses peintures murales et qui les valorisent en réduisant la puissance de l'arrivée lumineuse (fig. 116).

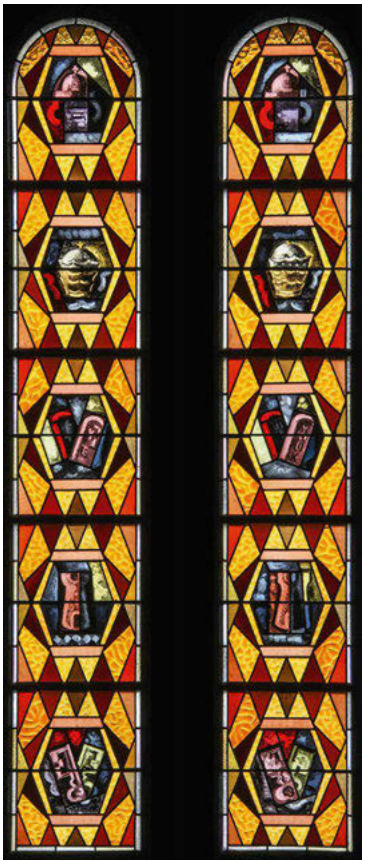
Willy Jordan, en charge de la décoration intérieure de l'église de Bussy, conçoit pour sa part des vitraux qui reprennent les teintes automnales (ocre, beige, brun) relevées de bleu qu'il a choisies pour la polychromie des murs et de la décoration de la nef et du



118 Vue intérieure de l'église Saints-Pierre-et-Paul d'Orsonnens

119 Vue intérieure de l'église Saint-Michel de Sorens

chœur. Il y ajoute des touches de jaune bienvenues pour apporter une certaine luminosité à cet intérieur très coloré (fig. 117). Quelques années auparavant, Jordan avait suivi une démarche identique pour les deux verrières du chœur de l'église d'Orsonnens, reprenant son choix de coloris pour la polychromie intérieure du sanctuaire et jouant avec des couleurs plutôt vives (gris, brun, orange) qu'il agrémente de jaune et de verres incolores pour laisser une lumière suffisante éclairer l'espace liturgique (fig. 118 et fig. 63, p. 108). À Sorens, Cingria adapte les teintes de ses deux baies du chœur à la palette choisie par Jordan pour la polychromie intérieure (fig. 119 et fig. 53, p. 96). Il va



121 Vue intérieure de l'église Saint-Pierre de Murist

120 Paul Landry, atelier Chiara, Lausanne, *Vitrail ornemental avec symboles liés à l'Église et à saint Pierre*, 1938, 290×50 cm (chaque baie), église Saint-Pierre, Murist

même plus loin en harmonisant sa sélection de verres jaune-orange à celle utilisée pour les différentes essences de bois du maître-autel en marqueterie réalisé par Jordan et optant pour certains verres structurés, chenillés et laminés, rappelant le bois. À Murist, Landry est chargé de la décoration du baptistère et de la nef ainsi que de la conception de tous les vitraux de l'église, réalisés avec l'atelier Chiara de Lausanne. Ceux de la nef, dont le rôle est avant tout ornemental, font partie intégrante du concept général de décoration de l'édifice, créant une lumière chaude en parfaite adéquation avec le reste de la polychromie (fig. 120 et 121). Pour le baptistère, lieu particulièrement mis en valeur dans les églises liées au Groupe de Saint-Luc, Landry retient une solution identique avec des tons froids à dominantes de vert, bleu et brun. Ils évoquent l'eau et la terre et se marient parfaitement avec la peinture murale, également de sa main et travaillée dans les mêmes coloris qui se déploie autour du bassin circulaire contenant les fonts exécutés par Marcel Feuillat. Alors que Landry utilise une forte grisaille sur les cinq vitraux en face de l'entrée (fig. 122), il laisse les trois roses situées en dessus exemptes de peinture. Conçues uniquement avec des verres industriels à textures aux teintes pastel, ces roses permettent un éclairage plus soutenu des peintures murales grâce à une arrivée de lumière par l'arrière qui ne perturbe en rien la vision de cet espace (fig. 73, p. 116).

122 Vue du baptistère de l'église Saint-Pierre de Murist

123 Albert Berthold Gaeng, atelier Chiara, Lausanne, *Vitraux géométriques avec les symboles des saints Pierre et Paul*, 1935, 385×90 cm, église Saints-Pierre-et-Paul, Fontenais

124 Mosaïques en céramique des bas-côtés de l'église Saints-Pierre-et-Paul de Fontenais

Autre exemple emblématique : l'église de Fontenais, dans le Jura, où Albert Gaeng conçoit l'ensemble de la décoration en 1934/35. De concert avec Dumas, il choisit de travailler un matériau central, la céramique, qu'il décline partout dans l'édifice. Pour les retables figurés et les parois des bas-côtés, il imagine des mosaïques faites de petits tessons de céramique découpés non pas à la manière des traditionnelles tesselles cubiques, mais suivant des formes irrégulières qui évoquent plus la découpe des verres d'un vitrail. Alors que les vitraux constituent, comme à Murist, Bussy et Aubonne, des éléments secondaires du décor, les teintes et les découpages des verres choisis par Gaeng, de dimensions comparables à ces tessons sont en parfait accord visuel avec cette décoration en céramique (fig. 123 et 124).

Des retables exceptionnels

Dans plusieurs édifices religieux qu'il construit ou rénove, Dumas matérialise deux grands principes chers aux membres du Groupe de Saint-Luc : la symbiose de différents arts (vitrail, sculpture, peinture sur bois) et le renouvellement de la tradition du retable peint qui, d'œuvre d'art mobile séparable de l'architecture, fait désormais corps avec elle, tout en ayant recours à d'autres techniques que la peinture. De nombreux retables seront conçus dans ce contexte en utilisant la mosaïque traditionnelle (Orsonnens, Saint-Pierre de Fribourg), la mosaïque de céramique (Fontenais), la marqueterie (Sorens) et la peinture murale appliquée directement sur la paroi du chœur (Semsales, Bussy, Travers, Murist). Le verre est également mis à l'honneur pour la conception de cet élément fondamental, point de mire du chœur d'un édifice religieux. Lorsqu'il travaille à Saint-Othmar de Broc en 1936, Dumas imagine un moyen d'associer

125 Vue du chœur de l'église Saint-Othmar de Broc

126 Vue du chœur de l'église Saint-Nicolas de Villars-le-Terroir

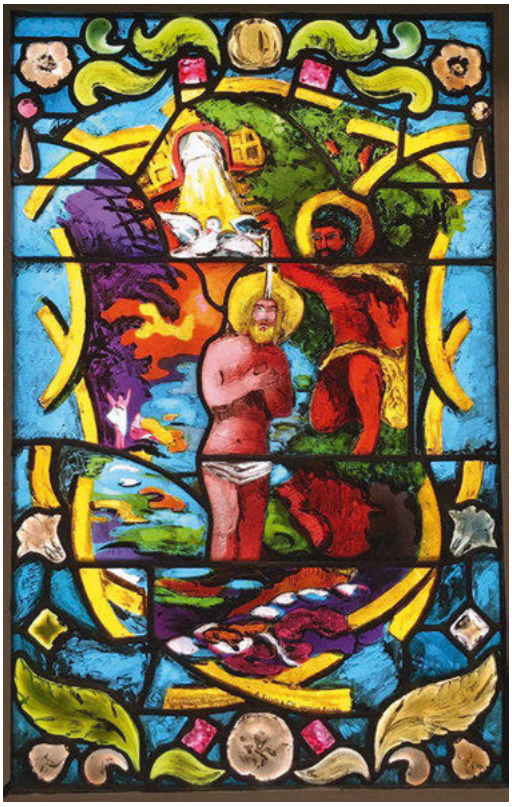
architecture, verre et bois pour former un retable de grandes dimensions, composé d'un vitrail de Cingria représentant Othmar, le saint patron de l'église. Pour cela, il perce le mur du chevet qui ne comportait pas de fenêtre axiale à l'origine[20] et conçoit un cadre en bois en légère saillie par rapport au mur, dans lequel s'intègre le vitrail. À l'instar d'un triptyque peint, il est accompagné de deux panneaux sculptés et polychromés de François Baud, qui en composent les portes, tandis que les deux vitraux latéraux, également de la main de Cingria, complètent visuellement cet ensemble (fig. 125). Dumas exploite de nouveau ce concept de vitrail-retable à Villars-le-Terroir. Une œuvre de Thévoz représentant la Crucifixion en constitue la pièce centrale, recevant la lumière naturelle provenant d'une ouverture située à l'arrière du chevet par laquelle il est relié grâce à un système de cloisons. Il s'insère au sein d'un grand panneau de bois rectangulaire, sur lequel Faravel a peint divers épisodes de la vie de saint Nicolas de Myre, le patron de l'église. L'encadrement du retable, en bois sculpté et ajouré figure des volutes, des feuilles de vigne et des grappes de raisin peintes en or, dont les teintes répondent aux camaïeux bruns et or dus à Faravel. Le tabernacle en orfèvrerie réalisé par Feuillat est quant à lui orné d'un haut-relief en bronze figurant le Christ bénissant, tandis que la peinture du socle, également due à Faravel, représente la Déploration du Christ avec deux femmes (fig. 126).

127 Gaston Faravel, retable en peinture sous verre avec son encadrement d'origine, église catholique de La Sarraz

Entre peinture murale et art du verre, la peinture sous verre monumentale réalisée par Beretta à Mézières demeure l'un des plus exceptionnels retables réalisés dans le contexte du renouveau de l'art sacré, comme nous allons le voir[21]. Quelques années plus tôt, en 1930, Faravel avait également conçu un retable en peinture sous verre dans un format plus modeste pour le maître-autel de la nouvelle église catholique de La Sarraz, construite par Dumas. Il comporte neuf panneaux figurant des scènes de la vie de la Vierge, depuis l'Annonciation jusqu'à son couronnement par le Christ (fig. 127), peintes dans un style caractéristique qui rappelle les nombreux chemins de croix de l'artiste dans la même technique dans plusieurs églises liées au Groupe de Saint-Luc[22].

L'église de Mézières : un écrin pour les arts verriers

Construite par Fernand Dumas en 1937–38 afin de remplacer l'ancien sanctuaire devenu trop petit, l'église Saint-Pierre-aux-Liens de Mézières, située dans le canton de Fribourg, va devenir un haut-lieu des arts du verre grâce à l'action conjointe de Dumas et de plusieurs artistes du Groupe de Saint-Luc. Curieusement, ce n'est pas à travers le vitrail que ce matériau va s'exprimer avec le plus d'éclat au sein de l'édifice. Alors que Cingria essaie d'obtenir l'ensemble du mandat des vitraux de l'église, la paroisse ne peut assumer un tel coût de sorte qu'elle ne lui commande en 1939 que deux verrières géométriques destinées au chœur (fig. 30, p. 66). Malgré leur simplicité, l'artiste insuffle sa touche par l'emploi de verres de différentes textures. Par mesure d'économie, les fenêtres de la nef sont alors garnies de simples vitrages en verre cathédrale coloré, dont on retrouve des témoins dans la tribune, la sacristie et le baptistère (fig. 31, p. 67). En 1941, Cingria réalise de sa propre initiative un vitrail figurant le Baptême du Christ (fig. 128)[23], qu'il destine au baptistère de l'église et qu'il avait présenté deux ans plus tôt au pavillon suisse de l'Exposition universelle de New York[24]. Il propose d'en faire don à la paroisse en lui demandant néanmoins de participer aux frais encourus par l'atelier Kirsch & Fleckner pour l'exécution et la pose[25], ce que la paroisse refuse malgré le montant très bas de cette offre, ses moyens financiers étant probablement trop limités[26]. Ce vitrail est aujourd'hui conservé à l'abbaye Notre-Dame-de-la-Fidélité de Jouques, en France, où il a été déposé par une religieuse suisse très proche de la famille de Charles Journet[27]. Il faudra attendre la fin des années 1970 pour que les fenêtres de la nef reçoivent de véritables vitraux, œuvres abstraites et colorées imaginées par l'artiste Yoki (fig. 129), qui avait déjà été mandaté en 1969 pour concevoir la rose en dalle de verre donnant sur la tribune.
Si la paroisse de Mézières est aussi regardante à la dépense lors de la construction, c'est parce que l'essentiel du budget est alors consacré à la réalisation d'un ensemble d'œuvres et d'un mobilier en verre. Parmi celui-ci, figure une réalisation exceptionnelle : un retable en peinture sous verre de dix mètres sur cinq, dont la commande est confiée à Beretta, responsable de la décoration générale. À l'origine, Dumas avait imaginé un retable en peinture murale, pour laquelle une isolation spéciale avait été réalisée[28]. Le mandat a d'ailleurs failli être accordé au Toscan Gino Severini, spécialiste



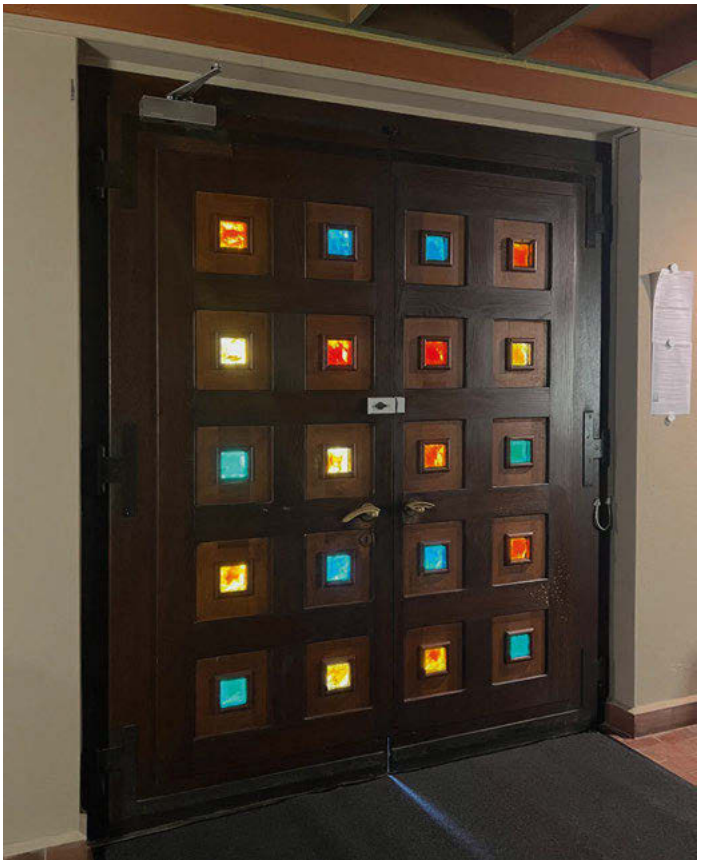
128 Alexandre Cingria, atelier A. Kirsch & Co, Fribourg, *Baptême du Christ*, 1939, 85×55 cm, vitrail, abbaye Notre-Dame de Fidélité, Jouques (France)

de la peinture murale[29], mais pour des raisons inconnues Beretta lui est préféré, sans doute car le jeune artiste pouvait proposer une technique complexe qu'il maîtrisait, puisqu'il avait déjà réalisé un *antependium* composé de vingt-et-un panneaux peints sous verre pour la triennale d'art sacré de Milan en 1933[30]. Beretta réalise au total quatorze projets pour le retable de Mézières illustrant la délivrance de saint Pierre, patron de l'église, qu'un ange vient délivrer alors qu'il est emprisonné sur ordre

129 Yoki, atelier Michel Eltschinger, Villars-sur-Glâne, *Vitraux abstraits*, 1979, 212×57 cm (chaque baie), église Saint-Pierre-aux-Liens, Mézières

130 Vue du chœur de l'église Saints-Pierre-aux-Liens de Mézières avec le retable en peinture sous verre d'Emilio Maria Beretta et le mobilier en verre

d'Hérode Agrippa selon les Actes des Apôtres. En février 1939, Dumas et le curé de la paroisse valident le dernier projet de Beretta, souhaitant tout de même que l'artiste apporte plus de luminosité au vêtement de Pierre[31]. En avril, l'œuvre est agrandie à la taille d'exécution[32] mais en décembre, l'artiste doit interrompre ses travaux dans l'église, étant mobilisé en raison de la guerre qui frappe l'Europe[33]. Ainsi, pour l'inauguration du premier août 1939, c'est le carton de l'œuvre qui est fixé dans le chœur en attendant que l'original soit achevé[34]. Ce n'est qu'en été 1940 que démarre l'exécution de chacun des 82 panneaux rectangulaires composant cette œuvre[35], peints avec la collaboration de l'épouse d'Emilio Maria Beretta, Isabelle Cingria, tandis que le serrurier Willy Brant de Bulle se charge de la pose de l'ensemble en octobre 1940[36]. En 1942, l'artiste réalise encore le chemin de croix, également en peinture sous verre (fig. 87, p. 128), qui reprend les tons employés pour la décoration du chœur. Son travail étant à nouveau retardé par la mobilisation, il ne peut l'achever qu'en 1943[37].
Le verre est également utilisé pour composer l'autel majeur, la chaire, le chancel, la table de communion et les lampes. Le mobilier du chœur est composé de briques de verre produites par la maison Auguste Labouret à Paris, et gravées selon les dessins de Beretta (fig. 130). Même les portes sont garnies, comme souvent dans les réalisations de Dumas, de petits carreaux colorés en dalle de verre grossièrement taillés (fig. 131). Les délais de réalisation du mobilier ne peuvent être tenus, les briques de verre devant être taillées à la main et décorées par la maison Saint-Gobain, travail qui

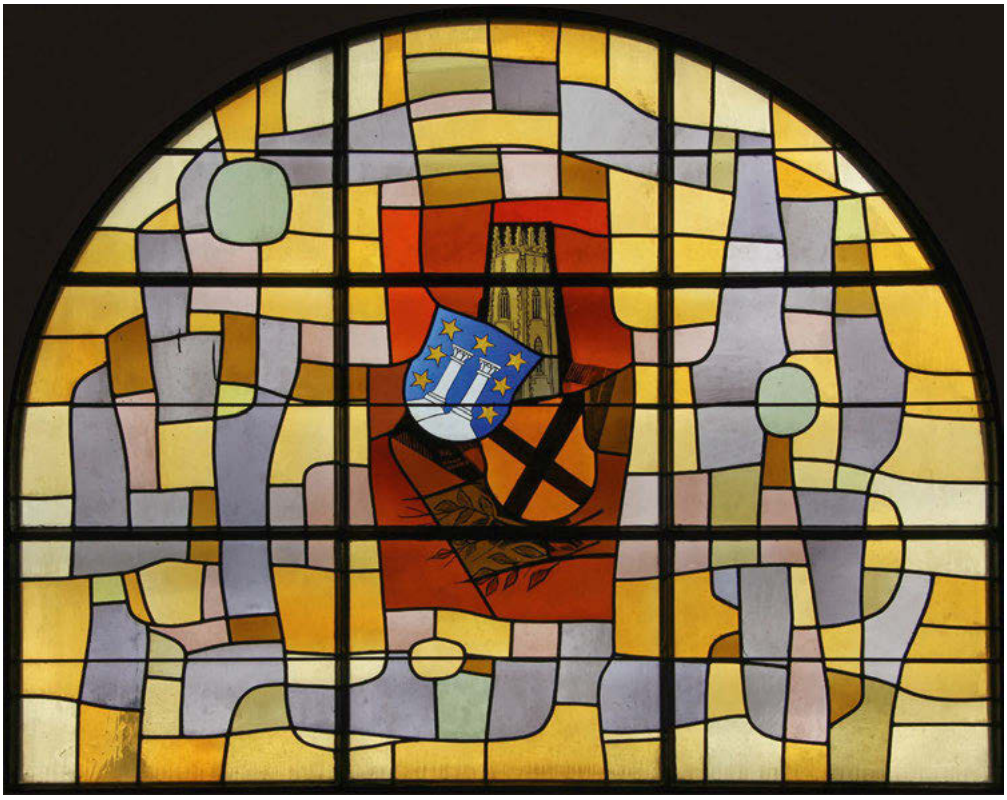


131 Porte avec insertion de carreaux en dalle de verre (maison Auguste Labouret, Paris), 1939–1941, église Saint-Pierre-aux-Liens, Mézières

demande beaucoup de soin et d'étude, comme le rappelle l'architecte à la paroisse[38]. D'autres artistes dépendent de l'avancée des travaux par Labouret, comme l'orfèvre Marcel Feuillat, qui doit attendre de recevoir des instructions de la part du Français concernant les dimensions d'un « voile de verre » qui doit entourer son tabernacle[39]. Au final, cet ensemble unique en son genre aura coûté très cher à la paroisse, environ 15'000 francs sur un budget total de 212'000 francs, selon les estimations réalisées par Marie-Thérèse Torche sur la base des comptes conservés dans les archives[40]. Le chantier de l'église de Mézières aura demandé à Dumas un « pénible effort », comme ce dernier l'explique au curé et au président du conseil de paroisse dans une lettre de 1941, indiquant à quel point il a dû s'investir pendant ces années, notamment en raison de l'utilisation de matériaux nouveaux[41].

4.2 Insertions plus tardives

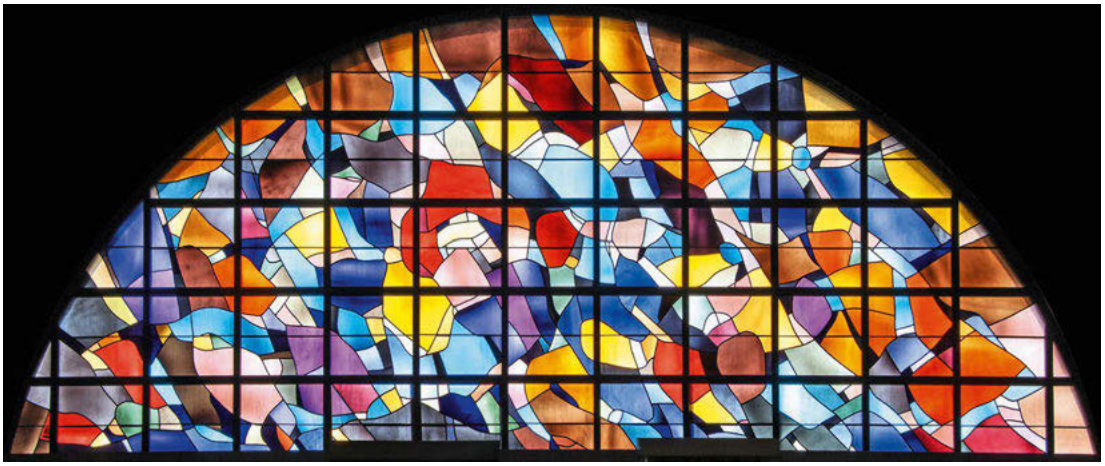
Dans les décennies suivant leur construction et leur décoration, nombreux sont les édifices religieux comportant des œuvres du Groupe de Saint-Luc à avoir été l'objet de rénovations ou de restaurations, à l'occasion desquelles il n'est pas rare que de



132 Yoki, atelier Herbert Fleckner, Fribourg, *Cathédrale Saint-Nicolas et armoiries*, 1973, vitrail, 158×185 cm, église Saint-Nicolas, Semsales

nouveaux vitraux soient créés. Se pose alors la question de l'intégration d'œuvres d'art plus récentes dans des lieux qui ont souvent été conçus, nous l'avons vu, comme des ensembles. Pour les artistes, il s'agit dès lors d'entrer en dialogue avec l'existant tout en affirmant un style propre, forcément révélateur d'une époque.

C'est ce qui s'est passé à Mézières en 1979 avec les vitraux de Yoki, pour lesquels l'artiste reçoit la directive de « laisser en bonne lumière les éléments du décor qui ornent le plafond et les murs »[42], de manière à mettre la décoration préexistante en valeur sans la concurrencer. Pour les baies les plus proches du chœur des deux frises de dix-sept verrières abstraites se déployant de chaque côté de la nef, l'artiste reprend les coloris choisis par Cingria pour les vitraux du chœur de 1939, afin de créer une continuité avec ceux-ci (fig. 129, p. 166). Quelques années plus tôt, en 1973–1974, le Fribourgeois est également mandaté à Semsales pour concevoir les vitraux des fenêtres hautes de la nef et des oculi entourant l'autel de la chapelle de la Vierge. Ayant reçu pour consigne de veiller à ne pas obscurcir la nef, il s'inspire de la polychromie des œuvres de Severini et dote les verrières hautes de motifs figuratifs symboliques se détachant sur un fond abstrait dans des teintes claires (fig. 132). En 1983, Yoki est encore chargé de concevoir une verrière pour la tribune des orgues de la chapelle du



133 Yoki, atelier Michel Eltschinger, Villars-sur-Glâne, *Vitrail non-figuratif*, 1983, env. 285×684 cm, chapelle du Christ-Roi, Université Miséricorde, Fribourg

Christ-Roi de l'université Miséricorde à Fribourg par son administrateur, Hans E. Brühlart, qui lui demande expressément d'imaginer un vitrail « d'accompagnement », soit une œuvre qui viendrait compléter et mettre en valeur l'ensemble en dalle de verre réalisé près de quarante ans plus tôt par Cingria sans le concurrencer[43]. Afin de ne pas trop assombrir l'espace de la chapelle, l'artiste opte pour du vitrail au plomb et casse la rigidité des claustras en créant un dessin aux formes géométriques plus libres. Cependant, la structure en quadrillage des panneaux et une palette reprenant largement les teintes des dalles de verre assurent la continuité visuelle avec l'ensemble préexistant (fig. 133).

En 1951, une nouvelle église voit le jour dans la commune valaisanne de Saint-Martin, sur les plans de Denis Honegger et Fernand Dumas. Posé sur un versant du val d'Hérens, seul le côté ouest du bâtiment est percé de baies. D'abord pourvu de simples verrières à carreaux aux teintes assourdies répondant au bois et à la polychromie des murs, l'intérieur du sanctuaire était assombri pendant de longues années. À l'occasion du soixante-dixième anniversaire de la consécration du sanctuaire en 2021, l'artiste valaisanne Isabelle Tabin-Darbellay change totalement son atmosphère par la réalisation d'un nouveau cycle de verrières en collaboration avec le verrier fribourgeois Michel Eltschinger (fig. 134). L'église étant chargée, sa première intuition a été de « faire éclater la lumière, de rendre quelque chose de très transparent »[44]. Elle ne voulait pas infliger de saints supplémentaires, l'église possédant déjà plusieurs statues. Elle a donc opté pour « quelque chose de léger, de joyeux et de vibrant, parlant aux gens »[45]. Contrairement à certains lieux où le paysage extérieur ou des bâtiments viennent perturber la vision des vitraux, ici seul un arbre apporte des jeux de clairs-obscurs et a donc permis à l'artiste de travailler avec la lumière extérieure et la vibration des couleurs[46]. Formée à l'art du vitrail auprès d'Albert Chavaz, Isabelle Tabin-Darbellay achève ainsi la décoration d'une église dans laquelle son mentor avait réalisé un vitrail pour le baptistère une soixantaine d'années auparavant[47]. La réalisation des

134 Isabelle Tabin-Darbellay, atelier Michel Eltschinger, Villars-sur-Glâne, *Feu*, 2021, vitrail, 296×94 cm, église Saint-Martin, Saint-Martin

vitraux de Saint-Martin en 2021 apparaît comme l'une des dernières manifestations du renouveau de l'art du vitrail en Suisse, s'inscrivant dans la continuité du mouvement initié par le Groupe de Saint-Luc.

1 Voir notamment : Greff 1995 ; Saint-Martin 2014. En ce qui concerne le Groupe de Saint-Luc, cette vision ressort particulièrement clairement du texte programmatique publié dans le *Catalogue illustré* par le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice de 1920. Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice 1920.
2 Ces différents points ressortent particulièrement de l'ouvrage en deux volumes publié par le chanoine français Gustave Arnaud d'Agnel en 1936 : Arnaud d'Agnel 1936.
3 Cet aspect est discuté par de nombreux protagonistes du Groupe de Saint-Luc, notamment Severini dans son article : Severini, 1927 en particulier. Voir également : Estermann 1986.
4 Torche-Julmy/Maggetti/James 2003, p. 58.
5 Neuenschwander Feihl 1995.
6 Cingria 1933, p. 25.
7 Alexandre Cingria, Lettre à l'abbé Barras, 26 septembre 1930, citée par Neuenschwander Feihl 1995, p. 678.
8 Meldrum Brown 2016, p. 1.
9 Noverrraz/Sauterel 2022.
10 Severini déplore l'incompréhension dont Dumas aurait fait preuve face aux défis artistiques et techniques posés par ce chantier et accuse l'architecte de le traiter comme un simple peintre en bâtiment. Durant toute la durée des travaux, les contraintes de temps obligent Dumas à priver Severini de plusieurs postes de décoration initialement prévus, notamment le chemin de croix en frise continue qui devait habiller les parois de la nef. Rudaz 1997 et Radin 2011, p. 31.
11 Gino Severini, Lettre à Jacques Maritain, 12 octobre 1924, retranscrite par Radin 2011, p. 19 et Jean-Édouard de Castella, Lettre au curé Louis Chanex, AP Semsales, boîte II a 1.1, 25 juillet 1923.
12 Gino Severini, Lettre à Jacques Maritain, 9 août 1925, retranscrite par Radin 2011, p. 32. Certains travaux préparatoires de Jean-Édouard de Castella sont conservés au Vitrocentre Romont.
13 Fernand Dumas et Louis Chanex, Convention, AP Semsales, 16 mars 1923.
14 Fernand Dumas, Église de Semsales [album avec liste des entrepreneurs et artistes impliqués sur le chantier], AEvF, Paroisses II, Semsales, [1926].
15 Gino Severini, [Notes de travail]. AP Notre-Dame de Lausanne, 1933.
16 Ces travaux sont décrits dans un décompte des dépenses retracé dans les procès-verbaux du Conseil de paroisse en 1935. Protocole de la séance de l'assemblée paroissiale. Dans cahier : [Procès-verbaux du Conseil paroissial de Siviriez], [1931-1935]. AP Siviriez, 30 janvier 1935.
17 Cingria 1934.
18 Voir p. 49.
19 François Raemy, Message relatif à la restauration de l'église paroissiale de Siviriez établi à l'intention de la Commission financière [...]. AP Siviriez, 29 mars 1986.
20 Fernand Dumas, Relevés du chœur et des sacristies [copies de plans], AP Broc, janvier 1935.
21 Voir pp. 166–167.
22 Voir à ce sujet le sous-chapitre sur la peinture sous verre, pp. 122–128.
23 Dans une lettre de mai 1942, l'abbé Théophile Perroud, le curé de la paroisse, précise à Fernand Dumas : « Nous n'avons jamais commandé ce vitrail et il a été exécuté complètement à notre insu ». Théophile Perroud, Lettre à Fernand Dumas, AP Mézières, 5 mai 1942.
24 Alexandre Cingria, Lettre à la paroisse de Mézières, AP Mézières, 23 juillet 1941.
25 Ce qui représente un total de 200 francs pour le vitrail du baptême. Fernand Dumas, Lettre à l'abbé Théophile Robert, AP Mézières, 7 novembre 1941.
26 On apprend dans une lettre de Dumas que l'offre a été refusée par la paroisse, sans donner plus d'explications, l'architecte déplorant vivement cette décision. Fernand Dumas, Lettre au président du conseil de paroisse, AP Mézières, 28 novembre 1938.

27 Communications orales et écrites de Fabrice Baudouin et de sœur Armelle de l'abbaye de Jouques, juillet/août 2021.
28 Président du conseil de paroisse, Lettre à Fernand Dumas, AP Mézières, 15 novembre 1938.
29 Voir à ce sujet les travaux réalisés dans le cadre du projet de recherche *Gino Severini in Switzerland*, en particulier D'Ayala Valva/Noverraz 2022, pp. 79–129 et Iazurlo/Piqué/Noverraz/D'Ayala-Valva 2021, pp. 1–9.
30 Torche-Julmy 1997b, p. 15.
31 Fernand Dumas, Lettre à l'abbé Théophile Perroud, AP Mézières, 14 février 1939.
32 Fernand Dumas, Lettre à l'abbé Théophile Perroud, AP Mézières, 5 avril 1939.
33 Fernand Dumas, Lettre à la paroisse, AP Mézières, 4 décembre 1939.
34 Murith 2014.
35 Neuner/Jolidon/Moret 2017, p. 735.
36 Théophile Perroud, « Notre église », dans Bulletin paroissial, AP Mézières, février 1941. Étonnamment, le prix convenu entre Beretta et Dumas pour la confection de cette peinture sous verre se monte à 3'500 francs seulement, fourniture et pose de verre non comprises. À titre comparatif, les deux vitraux du chœur réalisés par Cingria et l'atelier Kirsch & Fleckner ont coûté au total 1'040 francs. Convention du 19 mars 1939 ; Atelier Kirsch & Fleckner, Facture à Fernand Dumas, 31 janvier 1939 ; Alexandre Cingria, Facture, 1er mars 1939, AP Mézières.
37 Torche-Julmy 1997b, p. 16.
38 Fernand Dumas, Lettre à la paroisse, AP Mézières, 20 mars 1939.
39 Fernand Dumas, Lettre à l'abbé Théophile Perroud, AP Mézières, 5 avril 1939.
40 Torche-Julmy 1997b, p. 21.
41 Fernand Dumas, Lettre à Théophile Perroud et à la paroisse, AP Mézières, 25 février 1941.
42 Émile Aebischer (Yoki) et Michel Eltschinger, Contrat d'entreprise, AP Mézières, 3 juin 1978.
43 Yoki, [Lettre à Hans E. Brühlart], AP Université de Fribourg, 28 août 1983.
44 Citation extraite du reportage TV diffusé le 26 juin 2021 au journal télévisé de 19h30.
45 Jenzer 2021.
46 *Ibidem*.
47 Chavaz a réalisé deux versions de ce vitrail sur le thème de Jonas et la baleine (GSL_660), cela probablement pour des problèmes liés au format. La première est située dans le baptistère et la seconde, légèrement différente de la première, a été placée en 2021 dans le chœur de l'église, où elle est éclairée artificiellement.

CONCLUSION

À la fin de sa *Décadence de l'art sacré*, Cingria exprime un espoir pour l'art religieux de voir se « ranimer la flamme de vie, toute petite, mais encore vivace, qui demeure dans l'art chrétien »[1]. Cet espoir sera matérialisé par le Groupe de Saint-Luc, dont l'objectif est de recréer ce lien entre l'Église et les artistes, en ramenant l'art vivant dans le sanctuaire. Il redonne pour cela une place de premier plan à des créateurs polyvalents qui appartiennent à la scène artistique de leur époque, revendiquant un art moderne et une certaine forme de liberté dans leurs choix artistiques. Dans le contexte du « renouveau de l'art sacré », cette liberté se heurte à un ensemble de conditions formulées par l'Église, afin de se prémunir contre des dérives jugées inacceptables, comme le démontrent les nombreuses polémiques qui jalonnent le parcours du Groupe de Saint-Luc. L'artiste doit alors chercher un équilibre entre ses propres aspirations créatrices et les limitations qui lui sont imposées. Dans les arts du verre, on constate que cet équilibre prend plusieurs formes. Les innovations peuvent à la fois s'incarner sur le plan stylistique, par des récupérations des mouvements contemporains (Art déco, Cubisme) ou par des audaces dans les coloris et l'iconographie. En ce qui concerne les aspects compositionnels, elles se manifestent sur certains vitraux ou peintures sous verre, jouant sur les différents plans et mises en scènes. D'un point de vue technique, les créateurs ont recours au traditionnel verre « à l'antique », tout en profitant de l'offre de plus en plus large de verres industriels apparus sur le marché depuis le dernier quart du XIXe siècle. Parallèlement, les artistes expérimentent des techniques novatrices comme le vitrail sans plomb et la dalle de verre ou de cristal, sans pour autant cesser de puiser dans les savoir-faire traditionnels de l'art du vitrail (mise en plomb, peinture à la grisaille ou au jaune d'argent), qu'ils utilisent parfois différemment pour les mettre au service de leur quête de modernité.

Au-delà des problématiques propres à l'art sacré moderne, de nombreux autres enjeux conditionnent la création verrière dans le contexte du Groupe de Saint-Luc, qui

https://doi.org/10.1515/9783689240004-008

ont été retracés tout au long de cet ouvrage. Ils sont d'abord d'ordre financier, comme nous l'avons vu. Cette réalité économique, qui transparaît clairement dans l'ensemble des archives consultées, module l'ensemble des commandes, qu'il s'agisse du type, du style ou du nombre d'œuvres à réaliser. Les sources rappellent aussi l'importance cruciale de la collaboration entre l'atelier et le maître-verrier dans le processus de création d'une œuvre verrière, et la nécessité d'envisager celle-ci comme le résultat de cette association et non comme le fruit du travail isolé d'un artiste. Dans certains cas, cette coopération s'avère très équilibrée et fructueuse, comme ce fut le cas pour Cingria et Chiara, alors que dans d'autres situations, elle est plus asymétrique, avec un atelier expérimenté face à un artiste novice dans le domaine.
Enfin, comme tout art monumental, le vitrail dépend de l'architecture qui le reçoit, aspect d'autant plus crucial dans le cadre des églises du Groupe de Saint-Luc, où la décoration fait l'objet d'une véritable réflexion globale, orchestrée par l'architecte. Le vitrail devient dans ce contexte une œuvre conçue avant tout en fonction d'un ensemble, et c'est sous cet angle qu'il doit être considéré, ceci particulièrement dans le cas des sanctuaires où les verrières remplissent un rôle secondaire d'accompagnement.

Les problématiques qui entourent la création verrière dans le Groupe de Saint-Luc ne disparaissent pas totalement avec lui. Les enjeux évoluent, tout comme les contextes, mais les artistes continuent d'innover et de réinventer l'art du vitrail dans le domaine sacré. Durant la seconde moitié du XXe siècle, un courant important a permis à de nombreux sanctuaires de Suisse romande, en particulier dans les cantons catholiques tels que le Jura et Fribourg, d'être pourvus de vitraux contemporains, souvent d'artistes de renom international, à l'instar de Fernand Léger à Courfaivre (1954) ou Alfred Manessier à la cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg (1976–83). S'appuyant sur leur bonne connaissance de l'art verrier, des artistes suisses comme André Bréchet et Jean-François Comment ont su apporter un regard différent sur cet art millénaire, tandis que des novices en la matière tels que Claude Sandoz, Ljuba Popović et Samuel Buri renouvellent des références classiques dans les œuvres qu'ils conçoivent respectivement pour les églises de Torny-le-Petit, Vallon et Siviriez (fig. 135). Cet attrait pour le vitrail a pris de l'ampleur jusqu'à la fin des années 1980 pour devenir ensuite plus pondéré, malgré quelques réalisations d'exception dans les dernières années de ce siècle, comme les vitraux de Brian Clarke à l'église de l'abbaye de la Fille-Dieu à Romont. À l'instar des membres du Groupe de Saint-Luc, ces artistes ont dû s'adapter à un cadre architectural préexistant, ou intégrer leurs œuvres verrières à des cycles déjà en place. Ce fut encore le cas tout récemment avec l'artiste fribourgeoise Catherine Liechti, qui a imaginé une insertion contemporaine prenant place au bas de la grande verrière du chœur de l'abbaye d'Hauterive.
Aujourd'hui, il est néanmoins de plus en plus rare qu'un peintre-verrier reçoive une commande d'une importance et d'une ampleur comparables à celles des vitraux de Saint-Martin en Valais. Les églises étant de moins en moins fréquentées, les paroisses

135 Samuel Buri, atelier Geneviève et Marie-Pierre Monferini, Fribourg, *Résurrection*, 1987, vitrail, env. 400×95 cm, église Saint-Sulpice, Siviriez

ne souhaitent plus investir dans de nouveaux projets artistiques et n'en ont d'ailleurs probablement plus les moyens. D'autre part, les vitraux de style historiciste sont depuis quelques décennies reconnus pour leur valeur historique, ce qui a pour conséquence de limiter la dépose des œuvres verrières de cette époque, sauf si celles-ci ont subi des dégâts ne permettant plus de les restaurer. Les possibilités pour les artistes sont donc de plus en plus restreintes dans le cadre monumental et religieux en particulier. De manière générale, il faut également avouer que depuis quelques années le vitrail n'est plus très « à la mode ».

Tout comme Cingria qui, durant sa carrière de peintre-verrier s'est parfois détourné du vitrail au plomb traditionnel pour expérimenter d'autres solutions, des artistes ont tenté dans les premières années du XXIe siècle de repousser les limites de la technique

136 Christian Robert-Tissot, *Région de formation stellaire située à environ 4 mille années-lumière,* 2000, film photographique transparent, laminé monté sur verre, 140×45 cm (par baie), église de la Sainte-Trinité, chapelle Notre-Dame-du-Perpétuel-Secours, Genève

dans leurs commandes verrières religieuses. En 2000, Christian Robert-Tissot se sert de photographies de galaxies et champs stellaires[2] qu'il transpose sur film photographique transparent laminé et monté sur verre pour la chapelle de Notre-Dame-du-Perpétuel-Secours à l'église de la Trinité à Genève (fig. 136). L'artiste Udo Zembok préserve la matière verre dans la chapelle de l'Auditoire Calvin (2007), tout en s'éloignant du vitrail au plomb en choisissant du verre fusionné et thermoformé avec des inclusions de pigment et de poudre de verre[3], s'appropriant ainsi une technique très ancienne utilisée en bijouterie ou pour des objets décoratifs mais beaucoup plus rarement pour de grandes pièces demandant un équipement technique particulier. Sandrine Pelletier, pour une installation au temple Saint-François à Lausanne, imagine en 2017, à côté d'échelles calcinées, des coulures de verre sur deux verrières losangées en verre incolore classiques. C'était pour l'artiste « Une réponse à la volonté toute protestante de non-représentation et de non-idolâtrie iconique»[4]. On peut également citer en Suisse alémanique les vitraux de l'artiste allemand Sigmar Polke à la *Grossmünster* de Zurich, œuvres de 2005-2006 pour lesquelles il s'est servi non pas de

137 Sigmar Polke, Glas Mäder & Co. Atelier (Urs Rickenbach), Rüschlikon, *Fenêtre d'agate*, 2009, vitrail, 136×274 cm, Grossmünster, Zurich

verre mais de très fines couches d'agathe qui laissent filtrer la lumière, réactivant ainsi la tradition des vitraux en albâtre ou en marbre des époques paléochrétienne et médiévale (fig. 137)[5], ou la *Neuapostolische Kirche* du quartier d'Albisrieden, toujours à Zurich, construite entre 2013 et 2015 et dotée d'une immense paroi vitrée composée de plus de quinze mille bandes en verre flotté coloré fabriquées par l'entreprise Quendoz Glas AG de Schlieren sous la direction des architectes Guignard & Saner[6].
Si le traditionnel vitrail au plomb n'est peut-être plus aujourd'hui l'unique solution pour parer les fenêtres d'un espace sacré, ces exemples sont la preuve que cet art millénaire n'est pas mort et saura toujours se réinventer grâce à la force créatrice des artistes.

1 Cingria 1917, p. 101.
2 Ces clichés ont été gracieusement mis à disposition par l'observatoire européen dans l'hémisphère austral. Sauterel 2014, p. 16.
3 Borel, Wyler et Zembok 2010, p. 22. Le fusing consiste à assembler des morceaux de verre superposés dont l'ensemble est porté dans un four à son point de fusion pour former une seule pièce homogène. Le résultat obtenu peut être thermoformé. https://infovitrail.com/contenu.php/fr/d/---le-fusing/9f631054-baf2-4596-81e0-ec3f4822ba0d
4 Destraz 2017.
5 Boehm (*et al.*) 2010.
6 https://www.glaswelt.de/glasveredlung/neuapostolische-kirche-zuerich-so-einen-auftrag-bekommt-man-vielleicht-nur-einmal

ANNEXES

Informations biographiques sur les artistes étudiés (sous l'angle des arts verriers)

Emilio Maria Beretta (1907–1974)
Après avoir assisté Alexandre Cingria — son futur beau-père — lors de la réalisation en 1927 des vitraux destinés à la nef de l'église Sainte-Croix de Carouge[1], Emilio Maria Beretta conçoit ses deux premiers vitraux en 1931/32 dans le cadre du chantier de décoration de l'église Saint-Pierre-aux-Liens de Bulle, avec l'aide de Cingria qui est l'auteur principal du cycle[2]. C'est à Aubonne que l'artiste a pour la première fois l'occasion de s'adonner seul au vitrail, accompagnant d'autres travaux qu'il réalise dans l'édifice, à l'instar du chemin de croix en peinture murale (technique qui devient l'une de ses spécialités) et le retable brodé dont il dessine le carton. Il y reviendra en 1944/45 à la chapelle Notre-Dame-des-Marches, où il achève le cycle verrier initié par Cingria qui décède avant l'achèvement du mandat. Les œuvres en peinture sous verre qu'il réalise à l'église de Mézières entre 1940 et 1943 représentent son apport le plus significatif aux arts verriers du Groupe de Saint-Luc[3]. À la fin des années 1950, il utilise également la technique de la dalle de verre dans différents édifices religieux et civils en Suisse et en France[4].

Henri Broillet (1891–1960)
Henri Broillet étudie au Technicum de Fribourg et à l'École des Beaux-Arts de Genève avant de parfaire sa formation à Munich, Florence et Paris où il fréquente les Ateliers d'art Sacré à l'instar de Dunand[5]. Il débute sa carrière de peintre-verrier en 1916 lorsqu'il réalise le cycle de vitraux de l'église Saints-Pierre-et-Paul de Villars-sur-Glâne, commande à laquelle succèdent de nombreuses autres dans le canton de Fribourg. C'est très probablement par l'intermédiaire de Fernand Dumas qu'il rejoint le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice puisqu'il est l'auteur des vitraux de la chapelle Sainte-Anne de Sommentier, première construction religieuse de Dumas. N'adhérant ensuite pas à la Société Saint-Luc, ses collaborations dans ce cadre demeurent rares. Il travaille comme conservateur du Musée d'art et d'histoire de Fribourg de 1928 à 1941.

https://doi.org/10.1515/9783689240004-009

Jean-Édouard de Castella (1881–1966)
Appartenant à une grande famille patricienne fribourgeoise, Jean-Édouard de Castella naît en Australie où il passe ses six premières années avant de s'installer à Fribourg. Après des études artistiques poussées dans cette ville, ainsi qu'à Munich, Florence et Paris, il exécute ses premiers vitraux en 1904 pour l'église d'Heitenried, obtenant par la suite plusieurs commandes dans le canton de Fribourg. En 1914, il remporte une médaille de bronze à l'Exposition nationale de Berne pour ses vitraux[6]. S'il est lié au Groupe de Saint-Luc à ses débuts, les déboires qu'il rencontre lors de la réalisation des verrières destinées à la nef de l'église de Semsales[7] le poussent à s'en éloigner. Il rejoindra à nouveau les artistes de la Société sur le chantier de l'église Saint-Pierre de Fribourg entre 1941 et 1945[8].

Oskar Cattani (1887–1960)
Originaire de Stans, Oskar Cattani est un artiste polyvalent connu pour sa peinture monumentale et de chevalet, ainsi que pour de nombreux vitraux situés principalement dans le canton de Fribourg, notamment à la chapelle du Préventorium du Rosaire aux Sciernes d'Albeuve (1933/34) et à la chapelle du Salesianum de Fribourg (1934). Membre de la Société Saint-Luc dès sa fondation en 1924, il œuvre surtout dans le canton de Fribourg et en Suisse alémanique[9].

Albert Chavaz (1907–1990)
Albert Chavaz se forme à l'École des Beaux-Arts de Genève en même temps que Beretta et Monnier qui, sous l'influence de Cingria et du professeur Fernand Bovy, viendront garnir les rangs du Groupe romand de Saint-Luc[10]. Dès le début des années 1940, il est appelé par Dumas à participer aux chantiers des églises de Villaz-Saint-Pierre (1941) et Villarimboud (1944), où il réalise des décorations à la détrempe pour des plafonds[11]. Au milieu des années 1930, il exécute son premier vitrail pour l'église de Chandolin en Valais, puis pratique assidûment l'art verrier durant les années 1950 et 1960, essentiellement en Suisse romande et en France[12]. À l'église de Saint-Martin en Valais construite par Dumas et Honegger, il contribue humblement à la décoration en concevant une petite verrière pour le baptistère en 1957. Peu après, les architectes Armand Chapatte et André Bordigoni l'appellent pour la réalisation d'un chemin de croix en vitrail pour l'église du Petit-Lancy à Genève, œuvre qu'il conçoit dans une technique sans plomb mise au point par Cingria quelques années auparavant[13].

Alexandre Cingria (1879–1945)
Personnage emblématique du Groupe de Saint-Luc et des arts du verre, Alexandre Cingria naît à Genève d'une mère polonaise et d'un père dalmate naturalisé suisse. Autodidacte, grand voyageur et frère de l'écrivain Charles-Albert Cingria, il signe de nombreux écrits et collabore à plusieurs revues. Il est notamment l'auteur en 1917 du discours sur *La Décadence de l'art sacré*[14], qui fut un appui théorique central pour le Groupe de Saint-Luc, dont il est un des fondateurs et l'animateur principal. Artiste poly-

valent, il pratique durant toute sa carrière des techniques diverses parallèlement au vitrail : peinture de chevalet, arts graphiques, mosaïque, peinture murale, décoration et décoration théâtrale[15]. Très inventif et toujours à l'affût de nouvelles expériences, il n'impose aucune limite à sa créativité, tandis que sa pratique du vitrail se nourrit de son approche artistique multidisciplinaire.

Maurice Denis (1870–1943)
Né en Normandie, Maurice Denis est un acteur important du Symbolisme, du groupe des Nabis puis du renouveau de l'art sacré. En 1919, il fonde à Paris avec Georges Desvallières les Ateliers d'art sacré, école proposant l'apprentissage de diverses techniques artistiques (peinture, vitrail, gravure et imagerie, chasublerie, sculpture, etc.), parallèlement à des cours de théologie, dogme et liturgie[16]. Bien qu'il n'ait jamais été membre du Groupe de Saint-Luc, les vitraux de Maurice Denis à l'église Saint-Paul de Cologny, où l'artiste français est notamment mandaté pour la réalisation de la peinture sur toile marouflée de l'abside, ont été étudiés dans le cadre de ce projet.

Eugène Dunand (1893–1956)
Le Genevois Eugène Dunand figure, avec Poncet, parmi les seuls Romands étant à la fois peintre-verrier et maître-verrier. Il fait probablement la connaissance de Cingria et Denis sur le chantier de l'église Saint-Paul de Grange-Canal, avant de partir à Paris où il suit l'enseignement dispensé par les Ateliers d'art sacré[17]. Dès son retour à Genève, il achève sa formation dans l'atelier de Georges Jourdin, successeur de l'atelier Marius Enneveux & Bonnet, dont il prend la direction en 1920[18]. Il travaille dès lors à plusieurs reprises avec Cingria, avant que ce dernier n'entame une collaboration privilégiée avec l'atelier Chiara de Lausanne.

Gaston Faravel (1901–1947)
Le Vaudois Gaston Faravel se forme auprès du peintre et décorateur de théâtre vaudois Jean Morax et du peintre René Auberjonois à Lausanne. Peintre de chevalet avant tout, il collabore à partir de 1925 avec des membres du Groupe de Saint-Luc, notamment pour la décoration de la chapelle du collège de l'abbaye de Saint-Maurice puis celle du pensionnat Saint-Charles de Romont[19]. Protestant, il ne peut adhérer à la Société qu'à partir de sa conversion en 1930, obtenant ensuite de nombreuses commandes pour des édifices construits ou rénovés par Dumas. Il y conçoit souvent la décoration (polychromie et décors peints), notamment à l'église catholique de La Sarraz, où il signe un grand retable en peinture sous verre. Il réalise plusieurs chemins de croix dans cette technique, par exemple à Châbles et Colombier. Si le vitrail lui est moins familier, il est néanmoins l'auteur de quelques verrières dans des églises construites par Dumas à La Sarraz, Villars-le-Terroir et Siviriez, où il n'aura le temps que de dessiner les maquettes des vitraux de la nef avant sa mort subite en mai 1947[20].

Albert Gaeng (1904–1975)
De la même génération que Faravel, Albert Gaeng est un autre artiste issu de l'École des Beaux-Arts de Genève. Il se rend à Paris en 1924 et fréquente lui aussi les Ateliers d'art sacré. L'année suivante, il devient l'élève de Gino Severini, qui s'occupe depuis 1924 du chantier de décoration de l'église de Semsales. Le Toscan reconnaissant son talent, il lui obtient la décoration de la sacristie de l'église, ce qui constitue la première collaboration de Gaeng avec les artistes du Groupe de Saint-Luc[21]. Si son statut de protestant l'empêche d'adhérer officiellement à la Société, il reçoit tout de même des mandats importants de la part de Dumas, comme celui de la décoration de l'église de Fontenais dans le Jura (1934–35) et des vitraux de la chapelle de l'hôpital Monney de Châtel-Saint-Denis (1935)[22].

Willy Jordan (1902–1971)
Bien qu'étant de confession protestante, le Fribourgeois Willy Jordan a aussi connu une carrière marquante avec le Groupe de Saint-Luc dans les années 1930. Artiste particulièrement polyvalent, il commence comme graphiste et acquiert une certaine notoriété dans le domaine de l'affiche et de la décoration. Il noue des premiers contacts avec Gino Severini et Alexandre Cingria dès 1927 et débute sa collaboration avec Fernand Dumas après avoir remporté les concours pour la décoration des églises de Sorens (1935) et d'Orsonnens (1936). Il obtient ensuite le mandat pour la décoration de l'église de Bussy en 1938. Dans ces deux dernières églises, il s'adonne à l'art du vitrail à travers des compositions qui traduisent ses compétences de graphiste et son sens de la matière. Il se consacre à l'enseignement du dessin, de la décoration et de la publicité à l'École des arts et métiers de Vevey à partir de 1940 et devient expert cantonal et fédéral pour la profession de graphiste et décorateur-étalagiste[23].

Paul Landry (1904–1990)
Originaire du canton de Neuchâtel, Paul Landry s'est formé au Technicum de Fribourg. Travaillant d'abord dans le domaine de la décoration murale civile, il fait la connaissance de Dumas à l'occasion de la fête du Tir fédéral de Fribourg en 1934. L'architecte le mandate dès lors pour la décoration de plusieurs édifices religieux, dont les églises de Saint-Othmar de Broc, Attalens et Murist, où il expérimente pour la première fois l'art du vitrail. Il renouvelle l'expérience en 1938/39 sur le chantier de la nouvelle église de Travers dans le canton de Neuchâtel. Il s'agit probablement de sa dernière collaboration avec le Groupe de Saint-Luc, auquel il n'adhère jamais officiellement, certainement pour des raisons confessionnelles[24].

Paul Monnier (1907–1982)
Paul Monnier, originaire du canton du Valais, est une autre figure centrale du Groupe de Saint-Luc. Il étudie à l'École des Beaux-Arts de Genève où il rencontre Alexandre Cingria et Jean-Louis Gampert, qui deviennent ses mentors, et y côtoie également

Albert Chavaz et Emilio Maria Beretta. Monnier se tourne vers l'art sacré dès 1932 avec une peinture murale pour l'église d'Avusy dans le canton de Genève. Il travaille ensuite dans plusieurs églises construites ou rénovées par l'architecte Lucien Praz[25], notamment celle de Haute-Nendaz (1946), étudiée dans le cadre de ce projet. Après une première expérience dans le domaine de la peinture sous verre en 1931, il réalise un chemin de croix à Murist sept ans plus tard en utilisant de nouveau cette technique. En 1934, il conçoit ses premiers vitraux, initiant ainsi une importante carrière dans ce domaine, comme le démontrent entre autres ses verrières des églises de Villars-le-Terroir, Haute-Nendaz et Notre-Dame de Lausanne.

Marcel Poncet (1894–1953)
Cofondateur avec Alexandre Cingria du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice en 1919, le Genevois Marcel Poncet est lui aussi une figure importante de l'art du vitrail en Suisse romande. Bénéficiant d'une double formation de peintre-verrier et de maître-verrier à la suite d'un apprentissage au sein de l'atelier carougeois de Gérard Krachten, il compte parmi les rares créateurs ayant la capacité de réaliser à la fois ses propres vitraux et ceux d'autres artistes[26]. Cette aptitude lui permet de collaborer très rapidement avec des figures emblématiques du renouveau de l'art sacré, notamment Cingria et Maurice Denis, grand artiste et théoricien français dont il réalise à partir de 1916 les verrières conçues pour Notre-Dame de Genève et Saint-Paul de Cologny[27]. Malgré son rôle clé dans le Groupe de Saint-Luc à ses débuts, Poncet s'en distancie à partir de 1925, date à laquelle il s'installe à Paris et s'investit dans les domaines de la peinture de chevalet et des arts graphiques[28].

Théophile Robert (1879–1954)
Issu d'une importante dynastie de peintres neuchâtelois[29], Théophile Robert figure déjà, malgré son statut de protestant, sur la liste des membres du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice publiée dans le *Catalogue illustré* de 1920[30]. Parallèlement à sa carrière de peintre de chevalet, il participe dès le début des années 1930 à différents chantiers dirigés par des architectes de la Société, notamment dans le domaine de la peinture murale, à Tavannes, Ependes et Orsonnens. Dumas le charge en 1938 de réaliser l'ensemble de la décoration intérieure de la chapelle Notre-Dame-des-Vignes à Saint-Aubin-Sauges (Gorgier), dont les vitraux, sa première et unique expérience dans ce domaine[31].

Jules Schmid (1902–1968)
Artiste fribourgeois ami de Gaston Thévoz et ayant suivi les cours d'Oskar Cattani au Technicum de Fribourg, Jules Schmid mène avant tout une carrière de peintre de chevalet et de dessinateur d'affiche, le vitrail n'occupant qu'une place accessoire dans son parcours[32]. Dans le cadre de ce projet, on le rencontre à la chapelle Sainte-Thérèse-de-Lisieux de l'église Saint-Pierre à Fribourg, où il signe un vitrail en 1949.

Gino Severini (1883–1966)
Cet artiste né à Cortone est un important représentant des mouvements d'avant-garde futuristes[33]. En 1924, il remporte le concours portant sur la décoration de l'église de Semsales, ce qui marque le début de sa carrière dans le domaine de l'art religieux en Suisse avec le Groupe de Saint-Luc. Il s'illustre alors particulièrement dans les domaines de la peinture murale et de la mosaïque[34]. Les verrières du chœur de l'église Saint-Pierre de Fribourg et une petite fenêtre réalisée en hommage à Alexandre Cingria qui se trouve dans le baptistère de l'église du Petit-Lancy constituent ses uniques expériences dans le domaine du vitrail.

Hans Stocker (1896–1983)
Cofondateur en 1928 du groupe *Rot-Blau II* de Bâle et du Salon des Surindépendants de Paris, ce peintre et peintre-verrier bâlois figure déjà parmi les membres de la Société Saint-Luc lors de sa création en 1924. On doit à cette personnalité emblématique de la section alémanique de la Société de nombreuses œuvres religieuses, notamment des vitraux dont il se fait une spécialité à partir du cycle de l'*Antoniuskirche* de Bâle, qu'il réalise entre 1926 et 1929 en collaboration avec Otto Staiger[35]. Dans le cadre de ce projet, on le rencontre avec un unique vitrail signé de sa main, qui se trouve dans le baptistère de l'église du Petit-Lancy.

Théodore Strawinsky (1907–1989)
Théodore Strawinsky est le fils du compositeur Igor Stravinsky, dont la famille a émigré de Russie pour s'installer à Morges en 1913. Après une longue période à Paris où il entame une carrière de peintre de chevalet, il s'installe en Suisse au début des années 1940 et commence ses premiers travaux dans le domaine de l'art religieux à l'église de Siviriez, qui est aussi sa première expérience dans le domaine du vitrail. Il s'y adonne ensuite à de nombreuses reprises, notamment en 1964 à l'église Sainte-Thérèse de Genève. À partir des années 1960, il s'illustre dans la technique de la dalle de verre, qu'il emploie notamment à l'église du Christ-Roi de Fribourg en 1971[36].

Isabelle Tabin-Darbellay (née en 1947)
Isabelle Tabin-Darbellay est née à Sion dans une famille d'artistes et dessine depuis son plus jeune âge. Sur les conseils de son père, elle étudie les lettres et obtient une licence à l'Université de Fribourg. Parallèlement à ses études, elle fréquente régulièrement l'atelier de l'artiste valaisan Albert Chavaz, un ami de la famille, avec qui elle s'initie notamment à l'art du vitrail. Elle débute sa carrière dans le domaine de l'art sacré avec un chemin de croix destiné à la chapelle de l'évêché de Sion qu'elle réalise en 1981, puis enchaîne les commandes en Suisse, en France et jusqu'aux Seychelles, concevant de nombreux vitraux dans un style semi-figuratif qui lui est propre. Pour le vitrail, elle travaille en collaboration étroite avec le maître-verrier fribourgeois Michel Eltschinger avec qui elle réalise le cycle de Saint-Martin en 2021.

Gaston Thévoz (1902–1948)
Après une formation au Technicum de Fribourg puis à Paris et Séville, suivie par des voyages à Venise, dans les Carpates, au Maroc et au Tessin, le Fribourgeois Gaston Thévoz devient membre de la Société Saint-Luc au début des années 1930. Il démarre sa carrière dans l'art sacré en obtenant le troisième prix du concours portant sur la décoration de l'église Saint-Pierre de Fribourg dans la catégorie « artistes fribourgeois »[37], avant de réaliser des vitraux dans plusieurs sanctuaires rénovés par Dumas à partir de 1935 (Bottens, Villars-le-Terroir, Prévondavaux, Attalens)[38]. Malgré son décès prématuré, il est l'un des principaux représentants de l'art du vitrail dans le Groupe de Saint-Luc.

Yoki (Émile Aebischer) (1922–2012)
En 1938, Fernand Dumas engage l'artiste fribourgeois Émile Aebischer, alias Yoki[39], pour travailler en tant que dessinateur dans son bureau d'architecte à Romont. Il y rencontre plusieurs artistes du Groupe de Saint-Luc : Cingria, dont il admire le travail depuis son enfance, Severini, Beretta, Faravel et Feuillat. Dans le cadre du bureau Dumas et Honegger, il travaille étroitement avec le peintre Genevois Maurice Barraud à la réalisation des grandes peintures murales de la chapelle universitaire de Fribourg[40]. Héritier des artistes du Groupe de Saint-Luc, il réalise un vitrail en 1950 pour la chapelle de Châbles, construite par l'architecte Albert Cuony, cinq ans après la pose du chemin de croix de Faravel. C'est à lui qu'on fait appel en 1958 pour parfaire le cycle verrier initié par Cingria et l'atelier Kirsch & Fleckner à l'église Saint-Othmar de Broc[41]. Dans la seconde moitié du XXe siècle, il est amené à compléter avec des verrières modernes la décoration de plusieurs églises de ses prédécesseurs du Groupe de Saint-Luc, comme Semsales et Mézières.

1 Voir à ce sujet pp. 90–92.
2 Galley 1997, p. 22.
3 Voir pp. 65–67.
4 Marquis 1986, pp. 144–149.
5 Gremaud 2009.
6 Clerc 2016 et Strub 1966.
7 Voir chapitre 3.
8 Arnaud/Pajor 2008.
9 Zingg 1947.
10 Lettres du 24 mars, 8 avril et 22 avril 1927 retranscrites dans Journet-Maritain, Correspondance 1996.
11 Yoki 2000, p. 14.
12 Thurre 1985 et Morand 1994.
13 Voir pp. 139–141.
14 Cingria 1917.
15 Cingria 1933, Bouvier 1944, Hess 1946, Cingria 1954 et Rudaz 2009a.
16 Gamboni 1994 et Saint-Martin/Stahl 2023.

17 Saint-Martin/Stahl 2023.
18 Rudaz 2009b et Poiatti 2008, pp. 99 et 104.
19 Faravel y conçoit un ensemble de panneaux peints sur le thème du *Dies Irae* destinés aux parois des confessionnaux. Ces œuvres ont été conservées et constituent ainsi l'un des derniers témoins de cette chapelle aujourd'hui détruite. Roduit 2006.
20 Les vitraux de Siviriez seront achevés par Théodore Strawinsky. Sur Faravel, voir Aguet 2005 et De Diesbach 1939. Faravel conçoit également la décoration et les vitraux de la chapelle catholique de Bière. Voir Caboussat 2022.
21 Albert Gaeng, [Curriculum Vitae], AP Gaeng, s.d.
22 Cette chapelle n'a pas été prise en compte dans le cadre de ce projet au vu du nombre important de cycles de vitraux réalisés dans le canton de Fribourg.
23 Willy Jordan, « Renseignements s/ W. Jordan. [Biographie] », AP Bercher-Jordan, novembre 1958.
24 Reymond 1995, p. 53.
25 Praz rejoint également le Groupe romand de Saint-Luc en 1934. Groupe romand de Saint-Luc, Liste des membres du 25 XII 1934, StAlu, PA 378/14.
26 Noverraz 2014.
27 Poiatti 2001, Poiatti 2008 et Sauterel 2008a.
28 Reymond 1992.
29 Théophile Robert est le fils du peintre Léo-Paul Robert, le petit-fils d'Aurèle Robert et petit-neveu du célèbre peintre Léopold Robert.
30 Robert se convertit au catholicisme en 1940. Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice 1920.
31 Cingria/Bouvier 1937 et Amstutz-Peduto 2016.
32 On lui doit toutefois quelques cycles de vitraux, notamment à Schmitten et à l'église Saint-Laurent de Charmey. Schmid s.d. et Bertschy 1963.
33 Severini 2011 et Belli/Fonti 2011.
34 D'Ayala Valva/Noverraz 2022, Kapsopoulos 2008, Rudaz 2008b et Garrone 1994.
35 Christ (*et al.*) 1956 et Schweizerische St. Lukasgesellschaft 1956.
36 Zermatten 1990 et Gillot-Visinand/Fornaro-Artho 2006.
37 Rudaz 2008a, p. 36.
38 Parallèlement, Thévoz réalise des décorations en peinture murale comme à la chapelle Notre-Dame des Neiges des Paccots, construite par Fernand Dumas. On lui doit des travaux en céramique et un important œuvre de peintre de chevalet. Voir Thévoz 2009 et Thévoz 2012.
39 À sa naissance, le médecin suisse-allemand qui s'occupait de lui, le voyant tout souriant, lui aurait dit : « *Du bist ein Yokeli* », ce que sa sœur aurait retranscrit phonétiquement et qui deviendra son surnom puis son nom d'artiste, « Yoki ». Layaz 2000.
40 Clerc 2021 et Baud 2001.
41 Voir pp. 135–136.

Abréviations

AEG	Archives de l'État de Genève
AEF	Archives de l'État de Fribourg
AEvF	Archives de l'Évêché de Lausanne, Genève et Fribourg
AFF	Archives du Foyer Franciscain (actuelle Hôtellerie franciscaine) de Saint-Maurice
AM	Archives muséales
AP	Archives paroissiales
AP Gaeng	Archives privées Anne Gaeng
AP Bercher-Jordan	Archives privées Ariane Bercher-Jordan
AVG	Archives du vicariat de Genève
StALU	Archives d'État du canton de Lucerne

Bibliographie

AGUET 2005
Joël Aguet, « Gaston Faravel », in : Andreas Kotte (dir. éd.), Dictionnaire du théâtre en Suisse, Zurich : Chronos Verlag, 2005, pp. 558–559.

AGUSTONI 1987
Edoardo Agustoni, « L'opera religiosa di Emilio Maria Beretta (1907–1974) in terra romanda », in : Unsere Kunstdenkmäler – Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte [...] n° 38, 1987, pp. 284–291.

AMBROSIO 2020
Elisa Ambrosio, « Couleur et art verrier au Bauhaus », in : Francine Giese (dir. éd.), La redécouverte de la couleur, Berlin/Boston : Walter de Gruyter, 2020, pp. 85–100.

AUBERT 1945
Jacques Aubert, Marguerite Naville, collection « L'art religieux en Suisse romande » n° 8, Neuchâtel : La Baconnière, 1945.

ALLENSPACH 1984
Christoph Allenspach, L'Université de Miséricorde à Fribourg, Berne : Société d'histoire de l'art en Suisse, 1984.

ALLENSPACH 1998
Christoph Allenspach, « Dumas, Fernand », in : Isabelle Rucki et Dorothee Huber (dir. éd.), Architektenlexikon der Schweiz 19./20. Jahrhundert, Bâle : Birkhäuser Verlag, 1998, pp. 152–153.

AMSTUTZ-PEDUTO 2016
Silvia Amstutz-Peduto, Théophile Robert – La renaissance de l'art sacré/Die Erneuerung der sakralen Kunst, Hauterive/Lucerne : Attinger/Pro Libro, 2016.

ANDREY 1995
Ivan Andrey, « La décoration selon St-Luc », Le Groupe de St-Luc, Patrimoine fribourgeois n° 5, octobre 1995, pp. 35 et 36.

ARNAUD/PAJOR 2008
Frédéric Arnaud et Ferdinand Pajor, « Couleurs et lumières, de Melbourne à Fribourg », in : L'église Saint-Pierre à Fribourg, Patrimoine fribourgeois n° 18, 2008, pp. 54–62.

ARNAUD D'AGNEL 1936
Gustave Arnaud d'Agnel, L'art religieux moderne, tome 1, Grenoble : B. Arthaud, 1936.

AUSSTELLUNG CHRISTLICHER KUNST [...] 1924
Ausstellung christlicher Kunst. Veranstaltet bei Anlass des Schweiz. Katholikentages in der Kunsthalle und im Gewerbemuseum Basel, 26. Juli – 31. August 1924, Bâle : Basler Volksblatt, 1924.

BALCON-BERRY 2014
Sylvie Balcon-Berry, « Origines et évolution du vitrail – L'apport de l'archéologie », in : Michel Hérold et Véronique David (dir. éd.), in : Vitrail Ve–XXIe siècle, Paris : Éditions du patrimoine, Centre des Monuments nationaux, 2014, pp. 19–31.

BAUD 2001
Baud Philippe, Yoki – Un demi-siècle de vitrail, Fribourg : Éditions Saint-Augustin, 2001.
BELLI/FONTI 2011
Gabriella Belli et Daniela Fonti (dir. éd.), Gino Severini 1883–1966 – Futuriste et néoclassique, [Catalogue d'une exposition itinérante tenue au Musée de l'Orangerie, Paris, du 27 avril au 25 juillet 2011 et au Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto du 17 septembre 2011 au 8 janvier 2012], Milan : Silvana Editoriale, 2011.
BERTSCHY 1963
Anton Bertschy, « Freiburger Künstler – Jules Schmid », in : Freiburger Nachrichten n° 4, 8 novembre 1963, www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=FZG19631108-01.2.15 (consulté le 24 septembre 2023).
BIONDA 2016
Romain Bionda, « La merveille de Lausanne – L'abside de Gino Severini à Notre-Dame du Valentin », in : Dave Lüthi (dir. éd.), Lausanne – Les lieux du sacré, collection « Architecture de poche » n° 3, Berne : Société d'histoire de l'art en Suisse, 2016, pp. 64–73.
BLONDEL 2012
Nicole Blondel, Vitrail – Vocabulaire typologique et technique, Paris : Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 4e éd., 2012.
BOEHM (*ET AL.*) 2010
Gottfried Boehm (et al.), Sigmar Polke – Fenster = Window – Grossmünster Zürich, Zürich : Parkett Publishers; Grossmünster, 2010.
BOREL/WYLER/ZEMBOK 2010
Léopold Borel, Alain Wyler et Udo Zembok, L'Auditoire de Calvin – Les vitraux, Genève : APAS, Genève, 2010.
BOUVIER 1937
Jean-Bernard Bouvier, Églises, émaux et vitraux, Neuchâtel/Paris : V. Attinger, 1937.
BOUVIER 1944
Jean-Bernard Bouvier, Alexandre Cingria – Peintre, mosaïste et verrier, Genève/Annemasse : Les éditions du Mont-Blanc, 1944.
BRENTINI 1982
Fabrizio Brentini, *Im Dienste der modernen kirchlichen Kunst – Die Societas Sancti Lucae (SSL) 1924–1981*, mémoire de licence, Université de Lucerne, 1982.
BRETZ/OESTERLE S.D.
Simone Bretz et Diana Oesterle, « Kandinsky, Wassily (Moskau, Russland 1866–1944 Neuilly-sur-Seine, Frankreich », http://hinterglas-klassischemoderne.de/kuenstler (consulté le 16 janvier 2024).
BRISAC/ALLOU 1985
Catherine Brisac et Didier Allou, Un vitrail, collection « Regarder et comprendre », [Le Mans] : Jupilles, 1985.
CABOUSSAT 2022
Éric Caboussat, Bière. De prieurs en pasteurs – Genèse d'une communauté, Bière : Cabédita, 2022.
CARAY (*ET AL.)* 2010
Édith Caray (et al.), Casimir Reymond – 1893–1969, sa vie et son œuvre, Lutry/Gollion : Fondation Casimir-Reymond/Infolio, 2010.
CHRIST (*ET AL.)* 1991
Dorothea Christ (et al.), Die Antoniuskirche in Basel, Bâle : Birkhäuser Verlag, 1991.
CINGRIA 1917
Alexandre Cingria, La Décadence de l'art sacré, Lausanne : Cahiers vaudois, 1917.
CINGRIA/DE TRAZ 1924
Alexandre Cingria et Georges de Traz, « Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice », in : L'Œuvre – Association suisse romande de l'art et de l'industrie, Bulletin mensuel n° 10, janvier 1924.
CINGRIA 1927
Alexandre Cingria, « L'art religieux en Suisse romande », in : Ars sacra, 1927, pp. 30–33.

CINGRIA 1933
Alexandre Cingria, Souvenirs d'un peintre ambulant, Lausanne/Genève [etc.] : Payot, 1933.
CINGRIA 1934
Alexandre Cingria [Le Spectateur romand], « Chronique du Spectateur romand », in : Ars sacra, 1934, pp. 62–68.
CINGRIA/BOUVIER 1937
Alexandre Cingria et Jean-Bernard Bouvier, Théophile Robert – Peintre religieux, collection « L'art religieux en Suisse romande » n° 1, Neuchâtel : La Baconnière, 1937.
CINGRIA 1940
Alexandre Cingria, « Alexandre Cingria nous parle de la Renaissance du vitrail et de l'art religieux », in : La Bourse égyptienne, 1er avril 1940.
CINGRIA 1941
Alexandre Cingria, « La fonction du verre », in : Les nouveaux bâtiments de l'Université de Fribourg, [Fribourg] : Éditions de la revue romande Vie, art et cité, 1941, pp. 126–129.
CINGRIA 1954
Hélène Cingria, Alexandre Cingria – Un prince de la couleur dans la Genève du XXe siècle, Genève : Éditions générales, 1954.
CLERC 2016
Philippe Clerc, Jean-Édouard de Castella – Entre Suisse et Australie, Accrochages 177, 2016, p. 11.
CLERC 2021
Philippe Clerc, « Yoki, un lumineux destin », in : Yoki – L'art au service de la lumière. Émile Aebischer, artiste peintre et verrier, Pro Fribourg 213, 2021, pp. 9–13.
CODEX IURIS CANONICI 1917
Codex Iuris Canonici, 1917, http://www.clerus.org/clerus/dati/2001-03/20-6/CIC17I3.html#_Toc509674656 (consulté le 16 janvier 2024).
CRÉATEUR DE LUMIÈRE 1942
« Créateur de lumière », in : L'Écho illustré n° 23, 6 juin 1942, pp. 12 et 13.
CRETON 1993
Rosa-Thea Creton, « Peintres morgiens créateurs de décors de théâtre », in : Les potiers d'étain à Morges – Peintres morgiens et décors de théâtre, Rolle : Société d'Histoire de La Côte, 1993.
D'AYALA VALVA/NOVERRAZ 2022
Margherita D'Ayala Valva et Camille Noverraz, « Gino Severini's encounter with the Groupe de Saint-Luc in Switzerland and his path towards ‹ despoliation ›, 1923–1947 », in : Studi di Memofonte n° 29, 2022, pp. 79–129.
DE DIESBACH 1939
Frédéric de Diesbach, Gaston Faravel, collection « L'art religieux en Suisse romande » n° 8, Neuchâtel : La Baconnière, 1939.
DE MAEYER 2010
Jan de Maeyer, « Towards a modern religious art – The case of Albert Servaes », in : Rajesh Heynickx et Jan de Maeyer (dir. éd.), The Maritain factor – Taking religion into interwar Modernism, Leuven : University Press, 2010, pp. 71–83.
DESTRAZ 2017
Marie Destraz, « L'église s'enflamme pour la Réforme », in : Réformés – Le Journal, 3 août 2017, https://www.reformes.ch/spiritualites/2017/08/leglise-senflamme-pour-la-reforme-luther-lausanne-saint-francois-echelles (consulté le 24 septembre 2023).
DONCHE-GAY 1994
Sophie Donche-Gay, Les vitraux du XXe siècle de la cathédrale de Lausanne. Bille – Cingria – Clément – Poncet – Ribeaupierre – Rivier, Lausanne : Payot, 1994.
ESTERMANN 1986
Rémy Estermann, « Modernité et propagande – Considérations sur le discours de L'Œuvre », 19–39 – La Suisse romande entre les deux guerres. Peinture, sculpture, art religieux [...], Lausanne : Payot, 1986, pp. 26–40.

EXPOSITION NATIONALE D'ART APPLIQUÉ [...] 1931
Exposition nationale d'art appliqué – [Genève, Palais des expositions, du 30 août au 11 octobre 1931], organisée par L'Œuvre, association suisse romande de l'art et de l'industrie, et par le Werkbund suisse, sous les auspices du Conseil fédéral, Genève : A. Kundig, 1931.

FOSCA 1937
François Fosca (Georges de Traz), « Les Compagnons de Romandie », in : Almanach romand de St-Luc, 1937, pp. 56–58.

GALLEY 1997
Nicolas Galley, « Œuvres transposées – Vitrail, marqueterie, mosaïque, émail », in : Patrick Rudaz (dir. éd.), Emilio Maria Beretta [catalogue de l'exposition « Emilio Maria Beretta, le peintre et l'objet », Musée du pays et val de Charmey, 23 novembre 1997 – 8 février 1998], Charmey : Musée du pays et val de Charmey, 1997, pp. 22–25.

GAMBONI/MORAND 1985
Dario Gamboni et Marie-Claude Morand, « Le ‹ renouveau de l'art sacré › – Notes sur la peinture d'église en Suisse romande de la fin du XIXe siècle à la Seconde Guerre mondiale », in : Nos Monuments d'art et d'Histoire n° 1, 1985, pp. 75–86.

GAMBONI 1986
Dario Gamboni, « Art religieux : Route ouverte, route barrée – L'art d'église protestant », in : 19–39 – La Suisse romande entre les deux guerres. Peinture, sculpture, art religieux [...], Lausanne : Payot, 1986, pp. 73–81.

GAMBONI 1994
Dario Gamboni, « ‹ Baptiser l'art moderne › ? Maurice Denis et l'art religieux », in : Maurice Denis. 1870–1943 [catalogue], Lyon, Musée des beaux-arts, 29 septembre – 18 décembre 1994, Paris : Réunion des musées nationaux, 1994, pp. 75–87.

GARRONE 1994
Garrone Emanuela, « Gino Severini muralista sacro », in : La passione di Cristo e la guerra – Sesta Biennale d'Arte sacra. Fondazione Staurós italiana, San Gabriele, 10 giugno – 10 agosto 1994, San Gabriele : Biennale d'arte sacra, 1994, pp. 368–403.

GASTON FARAVEL À LA GALERIE VALLOTTON 1943
« Gaston Faravel à la Galerie Vallotton », in : Tribune de Lausanne, 14 mars 1943, p. 5.

GERMANIER 2000
Simon Germanier, « Histoire de la construction de l'église de Haute-Nendaz », in : Église et chapelle Saint-Michel de Haute-Nendaz, Nendaz : Nendaz Panorama, 2000, pp. 1–22.

GILLOT-VISINAND/FORNARO-ARTHO 2006
Sylvie Gillot-Visinand, Margrith Fornaro-Artho, Théodore Strawinsky. Genève : Fondation Théodore-Strawinsky, 2006.

GOUDAL 2004
Gérard Goudal, « Vitrail en cristal », in : La pierre d'angle. Magazine de l'ANABF, 2004, https://anabf.org/pierredangle/dossiers/le-verre-et-la-lumiere/vitrail-en-cristal (consulté le 24 septembre 2023).

GREFF 1995
Jean-Pierre Greff, « Art sacré en Europe 1919–1939 – Les tentatives d'un ‹ renouveau › », in : Gérard Monnier et José Vovelle (dir. éd.), Un art sans frontières – L'internationalisation des Arts en Europe, 1900–1950, Paris : Éditions de la Sorbonne, 1995, pp. 1–15, https://books.openedition.org/psorbonne/450 (consulté le 12 juin 2023).

GREMAUD 2009
Pierre Gremaud, « Éventail de Fribourg en peinture et dessin », in : La Gruyère, 18 juillet 2009, www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=LGE20090718-01.2.9 (consulté le 10 septembre 2023).

GROULT 2024
Emma Groult, « Problématiques de la conservation-restauration des verres imprimés employés dans le domaine architectural », in : Sophie Wolf, Laura Hindelang, Francine Giese, Anne Krauter (dir. eds.), Glass in Architecture from the Pre- to the Post-industrial Era. Production, Use and Conservation, Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, 2024, pp. 271–282, https://doi.org/10.1515/9783110793468 (consulté le 11 juillet 2024).

GROUPE DE SAINT-LUC ET SAINT-MAURICE 1920
Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice – Catalogue illustré des travaux exécutés par les membres du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, Genève : [s. n.], 1920.
GRUBER 1925
Jacques Gruber, Le Vitrail à l'exposition internationale des arts décoratifs, Prague : C. Moreau, 1925.
HESS 1946
Robert Hess, Alexandre Cingria, Bâle, 1946.
IAZURLO/PIQUÉ/NOVERRAZ/D'AYALA-VALVA 2021
Paola Iazurlo, Francesca Piqué, Camille Noverraz et Margherita D'Ayala-Valva, « The modern Catholic wall paintings by Gino Severini in Switzerland – An integrated technical study », in : Transcending Boundaries – Integrated Approaches to Conservation. ICOM-CC 19th Triennial Conference Preprints, Beijing, 17–21 May 2021, Paris : Bridgland, 2021, pp. 1–9.
HOSTETTLER 2001
Chantal Hostettler, L'Atelier P. Chiara, Lausanne – Un producteur de vitraux domestiques au début du 20e siècle, mémoire de licence, Université de Lausanne, 2001.
HUSBAND 2019
Timothy B. Husband, « The silver-stained roundel in Northern Europe », in : Elizabeth Carson Pastan et Brigitte Kurmann-Schwarz (dir. éd.), Investigations in Medieval Stained Glass – Materials, Methods and Expressions, Leyde/Boston : Brills, 2019, pp. 307–334.
JENZER 2021
Joël Jenzer, « L'église de Saint-Martin laisse désormais entrer la lumière », in : Le Nouvelliste, 16 septembre 2021, https://www.lenouvelliste.ch/valais/valais-central/leglise-de-saint-martin-laisse-desormais-entrer-la-lumiere–1109933> (consulté le 10 mai 2023).
JOURNET-MARITAIN, CORRESPONDANCE 1996
Journet-Maritain – Correspondance 1920–1929, volume I, Fondation du Cardinal Journet, Fribourg/Paris : Éditions universitaires/Saint-Paul, 1996.
KAISER 2020
Astrid Kaiser, « Les techniques du verre coloré – Entre artisanat, industrie et art », in : Francine Giese (dir. éd.), La redécouverte de la couleur, Berlin : De Gruyter, 2020, pp. 29–38.
KAPSOPOULOS 2008
Anna Carolina Kapsopoulos, « Gino Severini, un peintre de son temps », in : L'église Saint-Pierre à Fribourg, Patrimoine fribourgeois n° 18, 2008, pp. 63–67.
LAUPER 1995
Aloys Lauper, « Nova et Vetera – Fernand Dumas bâtisseur d'églises », in : Le Groupe de Saint-Luc, Patrimoine fribourgeois n° 5, 1995, pp. 17–28.
LAUTIER/SANDRON 2008
Claudine Lautier et Dany Sandron (dir. éd.), Antoine de Pise. L'art du vitrail vers 1400, Paris : CTHS, 2008.
LAYAZ 2000
Alphonse Layaz, Yoki, peintre et verrier [interview filmé le 25 septembre 2000 à Romont], Yverdon-les-Bains : Films Plans-Fixes, 2000, http://www.plansfixes.ch/films/yoki/ (consulté le 22 octobre 2021).
LOIRE 1989
Nathalie Loire, Les vitraux en dalle de verre en France, des origines à 1940, Paris : Institut national d'histoire de l'art, 1989.
LUNEAU 2009
Jean-François Luneau, « Le verre opalescent – Innovation de John La Farge et Louis Comfort Tiffany », in : Les innovations verrières et leur devenir. Actes du deuxième colloque international de l'association Verre & Histoire, Nancy, 26–28 mars 2009, Paris : Verre et Histoire, 2009, http://www.verre-histoire.org/colloques/innovations/pages/p404_01_luneau.html (consulté le 17 juin 2023).
MARITAIN 1998
Jacques Maritain, « Quelques réflexions sur l'art religieux » [23 février 1924], in : Jacques et Raïssa

Maritain. Œuvres complètes, volume 1, Fribourg/Paris, Éditions Universitaires/Saint-Paul, 1998 (2e éd.), pp. 716–723.

MARQUIS 1986
Jean-Marie Marquis, Emilio Maria Beretta 1907–1974, Genève : Skira, 1986.

MAURICE DENIS ET LE VITRAIL 1923
« Maurice Denis et le vitrail », in : Gazette de Lausanne, 14 octobre 1923.

MEER 2002
Sébastien Meer, La dalle de verre en Suisse – Émergence d'une nouvelle technique de vitrail dès 1935, mémoire de licence, Université de Lausanne, 2002.

MELDRUM BROWN 2016
Meldrum Brown Hilda, The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner, Oxford University Press, 2016.

MEYLAN 1993
Pierre Meylan, René Morax et Arthur Honegger au Théâtre du Jorat, Genève : Slatkine Reprints, 1993.

MOULLET 1947
Maurice Moullet, « Une invention dans l'art du vitrail – À propos des nouvelles verrières d'Alexandre Cingria au sanctuaire de N-D des Marches », in : La Liberté, 11 janvier 1947, p. 5.

MORAND 1986
Marie-Claude Morand, « L'art religieux moderne en terre catholique. Histoire d'un monopole » in : 19–39 – La Suisse romande entre les deux guerres. Peinture, sculpture, art religieux [...], Lausanne : Payot, 1986, pp. 82–91.

MORAND 1994
Marie-Claude Morand, L'œuvre d'Albert Chavaz dans le paysage artistique romand, Sion et Martigny : Musées cantonaux, Fondation Pierre-Gianadda, 1994.

MURITH 2014
Sophie Murith, « Septante-cinq ans après, il s'en souvient comme si c'était hier », in : La Gruyère, 11 septembre 2014, p. 15.

NEUNER/JOLIDON/MORET 2017
Monika Neuner, Yves Jolidon et Pascal Moret, « La peinture sous verre monumentale de l'église paroissiale de Mézières (Fribourg, Suisse) – La Délivrance de saint Pierre, 1940, par Emilio Maria Beretta », in : Sophie Wolf et Anne De Pury-Gysel (dir. éd.), Annales du 20e Congrès de l'AIHV, 7–11 Septembre 2015, Fribourg et Romont : Verlag Marie Leidorf GmbH, 2017, pp. 735–738.

NOVERRAZ 2014
Camille Noverraz, Marcel Poncet (1894–1953) – Au cœur de l'œuvre d'un artiste-verrier, mémoire de licence, Université de Lausanne, 2014.

NOVERRAZ/SAUTEREL/WOLF 2021
Camille Noverraz, Valérie Sauterel et Sophie Wolf, « La dalle de verre et ses premières utilisations en Suisse », in : Monuments vaudois n° 11, 2021, pp. 50–59.

NOVERRAZ/SAUTEREL 2022
Camille Noverraz et Valérie Sauterel, « Le Groupe de Saint-Luc (1919–1945) et l'œuvre d'art total. Un concept à réinterroger », in : Annales fribourgeoises, 2022, pp. 109–118.

NOVERRAZ 2024
Camille Noverraz, Réinventer l'art sacré. Le Groupe de Saint-Luc (1919–1945), Berlin : De Gruyter, 2024.

NEUENSCHWANDER FEIHL 1995
Joëlle Neuenschwander Feihl, « L'église catholique Saint-Martin à Lutry – Brève chronique du chantier », in : Paul Bissegger et Monique Fontannaz (dir. éd.), Hommage à Marcel Grandjean – Des Pierres et des hommes, Lausanne, 1995, pp. 665–683.

PARTIE OFFICIELLE – DÉCRETS PONTIFICAUX 1928
« Partie officielle – Décrets pontificaux », in : La Semaine catholique de la Suisse française n° 16, 19 avril 1928, p. 241.

PASQUIER 1995
Augustin Pasquier, « Du savoir-faire du verrier – L'atelier Kirsch & Fleckner », in : Gérard Bourgarel

(dir. éd.), Józef Mehoffer – De Cracovie à Fribourg, ce flamboyant art nouveau polonais, Fribourg : Méandre, 1995, pp. 98–118.

PIE XI 1932
Pie XI, « Allocution lors de l'inauguration de la nouvelle Pinacothèque vaticane, le 27 octobre 1932 », in : Actes de S. S. Pie XI – Encycliques, Motu Proprio, Brefs, Allocutions, Actes des Dicastères [...],tome VIII, 1932, pp. 127–130.

POIATTI 2001
Myriam Poiatti, L'église de Saint-Paul Grange-Canal, Genève, collection « Guides des monuments suisses », Berne : Société d'histoire de l'art en Suisse, 2001.

POIATTI 2008
Myriam Poiatti, « Vitrail et modernité (1900 à 1945) », in : Léopold Borel (dir. éd.), Émotion(s) en lumière – Le vitrail à Genève, Genève : APAS/La Baconnière Arts, 2008, pp. 98–136.

QUEIJO 2017
Karina Queijo, « Saint François chez les Vaudois. Vie, mort et résurrection d'une iconographie hagiographique en terres réformées », in : Nicolas Bock, Ivan Foletti et Michele Tomasi (dir. éd.) Survivals, revivals, rinascenze. Studi in onore di Serena Romano, Rome : Viella, 2017, p. 249–261.

QUELLET-SOGUEL 1996
Nicole Quellet-Soguel, « Biographie », in : Nicole Quellet-Soguel (dir. éd.), Clement Heaton 1861–1940, Londres–Neuchâtel–New York, Hauterive : Gilles Attinger, 1996, pp. 14 et 15.

RADIN 2011
Giulia Radin, Il carteggio Gino Severini Jacques Maritain (1923–1966), Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Florence : Leo S. Olschki, 2011.

RAMUZ/CINGRIA 1978
Charles-Ferdinand Ramuz et Alexandre Cingria, C.-F. Ramuz – A. Cingria. Lettres II 1904–1914. Présentation, choix et notes de Gilbert Guisan et Doris Jakubec, Lausanne : Bibliothèque des Arts, 1978.

REYMOND 1992
Valentine Reymond, Marcel Poncet, Paris : Bibliothèque des Arts, 1992, pp. 57–60.

REYMOND 1995
Armande Reymond, Paul Landry, Ballens : E. Roch, 1995.

RIME/RIME 2005
François Rime et Jacques Rime, Les Marches – Le petit Lourdes fribourgeois. Histoire d'un lieu sacré, Bulle : Éditions gruériennes, 2005.

RODARI 2006
Florian Rodari, « Henry Bischoff », in : SIKART – Dictionnaire sur l'art en Suisse, 2006. https://recherche.sik-isea.ch/sik:person-4000033/in/sikart (consulté le 15 janvier 2024).

RODUIT 2006
Olivier Roduit, « Le Dies Irae de Faravel », in : Les Échos de Saint-Maurice, tome 101, 2006, pp. 25–27.

RUDAZ 1995
Patrick Rudaz, « Des Genevois à Fribourg », in : Le Groupe de St-Luc, Patrimoine fribourgeois n° 5, octobre 1995, pp. 4–6.

RUDAZ 1997
Patrick Rudaz, « Église de Semsales. Une décoration ambitieuse dans une ambiance explosive », Pro Fribourg n° 117, 1997, pp. 79–85.

RUDAZ 1998
Patrick Rudaz, Carouge, foyer d'art sacré, 1920–1945 [Carouge, Musée de Carouge, 25 novembre 1998 – 31 janvier 1999], Carouge : Ville de Carouge, 1998.

RUDAZ 2001
Patrick Rudaz, Raymond Buchs, 1878–1958, peintre, Fribourg : Pro Fribourg, 2001.

RUDAZ 2008A
Patrick Rudaz, « Un concours de circonstances pour un décor haut en couleur », in : L'église Saint-Pierre, Patrimoine fribourgeois n° 18, octobre 2008, pp. 30–37.

RUDAZ 2008B
Patrick Rudaz, « Un grand peintre trop encombrant ? », in : L'église Saint-Pierre, Patrimoine fribourgeois n° 18, octobre 2008, pp. 38–43.
RUDAZ 2008C
Patrick Rudaz, « Une constellation d'artistes en arrière-plan », in : L'église Saint-Pierre, Patrimoine fribourgeois n° 18, octobre 2008, pp. 44–53.
RUDAZ 2009A
Patrick Rudaz, « Cingria (Alexandre, 1879–1945) », in : Jean M. Marquis (dir. éd.), Dictionnaire carougeois – Arts à Carouge : peintres, sculpteurs et graveurs, tome IV B, Carouge : Ville de Carouge, 2009, pp. 84–86.
RUDAZ 2009B
Patrick Rudaz, « Dunand (Eugène, 1893–1956) », in : Jean M. Marquis (dir. éd.), Dictionnaire carougeois – Arts à Carouge : peintres, sculpteurs et graveurs, tome IV B, Carouge : Ville de Carouge, 2009, pp. 110 et 111.
SAINT-MARTIN 2014
Isabelle Saint-Martin, Art chrétien, art sacré – Regards du catholicisme sur l'art. France, XIXe–XXe siècles, Rennes : Presses universitaires, 2014.
SAINT-MARTIN/STAHL 2023
Isabelle Saint-Martin et Fabienne Stahl (dir. éd.). Les Ateliers d'art sacré 1919–1947. Rêves et réalités d'une ambition collective, Campisano, 2023.
SAUTEREL 2008A
Valérie Sauterel, « Les vitraux genevois entre 1830 et 1900 », in : Léopold Borel (dir. éd.), Émotion(s) en lumière, le vitrail à Genève, Genève : La Baconnière Arts, 2008, pp. 52–94.
SAUTEREL 2008B
Valérie Sauterel, « Catalogue raisonné des vitraux de Genève ». in : Léopold Borel (dir. éd.), Émotion(s) en lumière, le vitrail à Genève, Genève : La Baconnière Arts, 2008, pp. 236–242.
SAUTEREL 2014
Valérie Sauterel, « Entre ciel et terre – Les vitraux de la chapelle Notre-Dame-du-Perpétuel-Secours », in : Art + Architecture en Suisse, 2014, pp. 14–23.
SAUTEREL/NOVERRAZ 2022
Valérie Sauterel et Camille Noverraz, « Le statut de l'artiste et son évolution dans le cadre de sa collaboration avec l'atelier Kirsch & Fleckner à Fribourg (Suisse) », in : Catalan Committee of the Corpus Vitrearum (dir. éd.), The Concept and Fabrication of Stained Glass from the Middle Ages to Art Nouveau. 30th International Colloquium CORPUS VITREARUM. Barcelona – Cerdanyola – Girona 4–7 July 2022, Sílvia Cañellas Martínez – Corpus Vitrearum Catalunya, 2022, pp. 115–122.
SCHMID S.D.
Benoît Schmid, « Sa vie », in : Jules Schmid peintre fribourgeois, www.peintrefribourgeois.ch (consulté le 22 mars 2023).
SCHWEIZERISCHE ST. LUKASGESELLSCHAFT 1956
Schweizerische St. Lukasgesellschaft, Hans Stocker, Sakrale Kunst n° 3, Zürich : NZN Buchverlag, 1956.
SERVICE DES BIENS CULTURELS 1995
Service des biens culturels, Le Groupe de St-Luc, Patrimoine fribourgeois n° 5, Fribourg : Service des biens culturels, octobre 1995.
SEVERINI 1921
Gino Severini, Du Cubisme au Classicisme, esthétique du compas et du nombre, Paris : J. Povolozky & Cie, 1921.
SEVERINI 1927
Gino Severini, « Peinture murale – Son esthétique et ses moyens », in : Nova et Vetera, 1927, pp. 119–132.
SEVERINI 2011
Gino Severini, La vie d'un peintre (traduit de l'italien par A. Madeleine-Perdrillat), Paris : Hazan, 2011.

STRUB 1950
Marcel Strub, Théodore Strawinsky, Neuchâtel, Suisse : La Baconnière, 1950, pp. 55–56.
STRUB 1966
Marcel Strub, « Jean de Castella », in : La Liberté, 17 août 1966, p. 9.
TABIN/TOGNI 2013
Jean-Pierre Tabin et Carola Togni, L'assurance chômage en Suisse. Une socio-histoire (1924–1982), Lausanne : Éditions Antipodes, 2013.
THÉVOZ 2009
Jean-Bernard Thévoz, « Gaston Thévoz (1902–1948) – Entre soif de reconnaissance et besoin d'indépendance : une vie d'artiste », in : Annales fribourgeoises n°71, 2009, pp. 136–154.
THÉVOZ 2012
Jean-Bernard Thévoz, « Gaston Thévoz, artiste peintre. Monographie et bibliographie », in : Jean-Bernard Thévoz (dir. éd.), Paysages fribourgeois d'antan photographiés aujourd'hui – Gaston Thévoz, Fribourg : La Sarine, 2012, pp. 7–19.
THURRE 1985
Daniel Thurre, Regard et méditation. Vitraux de Vercorin, avec le chemin de croix d'Albert Chavaz, Martigny : Imprimerie Pillet, 1985.
TORCHE-JULMY 1995
Marie-Thérèse Torche-Julmy, « Mgr Besson et le renouveau de l'art sacré », in : Le Groupe de St-Luc, Patrimoine fribourgeois n° 5, octobre 1995, pp. 9–12.
TORCHE-JULMY 1997A
Marie-Thérèse Torche-Julmy, « Premier exemple de peinture cubiste appliquée à l'art monumental religieux en Suisse romande », in : Pro Fribourg, n°117, 1997, pp. 73–77.
TORCHE-JULMY 1997B
Marie-Thérèse Torche-Julmy, « Redécouverte d'un artiste – Son œuvre fribourgeoise », in : Patrick Rudaz (dir. éd.). Emilio Maria Beretta [catalogue de l'exposition « Emilio Maria Beretta, le peintre et l'objet », Musée du pays et val de Charmey, 23 novembre 1997 – 8 février 1998], Charmey : Musée du Pays et Val de Charmey, 1997, pp. 11–25.
TORCHE-JULMY/MAGGETTI/JAMES 2003
Marie-Thérèse Torche-Julmy, Marino Maggetti et Julian James, « L'église d'Orsonnens, son décor et sa restauration », in : Patrimoine fribourgeois n° 15, novembre 2003, pp. 56–64.
UMSTÄTTER-MAMEDOVA 2004
Lada Umstätter-Mamedova, « L'église Notre-Dame-des-Alpes à Saint-Gervais-Le Fayet », in : Leïla el-Wakil et Pierre Vaisse (dir. éd.), Genève–Lyon–Paris. Relations artistiques, réseaux, influences, voyages, Genève : Georg, 2004, pp. 165–174.
UNE EXPOSITION DE GASTON FARAVEL 1947
« Une exposition de Gaston Faravel », in : Feuille d'avis de Lausanne, 8 décembre 1947, p. 2.
VITRAUX D'ART [...] 1931
Vitraux d'art. Industrie suisse. Exécutés par la Maison Chiara de Lausanne sur les projets et avec la collaboration d'Alexandre Cingria [Catalogue publicitaire], Lausanne : s. n., 1931.
VON RODA 1995
Hortensia von Roda, Die Glasmalereien von Józef Mehoffer in der Kathedrale St. Nikolaus in Freiburg i. Ue, Bâle : Benteli, 1995.
WAEBER/SCHUWEY 1957
Louis Waeber et Aloys Schuwey, Églises et chapelles du canton de Fribourg, Fribourg : Saint-Paul, 1957.
WAGNER 1987
Hugo Wagner, René Auberjonois – L'œuvre peint. Catalogue des huiles, pastels et peintures sous verre, Zurich/Denges-Lausanne : Institut suisse pour l'étude de l'art/Éditions du Verseau, 1987.
WOLAŃSKA 2016
Joanna Wolańska, « ‹ Groupe de Saint-Luc et de Saint-Maurice › i sztuka kościelna w Szwajcarii w okresie Międzywojennym/The ‹ Groupe de Saint-Luc et de Saint-Maurice › and church art in Switzerland in the interwar period », in : Sacrum et Decorum. Materials and Studies on the History of Sacred Art n° 9, 2016, pp. 71–96.

WOLF/TRÜMPLER 2019
Sophie Wolf et Stefan Trümpler, « Les Steinfester ou ‹ fenêtres de pierre › de Richard A. Nuescheler », in : Aline Jeandrevin (dir. éd.), Un rêve d'architecte. La brique de verre Falconnier, Berne : Till Schaap Edition, 2019, pp. 178 et 179.

ZERMATTEN 1938
Maurice Zermatten, Paul Monnier, peintre, collection « L'art religieux en Suisse romande » n° 5, Neuchâtel : La Baconnière, 1938.

ZERMATTEN 1990
Maurice Zermatten, Théodore Strawinsky. L'œuvre monumentale, Novare : Fondazione Enrico Monti, 1990.

ZINGG 1947
Thaddaüs Zingg, « Oscar Cattani. Ein unbekannter Sechziger », in : Neue Zürcher Nachrichten, 16 mai 1947, p. 4, www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=NZN19470516-03.2.7.1 (consulté le 22 mars 2023).

ZUMTHOR 1975
Bernard Zumthor, Paul Monnier, Sion : Éditions de la Matze, 1975.

YOKI 2000
Yoki, Albert Chavaz, 1907–1990. Catalogue de l'art monumental, Viège : Rotten, 2000.

IIIE EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS [...] 1927
IIIe Exposition internationale des arts décoratifs [Palais royal, Monza, 1927], Milan : Commission artistique, 1927.

Index des noms et des lieux

Artistes, ateliers

Noms de lieux

Crédits photographiques

Toutes les photos sont de Cyrille Girardet, photographe, Veyrier, traitées par Helder Da Silva, Graphic Design, Genève et sont la propriété du Vitrocentre Romont, à l'exception des illustrations suivantes :

Fig. 1
Tirée de : *L'Almanach romand de St-Luc*, Fribourg : Galley, 1937

Fig. 2
Archives de l'Évêché, Fribourg (AEvF), Paroisses II, Semsales, carton n°99

Fig. 3
Bibliothèque cantonale et universitaire de Fribourg, Jacques Thévoz, JATH

Fig. 4
Archives privées Ariane Bercher-Jordan

Fig. 5
Archives privées Isabelle Girod

Fig. 6
© Bibliothèque cantonale et universitaire de Fribourg, fonds Jean Mülhauser

Fig. 7, 26, 37, 46, 47, 103
© APAS (Association pour la promotion de l'art sacré), Genève (Cyrille Girardet, Veyrier traitée par Photo Digitale Groll, Genève)

Fig. 8, 10, 35, 82, 91, 98
© Vitrocentre Romont (Camille Noverraz)

Fig. 11 (gauche), 12, 13 (gauche), 24
© Vitromusée Romont

Fig. 15, 21, 83, 84
© Vitrocentre Romont (Yves Eigenmann, Fribourg)

Fig. 17, 19, 21, 23, 25, 27
© Vitrocentre Romont

Fig. 20
© Musée d'art et d'histoire Fribourg (Francesco Ragusa)

Fig. 24
© Vitromusée Romont et Vitrocentre Romont (Yves Eigenmann, Fribourg)

Fig. 28
© Gilles Monney

Fig. 29
Tirée de : *Vitraux d'art. Industrie suisse. Exécutés par la Maison Chiara de Lausanne sur les projets et avec la collaboration d'Alexandre Cingria [catalogue publicitaire]*, Lausanne : s.d., 1931.

Fig. 33
Archives de la paroisse de Travers

Fig. 35
Archives de la paroisse de Semsales

Fig. 38
© SUPSI

Fig. 39 (gauche), 72, 100
© Vitromusée Romont (Yves Eigenmann, Fribourg)

Fig. 40
© Province Suisse des Capucins (Bruno Fäh, TAU-AV Produktion)

Fig. 45, 50, 111, 112
© Paroisse Notre-Dame Notre-Dame-de-l'Assomption, Lausanne / Vitrocentre Romont (Rémy Gindroz)

Fig. 39 (droite), 51, 59, 75, 126
© État de Vaud, Documentation MAH-PBC (Rémy Gindroz)

Fig. 32, 33, 79, 99, 102, 106, 124, 131
© Vitrocentre Romont (Valérie Sauterel)

Fig. 88
© Daniel Stettler

Fig. 93
© Denis Krieger

Fig. 94
Photos tirées de l'article : « Créateur de lumière », in *L'Écho illustré* 23, 6 juin 1942, pp. 12–13 (photographe inconnu).

Fig. 117, 118, 119
© Archives privées Ariane Bercher-Jordan (François Bercher)

Fig. 127
Image tirée de : Frédéric de Diesbach, *Gaston Faravel*. Neuchâtel, Suisse : La Baconnière, 1939 (photographe inconnu).

Fig. 128
© Claudine Demierre

Fig. 134
© Robert Hofer

Fig. 135
© Vitrocentre Romont (Valérie Sauterel)

Fig. 136
© APAS (Association pour la promotion de l'art sacré) (Cyrille Girardet, Veyrier traitée par Photo Digitale Groll, Genève)

Fig. 137
© Erwin Meier

Copyright des œuvres

Fig. 10, 11, 12, 14, 15, 20, 21, 22, 23, 41, 42, 43, 47, 51, 55, 59, 60, 63, 66, 67, 69, 71, 73, 74, 76, 77, 81, 82, 86, 87, 97, 98, 99, 102, 108, 109, 114, 120, 123, 129, 130, 132, 133
© Ayants droit

Fig. 13, 64
© Fondation Théodore Strawinsky

Fig. 134, 136
© Artiste

Fig. 16, 17, 38, 102, 103, 135
© 2024, ProLitteris, Zurich

Fig. 137
© The Estate of Sigmar Polke, Cologne / 2024, ProLitteris, Zurich

Autrices

Camille Noverraz est docteure en histoire de l'art et spécialisée dans l'art sacré et le vitrail contemporain. En 2022, elle achève sa thèse de doctorat sur le Groupe de Saint-Luc, dont le présent ouvrage est la publication. Depuis 2015, elle travaille comme collaboratrice scientifique au Vitrocentre Romont, Centre suisse de recherche sur le vitrail et les arts du verre, où elle entreprend plusieurs projets de recherche relatifs au vitrail et à l'art sacré des XIXe–XXIe siècles.

Valérie Sauterel est historienne de l'art et collaboratrice scientifique au Vitrocentre Romont depuis 1990. Spécialisée dans le vitrail de la fin du XIXe siècle et des XXe–XXIe siècle, elle s'est occupée de l'inventaire des vitraux dans l'espace public du canton de Genève et a étudié le fonds graphique de l'atelier de verriers fribourgeois Kirsch & Fleckner. Elle est responsable depuis 2019 des projets sur le Groupe de Saint-Luc et les vitraux historiques des collections publiques de la Ville de Genève. Elle travaille également en tant que collaboratrice scientifique aux archives Hahnloser à Fribourg.

Lieux de culte étudiés en Suisse romande

Berne

1 Tavannes, église du Christ-Roi

Fribourg

2 Attalens, église Notre-Dame-de-l'Assomption
3 Broc, chapelle Notre-Dame-des-Marches
4 Broc, église Saint-Othmar
5 Bussy, église Saint-Maurice
6 Châbles, chapelle catholique
7 Echarlens, église Notre-Dame-de-l'Assomption
8 Ependes, église Saint-Etienne
9 Fribourg, église Saint-Pierre
10 Fribourg, université Miséricorde, chapelle du Christ-Roi
11 Mézières, église Saint-Pierre-aux-Liens
12 Murist, église Saint-Pierre
13 Orsonnens, église Saints-Pierre-et-Paul
14 Prévondavaux, chapelle Saint-Hubert
15 Romont, chapelle du Pensionnat Saint-Charles
16 Semsales, église Saint-Nicolas
17 Siviriez, église Saint-Sulpice
18 Sorens, église Saint-Michel

Genève

19 Carouge, église Sainte-Croix
20 Cologny, église Saint-Paul
21 Genève, Châtelaine, église Sainte-Marie-du-Peuple
22 Petit-Lancy, église du Christ-Roi

Jura

23 Fontenais, église Saints-Pierre-et-Paul

Neuchâtel

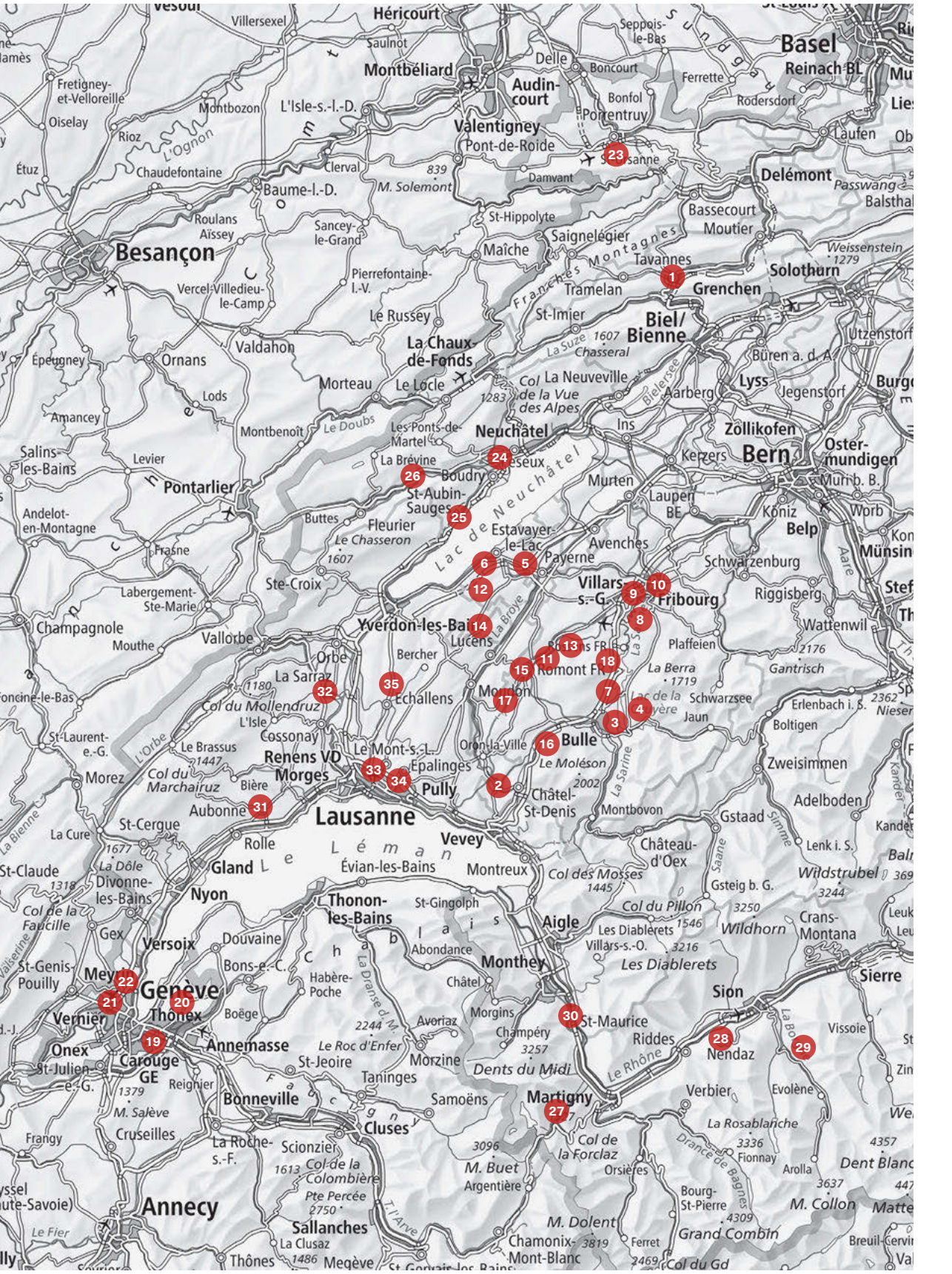
24 Colombier, église Saint-Etienne
25 Saint-Aubin-Sauges (Gorgier), chapelle Notre-Dame-des-Vignes
26 Travers, église Saint-Joseph

Valais

27 Finhaut, église Notre-Dame-de-l'Assomption
28 Haute-Nendaz, église Saint-Michel
29 Saint-Martin, église Saint-Martin
30 Saint-Maurice, chapelle de l'Hôtellerie franciscaine (ancien Foyer franciscain)

Vaud

31 Aubonne, chapelle catholique Notre-Dame
32 La Sarraz, église catholique
33 Lausanne, église catholique Notre-Dame-de-l'Assomption
34 Lutry, église Saint-Martin
35 Villars-le-Terroir, église Saint-Nicolas


Vesoul
Villersexel
Héricourt
Seppois-le-Bas
Basel
Reinach BL
Saulnot
Montbéliard
Delle
Boncourt
Ferrette
Rodersdorf
Fretigney-et-Velloreille
Audincourt
Bonfol
Montbozon
L'Isle-s.-l.-D.
Valentigney
Porrentruy
Laufen
Oiselay
Rioz
L'Ognon
Pont-de-Roide
23
Étuz
Chaudefontaine
Clerval
839
Damvant
Delémont
Passwang
Balsthal
Baume-l.-D.
M. Solemont
Roulans
Aïssey
Sancey-le-Grand
St-Hippolyte
Bassecourt
Moutier
Saignelégier
Weissenstein
1279
Besançon
Maîche
Franches Montagnes
Tavannes
1
Solothurn
Vercel-Villedieu-le-Camp
Pierrefontaine-l.-V.
Tramelan
Grenchen
Le Russey
St-Imier
Biel/Bienne
Utzenstorf
La Chaux-de-Fonds
La Suze
1607
Chasseral
Büren a. d. A.
Épeugney
Ornans
Valdahon
Morteau
Le Locle
Col de la Vue des Alpes
La Neuveville
1283
Bielersee
Aarberg
Lyss
Jegenstorf
Burg
Lods
Amancey
Le Doubs
Les Ponts-de-Martel
Montbenoît
Neuchâtel
Ins
Zollikofen
Salins-les-Bains
Levier
La Brévine
24
Kerzers
Bern
Ostermundigen
Pontarlier
26
Boudry
Lac de Neuchâtel
Murten
Muri b. B.
St-Aubin-Sauges
Laupen BE
Köniz
Worb
Andelot-en-Montagne
Buttes
Fleurier
25
Le Chasseron
Estavayer-le-Lac
Avenches
Belp
Frasne
1607
Payerne
Schwarzenburg
Münsingen
6
5
Ste-Croix
Villars-s.-G.
10
Riggisberg
Aare
Labergement-Ste-Marie
12
9
Fribourg
Champagnole
Yverdon-les-Bains
14
La Broye
8
Wattenwil
Mouthe
Vallorbe
Lucens
Plaffeien
Orbe
Bercher
13
11
La Sarine
2176
Gantrisch
15
Romont FR
18
La Berra
1719
La Sarraz
1180
32
35
Échallens
Moudon
17
7
Lac de la Gruyère
Schwarzsee
Erlenbach i. S.
2362
Niesen
Foncine-le-Bas
Col du Mollendruz
L'Isle
3
4
Jaun
Boltigen
Cossonay
St-Laurent-e.-G.
L'Orbe
Le Brassus
1447
Renens VD
Le Mont-s.-L.
Oron-la-Ville
16
Bulle
Zweisimmen
Morez
Col du Marchairuz
Morges
33
34
Epalinges
Le Moléson
2002
La Sarine
Bière
Pully
2
Châtel-St-Denis
Adelboden
Kander
Aubonne
31
Lausanne
Montbovon
Gstaad
Simme
La Bienne
La Cure
St-Cergue
Vevey
Kandersteg
Rolle
Léman
Château-d'Oex
Lenk i. S.
1677
La Dôle
Gland
Évian-les-Bains
Montreux
Col des Mosses
1445
Saane
Wildstrubel
3698
St-Claude
1318
Divonne-les-Bains
Nyon
Gsteig b. G.
3244
Col de la Faucille
Thonon-les-Bains
St-Gingolph
Col du Pillon
3250
Crans-Montana
Leuk
Gex
Versoix
Douvaine
Chablais
Abondance
Aigle
1546
Les Diablerets
Wildhorn
Valserine
St-Genis-Pouilly
Bons-e.-C.
La Dranse d'Abondance
Villars-s.-O.
3216
Les Diablerets
Meyrin
22
Genève
Habère-Poche
Monthey
Châtel
Sion
Sierre
21
20
Thônex
Vernier
Boëge
Morgins
30
St-Maurice
28
29
La Borgne
Vissoie
Onex
19
Annemasse
2244
Avoriaz
Champéry
Riddes
Nendaz
St-Julien-e.-G.
Carouge GE
Le Roc d'Enfer
St-Jeoire
Morzine
3257
Le Rhône
Zinal
Reignier
1379
M. Salève
Faucigny
Taninges
Dents du Midi
Bonneville
Samoëns
Martigny
Verbier
Evolène
27
Cruseilles
Frangy
Cluses
La Rosablanche
Col de la Forclaz
Drance de Bagnes
3336
Fionnay
4357
La Roche-s.-F.
Scionzier
3096
Arolla
Dent Blanche
Col de la Colombière
1613
M. Buet
Argentière
Orsières
Bourg-St-Pierre
3637
Seyssel (Haute-Savoie)
Pte Percée
2750
L'Arve
4309
M. Collon
Matterhorn
Annecy
Sallanches
M. Dolent
Le Fier
La Clusaz
Chamonix-Mont-Blanc
3819
Ferret
Grand Combin
Breuil-Cervinia
Thônes
1486
Megève
St-Gervais-les-Bains
2469
Col du Gd St-Bernard