Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie

Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève

Band: 43 (1995)

Artikel: Les collections de textiles exposées au Musée d'art et d'histoire au début du siècle : le projet utopique d'Emilie Cherbuliez

Autor: Galizia, Annalisa

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728612

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 16.07.2025

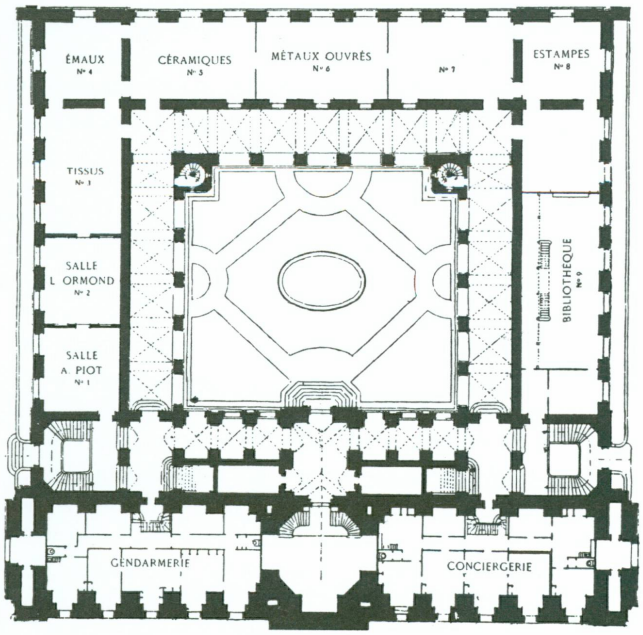
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LES COLLECTIONS DE TEXTILES EXPOSÉES AU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE AU DÉBUT DU SIÈCLE. LE PROJET UTOPIQUE D'EMILIE CHERBULIEZ

Par Annalisa Galizia

Il fut un temps où les arts textiles étaient à l'honneur au Musée d'art et d'histoire. Lors de son inauguration en 1910, trois salles d'exposition sur les huit que comptait le Département des arts décoratifs leur étaient entièrement consacrées (fig. 1): il s'agissait de la Salle Amélie Piot, de la Salle Louis Ormond et de la Salle des tissus. «Les collections de dentelles et de broderies sont classées parmi les plus belles qui existent», lisait-on dans la presse locale en 1931[1], et il est vrai que l'ensemble de textiles conservé au musée comprend des pièces d'un grand intérêt.

Désormais, seules quelques prises de vue de l'époque, comme celles que nous reproduisons ici, témoignent encore de l'aspect de ces salles, puisqu'elles furent démantelées dans le courant des années 1970. Leur aménagement évocateur, tellement différent de l'austérité à laquelle nous a habitué la muséologie plus récente, conduira peut-être quelques nostalgiques à regretter leur disparition. Cette décision fut cependant dictée par les exigences de la conservation: ces objets fragiles avaient en effet souffert de leur exposition, pendant une soixantaine d'années, à la lumière du jour et à la poussière, dans un climat trop sec.



1.
Plan du rez-de-chaussée inférieur du Musée d'art et d'histoire, Département des arts décoratifs, en 1910. Tiré de: Alfred Cartier, *Le Musée d'art et d'histoire de la Ville de Genève, Notice et guide sommaire,* Genève, 1910.

Nous chercherons dans cet article à rendre compte des motifs de la présence remarquable d'un tel ensemble à Genève ainsi que de la fonction qui lui fut attribuée au début de notre siècle, en soulignant les composantes féminines qui marquent cet épisode de l'histoire du musée. Les collections de textiles, et plus particulièrement la collection de dentelles de la Salle Piot, furent en effet investies d'une mission pédagogique au même titre que les autres collections exposées dans la nouvelle institution[2]. Le programme que nous présenterons à la fin de cet article se distinguait toutefois par sa «féminité»: conçu par Emilie Cherbuliez, alors conservatrice de la collection de textiles, il s'adressait de manière privilégiée au public féminin et se fondait principalement sur une collection d'ouvrages féminins rassemblée par une femme, les dentelles d'Amélie Piot!

Avant d'aborder en détail la conception d'Emilie Cherbuliez, nous évoquerons quelques données historiques et sociales qui forment son contexte: au cours des dernières décennies du XIXe siècle, les «arts de la femme»[3] furent au centre d'un mouvement de valorisation qui avait des implications aussi bien culturelles qu'éthiques, et dont le projet genevois peut être considéré comme l'une des manifestations. Celui-ci nous permettra dès lors d'illustrer l'élargissement au public féminin de la fonction éducative que les musées des arts décoratifs remplissaient depuis leur création auprès des industriels et des artistes.

L'ÉVOLUTION DU RÔLE DE LA FEMME. ENJEUX DES EXPOSITIONS DÉDIÉES AUX «ARTS DE LA FEMME»

Le XIXe siècle a été très important dans l'histoire de la définition du rôle de la femme. Il convient de rappeler que le féminisme n'était pas à cette époque un mouvement unique et cohérent. La recherche de l'«identité féminine» se réalisait, d'une part, dans la lutte pour l'obtention de l'égalité de droits avec les hommes, ce qui engendra le courant bien connu du féminisme égalitaire, d'autre part, dans la revendication d'une spécificité, «l'éternel féminin», ce qui détermina le courant dualiste aujourd'hui moins en faveur, mais le plus important en terme d'adhésions à l'époque qui nous

intéresse[4]. Ce mouvement s'appuyait sur la valorisation de ce qui était considéré comme typiquement féminin, notamment les activités domestiques liées aux arts textiles, comprenant tous les travaux d'aiguille et la dentelle, qui occupaient alors une place considérable dans l'éducation des jeunes filles.

Les «Expositions des arts de la femme», organisées à Paris en 1892 et 1895, suscitèrent des commentaires qui explicitent la portée aussi bien éthique que pratique que l'on attribuait aux compétences féminines dans ce domaine. Encourageant le goût pour ce genre de travaux, instituant leur dignité par leur mise en valeur officielle, ces manifestations mettaient un accent important sur les potentialités artistiques de ces ouvrages: les femmes étaient invitées à les considérer non pas seulement sous l'angle de l'utilité mais aussi du point de vue esthétique. Les activités et les intérêts féminins rejoignaient en effet la problématique plus générale de la qualité formelle de la production contemporaine, ainsi que des solutions envisagées pour l'améliorer, notamment l'éducation artistique. Leurs connaissances en la matière devaient guider les femmes dans leurs achats comme dans la confection de leurs propres ouvrages, et contribuer par-là au relèvement du bon goût général, puisque l'environnement quotidien, que ce soit la décoration des intérieurs ou la parure, dépendait dans une large mesure des choix qu'elles effectuaient. C'était une manière de prendre acte de leur pouvoir économique et de l'influence qu'elles étaient susceptibles d'exercer sur les industries nationales en exigeant des produits de qualité.

Cette attitude nouvelle, inscrivant les femmes et leurs occupations usuelles dans un discours plus vaste, touchant aussi bien à l'économie qu'à l'esthétique, était elle-même indirectement liée au phénomène de réévaluation des arts appliqués et à ses conséquences pragmatiques. Dans le courant du XIXe siècle en effet, les arts textiles du passé éveillèrent l'intérêt des historiens et des collectionneurs au même degré que les autres produits des arts décoratifs anciens. Cette catégorie d'objets fut même identifiée comme la source et l'origine de toute forme d'art: comptés au nombre des premiers ouvrages créés par l'homme, puisqu'ils devaient combler ses besoins les plus élémentaires et assurer les conditions indispensables à sa survie, ils furent considérés comme le support de ses premières tentatives d'expression artistique. Par ailleurs, les textiles partageaient avec les autres objets d'art du passé le statut de modèles du bon goût. Dans cette optique, les industriels de l'époque étaient invités à les étudier pour améliorer les qualités esthétiques de la production contemporaine à grande échelle.

Les premières manifestations d'intérêt pour ces objets les avaient essentiellement institués en témoignages de l'évolution des styles. Mais à la fin du siècle, l'assimilation traditionnelle des textiles au domaine d'activité des femmes connut un regain d'actualité, et ces dernières se virent dès lors également concernées par la formation du goût qui en découlait. On ne manquera pas de remarquer à ce propos qu'une telle assimilation n'était pas complètement justifiée, puisque les métiers du textile occupaient en réalité les représentants des deux sexes. Elire les textiles comme le domaine privilégié des femmes leur offrait quoi qu'il en soit une identité dans le champ artistique.

Pour un civisme féminin

La première «Exposition des arts de la femme» fut conçue et organisée comme une exposition industrielle traditionnelle, malgré son sujet jugé plus léger et coquet que l'industrie mécanique[5]. Elle présentait des œuvres contemporaines exécutées par des femmes, un panorama des écoles d'art décoratif ou appliqué à l'industrie, les institutions œuvrant pour le développement de ces arts, et, pour finir, l'industrie au service des femmes, ateliers de tissage, de fabrication d'éventails, de bijouterie, de fleurs artificielles, etc.

Cette exposition fut regardée comme une sorte de «répétition générale» avant celle de Chicago, manifestation internationale lors de laquelle les industries européenne et américaine seraient confrontées à travers leurs produits respectifs. Cette comparaison matérielle s'accompagna d'une comparaison des mœurs en France et aux Etats-Unis: les hommes français profitèrent de cette occasion officielle pour inviter leurs compatriotes à maintenir avec fierté leurs rôles traditionnels, à l'encontre de l'évolution qui se profilait de l'autre côté de l'Océan. Dans son discours d'ouverture, Georges Berger louait ainsi:

> «... le tableau de l'activité merveilleuse de nos mères, de nos épouses, de nos sœurs dans les œuvres de charité, d'éducation, de bienfaisance, de dévouement à l'humanité souffrante. C'est ainsi que nous ferons voir sur la terre américaine combien la femme française est restée fidèle à la tradition qui l'a élevée si haut, combien elle est fière de briller surtout par ses vertus et ses grâces. Oui, Messieurs, la femme française n'a d'autre ambition que de rester ce qu'elle est, une femme prête à toutes les abnégations patriotiques, à tous les courages sociaux, plutôt que devenir l'être hybride qu'elle serait si la Loi venait à lui permettre de tenter tout ce que nous autres hommes nous sommes condamnés à faire!»[6]

Mais l'appel au civisme concernait aussi le rôle que les femmes étaient susceptibles de jouer en faveur du progrès des arts appliqués, en incitant par leurs achats l'industrie

2.
Vue de la Salle Louis Ormond, avant les années 1950. On aperçoit à droite la Salle Amélie Piot.

nationale à produire des objets de bonne qualité formelle, qui surpasseraient la production des pays concurrents. C'est ce dont témoignent par exemple les propos de Victor Champier:

> «Si nos Parisiennes, infiniment gracieuses, qui ont le génie du décor pour leurs costumes, dont on admire universellement l'ingéniosité pimpante, l'aimable simplicité ou les audaces fringantes, déployaient simplement, lorsqu'elles commandent un meuble, une tenture, des bronzes, etc., le quart de leurs qualités d'invention et de l'étourdissante spontanéité qu'elles mettent dans la composition d'une toilette, la France aurait, à l'heure qu'il est, le style le plus original, le plus inimitable que l'on pourrait rêver.
> Conclusion: Il faut donner au plus vite aux femmes les connaissances artistiques positives, techniques et précises qui leur manquent. C'est à quoi il convient de travailler avec énergie. Le problème n'est pas très compliqué [...].»[7]

L'enjeu était loin d'être négligeable, puisque l'aménagement des intérieurs incombait pour une large part aux femmes, comme le rappelait l'année suivante une certaine Mme Pégard, dans une conférence prononcée au Congrès des Arts décoratifs sur le rôle artistique de la femme dans la société moderne:

> «La femme n'est-elle pas l'organisatrice du «home»? N'est-ce pas elle qui préside à l'agencement intérieur, qui choisit ces tentures, ces meubles, ces bronzes, ces porcelaines, ces cristaux, ces pièces d'argenterie, tous ces bibelots, ces mille riens qui donnent de l'élégance et du charme au logis [...].»[8]

Selon les critiques du temps, cette tâche accomplie sans goût cultivé avait des répercussions catastrophiques sur la production nationale[9]. Il apparaissait donc évident que c'était «du choix de la femme, de son choix plus ou moins judicieux, que dépend[ai]ent les progrès des arts décoratifs, leur valeur d'art, leurs qualités d'élégance et de justesse dans le goût»[10].

Former le goût des femmes

D'un point de vue pratique, les femmes étaient invitées à étudier et à s'imprégner des exemples de bon goût qu'offraient les textiles anciens, en réactualisant leur décor et leur technique. Cette formation leur permettrait par la même occasion d'améliorer la qualité de leurs propres ouvrages, dont les hommes déploraient souvent le manque de qualité esthétique[11]. Les ornements liturgiques en velours de la Renaissance offraient ainsi l'exemple d'un décor très réussi de leur tissu:

> «... combien plus artistique était le procédé des velours ciselés de la Renaissance, où par des intailles plus ou moins profondes dans le soyeux duvet, on obtenait des modulations en creux que font valoir quelques reliefs d'or. Je recommande à vos études les admirables chapes en velours vénitien et génois, brodées de superbes orfrois [...].»[12]

On encourageait aussi la remise au goût du jour de procédés tels que la dentelle aux fuseaux, laquelle méritait d'être pratiquée même par les femmes de bonne condition, puisque «c'est un ouvrage charmant pour des doigts que l'habitude du piano rend très agiles, et qui est moins difficile qu'on ne se l'imagine généralement»[13]. A cette même époque apparurent des manuels destinés à un large public féminin, composés dans ce même esprit pragmatique. Ces ouvrages proposaient un choix de techniques et de modèles souvent directement inspirés d'œuvres du passé, originaires d'Europe mais aussi d'autres pays étrangers.

Incontournable référence dans ce domaine, réédité et encore utilisé aujourd'hui, *L'Encyclopédie des ouvrages de Dames* par Thérèse de Dillmont est caractéristique de ce genre de publication. Malheureusement, la date de la première édition de ce manuel reste inconnue; elle doit toutefois se situer dans les dernières années du XIXe siècle. L'auteur précise dans l'avant-propos qu'elle a composé son ouvrage pour offrir «aux dames et aux jeunes filles qui ont du goût pour ce genre de travaux, le moyen de s'instruire par elles-mêmes dans tout ce qui y a trait»[14]. Exprimant sa gratitude envers les collectionneurs qui lui ont permis d'accéder à leurs collections, d'étudier techniquement les pièces et de reproduire leur décor, elle fait preuve d'un intérêt quasiment scientifique puisque les modèles présentés ont été «copiés sur des objets d'art d'une grande pureté de style, qui ont été empruntés aux pays et aux époques qui ont produit les ouvrages les plus remarquables par leur valeur et par leur perfection artistique».

Ces quelques exemples montrent à quel point les femmes étaient incitées à prendre une part active et concrète à l'évolution des arts appliqués de leur époque. Cet engagement, dont l'utilité sociale était indéniable, devait leur permettre d'intervenir dans un domaine d'activité d'une importance cruciale, et les plaçait, en quelque sorte, sur pied d'égalité avec les hommes dans la lutte contre le mauvais goût et ses conséquences économiques. Toutefois, selon l'optique adoptée, ces appels pourraient aussi être interprétés comme une tentative de dissuader les femmes d'ambitionner des activités jugées l'apanage des hommes, à une époque où les revendications du féminisme égalitaire s'affirmaient de plus en plus. Ainsi l'historienne Anne Martin-Fugier considère-t-elle que l'objectif visé était de proposer une «justification morale et sociale»[15] aux tâches traditionnellement féminines, pour éviter que les femmes ne se sentent cantonnées dans un rôle inférieur.

L'EXEMPLE GENEVOIS: LA CONSTITUTION DU PREMIER NOYAU DE LA COLLECTION D'ARTS TEXTILES

La Salle Amélie Piot, la Salle Louis Ormond et la Salle des tissus furent créées grâce au mécénat d'Amélie Piot et de Marguerite Ormond, deux bourgeoises qui rassemblèrent leurs collections entre le dernier tiers du XIXe siècle et le début du XXe. Elles décidèrent de les offrir au Musée d'art et d'histoire quelques années avant son inauguration, ce qui leur permit de stipuler parmi les clauses de donation que leurs collections devaient être exposées dans des salles du nouveau bâtiment spécialement prévues à cet effet, et qui porteraient leur nom. Selon la volonté de ces deux mécènes, aucune variation ne devait venir perturber l'unité de leurs ensembles. Placées sous la direction scientifique d'Emilie Cherbuliez dès l'inauguration du musée et jusqu'en 1921, les salles ne subirent en effet que des changements visant à en améliorer l'apparence, jusqu'à leur suppression.

«Et voilà qui est Mademoiselle Piot»

Les premières donations eurent lieu en 1901 et 1902. Après avoir déposé et prêté différents objets de sa collection, surtout des bijoux, à l'ancien Musée des arts décoratifs de Genève, Amélie Piot (fig. 3)[16] décida de confier sa collection de textiles à la Société Auxiliaire du Musée d'art

et d'histoire, qui s'occupait déjà d'enrichir la future institution[17]. Selon la volonté de la donatrice, une salle devrait être exclusivement consacrée à l'exposition de son ensemble de dentelles, qu'elle jugeait la partie la plus riche et la plus complète de sa collection, et dont les archives du musée conservent d'ailleurs un début de catalogue de sa main.

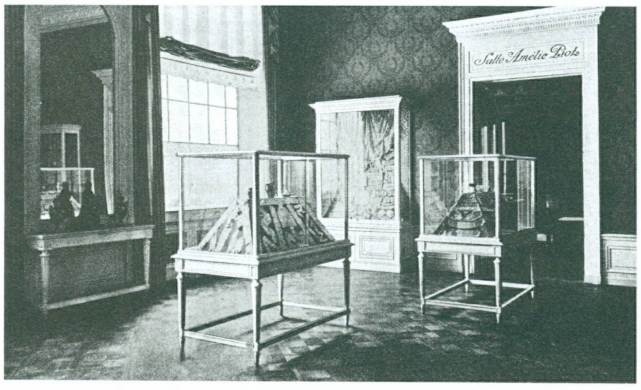
Aménagée quelques années plus tard par Emilie Cherbuliez, la Salle Amélie Piot (fig. 4) présentait la collection dans «un mobilier Louis XVI blanc très simple de lignes, ressortant coquettement sur une tapisserie mordorée tenant agréablement sa note dans l'ensemble»[18]. Les dentelles, divisées par points et par écoles nationales, reposaient sur un tissus rose saumon qui décorait le fond des vitrines.

Lors d'une visite-conférence intitulée «Le Musée des arts décoratifs au nouveau Musée de Genève», Georges Hantz décrivit notre mécène dans les termes suivants:

> «Parmi les noms de tous ces donateurs animés des sentiments les plus généreux à notre égard, il en est un qui s'impose et qui reviendra constamment à tous nos pas dans toutes le salles du Musée; il se trouve dans toutes les vitrines et sur les objets les plus variés! C'est celui de Mlle Amélie Piot. Aussi suis-je dès longtemps habitué à cette question: «Mais qui est Mademoiselle Amélie Piot; pourquoi possède-t-elle autant de choses si différentes et si précieuses?
>
> Mlle Piot est une personne d'un certain âge, fort intelligente, qui nous a pris en amitié et nous le prouve! Elle nous a dit un jour alors qu'absolument inconnue pour nous, nous la guidions dans nos collections: «J'ai amassé dans ma vie beaucoup de choses précieuses, qui me sembleraient plus utiles dans votre Musée, que dans mes coffrets et armoires; je désire que mes concitoyens en profitent de mon vivant! Plus tard je ne sais ce qu'elles deviendraient!
>
> Un jour elle me fit venir à Lausanne où elle demeure, ouvrit ses bahuts, buffets et commodes et me montrant toutes ses richesses, «Prenez, dit-elle, tout ça est pour vous!» «Oh! Mademoiselle comment vous exprimer notre gratitude pour autant de désintéressement?» «Eh! Monsieur, c'est bien simple; amenez vos emballeurs et vos caisses, mais renvoyez-moi mes petites boîtes et ficelles; ça pourra servir encore!
> Et voilà qui est Mademoiselle Piot.» [19]

L'ensemble de textiles offert au musée par Amélie Piot comprend des tissus de natures diverses, dentelles comme on l'a vu, broderies, pièces de costume, textiles d'ameublement, etc. Un aspect surprenant est le mélange de pièces de

3.
Annette-Octavie L'Hardy-Dufour, *Portrait d'Amélie Piot,* 1867. Mine de plomb et aquarelle sur papier blanc. Ce portrait était exposé dans la Salle Piot. Genève, Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, Inv. AD G 28.



4.
La Salle Amélie Piot, vers 1910. Tiré de: Emilie Cherbuliez, *Guide à la Collection des Dentelles de la Salle Amélie Piot,* Genève, 1912.

grande qualité et d'autres de moindre valeur; on rencontre même des matériaux bruts, ou semi-ouvrés, témoignant probablement d'une attention aux aspects techniques. La collection ne paraît pas avoir été dirigée par un objectif particulier, lié, par exemple, à une époque déterminée comme celle de Marguerite Ormond. Les objets de la seconde moitié du XIXe siècle y sont cependant nombreux, et semblent prouver un certain intérêt pour la production contemporaine. Une autre caractéristique de la collection est la présence d'objets «ethniques» qu'Amélie Piot se procurait dans la plupart des cas sans se déplacer: les documents conservés attestent qu'elle les recevait parfois en cadeau, ou bien les achetait dans les magasins spécialisés de la place, lors de ventes de bienfaisance, ou encore auprès des organisations représentant les pays étrangers à Genève. A ce propos, il est intéressant de relever l'intérêt que la collectionneuse portait aux usages de ces pièces, particulièrement manifeste pour les éléments du costume, révélateurs des mœurs des populations lointaines.

Une mécène au fait de la muséographie moderne

La deuxième offre parvint au futur directeur du Musée en 1906:

> «Monsieur,
> C'est en votre qualité de Secrétaire Général du Service des Musées de la Ville de Genève que je m'adresse aujourd'hui à vous, pour une question de quelque importance.
> 1. Je serai disposée à faire don au Nouveau Musée que la Ville est en train de bâtir, d'objets de curiosité, suffisamment nombreux pour remplir une petite salle d'un Musée, à la condition que cette salle porterait d'une façon inamovible la suscription: «Collection Louis Ormond».
> 2. Que cette salle ne serait pas orientée au nord.
> 3. Que ces objets seraient inaliénables, comme de droit, et assurés, à perpétuité, d'un bon entretien.
> Il s'agit d'une importante collection de rares dentelles anciennes, – de broderies anciennes, de damas anciens, que je ferai aménager à mes frais, dans de grands cadres vitrés, superposés les uns aux autres, debout contre les murs, suivant l'ingénieux système mis, pour la première fois, en pratique au «Musée Gustave Moreau», à Paris.
> Je donnerai aussi quelques meubles, entre autre, une grande table Renaissance, de l'époque en noyer sculpté, provenant de la Collection de feu le Baron de Saint Didier, de Bourg en Bresse, table reproduite par la gravure, dans l'ouvrage de Bonnaffé sur «Les meubles de la Renaissance»
> Une vitrine plate, moderne, qui couvre exactement cette table serait garnie, par moi, de bijoux de la Renaissance, du temps, soit en or, soit en argent, et d'objets de curiosité anciens.
> Selon les dimensions de la Salle qui me serait attribuée, il se pourrait que j'y place une grande vitrine, en noyer sculpté et des fauteuils Renaissance.
> Si vous me demandez de faire l'estimation des objets que j'offre, avant de me donner une réponse affirmative, la chose sera difficile, attendu que mes collections de dentelles, broderies, damas, meubles, sont en grande partie à Paris, même quelque peu dans le Canton Vaud, que je ne les apporterais à Genève qu'après avoir reçu une assurance du Musée. Si cela s'exécutait, je devrais même louer, dans cette ville, quelques pièces chauffables, pour les étaler, les étiqueter, les organiser dans les cadres vitrés susmentionnés, lesquels seraient exécutés, à Paris, par l'ébéniste du «Musée Moreau».
> Le point qu'il importe que vous ayez l'obligeance d'élucider catégoriquement, en me répondant, est celui de la possibilité ou de l'impossibilité de l'engagement actuel du Musée, de me fournir une petite salle, ainsi qu'il est stipulé ci-dessus? car, de ce point dépend mon don à la Ville de Genève.
> Il faudrait que je consacre aux soins d'organisation de cette dite salle, une partie de mon été; c'est pourquoi je vous prie de bien vouloir me donner une réponse dès que cela vous sera possible.
> Je vous présente, Monsieur, l'assurance de ma considération très distinguée.
> Marguerite Ormond.»[20]

Cette mécène déterminée, veuve d'un industriel vaudois, était originaire de la région parisienne[21]. Sa collection prestigieuse comportait des pièces acquises aux ventes des collections Spitzer (Paris, 1893) et Demidoff (Florence, 1880), qui figuraient parmi les plus fameuses de l'époque dans le domaine des arts appliqués. Elle se composait surtout d'étoffes et de dentelles européennes des XVIe et XVIIe siècles, ainsi que de quelques belles pièces du XVIIIe. L'aménagement de sa salle évoque d'ailleurs son goût pour les arts de cette période (fig. 2, 5 à 8). Marquée par les modèles muséologiques français du siècle précédent, elle voulait suggérer une ambiance Renaissance, surtout grâce à la présence de l'imposante table sculptée, reconvertie en vitrine, qui trônait au centre de la salle. Les tissus étaient pour la plupart exposés aux murs, dans des cadres en bois et dans un système d'armoires à volets vitrés mobiles, inspiré de l'aménagement du Musée Gustave Moreau de Paris. Le fond des vitrines était tendu de soie vieux-rose. Toutes les pièces étaient identifiées par des étiquettes rigides imitant l'ivoire, cousues aux pièces mêmes ou à proximité de celles-ci.

Mais que venaient donc faire ces textiles à Genève?

La troisième salle, appelée «Salle des tissus», dont nous ne pouvons malheureusement présenter aucune photographie, était destinée à montrer d'autres aspects de la collec-

tion de textiles du musée. Son contenu devait dépendre assez directement de la collection Piot:

> «La salle suivante qui pourrait s'appeler encore Salle Amélie Piot n° 2, contient des tissus de toutes provenances et de toutes époques. A remarquer une collection de chasubles dont quelques-unes sont d'une grande valeur artistique. Ce sont toutes ces pièces et celles renfermées dans les armoires à la disposition des consultants, que je suis allé prendre à Lausanne, et qui sont restées dans des caisses dans nos anciens locaux de la rue Necker.»[22]

Cette présence importante de textiles au sein du Département des arts décoratifs du Musée d'art et d'histoire (plus du tiers de ses salles) peut surprendre dans la mesure où elle ne correspond pas aux priorités annoncées. En effet, comme l'avait été auparavant le Musée des arts décoratifs[23], le nouveau musée était investi d'une mission pédagogique à destination des industries d'art locales. En 1911, Georges Hantz décrivait en ces termes la situation à Genève avant la fondation de ces deux institutions:

> «Vers 1865 déjà, le besoin d'introduire dans les industries artistiques genevoises des éléments nouveaux se faisait sentir, éléments que ne pouvaient leur fournir que très imparfaitement les écoles dites du «musée»[24], et se réduisaient aux seules classes de «figure», «d'ornement» et de «modelage.
> Il n'existait rien qui vienne en aide au décorateur ouvrier ou patron, le secondât dans son travail et le tînt à la hauteur de ses concurrents étrangers.
> On vivait alors sur le bon vieux fond d'un passé quelque peu suranné au point de vue décoratif [...].»[25]

Dans cette optique, les principaux centres d'intérêt du Département des arts décoratifs auraient dû concerner les industries d'art de la Fabrique, l'horlogerie, la bijouterie et la peinture sur émail, qui contribuaient effectivement à l'économie de Genève. Il est vrai que dans le passé l'industrie textile avait véritablement fleuri à Genève, grâce notamment à la venue de commerçants et d'artisans italiens et français lors du Deuxième Refuge. Toutefois ce époque était révolue et bien oubliée au début de notre siècle[26]. La présence de ces ensembles révèle plutôt le rôle que le goût des particuliers joua dans la constitution des collections publiques genevoises[27]. En participant activement à la dotation de la nouvelle institution, Amélie Piot et Marguerite Ormond contribuèrent donc à façonner, pour ainsi dire, l'identité muséologique de la ville.

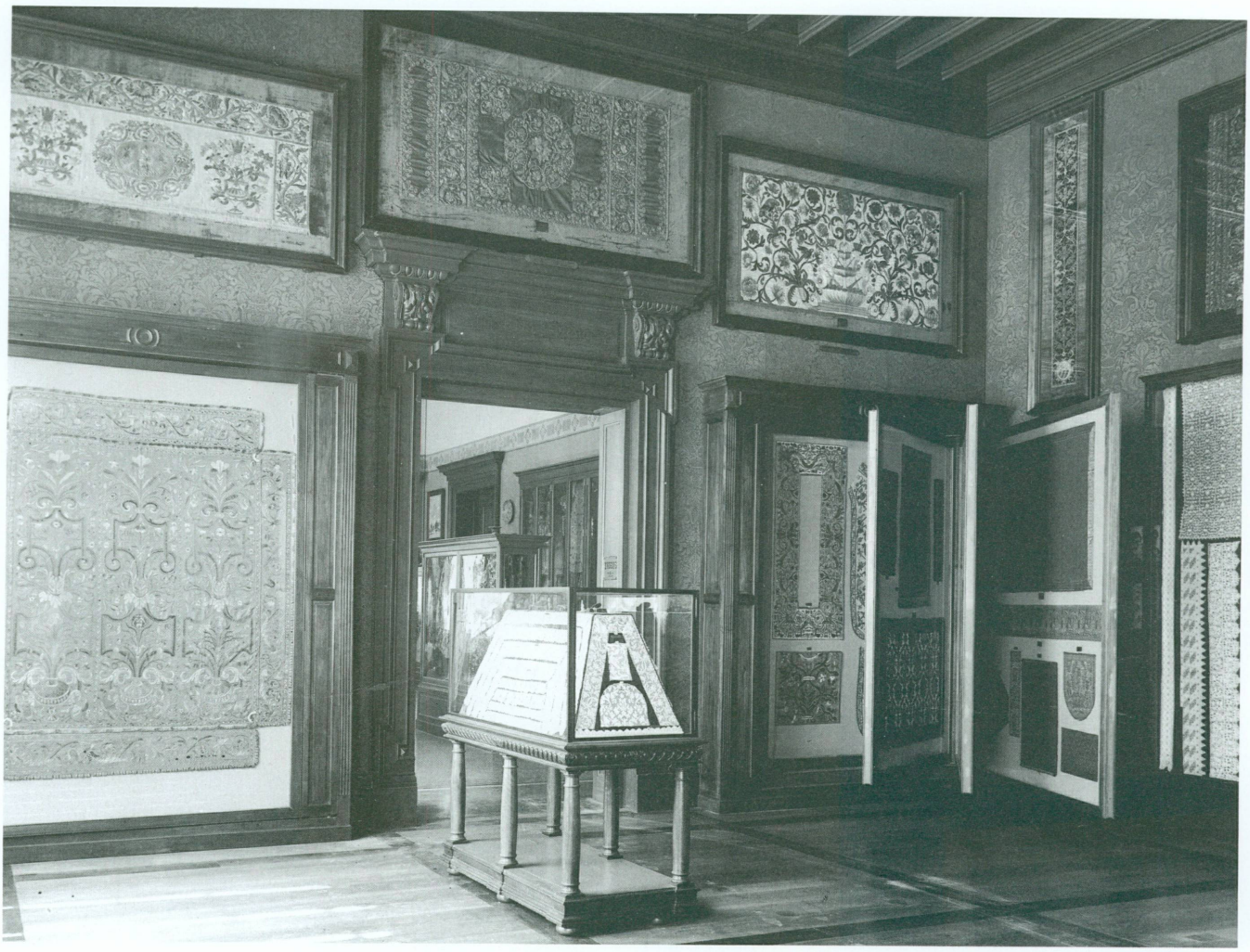
Cette espèce de distorsion peut être perçue dans les commentaires qui accompagnèrent l'acceptation de la collection

5.
Vue de la Salle Louis Ormond, avant les années 1950. Au premier plan, la table Renaissance reconvertie en vitrine.

Ormond par les autorités. Bien que les pièces de bijouterie ancienne n'aient de loin pas constitué l'intérêt principal de cette collection, elles bénéficièrent alors d'une mise en évidence appuyée:

> «... la collection offerte par Madame Ormond à la Ville de Genève présente un ensemble complet des plus remarquables spécimens de dentelles qui aient été produits, aux meilleures époques de cet art délicat, en Italie, en France et en Belgique, de nombreuses séries d'admirables étoffes brodées et de tissus de la Renaissance d'une beauté exceptionnelle, enfin des bijoux anciens d'une grande valeur et d'autant plus précieux pour nous que cette catégorie d'objets d'un si haut intérêt cependant au point de vue de l'industrie nationale, n'est ici que bien faiblement représenté dans nos collections.»[28]

Il est par ailleurs significatif que ce fut grâce, là encore, au mécénat privé que la première collection de textiles anciens fut exposée en ville. Animé d'un idéal pédagogique, Walther Fol offrit à la population genevoise l'ensemble des peintures, objets d'art et d'Antiquité qu'il avait acquis essentiellement en Italie. Cette importante collection fut présentée dans le Musée Fol, situé au n° 11 de la Grand-Rue, ouvert au public en 1873. L'intention du mécène était de contribuer à «épurer» le goût du public, et plus particulièrement de tous ceux qui se destinaient à œuvrer dans les



6.
Vue de la Salle Louis Ormond, avant les années 1950. Au fond, la Salle des Tissus.

industries d'art locales. Son musée, modelé sur les exemples anglais du Victoria & Albert Museum et français du Musée de Cluny, comprenait un recueil de textiles d'époques et de techniques diverses, exposé au public dès 1876, et dont le catalogue, empreint du même souci pédagogique aussi bien pour les questions techniques que stylistiques, fut publié en 1879.

Walther Fol semble avoir été conscient de l'importance moindre que l'industrie textile revêtait pour l'économie locale:

> «Si nos procédés sont beaucoups plus expéditifs et plus sûrs que ceux qui étaient suivis par les anciens, nous n'avons cependant pas surpassé ces derniers comme finesse dans la fabrication, richesse et goût dans la décoration. C'est à ce titre que les exemples et spécimens recueillis des temps passés présentent un intérêt d'actualité, l'ornementation qui y est déployée pouvant trouver son application dans ceux des arts décoratifs qui, à proprement parler, n'ont rien en commun avec les tissus.»[29]

L'univers féminin au musée

Cet épisode ne fait toutefois pas que témoigner de l'importance du mécénat privé pour les institutions publiques genevoises. En effet, l'exemple français que nous avons évoqué au début de cet article nous permet d'inscrire la démarche d'Amélie Piot et de Marguerite Ormond dans un mouvement plus vaste: si elles n'avaient pas de lien avec les industries genevoises, ces collections exposées au musée n'en offraient pas moins un répertoire de modèles qui pouvait profiter à l'éducation des femmes. Nous ne possédons malheureusement aucun document qui explicite les intentions réelles de ces mécènes. Toutefois, deux lettres que

7.
Vitrine de la Salle Louis Ormond consacrée à la broderie des XVIe et XVIIe siècles.

Marguerite Ormond adressa au Musée semblent prouver que l'utilisation des tissus de sa collection en tant que modèles comblait ses expectatives:

> «Monsieur,
> Voyez-moi on ne peut plus sensible à l'envoi des superbes reproductions de dentelles du Musée. Il me sera ainsi plus aisé de faire piger certaines de mes anciennes reliques qu'il ne l'était de les sortir de leurs tiroirs pour les montrer. Je me sens récompensée de mon don en constatant que ses éléments sont utiles en servant de modèles.»[30]

> «Monsieur,
> Madame J. Balland, demeurant rue des Artichauts à Genève en hiver, – et la Gruyère en été, m'écrit pour me demander mon consentement à ce que certaines de mes dentelles et napperons de la Salle Louis Ormond soient copiées par Mademoiselle Chanel, demeurant Rond Point de Plainpalais (et cela en vue d'ouvrages à faire faire à des dentellières gruyériennes). J'ai répondu à Madame Balland que j'étais naturellement d'accord pour que les dites copies s'exécutent, à la condition que les objets ne soient pas sortis des vitrines.»[31]

Par ailleurs, nous croyons possible de considérer qu'à ces finalités d'ordre pédagogique s'ajoutaient des enjeux d'ordre plus personnel, liés à la revendication d'un certain statut culturel. Il est ainsi vraisemblable de compter parmi les objectifs de leur donation la volonté de valoriser l'univers féminin en montrant l'aboutissement artistique d'occupations habituellement considérées comme étant de son ressort. Il ne faut pas oublier de surcroît que les collections d'arts appliqués, très en vogue entre la deuxième moitié du XIXe siècle et le début du XXe, étaient plutôt le fait des

hommes, réputés seuls à jouir de la culture et de la professionnalité nécessaires à constituer des ensembles d'objets qui ne soient pas de simples accumulations de bibelots soumises aux lois de la mode. Par la qualité de leurs collections, qualité confirmée par leur présentation dans un musée, Amélie Piot et Marguerite Ormond démontraient des compétences qui n'avaient rien à voir avec l'«amateurisme culturel» que l'on attribuait souvent à leur sexe[32]. Enfin, comme l'avaient fait près d'un siècle plus tôt les demoiselles Rath en offrant l'argent nécessaire à la construction du musée du même nom, leur mécénat leur permit d'enrichir d'une dimension «culturelle» et prestigieuse le domaine des œuvres de bienfaisance, la seule catégorie d'activité publique où il était permis aux femmes de se distinguer.

L'UTILISATION DES COLLECTIONS DE TEXTILES À GENÈVE AU DÉBUT DU SIÈCLE. LE PROJET D'EMILIE CHERBULIEZ

Le projet d'Emilie Cherbuliez peut mieux encore être rapproché de l'exemple français, dont il partage à bien des égards les finalités pédagogiques et éthiques. Visant à relancer la production de dentelles en Suisse, son programme prétendait offrir aux femmes une activité lucrative respectant leur nature, tout en leur permettant de s'épanouir dans le domaine des arts. La conception et la réalisation d'une dentelle proprement suisse devait aboutir à la formulation d'un art autochtone purement féminin. De cette manière, les femmes participeraient à la définition de l'identité artistique nationale en apportant leur modeste mais essentielle contribution dans un domaine qui était de leur compétence. Selon l'ancienne conservatrice de la collection de textiles, la dentelle était en effet la seule expression artistique que les femmes puissent revendiquer comme leur étant propre:

> «... des jeunes garçons, des hommes ont pu faire de la dentelle, mais ils n'exécutèrent que des modèles simples, c'était un métier, un gagne-pain, sans aucune prétention artistique.»[33]

De son point de vue, les délicats ouvrages de la dentelle devaient jouer un rôle déterminant dans la définition de la dignité féminine, et c'est dans ce sens qu'elle interprétait leur présence au musée:

> «La Salle Amélie Piot [...] présente une collection remarquable et à peu près complète de la production dentellière, du début jusqu'à nos jours, et au milieu de tant de salles consacrées au génie de l'homme à travers les âges, la femme a pu, elle aussi, apporter sa pierre à l'édification du temple de beauté que doit être tout musée digne de ce nom.»[34]

Sa volonté de relancer une production dentellière de type artisanal répondait en outre à une prise de position critique à l'égard de la production industrielle, que l'on devine ici sous-jacente:

> «Le travail moderne a beau être parfait, – il l'est même souvent presque trop, – il manque d'âme, il n'est pas inspiré. C'est un produit commercial, exécuté avec beaucoup de soins, d'attention, d'habileté, ce n'est plus l'œuvre d'une femme qui y met non seulement tout son cœur et son sens artistique, mais encore quelque chose de sa personnalité.»[35]

Le dessein d'Emilie Cherbuliez est représentatif des idéaux d'un féminisme aujourd'hui révolu, et pour cette raison c'est son côté réactionnaire qui frappera d'emblée le lecteur. Il ne faut toutefois pas négliger qu'il s'agissait d'une proposition visant à sauvegarder la dignité des femmes. A ses yeux, la dentelle permettait d'acquérir une certaine indépendance financière en accord avec la nature féminine, sa physiologie même, ainsi bien sûr que les devoirs familiaux. Aisément pratiquable à la maison, ne demandant pas de connaissances techniques trop spécifiques, elle pouvait aussi se substituer avantageusement aux occupations lucratives plus pénibles qu'exerçaient les femmes appartenant aux milieux défavorisés:

> «Par le fait de son petit ménage à faire, la femme prend à domicile un peu plus d'exercice, le travail est plus entrecoupé; en cas de grossesse, il doit être moins pénible, permettant de fréquents changements de position, au lieu de se courber pendant un nombre d'heures immuable, sur le même travail. Et quand l'enfant est là, la mère a la possibilité de l'allaiter...»[36]

Emilie Cherbuliez

Comme le rappelèrent à sa mort les principaux journaux de l'époque, l'instigatrice de ce projet était une femme cultivée, issue d'une importante famille genevoise:

> «Nous apprenons avec le plus vif chagrin le décès de notre collaboratrice, Mlle Émilie Cherbuliez. Fille de feu M. Cherbuliez qui joua dans notre vie publique un rôle important – notaire, jurisconsulte éminent, il présida à maintes reprises le Conseil Municipal – Mademoiselle Cherbuliez possédait elle-même une érudition affinée.
>
> C'est à elle que l'on doit le classement scientifique de la merveilleuse collection de dentelles de notre Musée d'art et d'histoire, classement qui lui permit de donner un précieux volume sur la collection en question.
>
> C'est à elle aussi que l'on doit la publication de *Mémoire de Cornuaud* , l'un de ses ancêtres qui fit figure de chef de

parti dans les luttes si souvent tragiques de la Genève du XVIIIe siècle.

Durant la guerre, Mlle Cherbuliez s'occupa des internés belges. Lorsqu'elle se fixa à Bruxelles pour y passer les hivers, elle fut acclamée comme vice-présidente du groupe belge de l'Association des Amitiés belgo-suisses et assura le succès de maintes manifestations.[37]

Mlle E. Cherbuliez, qui joua un rôle important dans les milieux intellectuels de notre ville, est décédée mardi, en son domicile du Boulevard de la Tour. Son départ affligera, non seulement tous ceux qui eurent l'occasion d'apprécier sa naturelle bonté, sa bienveillance et son esprit altruiste, mais aussi et surtout ceux qui reconnaissent en elle une femme d'élite, d'une haute intelligence et d'un vaste savoir; dont l'activité et l'érudition laisseront des traces durables dans notre patrimoine. [etc.]»[38]

Emilie Cherbuliez adhérait manifestement à la tendance dualiste du féminisme de l'époque. C'est ce qui apparaît plus particulièrement dans le texte d'une conférence intitulée «La dentelle industrie domestique», lue lors de l'Assemblée générale de l'Alliance nationale suisse des Sociétés féminines[39] qui eut lieu à Lausanne le 27 octobre 1906:

«Dans notre époque troublée nous assistons à une évolution de la vie sociale et économique. Cette évolution est bonne et nécessaire, sur bien des points... [...] L'influence féminine peut beaucoup, pour que la révolution soit pacifique ou sanglante; en restant fidèle à sa nature, en accomplissant sa tâche ici-bas, qui est d'être mère, la femme remplira sa vraie vocation. [...] Elle doit essayer de semer des idées de justice et de bonté, chercher à étouffer celles de haine et de vengeance. Elle ne doit jamais oublier que si, parfois dans une mesure injuste d'ailleurs, elle dépend matériellement de l'homme, dans le domaine moral, de la naissance à la mort, l'homme est entre ses mains. Et cela est pour toutes, toutes nos sœurs.»[40]

Le parti dualiste d'Emilie Cherbuliez se précise davantage lorsqu'elle exprime sa désapprobation à l'égard des femmes qui cherchent à se réaliser par le biais de l'éducation supérieure:

«De nos jours, les femmes vont souvent chercher bien loin ce qu'elles pourraient trouver sous leurs doigts, et il nous semble que mieux vaudrait reprendre un élégant et gracieux métier manuel, qu'essayer de décrocher des diplômes et des licences. Souvenons-nous que les mains de femme sont fées, qu'elles savent créer des merveilles, que c'est là leur vraie destination, et laissons à César ce qui appartient à César.»[41]

Pour n'être pas rare à l'époque, pareille prise de position ne peut toutefois qu'étonner de la part d'une femme elle-même très cultivée. Elle trahit pour le moins un certain conservatisme social, que nous retrouverons dans les modalités qu'elle envisageait pour la mise en œuvre de son projet.

Un art suisse créé par les femmes

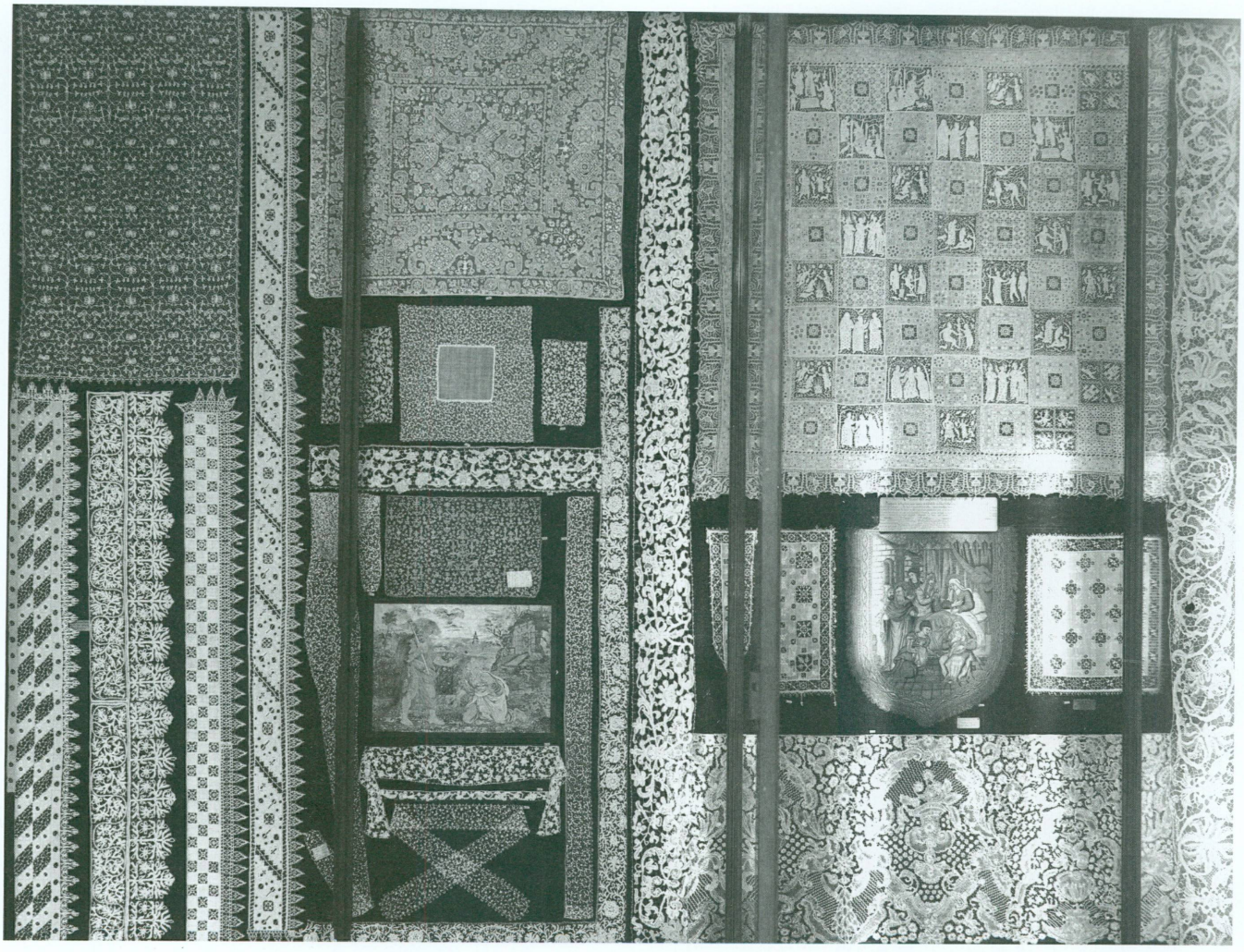
La pratique de la dentelle ne garantissait pas seulement aux femmes des conditions de travail adaptées à leur nature. Le souhait d'Emilie Cherbuliez était d'inciter les Suissesses de toutes les classes sociales à s'unir pour créer un art de la «dentelle suisse» qui profiterait à l'économie du pays. Cette volonté s'inscrivait dans les fonctions dévolues, de manière générale, au nouveau musée, dont les discours officiels prononcés le jour de l'inauguration avait souligné le rôle économique et patriotique: c'était «en s'efforçant d'individualiser en même temps que de nationaliser le sentiment et le goût de nos artistes et de nos ouvriers d'art, qu'il atteindra son but et remplira la noble mission qui lui est dès ce jour confiée»[42]. Cette quête d'une «spécificité nationale», si caractéristique de l'époque, pouvait d'ailleurs se réclamer de l'exemple d'autres villes européennes où des institutions avaient été créées dans le but d'assurer la survivance de l'art de la dentelle:

«Partout on a cherché à faire revivre d'anciens modèles ou à en créer de nouveaux qui fussent originaux et propres au pays qui les confectionne, et partout on a réussi à occuper des milliers de femmes, principalement dans les campagnes où le coussin à dentelles s'allie mieux que partout ailleurs avec la vie domestique.»[43]

L'ambition d'Emilie Cherbuliez était donc bien d'arriver à la formulation d'un art de la dentelle qui soit purement suisse:

«Mais je crois que si l'on voulait, dans notre pays, faire de la dentelle une chose vraiment lucrative, il faudrait arriver à créer une dentelle autochtone, qui soit réellement et complètement une dentelle suisse et non plus une simple imitation des genres d'autres pays. Nous n'avons jamais eu de dentelle suisse proprement dite, et je crois que le jour où, par son style, par ses modèles et par sa technique, une dentelle pourra se réclamer comme originale et propre à notre pays, elle aura certainement un rapide écoulement, ne fût-ce que dans la nombreuse colonie étrangère qui, toutes les années, peuple nos vallées et nos montagnes. [...] Hé bien, cherchons une dentelle suisse!»[44]

Les musées, qu'Emilie Cherbuliez considérait comme des Académies, devaient jouer un rôle de premier plan dans ce



8.
Autre vue de la vitrine des broderies de la Salle Louis Ormond.

vaste dessein qui impliquait l'ensemble des institutions éducatives de Suisse:

> «Les musées sont largement ouverts à tous. A Genève, à Saint Gall ils offrent de merveilleuses collections de dentelle dans lesquelles on peut chercher des directions. L'enseignement du dessin est répandu partout, gratuitement le plus souvent. Il ne serait sans doute pas difficile d'obtenir des gouvernements de nos cantons que la dentelle ait sa place dans les écoles professionnelles.» [45]

Visant à une productivité optimale, la mise en œuvre du projet se fondait cependant sur un partage des tâches entre les femmes des différentes couches sociales. Et la fonction pédagogique des musées s'avérait en définitive bien peu démocratique au stade de la concrétisation. En effet, tandis que que les ménagères, habitant monts et vallées de Suisse, s'occuperaient de la confection manuelle, que d'autres se chargeraient de la diffusion et de la vente des produits, il reviendrait aux femmes issues des classes sociales aisées d'assumer le rôle de directrices artistiques:

> «... il faut que celles qui ont le privilège de posséder une vraie éducation artistique, celles qui connaissent le passé, les styles, celles qui ont le temps de fréquenter les musées et d'étudier le beau, il faut que celles-là aident leurs sœurs ouvrières par leurs conseils, autant que par leurs achats.»[46]

Epilogue: un projet voué à l'échec?

La collection de dentelles offerte par Amélie Piot et son installation dans une salle du musée donnèrent vraisemblablement une impulsion décisive au projet d'Emilie Cherbuliez.

C'est en tout cas à partir de 1912 que notre conservatrice, fidèle à ses principes, organisa des séances de consultation[47]. Mais l'initiative ne semble pas avoir été accueillie avec le succès espéré:

> «La salle de consultation des dentelles a été ouverte le jeudi matin, à partir du 22 février 1912, avec une interruption du 13 juin au 17 octobre. Le petit nombre de consultants ayant bien vite prouvé qu'une séance hebdomadaire était superflue, il a été décidé, à partir du mois de juin, de ne la mettre que deux fois par mois au service du public. Autant que possible, on a pris comme jours d'ouverture le 1er et le 3me jeudi du mois.
>
> En 20 séances, il s'est présenté 38 personnes, dont un visiteur et 37 dames, soit un peu moins de 2 consultants par matinée. Il est regrettable que les nombreuses maîtresses de dentelles et broderies des différentes écoles professionnelles de la Ville, de l'Etat ou d'institutions privées n'aient pas cru devoir profiter, malgré la circulaire qui leur a été adressée spécialement, de l'occasion qui leur est offerte de compléter une instruction trop souvent rudimentaire du point de vue artistique. Ainsi qu'en témoignent chaque année les expositions d'élèves, on devrait s'efforcer de joindre à une technique parfois remarquable et à des leçons d'ailleurs bien données, un peu plus de connaissances de modèles anciens, susceptibles d'inspirer des choses à la fois simples et belles.»[48]

Tempérant ce constat d'échec, il existe des documents qui attestent un certain succès des pièces exposées en tant que modèles, auprès d'un public d'ailleurs aussi bien masculin que féminin[49]. Il reste évident que l'ambition de la conceptrice ne s'est pas réalisée, en tout cas pas avec l'envergure escomptée. Les collections du Musée d'art et d'histoire n'inspirèrent pas cet art de «la dentelle suisse» qu'avait souhaité Emilie Cherbuliez: il se caractérise aujourd'hui encore par des productions seulement régionales, celles de Neuchâtel et de Château d'Œx comptant parmi les plus rénommées. Le musée conserve même quelques spécimens d'une dentelle appelée «point de Genève», une forme de broderie sur tulle créée dans les premières décennies du XIXe siècle, qui ne connut très probablement qu'une diffusion locale[50].

A l'aide de son programme, Emilie Cherbuliez entendait donner naissance à un mouvement créateur qui aboutirait à l'amélioration de la production helvétique, production dont elle déplorait le manque d'originalité: «ni dans la technique ni dans le style, on ne trouve nulle part en Suisse une manière qui soit autochtone.»[51] Elle attribuait cette absence d'une expression propre à la nation à sa diversité culturelle:

> «... en Suisse la dentelle a subi l'influence des races différentes qui constituaient la population de notre pays. Il n'y a pas de *dentelle suisse* proprement dite: à Zurich et dans la Suisse orientale, on copiait surtout les modèles venus d'Allemagne et tandis que les cantons du sud s'inspiraient des ouvrages italiens pour les imiter grossièrement, les dentellières du Jura neuchâtelois prenaient pour modèles les genres venus de France.»[52]

Le fait est que notre pays demeure aujourd'hui encore une mosaïque de cultures peu propice à l'émergence d'un art représentatif d'une «identité nationale». Quant à la conception des arts de la femme, elle n'a plus rien en commun avec celle défendue par Emilie Cherbuliez. La technique de la dentelle, «le seul art que la femme puisse réclamer comme lui appartenant en propre»[53], est d'ailleurs ignorée par la plupart des représentantes de ce sexe. Son projet, même s'il était rempli des meilleures intentions, ainsi que sa façon d'envisager le rôle de la femme étaient trop détachés de l'évolution réelle de la société pour pouvoir se réaliser[54].

Notes:

1 «Les musées de Genève», dans: *Le travail,* chronique locale du lundi 11 mai 1931.

2 Sur la création du Musée d'art et d'histoire et ses objectifs, voir Pascale STEHLÉ, *Le Musée d'art et d'histoire de Genève. Mise en place et fonctionnement d'une institution culturelle,* mémoire de licence, Faculté des Lettres de l'Université de Genève, Genève, 1991.

3 L'expression «arts de la femme» recouvrait toutes les activités artistiques ou para-artistiques pouvant être exercées par les femmes, ce qui impliquait évidemment surtout le domaine du textile (broderie, dentelle, tissage, crochet, tricot, etc.), mais s'étendait aussi à certaines manifestations des beaux-arts, comme les copies, le portrait, la peinture de fleurs, etc. Nous emploierons ici cette expression dans son acception restreinte au premier groupe uniquement.

4 Féminisme «dualiste» et féminisme «égalitaire» sont des expressions d'Anne Marie KÄPPELI, «Scenari del femminismo», dans: *Storia delle donne. L'Ottocento,* sous la direction de G. Duby et G. Fraisse, Bari, 1991, p. 484 (cet ouvrage existe en version française). Voir aussi Anne MARTIN-FUGIER, *La bourgeoise,* Paris, 1983, pp 275-278.

5 Le programme de cette première exposition est explicité par l'article «Exposition des arts de la femme», dans: *Revue des arts décoratifs* (Paris), XII, 1892, pp. 221-222 et 285-287; voir aussi les commentaires d'A. MARTIN-FUGIER, *op.cit.,* pp. 163-171.

6 J. BALMONT, «L'exposition des Arts de la femme. I L'inauguration», dans *Revue des Arts décoratifs,* XIII, 1893, p. 34.

7 Victor CHAMPIER, «L'exposition des arts de la femme», dans: *Revue des Arts décoratifs,* XV, 1895, p. 325.

8 *Ibid.*, p. 322.

9 Par exemple *Ibid.*, p. 324.

10 *Ibid.*, p. 323.

11 Voir les exemples cités par A. MARTIN-FUGIER, *op. cit.*, p. 172 et sq.

12 E. LEFÉBURE, «Le salon des travaux d'art féminins», dans: *Revue des arts décoratifs,* XIII, 1892, p. 161.

13 V. CHAMPIER, *op. cit.*, p. 324.

14 Avant-propos de l'ouvrage de Thérèse DE DILLMONT, *Encyclopédie des ouvrages de Dames,* éditions Th. de Dillmont, Mulhouse, s.d. (Bibliothèque DMC). Une réédition de cet ouvrage (vers 1913) affirme: «Lors de l'Exposition Universelle de Chicago, l'Encyclopédie a figuré parmi les 40 volumes de la littérature féminine française réputés les plus utiles pour l'éducation de la femme» (*Avant-propos* de l'Editeur).

15 A. MARTIN-FUGIER, *op. cit.*, p. 169.

16 Amélie Piot (1836-1912), fille d'un commerçant de paille tressée installé à Naples, était originaire de Pailly (Vaud) et de Genève. Établie à Lausanne, elle était connue dans cette commune pour sa générosité et son engagement dans des œuvres de bienfaisance ou d'utilité publique. Voir son éloge funèbre dans les *Séances du Conseil communal de Lausanne,* 21 janvier 1913, p. 26 et sq.
De la chronologie assez complexe de ses donations, on retiendra les trois lots importants offerts en 1901 et 1902, puis un legs consistant en argent et en objets, en 1912. Outre des textiles et des livres sur le sujet, Amélie Piot offrit des bijoux anciens et des objets précieux, notamment des ivoires. Une partie des documents concernant ces démarches est conservée dans les archives du Musée d'art et d'histoire (fonds relatif au Musée des arts décoratifs); une autre partie est publiée dans les *Comptes rendus de la Société auxiliaire du Musée de Genève* (années 1901, 1902, 1903, 1913).

17 La Société auxiliaire du Musée fut fondée en 1897. Son objectif était de «pousser à la construction, à Genève, d'un Musée central et de le soutenir une fois construit» (*Compte-rendu de la Société auxiliaire du Musée de Genève,* 1910, p. 5). Sur le modèle de Zurich, où l'on décida de la création du Musée National à la suite de l'Exposition nationale de 1883, celle qui se tint à Genève en 1896 incita les membres du Groupe pour l'Art ancien à agir en vue de «la création à Genève d'un courant d'opinion favorable à un Musée» (*Compte rendu de la Société Auxiliaire,* 1906, p. 9). La Société s'occupa aussi d'enrichir les collections du Musée; son activité fut telle qu'en 1906, elle pouvait remettre à la Ville «80,405 francs d'objets qui prennent tous les jours une importance supérieure à leur prix d'achat, et ce grâce à la générosité du public.» (*Ibid.*, p. 12).

18 G. HANTZ, «Le Musée des arts décoratifs au nouveau Musée de Genève», dans: *La revue polytechnique. Bulletin de la Classe d'Industrie et de commerce de la Société des Arts de Genève,* 10 mars 1911, p. 71.

19 Cf. note précédente, citation tirée de la première partie publiée dans le numéro du 10 janvier 1911, p. 58.

20 Lettre datée du 5 mai 1906, adressée à Alfred Cartier, secrétaire général des Musées de la Ville de Genève. Archives du Musée d'art et d'histoire. 340-COR-1909.

21 Marie Marguerite Ormond, née Renet, naquit à Versailles le 5 mai 1847; elle mourut à Nyon le 11 février 1925. En 1865 elle épousa Michel Louis Ormond (1828-1901), industriel suisse propriétaire d'une fabrique de tabacs à Vevey. A la mort de son mari, elle quitta vraisemblablement Vevey pour vivre dans ses demeures de Paris, San Remo et, enfin, au Château de Crevin, à Bossey sous Salève. Les documents suggèrent que Marguerite Ormond avait d'abord décidé d'offrir ses collections à un musée de Suisse, et qu'elle se détermina pour Genève dans un deuxième temps, sans doute parce que le musée était à cette époque encore en construction, ce qui lui permit d'exiger une salle personnalisée.

22 Georges HANTZ, *op. cit.*, 10 mars 1911, p. 71.

23 Le Musée des arts décoratifs de Genève fut inauguré en 1885. Sa création avait été décidée en 1876, en même temps que celle de l'Ecole des arts décoratifs. Le but de ces deux institutions était d'offrir une aide concrète à l'industrie locale, en crise depuis l'apparition de produits concurrents étrangers. En décidant de se doter de ces institutions, les autorités genevoises suivaient, avec quelque retard, l'exemple d'autres villes européennes et suisses.

24 C'est-à-dire du Musée Rath, où étaient installées les classes héritées de l'Ecole publique de dessin créée au milieu du siècle précédent et des enseignements introduits par la Société des Arts.

25 *Op. cit.*, 10 janvier 1911, p. 57.

26 Voir l'étude de Liliane MOTTU-WEBER, *Économie et Refuge au siècle de la Réforme. La draperie et la soierie,* Genève, 1987. L'indiennerie disparut dans les années 1830, voir *Histoire de Genève,* sous la direction de Paul GUICHONNET, Toulouse-Lausanne, 1974, p. 306.

27 Mauro NATALE, *Le goût et les collections d'art italien à Genève,* Genève, 1980, p. 94.

28 *Mémorial des Séances du Conseil Municipal de la Ville de Genève, 22 mai-16 avril 1909,* séance du 22 mai 1908. L'idée que ce don valait surtout par la collection de bijoux historiques dont il dotait la Ville sera reprise ailleurs, voir: *Journal de Genève,* 20 novembre 1925; G. HANTZ, *op. cit.* (1911), p. 73.

29 Walther FOL, *Catalogue du Musée Fol: le mobilier,* Genève, 1879, p. 320.

30 Lettre de Marguerite Ormond, 19 novembre 1912. Archives du Musée d'art et d'histoire. 340-COR-1912.

31 Lettre de Marguerite Ormond, 17 novembre 1910. Archives du Musée d'art et d'histoire. 340-COR-1910, doc. 18.

32 D'autres ensembles de textiles furent réunis par des femmes. Par exemple, les collections rassemblée par la baronne Mosca à Pesaro (*La collezione di Palazzo Mosca a Pesaro: tessuti e merletti,* 1989); la fondation du Cooper-Hewitt Museum de New York, consacré aux arts appliqués, grâce à la générosité des sœurs Hewitt en 1897; l'importante collection de textiles d'époques diverses rassemblée par Isabella Errera, offerte par la collectionneuse aux Musées Royaux du Cinquantenaire de Bruxelles (catalogue publié en 1907).

33 Emilie CHERBULIEZ, *Guide à la Collection des Dentelles de la Salle Amélie Piot,* Genève, 1912, p. 5.

34 *Ibid.*, p. 6.

35 *Ibid.*, p. 7.

36 *Ibid.*, p. 3.

37 *Journal de Genève,* 6 août 1931.

38 *La Tribune de Genève,* 7 août 1931.

39 Les associations féminines étaient les lieux de rencontre pour les femmes, où l'on essayait de trouver des solutions concrètes au problème social de l'émancipation de la femme. Voir A.-M. KÄPPELI, *op. cit.*, p. 492 et sq.

40 Emilie CHERBULIEZ, *La dentelle industrie domestique. Rapport lu à Lausanne le 27 octobre 1906 à l'Assemblée générale de l'Alliance nationale suisse des Sociétés féminines,* Genève, 1906, pp. 1-2.

41 E. CHERBULIEZ, «Nos Musées. La collection Piot», dans: *Nos anciens et leurs œuvres,* Genève, 1906, p. 78.
42 Discours du délégué aux musées, M. Piguet-Fages, reproduit dans un article de *La Tribune de Genève* du 16 octobre 1910.
43 E. CHERBULIEZ, *La dentelle...*, p. 4.
44 *Ibid.*, p. 5.
45 *Ibid.*, p. 7.
46 *Ibid.*, p. 4.
47 Le Conseil Administratif de la Ville de Genève avait adopté dans sa séance du 24 novembre 1911 le règlement relatif à l'autorisation de faire des copies au Musée d'art et d'histoire de Genève. Voir *Compte-rendu de l'Administration municipale de la Ville de Genève pour l'année 1911,* Genève, 1912, p. 153.
48 *Compte-rendu de l'Administration municipale de la Ville de Genève pour l'année 1912,* Genève, 1913, pp. 131-132.
49 Voir *Compte-rendu de l'Administration municipale de la Ville de Genève pour l'année 1914,* Genève, 1915, pp. 148-149: «Salle Amélie Piot. [...] Des autorisations à copier, sollicitées plus d'une fois, montrent combien nos collections de dentelles sont appréciées des artisans, des industriels et des artistes. [...] Salle Louis Ormond. Là aussi nous avons pu constater la grande utilité de cette belle collection par les nombreuses reproductions souvent demandées des pièces importantes qu'elle renferme.»
50 Voir A. BLONDEL, «Les dentelles à l'exposition rétrospective du palais Eynard», dans: *Nos anciens et leurs œuvres,* IV, 1904, p. 24 et sq.
51 E. CHERBULIEZ, *Guide...*, p. 60.
52 *Ibid.*, p. 58.
53 E. CHERBULIEZ, *La dentelle...*, p. 5.
54 Nous aimerions contraster la position de notre Emilie Cherbuliez avec celle d'une féministe française, Madeleine Pelletier, qui vécut à la même époque, mais qui portait un jugement tout à fait opposé au sujet du rôle des arts de la femme. Le combat de cette dernière visait à réaliser «l'équivalence des sexes». En 1914 elle écrivait à ce sujet:
«On se gardera d'enseigner le tricot, le crochet, la dentelle et la broderie. Si on a de l'argent, on peut facilement se procurer tout faits ces objets à la confection desquels les femmes passent durant leur vie des milliers d'heures à s'abêtir. Si on est par trop pauvre pour les acheter, on peut parfaitement s'en passer. Quoi de plus stupide que les femmes qui, au lieu de prendre un livre, une revue ou un journal, passent des journées sur une garniture de mouchoir. De la couture même, la mère n'enseignera que l'indispensable: coudre un bouton, boucher un trou, faire un ourlet. Point n'est besoin d'apprendre aux enfants à confectionner leur linge. Aujourd'hui, grâce aux machines, le linge tout fait ne revient guère plus cher que celui que l'on fait soi-même. [...]
La couture est un des grands facteurs de l'infériorité intellectuelle des femmes. Ceux qui la vantent et déprécient, sous prétexte de mauvaise qualité, les lingeries toutes faites, sont toujours, qu'ils le proclament ou qu'ils s'en défendent, des réacteurs: ils n'ont d'autre but que de maintenir la femme dans la servitude traditionnelle.» Extrait de: *L'éducation féministe des filles,* p. 76, reproduit dans: Madeleine PELLETIER, *L'éducation féministe des filles et autres textes,* préface et notes de Claude Maignien, Paris, 1978.

Remerciements:

Cet article est issu d'un mémoire consacré à l'étude de l'ensemble de velours de la Renaissance conservé au Musée, soutenu en juillet 1994 à l'Université de Genève, Département d'histoire de l'art de la Faculté des Lettres. Je tiens à remercier toutes celles et ceux qui m'ont aidé lors de ce travail, et plus particulièrement:
Marielle Martiniani-Reber et Mauro Natale, respectivement l'instigatrice et le directeur de cette recherche;
l'ensemble du personnel du Musée d'art et d'histoire, de la Bibliothèque d'art et d'archéologie et des Archives du Palais Eynard;
M. Albert Curchod, la Tour de Peilz; la Société pour l'étude du protestantisme français, Paris; Mme Walterswil, Vevey;
M. Ormond, Genève;
M. Marcel Roethlisberger;
Inès Scolari et Isabelle Connolly.

Crédit photographique:

Musée d'art et d'histoire, Genève, photo M. Aeschimann: fig. 2
Musée d'art et d'histoire, Genève: fig. 4-8.