

Le mur invisible : l'historiographie du papier peint en Suisse dans la première moitié du XXe siècle

Autor(en): **Lüthi, Dave**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **68 (2011)**

Heft 2-3

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-389676>

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.

Le mur invisible

L'historiographie du papier peint en Suisse dans la première moitié du XX^e siècle

par DAVE LÜTHI

En Suisse, l'émergence de l'intérêt pour le patrimoine national durant la seconde moitié du XIX^e siècle s'accompagne de l'étude progressive des édifices anciens, publics ou privés. Si l'architecture est la première à faire l'objet de publications, le décor intérieur n'est pas longtemps en reste. En effet, dès les années 1910, plusieurs auteurs se penchent sur ce que l'on appelle alors la « maison bourgeoise » – mais qui, de fait, est patricienne plutôt que bourgeoise – afin de rassembler les « trésors de nos vieilles demeures »¹ et de « constituer une collection aussi riche et aussi complète que possible de documents utilisables dans les constructions actuelles ».² Le renouveau contemporain de l'art de l'aménagement intérieur explique sans doute la floraison de publications dans les années 1910–1930 sur les décors anciens. La plupart de ces ouvrages, particulièrement ceux constituant la série de *La Maison bourgeoise en Suisse*, sont d'ailleurs initiés par des architectes. Ces volumes montrent une sélection d'édifices considérés comme les fleurons de la production helvétique, qu'elle soit patricienne, bourgeoise ou rurale. Ils fournissent une topographie fouillée et idéalisée du patrimoine *in situ* digne de jouer le rôle de modèle. D'autres auteurs allemands travaillent sur la thématique du décor intérieur dans ces mêmes années : les ouvrages fondamentaux de Max Lüthi et de Max Lutz publiés respectivement en 1927 et 1930³ retiendront aussi notre attention.

A la lecture de ces textes, l'amateur de papiers peints sera frappé de l'absence presque complète de cette thématique devenue centrale pour nous depuis une vingtaine d'années.⁴ Au-delà des conditions objectives de conservation et de visibilité de ces éléments, parfois alors cachés et remis au jour plus récemment, se pose la question de l'aveuglement face au papier peint. Afin de comprendre les raisons de cette absence, il convient de s'intéresser au statut du papier peint dans les années 1910–1940, de cerner à partir des textes et des images les approches des auteurs de la période afin de définir leur(s) intérêt(s). Et si cet aveuglement n'était pas innocent ?

Le statut du papier peint durant l'entre-deux-guerres

Deux approches peuvent être mises en perspective pour définir ce statut, l'une économique, l'autre esthétique.

Durant l'entre-deux-guerres, la production suisse du papier peint représente une branche de l'industrie tout à fait secondaire, avec des exportations culminant à 35 000 francs en 1932.⁵ La vente de papier peint est en revanche très florissante ; la même année sont écoulés des produits allemands avant tout (bon marché, près de 80% des importations), anglais (monotones selon un marchand, 7,7%), belges (6,2%) et français (les plus chers, 6,5%), pour un chiffre d'affaires de plus de 2 millions de francs.⁶ Sa consommation est intimement liée au marché de la construction et à ses aléas (fig. 1) ; il constitue entre 0,5 et 1,2% du budget global de la construction d'un immeuble. Après une crise majeure entre 1913 et 1919, les importations retrouvent leur niveau d'avant-guerre en 1926, pour le dépasser autour de 1930. Toutefois, dans un domaine continuellement soumis à des phénomènes de mode (19% du prix de vente du papier peint constitue une prime de risque – *Moderisiko*), ce sont surtout les papiers simples et bon marché qui sont d'usage. La production suisse ne se singularise que par des papiers lavables dits « hygiéniques », très appréciés pour les édifices publics. Les plus réputés sont fabriqués par la manufacture bâloise Salubra.

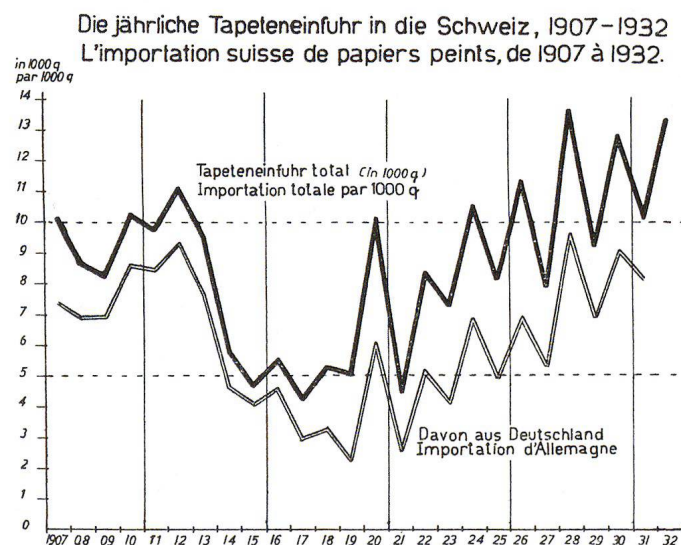


Fig. 1 Importation des papiers peints en Suisse entre 1907 et 1932, avec mise en évidence de la production allemande (tiré de *Der Schweizerische Tapetenhandel*, Berne 1933).



Fig. 2 Publicité pour les papiers peints Meystre (tiré d'*Art, vie et cité*, n° 6, 1939).

Le rapport esthétique des années 1910–1940 avec le papier peint et le décor mural en général est influencé par deux perceptions contradictoires : d'un côté, la tradition du « mur orné » demeure la norme ; elle affirme la bidimensionnalité de la paroi par de grands aplats de couleurs portant des motifs figuratifs ou non (fig. 2). De l'autre, dans une tendance nouvelle, théorisée et diffusée par le *Bauhaus* notamment, les plus avant-gardistes défendent l'usage de couleurs (pures, en tons ou demi-tons) pour célébrer la tridimensionnalité des espaces, pour placer des accents (fonctionnels et non décoratifs) ou pour créer une ambiance liée à la fonction (chaque couleur étant investie d'un effet particulier).⁷ Depuis le renouveau décoratif des années 1900, le papier peint est à nouveau un élément notable des décors intérieurs ; bien que surchargés à nos yeux (motifs floraux généreux ne laissant qu'à peine apercevoir le fond coloré), les exemples publiés sont souvent décrits comme clairs et calmes (*hell und ruhig*) à l'instar de ceux du Parkhotel de Weggis,⁸ qui résultent du choix spécifique des architectes.⁹ Ils sont opposés en cela à ceux du XIX^e siècle finissant, dont on critique le caractère sombre et poussiéreux (*dunkel und schmutzig*).¹⁰ Le « calme » du mur semble essentiel pour les architectes des années 1920 car, grâce à un papier peint sobre et dépourvu d'éléments appliqués, on agrandit visuellement l'espace.¹¹ Cette ambiguïté du rôle de la paroi (elle doit définir un espace mais être aussi transparente) est caractéristique du temps et empêche les grandes révolutions en matière de décor : de fait, la diversité règne. Face à la production hygiénique ou douceuse qui fait sa publicité dans les revues d'art décoratif et d'architecture,¹² les papiers peints Art Déco signés par des artistes-peintres (Jean-Louis Gampert, Henry Bischoff et Louis Amiguet travaillent pour la firme Grandchamp à Genève) restent confinés à un certain type d'intérieurs attachés aux valeurs traditionnelles du décor, que revendiquent des associations d'artistes telles que l'Œuvre. Dès les années 1940, il faudra aussi compter avec le retour des tissus tendus, triomphe du *hell und ruhig*. Ce sont d'ailleurs ces qualités qu'on reconnaît – parfois à contre-sens à nos yeux – aux papiers peints anciens dans les ouvrages de l'époque :¹³ il est temps de s'y pencher (fig. 3).

Montrer et décrire le décor intérieur

Les publications prises en compte montrent de nombreux points communs : d'une part, elles s'insèrent toutes dans une fourchette chronologique assez brève, courant de 1910 à 1940, et, pour la plupart, datent des années 1920. D'autre part, les supports visuels employés sont fréquemment les mêmes : ainsi, Lutz et Lüthi se réfèrent à *La Maison bourgeoise* et réutilisent l'iconographie antérieure.¹⁴ La cohérence du corpus et de sa représentation est flagrante : il s'agit, *grosso modo*, de montrer les résidences suisses des XVI^e–XVIII^e siècles, en mettant en évidence les éléments



Fig. 3 Maienfeld, Sprecherhaus, cabinet revêtu de papier peint (1754) (tiré de MAX LUTZ, *Schweizer Stube*, Berne 1930).

topiques, perdurant durant deux voire trois siècles, et comment les apports extérieurs, notamment français et allemands, sont intégrés par les artistes régionaux dans une synthèse perçue comme toute helvétique.

De manière générale, on peut distinguer trois types de représentations des intérieurs. Le premier, fréquent dans *La Maison bourgeoise*, est le relevé au trait figurant soit une paroi, soit une coupe (de la pièce ou de l'édifice) ; le deuxième, la photographie noir-blanc, est le plus commun ; le dernier, très apprécié de Lutz, est le dessin perspectif exécuté sur une base photographique. Les relevés donnent une vision « objective » des objets représentés qui, par la nature même du procédé, perdent non seulement tout relief, mais aussi toute texture et tout coloris (fig. 4). On n'en voit plus guère que la silhouette et le contour des éléments saillants ; paradoxalement, dans ces dessins, l'intérêt se porte donc sur le relief au détriment des éléments bidimensionnels du décor (marqueterie, peintures appliquées au lambris, tapisserie, papiers peints) car ils perturbent la lecture de la composition d'ensemble. La vue photographique procède tout différemment (fig. 5). D'une part, elle

expose tout ce que le dessin gomme (perspective, relief, textures – la couleur exceptée toutefois), d'autre part, elle fournit aussi des indices de la taille des pièces représentées par la présence d'objets quotidiens (mobiliers notamment) qui donnent l'échelle. Le point de vue est situé en général à hauteur d'œil, et le photographe cherche un angle de vue oblique montrant deux parois à la fois, au moins partiellement, ainsi qu'une partie du plafond, objet de grand intérêt pour ses ornements de stuc. Les objets tridimensionnels (lambris, mobilier, cheminées, poêles en faïences) apparaissent avec plus de prégnance et s'imposent comme les éléments majeurs du décor, d'autant plus que l'éclairage, généralement naturel et latéral, rend les reliefs avec vigueur. Les vues frontales sont plus rares et servent souvent à souligner le caractère monumental de certaines salles. Le troisième type de représentation, le dessin perspectif au trait, reprend la plupart des procédés décrits ci-dessus mais, bien sûr, il ne rend pas le jeu d'ombre et de lumière, pas plus que celui des textures et des couleurs (fig. 6–7). Il transmet une image « transparente » du décor, où les éléments semblent flotter dans un espace dont ils

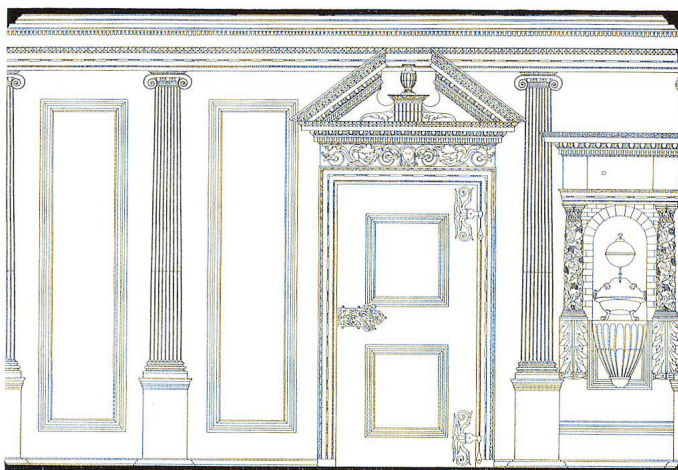


Fig. 4 Andeer, maison Conrad, relevé d'un lambris de la Prunkstube (tiré de *Das Bürgerhaus im Kanton Graubünden*, Zurich 1924).

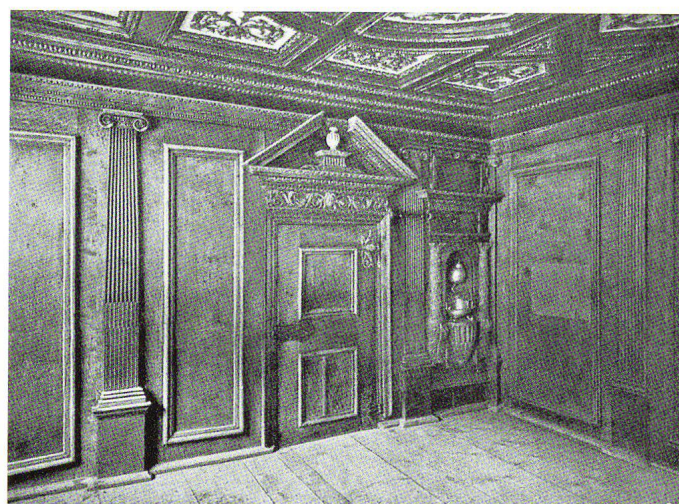


Fig. 5 Andeer, maison Conrad, vue photographique de la Prunkstube (tiré de *Das Bürgerhaus im Kanton Graubünden*, Zurich 1924).

déterminent les contours (parois, lambris, portes) ou constituent le contenu (meubles). Le dessin met en valeur les volumes, qu'ils soient contenant ou contenu : on peut y lire une conséquence directe de l'esthétique du temps. Lutz lui-même rappelle que le mur doit se faire discret pour mettre en valeur le mobilier, les œuvres d'art et les habitants.¹⁵

Quelle place occupe le papier peint dans ces représentations ? Une place bien maigre à vrai dire. En cherchant à repérer dans ce corpus d'ouvrages des ensembles aujourd'hui bien connus, nous avons pu constater que la plupart ne sont pas montrés ou, quand ils le sont, on ne les décrit guère, voire pas du tout. Les commentaires eux-mêmes ne font que confirmer l'impression découlant de l'approche visuelle du corpus : seuls les éléments en relief intéressent

les auteurs, qui regardent à peine les décors muraux, qu'ils soient peints, de toile ou de papier. Le cas de la maison Von Schwartz auf dem Sand à Coire (vers 1700) est caractéristique à cet égard. Quatre pages comportant deux plans, trois coupes, deux élévations et dix photographies documentent cet objet majeur du patrimoine grison (fig. 8–9). Boiseries et stucs sont à l'honneur tant en images qu'en texte :

« Geringer Aufwand in Täferwerk, dafür kein Sparen an Stuck in den vollen saftigen Formen des späten Barock. Die Flächen sind energisch mit kräftigen Profilen oder derben Blattgewinden in Rahmen und Mittelfelder klar geteilt. In den Rahmen liegen grossgeschlungene Akanthuswedel oder Zweige, in den Medaillons Putten, Wapen oder Allegorien [...]. »¹⁶

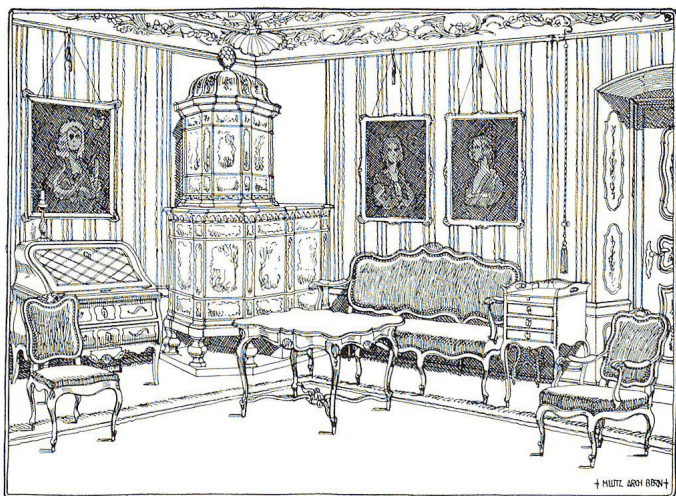


Fig. 6 Altdorf, Eselmätteli, la chambre verte dessinée au trait (tiré de MAX LUTZ, *Schweizer Stube*, Berne 1930).

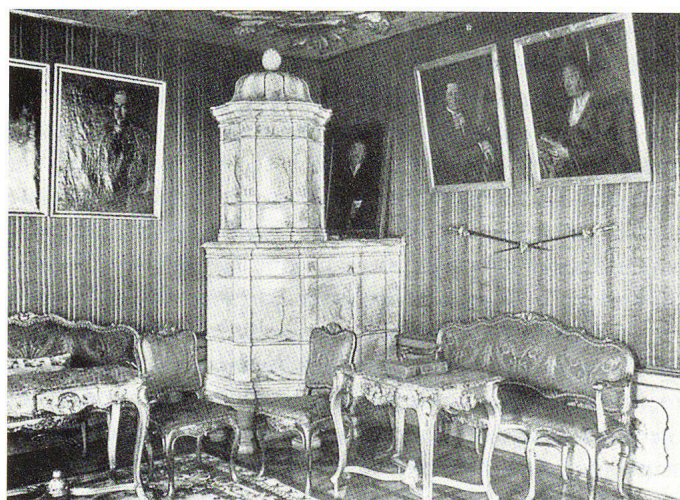


Fig. 7 Altdorf, Eselmätteli, la chambre verte, photographie publiée successivement dans *Das Bürgerhaus in Uri*, puis par Max Lüthi et Max Lutz.

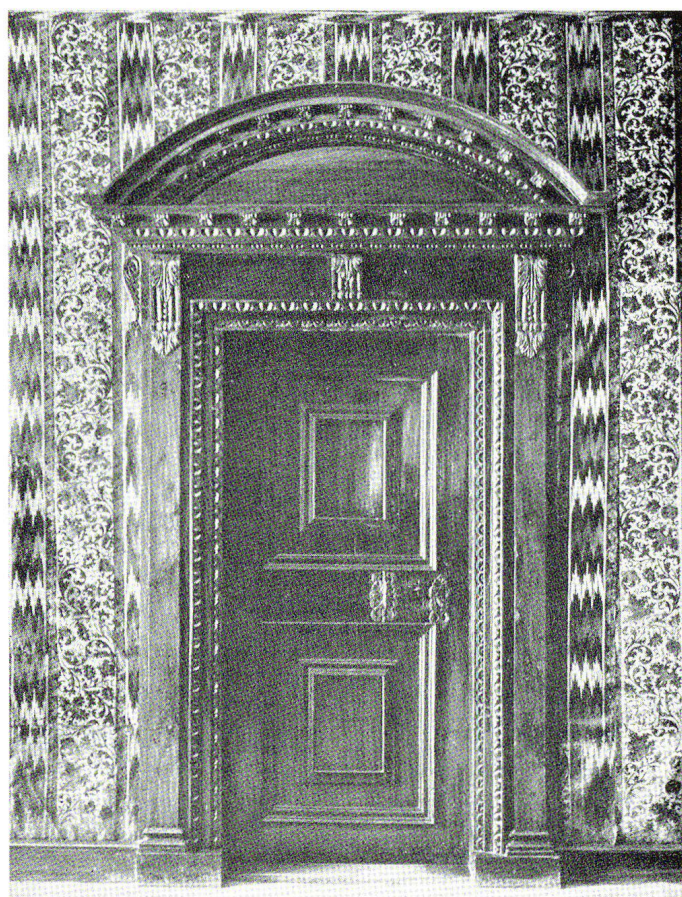


Fig. 8–9 Coire, maison Von Schwartz auf dem Sand, vues du couloir du premier étage avec un papier tontisse (tiré de *Das Bürgerhaus im Kanton Graubünden*, Zurich 1924).

Les surfaces sont donc perçues comme des supports à cloisonnements, à moulures, à motifs en relief. A y regarder de plus près, on devine un papier peint sur deux photographies (porte du couloir du premier étage et vue générale dudit couloir). Selon Hermann Schöpfer, il s'agit d'une tenture tontisse veloutée à motif de points de Hongrie et rayures florales datant des environs de 1700 et de fabrication vraisemblablement anglaise; elle est aujourd'hui déposée, sans que sa localisation soit connue.¹⁷ Pour Erwin Poeschel, l'historien de l'art auteur du texte de *La Maison bourgeoise*,¹⁸ il s'agissait d'un cuir de Cordoue...¹⁹ L'auteur, s'il parle bien de ce que nous avons sous les yeux dans sa publication, ne prête visiblement guère d'attention à ce revêtement dont il ne reconnaît pas la texture; s'il ne s'agit pas de la tenture publiée – ce qui est plus probable –, Poeschel n'en parle donc tout simplement pas. Les photographies du couloir s'ingénient quant à elles à mettre en valeur les éléments en relief tels que les portes et leurs encadrements à fronton cintré – dont l'effet est mis à mal dans la vue frontale par l'effet chamarré de la tontisse – ou les stucs du plafond.

A proximité, dans le Neues Gebäu (1751–1752), si l'auteur décrit les décors peints des boiseries de la chambre chinoise avec quelque emphase, c'est surtout la plasticité des lambris et des stucs qui, une fois encore, retient son

attention: « Wo Täfer die Wände und Decken verkleiden, begnügen sich nun die Profile mit mässigeren Schwellungen, als wir sie im Alten Gebäu treffen. Der Stuck aber ist kräftig, ja an manchen Stellen, wie im Saal oder an den Medaillons, auffallend hoch gearbeitet. »²⁰ Les éléments décoratifs « fixes » et rattachés à l'architecture (les cadres et les corps de moulures) sont valorisés au détriment des éléments décoratifs rapportés, bien négligés quant à eux.

Neuchâtel, dont l'importante collection de papiers peints *in situ* a retenu l'attention des chercheuses et des chercheurs depuis les années 1980,²¹ laissera également bredouilles les lecteurs de *La Maison bourgeoise*: aucun des papiers aujourd'hui célèbre (maison du Tilleul à Saint-Blaise, Trois-Rods à Boudry) n'y est montré. Le seul papier peint mentionné, celui du petit salon de l'hôtel Pourtalès-Castellane à Neuchâtel (1814–1816), est étrangement représenté par le biais du relevé d'une paroi et commenté de manière imprécise (fig. 10):

« [L]es décorations intérieures relèvent du plus pur style Empire; [...] l'on s'est contenté de simples papiers verts sur lequel [sic] s'inscrivent en or les sphynx, les médaillons renouvelés de l'antiquité ainsi que les petites fleurs stylisées, si fort à la mode au début du XIX^e siècle. »²²

La description n'est pas claire : le « papier vert » est-il le papier peint situé au-dessous de la frise, ou s'agit-il du fond des motifs dorés ? Dans les *Monuments d'art et d'histoire*, Jean Courvoisier évoque avec plus de précision la frise de mastic-pierre de la manufacture de Joseph Beunat posée au-dessus d'un papier peint aux motifs en quinconce – celui représenté sur le relevé – qu'il date de ... 1880.²³ Une fois encore, le papier peint semble poser problème à ses rares observateurs de l'Entre-deux-guerres, qui ne s'intéressent visiblement que peu à lui.

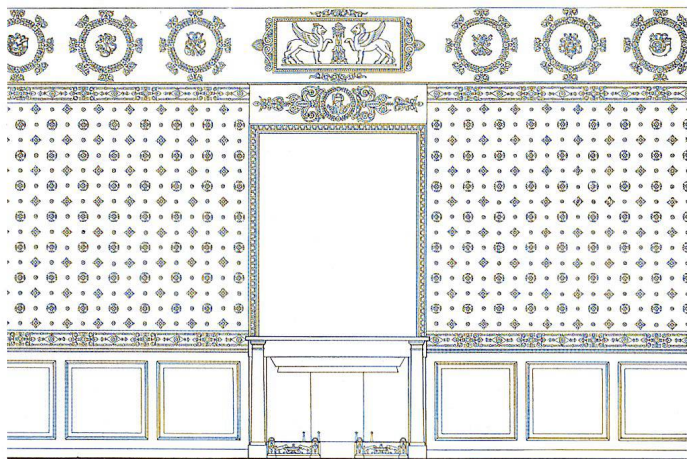


Fig. 10 Neuchâtel, hôtel de Castellane-Pourtalès, relevé d'une paroi d'un salon (tiré de *Das Bürgerhaus in der Schweiz*, canton de Neuchâtel, Zurich et Leipzig 1932).

La prééminence du fait-main

L'ouvrage de Max Lüthi permet en partie de comprendre les raisons du dédain ostensible pour le papier peint. Cette étude fait grand cas des lambris et autres revêtements en bois, qui s'inscrivent dans la tradition suisse des chambres boisées et peintes des XVI^e et XVII^e siècles telles que l'on peut les observer dans plusieurs musées historiques (Zurich, Berne et Genève notamment). L'auteur décrit en détail toutes sortes de procédés permettant d'orner des lambris parfois très sommaires, à l'exemple de salons de demeures du nord-est de la Suisse. Retiennent son attention les différents types de peintures sur boiseries ainsi que les *Leinwände*, ces toiles peintes tendues au-dessus de lambris d'appui, si caractéristiques selon lui de l'art rocaille (ou *Frührokoko*) des années 1730–1750. Elles-mêmes peuvent être traitées de différentes manières, soit comme des copies de damas, d'imitation de tapisseries ou de papiers peints, peintes à l'aquarelle ou à l'huile. Pas un mot, en revanche, sur les papiers peints, qu'il ne montre pas. Une énumération similaire se retrouve dans l'un des volumes bâlois de *La Maison bourgeoise*, sans que ne soit faite là non plus aucune mention du papier peint.²⁴ Chez

Lüthi, cette ignorance semble s'expliquer par un mépris marqué pour la production sérielle d'éléments décoratifs : « In der Westschweiz wird es Mode, dass man ganze Innendekorationen direkt aus dem Ausland bezieht [...]. Nachteilig war dabei, dass oft Dutzendware an Stelle früherer handwerklicher Qualitätsarbeit tritt; dagegen wirkte das für die rasche Verbreitung des französischen Régence-Stiles, der eine Fülle von wertvollen künstlerischen Anregungen brachte. »²⁵ Au-delà de la critique de la banalité des produits, c'est aussi leur provenance étrangère qui semble déranger : lorsqu'il évoque les décors rococo, l'auteur ne manque pas de rappeler leurs modèles français en évoquant les noms de Boffrand, Gabriel et Verbeckt. Il dénonce aussi incidemment la modification rapide du goût imposé par la France au XVIII^e siècle, à laquelle le papier peint doit justement son succès... Max Lutz le suit dans cette défense d'un goût constant, digne et empreint de simplicité lorsqu'il tente de définir la *Schweizer Heimatkunst*.²⁶ Il le rejoint aussi dans sa lecture cyclique de l'art, où l'industrialisation joue un rôle de dégradateur de la production artistique (ou du moins artisanale) et du goût des bourgeois pour leur aménagement intérieur ; ainsi, il dénonce les fades *ersatz* appréciés dès la seconde moitié du XIX^e siècle au détriment de produits manufacturés, discrètement élégants, dignes par leur sobriété, solides, bref, sincères.

A défaut d'un véritable discours sur le papier peint, les *indiennes*, ces toiles peintes qui constituent l'un des fleurons des manufactures de l'Ancien Régime, offrent un point de comparaison pertinent pour le papier peint. En effet, ce n'est sans doute pas un hasard si à la même époque, en 1923, la première étude sérieuse due à Alice Dreyer aborde son histoire sous l'angle économique plutôt qu'artistique.²⁷ Comme le souligne un autre auteur, « en fait, il s'agit de vieux chiffons » dont « l'histoire est magnifique »,²⁸ mais dont l'esthétique ne mérite visiblement pas que l'on s'y arrête trop longtemps ;²⁹ ce sujet sera d'ailleurs l'apanage des historiennes de l'art, ce qui dénote sans aucun doute la valeur secondaire accordée à ce type de production à l'époque.³⁰ Comme le papier peint, les *indiennes* souffrent de la nature triviale de leur matériau de support : la toile, ainsi que le papier, n'ont pas la noblesse intrinsèque du bois ou de la laine des tapisseries ; à l'instar du papier peint, les *indiennes* ne sont que des éléments de décor produits en série, sans qu'une main individuelle puisse être identifiée, reconnue. Aucune signature non plus – les rares études sur le papier peint³¹ citent prudemment l'atelier de Réveillon ou la manufacture Zuber, qui ne représentent pas *une* personne : cette absence de paternité et d'identification d'une « patte » à une époque friande d'attribution et de *connoisseurship* joue évidemment aussi en la défaveur de ces décors anonymes. Le stuc peut être avancé comme contre-exemple : cette technique de sculpture occupe une place de choix, alors même qu'elle est souvent anonyme. Qu'elle soit un travail artistique dans laquelle la main se lit suffit à créer sa valeur.



Fig. 11 Soleure, maison Zetter, salon décoré d'un papier peint panoramique (tiré de *Das Bürgerhaus in der Schweiz, Kanton Solothurn*, Zurich et Leipzig 1929).

L'exception du panorama

Les seules vues de papier peint constituant une iconographie documentaire valable sont, tant dans *La Maison bourgeoise* que dans les ouvrages de Lüthi et Lutz, celles qui montrent des papiers panoramiques datant du tout début du XIX^e siècle. Ces vues constituent de véritables raretés. Par rapport aux procédés iconographiques habituels, elles sont tout à fait étonnantes : les pièces sont présentées vides, sans mobilier, le cadrage centré sur les papiers – la différence est frappante avec des vues telles que celle du salon de la maison Zetter à Soleure où poêle et boiseries perturbent la lecture du papier panoramique (fig. 11).³² La volonté de montrer l'ensemble du décor est manifeste. Le contraste avec les papiers peints plus anciens est flagrant. Ici, le mur n'est plus segmenté ; il est unifié par le papier. Il permet une nouvelle lecture du mur, non plus « fermé » par son décor, mais au contraire ouvert par celui-ci : on retrouve l'ambiguïté goûtée à l'époque du mur « invisible », conjuguée au rejet du décor fragmenté s'il n'est pas traité en trois dimensions et rattaché à l'architecture.

Autre particularité : dans les commentaires apparaissent aussi des indications de provenance (par exemple Rixheim) ; cet indice tend à démontrer que l'identification des décors, aussi partielle soit-elle, concourt visiblement à la reconnaissance du papier peint et de sa prise en compte dans l'étude du décor intérieur.

En effet, dès qu'il est daté et situé dans un espace de production artistique, cet artefact importé peut être différencié de la production locale. Dès lors, les auteurs souligneront le talent de l'artisanat helvétique qui parvient soit à se passer de papier peint, soit à intégrer habilement ce type d'éléments rapportés... La question de l'intégration des styles d'importation est centrale dans le contexte nationaliste des années d'entre-deux-guerres. Chez Lutz, elle prend une tournure toute particulière : le rejet du style Empire, expression impériale trop rapidement épanouie, lui apparaît ainsi comme la manifestation d'une réaction républicaine.³³ Cette question du choix entre en écho avec la production artistique contemporaine, qui connaît un renouveau conditionné à la fois par les courants internationaux et par une certaine tradition nationale. C'est donc

vraisemblablement en raison des liens ambigus entre la redécouverte du patrimoine artistique ancien et la création contemporaine que le papier peint souffre d'un désintérêt certain. Il faudra attendre un retour de mode et, paradoxalement, l'industrialisation massive de la fabrication

du papier peint, durant les années 1960–1970, pour que le regard des historiennes et des historiens, puis d'un plus large public, se pose – enfin – sur ce décor ancien, fragile et artisanal.³⁴

ADRESSE DE L'AUTEUR

Dave Lüthi, Professeur, section d'histoire de l'art, Université de Lausanne, Anthropole, CH-1015 Dorigny

NOTES

¹ Titre d'un ouvrage collectif paru en 1930 à Lausanne.

² Introduction au premier volume de *La Maison bourgeoise en Suisse: Das Bürgerhaus in Uri* (= *La Maison bourgeoise en Suisse*, vol. 1), Bâle 1910, p. VII.

³ MAX LÜTHI, *Bürgerliche Innendekoration des Spätbarock und Rokoko in der deutschen Schweiz*, Zurich 1927 (publication de sa thèse de doctorat). – MAX LUTZ, *Die Schweizer Stube: 1330–1930*, Berne 1930.

⁴ A ce propos, voir le récent article d'HERMANN SCHÖPFER, « Une branche de l'artisanat d'art qui mérite d'être prise au sérieux... ». *Esquisse d'une histoire du papier peint en Suisse*, in: HELEN BIERI THOMSON (dir.), *Papiers peints, poésie des murs: les collections du Musée national suisse* (catalogue d'exposition), Lausanne 2010, p. 139–161.

⁵ A ce sujet: *Der schweizerische Tapetenhandel* (= Veröffentlichung der Preisbildungskommission des Eidg. Volkswirtschaftsdepartementes Nr. 9), Berne 1933.

⁶ *Der schweizerische Tapetenhandel* (cf. note 5), p. 2.

⁷ Voir par exemple: ALFRED ROTH, *Von der Wandmalerei zur Raummalerei*, in: *Das Werk*, 1949, n° 2, p. 52–58.

⁸ JULES COULIN, *Neue Bauten der Architekten B.S.A. Möri und Krebs, Luzern*, in: *Das Werk*, 1914, n° 2, p. 1–5: « Helle, ruhige Tapeten, mit Deckenfries, helles Holzwerk, gute Leuchtkörper vollenden den freundlichen und auch hygienisch untadeligen Eindruck [...] Das Damenzimmer ist eine Note feierlicher gestimmt, strenger in den Möbelformen, die dekorative Tapete wird von einem ruhigen ornamentalen Band abgeschlossen [...] »

⁹ « Wo die Architekten das Mobiliar nicht selbst beschaffen konnten, haben sie durch die Wahl der Tapeten, der Leuchtkörper, durch die Musterung des Holzwerkes oder andere, dem bewußt Sehenden bald offenbare Mittel eine persönliche Note angeschlagen » (JULES COULIN, [cf. note 8], p. 4).

¹⁰ GUSTAV E. PAZAUREK, *Die Tapete. Beiträge zu ihrer Geschichte und ästhetischen Wertung*, Stuttgart 1922, p. 65.

¹¹ MAX LUTZ (cf. note 3), ill. 515: « Niedere Möbel mit betonter Horizontale und ruhige Wände mache den Raum gross ».

¹² Voir les publicités pour les « Prof. Wach-Tapeten » de la firme Wirz-Wirz dans les années 1930 dans la revue *Das Werk*, avec échantillon.

¹³ « Einige Stuben mit hellen, freundlichen Tapeten geschmückt », légende Max Lutz à propos d'un cabinet de la Sprecherhaus de Maienfeld (1754) et du salon de l'Eselmätteli à Altdorf (vers 1770) (MAX LUTZ [cf. note 3], p. 168–169).

¹⁴ 17 des 88 photographies publiées par Lüthi sont issues des collections de *La Maison bourgeoise* (MAX LÜTHI [cf. note 3], p. 92), alors que nombre d'images (photographies ou dessins) de Lutz proviennent de la même source. A titre d'exemple, on peut citer la figure 77 de Lüthi (« grünes Gastzimmer » de l'Eselmätteli à Altdorf), reprise de *Das Bürgerhaus in Uri* (cf. note 2), publiée à nouveau par Lutz sous forme photographique (ill. 255) et de dessin au trait (ill. 242).

¹⁵ « Ruhige Wände: (sic) mit einfach glatten Sperrholztüren, in leichten, empfindsamen Farben, geben den Menschen, Möbeln und wenigen, guten Kunstwerken den besten Hintergrund [...] » (MAX LUTZ [cf. note 3], p. 313, chapitre « Die Moderne » où il commente des réalisations des années 1926–1930, dont les siennes propres).

¹⁶ *Das Bürgerhaus im Kanton Graubünden*, vol. 2 (= *La Maison bourgeoise en Suisse*, vol. 14), Zurich 1924, p. XXII.

¹⁷ HERMANN SCHÖPFER (cf. note 4), p. 146.

¹⁸ Il sera aussi l'auteur des *Monuments d'art et d'histoire* du canton des Grisons; il a suivi une formation de juriste à Munich et se tourne vers le domaine monumental lors d'une cure antituberculeuse à Davos en 1913 (<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D41367.php>, consulté le 4 novembre 2010).

¹⁹ « Die Wände des Ganges und wohl auch mancher Zimmer verkleideten kostbare Cordobatapeten, mit zierlichsten Ornamenten reich verziert » (*Das Bürgerhaus im Kanton Graubünden* [cf. note 16], p. XXI–XXII).

²⁰ *Das Bürgerhaus im Kanton Graubünden* (cf. note 16), p. XXVI.

²¹ Notamment dans les actes du colloque de 1996: CLAIRE PIGUET / NICOLE FROIDEVAUX (éd.), *Copier coller: papiers peints du XVIII^e siècle*, Neuchâtel 1998.

²² *La Maison bourgeoise en Suisse, canton de Neuchâtel* (= *La Maison bourgeoise en Suisse*, vol. 24), Zurich 1932, p. XLV et pl. 60.

²³ JEAN COURVOISIER, *Les Monuments d'art et d'histoire du canton de Neuchâtel: n° 1, la ville de Neuchâtel*, Bâle 1955, p. 352.

²⁴ Le chapitre consacré au décor mural au XVIII^e siècle mentionne des tapisseries (Aubusson, Gobelins), des toiles de lin peintes, les peintures murales (notamment celles signées par Joseph Esperlin), enfin des papiers de Chine. Voir *Kanton Basel-Stadt (III. Teil) und Basel-Land* (= *La Maison bourgeoise en Suisse*, vol. 23), Zurich 1931, p. LIII, pl. 85–88 et 109.

²⁵ MAX LÜTHI (cf. note 3), p. 40.

²⁶ MAX LUTZ (cf. note 3), p. 7.

²⁷ ALICE DREYER, *Les toiles peintes en pays neuchâtelois*, Neuchâtel / Paris [1923]. Il s'agit de la thèse n° 75 soutenue à la Faculté de Droit de l'Université de Neuchâtel (et non à celle des Lettres comme indiqué dans le catalogue RERO).

- ²⁸ EDMOND BOHY, *Les indiennes neuchâtelaises*, in : Trésors de nos vieilles demeures, Lausanne 1930, p. 85–94, ici p. 85.
- ²⁹ Même le très prolifique historien de l'art français HENRI CLOUZOT (1865–1941), qui se penche alors sur les toiles imprimées dans deux *opus*, ne parle guère de l'aspect visuel de ces produits (*La manufacture de Jouy et la toile imprimée au XVIII^e siècle*, Paris / Bruxelles 1926 et, avec HENRY-RENÉ D'ALLEMAGNE, *La toile imprimée et les indiennes de traite*, Paris 1942).
- ³⁰ Après Alice Dreyer, DORETTE BERTHOUD publiera *Les indiennes neuchâtelaises*, Boudry 1951.
- ³¹ Comme HENRI CLOUZOT, *Le papier peint en France du XVII^e au XIX^e siècle*, Paris 1931.
- ³² *Kanton Solothurn* (= *La Maison bourgeoise en Suisse*, 21), Zurich 1929, pl. 45.
- ³³ MAX LUTZ (cf. note 3), p. 237.
- ³⁴ A ce sujet : HERMANN SCHÖPFER (cf. note 4).

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1 : Tiré de *Der Schweizerische Tapetenhandel*, Berne 1933.

Fig. 2 : Tiré d'*Art, vie et cité*, n° 6, 1939.

Fig. 3 : Tiré de MAX LUTZ, *Schweizer Stube*, Berne 1930, p. 168, fig. 253.

Fig. 4 : Tiré de *Das Bürgerhaus in der Schweiz. XIV. Band. Das Bürgerhaus im Kanton Graubünden, I. Teil*, Zurich 1923, table 89, fig. 2.

Fig. 5 : Tiré de *Das Bürgerhaus in der Schweiz. XIV. Band. Das Bürgerhaus im Kanton Graubünden, I. Teil*. Zurich 1923, table 89, fig. 1.

Fig. 6 : Tiré de MAX LUTZ, *Schweizer Stube*, Berne 1930, p. 161, fig. 242.

Fig. 7 : Tiré de *Das Bürgerhaus in der Schweiz. Bd. I. Das Bürgerhaus im Kanton Uri*, Zurich 1950, table 54.

Fig. 8–9 : Tiré de *Das Bürgerhaus in der Schweiz. XIV. Band. Das Bürgerhaus im Kanton Graubünden, XIV. Band. Das Bürgerhaus im Kanton Graubünden, II. Teil*, Zurich 1924, table 29, fig. 4, table 31, fig. 1.

Fig. 10 : Tiré de *Das Bürgerhaus in der Schweiz, XXIV^e volume, canton de Neuchâtel*, Zurich et Leipzig 1932, planche 60, fig. 2.

Fig. 11 : Tiré de *Das Bürgerhaus in der Schweiz, XXI. Band, Kanton Solothurn*, Zurich et Leipzig 1929, p. 45, fig. 1.

RÉSUMÉ

Dans la première moitié du XX^e siècle, alors que le patrimoine bâti suisse fait l'objet de nombreuses études historiques et scientifiques, le papier peint est particulièrement délaissé; il semble invisible aux observateurs des monuments anciens qui ne le montrent et le commentent guère. Cet article cherche à cerner les raisons de cet aveuglement à partir d'un corpus de publications des années 1910–1940, notamment l'importante série de *La Maison bourgeoise en Suisse*. En filigrane apparaissent plusieurs causes à ce désintérêt: production sérielle, support jugé médiocre, objet d'importation. Paradoxalement, à une époque où le mur lisse devient la norme, on peut relever le goût très marqué des auteurs de ces études pour le décor en relief des intérieurs – boiseries, lambris et stucs – qui apparaît lui en revanche comme spécifiquement helvétique.

ZUSAMMENFASSUNG

Während die Baudenkmäler in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Gegenstand vieler Forschungen waren, wurde den Tapeten kaum Beachtung geschenkt. Für die Forscher historischer Gebäude blieben sie irrelevant und finden deshalb kaum Erwähnung. Der Artikel geht der Frage nach den Gründen für dieses Desinteresse nach und untersucht dazu eingehender einen Korpus von Publikationen aus den Jahren 1910–1940, insbesondere die Reihe *Das Bürgerhaus in der Schweiz*. Hierbei wird deutlich, dass mehrere Faktoren für besagtes Desinteresse verantwortlich sind: die Massenproduktion der Tapeten, deren als mangelhaft bewertete Qualität sowie deren Herkunft aus dem Ausland. Paradoxerweise lässt sich bei den Autoren zu einer Zeit, in der glatte Wände zur Norm wurden, ein ausgeprägtes Interesse am dreidimensionalen Raumschmuck – Tafelungen und Stuckaturen – nachweisen, einem Raumschmuck, der als spezifisch schweizerisch galt.

RIASSUNTO

Nel corso della prima metà del XX secolo, il patrimonio edilizio svizzero fu oggetto di numerosi studi storici e scientifici. Tuttavia, nell'ambito di questi studi la carta da parati fu completamente ignorata. Sembrava, infatti, essere diventata invisibile agli occhi degli studiosi, i quali non le davano risalto e non la commentavano. Il presente saggio tenta di cogliere le ragioni di questo atteggiamento di chiusura e lo fa esaminando un robusto corpo di pubblicazioni del periodo compreso fra il 1910 e il 1940. Si tratta dell'importante serie di pubblicazioni *La Maison bourgeoise en Suisse*. In filigrana appaiono le diverse ragioni di questo disinteresse: il fatto che la carta da parati provenisse da una produzione in serie, che fosse un prodotto ritenuto mediocre e considerato un oggetto di importazione. Paradossalmente, in un'epoca in cui le pareti lisce diventano la norma, si può rilevare il gusto molto marcato degli autori di questo studio per le decorazioni in rilievo (rivestimenti in legno, pannelli e stucchi) collocate negli spazi interni, le quali appaiono, per contro, come elementi specificamente elvetici.

SUMMARY

A great deal of research was devoted to historic monuments in the second half of the 20th century but the study of wallpapers received virtually no attention, almost as if they were invisible. The reasons for this omission are examined on the basis of publications between 1910 and 1940, in particular the series on patrician homes in Switzerland, *La Maison bourgeoise en Suisse*. Several factors contribute to the lack of interest: mass production, inferior quality and foreign manufacturing. Paradoxically, at a time when smooth walls were the norm, the writers showed great interest in three-dimensional interior decoration – wood panelling and stucco work – which were considered specifically Swiss.