

Camille Noverraz

Architecture religieuse et arts appliqués

Le rôle des femmes dans le Groupe de Saint-Luc

Plusieurs femmes artistes ont compté parmi les membres du Groupe de Saint-Luc, société artistique catholique active durant l'entre-deux-guerres en Suisse. Bien que très largement tombées dans l'oubli, elles ont participé à la vie de ce collectif et œuvré sur ses chantiers.

Durant la première moitié du XX^e siècle, le paysage artistique et culturel suisse est fortement marqué par les activités du Groupe de Saint-Luc. Né d'une première société coopérative fondée en 1919 à Genève par Alexandre Cingria (1879-1945) et Marcel Poncet (1894-1953) sous le nom de « Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice », ce collectif voit le jour afin de lutter contre le mauvais goût, la surcharge et le pastiche archéologique dans l'architecture et l'art religieux, fortement décriés par Cingria en 1917 dans son discours sur la *Décadence de l'art sacré*¹. Si cette première bouture disparaît en 1924 pour cause de faillite financière, elle renaît la même année sous la forme d'une société nationale, la *Societas Sancti Lucae* (SSL), *St. Lukasgesellschaft* ou Société Saint-Luc en français, qui poursuit un but similaire tout en se différenciant sur le plan organisationnel. En 1932, les Romands se séparent des Alémaniques pour fonder un groupe autonome rattaché à la SSL, le Groupe romand de Saint-Luc, qui a cessé ses activités dès la fin des années 1940, contrairement à la partie alémanique qui a perduré jusqu'à nos jours et fête cette année son centenaire. Dernièrement, la partie romande de cette société a été étudiée de manière approfondie dans le cadre d'une thèse

de doctorat menée à l'Université de Lausanne et par un projet de recherche sur les arts du verre entrepris par le Vitrocentre Romont². C'est sur la base de ces travaux que le présent article prend appui, en questionnant spécifiquement le rôle des femmes au sein de cette société artistique.

Durant toute la période de l'entre-deux-guerres, les commandes ne manquent pas pour les membres du Groupe de Saint-Luc, qui profitent d'une conjoncture favorable au catholicisme et du soutien de l'évêque de Lausanne, Genève et Fribourg, Mgr Marius Besson (1876-1945), qui encourage la construction de nouveaux sanctuaires sur l'ensemble du territoire de son diocèse³. En ce qui concerne les architectes, le Fribourgeois Fernand Dumas (1892-1956), auteur de l'écrasante majorité des nouvelles constructions réalisées à cette époque sur le territoire romand, apparaît comme la figure la plus incontournable, suivie par celles du Genevois Adolphe Guyonnet (1877-1955) et du Valaisan Lucien Praz (1883-1947). Pour la partie alémanique, on peut également citer les non moins célèbres architectes Fritz Metzger (1898-1973) et Hermann Baur (1894-1980). Si aucune femme architecte ne figure à notre connaissance sur les listes de membres de cette période⁴, les femmes n'en sont pas moins présentes, bien que peu nombreuses. La liste des membres de la Société Saint-Luc de 1932 comporte un total de 34 femmes sur 335 membres, artistes et non-artistes. Du temps du Groupe romand de Saint-Luc, en 1936, elles ne sont que 12 sur 147 membres masculins⁵. Peintres, sculptrices, brodeuses, orfèvres, mosaïstes, peintres-verriers, elles maîtrisent des domaines d'activités variés qui entrent dans le champ des arts décoratifs appliqués à l'architecture. Coïncidant avec la revalorisation de nombreux arts monumentaux traditionnels, à l'instar de la peinture murale, du vitrail et de la mosaïque, le mouvement de « renouveau de l'art sacré » incarné par des sociétés artistiques comme le Groupe de Saint-Luc promeut en effet l'intégration des arts décoratifs à l'architecture,

Fig. 1 Ensembles de vases en céramiques de Marie-Gabrielle Berthier reproduits dans *l'Almanach romand de Saint-Luc*, 1937. Photo anonyme





réclamant une étroite collaboration entre l'architecte et les artistes. Ces derniers jouent ainsi un rôle crucial au sein de cette conception architecturale dans laquelle volumes, formes, couleurs et lumière se répondent afin de former des ensembles cohérents.

La plupart des femmes artistes du Groupe de Saint-Luc se spécialisent dans les arts textiles, domaine traditionnellement féminin même s'il sera aussi investi par des hommes durant le XX^e siècle⁶. Certaines jouent un rôle au sein de l'organisation de la société, à l'instar de la Genevoise, peintre, céramiste et brodeuse Marie-Gabrielle Berthier (1899-1976), qui siège au comité du Groupe romand de Saint-Luc de 1936 à 1942 en tant que « délégué féminin ». En raison du manque de sources concernant l'organisation de la société à cette période, il est difficile de saisir pleinement la nature des tâches qui lui incombent dans ce cadre⁷. Formée à l'École des Arts industriels puis aux Beaux-Arts de Genève de 1915 à 1921, elle démarre sa carrière en tant que peintre sur céramique dès 1924 et collabore avec le potier Marcel Noverraz (1899-1972)⁸. Elle réalise plusieurs vases d'autel prenant place dans des églises de Dumas, ainsi que des images de missel, des statuette, des crèches et des broderies pour vêtements liturgiques

(fig. 1). La Genevoise Alice Basset (1910-2003) est une autre figure importante qui apparaît sur la liste du Groupe romand de 1936. Peintre, illustratrice et brodeuse, elle est notamment l'autrice de l'imposant retable brodé et des vitraux de la chapelle Saint-Victor à l'église Saint-Joseph de Genève (fig. 2), ainsi que de la mosaïque du baptistère du même édifice⁹. Il s'agit de l'une des rares femmes artistes du Groupe romand de Saint-Luc à avoir œuvré dans le domaine du vitrail, l'écrasante majorité des peintres-verriers de l'époque demeurant des hommes¹⁰. Il convient cependant de souligner que l'atelier lausannois de Pierre-Auguste Chiara (1882-1929), qui se charge depuis la deuxième moitié des années 1920 de l'exécution d'une grande part des vitraux dessinés par les artistes du groupe – et en particulier ceux de Cingria – est alors dirigé par sa veuve, Pauline Chiara-Coronilla (1887-1971), qui figure parmi les membres du Groupe romand en 1936¹¹.

Quelques femmes investissent d'autres domaines artistiques majoritairement masculins, comme la sculpture et l'orfèvrerie. La sculptrice fribourgeoise Élisabeth Pattay-Python (1890-1971) prend part occasionnellement aux chantiers de Dumas, notamment celui de Sorens, où elle réalise un retable en bois avec des scènes de la vie

Fig. 2 Retable brodé d'Alice Basset consacré à la vie de saint Victor, broderie de laine, fils d'or et d'argent, incrustations de paillettes, cabochons, perles, pièces de velours et brocard, Genève, église Saint-Joseph, chapelle Saint-Victor, 1948. Photo Gilles Monney

de la Vierge et une statue de la Vierge à l'Enfant¹² (fig. 3). Le nom de la sculptrice genevoise Nathalie de Buren apparaît également sur la liste du Groupe romand de 1936, mais ses créations ne semblent pas avoir pris place dans des ensembles architecturaux conçus par les architectes du groupe. Marguerite Magnat est également citée comme orfèvre et émailleuse dans cette liste, mais on ne lui connaît pas non plus de travaux in situ. Il faut se tourner du côté des membres suisses alémaniques pour trouver des noms de femmes orfèvres ayant plus fortement marqué l'histoire de leur discipline, à l'instar de Marta Flüeler-Haefeli (1902-1983), première femme à obtenir son diplôme d'orfèvre à Lucerne en 1923. Son profil est exceptionnel à plus d'un titre, puisqu'elle a également dirigé son propre atelier d'artisanat d'art, investissant le domaine de l'architecture, de la décoration intérieure, des arts plastiques et du design¹³ (fig. 4). Une autre artiste importante de la partie romande est la peintre fribourgeoise Jacqueline Esseiva (1901-1938). Décrite comme une peintre de grand talent dans les sources¹⁴, elle œuvre notamment à Couvet où elle réalise en 1935 un retable brodé, ainsi que sur les chantiers de Sorens et Orsonnens pour les peintures décoratives et la polychromie générale en collaboration avec son fiancé, l'artiste Willy Jordan (1902-1971), à la suite de concours remportés conjointement (fig. 3 et 5). Dans ces deux derniers cas, sa contribution réelle est difficile à définir. Jordan apparaît comme le décorateur principal de ces édifices, puisque les éléments principaux de la décoration lui sont confiés, notamment le retable de l'autel majeur¹⁵. Le décès prématuré d'Esseiva en 1938, à l'âge de 37 ans, met fin à une carrière qui aurait pu être brillante¹⁶.

Marguerite Naville : une brodeuse, mosaïste et peintre

La Genevoise Marguerite Naville (1882-1969), née Soret, est l'une des figures féminines les plus emblématiques du Groupe de Saint-Luc, même si elle n'a jamais été officiellement membre de la société en raison de sa confession protestante, à laquelle elle n'a jamais voulu renoncer. Surtout reconnue pour ses activités de brodeuse, elle était aussi peintre et mosaïste. L'artiste découvre tardivement le domaine de l'art religieux, après avoir entrepris des études de piano et de composition musicale avec un certain succès, au point qu'elle aurait pu devenir chef d'orchestre. Pour des raisons inconnues, elle choisit de se tourner vers les

Arts décoratifs en 1912 et entre à l'École des arts industriels de Genève à l'âge de trente ans, où des cours de broderie sont proposés depuis 1910. Dès 1917, elle commence à travailler de manière régulière dans l'art sacré, produisant d'abord des réalisations dans le domaine des parements liturgiques, notamment pour l'église Notre-Dame de Genève¹⁷. Pour ses chapes et chasubles, l'artiste développe une technique particulière de broderie d'une grande expressivité, où des fils de laine de couleurs vives sont disposés non pas en petits points équivalents et réguliers, mais en aiguillées de largeurs variables, dans un rendu énergique qui évoque la peinture fauviste et rappelle fortement les « tableaux-laines » d'Alice Bailly (1872-1938), artiste avec laquelle Naville se lie d'amitié dès que cette dernière revient de Paris en 1914¹⁸. Plusieurs artistes convergent vers cette technique au début du siècle, à l'instar de Sonia Delaunay en France¹⁹. Étant à la fois conceptrices et réalisatrices de leurs propres œuvres textiles, au plus proche de la matière, elles ont permis l'essor de nouvelles pratiques artistiques.

Naville transpose rapidement la potentialité de cette technique dans le champ de l'art religieux en concevant des travaux de plus grands formats, jouant un rôle plus important dans le programme décoratif. En 1925, elle reçoit une médaille d'or dans la classe « textiles » lors de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de Paris, pour un *antependium* représentant la prière des Hébreux devant l'Arche d'Alliance, qui sera placé à l'église valaisanne de Finhaut²⁰. Deux ans plus tard, Naville achève sa broderie religieuse la plus monumentale, en fils de laine, d'or et d'argent : le retable de la nouvelle église d'Écharlens. Il s'agit d'une pièce d'environ 20 mètres carrés, qui a nécessité des années de travail jusqu'à sa pose en 1927. Elle est qualifiée de véritable « peinture en broderie de laine » dans *La Semaine catholique* qui salue la souplesse de ligne et la vigueur du dessin, ainsi que l'harmonie et la richesse des 80 tons utilisés²¹ (fig. 6 et 7). Soutenue par une barre en laiton transversale reposant sur deux énormes colonnes torsées peintes en noir avec des chapiteaux polychromes, le tout dessiné par Fernand Dumas, cette broderie est le point central de la décoration de l'édifice. Les coloris utilisés par l'artiste, avec une prédominance de tons chauds, répondent à la polychromie de la nef et du chœur conçue par Alexandre Cingria, auteur des mosaïques de l'autel, des décors du plafond à caissons et des vitraux. L'artiste a d'ailleurs su adapter jusqu'au style de



Fig. 5 Vue intérieure de l'église Saints-Pierre-et-Paul d'Orsonnens, construite par Fernand Dumas et décorée par Willy Jordan avec la collaboration de Jacqueline Esseiva pour la polychromie, 1936. Photo Gilles Monney



Fig. 3 Retable en bois avec des scènes de la vie de la Vierge et une statue de la Vierge à l'Enfant par Élisabeth Pattay-Python; Jacqueline Esseiva a réalisé les peintures du plafond et du devant d'autel. Sorens, église Saint-Michel, chapelle de la Vierge, 1934-1935. Photo Cyrille Girardet



Fig. 4 Calice en argent doré et ciselé de Marta Flüeler-Haefeli, 1931. Tiré de *Ars sacra*, 1932, planche XIII, photo anonyme

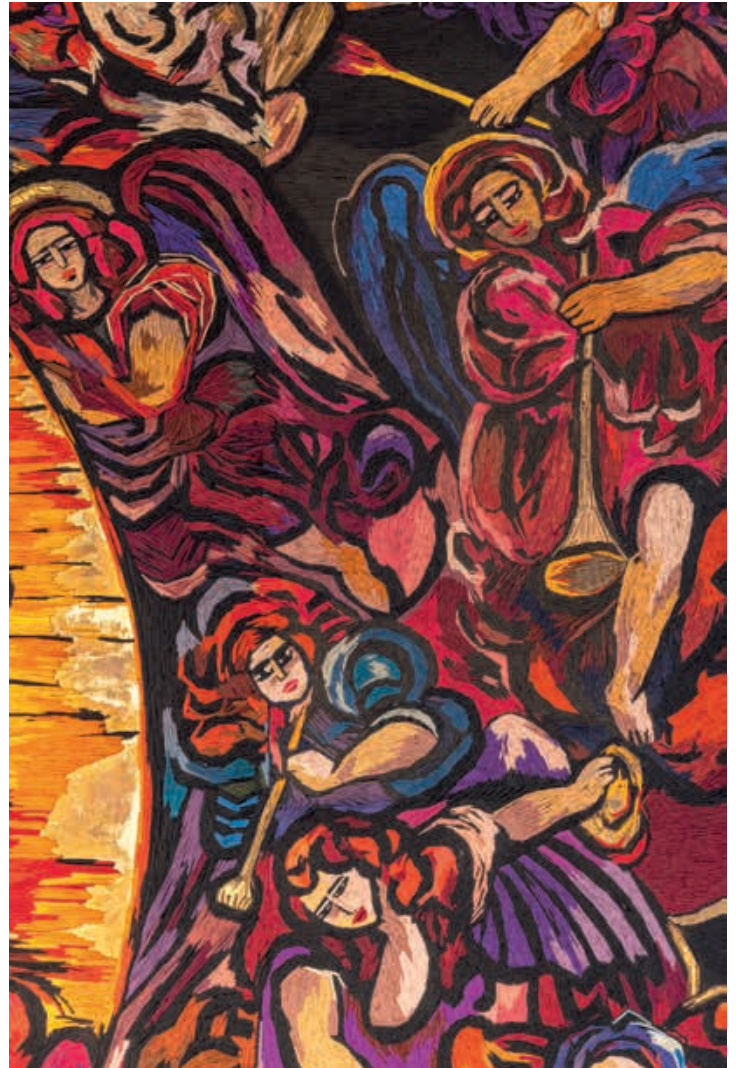


Fig. 6 Autel avec un retable brodé de Marguerite Naville sur le thème de la Vierge de l'Assomption, Écharlens, église Notre-Dame-de-l'Assomption, 1924-1927. Photo Gilles Monney

Fig. 7 Détail du retable brodé de Marguerite Naville à l'église d'Écharlens, 1924-1927. Photo Gilles Monney

son œuvre à celui de Cingria, auquel la paternité du carton de l'œuvre est souvent attribuée, bien qu'il n'existe aucune trace d'un tel travail préparatoire. Il est en outre établi que Naville était la conceptrice et l'exécutante de l'intégralité de ses travaux²².

À la fin des années 1920, Naville explore la technique de la mosaïque qu'elle expérimente pour la première fois à la chapelle du Pensionnat Saint-Charles à Romont, où elle réalise un grand autel. Tout comme elle teint elle-même ses laines, c'est elle qui choisit, taille et assemble ses tesselles de pierre ou de verre. En 1930, elle conçoit le retable du chœur de l'église Saint-Martin de Lutry, dont Cingria est à nouveau le décorateur principal. Naville intègre son retable à l'esprit de cette décoration en privilégiant les tons rouges et or, tandis que les parois jouxtant le retable sont relevées de petits cubes dorés peints évoquant subtilement les tesselles de la mosaïque (fig. 8). Ses dernières mosaïques sont les pavements des porches latéraux du temple de Coligny dans le canton de Genève, représentant l'Enfant prodigue



et le Bon berger, ainsi que des anges entourant la croix (fig. 9). Achievées en 1943, ces œuvres signent la fin de sa carrière. L'artiste contracte en effet une allergie au ciment lors de l'exécution, et cesse alors toute activité artistique jusqu'à son décès à Coligny en 1969²³. Cet arrêt brutal de son travail explique peut-être l'oubli dont elle a fait l'objet par la suite, certainement accentué par le fait qu'elle était une femme dont le champ d'action principal a concerné l'art religieux.

Les femmes et l'art religieux du XX^e siècle

Si la grande majorité des artistes du Groupe de Saint-Luc sont aujourd'hui méconnus, on constate sans surprise que cet oubli a encore plus durement touché les femmes. Ce phénomène ne se limite évidemment pas à la sphère helvétique. En France notamment, la carrière de nombreuses femmes qui se sont largement investies dans les activités de sociétés artistiques catholiques similaires au Groupe de Saint-Luc, à l'instar de Valentine Reyre (1889-1943), Sabine Desvallières (1891-1935),



Fig. 8 Vue intérieure de l'église Saint-Martin de Lutry, construite par Fernand Dumas et décorée par Alexandre Cingria, avec un retable en mosaïque de Marguerite Naville, 1929-1930. Photo Cyrille Girardet



Fig. 9 Mosaïques de pavement de Marguerite Naville au temple de Coligny, 1943. Photo Camille Noverraz

Pauline Peugniez (1890-1987) ou Marguerite Huré (1895-1967), n'a été mise en lumière que récemment²⁴. Si les travaux religieux de ces artistes reçoivent presque toujours un accueil élogieux de la critique dans les sources de l'époque, cette image lisse et sans aspérité semble les avoir desservies. Leurs homologues masculins, plus souvent critiqués et impliqués dans les débats sur l'art religieux du XX^e siècle, ont plus durablement marqué les esprits. En plus de se déployer dans un champ artistique – celui de l'art sacré – considéré a posteriori comme un domaine de niche, les réalisations de ces femmes touchent souvent des spécialités jugées secondaires au sein de la catégorie des arts décoratifs, comme les arts textiles. Les femmes artistes sont en outre très souvent effacées par les hommes avec lesquels elles collaborent, comme Naville avec Cingria, ou Esseiva avec Willy Jordan.

L'oubli qui les frappe est aussi fortement lié à leur inscription dans le monde catholique de l'entre-deux-guerres, qui n'a de cesse de définir le rôle des femmes comme intrinsèquement lié à la sphère domestique, à la famille et à l'éducation des enfants. Les revues catholiques de l'époque promeuvent un modèle traditionnel féminin se caractérisant principalement par son humilité et son dévouement, schéma qui s'applique également à la femme artiste²⁵. Cette dernière fait l'objet d'un discours essentialisant qui valorise la soi-disant humilité naturelle des femmes, perçue comme un attribut les prédisposant particulièrement à l'exercice de cet art qui nécessite l'abandon de toute recherche de gloire individuelle. Érigée en contre-exemple positif face à la dérive que représente la figure de l'artiste-génie, la femme artiste reste en contrepartie cantonnée à une image de bonne technicienne, mais pas forcément de créatrice à part entière²⁶. ●

Notes

1 Alexandre Cingria, *La décadence de l'art sacré*, Lausanne, 1917.

2 Voir 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, Université de Lausanne, 2022; Camille Noverraz, *Réinventer l'art sacré. Le Groupe de Saint-Luc (1919-1945)*, Berlin, 2024 [à paraître].

3 D'après le constat effectué en mai 1940 par *La Semaine catholique*, Mgr Besson aurait procédé sur son diocèse à pas moins de 30 consécrations d'églises et à 74 bénédictions d'églises et de chapelles depuis 1920. Patrick Rudaz, *Carouge, foyer d'art sacré, 1920-1945*, Carouge, 1998, p. 14 (cat. d'exposition Musée de Carouge, 25 novembre 1998-31 janvier 1999).

4 La liste de membres publiée dans l'Annuaire romand de Saint-Luc en 1936 apparaissant comme l'une des dernières recensions connues, la composition précise de la partie romande est en conséquence difficile à déterminer en ce qui concerne les années 1940. Société de Saint-Luc, Groupe romand, *Annuaire romand de St-Luc*, Fribourg, 1936, pp.14-18.

5 Societas Sancti Lucae, «Mitgliederverzeichnis / Liste des membres 1932», [1932], Archives privées de Paul Monnier, Genève; Société de Saint-Luc, Groupe romand, *Annuaire romand de St-Luc*, Fribourg, 1936, pp. 14-18.

6 Voir à ce sujet Danièle Véron-Denise, *Broderies d'artistes : Intimité et créativité dans les arts textiles de la fin du XIX^e au milieu du XX^e siècle*, Milano/Aubusson, 2018, pp.15-22.

7 Le Spectateur romand [Alexandre Cingria], «Activité du Groupe romand de St-Luc», in *Annuaire romand de St-Luc*, 1936, p.7.

8 Patrick Rudaz, «BERTHIER (Marie, 1898-1976)», in Jean M. Marquis (dir.), *Dictionnaire carougeois : Arts à Carouge : Peintres, sculpteurs et graveurs*, tome IV B, Carouge, 2009, p.41.

9 Sabine Lob-Philippe, «L'église Saint-Joseph à Genève et son décor», in *Patrimoine et architecture*, cahier 4, mars 1998, p.38.

10 Marguerite Naville s'y essaie une fois en 1930 à la chapelle Notre-Dame-de-Lorette de Cointrin. Patrick Rudaz, «NAVILLE (Marguerite, 1882-1969)», in Marquis, *op. cit.*, p. 240.

11 Sur l'atelier Chiara, voir Chantal Hostettler, *L'Atelier P. Chiara – Lausanne : un producteur de vitraux domestiques au début du 20^e siècle*, mémoire de licence, Université de Lausanne, 2001.

12 Joseph Terrapon, «Un curé parmi les autres», manuscrit inédit, 27 avril 1935, Archives de l'Evêché de Fribourg, boîte 101, dossier «Sorens», p.198.

13 Heidrun Jecht, «Martha Flüeler-Haefeli (geb. Haefeli)», in Harald Siebenmorgen (dir.), *Frauensilber: Paula Straus, Emmy Roth & Co. Silberschmiedinnen der Bauhauszeit*, Karlsruhe, 2011, pp.136-138.

14 En particulier Terrapon, *op. cit.*

15 À Sorens, l'artiste est reconnue pour sa participation à la chapelle de la Vierge, mais l'on ignore quelle a été sa contribution réelle au reste du programme de décoration. En ce qui concerne Orsonnens, seul Waeber cite les contributions conjointes de Willy Jordan et Jacqueline Esseiva pour la décoration intérieure. Les archives ne sont pas parlantes à ce sujet et ne permettent pas d'en savoir plus. Voir Marie-Thérèse Torche-Julmy, «L'église de Sorens et sa décoration en bois», in Dave Lüthi, Nicolas Bock (dir.), *Petit précis patrimonial : 23 études d'histoire de l'art offertes à Gaëtan Cassina*, Lausanne, 2008, pp.389-404; Louis Waeber, Aloys Schuwey, *Églises et chapelles du canton de Fribourg*, Fribourg, 1957, p.245.

16 Pour des informations biographiques sur la plupart des artistes citées ici, voir Service des Biens culturels, «Les artistes du Groupe de St-Luc», in *Le Groupe de St-Luc, Patrimoine fribourgeois* 5, octobre 1995, pp. 51-53.

17 Jacques Aubert, *Marguerite Naville*, Neuchâtel, 1945; Noverraz, *op. cit.*, 2022, pp.141-154.

18 Paul-André Jaccard, *Alice Bailly (1872-1938)*, mémoire de licence en histoire de l'art, Université de Lausanne, 1973, p.79; Service pour la promotion de l'égalité entre homme et femme, *Pionnières et créatrices en Suisse romande, XIX^e et XX^e siècles*, Genève, 2004, p.21.

19 Jaccard, *op. cit.*, p. 78.

20 Samuel Gross, *L'église paroissiale de Finhaut*, mémoire de licence, Université de Genève, 2001, p.20.

21 «La nouvelle église d'Echarlens», in *La Semaine catholique du diocèse de Lausanne, Genève et Fribourg*, 1927, p.362.

22 Aubert, *op. cit.*, pp.21, 48, 57.

23 M.J.-D., «Marguerite Naville», in *Journal de Genève*, 30 mai 1969, p.17.

24 Danièle Véron-Denise, «Sabine Desvallières (1891-1935): itinéraire d'une artiste brodeuse dans le premier tiers du XX^e siècle», in *Patrimoines du Sud*, 14, 2021, pp.1-31 (consulté le 20 mars 2020); Véronique David, «Marguerite Huré, précurseur de l'abstraction dans le vitrail religieux», in *In Situ: Revue des patrimoines*, 3, 2003, pp.1-10 (consulté le 8 février 2020); Isabelle Saint-Martin, Fabienne Stahl (dir.), *Les Ateliers d'art sacré 1919-1947. Rêves et réalités d'une ambition collective*, Rome/Paris, 2023.

25 Voir à ce sujet l'analyse proposée par Moret à travers le prisme de la revue *L'Écho illustré*: David Moret, *L'Écho illustré: miroir des mutations de la société catholique suisse romande (1933-1973)*, mémoire de licence, Université de Fribourg, 2005, p.98.

26 Voir notamment. Henri Héraud, «Les femmes et l'art religieux», in *L'Art sacré*, 9, cahier 3, mars 1936, p.90; Henriette Charasson, «Vers un renouveau de l'art liturgique», in *L'Écho illustré*, 33, 30 août 1930, p.662; Noverraz, *op. cit.*, 2022, pp.119-123.

Sélection bibliographique

Camille Noverraz, *Réinventer l'art sacré. Le Groupe de Saint-Luc (1919-1945)*, Berlin, 2024 [à paraître].

Valérie Sauterel, Camille Noverraz, *Lumières nouvelles sur le sacré. Arts verriers du Groupe de Saint-Luc*, Berlin, 2024 [à paraître].

L'auteure

Docteure en histoire de l'art, Camille Noverraz a achevé ses études à l'Université de Lausanne en 2022, avec une thèse sur le Groupe de Saint-Luc. Elle travaille depuis 2015 comme collaboratrice scientifique au Vitrocentre Romont, centre de recherche sur le vitrail et les arts du verre. Contact: noverraz.camille@gmail.com

Mots-clés

Art sacré, église, arts décoratifs, architecture religieuse, modernité

Zusammenfassung

Religiöse Architektur und angewandte Kunst – die Rolle der Frauen in der Gruppe de Saint-Luc

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war die Kunst- und Kulturlandschaft der Schweiz stark von den Aktivitäten einer katholischen Kunstgesellschaft geprägt, die unter dem Namen *Gruppe de Saint-Luc* bekannt war und die sich um eine Erneuerung der religiösen Kunst bemühte. Da sie Dutzende von Architekten und Künstlern umfasste, hat die Geschichtsschreibung vor allem den Beitrag männlicher Figuren innerhalb dieses Kollektivs festgehalten, obwohl auch mehrere Künstlerinnen dort tätig waren. In diesem Beitrag wird die Rolle dieser Frauen deutlich, indem ihre Karriere in der sakralen Kunst und die Rezeption ihrer Werke untersucht werden. Die abschliessenden Betrachtungen gehen der Frage nach, weshalb ihr Wirken allmählich vergessen wurde.

Riassunto

Architettura sacra e arti applicate – il ruolo delle donne nel Gruppo de Saint-Luc

Nella prima metà del XX secolo, il panorama artistico e culturale svizzero è stato fortemente influenzato dalle attività di una società d'arte cattolica nota come *Gruppo de Saint-Luc* e impegnata nel rinnovamento dell'arte sacra. Sebbene si contava un grande numero di architetti e artisti iscritti, la storiografia ha documentato soprattutto il contributo degli esponenti maschili, sebbene il gruppo includesse anche diverse artiste donne. Il testo pone in luce il ruolo di queste donne, ripercorrendo le loro carriere nell'ambito dell'arte sacra e la ricezione delle loro opere. Le riflessioni conclusive sollevano interrogativi sui motivi che hanno portato al progressivo oblio della loro attività.