

Zeitschrift: Monuments vaudois
Herausgeber: Association Edimento - pour le patrimoine
Band: 7 (2017)

Artikel: Marcel Poncet (1894-1953) et le vitrail religieux moderne
Autor: Noverraz, Camille
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1053359>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

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

Marcel Poncet (1894-1953) et le vitrail religieux moderne

Camille Noverraz

Au début du XX^e siècle, les artistes issus des Beaux-Arts manifestent un regain d'intérêt pour les domaines relevant jusqu'alors de l'artisanat tels que l'orfèvrerie, la mosaïque, la tapisserie et le vitrail. Cette tendance à la revalorisation des arts appliqués va de pair avec le renouveau de l'art sacré qui éclot dans toute l'Europe durant la première moitié du XX^e siècle, poussant les artistes à réinvestir le champ du vitrail religieux. La réalisation des verrières de la cathédrale de Fribourg entre 1895 et 1936 par l'artiste polonais Józef Mehoffer et l'atelier fribourgeois Kirsch & Fleckner (1869-1946), expérience assez unique par son ampleur, ouvre la voie à un changement de paradigme au niveau de la collaboration entre l'atelier et l'artiste¹. Après la Première Guerre mondiale, ce dernier trouve vraiment sa place dans le processus de création du vitrail; la collaboration entre l'artiste Alexandre Cingria (1879-1945) et l'atelier lausannois Chiara étant à cet égard un parfait exemple². Comme Cingria, beaucoup d'artistes suisses s'intéressent à cette technique en l'imprégnant de leur propre sensibilité, le plus souvent en parallèle à une carrière de peintre: Ernest Biéler (1863-1948), Louis Rivier (1885-1963), Edmond Bille (1878-1959) en Suisse romande, ainsi que Hans Stocker (1896-1983), Anton Flüeler (1898-1960) ou encore Albin Schweri (1885-1946), en Suisse alémanique. Parmi ces artistes, certains, comme Eugène Dunand (1893-1956), ou Otto Staiger (1894-1967), possèdent un atelier où ils réalisent eux-mêmes leurs vitraux³.

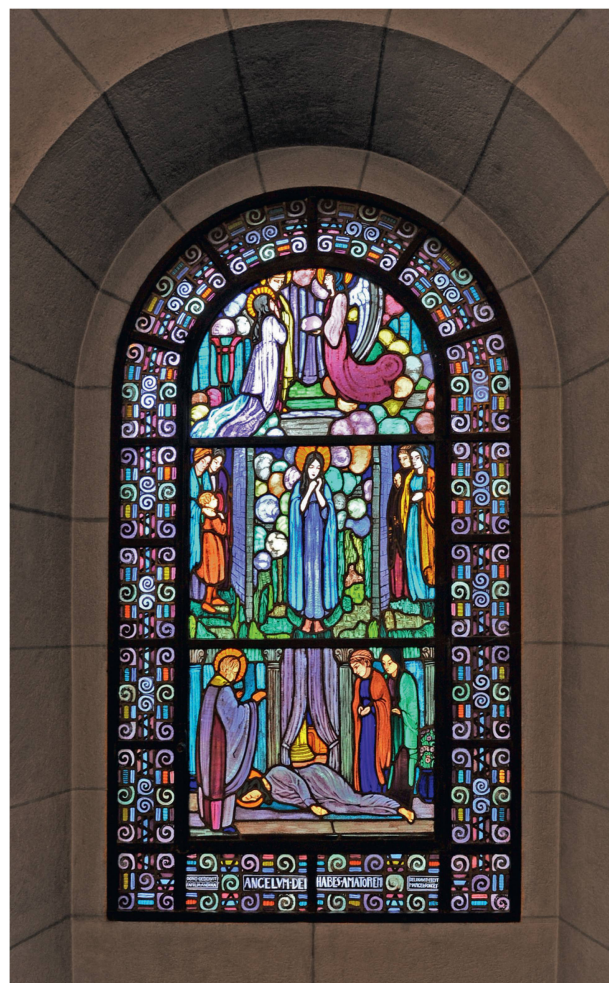
C'est également le cas du Genevois Marcel Poncet (1894-1953). S'inscrivant dans la lignée du travail de l'artiste

Clement Heaton (1861-1940)⁴, cet artiste a mené de front sa carrière de peintre et de peintre-verrier, puis de mosaïste dès les années 1930. Sa production comprend environ soixante-sept vitraux, situés dans les cantons de Vaud, Genève, en Valais et en Suisse allemande, ainsi que quelques-uns en France, pratiquement tous religieux. Le fonds de l'artiste relatif au vitrail, comprenant près de 1130 œuvres graphiques, esquisses, maquettes et cartons, a été déposé en 1996 au Vitrocentre Romont où il a fait l'objet d'un inventaire réalisé dans sa majeure partie entre 2013 et 2014, sur lequel a pris appui un mémoire de maîtrise achevé cette même année⁵. Ce travail a permis de mettre en lumière une part jusqu'alors peu étudiée de la carrière de Marcel Poncet, avant tout présenté comme un peintre par les critiques, reléguant le vitrail et la mosaïque au rang d'activités secondaires et mineures de l'artiste⁶. L'importance du corpus verrier permet pourtant d'affirmer que le vitrail occupe une place des plus importantes au sein de son œuvre. Il se consacre majoritairement à cet art au début de sa carrière, possède très vite son propre atelier où il met un point d'honneur à s'occuper personnellement de chacune des étapes de la fabrication de ses verrières. Sa volonté de perpétuer le savoir-faire verrier traditionnel le pousse d'ailleurs à ouvrir en 1919 sa propre usine de verre fabriqué à l'antique⁷, verre alors devenu rare sur le marché suite à la diminution de sa production à l'aube de la Première Guerre mondiale⁸. Dès 1922, il se tourne vers la peinture à l'occasion de longs séjours à Paris, et ne revient réellement au vitrail qu'en 1932. Vitrail et peinture se côtoient ensuite jusqu'à la fin de sa vie.

Si ses premiers vitraux de la période de 1915 à 1922 demeurent dans une certaine conformité, Poncet s'attire ensuite plusieurs fois la critique avec des vitraux d'une grande modernité formelle et stylistique. Cette modernité évolue en fonction des expériences de l'artiste dans son métier de verrier, mais aussi de peintre. L'analyse des vitraux et du fonds graphique, ainsi que des sources produites par l'artiste sous la forme de carnets de notes⁹ a permis de comprendre l'évidence de ce lien.

ENTRÉE SUR LA SCÈNE ARTISTIQUE : SAINT-PAUL DE GRANGE-CANAL (GE)

Peintre formé à l'École des beaux-arts de Genève entre 1910 et 1915, Marcel Poncet apprend le métier de verrier lors d'un apprentissage effectué entre 1913 et 1915 dans l'atelier carougeois d'un certain M. J. Krachten¹⁰. Fraîchement diplômé, il fonde son premier atelier de verrier à son domicile au 8 rue du Prieuré; c'est par le vitrail qu'il commence sa carrière, à l'occasion de la construction de l'église Saint-Paul de Grange-Canal à Genève en 1915. Ce chantier peut être considéré comme le véritable coup d'envoi du mouvement de renouveau de l'art sacré en Suisse romande¹¹, rassemblant autour de l'architecte Adolphe Guyonnet (1877-1955), véritable *magister operis*, Alexandre Cingria et Maurice Denis (1870-1943) parmi d'autres artistes. Le premier, acteur de la lutte contre la décadence de l'art religieux¹² deviendra le fervent animateur du futur Groupe de Saint-Luc fondé en 1919 à Genève, dans le but de donner un nouveau souffle à l'art sacré en confiant la réalisation de tous types d'œuvres religieuses à des artistes actuels¹³. La rencontre de Poncet avec Cingria sur le chantier de Saint-Paul de Grange-Canal est déterminante pour l'artiste puisqu'il participe à ses côtés à la fondation du Groupe de Saint-Luc dont il fera partie durant quelques années, avant de s'en distancier dans la seconde moitié des années vingt. Mais il fait également la connaissance d'une autre figure importante du renouveau de l'art sacré européen, l'artiste et théoricien Maurice Denis (1870-1943), fondateur des Ateliers d'art sacré¹⁴ en France avec Georges Desvallières en 1919 également, dont la réputation est déjà faite en 1915. L'ascendant de Maurice Denis sur le jeune Poncet – qui deviendra son gendre par son mariage avec Anne-Marie Denis en 1922 – se ressent fortement dans les premiers vitraux de l'artiste pour le bas-côté sud de l'église Saint-Paul (**fig. 1**). Les lignes rondes et délicates, qu'un réseau de plomb tout en courbes ne vient pas contrarier, ainsi que l'atmosphère douce et recueillie qui se dégage de l'ensemble, rappellent particulièrement certains tableaux de la fin du XIX^e siècle



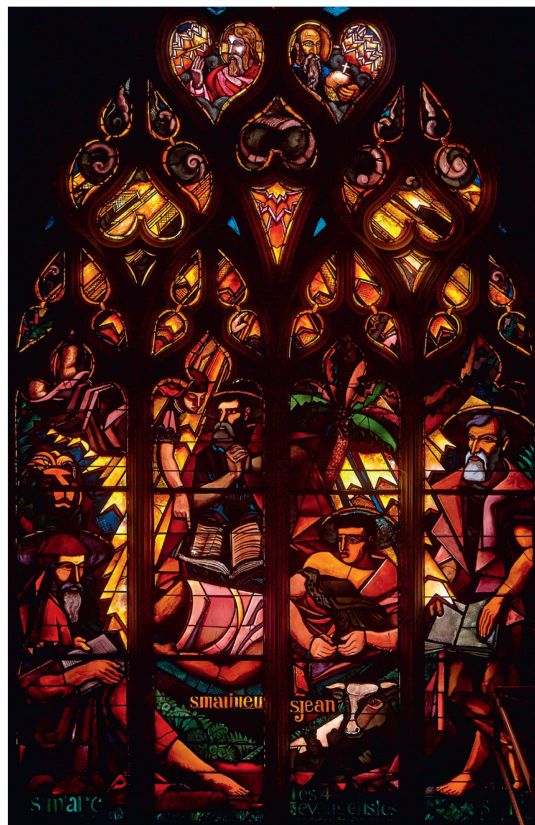
1 Grange-Canal (GE), église Saint-Paul, vitrail de sainte Cécile, 1915 (photo Adrien Bürki).

de Maurice Denis. Plusieurs travaux préparatoires, conservés dans le fonds d'archives, révèlent quant à eux un travail minutieux de composition et de définition des ombres et de la lumière, dans un esprit qui est indéniablement celui d'un jeune artiste sorti des Beaux-Arts. Cela se ressent également dans les vitraux, à travers le soin apporté à la pose de la grisaille¹⁵, avec laquelle il définit, de la même manière que sur ses projets au crayon, les ombrages dans les plis ou encore les nuages, en modulant la lumière de façon à créer à certains endroits une illusion d'opalescence ou de texture du verre.

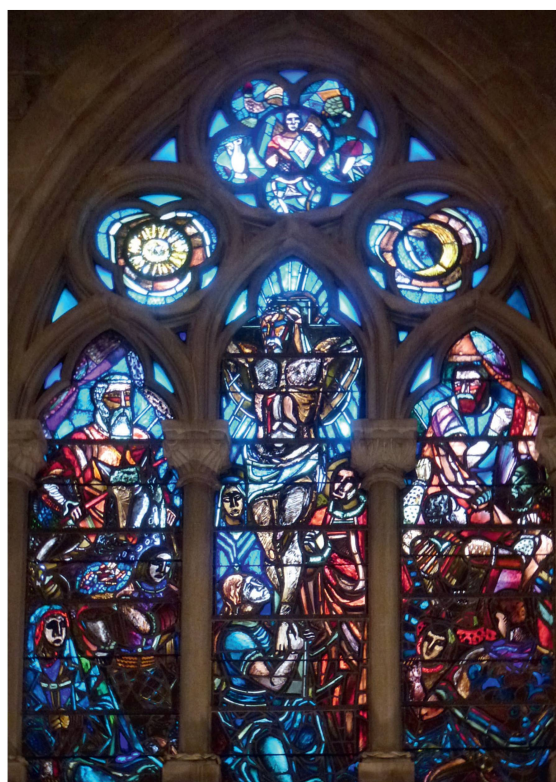
Œuvres de jeunesse, les vitraux de l'église Saint-Paul de Grange-Canal ne laissent présager en rien du changement décisif visible dans la production verrière de Marcel Poncet dès les années 1920. Ils sont néanmoins révélateurs du poids de la formation artistique académique de l'artiste, et de l'impact des œuvres picturales de son mentor, Maurice Denis, sur ses premières œuvres dans le domaine du vitrail.

LES ANNÉES 1920 : ÉMANCIPATION ET RETOUR À LA PEINTURE

Les deux vitraux de la cathédrale de Lausanne, les *Quatre Évangélistes* (1922) (fig. 2) et la *Crucifixion* (1927) (fig. 3), marquent le point de départ d'une certaine émancipation de Poncet par rapport aux codes traditionnels du vitrail, et l'entrée en scène d'une modernité en grande partie conditionnée par ses expériences de peintre. Choisi lors d'un concours où il l'emporte face à Ernest Biéler et Louis Rivier, avec un projet sur le thème « Aymon de Montfalcon fonde la chapelle de Saint-Maurice et des Martyrs thébains », Poncet séduit la Commission des vitraux de la cathédrale de Lausanne par sa maîtrise du verre et sa volonté de proposer une œuvre novatrice, loin du pastiche archéologique. Elle lui confie donc la réalisation d'un premier vitrail sur le thème des *Quatre Évangélistes* pour la verrière à quatre lancettes du portail occidental¹⁶. Si l'on se fie aux nombreux projets pour ce vitrail présents dans le fonds, Poncet semble décider très vite de rompre avec le schéma traditionnel, plaçant un Évangéliste par lancette, pour composer sa verrière comme un espace unique, en disposant un des saints couché en travers des deux lancettes centrales. Il choisit également une grande échelle pour ses personnages par rapport à la baie, leur conférant ainsi une apparence particulièrement monumentale. L'analyse des travaux préparatoires, s'échelonnant de 1919 à 1922, donne à voir une schématisation de plus en plus accentuée des formes, qui, de la rondeur des vitraux de Grange-Canal, parviennent à un style beaucoup plus vif, presque géométrisé, que l'on retrouve en force dans le vitrail. Le réseau des plombs, qui dans ses œuvres précédentes se faisait le plus discret possible, au profit des contours et du dessin, trouve ici une force expressive nouvelle, coupant, fragmentant corps et drapés par des lignes vives et marquées. La figure de saint Jean couché est particulièrement audacieuse. La ligne de son sourcil est un plomb horizontal; le nez, un tube, les yeux et la bouche des demi-cercles, dans une démarche de simplification et de géométrisation des formes rappelant les expériences cubistes. Ses jambes, maigres et disproportionnées par rapport au haut du corps, la simplification de la forme de ses mains, son auréole qui s'apparente à un chapeau plat, tout concourt à placer cette figure à l'opposé de ce que le public de l'époque pouvait attendre de la représentation d'un saint dans un contexte à la fois patrimonial et protestant. Les réactions ne se font d'ailleurs pas attendre, puisque la pose de la verrière en 1922 déclenche un scandale qui agite la scène artistique et culturelle lausannoise pendant plusieurs mois; dès lors, Marcel Poncet est contraint de fortement retoucher son vitrail dans le but de l'assombrir, car on lui reproche des couleurs jugées criardes¹⁷.



2 Cathédrale de Lausanne, vitrail des Quatre Évangélistes, 1922 (photo Jeremy Bierer).



3 Cathédrale de Lausanne, tribune des orgues, vitrail de la Crucifixion, 1927 (photo C. Noverraz).

Dans les années suivantes, Poncet entame une phase importante de sa carrière de peintre en effectuant régulièrement de longs séjours à Paris, et ce jusqu'en 1937. Il renoue avec sa pratique de la peinture et se confronte au monde des avant-gardes artistiques; il s'éloigne de l'art du vitrail, peut-être suite à sa déception liée à son vitrail des *Quatre Évangélistes*.

Sa seconde œuvre pour la cathédrale de Lausanne, la *Crucifixion* (fig. 3), posée en 1927, est l'une de ses rares productions verrières durant cette période. Après le scandale des *Quatre Évangélistes*, Poncet est soumis à une étroite surveillance de la part de la Commission des vitraux de la cathédrale¹⁸. Les travaux préparatoires présentent d'ailleurs de grandes différences de coloris avec l'œuvre achevée. Le bleu éclatant que l'on retrouve sur le vitrail n'existe sur aucun des cartons conservés, conçus au contraire dans des dominantes de bruns, gris et noirs, qui n'ont probablement pas été appréciées par la commission (fig. 4). À l'aide d'une huile abondante, Poncet représente un crucifié amaigri et en souffrance, dont les traits présentent de grandes similitudes avec les Christs du peintre Georges Rouault (1871-1958)¹⁹. Les deux artistes se trouvaient à Paris au même moment, et Poncet avait eu l'occasion de connaître ses réalisations, bien qu'il soit peu probable qu'ils se soient rencontrés²⁰. L'impact des œuvres de Rouault se ressent néanmoins dans la peinture de chevalet de Poncet durant cette période. Dans sa *Crucifixion*, il parvient à apporter sa touche de peintre dans le traitement du corps du Christ, pour lequel il se sert d'une grisaille brune appliquée à grands traits, qu'il gratte pour créer des striures. Par des zones de différentes couleurs sur les côtes et la plaie, et grâce à un fort découpage des verres, Poncet accentue l'impression dramatique qui se dégage de la scène. Tout comme dans le vitrail des *Quatre Évangélistes*, Poncet insère également çà et là, de manière discrète, de petites notes de modernité: les visages de la Vierge et de la femme au pied de la croix, par leurs grands yeux vides cernés de noir et leur nez marqués, rappellent les figures des *Demoiselles d'Avignon* de Picasso²¹. De même, les symboles de la Passion dans le quintilobe sont déstructurés et fragmentés à la manière de petites compositions cubistes.

Avec ce type de références dans le domaine du vitrail, Poncet se montre une nouvelle fois très novateur. Gino Severini, une année plus tôt à Semsales, dans le canton de Fribourg, réalise ce que l'on peut considérer comme l'une des premières décorations cubistes dans un édifice religieux, mais il s'agit d'une église catholique construite dans un esprit résolument moderne, avec l'appui des autorités ecclésiastiques²². Même Cingria, meneur du Groupe de Saint-Luc, ne met en œuvre les enseignements cubistes qu'en 1927 à l'église Sainte-Croix de Carouge, dans ses vues de la Palestine, de Jérusalem, de l'Égypte, et de Rome²³.



4 Détail du carton du vitrail de la *Crucifixion*, huile sur papier, [1925-1926] (© Vitrocentre Romont).

Cependant, si ce dernier admire Picasso et relève «l'élégance toute latine du cubisme», il s'oppose à la déformation que ce courant fait subir aux corps, les rendant monstrueux²⁴. Cingria se calque ainsi sur les conceptions du père Marie-Alain Couturier (1897-1954), qui a joué vis-à-vis du renouveau de l'art sacré en France un rôle sans doute aussi important que l'évêque Marius Besson (1876-1945) auprès du Groupe de Saint-Luc, et qui écrit en 1937 à propos du cubisme: «Il est trop évident qu'un tel art ne peut être chrétien: il apparaît tout chargé de maléfices»²⁵. La méfiance qui règne à propos de ce courant des années après la réalisation de Poncet illustre encore une fois la hardiesse dont ce dernier fait preuve avec ce vitrail destiné à un monument historique, protestant de surcroît.

VITRAIL OU PEINTURE SUR VERRE ?

LES VITRAUX DE GSTAAD (BE)

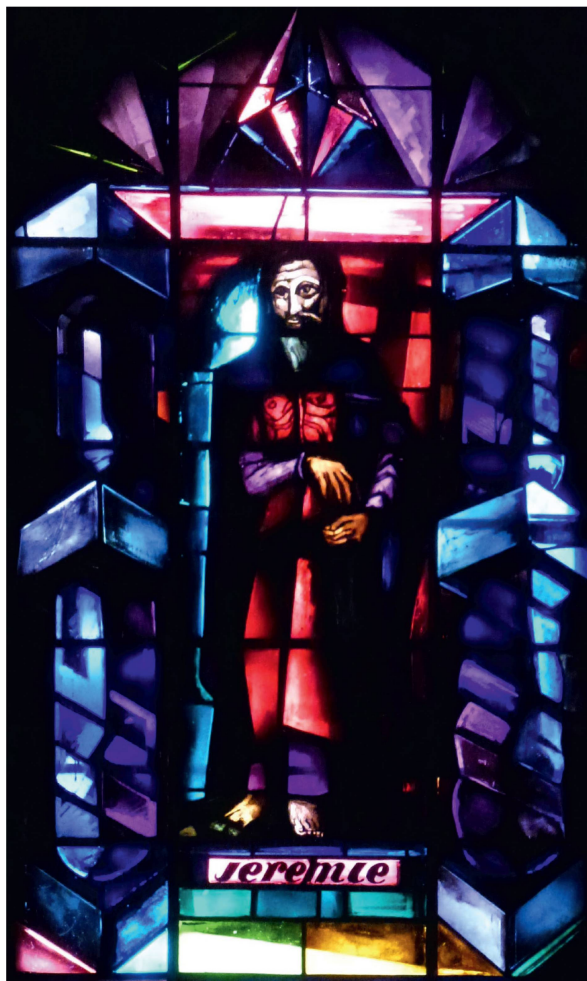
Les vitraux de l'église St. Josef de Gstaad, réalisés en 1932, marquent un point culminant dans la production de Poncet par leur nette rupture avec les codes traditionnels du vitrail. Depuis la *Crucifixion* de la cathédrale de Lausanne, Poncet n'a plus créé de vitraux et s'est consacré pendant les cinq années précédentes à la peinture, à Paris et à Saint-Germain-en-Laye où Maurice Denis l'avait hébergé avec sa famille. En difficultés financières, il est à l'affût de commandes et obtient en 1931 celle d'une mosaïque, la première de sa carrière, pour l'église catholique de Gstaad, construite en 1929-1930 par l'architecte bernois Karl Indermühle. Son travail ayant remporté un franc succès, l'abbé Jean Jouberty lui confie également l'exécution des dix grands vitraux de la nef et des quatre petits vitraux du chœur²⁶. L'analyse des travaux préparatoires conservés dans le fonds Poncet pour cette commande révèle un changement de cap frappant. Il existe effectivement une première série de cartons travaillés à la gouache, au rendu très ordonné et aux couleurs claires (**fig. 5a**), qui semble avoir été délaissée au profit d'un second ensemble entièrement à l'encre sépia et à la gouache brune et noire aux lignes vives (**fig. 5b**). Ces projets s'apparentent aux nombreuses œuvres créées dans le cadre de ses activités de peintre durant la même période, dont beaucoup sont à la sépia, technique qu'il découvre lors de ses séjours à Paris²⁷. Sans la moindre indication du tracé des plombs, ces maquettes et cartons monochromes sont donc les modèles définitifs des vitraux de Gstaad, au contraire de la série en couleur, qui n'a pas trouvé d'aboutissement.

Dans les dix grandes verrières de la nef, Poncet a représenté des saints et des saintes dans des camaïeux de gris et



5abc Vitrail de sainte Anne pour l'église St. Josef à Gstaad (BE), 1932. De gauche à droite, cartons intermédiaire et définitif, gouache sur papier et encre sépia (© Vitrocentre Romont); vitrail in situ (photo C. Noverraz).

de bruns avec de violents clairs-obscurs, où la couleur est presque exclue (**fig. 5c**). La grisaille est appliquée à grands traits sur de larges morceaux de verre incolore, qui servent de support à la peinture comme une toile blanche, et dont l'épargne de quelques zones claires crée un effet graphique similaire à celui de l'encre sépia. Le réseau de plomb est quant à lui presque entièrement masqué par la grisaille, si bien que l'impression qui se dégage de ces vitraux est celle d'immenses tableaux sur verre, comme si l'artiste voulait délibérément nier la matérialité même du vitrail et la transparence qui en est l'une des caractéristiques. En plus de l'effet étrange véhiculé par la technique, Poncet pousse à l'extrême l'expressivité des figures, dont les corps décharnés et les visages torturés ont fortement choqué paroissiens et commanditaires. Lors de leur pose en 1932, la paroisse les aurait d'ailleurs considérés comme non conformes aux projets présentés et acceptés²⁸, ce qui porte à croire que Poncet n'aurait pas fait part à ses commanditaires de ses



6 Saint-Maurice (VS), église Saint-Sigismond, nef sud, le prophète Jérémie, 1943-1944 (photo C. Noverraz).

nouveaux projets pour les vitraux de Gstaad, correspondant à la seconde série de cartons en camaïeux.

Cet ensemble présente donc une forte imprégnation des expériences picturales et graphiques de l'artiste sur sa pratique de verrier, au point de l'emporter sur celle-ci. Par leur aspect sombre et le pathos dégagé par cet ensemble, Poncet prend aussi le risque de s'éloigner considérablement du vitrail traditionnel, à mille lieues, par exemple, de la conception rassurante et sereine de l'art sacré véhiculée par son beau-père Maurice Denis²⁹. L'ensemble de Gstaad se positionne au contraire dans la lignée des œuvres religieuses empreintes de douleur d'un Georges Desvallières³⁰ ou d'un Rouault; il peut être mis en parallèle avec les réalisations d'Edmond Bille, notamment avec les vitraux du déambulatoire de la cathédrale de Lausanne contemporains de ceux de Gstaad. Par leur modernité stylistique, ils se rattachent également aux réalisations de Hans Stocker et Otto Staiger à l'Antoniuskirche de Bâle (1927-1931)³¹.

VERS UN ÉQUILIBRE : LES ANNÉES QUARANTE

Avec les années 1940, une période assez faste s'ouvre pour Poncet qui reçoit une importante commande pour un cycle de vitraux destinés à l'église Saint-Sigismond de Saint-Maurice (VS) en 1942, grâce à son frère Louis Poncet qui y est chanoine³². Pour ces huit vitraux, qui représentent les Prophètes (fig. 6), Poncet explore une nouvelle facette de son art dans une démarche qui part cette fois-ci du verre et non des projets graphiques. Dans ses carnets de notes, on constate que sa réflexion débute par la définition des combinaisons de couleurs à l'aide des verres eux-mêmes, qu'il assemble sur un chevalet et qu'il superpose afin de composer la forme de la baie, en affinant toujours plus cet assemblage jusqu'à avoir une idée précise de l'ensemble des verres constituant son vitrail³³. C'est seulement une fois ces étapes franchies que la figure humaine est transposée sur ce schéma coloré. Contrairement à ses travaux antérieurs, où Poncet réfléchissait son œuvre à la manière d'un peintre, l'artiste suit cette fois une démarche créatrice dont le noyau est le matériau constitutif du vitrail : le verre. Sur le vitrail, on constate en effet que les figures et leur encadrement sont composés par ces grands morceaux de couleur bruts, dont la grisaille module la rencontre et permet de définir une forme lisible. Apposée soit au centre de la pièce soit à ses extrémités, la grisaille met en valeur les parties laissées nues, conférant aux verres un aspect de pierres précieuses.

Poncet signe aussi avec ces vitraux l'une de ses réalisations les plus abouties au niveau de la représentation de la figure humaine. Pour cela, il se sert encore une fois de la technique très graphique de la sépia dans ses travaux préparatoires, sans mention du tracé des plombs, dans une démarche qui semble détachée de la conception d'un vitrail. Ces sépias (fig. 7) lui permettent de mettre au point le caractère de ses figures, dont l'importance est majeure, puisque les personnages ne sont définis que par leur dimension psychologique et l'émotion qu'ils dégagent, presque sans attribut, ni aucune forme de narrativité ou de didactisme dans le mode de représentation : «uniquement le mystère et la solitude grandiose de ces voyants», comme l'écrit Poncet³⁴. Jérémie est ainsi conçu comme le prophète de la souffrance, car il a été torturé. Quant à Daniel, il doit représenter la jeunesse et la fraîcheur, alors que Samuel a une expression grimaçante, rappelant l'esprit des vitraux de Gstaad. À travers ces figures à la sépia, on retrouve le Poncet peintre, dont le travail est ensuite reporté et adapté sur les plans colorés à la base de la conception du vitrail. Poncet semble donc avoir trouvé avec les vitraux de Saint-Sigismond un équilibre entre ses deux pratiques : peinture et vitrail.

LA MODERNITÉ DU PEINTRE, LE SAVOIR-FAIRE ANCESTRAL DU VERRIER

Réalisant lui-même ses vitraux, Marcel Poncet jouit d'une plus grande liberté dans leur réalisation. Le tracé des plombs, servant d'indication pour la future découpe des verres, est la plupart du temps absent de ses cartons et maquettes, les apparentant plus à des œuvres de chevalet qu'à des travaux préparatoires pour des vitraux. Mais plus encore, c'est un esprit de peintre qui se devine à travers les carnets de notes personnels de l'artiste, jalonnant son travail. Ses écrits révèlent aussi une grande soif d'innovation et d'expérimentation, surtout dans les étapes concernant la peinture du vitrail. Il essaie, par exemple, de donner des coups de rasoir à lame « édentée », afin de créer des enlèvements irréguliers sur la grisaille, ou se sert de patines à la colle, ou encore d'un sèche-cheveux qui « arrête vite les grands tons plats »³⁵. Ces notes traduisent également une certaine exaltation au travail : « tracés en violence des traits larges, d'autres minces en gardant tous les angles acides/Violence, violence, violence »³⁶, dont on retrouve le résultat dans ses vitraux et peintures de chevalet à travers son style nerveux. Soulignant encore une fois l'intrication existant entre peinture et vitrail dans son œuvre, les carnets de notes ne sont pas clairement dédiés à cette seconde pratique, mais retracent, au gré des jours et de son travail, aussi bien ses expériences en peinture qu'en vitrail, les deux étant souvent difficilement distinguables.

Malgré cet élan créateur trahissant une certaine fougue, Poncet montre d'une grande méticulosité en ce qui concerne la fabrication des vitraux : choix des verres, mise en plomb, cuisson. Une grande partie de ses notes est rédigée sur le mode d'un manuel de fabrication des vitraux, avec des marches à suivre précises pour chacune des étapes. Poncet demeure en outre fortement attaché à la tradition du vitrail médiéval qu'il s'évertue à perpétuer en utilisant du verre soufflé à la main selon les techniques ancestrales, dans la continuité des travaux de Clement Heaton³⁷. Il ne se servira jamais, contrairement à son condisciple Cingria, de verres dits américains à effets ou texturés dans ses vitraux. Ce lien à la tradition lie également Poncet à l'idéologie véhiculée par le mouvement du renouveau de l'art sacré dont le Groupe de Saint-Luc est au cœur en Suisse romande. Il s'agit de redonner vie à la production artistique religieuse jugée sclérosée par l'art du XIX^e siècle, en en renouvelant les formes et en leur rendant une modernité, tout en s'appuyant sur la tradition. Il peut s'agir de techniques traditionnelles, comme Severini qui redécouvre la fresque et l'utilise à Semsales avec un vocabulaire cubiste³⁸; ou d'expressions nouvelles construites sur un terrain de références éminemment latines : paléochrétiennes,

byzantines, romanes et baroques³⁹. Parfois, comme dans le cas de Cingria avec le vitrail, techniques modernes et traditionnelles se côtoient, sans jamais perdre de vue le lien à la tradition.

Cette ambivalence se retrouve tout au long de la carrière de peintre-verrier de Poncet : le matériau et les modes de fabrication du vitrail suivent la tradition, tandis que la représentation s'en affranchit. L'innovation a donc sa place dans les étapes de réalisation des verrières qui touchent au dessin ou à la peinture, à la création de l'image. Dans ces tâches, Poncet est peintre, bien qu'il peigne des vitraux et non des toiles, et la modernité qu'il expérimente dans sa production de chevalet, les artistes qu'il côtoie et admire, ses remises en question et ses découvertes, transparaissent dans son travail de verrier à des degrés plus ou moins forts suivant les périodes.

MODERNITÉ ET ART RELIGIEUX :

LE DILEMME DE L'ARTISTE

CONTEMPORAIN

C'est avec le vitrail des *Quatre Évangélistes* que Poncet ressent pour la première fois l'incompréhension du public, mais ce ne sera pas la dernière. Ses vitraux de Gstaad ont bien failli être ôtés deux ans après leur pose par le nouvel abbé qui les jugeait trop sombres⁴⁰; ceux de Saint-Sigismond ont été déplacés et superposés dans les verrières du chœur en 1960 pour les mêmes raisons avant de retrouver leur emplacement d'origine dans la nef en 2001⁴¹. Si le manque de luminosité de ses verrières est souvent critiqué par les commanditaires, c'est également la modernité de ses créations qui déplaît. Les vitraux de Poncet ont choqué par la présence de figures grimaçantes à la physionomie torturée, loin de l'image rassurante et empreinte de douceur véhiculée par l'imagerie religieuse populaire. Poncet s'expose à de grands risques en se plaçant durant les années 1930, à travers cette expression de la foi empreinte d'un certain pathos, dans la lignée des œuvres de Rouault et Desvallières, artistes qui ne sont sans doute pas reconnus ni même connus dans les milieux religieux suisses et encore moins dans les campagnes. Le cubisme, dont on trouve à plusieurs reprises des rappels dans ses vitraux, est encore plus problématique à cet égard, puisqu'il propose une décomposition de la figure humaine. Le positionnement du clergé à l'égard de ce courant était conflictuel, et les artistes l'ayant utilisé en art religieux, comme Cingria et Severini, l'ont fait de manière plutôt discrète, tout comme Poncet.

L'art religieux représente un dilemme pour l'artiste, entre ses propres aspirations créatrices et les attentes des commanditaires et du public, rendues souvent plus exigeantes par la destination sacrée de l'œuvre. Le problème est déjà identifié par Cingria en 1917 dans *La Décadence de l'art sacré*: «La facture moderne dérange, distrait ou trouble les chrétiens parce qu'ils ont l'habitude de ne la voir que dans des tableaux qui n'ont rien à faire avec Dieu»⁴². En effet, si la modernité est revendiquée dans le discours sur le renouveau de l'art sacré, elle n'est pas toujours bien acceptée, bien au contraire. Les polémiques déclenchées par les réalisations du Groupe de Saint-Luc sont nombreuses et un frisson parcourt les acteurs du renouveau lorsque Marius Besson, à la suite du pape Pie XI, met en garde les artistes contre «[...] certaines excentricités qui portent trop visiblement la marque du déséquilibre contemporain» en 1933⁴³. Le problème semble reposer sur le fait que la modernité est plus une idéologie – elle permet d'échapper au pastiche et de rendre vie à l'art –, mais elle n'est pas clairement définie que ce soit par les artistes, les théoriciens ou les membres du clergé, et il est évident que la perception de chacun de ces acteurs sur la question diffère. Le discours de Marius Besson lors de la consécration de l'église d'Écharlens (FR) en 1927, réalisation du Groupe de Saint-Luc, est révélateur de l'ambiguïté qui entoure cette notion de modernité:

Soutenus par la foi qui suscita les imagiers incomparables des grands siècles chrétiens, ils restèrent à l'écart de certaines extravagances modernes, tout en réalisant des solutions nouvelles qui montrent que le XX^e siècle sait mieux faire que de copier servilement le passé⁴⁴.

Ici, la modernité tolérée est écartelée entre sa filiation avec un Moyen Âge idéalisé comme un modèle, sans tomber pour autant dans la copie, et le danger de dériver vers des excentricités jugées malsaines.

La question de la modernité dans l'art sacré semble se compliquer d'autant plus quand il s'agit du vitrail, qui n'est pas une œuvre d'art «isolée», mais qui s'intègre dans une architecture. Là non plus, la demande des commanditaires n'est pas claire. La lisibilité des sujets semble être un critère essentiel, de même qu'un dessin soigné, ainsi qu'un rendu suffisamment clair pour ne pas assombrir l'intérieur de l'édifice⁴⁵. Le reste demeure flou, et il n'y a qu'à voir l'énorme problématique posée par l'intégration de vitraux contemporains dans la cathédrale de Lausanne, dilemme



7 Esquisse du prophète Jérémie, encre sépia sur papier, [1943-1944]
(© Vitrocentre Romont).

auquel se sont frottés, en dehors de Poncet, Rivier, Bille, Charles Clément et Cingria, pour comprendre à quel point cette question est épineuse⁴⁶. Même les créations de Biéler à Saint-François en 1937, pourtant sans ostensible modernité, n'ont pas fait l'unanimité⁴⁷. Quant aux vitraux de Cingria, ils ont éveillé plus d'une fois la polémique que ce soit en 1913 à Notre-Dame de Genève⁴⁸, en 1926 avec ses vitraux de Carouge⁴⁹, ou lors de la pose de son vitrail des Cordeliers de Fribourg en 1937-1938⁵⁰.

Les vitraux de Poncet s'inscrivent donc au cœur d'une problématique complexe. Malgré ces difficultés et le peu de reconnaissance obtenue, il a continué tout au long de sa carrière à suivre ses inspirations. Comme il l'a écrit en 1941 :

Que de combats ! Que de défaites pour obtenir souvent un mince résultat ! Il faut tout sacrifier de la vie normale, pour essayer d'être authentique⁵¹.

S'il n'a pas atteint la notoriété à laquelle il aspirait sans doute, il a osé faire entrer dans le cadre du vitrail religieux sa propre touche de modernité, faisant de lui l'un des peintres-verriers romands parmi les plus novateurs de cette période.

NOTES

Un grand merci à Fabienne Hoffmann pour ses conseils et son aide précieuse.

¹ Augustin PASQUIER, « L'atelier Kirsch & Fleckner », in Gérard BOURGAREL *et al.*, *Jozef Mehoffer. De Cracovie à Fribourg, ce flamboyant Art nouveau polonais*, Fribourg 1995, pp. 114-115.

² Chantal HOSTETTLER, *L'Atelier P. Chiara - Lausanne. Un producteur de vitraux domestiques au début du 20^e siècle*, mémoire de licence, UNIL, 2001, pp. 36-37.

³ Sur Eugène Dunand : Myriam POIATTI, « Vitrail et modernité » in *Émotion(s) en lumière. Le vitrail à Genève*, dir. par Léopold Borel, Genève 2008, pp. 123-128 ; sur Otto Staiger : Simone THALMANN, « Otto Staiger », *SIKART Dictionnaire sur l'art en Suisse*, ressource en ligne, 2015.

⁴ Artiste anglais fils du fondateur de la maison de renommée internationale Heaton, Butler & Bayne, il s'installe dans le canton de Neuchâtel dès 1893. Il a travaillé dans de nombreuses techniques comme le cloisonné, le papier et le cuivre repoussé, la mosaïque et la marqueterie, et a cherché à retrouver les secrets de fabrication du verre médiéval. Charles Wasem, qui a été contremaitre dans son atelier, travaille ensuite avec Poncet dans sa verrerie de Bossey-Veyrier, où il lui a probablement transmis une partie du savoir acquis par Heaton. Voir : Nicole QUELLET-SOGUEL & Claire HUGUENIN, *Clement Heaton 1861-1940, Londres-Neuchâtel-New York*, Hauterive 1996 ; Stefan TRÜMPLER, « Un véritable travail artistique et non industriel » : la technique du vitrail de Clement Heaton, [s.l.] [env. 1955].

⁵ Camille NOVERRAZ, *Marcel Poncet (1894-1953). Au cœur de l'œuvre d'un artiste-verrier*, mémoire de maîtrise, dir. par Dave Lüthi, UNIL, 2014.

⁶ L'ouvrage monographique de Valentine Raymond de 1992, l'un des rares ouvrages critiques sur l'œuvre de Marcel Poncet, comprend un chapitre sur les vitraux : Valentine REYMOND, *Marcel Poncet*, Paris 1992 ; on trouve également des parties consacrées aux vitraux de Marcel Poncet dans les ouvrages de Sophie Donche Gay (Sophie DONCHE GAY, *Les vitraux du XX^e siècle de la cathédrale de Lausanne. Bille-Cingria-Clément-Poncet-Ribeaupierre-Rivier*, Lausanne 1994) ; ainsi que dans l'ouvrage collectif sur le vitrail à Genève déjà cité (POIATTI 2008 [cf. note 3]).

⁷ Cette fabrique, sise à Bossey-Veyrier près de Genève, est créée en 1919 par Poncet dans le but de renouer avec la fabrication médiévale du verre « à l'antique », avec l'aide de Charles Wasem (1875-1961) et d'une équipe de souffleurs cueilleurs. L'entreprise est cependant un échec et doit fermer en 1922. Voir : DONCHE GAY 1994 (cf. note 6), p. 34 ; AVR, fonds Poncet, « Manufacture de verres ouvrés. Verrerie de Bossey-Veyrier », I et II.

⁸ Le verre dit à l'antique est nommé ainsi, car son invention remonterait à l'Antiquité, bien que la technique du soufflage en manchon permettant sa création encore actuellement, remonte au début du Moyen Âge. Voir Catherine BRISAC, *Le vitrail*, Paris 1994, pp. 182-183.

⁹ Ces carnets de notes ont été versés au Vitrocentre Romont avec le fonds Poncet. Répartis entre 1920 et sa mort, l'artiste y relate son travail, ses pensées, des anecdotes. Ces carnets ont fourni un point d'appui très important pour la compréhension de son œuvre. AVR Poncet, carnets de notes 1920-1953.

¹⁰ REYMOND 1992 (cf. note 6), p. 37.

¹¹ Myriam POIATTI *et al.*, *L'église de Saint-Paul, Grange-Canal*, Genève, Berne 1988 (Guide de monuments suisses 423).

- ¹² Cingria publie en 1917 *La décadence de l'art sacré*, véritable manifeste pour le renouveau de l'art sacré augurant de la création du Groupe de Saint-Luc en 1919. Voir: Alexandre CINGRIA, «La Décadence de l'art sacré» in *Cahiers vaudois*, Lausanne 1917.
- ¹³ Sur le Groupe de Saint-Luc, voir principalement: *Le Groupe de St-Luc, Patrimoine fribourgeois* 5, 1995; Marie-Claude MORAND, «L'art religieux moderne en terre catholique. Histoire d'un monopole», in 19-39. *La Suisse romande entre les deux guerres*, Lausanne 1986, p. 82-91; Dario GAMBONI & Marie-Claude MORAND, «Le «renouveau de l'art sacré». Notes sur la peinture d'église en Suisse romande, de la fin du XIX^e siècle à la Seconde Guerre mondiale», in *NMAH* 36, 1985, 1, pp. 75-86; ainsi que Patrick RUDAZ, *Carouge, foyer d'art sacré 1920-1945* (cat. exp. Musée de Carouge), Carouge 1998.
- ¹⁴ Geneviève & Henri TAILLEFERT, «Les Sociétés d'Artistes et la fondation de l'Art catholique», in *L'art sacré au XX^e siècle en France*, Thonon-les-Bains 1933, pp. 15-25.
- ¹⁵ Peinture vitrifiable à base d'oxyde de fer ou de cuivre en poudre, diluée et appliquée sur le verre pour créer des modelés, des contours, des ombres, et qui peut ensuite être grattée à l'aide d'une aiguille ou d'un bâtonnet pour obtenir des effets de texture ou former de petits détails.
- ¹⁶ DONCHE GAY 1994 (cf. note 6), pp. 27-32.
- ¹⁷ *Ibid.*, pp. 40-47.
- ¹⁸ *Ibid.*, pp. 48-51.
- ¹⁹ Le Christ est un thème central qui a jalonné toute l'œuvre religieuse de Rouault. Plusieurs de ses Christs en croix des années vingt s'apparentent au Christ de la *Crucifixion* de Poncet. Voir par exemple *Georges Rouault. Les chefs-d'œuvre de la collection Idemitsu* (cat. exp. Pinacothèque de Paris), Paris 2008.
- ²⁰ REYMOND 1992 (cf. note 6), p. 57. D'après Valentine Reymond, Poncet ne se serait en effet pas lié d'amitié avec d'autres peintres, en dehors des cercles littéraires qu'il fréquente. Il aurait décrié que les artistes parisiens étaient trop «poseurs à son goût», réaction que l'auteure attribue plutôt à une certaine timidité, probablement teintée d'un orgueil tout romand, à ne rien vouloir devoir au monde artistique parisien.
- ²¹ DONCHE GAY 1994 (cf. note 6), pp. 51-52.
- ²² Bien que ces références soient discrètes, vu que Severini avait affirmé avoir rompu avec ce mouvement considéré avec méfiance par l'Église, ce dernier reconnaît malgré tout qu'il s'agit du premier édifice religieux peint «dans un esprit cubiste». Voir: Marie-Thérèse TORCHE, «L'église de Semsales. Premier exemple de peinture cubiste appliquée à l'art monumental religieux en Suisse romande?», in *Pro Fribourg* 117, novembre 1997, pp. 76-77.
- ²³ Les vitraux ont cependant été déplacés en 1974-1975 lors des restaurations dans la chapelle adjacente à l'église Sainte-Marie-du-Peuple à Châtelaine. POIATTI 2008 (cf. note 3), pp. 125-126.
- ²⁴ Édith CAREY, «*Nova et Vetera* et l'art religieux en Suisse romande», in 19-39 (cf. note 13), p. 93.
- ²⁵ Marie-Alain COUTURIER, «Sur Picasso et les conditions actuelles de l'art chrétien» in *L'Art sacré*, avril 1937, pp. 99-101.
- ²⁶ REYMOND 1992 (cf. note 6), p. 66-70.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 148.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 169; AVR Poncet, dossier Vitraux II, 1932-1947, correspondance concernant les vitraux de Gstaad, lettre de l'abbé Philippe de Gstaad à Marcel Poncet, 2 juillet 1934.
- ²⁹ REYMOND 1992 (cf. note 6), p. 69.
- ³⁰ La peinture intitulée *Le Sacré-Cœur* de 1905 (collection particulière) constitue un bon exemple.
- ³¹ Voir: Dorothea CHRIST & Dorothee HUBER, *Die Antoniuskirche in Basel, ein Hauptwerk von Karl Moser*, Bâle 1991.
- ³² AVR Poncet, dossier Vitraux II, 1932-1947, Église Saint-Sigismond, Saint-Maurice, 1941-1947, lettre de Louis Poncet à Marcel Poncet, 12 août 1941.
- ³³ AVR Poncet, carnet de notes «Exécution Vitraux mosaïque», extrait des notes de travail de Marcel Poncet pour les vitraux de Saint-Sigismond, [non daté].
- ³⁴ AVR Poncet, dossier Vitraux II, 1948-1953, Vitraux, collégiale de Neuchâtel, 1950-1951, notes au crayon de Poncet à propos de vitraux sur les prophètes, sur une lettre du pasteur Paul Dubois, président du Comité des vitraux de la collégiale de Neuchâtel, 31 décembre 1949.
- ³⁵ AVR Poncet, carnet «Exécution Vitraux mosaïque», notes de travail pour les vitraux de Wynigen et Wettingen, automne 1939-septembre 1940.
- ³⁶ AVR Poncet, carnet de note «Exécution Vitraux mosaïque», extrait des notes de travail de Marcel Poncet pour les vitraux de Saint-Sigismond, [non daté].
- ³⁷ Voir note 4 et sur la fabrique de Bossey-Veyrier la note 7.
- ³⁸ TORCHE 1997 (cf. note 22).
- ³⁹ GAMBONI & MORAND 1985 (cf. note 13), pp. 75-86.
- ⁴⁰ AVR Poncet, dossier Vitraux II, 1932-1947, Vitraux de Gstaad, correspondance, lettre de l'abbé Philippe de Gstaad à Marcel Poncet, 2 juillet 1934.
- ⁴¹ AVR Poncet, dossier Vitraux II, 1932-1947, Vitraux de Saint-Sigismond.
- ⁴² CINGRIA 1917 (cf. note 12), pp. 72-73.
- ⁴³ Marius BESSON, «À propos d'art religieux» in *Ars Sacra, Schweizerisches Jahrbuch für christliche Kunst*, Bâle 1933, p. 41.
- ⁴⁴ [Alexandre Cingria], «L'activité de l'art religieux en Suisse romande» in *Ars Sacra, Schweizerisches Jahrbuch für christliche Kunst*, Bâle 1929, pp. 43-45.
- ⁴⁵ La correspondance de Marcel Poncet avec son cousin François Poncet, curé de Veyrier qui veut lui commander des vitraux pour son église en 1933 est à cet égard révélatrice. Il demande quelque chose «[...] d'aussi beau que possible, mais qui soit surtout lisible et suggestif pour la piété des gens simples que sont mes paroissiens», et dans une autre lettre, après une visite à Gstaad: «Si les autres [personnages] sont dans ce genre – paisible, point tourmentés – aux physionomies expressives aux traits bien dessinés – tout ira bien». AVR Poncet, dossier Vitraux II, 1932-1947, Vitraux de Veyrier, lettre de François Poncet à Marcel Poncet, 25 janvier 1933 et 13 juin 1933.
- ⁴⁶ Voir DONCHE GAY 1994 (cf. note 6).
- ⁴⁷ Madeleine BIÉLER, *Ernest Biéler, Sa vie, son œuvre*, Lausanne 1953, p. 228.
- ⁴⁸ POIATTI 2008 (cf. note 3), p. 118.
- ⁴⁹ *Ibid.*, pp. 125-126.
- ⁵⁰ Alexandre Cingria, «À propos du nouveau vitrail des Cordeliers», in *La Liberté*, 13 février 1939.
- ⁵¹ Marcel PONCET, *La violence de l'esprit et la pitié du cœur*, textes rassemblés par Monique Silberstein, Lausanne 1984, p. 131.