

Zeitschrift: Revue du réseau suisse de l'historicisme = Zeitschrift des Schweizer Netzwerks für Historismus : Historismus.ch

Herausgeber: Réseau suisse de l'historicisme = Schweizer Netzwerk für Historismus

Band: 4 (2023)

Artikel: Retrouver les savoir-faire médiévaux de l'art du vitrail au tournant du 20e siècle en Suisse romande : entre idéal artistique et enjeu économique

Autor: Noverraz, Camille

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047949>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Retrouver les savoir-faire médiévaux de l'art du vitrail au tournant du 20^e siècle en Suisse romande : entre idéal artistique et enjeu économique

Camille Noverraz, Vitrocentre Romont

Cette contribution propose un état de la situation de l'art du vitrail en Suisse romande à travers l'analyse des postures de différentes figures d'artistes et chefs d'ateliers illustrant un glissement dans les pratiques verrières entre le dernier quart du 19^e siècle et les premières décennies du 20^e siècle. Nous verrons comment ces pratiquants envisagent le rapport à la matérialité en se réappropriant des techniques qu'ils attribuent à un âge d'or de l'histoire de l'art du vitrail, le Moyen Age, réinvestissant une posture d'artisan qui entre en conflit avec les visées commerciales de la production industrielle.

Dès la fin du 19^e siècle, certains ateliers voient le jour en Suisse romande, dont l'orientation s'avère assez différente de celle adoptée par les ateliers zurichois dominants alors le marché helvétique, à l'instar de ceux de Röttinger, Wehrli, Kreuzer ou Berbig. Ils s'articulent autour de la figure d'une seule personne qui se positionne à la fois comme maître-verrier et peintre-verrier, revendiquant une approche plus artisanale et englobante du métier où les tâches artistiques et d'exécution technique ne sont pas séparées. Si ces divergences sont évidemment dues à la taille modeste de ces entreprises, elles découlent également d'une démarche volontaire de la part de ces chefs d'atelier.

Edouard Hosch : un maître-verrier face au vitrail médiéval

La figure du maître-verrier bâlois Edouard Hosch (1843–1908) illustre déjà ce glissement. Se prenant de passion pour l'art verrier après une première partie de carrière dans le domaine de l'architecture, il se forme auprès du maître-verrier bernois Johann Heinrich Müller (1822–1903) à Berne, et ouvre son propre atelier à Lausanne en 1875, où il réalise aussi bien des vitraux dessinés par lui-même que par d'autres artistes, et est actif également dans le domaine de la restauration. D'après un article hommage réalisé à son décès en 1908, on sait qu'il employait « les procédés anciens qu'il avait spécialement étudiés », et que l'« On louait chez lui une remarquable compréhension de l'art verrier du XIII^e siècle ».¹ Cette fascination se manifeste notamment au temple de Saint-Prex, où il peint en 1896 une représentation

¹ Hosch, Edouard [...] 1843–1908, dossier Agence télégraphique suisse, Archives cantonales vaudoises.



Fig. 1. Saint-Prex, temple, *Vitrail avec vue de la ville médiévale de Saint-Prex*, Edouard Hosch, 1896. Photographie : C. Noverraz.

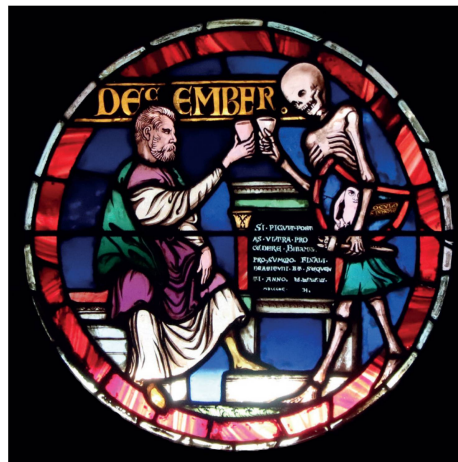


Fig. 2. Lausanne, cathédrale, croisillon sud, rose, *Médail- lon du mois de décembre avec autoportrait de Hosch trinquant avec le maître-verrier médiéval*, Edouard Hosch, 1897. Photographie : C. Noverraz.

de la ville médiévale², dans un style clairement inspiré du vitrail de cette époque et comportant pourtant différentes techniques de peinture sur verre à l'émail et de gravure à l'acide typiques de son temps (fig. 1).

Mais l'exemple le plus emblématique de la carrière de Hosch demeure son travail sur la rose médiévale de la cathédrale de Lausanne, mandat qu'il exécute entre 1891 et 1899 et qu'il devait considérer comme l'œuvre de sa vie. Si les médaillons du losange central ne peuvent mentir sur leur âge avec leur style typique de la fin du 19^e siècle, le maître-verrier livre un travail minutieux et précis en reconstituant plusieurs pièces dans les médaillons, dont certaines sont très difficile à différencier des éléments d'origine.³ Dans le médaillon du mois de décembre, il se représente trinquant avec son prédécesseur maître-verrier du 13^e siècle, expression significative du rapport d'identification qu'il entretient avec cette figure du passé (fig. 2).

Clement Heaton et la matière verre

Dans les mêmes années qu'Edouard Hosch, un autre artiste possédant lui aussi cette double casquette de maître-verrier et de peintre-verrier cherche à renouer avec le vitrail médiéval en tentant d'en percer cette fois-ci les mystères techniques. Il s'agit de l'anglais Clement Heaton (1861–1940), un artiste dont le père, également nommé Clement Heaton (1824–1882), est à la tête de l'un des plus grands ateliers de Londres, la Heaton, Butler & Bayne.

² D'après un document de 1521 dont l'original n'a jamais été retrouvé. Santschi 1992, 70.

³ Huguenin/Trümpler 1999, 34–42.

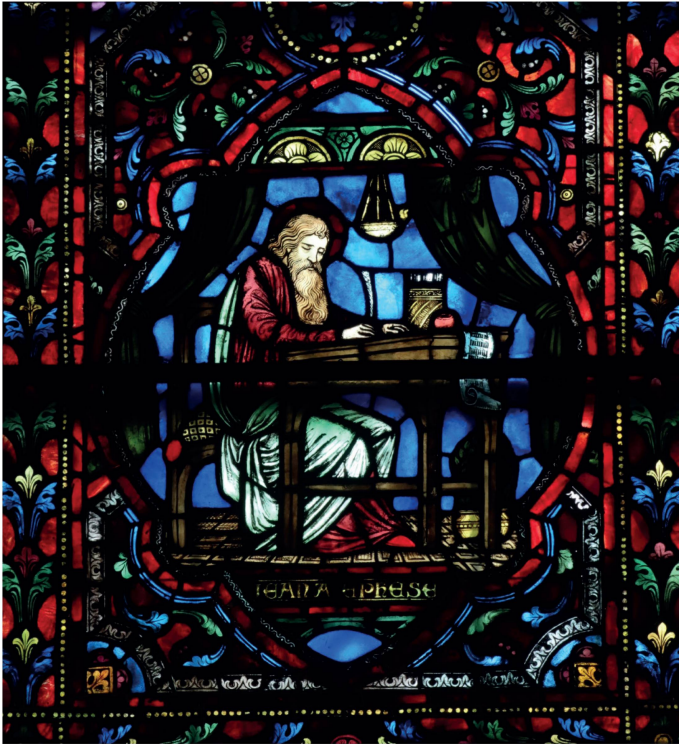


Fig.3. Lausanne, église réformée Saint-François, détail d'un vitrail du chœur, *Jean à Ephèse*, Clement Heaton, 1906. Photographie : C. Noverraz.

Lorsqu'il entre dans l'entreprise paternelle en 1880, le jeune homme ressent un fort décalage avec les visées commerciales de l'atelier, où l'exécution se fait à la chaîne, tandis qu'une répartition s'opère entre les employés qui dessinent les figures et ceux qui sont en charge des parties ornementales et des inscriptions. Ses propres idéaux esthétiques, fortement marqués par la lecture de Ruskin et le mouvement *Arts and Crafts*, l'orientent vers une tout autre conception, plus artisanale et complète de l'art. Dès 1901, l'artiste, installé dans le canton de Neuchâtel, peut enfin reprendre ses activités verrières auxquelles il avait dû contractuellement renoncer pour quelques années, suite à sa décision d'abandonner ses parts dans l'entreprise paternelle, produisant de nombreuses commandes dans toute la Suisse jusqu'en 1914.⁴

Pour ses travaux, Heaton se détourne des verres industriels dont il considère la texture trop homogène et les teintes criardes, et ne se sert pas de verres spéciaux comme les verres imprimés à texture ou les verres opalescents, employés à cette époque de manière privilégiée dans le cadre de la décoration d'intérieurs privés et civils Art nouveau.⁵ Comme il en témoigne dans un article traitant de ses vitraux du chœur de l'église Saint-François à Lausanne (fig. 3), ce qui distingue selon lui les vitraux des 12^e et 13^e siècles des verrières modernes c'est que les dernières se caractérisent par une «absence de contrôle de l'artiste sur les moyens dont il dispose».⁶ Dans sa vision, c'est la beauté de la matière qui importe avant tout pour le verrier

4 Quellet-Soguel 1996a, 9–13.

5 Et largement utilisés par d'autres ateliers contemporains, comme celui de Georg Röttinger, qui propose un vaste assortiment de verres spéciaux à sa clientèle et emploie peu de verre dit «à l'antique», plus coûteux. Zangger 2007, 123–124.

6 Heaton 1907, 3.

médiéval. Pour véritablement maîtriser son art, l'artiste actuel doit donc revenir à ces principes, ce qui implique de créer lui-même son matériau et choisir ses teintes.⁷ Procédant à la fonte et à la coloration de ses verres, Heaton parvient à obtenir une matière légèrement opaque et chatoyante, avec une qualité de texture non homogène s'approchant des verres médiévaux. Il les peint lui-même avec une grisaille appliquée au pinceau suivant les méthodes décrites par le moine Théophile dans sa *Schedula diversarum artium* (12^e siècle), en les cuisant probablement assez fortement au four afin de les assombrir.⁸

Marcel Poncet : techniques traditionnelles et expression moderne

Une certaine filiation, déjà relevée par plusieurs auteurs⁹, s'établit entre Heaton et un artiste emblématique du renouveau de l'art du vitrail durant la première moitié du 20^e siècle, Marcel Poncet (1894–1953). L'artiste entreprend des études aux Beaux-Arts de Genève, parallèlement à une formation pratique au sein de l'atelier de vitrail de Gérard Krachten (1863–1944) à Carouge. Dès 1915, il installe son propre atelier à son domicile à Genève, et, en 1917, un second sous l'appellation de « Société genevoise de verres ouvrés », où il réalise à la fois ses propres vitraux et ceux d'autres artistes. Dès ses premières années d'activités, il collabore avec de grandes figures du renouveau de l'art sacré de cette première moitié de 20^e siècle, Maurice Denis (1870–1943) et Alexandre Cingria (1879–1945), avec lequel il fonde en 1919 le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice.¹⁰

À l'instar de Heaton, Poncet se détourne pour ses propres vitraux des verres spéciaux produits par l'industrie. Ils sont pourtant très appréciés par son ami Cingria, qui n'a de cesse d'en exploiter toutes les possibilités artistiques dans ses œuvres verrières dès 1918. Même dans ses premiers vitraux de l'église Saint-Paul de Cologny dans le quartier de Grange-Canal, dont le style Art nouveau est sans doute influencé par la figure de Maurice Denis présent sur le chantier, Poncet emploie de manière privilégiée le verre à l'antique. Il travaille les textures et les modelés uniquement à l'aide d'une grisaille apposée puis grattée de manière très subtile et consciencieuse (fig. 4). Dans la suite de sa carrière, la grisaille se fera de plus en plus présente, appliquée avec une touche libre qui caractérise à la fois son œuvre de peintre de chevalet et de graveur (fig. 5).¹¹ Cette préférence pour des vitraux densifiés par la peinture, dont le rayonnement des teintes est accentué par le contraste des zones chargées de grisaille et du verre pur, doit également être lue sous le prisme de son admiration pour le vitrail médiéval, dont la transparence et la coloration est altérée au fil du temps

7 Heaton 1907, 3.

8 Quillet-Soguel 1996b, 141. Les recherches de Heaton sur la fabrication du verre à vitrail ont été étudiées de manière approfondie par Stefan Trümpler : Trümpler 1996, 169–175.

9 Trümpler 1996, 169–175 ; Kaiser 2020, 29–38.

10 Reymond 1992, 37–38.

11 Noverraz 2014.

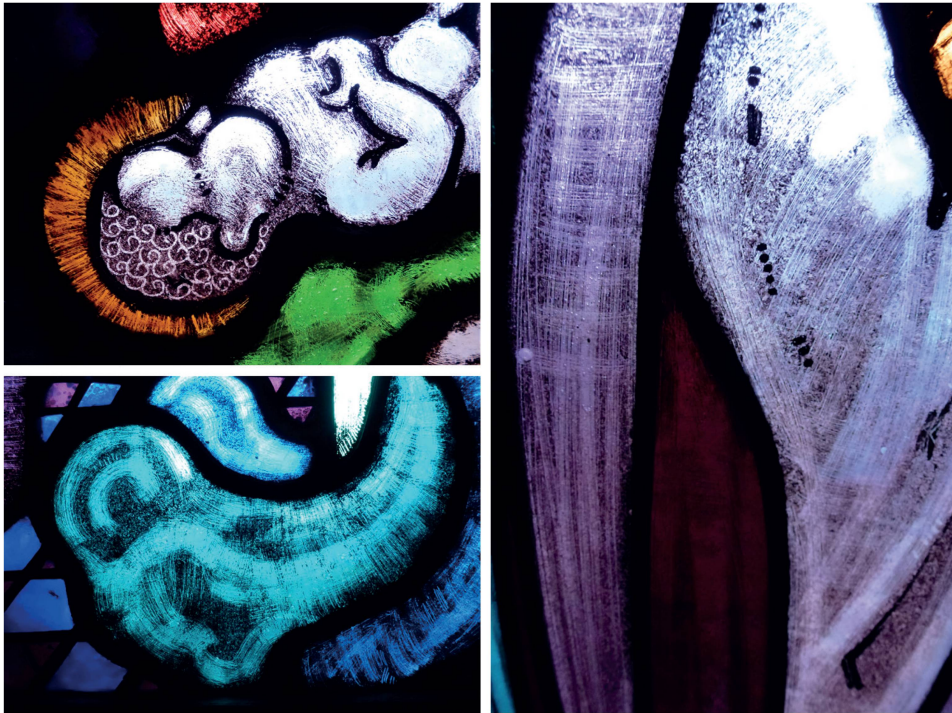


Fig. 4. Coligny, église Saint-Paul, bas-côté sud-est, Détails montrant différentes applications de la grisaille sur les vitraux de sainte Cécile et de la Vierge, Marcel Poncet, 1915. Photographies : C. Noverraz.

par le phénomène de brunissement.¹² C'est notamment le cas des vitraux de Chartres, que Poncet visite et étudie de manière approfondie en 1916.¹³ Cet assombrissement, loin d'être considéré comme un défaut par les artistes de la période, est au contraire valorisé, comme on le constate à la lecture du chapitre consacré à la question des vitraux dans le *Catalogue illustré* publié par le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice en 1920, qui loue l'heureux effet de cette « patine du temps », sans laquelle « bien des vitraux du Moyen-âge seraient forts médiocres ».¹⁴ Chez Poncet, cette sublimation due au vieillissement est volontairement recherchée et traduite par la peinture à la grisaille dont la puissance est encore accentuée par une forte cuisson des verres.

Une correspondance fournie témoigne des tentatives de Poncet pour se fournir en verre à l'antique auprès de plusieurs fabriques étrangères dès ses premières années d'activité, les verreries suisses existantes étant alors majoritairement spécialisées dans le verre creux.¹⁵ Ces documents révèlent

¹² Müller 2002.

¹³ Reymond 1992, 100.

¹⁴ Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice 1920.

¹⁵ Voir la correspondance échangée entre Poncet et plusieurs entreprises, verreries et ateliers suisses et étrangers entre 1915 et 1921, conservée dans les archives du fonds Marcel Poncet au Vitrocentre Romont, dont: Zwieseler & Pirnaer Farbenglaswerke, Munich ; Glas-Grosshandlung L. Gerling, Munich ; Verein Deutscher Farbenglaswerke, Berlin ; G. Massare, Paris ; Clayton & Bell, Londres ; Glasmanufaktur A.G, Schaffhouse ; Verrerie de Bulach ; Fabrique Théodore Wilhelm, Zurich ; Rob Looser, Zurich.

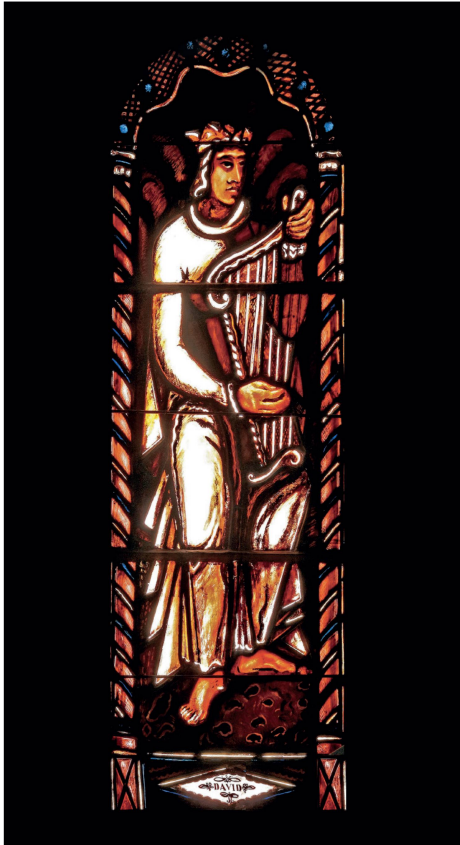


Fig. 5. Cologny, église Saint-Paul, vitrail de la tribune, *David*, Marcel Poncet, 1924. © APAS (Association pour la Promotion de l'Art Sacré), Genève (photographie : C. Girardet, Veyrier).

que Poncet a des exigences très précises concernant les verres qu'il cherche, dont les propriétés doivent se rapprocher des verres médiévaux. En 1925, il s'adresse à la manufacture londonienne James Hetley, expliquant qu'il lui faut de « très beaux verres antiques, très foncés de ton et très irréguliers ».¹⁶ C'est dans cette optique et pour pallier ce manque que le jeune artiste décide dès 1917 d'ouvrir une fabrique afin de produire lui-même ce verre artistique tant convoité, ce qui permettrait en outre de proposer une alternative à l'importation de verre depuis l'étranger et notamment d'Allemagne, dans un contexte d'anti-germanisme entretenu par la guerre. Pour mener à bien ce projet, l'artiste s'assure la collaboration d'un expert en la matière, celle du maître-verrier et mosaïste Charles Wasem (1875–1961), qui s'est formé dès 1900 dans l'atelier de Heaton, où il a été employé durant environ treize ans.¹⁷ La verrerie de Saint-Gobain, qui a conscience qu'il existe un marché à saisir pour le verre à vitrail, accepte de chapeauter le projet. Une ébauche de contrat non daté évoque la création d'une verrerie sise à Bossey-Veyrier près de Genève, destinée à la fabrication de verre à photographie, de verre antique soufflé pour vitraux, de verres colorés, laminés d'inégales épaisseur pour vitraux, et de verres colorés soufflés pour signaux.¹⁸ Malgré l'aide de Wasem qui peut lui faire profiter des connais-

¹⁶ Lettre de Marcel Poncet à James Hetley & Cie, Londres, 15 avril 1925, Vitrocentre Romont, Archives fonds Marcel Poncet.

¹⁷ Charles et son fils Jacques (1906–1985) poursuivront d'ailleurs leurs recherches sur la matière en fabriquant eux-mêmes leur propre verre pour la réalisation de vitraux dans la technique de la dalle de verre dès le milieu des années 1950. Voir Meer 2002.

¹⁸ *Verrerie de Bossey-Veyrier. Annexes au contrat [...], [1918–1920]*, Vitrocentre Romont, Archives fonds Marcel Poncet.

Verre de Soude		Verre de Potasse	
Silice	75.44	Silice	77.48
Chaux	13.70	Chaux	12.97
Soude	10.83	Potasse	15.55
	100. —		100. —

Verre normal, contient sans doute trop de silice et de chaux pour être très facile, mais la quantité de soudure à ajouter doit être aussi faible que possible.

Nôtre Programme

Voulant travailler environ 2800 qd/an
 par jour 4160 kg. } +1200 f. a pot
 de verre. } +160 vers la fin
 4160 kg.

nos besoins de

Soude	624, 832
Potasse	430, 430
	8720, 24960

2160 kg. 15%
 20800
 4160
 624,00 kg.

20% Pour 4200 kg. de
 832,00 kg. verre utile par jour
 il faut environ 800 k.
 de soude soit $30 \times 800 = 24,000$
 environ 24,000 kg. par mois.

Fig. 6. Marcel Poncet, Page d'un carnet de note sur la fabrication du verre à l'usine de Bossey-Veyrier, [1917–1920], Vitrocentre Romont, fonds Marcel Poncet.

sances acquises auprès de Heaton sur la fabrication des verres, Poncet est trop inexpérimenté et dépassé par l'ampleur de la tâche. Il ne parvient qu'à obtenir quelques verres trop fragiles pour être utilisables et se voit dans l'impossibilité de développer la production de manière suffisamment fiable pour satisfaire les ambitions industrielles de Saint-Gobain (fig. 6). L'entreprise fait donc faillite et doit fermer ses portes fin 1921.¹⁹ Suite à cet échec, Poncet ne peut plus espérer utiliser son propre verre pour ses commandes, notamment pour la cathédrale de Lausanne où il doit réaliser un second vitrail sur le thème de la Crucifixion. Dans un brouillon de lettre au directeur de Saint-Gobain daté de 1925, il déplore cet état de fait, expliquant qu'il sera contraint pour l'exécution «à mille subterfuges, dépourvu de verre de belle qualité et réduit à employer les verres existant[s] actuellement dont [l'intérêt] est nettement nul».²⁰

L'aventure de Bossey-Veyrier illustre particulièrement bien le conflit qui se joue entre les aspirations artistiques d'un artiste et des enjeux de nature commerciale qui en sont indissociables. Elle reflète les problématiques qui animent la scène culturelle de ce premier quart de siècle, où s'opère une importante réflexion sur le rôle des artisanats d'art en Suisse dans une étroite interaction entre aspirations identitaires et économiques. Dans le domaine de l'art religieux, une Société artistique comme le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice est particulièrement révélatrice de l'entrechoquement de

¹⁹ Kaiser 2020.

²⁰ Brouillon de lettre de Marcel Poncet au directeur de Saint-Gobain, 15 mai 1925, Vitrocentre Romont, Archives fonds Marcel Poncet.

ces problématiques. Relayant de nombreux principes du mouvement *Arts and Crafts*, la Société cherche à renouveler l'art sacré en proposant aux paroisses des œuvres d'art originales de belle qualité, fruit du travail d'artistes et d'artisans, constituant une contre-offre à la production industrielle de basse qualité d'articles religieux. Les enjeux commerciaux demeurent toutefois au cœur de son existence, comme le prouve son statut de société coopérative et son inscription au registre du commerce à sa création.²¹ Les arts du verre, et notamment le vitrail, y jouent un rôle central.

Le vitrail, un artisanat d'art valorisé par la Suisse

Dans le domaine profane, l'articulation entre artisanat et industrie est un problème géré depuis 1913 par le *Werkbund* et son pendant francophone, L'Oeuvre, dont les principes sont très similaires à ceux du Groupe de Saint-Luc, qui entretient des liens étroits avec elle.²² Le *Werkbund* et L'Oeuvre ont pour mission de favoriser le développement des industries d'art en replaçant l'artiste, seul expert des formes, des matériaux et des styles, au cœur du processus créatif. Il s'agit d'assurer le développement des industries d'art suisse, mais également de contribuer à la construction d'une identité culturelle helvétique à travers la revalorisation d'artisanats d'art porteurs d'une certaine tradition. Lors d'une exposition d'intérieurs ouvriers qu'elle organise en 1918 à Lausanne, L'Oeuvre rappelle ainsi qu'elle a été fondée afin de

«développer l'activité de notre pays dans le domaine de l'art appliqué et pour travailler au perfectionnement de nos industries d'art considérées à la fois comme un précieux moyen de culture populaire et comme un important facteur de prospérité économique».²³

Des secteurs comme l'horlogerie et la joaillerie, mais aussi des arts du feu comme l'émaillerie, la faïencerie, la céramique ou le verre, qui ont fait la renommée de Genève et Carouge dès la fin du 16^e siècle²⁴, incarnent un certain savoir-faire helvétique et sont un atout majeur pour se positionner sur le marché international. C'est d'ailleurs avec une exposition itinérante consacrée aux arts du feu que L'Oeuvre fait sa première apparition publique en 1916, où les vitraux de Cingria et Poncet sont très remarquables.²⁵ Deux articles dédiés à l'évènement par la *Gazette de Lausanne* et la *Feuille d'Avis de Vevey*

²¹ C'est d'ailleurs à la suite d'une faillite commerciale que le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice disparaît en 1924 pour laisser place à la *Societas Sancti Lucae* ou Société Saint-Luc, dont l'orientation s'avère assez différente. Elle ne se positionne plus comme une entreprise proposant des services, mais comme une association défendant les intérêts de l'art religieux. Noverraz 2022, 87–90.

²² Rudaz 1998, 27–28.

²³ Catalogue de l'exposition d'intérieurs ouvriers organisée par L'Oeuvre, 6 novembre – 22 décembre 1918, Lausanne, cité par : Rudaz 1998, 27.

²⁴ Dumaret 2010, 267 ; Fallet 2010, 109–111.

²⁵ Reymond 1992, 38.



Fig. 7. Alexandre Cingria, *Béatrice soulevée par l'Amour*, 1924–1925, vitrail, 260 x 138 cm, Musée Ariana, Ville de Genève, Inv. Vx 0036 (en prêt au Vitromusée Romont). © Vitrocentre Romont (photographie : Y. Eigenmann, Fribourg).

mettent en évidence la nécessité de se débarrasser de «l’envahissement» du marché local par les fabriques étrangères et surtout allemandes, «qui font en Suisse une concurrence impitoyable aux fabricants».²⁶

Les expositions internationales fournissent l’occasion de prouver l’étendue des talents des artisans suisses dans des domaines variés, où l’art du vitrail figure en bonne place, comme le prouve la médaille d’or obtenue lors de l’Exposition universelle de 1900 à Paris par la maison Kirsch & Fleckner, jeune atelier fondé depuis seulement six ans lors de l’obtention de cette récompense.²⁷ En 1925, à l’occasion de l’Exposition internationale des Arts décoratifs de Paris, la section suisse est placée sous l’égide de L’Oeuvre et du *Werkbund* qui organise la représentation des meilleures industries d’art suisse lors de cet événement majeur.²⁸ C’est le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice²⁹ qui a l’honneur de représenter les compétences de la Suisse dans le domaine de l’art religieux moderne, tandis que son animateur principal, Alexandre Cingria, illustre l’art du vitrail par deux œuvres qui incarnent toute la vivacité des propositions de l’art moderne dans ce domaine (fig. 7).³⁰

26 L’exposition des Arts du feu 1916, 5–6 ; Lausanne : Exposition des Arts du feu 1916, 5–6.

27 L’atelier avait présenté la verrière des Martyrs, réalisée sur les cartons de l’artiste Jozef Mehoffer pour la cathédrale de Fribourg. Il est intéressant de noter que ce prix récompense le travail de l’atelier et non celui du créateur du dessin. Von Roda 1995, 180 ; Pasquier 1995, 103–104.

28 *Suisse : Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes [...] 1925.*

29 Ce qui est assez ironique étant donné qu’à cette date le Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice n’existe déjà plus. Voir Noverraz 2022, 42–43.

30 Il s’agit de deux vitraux en pendant représentant Béatrice soulevée par l’Amour et Paolo et Francesca (prêts du Musée Ariana au Vitromusée Romont). Voir la fiche d’inventaire (VMR_273) sur la base de données en ligne du Vitrocentre Romont, vitrosearch.ch : <<https://www.vitrosearch.ch/fr/objects/2503008>>.

Ainsi que le démontre ce panorama évidemment fragmentaire, la période située entre le dernier quart du 19^e siècle et le premier quart du 20^e siècle est particulièrement déterminante pour les arts verriers, qui sont profondément reformulés par des artistes désireux de conjuguer les réalités matérielles et économiques qui entourent leur métier avec des idéaux et principes artistiques puisés dans une profonde admiration pour le Moyen Âge. Les contextes culturels et artistiques dans lesquels ces artistes et maître-verriers évoluent sont traversés par ces lignes de force, que ce soit dans le domaine de l'atelier et des associations professionnelles qui régissent les métiers d'art comme L'Oeuvre et le *Werkbund*, dans le champ de la commande monumentale profane et religieuse, ou encore dans des cadres de représentation impliquant des enjeux identitaires, à l'instar des expositions.

Docteure en Histoire de l'art avec une thèse défendue en 2022 à l'Université de Lausanne sur le Groupe de Saint-Luc (1919–1945), Camille Noverraz est spécialiste du vitrail des 19^e–20^e siècles. Elle travaille depuis 2015 comme collaboratrice scientifique au Vitrocentre Romont, centre de recherche sur le vitrail et les arts du verre, où elle mène différents projets de recherche.

Bibliographie

Isabelle Dumaret, «Carouge et la faïence (1791–1936)» dans Alexandre Fiette (éd.), *Décor, design & industrie : les arts appliqués à Genève*, catalogue d'exposition (Musée d'art et d'histoire de Genève, 15 octobre 2010 – 1^{er} mai 2011), Paris : Somogy, Genève : Musées d'art et d'histoire, 2010, 267–272.

Estelle Fallet, «Au coeur de la Fabrique, les arts appliqués», dans Alexandre Fiette (éd.), *Décor, design & industrie : les arts appliqués à Genève*, catalogue d'exposition (Musée d'art et d'histoire de Genève, 15 octobre 2010 – 1^{er} mai 2011), Paris : Somogy, Genève : Musées d'art et d'histoire, 2010, 109–114.

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.

Clement Heaton, «Les vitraux de St-François», *Gazette de Lausanne*, 14 janvier 1907, 3.

Claire Huguenin et Stefan Trümpler, «La Rose à travers les siècles. Notes historiques et observations techniques», dans Commission technique permanente de la cathédrale (éd.), *La rose de la cathédrale de Lausanne : histoire et conservation récente*, Lausanne : Payot, 1999, 34–42.

Astrid Kaiser, «Les techniques du verre coloré : entre artisanat, industrie et art», dans Francine Giese (éd.), *La redécouverte de la couleur*, Berlin/Boston : De Gruyter, 2020, 29–38.

«L'exposition des Arts du feu», *Feuille d'avis de Vevey*, 1^{er} décembre 1916, 5–6.

«Lausanne : Exposition des Arts du feu», *Gazette de Lausanne*, 28 novembre 1916, 5–6.

Sébastien Meer, *La dalle de verre en Suisse : émergence d'une nouvelle technique de vitrail dès 1935*, mémoire de licence, Lausanne : Université de Lausanne, 2002.

Wolfgang Müller, *Verbräunte Mittelalterliche Glasmalereien*, Leipzig : Edition Leipzig, 2002.

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

Camille Noverraz, *Le Groupe de Saint-Luc (1919–1945): Expression et quête d'identité d'une Société artistique catholique dans l'Europe de l'entre-deux-guerres*, thèse de doctorat, Lausanne : Université de Lausanne, 2022.

Augustin Pasquier, «Du savoir-faire du verrier : L'atelier Kirsch & Fleckner», dans Gérard Bourgarel (éd.), *Jozef Mehoffer: De Cracovie à Fribourg, ce flamboyant art nouveau polonais*, Fribourg : Méandre, 1995, 98–118.

Nicole Quellet-Soguel, «Biographie», dans Nicole Quellet-Soguel (éd.), *Clement Heaton 1861–1940. Londres-Neuchâtel-New-York*, Hauterive : Gilles Attinger, 1996a, 9–13.

Nicole Quellet-Soguel, «Les techniques», dans Nicole Quellet-Soguel (éd.), *Clement Heaton 1861–1940. Londres-Neuchâtel-New-York*, Hauterive : Gilles Attinger, 1996b, 139–143.

Valentine Reymond, *Marcel Poncet*, Paris : Bibliothèque des Arts, 1992.

Patrick Rudaz, *Carouge, foyer d'art sacré, 1920–1945*, Carouge : Ville de Carouge, 1998.

Catherine Santschi, «Histoire de l'église paroissiale de Saint-Prex», dans Peter Eggenberger et al., *L'église de Saint-Prex. Histoire et archéologie* (Cahiers d'archéologie romande 55), 1992, 11–85.

Suisse : Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes. Paris 1925, 2^e éd., Zurich : Orell Füssli, 1925.

Stefan Trümpler, «Un véritable travail artistique et non industriel. La technique du vitrail de Clement Heaton», dans Nicole Quellet-Soguel (éd.), *Clement Heaton 1861–1940. Londres-Neuchâtel-New-York*, Hauterive : Gilles Attinger, 1996, 169–175.

Hortensia von Roda, *Die Glasmalereien von Józef Mehoffer in der Kathedrale St. Nikolaus in Freiburg i.Ue.*, Wabern-Bern : Benteli, 1995.

Eva Zangger, «Techniken der Glasmalerei an der Schwelle zum 20. Jahrhundert: Die Zürcher Werke des Glasmalers Georg Röttinger», dans *Techniques du vitrail au 20^e siècle, forum pour la conservation et la restauration des vitraux, Namur, 14–16 juin 2007* (Les dossiers de l'IPW 3), Namur : Institut du patrimoine Wallon, 2007, 119–125.