Photographie et art appliqué : le cas de l'Exposition nationale d'art appliqué (1922) : aux origines d'une controverse idéologique et esthétique

Autor(en): **Debluë, Claire-Lise**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire**

Band (Jahr): **18 (2011)**

Heft 2: **Verwalten und regieren = Administrer et gouverner**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-391006

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Photographie et art appliqué: le cas de l'Exposition nationale d'art appliqué (1922)

Aux origines d'une controverse idéologique et esthétique

Claire-Lise Debluë

La première Exposition nationale d'art appliqué (ENAA) constitue un objet de recherche privilégié pour l'étude des rapports entre les arts appliqués et la photographie au début des années 1920. Elle marque, d'une part, une étape importante dans l'institutionnalisation des arts appliqués en Suisse et représente, d'autre part, un moment singulier dans l'histoire de la photographie, puisque les photographes en sont sciemment mis à l'écart. Cette étude s'interrogera sur les motifs à l'origine d'une telle exclusion. Pour quelles raisons, alors qu'en Suisse alémanique et ailleurs en Europe, la photographie acquiert progressivement un statut légitime au sein du mouvement des arts appliqués, les organisateurs de l'ENAA refusent-ils d'exposer des clichés photographiques? De quelles manières les discours sur les arts appliqués et la photographie sont-ils instrumentalisés à des fins économiques et politiques et quels rôles les modèles nationaux jouent-ils dans ces différents modes d'appropriation? Mise sur pied à Lausanne par L'Œuvre (Association suisse romande pour l'art et l'industrie) et le *Schweizerischer Werkbund* (SWB), l'ENAA s'inscrit dans l'augmentation du nombre de manifestations destinées à promouvoir la «rénovation des arts appliqués».[1] Depuis la fin du 19e siècle, plusieurs organisations composées d'artistes, d'artisans et d'industriels voient en effet le jour – Arts and Crafts en Angleterre, la Société des artistes décorateurs en France, le *Deutscher Werkbund* en Allemagne –, et tentent de se constituer en véritable force économique. En Suisse romande, L'Œuvre, fondée en 1913, revendique dès ses débuts un rôle culturel, économique et politique majeur et se mobilise sur trois fronts principaux: reconnaissance et institutionnalisation des arts appliqués; développement d'une industrie nationale des arts appliqués; lutte contre la «décadence du goût».[2] Les prises de positions de l'association en faveur d'une réforme des arts appliqués traduisent en réalité des revendications bien plus larges, où la revalorisation du rôle social de l'artiste et de l'artisan tient une place essentielle.[3] Tandis que les revues artistiques et littéraires d'obédience réactionnaires se multiplient dans les années qui précèdent la Première Guerre mondiale,[4] le bulletin publié par L'Œuvre dès 1914 offre une tribune régulière à plusieurs ténors de la nouvelle droite romande. Qu'ils appartiennent ou non à

l'association, ces rédacteurs occasionnels tiennent un discours sur les arts appliqués, souvent pétri d'hygiénisme moral, où valeurs réactionnaires et rhétorique moderniste se côtoient singulièrement. L'analyse de la controverse sur l'intégration de la photographie, qui agite L'Œuvre peu avant l'ouverture de l'ENAA, nous en offrira une étude de cas exemplaire. Si plusieurs travaux ont abordé les rapports du SWB à la «nouvelle photographie»,[5] aucune étude ne s'est penchée jusqu'à présent sur les motifs qui incitèrent L'Œuvre à se détourner de la photographie. L'on verra pourtant que le rejet de la photographie renvoie à des enjeux relatifs au positionnement des arts appliqués romands dans le champ artistique ainsi qu'à la défense des intérêts économiques et politiques des acteurs concernés. Cet article s'appuie sur un dépouillement partiel du bulletin publié par L'Œuvre, *L'Œuvre*,[6] du *Journal Suisse des photographes* publié par l'USP,[7] et du fonds de L'Œuvre déposé aux Archives cantonales vaudoises.[8]

Les débuts de L'Œuvre et l'organisation de la première Exposition nationale d'art appliqué

La première Exposition nationale d'art appliqué (ENAA) marque une étape importante dans la reconnaissance et l'institutionnalisation des arts appliqués comme art. La manifestation couronne plusieurs années de démarches, auprès de la Confédération et des autorités cantonales, visant à affirmer un courant des arts appliqués dans les champs artistiques et économiques helvétiques. Depuis leur création en 1913, L'Œuvre et le SWB multiplient les événements susceptibles d'encourager l'essor des arts appliqués. En Suisse romande, L'Œuvre développe une activité importante, caractérisée par l'organisation de plusieurs expositions[9] et la publication régulière d'une revue.[10] Fondée par l'architecte Alphonse Laverrière et le peintre Charles L'Eplattenier, la création de l'association s'inscrit dans un vaste mouvement international de réforme des arts appliqués, dont l'objectif vise à remettre en cause la hiérarchie traditionnelle des arts[11] tout en revendiquant une place privilégiée dans l'édification économique et morale de la nation. Les premiers statuts de L'Œuvre désignent la promotion des arts industriels comme une priorité nationale à laquelle les autorités publiques, les artistes, les corporations, les industriels et les commerçants sont appelés à prendre part «en vue de faire pénétrer l'art dans la vie en relevant le goût populaire».[12] Jusqu'en 1917 pourtant, aucune des deux associations, administrativement indépendantes, ne s'inscrit dans une structure institutionnelle.

L'arrêté fédéral du 9 novembre 1917 sur l'encouragement au «développement des arts appliqués (arts décoratifs et industriels)», vient pallier ce manque. L'adjonction d'une section d'art appliqué aux expositions nationales des beaux arts, le

subventionnement d'expositions organisées par L'Œuvre et le SWB, ainsi que l'organisation de concours, l'allocation de bourses et l'acquisition d'œuvres[13] posent un premier jalon pour l'institutionnalisation des arts appliqués. L'ordonnance stipule par ailleurs la création d'une commission spéciale composée d'artistes et d'industriels, présidée toutefois par le président de la Commission fédérale des Beaux-arts (CFBA, 1887). Avec un budget nettement inférieur à celui de son modèle,[14] la création de cette sous-commission – qui sera rapidement désignée comme la Commission fédérale des Arts appliqués (CFAA) – marque une étape supplémentaire dans l'émancipation des arts appliqués de la tutelle des Beaux-arts. La reconnaissance du statut d'utilité publique des arts appliqués garantit un soutien pérenne de la Confédération qui, en puisant la subvention dans le fonds spécial de chômage, appuie le rôle des arts appliqués dans l'économie nationale. Enfin, l'extension de la propriété intellectuelle et artistique aux arts appliqués, en 1922, représente une seconde victoire considérable sur les Beaux-arts.[15] Ces différentes étapes témoignent de la légitimité accrue dont bénéficient les arts appliqués auprès du Conseil Fédéral.[16] Leur difficulté à se positionner dans le champ artistique, vis-à-vis du modèle dominant que représentent les Beaux-arts, sera pourtant constante et aura, comme on le verra, un impact déterminant sur les rapports entre arts appliqués et photographie.

Durant ses premières années d'existence passablement agitées, L'Œuvre exprime à plusieurs reprises une tendance sécessionniste vis-à-vis de la CFBA, dont elle apprécie guère le monopole sur la politique culturelle fédérale. Dans sa quête d'une légitimité artistique, économique et morale, l'association reprend toutefois à son compte les vertus attribuées, dès la fin du 19e siècle, à l'édification d'un «art national».[17] Scellant le lien entre culture et politique, promulgué une trentaine d'années auparavant par les autorités fédérales,[18] L'Œuvre confère à l'artiste – en particulier à l'artiste-décorateur – un rôle social de premier plan: «C'est de l'œuvre de ses artistes, de ses penseurs et de ses savants qu'un pays tire sa gloire la plus pure et la plus durable. Il agit donc dans son intérêt en faisant à ses artistes un sort supportable, en reconnaissant toute l'importance de leur rôle, en utilisant avec intelligence leur collaboration.»[19] Selon une équation qui associe l'éducation du goût à l'édification du peuple, L'Œuvre développe une véritable doctrine politique autour du «rôle social de l'art» et de l'art appliqué en particulier.[20] L'introduction au catalogue de l'Exposition d'Intérieurs ouvriers (1918), s'inscrit dans cette perspective: «L'ordre est la condition essentielle de la beauté; l'ordre reflète dans l'arrangement de toutes les choses qui nous entourent la dignité de notre vie; l'ordre qui n'interdit pas la fantaisie mais la retient dans les limites de la convenance et du bon goût; souvenons-nous ensuite que l'art n'est pas le privilège exclusif de la richesse. L'art, qui ennoblit et discipline les formes, rend aimable le cadre de l'existence, peut avoir sa place dans le milieu

le plus humble.»[21] Cette lutte acharnée contre la «déchéance du goût» procède à la fois d'un projet esthétique – rénover le goût –, politique – instaurer une nouvelle discipline sociale – et économique – développer les industries d'art. Un projet où l'«importance de l'art appliqué dans l'économie nationale» et le «rôle que les artistes peuvent et doivent jouer dans la vie économique»[22] revêtent progressivement les allures d'un véritable programme de relance.
En 1920, les préparatifs de l'ENAA ont pour horizon l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels de Paris.[23] A cette occasion, L'Œuvre se profile auprès des autorités fédérales comme l'ambassadrice des intérêts de la Suisse à l'étranger. La perspective de l'exposition parisienne s'offre comme l'un des meilleurs exemples du rôle que pourrait jouer L'Œuvre dans la défense des intérêts économiques de la Confédération, puisque le thème de la manifestation relève précisément de son champ de compétence. L'ENAA est ainsi vendue comme une véritable répétition générale en vue de l'exposition des arts décoratifs, où seront réunis et confrontés les produits des grandes puissances européennes. Résolument, «l'orientation des échanges économiques»[24] dans le sens des arts appliqués forme l'un des noyaux durs du programme de L'Œuvre. A l'heure où la crise économique frappe particulièrement le secteur des exportations, l'organisation de l'ENNA mobilise le soutien financier des autorités politiques. La subvention accordée à la manifestation est conséquente si on la compare aux 5000 francs annuels touchés respectivement par L'Œuvre et le SWB: la Confédération attribue un subside spécial de 12'000 francs, le Conseil d'Etat vaudois de 10'000 francs et la Municipalité de Lausanne de 8000 francs.[25] Fortement touché par la chute des exportations, le secteur de l'horlogerie y est mis à l'honneur, conférant à l'ENAA une touche luxueuse et élitaire.

Un corporatisme teinté d'esthétisme

Les questionnements esthétiques soulevés par L'Œuvre sont éminemment liés à des problématiques politiques et sociales. L'articulation entre discours politique et esthétique est un trait récurrent des articles paraissant dans le bulletin de L'Œuvre. Cette tendance, caractéristique de la rhétorique utilisée par la nouvelle droite, s'exprime dans la presse quotidienne ou certaines revues,[26] véritables tribunes politiques échappant au relais traditionnel des partis. Dans les colonnes de *L'Œuvre*, on retrouve régulièrement des chroniques qui, tout en abordant des problématiques liées directement aux arts appliqués, exaltent les vertus de l'artisanat comme modèle économique et social et chantent les louanges du régionalisme romand, contre les prétendus vices de la civilisation germanique. Largement inspiré par les théories corporatistes et les concepts politiques forgés

par la nouvelle droite,[27] le discours sur les arts appliqués opère progressivement sur le plan politique. Dans cette acception particulière, le rôle des arts appliqués est défendu comme un ferment de la nouvelle discipline sociale: «Le côté esthétique n'est pas le seul qui doive nous intéresser, ni même le plus important. Il y a tout le côté social et national. [...] Il faut ramener le Suisse à la terre, rattacher le Suisse à la terre. Il faut restreindre l'émigration, soit vers les villes, les centres industriels, soit à l'étranger. Or, les arts domestiques y contribuent, non seulement en faisant revivre une tradition complémentaire de notre vieille tradition agricole, mais surtout en retenant à leur foyer une part déjà importante de notre population montagnarde. Par les salaires d'appoint qu'ils lui procurent, par les occupations qu'ils lui fournissent durant la saison morte, par les habitudes de propreté et d'ordre qu'ils lui donnent, les arts domestiques sont un renforcement de notre indépendance. C'est donc un devoir de les soutenir.»[28] Ces propos, tenus par Gonzague de Reynold, figure emblématique de la nouvelle droite,[29] énoncent là les principes d'un hygiénisme moral propre aux arts appliqués[30] et déclinent les modalités de cette triple ambition économique, politique et culturelle poursuivie par L'Œuvre. Véritable substitut au discours politique traditionnel,[31] ce type d'analyse sur le rôle des arts appliqués agit comme un puissant vecteur des valeurs réactionnaires. Le retour à la terre et à une communauté sociale basée sur le métier et la paysannerie – selon le modèle récurrent de l'Ancien Régime – est exalté. Le mode de vie pernicieux des citadins est appelé à disparaître, au profit d'une économie rurale, où les valeurs prétendument ancestrales des paysans bénéficierait à l'ensemble des individus. L'artisanat jouerait un rôle à la fois économique – fournir du travail pour la main-d'œuvre – et moral – améliorer l'habitat de l'individu en associant l'ordre à la beauté et l'hygiène au bon goût. Ce mythe d'une formation sociale pré-industrielle, que L'Œuvre reprend partiellement à son compte, est un topos de la doctrine corporatiste.[32] Elle n'est pourtant jamais véritablement nommée, car la critique de l'industrialisation pose un problème fondamental à l'association. La réunion de l'art et de l'industrie, son cheval de bataille, se heurte en effet à des contradictions irréductibles. Comment concilier modèle artisanal et concurrence économique? Quelle limites imposer dans l'adaptation des moyens de production? Comment échapper à la standardisation, tout en garantissant un niveau élevé de productivité? Le recours à une rhétorique mythifiante centrée sur la défense des arts appliqués permet toutefois à L'Œuvre de privilégier certains thèmes: harmonisation des rapports entre travail et capital, retour à une société fondée socialement et économiquement sur les corporations de métier et lutte contre le machinisme constituent autant de sujets à développement. Les questions relatives à la standardisation ou au rapport entre forme et fonction sont en revanche peu abordées dans ces années-là. Ce n'est véritablement qu'à la fin des années 1920 que le débat sera évoqué dans les colonnes du bulletin de

l'association en réaction, toujours, aux orientations prises par le SWB.[33] Si la place nous manque pour discuter plus avant de cette question, il faut mentionner ici que le problème de l'emprise de la technique sur l'expression artistique sera l'un des objets à l'origine de l'exclusion de la photographie de l'ENAA, bien que cet aspect ne constitue en réalité qu'un oripeau de la polémique.

Prenant tour à tour pour cible le désordre social, l'industrialisation massive, l'«étatisme artistique»[34] ou encore la concurrence étrangère les différentes tribunes parues dans le bulletin de L'Œuvre dessinent les contours d'une doctrine corporatiste singulière, teintée de références esthétiques. Si Gonzague de Reynold ne figure pas parmi les membres de L'Œuvre, d'autres acteurs incontournables de la nouvelle droite s'y côtoient et contribuent à infléchir le discours de l'association.[35] Parmi eux, on retiendra particulièrement la participation d'Alexandre Cingria. Membre du Conseil de Direction de L'Œuvre de 1921 à 1935, Cingria[36] est un ancien proche de Gonzague de Reynold. Animateur des cercles helvétiques de l'Action française, il est un membre influent de L'Œuvre, apprécié des autorités fédérales.[37] Ses chroniques régulières, qui alimentent le bulletin dès les années 1920, sont, comme on le verra, les premières à aborder la question de la photographie et du cinéma.[38]

Les thèses développées par Cingria s'inscrivent également dans l'horizon idéologique de la nouvelle droite, même si des querelles politiques l'éloignent de certains de ses ténors. Partisan d'un régionalisme politique selon lequel la supériorité de la civilisation latine sur la civilisation germanique est incontestable, Cingria trouve au sein de L'Œuvre un soutien bien plus fort que celui qu'il avait connu à *La Voile latine*.[39] L'antigermanisme qui l'avait alors tenu à l'écart de ses collègues helvétistes, obtient en effet un écho très favorable dans le bulletin de L'Œuvre. Pendant et après la Guerre, le secrétaire de l'association, Paul Perret,[40] accommode plusieurs de ses chroniques d'un antigermanisme virulent. Les thèmes régionalistes ne sont pas en reste et, teintés d'antisémitisme, il viennent s'opposer à un «cosmopolitisme» prétendument «niveleur», incapable de «vivifier un art industriel vraiment populaire» en raison de son inadaptation au «milieu géographique et au milieu social».[41] Certes, ces différentes chroniques reflètent la tendance d'une partie importante de la presse romande.[42] Mais leur ton ne peut manquer de renvoyer aux dissensions qui opposent L'Œuvre et le SWB.[43] A la vieille de l'ENAA, les deux associations divergent radicalement sur l'orientation de la manifestation dont L'Œuvre prendra finalement seule les commandes, évinçant peu à peu les alémaniques du jury et du comité d'organisation. Conflits esthétiques et politiques péjorent ainsi vivement les relations entre les deux associations et infléchissent les choix de L'Œuvre dans une direction diamétralement opposée à son homologue alémanique. Outre ses réticences à l'encontre de la standardisation des objets, l'association s'oriente

de plus en plus en plus vers une acception élitiste des arts appliqués et s'inscrit en faux contre le projet du SWB et du *Deutscher Werkbund* d'offrir au plus grand nombre des objets fonctionnels à la forme utile.[44] Au moment où se pose la question de l'intégration de la photographie, la prééminence des artistes décorateurs au sein du mouvement est incontestable. La tournure que prennent par ailleurs les relations entre L'Œuvre et le SWB pousse les différents acteurs à radicaliser leurs positions. Alors que le SWB s'ouvre progressivement aux photographes et aux typographes – même si les divergences de point de vue à cet égard sont encore nombreuses –, prenant appui sur le modèle du *Deutscher Werkbund,* L'Œuvre n'en est encore qu'aux prémisses de sa réflexion sur les arts graphiques. Le spectre du mouvement moderne agit comme un repoussoir opportun, permettant d'affirmer la mainmise des artistes-décorateurs sur les arts appliqués, tendance que l'on retrouve déjà en France au sein de la Société des artistes décorateurs (SAD), dont L'Œuvre se dit proche. Guidée par des impératifs corporatistes, la défense des artistes-décorateurs prend alors pour cible tout élément susceptible de briser le monopole économique et artistique que ceux-ci entendent exercer sur les arts industriels. L'émergence de médias de masse tels que la photographie et le cinéma, dans le champ artistique, apparaît naturellement comme une menace.

Exclure la photographie

Aux yeux de L'Œuvre, l'organisation de l'ENAA constitue une étape décisive pour son affirmation dans le champ artistique. Revendiquant l'union réussie de l'art et de l'industrie, l'association s'engage à soumettre au public les industries d'art les plus représentatives de la production nationale. Le caractère exhaustif de la manifestation est essentiel, même si ce sont les industries de luxe (horlogerie, ameublement et décoration intérieure) qui bénéficient de la meilleure visibilité: l'ENAA «démontrera la très grande portée, au point de vue économique, du travail de l'artiste associé à l'industriel. Mais pour qu'elle réponde à son but il est indispensable que toutes nos industries d'art y soient représentées, qu'elle constitue vraiment un tableau complet, soigneusement sélectionné, de ce que notre pays peut produire dans le vaste domaine des industries d'art», décrit la circulaire des exposants.[45] Au moment où L'Œuvre démarche activement des exposants éventuels, l'Union suisse des photographes (USP) la contacte en vue de prendre part à l'ENAA. Après un premier accord de principe consenti par le Conseil de Direction de L'Œuvre, une nouvelle discussion a lieu sur demande de l'un de ses membres.[46] Plusieurs de ceux qui s'étaient prononcés en faveur de la participation des photographes à l'ENAA reviennent alors sur leur choix

et décident, cette fois-ci formellement, d'évincer la photographie de la manifestation. Les justifications avancées à ce sujet agissent comme un révélateur des contradictions inhérentes au projet de L'Œuvre.

La mise à l'écart de la photographie s'appuie sur la dépréciation du médium réduit, par certains, à un dispositif purement industriel et par conséquent vulgaire. L'argument agit comme un véritable repoussoir – fort opportun au demeurant – au moment où l'institutionnalisation des arts appliqués n'est pas totalement acquise: «La photographie est un procédé de reproduction, elle n'est pas un art de création. Il faut lutter contre les tendances des photographes à se subtiliser aux artistes», affirme le peintre Charles L'Eplattenier en 1921.[47] Parmi de nombreuses autres condamnations portant sur la nature machinique du médium, on retrouve là l'un des griefs majeurs des artistes décorateurs à l'encontre de la photographie. Certes, la photographie est considérée par quelques-uns comme une forme d'expression artistique, mais son caractère reproductif la rapproche davantage, pour l'architecte Charles-Henri Matthey par exemple, de la «science appliquée» que de l'art appliqué.[48] Produit de la culture de masse, la photographie est stigmatisée «comme manifestation de formes culturelles cosmopolites et anti-helvétiques»,[49] dénuée de véritables prétentions artistiques. Les acteurs de L'Œuvre attaquent donc la présomption des photographes à faire de l'art et associent aux caractéristiques techniques du médium des valeurs dévoyées, procédé rhétorique que l'on retrouvait déjà dans les articles consacrés au machinisme ou à la «décadence du goût». En réalité, l'enjeu que représente pour les artistes-décorateurs le monopole sur les arts industriels – en termes de subventions publiques, mais également de légitimité artistique – s'articule à des impératifs idéologiques qui constituent, ensemble, le motif central à l'origine de l'exclusion de la photographie.

On peut donc voir dans la critique adressée à la photographie, un prolongement du discours sur la décadence de l'art, dont les occurrences se multiplient au cours des années 1910 et 1920, au sein du bulletin de L'Œuvre notamment. Centrée sur la question du statut artistique de la photographie – ou autrement dit de son absence de légitimité dans le champ –, cette condamnation du médium renvoie singulièrement à la lutte menée par les acteurs de L'Œuvre pour la reconnaissance des arts appliqués comme art. A cela vient encore s'ajouter la peur d'une industrialisation massive de la société et de ses structures économiques, crainte que la photographie ne peut manquer d'éveiller. La structuration des photographes en une association professionnelle (l'USP), laisse redouter enfin une concurrence féroce au sein même du mouvement des arts appliqués si la photographie venait à y être intégrée. En somme, l'hypothèse d'une nouvelle remise en cause de la hiérarchie des arts, après celle tentée par L'Œuvre au début des années 1910, est vue du plus mauvais œil. A titre préventif l'adhésion des photographes au mouvement est donc combattue et, si nécessaire, avec âpreté.

Suite à sa mise à l'écart de l'ENAA, l'USP réagit très vivement et appelle, singulièrement, à la reconnaissance de la photographie comme procédé industriel, tout en revendiquant la nature artistique du médium: «Le comité est chargé de tout mettre en œuvre pour protester contre la manière de faire des sociétés qui, par ignorance ou mauvaise volonté, portent atteinte à notre profession. Il faut essayer par tous les moyens d'obtenir le droit d'exposition et ne pas manquer de renseigner l'opinion publique. Il faut insister sur l'importance de la photographie au point de vue industriel, scientifique et artistique. *Nous devons avoir les mêmes droits que les autres industries* et nous n'accepterons jamais qu'on nous interdise en Suisse ce qui est accordé à nos collègues des autres pays dans toutes organisations du genre de celle qui nous occupe. Nous estimons que les associations de l'étranger valent tout au moins autant que les deux organisation suisses qui prennent une pareille position vis-à-vis de nous.»[50] Quelques mois plus tard, afin d'appuyer une nouvelle requête auprès de L'Œuvre, l'USP produit plusieurs lettres d'experts reconnaissant à la photographie sa qualité d'art appliqué. Outre un texte du Directeur des Publications photographiques françaises, l'USP sollicite le soutien du président de l'Union centrale des photographes allemands *(Central Verband Deutscher Photographen Verein)*.[51] Mais les efforts de l'USP pour intégrer l'exposition demeurent vains.

Parallèlement, dans l'attente que L'Œuvre statue à nouveau sur sa demande, l'USP entreprend d'autres démarches pour exposer les tirages de ses membres. C'est de l'Office et musée permanent de l'industrie genevoise (ci-dessous, Office de l'Industrie) que viendra la solution, à travers la mise sur pied de la première Exposition nationale suisse de photographie (ENSP, Genève, 1923).[52] La collaboration que l'Office de l'Industrie propose à l'USP sonne pour celle-ci comme une véritable «revanche».[53] A l'initiative de plusieurs expositions industrielles depuis sa création en 1915, l'Office de l'Industrie – placé sous la direction supérieure du Département du Commerce et de l'Industrie – promeut activement les produits genevois, à travers l'organisation de conférences, de ventes et d'expositions. Dès le début des années 1920, les nouveaux médias suscitent un intérêt croissant. L'Office est chargé de relancer les industries cantonales, le secteur de horlogerie en particulier qui connaît un fort taux de chômage. La construction d'appareils photographiques, radiophoniques ou cinématographiques représente alors une industrie de substitution prometteuse. Trois expositions majeures sont organisées en ce sens, dont l'ENSP est le premier opus. Deux autres suivront: l'Exposition nationale de télégraphie sans fil (TSF) en 1924, puis l'Exposition internationale de TSF, cinéma et machines parlantes en 1925.[54] Il n'est pas possible d'aborder ici en détail le programme de la première de ces manifestations. Mentionnons néanmoins que l'ENSP se présente comme une exposition à la fois artistique et industrielle, conjuguant les intérêts de divers acteurs: reconnaissance relative

d'une certaine légitimité artistique pour l'USP; promotion de la photographie à des fins économiques pour l'Office de l'Industrie.
Dès l'ouverture de l'ENSP L'Œuvre s'attaque à la mauvaise qualité des tirages exposés. Alexandre Cingria rédige une tribune assassine pour le bulletin de L'Œuvre, dans laquelle il se félicite, ainsi que ses collègues, d'avoir exclu la photographie de l'ENAA.[55] Mesurant la qualité des tirages à l'aune de l'histoire de l'art, il estime que les photographes exposés échouent dans leur émancipation du modèle pictural. Les photographies «reflètent, selon lui, pour la plupart un romantisme alpestre sans intérêt plastique, ou bien des portraits affadis où tous les procédés faciles et lâchés de la peinture sont servilement imités».[56] Paradoxalement, Cingria chante pourtant les louanges de la photographie moderne et regrette qu'«aucune tentative pour tirer de cet art merveilleux, comme le fait Man Ray, le grand photographe, des images touchant notre sensibilité moderne» n'ait été réalisée. Cingria intègre ici un discours moderne sur la photographie et critique le mauvais goût des photographes de tradition classique. Il déroge de fait aux propos qu'il avait tenus lors du débat sur la collaboration de l'USP à l'ENAA, lorsqu'il affirmait que la photographie n'était pas un «art noble».[57] Son repositionnement peut être compris comme une réaction à l'engouement de l'Office de l'industrie pour le médium, ce qui expliquerait le nombre d'ambiguïtés persistantes dans son argumentaire contre l'ENSP: plébiscite d'une photographie touchant la «sensibilité moderne», mais comparaison constante au modèle pictural; appel à l'exploration de formes nouvelles, mais exaltation d'une histoire panthéon de la photographie. Ses propos portent pourtant un double coup aux photographes de l'USP et aux industriels de l'Office de l'Industrie, le mauvais goût des premiers faisant écho à l'incapacité des seconds à conjuguer l'art et l'industrie. Plus qu'un réel malaise vis-à-vis de la photographie, les déclarations de Cingria témoignent donc de l'utilisation proprement discursive de la critique de la photographie. Le discrédit porté sur l'ENSP attribue indirectement à L'Œuvre le mérite de la réunion de l'art et de l'industrie, compétence dont l'association entend, par la voix d'Alexandre Cingria, conserver le monopole.

La politisation d'enjeux esthétiques

La lutte pour le monopole des arts dits industriels que nous avons esquissée ici s'articule autour de trois axes. Reconnaissance et institutionnalisation des arts appliqués, combat contre la «déchéance du goût», affirmation d'un pôle économique et esthétique des arts appliqués. Inscrit dans un projet politique réactionnaire, le programme de L'Œuvre s'accommode mal de l'avènement de la culture de masse et s'ingénie à exalter les vertus sociales et économiques de l'artisanat.

Aussi, la controverse que suscite la définition de la photographie comme un art appliqué est-elle révélatrice du processus de construction de ces deux disciplines et de leur difficulté à s'imposer comme art. L'ingérence croissante du politique dans l'organisation des expositions d'envergure nationale durant l'entre-deux-guerres[58] explique par ailleurs les tensions qui régissent le mouvement des arts appliqués. Tandis que le champ intellectuel est mobilisé autour d'enjeux politiques supra-nationaux,[59] les rapports entre L'Œuvre et le SWB souffrent d'une conception relative au rôle de l'art et de l'artiste dans la société, diamétralement opposée, inspirée des positions françaises et allemandes sur le sujet. La question de la photographie n'est pas étrangère à ce débat, si bien qu'elle fait l'objet d'appropriations multiples. En Suisse romande, le conflit autour de la légitimité artistique de la technique et de la pratique photographique conduit les photographes à s'adresser à d'autres organisations économiques à l'instar de l'Office de l'Industrie genevoise, dont les buts s'accordent mieux à leurs ambitions. En Suisse alémanique, au contraire, le SWB encourage progressivement le recours à la photographie et rédige, en 1929, un véritable manifeste en sa faveur[60] qui débouchera sur l'avènement d'un courant helvétique, et plus particulièrement alémanique, de la «nouvelle photographie».

Notes

1 Archives cantonales vaudoises (ACV), Fonds L'Œuvre, PP 807/991, «Circulaire aux exposants», mars 1921.

2 Paul Perret, *La première exposition nationale d'art appliqué*, cat. d'exposition, Lausanne 1922, 9.

3 «Le rôle social de l'artiste», *L'Œuvre 9* (septembre 1918); «Le rôle social de l'art», *L'Œuvre* 11 (novembre 1918). Pour une analyse critique de L'Œuvre sur une période longue, voir Antoine Baudin, «Quelques repères pour une histoire de l'association L'Œuvre: 1913–1963», in *Made in Switzerland: la Confédération et les arts appliqués: 80 ans d'encouragement*, Berne 1997, 116–129.

4 Voir Alain Clavien, Diana Le Dinh, François Vallotton, «Jalons pour une histoire à faire: les revues romandes 1880–1914», *Les Annuelles* 4 (1993); Alain Clavien, *Les Helvétistes: intellectuels et politique en Suisse romande au début du siècle*, Lausanne 1993.

5 Martin Gasser, «‹… Sind wir von einer plötzlichen Augentrübung befallen?› Der Durchbruch der ‹neuen Fotografie› in der Schweiz um 1930», *Bilderstreit*, cat. d'exposition, Winterthour 2007, 16–29; Verena Huber Nievergelt, «Hans Finsler als Fotograf und Kulturpolitiker im schweizerischen Werkbund», in *Hans Finsler und die Schweizer Fotokultur*, cat. d'exposition, Zurich 2006, 148–155; Daniel Girardin, *Petite(s) histoire(s) de la photographie à Lausanne*, Lausanne 2002.

6 Le bulletin de L'Œuvre paraît sous des dénominations diverses de 1914 à 2002. Pour cette étude, les années 1914 à 1925 ont été dépouillées dans leur intégralité.

7 Organe de l'Union suisse des photographes (USP), le *Journal Suisse des photographes* paraît de 1916 à 1935. Les années 1920 à 1924 ont été dépouillées.

8 ACV, Fonds L'Œuvre, PP807 (1888–2003). Les archives du Département de l'Intérieur aux Archives fédérales suisses ont également été consultées, mais le résultat de leur dépouille-

ment a été très peu utilisé pour la présente recherche: Archives fédérales suisses (AFS), E3001A 1000/726 et E81/368–374. Notons encore que les archives de l'USP n'ont pu être consultées, puisqu'elles demeurent jusqu'à présent introuvables.

9 *Les Arts du feu* (1916), *L'Art et l'enfant* (1917), *Exposition de la reclame* (1917), *Intérieurs ouvriers* (1918), *Art funéraire* (1919), *Arts graphiques et emballages* (1921).

10 *L'Œuvre* paraît sous une forme bimensuelle puis mensuelle de 1914 à 1933.

11 Rossella Froissart Pezone, *L'Art dans tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris 2004.

12 ACV, PP807/1, «Programme de la Ligue» [s. n., c. 1913].

13 «Message du Conseil fédéral à l'Assemblée fédérale concernant la participation de la Confédération aux efforts pour le développement des arts appliqués (arts décoratifs et industriels). (Du 9 novembre 1917)», *Feuille fédérale* 47/4, 14. 11. 1917, 511 s.

14 Le budget de la CFAA s'élève alors à 15'000 fr.: sur cette somme, 5000 fr. sont alloués à L'Œuvre, 5000 fr. au SWB et 5000 fr. à l'organisation d'expositions et de concours. La CFBA, quant à elle est dotée de 100'000 fr. avant 1914, puis de 60'000 fr. durant la Première Guerre mondiale.

15 «Loi fédérale concernant le droit d'auteur sur les œuvres littéraires et artistiques», *Feuille Fédérale* 50/3, 13. 12. 1922.

16 Hans-Ulrich Jost, «Beaux-arts et culture politique en Suisse, 1900–1940: du paradoxe à l'anomie», *Les Annuelles* 1 (1990), 100.

17 Hans-Ulrich Jost, *Les avant-gardes réactionnaires. Naissance de la nouvelle droite en Suisse 1890–1914*, Lausanne 1992, 123–143; Hans-Ulrich Jost, «La nation, la politique et les arts», *Revue suisse d'histoire* 3 (1989), 293–303.

18 Voir Hans-Ulrich Jost, «Das ‹Nötige› und das ‹Schöne›», *Der Bund fördert, der Bund sammelt. 100 ans d'encouragement de la Confédération aux Beaux-Arts*, Berne 1988, 13–24; Lisbeth Mafurt-Elmiger, «Künstlergesellschaften. Kunstförderungspraxis im Ausstellungswesen zur Zeit der Nationalen», ibid., 25–39.

19 Paul Perret, «L'artiste dans la collectivité», *L'Œuvre* 1 (janvier 1921), 4.

20 «Le rôle social de l'art», *L'Œuvre* 11 (novembre 1918), [s. n.].

21 Paul Perret, «La Maison ouvrière», in *Exposition d'Intérieurs ouvriers organisée par L'Œuvre, du 26 novembre au 22 décembre 1918*, cat. d'exposition, Lausanne (1928), 12.

22 Conseil de Direction de L'Œuvre, «Nos projets», *L'Œuvre* 12 (décembre 1921), 3.

23 Prévue initialement pour 1923, l'exposition se déroulera finalement en 1925.

24 «L'Exposition internationale de 1924», *L'Œuvre* 12 (décembre 1921), [s. n.].

25 Si l'on considère les 15'000 fr. accordés par la Confédération pour la XIVe exposition des Beaux-arts à Bâle en 1920 ou les 2000 fr. attribués à la Société suisse des beaux-arts pour son exposition bis-annuelle (Turnus), la subvention touchée par L'Œuvre et le SWB est appréciable.

26 Notamment la *Gazette de Lausanne* et le *Journal de Genève* les *Cahiers vaudois* (1914–1919), la *Nouvelle revue romande* (1922–1945) ou encore le *Bulletin de la Nouvelle société helvétique* (1919–2000). Voir Alain Clavien, *Grandeurs et misères de la presse politique. Le match Gazette de Lausanne – Journal de Genève*, Lausanne 2010.

27 Voir Hans-Ulrich Jost, «Crise culturelle et politique réactionnaire», *A tire d'ailes*, Lausanne 2005, 307–322; Gérald Froidevaux, «C. F. Ramuz – ein Intellektueller von rechts?», in Aram Mattioli (éd.), *Intellektuelle von rechts*, Zurich 1995, 185–200.

28 Gonzague de Reynold, «A propos d'industrie domestique», *L'Œuvre* 3 (mars 1917), 75 (repris du *Journal de Genève*).

29 Voir Aram Mattioli, *Gonzague de Reynold: idéologue d'une Suisse autoritaire*, Fribourg 1997.

30 Geneviève Heller, *«Propre en ordre». Habitation et vie domestique 1850–1930: l'exemple vaudois*, Lausanne 1979, 190.

31 Jost (voir note 27), 312.

32 Philippe Maspoli, *Le corporatisme et la droite en Suisse romande*, Lausanne 1993, 47.

33 Voir Antoine Baudin, «Identité romande et ‹résistance au nudisme›. Positions de l'association L'Œuvre, 1925–1945», *Revue suisse d'art et d'archéologie* 58 (2001), 176.

34 Discours de M. Porchet, Conseiller d'Etat, «L'ouverture officielle de l'Exposition nationale d'art appliqué», *L'Œuvre* 5 (mai 1922), 7.

35 Mentionnons la participation de George de Traz, Robert de Traz, Philippe Godet en qualité de membre ou de Frédéric Gilliard, secrétaire de L'Œuvre.

36 Alexandre Cingria (1879–1945), peintre, verrier, mosaïste, décorateur et écrivain. Avant la Première Guerre mondiale, il co-fonde avec Gonzague de Reynold, ainsi qu'avec son frère Charles-Albert, Adrien Bovy et Georges de Traz *La Voile Latine* (1904–1910), revue artistique et littéraire d'obédience réactionnaire. Suite à plusieurs différents d'ordre politiques et idéologiques l'opposant aux partisans helvétistes, Alexandre Cingria quitte la revue et participe à la création de la *Voix Clémentine*, puis des *Idées de demain* (1911), deux revues dites contre-révolutionnaire, aux thèses ouvertement maurassiennes. Il collaborera également à la revue d'extrême droite, la *Nouvelle revue romande*. Voir Alain Clavien, «Usages helvétiques de Maurras, 1910–2000», in Olivier Dard, Michel Grunewald (dir.), *Charles Maurras et l'étranger. L'étranger et Charles Maurras*, Berne 2009, 97–115.

37 ACV, PP807/712, Lettre du secrétariat de l'OEV à ses membres, Lausanne, 12. 1. 1925.

38 Alexandre Cingria, «L'Exposition nationale de photographie à Genève», *L'Œuvre* 6 (juin 1923); «Le salon des artistes décorateurs à Paris», *L'Œuvre* 10 (octobre 1923); «Cinéma», *L'Œuvre* 10 (octobre 1924); «Exposition internationale des arts décoratifs. La première Impression. Lettre ouverte à mon ami Jeanneret», *L'Œuvre* 4 (avril–mai 1925).

39 Voir Clavien (voir note 4).

40 Paul Perret (1880–1947), premier secrétaire de L'Œuvre; Député radical au Grand Conseil Vaudois (1921–1923), Syndic de Lausanne (1930–1931), puis Conseiller d'Etat vaudois (1931–1942). Dans *L'Œuvre*, Paul Perret multiplie en effet les tribunes hostiles aux allemands. Voir Marc Frochaux, *L'Allemagne des Suisses. Réception de l'architecture et des arts appliqués allemands dans les revues (Das) Werk, L'Œuvre, die Schweizerische Bauzeitung, et le Bulletin technique de la Suisse romande, 1900–1935*, mémoire de licence non publié, Lausanne 2007, 31–33.

41 Georges de Montenach, «Le Régionalisme», *L'Œuvre* 12 (décembre 1922), 4 (extrait d'un article de *La Liberté*).

42 Sur l'anti-germanisme romand, voir Alain Clavien, *Histoire de la Gazette de Lausanne*, Vevey 1997, 283–319. Dans le cas particulier de L'Œuvre, notons que les architectes sont généralement plus enclins à envisager de manière positive l'influence de l'Allemagne sur leur pratique, voir Frochaux (voir note 40).

43 Laurence Mauderli, «Zwischen Stuhl und Bank: Einige Anmerkungen zu den Anfangszeiten des Schweizerischen Werkbunds und L'Œuvre, 1913–1922», *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschchichte* 3 (2001), 163–173.

44 Voir Christoph Bignens, *Geschmackselite Schweizerischer Werkbund*, Zürich 2008.

45 ACV, PP807/991, «Circulaire aux exposants», mars 1921.

46 ACV, PP 807/629, Conseil de direction de L'Œuvre, procès-verbal du 19. 11. 1921.

47 ACV, PP807/629, Propos de Charles L'Eplattenier (voir note 46).

48 ACV, PP 807/629, Conseil de direction (voir note 46)

49 François Vallotton, «Entre adaptation idéologique et nécessité commerciale, l'avènement de la culture de masse en Suisse (1900–1940)», in Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, François Vallotton (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques. 1860–1940*, Paris 2006, 180.

50 C'est nous qui soulignons. «Procès Verbal de l'Assemblée générale ordinaire du lundi 27 juin 1921 à l'Hôtel Victoria à Lucerne», *Journal suisse des photographes* 28 (15. 7. 1921).

51 ACV, PP807/1007a, «Lettre de l'Union suisse des photographes au président de L'Œuvre», Lausanne, 4. 4. 1922.

52 Archives d'Etat de Genève (AEG), 1986 va 9.43.3.
53 «Manifeste», *Journal suisse des photographes* 38 (22. 9. 1922).
54 Voir Claire-Lise Debluë, «Pourquoi expose-t-on le cinéma? Radiophonie, cinéma et expositions industrielles à Genève dans l'entre-deux-guerres», in Olivier Lugon (dir.), *Expositions et média*, Lausanne (à paraître 2011).
55 Alexandre Cingria, «L'Exposition nationale de photographie», *L'Œuvre* 6 (juin 1923), 3. Voir également la reproduction du même article, sous la forme d'une lettre de lecteur, dans le *Journal suisse des photographes* 24 (15. 6. 1923).
56 Ibid.
57 ACV, PP 807/629, Conseil de direction (voir note 46)
58 Jost (voir note 27), 77–94.
59 Gisèle Sapiro, «L'internationalisation des champs intellectuels dans l'entre-deux-guerres: facteurs professionnels et politiques», in Gisèle Sapiro (dir.), *L'espace intellectuel en Europe: De la formation des Etats-nations à la mondialisation, XIXe–XXIe siècle*, Paris 2009, 130.
60 Voir à ce propos le numéro manifeste de *(Das) Werk*, organe du SWB, consacré à la photographie et au cinéma: *(Das) Werk* 16 (1929).