

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 56 (2005)

Heft: 4: Art déco

Artikel: Pariser Geschmack an der Waadtländer Riviera : ein Interview mit der Innenarchitektin und Designerin Janette Laverrière

Autor: Mauderli, Laurence

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394319>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

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

Pariser Geschmack an der Waadtländer Riviera

Ein Interview mit der Innenarchitektin und Designerin Janette Laverrière

Die 1909 in Lausanne geborene Innenarchitektin und Designerin Janette Laverrière blickt auf über siebenzig Jahre Design und Einrichtungstätigkeit zurück. Mit Scharfsinn und Ironie erzählt sie von ihren beruflichen und persönlichen Engagements, von Lausanne und Paris, von ihrer Arbeit bei Jacques-Emile Ruhlmann und dem Art-déco-Stil. Ihr produktives Schaffen spiegelt sich in einem umfangreichen Werk von Einrichtungsgegenständen. Kritisch beurteilt sie die gegenwärtige Entwicklung der Branche: Zu wenig Engagement, zu wenig *Savoir-faire*, zu viel Show.

Janette Laverrière wurde 1909 in Lausanne als erste Tochter von Alphonse Laverrière und Adèle Lithauer geboren (Abb. 1).¹ Ihr Vater war ein berühmter und äusserst produktiver Architekt, der von 1902 bis 1915 mit Eugène Monod ein eigenes Büro führte. Diese Kooperation war so erfolgreich, dass in der Folge Laverrières Architektur einen nachhaltigen Einfluss auf das Stadtbild von Lausanne nahm.² Neben seinem Architekturbüro engagierte sich Laverrière als Gründungspräsident für den Westschweizerischen Verband L'Œuvre (OEV), dem Schwesterverband des Schweizerischen Werkbunds (SWB). Beide Verbände, die 1913 gegründet worden waren, machten die Förderung der Zusammenarbeit zwischen Kunst und Industrie zu ihrem Postulat. Eines ihrer Hauptanliegen war es, die Schweiz anhand der nationalen Gebrauchsgüterkultur international zu positionieren.

Mit ihrer Schwester Phyllis (geb. 1912) wuchs Janette in einem Architekten-, Künstler- und Intellektuellenmilieu auf. Im Elternhaus verkehrten unter anderem Amédée Ozenfant, Paul Bonifas, Marcel Poncet, Nora Gross, Edmond Gilliard, Charles L'Epplattenier. Das Jahr 1927 verbrachte Janette mit Zeichnen und Malen an der Allgemeinen Gewerbeschule Basel (Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel). 1928 kehrte sie nach Lausanne zurück, wo sie bis 1931 im väterlichen Büro eine Lehre machte und ihre ersten Möbel entwarf. Noch im selben Jahr ging sie, dank Kontakten ihres Vaters, nach Paris, um die Ateliers des berühm-

ten Pariser *artiste décorateur* Jacques-Emile Ruhlmann (1879–1933) als Stagiaire kennen zu lernen.

Ruhlmanns stilistisches Formenrepertoire, seine Materialkombination und Detailliebe in Verbindung mit seinem Unternehmungsgeist und Beziehungsnetz machten ihn zu einem der führenden Protagonisten des französischen Art-déco-Stils. Seine Möbel und Wohnaccessoires waren begehrte Stücke, sozusagen für den High-End-Konsumenten hergestellt. Zu seinen Kunden zählten der Couturier und bedeutende Sammler Jacques Doucet (1853–1929) und der Modeschöpfer Paul Poiret (1879–1944). Trotz seines Erfolgs sagte Ruhlmann, sein Unternehmen sei durch die hohen Material- und Produktionskosten ständig defizitär, denn die Herstellung jedes seiner Möbel koste ihn durchschnittlich 20 oder 25 Prozent mehr, als er verrechnen könne. Diese paradoxe Abhängigkeit von gestalterischem Erfolg und wirtschaftlichem Verlust ist typisch für das luxuriöse Art-déco-Design der 1920er- und 1930er-Jahre. Gleichwohl erlebte Janette Laverrière Ruhlmann auf dem Höhepunkt seines Erfolgs, profitierte sehr vom Arbeitsumfeld, machte sich viele Arbeitskollegen zu Freunden, mit denen sie zum Teil über viele Jahre hinweg verkehrte. Und sie lernte dort, wie sie sagt, «wie man schöne Kurven zeichnet».

1931 heiratete sie den *décorateur* Maurice Pré, den sie bei Ruhlmann kennen gelernt hatte. Bis zu ihrer Scheidung im Jahre 1946 realisierten die beiden verschiedene Einrichtungs- und Möbelaufträge. Wichtige Aufträge, in denen der Einfluss Ruhlmanns spürbar ist, waren jene der frühen 30er-Jahre, etwa die für Sorlange Chiocetti von 1934. Danach, zwischen 1945 und 1959, entwarf Janette Laverrière einige Eisenmöbel, die sie im *Salon des artistes décorateurs* (SAD) ausstellte. Im Jahr 1950 folgte die erste Bestellung eines Spiegels durch den Mobilier National, der Sammlung der Französischen Republik. Daraufhin folgten weitere Aufträge sowie Ausstellungsteilnahmen und Preise. Von 1961 bis 1963 hatte Janette Laverrière ihren bedeutendsten Auftrag: Die Möblierung des Palastes in Niamey, der Hauptstadt von Niger. Die Bestellung umfasste die Einrichtung von 14 Zimmern mit mehr als zweihundert Möbeln (Abb. 8). Dieser Auftrag, bei dem sie ihre



1 Janette Laverrière, Aufnahme 2004.

eigenen Entwürfe umsetzte, verschaffte ihr grosses Ansehen. Die darauf folgenden 70er- und 80er-Jahren waren eine sehr schöpferische Zeit, in der die Innenarchitektin und Designerin an vielen Projekten arbeitete. Seit 2004 stehen mehrere ihrer Kreationen in der Pariser Galerie Yves Gastou zum Verkauf.³ Janette Laverrière lebt in Paris.

Laurence Mauderli: *Janette Laverrière, wie ist Art déco in die Schweiz gekommen?*

Janette Laverrière: Da fragen Sie mich etwas, was ich so nicht beantworten kann. Ich erinnere mich aber daran, dass mein Vater in den 20er-Jahren Möbel entwarf, die rückwirkend dem Art-déco-Stil zugeschrieben wurden. Es waren kunsthandwerklich gefertigte Möbel, zum Teil aus kostbaren Hölzern. Es gab eine Sitzgruppe, die er entwarf und deren Bezüge meine Mutter bestickte. Wenn ich das so sage, denke ich darüber nach, wie konservativ und bürgerlich diese Arbeitsaufteilung war. Der Mann arbeitet mit Holz, die Frau mit Textilien. Das war aber damals so. Die Sitzgruppe wurde 1922 an der *Exposition nationale d'art appliqué* in Lausanne gezeigt. Danach benutzten wir sie zu Hause (Abb. 2).

LM: *Die Exposition nationale d'art appliqué von 1922 war als Generalprobe für die 1925 in Paris geplante Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes gedacht. Eine wichtige Ausstellung, die nachträglich die Bezeichnung Art déco prägte. Besuchten Sie die Schau?*

JL: Ja, damals war ich gerade 16 Jahre alt. Ich durfte nach Paris, um meinem Vater beim Abbau des Schweizer Pavillons zu helfen, der unter seiner Ägide realisiert worden war. Ich kann mich an Entwürfe erinnern, die aus heutiger Perspektive gesehen stilistisch schon fast konservativ waren. Unser Blick war eher nach Frankreich gerichtet und so waren uns dekorativere Sachen näher. Der französische Geschmack entsprach eher dem der Westschweizer.

LM: *Wussten Sie, dass die führende französische Zeitschrift Art et Décoration den Pariser Auftritt von L'Œuvre als konservativ einstufte und hingegen die moderne Haltung des Schweizerischen Werkbunds sehr rühmte?*

JL: Ich kann mir das gut vorstellen. Obwohl das nicht heisst, dass mein Vater Schnörkel und Dekoration besonders mochte. Es kam immer auf die Situation an. Was die neuesten Gestaltungsansätze betraf, hielt sich mein Vater stets auf dem Laufenden. Meine Eltern hatten die Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* abonniert. Der Keramiker Paul Bonifas, der eine Zeit lang bei der Zeitschrift als Redaktionssekretär arbeitete, war ein Freund unseres Hauses. Ich erinnere mich auch daran, dass mein Vater die Möbel von Charles-Edouard Jeanneret [der spätere Le Corbusier, Red.] sehr interessant fand. Es wurde bei uns auch über das Bauhaus geredet. Obwohl ich mich daran erinnere, dass gewisse Leute das Bauhaus zu dogmatisch fanden.

LM: *Wer waren diese Leute?*

JL: Ich könnte Ihnen keine Namen nennen. Ich erinnere mich eher an eine Stimmung. Beispielsweise fand man diese horizontalen Fenster eigentlich idiotisch. Es wurde nicht so kategorisch deklariert. Man sagte etwa, dass durch diese Fenster die einfallenden Sonnenstrahlen nicht bis zum Zimmerboden reichen, was schade sei. Hingegen in der Deutschschweiz und in Deutschland schwörte man auf das Bauhaus. System, System, System, so war's. Das Bauhaus war schon sehr wichtig, und als ich bei Ruhlmann anfang, stellte ich fest, dass die Mitarbeiter das Bauhaus gar nicht kannten. Das hatte auch damit zu tun, dass die meisten aus der *Ecole Boulle* kamen und entsprechend eine handwerklich orientierte Ausbildung mitbrachten und eher mit dem Nachahmen von historischen Stilen vertraut waren als mit der Anwendung von Theorien. Und dann kamen natürlich auch die Sprache und das insulare Verhalten der Pariser hinzu.

LM: War es Ihre Entscheidung, nach Paris zu Jacques-Emile Ruhlmann zu gehen?

JL: Ich hatte diese Möglichkeit, da mein Vater noch aus Studienzeiten mit dem Architekten Pierre Patout befreundet war. 1925 realisierte Patout zusammen mit Ruhlmann das viel beachtete *Hôtel d'un riche collectionneur* für die *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels*. Ruhlmanns Raumausstattung sorgte für rege Aufmerksamkeit. Der Kontakt entstand also durch Pierre Patout.

LM: Wie war's, in den Ateliers von Ruhlmann zu arbeiten?

JL: Ich habe dort sehr viel gelernt. Unter anderem wie man schöne Kurven zeichnet. Verglichen mit dem Büro meines Vaters, der mit seinen Mitarbeitern ein sehr persönliches Arbeitsverhältnis pflegte und wo alles eher demokratisch ablief, verhielt sich Ruhlmann wie ein Maestro. Was er auch war.

LM: Wie war die Beziehung zum Maestro?

JL: Als ich Ruhlmann 1931 kennen lernte, war er ein Energiebündel auf dem Höhepunkt seines Erfolgs. Ich war 22 und er 53 Jahre alt. In meinen Augen ein alter Mann. Zwei Jahre später starb er. Er trug leicht erhöhte Absätze, weil er seiner Grösse wegen – er war klein – einen Komplex hatte. Ruhlmann kam jeden Morgen ins Atelier und sagte den Zeichnern exakt, was er wollte. Und genau so musste es ausgeführt werden. Ein Arbeitskollege von mir verbrachte über einen Monat damit, die richtige Kurve für ein Stuhlbein zu zeichnen. Bei Ruhlmann lernte ich zeichnen, nach Ideen wurde ich jedoch nicht gefragt.

LM: Was meinen Sie damit?

JL: Das, was mich wirklich interessierte, waren die Ideen. Bis heute sind Ideen mir das Wichtigste geblieben.

LM: Von welchen Ideen sprechen Sie?

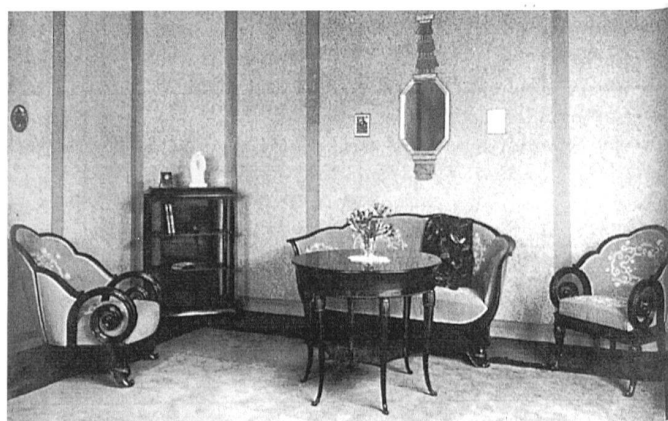
JL: Ich war eine junge Innenarchitektin, die ihre eigenen Entwürfe realisieren wollte. Bei Ruhlmann lernte ich, was aus der richtigen Mischung von Material, dem Auge für Proportionen und Raffinesse entstehen kann. Ich wollte formschöne, funktionelle Möbel entwerfen.

LM: Etwa wie Charlotte Perriand?

JL: Ich mag es nicht, wenn man mich nach Charlotte Perriand fragt.

LM: Warum, kamen Sie nicht gut miteinander aus?

JL: Ich kannte Charlotte Perriand persönlich nicht sehr gut. Es wurde viel von ihr und über sie geredet, nicht zuletzt weil sie eine redselige Frau war, die ihre Meinung äusserte. In diesem Sinne war sie eine sehr wichtige Figur, insbesondere was die Auseinandersetzung um die Ziele der Moderne anging. Sie regte viele Dis-



2



3

kussionen an und rüttelte damit einiges auf bei den Franzosen. Sie war kontaktfreudig, kam mit ihrem Spitzbuben-Look gut an und scheute sich nicht, Fluchwörter zu verwenden. Sie behauptete, rational zu sein, und gab sich als Bauhaus-Girl aus.

LM: Sie vermitteln den Eindruck, als hätte Sie Charlotte Perriand gestört. War dem so?

JL: Nein, wie gesagt, es ist sehr gut, dass es sie gab, denn sie hat ähnlich wie eine Suffragette viel für die Sache gekämpft. Das war sehr gut.

LM: Sie waren auch eine Kämpferin, nicht wahr?

JL: Natürlich war ich das und bin es immer noch. Aber anders halt. Als ich in den Ateliers von Ruhlmann arbeitete, lernte ich dort Maurice Pré kennen. Ein Jahr später, im Jahr 1932, heirateten wir. Wir entwarfen unsere ersten gemeinsamen Stücke, die im Atelier von Maxime Old gefertigt wurden, einem Freund, und signierten sie mit «M. J. Pré» für Maurice und Janette Pré. Diese Krea-

2 Alphonse Laverrière, Möbelensemble, 1922, Palisanderholz mit Stickereibezug. – Entwurf für die Exposition nationale d'art appliqué, Lausanne 1922, Ausführung durch die Etablissements Albert Held et Cie., Montreux.

3 Janette Laverrière, Möbelensemble für den kleinen Salon von Herrn und Frau Chiocetti, 1934, Palisander- und Ebenholz, Überzug Seide. Keramikvase von Paul Bonifas, 1934.

4 Janette Laverrière, Toilettentisch mit Hocker für Herrn und Frau Chiocetti, 1934, Palisanderholz aus Rio, Glasplatte sandgestrahlt.

5 Janette Laverrière, Salontisch für den grossen Salon von Herrn und Frau Chiocetti, 1934, Spiegelplatte und Palisanderfuss. Keramikvase von Paul Bonifas, 1934.



tionen waren schlichte, moderne Möbel mit funktionalem Charakter. 1933 musste ich krankheitshalber Paris verlassen und zog nach Lausanne. Im selben Jahr wurde mein Sohn Jean-Matthias geboren. Wir arbeiteten für meinen Vater und realisierten einige Sachen für seine Freunde und Kunden. Unsere erste wichtige Bestellung war jene von Solange Chiocetti, eine Freundin meiner Schwester Phyllis. Das war 1934. Wir wurden beauftragt, etwa 30 Möbel aus Palisanderholz zu schaffen. Tisch, Schränke, Sitzmöbel usw., die Maurice und ich entworfen hatten (Abb. 3, 4, 5). In Produktion kamen sie bei den Etablissements Albert Held et Cie. in Montreux, einer grossen Schreinerei, mit der mein Vater schon viele Aufträge umgesetzt hatte.

LM: Sie und Maurice Pré sind es also gewesen, die den Pariser Geschmack der frühen 30er-Jahre an die Waadtländer Riviera gebracht haben?

JL: Nein, so kann man das nicht sagen. Stilfragen waren für uns nicht wirklich relevant. Wir gingen von den Kundenbedürfnissen

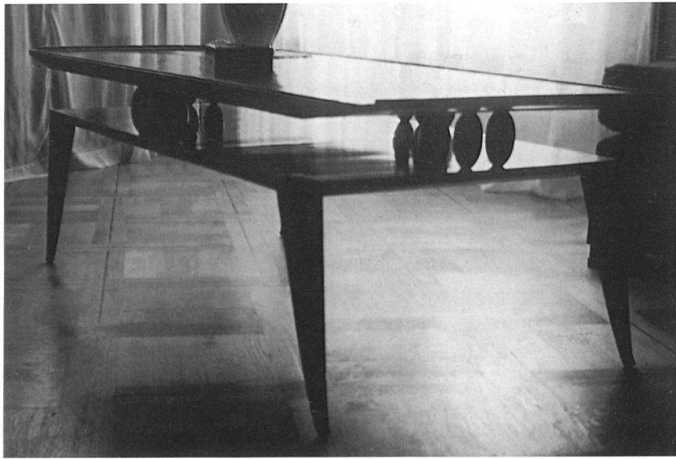
aus und suchten dabei stets nach den besten Lösungen. Es war mir immer ein Anliegen, dass man im Leben etwas Neues hervorbringt. Ich habe versucht, diese Lebenshaltung in meine Entwürfe zu integrieren.

LM: Das Design der Möbel für Solange Chiocetti wirkt sehr Art déco, finden Sie nicht?

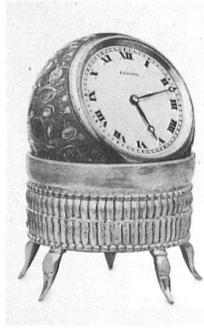
JL: Es ist schlicht und elegant und verkörpert, ohne plump zu wirken, eine gewisse Schwere, die auch das Etablierte der Besitzer unterstreicht. Das meinte ich vorhin mit der richtigen Mischung von Material, dem Auge für Proportionen und Raffinesse. Das lernte ich bei Ruhlmann und bekam die Gelegenheit, es erstmals mit Maurice Pré so umzusetzen. Wären Pré und ich nicht bei Ruhlmann gewesen, hätten wir diese Möbel nicht so gemacht.

LM: Gab es Folgeaufträge?

JL: Ja. Ich hatte Schulfreundinnen, die heirateten und Möbel brauchten, also machten wir weiter. Beispielsweise entwarfen



6

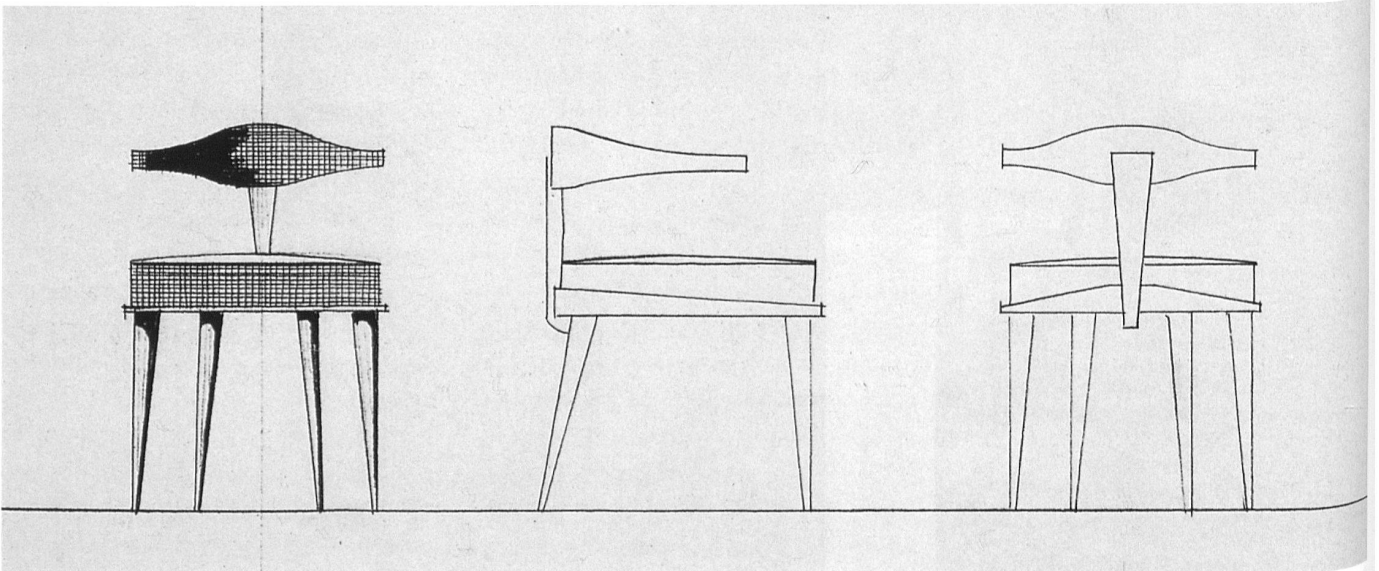


7

6 Janette Laverrière, Tisch aus Palisanderholz für Herrn und Frau Maublanc, 1935.

7 Tischuhr, Zénith, 1917–1926, Emaildekor, Entwurf unter der Leitung von Alphonse Laverrière.

8 Janette Laverrière, Entwurf eines Sitzmöbels für die Gattin des Präsidenten, Palast in Niamey, Niger, 1962, Bleistift auf Pauspapier.



8

wir für Herrn und Frau Maublanc einen schönen Tisch aus Palisanderholz mit zwei übereinander gelegten Tischplatten (Abb. 6). Dazwischen platzierten wir zwölf ovoide Zwischenstücke, um einerseits an Abstellfläche zu gewinnen und andererseits dem Entwurf eine gewisse Leichtigkeit zu verleihen. Das war kurz bevor wir wieder nach Paris reisen mussten, weil Pré als französischer Staatsangehöriger nicht länger in der Schweiz bleiben durfte.

LM: Wann war das?

JL: Das war im Jahr 1935, als wir wieder nach Paris gingen. Obwohl Frankreich eine Krise durchlief, bekamen wir kleinere Aufträge, zum Beispiel von Lucie Vogt. Sie war eine junge Frau, die wir über eine Freundin kennen lernten. Lucie Vogt bestellte bei uns ihre Küchen- und Zimmereinrichtung sowie Gartenmöbel. Die Kücheneinbauten waren aus nicht oxidierendem Metall. Für 1935 war das eher fortschrittlich. Die Metallteile, etwa das Waschbecken, mussten wir in Schweden herstellen lassen, da es in Frankreich schwierig war, so etwas zu kriegen. Beim Entwurf

hatte ich stets die Rationalisierung der Arbeitsschritte in der Küche im Kopf.

LM: In dieser Hinsicht könnte man Sie als Modernistin betrachten. Sind Sie eine?

JL: Ich hoffe schon, aber wissen tue ich es nicht. Ich habe mich immer für eine einfache, sinnvolle Gestaltung eingesetzt. Und je älter ich wurde, umso mehr vertrat ich diese Idee. Ich habe mich auch sehr für die Abschaffung der miefigen Bezeichnung des *décorateurs* eingesetzt. *Décorateurs* braucht kein Mensch, also wollten wir uns Innenarchitekten nennen – was wir auch waren. Doch die Architekten waren dagegen, weil sie befürchteten, wir würden ihnen die Aufträge wegschnappen. Nach einigen Verzögerungen konnten wir Ende der 30er-Jahre als Innenarchitekten unsere Aufträge realisieren, und der Beruf gewann an Anerkennung.

LM: *Kommen wir zurück zur Schweiz. Eine der vielen Tätigkeiten Ihres Vaters war die des Leiters des Ateliers für künstlerische Entwürfe der Uhrenfabrik Zénith zwischen 1917 und 1926. Die Uhren, die unter seiner Ägide entstanden, waren schmucke Stücke, vielfach aus buntem Email und mit Art-déco-Mustern verziert. Was können Sie dazu sagen?*

JL: Ich erinnere mich daran, dass mein Vater oft von den Uhren sprach und diesen Auftrag sehr mochte, auch weil es eine Abwechslung von der Architektur war. Wenn ich mir die Uhren heute so anschau, kommt mir dies alles sehr vertraut vor. Dekorativ und industriell zugleich. Eigentlich ganz hübsch, obwohl ich irgendwo gelesen oder gehört habe, dass diese Uhren vor allem für eine konservative Kundschaft bestimmt waren (Abb. 7).

LM: *Würden Sie trotzdem sagen, dass es sich hierbei um ein für Schweizer Verhältnisse seltenes Beispiel einer gegliederten Zusammenarbeit von Kunst und Industrie handelt?*

JL: Würde ich schon sagen. Wissen Sie, die Zusammenarbeit zwischen Kunst und Industrie, für die Vater auch im Rahmen von L'Œuvre stets kämpfte, klappte in Frankreich zur selben Zeit nicht viel besser. Dazu kommt noch, dass die Schweiz viel kleiner ist. Nebst den Uhren gibt es schon Bereiche, wo es geklappt hat. Zum Beispiel bei den Textilien. Doch schauen Sie mal bei den Möbeln. Da gibt's noch weniger Beispiele. Später wurde es auch nicht viel besser. Ich musste viele Jahre arbeiten, bis man mir letztes Jahr anbot, einige meiner Möbel in kleinen Serien herzustellen.

LM: *Was glauben Sie, bringt die Zukunft?*

JL: Ich bin von Natur aus sehr optimistisch. Doch finde ich, dass es generell an Engagement und Savoir-faire mangelt. Und wenn ich höre, was in der Welt geschieht, gerate ich in tiefe Verzweiflung, und sage mir, dass unsere Zivilisation untergehen wird, wie damals die Römer.

Résumé

Née à Lausanne en 1909, l'architecte d'intérieur et designer Janette Laverrière jette un regard rétrospectif sur soixante-dix années d'activité dans le domaine de l'aménagement intérieur et du design. Avec lucidité et non sans ironie, elle parle de son engagement professionnel et personnel, de Lausanne et de Paris, de ce qu'elle a vécu dans la métropole française des années 1930, de son travail auprès de Jacques-Emile Ruhlmann et du style Art déco, soulignant au passage que, dans la vie, il faut toujours être prêt à relever de nouveaux défis. Les nombreux articles d'ameublement qu'elle a créés reflètent une vie bien remplie et une production intense. Mais c'est de façon critique qu'elle juge l'évolution actuelle de la branche: trop peu d'engagement, trop peu de *savoir-faire*, trop de spectacle.

Riassunto

Janette Laverrière, architetta d'interni e designer nata a Losanna nel 1909, volge uno sguardo retrospettivo su oltre 70 anni di attività professionale. Con perspicacia e ironia racconta dei propri impegni professionali e personali, di Losanna e Parigi, di come ha vissuto la metropoli francese negli anni Trenta, della sua attività presso Jacques-Emile Ruhlmann, dello stile Art déco e di come nella vita si debbano sempre accettare nuove sfide. La sua vita ricca di avvenimenti e la sua opera caratterizzata da una grande produttività trovano riscontro in un ampio *corpus* di oggetti d'arredo. A proposito degli sviluppi attuali del settore, Janette Laverrière si esprime in tono critico: troppo poco impegno, troppo poco *savoir-faire*, troppo *show*.

ANMERKUNGEN

- 1 Adèle Lithauer wurde in Südafrika geboren. Ihre Eltern gehörten zu den Pionierfamilien Südafrikas, die ihr Vermögen im Goldgeschäft machten. Nach dem zweiten Boer-Krieg, den sie unterstützten, reisten sie in die Schweiz. Yves Badetz, «De L'Esprit Nouveau à Ruhlmann», in: Yves Badetz, *Janette Laverrière*, Paris 2004, S. 9–10.
- 2 Zu den wichtigsten Bauten gehören: Der Pont Chauderon (1905), der Hauptbahnhof (1908–1916) oder die Cité Bel-Air Métropole (1929–1932). Mechthild Heuser, «Biografien der Designerinnen und Designer», in: Arthur Rüegg (Hrsg.), *Schweizer Möbel und Interieurs im 20. Jahrhundert*, Basel 2002, S. 431.
- 3 Jocelyne Khayat, Pierrette Menkès, «Biographie», in: Badetz 2004 (wie Anm. 1), S. 160–166.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- 1: Foto: Valérie Clément, Paris. –
- 2: Archives cantonales vaudoises, Lausanne. – 3–6, 8: © 2005 by ProLitteris, 8033 Zürich; Aus: Yves Badetz, *Janette Laverrière*, Paris 2004, S. 19, 20, 21, 24, 55, 115. –
- 7: Aus: Arthur Rüegg (Hrsg.), *Schweizer Möbel und Interieurs im 20. Jahrhundert*, Basel 2002, S. 87

ADRESSE DER AUTORIN

Laurence Mauderli,
M. A. Designhistorikerin,
8, Impasse de Joinville,
F-75019 Paris