

Architecture et arts appliqués : sur l'Œuvre, ses ambitions et sur quelques-uns de ses protagonistes¹

Parmi les objectifs fondamentaux de l'Œuvre (OEV), association suisse romande de l'art et de l'industrie, figure « l'encouragement et le développement des arts appliqués » comme l'indique son programme (voir p. 256) ; ce domaine est désigné comme « l'un des plus essentiels de la culture nationale ». Laverrière, président et fondateur en 1913 de l'association, animateur et instigateur de son action, s'efforce de mettre en pratique en son sein cette rencontre de l'art et de l'industrie. Comparés à l'exemple allemand, les résultats en Suisse resteront limités. La taille des entreprises, la densité du tissu industriel expliquent en partie cet état de fait, auquel concourt un niveau général de l'économie, de la consommation et de la culture. La campagne de recrutement d'industriels lancée par le comité de direction de l'Œuvre n'aura qu'un effet modeste². Son impact se limite en effet à quelques fabricants d'horlogerie, trouvés dans la zone d'influence de l'Eplattener et de l'École d'Art de la Chaux-de-Fonds, ainsi qu'à des fabriques ou ateliers de meubles, à des entreprises des arts graphiques et des entreprises du bâtiment (second œuvre). Tels sont les industriels gagnés en nombre fort restreint à la cause entre 1914 et 1924³. On est évidemment très éloigné du nombre et de la qualité des adhérents au Werkbund allemand qui, en 1913, compte dans ses rangs non seulement la si célèbre AEG, connue par la collaboration de Peter Behrens, mais aussi des entreprises comme Krupp, Siemens, Villeroy & Bosch, pour ne citer que les industries les plus considérables.

Toutefois, sur le terrain fertile de l'horlogerie neuchâteloise, Laverrière semble avoir réussi une sorte de percée « pour l'exemple » dans sa collaboration avec l'industriel de l'horlogerie et membre de l'Œuvre James Favre-Jacot, propriétaire des usines de la marque « Zenith ». Pour ce maître de l'ouvrage, il réalise entre 1918 et 1926 toute une série de projets qui vont des bâtiments industriels eux-mêmes (Fabrique Zenith, Le Sentier, 1917-1920), à l'une des résidences privées de l'industriel (Propriété de M. Favre-Jacot au Locle, 1919), en passant par les ateliers dans les différentes villes et la réalisation des magasins des horlogers concessionnaires (Genève, Paris, Bienne, Berne, Lausanne). Dans plusieurs cas, cette collaboration sollicite la contribution d'une entreprise, également affiliée à l'OEV, la menuiserie Held de Montreux. Elle s'étend du reste à la production horlogère elle-même, sous la forme de bâtis de pendulettes. La collaboration de Laverrière avec Favre-Jacot est multiple et intensive, on mentionnera simplement que l'architecte dirigera les ateliers de conception des produits horlogers « Zenith » eux-mêmes et présidera au développement de leur esthétique. Ce système de conception de l'objet, caractéristique principalement de l'industrie de luxe, est comparable à ce que l'on observe aujourd'hui dans la haute couture. L'objet est conçu dans un atelier de stylisme, il est manufacturé de manière centralisée et son décor ou ses finitions sont confiés à un artisanat d'art. Il nous paraît difficile de parler dans de telles circonstances « d'esthétique industrielle ». Il faut noter en tout cas qu'il n'est guère question de standardisation, et, hormis le cas des réveils « Roc », la manufacture produit des séries très limitées. Du point de vue de l'architecture commerciale à Lausanne, il vaut la peine de s'attarder un instant sur le magasin du concessionnaire lausannois des montres « Zenith », l'horlogerie de Bourg à l'enseigne « A la belle montre ». Le périodique de l'Œuvre⁴ nous décrit cet objet aujourd'hui disparu (voir p. 222) : « La façade en marbre vert est ornée de motifs en bronze et de torchères d'un beau dessin. A l'intérieur, des boiseries d'un style très pur et des meubles aux formes harmo-



A la belle Montre, Lausanne.

nieuses, exécutés avec des bois de choix, constituent un cadre d'une parfaite élégance». Cet exemple ne contredit certes pas les statuts de l'OEV qui affirme que «[l'association] a un but artistique, le développement des arts industriels en Suisse romande [...]»⁵. Il nous paraît révéler déjà avec netteté les limites de contenus que cette société ne dépassera jamais. L'Œuvre travaille à une action de renouveau et de promotion des arts décoratifs, dont les architectes et le président Laverrière en premier lieu se considèrent comme les maîtres désignés. Construite pour devenir une instance de légitimation destinée à étendre et assurer l'autorité du maître, l'OEV proclame les principes de la bienfacture artisanale, du respect du «bon goût» et de «l'élégance», termes quasi magiques et incontestés qui suppléent à toutes les lacunes du programme.

La collaboration de Laverrière avec les montres Zenith, initiée dans le contexte de l'OEV, organise les aspects visuels de la production et de la distribution. Les différents maillons de la chaîne concourent à identifier la marque et ses produits. Les débouchés de l'horlogerie de moyenne et de haute gamme déterminent irrémédiablement les formes de ses produits. La petite bourgeoisie des années vingt – classe moyenne suivant les modèles de consommation des couches supérieures de la population – voit sa distinction dans la convention bien comprise. Le commerce véhicule un message qui tient du manuel de savoir-vivre.

Ces circonstances, faut-il le dire, ne laissent pas la plus petite chance à une démarche radicale, réduite à l'affrontement «forme et fonction». Celui-ci ne pouvait se produire et se diffuser que dans deux conditions: la radicalité des avant-gardes ou la satisfaction de besoins élémentaires. Or l'avant-garde radicale est absente du champ culturel suisse romand des années vingt et aucune structure du mouvement social ne peut opérer sa jonction avec une «demande alternative». En résumé, le bolchévisme en art reste un fantôme réactionnaire dans le domaine des arts appliqués.

C'est également dans le cadre de l'OEV que la menuiserie Albert Held sera appelée à contribuer à quantité de réalisations fort diverses pour un très grand nombre d'architectes et de maîtres de l'ouvrage, sans que jamais ne puisse être identifiée une orientation esthétique ou stylistique propre à la production de la maison, celle-ci renvoyant de manière permanente aux architectes où même à leurs mandataires. Dans la période comprise entre 1913 et 1925 et dans la sphère d'influence de l'OEV, nous n'avons connaissance d'aucune série d'objets fabriqués au sein de la manufacture Zenith ou de la menuiserie Held qui exprimerait une esthétique industrielle au sens où l'entendait le Werkbund allemand. Rien ne dément l'échec. Ces entreprises avaient pourtant une capacité de production qui les rendait à même de résoudre les questions liées à la production de séries; le contrôle de la qualité et la bienfacture de leur production étaient maîtrisés. Mais ne trouvant pas de débouchés, les idées novatrices ne pouvaient émerger et la production réelle pouvait sans autre s'en tenir à la déclinaison de l'insaisissable catalogue des styles historiques, plus ou moins modernisés. Les architectes qui dominaient le champ culturel en même temps que le marché économique de ce secteur pouvaient faire valoir leur position d'instance universelle de légitimation.

Exposition nationale
d'art appliqué,
bureau, 1922.



L'architecte, l'éditeur et le menuisier

D'emblée, le Conseil de l'association s'était donné un «Comité de propagande» (Programme de l'OEV). Gustave, puis Samuel Payot, participent au Conseil de direction de l'Œuvre dès la fondation⁶, sans que la politique éditoriale ne s'en trouve véritablement influencée. En 1920, L'Œuvre et la Fédération des architectes suisses (FAS) négocient avec la maison Payot la publication d'un certain nombre de monographies sur l'art appliqué et l'architecture en Suisse, monographies destinées à être vendues en Suisse et en France, et dont le risque d'édition serait supporté par la maison Payot, à condition que les auteurs fournissent gratuitement les textes et l'illustration⁷. Les interlocuteurs de la FAS sont respectivement Frédéric Gilliard et Camille Martin. On se propose dans cette série de traiter de sujets tels que «L'habitation populaire en Suisse», «Les fabriques», «Magasins et boutiques»⁸. L'Exposition nationale des arts appliqués, organisée par l'Œuvre et Schweizerischer Werkbund en 1922 à Lausanne, donnera effectivement lieu à la publication par les éditions Payot d'un ouvrage intitulé «Industries d'art»⁹. L'intérêt de cette publication vient du fait que le discours révèle déjà la spécificité de l'Œuvre par rapport au Schweizerischer Werkbund (SWB). Les arguments respectifs de Paul Perret, secrétaire de l'OEV et d'Alfred Altherr, président du SWB, et à ce titre membre de droit du comité de l'OEV, permettent de saisir les termes du débat.

Paul Perret :¹⁰

- 1° la production industrielle de la seconde moitié du XIX^e siècle a provoqué une véritable faillite du goût ;
- 2° la surabondance d'une production artistique de second plan, est le fait de peintres « ne sachant rien faire d'autre » ;
- 3° les artistes décorateurs suisses ont pris conscience de leur force, de leur valeur sociale et de leurs responsabilités. (« un bon décorateur, vaut mieux qu'un peintre médiocre [...] l'art ne déchoit point en marquant de son empreinte les objets d'utilité ») ;
- 4° le devoir des artistes est de réformer par l'exemple les goûts du public.

Alfred Altherr :¹¹

- 1° l'Exposition universelle de Paris 1900 marque une rupture stylistique dans la création des mobiliers ;
- 2° la prééminence de l'usage du meuble et l'exigence clairement fonctionnaliste sont les caractéristiques de l'heure ;
- 3° la forme et de l'intention créatrice doivent être énoncées honnêtement ;
- 4° le respect de la véritable valeur d'usage de la chose produite pour l'habitat des classes populaires doit guider la création.

Cette présentation met en évidence tout ce qui distingue les deux points de vue. Cependant elle permet d'identifier des intentions plutôt que des faits, et l'Exposition nationale d'art appliqué de 1922 n'apportera aucun élément supplémentaire pour clarifier le clivage. Le premier veut réformer le goût en s'appuyant sur ceux qui sont supposés le détenir et qui, par voie de conséquence, semblent en mesure de l'imposer au public ciblé ; le second envisage de gagner la clientèle populaire en créant une offre chargée d'une valeur d'usage supérieure, qui



Exposition nationale
d'art appliqué,
salon, 1922.

devrait revêtir *ipso facto* la bonne forme, en raison même de son honnêteté, de sa rationalité. On l'aura compris, la nature sociale comme les objectifs de ces entreprises se proclament radicalement différents. Dans l'une, il s'agit de gagner à un goût dominant – susceptible de progrès et d'amélioration – des acheteurs enclins à l'imitation; dans l'autre, de présenter à la raison collective prêtée aux milieux populaires, les exemples d'une alternative d'une valeur à la fois esthétique et fonctionnelle élevée. L'ambiguïté des objectifs, les raisons sociales et économiques décrites plus haut, limitent l'impact et l'effort de propagande. La seule trace tangible de l'appartenance de Payot à l'OEV reste l'immeuble qu'il fit édifier par Laverrière à la rue de Bourg à Lausanne.

La conception et la réalisation de cet immeuble à Lausanne (voir p. 188) marquent une étape importante dans la diffusion des pratiques autrichiennes et allemandes, liées aux Wiener Werkstätte et au Werkbund. C'est à notre sens un vecteur essentiel de cette image. La célèbre enquête de Charles-Edouard Jeanneret sur l'état du mouvement d'art décoratif en Allemagne¹² paraît en 1912 et se double, dans le cadre de la section neuchâteloise de l'Œuvre, d'un rapport sur les travaux de l'École des Arts et métiers de Zurich¹³. Jeanneret contribue en outre à la discussion de l'enseignement du dessin qui occupe particulièrement la section neuchâteloise de la ligue¹⁴. Ces indications permettent de mieux saisir le contexte dans lequel évoluent les protagonistes du projet, puis de la construction de cet immeuble. Dans cette perspective, l'immeuble de la librairie Payot nous semble s'inscrire dans le mouvement de pénétration des influences esthétiques autrichiennes et allemandes dans la sphère francophone. La question qui se pose dès lors est de savoir quelle tournure particulière cette affaire prend et dans quelle mesure Laverrière, ancien élève de l'École des Beaux-Arts de Paris, ancien de l'atelier de Jean-Louis Pascal, peut être regardé comme un protagoniste des idées allemandes et autrichiennes. La place qu'il occupe dans les publications comme *Moderne Bauformen* font de lui une passerelle entre la Suisse allemande et la Suisse romande, où l'influence Beaux-Arts est particulièrement forte. En se profilant comme un tenant d'une expression influencée par la Sécession, Laverrière s'était trouvé dans le viseur de la critique, notamment celle des promoteurs du « style national suisse ».

Pourtant la critique a cru pouvoir mettre en relief un passage – supposé sans transition – des réalisations viennoises, telles que la Boutique des Wiener Werkstätte (1907), puis celle de Kinze sur le Graben (Adolf Loos 1910), la librairie Manz sur le Kohlmarkt (1912), à la série de boutiques parisiennes réalisées notamment pour l'Exposition des arts décoratifs de 1925¹⁵. C'est sans doute un raccourci saisissant, qui fait la part belle aux lieux centraux qui peinent à imaginer des étapes entre Vienne et Paris. Or des relais intermédiaires sont d'autant plus plausibles que la toile du réseau des anciens élèves de l'ENSBA n'a sans doute pas fonctionné dans le seul sens Paris-Périphérie. Les anciens élèves véhiculent certes la culture « maison » de l'ENSBA et contribuent à sa diffusion, mais la nature même de leur solidarité corporatiste les incite à l'échange et à la critique. Laverrière a rempli cette fonction à l'évidence au-delà de la seule appartenance à l'atelier Pascal. Ses correspondances suivies avec Expert ou Alleman¹⁶ sont à cet égard très révélatrices. Ce réseau permet de comprendre et de suivre un développement bien ancré en Suisse romande. L'immeuble Payot, édifié dans le contexte de l'activité de l'OEV, apparaît bien comme une sorte de manifeste.

Il y aurait lieu bien sûr d'approfondir la recherche pour déterminer plus précisément les rôles et l'audience des membres du cercle constitué, en particulier et pendant un bref laps de temps, en Suisse romande avant 1914, par Charles L'Eplattenier, Charles-Edouard Jeanneret, Alphonse Laverrière, Maurice Braillard et les membres fondateurs de l'Œuvre.

Architecture, arts appliqués, produits d'exportation, lutte contre la concurrence étrangère

Si nous considérons l'exercice « librairie Payot » comme un manifeste de l'Œuvre, Association romande de l'Art et de l'Industrie, c'est sur cet organisme qu'il faut concentrer l'attention pour tenter de découvrir sur quoi débouche cet épisode. Les efforts de l'Œuvre pour obtenir à la fois une reconnaissance publique, un statut officiel et dégager une cohérence esthétique pour l'ensemble de son action, se heurteront à de nombreux obstacles. La place manque pour esquisser ici une histoire de cette association, mais quelques repères devraient permettre de mettre en perspective la participation de ses membres aux expositions des arts décoratifs de 1922 à Lausanne et de 1925 à Paris, et tout particulièrement à la première Exposition nationale des arts appliqués de 1922.

Au fil des expositions et des concours organisés par l'Œuvre¹⁷, se met en place un mécanisme à la fois de sélection des producteurs et de conquête des marchés. Dans cette stratégie de construction, orientée autant vers l'intérieur que vers l'extérieur, les concours permettent d'identifier et de sélectionner des productions « conformes », cependant que les expositions permettent de recruter et d'étendre le cercle de la clientèle. Cette activité d'exposition se développe lentement. Il semble que l'initiative d'une exposition nationale d'art appliqué soit prise pour répondre à l'organisation prévue à Genève en 1918 d'une exposition d'art décoratif français à l'initiative de Daniel Baud-Bovy et d'Armand Cacheux. Le comité directeur de l'Œuvre considère qu'il y a lieu de réagir¹⁸, si bien qu'en février 1914, l'association proclame dans le premier numéro de son bulletin: «La concurrence étrangère est formidable».... On pourrait abandonner au rayon des anecdotes ce prurit chauvin, si l'Œuvre, à l'instar de toutes les institutions artistiques de type SPSAS, n'avait fait campagne avec une constance certaine contre «l'art étranger» et son envahissement¹⁹ et si elle n'avait fait de la priorité aux artistes suisses un des chevaux de bataille de son action. Les archives du Conseil de direction de l'Œuvre montrent que cette attitude était solidement ancrée et déterminait largement la pensée de sa direction. Charles L'Eplattenier apparaît comme le promoteur le plus énergique de cette idéologie, remettant la question à l'ordre du jour en des termes sans équivoque²⁰.



Banque Fédérale, entrée.

En 1916 et en 1919, l'Œuvre avait mis sur pied respectivement une exposition itinérante des arts du feu et, en collaboration avec le Schweizerischer Werkbund, une exposition d'art funéraire. La première de ces manifestations avait été l'occasion pour Charles-Edouard Jeanneret de projeter un aménagement mobile d'exposition²¹, en mars 1916. Il semble qu'il s'ensuivit un désaccord au moment de faire procéder à la réalisation par un menuisier neuchâtois²², celui-ci jugeant finalement le délai insuffisant pour réaliser l'ouvrage. Le projet est abandonné, cependant que les Chaux-de-Fonniers de l'Œuvre interviennent en faveur de Jeanneret, le président Alphonse Laverrière exprime son dépit: «Je n'aurais tout de même pas cru que Jeanneret aurait traité ça de cette façon»²³. Il semble qu'il soit permis de rapprocher cet épisode – documenté par le fonds Laverrière des Archives de la Construction Moderne –, des feuillets numéros 30, 31 et 32 des carnets de croquis de Le Corbusier²⁴ qui présentent des esquisses d'un dispositif d'exposition ainsi qu'une estimation pour la fabrication de onze vitrines.

Lorsque l'Œuvre s'attelle à l'organisation de l'Exposition nationale des arts appliqués (Lausanne, 1922), l'épisode Le Corbusier est oublié depuis longtemps, les distances avec le Schweizerischer Werkbund se sont creusées, en 1918 notamment, et les préoccupations du moment sont celles du «Réveil des Arts appliqués»²⁵. A cette occasion, pour laquelle Payot publie l'ouvrage que nous avons mentionné, deux autres protagonistes de 1913, Held et Laverrière, affirment leur présence avec force. Laverrière dessine les projets d'un «bureau de Monsieur Held» ainsi que ceux d'une «salle à manger» et d'un «salon»²⁶. La menuiserie, dont la raison sociale est à ce moment-là très précisément: «Menuiserie modèle Albert Held & Cie», exécute ces ensembles de mobiliers et les expose avec la mention: «A. Laverrière, architecte OEV; exécution: Held & Cie, ébénistes»²⁷. Cette mention, censée démarquer la menuiserie de son identité manufacturière, la situe très clairement sur le terrain traditionnel de l'art décoratif. Held et Laverrière, avec leurs groupes de mobilier, puisent du reste directement aux sources des arts décoratifs français de la première moitié du XIX^e siècle et de ses avatars stylistiques²⁸. L'exposition de 1922 elle-même rappelle par certains aspects davantage les expositions des «Produits de l'industrie française» instituées en 1798 et régulièrement organisées sous la Restauration et la Monarchie de Juillet²⁹, que celles d'un Deutscher Werkbund ou des Wiener Werkstätte. Anecdote ou détail significatif, les photographies de ces ensembles (salon) sont publiées par Payot en illustration de l'article mentionné de Altherr non loin de la partie même du texte. Evoquant les efforts du Kunstgewerbemuseum de Zürich qui avait organisé «une exposition dont le but était de procurer à la classe ouvrière des meubles simples et bon marché», Altherr constate que ceux-ci furent achetés «par des bourgeois aisés, des médecins et des pasteurs». A qui s'adresse l'Œuvre au début des années vingt? On est tenté de dire que peu lui importait le public: à l'occasion d'une «Exposition d'intérieurs ouvriers»³⁰ s'adressant aux spécialement aux ouvriers, le contenu du message de Laverrière et de l'Œuvre n'est pas fondamentalement différent, seuls varient les registres formels, le programme et les dimensions et la richesse décorative du mobilier considéré convenable à la condition ouvrière³¹.

Sur le registre ironique, on notera que la seule production véritablement de masse qui résulte de la collaboration entre Laverrière et la manufacture d'horlo-



Pendulettes Zénith.

gerie Zénith, par le biais de l'OEV consiste en des réveils matin, lesquels ont le double avantage de rappeler les producteurs à leur tâche et de procurer à l'artiste décorateur une rente appréciable.

L'histoire de l'Œuvre ne pouvant en définitive s'écrire qu'en contrepoint de celle du Werkbund³², elle s'affiche dès le début, mais de manière tout à fait univoque à partir des années 1917-18, comme une suite de renoncements. Les efforts tendant à rompre la logique goût-qualité-débouchés furent bien vite écartés. Les contributions de Charles-Edouard Jeanneret sont restées ponctuelles, marginales, et ses initiatives furent très tôt découragées (débat sur l'enseignement du dessin, aménagement de l'exposition « Les Arts du Feu »). Socialement, l'Œuvre restera l'otage des milieux qui la constituent et lui impriment leur idéologie : architectes, artistes, artisans, petites et moyennes entreprises de l'industrie du luxe (montres) ou de la construction (second œuvre). Ainsi la ligue véhiculera principalement un message qui appelle à la renaissance du « goût » et à une réforme de la signification de l'ornementation. Ce parti pris de Laverrière, le suivisme obligé de Held ou la circonspection de l'horloger Zénith ont le mérite de la cohérence, celle que confère la résistance aux thèses pour la standardisation, propagées par Hermann Muthesius dès 1911 devant le congrès du Werkbund allemand dans son discours, « Wo stehen wir ? ». Pour le menuisier Albert Held – la pratique déterminant la conscience – l'appartenance à l'Œuvre apparaît avant tout comme l'affiliation à un label de qualité, à une opportunité d'ordre propagandiste et commercial. Pour l'horloger Zenith, elle permet d'organiser dans de bonnes conditions la conception, la production et la distribution d'une ligne de produits de la gamme moyenne et haute. Pour l'architecte-président, elle représente une courroie de transmission et contribue centralement à asseoir son autorité sur les instances locales et nationales de l'art et de l'art appliqué entre les deux guerres.

1. Ce texte est une version refondue et augmentée d'une contribution au catalogue publié sous la direction de Joëlle NEUENSCHWANDER : *Les Held de Montreux, une menuiserie modèle*, Cabédita, Lausanne, 1992. L'auteur remercie Antoine Baudin pour sa relecture et les indications stimulantes, les précisions, et les remarques dont il a bien voulu lui faire part pour la rédaction de ce texte.

2. L'Œuvre, copies de la correspondance, pièce n° 70, lettre de A. Laverrière à Benzinger. EPFL : Archives de la construction moderne, fonds Alphonse Laverrière (ACM, fds. AL). Faisant suite à la séance du Conseil de direction du 18 juin 1914, cette lettre informe les intéressés de la répartition des tâches : « Ce travail préparatoire a été réparti de façon suivante : Benzinger : arts graphiques, industrie du papier ; Bastard : céramique, verrerie industries textiles ; Laverrière et Braillard : construction, arts du jardin ; Bopp-Boillot : horlogerie-bijouterie, orfèvrerie ; Angst : industrie du meuble ; Zwahlen : ferronnerie, industrie métallurgique ; L'Eplattenier : arts décoratifs ».

3. Voir les listes des membres publiées dans : *L'Œuvre*, organe [jusqu'en 1915] officiel de la Fédération des architectes suisses et de l'Association suisse romande de l'art et de l'industrie. Il disparaît dès 1933 et se rattache à *L'Architecture Actuelle*, puis au mensuel *L'Œuvre*, En particulier en 1914 et en 1924, le bulletin de l'Œuvre publié régulièrement les mutations et permet de suivre l'évolution des adhésions à l'association. En 1924 on compte par exemple cinq entreprises liées au bâtiment pour toute la Suisse romande et le Tessin.

4. *L'Œuvre*, 1918, n° 9, p. 62.

5. *Ibid.*, 1914, n° 2, Statuts de l'Association. p. 5.

6. Gustave Payot est membre du Conseil de direction jusqu'en 1915 (*ibid.*, n° 8, février 1915, p. 29), il est remplacé par Samuel Payot qui en est membre jusqu'en 1917 (*ibid.*, n° 4, décembre 1917, p. 25).

7. Procès-verbaux du Conseil de Direction de l'Œuvre (originaux signés). 29 mai 1920. EPFL, ACM, fds AL.

8. *Ibid.*, 2 octobre 1920. Le projet porte sur des fascicules de 96 pages, format 22/28, destinés à être vendus en librairie. Les initiants comptent sur une subvention fédérale sous forme de commandes fermes.

9. *Industries d'Art. L'Architecture et l'art appliqué en Suisse. I*, Librairie Payot & Cie, Lausanne et Genève, 1922.

10. PERRET, Paul : « L'art vivant ». in *Industries d'Art, op. cit.*, pp. 5-20.

11. ALTHERR, Alfred : « Le mobilier et la décoration intérieure au XX^e siècle, in *Industries d'Art, op. cit.*, pp. 21-35.

12. JEANNERET, Charles-Edouard : *Etude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, La Chaux-de-Fonds, 1912.

13. Procès-verbaux du Conseil de direction de l'Œuvre, 10 mai 1919. EPFL : ACM, fds AL.

14. Procès-verbaux du Conseil de direction de l'Œuvre, 20 juillet 1918. EPFL : ACM, fds AL. Ce procès-verbal mentionne un rapport rédigé par Charles-Edouard Jeanneret, déjà installé à Paris, dont la diffusion est autorisée « à la condition qu'[il] soit remanié et allégé de ce qui, dans les critiques qu'il contient serait de nature à donner une idée inexacte de l'enseignement en Suisse ». Ce rapport, jamais divulgué en Suisse, sera présenté par Jeanneret en 1919 à Paris.

15. BOUILLON, Jean-Paul : « La vitrine », in *Les années 20. L'âge des métropoles*, Musée des Beaux-Arts, Montréal (éd.), Gallimard, Montréal, 1991.
16. Voir correspondance ACM, Fds L, dossier 2.03.198
17. Mentionnons les principales expositions : 1916: Arts du feu, Genève, La Chaux-de-Fonds, Neuchâtel, Zürich, Lausanne; 1918: Intérieurs ouvriers, Lausanne; 1919: Art funéraire, Lausanne; 1921: Arts graphiques et emballages, Neuchâtel, La Chaux-de-Fonds, Le Locle, Fribourg, Sion, Genève; 1922: Exposition nationale d'Art appliqué, Lausanne.
18. Procès-verbaux du Conseil de direction de l'Œuvre, 20 juillet 1918. EPFL : ACM, fds AL. On lit en page 2 : « il [Laverrière, président] estime que l'Œuvre ne doit pas laisser passer cette manifestation sans lui répondre, toute idée de concurrence étant d'ailleurs exclue, par une exposition d'art suisse ».
19. Très tôt, les publications de l'Œuvre font campagne contre la trop forte influence allemande, voir par exemple *L'Œuvre*, n° 10, avril 1915.
20. Procès-verbaux du Conseil de direction de l'Œuvre, 20 juillet 1918. EPFL : ACM, fds AL. On lit en page 3 : « L'Eplattenier estime que nous ne devons pas admettre d'étrangers, ni comme membres, ni comme exposants [...] nous devons nous en tenir exclusivement aux artistes suisses » ; puis, au début de la séance du 30 novembre, il commente le procès-verbal de la précédente en ces termes : « [il] insiste sur le fait que si nous acceptons maintenant des étrangers très sympathiques nous ne pourrions que difficilement plus tard nous opposer à d'autres admissions ».
21. A. Laverrière-L'Œuvre : correspondance, pces nos 132-139. EPFL : ACM, fds AL.
22. A. Laverrière-L'Œuvre : correspondance [copies], pièce n° 135, lettre de Laverrière à Bopp-Boillot, 15 avril 1916. EPFL : ACM, fds AL.
23. A. Laverrière-L'Œuvre : correspondance [copies], pièce n° 134, lettre de Laverrière à l'Eplattenier. EPFL : ACM, fds AL.
24. BESSET, Maurice, FRANCLIEU de, Françoise, WOGENSCKY, André : *Le Corbusier Sketchbooks, Volume 1, 1914-1918*, Thames & Hudson, London, 1981. Concernant la transcription du texte du feuillet n° 30, nous lisons « exposition actuelle » et non « exposition éventuelle ». L'installation était destinée à être montée dans des salles d'exposition des villes d'accueil. La correspondance de Laverrière à l'Eplattenier fait état de vitrines (pièce n° 130, 28 mars 1916) qui pourraient être celles calculées par Jeanneret au feuillet n° 31.
25. *L'Œuvre*, n° 3, mars 1922. G. de Montenach écrit : « [L'exposition] n'aura pas seulement un caractère artistique et esthétique, mais elle servira à galvaniser toute une production, à donner une vitalité nouvelle à plusieurs industries et elle contribuera enfin, à la lutte entreprise contre le marasme qui immobilise le monde des affaires.
26. EPFL : ACM, fds AL, cotes 2.04.016 et 2.04.018
27. Il ne semble pas que Held ait fait de cette apparition dans le domaine de l'art décoratif une question de principe : A l'Exposition internationale des arts décoratifs de Paris de 1925, il est récompensé d'une médaille d'or en classe 8 : « Art et industrie du bois et du cuir » ; il faut noter que cette classe est nettement distincte de la classe 7 « Ensembles de mobilier » qui paraît attirer surtout des artistes-décorateurs. Held se détourne donc délibérément de cette catégorie.
28. Les meubles du salon néo-restauration exposés à Lausanne en 1922, illustrent bien les propos de Laverrière dans son discours inaugural où il encourage à la création de formes nouvelles, en reprenant la « tradition qui nous donne toujours, à chaque époque la grande leçon de modernisme », *L'Œuvre*, n° 5, mai 1922.
29. Pour ces expositions, voir : ALCOUFFE, Daniel, DION-TENENBAUM, Anne, ENNÈS, Pierre : *Un âge d'or des arts décoratifs*, catalogue d'exposition, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1991.
30. *Industries d'art*, op. cit. note 9, p. 33.
31. Expositon d'Intérieurs ouvriers organisée par l'Œuvre à Lausanne, 1918. Projets A. Laverrière. EPFL : ACM, fds AL, dossier cote 2.04.107.
32. GUBLER, Jacques : *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, L'Age d'homme, Lausanne, 1975, pp. 42-43.