

Revue du réseau suisse de l'historicisme
Zeitschrift des Schweizer Netzwerks für Historismus
Rivista della rete svizzera dello storicismo
Revista da la rait svizra d'istorissem

3 | 2022



Technische und typologische Innovationen
des Historismus
Les innovations technologiques et typologiques
de l'historicisme

© 2022 Réseau suisse de l'historicisme | Schweizer Netzwerk für Historismus |
Rete svizzera dello storicismo | Rait svizra d'istorissem

Comité | Komitee | Comitato | Comité: Simon Berger, Chur. Henriette Bon Gloor, Zürich.
Richard Buser, Baden. Alexandra Ecclesia, Lausanne. Leïla el-Wakil, Genève. Gerry Fäss-
ler, Fribourg. Francine Giese, Romont. Damla Göre, Zürich. Sonja Hildebrand, Mendrisio.
Katrín Kaufmann, Romont. Sarah Keller, Romont. Axel Langer, Zürich. Dave Lüthi, Lau-
sanne. Nikos Magouliotis, Zürich. Roberta Martinis, Mendrisio. Pauline Nerfin, Genève.
Claire Piguet, Neuchâtel. Maria Portmann, Sion. Gilles Prod'hom, Lausanne. Nadia Rad-
wan, Bern. David Ripoll, Genève. Ariane Varela Braga, Roma.

Issue Editors: Alexandra Ecclesia, Francine Giese, Katrin Kaufmann, Ariane Varela Braga,
Leïla el-Wakil.

Design & Layout: Katrin Kaufmann.

Titelbild: Christian Ferdinand Meisser, St. Moritz Bad, 1914.
© Archiv Denkmalpflege Graubünden

<https://www.historismus.ch/e-journal>

ISSN 2673-7620

Technische und typologische Innovationen
des Historismus
Les innovations technologiques et typologiques
de l'historicisme

Editorial Simon Berger	4
Die Schweizer Chemieindustrie und der Neubarock. Typologisch-stilistische Aneignungen und Innovationen des Historismus Britta Hentschel	9
De la machine hydraulique au Jet d'eau : l'innovation technique entre dissimulation et exhibition (Genève, 2^e moitié du 19^e siècle) David Ripoll	22
La Serrurerie d'art Wanner : les innovations de la ferronnerie d'art au service de l'architecture historiciste Leïla el-Wakil	34
L'histoire énigmatique du mobilier d'Yverdon : enjeux d'une exposition permanente Barbara Bühlmann	47
Recherches formelles et innovations techniques de la bijouterie historiciste française Florent Guérif	58

Editorial

Simon Berger, Kantonaler Denkmalpfleger, Denkmalpflege Graubünden

Die Schweizer Tagung für Historismus gastierte im Jahr 2022 in St. Moritz. Der mondäne Tourismusort im Kanton Graubünden wird aber im Zusammenhang mit dem Historismus sicher nicht als erstes genannt. Trotzdem gibt es einige spannende Ansatzpunkte und Bauten, welche auch das historistische Panoptikum im ganzen Kanton Graubünden repräsentieren.

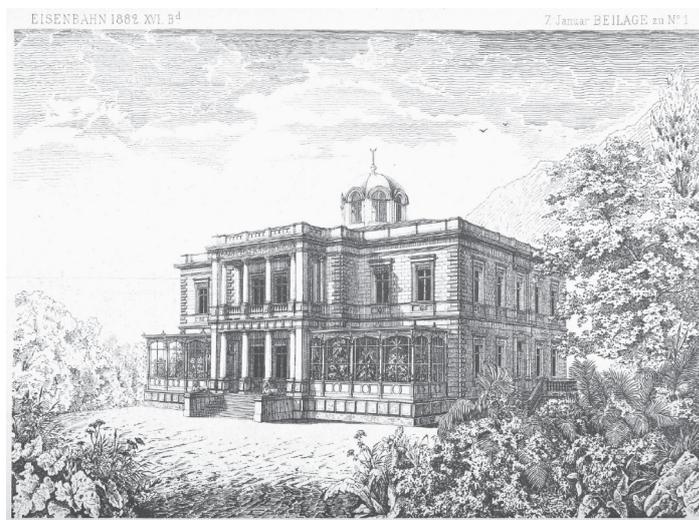
Um die Geschichte von St. Moritz zu verstehen, muss man im wahrsten Sinne des Wortes an die Quellen gehen. Wie in vielen alpinen Regionen und somit auch sehr verbreitet im Kanton Graubünden ist die Heilquellen, Trink- und Bädertkultur.¹ In St. Moritz reicht die Nutzbarmachung einer Heilquelle sogar nachweislich bis in die Bronzezeit zurück. Als eine der bedeutendsten archäologischen Entdeckungen in den Alpen gilt nämlich die 1907 ausgegrabene Quellfassung aus der Zeit um 1400 v. Chr. Im Jahr 2014 wurde diese sorgfältig restauriert und in der eigens dafür restaurierten Trinkhalle, dem heutigen Forum Paracelsus, ausgestellt.² Die ehemalige Trinkhalle des Hotels Kurhaus in St. Moritz (heute Hotel Kempinski) entstand 1866 und ist in seiner Formensprache ein klassischer Vertreter der Belle Époque des Bädertourismus Ende des 19. Jahrhunderts und somit eben auch des Historismus. Der erhalten gebliebene Mittelbau in seiner repräsentativen neu-renaissance Formensprache öffnet den Blick in den Kanton (Abb. 1).

Nicht nur Bauten zu Hotelanlagen hatten eine Blütezeit im Historismus, auch private Villenbauten entstanden in dieser Zeit in Graubünden. So liess Jaques Ambrosius von Planta (1826–1901) von 1874–1876 in Chur seinen Familienstammsitz errichten (Abb. 2). Die sogenannte Villa Planta des Architekten Johannes Ludwig (1815–1888) zeugt in ihrer Formensprache vom Erfolg ihres Erbauers und führt mit einer byzantinischen Kuppel, pompeianischen Wandmalereien oder den die Gartentreppe flankierenden Sphingen in die fremden Welten, welche der Erbauer während seiner Tätigkeit als Baumwollhändler in Alexandria selber gesehen hatte. Leza Dosch stellt die Villa Planta in seinem architekturhistorischen Gutachten in eine umfangreiche Reihe der «Rück- und Auswandererarchitektur».³ Das Werk von Ludwig würdigt Dosch wie folgt:

¹ Siehe dazu Fuchs 2019.

² Siehe dazu Oberhänsli/Seifert/Sormaz 2015.

³ Dosch 2013, 17.



Mit der Villa Planta legte Johannes Ludwig nochmals zu, sie wurde das prachtvollste und bedeutendste Werk des Architekten. Zum Vorbild nahm Ludwig nun Andrea Palladio, den italienischen Villenarchitekten der Spätrenaissance. Das Ergebnis reiht den Verfasser würdig in die Gruppe der Deutschschweizer Palladio-Nachfolger Melchior Berri, Conrad Stadler, Johann Caspar Escher und Leonhard Zeugheer ein. Seinem Werk, der Villa Planta kommt in der Schweizer Architektur zwischen Klassizismus und Neubarock eine hervorragende Bedeutung zu.⁴

Abb. 1. St. Moritz, Forum Paracelsus.
© Foto: Filippo Simonetti, Archiv Denkmalpflege Graubünden.

Abb. 2. Chur, Villa Planta, Stich, Beilage zu No. 1 in Ludwig 1882.

Ein anderes verbreitetes historistisches Phänomen findet sich um 1900 auch im Kanton Graubünden. Zu dieser Zeit wurden gleich zwei verfallene Schlossanlagen (Marschlins und Tarasp) von potenten Privateigentümern aufgekauft und in Stand gestellt. Neben den aus ganz Europa zusammengeführten Ausstattungsstücken kamen auch die neusten technischen Errungenschaften zum Einsatz. In beiden Schlössern, welche auf mittelalterliche Burgstellen zurückgehen, fand man darum auch einen Personenlift, fließendes Warmwasser und andere Annehmlichkeiten. Beim Wiederaufbau liessen sich die Bauherren nicht nur vom historisch Überlieferten leiten, sondern zeigten auch Einfallsreichtum und Fantasie und machten so die Neubauten zu klassischen Werken der Neo-Romantik. Folgende Passage zum Schloss Tarasp und seinem neuerlichen Erbauer Karl August Lingner gibt einen Eindruck davon:

Er [Lingner] legte grossen Wert darauf, dass das Alte geschont wurde und das Neue dem Alten angepasst. Im Mai 1914 brachte Lingner Künstler, Gelehrte und Freunde nach Tarasp. Gemeinsam berieten sie über die Innengestaltung.⁵

⁴ Dosch 2013, 18.

⁵ Schmid et al. 1964, 115.



Abb. 3. Scuol, Büvetta Kurhaus Tarasp. © Foto Denkmalpflege Graubünden.

Zurück im 19. Jahrhundert sind es tatsächlich, neben vielleicht den unerwähnt gebliebenen staatlichen Repräsentationsbauten, vorwiegend Hotelbauten und den Hotels zugewandte Bauten, welche als Hauptvertreter des Historismus im Kanton Graubünden zu identifizieren sind. Von St. Moritz aus gesehen innabwärts findet man einen weiteren hochwertigen Vertreter dieser Gattung. Die Büvetta oder eben Trinkhalle des ehemaligen «Bad Tarasp». Von 1875–1876 lieferte hier der profilierte Bad- und Kurhotelarchitekt Bernhard Simon (1816–1900) ein Meisterstück ab (Abb. 3), welches noch heute höchste Würdigung erfährt.⁶ Insbesondere den Architekten Simon würdigt Ludmila Seifert in ihrem monographischen Aufsatz zur Büvetta wie folgt:

Das Erfolgsmodell des Unternehmerarchitekten Simon bestand darin, in architektonischer und ökonomischer Hinsicht flexibel auf die jeweilige Aufgabe und die Bedürfnisse (bzw. ästhetischen Vorlieben) seiner Bauherrschaft zu reagieren. Der Stilpluralismus seines Werks, das zwischen zurückhaltendem Spätklassizismus und üppigem Neubarock oszilliert, zeigt ihn als typischen Vertreter des Historismus.⁷

⁶ So z. B. mit der Erwähnung als Spezialfall im überarbeiteten Inventar der schützenswerten Ortschaften der Schweiz von nationaler Bedeutung (ISOS), Inkraftsetzung am 01.05.2022.

⁷ Seifert-Uherkovich 2018, 230.



Abb.4. St. Moritz, Hotel Du Lac, Pläne ohne Datum von Nicolaus Hartmann sen. © Staatsarchiv Graubünden, StAGR XX D 073

Mit Blick auf die Hotelbauten selbst muss man kritisch feststellen, dass bereits sehr viel, auch historistische Substanz, verloren gegangen ist. Nicht nur, dass auf Grund der verändernden Kundenwünsche viele Innenausstattungen weichen mussten, auch sind ganze Hotelanlagen aus ökonomischen Gründen ersatzlos verschwunden. So zum Beispiel das Hotel du Lac in St. Moritz, welches mit seinem Restaurant im Maurischen Stil (ausgestattet 1898) ein wunderbares Beispiel des Historismus abgeben hätte. Bereits an dem von Nicolaus Hartmann sen. (1838–1903) entworfenen Restaurantanbau war die Innenausstattung abzulesen (Abb.4). Das Du Lac wurde in einer regelrechten Boomzeit 1875 errichtet, bis um 1900 weiterentwickelt und 1974 wieder abgebrochen.

Die kleine Tour zu den historistischen Bauten im Kanton Graubünden hat keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie soll aber aufzeigen, dass der Kanton Graubünden durchaus reich ist an Architektur aus dem Historismus und die Strömung verschiedene Gesellschaftsbereiche durchdrungen hat. Wie in vielen anderen architekturgeschichtlichen Zeitstellungen auch, ist im Bündnerland meist nicht die Masse an Bauten zu finden. Jedoch, auf Grund der internationalen Ausrichtung und Einflüsse, zum Teil in einer sehr hohen Qualität.

Die nachfolgenden Beiträge der Tagungsteilnehmenden geben Einblick in die spannende Tagung in St. Moritz und unterstreichen die Wichtigkeit des Austausches in diesem breiten Feld des Historismus. Allen Verfassenden und Tagungsteilnehmenden gebührt an dieser Stelle noch einmal ein herzlicher Dank.

Bibliographie

Leza Dosch, *Die Villa Planta in Chur: Vom Rückwanderer-Wohnhaus zum Bündner Kunstmuseum – Architekturhistorischer Bericht*, hrsg. vom Hochbauamt des Kantons Graubünden, PDF-Datei, Archiv Denkmalpflege Graubünden, Chur, 04.03.2013.

Karin Fuchs, *Baden und Trinken in den Bergen – Heilquellen in Graubünden 16. bis 19. Jahrhundert, Hier und Jetzt*, Baden: Verlag für Kultur und Geschichte GmbH, 2019.

Dora Lardelli, *The Magic Carpet – Kunstreise zu den Oberengadiner Hotels 1850–1914*, hrsg. vom Kulturarchiv Oberengadin, Milano: Skira editore, 2010.

Johannes Ludwig, «Villa Planta in Chur», *Die Eisenbahn* 16/17.1, 1882, 1–9.

Monika Oberhänkli, Mathias Seifert, Trivun Sormaz, «Zurück zur Quelle», in: *Archäologie Schweiz: Mitteilungsblatt von Archäologie Schweiz* 38.4, 2015, 16–23.

Martin Schmid, Christoph Simonett, Paul E. Müller, Paul Fravi, Katharina Hess, *Graubündens Schlösser und Paläste 1. Teil* (Kristall-Reihe Heft 2), Chur: Calven-Verlag, 1969, 7–26, 102–116.

Ludmila Seifert-Uherkovich, «Kirche mit Kaufhaus – Zur Architektur der Trinkhalle von «Bad Tarasp»», in: *Bündner Monatsblatt, Zeitschrift für Bündner Geschichte, Landeskunde und Baukultur* 2, 2018, 225–253.

Benjamin Thommen, *Schloss Marschlins – Ein geschichtlicher Abriss*, hrsg. von der Denkmalpflege Graubünden / Amt für Kultur, PDF-Datei, Archiv Denkmalpflege Graubünden, Chur, 07.08.2020.

Die Schweizer Chemieindustrie und der Neubarock. Typologisch-stilistische Aneignungen und Innovationen des Historismus

Britta Hentschel, Universität Liechtenstein

Technische Innovationen gehen gemeinhin auch mit formalen und bautypologischen Erneuerungen einher. Umso antagonistischer nimmt sich die stilistische Vorliebe der grossen Schweizer Chemiekonzerne wie der Gesellschaft für Chemische Industrie (später Ciba) oder der Firma F. Hoffmann-La Roche für den Neubarock aus.

Die beiden Basler Pharmafirmen Ciba – seit 1970 als Ciba-Geigy und seit 1996 zusammen mit Sandoz als Novartis tätig – und die Roche entstanden und wuchsen immer in direkter Konkurrenz zueinander – und dies nicht nur im Bereich der Forschung, Produktentwicklung und Vermarktung, sondern und vor allem auch im Hinblick auf die Werksgestaltung und ihre Architektur.

Das hat sich bis heute kaum verändert, blickt man auf den Novartis-Campus auf dem ehemaligen Sandoz-Areal und auf die gegenwärtigen Planungen von Herzog & de Meuron (gegr. 1978) für die Roche: Michele De Lucchi (geb. 1951) Novartis-Pavillon spürt anlässlich des 25-jährigen Jubiläums der Pharmafusion den *Wonders of Medicine* nach, während der Rundbau von Roche rheinaufwärts dereinst als Empfangsgebäude auf dem überarbeiteten Südareal des Konzerns dienen soll.

Analog dazu setzten die Basler Chemie- und Pharmagiganten schon im späten 19. Jahrhundert bzw. um die Jahrhundertwende abseits ihrer Produktionshallen auf stilidentische Verwaltungsbauten. Es waren hier nicht neue Bautechniken in baukünstlerischer Schlichtheit, die zum Tragen kamen und die Fabriken zur Strasse hin und damit nach aussen, repräsentieren sollten, sondern vielmehr vertrauten beide hinsichtlich ihrer Verwaltungsgebäude auf die in der Schweiz wenig rezipierte Zeitebene des Barocks.

Die Konkurrenz der Pharmakonzerne Roche und Ciba

Die Basler Farbenfabriken des 19. Jahrhundert bilden den Nukleus der späteren, global agierenden Pharmakonzerne. Der Rhein diente als Energielieferant, Fabrikationshilfe und Entsorgungsstelle sowie als Verkehrsweg und verband die Basler Produktionsstätten als Zulieferer mit den vielen Textilfabriken am Oberrhein. Ausserdem besass die Stadt gute Eisenbahnverbindungen zur Beschaffung der Rohstoffe über Deutschland und Frankreich. Hinzu kam ein wichtiger wirtschaftspolitischer Aspekt: Da die Schweiz

bis 1907 keine Patentgesetzgebung kannte, konnten die Basler Firmen im Gegensatz zur ausländischen Konkurrenz, namentlich aus Frankreich, Produkte und Know-how kopieren.¹

Als die grossen Vier gingen die seit 1859 tätige und 1884 so benannte *Gesellschaft für Chemische Industrie in Basel* hervor, deren Produkte mit der Abkürzung *Ciba* bezeichnet wurden. Ab 1945 wurde auch die Firma kurz *Ciba* genannt. Die Firma Geigy begann ebenfalls im Jahr 1859 mit der Farbenfabrikation, nachdem Johann Rudolf Geigy (1830–1917) bereits seit 1758 eine Drogen-, Chemikalien- und Farbwarenhandlung betrieben hatte. Die Firma Sandoz geht auf die 1886 vom Chemiker Alfred Kern (1850–1893) und vom Kaufmann Edouard Sandoz (1853–1928) gegründete Kollektivgesellschaft *Chemische Fabrik Kern & Sandoz* zurück. Die Firma Roche wurde 1896 vom Bankkaufmann Fritz Hoffmann-La Roche (1868–1920) in Basel zur Fabrikation und zum Handel von pharmazeutischen Präparaten gegründet. Heute stehen sich – wie bereits erwähnt – Roche und Novartis, letztere als Zusammenschluss von Ciba-Geigy und Sandoz, gegenüber.

Neubarocke Villen als Verwaltungssitze: die Roche

Direkt am Rhein erstellte 1889 die Basler Drogerie Bohny, Hollinger & Cie ein neues Laboratorium des Basler Architekten Robert Tschagggeny (gest. 1893) in mit Backstein ausgemauerter Fachwerkkonstruktion, das auf einer schmalen Parzelle zwischen der Grenzacherstrasse und dem Rhein, westlich angrenzend an den Solitude-Park zu liegen kam.² Die Siegfriedkarte von 1880 zeigt, dass das Grundstück vor dem Bau der Fabrik mit Reben bestanden war. 1892 stieg Fritz Hoffmann bei der Firma ein, übernahm sie und gründete 1894 mit dem Chemiker und Apotheker Max Carl Traub (1855–1919) die Kommanditgesellschaft Hoffmann, Traub & Co. für Fabrikation und Handel mit pharmazeutischen und chemischen Produkten. Diese expandierte auch architektonisch. Nach dem Ausscheiden von Traub erfolgte 1896 die Neugründung unter dem Namen *F. Hoffmann-La Roche & Co.*. Zwischen 1904 und 1905 liess Fritz Hoffmann-La Roche von den Architekten Romang & Bernoulli (gegr. 1895) ein repräsentatives Verwaltungs- und Bürogebäude in neubarocken Formen an der rheinseitigen Flanke der Grenzacherstrasse erstellen, den sogenannten Bau 1 (Abb.1–2). Dieses Palais im Architekturvokabular des 18. Jahrhunderts mit latenten Jugendstilreminiszenzen stand den Fabrikationsanlagen städtebaulich und in der Gebäudenummerierung vor und ging vom Architekturbüro Salvisberg als «Villa Blume» diffamiert in die Geschichte ein.

Die neue Verwaltungs- und Bürovilla bildete zusammen mit dem Produktionsgebäude 3 eine dezidierte Fokussierung von Fritz Hoffmann-La Roche, der seit 1896 vorwiegend im angrenzenden deutschen Grenzach in eine

¹ Hansen 2002–2014; Dettwiler 2013, 14.

² Vgl. Rebsamen/Röllin 1986, 159.



Abb. 1. Basel, *F. Hoffmann-La Roche & Co. Pharmaunternehmen*, Fotograf: Walter Mittelholzer, 1918–1932. © ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv / Stiftung Luftbild Schweiz / LBS_MH03-1481 / Public Domain Mark.



Abb. 2. Basel, *Bau 1*, die sog. *Villa Blume*, Verwaltungsbau des *F. Hoffmann-La Roche & Co. Pharmaunternehmens*, Romang & Bernoulli, 1904/1905 © Roche-Archiv, HAR PH.1.1-500069.

ultramoderne Pharmafabrik mit Forschung investiert hatte, auf Basel als Verwaltungsstandort für den Konzern.³ Dies hat sich bis heute auch im globalen Kontext kaum geändert.

In den frühen 1920er Jahren begann man die Basler Zentrale sukzessive auszubauen. Der Konzern sollte sich auch nördlich der Grenzacherstrasse ausdehnen: Der Generaldirektor der Roche, Emil Christoph Barell (1874–1953), beauftragte in den 1930er Jahren den Architekten Otto Rudolf Salvisberg (1882–1940), der bereits sein privates Wohnhaus errichtet hatte, als Hausarchitekt der Roche. Salvisberg sollte das gesamte Areal architektonisch neu gestalten.⁴ Von 1935 bis 1940 erarbeitete Salvisberg einen generellen Gesamtplan für die bauliche Entwicklung des Pharmaunternehmens, der schrittweise umgesetzt wurde. Nach dem Tod von Salvisberg 1940, setzte sein Schüler Roland Rohn (1905–1971) den Masterplan der «weissen Fabrik»⁵ baulich um und schrieb ihn in Salvisbergs Sinne fort.

Im Zuge der architektonischen Neuerfindung der Roche durch Salvisberg und Rohn wurde die historistisch-neubarocke Verwaltungsvilla der Architekten Romang & Bernoulli purifiziert und mit einer neuen, wesentlich flacheren Bedachung an die sie umgebenden Neubauten angepasst.

Die erfolgreiche Basler Architektensozietät Romang & Bernoulli sah sich eigentlich vielmehr dem Jugendstil, jener Reformbewegung der Jahrhundertwende verpflichtet, wie beispielsweise ihr Kaufhaus *Globus* am Marktplatz aus dem gleichen Baujahr in Basel belegt.⁶ Fritz Hoffmann-La Roche wünschte sich 1904 indes ein neu-barockes Palais als Sitz seines Büros und der Verwaltung. Das als Villa Blume verballhornte Direktionsgebäude ahmte typologisch und stilistisch die palaishafte Wohnarchitektur absolutistischer Residenzstädte nach und nahm sich merklich fremd im Kontext der anschliessenden Werksarchitektur mit ihren Sheddächern und Kaminen aus. Der Bau wurde auch nach seiner Purifizierung 1936–1937 bis zu seinem Abbruch 1964 weiterhin als Bürogebäude genutzt.⁷

Neubarocke Villen als Verwaltungssitze: die Ciba

Ebenso kontinuierlich dehnte sich die Ciba im Norden der Stadt auf dem zwischen Rhein und Horburgfriedhof gelegenen Klybeckareal aus, das durch Gleise mit dem seit 1855 bestehenden Badischen Bahnhof und dem ab 1919 erstellten Rheinhafen Kleinhüningen verbunden ist.⁸ Bis zur Jahrhundertwende wuchs die Fabrik zu einer dichten Werksüberbauung an, generell einer rechtwinkligen Erschliessungs- und Bebauungsstruktur folgend. Im

³ Bieri 2014.

⁴ Bieri 2005; Eidgenössische Technische Hochschule Zürich 1995.

⁵ Vgl. Eidgenössisches Departement des Innern 2012, 272.

⁶ Schulz-Rehberg 2012.

⁷ Müller 2021, 15.

⁸ Rebsamen/Röllin 1986, 105.

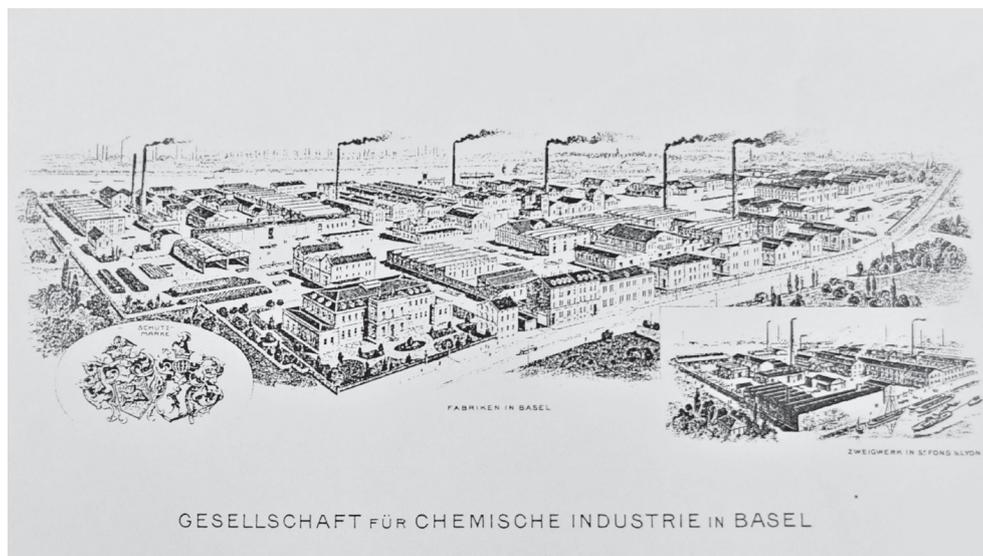


Abb. 3. Basel, Klybeckareal mit dem Verwaltungsbau von Fritz Stehlin im Vordergrund, 1908. © Novartis-Archiv, Bestand Ciba, T 1.01.3.

Verlauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden die Gründungsbauten systematisch durch vielgeschossige Neubauten ersetzt, wobei die orthogonale Struktur übernommen wurde.

1859 hatte Alexander Clavel (1805–1873), der Besitzer einer grossen Seidenbandfärberei, eine Teerfarben-Fabrikationsstätte, die künstliche Farbstoffe für die Textilindustrie herstellte, beim Bläsitor in Basel gegründet und sie aufgrund der Schadstoffemissionen 1864 auf die ehemaligen Schwemmwiesen zwischen Klybeckstrasse und Unterem Rheinweg ausserhalb der Stadt verlegt, wo er verschiedene Anilinfarben herstellen liess.⁹ 1873 erwarben Robert Bindschedler (1844–1901) und Albert Busch (1836–1884) den Betrieb und bauten ihn zur führenden chemischen Fabrik in Basel aus, die kontinuierlich expandierte. 1884 wurde Bindschedler & Busch in eine moderne Aktiengesellschaft umgewandelt. Im Zuge dessen nannte sie sich neu *Gesellschaft für Chemische Industrie Basel*. Mit der Herstellung von Pharmazeutika begann die spätere Ciba Ende der 1880er Jahre.

Ab 1885 befand sich die Verwaltung der *Gesellschaft für Chemische Industrie* im heute nicht mehr existenten Bau 151, über dessen architektonische Erscheinung die Archivalien schweigen. Zwei Jahre später, im Mai 1887, wurden erste Planskizzen für ein neues Verwaltungsgebäude erstellt,¹⁰ jedoch dauerte es bis Ende des Jahres 1904, bis tatsächlich ein neues repräsentatives Verwaltungsgebäude entstehen sollte (Abb. 3).¹¹

Auch hier wählte man den Neubarock als adäquate Stilebene: Anstelle bisheriger kleinerer Werksbauten entstand ein zweigeschossiger Riegelbau

⁹ Zeller 2001, 109.

¹⁰ Archiv Novartis, Bestand Ciba, T 1.01.2.

¹¹ Baubehören Nr. 13 (Staatsarchiv Basel-Stadt, Bauplanausgabe).

des Basler Architekten Fritz Stehlin (1861–1923) mit Eckbetonung und einem ausgeprägten, dreiachsigen Mittelrisalit. Das 15-achsige Erdgeschoss wird durch horizontal bossierte Pilaster in einer reduzierten Dorika gegliedert und der 11-achsige zweigeschossige Hauptbau so von den flankierenden eingeschossigen zweiachsigen Anbauten geschieden (Abb. 4). Hohe stichbogige Gartenfenster mit Sprossen bestimmen den Bau, die im ersten Obergeschoss dank einer durchlaufenden Brüstungszone an Höhe verlieren. Ein Mansarddach mit Bogengauben, in Blech und Schiefer eingedeckt, schliesst den Bau ab. Prominent fällt der zentrale, stark horizontal bossierte Eingangsrisalit ins Auge, der üppigen barocken Dekor aufweist und so insbesondere das Sitzungszimmer in der Beletage mit seinen Rundbogenfenstern betont.

Als klassisches *appartement double*, in Anlehnung an barocke Lustbauten geplant, wird der zarte Verwaltungsbau mittig über eine kleine Freitreppe erschlossen. Der Eingangskorridor führt, flankiert von einer Portiersloge und einem Wartezimmer, in die säulenumstandene Halle. Ein Treppenhaus in Granit erschliesst das obere Stockwerk. Korridore beidseitig der Halle geleiteten den Gast nach Norden zur Direktion und nach Süden zum Einkauf, der Kasse und zur Spedition (Abb. 5). Im ersten Obergeschoss befanden sich die Buchhaltung, der Export und die *Calculation*. Die Büros zeichneten sich durch Holztäfer mit Kassettentüren aus. Der Bau, ausgestattet mit einer modernen Dampfniederdruckheizung, wurde am 1. Juli 1906 bezogen.

Die dazugehörige Gartengestaltung im Sinne einer eng auf die Architektur bezogenen französischen Parterre-Bepflanzung mit Rondell, Auffahrt und Spazierwegen hinter filigranem Gusseisengitter schloss den Bau seinen französischen Vorbildern entsprechend ab, gewährte aber eine grösstmögliche Sichtbarkeit von der Strasse aus, auch bei geschlossenen Toren.

1861 in Basel geboren und an der Ecole des Beaux-Arts in Paris ausgebildet, trat der Architekt des Verwaltungsbaus, Fritz Stehlin (1861–1923) 1888 in das erfolgreiche Basler Büro seines Onkels Johann Jakob Stehlin-Hagenbach (1826–1894) ein und führte es nach dessen Tod weiter. Auch stilistisch orientierte sich Fritz Stehlin eng an der neubarocken Architektur seines Onkels: Beide machten die aristokratische Architektursprache des *Ancien Regime* für eine aufstrebende Basler Industriellen- und Politikerschicht verfügbar.

Fritz Stehlin konzentrierte sich vor allem auf den privaten Sektor. Einzige Ausnahmen in seinem Œuvre bilden die Musikakademie (1902) und das De Wette-Schulhaus (1901–1903), die er beide gemeinsam mit Emanuel La Roche (1863–1922) realisierte.

Eine weitere Ausnahme in Fritz Stehlins Werk bilden seine Bauten für die *Gesellschaft für Chemische Industrie* in Basel zwischen 1903 und 1921,



Abb. 6. Basel, Ansicht des erweiterten Verwaltungsgebäudes der Gesellschaft für Chemische Industrie Basel von der Klybeckstrasse, Fritz Stehlin, 1915–1931. © Novartis-Archiv, Bestand Ciba, T 1.01.3.

darunter das beschriebene Verwaltungsgebäude.¹² Die im französischen Barock-Klassizismus gehaltenen Fassaden mit vorspringenden Risaliten liessen sich sehr gut beliebig erweitern und spiegelten die soziale und ökonomisch wichtige Stellung der Chemischen Industrie für die Stadt und die Region wider. Bereits 1915 zeichnete Stehlin selbst für die erste Erweiterung des Baus verantwortlich, der in der Folge immer weiter ausgebaut und überformt werden sollte (Abb. 6).

Überdies plante Fritz Stehlin zahlreiche weitere Gebäude und Fabrikationsanlagen, die sich mit ihren Sichtbacksteinfassaden und Sheddächern indes an der geläufigen frühen Werksarchitektur der Ciba orientierten. Für seine Arbeiterhäuser an der Horburgstrasse von 1919/20, ebenfalls im Auftrag der Ciba, wählte er schlichte Putzfassaden und steile Kehrgiebel. Alle Bauten Stehlins für die *Gesellschaft für Chemische Industrie* existieren heute nicht mehr.

«Typisch für die historistische Werksanlage ist ein «Bedeutungsmassstab», der die Hierarchie der Gebäudegruppen artikuliert»,¹³ so Kerstin Renz in ihrem Buch zur Industriearchitektur. Just um diesen Bedeutungsmassstab sichtbar zu machen, wählte die *Gesellschaft für Chemische Industrie* 1904 wohl den Basler Villenarchitekten Fritz Stehlin, der durch sein Studium in Paris sowie aufgrund seines familiären Hintergrunds zu den Hauptvertretern des Neubarocks in der Stadt zählte. Der Verwaltungsbau an der Klybeckstrasse markierte den Gelenkpunkt zwischen angrenzendem Wohnquartier und Industrieareal und stand den zunächst einfachen Shedhallen der Fabrikation hierarchisch vor.

¹² Zu den weiteren Bauten Stehlins für die Chemische Industrie Basel siehe Vestigia 2016, 62 sowie die Monografie Brönnimann 1974.

¹³ Renz 2005, 103.



Abb. 7. Basel, Ciba-Geigy, Blick nach Nordwesten mit überformtem Verwaltungsgebäude durch das Architekturbüro Suter & Suter, Fotograf: Werner Friedli, 1965. © ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv / Stiftung Luftbild Schweiz / LBS_ H1-025944 / CC BY-SA 4.0 / Public Domain Mark.

Durch die steten Aus- und Umbauten des Verwaltungsgebäudes ab 1915 – zunächst unter Fritz Stehlin selbst, später unter seinem Neffen Hans Eduard Ryhiner (1891–1934) und ab den 1950ern durch das Architekturbüro Suter & Suter (gegr. 1901) – wurde der Schlosscharakter des Verwaltungsbaus zusehends gestärkt. Die barocke Formgebung mit ihren gliedernden Elementen erlaubt dies problemlos. Gleichzeitig wurde der sich leicht S-förmig entwickelnde Baukubus stilistisch immer weiter purifiziert (Abb. 7).

Der Barock als baselinhärente Formensprache

Der Fabrikbau in der Schweiz zeichnete sich bis 1850 durch keine architektonischen Spezifika aus. Allerdings hatten schon im 18. Jahrhundert durch Baumwollhandel zu Vermögen gekommene Landkaufleute ihr neu erworbenes Selbstbewusstsein gegenüber den städtischen Herren unterstrichen, indem sie höfisch-französische Architekturvorbilder imitierten.¹⁴

Politisch ist dieses Faible für eine absolutistisch konnotierte Architektursprache in der Schweiz kaum nachzuvollziehen. Es nimmt sich gar antagonistisch aus. Gerade in Basel aber prägte der Gusto der Seidenbandherren die Stadt schon im 17. und 18. Jahrhundert nachhaltig:¹⁵ Der Dreissigjährige Krieg spülte französische und lothringische Grosskaufleute in das

¹⁴ Kupper 1984, 234.

¹⁵ Für den entsprechenden Hinweis danke ich Martin Möhle.

neutrale und verkehrsgünstig gelegene Basel. Ein grosser Teil des Handels mit französischen Produkten, den so genannten «Pariser Waren», verlief nun über die sichere Schweizer Stadt am Rhein ins Deutsche Reich.¹⁶ Die neue französische Handelselite sollte im Baseler Exil bald auch architektur- und stadtbestimmend werden. Bis zum Jahre 1700 spricht Daniel Burckhardt-Werthemann noch von einem typischen mittelalterlichen Stadt- und Gassengefecht in Basel,¹⁷ in das der französische Barockstil zunächst zögerlich über Inneneinrichtung und Gartengestaltung Einzug hielt. Motor und Katalysator des französischen Barocks als neuer Elitenstil in Basel war der neue Marktgräflihof (1698–1705). Nach einem Brand im Februar 1698 war es den Marktgrafen von Baden-Durlach angesichts eines neuerlichen drohenden Krieges mit Frankreich, sehr daran gelegen, weiterhin ein sicheres Exil in Basel zu unterhalten. Die Planung des Neubaus orientierte sich bis in Details am modernen französischen Stadthotel (*hotel entre cour et jardin*), wie es über das von Charles Augustin D’Avilers 1691 in Paris publizierte Vorlagenwerk *Cours d’architecture* europaweite Verbreitung fand.¹⁸ Der Bau wurde zur Initialzündung einer «ersten baslerische Modernisierungsperiode».¹⁹

Ab 1720 sah es jeder reiche Basler nun als seine Ehrenpflicht an, seine Liegenschaften im Sinne des französischen Barocks umgestalten zu lassen. Beflügelt wurde diese Entwicklung zusätzlich durch den Bau des Bischofspalasts ab 1728 im nahen Strasbourg, der zum Beispiel direkt die barocke Neuausformulierung des Ramsteinerhofs an der Basler Rittergasse zeitigte. Im Gegensatz zu ihren französischen Vorbildern zeichnen sich die Basler Ausprägungen des Barocks durch eine stärkeren Flächenhaftigkeit bei reduzierter Farbigekeit aus. Architektur und Garten wurden aber auch hier in eine enge architektonische Beziehung gesetzt. Palais wie das bereits ins Rokoko gehende Haus Burckhardt-Wildt am Petersplatz (1762–1764) im Auftrag des Seidenbandfabrikanten Jeremias Wildt-Socin (1705–1790) (Abb. 8) griffen auf französische Landhausarchitekturen zurück, jene absolutistischen Lustbauten, die auch 150 Jahre später für die Verwaltungsbauen der Ciba und Roche Pate stehen sollten.

Auftraggeber fast all dieser barocken Basler Wohnpalais des 18. Jahrhunderts waren die Seidenbandfabrikanten. Ihr historisch frankophil geprägter Geschmack und ihre kulturelle Ausrichtung färbten auch auf die Basler Kleinbürger ab, die zumindest in Details oder Innenausstattung versuchten, es den protoindustriellen Grössen der Basler Bandweberei gleichzutun – bis eine schwere Wirtschaftskrise in den 1780ern die Barockisierung Basels eintrübte.²⁰ Aufgrund der Vielzahl der privatwirtschaftlichen Akteure und

¹⁶ Röhlin 1986, 15–16.

¹⁷ Burckhardt-Werthemann 1914, 6.

¹⁸ Vgl. Gampp 2012.

¹⁹ Burckhardt-Werthemann 1914, 18.

²⁰ Burckhardt-Werthemann 1914, 36.



Abb. 8. Basel, *Haus Burckhardt-Wildt* am Petersplatz, Johann Jacob Fechter, 1762–1764, http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Wildtsches_Haus.JPG (abgerufen am 20. September 2022) / Public Domain Mark.

einer fehlenden Zentralmacht griff die Barockwelle jedoch nicht in den Städtebau über: Basel kennt daher keine barocken Prachtstrassen und Avenuen, sondern die Palais mit ihren Gartenanlagen bleiben stets dem mittelalterlichen Stadtgepräge verhaftet.

Doch hatte die Basler Oberschicht durch merkantile Religionsflüchtlinge und der ihnen entwachsenen Seidenbandherren auf der neuen französischen Handelsroute über Basel ins Deutsche Reich mit einer auf Basel angepassten Barockkultur eine Elitenarchitektursprache gefunden, der sich auch noch die jungen Chemiefabriken um die Jahrhundertwende bedienten: Dieses Revival und/oder Fortleben des Basler Barocks fiel mit der Gründung des Basler Heimatschutzes 1905 zusammen²¹ und der Basler Kunstgeschichtsprofessor und Sohn eines Seidenbandfabrikanten Daniel Burckhardt-Werthemann (1865–1949) schrieb 1913 im Jahresbericht des Basler Kunstvereins eine erste Abhandlung über den Basler Barock mit dem Titel *Wie der Barockstil in Basel seinen Einzug gehalten hat*.²²

Im Falle der *Gesellschaft für Chemische Industrie Basel*, der späteren Ciba, und der Roche befand man sich somit – so widersprüchlich es anmuten mag – auf der Höhe der Zeit: Das barocke Pathos verband sich hinter monumentalen Repräsentationsfassaden in typologisch-stilistischer Aneignung klar mit einem industriellen Bedürfnis nach Nützlichkeitsbauten. Gleichzeitig wurde der Neubarock des 19. Jahrhunderts analog zur Neurenaissance als quasi «internationaler Stil» begriffen, der in der Konkurrenz der Metropolen wie Paris, Berlin oder London die höchste Akzeptanz und Anerkennung versprach.²³ Etwas «Schmutzigem» wie der geruchsintensiven Farben- und Pharmaindustrie, sollten repräsentative Verwaltungsbauten der aufstreb-

²¹ Siehe Feldges 2005.

²² Burckhardt-Werthemann 1914.

²³ Hinterkeuser 2016, 266–268.

benden chemischen Industrie vorstehen, die lokal im Basler Stadtkontext verhaftet waren und einen ideellen wie stilistischen Bogen zu den wirtschaftlich so erfolgreichen und stadtprägenden Seidenbandherren des 18. Jahrhunderts spannten und gleichsam international anknüpfungsfähig waren, wenn auch in vergleichsweise kleinerem Format.

Dr. sc. ETH Britta Hentschel studierte Kunstgeschichte in München, Rom und Bonn und promovierte an der ETH Zürich. Für ihre Doktorarbeit zu *Gaetano Koch (1849–1910). Bauen für das Dritte Rom* wurde ihr der Theodor-Fischer-Preis verliehen. Im Anschluss an ein Postdoctoral Fellowship an der Harvard Graduate School of Design und eine Gastprofessur an der TU Kaiserslautern war sie in verschiedenen Positionen in der Schweizer Denkmalpflege tätig. 2022 wurde sie auf die Dozentur für Geschichte und Theorie in der Architektur an der Universität Liechtenstein berufen.

Bibliografie

Alexander Bieri, *Gebaute Corporate Identity bei Roche*, 6. Aufl., Basel: F. Hoffmann-La Roche AG, 2005.

Alexander Bieri, «Roche im Ersten Weltkrieg. Die Genese einer globalen Unternehmenskultur», *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 114, 2014, 101–114.

Daniel Burckhardt-Werthemann, *Wie der Barockstil in Basel seinen Einzug gehalten hat*, Separatabdruck aus dem Jahresbericht des Basler Kunstvereins für das Jahr 1913, Basel: Verlag nicht ermittelbar, 1914.

Rolf Brönnimann, *Architekt Fritz Stehlin 1861–1923*, Basel: Verlag Helbing & Lichtenhahn, 1974.

Walter Dettwiler, *Von Basel in die Welt. Die Entwicklung von Geigy, Ciba und Sandoz zu Novartis*, hrsg. von Novartis International, Zürich: Neue Zürcher Zeitung Verlag, 2013.

Eidgenössisches Departement des Innern (Hrsg.), *ISOS Bundesinventar der schützenswerten Ortsbilder der Schweiz. Ortsbilder von nationaler Bedeutung. Kanton Basel-Stadt*, Bern 2012.

Eidgenössische Technische Hochschule Zürich (Hrsg.), *O. R. Salvisberg – die andere Moderne*, Zürich: gta Verlag, 1995.

Uta Feldges, «Die schöne Stadt Basel war unser Ziel». *Zur Geschichte des Basler Heimatschutzes 1905–2005*, Basel: Friedrich Reinhardt Verlag, 2005.

Axel Christoph Gampp, «Der Markgräflerhof in Basel. Das erste Barockpalais der Schweiz», *INSITU. Zeitschrift für Architekturgeschichte* 1, 2012, 77–92.

Hans-Jürgen Hansen, «Chemische Industrie», *Historisches Lexikon der Schweiz*, hrsg. von der Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Basel 2002–2014.

Rudolf Hermann Kupper, *Fabrikbauten in der Schweiz vor der Mitte des 19. Jahrhunderts*, Dissertation Univ. Zürich, 1984.

Guido Hinterkeuser, «Vom Neobarock zum Werkbund. Die Architektur in Deutschland zwischen 1888 und 1918»; in: Friedl Brunckhorst und Karl Weber (Hrsg.), *Kaiser Wilhelm II. und seine Zeit*, Regensburg: Schnell + Steiner, 2016, 254–295.

Viola Müller, *Denkmalpflegerisches Gutachten zum Roche Bau 21. Verwaltungsgebäude, Grenzacherstrasse 124/125*, Basel, 2021.

Hanspeter Rebsamen, Peter Röllin, *Inventar der neueren Schweizer Architektur 1850–1920 (INSA)*. Basel, Bellinzona, Bern, hrsg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Bd. 2, Zürich: Orell Füssli Verlag, 1986.

Kerstin Renz, *Industriearchitektur im frühen 20. Jahrhundert. Das Büro Philipp Jakob Manz*, München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2005.

Nikolaus Röthlin, *Die Basler Handelspolitik und deren Träger in der zweiten Hälfte des 17. und 18. Jahrhunderts*, Basel u. Frankfurt a.M.: Verlag Helbing & Lichtenhahn, 1986.

Rose Marie Schulz-Rehberg, *Architekten des Fin de Siècle. Bauen in Basel um 1900*, Basel: Christoph Merian Verlag, 2012.

Vestigia GmbH, *Denkmalpflegerisch-städtebauliches Gutachten Basel-Stadt / Klybeck-Areal*, 31.10.2016.

Christian Zeller, *Globalisierungsstrategien – Der Weg von Novartis*, Berlin: Springer Verlag, 2001.

De la machine hydraulique au Jet d'eau : l'innovation technique entre dissimulation et exhibition (Genève, 2^e moitié du 19^e siècle)

David Ripoll, Office du patrimoine et des sites du canton de Genève

L'agrandissement de Genève sur le terrain des anciennes fortifications dès le milieu du 19^e siècle offre un cas d'étude intéressant en matière d'innovation technique. Son ampleur et la durée relativement courte de sa réalisation – entre 1850 et 1900, la ville double en taille et en nombre d'habitants – doivent en effet beaucoup au perfectionnement des techniques constructives et à l'avènement de matériaux inédits. Du point de vue urbanistique, les quartiers nouveaux affichent clairement leur modernité en regard de la ville ancienne, et en particulier des secteurs les plus denses. Si la largeur des voies, les plantations d'alignement ou le revêtement de sol sont ainsi les signes tangibles d'un nouveau paradigme urbain, les réseaux techniques – eau, gaz, électricité – qui constituent la charpente de la ville sont, eux, plus discrets : certains sont dissimulés, enfouis dans le sol, tandis que d'autres accèdent à une forme de visibilité.

Le « génie remuant »

Dans un texte rédigé en 1856, l'écrivain Adolphe de Circourt évoque le passage d'une ville fermée à une ville ouverte suite à la décision, prise en 1849 par le gouvernement genevois, de démolir les fortifications :

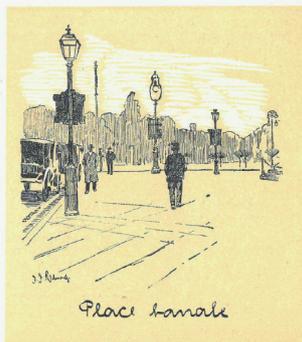
L'ancienne Genève était dans ses murailles. En les abattant, on sacrifiait les souvenirs, on démentait l'histoire et l'on commençait un cycle nouveau. Genève démantelée serait une ville américaine sur le lac Léman au lieu de l'être sur le lac Ontario.¹

Le sentiment exprimé ici – et Circourt est loin d'être le seul à l'éprouver – est celui d'une double fracture : avec le passé d'une part (l'événement évoqué, la démolition des fortifications, est en contradiction avec l'histoire) ; avec la géographie d'autre part, puisque l'écrivain présage une destinée américaine pour Genève, à l'image de Toronto au bord du lac Ontario, à laquelle Circourt fait vraisemblablement allusion bien qu'elle ne soit pas à proprement parler sur le sol américain.

La crainte exprimée par cet auteur – car c'est bien d'une crainte qu'il s'agit, autant que d'une prédiction – tourne quelques années plus tard à la plainte

¹ Circourt 1932, 43.

Une ville prospère doit, fatalement, se transformer, s'adapter à des besoins nouveaux de circulation, à des exigences de propreté, d'hygiène et de confort; toutefois, cette évolution ne doit pas se faire brutalement, mais s'opérer avec un respect filial pour tout ce qui peut, sans inconvénient, être conservé. Nous avons toujours soutenu, disait M. Buis, bourgmestre de Bruxelles, et l'observation, autant que l'étude, nous ont, de plus en plus, confirmé dans cette opinion que les architectes produiront les plans de rues et de monuments les plus satisfaisants pour l'œil, les plus originaux et les plus durables en tirant parti des accidents topographiques, des exigences pratiques et des nécessités imposées par l'usage auquel les monuments sont destinés. Le beau mérite de commencer par tout niveler, de planter, sur le sol aplani, un décor monumental, tiré de toutes pièces des souvenirs classiques de l'artiste! Le beau mérite de loger, tant bien que mal, derrière une façade théâtrale ou



— 173 —

symétrique, les services auxquels le bâtiment est destiné! Combien plus intéressante et plus vivante sera l'œuvre de l'architecte qui, prenant corps à corps les difficultés de sa tâche, aura complété le panorama urbain par un ensemble monumental s'adaptant à la topographie du site, satisfaisant aux exigences de la circulation et tirant parti des moindres accidents du terrain.

Fig. 1. Une «place banale». Guillaume Fatio, *Ouvrons les yeux! Voyage esthétique à travers la Suisse*, Genève: Atar, 1904, 173.

chez ceux qui, comme l'écrivain Henri Frédéric Amiel, ne se reconnaissent pas dans les quartiers de la nouvelle Genève. Ainsi en 1877, Amiel note dans son *Journal intime* à propos du quartier de Rive :

Ce quartier américain me persécute par le bruit, la lumière et la poussière du jour, par l'humidité du soir; et que serait-ce les jours de bise, de boue, de dégel, de pluie? Je me sens ici dépaysé, désencadré. Ce n'est pas mon site, mon milieu, mon climat, ma patrie. J'y suis en voyage, comme dans un hôtel des bords du Rhin.²

Cet effet d'étrangeté, ou plutôt d'extraterritorialité, qu'éprouve Amiel dans sa propre ville, le texte en situe bien les causes: c'est le bruit, la lumière et la qualité de l'air du quartier de Rive qui heurtent la sensibilité de l'auteur. Aucun commentaire en revanche n'est fait sur l'aspect de la ville elle-même, ses rues, ses places, ses immeubles d'habitation. A l'aube du 20^e siècle, Guillaume Fatio ne manquera pas de commenter, et d'illustrer, ce nouveau paysage urbain (Fig. 1). Dans son livre *Ouvrons les yeux! Voyage esthétique à travers la Suisse*, les rues et places «modernes», qu'il déprécie en les qualifiant de «banales», se caractérisent par un mobilier urbain stéréotypé, commercialisé à l'échelle planétaire.³

² Amiel 1993, 172.

³ Fatio 1904, 173.

Ces trois échos qui jalonnent la deuxième moitié du 19^e siècle signalent une attitude réfractaire aux changements dus à «l'invasion de ce génie remuant, Protée si mélangé de vices et de vertus, qu'on divinise sous le nom d'industrie»⁴ pour reprendre une expression d'Adolphe de Circourt. Mais qu'en est-il exactement de ce «génie remuant»? Comment se manifeste-t-il dans l'espace public? Seul retiendra ici notre attention le développement des réseaux hydraulique et, dans une moindre mesure, gazier et électrique. C'est en effet grâce à lui que les quartiers modernes peuvent se développer; corollairement l'extension progressive de la ville entraîne l'accroissement de réseaux comme celui du gaz, dont l'ingénieur Christian Isaac Wolfsberger prévoit en 1857 les différentes phases de mise en service.⁵

La machine et le réservoir

Comme la gaine technique d'un bâtiment, les réseaux sont généralement apparents sur les plans et invisibles dans la réalité. De fait, les canaux à travers lesquels transitent les fluides (eaux claires et eaux usées, gaz et électricité) sont essentiellement enterrés⁶; ce qui circule n'apparaît qu'aux issues, aux points de stockage, d'écoulement ou de branchements (Fig. 2). Ainsi, c'est par les réverbères, les bouches à eau, les bouches d'égout, les réservoirs, les bornes-fontaines, les stations électriques ou les chevaux téléphoniques que les réseaux se manifestent dans l'espace public. Or, suivant leur type ou leur emplacement, suivant leur usage ou leurs destinataires, ces divers objets sont investis différemment: la plupart sont élémentaires, produits en série, mais certains sont sophistiqués, dessinés par les meilleurs architectes. Ils occupent, en d'autres termes, des positions différentes dans l'éventail où se répartissent l'utilitaire et l'agrément, ou l'ingénierie et les beaux-arts.

L'eau destinée aux fontaines publiques, à l'arrosage des rues, aux concessions particulières et à l'alimentation des moteurs est fournie par une machine élévatoire, installée au milieu du Rhône.⁷ Fait intéressant, le local se visite. Figurant dans les guides de la ville, à l'instar du Musée Rath et de la cathédrale⁸, la machine hydraulique est un objet de fierté que les pouvoirs publics tiennent à montrer (Fig. 3). Elle a pourtant ses faiblesses: les panes sont fréquentes malgré des améliorations continues, ce qui engage les autorités municipales à construire un réservoir d'eau au début des années 1870 à l'extérieur de la ville, au Bois de la Bâtie. Cet équipement vient achever

4 Circourt 1932, 43.

5 Plan conservé au Centre d'iconographie genevoise, cote 40 G 03-05.

6 Evidente pour l'eau et le gaz, cette remarque vaut aussi pour l'électricité: dès 1883, des câbles souterrains destinés à l'éclairage sont établis par la Société d'appareillage électrique (Archives de la Ville de Genève (désormais AVG), 03.PV.42, p. 198, 343). Quant aux lignes téléphoniques, que l'on commence à installer au début des années 1880, elles peuvent être aériennes ou enterrées.

7 Sur la machine hydraulique: Broillet 1997, 243-249.

8 A titre d'exemple: Nouveau guide de l'étranger 1873, 18.



Fig. 2. Transformateur électrique à la place St-Gervais, 1905. Bibliothèque de Genève / Centre d'icographie genevoise, SIG n13x18 00317.



Fig. 3. La machine hydraulique, B. Roy et Cie, 1870. Bibliothèque de Genève / Centre d'icographie genevoise, vg p 2414.



un système hydraulique qualifié d'exceptionnel, propre à délivrer une fourniture d'eau de près de 500 litres par habitant, chiffre «qui n'est guère dépassé, à notre connaissance, que par Rome qui a hérité des aqueducs des anciens Romains et par New York»⁹, à en croire un commentaire du *Journal de Genève*.

Un premier projet de réservoir dessiné par l'ingénieur municipal montre un ouvrage à ciel ouvert, dont la forme est entièrement dictée par la fonction : les contreforts, les murs incurvés sont déterminés par le volume d'eau qu'ils sont destinés à contenir (Fig. 4). Ce projet est toutefois abandonné pour un ouvrage enterré dans une butte, dissimulé derrière une cascade artificielle dans un environnement que l'on aménage en promenade publique. Construit en 1873, le réservoir est souterrain, mais pas totalement camouflé : une petite tour est édifée pour en permettre l'accès (Fig. 5), à l'instar des pavillons qui, à Paris, surmontent le réservoir de Montsouris, établi entre 1869 et 1874. Comparativement à Paris, la tour est, sinon archaïsante, du moins historicisante, comme si la partie visible du réservoir construit en «ciment de béton» se devait d'afficher un langage architectural et des matériaux familiers, briques et tuiles traditionnelles.

A l'autre extrémité du réseau, il y a des réservoirs particuliers, logés au niveau supérieur des immeubles, et donc invisibles. Par ailleurs, les voies de circulation sont parsemées de «bouches à eau», autrement dit de points d'eau destinés au service contre l'incendie et à l'arrosage des rues. Contrairement à celles d'autres villes suisses, notamment suisses-alsaciennes, les «bouches à eau» genevoises ne forment pas des bornes ; établies à fleur de la chaussée, elles se réduisent à un bouchon en fonte de petites dimensions. Il en va de même des bouches d'égout, réceptacles des eaux

Fig. 4. Projet de réservoir au Bois de la Bâtie, date indéterminée, Jean Marc Blanchot, ing. Archives du Service des bâtiments de la Ville de Genève, 213.D.2 4039 01.

Fig. 5. Tourelle d'accès au réservoir du Bois de la Bâtie, vers 1883. Bibliothèque de Genève / Centre d'icongraphie genevoise, VG P 2383.

⁹ *Journal de Genève*, 28 juin 1873.

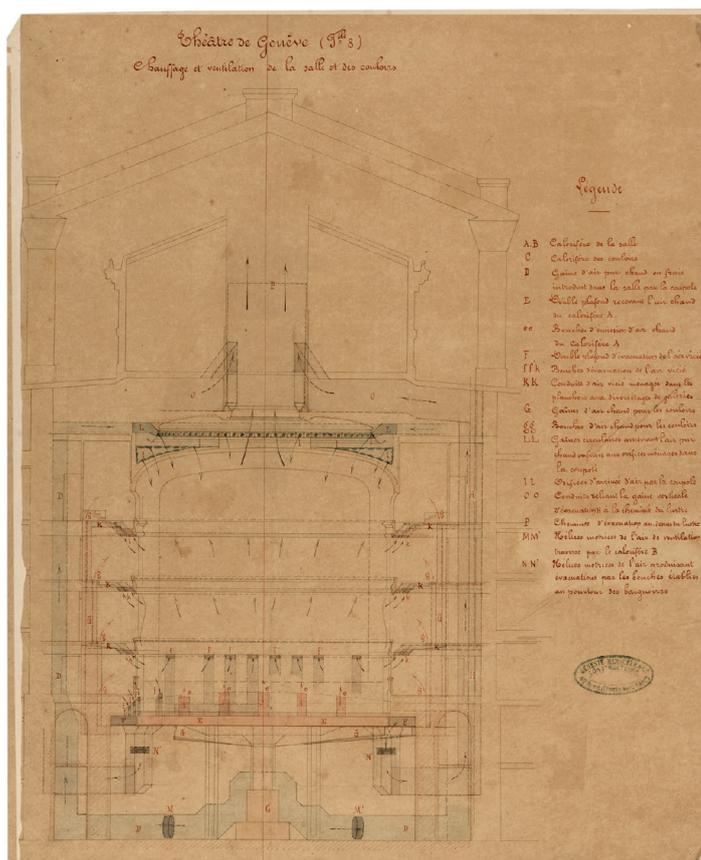


Fig. 6. Plan du chauffage et de la ventilation du Grand Théâtre, Geneste Herscher, constructeurs. Archives de la Ville de Genève, Neuve 3, Cartable 13, MG 9489.

de pluie, et des installations en lien avec l'évacuation des eaux usées, qui disparaissent progressivement à cette époque de l'espace public.¹⁰

Au service du théâtre

Les canalisations peuvent aussi être connectées directement à des édifices publics importants, comme le Grand Théâtre, construit entre 1873 et 1879. En réalité, le fonctionnement de cet établissement doit beaucoup aux capacités d'alimentation en eau fournies par les nouvelles installations hydrauliques. Les précautions contre le feu y sont plus complètes que dans aucun autre édifice genevois, et même aucun autre théâtre de cette catégorie dans d'autres villes.¹¹ Le bâtiment renferme notamment des extincteurs automatiques, qui se déclenchent aussitôt que des flammes se manifestent. L'eau sert aussi, via des moteurs hydrauliques, à faire fonctionner des hélices qui vont pulser l'air chaud ou froid, en fonction de la température que l'on veut atteindre (Fig. 6). A eux seuls, les moteurs destinés à la ventilation absorbent plus de 1500 litres par minute, ce qui représente plus du septième des capacités de la machine élévatoire.¹² De fait, le couplage entre ventilation

¹⁰ En matière de vidange, de nettoyage ou de ramassage des déchets, Genève voit son paysage sensible se transformer dans la deuxième moitié du 19^e siècle. La disparition des fosses d'aisance et la généralisation du tout-à-l'égout participe de ce tournant hygiéniste.

¹¹ Pouchet 1882, 506.

¹² La quantité d'eau consommée par les moteurs du nouveau théâtre est telle que le réseau tout entier s'en ressent : AVG, 03.PV.38, 688.

et chauffage atteint à Genève un niveau de perfection qui n'a d'égal que les théâtres de Vienne et de Bruxelles ; il est même supérieur, dit-on, à l'Opéra de Paris. Enfin, l'eau sert à activer un ascenseur hydraulique qui permet d'élever chevaux et voitures sur scène. La dépense liée au service hydraulique est par conséquent élevée – et il ne s'agit pas seulement du coût des installations, mais aussi de celui du personnel qualifié et de la consommation.

Le Grand théâtre forme ainsi un cas paradigmatique où les perfectionnements techniques sont escamotés au profit d'un décor que l'on pourrait qualifier de surchargé s'il ne répondait à la loi du genre. Entre le *decorum* et la prouesse technique, l'un prend visuellement le pas sur l'autre. On peut d'ailleurs remarquer que le goût des apparences touche également l'éclairage au gaz, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. En effet, si la plupart des réverbères de la ville sont produits en série, et commandés sur catalogue à des grandes firmes françaises, les candélabres placés devant le Théâtre sont des pièces uniques, dessinées en l'occurrence par l'architecte du bâtiment, Jacques-Elisée Goss. Le candélabre est ici un ornement urbain ; tout en éclairant le parvis du bâtiment, il attire le regard sur lui.

L'eau en représentation

Généralement destinée à des besoins ordinaires, l'eau peut aussi être déployée pour le seul plaisir des yeux. C'est le cas notamment d'une fontaine que l'on fait venir de Paris en 1862 pour l'installer dans la promenade du Lac (futur Jardin anglais). Outre la nouveauté que constituent dans le paysage genevois les quatre figures mythologiques en fonte – Acis, Galathée, Neptune et Amphitrite –, cette fontaine a la particularité de consommer beaucoup d'eau, sans que celle-ci serve à autre chose qu'à rafraîchir l'atmosphère et susciter un plaisir visuel. Jusqu'alors, les fontaines genevoises avaient toujours une fonction utilitaire ; celle-ci inaugure un rapport à l'eau désintéressé, mais aussi un jeu formel inédit, associant les jets ascendants et les retombées d'eau dans le bassin. Le directeur du Service des eaux Edouard Lullin rend compte de ce tournant, en écrivant en 1869 :

Ce n'est plus seulement de l'eau qu'on demande de nos jours, il faut le reconnaître, c'est de l'eau en abondance ; ce n'est plus seulement à l'usage de l'eau qu'il s'agit de faire face, c'est au luxe de l'eau, et ce luxe si sain, si utile, si agréable et gracieux, Genève peut se le procurer et Genève ne voudra pas en rester privée.¹³

A l'occasion, la figure disparaît au profit de la seule matérialité de l'eau. C'est sans doute le cas dans la promenade des Bastions, où une fontaine est installée en 1874. A son sujet, un commentaire publié dans le *Journal de la construction et de l'industrie* nous apprend que : « Les curieux se perdent en conjectures à l'effet de savoir : par quel secret ressort, par

¹³ *Journal de Genève*, 15 mai 1869.

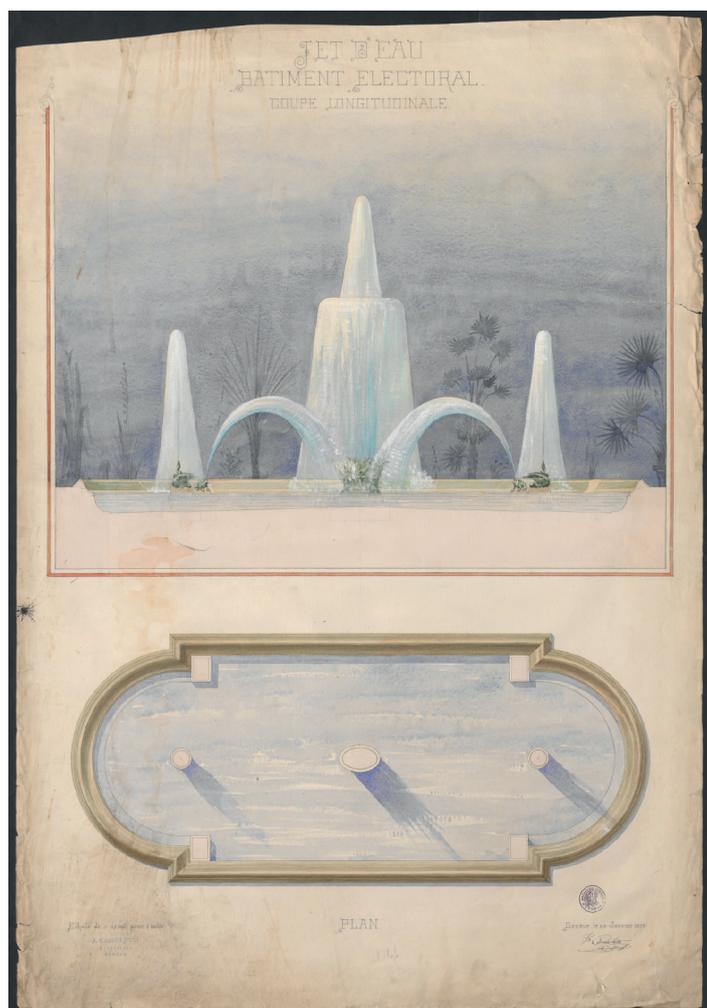


Fig. 7. Jet d'eau pour le bâtiment électoral, John Camoletti, arch. 1879. Archives d'Etat de Genève, Travaux BB 17/3.

quel enchantement, une fontaine peut fournir une quantité d'eau aussi considérable sans tuyaux de conduite apparent. L'inventeur de cette fontaine merveilleuse est M. Turrettini, directeur de la société de construction d'instruments de physique»¹⁴. En 1878, le même ingénieur Théodore Turrettini visite l'Exposition universelle de Paris et, à la demande du directeur du Service des eaux de la Ville de Genève, entre en pourparlers avec les constructeurs Lecouteux et Garnier, au sujet de l'achat de l'installation hydraulique qu'ils ont réalisée pour le service des eaux du Trocadéro.¹⁵ Auprès des autorités genevoises, Turrettini défend l'idée d'acheter les pompes de Lecouteux et Garnier, ce qui permettrait de doubler la production de la machine hydraulique. La Ville, cependant, renonce à cet achat, préférant des pompes zurichoises lors de la création, en 1880, d'une nouvelle station de pompage au quai de la Coulouvrenière.¹⁶ Celle-ci permet, entre autres, d'alimenter un jet d'eau conçu par l'architecte John Camoletti, établi au même moment au centre d'un bâtiment destiné à divers usages civiques, le Palais électoral (Fig. 7).

¹⁴ *Journal de la construction et de l'industrie*, 2^e année, n° 43, 24 oct. 1874, 1.

¹⁵ AVG, 03.PV.37, 732.

¹⁶ Situé au n° 16 du quai des Forces-Motrices, ce bâtiment a été démoli et remplacé par une nouvelle station en 1992.

Une eau d'artifice

A la fin du 19^e siècle, le service hydraulique fait un progrès remarquable avec la création de l'Usine des forces motrices sur le Rhône, capable notamment de fournir une « eau comprimée » pour les besoins de l'industrie.¹⁷ A ce bâtiment est associée la naissance du Jet d'eau, qui s'imposera comme icône de la ville au 20^e siècle. De la genèse du Jet d'eau, l'historiographie n'a retenu qu'un récit simplifié, selon lequel le jet serait originellement produit par une soupape de décharge, avant que les autorités ne s'y intéressent d'un point de vue esthétique et le déplacent dans un lieu plus digne, à savoir la rade de Genève.¹⁸ Le Jet d'eau serait ainsi un précoce « ready-made », c'est-à-dire un dispositif fonctionnel qui, à la faveur de circonstances particulières, change de statut et ne rencontre plus, dès lors, qu'un regard émerveillé. Or, un examen détaillé des sources et la mise en relation avec les spectacles aquatiques en vogue à la fin du 19^e siècle montrent que le fameux panache est moins le produit d'une révélation esthétique ou d'une « invention due au hasard »¹⁹ qu'une mise en scène à la gloire du génie hydraulique.

Tout d'abord, la photographie la plus connue du premier jet d'eau ne montre pas le jaillissement d'une eau excédentaire comme on l'a cru, mais une gerbe délibérément produite pour un événement précis, à savoir l'inauguration le 17 mai 1886 du premier tronçon du nouveau bâtiment des Forces motrices à la Coulouvrenière (Fig. 8).²⁰ A midi pile, rapporte la presse, une foule considérable assiste à l'apparition d'un jet d'eau de 70 m de hauteur, venu « annoncer que les pompes étaient bien réellement en marche et que l'œuvre que le peuple genevois avait réclamée était faite et bien faite ». ²¹ Plus tard dans la soirée, la « great attraction »²² est renouvelée :

Vers neuf heures les pompes, qui avaient cessé leur travail dans la soirée, ont de nouveau été mises en marche et le gigantesque jet d'eau élevait sa gerbe étincelante qui, poussée par le vent du Midi, retombait en poussière. [...]. Une fusée, lancée de la place des Volontaires,

17 Imer-Schneider 1892.

18 Notamment : Services industriels de Genève 1986, Mayor 1991. Invariablement présente dans les publications récentes et les sites en ligne sur le Jet d'eau, l'idée d'une origine fonctionnelle de ce dernier n'est jamais attestée par des références à des sources d'archives. Elle est absente des publications techniques comme Turrettini 1890, Imer-Schneider 1892, Turrettini 1902, Bétant 1908, pourtant très complètes sur les installations du bâtiment des Forces motrices.

19 « Aménagement de la jetée du Jet d'eau », *Tracés* 8/2015, 28.

20 La présence des oriflammes ne laisse pas de doute à ce sujet. La même année, A. Viollier publie une version gravée de cette photographie, avec la légende : Inauguration des Forces motrices – le jet d'eau (*Hans-Jakob à travers la Suisse, 1886*, ill. par L. Dunki et A. Viollier, Genève : Agence des journaux, 1886).

21 « Inauguration des Forces motrices » *Journal de Genève*, 18 mai 1886. Les pompes sont mises en activité pour la première fois à cette occasion : Turrettini 1890, 169.

22 « Le great attraction, ou plus vulgairement le clou de la journée, sera sans contredit le jet-d'eau monstre, hauteur 75 mètres sur 30 cm de diamètre, qui fonctionnera ce jour-là seulement » annonce *Le Conteur vaudois* le 24 avril 1886, 2.



Fig. 8. Inauguration du bâtiment des forces motrices, 17 mai 1886. Bibliothèque de Genève / Centre d'icongraphie genevoise, vg n18x24 01519.

a donné le signal de l'illumination générale. Aussitôt tout s'est embrasé, teintant d'abord en rouge, puis en vert le panache du jet d'eau. Cet embrasement général, qui a produit un grand effet, a clos cette belle journée.²³

Activé par des pompes flambant neuves, le jet d'eau est l'équivalent d'un feu d'artifice, d'autant plus apprécié qu'il est combiné à une «illumination électrique». Rappelons ici que parmi les attractions développées dans le cadre des expositions internationales et universelles de la fin du 19^e siècle, l'une des principales est la «fontaine lumineuse».²⁴ Fruit d'une combinaison entre un jet d'eau et une projection de lumière électrique, les fontaines lumineuses ravissent les foules aux foires de Londres et Philadelphie en 1884, à l'Exposition universelle de Paris en 1889; à Genève, c'est au Tir fédéral installé sur la plaine de Plainpalais en 1887, au Grand Théâtre en 1891 puis à l'Exposition nationale de 1896 que le public les admire. A l'évidence, le jet d'eau de la Coulouvrenière appartient pleinement à cette famille de manifestations festives et spectaculaires. Suite à l'inauguration du 17 mai 1886, il est réactivé à quelques occasions et pourvu d'une installation électrique pour la nuit du 31 décembre 1890, date de son dernier jaillissement.²⁵

23 «Inauguration des Forces motrices», op. cit., 18 mai 1886.

24 Butticaz 1892. Jacques Gubler a été le premier à placer le Jet d'eau dans le contexte des attractions aquatiques du dernier quart du 19^e siècle : Gubler 1976, 184.

25 Le jet est notamment provoqué le 8 août 1886, à l'occasion de la visite à Genève des membres de la Société helvétique des sciences naturelles: *Journal de Genève*, 8 et 10 août 1886.

L'année suivante, la création d'un jet d'eau dans la rade de Genève donnera une nouvelle – et longue – vie à la « fontaine lumineuse ».²⁶

Rendant palpable l'importance des résultats mécaniques obtenus, le Jet d'eau peut en définitive se lire comme la forme achevée d'une technique en acte, sans autre but que la contemplation de ses effets. Il est en cela aux antipodes des réservoirs et des canalisations qui forment le système hydraulique : celui-ci est tout entier conditionné par sa finalité pratique et enfoui dans le sous-sol, celui-là n'a d'autre visée qu'une éclatante manifestation visuelle.

David Ripoll est historien de l'art, licencié de l'Université de Genève. Rédacteur à l'Inventaire des monuments d'art et d'histoire du canton de Genève, et adjoint scientifique à la Conservation du patrimoine architectural de la Ville de Genève. Ses recherches et publications portent principalement sur l'architecture et l'urbanisme du XIX^e siècle, avec une prédilection pour des thèmes relatifs à la mémoire, aux mutations techniques et professionnelles.

Bibliographie

Henri Frédéric Amiel, *Journal intime*, t. 11, avril 1877–juillet 1879, Bernard Gagnebin et Philippe M. Monnier (dir.), Lausanne : L'Âge d'homme, 1993.

Alfred Bétant, *Notice sur le Service des eaux de la Ville de Genève et l'utilisation de la force motrice du Rhône à la Coulouvrenière*, Genève : Romet, 1908.

Philippe Broillet (dir.), *La Genève sur l'eau* (Les monuments d'art et d'histoire du canton de Genève, 1), Berne : Société d'histoire de l'art en Suisse, 1997.

Constant Buttica, « Les fontaines lumineuses et leur application à Genève » *Bulletin de la classe d'industrie et de commerce de la Société des arts de Genève*, 1–2 (1892–1896), 109–120.

Adolphe de Circourt, *Genève (1815 à 1840)*: texte inédit [écrit en 1856] présenté avec une introduction, des notes et un index des noms propres par Paul-Emile Schazmann, Genève : Kundig, 1932.

Guillaume Fatio, *Ouvrons les yeux ! Voyage esthétique à travers la Suisse*, Genève : Atar, 1904.

Jacques Gubler, « Genève hydraulique », *Nos monuments d'art et d'histoire*, 27, 1976-1, 184–185.

Edmond Imer-Schneider, *Notes & croquis techniques sur Genève*, Genève : E. Imer-Schneider, 1892.

Jean-Claude Mayor, *Le Jet d'eau de Genève : un centenaire qui a du panache*, Genève : Services industriels de Genève et Tribune éditions, 1991.

²⁶ « Proposition du Conseil administratif pour un crédit destiné à l'établissement de fontaines lumineuses dans la rade de Genève » : *Mémorial du Conseil municipal*, 10 avril 1891, 497–501; 21 avril 1891, 14–17. Buttica 1892 illustre le dispositif d'éclairage électrique, dissimulé dans un abri en bois à distance du Jet d'eau.

Nouveau guide de l'étranger à Genève et dans les environs en 1873, Genève : J. Jullien, [1873].

J. Pouchet, «Nouveau théâtre de Genève», *Le génie civil*, t. 2, n° 22, 15 sept. 1882, 505–509.

Services industriels de Genève, *1886–1986 : l'usine des Forces motrices de la Coulouvrenière à 100 ans*, Genève : s. n., 1986.

Théodore Turrettini, *Utilisation des forces motrices du Rhône et régularisation du lac Léman : travaux exécutés par la Ville de Genève sous la direction de Th. Turrettini*, 2 vol., Genève : Conseil administratif, 1890.

Théodore Turrettini, *Les installations hydrauliques et électriques de la ville de Genève*, Genève : Kündig, 1902.

La Serrurerie d'art Wanner : les innovations de la ferronnerie d'art au service de l'architecture historiciste

Leïla el-Wakil, Genève

La ferronnerie, discipline reine des arts appliqués durant l'historicisme

Que l'architecture historiciste et ses décors soient indissociables des arts appliqués est un truisme comme nous le rappelle le célèbre sculpteur-forgeron, comme il s'intitule lui-même, parisien Emile Robert (1860–1924), dans son éphémère revue, intitulée *L'art de la ferronnerie ancienne et moderne : ses procédés et ses applications* :

Le fer est appelé à jouer un rôle de plus en plus important dans la décoration moderne, à laquelle il fait subir tous les jours de nouvelles transformations. Les vérandas, les marquises, les grilles, les lanternes, les perrons, les balcons, les rampes, toute cette décoration intérieure et extérieure de nos maisons, constitue pour le ferronnier un vaste champ à exploiter.¹

Ce créateur, ferronnier d'exception dans l'âme, met en exergue le métier artisanal et forge lui-même en public au Pavillon des Métaux de l'Exposition Universelle (1900), dans lequel sont exposés les ouvrages des Wanner. Tout comme eux, il relève la nécessité de se réapproprier les qualités artisanales de la ferronnerie et, l'âge venant, préfère « les formes robustes qui paraissent nées sous le marteau dans la chaleur et le bruit de la forge ».²

Dans le concert des arts appliqués, l'art de la fonte et du fer, qui se décline en serrurerie et en ferronnerie (métiers qui se superposent parfois) s'insinue partout dialoguant avec le gros œuvre et le second œuvre. De splendides ouvrages en métal apportent un supplément de vie à Genève comme ailleurs aux bâtisses de la fin du 19^e siècle et du début du 20^e siècle : garde-corps de balcons ouvragés, portes d'entrées et leurs impostes, portails de propriétés chantournés, luminaires aux décors recherchés, etc. Retirer ce métal ouvragé et tous ses apports en termes de suggestion de volumétrie, d'immatérialité des ombres portées, d'effets de membranes, c'est inmanquablement appauvrir l'architecture.

¹ Robert 1897, 10.

² Harlor 1925.

Pourtant rares sont les firmes de ferronnerie à avoir fait l'objet d'étude et à être célébrées à la hauteur de leur mérite quand bien même d'illustres architectes leur confient cette touche artistique ultime. Au Castel Béranger Hector Guimard dompte toutes les techniques artisanales et industrielles de ferronnerie, alliant la fonte pour les masques moulés des garde-corps des balcons au fer forgé pour les grilles et la porte d'entrée incrustée de plaques de cuivre. Le serrurier François Balet³ (1845–?) exécute ses dessins les plus fous ; pourtant on ignore jusqu'à la date de sa mort. Passionné de ferronnerie l'architecte dessinera d'ailleurs un album de modèles de fontes d'ornements édité par la firme de Saint Dizier dans le val de Marne (1909). Fils et petit-fils de chaudronnier, possédant une bonne connaissance pratique du travail du métal, Antoni Gaudi, secondé par Josep Maria Jujol, s'adjoit les services de l'atelier de ferronnerie des frères Luis et José Badia i Miarnau⁴, qui réalise les sculpturales pièces métalliques du Palais Guëll et de la Casa Mila notamment. Mais à propos des Badia i Miarnau, quelle carence d'informations !

Le cursus de formation en ferronnerie d'art à Genève

A Genève l'essor de l'engouement pour la ferronnerie se traduit par la mise sur pied d'une formation spéciale au sein de l'Ecole des Arts industriels fondée en 1876 et orientée dès sa création vers la pratique et aux enseignements de laquelle s'ajoute en 1885 l'apprentissage de la forge et du marteau. C'est Jean Vailly (c. 1848–1900), de la firme Vailly frères, l'une des firmes concurrentes des Wanner, qui est chargé de cet enseignement pour répondre à la demande locale grandissante en matière de ferronnerie :

Voici la classe de fer forgé, dirigée par M. J. Vailly : Cette classe s'imposait au point de vue des besoins de l'industrie artistique du fer, qui, depuis quelques années, est en grande vogue et paraît être toute autre chose qu'un simple caprice de la mode. En effet nous voyons au groupe 30 (métaux ouvrés) une véritable éclosion d'ateliers dans toute la Suisse, et Genève s'y montre avec honneur. C'est le présent pour le moment, mais c'est aussi l'avenir. Rien d'étonnant, par conséquent, à ce que nous possédions notre école de fer forgé, puisqu'il y a en notre ville des ateliers d'où sortent de remarquables œuvres d'art. Quoi de plus raisonnable que de développer cette industrie, en lui fournissant de bons ouvriers !

Aussi voyons-nous cette classe ouverte en 1885 avec un petit nombre d'élèves augmenter suffisamment pour motiver un agrandissement des locaux. Les élèves reçoivent huit heures de leçons par jour ; le matin : modelage, dessin, théorie ; l'après-midi et le soir : travaux

³ Descoturelles 2014, 29.

⁴ Les frères Luis et José Badia i Miarnau avaient une forge au n° 278 de la rue de Nâpols, à Barcelone. Ils ont travaillé avec Joan Oñós et Salvador Gabarro sur le portail d'entrée et les armoiries du palais Güëll qui demeureront leur chef d'œuvre et leur carte de visite.

pratiques de forge et de marteau. Les résultats obtenus sont tels que les patrons serruriers de Genève, réunis, ont offerts à l'Ecole, à titre d'encouragement, un prix annuel spécialement affecté à la classe de fer forgé. Nous sommes certains que ces élèves, futurs ouvriers de nos ateliers, rendront au pays les sacrifices qu'il accomplit aujourd'hui pour eux.⁵

Les ouvriers formés viendront grossir les ateliers de ferronnerie genevois, en particulier celui des Wanner, installé dans le quartier de la Terrassière qui retentit du martellement des fers en fusion, expression sonore de l'activité artisanale.

La «serrurerie d'art» Wanner : l'entreprise de tous les superlatifs

La «serrurerie d'art» Wanner est incontestablement la maison d'artisanat d'art qui a le plus marqué Genève. Durant la période de l'historicisme elle domine la scène architecturale genevoise quand bien même d'autres maisons se signalent à ses côtés comme Jean⁶ et Joseph Vailly (1877–1935), Hess⁷ et Gauthier⁸, Henssler et Van Leisen, Pelligot ou encore la Ferronnerie d'Art. Par le volume d'activité et le nombre de ses employés, la longévité de la firme sur quatre générations (1853–1974), les récompenses et prix obtenus lors des Expositions nationales (Genève, 1896, médaille d'or avec félicitations du jury; Berne, 1914, grand prix avec félicitations du jury) et internationales (Paris, Exposition Universelle, 1900, médaille d'or; Paris, Exposition des Arts décoratifs, 1925), le rayonnement de son travail hors de Genève et de la Suisse, la dynastie Wanner occupe cependant une place prépondérante. Les particuliers font appel à elle, tout comme les collectivités publiques ou religieuses. Le Grand Théâtre (1874–1879), le Musée d'art et d'histoire (1903–1910), l'Ecole des Arts décoratifs (1877–1879), la poste du Mont-Blanc (1892), la Mairie des Eaux-Vives (1907), l'Eglise Saint-Paul à Grange Canal (1913–1915), le Temple de Carouge (1923–1925), la cathédrale Saint-Pierre, quantité de villas et d'immeubles genevois se parent des ferronneries Wanner.⁹ Les commandes proviennent de plus loin, de Suisse ou de l'étranger : Berne (notamment les trois grandes portes d'entrée du Palais Fédéral), Nîmes, Marseille, la Riviera, Istanbul, Bombay, Shangai.¹⁰

⁵ Hantz 1896b, 381.

⁶ Jean Vailly étant d'ailleurs professeur de ferronnerie à l'Ecole des arts industriels, boulevard James-Fazy.

⁷ Edmond Hess & Fils, 10 rue de Carouge Genève, Succursale à Annemasse, Hte Savoie, Constructions en fer, serrurerie du bâtiment, ferronnerie et bronzes d'art, Tous travaux en anti-corrodal [sic]. (Publicité dans la revue *Habitation*, 10/1937, cahier 8).

⁸ Gauthier 1912.

⁹ Un fonds de l'entreprise Wanner, ferronnerie et serrurerie, de boîtes comprenant 173 clichés verre illustrant une partie des réalisations Wanner se trouve au Centre d'iconographie genevoise de la Bibliothèque de Genève. Ce sont les seules archives retrouvées à ce jour à l'exception de quelques archives familiales dispersées chez différents descendants Wanner en France et en Suisse. Merci en particulier à Madame Dugué-Wanner qui a bien voulu nous faire suivre des informations.

¹⁰ Divorne 1953.

S'il manque toujours une monographie de grande ampleur qui valoriserait la firme, ses illustres et moins illustres représentants et surtout ses réalisations dont beaucoup, et non des moindres, ont déjà disparu, les quelques études et publications relatives aux Wanner¹¹ relèvent cette suprématie. George Hantz (1846–1920), directeur du Musée des Arts Décoratifs de Genève, consacre à ceux qui remporteront la médaille d'or avec félicitations du jury et le Grand Prix Estalla, « pour une serre en fer à double vitrage dont les fers intérieurs peuvent se démonter et être utilisés en châssis volants »¹², d'élogieux passages dans son compte-rendu sur le fer forgé dans la section dédiée aux Métaux Ouvrés (Groupe 30) :

MM Wanner frères, sans rompre avec la tradition, sont « eux » avant tout. Ils ont du style et ce style, c'est le leur. Leurs travaux s'imposent par une exécution supérieure comme pièce de forge ; sous leurs marteaux se modèlent les serpents, les salamandres, les chimères, avec une intensité qui leur donne vie. Ici, aucun truc : c'est du travail de forge dont tous les coups ont porté juste ; on voit chaque facette laissée par le marteau, et le ciselet, revenant adoucir certains angles, donne à ces pièces, patinées pour la plupart par le feu, une grande impression de force en même temps que de délicatesse. Aucune *n'accroche*. Nulle crainte que la gaze d'une toilette de bal ne se déchire aux pointes de leur rampe d'escalier ; nul souci pour le vêtement qui touchera le chenet devant le feu brillant des soirées intimes de l'hiver ; rien qui blesse la main transportant le lampadaire d'un bout à l'autre du salon. On sent que ce souci domine dans la composition et l'exécution de tous leurs travaux et c'est judicieux, car la première des conditions d'une œuvre d'art, est d'être utile en même temps que pratique. Signalons une marquise dont les belles proportions ne seront en valeur qu'à la place qui leur convient réellement ; une paire de chenets, salamandres tordant un banc de fer de leurs puissantes mâchoires, chef-d'œuvre de martelage ; une rampe avec chimère, exécutée pour le Musée des Arts Décoratifs de Genève ; une série d'objets mobiliers d'un goût parfait, enfin, un balcon Louis XV d'un dessin correct et délicat.¹³

Alfred Rychner (1845–1918), architecte à Neuchâtel, rapporte également sur le travail des Wanner en termes tout aussi élogieux dans la *Schweizerische Bauzeitung*, louant particulièrement leur imagination et leur originalité tout autant que le savoir-faire technique :

L'exécution des travaux exposés par MM. Wanner est irréprochable ; c'est bien là de la vraie ferronnerie, du vrai martelage de gens de métier ; on ne saurait demander au fer davantage. Pas de trucs apparents, pas de retouches malsaines, tout cela sort de la forge crânement, avec conviction si l'on peut s'exprimer ainsi, le coup de marteau ne se

¹¹ Hantz 1896 ; Bouvier 1940 ; Cattaneo 2004 ; Grobelny/Fiette 2010.

¹² Grobelny/Fiette 2010, 61.

¹³ Hantz 1896a, 279.

dissimule pas sous la lime, on n'éprouve pas de honte à laisser deviner ou sentir que le ciseau fait partie fait partie de l'outillage du forgeron.¹⁴

Les Wanner, qui à ce moment s'entourent des services de deux dessinateurs, Charles Muller, un ancien graveur «à l'imagination fertile et au crayon habile et précis»,¹⁵ particulièrement apte à dessiner le petit mobilier et les lampes, mais aussi des marquises¹⁶, et Théo Divorne (1874–1965), formé dans la ferronnerie parisienne d'André Dysclin, continuent de se distinguer à l'Exposition Universelle de Paris en 1900 où ils reçoivent une nouvelle médaille d'or,¹⁷ comme le relate l'article consacré à la «ferronnerie d'art» dans le *Bulletin technique de la Suisse romande* :

Une marquise dont toute l'ornementation est faite d'après l'iris employé avec ses fleurs, ses boutons et ses feuilles. Des vitraux donnent à cette marquise une polychromie d'un très heureux effet. 2) Un panneau de rampe d'escalier ayant à son départ un dauphin forgé d'une seule pièce (86 kg) d'un très beau modèle sur lequel vient s'agrafer un rinceau, s'épanouissant en un bel iris aux formes vigoureuses. 3) En face se trouve un autre panneau de rampe d'escalier, ayant comme départ un griffon forgé, dont les ailes passées au feu ont toutes les couleurs chatoyantes du revenu de l'acier. Cette rampe appartient au Musée des Arts Décoratifs de Genève, dont le directeur Mr. Hantz, l'a mise obligeamment à la disposition de ses auteurs pour être exposée à Paris. Cette exposition comprend en outre deux grilles de fenêtres, dont la décoration est aussi faite d'après l'iris. Le bas de la grille est un oignon d'iris d'où sortent des fleurs et des feuillages qui forment, en s'entrelaçant, les motifs de décoration. La tige centrale, sur laquelle est accroché un griffon à la tête grimaçante, s'épanouit en un magnifique iris. Des chenets et des lampes de parquets, des lustres et des appliques pour l'électricité et le pétrole, ont pour motif principaux, la fleur naturelle ou stylisée ou le griffon. Comme pièce de style, un ravissant balcon Louis XV, aux cornes d'abondance et aux fleurs admirablement modelées, montre le contraste entre la ferronnerie actuelle et celle du siècle passé. Ce balcon appartient à Monsieur Léopold Favre qui l'a obligeamment prêté pour l'Exposition. Enfin des pièces de forge brute des lampadaires du pont de la Coulouvrenière complètent cette intéressante exposition.¹⁸

La firme Wanner, qui rejoint le groupement d'artistes *L'Œuvre* en 1919, prendra part encore notamment à l'*Exposition des Arts décoratifs* de Paris de 1925 aux côtés de la menuiserie-modèle des Held, d'Alexandre Cingria, d'Alphonse

¹⁴ Rychner 1896, 43–44.

¹⁵ Divorne 1953.

¹⁶ AEG, Travaux A 118, Annexe 154, Le docteur Porte pour une marquise vitrée au-dessus de l'entrée de l'Hôtel du Simplon, route de Chêne, Eaux-Vives ; Wanner frères, ferronniers. Plan, élévation, 1901

¹⁷ Divorne 1953.

¹⁸ *Ferronnerie d'art* 1900, 28.

Laverrière, d'Amiguet, décorateur à Genève. On décrit l'entreprise comme une ferronnerie d'art qui produit des portails, balcons, rampes d'escaliers et de la lustrerie en fer forgé. Parmi les ouvrages exposés figurent notamment des compositions de Louis-Henri Salzmänn (1887–1955), artiste-peintre diplômé de l'École des Beaux-Arts de Genève en 1908, qui se distinguera avec ses travaux pour le Palais des Nations et la Gare de Cornavin. En novembre de la même année *Wanner & Cie, Ferronnerie d'art, Lustrerie et mobilier* expose au Musée Rath aux côtés des artistes et ensembliers genevois tels que Louis Amiguet, Grandchamp & Cie, Hufschmid, Percival Pernet et F. Poncet.¹⁹

L'article de Jean-Bernard Bouvier dans la revue *Habitation* (1940) salue l'art des Wanner, la diffusion internationale jusqu'en Égypte et en Turquie et la longévité de l'entreprise : «A Genève, une carrière de longue persévérance, un métier sûr, une probité artistique remarquable, avec le sentiment des styles historiques et le talent d'innover dans le moderne, valurent à la Maison Wanner et Cie une réputation hors pair».²⁰ Il s'attarde particulièrement sur les ouvrages forgés réalisés sur les dessins d'Adolphe Guyonnet à l'église Saint-Paul, chef d'œuvre du renouveau de l'art sacré, et les portes des immeubles de Montchoisy de Maurice Braillard qui ont été «galbées à la machine» et sur lesquelles des «motifs découpés ou repoussés» ont été assemblés par «d'invisibles goupilles».

Un opuscule rédigé pour le centenaire de l'entreprise (1953), par le dessinateur Théo Divorne, trace un bref historique «réunissant quelques souvenirs qui s'estompent dans le passé»²¹ nous donne de précieuses informations sur l'historique et le fonctionnement de la maison.²²

Une dynastie de ferronniers et spécialistes des métaux ouvrés

L'histoire des Wanner débute en 1853 avec l'ouverture par Jean Samuel Eugène Wanner (1826–1889), maître-serrurier formé à Lausanne, d'un atelier de serrurerie du bâtiment à la Terrassière. On y répare d'abord les calèches avant de développer la fabrication de grilles de clôture pour les propriétés de campagne²³ et de produire à la fin des années 1870 sous la raison sociale de *Wanner Genève* la serrurerie fine pour le Grand Théâtre et pour l'École des Arts décoratifs.

À la mort d'Eugène en 1889 ses deux fils s'associeront sous la raison sociale *Wanner frères, Serrurerie d'Art*. On prête à Louis, l'aîné (1859–1916), qui développe des prototypes de serres, un cursus d'ingénieur à l'École Polytech-

¹⁹ *Exposition des artistes genevois membres de L'Œuvre* 1925.

²⁰ Bouvier 1940, 132.

²¹ Divorne 1953.

²² Cette brève revue de la littérature, pertinente pour ce qui est des Wanner à l'époque de l'historicisme, laisse de côté l'important chapitre relatif à Edmond Wanner, promoteur de l'immeuble Clarté et de la construction métallique.

²³ Cattaneo 2004, 13.

nique de Zurich, impossible de vérifier, et à Félix (1861–1936), une formation au métier de serrurier du bâtiment et de ferronnier d'art dans l'atelier de son père : « Sous la magnifique impulsion de Louis Wanner, la maison progressa très rapidement. Le petit atelier fut considérablement agrandi. Le vieil atelier de la rue des Marronniers fut prolongé jusqu'à la rue du Vieux Marché et le bruit du marteau sur l'enclume sonnante du forgeron anima le quartier calme de la Terrassière ». ²⁴

La Première Guerre mondiale marque un ralentissement des activités dû à la pénurie de matériaux en raison de la fermeture des frontières et du rappel des ouvriers étrangers sous les drapeaux. Louis Wanner, un homme très bien ancré dans la société genevoise de son temps puisque actif en politique comme député au Grand Conseil et dans l'armée en tant qu'officier d'artillerie, décède subitement en mai 1916. La maison passe alors entre les mains de son frère Félix, qui poursuit son infatigable rôle de directeur commercial avant de mourir brutalement en 1936, et de sa sœur Jeanne (c. 1865–1945) et change de raison sociale pour devenir Wanner & Cie. Félix, qui poursuit son infatigable rôle de directeur commercial avant de mourir brutalement en 1936, appartient aussi à l'élite genevoise : amoureux du lac au bord duquel il édifie sa demeure, il préside la Nautique pendant plusieurs années.

Très jeune encore, le fils de Louis, Edmond Wanner (1898–1965), se joint à l'entreprise aux côtés de son oncle Félix et de sa tante Jeanne. Ce contemporain de Jean Prouvé fait, tout comme son fameux homologue français, évoluer la maison du côté de la grande construction métallique sans abandonner la ferronnerie d'art et la serrurerie du bâtiment. Il brevète la « porte basculante WANNER » (porte Eclair) 1950–1951 ²⁵ pour garages ou hangars à avions et réalise la plus grande porte basculante au monde pour Sud Aviation. Durant la Seconde Guerre Mondiale, Edmond, retenu au Maroc, est secondé par son beau-père Jacques Bohy (1875–?) à la tête de l'entreprise. Jeanne Wanner (c. 1865–1945), qui avait patiemment et fidèlement fourni avec modestie sa collaboration pour le bien de la maison, décède en 1945. Edmond Wanner est désormais seul maître à bord jusqu'à sa mort, date à laquelle il sera remplacé par Alain Wanner, l'un de ses fils, jusqu'en 1974.

Quelques cas de figures

Aujourd'hui, en Suisse, la formation relève de la filière construction métallique, les cours de forge se donnent à Aarberg. ²⁶ On considère les ferronniers comme les horlogers du bâtiment. Ils sont en effet généralement les derniers à intervenir sur le chantier et on ne tolère de leur part qu'une infime marge d'erreur de 1mm/1m. ²⁷ Les choses n'étaient sans doute pas bien

²⁴ Divorve 1953, 2.

²⁵ < <https://bge-geneve.ch/iconographie/oeuvre/wan-n13x18-003> >, consulté le 28 février 2022.

²⁶ Je remercie Julien Favre qui m'a éclairé sur les aspects du monde de la forge.

²⁷ Idem.

différentes dans la seconde moitié du 19^e siècle alors que les ferronniers posaient en fin de chantier les garde-corps des balcons et les verrières des marquises.

L'industrialisation du fer et de la fonte dès la fin du 18^e siècle entraîne la fabrication en série de pièces moulées de moyenne facture contre lesquelles s'insurgeront particulièrement les artistes de l'Art Nouveau qui souhaitent revenir au faire artisanal. C'est le cas d'Emile Robert qui, dans l'art de la forge, ne jure que par l'emploi du marteau et enjoint d'éviter les artifices peu dignes d'un véritable ferronnier. Pourtant l'art de la ferronnerie historiciste joue sur une gamme complexe de techniques combinant souvent les innovations et les savoir-faire traditionnels.

L'invention en Angleterre du puddlage puis du laminage ne se répand sur le continent qu'avec près d'un demi-siècle de retard, permettant dès lors aux serruriers d'utiliser différents produits usinés, tels que barres, cornières, profils en T ou U, etc. De même, les progrès de la soudure font qu'elle se substitue au rivetage et modifie le métier. Si certains architectes tirent parti de ces innovations technologiques pour démocratiser la ferronnerie, comme le fait Guimard dans beaucoup de ses réalisations, d'autres au contraire veulent promouvoir une ferronnerie essentiellement artisanale qui garde un coût élevé.

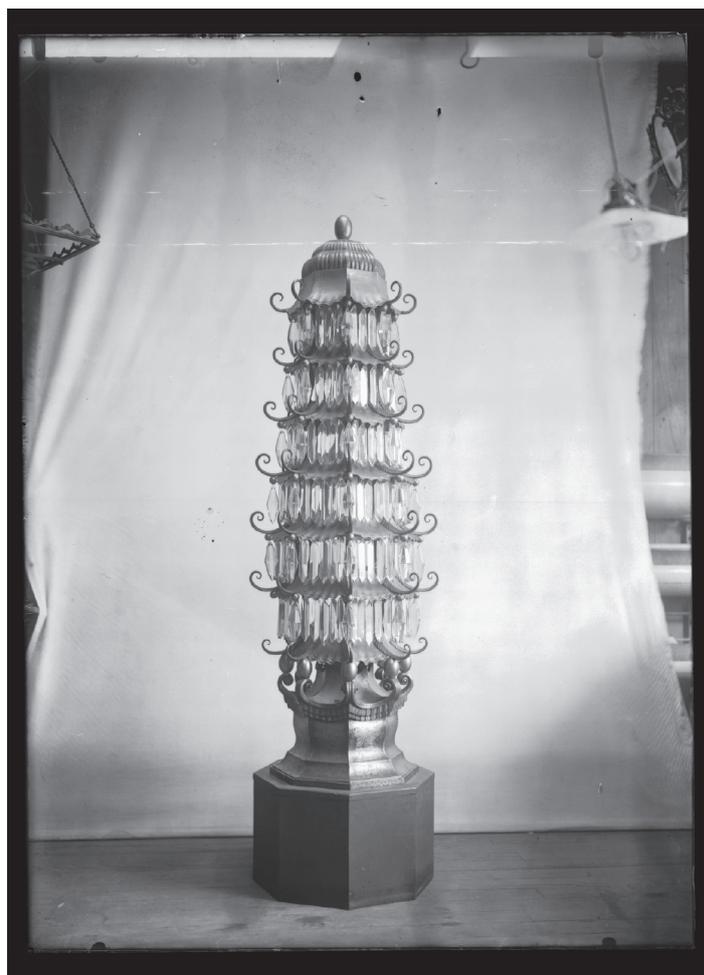
Vers 1900, l'atelier Wanner à son apogée comprend parmi sa centaine d'ouvriers des forgerons et des repousseurs talentueux, que Théo Divorne qualifie de «véritables artistes»²⁸ secondés par des équipes de choix et de bons monteurs. Les dessinateurs que sont Charles Muller, Théo Divorne (1874–1965) puis Louis Henri Salzmann (1887–1955), sont chargés d'inventer les objets mobiliers tels que luminaires (lampes sur pied ou à suspension, lampadaires) enseignes, jardinières, cache-radiateurs, porte-parapluies, miroirs, etc. (Fig.1–2). Il y a tout lieu de penser que l'essentiel du décor architectural au contraire, à savoir les projets de portes, garde-corps de balcons, marquises, vérandas, etc. incombe, sauf exception²⁹, aux architectes qui conçoivent les bâtiments.

Le cas est attesté dans les constructions de Maurice Braillard (1879–1965), non pas tant encore dans l'immeuble Bel de la rue Sénebier, qu'il dessine en 1907 alors qu'il est employé de l'atelier de Marc Camoletti (1857–1940), mais au square Montchoisy, d'une vingtaine d'années plus tardif. Des croquis de ferronnerie, exécutés à l'encre, sont réunis dans deux carnets couvrant les années 1910 à 1950.³⁰ Si à la mairie-école d'Onex (1909), Braillard travaille avec l'entreprise de ferronnerie Pelligot, c'est toutefois l'entreprise Wanner

28 Divorne 1953.

29 Charles Muller signe cependant le dessin d'une marquise vitrée au-dessus de l'entrée de l'Hôtel du Simplon à la route de Chêne, AEG, Travaux A 118, Annexe 154.

30 Rüegg 1993, 57.



qui fournit le plus grand nombre de ferronneries aux immeubles de Brailard. Dans le cas du square Montchoisy l'architecte produit des dessins au 1/20^e avec détails d'exécution pour les portes d'entrées et les garde-corps des balcons. Les techniques employées sont mixtes, puisque «l'architecte fait galber à la machine d'étroites bandes de fer; il a fait assembler dessus par d'invisibles goupilles, des motifs découpés ou repoussés» et utilise extensivement la dorure (Fig. 3).³¹

Le prolifique Léon Bovy (1863–1950) collabore généralement avec les Waner, comme en témoignent les immeubles Heimatstil de la rue de la Gare des Eaux-Vives (nos 2–12) faisant angle avec la route de Chêne et la rue de Savoie. De remarquables portes d'entrée (Fig. 4) et de hardies marquises, aux lignes en coups de fouet d'esprit Art Nouveau (Fig. 5) rehaussent et contredisent à la fois l'expression nationale suisse des façades. On remarque un même double discours stylistique dans la belle ligne d'immeubles d'Adrien Haas (1874–?) et Maurice Albrecht (1875–?) à la route de Chêne où tout l'habillage inférieur de ferronnerie respire un souffle sécessionniste rare à Genève (Fig. 6). L'état de conservation diffère d'un immeuble à l'autre et les couches de patine noire empêchent souvent de voir l'état réel de la ferronnerie et sa qualité. A la mairie des Eaux-Vives, la ferronnerie est

Fig. 1. Lampe à suspension vers 1900. BGE, CIG.

Fig. 2. Lampadaire présentée à l'Exposition des arts appliqués de Paris, 1925. BGE, CIG.

³¹ Bouvier 1940, 132.



Fig. 3. Une porte d'entrée du square Montchoisy. Photographie de Leïla el-Wakil.

Fig. 5. Détail escalier de la mairie des Eaux-Vives. Photographie de Leïla el-Wakil.



Fig. 4. Une marquise de l'ensemble Gare des Eaux-Vives. Photographie de Leïla el-Wakil.



Fig. 6. Ferronnerie route de Chêne.
Photographie de Leïla el-Wakil

Fig. 8. Cartouche Wanner.
Photographie de Leïla el-Wakil.



Fig. 7. Détail luminaire Ecole des Eaux-Vives. Photographie de Leïla el-Wakil.

partout : de la porte d'entrée aux portes palières, des grilles aux torchères en passant par un splendide garde-corps de la cage d'escalier qui allie aux habituelles volutes et vagues des profils d'animaux en fer repoussé dont la surface traduit l'habile martelage (Fig. 7). Le ratissage rapide effectué en ville de Genève montre l'importance de l'empreinte des Wanner sur le territoire genevois. D'innombrables cartouches ou poinçons imprimés sur les barres de fer attestent de la paternité des ferronneries (Fig. 8). Il faut souhaiter qu'un travail d'inventaire s'attèle à recenser les ouvrages encore *in situ* produits par cette firme afin d'en mieux saisir encore les contours protéiformes et les capacités techniques avant que la densification à marche forcée du territoire genevois n'en ait gommé l'importance matérielle.

Leila el-Wakil est historienne de l'architecture (Dr ès Lettres et prof. d'histoire de l'architecture) et architecte (EAUG). Cette double formation lui a permis de développer des réflexions et compétences scientifiques sur les questions d'histoire de l'architecture, des arts appliqués, du patrimoine et de la mise en valeur architecturale et culturelle via le tourisme. Ses activités de recherche et d'expertise concernent le patrimoine genevois, suisse et international.

Bibliographie

Björn Arvidsson et Fabienne Favrolo, *La Belle Epoque de l'ornement, Genève 1890–1920*, Genève : InFolio, 2015.

Exposition des artistes genevois membres de l'OEuvre, Musée Rath, Genève : Sonor, 1925.

«Ferronnerie d'art», *Bulletin technique de la Suisse romande*, 3, 1900, 28.

Gaël Bonzon, «La ferronnerie d'art à l'honneur au MAH. La donation Wanner et autres trésors», <<https://blog.mahgeneve.ch/la-ferronnerie-dart-a-lhonneur-au-mah>>, consulté le 10 janvier 2022.

J.-B. Bouvier, «Ferronnerie contemporaine», *Habitation 1940/30*, cahier 7, 131–134.

Diego Cattaneo, *L'atelier Wanner (1853–1877) serrurerie d'art*, 2004, mémoire dactyl.

Henri Clouzot, *Les arts du métal : métaux précieux, le bronze et le cuivre, le fer, les armes, la parure ...*, Paris : H. Laurens, 1934.

Frédéric Descouturelles, «Hector Guimard et le fer : inventivité et économie», *Fèvres*, 2014, n° 50, 24–29.

Théo Divoirne, *Centenaire Wanner & Cie Genève 1853–1953*, Genève, 1953.

W.-E. Gauthier, *Documents de ferronnerie genevoise*, Genève : Ed. W.-E. Gauthier S.A., 1912.

Vincent Grobelny et Alexandre Fiette, *Décor, design, industrie. Les arts appliqués à Genève*, Paris et Genève : Somogy, 2010.

George Hantz, «Le Fer forgé à l'Exposition», *Journal Officiel Illustré de l'Exposition Nationale Suisse*, Genève, 1896a, 277–279.

George Hantz, «Ecole des Arts décoratifs», *Journal Officiel Illustré de l'Exposition Nationale Suisse*, Genève, 1896b, 381.

Les fers forgés d'Émile Robert : exposition rétrospective, Musée des arts décoratifs, Pavillon de Marsan, 26 février–26 mars 1925. [Émile Robert / par Th. Harlor]

Bernard Marrey, *La ferronnerie dans l'architecture à Paris au XIX^e et XX^e siècle*, Paris : éd. du Linteau, 2014.

Emile Robert, *L'art de la ferronnerie ancienne et moderne : ses procédés et ses applications, 1896–1897*, Paris : Librairie J. Rouam et Cie, 1896–1897.

Arthur Rüegg, «Le rôle du détail», in Ursula Paravicini et Pascal Amphoux, *Maurice Braillard, pionnier suisse de l'architecture moderne, Genève 1879–1965*, Genève : Fondation Braillard architectes, 1993, 57–64.

Alfred Rychner, «L'industrie du bâtiment à l'Exposition nationale suisse à Genève en 1896», *Schweizerische Bauzeitung*, XXVII, 6, 1 août 1896, 43–44.

Wanner et Cie Genève vous présentent ..., Genève : Roto-Sadag, s.d.

L'histoire énigmatique du mobilier d'Yverdon : enjeux d'une exposition permanente

Barbara Bühlmann, Musée national suisse – Château de Prangins

Inaugurée en 2023 au Musée national suisse – Château de Prangins, l'exposition permanente *Décors. Chefs-d'œuvre des collections* présente plusieurs décors monumentaux datant du XVIII^e au XX^e siècle, ayant tous pour spécificité d'être ou de faire partie d'un intérieur provenant de Suisse romande. Le public y découvre des décors de théâtre provenant du château d'Hauteville (1777), un somptueux papier peint aux *Métamorphoses* d'Ovide (après 1789) ayant orné un salon d'une ferme près de la Chaux-de-Fonds, un bureau¹ dessiné par l'architecte Alphonse Laverrière (1922), et finalement, un magnifique ensemble de mobilier d'Yverdon datant du XIX^e siècle (Fig. 1).

A travers ces quatre chefs-d'œuvre, l'exposition met en évidence la manière dont l'histoire des intérieurs témoigne des modes de vie, des goûts, des valeurs et des occupations des personnes qui les ont conçus ou y ont vécu. Trois autres salles thématiques accompagnent et enrichissent ce discours. La première se fait la vitrine de la variété des styles et des matériaux développés au fil du temps, ainsi que de la vitalité de la création helvétique en matière de mobilier. La deuxième se penche sur les intérieurs modestes, plus difficiles à documenter mais aux centres d'enjeux sociaux importants. La troisième, enfin, met en exergue l'une des missions du Musée national, à savoir conserver des intérieurs suisses.

La présentation d'un ensemble de mobilier d'Yverdon permet d'évoquer cette période singulière que constitue le XIX^e siècle, marquée par l'industrialisation, les innovations techniques et des changements politiques et sociaux significatifs. Les connaissances lacunaires concernant l'entreprise à l'origine de ces meubles, notamment à propos des techniques et des machines qu'elle a développées et utilisées, ont fait de la conception de cette partie de l'exposition un défi. Comment exposer des objets dont une partie de l'histoire reste inconnue ? Ce sont les réflexions et les stratégies développées pour tenter de répondre à cette question que nous présentons ici.

¹ Il s'agit d'une pièce complète composée de boiseries et d'un plafond en padouk avec des marqueteries en palissandre, agrémentée d'appliques et d'une peinture.



Fig.1. Atelier de Jean-Pierre-Moïse Guichard et Edouard Wanner. Ensemble de mobilier d'Yverdon, 1830–1865. Placage en noyer. Musée national suisse, LM 173235, LM 50094, LM 50097, LM 50106, LM 50108, LM 50110, LM 149560. © Musée national suisse.

Histoire du mobilier d'Yverdon

Entre 1800 et 1860, sous l'impulsion d'une bourgeoisie encourageant le progrès technique, la Suisse connaît un premier essor industriel et commence à s'urbaniser.² Durant cette période, le mobilier est produit dans des ateliers de menuiserie et d'ébénisterie. Les premières véritables fabriques n'apparaissent que dès 1870. Elles répondent à une demande croissante ainsi qu'à de nouvelles exigences : une livraison plus rapide et un large choix de modèles.³

Le mobilier d'Yverdon est un exemple précurseur de la transition d'une réalisation artisanale vers une production sérielle. Jean-Pierre-Moïse Guichard (1792–1860), originaire d'Orzens (VD), travaille à Yverdon comme menuisier vers 1810. Douze ans plus tard, il est installé à la rue du Milieu, puis établit son atelier à la rue de la Plaine en 1829. C'est à ce moment-là qu'il commence vraisemblablement à produire les meubles que nous appelons aujourd'hui mobilier d'Yverdon.⁴ Il a alors 19 ans de métier et s'est certainement en partie formé en Allemagne, probablement à Stuttgart.⁵ Afin de satisfaire le goût des bourgeois pour les meubles très ornés, les fabricants allemands ont commencé à produire des ornements de cuir bouilli vernis imitant le bois. Cela a peut-être inspiré Guichard pour le développement

² Veyrassat 2015.

³ Dubler 2009.

⁴ Monnier/Vuille 1979, 7.

⁵ Ibid., 8.

de ses propres machines et ses processus de fabrication.⁶ Ceux-ci lui permettant de proposer des meubles richement décorés, mais moins onéreux, à une clientèle qui n'est pas aussi fortunée que les élites du siècle précédent.⁷ Pour moderniser et agrandir son atelier et profiter de la force hydraulique, il va négocier avec la ville pour obtenir un bâtiment au bord d'un ruisseau. Ainsi, il s'installe en 1837 à la maison dite du Four située au bord du bief des Moulins.⁸

En particulier, Guichard met au point une tourillonneuse pour produire les chevilles de bois, appelées tourillons, avec lesquelles il assemble les pièces de ses meubles à la place des tenons et mortaises habituellement utilisés.⁹ Il conçoit en outre une scie capable de réaliser de minces feuilles de placage¹⁰, notamment en noyer. Ces placages sont ensuite gaufrés selon une technique élaborée par Guichard qui s'inspire probablement, comme mentionné, de procédés allemands¹¹ ou de celui utilisé pour imprimer les cartes géographiques en relief.¹² Le gaufrage consiste à amollir un placage dans de l'eau chaude et de la soude, puis à le placer entre deux moules gravés, l'un en creux, l'autre en relief, préalablement chauffés. Ceux-ci sont maintenus serrés jusqu'à ce que le bois soit sec. Le placage gaufré obtenu a ainsi la forme de l'ornement souhaité – rosace, coquille, tête de paon, feuille de laurier ou encore palmettes – et est ensuite collé directement sur le meuble (Fig. 2–3). L'utilisation du bois gaufré est ce qui permet aujourd'hui de reconnaître immédiatement du mobilier d'Yverdon. Enfin, dans les années 1850, Guichard commence à utiliser le contre-plaqué pour la réalisation de certaines pièces. Son neveu, Edouard Wanner (1833–1904), avec qui il s'associe en 1857, semble avoir encouragé cette technique encore peu connue à l'époque.¹³

La production de l'atelier est constituée principalement de sièges, mais aussi de meubles d'ébénisterie tels que des secrétaires à abattant (Fig. 4) ou des consoles.¹⁴ Un grand nombre d'entre eux favorisent le confort et présentent des formes sobres de style Louis-Philippe. Les tables et les commodes sont souvent massives et austères, alors que les chaises et les fauteuils ont des formes plus galbées. Dès 1850, le style Napoléon III s'impose : les dossiers deviennent très échancrés et les pieds adoptent des courbures marquées.¹⁵

⁶ De Rham 1960, 40.

⁷ Graz 2019, 203.

⁸ Monnier/Vuille 1979, 8.

⁹ Chapuis 1981, 228.

¹⁰ Monnier/Vuille 1979, 33.

¹¹ De Rham 1960, 40.

¹² Graz 2019, 203.

¹³ Monnier/Vuille 1979, 31 et 36.

¹⁴ *Ibid.*, 27–28.

¹⁵ De Rham 1960, 41.

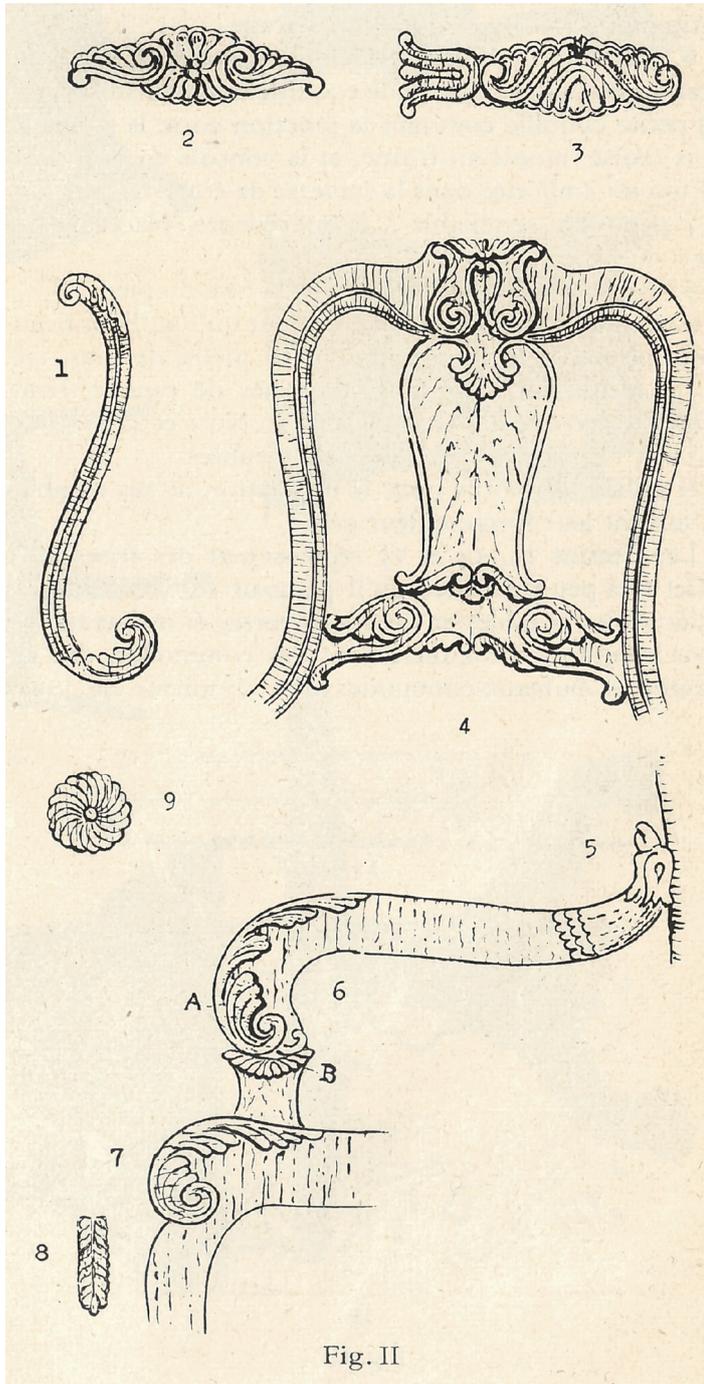


Fig. 2. Motifs d'ornement utilisés par Guichard notamment sur les dossiers et les accotoirs de fauteuils et de chaises. Extrait de l'article d'Emmanuel Monnier: «Notices sur les meubles d'Yverdon», *Journal suisse des tapissiers et du commerce de meubles*, 1953, 81, Archives cantonales vaudoises, ACV PP 982/60, enveloppe 6. © Archives cantonales vaudoises.



Fig. 3. Atelier de Jean-Pierre-Moïse Guichard et Edouard Wanner. Dossier d'un fauteuil avec ornements en placages gaufrés, 1830–1865. Placage en noyer. Musée national suisse, LM 50106. © Musée national suisse.



Fig. 4. Atelier de Jean-Pierre-Moïse Guichard. Secrétaire à abattant, vers 1830. Placage en noyer. Musée national suisse, LM 79536. © Musée national suisse.

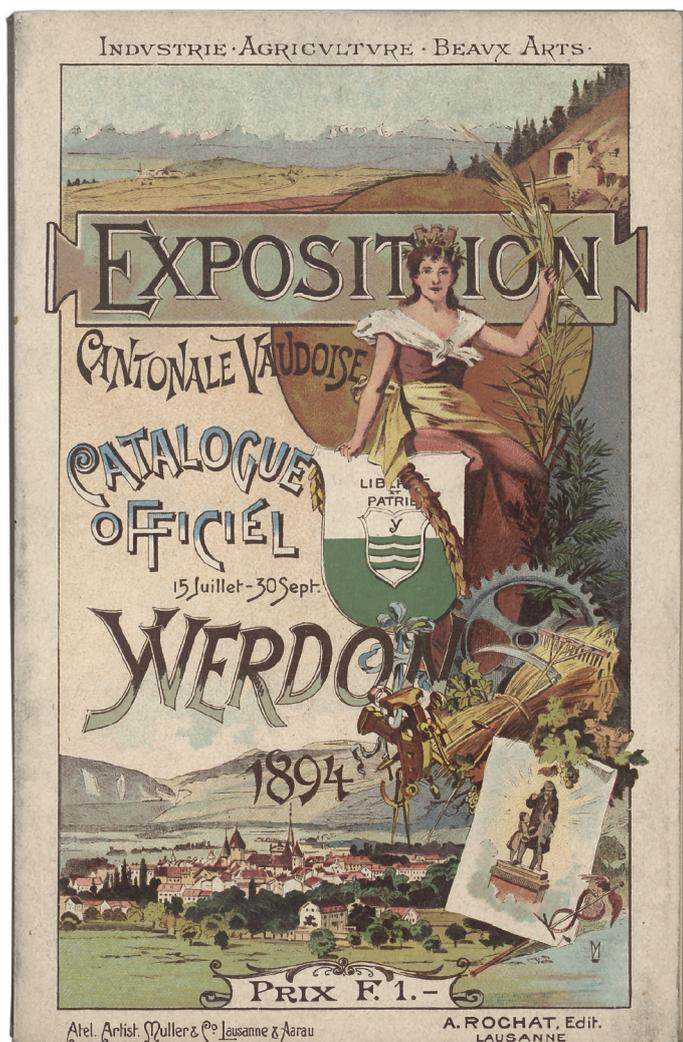


Fig. 5. Atelier artistique Muller & Co, A. Rochat Editions, Lausanne (imprimé par). Couverture du catalogue de l'Exposition cantonale vaudoise à Yverdon, 1894. Impression. Archives Cantonales Vaudoises, ACV P Exposition cantonale d'Yverdon 6. © Archives cantonales vaudoises.

Ce mobilier décore de nombreux salons genevois, lausannois, fribourgeois, bernois¹⁶ et s'exporte également à l'étranger.¹⁷ C'est notamment en prenant part à plusieurs expositions régionales, nationales et universelles que Guichard donne de la visibilité à son travail. En effet, ces événements, qui servent de vitrine et de baromètre du progrès, se multiplient au XIX^e siècle. Ils sont l'occasion de mettre en scène et de diffuser des valeurs bourgeoises telles que l'avancée des techniques et le travail, tout en stimulant la concurrence. Il s'agit également de montrer les innovations réalisées par les artisans et les industriels du pays.¹⁸ Les ouvrages réalisés par l'atelier de Guichard sont présentés, entre autres, à l'exposition cantonale de Lausanne en 1839, dont le rapport relève l'ingéniosité des machines utilisées¹⁹, à Paris, aux expositions universelles de 1855 et 1889, à l'exposition industrielle de Berne en 1857, où la collaboration de Guichard avec son nouvel associé Wanner est récompensée, ainsi qu'à l'exposition cantonale d'Yverdon en 1894 (Fig. 5).²⁰

16 Monnier/Vuille 1979, 11.

17 De Rham 1960, 41.

18 Brassel-Moser 2015.

19 Vuillemin 1849, 177–178.

20 Monnier/Vuille 1979, 8–9.

Au décès de Guichard, en avril 1860, son associé reprend l'affaire qui perdure jusqu'à son décès quarante-quatre ans plus tard. L'entreprise est alors liquidée, les moules permettant le gaufrage sont vendus pour être fondus et les stocks de placages gaufrés, n'étant plus au goût du jour, sont détruits. Ces disparitions expliquent peut-être pourquoi l'histoire du mobilier d'Yverdon est largement tombée dans l'oubli, tout comme les techniques et les machines développées par Guichard, qui nous sont aujourd'hui pratiquement inconnues malgré leurs aspects innovants.²¹

État des connaissances scientifiques

Il existe une seule monographie consacrée à l'histoire du mobilier d'Yverdon : il s'agit de l'ouvrage de Pierre Monnier et Louis Vuille, publié en 1979.²² Les auteurs y citent et y montrent plusieurs sources, telles que des archives concernant l'installation de Guichard à la maison du Four en 1837 et l'acte successoral rédigé après son décès. On y trouve également une série de photographies de différents modèles de meubles d'Yverdon et de fragments de placage gaufré. Le résultat de leur recherche donne une vue relativement complète de l'histoire de l'atelier et de ses techniques. Toutefois, les sources ne sont pas précisément citées, ce qui rend aujourd'hui difficile d'en retrouver la trace et qui complique l'approfondissement et l'actualisation des connaissances.

De plus, les articles consacrés au mobilier d'Yverdon ne sont pas nombreux. Avant la publication de Monnier et Vuille, nous pouvons citer l'article de Diana De Rham, publié en 1960 et faisant référence aux recherches d'Emmanuel Monnier et de Léon Michaud.²³ Le premier avait publié un article à ce sujet en 1953 dans le *Journal suisse des tapissiers et du commerce de meubles*, richement illustré de schémas et de vue du mobilier d'Yverdon permettant d'appréhender la structure de ces meubles.²⁴ Le second mentionne le mobilier d'Yverdon dans son ouvrage *Yverdon à travers son passé*, paru en 1969.²⁵ Le mobilier d'Yverdon est aussi abordé dans le livre de Roger Chapuis *Guide pratique des meubles de suisse romande*, publié en 1981 et se référant à l'étude de Pierre Monnier et de Louis Vuille.²⁶ Dans les années 2000, nous pouvons citer les articles de Bettina Köhler²⁷ (2002), de Catherine Kulling²⁸ (2007) et de Joëlle Graz²⁹ (2019), consacrés tous trois à des pièces de mobilier précises : une bibliothèque conservée au Musée d'Yverdon et région, une console issue des collections du Musée Historique Lausanne

21 Monnier/Vuille 1979, 9 et 31.

22 Monnier/Vuille 1979.

23 De Rham 1960, 40–41.

24 Monnier 1953, 80–84.

25 Michaud 1969, 111–112.

26 Chapuis 1981, 228.

27 Köhler 2002, 58.

28 Kulling 2007, 96.

29 Graz 2019, 203.

et un prie-Dieu conservé par le Musée d'Yverdon et région. Les autrices se réfèrent toutes à l'ouvrage de Monnier et Vuille ainsi que, pour deux d'entre elles, à Roger Chapuis.

Cette bibliographie révèle que la recherche s'est pratiquement arrêtée à la fin des années 1970. En effet, les écrits ultérieurs font toujours principalement référence à l'ouvrage de Monnier et Vuille et, bien qu'apportant parfois quelques indications supplémentaires, ils ne proposent pas une actualisation ou un réel approfondissement des recherches. En outre, en comparant les informations qui se trouvent dans ces différentes publications, nous constatons des imprécisions et parfois des éléments contradictoires, notamment concernant les techniques de production et les matériaux utilisés pour produire les moules. Les recherches en archives que nous avons pu effectuer n'ont pas pu éclaircir ces zones d'ombre. Aux Archives de la ville d'Yverdon-les-Bains, nous avons pu constater principalement des mentions de Guichard dans les registres de la municipalité.³⁰ Elles témoignent uniquement d'échanges d'ordre administratif et donnent peu d'informations sur la production ou la renommée de l'atelier. La première mention date de 1836 et concerne la demande du menuisier de s'installer à la maison du moulin. Aux Archives cantonales vaudoises, nous avons trouvé deux reçus datant de 1864 et 1869³¹, des cartes généalogiques de la famille Guichard³², plusieurs notes manuscrites sur l'atelier, des articles de journaux, un exemplaire de l'article d'Emmanuel Monnier³³, et de nombreuses sources concernant l'exposition cantonale vaudoise d'Yverdon (1894)³⁴, lors de laquelle Wanner a exposé du mobilier et gagné une médaille de bronze pour un meuble fantaisie.³⁵ Ces documents parlent peu des moyens de production, hormis l'article d'Emmanuel Monnier, qui ne cite cependant pas ses sources. Dans la base de données « Scriptorium », nous avons trouvé quatorze mentions de Guichard réparties entre le *Nouvelliste Vaudois*, le *Journal D'Yverdon*, la *Feuille d'avis d'Yverdon* et la *Feuille d'Avis d'Yverdon et des districts d'Orbe et de Grandson*.³⁶ Ces mentions apportent peu de détails sur son activité. Toutefois, elles sont le témoin de sa visibilité dans le paysage local et

30 Archives de la ville d'Yverdon-les-Bains, registres de la municipalité : Guichard apparaît dans le volume suivant : 1835–1838, lettre G aux n° 175, 179, 181, 190, 357, 361, 373, 379, 400, 404, 408, 514, 529, 531, 545, 547, 551 ; Wanner apparaît dans les volumes suivants : 1902–1904, lettre V aux n° 237, 249, 252, 274 ; 1904–1907, lettre C aux n° 122, 161, 163, 361 et lettre V au n° 84.

31 Archives cantonales vaudoises, PP 682.

32 Archives cantonales vaudoises, Y Dos gen Guichard, d'Orzens.

33 Archives cantonales vaudoises, PP 982/60^e.

34 Archives cantonales vaudoises, P Exposition cantonale d'Yverdon, enveloppes : 5, 6 et 31.

35 *Tableau officiel des récompenses décernées aux exposants 1894*, 4 (Archives cantonales vaudoises, P Exposition cantonale d'Yverdon, enveloppe 6).

36 Scriptorium : Feuille d'avis d'Yverdon : 10.06.1820 ; 05.01.1822 ; 15.03.1823 ; 11.11.1826 ; 04.07.1829 ; 20.06.1840 ; 20.03.1841 ; 13.08.1842 ; Feuille d'Avis d'Yverdon et des districts d'Orbe et de Grandson : 08.06.1850 ; 15.05.1852 ; Journal d'Yverdon : 18.03.1843 ; Le Nouvelliste vaudois : 21.06.1833 ; 30.07.1833 ; 07.05.1839.

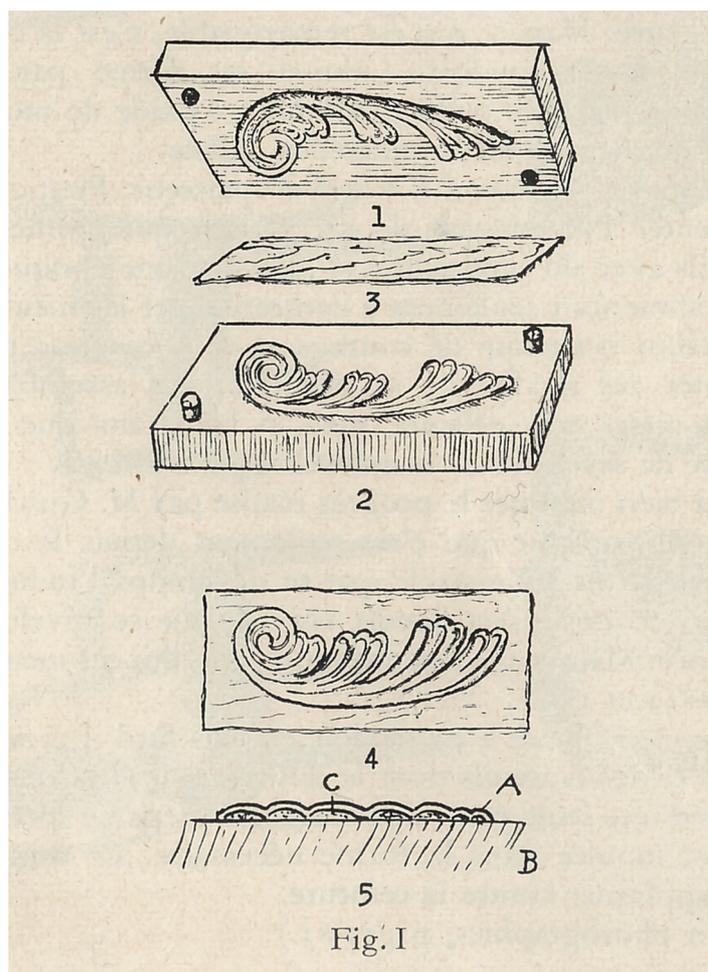


Fig. 6. Illustration de moules à gaufrage qui auraient été utilisés par Guichard. Extrait de l'article d'Emmanuel Monnier: « Notices sur les meubles d'Yverdon », *Journal suisse des tapissiers et du commerce de meubles*, 1953, 81, Archives cantonales vaudoises, ACV PP 982/60, enveloppe 6. © Archives cantonales vaudoises.

notamment de sa participation à certaines expositions. En outre, les sources et les portraits cités dans l'ouvrage de Monnier et Vuille sont – pour l'instant – introuvables.

Enfin, aucune trace (plans, photos, ou autres) n'existe actuellement concernant les scies, les machines et les moules utilisés pour le gaufrage. Pour ces derniers, nous avons uniquement le dessin d'Emmanuel Monnier publié dans son article de 1953 (Fig. 6).³⁷ La disparition des moyens de production ainsi que les informations imprécises que l'on retrouve dans les ouvrages, les articles et les archives que nous avons cités laissent beaucoup d'inconnues autour des processus de production utilisés par Guichard, de leur origine ou de leur fonctionnement, rendant leur compréhension d'autant plus difficile. Nous savons également peu de choses sur la formation et les débuts de la vie professionnelle de Guichard, le nombre d'ouvriers qui étaient employés par l'atelier, l'identité et l'origine des clients, ainsi que sur les prix que Guichard et Wanner pratiquaient.

³⁷ Monnier 1953, 80–84.

Exposer du mobilier d'Yverdon

Afin de donner au public toutes les clés nécessaires pour appréhender l'histoire et les particularités du mobilier d'Yverdon, nous avons adopté une démarche de médiation centrée sur la matérialité des objets. Ainsi, en plus des traditionnels textes de salle, cartels et iconographies, nous avons pensé une table se situant au milieu de la pièce, mettant à disposition du public plusieurs moyens de comprendre les spécificités des meubles d'Yverdon, en particulier la technique du gaufrage.

A l'origine, nous espérions que nos recherches nous permettraient de reproduire le processus de fabrication de Guichard. Nous souhaitions le faire en collaboration avec une école, afin d'amener de jeunes apprentis et apprenties menuisiers-ébénistes à découvrir cette technique oubliée. Cependant, les connaissances concernant les machines, les outils et les techniques pour reproduire le gaufrage étant lacunaires nous avons dû changer de stratégie.

C'est ainsi que nous avons décidé de créer un dispositif qui rassemblerait différents éléments – objets originaux et modernes, vidéo, échantillons, maquette pédagogique – permettant par leur association et en sollicitant plusieurs sens – la vue et le toucher – à la fois d'imaginer et de comprendre les processus de production de Guichard. Nous avons alors conçu une table composée de deux parties, l'une consacrée à la technique du gaufrage et l'autre aux matériaux et aux techniques de montage.

La première partie donne à voir des fragments de placage gaufré réalisés par l'atelier de Guichard, prêtés par le Musée d'Yverdon et région. Ils permettent de saisir concrètement à quoi ressemblaient les ornements gaufrés avant leur pose sur les meubles. Ces objets sont accompagnés par la présentation du travail d'une entreprise japonaise, Hida-Sangyo³⁸, qui produit aujourd'hui des meubles et des objets en bois de cèdre compressé et moulé. Bien qu'employant des outils actuels, l'une des techniques utilisées par cette dernière offre de nombreuses similitudes avec celle de Guichard. Le public peut la découvrir à travers une courte vidéo, ainsi qu'en observant et touchant un plat réalisé par ce processus.

La seconde partie de la table permet de faire l'expérience de l'une des techniques de montage utilisée par Guichard et du principe de pose des ornements. Le public peut assembler une maquette inspirée d'une chaise d'Yverdon à l'aide de tourillons. Puis, il peut y apposer le nombre et le type d'ornements qu'il souhaite selon la fortune plus ou moins élevée de la clientèle à laquelle il la destine. Ce dispositif est complété par un nuancier permettant de comprendre ce qu'est un placage et d'en observer deux échantillons en noyer, l'un scié et l'autre tranché.

³⁸ Hida-Sangyo, < <https://hidasangyo.com/en/> >, consulté le 4 juillet 2022.

La mise en perspective d'objets originaux avec le travail d'une entreprise moderne, ainsi que la maquette et les échantillons de placage donnent au public la possibilité de saisir concrètement les spécificités du mobilier d'Yverdon.

Conclusion

Au travers de cette démarche, le mobilier d'Yverdon est venu mettre en lumière deux problématiques intéressantes.

Tout d'abord, ce projet a mis en exergue les contraintes avec lesquels nous travaillons dans le contexte muséal lorsque nous souhaitons montrer des objets dont les connaissances scientifiques sont anciennes et lacunaires. Bien souvent, la création d'une exposition est soumise à des impératifs de temps et de moyens qui ne permettent pas nécessairement d'entreprendre des recherches scientifiques aussi approfondies que dans d'autres cadres, notamment universitaires. Nous devons travailler principalement avec des informations déjà existantes, tout en permettant au public de bien appréhender la thématique exposée, en y percevant l'intérêt historique, sa complexité et ses enjeux. Face à cette difficulté et par souci d'exactitude scientifique, choisir de ne pas présenter ces objets pourrait paraître plus adéquat ou prudent. Toutefois, l'exemple du mobilier d'Yverdon nous montre qu'il est possible de surmonter ces obstacles en réalisant certains choix scénographiques et de médiation culturelle ainsi qu'en sollicitant les sens et l'imagination du public. Entreprendre ce type de démarche permet alors de ne pas laisser tomber dans l'oubli des objets et des histoires importantes pour comprendre et raconter l'évolution de certaines régions ou métiers, tels que ceux de menuisier et d'ébéniste. Leur mise en valeur pourrait également susciter de nouvelles recherches.

Dans notre cas, le mobilier d'Yverdon est une entreprise dont l'histoire et les vestiges nous permettent d'illustrer et de comprendre les enjeux de l'industrialisation au cœur d'un canton romand. Constaté le peu d'étude et le manque d'informations les concernant a mis en évidence l'enjeu que constitue la conservation des machines et des savoir-faire industriels. Ces derniers sont les témoins de l'histoire d'une région, de ses bouleversements, transformations et développements sociaux et économiques. Leur disparition appauvrissant le récit et l'interprétation de ces processus, ce constat pose la question des moyens qui pourraient être mobilisés pour mieux sauvegarder ce patrimoine.

Barbara Bühlmann, collaboratrice scientifique / Musée national suisse – Château de Prangins : Diplômée en science historique à l'université de Fribourg, Barbara Bühlmann a consacré son mémoire de Master à l'étude de la contrebande de vins et de liqueurs étrangers sur la frontière neuchâteloise entre 1806 et 1814. Elle travaille au Musée national suisse depuis 2019. Elle y a assisté Mme Helen Bieri Thomson pour la réalisation des expositions *Indiennes. Un tissu à la conquête du monde* et *Ovide dans le Jura. L'étonnante histoire d'un papier peint*. Pour l'exposition permanente *Décors. Chefs-d'oeuvre des collections*, elle a notamment été responsable de la salle dédiée au mobilier d'Yverdon.

Bibliographie

Ruedi Brassel-Moser, «Expositions», *Dictionnaire historique de la Suisse*, version du 24.11.2015, traduit de l'allemand, <<https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/013795/2015-11-24>>, consulté le 4 juillet 2022.

Roger Chapuis, *Guide pratique des meubles de suisse romande*, Lausanne : Edita, 1981, 223–232.

Diana De Rham, «Meubles d'Yverdon, meubles rares», *Dire*, n° 1, Lausanne : Dire S.A., 1960, 40–41.

Anne-Marie Dubler, «Industrie du meuble», *Dictionnaire historique de la Suisse*, version du 10.11.2009, traduit de l'allemand, <<https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/013990/2009-11-10>>, consulté le 5 juillet 2022.

Joëlle Graz, «Un meuble pour Yverdon, le mobilier de Guichard-Wanner», dans France Terrier (dir.), *Musée d'Yverdon et région 250 objets*, Bienne : Editions Infolio, 2019, 203.

Bettina Köhler, «L'intérieur, entre industrie et artisanat 1870–1900», dans Arthur Rüegg (éd.), *Mobilier et intérieurs suisses au XX^e siècle*, Bâle/Boston/Berlin : Birkhäuser – Éditions d'Architecture, 2002, 33–61.

Catherine Kulling, «Une pièce de mobilier d'Yverdon» dans *Manières de boire* (Mémoire vive : pages d'histoire lausannoise, n° 16), Lausanne : Archives de la Ville de Lausanne, 2007, 96.

Léon Michaud, *Yverdon à travers son passé*, Yverdon : Edition Société du Journal d'Yverdon S. A., 1969, 111–112.

Emmanuel Monnier, «Notices sur les meubles d'Yverdon», *Journal suisse des tapissiers et du commerce de meubles*, Cahier n° 6, juin 1953, 80–84.

Pierre Monnier et Louis Vuille, *Les Meubles d'Yverdon*, Yverdon : Editions du Faubourg de la Croix Blanche, 1979.

Béatrice Veyrassat, «Industrialisation», *Dictionnaire historique de la Suisse*, version du 11.02.2015, <<https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/013824/2015-02-11>>, consulté le 8 juillet 2022.

Louis Vulliemin, *Tableau du Canton de Vaud*, Lausanne : F. Weber et Ce, 1849, 177–178.

Recherches formelles et innovations techniques de la bijouterie historiciste française

Florent Guérif, École Pratique des Hautes Études Paris

L'historicisme dans les arts décoratifs en France, en tant que phénomène stylistique, prend naissance dans les années 1820, se développe sous la Monarchie de Juillet (1830–1848) et connaît son apogée sous le Second Empire (1852–1870). L'Exposition universelle de 1889 à Paris marque un tournant dans une histoire des styles où l'historicisme n'y a plus vraiment sa place. On se détourne alors peu à peu des siècles passés en quête d'une esthétique moderne procédant des recherches artistiques de la fin-de-siècle. En parallèle, le développement économique des industries de la parure au 19^e siècle dynamise le secteur de la bijouterie-joaillerie qui devient alors vecteur des tendances historicistes dont les modes fluctuent au gré des contextes politiques et culturels changeant.

L'historicisme – ou les historicismes suivant une définition multiple – est un courant qui puise dans les formes et les ornements du passé dont les modèles circulent plus facilement grâce à l'essor de la presse artistique. Les édifices et les aménagements d'époques antérieures, composant l'environnement direct des artistes et des artisans, nourrissent une approche stylistique souvent approximative. Quand dans la première moitié du siècle le monde de l'art baigne dans une vision fantasmée du passé, à partir des années 1850 on cherche à faire résonner davantage une vérité historique – aux prémices de l'histoire de l'art – basée sur des sources tangibles et une rigueur scientifique plus systématique.

L'idée soutenue par Eugène Rimmel (1821–1887) selon laquelle il est vain d'imaginer un «art du dix-neuvième siècle»¹ en puisant dans un passé glorieux trouve écho dans un contexte économique et technologique complètement bouleversé par la révolution industrielle. Les procédés et les techniques en usage dans les ateliers de bijouterie-joaillerie évoluent à grande vitesse. La seconde moitié du 19^e siècle correspond alors à une période tournée vers l'expérimentation et l'innovation, se manifestant à travers le dépôt en masse des brevets d'invention. La confluence de ces recherches stylistiques, formelles et techniques prépare pas à pas l'émergence de l'Art nouveau dans les années 1890.

¹ Rimmel 1868, 166.

La bijouterie au 19^e siècle en France

Selon le *Dictionnaire encyclopédique et biographique* d'Eugène-Oscar Lami de 1882², il existe une multitude de genres définissant le terme générique de «bijouterie». Identifié comme un petit objet de luxe en métal, la bijouterie précieuse faite à la main se distingue d'une bijouterie d'imitation ou dorée, produite partiellement ou exclusivement avec l'aide de la machine. Exercée par des orfèvres-joailliers sous l'Ancien Régime, la joaillerie se définit par l'art de mettre en valeur les gemmes dans une monture en or ou en argent. Réalisée à 95%³ à Paris, la production bijoutière-joaillière française est répartie entre une production courante, issue d'une fabrication régulière destinée à une clientèle ordinaire, et une production d'exposition, unique et exceptionnelle par les techniques et les matériaux employés. La bijouterie précieuse, tous types de productions confondues, est celle qui montre les exemples les plus probants de l'historicisme. Primant avant tout les travaux de volume, de ciselure et de gravure, elle remporte un franc succès dans les expositions d'art et d'industrie jalonnant toute la deuxième moitié du 19^e siècle. Longtemps relégués à un rang secondaire dans la hiérarchie des arts, les fabricants de bijouterie profitent de ce nouvel espace médiatique offert par les expositions universelles pour explorer une frontière de plus en plus poreuse entre l'art et l'artisanat. Poursuivant cette visée, certains d'entre eux sollicitent la collaboration de praticiens indépendants dont le talent dans l'exercice du modelage, de la sculpture, de la ciselure, de la gravure, de l'émail, etc., est reconnu par leurs pairs.

Par ailleurs, la division du travail dans le milieu industriel donne naissance à plusieurs spécialités au sein des ateliers. L'orfèvre-bijoutier et l'orfèvre-joaillier [*sic.*]⁴, comme ils étaient nommés sous l'Ancien Régime, sont devenus au 19^e siècle, le bijoutier, le joaillier, la reperceuse, le graveur, le ciseleur, le guillocheur, l'émailleur, le sertisseur, la polisseuse, etc. Organisés en réseau, les ateliers de bijouterie-joaillerie, dont une grande partie exerce en chambre, interviennent dans un ordre précis au sein d'une chaîne de fabrication fragmentée. Certains artisans deviennent des praticiens-techniciens, épris de leur métier et désireux d'en comprendre les moindres aspects. Le temps est à l'expérimentation, au perfectionnement, à l'innovation et au dépassement des acquis. Dès les années 1850, encouragés par une situation économique très favorable, les dépôts de brevets d'invention explosent dans le domaine de l'industrie.⁵ Héritière des institutions habilitées à recevoir ces dépôts, l'Institut national de la propriété industrielle conserve aujourd'hui entre 5'000 et 6'000 originaux de brevets se rapportant au domaine de la bijouterie-joaillerie.

² Lami 1882.

³ Viruega 2005, 167.

⁴ *Recueils de planches* 1771.

⁵ Voir le graphique des brevets délivrés 1791–1901 dans Emptoiz/Marchal 2002, 214.



Fig. 1. Charles Wagner, *Aiguière de la Tempérance et de l'Intempérance*, 1837–1839, argent doré et repoussé, 62.8 x 25.5 cm, Paris, Louvre, n° inv. OA12119, © RMN-Grand Palais / Jean-Gilles Berizzi.

Les différents historicismes présents dans la bijouterie

Le bijou romantique⁶ naît dans les années 1820 marquées par la littérature médiévale et les thèmes «troubadours» représentés dans la peinture. Il est directement rapporté au courant né-gothique en vogue sous le règne de Louis-Philippe. Servant l'ambition politique d'unifier la nation française autour d'une histoire commune, la période du Moyen-Âge est mythifiée à travers les légendes chevaleresques et les romans populaires tels que le *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo (1802–1885). Un regain d'intérêt modéré pour le né-gothique est noté sous le Second Empire, même s'il n'obtient pas la ferveur de la première moitié du siècle.⁷

En bijouterie, le né-gothique se caractérise par le commerce de modèles dits «à la cathédrale», sortes de bijoux religieux ornés de motifs de croix, parfois d'architectures religieuses, incrustés d'émail de couleur. La bijouterie-orfèvrerie né-gothique, très populaire en Allemagne, s'est largement implanté en France grâce aux travaux de Charles Wagner (1799–1841) portant sur les procédés du nielle, pour lequel il dépose un brevet en 1829⁸, ainsi que du repoussé (Fig. 1). Son élève Jules Wièse (1818–1890) perpétue son art et l'exerce auprès de François-Désiré Froment-Meurice (1801–1855)

⁶ *Bijoux romantiques* 2000.

⁷ Samoyaut-Verlet 1987 ; Gay-Mazuel 2014.

⁸ Augustin-Médard Mention et Charles Wagner, brevet d'invention pour «préparation de l'émail connu sous le nom de Nielle», n° 3332, 1828 (addition en 1832), Courbevoie, Archives de l'Institut national de la propriété industrielle.



Fig. 2. François-Désiré Froment-Meurice, *Collier*, après 1851, argent, or et verre, 6 cm (pendant), Londres, British Museum, n° inv. 1978,1002.725 © The Trustees of the British Museum.

à partir de 1839. Ce dernier, orfèvre-bijoutier-joaillier, célèbre représentant du style en France,

puise ses idées dans les collections du Sommerard, Debruges-Dumesnil, du musée Charles X ou de la Bibliothèque royale. Son inspiration éclectique va du Moyen-Âge au style Louis XV, en passant par les styles Renaissance et Louis XIV.⁹ (Fig. 2)

Dans la continuité des influences médiévales, émerge dans les années 1840 un regard nouveau sur la Renaissance. Style à succès, le néo-Renaissance marque la grande majorité des productions envoyées aux Expositions universelles de 1867 et 1878. Dans les années 1880, la Renaissance continue d'inspirer les artistes symbolistes¹⁰ à travers des sujets liés aux mythes, aux rêves, peuplés de créatures monstrueuses et de chimères. La Renaissance est aussi source d'admiration pour la figure de l'artiste-artisan, incarnée en Benvenuto Cellini (1500–1571), orfèvre et sculpteur florentin dont la redécouverte des écrits¹¹ contribue à alimenter un mythe autour de sa personne. On assiste ainsi vers 1850 à la naissance du bijou d'art, auquel est conférée une valeur artistique signifiante grâce au concours de sculpteurs de premiers choix, comme Jean-Baptiste-Jules Klagmann (1810–1867) pour la maison Morel & C^{ie} (Fig. 3) ou bien James Pradier (1790–1852) pour Froment-Meurice, pour la conception de modèles en rondebosse.

Fig. 3. Morel et C^{ie}, Jean-Baptiste-Jules Klagmann (modèle), *Bracelet*, 1842–1848, argent, métal doré et perles de verre recouvertes de nacre, 7 cm (diam.), Paris, musée des Arts décoratifs, n° inv. 9503.A © Paris, MAD / Jean Tholance.

D'autre part, les références à l'Antiquité gréco-romaine apparaissent de manière cycliques dans l'histoire des formes et des ornements et sont souvent réactivées par des événements politiques ou culturels évocateurs.¹² Diffusés en abondance dans les recueils et les revues durant la période post-révolutionnaire et sous le Premier Empire (1804–1815), les modèles

⁹ Dion-Tenenbaum 2003, 33.

¹⁰ Bouillon 1973 ; Rapetti 2007.

¹¹ Leclanché 1848.

¹² Caracciolo 2017 ; Gay-Mazuel 2016.



Fig. 4. Eugène Fontenay, *Boucles d'oreilles*, 1867, or et jade, 5.4 x 1.5 cm, Paris, Musée des Arts décoratifs, n° inv. 21192 © Photo Les Arts Décoratifs, Paris/Jean Tholance.

Fig. 5. Frédéric Boucheron, *Pendant de cou*, 1878, argent, émail translucide et perle, 8.5 cm, Paris, Musée des Arts décoratifs, n° inv. 15444.A © Photo Les Arts Décoratifs, Paris/Jean Tholance.

d'ornements inspirés de la période gréco-romaine forgent le goût aussi bien d'une culture d'élite que pratique.¹³ Dès les années 1820, les ventes publiques d'antiquités s'intensifient à Paris, encourageant la formation de grandes collections sous la Monarchie de Juillet. De multiples fouilles sont organisées dans l'ancienne Étrurie, alimentant généreusement le marché d'objets antiques de tous types.¹⁴ En bijouterie, l'évènement le plus marquant reste l'achat de la collection de bijoux grecs du marquis de Campana par Napoléon III en 1861.¹⁵ Sa restauration est confiée à la maison italienne Castellani¹⁶ et le succès de sa présentation au Louvre en 1863 propage une vague néo-grecque et néo-pompéienne dont la plus vibrante interprétation est reflétée dans les créations d'Eugène Fontenay¹⁷ (1824–1887) (Fig. 4).

Enfin, après un timide retour sous la Restauration, l'art du 18^e siècle revient sur le devant de la scène sous la Monarchie de Juillet suite au réaménagement du château de Versailles par Louis-Philippe.¹⁸ Considéré comme un âge d'or pour les arts décoratifs français et leur rayonnement à l'international, les objets appartenant aux styles Louis (Louis XIV, XV et XVI) sont appréciés pour leur raffinement et leur belle conception. Au Second Empire, l'impératrice Eugénie voue une passion pour la marquise de Pompadour et la reine Marie-Antoinette, aimant se faire vêtir et se parer à leur manière. Influente après des cercles artistiques parisiens, elle contribue à l'essor de la joaillerie néo-18^e en France (Fig. 5).¹⁹ Historicisme discret en bijouterie, il est plus marqué dans le goût pour les montures en argent ou platine ajourées,

13 Dion-Tenenbaum/Gay-Mazuel 2020, 22.

14 Dion-Tenenbaum/Gay-Mazuel 2020, 25–29.

15 Gaultier/Metzger 2005.

16 Di Castro 2019 ; Castani et al. 2018 ; Munn 1983.

17 Eugène Fontenay est auteur d'un ouvrage de référence sur les bijoux anciens et modernes. Voir Fontenay 1887.

18 Dion-Tenenbaum/Gay-Mazuel 2020, 63.

19 Huguenaud 2021.

serties de gemmes traversées de toutes parts par la lumière. C'est à cette occasion que l'on voit réapparaître les grands nœuds Sévigné garnis de diamants. En bijouterie, les tabatières – petits objets d'intimité et de préciosité servant à priser le tabac au 18^e siècle – arborent des plaquettes de porcelaine peintes en miniatures illustrant des portraits, des saynètes pastorales tirées de l'Antiquité ou tout simplement des scènes de vie contemporaines. Style très en vogue dans les demeures bourgeoises au début du 20^e siècle, le néo-18^e marque notamment les créations de la maison Cartier. Pour l'élaboration de son style *Guirlande* d'inspiration Louis XVI, Louis Cartier (1875–1942) reprend des motifs classiques tels que les rinceaux d'acanthes enchevêtrés et finement enroulés sur eux-mêmes.

Historisme matériel : les techniques et les matériaux

La construction stylistique des bijoux historicistes passe par la filtration de références passées mêlées à des goûts forgés dans une époque contemporaine. Cette réflexion est la même appliquée aux matériaux et aux techniques en bijouterie-joaillerie : c'est-à-dire perpétuer une tradition matérielle ancienne dans un contexte où l'environnement d'atelier et les techniques de production ont considérablement évolué.

Au 19^e siècle, les métaux les plus fréquemment travaillés en bijouterie-joaillerie sont l'or jaune et l'argent. Suite aux essais réalisés dans la composition des alliages, le choix des métaux et des couleurs s'est considérablement élargi pour la fabrication. Ainsi l'ajout de 3/10^e d'argent donne un or vert et 1/10^e de fer permet d'obtenir un or gris.²⁰ L'or rouge, composé à presque 3/10^e de cuivre est très répandu dans la bijouterie historiciste dès le milieu des années 1870, à l'image des châtelaines néo-Renaissance d'Alphonse Fouquet (1828–1911). Un dosage varié de cuivre et de zinc confère différentes teintes au similar, un substitut de l'or. Le platine, métal très résistant, possède des propriétés mieux adaptées que l'argent pour les travaux de repérés et la réalisation de montures fines en joaillerie. Le cuivre, utilisé surtout comme composant dans l'alliage des métaux précieux, redevient le support de prédilection des émaux peints à la manière des productions de Limoges du 15^e siècle. L'acier, mélange de fer et carbone, remplace souvent l'argent noirci à la flamme, plus léger et moins cher à produire. Enfin, la fonte de fer berlinoise²¹ (autre mélange de fer et de carbone) (Fig. 6), importée en France sous la Restauration, a l'avantage d'être peu coûteuse en fabrication et aisément commercialisable en série.

Longtemps transmis comme tels au sein des ateliers, certains procédés sont repris et améliorés au 19^e siècle. La technique de la dorure traditionnelle au mercure est rapidement dépassée par le procédé de galvanoplastie par électrolyse, industrialisé par l'orfèvre Charles Christofle (1805–1863) qui

²⁰ Laboulaye 1870, 248.

²¹ Laboulaye 1873, 47.



Fig. 6. *Peigne*, vers 1820, fonte de fer, 15.5 x 14.5 x 8.5 cm, Londres, Victoria & Albert Museum, n° inv. 546-1899, © Victoria & Albert Museum, London.

rachète en 1842 et 1843 les brevets déposés par le manufacturier George Elkington (1801–1865) et le chimiste Henri de Ruolz (1808–1883).²² Sur le même principe, Oscar Massin (1829–1913), joaillier de grande qualité, réussit à transposer des modèles de guipures en broderie vénitienne datant du 16^e siècle à une version en platine sertie de diamants. Cette technique de dentelles de diamants (Fig. 7), pour laquelle il dépose un brevet d'invention en 1878²³, lui garantit un Grand Prix à l'Exposition universelle de la même année. D'autre part, le développement des machines-outils au sein des ateliers, répondant à une logique de production industrielle, a permis la commercialisation en série de bijoux réalisés par estampage. Cette technique ancienne consiste à presser machinalement une fine feuille de métal entre deux matrices mâle et femelle afin d'y imprimer un motif répété à volonté. Ce procédé engage peu de matière et limite l'intervention de l'homme dans un processus semi-industriel.

L'intérêt porté aux gemmes précieuses, fines et ornementales, varie selon les périodes. En règle générale, les pierres précieuses et de couleur naturelles sont les plus mises en valeur. Selon des critères esthétiques, de provenance ainsi que des propriétés physiques et optiques ordonnées au 19^e siècle, les diamants et les rubis sont considérés comme deux gemmes d'exception. La propagation du diamant dans la bijouterie-joaillerie s'explique par la découverte de gisements colossaux en Afrique du Sud à la fin

22 *L'art en France* 1979, 167. Voir aussi Henri de Ruolz, brevet d'invention pour un «procédé de dorure, sans mercure, de l'argent, d'orfèvrerie et de bijouterie d'argent...», n° 10 452, 1840 (additions en 1841), Courbevoie, Archives de l'Institut national de la propriété industrielle ; George Elkington, brevet d'invention pour un «procédé perfectionné de dorure sur métaux», n° 11 871, 1840 (additions en 1842 et 1843), Courbevoie, Archives de l'Institut national de la propriété industrielle.

23 Oscar Massin, brevet d'invention pour une «fabrication de dentelle-guipure et broderie en diamants», n° 124 318, 1878, Courbevoie, Archives de l'Institut national de la propriété industrielle.

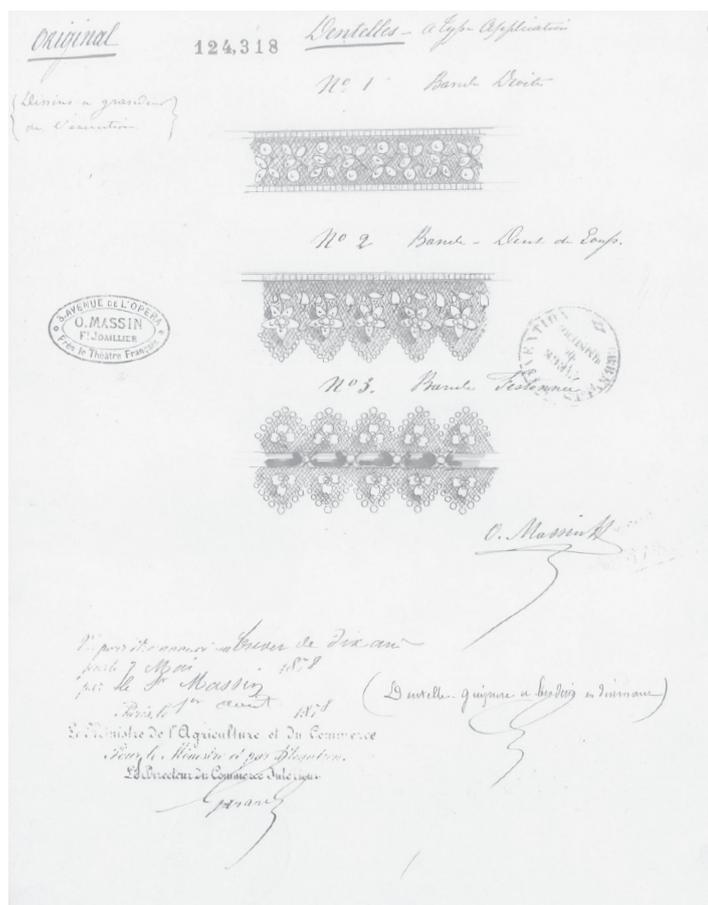


Fig. 7. Oscar Massin, Extrait du brevet d'invention pour une « fabrication de dentelle-guipure et broderie en diamants », 1878, n° 124 318, Courbevoie, Archives de l'Institut national de la propriété industrielle.



Fig. 8. Aléxis ou Lucien Falize, Bracelet, vers 1875, or et émail cloisonné, 6.2 x 5.7 x 1.2 cm, New-York, Metropolitan Museum, n° inv. 2018.447.3.

des années 1860.²⁴ Associées à ces gemmes précieuses, les perles sont soit rondes ou baroques. Les pierres fines de couleur comme les tourmalines, les topazes, les quartzs ou les béryls viennent agrémenter de la même manière les pierres de centre. L'émail, longtemps mis de côté dans la bijouterie, refait surface suite à l'impulsion donnée par la création d'un atelier à la manufacture de Sèvres en 1845, sous la direction de Jacob Meyer-Heine (1805–1879).²⁵ En désuétude depuis le 18^e siècle en France, la technique de l'émail est étudiée et perfectionnée par des praticiens-chercheurs (Fig. 8), à l'exemple d'Armand Riffault qui met au point un procédé d'émail à jour pour la maison Boucheron dans les années 1860.²⁶ Par ailleurs, les gemmes d'imitation inondent un marché de la bijouterie fantaisie en pleine expansion. Les perles naturelles, chères à se procurer, sont remplacées par des perles de verre soufflées remplies d'une substance à base d'écaïlle de poissons appelées essence d'Orient ou encore des soufflures de nacre.²⁷ Le verre et le strass sont parfois associés en doublet pour imiter les pierres de couleur. De plus, les grandes avancées dans les domaines de la minéralogie et de la cristallographie ont permis de saisir les courbes de croissances

²⁴ Hofmeester 2012, 86.

²⁵ Dion-Tenenbaum 2005, 145–164.

²⁶ Armand Riffault, brevets d'invention pour une « application de l'émail transparent ou opaque avec les métaux » et « perfectionnements apportés dans l'application de l'émail transparent ou opaque avec les métaux, n° 63 764 et 66 430, 1864–1868, Courbevoie, Archives de l'Institut national de la propriété industrielle.

²⁷ Coutance et al. 1881, 243–244.

des gemmes dans la nature. Les procédés de synthèse des pierres en laboratoire tels que celui d'Auguste Verneuil (1830–1913)²⁸ ont rendu possible la pousse artificielle du rubis à partir de son essence cristalline.

Les besoins en ressource en forte augmentation dans les ateliers et la poursuite de l'essor du commerce de la bijouterie-joaillerie dans la deuxième moitié du 19^e siècle poussent le métier de lapidaire et de diamantaire à se développer. À l'aide de machines de plus en plus performantes et précises dans les coupes, la taille brillant (connue comme la taille Mazarine au 17^e siècle) est perfectionnée à plusieurs reprises. Commercialisée à 66 facettes sous le Second Empire, David Townsend en propose une version à 80 facettes en 1902.²⁹

Les quelques lignes de présentation sur la bijouterie historiciste dévoilées ici ne suffisent pas à circonscrire les réflexions portant sur ce sujet peu exploré par le monde universitaire. Dans sa construction stylistique et technique, cette bijouterie spécifique matérialise la rencontre d'un passé empreint aux fantasmes et d'un monde moderne marqué par les révolutions sociales, politiques et industrielles. Les fabricants n'osent détourner le regard d'un passé riche en références artistiques, fragilisant ainsi la quête d'une esthétique nouvelle propre au 19^e siècle. Dès les années 1880, une vie moderne et industrielle émerge et encourage la société à se projeter vers l'avant, rejetant en un sens une démarche culturelle propre à l'historicisme. Pourtant, à l'image du mouvement symboliste de fin-de-siècle ou encore des recherches conduisant à l'avènement de l'Art nouveau vers 1900, on s'aperçoit que les styles historicistes continuent de marquer la création artistique. Les travaux menés actuellement par Marion Mouchard³⁰ dans le cadre d'une thèse à Sorbonne-Université démontrent une persistance des influences de l'historicisme dans la bijouterie jusque dans la deuxième moitié du 20^e siècle.

Florent Guérif: Doctorant en histoire de l'art à l'École Pratique des Hautes Études-PSL sous la direction de Rossella Froissart, Florent Guérif est titulaire d'un Brevet des Métiers d'Art en bijouterie-joaillerie. Il est également Enseignant à l'École du Louvre et à la Haute École de Joaillerie. Sa thèse «La maison Fouquet: production, réseaux et savoir-faire bijoutiers-joailliers entre 1860 et 1960» porte à la fois sur l'histoire de la maison parisienne Fouquet et sur l'évolution du métier de bijoutier-joaillier, à travers sa pratique, les procédés employés et sa transmission aussi bien au sein d'un atelier que dans une école.

28 Verneuil 1904.

29 David Townsend, brevet d'invention pour «perfectionnement à la taille des diamants», n° 318 261, 1902, Courbevoie, Archives de l'Institut national de la propriété industrielle.

30 Mouchard [en cours].

Sources imprimées

Amédée Coutance et al., *Diamants et pierres précieuses. Bijoux, joyaux et orfèvrerie*, Paris : J. Rothschild, 1881.

Jean-Sébastien-Eugène Julia de Fontenelle et François Malepeyre, *Nouveau manuel complet du bijoutier-joaillier et du sertisseur*, 2^e éd., Paris : Librairie encyclopédique de Roret, 1884.

«Bijouterie en fonte de fer» dans C. Laboulaye (dir.), *Dictionnaire des arts et manufactures*, t. 1, Paris : Librairie du dictionnaire des arts et manufactures, 1873.

«Or» dans C. Laboulaye (dir.), *Dictionnaire des arts et manufactures*, t. 2, Paris : Librairie du dictionnaire des arts et manufactures, 1870.

«Bijouterie» dans E.-O. Lami (dir.), *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels*, vol. 1, Paris : Librairie des dictionnaires, 1882, 675–690.

Léopold Leclanché, *Œuvres complètes de Benvenuto Cellini*, 2^e éd., Paris : Paulin, 1848.

«Orfèvre-bijoutier» et «Orfèvre-joaillier, metteur en œuvre» dans *Recueils de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques, et leur explication*, 7^e livraison, vol. 8, Paris : Briasson, 1771.

Eugène Rimmel, *Souvenirs de l'Exposition universelle de Paris*, Paris : E. Dentu, 1868.

Auguste Verneuil, *Mémoire sur la reproduction artificielle du rubis par fusion*, Paris : Gautier-Villars, 1904.

Henri Vever, *La bijouterie française au XIX^e siècle*, 3 t, Paris : H. Floury, 1906–1908.

Bibliographie

Bijoux romantiques 1820–1850, cat. exp. [Paris, Musée de la vie romantique, 3 mai–1^{er} octobre 2000], Paris : Paris Musées, 2000.

Jean-Paul Bouillon, *Symbolisme et art*, Paris : Encyclopædia Universalis, 1973.

Maria Teresa Caracciolo, *La Seconde Vie de Pompéi. Renouveau de l'antique des Lumières au romantisme, 1738–1860*, Montreuil : éditions Gourcuff Gradenigo, 2017.

Laurence Castani et al. (dir.), *Un rêve d'Italie : la collection du marquis Campana*, cat. exp. [Paris, Musée du Louvre, 8 novembre 2018–18 février 2019], Paris : LienArt, 2018.

Denise Di Castro, *The Castellani jewelry workshop : an approach under the lens of archival material*, Rome : Edizioni Tipografia Marina, 2019.

Anne Dion-Tenenbaum, «François-Désiré Forment-Meurice» dans *Trésors d'argent : Les Froment-Meurice, orfèvres romantiques parisiens*, cat. exp. [Paris, Musée de la vie romantique, 4 février–15 juin 2003], Paris : Paris Musées, 2003.

Anne Dion-Tenenbaum, «La renaissance de l'émail sous la Monarchie de Juillet» dans *Bibliothèque de l'école des Chartes*, 2005, t. 163.

Anne Dion-Tenenbaum et Audrey Gay-Mazuel (dir.), «Remplois, collections et réinterprétations : le goût pour le XVIII^e siècle au XIX^e siècle» dans *Revivals : l'historicisme dans les arts décoratifs français au XIX^e siècle*, Paris : Musée des Arts décoratifs-Louvre éditions, 2020, 58–65.

Gérard Emptoz et Valérie Marchal, *Aux sources de la propriété industrielle. Guide des archives de l'INPI*, Paris : INPI, 2002.

Jean-Philippe Garric, «L'ornement dans les livres au début du XIX^e siècle : recueils de modèles, traités pratiques, manuels et catalogues commerciaux» dans A. Dion-Tenenbaum et A. Gay-Mazuel (dir.), *Revivals : l'historicisme dans les arts décoratifs français au XIX^e siècle*, Paris : Musée des Arts décoratifs-Louvre éditions, 2020, 19–23.

Françoise Gaultier et Catherine Metzger (dir.), *Trésors antiques : bijoux de la collection Campana*, cat. exp. [Paris, Musée du Louvre, 21 octobre 2005–16 janvier 2006], Paris : 5 Continents/Musée du Louvre Éditions, 2005.

Audrey Gay-Mazuel, «Le décor à la cathédrale» dans *Cathédrales 1789–1914, un mythe moderne*, cat. exp. [Rouen, musée des Beaux-Arts, 12 avril–31 août 2014], Paris : Somogy/Musées de Rouen, 2014, 255–264.

Audrey Gay-Mazuel, «Un décor néo-grec : la maison pompéienne du prince Napoléon» dans G. Cogeval, Y. Badetz, P. Perrin et M.-P. Vial (dir.), *Spectaculaire Second Empire*, cat. exp. [Paris, musée d'Orsay, 27 septembre 2016–16 janvier 2017], Paris : Musée d'Orsay/Skira, 2016, 148–157.

Florent Guérif, *Alphonse Fouquet (1828–1911) : parcours et production d'un bijoutier-joaillier plurivalent*, mémoire de master sous la dir. de M^{me} Audrey Nassieu-Maupas, Paris : École Pratique des Hautes Études-PSL, 2020.

Karine Hofmeester, «Les diamants de la mine à la bague : pour une histoire globale du travail au moyen d'un article de luxe» dans *Le Mouvement Social*, [en ligne], n° 241, 2012, 85–108.

Karine Huguenaud, «Eugénie et la joaillerie avant et après l'Empire : une histoire de sentiments» dans *Cuadernos de Investigación Histórica*, n° 37, Madrid : Fundación Universitaria Española, février 2021, 311–321.

L'Art en France sous le Second Empire, cat. exp. [Paris, Grand Palais, 11 mai–13 août 1979], Paris : Éditions de la RMN, 1979.

Marion Mouchard, *Le bijou historiciste et archéologique durant la seconde moitié du XX^e siècle*, thèse de doctorat sous la dir. de M. Barthélémy Jobert, Paris IV, Sorbonne-Université, en cours.

Geoffrey C. Munn, *Les Bijoutiers Castellani et Giuliano : retour à l'antique au XIX^e siècle* [traduction de Tamara Préaud], Fribourg/Ivry-sur-Seine : Office du Livre/Éditions Vilo, 1983.

Rodolphe Rapetti, *Le symbolisme*, Paris : Flammarion, 2007.

Colombe Samoyault-Verlet, «Du style «à la cathédrale» au mobilier néo-gothique : d'après des achats de la famille royale entre 1815 et 1848» dans *Art, objets d'art, collections. Études sur l'art du Moyen-Âge et de la Renaissance, sur l'histoire du goût et des collections. Hommages à Hubert Landais*, Paris : Blanchard, 1987, 180–186.

Jacqueline Viruega, «La bijouterie néogothique parisienne» dans *Sociétés & Représentations*, n° 20, Paris : Éditions de la Sorbonne, 2005.