

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 58 (2001)

Heft: 3: Design-Positionen im 20. Jahrhundert = Aspects du design suisse au
XXe siècle

Artikel: Identité romande et "résistance au nudisme" : positions de l'association
L'Oeuvre, 1925-1945

Autor: Bauden, Antoine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169621>

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: 12.05.2025

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

Identité romande et «résistance au nudisme» Positions de l'association L'Œuvre, 1925–1945

par ANTOINE BAUDIN

L'une des dernières grandes présentations unitaires de L'Œuvre (OEV), avec 431 numéros au catalogue, aura eu lieu en octobre 1952 à Genève, sous le titre emblématique «Exposition des artistes décorateurs». Jamais l'Association romande de l'art et de l'industrie n'avait encore affiché publiquement pour ses membres un tel statut, dans un registre «artistico-artisanal» que visualise parfaitement la couverture du catalogue, aux accents vaguement matisiens (fig. 1). Le primat de l'art décoratif y est clamé dans plusieurs textes, défini à la fois comme «nécessité vitale» et comme «luxé intégral» (au-delà de tout critère économique), voire comme ultime refuge de l'expérience et de la communication artistiques, individuelles et collectives, face aux déliquescentes et à l'incommunicabilité croissante de l'art dit libre, en particulier d'«avant-garde».

L'argument n'est certes ni nouveau ni original (il a fleuri dans nombre de programmes, singulièrement antimodernistes, dès la fin des années 20),¹ sinon dans sa forme, à la fois revendicative et totalement désinhibée. En 1952, malgré une critique régionale encore unanime à célébrer les vertus du décor («moderne»), il apparaît comme une manière de provocation ou comme un chant du cygne pathétique, tant il est vrai que le statut du «décorateur» semble irrémédiablement condamné, y compris au sein de l'OEV: dès l'année suivante, il deviendra le bouc émissaire du processus de rénovation de l'association, avec la prise de pouvoir d'une aile militante qui rejoint les positions du SWB à l'enseigne de la Forme utile, l'équivalent francoromand de la *gute Form*. Un coup de force – ou une circonstance historiquement nécessaire – qui suscitera de vives réactions au sein de L'Œuvre, où les pratiques dites décoratives resteront de toute façon majoritaires.

Ce préambule pour signaler la vivacité d'une tradition décorative – largement comprise – revendiquée comme telle en Suisse romande et dans l'histoire de L'Œuvre. Mais il faut souligner d'emblée sa profonde ambivalence et son instrumentalisation systématique, qui aura maintenu précisément la catégorie des décorateurs dans une position dominée (par rapport aux artistes et aux architectes) et qui aura fait d'eux les premières victimes des luttes culturelles de l'entre-deux-guerres: la disparition presque totale, ou du moins la rareté extrême de leur production sur le marché et dans les collections publiques suffit à en témoigner.

Dès le début des années 20, la «question du décor», avec toutes ses implications pour la définition des différents paradigmes de la «modernité», s'est trouvée au centre des

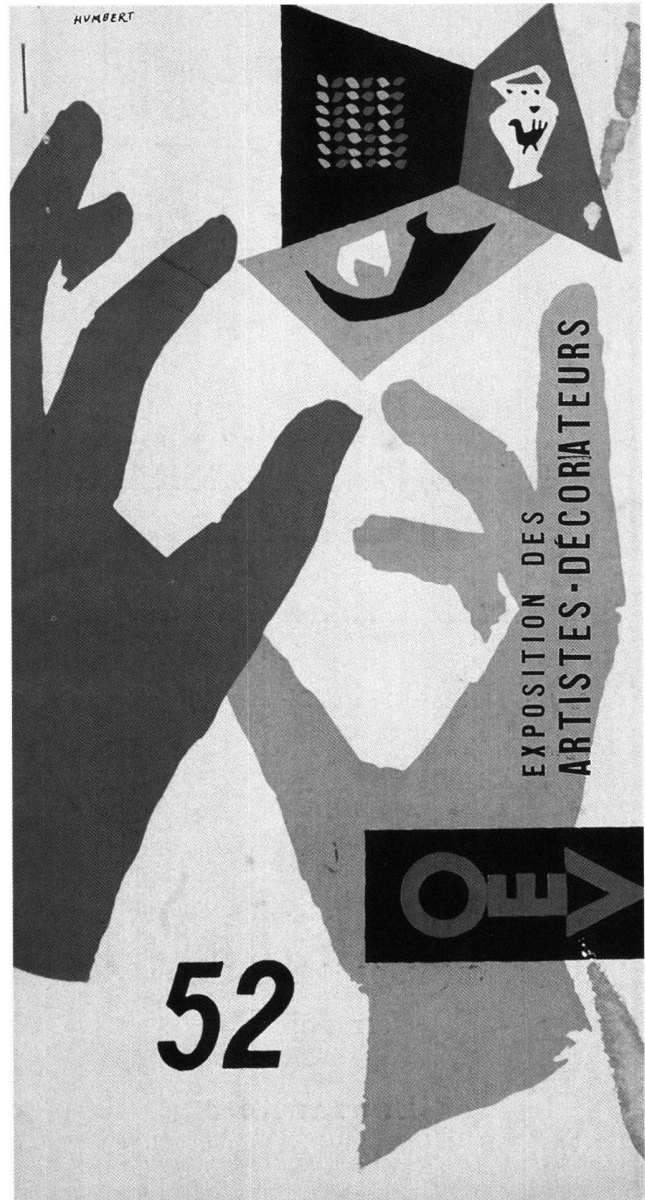


Fig. 1 Exposition OEV des artistes décorateurs, Genève, 1952. Couverture du catalogue, par Claude Humbert.

débats de l'association. Pour autant, jamais elle n'y a été thématisée ni vraiment analysée. L'attachement au principe décoratif s'y exprimait sur un mode défensif, dans une confrontation le plus souvent indirecte avec le référent obligé de *L'Esprit Nouveau*, à la fois source sélective de légitimité et repoussoir privilégié et qui restera toujours

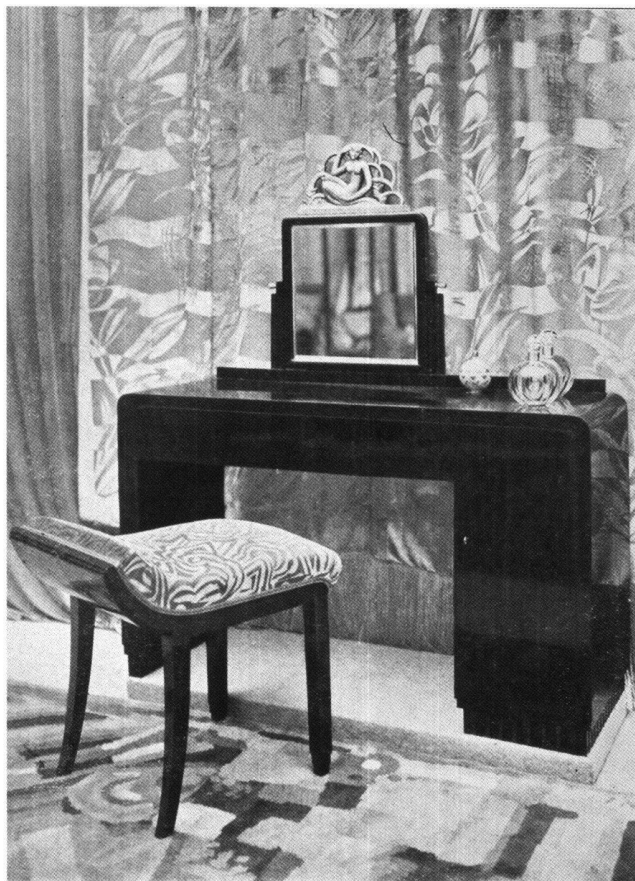


Fig.2 Ensemble mobilier et textile, par Percival Pernet, 1927–1928. Reproduit in: *L'Œuvre*, 1928, n° 11–12.

comme la mauvaise conscience de l'association, ne fût-ce qu'à travers la personnalité de son ancien membre-fondateur Jeanneret-Le Corbusier.

Avec la crise des années 30, et de façon encore plus réactive et substitutive – vis-à-vis des problèmes de la forme en tant que telle, des modes de production des objets et de leur usage social –, la promotion de l'art décoratif va devenir comme une raison d'être, un principe identitaire et le vecteur d'une résistance collective aux programmes du mouvement moderne international alors en voie d'institutionnalisation, telle que celle-ci progresse en particulier au sein du SWB, partenaire officiel de l'OEV.

Ainsi peut-on qualifier grossièrement les positions de L'Œuvre dans sa seconde phase d'évolution, des années 1920 aux années 1940,² tandis que sa mission intégratrice originelle fait place à une individualisation marquée des carrières, dans le cadre pourtant d'un large consensus formel et idéologique.

Celui-ci se conforme pratiquement au modèle parisien de la Société des artistes décorateurs parisiens, où les leaders de l'OEV, à commencer par le puissant président Alphonse Laverrière, entretiennent tout un réseau de relations.³ Ses Salons annuels seront rituellement commentés dans la presse de L'Œuvre, son évolution va inspirer de manière organique les options esthétiques et les justificatifs idéologiques des décorateurs romands. Une cristallisation se produira à l'occasion de l'Exposition internationale des arts décoratifs de 1925 à Paris: la section suisse, orchestrée non sans rigueur par l'architecte Laverrière, donne à voir toute une série de prestations OEV, de différentes techniques, adéquates au langage moyen et aux fonctions de l'Art déco parisien.

Le même modèle sert à la définition du statut des décorateurs au sein de L'Œuvre (leur proportion va passer de 20% à plus de 40% au fil des années 20), ainsi que leur hiérarchie. Y dominera la catégorie émergente des «ensembliers», qui connaît alors une autonomisation rapide par rapport à la tutelle de l'architecte. Qu'il soit prioritairement meublier (Gustave Hufschmid, Louis Amiguet) ou concepteur polyvalent (Percival Pernet à Genève, Jean-Jacques Mennet à Lausanne), l'ensemblier va naturellement incarner les vertus majeures de l'artiste-décorateur: une pratique très individualisée (donc garante de l'indispensable dimension «artistique»), alliée au principe OEV de coopération avec différents corps de métier traditionnels (gage de bienfaisance artisanale). Son registre technique, matériel et formel suivra globalement l'évolution des modèles parisiens (fig. 2). La question de l'usage social de ces mobiliers bourgeois ne se posera guère ni, corrélativement, celle de l'industrialisation et de la série, ne serait-ce qu'en raison de l'exiguïté du marché régional et de l'absence d'une véritable «commande sociale».⁴

Les mêmes remarques vaudront pour les objets produits par les «artisans d'art», seconde et nombreuse catégorie des décorateurs OEV, avec ses secteurs traditionnels d'excellence que sont, à Genève, la céramique, le verre, et surtout l'émail sur métaux. Sans dommage pour leur vocation d'artisanat de luxe, ces pratiques vont illustrer un processus de modernisation de la forme, du matériau et du décor qui s'inscrit honorablement, lui aussi, dans le concert de l'Art déco international. Des arts graphiques à la décoration architecturale (ainsi chez le Lausannois Mennet, fidèle collaborateur de Laverrière sur les chantiers comme à l'Ecole cantonale de dessin), rares sont les secteurs qui ne s'engageront pas dans ce mouvement général, délibérément éclectique, de rationalisation esthétique et technique, au service du plaisir, du «sentiment», de la distinction ou du simple agrément visuel, *leitmotif* de leur justification discursive (fig. 3).

L'Esprit Nouveau et ses fantômes

Ce mouvement va culminer en 1931 – tandis que se manifestent les premiers effets de la crise – au moment de la 2^e Exposition nationale d'art appliqué à Genève. En témoignera symboliquement la couverture du catalogue,

L'Œuvre qui sera par la suite admis au patrimoine légitime de la modernité helvétique.⁵ Or Bonifas occupe au sein de l'ŒV une position à la fois exemplaire et exterritoriale. Son travail de décantation et de «commodulation» – pour reprendre la terminologie puriste – qui tendra à exclure tout décor appliqué pour exalter les valeurs visuelles,



Fig. 3 Affiche, par Jean-Jacques Mennet, 1928. Lausanne, Musée historique.

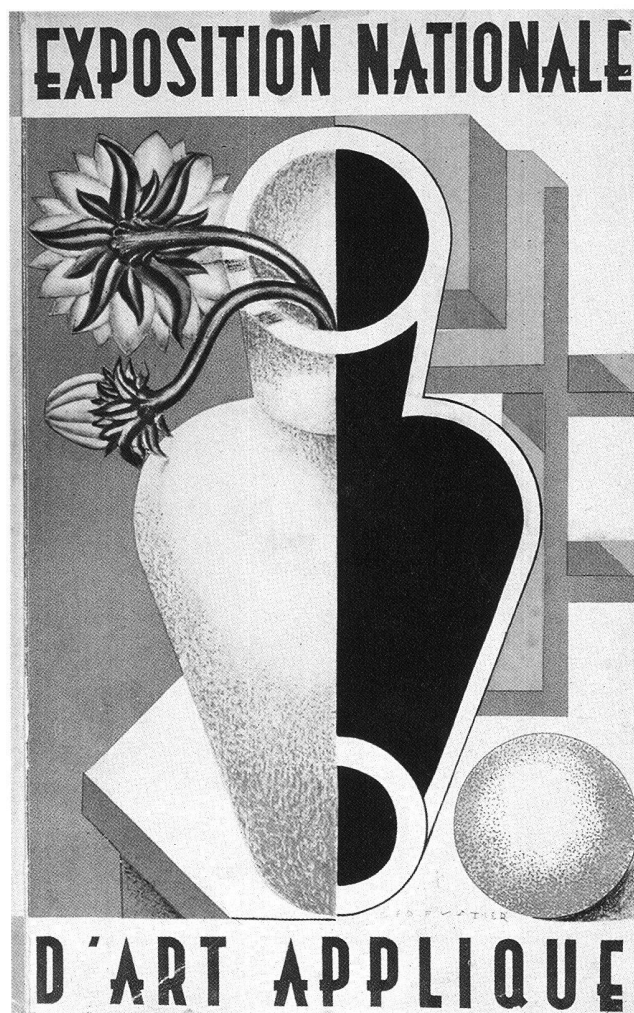


Fig. 4 Deuxième Exposition nationale d'art appliqué, Genève, 1931. Couverture du catalogue, par Géo Fustier.

composée par le Genevois Géo Fustier, jadis membre du groupe «Le Disque», en référence, certes tardive et maniérée, à la tradition picturale du purisme d'Ozenfant et Jeanneret (fig. 4). Cette image est aussi un hommage au travail de la principale vedette romande de l'exposition, Paul Bonifas (fig. 5), dit – rétrospectivement – le «céramiste du purisme», par ailleurs l'un des rarissimes activistes de

spatiales et matérielles de l'objet, s'accompagne d'une expérimentation sur la production semi-mécanisée en séries restreintes, voire même, dans le domaine du verre et en 1931 justement, d'une entreprise éphémère de production industrielle élargie, en collaboration avec les Verreries de Saint-Prex. Ces pratiques vont rester exceptionnelles dans le contexte de L'Œuvre. Bonifas y jouera dès lors un

rôle d'alibi à la fois de qualité et de modernité (au sens du mouvement moderne), tout en assignant à ses objets un statut supra-utilitaire, artisanal, ornemental et intemporel, corroboré d'ailleurs par l'usage qu'en font volontiers ses collègues ensembliers-décorateurs dans les expositions.

Mais Bonifas est aussi, avec le nouveau et désormais inamovible secrétaire OEV Gustave-Edouard Magnat, l'un des principaux propagandistes de L'Œuvre autour

ouvertures critiques en direction du mouvement moderne et certaines de ses manifestations historiques, telle l'exposition DWB *Die Wohnung* de 1927 à Stuttgart, analysée par l'architecte Von der Mühll.⁷

Outre la formulation des problèmes, ce débat et ces ouvertures auront eu pour principal effet le constat de l'inadéquation des programmes du mouvement moderne international aux conditions sociales, économiques et cul-



Fig. 5 Couverture de «L'Œuvre», 1931, n° 10-12.



Fig. 6 Couverture de «L'Œuvre», 1928, n° 3-4.

de 1930. Il y représente officiellement la tradition de *L'Esprit Nouveau*, fort de ses liens passés avec la revue parisienne dont il a été secrétaire de rédaction en 1921-1922: la rhétorique et la didactique de ses énoncés s'en inspirent abondamment. Et c'est sans doute à son initiative que se déroule entre 1926 et 1928 dans le bulletin mensuel de l'association un débat contradictoire – unique dans la vie artistique romande – sur l'esthétique machiniste et sur la standardisation.⁶ Ce sera le prétexte à quelques

turelles romandes. Le mérite des propositions avant-gardistes dans le processus de rationalisation esthétique ne saurait être nié, tant que celui-ci ne met pas en cause le primat de l'«art» sur la «technique»: à ce titre, il justifiera la modernité spécifique des décorateurs de L'Œuvre, classiquement opposée au «modernisme» (principe d'intentionnalité) de l'avant-garde.⁸ Comble de celui-ci, le Bauhaus, même lorsqu'il vient illustrer en couverture du bulletin la nécessaire «épuration» formelle (fig. 6), est l'objet de

représentations fantasmatiques, amplifiées par un préjugé anti-germanique tenace, et fournira la démonstration de l'«excès», matérialiste et intellectualiste à la fois.⁹ Mais la disqualification, jamais documentée, du Bauhaus sert aussi et surtout de dérivatif à une polémique directe encore malvenue avec le nouveau cours du SWB, tel qu'il s'est annoncé dans le fameux programme de Hans Schmidt en 1927.¹⁰ La même tactique d'évitement s'applique à Le Corbusier, démissionnaire de L'Œuvre en 1918, dont le spectre plane en permanence sur les débats: ses livres, à commencer par *L'Art décoratif aujourd'hui*, ne sont pas recensés ni discutés (pour ne pas parler de ses réalisations!), ses positions sont réduites à la caricature, voire au contre-sens («nudisme», technicisme, anti-esthétisme) et leur contestation la plus virulente est régulièrement confiée à des personnalités extérieures.¹¹

En revanche, ce sera à son frère ennemi Amédée Ozenfant, présumé «révisionniste», d'apporter à la ligne OEV une caution d'autant plus incontestablement moderne qu'Ozenfant revendique, notamment dans son ouvrage *Art* de 1928, à la fois le rôle fondateur et la meilleure part de la jeune tradition de *L'Esprit Nouveau*, la part la plus durable en tout cas, car justifiée par le «besoin d'art».¹²

Dans un contexte aussi chargé d'ambivalences, on ne s'étonnera pas de voir L'Œuvre – contrairement au SWB, activement impliqué – rater l'événement fondateur des CIAM (Congrès internationaux d'architecture moderne), en juin 1928 à La Sarraz, une entreprise initiée par Hélène de Mandrot, membre fondatrice OEV, et d'abord dominée par Le Corbusier.¹³ Après le virage du *Neues Bauen*, l'association romande manquera tout aussi délibérément celui, complémentaire, du *Neues Sehen* et des nouveaux médias, autre secteur clé dans l'évolution du SWB: par exemple, c'est en 1933 seulement que les photographes seront admis au sein de L'Œuvre, et encore, avec le statut, significativement dépréciatif dans la hiérarchie OEV, d'«artisan-technicien».¹⁴

C'est dire aussi la position inconfortable des rarissimes personnalités romandes engagées à la fois dans les activités de L'Œuvre et, peu ou prou, dans celles du mouvement moderne. Ainsi l'architecte CIAM Von der Mühll à Lausanne, chef du groupe vaudois de l'OEV de 1929 à 1933. D'autant plus qu'il est alors très actif dans divers secteurs des arts appliqués, où il s'efforce d'introduire, en tout éclectisme formel et idéologique, des langages inspirés par ses contacts avec le milieu avant-gardiste international. Exceptionnels en Suisse romande, ses prototypes de meubles en série, reproduits par *das Werk* dès 1926 (fig. 7), tout comme ses travaux graphiques post-cubistes ou d'orientation fonctionnaliste, resteront ignorés par la presse de L'Œuvre.¹⁵ C'est donc vers un effort d'information critique sur le mouvement moderne que Von der Mühll orientera son action publique, essentiellement d'ailleurs dans la presse architecturale. Il contribuera aussi à la diffusion romande d'expositions alémaniques pionnières, issues, formellement ou non, du Werkbund. Ainsi, au Musée d'art industriel de Lausanne, la nouvelle photo-

graphie du SWB en 1932, puis l'architecture scolaire en 1933, dont il dessine aussi les affiches, mais auxquelles L'Œuvre n'accordera ni patronage, ni publicité.

De la résistance passive à la réaction

Ces indices de divergence et de résistance larvée de L'Œuvre face aux avancées alémaniques sont multiples. Ils sanctionnent un état de non-communication – d'ailleurs réciproque – avec le SWB qui s'approfondira au cours des années 30, malgré la politique rédactionnelle relativement ouverte de Herbert J. Moos, correspondant occasionnel et

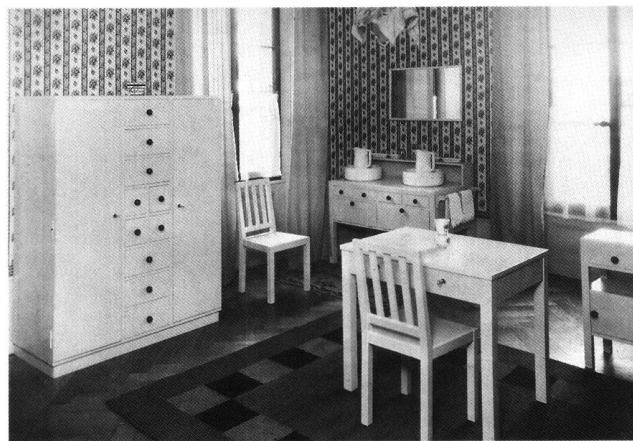


Fig. 7 Mobilier de série (version peinte au ripolin ivoire), par Henri Robert Von der Mühll, 1925. Photographie de Jongh. Lausanne, Archives de la construction moderne EPFL.

lucide de *das Werk*, à la tête de la revue *Architecture-Arts appliqués*, puis *Œuvres*, qui sera jusqu'en 1935 à la fois l'organe de L'Œuvre et l'unique revue artistique romande.¹⁶ Ce seul fait signale le poids théorique des pratiques OEV – sous le couvert des «arts appliqués» – dans la culture artistique régionale, et donc dans le consensus esthétique et idéologique qui fonde les représentations de la «modernité» de cette dernière (anti-académisme, refus de toute «théorie» et de tout «système»). Présentés comme organiques, les liens entre pratiques de chevalet et pratiques décoratives sont censément illustrés à la fois par les fonctions de nombreux leaders OEV dans l'enseignement artistique général¹⁷ et par la présence dans les rangs de L'Œuvre de tous les critiques et de presque tous les artistes «libres» influents de Suisse romande. Si ces derniers contribuent ainsi à renforcer les options «artistiques» de l'association, la hiérarchie des pratiques restera soigneusement respectée, et la plupart des peintres et sculpteurs s'empres- seront ensuite d'effacer dans leur cursus toute trace de collaboration à des entreprises finalement jugées compromettantes.¹⁸

La crise économique et sociale ne mettra pas en cause le consensus général sur les formes artistiques de la «modernité institutionnelle» romande. Elle va néanmoins provoquer des crispations de plus en plus marquées qui s'exprimeront dans un contexte de politisation des options esthétiques entièrement dominé par une extrême droite très combative.¹⁹ Ainsi, dès 1935, dans les périodiques *Art et Cité* à Genève, proche de l'Union nationale de Georges

et «disette de l'esprit», tous les stéréotypes du discours traditionaliste y figurent, jusqu'au spectre de l'«étatisation de l'art». Y est opposé un contre-modèle qui allie individualisme, primauté de l'art et ordre collectif: celui, latin et méditerranéen, de l'Italie fasciste, dans sa formulation «novecentiste» et non rationaliste, pourtant représentée en force à la même Triennale... Un tel argumentaire alimentera nombre d'énoncés, où la «vision totale», moteur de la



Fig. 8 Page de la revue «Vie», 1936, n° 8.

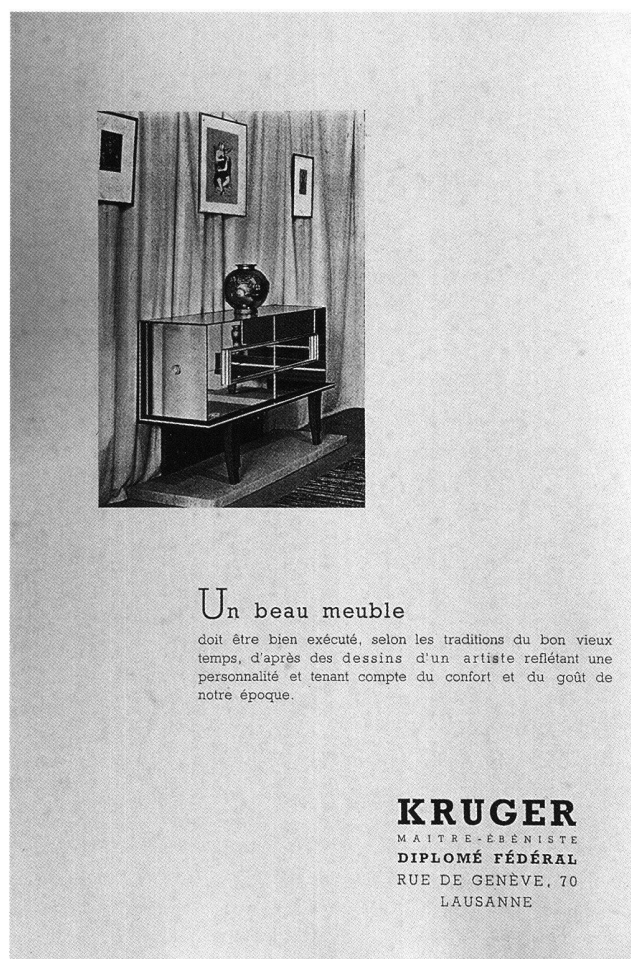


Fig. 9 Publicité de l'ébéniste OEV Kruger, meuble de Jean-Jacques Mennet, in: *Vie*, 1937, n° 2.

Oltramare, et *Vie* à Lausanne, publiée par Mennet et le colonel Robert Moulin, que patronnera bientôt officiellement L'Œuvre. La polémique contre la ligne fonctionnaliste et sociale du SWB y sera désormais directe et virulente, à l'exemple du pamphlet anonyme publié et formalisé sous le titre «Art fédéral», dénonçant le pavillon suisse de Max Bill à la Triennale de Milan (fig. 8): «matérialisme» et «prétentions communistes», «intellectualisme»

tradition avant-gardiste et de l'aile militante du SWB, est définitivement perçue comme une menace totalitaire, elle-même confondue toujours davantage avec un modèle culturel «alémanique».²⁰

Les réponses à cette menace existentielle ne sauront être que d'hypothétiques «retours» à un ordre que précisément rien n'était venu perturber en Suisse romande ni dans les rangs de L'Œuvre: retour à l'«architecture», c'est-à-dire à

l'«esprit» opposé au «construire», retour au «charme de l'inutile», justification nécessaire et suffisante des fonctions esthétiques, sociales et identitaires de l'objet artisanal (y compris des céramiques «architectoniques» de Bonifas),²¹ amplification des mots d'ordre les plus éprouvés de l'OEV comme image de marque (tradition, bienfacture manuelle, antiutilitarisme). D'où enfin le regain d'intérêt pour le secteur du mobilier – décimé par la crise –, où se manifeste le plus ostensiblement le discours antifonctionnaliste (fig. 9), au titre d'une véritable défense spirituelle romande.

En 1938, tel article de *Vie* en livra parmi d'autres un répertoire succinct: «L'ère de l'utilitarisme» (on s'excuse de ce mot qui ne mérite pas mieux) semble être révolue. Première victoire. Premier échec en ce domaine à la «logique pure» des «techniciens». Un meuble n'a pas de fin en soi. Il n'a de fonction qu'en vertu de son utilité et de son agrément. Un fauteuil ou une table en acier est une dépravation de l'idée *meuble*.»²²

Ce discours essentiellement réactif, sinon proprement réactionnaire, continuera de fonctionner peu ou prou dans les rangs de L'Œuvre jusqu'à la fin de la deuxième guerre mondiale, assorti de tentations corporatistes,²³ mais aussi d'échappées en direction des valeurs de la culture industrielle: en janvier 1940, une livraison de *Vie, Art, Cité*, désormais organe officiel de L'Œuvre, aborde pour la première fois de front – fût-ce du point de vue de l'architecture – la question de l'«art de l'ingénieur», avec notamment les figures héroïques de Robert Maillart et d'Alexandre Sarrasin.

La relève progressive des générations que révèlent de tels indices s'avérera finalement défavorable à la vieille garde des décorateurs, sous l'impulsion en particulier de l'architecte vaudois Jean-Pierre Vouga. Son premier succès sera, en octobre 1946, soit dans le contexte spécifique de la Reconstruction, l'adoption d'un *Manifeste OEV* (dénomination militante unique dans les annales de L'Œuvre), qui propose une redéfinition des tâches de l'association (fig. 10). Ce texte reprend surtout, dans des formulations modérées, les thèses du SWB et de l'Union des artistes modernes parisiens (UAM) pour infléchir l'action de L'Œuvre vers la culture technique, la production industrielle et l'esthétique du quotidien. Une manière d'actualiser et de ranimer, est-il dit pieusement, les objectifs historiques de l'organisation en 1913.

Symptomatiquement, le manifeste est publié dans une livraison nostalgique de «*Vie, Art, Cité*» consacrée à l'art

paysan. Il y côtoie aussi une vigoureuse célébration de Percival Pernet, incarnation la plus accomplie du décorateur OEV et opposant le plus bruyant aux réformes

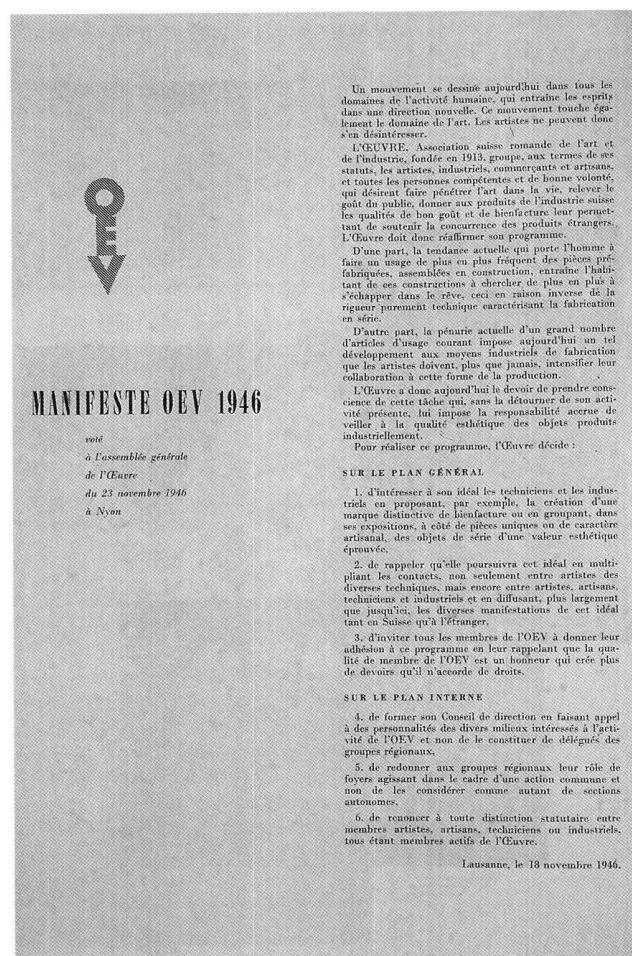


Fig. 10 Page de la revue «*Vie, Art, Cité*», 1946, n° 6.

adoptées. Ces dernières attendront près de sept années avant de devenir la ligne officielle, bien que contestée, de l'association.

- ¹ Le motif du «refuge» figure notamment dans les pamphlets de Camille Maclair, chef de file du traditionalisme parisien, très diffusé en Suisse romande et jusque dans les rangs de L'Œuvre (p. ex. *Le malaise de l'art*, in: L'Œuvre, 1929, n° 8, pp. 9–10, repris du *Figaro*).
- ² Pour une esquisse générale de son histoire, voir ANTOINE BAUDIN, *Quelques repères pour une histoire de L'Œuvre, 1913–1963*, in: Made in Switzerland. La Confédération et les arts appliqués. 80 ans d'encouragement, Berne/Zurich 1997, pp. 116–127.
- ³ Dans le cas de Laverrière, ce réseau interfère avec celui des anciens élèves de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts, dont il relaie les principes dans ses activités d'architecte et d'enseignant. Voir PIERRE FREY (réd.), *Alphonse Laverrière 1872–1954. Parcours dans les archives d'un architecte*, Lausanne 1999.
- ⁴ Pour un répertoire exemplaire des représentations et des fonctions sociales et esthétiques affectées à l'ensemblier, voir LUCIENNE FLORENTIN, *Henri Mozer, ensemblier*, in: Architecture actuelle, mai 1932, p. 15.
- ⁵ Voir notamment BARBARA E. MESSERLI BOLLIGER, *Paul-Ami Bonifas: the Necessity of Unity*, in: The Journal of Decorative and Propaganda Arts 19, 1993, pp. 42–52. – *Paul Bonifas. Céramiste du purisme* (= catalogue d'exposition), Genève, 1997.
- ⁶ En particulier, dans le mensuel L'Œuvre: G.-E. MAGNAT, *Une forme moderne de l'art appliqué: la carrosserie automobile*, 1926, n° 4-5, pp. 3–5; MELCHIOR (Magnat/Bonifas), *Produit de la machine et œuvre d'art*, 1926, n° 9, pp. 10–11; FRANÇOIS FOSCA / LOUIS AMIGUET, *Machinisme et œuvre d'art*, 1926, n° 10–11, pp. 7–9; PAUL BUDRY, *Du machinisme*, 1926, n° 12, pp. 3–6; PAUL BONIFAS, *Poteries populaires*, 1927, n° 2–3 et 4–5; G.-E. MAGNAT, *Réponse à M. Budry*, 1927, n° 2–3, pp. 6–7; AMÉDÉE OZENFANT, *Ce qui vaut d'être fait*, n° 8–9, pp. 6–7 (repris de *L'Esprit Nouveau*, n° 19); ALEXANDRE DE SENER, *La crise dans l'architecture*, 1928, n° 1–2, pp. 5–9; PAUL BONIFAS, *Réponse à M. de Senger*, 1928, n° 3–4, pp. 8–9; G.-E. MAGNAT, *L'art et l'industrie*, 1928, nos 3–4 et 5–6.
- ⁷ HENRI ROBERT VON DER MÜHLL, *L'exposition de Stuttgart*, in: L'Œuvre, 1927, n° 10–11, pp. 3–8.
- ⁸ P. ex. PAUL BONIFAS, *D'un lyrisme plastique dans les arts modernes*, III, in: L'Œuvre, 1931, n° 3, pp. 3–8.
- ⁹ Voir G.-E. MAGNAT, *L'art et l'industrie* (cf. note 6), n° 5–6, p. 7 («indigence», «nudité», «idéal de la salle d'opération»), puis sa disqualification abrupte de l'exposition parisienne du DWB au Salon des artistes décorateurs de 1930, montée par Gropius, Bayer et Moholy-Nagy: incarnation du matérialisme déshumanisant, de l'abstraction stérile, du «rien» esthétique et finalement de l'anéantissement de toute «valeur» (*Le vingtième Salon des artistes décorateurs*, in: L'Œuvre, 1930, n° 7–8, pp. 4–6, article suivi, non par solidarité, mais à des fins démonstratives, de la fameuse lettre ouverte de Hannes Meyer au Bourgmestre de Dessau, *Comment je fus chassé du Bauhaus*, pp. 6–11).
- ¹⁰ Le programme de Hans Schmidt (*das Werk*, 1927, n° 8) est néanmoins vigoureusement réfuté par G.-E. MAGNAT, *Orientation*, in: L'Œuvre, 1927, n° 8–9, pp. 3–5.
- ¹¹ Ainsi, à l'extrême, ALEXANDRE DE SENER, *La crise dans l'architecture*, contré par PAUL BONIFAS (cf. note 5). Plus tardivement, en 1932, HENRI SAUVAGE, *La logique et le sentiment dans l'architecture moderne*, c, pp. 3–9 (développements sur le «nudisme architectural» d'un point de vue «modéré»), suivi d'un extrait du fameux *Cheval de Troie du bolchévisme* du même ALEXANDRE DE SENER (pp. 10–11) et – par souci de symétrie – d'un fragment de *Kulturbolchevismus?* de PAUL RENNER. A noter que la même livraison se clôt avec des énoncés antimodernistes non moins polémiques du président OEV, où Le Corbusier, implicitement visé, n'est pas cité (ALPHONSE LAVERRIÈRE, *Structures-formes* (extraits), in: L'Œuvre, 1932, n° 4–6, pp. 13–16).
- ¹² Voir AMÉDÉE OZENFANT, *Art. Structure d'un nouvel esprit*, Paris 1928, avec un éloge de l'activité de Magnat et de L'Œuvre (p. 160) et divers hommages à l'œuvre exemplaire de son ami Bonifas (p. ex. p. 227). Magnat en publie, avant même sa parution, un compte rendu enthousiaste et des bonnes feuilles (*L'Œuvre*, 1928, n° 11–12, pp. 9–14). La correspondance de H.-R. Von der Mühl avec Ozenfant (Archives de la construction moderne, EPFL), où Magnat est également invoqué, confirme une sorte de collusion dirigée contre l'autorité «fondatrice» de Le Corbusier, que Von der Mühl s'appliquera à relativiser dans tous ses écrits ultérieurs.
- ¹³ Voir ANTOINE BAUDIN, *Hélène de Mandrot et la Maison des Artistes de la Sarraz*, Lausanne 1998. A noter que le secrétaire OEV Magnat y officie en privé au double titre de greffier et de graphologue: la seule trace publique de sa présence restera ironiquement sa caractérisation graphologique des congressistes, que publie Hannes Meyer dans la revue *Bauhaus*, 1928, n° 4, p. 8. Il n'est certes pas indifférent, singulièrement dans le débat sur la standardisation, que le secrétaire et porte-parole de L'Œuvre soit précisément graphologue, et donc attaché à l'étude des traits individuels les plus irréductibles.
- ¹⁴ Voir notamment le procès-verbal de la séance du conseil de direction de L'Œuvre du 28 octobre 1933, Archives de la construction moderne EPFL, fonds Laverrière. Les discussions sur le statut non artistique, car «mécanique», de la photographie, se poursuivront jusqu'en 1935 au moins. On sait aussi qu'en 1929, année de la mythique exposition Fifo du DWB, l'OEV avait également boudé le Congrès international du cinéma indépendant de La Sarraz (Georg Schmidt y représentait le SWB).
- ¹⁵ Seule exception, ses ensembles de bureau (d'orientation élémentariste) et de mobilier en série de 1925, sont reproduits et qualifiés à l'aide d'un lexique caractéristique («leur beauté est tout entière dans la noblesse des proportions et la matière du bois employé»), in: *L'Œuvre*, 1926, n° 10–11, p. 3.
- ¹⁶ Voir RÉMY ESTERMANN, *Architecture actuelle – Architecture-Art appliqué – Œuvres, 1932–1936. Une revue artistique en Suisse romande*, mémoire de licence, UNIL, 1986.
- ¹⁷ ANTOINE BAUDIN, *Art, architecture, pédagogie: à l'Ecole cantonale de dessin et alentour*, in: Alphonse Laverrière (cf. note 3), pp. 29–36.
- ¹⁸ ANTOINE BAUDIN, *Officialité, modernité et communication publique*, in: Une ville, des artistes. Le Fonds des arts plastiques de la Ville de Lausanne 1932–1987 (= catalogue d'exposition), Lausanne 1987, pp. 23–27.
- ¹⁹ Voir DANIEL GIRARDIN, *La crise dans les arts plastiques en Suisse romande (1929–1939): aspects du discours esthétique*, mémoire de licence UNIL, 1986.
- ²⁰ Voir en particulier, sur un mode encore euphémisé, G.-E. MAGNAT, *Le problème suisse. L'architecture*, in: Le Curieux, 16 octobre 1937. Cet article fait suite aux polémiques autour des pavillons suisses aux expositions internationales de Bruxelles 1935 et de Paris 1937, une occasion de décréter «l'incompréhension irréductible des mentalités romandes et alémanique» (G.-E. MAGNAT, *Le visage suisse à l'Exposition de Paris*, Le Curieux, 10 juillet 1937). On trouve le même argu-

ment chez un Bonifas, soucieux de bien marquer, dans une conférence à Radio-Genève sur le meuble moderne, mais «sans déclarer la guerre à ceux d'outre-Sarine», la «différence entre les mentalités qui s'attachent à la série et celles qui cherchent une expression plus adéquate aux besoins individuels» (lettre à Magnat, 14 octobre 1937, Archives de L'Œuvre, Archives cantonales vaudoises).

²¹ P. ex. *Le charme de l'inutile*, in: Vie, 1935, n° 1; G.-E. MAGNAT, *Habitations*, in: Vie, 1936, n° 2.

²² HERBERT DROZ, *Meubles*, in: Vie, 1938, n° 5.

²³ L'Œuvre déclina en 1940 les propositions d'adhésion à la Corporation romande des arts, où figurent certains de ses membres, pour créer sa propre structure corporative, la Centrale d'Industries d'art de la Suisse romande, orientée vers la commercialisation de ses produits. L'intérêt pour l'organisation corporative est alors attesté par un rapport commandé au secrétaire Magnat, lequel analyse de manière critique les modèles allemands et italiens, pour retenir celui, plus «libéral», du régime portugais de Salazar (*Etude de la condition des artistes décorateurs et artisans dans les principaux Etats de l'Europe*, dactylogramme, 16 juillet 1940, Archives de la construction moderne EPFL).

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1: Archives cantonales vaudoises, Chavannes-Renens.

Fig. 2, 4–6, 8–10: Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne.

Fig. 3: Musée historique, Lausanne.

Fig. 4 et 7: Archives de la construction moderne, Lausanne (photos Jean-Daniel Chavan).

RÉSUMÉ

Des années 20 aux années 40, l'histoire de L'Œuvre est marquée par une résistance larvée, puis ouverte, aux propositions du mouvement moderne international, relayées – partiellement – par le SWB. Elle conduira rapidement à une véritable rupture de communication entre les deux organisations. L'Œuvre perçoit ces valeurs sociales et esthétiques (standardisation, etc.) et leurs effets présumés comme une menace fatale pour son identité culturelle périphérique et fragile. C'est la figure du «décorateur», autonomisée (par rapport à l'architecte) autour de 1925 sur le modèle parisien de l'Art déco, qui incarnera prioritairement cette résistance, au nom d'une conception de l'activité artistique largement anti-utilitaire, fondée sur l'individualité, la diversité et la modernité des langages, mais hypothéquée aussi par une mauvaise conscience sociale latente. L'article repère quelques aspects de ce schéma réactif, avec ses ouvertures, ses crispations (formelles et idéologiques), avec enfin, en arrière-fond, le spectre de Le Corbusier et de la tradition toujours ambivalente de *L'Esprit Nouveau*.

RIASSUNTO

Durante il periodo dagli anni Venti agli anni Quaranta, la storia de L'Œuvre è caratterizzata da una resistenza prima larvata, poi aperta, alle proposte del movimento moderno internazionale, collegato – parzialmente – dallo SWB. Essa condurrà rapidamente a una vera e propria frattura nella comunicazione fra le due organizzazioni. L'Œuvre percepisce questi valori sociali ed estetici (standardizzazione ecc.) come una minaccia fatale per la sua identità culturale, che è periferica e fragile. È la figura del «décorateur», reso autonomo (per rapporto all'architettura) attorno al 1925 sul modello parigino dell'Art déco, che incarna in primo luogo questa resistenza, in nome di una concezione dell'attività artistica largamente antiutilitaria, fondata sull'individualismo, sulla diversità e sulla modernità dei linguaggi, ma anche ipotecata da una cattiva coscienza latente. L'articolo tratta alcuni aspetti di questo schema reattivo, con le sue aperture, le sue contraddizioni (formali e ideologiche), con infine, in sottofondo, lo spettro di Le Corbusier e della tradizione sempre ambivalente del *L'Esprit Nouveau*.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Aktivitäten von L'Oeuvre in den 1920er bis zu den 1940er Jahren waren gekennzeichnet von einem zunächst verkappten, später offenen Widerstand gegen die internationale modernistische Strömung, der sich der Schweizerische Werkbund – teilweise – anschloss. Dieser Widerstand führte rasch zu einem Bruch in den Beziehungen zwischen den beiden Organisationen. L'Oeuvre betrachtete die von dieser Bewegung ausgehenden sozialen und ästhetischen Werte (Standardisierung etc.) und die daraus folgenden befürchteten Wirkungen als unheilvolle Bedrohung seiner ohnehin peripheren und schwachen kulturellen Identität. Diese Opposition regte sich in erster Linie bei den um 1925 dem Pariser Art déco-Modell folgenden, im Vergleich zu den Architekten autonomen Ausstattern («Dekorateurs»), die für das künstlerische Konzept einer weitgehend zweckfreien Betätigung eintraten, basierend auf den Idealen der Individualität sowie der Vielfalt und Modernität der Ausdrucksweisen, aber auch belastet mit einem latenten schlechten sozialen Gewissen. Der Artikel zeigt einige Aspekte dieser Reaktionen auf, mit ihren Öffnungen, ihren formalen und ideologischen Verkrampfungen vor dem Hintergrund des Schreckgespensts Le Corbusier und der immer ambivalenten Tradition des «Esprit Nouveau».

SUMMARY

The history of L'Oeuvre between the 1920s and 1940s was characterised by an initially covert and later overt resistance to international modernist trends. These were, in part, espoused by the Schweizerische Werkbund, which soon led to a break between the two organisations. L'Oeuvre perceived the social and aesthetic values (standardisation, etc.) of this movement and their supposedly dire consequences as a lethal threat to its already weak and marginalised cultural identity. Such opposition was launched, around 1925, primarily by autonomous decorators (in contrast to architects), who followed the Parisian model of art deco. They championed a largely non-functional artistic approach based on the ideals of individuality and the diversity of modern modes of expression, though also burdened with a latent guilty conscience regarding social concerns. The article examines aspects of this attitude – its objectives and its formal and ideological rationalisations – against the background of the spectre of Le Corbusier and the ambivalent tradition of *L'Esprit Nouveau*.