

Rapport entre la création textile genevoise et l'art déco de 1917 à 1940

Autor(en): **Bonzon, Gaël**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **51 (2003)**

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-728136>

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.

Siège florissant de l'industrie horlogère et de la bijouterie, Genève s'impose également dès le XVIII^e siècle comme l'un des principaux centres européens d'indiennage. Au cours de la deuxième décennie du XX^e siècle, alors qu'elle représente l'un des plus importants foyers artistiques de Suisse, cette cité participe au développement de nombreuses disciplines des arts appliqués et notamment à celui de la création textile. Si la plupart des réalisations de cette époque ont été achetées par des particuliers et des collectionneurs avertis, ou sont encore en possession des descendants des artistes, plusieurs ont été acquises par l'État et par des musées suisses. C'est ainsi que les Musées d'art et d'histoire de Genève conservent des pièces représentatives des nombreuses disciplines et tendances des arts appliqués. De septembre 1993 à octobre 1994, l'exposition *Genève autour de l'Art déco*, présentée au Musée Ariana¹, a permis de rendre compte de l'intense activité déployée dans cette ville au cours de l'entre-deux-guerres. Cet article présente certaines réalisations textiles exposées à cette occasion, ainsi que plusieurs pièces encore inconnues du public. Il se propose aussi de mettre en lumière les techniques, l'intérêt stylistique et, enfin, les thèmes de ces œuvres en regard du contexte artistique élargi dans lequel elles s'inscrivent.

Développement des arts appliqués en Suisse au XIX^e siècle

Au début du XIX^e siècle, la Suisse, entièrement dépendante des matières premières qu'elle importe, assure l'expansion de son économie grâce à certaines branches très spécialisées de l'industrie de luxe, telles la soierie, la broderie ou l'horlogerie. La nouvelle ère industrielle, tout en favorisant le développement d'une technologie de pointe, réduit au chômage une frange de la population habituée à œuvrer à domicile. Elle favorise également un certain goût pour la reproduction banale des styles des siècles précédents. Bien que d'excellente qualité, les produits suisses s'avèrent ainsi d'une créativité insuffisante et subissent une forte concurrence internationale. C'est du moins ce qui apparaît, pour le secteur textile, lors des Expositions universelles organisées depuis 1851. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la Suisse ne joue donc plus de rôle important dans le domaine des arts décoratifs. Sa production demeure inscrite dans la mouvance des influences des pays limitrophes, dont les œuvres, généralement vendues moins cher, envahissent le marché helvétique en dépit d'une politique protectionniste de plus en plus affirmée. Soucieuse de soutenir la concurrence avec les produits étrangers et d'affirmer son identité nationale dans le domaine artistique, la Confédération helvétique encourage dès lors significativement la collaboration entre artistes et industriels. En 1884, il est décidé de stimuler l'enseignement professionnel par le biais de subventions fédérales destinées aux écoles d'arts appliqués. Plusieurs établissements sont ainsi fondés ; ils ont pour vocation d'allier l'instruction théorique à des cours pratiques, d'inciter, corrélativement, les industries à accueillir les élèves à l'issue de leur formation². Dans ces initiatives, il n'est pas étonnant de constater que le programme des établissements romands s'inscrit dans la tradition française, tandis que celui des écoles de Zurich ou de Bâle s'inspire du modèle allemand. L'aire géographique de la France, à laquelle elle appartient linguistiquement et culturellement, exerce, en effet, sur la Suisse romande une influence déterminante. De fait, cette région perpétue les tendances de la

1. *Genève/Art déco* 1993

2. Ainsi dans les disciplines suivantes : sculpture décorative (du bâtiment, sur pierre, marbre et bois), orfèvrerie, bronze, fer forgé, xylographie, moulage et retouche du plâtre, céramique et peinture décoratives, peinture sur émail

grande tradition française et puise dans les styles du passé, sans chercher à imposer une esthétique originale. Sa production satisfait ainsi la demande d'une bourgeoisie désireuse d'investir dans la décoration d'intérieur. Différemment, la Suisse alémanique se montre beaucoup plus réceptive aux idées novatrices. Elle suit les réformes allemandes du Deutscher Werkbund, fondé en 1907 à Munich par Hermann Muthesius (1861-1927), qui prônent la standardisation et l'accessibilité de l'objet au plus grand nombre. Soucieux du confort des classes à bas revenus, les ensembliers³ et les architectes suisses allemands recherchent des solutions simples, économiques et pratiques.

Dotée de deux grandes institutions issues de l'âge des Lumières – l'École des beaux-arts et l'École des arts industriels –, Genève devient, dans la première décennie du XX^e siècle, un centre de formation pour les étudiants de toute la Suisse romande et du Tessin. La plupart des artistes actifs durant l'entre-deux-guerres sont issus de ces établissements. Regroupés au sein d'associations professionnelles, ils vont successivement promouvoir les principes du style Art déco et des courants modernistes européens. Parmi ces nombreuses sociétés créées à Genève, dont les ambitions sont plus ou moins convergentes, L'Œuvre s'avère alors la plus dynamique et la plus influente.

Fondation et subventions des associations

L'Œuvre et le Schweizerischer Werkbund

Au cours de l'année 1913, deux associations professionnelles sont constituées en Suisse : L'Œuvre⁴, fondée à Yverdon, et le Schweizerischer Werkbund, créé à Zurich. Leur but est d'encourager et d'orienter la collaboration entre industriels, artistes et architectes⁵, de promouvoir la qualité de la production dans les arts appliqués et « de faire pénétrer l'art dans la vie, [de] relever le goût du public [...]»⁶. En conjuguant leurs efforts, ces deux associations obtiennent de la Confédération la création d'un fonds annuel pour les arts appliqués, dans le cadre duquel elles sont tenues d'organiser une exposition nationale tous les deux ans⁷. Les quelque cent membres fondateurs de L'Œuvre – le nombre des adhérents aura doublé en 1930 – sont essentiellement des artisans, des industriels, des décorateurs, des commerçants et des critiques d'art, d'origine romande ou tessinoise. Hommes et femmes sont accueillis sans discrimination, mais « cette parité va [cependant] rester [...] théorique : sur ses quatre-vingt-sept membres fondateurs, on ne trouve que neuf femmes, toutes solidement reléguées de surcroît dans le groupe "Travaux domestiques" [...]»⁸. Cette association se manifeste par des publications, des conférences et des expositions publiques, présentées pour l'ensemble au Musée Rath de Genève ; se limitant au registre de l'art décoratif, ses activités reflètent pour l'essentiel l'orientation « artisanale » des fondateurs de L'Œuvre, « un goût très conservateur influencé par les arts décoratifs français destinés à la bourgeoisie française⁹ ». Ne cherchant que rarement à adopter les réformes allemandes du Deutscher Werkbund, l'association romande suscite fort peu le concours de l'industrie, à l'exception de la section du mobilier¹⁰. Attachée à l'image de l'artiste-décorateur, L'Œuvre s'évertue à fournir une production personnalisée, relevant de l'artisanat et perçue par là même comme un gage de bonne facture. Le public visé par L'Œuvre n'est d'ailleurs pas le tout-venant, mais au contraire est majoritairement constitué par une clientèle avertie. En fait, le discours moderniste destiné à satisfaire aux exigences nouvelles de l'industrie est tenu par les membres « collaborateurs », autrement dit par les instances dirigeantes de l'établissement, tels que les critiques d'art, et non par les artistes eux-mêmes dont les centres d'intérêt se réclament des seuls arts appliqués. De cette situation naissent rapidement les

3. Apparue en 1911, le terme ensemblier désigne l'artiste-décorateur capable d'offrir à ses clients un intérieur meublé dans son intégralité avec une parfaite unité stylistique.

4. L'Œuvre (ŒV) se définit comme l'Association romande de l'art et de l'industrie.

5. Ces différentes professions doivent concourir à faire de l'édifice et de son décor une « œuvre d'art totale » (*Gesamtkunstwerk* – terme employé notamment par Richard Wagner à propos de l'opéra, et entendu comme tous les liens étroits existant entre le texte littéraire, la musique, le décor et l'action scénique).

6. *But de l'Œuvre* 1925, p. 5 (Genève, Rath, 1925)

7. En réalité, seulement trois de ces expositions seront mises sur pied : à Lausanne en 1922 (Lausanne 1922), à Genève en 1931 (Genève, Palais des expositions, 1931) et à Berne en 1957 (Berne 1957).

8. BAUDIN 1998, p. 25

9. WAGNER 2000, p. 47

10. « [...] : malgré les exhortations officielles, la participation des industriels reste marginale dans les expositions » (*Made in Switzerland* 1997, p. 120).

11. Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), professeur de 1916 à 1929 à l'École des arts et métiers de Zurich où elle dirige la section textile, propose, par exemple, une approche constructiviste de la création textile en confrontant des formes géométriques simples et des couleurs pures. Invitée à se joindre au Schweizerischer Werkbund dès 1916, elle expose divers objets (réticules, colliers de perles de verre, écharpes de soie imprimée), commercialisés à Zurich.

12. Lausanne 1922 : cette manifestation sera une sorte de répétition générale en vue de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes qui aurait dû se tenir à Paris en 1923, et non en 1925 (Paris 1925).

13. BAUDIN 1997, p. 122

14. Genève, MAH, 1920

15. Parmi les artistes contemporains ayant collaboré à l'érection et à la décoration de l'église dédiée à saint Paul (1913-1915), à Grange-Canal, figure Maurice Denis (1870-1943), futur fondateur des Ateliers d'art sacré à Paris, qui réalisera les peintures de l'abside.

16. Cette exigence est précisée dans les règlements statutaires de la société. Aussi certains artistes de confession protestante se convertiront-ils, tandis que d'autres, fidèles au calvinisme, travailleront au sein du Groupe de Saint-Luc et exposeront régulièrement avec lui, sans toutefois y adhérer.

17. ANDREY 1995, p. 33

18. Les membres du groupe appliqueront, de façon inhabituelle, la technique du batik à des tissus plus lourds en vue de rehausser, par exemple, des chasubles.

19. Fondateur du mouvement Arts and Crafts en Angleterre, William Morris préconise le retour aux méthodes artisanales. Il imprimera par exemple lui-même ses tissus à la planche.

20. MORAND 1986, p. 84

21. Une manifestation sera organisée au Pavillon de Marsan, à Paris, en 1920-1921 (Paris 1920-1921) ; le Groupe de Saint-Luc sera présent à Lausanne à l'Exposition nationale d'art appliqué, en 1922 (Lausanne 1922), et participera également, en 1925, à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, à Paris (Paris 1925).

prémices d'une division entre L'Œuvre et le Schweizerischer Werkbund. Tandis que l'association zurichoise concentre ses efforts sur le perfectionnement de la forme industrielle et du meuble de série, conçus dans un esprit d'économie et tournés vers les tendances modernistes¹¹, les artistes-décorateurs de Suisse romande entretiennent la tradition du meuble comme objet unique réalisé artisanalement. Cette conception sera clairement défendue en 1922 lors de la Première Exposition nationale d'art appliqué¹², organisée avec le Schweizerischer Werkbund à Lausanne. Elle sera consolidée par les artistes francophones au cours des années 1930, comme « le primat du principe décoratif, assimilé à celui de l'individu (sur le « collectivisme »), [et] à celui de l'esprit sur la matière¹³ ».

Le Groupe de Saint-Luc

Dans le sillage de L'Œuvre, une autre association se distingue dans le domaine des arts décoratifs en Suisse romande : le Groupe de Saint-Luc. Fondée à Genève en 1919, autour du peintre Alexandre Cingria (1879-1945) et de l'architecte Fernand Dumas (1892-1956), cette association a pour objectif d'élaborer un art religieux moderne et d'« entreprendre ou faire entreprendre par des artistes de son choix *toute espèce de travaux concernant la construction ou la décoration des églises*¹⁴ ». Né à la suite des interventions collectives réalisées sur l'église Notre-Dame et sur l'église Saint-Paul à Genève¹⁵, le Groupe de Saint-Luc compte, parmi ses adhérents, des architectes et des artistes d'origine romande, de confession catholique¹⁶, pour la plupart membres de L'Œuvre. Nombre d'entre eux ont étudié à l'École des beaux-arts ou à celle des arts industriels de Genève. Pour ces artistes, le renouveau de l'art sacré doit s'exprimer dans un esprit décoratif. Leur conception s'étend donc à « la polychromie des murs, la peinture ornementale et les scènes figurées ; à quoi il faut ajouter l'ensemble du mobilier, les objets et les parements liturgiques¹⁷ ». Si l'aspect extérieur de l'édifice doit demeurer intact, à l'exception d'un groupe de statues au-dessus de l'entrée, son intérieur révèle une ornementation riche et colorée. Les différentes techniques mises à contribution – parmi lesquelles figurent la mosaïque, la peinture à la cire, le revêtement de faïence, le vitrail, le fer forgé ou encore l'émail – sont directement issues des arts appliqués. La broderie, le batik¹⁸ et la tapisserie offrent de larges champs d'exploration. En étudiant les modèles anciens, les artistes cherchent à redonner au vêtement liturgique sa dimension sacrée, tout en lui intégrant un aspect stylistique contemporain. Ce retour aux sources correspond, à l'instar de la démarche de William Morris (1834-1896)¹⁹, à l'un des buts poursuivis par le Groupe de Saint-Luc : la remise en vigueur de certaines techniques artisanales délaissées, parfois même oubliées, qui étaient l'apanage de l'art religieux aux époques où il était le plus vivant. La position du Groupe de Saint-Luc à l'égard de sa production est donc sans équivoque : il s'agit bien pour ses membres de « renouveler le langage religieux perverti par les objets saint-sulpiciens que produisent en série les maisons spécialisées en décors d'églises²⁰ », en remettant en question l'esthétique néo-gothique inhérente à ces objets. Ainsi s'évertuent-ils à concevoir des pièces uniques et précieuses, fabriquées artisanalement et destinées à une élite. Enseigner la religion par l'image ne figure pas au nombre de leurs préoccupations. Les membres du Groupe de Saint-Luc se montrent bien plus attachés à la notion de beau et puisent leurs influences iconographiques dans la tradition française de l'art décoratif, rejoignant par là même les protagonistes de L'Œuvre. Les différentes expositions auxquelles participe le Groupe de Saint-Luc²¹ reposent toutes sur la même muséographie : une chapelle ou un autel construits de toutes pièces et décorés de manière parfaitement cohérente. Témoignage du travail commun de plusieurs artistes, ces installations ont aussi pour ambition de révéler la finalité des réalisations du Groupe de Saint-Luc, à savoir d'être des œuvres d'art total.

Le troisième groupe d'artistes intervenant sur la scène artistique romande dans le domaine des arts décoratifs est exclusivement constitué de femmes. Face au refus qui leur est opposé d'accéder, au début du XX^e siècle, à la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses (SPSAS), les femmes artistes créent leur propre association à Lausanne, en 1902. Connue dans un premier temps sous le nom de Société romande des femmes peintres et sculpteurs, cette association d'artistes professionnelles adoptera bientôt l'appellation de Société suisse des femmes peintres, sculpteurs et décorateurs (SSFPSD). Déterminée à faire évoluer l'image séculaire de l'amateurisme artistique féminin, la SSFPSD entend imposer la valeur professionnelle et artistique de ses travaux. Dès 1911, et plus régulièrement à partir de 1919, plusieurs musées des beaux-arts des cantons et villes de Suisse permettent l'exposition des œuvres de la SSFPSD ; quant aux différentes sections la composant, elles bénéficient, au niveau cantonal, de locaux mis à leur disposition. À Genève, le Musée Rath, qui accorde la priorité aux sociétés d'art locales, représentera évidemment un lieu privilégié pour la SSFPSD²².

C'est de ces trois associations professionnelles qu'émergent les artistes ayant joué un rôle majeur dans le développement des arts décoratifs en Suisse romande durant la période de l'entre-deux-guerres. Il n'est pas rare de voir figurer le nom de certains d'entre eux aussi bien dans un groupe que dans un autre, et de le voir même parfois apparaître en tant que collaborateur à un troisième. C'est le cas de Marguerite Naville (1882-1969) qui, non seulement est membre de L'Œuvre et de la SSFPSD, mais coopère encore à la décoration d'églises et aux expositions du Groupe de Saint-Luc.

Nous l'avons dit, la production suisse francophone est fortement imprégnée de l'influence des arts décoratifs français. Le style auquel empruntent les artistes romands est celui de l'Art déco tel qu'il est développé par les ensembliers français avant la Première Guerre mondiale, puis au cours de l'entre-deux-guerres, en réaction à l'exubérance de l'ornementation du style 1900. Conçu pour une clientèle aisée souvent habillée par les grands couturiers de mode parisiens, l'Art déco s'exprime à travers l'emploi de matériaux coûteux, dans un style moderne qui n'en reste pas moins fidèle à la tradition française²³. Enrichis par les expériences du fauvisme, des Ballets russes, du cubisme et du futurisme, ses motifs sont simplifiés, géométrisés dans une gamme de couleurs vives. La faune, la flore, les personnages stylisés et les évocations de l'Ancien Régime distinguent la plupart de ses créations. Parallèlement, un courant plus moderniste de l'Art déco, caractérisé par une abstraction et une géométrisation strictes inspirées par le cubisme ainsi que par l'art africain, cohabite avec cette première tendance²⁴. D'emblée reconnaissable dans l'harmonisation de tous ses éléments, le style luxueux et élégant de l'Art déco trouve sa consécration lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes organisée à Paris, en 1925 (Paris 1925). Vingt et une nations apportent leur concours, parmi lesquelles la Suisse sous l'impulsion principale des membres de L'Œuvre. Dans le domaine textile, la section suisse présente les produits de ses industries, tels que la broderie, la dentelle, la soierie ou les rubans, ainsi que les réalisations d'artistes indépendants et des membres de différentes associations professionnelles. À cet égard, l'audace alémanique dans la recherche textile est indiscutable. Les tissages de Sophie Taeuber-Arp, membre du mouvement dada, et de Johannes Itten (1888-1967), qui a enseigné au Bauhaus de Weimar de 1919 à 1922²⁵, révèlent des possibilités d'expression en matière de couleurs et de formes qui représentent alors de véritables innovations dans le domaine de la création textile contemporaine. Parmi les Romands représentés, seule l'artiste peintre genevoise Alice Bailly

22. Voir, par exemple, Genève, Rath, 1923, Genève, Rath, 1927.2, Genève, Rath, 1929, Genève, Rath, 1932, Genève, Rath, 1934

23. Notamment à la tradition française du style Louis XV et surtout du style Louis-Philippe

24. Ce style est né grâce au patronage du couturier Jacques Doucet (1853-1929), collectionneur éclairé et mécène français. Les créateurs qui ont travaillé pour lui affectionnaient un modernisme plus doctrinaire, représenté à Paris en la personne de l'architecte suisse Le Corbusier (1887-1965). Les modernistes vont marquer la décoration intérieure de façon beaucoup plus profonde que les tenants de l'Art déco «décoratif».

25. L'objectif du Bauhaus, créé en 1919 par Walter Gropius (1883-1969), est de rapprocher arts majeurs et arts appliqués, afin de les mettre au service de l'architecture, de les intégrer à celle-ci. La généralisation d'un style géométrique, fonctionnel et standardisé s'inscrit également au cœur des préoccupations de l'école. Dans la production textile, l'enseignement de Paul Klee (1879-1940), fondé sur l'importance du mouvement et la relation dynamique des couleurs entre elles, va orienter le style des tapis et des œuvres murales. La recherche de tissus à effet de texture, dont Johannes Itten est l'instigateur, s'exprimera dans divers travaux au point et tissages.

(1872-1928), connue pour avoir introduit le cubisme en Suisse, fait figure de pionnière en présentant ses tableaux-laine²⁶. Cette exposition à Paris joue cependant le rôle d'un catalyseur au sein du milieu artistique francophone, qui découvre véritablement son identité « française ». De fait, les tendances dominantes de l'Art déco se refléteront avec plus de vivacité dans les réalisations ultérieures romandes. Attentifs aux découvertes formelles ayant cours dans les réseaux modernistes, les artistes genevois évolueront stylistiquement vers une modernisation de leur langage ; c'est du moins ce que laissent apparaître les pièces présentées à l'Exposition nationale d'art appliqué de Genève, en 1931.

Les œuvres conservées au Musée d'art et d'histoire de Genève, analysées plus loin, ont été conçues entre 1917 et 1940. Les réalisations anciennes portent en elles les germes de l'Art déco, tandis que celles, plus tardives, conçues après l'Exposition de Paris, montrent clairement le bénéfice iconographique qu'elles ont tiré de l'événement. Ces œuvres appartiennent toutes au secteur du textile d'ameublement – tapis, tentures, panneaux décoratifs, dessus de coussin –, à l'exception des pièces liturgiques, notamment vestimentaires, réalisées par Raoul Bovy-Lysberg (1909-1955), membre du Groupe de Saint-Luc. Les auteurs de ces réalisations, dotés d'une grande faculté d'adaptation aux différentes techniques, ne se sont pas limités à la seule discipline textile ; beaucoup d'entre eux maîtrisent parfaitement toute une variété d'arts appliqués, la création textile étant souvent, pour les plus novateurs d'entre eux – à l'instar de Sonia Delaunay (1885-1979)²⁷ –, la spécialité où peuvent s'élaborer de nouveaux systèmes formels.

26. « Techniquement, il s'agit de fils de laine de toutes teintes lancés par-dessus et par-dessous une toile de coton en lignes parallèles ne dépassant que rarement cinq centimètres. » L'artiste recourt parfois simultanément à cette technique et à la peinture à l'huile (BONZON 1997, p. 15).

27. Sonia Delaunay a mis en application dans ses tissus les recherches picturales qu'elle poursuivait avec son mari, le peintre Robert Delaunay (1885-1941). Son activité textile a ainsi participé de cette quête d'une expression nouvelle.

28. Plusieurs informations rapportées ici sont issues de la thèse de doctorat de Stéphanie Pallini (voir PALLINI 2001, pp. 129-130).

29. Concernant le domaine textile, « Compositions et arrangements décoratifs s'appliquant à des objets divers et s'exécutant sur les différentes matières suivantes : [...] soie, écrans, panneaux, tapisserie en laine, toile peinte, enfin à divers objets sur lesquels le dessin décoratif et industriel peut être reproduit par impression » constitue le programme de l'École des arts industriels (voir *Règlements* 1900, p. 8).

30. Genève, Rath, 1926

31. Seul le Café Remor (place du Cirque) est encore visible de nos jours.

32. Ce démontage est attesté par des traces de points de couture visibles sur le pourtour de la pièce.

Les artistes et leurs œuvres

Henri Percival Pernet (Évian 1890 – Genève 1977)²⁸

Vice-président du groupe genevois de L'Œuvre, Henri Percival Pernet est issu de l'École des arts industriels de Genève, dont il suit les cours de 1908 à 1912. De cet enseignement résulte son goût pour toutes les disciplines relevant des arts décoratifs²⁹. Artiste polyvalent, il exprime son talent dans la gravure sur linoléum et la lithographie en couleurs, comme dans la peinture, la mosaïque, le dessin textile, la création de papiers peints ou la conception de meubles. En 1930, il est nommé directeur artistique de l'atelier Weba au sein de la Maison *Au Molard* de Gabriel Weber & Cie à Genève, une importante fabrique de meubles et d'articles textiles de Suisse romande. Outre un studio-fumoir présenté en 1926 au Musée Rath, lors d'une des expositions organisées par L'Œuvre³⁰, cette maison coopère également à l'édition de plusieurs tapis et étoffes à motifs géométriques abstraits ainsi qu'à celle de meubles. Parmi les aménagements intérieurs complets réalisés par Percival Pernet, il faut entre autres citer l'Hôtel du château d'Ouchy (Lausanne), le buffet de la gare Cornavin, le Café Remor (Genève)³¹. Même si les réalisations plus tardives de Pernet affichent une esthétique moderniste et rationalisée, son inclination pour le décoratif marquant ses premiers travaux demeure constamment présente. Les trois œuvres analysées ci-après, conçues entre 1920 et 1928, en témoignent précisément et montrent également combien les créations françaises l'ont inspiré.

Acquis par la Confédération helvétique lors de l'Exposition nationale d'art appliqué organisée à Lausanne en 1922, le dessus de coussin démonté T 813 (fig. 1)³² a vraisemblablement été conçu dans le courant de l'année précédente. L'artiste a choisi, pour sa réalisation, la technique de la linogravure sur velours. Dérivée de la gravure sur bois, la linogravure consiste à reproduire un motif sur tissu au moyen d'une plaque de linoléum gravé en creux

1. Henri Percival Pernet (1890-1977) | *Dessus de coussin*, vers 1921 | Linogravure sur velours de soie, impression pigmentaire; dos du velours: coton, 94 × 71,3 cm (MAH, inv. T 813)



à l'aide de gouges, fixée à un socle de bois de même format, puis imprégnée de couleur. Le procédé traditionnel de la linogravure offre non seulement une individualisation de chaque pièce, mais permet encore de conserver intacte la marque du travail artisanal. Ainsi n'est-il pas exclu de découvrir de très fines irrégularités dans l'impression, traces sensibles de la main qui l'a réalisée. Cet exemple, dont l'impression a nécessité quatre plaques de linoléum, montre précisément de légers décalages au niveau du rapport de dessin. Autant apprécié pour ses qualités tactiles que pour son aspect chaleureux, le velours présente une solidité de texture qui le désigne comme le tissu de siège par excellence, tout en convenant également à la confection de tentures et de draperies. Matériau noble et luxueux, il est l'un des tissus de prédilection des décorateurs modernes. En choisissant la linogravure sur velours, Percival Pernet s'inscrit non seulement dans la lignée des décorateurs français contemporains, mais également dans celle de Raoul Dufy (1877-1953), expert en linogravure et en gravure sur bois³³. Les motifs imprimés, la forme ovale et le choix des couleurs de ce dessus de coussin sont également caractéristiques de l'Art déco. Distribuées autour de noix de coco (à moins qu'il ne s'agisse d'autres fruits) culminant au sommet d'un stipe semblable à celui d'un bananier s'épanouissent de longues feuilles oblongues, une fleur au pistil proéminent, une autre prolongée par une tige conique et, en bordure de ces différents motifs, des feuilles plus petites, des baies et des zébrures. La signature de l'artiste, soulignée par des lignes incurvées, et dessinant elle-même un mouvement curviligne, est visible le long de la bordure supérieure gauche. Les motifs sont réalisés à très grande échelle, stylisés et remplis ou cernés par de larges hachures. La facture et la composition rappellent certains des tissus floraux de Louis Süe & André Mare, comme *Bouquets* (fig. 2). Caractérisé par une franchise assez crue des couleurs – vert-gris sur fond rose –, le dessin réalisé par Percival Pernet semble animé par les circonvolutions qu'il décrit et témoigne d'un effet aérodynamique, souvent reproduit dans les créations artistiques de cette époque.

33. Les premières planches que l'artiste grave sont destinées à illustrer *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1911) de Guillaume Apollinaire; ce travail le conduit par la suite à imprimer à la main des tissus d'ameublement et d'habillement pour le couturier et mécène Paul Poiret (1879-1944), puis à collaborer pour la maison de soieries lyonnaise Bianchini-Férier jusqu'en 1928.



2. Louis Süe & André Mare | *Bouquets*, 1919-1920 | « Compagnie des Arts français », soie, 227 × 130 cm (Paris, Musée de la mode et du textile, U.C.A.D., inv. 47147)

3. Henri Percival Pernet (1890-1977), avec la collaboration de Juliette Chatenoud | *Panneau décoratif*, vers 1920 | Linogravure sur velours de soie, impression pigmentaire ; dos du velours : coton, 200 × 56 cm (MAH, inv. T 858)

C'est également à la technique de la linogravure que recourt Pernet pour réaliser, en collaboration avec Juliette Chatenoud, un panneau décoratif haut de deux mètres, qui sera exposé en 1925 à l'un des salons de L'Œuvre³⁴ (fig. 3). L'impression pigmentaire noire sur fond de velours de soie bistre se déploie sur toute la hauteur du métrage et s'inscrit en une longue bande centrée, au bas de laquelle est apposée la griffe de l'artiste. La bordure inférieure est ornée de franges de soie jaune, tandis que le long des trois autres bordures court un galon réalisé dans la même matière. Le dessin conçu par l'artiste s'étale sur deux plaques de linoléum de format rectangulaire. Posées parallèlement sur le velours, puis alternativement inversées au fur et à mesure de l'impression, elles présentent des motifs finement gravés qui évoquent la quintessence de l'Art déco. Le décor exotique stylisé constitué de bananiers à longues feuilles, la gracieuse jeune fille vêtue d'une robe bustier à longue jupe corolle et les ornements géométriques, ainsi que les formes souples qui rehaussent à la fois le décor et la jupe, constituent autant d'éléments appartenant à la grammaire ornementale de l'Art déco et reflétant le contexte d'insouciance et de luxe dans lequel s'inscrit cette tendance. Stylistiquement, ce panneau décoratif puise son inspiration dans les créations de Raoul Dufy, dont la touche vigoureuse est d'emblée reconnaissable et dont les thèmes favoris sont la fleur, la mer, les loisirs de l'époque, l'Orient, l'exotisme (fig. 4). Apparu dans les textiles à la suite de l'Exposition nationale coloniale de Marseille (1922)³⁵, ce dernier sujet d'inspiration est d'ailleurs largement traité par Percival Pernet, qui emprunte également à l'artiste français sa gamme chromatique vive et intense. Cer-

34. Genève, Rath, 1925

35. Marseille 1922



4. Raoul Dufy (1877-1953) | *Publicité pour les Toiles de Tournon*, publiée dans *Les Arts de la maison* 1925 (Paris, Bibliothèque Forney, Ville de Paris)

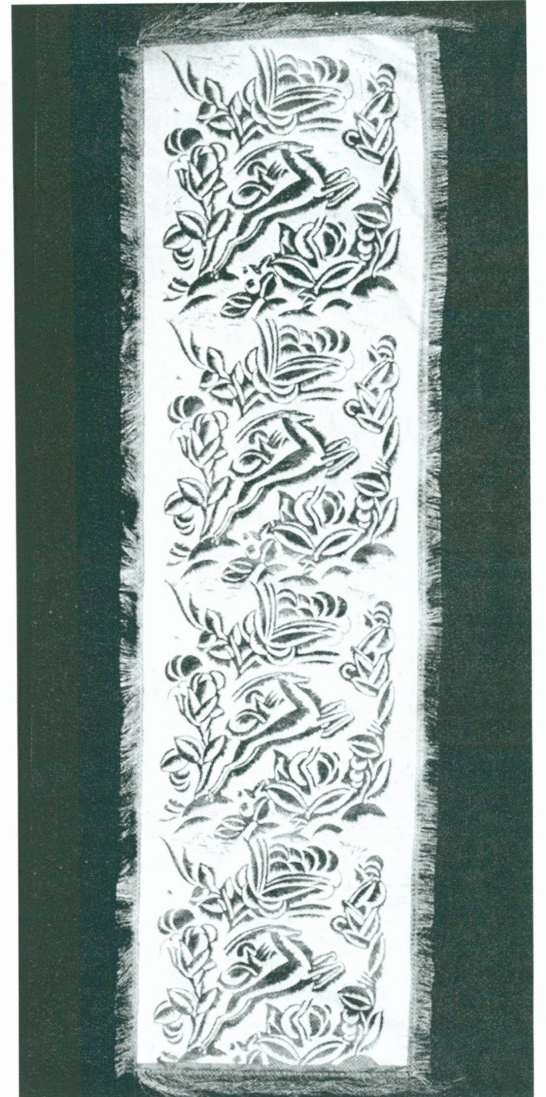
5. Henri Percival Pernet (1890-1977), avec la collaboration de Juliette Chatenoud | *Tenture*, vers 1925 | Linogravure sur velours de soie, impression pigmentaire; dos du velours: coton, 142 × 160 cm (MAH, inv. T 867)

36. En s'attachant à explorer la lumière, le mouvement des couleurs, leurs « contrastes simultanés », Sonia Delaunay a conçu un art aux formes géométriques, colorées et vives s'agencant en composition rythmique.

37. Genève, Rath, 1928

tains agencements de motifs géométriques présents sur ce panneau décoratif rappellent également les tissus « simultanés » de Sonia Delaunay, créatrice d'un nouvel art abstrait³⁶. Enfin, la ligne en zigzag (ou le chevron) constitue un dessin très prisé par les artistes de l'époque, qui la reproduisent couramment sur les étoffes ou dans des disciplines décoratives différentes. Outre sa présence dans la composition rehaussant le velours, ce motif est également visible dans l'ordonnancement général en quinconce de l'impression.

La tenture T 867 (fig. 5), acquise par le Musée d'art et d'histoire lors du salon organisé en 1928 par le Groupe de L'Œuvre³⁷, est également le résultat d'une collaboration entre Percival Pernet et Juliette Chatenoud. Cette tenture de velours de soie beige orangé est bordée dans sa partie inférieure de longues franges de soie jaune, et rehaussée, comme la pièce précédente, d'une impression pigmentaire noire. Cette création témoigne une fois encore de l'ascendant exercé par l'Art déco d'inspiration française sur les réalisations genevoises. En effet, le motif reproduit ici emprunte largement au dessin de Robert Bonfils (1886-1972) figurant sur la couverture du catalogue général officiel de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris et semble affirmer cette filiation (fig. 6). Une antilope sautant aux côtés d'une jeune femme à demi dévêtue correspond au thème principal propre à ces deux œuvres. Si la figure de Bonfils porte un panier de fleurs alors que celle de Pernet, plus féminine, retient d'un geste élégant sa longue chevelure d'une main et de l'autre un pan de sa jupe, toutes deux s'élancent d'un semblable mouvement de jambes dans la même direction. Quant à l'antilope, elle est comparable en de nombreux



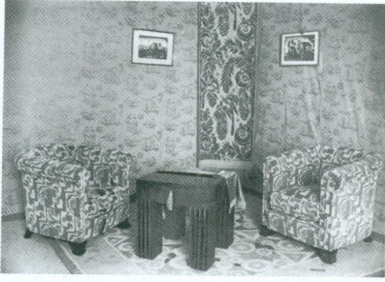
6. Robert Bonfils (1886-1972) | *Affiche et couverture du catalogue général officiel de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, Paris, 1925 | Lithographie couleur ; Paris, Imprimerie de Vaugirard, 59,5 × 39,5 cm, signé à mi-hauteur gauche (Paris, Bibliothèque du Musée des arts décoratifs, inv. 15254)

7. Henri Percival Pernet (1890-1977) | *Tapis à franges*, vers 1920 | Linogravure sur velours de soie, impression pigmentaire

38. Pernet présente en 1925, dans le cadre de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris, un tapis à franges rose et vert sur lequel figurent quatre motifs d'antilope superposés (fig. 7). Entouré de grandes fleurs et de feuilles, l'animal est inversement imprimé en comparaison de

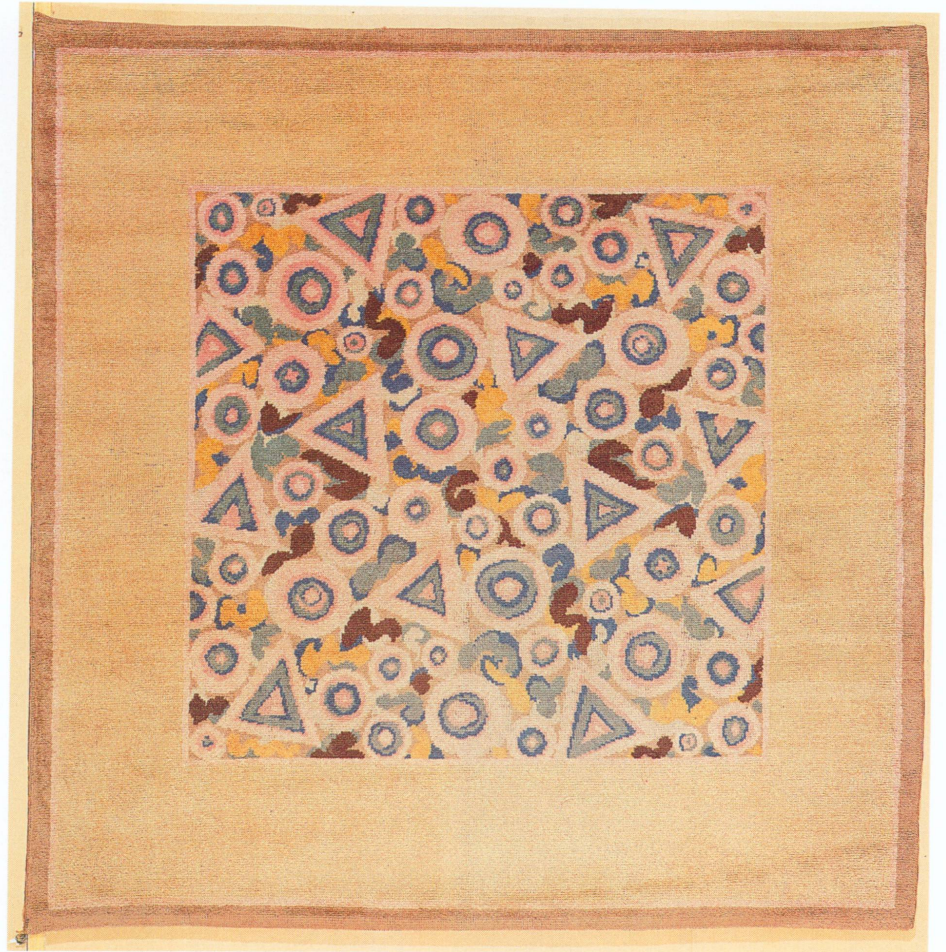
points, hormis sa position par rapport à la jeune femme, représentée tantôt à sa droite sur l'affiche de l'artiste français, tantôt à sa gauche chez Pernet. Thème récurrent dans l'œuvre de ce dernier³⁸, cet animal exotique, rapide et élancé, incarne – au même titre que la gazelle, le cerf, le bouquetin, le cheval, la panthère ou le lévrier – la vitesse et, au-delà, l'esprit de l'Art déco. Outre la présence de cette antilope, la vitesse s'exprime également, dans l'exemple genevois, à travers le décor et le traitement. Des motifs exotiques de fleurs, de feuilles, de fruits, reproduits à grande échelle dans un désordre recherché, entourent les protagonistes de cette scène. Tous les éléments sont cernés de raies, de traits entrecroisés, d'étoiles et de formes souples, qui insufflent une fougue à l'ensemble et témoignent à la fois de la spontanéité du geste de l'artiste et de sa dextérité. C'est par cette touche hachée que se distingue finalement la création de Percival Pernet et que se dégage un style en marge de celui de ses pairs français.

Les pièces plus tardives, ci-après, attestent désormais un style épuré, influencé, du moins pour deux d'entre elles, par la tendance géométrique représentée, en 1925, lors de l'Exposition de Paris par les Wiener Werkstätte et le courant fonctionnaliste, encore très minoritaire³⁹.



8. Henri Percival Pernet (1890-1977) et Juliette Chatenoud | *Boudoir*

9. Henri Percival Pernet (1890-1977) | *Tapis au point noué, vers 1924* | Lin (chaîne), laine (trame et velours); 249 × 247 cm (MAH, inv. AD 7330)



l'exemple analysé, lequel semble directement découler de ce modèle.

39. Fondés en 1903 par l'architecte Josef Hoffmann (1870-1956) et le peintre Koloman Moser (1868-1918), les Wiener Werkstätte (groupement d'ateliers d'artisanat d'art) produisent, dans un style géométrique et fonctionnel, meubles et objets de décoration. Quant au fonctionnalisme, qui prône l'exclusion de l'ornement, il est représenté en 1925 par Le Corbusier, Robert Mallet-Stevens (1886-1945), René Herbst (1891-1983), Pierre Chareau (1883-1950) et Francis Jourdain (1876-1958).

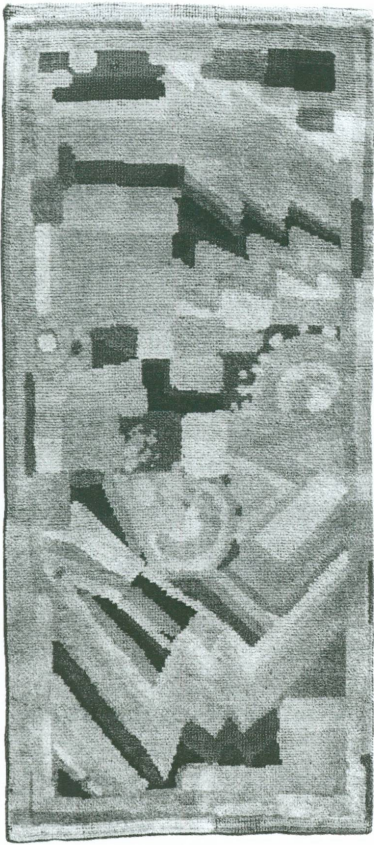
40. Peut-être l'artiste a-t-il moins conçu ces tapis dans l'objectif de recouvrir le sol pour parer les murs, comme le fit Marie Cuttoli (1879-1973), propriétaire du Salon Myrbor à Paris. Autour de 1925, celle-ci s'adressa à Pablo Picasso (1881-1973), à Jean Lurçat (1892-1966), à Louis Marcoussis (1883-1941), à Fernand Léger (1881-1955) et à Juan Miró (1893-1983) pour qu'ils dessinent des tapis, exposés comme des tableaux.

41. *Vocabulaire* 1997, p. 47, s.v. «Tapis noué»

42. Le dessin original aura été entre-temps transféré sur du papier quadrillé, chaque carreau correspondant à un nœud. C'est ce que l'on appelle la mise en carte.

43. On distingue les tapis haute laine des tapis à tissage plat (dits également tapis ras), dont l'épaisseur est très réduite.

Différemment des œuvres à caractère purement décoratif examinées plus haut, les trois tapis réalisés par l'artiste entre 1924 et 1931 remplissent une fonction utilitaire réelle, principalement affectée à l'isolation thermique et sonore⁴⁰. Pour la confection de ces pièces, Percival Pernet a recouru à un procédé artisanal ancien et largement répandu, le tissage au point noué (fig. 9, 10, 12). Cette technique consiste à réaliser une toile pour en couvrir ensuite la surface de touffes de poil de laine enroulées autour des fils de chaîne⁴¹. Travaillé plus couramment sur deux fils de chaîne, le nouage proprement dit est effectué en suivant le dessin préalablement conçu par l'artiste, selon les tons et les coloris spécifiés⁴². Les nœuds sont ensuite coupés au couteau, la hauteur du velours variant généralement entre un centimètre et demi et deux centimètres et demi. Ces trois tapis haute laine⁴³ révèlent l'évolution stylistique qui s'est opérée dans l'œuvre de Percival Pernet, le conduisant à écarter définitivement les motifs figuratifs au profit d'un géométrisme pur et d'une abstraction totale. Ainsi la pièce AD 7330 (fig. 9), exposée à Paris en 1925 dans un ensemble composant un boudoir (fig. 8), présente-t-elle un champ carré dans lequel s'inscrivent, sur un fond composé de formes abstraites (jaune, brun foncé, beige, bleu foncé, bleu clair), des cercles de différentes dimensions, ainsi que des triangles positionnés de façon variable. Chacune de ces deux figures géométriques contient des motifs identiques plus petits et de tons contrastés (rose foncé, rose clair, bleu foncé et bleu clair) – un chromatisme qui, par effet d'optique, insuffle aux formes une mobilité comparable à celle des fragments de verre colorié observés à travers un kaléidoscope. La notion d'insertion est également per-



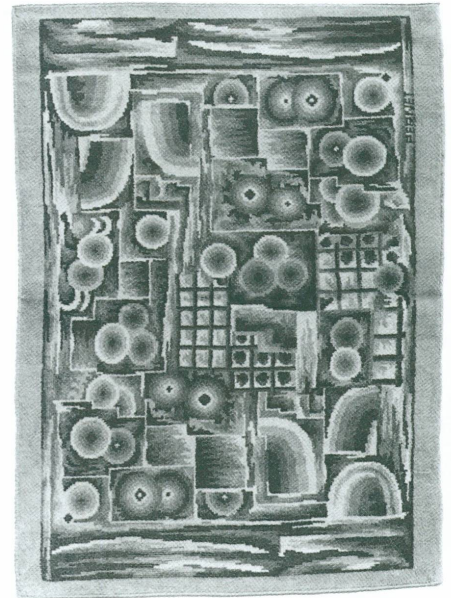
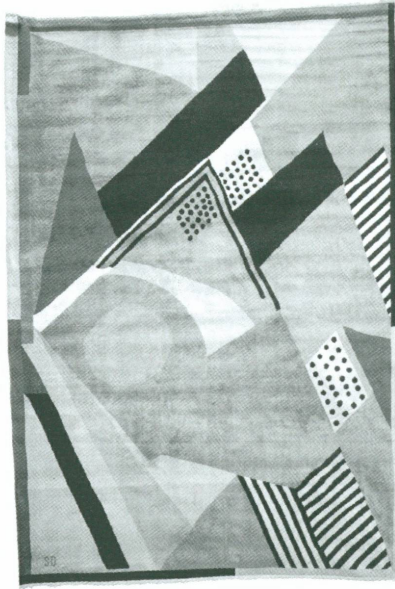
10. Henri Percival Pernet (1890-1977) | *Tapis au point noué*, vers 1930 | Lin (chaîne), laine (trame et velours); 187 × 85 cm (MAH, inv. AD 4486)

11. Sonia Delaunay (1885-1979) | *Tapis velouté*, vers 1925 (localisation inconnue [anciennement, Paris, galerie Félix Marcilhac])

12. Henri Percival Pernet (1890-1977) | *Tapis au point noué*, vers 1930 | Lin (chaîne), laine (trame et velours); 198 × 140 cm (MAH, inv. AD 4487)

44. Comme de nombreux artistes, Ivan da Silva Bruhns fut frappé par l'exposition d'art marocain présentée à Paris, au Musée des arts décoratifs, en 1917 (Paris 1917).

45. Ce type de composition rappelle certains tableaux de Paul Klee, notamment *Dômes rouges et blancs* (1914).



ceptible dans les quatre encadrements successifs rehaussant ce tapis. De largeurs différentes, unis et dépouillés, ils contrastent vivement avec la richesse du champ. Sans doute créée en 1924, cette pièce, comme les deux suivantes un peu plus tardives, est représentative du style décoratif issu du cubisme, de l'art primitif africain et de l'abstraction, développé à Paris notamment sur l'impulsion du couturier Jacques Doucet. Le tapis AD 4486 affirme cette tendance plus nettement encore (fig. 10). De format rectangulaire, il présente un décor composé d'imbrications de formes géométriques, telles que rectangles, cercles ou demi-cercles; mais ce sont surtout les motifs de chevrons ou de zigzags qui animent la composition. La palette de couleurs joue ici sur les contrastes, les différents tons de beiges servant de toile de fond et faisant ressortir les notes bleu-gris et brunes. Même si plusieurs influences se laissent deviner dans la composition de cette pièce – on retrouve notamment l'empreinte des tapis à contrastes simultanés de Sonia Delaunay (fig. 11) –, celle d'Ivan da Silva Bruhns (1881-1980) reste sans doute la principale. Dans les années 1920, cet artiste d'origine brésilienne, né en France, crée des tapis inspirés des originaux berbères aux couleurs de terres naturelles⁴⁴, pour évoluer à la fin de la décennie vers un style géométrique, composé de blocs de couleurs rectangulaires et de motifs à chevrons. Enfin, la pièce AD 4487 (fig. 12) présente un large champ rectangulaire compartimenté⁴⁵, au sein duquel sont insérés des cercles ou quarts de disque, des grilles et, dans les parties supérieure et inférieure, des lignes curvilignes brisées. La palette, où dominent les tons beige, rouille, orange sourd, est proche de celle d'Ivan da Silva Bruhns. Plusieurs ornements propres à la grammaire ornementale de l'Art déco s'inspirent du ciel, ainsi les rayons solaires et les éclairs; quant aux demi-sphères, largement déclinées, elles figurent le plus souvent les ondes radio, le télégraphe et d'autres progrès technologiques récents. On ne saurait affirmer que les œuvres de Percival Pernet relèvent précisément de ces thématiques; peut-être l'artiste a-t-il tenté, à l'instar d'autres créateurs modernistes, d'élaborer de nouveaux systèmes formels, explorant et exploitant les deux dimensions offertes par la discipline textile.

13. Juliette Porto-Matthey-de-L'Étang (1882-1967) | *Tenture*, 1917 | Toile de soie, batik, peinture spéciale pour tissu, contours tracés à la gutta, 132 × 152 cm (MAH, inv. T 812)

14. Mezzaro à décor de bovidés, Italie, Gênes, XVIII^e siècle | Toile de coton imprimée à la planche, chaîne et trame : coton blanc, 226 × 272 cm (MAH, inv. T 827)



46. Genève, Rath, 1911

47. Monza 1927

48. Lausanne 1922

49. « Selon le procédé javanais, l'application de la cire se fait traditionnellement à l'aide d'un instrument appelé *tjanting* formé d'un manche de roseau ou de bambou et d'un petit réservoir muni d'un bec par lequel s'écoule la cire chaude» (*Autour du fil* 1988, p. 78, s.v. « Technique du batik japonais »).

50. En raison sans doute d'une exposition prolongée à la lumière, les couleurs ont perdu tout leur éclat. Au verso de la tenture, la couleur initiale est intacte.

51. La gutta est un dérivé du latex, substance caoutchouteuse sécrétée par l'hévéa. Elle est appliquée sur la soie au moyen d'une burette, munie d'une plume à son embout, qui se tient comme un stylo.





15. Juliette Porto-Matthey-de-L'Étang (1882-1967) | Bouteille, 1922 | Verre incolore, soufflé en moule, peint aux émaux blanc, noir, orange, 12,8 × 11,8 cm (Musée Ariana, inv. V 107)

52. Les premières imitations de batik javanais destinées aux populations indonésiennes ont été produites à Leyde aux Pays-Bas, en 1835. Au XX^e siècle, le créateur néerlandais Lion Cachet (1864-1945) s'inspire de cette production et invente le style batik, caractérisé par des dessins vigoureux et des contrastes de couleurs hardis. Bon nombre de tapis reflètent ce style.

53. À partir de 1820, l'industrie du canton de Glaris se spécialise dans un certain type d'impression à la main – les mouchoirs de cou – qui n'est alors pas concurrencé par les fabriques mécanisées; suivront les batiks, qui, dès 1840, seront expédiés au Siam, en Birmanie et en Indonésie.

54. L'artiste applique également la technique du batik à la confection de vêtements; le programme de l'exposition de 1922 (Lausanne 1922) indique, en effet, la présentation d'une robe d'intérieur et d'une tunique.

55. Tissus imprimés d'origine orientale, les *mezzari* furent, à la fin du XVII^e siècle, confectionnés à Gênes et portés d'abord en guise d'écharpe par les femmes, puis utilisés comme tissus d'ameublement. Après l'installation en 1787 de l'indienner glaronnais Michele Speich près de Gênes, une production importante de *mezzari* circulera entre la ville italienne et la Suisse, caractérisés par des décors associant des ornements inspirés par l'Orient à des éléments typiquement suisses (BONZON 2002, pp. 6-11).

Artiste polyvalente, Juliette Matthey-de-L'Étang tient son goût pour la technique de la peinture sur émail en particulier de son père, l'artiste Jules Matthey (1852-1917). C'est à ses côtés aussi qu'elle expose pour la première fois en 1911, au Musée Rath⁴⁶. Dans les années 1920, elle utilise le verre de Bohême, suffisamment résistant à haute température, et le rehausse d'émail. À partir de 1923, elle enseigne à l'École des beaux-arts de Genève, tout en pratiquant la broderie, le batik, la miniature sur parchemin, la gravure sur bois et sur métal, ainsi que la céramique. Membre de L'Œuvre, elle présente ses diverses réalisations aux expositions organisées à Genève et à Lausanne et participe, en 1925, à l'Exposition internationale des arts décoratifs de Paris, puis à celle de Monza deux ans plus tard⁴⁷.

En 1922, à l'Exposition nationale d'art appliqué de Lausanne⁴⁸, l'artiste propose aussi bien des œuvres en verre émaillé que des pièces textiles (signées désormais de son nom de mariage *J. M. L. Porto*). Acquisée lors de cette manifestation par la Confédération, la pièce T 812 (fig. 13) a été réalisée cinq ans plus tôt: la date de 1917 apparaît, en effet, sous la signature, inscrite dans un rectangle au bas de la composition. Pour réaliser le décor de cette tenture, l'artiste a recouru à la technique mixte du batik et de la peinture sur soie. Elle a commencé par tracer le dessin à la cire liquide sur l'étoffe⁴⁹, laquelle a été ensuite immergée dans un premier bain de couleur gris clair n'ayant aucune incidence sur les parties réservées par la cire. Après avoir appliqué une nouvelle couche de cire destinée à couvrir les parties devant conserver cette teinte, elle a plongé le tissu dans un second bain de couleur violette⁵⁰. La dernière étape du procédé de fabrication a consisté à tremper le batik dans une cuve d'eau bouillante pour le débarrasser de la cire, puis à le sécher. Les motifs de couleur rose, qui présentent d'infimes nuances de ton, ont été peints directement sur la soie avec une gouache spéciale pour peinture sur tissu. D'après la précision du décor, il est possible d'avancer que l'artiste a pris soin de tracer les contours des ornements à l'aide d'une matière naturelle incolore appelée gutta⁵¹, empêchant la peinture de fuser sur la soie.

Importée d'Inde depuis le milieu du XVII^e siècle, l'impression à la cire se développe surtout en Europe au XIX^e siècle grâce aux puissances coloniales qui produisent des batiks meilleur marché et les exportent vers leurs colonies⁵². Les grandes expositions coloniales vont permettre au public de découvrir le batik javanais; les créateurs de l'Art nouveau s'empareront de cette technique et l'appliqueront également au cuir, au bois, au métal, au papier et au parchemin. Outre la faveur dont bénéficie encore le batik dans les années 1910-1920, l'intérêt de Juliette Porto-Matthey-de-L'Étang pour ce procédé tient peut-être également au fait qu'il a connu une grande fortune jusqu'en 1870 dans le canton de Glaris⁵³. Consciente sans doute de perpétuer une tradition, l'artiste semble également avoir trouvé un champ d'expression lui permettant d'affirmer son talent de dessinatrice et dans lequel elle fait preuve d'une remarquable maîtrise technique⁵⁴. Le format rectangulaire de la pièce, l'encadrement et surtout la scène représentée s'inspirent des indiennes, et plus précisément des *mezzari* qui circulent au XVIII^e siècle entre l'Italie et la Suisse (fig. 14)⁵⁵. L'association de motifs orientaux – parfois chinois – avec des éléments d'origine européenne – le plus souvent suisse –, est caractéristique de ces pièces et s'observe bien sur cet exemple: l'arbre de vie, le paon, l'oiseau côtoient ainsi le bouquetin, ces différents sujets étant naturellement réinterprétés et portant l'empreinte stylistique de l'auteur et de son époque. L'arbre de vie, motif de prédilection sur les voiles de Gênes, affiche ici un caractère à la fois exotique et imaginaire, déployant des branches terminées par des fleurs et des palmettes ainsi que par des plumes typiquement indiennes. Le parterre est rehaussé de hautes palmes



16-17. Raoul Bovy-Lysberg (1909-1955) | *Chasuble*, 1935 | Velours uni de soie violet (chaîne poil), doublure : toile de soie grise, canevas de lin brodé de fils de laine épaisse et de filé d'or couvert en couchure, haut. 116 × larg. 176 cm (MAH, inv. T 898) | Face (à gauche) et dos (à droite)

56. Les ornements d'inspiration indienne semblent avoir particulièrement touché l'artiste, comme en témoignent les motifs de palmes émaillés travaillés sur le verre d'une bouteille datée de 1922 (fig. 15).

57. Romain de Tirtoff, dit Erté (1892-1990), fut lui aussi sensible à l'art indien et influencé dans sa démarche artistique par les miniatures persanes et indiennes.

58. Cet ensemble liturgique comprend une chasuble, une étole, un manipule et un voile de calice brodés d'un motif de croix blanche, ainsi qu'une bourse ornée d'une croix se terminant en ancre (symbole du salut).

59. Genève, Rath, 1935

stylisées qui ajoutent à cette influence⁵⁶, tandis que des fleurs, disposées librement en semis, contrastent par leur traitement naturaliste. Si cette tenture semble se distinguer des pièces réalisées autour de 1917, elle n'en demeure pas moins spécifique de l'Art déco. Outre le motif du bouquetin cambré, qui appartient à cette catégorie d'animaux rapides tant prisés par les artistes, les coloris plutôt vifs, sans être criards, sont également caractéristiques de ce style. Enfin, le traitement décoratif des divers éléments – surfaces rehaussées de motifs curvilignes, de rangée de perles, d'arabesques – évoque clairement la touche de l'illustrateur de mode russe Erté⁵⁷.

Raoul Bovy-Lysberg (Genève 1909 – Crans [GE] 1955)

Issu de l'École des arts industriels de Genève, Raoul Bovy-Lysberg complète sa formation en s'inscrivant à l'École des beaux-arts. Membre du Groupe romand de Saint-Luc, il suit un stage, en 1932, chez l'artiste italien Gino Severini (1883-1966) – cofondateur avec l'écrivain Filippo Marinetti (1876-1944) du mouvement futuriste – qui travaille alors à la décoration de l'église Saint-Pierre de Fribourg (1927-1953). Bovy-Lysberg conçoit pour ce lieu, ainsi que pour la collégiale de Romont (1938-1954), des nappes d'autel et des parements liturgiques brodés.

La broderie orne également l'ensemble liturgique T 898⁵⁸ (fig. 16-17), présenté au Musée Rath, en 1935, à l'Exposition du groupe romand de Saint-Luc⁵⁹. Il est possible que Raoul

Bovy-Lysberg, comme la plupart des membres, n'ait dessiné que les cartons, laissant aux artisans le soin d'exécuter son œuvre. La chasuble constitue la pièce majeure de cet ensemble. Taillée dans un velours uni de soie violet (chaîne poil) et doublée d'une toile de soie grise, elle est rehaussée d'un parement qui s'étend en une longue bande centrale, se divise en V au niveau de l'encolure et se poursuit dans le dos jusqu'à la bordure inférieure. Ce décor appliqué est brodé sur un canevas de lin de fils de laine épaisse (écru, noir, gris, beige, fuchsia, violet foncé, mauve) et de filé d'or couvert en couchure. Descendant jusqu'à mi-mollets, cette chasuble présente une forme ample, ovale, selon la coupe médiévale⁶⁰. Cher au Groupe de Saint-Luc pour son organisation dans sa production corporative, le Moyen Âge a réalisé des vêtements liturgiques d'une noblesse et d'une beauté d'exécution remarquables, qu'il s'agit pour ses membres de remettre en vigueur. Étant donné que «[...] les vêtements liturgiques doivent être vus à une certaine distance, leur décoration doit être réglée, toute proportion gardée, selon l'optique du théâtre». Cette réflexion d'Alexandre Cingria permet de mieux comprendre la taille appréciable choisie pour les motifs brodés et le violet vif retenu pour le velours qui, en plus de correspondre à une couleur canonique⁶¹, appartient également à la palette Art déco⁶². L'accent est surtout mis sur l'orfroi dorsal (fig. 17), seul visible par l'assistance durant la célébration des saints mystères. Le décor se répartit sur la bande en trois casiers de hauteurs inégales, le plus grand étant réservé à la broderie de saint Jean l'Évangéliste. Ce dernier est identifiable grâce au serpent représenté dans le compartiment inférieur⁶³, tandis que la surface intermédiaire est occupée par la façade d'une église percée d'ouvertures en plein cintre, de fenêtres hautes distribuées sur plusieurs registres, et couronnée d'un clocher. Certains effets contrastés dans les couleurs, dans la direction des fils, dans l'uniformité et dans l'inégalité des fonds sont visibles au niveau du traitement de cette dernière surface. Ils rappellent les expériences textiles menées par le Bauhaus, où les œuvres sont conçues le plus souvent comme des tableaux abstraits. Le décor rehaussant le devant de l'orfroi (fig. 16) est uniquement composé par la figure de saint Jean-Baptiste, reconnaissable à son torse dénudé et à la peau de bête dont on suppose qu'il est revêtu. Le compartiment inférieur ainsi que le fond duquel se détache le saint présentent des surfaces décoratives brodées de laine de différentes couleurs, rehaussées de filés d'or, et travaillées à partir de points orientés diversement. Cette propension à juxtaposer les techniques, à les faire varier selon les surfaces à orner, est caractéristique du Groupe de Saint-Luc pour qui la notion d'«art total résulte [...] de l'effet conjugué de plusieurs arts ou techniques⁶⁴». Si le style de Bovy-Lysberg peut paraître proche de ceux d'Alexandre Cingria et de Marguerite Naville, c'est essentiellement en raison de la technique employée, de l'utilisation d'un fil de laine épais (fig. 18). L'artiste se singularise, en effet, par son langage plus géométrique, construit, s'affiliant aux recherches formelles des artistes modernistes.

Marguerite Naville (Genève 1882 – Genève 1969)

Après une formation à l'École des arts industriels de Genève, Marguerite Naville s'initie vers 1912 aux arts décoratifs et muraux sous la direction d'Alexandre Cingria. Elle se tourne ensuite vers la réalisation de tableaux et de tapisseries brodés en laine, fils d'or et d'argent⁶⁵ et présente, en 1913, l'une de ses réalisations au Salon des Indépendants à Paris⁶⁶. L'année suivante, elle participe au projet, déterminant pour son œuvre, de restauration et de décoration de l'église Notre-Dame à Genève. Dès lors, sa production sera essentiellement religieuse et s'exprimera également dans la technique de la mosaïque et dans celle du vitrail⁶⁷. Associée aux différentes expositions ou à la décoration de certaines églises du Groupe de Saint-Luc, l'artiste, de confession protestante, n'en deviendra pourtant jamais formellement membre.

60. Originellement ronde, la chasuble est progressivement devenue ovale, s'est raccourcie de plus en plus pour n'être plus, bien souvent, au XVIII^e siècle, que deux pans d'étoffe, raides, tombant à l'avant et à l'arrière du corps.

61. Le violet correspond à la couleur de la pénitence et caractérise les cérémonies de l'Avent, du Carême et des Rogations.

62. L'emploi du violet, comme du marron et du noir, provient de la palette du Deutscher Werkbund.

63. La tête du serpent, auréolée d'éclairs de fils métalliques, s'inscrit dans un triangle qui figure vraisemblablement la coupe de poison destinée à l'apôtre.

64. ANDREY 1995, p. 40

65. Marguerite Naville reprend à son compte et affine la technique développée alors par l'artiste peintre et émailleur genevois Jean-Louis Gampert (1884-1942).

66. Paris 1913

67. Outre sa participation à la décoration des églises de Finhaut (VS) et de Lutry (VD), l'artiste réalise des œuvres textiles conservées à Broc, Écharlens, Fribourg, Romont (FR), Gruyères. Dans le canton de Genève, il faut notamment citer ses vitraux exécutés pour la chapelle de Cointrin et le pavement en mosaïque des porches du temple de Cologny.

18. Marguerite Naville (1882-1969) | *Tableau brodé*, 1940 | Carton brodé au point fendu de fils de laine, assortiments de tresses métalliques or et argent, fils métalliques divers, cabochons facettés, perles taillées à décor de fleurons, galon de fil métallique argent et or, toile de lin, 66 × 49 cm (MAH, inv. AA 2003-34)



Le tableau brodé AA 2003-34 (fig. 18), récemment entré par donation dans les collections des Musées d'art et d'histoire, complète de façon opportune les deux réalisations textiles de l'artiste déjà conservées au département des arts appliqués : un retable brodé, acquis en 1933 lors de l'Exposition triennale de Milan⁶⁸, ainsi que le décor brodé rehaussant un ensemble mobilier en cerisier conçu par Alexandre Cingria en 1913. De format rectangulaire, cette pièce prend pour support un carton brodé au point fendu de fils de laine épaisse (différents bleus, violets et oranges, fuchsia, mauve, gris, beige, écru, noir, bordeaux, vert), d'assortiments de tresses métalliques or et argent, de divers types de fils métalliques, de cabochons facettés, ainsi que de deux éléments taillés à décor de fleuron, rouge et bleu. Une fois le dessin préparatoire élaboré sur le carton, Marguerite Naville l'a brodé en respectant les coloris de base ainsi que la touche initiale. En travaillant ses fils de laine épaisse

68. Milan 1933

comme elle poserait la couleur sur une toile, l'artiste obtient un tableau brodé aux allures d'une peinture. Cette esthétique, qui s'inscrit dans le renouveau de la tapisserie engagé par Jean Lurçat (1892-1966) à la fin des années 1930, rappelle également les techniques franches des tapisseries du Moyen Âge.

Un ange musicien tenant une trompette de sa main gauche, une jambe repliée, l'autre flottante, constitue le sujet du tableau. De la figure émane une certaine grâce, qui se laisse deviner dans la position de *contraposto* et dans l'expression recueillie du visage. L'œuvre est cousue sur un fond de lin noir et bordée de filés d'or brodés au point fendu. Deux encadrements – l'un composé d'un galon de fil métallique argent à effet cannelé (larg. 3,5 cm), l'autre d'un galon de fil métallique or (larg. 1,5 cm) – achèvent de la mettre en valeur. Daté au revers de 1940, ce tableau brodé au montage postérieur peut être rapproché de l'un des deux panneaux réalisés par l'artiste pour une iconostase et exposés en 1937 à Paris, au Pavillon pontifical⁶⁹. À l'exception des drapés et du décor de niche dans lequel s'inscrit le sujet – un ange trompettiste –, il est en tout point identique à l'objet de cette étude⁷⁰. Par la diversité des matériaux, la richesse et la vivacité de son décor, cette œuvre marque clairement la volonté de l'artiste d'affirmer ce renouveau de l'art sacré.

Thagouhi Beer-Zorian (Philippoli [Bulgarie] 1901 – Genève 1982)⁷¹

Artiste d'origine arménienne, Thagouhi Zorian est née au début du XX^e siècle en Bulgarie. Âgée de quatorze ans au moment de la tragédie qui frappe l'Arménie (1915), elle est emmenée par son père⁷² à Genève, où elle suit les cours de l'École des beaux-arts⁷³. À la fois engagée, émancipée mais discrète, Thagouhi Zorian adhère au Groupe de L'Œuvre et à celui de la SSFPSD, dont elle devient d'ailleurs membre du jury lors de l'Exposition d'été des artistes genevois en 1927⁷⁴. Active, elle est présente aux différentes manifestations organisées par ces deux associations et participe également à l'Exposition internationale des arts décoratifs de Paris en 1925. Au début des années 1920, elle épouse l'artiste peintre Charles Beer, également membre de L'Œuvre, avec qui elle expose notamment au Musée Rath en 1936⁷⁵. Thagouhi Beer-Zorian pratique la céramique, la faïence, la peinture sur vitrail⁷⁶, l'aquarelle, la gravure ou encore la création textile. Dans cette dernière technique, elle réalise, outre des tapis au point noué⁷⁷, de nombreux batiks figurant le plus souvent des scènes religieuses. Très investie dans son métier d'artiste, elle donne des cours de dessin et de peinture dans son atelier, tout en tenant une boutique, située au cœur de la Vieille-Ville de Genève, dans laquelle elle expose ses œuvres, ainsi que celles de son mari. Durant la Seconde Guerre mondiale, elle réalisera également des boutons pour de grands couturiers parisiens.

Le batik T 875 (fig. 19), acquis en 1926, est un exemple typique de ces pièces à caractère religieux. Conçu à partir d'une toile de soie, il met en présence quatre tons – le blanc de la toile, un beige, un brun ocre et un rose –, ainsi qu'un brun foncé obtenu par surimpression du rose sur le brun ocre. Trois bains successifs ont donc été nécessaires à l'impression de cette pièce. L'artiste semble avoir volontairement recherché et contrôlé les craquelures à certains endroits de la composition, qui ajoutent à la dimension décorative de l'ensemble. Effectuées en passant le batik à l'eau froide avant de le froisser entre les mains, ou en incisant la cire avec un objet pointu, les craquelures sont exécutées avant le dernier bain de teinture. C'est en effet le moment idéal car toutes les couleurs, à l'exception de la dernière, la plus foncée, sont encore couvertes de cire et peuvent ainsi être fendillées à volonté.

69. Paris 1937

70. Une photographie de ces deux panneaux est reproduite dans AUBERT 1945, p. 59.

71. Je tiens à remercier M^{me} Charles Beer ainsi que M. Stéphane Beer, qui tous deux ont eu la gentillesse de me transmettre certaines informations sur l'artiste.

72. Après avoir dirigé un temps l'Arménie, ce politicien et diplomate socialiste mourra en combattant les Turcs.

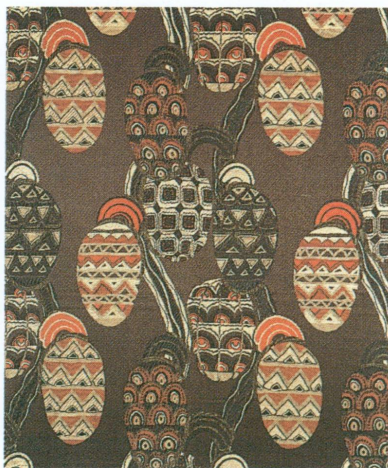
73. Sa mère poursuit, quant à elle, des études scientifiques à l'Université. Elle sera la première femme, à Genève, à obtenir un doctorat.

74. Genève, Rath, 1927.1

75. Genève, Rath, 1936

76. Les vitraux de l'église de Villeneuve, par exemple, sont signés de sa main.

77. La tradition du tissage de tapis en Arménie, surtout remarquable au XIII^e siècle, a peut-être conforté l'artiste à se tourner vers cet art.



19. Thagouhi Beer-Zorian (1901-1982) | *Panneau décoratif*, vers 1925 | Toile de soie, batik, 125 × 221 cm (MAH, inv. T 875)

20. Édouard Bénédictus (1878-1930) | *Les Fruits d'or*, vers 1924-1925 | Brocart, 200 × 130 cm (Paris, Musée de la mode et du textile, U.C.A.D., inv. 25953)

78. «Interviens en notre faveur, Vierge Marie, qui as conçu Dieu, le Berger d'Israël, tout-puissant et merveilleux !»; la signature de

Ce panneau décoratif comprend, au deuxième plan, une construction ogivale, apparentée à un tympan, divisée verticalement en trois registres. Une Vierge à l'Enfant, simplement esquissée, s'inscrit sur le panneau central surmonté d'un fronton et bordé de colonnes torsées – éléments d'encadrement courants sur bon nombre d'icônes. Plusieurs cierges alignés encadrent son visage, tandis qu'une coupe regorgeant de grappes de raisin est posée devant elle. Cette icône surmonte un autel au devant duquel est lisible une inscription en arménien⁷⁸. De part et d'autre, tels des donateurs, un homme et une femme en adoration, vêtus de riches vêtements traditionnels orientaux, se détachent d'un mur de briques incurvé, tandis que des scènes de vendanges sont représentées dans le fond. Derrière le personnage masculin, des hommes, serpette à la main, cueillent le raisin ou guident des bœufs remorquant une charrette ; à l'arrière-plan du personnage féminin agenouillé, les femmes transportent, pour la plupart sur leur tête, les paniers remplis de grappes. D'autres motifs, disposés symétriquement, rehaussent le paysage : cruches de vin, voiliers naviguant sur un lac et sphères renfermant les motifs de l'Arche de Noé, d'une part, et de la basilique-mère de Saint-Etchmiadzin – siège du catholicos de l'église arménienne –, d'autre part. Le thème de ce panneau correspond en fait à celui de la bénédiction des raisins en Arménie, le jour de l'Assomption⁷⁹ ; le motif de la grappe de raisin, présent sur le pourtour supérieur de la scène, vient d'ailleurs souligner ce thème et fait écho aux ornements en frise – le plus souvent un entremêlement de raisins et de grenades – sculptés sur les façades de la plupart des églises arméniennes. L'Arche évoque, en outre, le plant de vigne cultivé par Noé sur le mont Ararat⁸⁰, une fois les eaux du déluge retirées. L'artiste, très attachée à ses racines, présente là une scène qui se déroule, selon le calendrier liturgique arménien, le dimanche le plus proche du 15 août et à laquelle elle a vraisemblablement assisté avant son exil. L'art en général de Thagouhi Beer-Zorian est ainsi profondément influencé par la religion – l'identité de tout Arménien (de surcroît exilé) étant, en effet, liée à l'Église. L'art byzantin

l'artiste s'inscrit dans l'angle inférieur droit à la fois en arménien et en caractères latins (je remercie vivement M^{me} Nevrik Azadian – responsable de la bibliothèque du Centre arménien de Genève – de son accueil et des différentes informations qu'elle m'a communiquées, notamment cette traduction.)

79. Cette fête, qui se nomme phonétiquement en arménien «*Harortoutyoum*», succède à une période de carême. Les fidèles se rendent ce jour-là à l'église avec une grappe de raisin qu'ils font bénir par le prêtre. Après avoir formulé un vœu, ils en font don le plus souvent à leur église.

80. Le mont Ararat est situé en Turquie, à la frontière de l'Arménie et de l'Iran.

81. Il s'agit de pendeloques à perles qui retombent sur les tempes et sur les épaules, caractéristiques des diadèmes byzantins. Une coiffe du même type est portée, par exemple, par l'impératrice Théodora, représentée sur la mosaïque de la basilique San Vitale à Ravenne.

82. Il est intéressant de noter que, en 1915, à l'initiative d'Alexandre Cingria, Genève a accueilli les Ballets russes de Diaghilev. Si l'événement a pu influencer plusieurs artistes genevois, il est évidemment improbable que Thagouhi Zorian ait assisté à ce spectacle.

83. En 1914, l'artiste réalise à Paris, pour Diaghilev, des costumes, notamment de paysans russes, pour une version dansée de l'opéra *Le Coq d'or* de Nikolaï Rimski-Korsakov (1844-1908) : les rôles étaient tenus par des danseurs, tandis que les chanteurs restaient assis de part et d'autre de la scène.

84. Ce décor rappelle celui du brocart *Les Fruits d'or*, réalisé vers 1924-1925 par Édouard Bénédictus (1878-1930 [fig. 20]).

85. L'or ou l'argent, juxtaposés à des couleurs primaires, se prêtent aux contrastes et constituent des combinaisons très prisées par les créateurs de cette époque. Pour la haute couture, les sœurs Callot réalisent, par exemple, des manteaux taillés dans du crêpe de Chine lamé ou rehaussés de motifs végétaux rouges et noirs.

86. Genève, Palais des expositions, 1931

87. Genève, Rath, 1933.1

88. Genève, Rath, 1933.2

89. Elle s'affilie dans sa composition à bien d'autres signatures ou monogrammes de l'époque, ainsi celui d'Eugène Printz (1889-1948), également élaboré à partir d'un cercle.

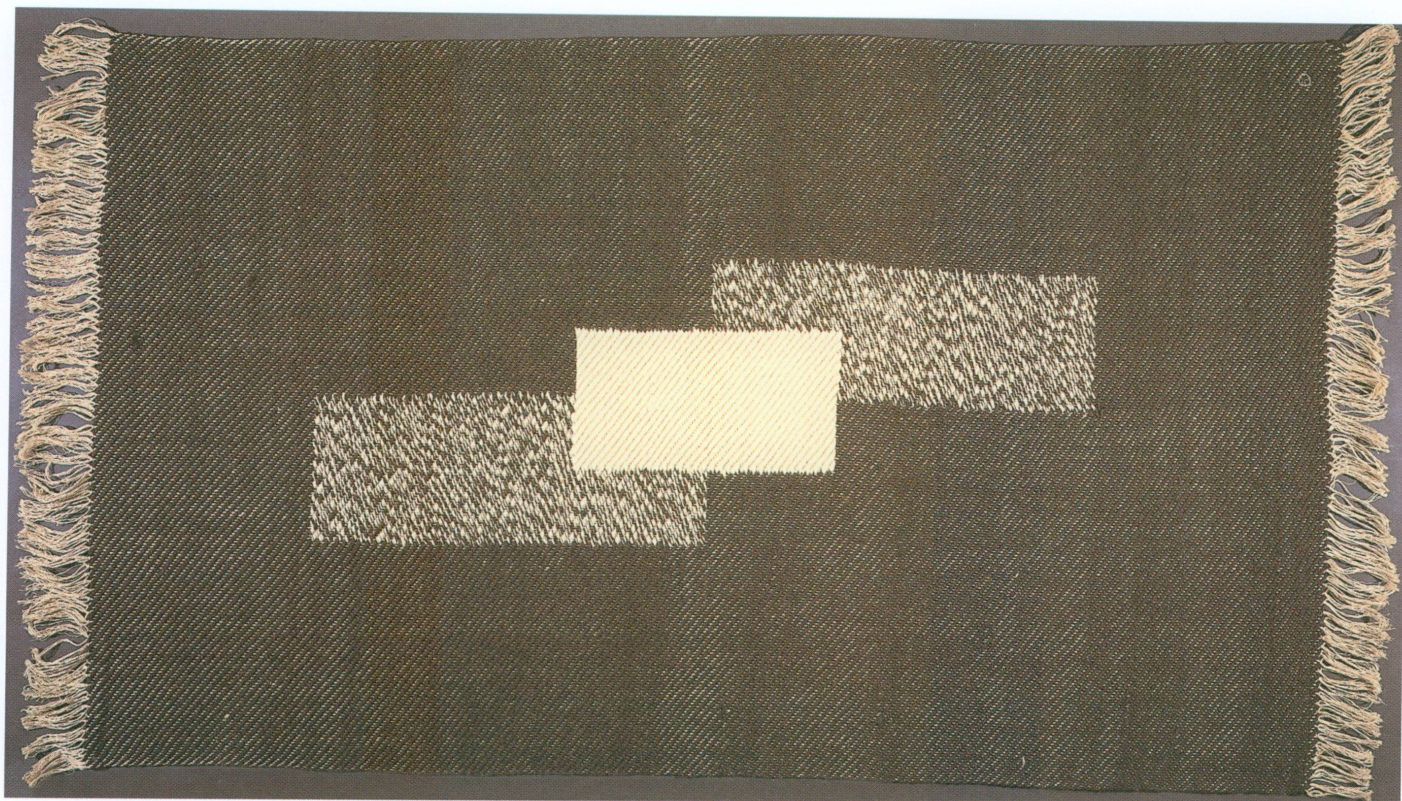
90. Le maniement de cet appareil, conçu en

constitue la source principale de cette œuvre, avec la présence de motifs tels que croix pattées, icône, diadème avec *perpendulia*⁸¹, tenue vestimentaire des deux personnages en prière, église en médaillon ; ces divers éléments, ajoutés à la note locale folklorique évoquée par les costumes populaires des vendangeurs, peuvent être rattachés au faste oriental des Ballets russes de Serge Diaghilev (1872-1929)⁸². Les décors somptueux de Léon Bakst (1866-1924) et d'Alexandre Benois (1870-1960), leurs costumes bigarrés et exotiques, ceux également réalisés par Natalia Gontcharova (1881-1962)⁸³, toutes ces créations ont exercé, à partir de 1909, une grande influence sur les artistes parisiens représentatifs de l'Art déco. Le caractère oriental de ce panneau décoratif, s'il ne puise pas directement son inspiration dans ces spectacles, en exprime du moins un esprit comparable. En outre, le décor ornant le tympan et le fronton couronnant l'icône⁸⁴, la souplesse du trait, la présence de cercles, le choix des coloris, et l'or dont on sent qu'il rehausse plusieurs motifs⁸⁵, tendent assurément à rapprocher cette réalisation de certaines œuvres de style Art déco.

Mathilde Baumgartner (dates de naissance et de décès inconnues)

Le nom de Mathilde Baumgartner figure pour la première fois en 1931, dans le catalogue de l'Exposition nationale d'art appliqué mise sur pied à Genève⁸⁶. L'artiste est présentée dans la section Tissages · Impression sur étoffes · Broderies, la seule sous laquelle elle sera jamais mentionnée. Sa production concerne essentiellement l'ameublement d'intérieur avec des pièces telles que nappes, serviettes, tapis, tissus, coussins, tentures, descentes de lit ou rideaux. Quelques réalisations vestimentaires, jabots et écharpes, s'intègrent également à son œuvre. En 1933, avant d'exposer en tant que membre de L'Œuvre, Mathilde Baumgartner présente au Musée Rath⁸⁷, aux côtés de quatre autres artistes, près d'une centaine de pièces de chanvre, de lin, de jute, de soie ou encore réalisées à partir de différents types de laine – autant de fibres qu'elle emploie le plus souvent à l'état brut.

Acquis à l'Exposition municipale d'art appliqué en 1933⁸⁸, le tapis de laine T 890 illustre ce traitement des fils (fig. 21). Tissé sur un métier à bras, il est réalisé à partir d'une chaîne de chanvre – l'artiste conçoit cette année-là plusieurs tapis de chanvre – et d'une trame de laine brune et blanche. Si la laine blanche est naturelle, la brune, uniformément teinte, a été, quant à elle, obtenue après immersion dans un bain de couleur. De format rectangulaire, cette pièce présente une croisure en sergé de 2 lie 1, direction S, et une face unique. Elle est terminée de part et d'autre par des franges d'une dizaine de centimètres. La signature de l'artiste – un cercle divisé par une ligne transversale, présentant sur une moitié un trait perpendiculaire et sur l'autre une ligne curviligne – est visible dans l'un des coins⁸⁹. Réalisée avec du fil de soie beige, elle a été brodée à la machine Cornély⁹⁰ et restitue un point de chaînette. La géométrisation de ce sceau fait écho à la composition générale, qui se réduit à trois rectangles imbriqués et disposés en diagonale au centre de la surface. La diagonale suit la même direction que le sergé du tissage. De dimensions variées (hauteurs : 64, 43 et 62 cm), ces trois plans présentent des contrastes de valeurs. Tandis que le rectangle central est entièrement blanc, ceux qui l'encadrent ont une surface à effet chiné. Si les styles d'Éric Bagge (1890-1978)⁹¹ ou d'Eileen Gray (1879-1976)⁹² se retrouvent dans cette œuvre, l'ascendant de l'artiste Ivan da Silva Bruhns qui, dès les années 1920 est parvenu à élaborer un style personnel, est encore plus profondément perceptible. Les tons sourds de terre, l'influence du cubisme synthétique illustrée par les motifs regroupés en plans et se chevauchant à la manière d'un collage, ces différentes composantes sont présentes dans cette pièce (fig. 22). L'esthétique d'Ivan da Silva Bruhns, selon qui «rien n'est désagréable comme un tapis au coloris trop vif qui assaille le regard du visiteur qui pénètre



21. Mathilde Baumgartner (?-?) | *Tapis au point noué*, 1933 | Croisure en sergé de 2 lie 1, direction S; chanvre (chaîne), laine (trame); face unique, 220 × 130 cm (MAH, inv. T 890)

1865 par Émile Cornély (1824-1913), est plus complexe que celui d'une machine à coudre. C'est l'aiguille, mobile et guidée par une poignée, qui dessine les motifs sur le support resté fixe.

91. Directeur artistique d'un magasin de meubles aux Champs-Élysées, l'architecte Éric Bagge crée également « des soieries, des tissus au mètre, des moquettes pour divers fabricants. Le style de sa maturité consiste en des dessins abstraits faits de blocs de couleurs disposés symétriquement, des quarts de cercle et des demi-cercles concentriques, dans des arrangements qui rappellent les peintures de Robert Delaunay » (voir DAY 2002, p. 125).

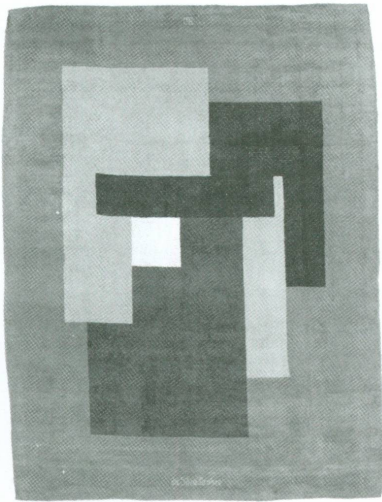
92. Les dessins de tapis d'Eileen Gray, architecte et décoratrice d'intérieur, sont de conception géométrique et ressemblent à ses peintures abstraites. Elle est l'une des premières artistes en France à utiliser des laines non teintées, à appliquer les techniques du collage aux tapis et à expérimenter des matériaux insolites.

93. Citation sans référence issue de la revue de presse rédigée en 2002 par Susan Day et

dans la pièce⁹³», est ainsi parfaitement assimilée par l'artiste genevoise, qui s'en distancie uniquement dans le choix de la technique. À la différence des tapis tissés au point noué de da Silva Bruhns, le tapis sans velours de Mathilde Baumgartner apparaît ainsi plus brut et ajoute à l'aspect dépouillé de l'ornementation.

Denise Binet (Genève 1899 – Trélex-sur-Nyon [VD] 1982)

Après avoir suivi une formation à l'École des beaux-arts de Genève, Denise Bourcart se rend à l'âge de vingt-trois ans à Paris, où elle fréquente les ateliers d'Othon Friesz (1879-1949), d'André Dunoyer de Segonzac (1884-1974) et d'André Lhote (1885-1962). Éprise du musicien et compositeur Jean Binet, l'un des premiers élèves d'Émile Jaques-Dalcroze, elle le rejoint aux États-Unis : ils se marient en 1922 et demeurent outre-Atlantique durant deux ans. Entre 1926 et 1928, elle étudie la technique de la tapisserie à l'Institut supérieur des arts décoratifs de l'abbaye de la Cambre à Bruxelles, fondé par Henry van de Velde (1863-1957). De retour en Suisse, en 1929, Denise Binet s'établit à Trélex près de Nyon et fait installer, dans son atelier, un métier à tisser provenant de Flandre⁹⁴. Devenue membre de L'Œuvre, elle est présente dans les salons successifs organisés au Musée Rath, où elle expose des tapis au point noué et d'autres sans velours. Ses liens étroits avec la mécène Maya Sacher⁹⁵ la conduisent à dessiner des tapis pour le compte de celle-ci. Elle reçoit également des commandes d'ensembliers genevois membres de L'Œuvre, comme Henri Mozer et Louis Amiguet, ou de son cousin germain, l'architecte du GANG, Frédéric Gampert (1897-1979). De 1950 à 1965, elle enseigne la tapisserie à l'École des arts décoratifs de Genève ; elle expose également en 1962 à la première Biennale internationale de la tapisserie de Lausanne. Plusieurs de ses réalisations ont trouvé place dans des hauts



22. Ivan da Silva Bruhns (1881-1980) | *Maquette d'un tapis tissé pour le palais du maharadjah d'Indore, 1933* | Noué à la main, velours de laine, 345 × 250 cm (Paris, Courtesy cabinet Camard)

consacrée à l'exposition *Ivan da Silva Bruhns · Un maître du tapis Art déco*, présentée à la galerie Armand Deroyan (Paris). Le site Internet est aujourd'hui inaccessible.

94. Le dessin de son atelier est d'« offrir une collaboration étroite et suivie aux peintres désireux de faire exécuter en Suisse des tapisseries dans la confiance d'un travail soigné » (voir MAGLIOLA s.d.).

95. Celle-ci soutint notamment Sophie Taeuber-Arp.

96. C'est en effet principalement ce type de laines que l'artiste utilise pour ses réalisations (MAGLIOLA s.d.).

97. Fernand Léger (1881-1955) conçut, à la demande de Marie Cuttoli, des tapis selon les principes du purisme. Comparables à des collages, ses réalisations portent des noms en rapport avec la couleur des fonds : *Rouge, Blanc, Jaune 1*, etc.

98. Ce palais, conçu par l'architecte Eckart Muthesius (1861-1927), fut construit entre 1929 et 1931 (voir le tapis à la fig. 22).

99. En 1906, Henry van de Velde fonde à Weimar l'École des arts et métiers, dont l'enseignement est dirigé vers les nouveautés techniques appliquées aux différents domaines artistiques. En 1919, les bâtiments seront utilisés pour accueillir le Bauhaus.

lieux de Genève, comme la Salle du Grand Conseil de l'Hôtel de Ville, le Palais de justice ou la Maison de la Radio.

Le tapis au point noué AD 6228 (fig. 23) date le plus probablement du début des années 1930. De dimensions importantes, il a été tissé à partir d'une toile de coton beige (chaîne et trame). Pour le nouage, l'artiste a recouru à des laines de différents coloris, probablement filées à la main dans le Haut-Valais⁹⁶ : deux teintes de beige, deux de brun, un vert et un blanc. Ce tapis haute laine – la hauteur du velours est de 1,5 cm – est terminé de part et d'autre par une lisière traversée par une fine ligne brune, puis par de courtes franges. Le monogramme DB de l'auteur, trois carrés juxtaposés formant un L, s'inscrit dans l'angle inférieur gauche. Comparable, dans sa sobriété, à l'exemple précédent (fig. 21), la composition de cette pièce se caractérise par des motifs peu nombreux, réduits à leur plus simple expression : un rectangle long et étroit, vert vif, occupe le centre de la surface. Il est rehaussé de deux rectangles plus petits (beiges) et de deux autres prolongés par des carrés débordant de ses extrémités, disposés de manière asymétrique et inversée. Perpendiculaires au plan central, deux groupes de six traits bruns équidistants, croissants et décroissants, se font face sur l'un des bords et se réfléchissent, mais de façon décalée, sur le bord opposé. Deux fines bandes écruent encadrent le rectangle principal et débordent sur ces sortes de portées musicales interrompues. L'artiste s'est plu à insister sur l'orthogonalité, composante principale de ce dessin, et à jouer sur la réflexion, l'asymétrie et l'inversion des motifs. En dépit de sa parenté avec certaines œuvres de Fernand Léger⁹⁷ ou d'Ivan da Silva Bruhns – comme son tapis réalisé pour le palais du maharadjah d'Indore, au nord de Bombay⁹⁸ –, cette pièce s'inscrit plus vraisemblablement dans la tendance géométrique développée par le Bauhaus. Sa formation, entre 1926 et 1928, à l'Institut fondé par Henry van de Velde⁹⁹, en effet, indéniablement influencé le style de Denise Binet. De plus, son amitié pour Maya Hoffmann-LaRoche, devenue ultérieurement Sacher, l'a amenée à rencontrer et à fréquenter des artistes telles qu'Anni Albers (1899-1994)¹⁰⁰ ou Sophie Taeuber-Arp¹⁰¹. Les créations respectives de ces deux artistes témoignent d'une rigueur construite et d'une palette réduite à quelques tons, deux qualités propres à la réalisation de l'artiste genevoise (fig. 24)¹⁰². Et si plus tard, celle-ci prétendra n'avoir pas subi l'ascendant du Bauhaus et être « foncièrement figurative¹⁰³ », il n'en demeure pas moins que cette œuvre, témoignage de sa réalité intérieure, s'affilie aux réalisations de cette école.

Les créations étudiées témoignent toutes de l'effort soutenu par les artistes romands de la troisième décennie du XX^e siècle aux fins d'assimiler les nouvelles tendances ayant cours en France, et de leur volonté de ne produire que des pièces uniques. Ainsi leur démarche s'est-elle clairement conformée à celle des ensembliers ou des modernistes français, hostiles au principe du design industriel. Campés sur leurs positions, ils sont demeurés attachés aux « arts décoratifs » dans l'optique élitiste et artisanale du terme. Si leurs œuvres – sans mésestimer pour autant l'originalité iconographique de certaines d'entre elles – ne se distinguent pas réellement des modèles qui les ont inspirées, elles attestent néanmoins une grande qualité technique.

L'évolution stylistique entre les pièces décoratives et figuratives de la première décennie du XX^e siècle et celles épurées, plus tardives, est probante. Les artistes romands n'ont opposé aucune résistance aux principes de l'Art déco, ni à l'avènement des courants modernistes dont ils ont parfaitement intégré le géométrisme des systèmes post-cubistes. Si les échanges avec Paris étaient fréquents, la diffusion des tendances, comme le passage des dessins curvilignes aux compositions rectilignes, s'est également faite grâce aux albums de modèles publiés à l'époque. Parmi ceux-ci, le répertoire de motifs géométriques dressé par

23. Denise Binet (1899-1982) | *Tapis au point noué*, début des années 1930 | Laine; face unique, 240 × 180 cm (MAH, inv. AD 6228)

24. Anni Albers (1899-1994) | *Toile de soie tissée*, 1926 (Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, Berlin)

100. Anni Albers est « maître-artisan » de l'atelier de tissage du Bauhaus de 1930 à 1932, après y avoir été étudiante (1922-1925). En 1929, elle met au point une étoffe à base de coton et de cellophane qui possède des qualités d'isolant phonique et de réflecteur de lumière.

101. Après son adhésion au groupe Cercle et Carré, l'artiste devient membre en 1932 d'Abstraction-Création, qui préconise une esthétique non figurative, illustrée par les œuvres de Piet Mondrian (1872-1944) et de Georges Vantongerloo (1866-1963).

102. L'artiste, interrogée sur ses couleurs de prédilection, assure n'être « pas tellement portée sur les couleurs vives » (ANKER 1983, p. 99).

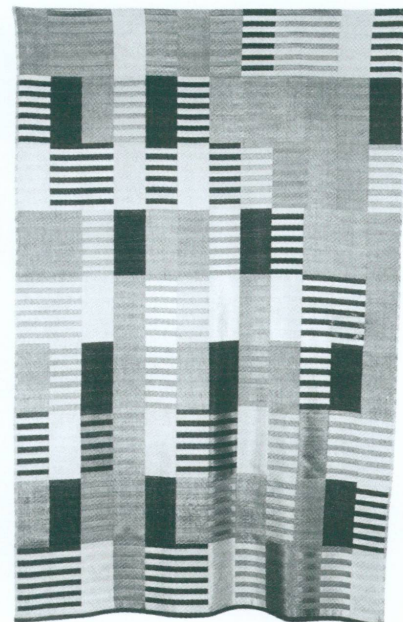
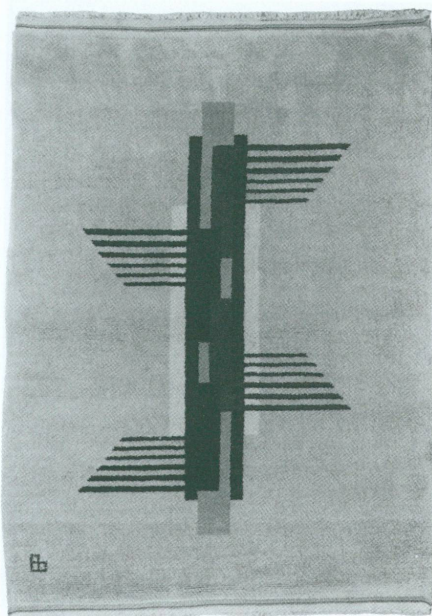
103. Voir ANKER 1983, p. 97

104. Illustrateur et ornementaliste français d'origine suisse, Eugène Grasset est également l'auteur d'un recueil de motifs *La Plante et ses applications ornementales* (1896-1899), qui joua un rôle majeur dans la propagation de l'Art nouveau.

105. SCHOESER/DEJARDIN 1991, p. 175

106. La dénomination « Art déco » découle d'ailleurs de l'une de ces expositions : celle intitulée *Les Années 25*, organisée au Musée des arts décoratifs de Paris en 1966 (Paris 1966).

107. Voir note 24



Eugène Grasset (1845-1917)¹⁰⁴, les catalogues illustrés de Raoul Dufy ou d'Édouard Bénédictus restent les ouvrages de référence. Enfin, malgré l'empreinte de styles européens divers, ces œuvres, portant souvent la marque du génie créateur de leurs auteurs, révèlent une remarquable valeur individuelle.

Grâce au dynamisme et à l'intense activité déployés par les associations professionnelles, le public genevois a pu découvrir un art et des courants nouveaux, bien éloignés du pastiche des styles anciens auquel il était habitué. Comme le soulignait un journaliste américain lors de l'Exposition internationale de Paris, « il est indéniable que c'est à travers les tissus que l'art peut atteindre le plus facilement le grand public et influencer son goût¹⁰⁵ ». Les prémices de la Seconde Guerre mondiale viendront cependant interrompre le développement de ce courant, qui trouvera un écho très important aux États-Unis jusque dans les années 1940; l'Art déco sera réhabilité au milieu des années 1960 à travers différentes expositions¹⁰⁶, son marché connaissant un extraordinaire regain d'intérêt à la suite de la vente des objets du studio de Jacques Doucet¹⁰⁷, le 8 novembre 1972.

Expositions citées

- | | |
|--|---|
| <p>Berne 1957
Genève, MAH, 1920
Genève, Palais des expositions, 1931</p> | <p><i>Exposition nationale d'art appliqué</i>, Berne, Kunstmuseum, 5 octobre – 24 novembre 1957
<i>Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice</i>, Genève, Musée d'art et d'histoire, 31 octobre – 2 novembre 1920
<i>Exposition nationale d'art appliqué organisée par L'Œuvre, association suisse romande de l'art et de l'industrie, et par le Werkbund suisse sous les auspices du Conseil fédéral</i>, Genève, Palais des expositions, 30 août – 11 octobre 1931</p> |
| <p>Genève, Rath, 1911
Genève, Rath, 1923</p> | <p><i>Exposition de peinture de M. et M^{me} J. Matthey</i>, Genève, Musée Rath, 5-29 avril 1911
<i>Exposition, section de Genève de la Société suisse des femmes peintres, sculpteurs et décorateurs</i>, Genève, Musée Rath, 3-23 mars 1923</p> |
| <p>Genève, Rath, 1925
Genève, Rath, 1926</p> | <p><i>Exposition des artistes genevois membres de L'Œuvre</i>, Genève, Musée Rath, 5-25 novembre 1925
<i>OEV · Exposition de L'Œuvre, Association suisse romande de l'art et de l'industrie</i>, Genève, Musée Rath, décembre 1926</p> |
| <p>Genève, Rath, 1927.1
Genève, Rath, 1927.2</p> | <p><i>Exposition d'été des artistes genevois</i>, Genève, Musée Rath, 2 juillet – 23 août 1927
<i>Exposition, section de Genève de la Société suisse des femmes peintres, sculpteurs et décorateurs</i>, Genève, Musée Rath, 29 octobre – 23 novembre 1927</p> |
| <p>Genève, Rath, 1928</p> | <p><i>Salon L'Œuvre : Association suisse romande de l'art et de l'industrie · Ensembles, mobiliers, céramique, tissus, émaux, bijoux, décoration, etc.</i>, Genève, Musée Rath, 4-28 décembre 1928</p> |
| <p>Genève, Rath, 1929</p> | <p><i>Exposition, section de Genève de la Société suisse des femmes peintres, sculpteurs et décorateurs</i>, Genève, Musée Rath, 1^{er}-23 octobre 1929</p> |
| <p>Genève, Rath, 1932</p> | <p><i>XII^e exposition de la Société suisse des femmes peintres, sculpteurs et décorateurs</i>, Genève, Musée Rath, 5-27 novembre 1932</p> |
| <p>Genève, Rath, 1933.1</p> | <p><i>M. Baumgartner, N. Eppenberger, Ch. Imbert-Amoudruz, J. Plojoux, M. Weber</i>, Genève, Musée Rath, 1^{er}-23 avril 1933</p> |
| <p>Genève, Rath, 1933.2
Genève, Rath, 1934</p> | <p><i>Exposition municipale d'art appliqué</i>, Genève, Musée Rath, 16 septembre – 31 octobre 1933
<i>Exposition, section de Genève de la Société suisse des femmes peintres, sculpteurs et décorateurs</i>, Genève, Musée Rath, 3-25 novembre 1934</p> |
| <p>Genève, Rath, 1935</p> | <p><i>Deuxième salon d'art religieux moderne · Société de Saint-Luc, Groupe romand</i>, Genève, Musée Rath, 2-24 février 1935</p> |
| <p>Genève, Rath, 1936</p> | <p><i>Thagouhi Beer-Zorian, Charles Richard Beer, Louis Jacot-Guillarmod, André C. Lambert, Herbert Theurillat</i>, Genève, Musée Rath, 31 octobre – 22 novembre 1936</p> |
| <p>Genève/Art déco 1993</p> | <p><i>Genève autour de l'Art déco · Collections du Musée d'art et d'histoire, du Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie, du Musée Ariana à Genève</i>, Genève, Musée Ariana, 16 septembre 1993 – 1^{er} octobre 1994</p> |
| <p>Lausanne 1922</p> | <p><i>Première exposition nationale d'art appliqué organisée par L'Œuvre, association suisse romande de l'art et de l'industrie, et par le Werkbund suisse sous les auspices du Conseil fédéral</i>, Lausanne, halle du Comptoir suisse, 6 mai – 25 juin 1922</p> |
| <p>Lausanne 1962</p> | <p><i>Première Biennale internationale de la tapisserie</i>, Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 16 juin – 17 septembre 1962</p> |
| <p>Marseille 1922</p> | <p><i>Exposition nationale coloniale</i>, Marseille, Parc Chanot, avril – novembre 1922</p> |
| <p>Milan 1933</p> | <p><i>V^e exposition triennale de Milan</i>, Milan, Palazzo dell'Arte, 10 mai – septembre 1933</p> |
| <p>Monza 1927</p> | <p><i>III^e exposition internationale des arts décoratifs</i>, Monza, Palais royal, mai – octobre 1927</p> |
| <p>Paris 1913</p> | <p><i>Salon des Indépendants</i>, Paris 1913</p> |
| <p>Paris 1917</p> | <p><i>Exposition d'art marocain</i>, Paris, Musée des arts décoratifs, 1917</p> |
| <p>Paris 1920-1921</p> | <p><i>Exposition d'art chrétien</i>, Paris, Pavillon de Marsan, 1920-1921</p> |
| <p>Paris 1925</p> | <p><i>Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes</i>, Paris, Esplanade des Invalides, Pont Alexandre-III, abords des Grand et Petit Palais, avril – octobre 1925</p> |
| <p>Paris 1937</p> | <p><i>Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne</i>, Paris, mai – novembre 1937</p> |
| <p>Paris 1966</p> | <p><i>Les Années 25</i>, Paris, Musée des arts décoratifs, 3 mars – 16 mai 1966</p> |

Bibliographie

- ANDREY 1995 Ivan Andrey, « La décoration selon Saint-Luc », *Patrimoine fribourgeois*, 5, octobre 1995, pp. 33-45
- ANKER 1983 Valentina Anker, *La Relève des muses · Entretiens avec des femmes artistes*, Lausanne 1983
- Arts de la maison 1925 Albert Morancé (éd.), *Les Arts de la maison*, tome IV, Paris 1925
- AUBERT 1945 Jacques Aubert, *Marguerite Naville*, Neuchâtel 1945
- Autour du fil 1988 Collectif, *Autour du fil · L'encyclopédie des arts textiles*, Paris 1988
- BAUDIN 1997 Antoine Baudin, « Quelques repères pour une histoire de l'association L'Œuvre (1913-1963) », dans *Made in Switzerland · La Confédération et les arts appliqués · 80 ans d'encouragement*, Berne 1997, pp. 116-127
- BAUDIN 1998 Antoine Baudin, *Hélène de Mandrot et la Maison des artistes de La Sarraz*, Lausanne 1998
- BONZON 1997 Gaël Bonzon, *À la découverte de Jean Baret : éditeur de tissus créés par des artistes, de Kandinsky à Geneviève Asse*, mémoire de licence, Genève 1997
- BONZON 2002 Gaël Bonzon, « La production des indiennes à Genève et en Suisse », *Costumes et coutumes*, 3, 2002, pp. 6-11
- BRUNHAMMER 1976 Yvonne Brunhammer, 1925, Paris 1976
- But de L'Œuvre 1925 « Le but de L'Œuvre », *Exposition des artistes genevois membres de L'Œuvre*, Musée Rath, Genève 1925, pp. 5-6
- CABANNE 1986 Pierre Cabanne, *Encyclopédie · Art déco*, Paris 1986
- DAY 2002 Susan Day, *Tapis modernes et Art déco*, Paris 2002
- HARDY 2001 Alain-René Hardy, *Tissus Art déco en France*, Paris 2001
- KLEIN/MC CLELLAND/HASLAM 1987 Dan Klein, Nancy A. Mc Clelland, Malcolm Haslam, *In the Deco Style*, Londres 1987
- Made in Switzerland 1997 *Made in Switzerland · La Confédération et les arts appliqués · 80 ans d'encouragement*, Berne 1997
- MAGLIOLA s.d. Anne Magliola, *Atelier Denise Binet · Tapisserie, tissage*, Genève s.d.
- MORAND 1986 Marie-Claude Morand, « L'art religieux moderne en terre catholique · Histoire d'un monopole », dans Collectif de recherches de l'Université et des musées lausannois, 19-39 · *La Suisse romande entre les deux guerres : peinture, sculpture, art religieux, architecture, céramique, photographie, littérature, musique, cinéma, radio, théâtre, fêtes*, Lausanne 1986, pp. 82-91
- MÜNCH 1998 Andreas Münch, *Art ou design ? La Confédération et les arts appliqués*, Genève 1998
- Pages d'art Pages d'art · *Revue mensuelle suisse illustrée*, Genève, sept. et nov. 1925
- PALLINI 2001 Stéphanie Pallini, *Entre modernisme et tradition · La Suisse romande de l'entre-deux-guerres face aux avant-gardes*, thèse de doctorat, Université de Genève, Genève 2001
- Suisse-Paris 1925 *Suisse : exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, catalogue d'exposition, Paris, esplanade des Invalides, pont Alexandre-III, abords des Grand et Petit Palais, avril – octobre 1925, Paris 1925
- PREISWERK-LÖSEL et alii 1991 Eva-Maria Preiswerk-Lösel, avec des contributions de Katia Guth-Dreyfus, Jürg A. Meier, Katrin Roth-Rubi, *Arts précieux, arts appliqués*, Ars Helvetica, Arts et culture visuels en Suisse, vol. VIII, Disentis 1991
- Règlements 1900 *École des arts industriels : règlements approuvés le 8 juin 1889 et révisés le 19 mars 1895 et le 20 août 1900 suivant les arrêtés du Conseil d'État*, Genève 1900
- SCHOESER/DEJARDIN 1991 Mary Schoeser, Kathleen Dejardin, *Tissu français d'ameublement · De 1760 à nos jours*, Paris 1991
- Vocabulaire 1997 *Vocabulaire français du CIETA (Centre international d'étude des textiles anciens)*, Lyon 1997
- WAGNER 2000 Olivier Wagner, *La Participation de la Suisse à l'Exposition internationale des arts décoratifs de Paris en 1925*, Mémoire de licence, Université de Genève, Genève 2000
- WORTMANN WELTGE 1993 Sigrid Wortmann Weltge, *Bauhaus Textiles · Women Artists and the Weaving Workshop*, Londres 1993

Crédit des illustrations

Bibliothèque du Musée des arts décoratifs, Paris, fig. 6 | DACS 2002, Bernard Boutet de Monvel, fig. 22 | L & M Services B.V. Amsterdam 20020303, fig. 11 | Paris, Musée de la mode et du textile, Laurent Sully-Jaulmes, fig. 2, 20 | MAH, Bettina Jacot-Descombes, fig. 3, 5, 13-14, 16-19, 21 | MAH, Jean-Marc Yersin, fig. 9 | MAH, Maurice Aeschmann, fig. 1, 10, 12, 15 | MAH, Yves Siza, fig. 23 | Peterhans, fig. 24 | © 2003, Prolitteris, Zurich, fig. 4 | *Pages d'art*, fig. 8 | Suisse-Paris 1925, fig. 7

Adresse de l'auteur

Gaël Bonzon, collaboratrice scientifique,
Département des arts appliqués, Musée d'art
et d'histoire, boulevard Émile-Jaques-Dalcroze
11, case postale 3432, CH-1211 Genève 3