



JD Jeanneret

Architecte du patrimoine de la Ville de La Chaux-de-Fonds (suisse)

Responsable du projet ART NOUVEAU La Chaux-de-Fonds 2005-2006

L'Exposition internationale de Milan (1906) vécue par l'École d'art de La Chaux-de-Fonds (Suisse)

Résumé :

En 1906, Milan organise à son tour une Exposition internationale. L'Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds, à 300 kilomètres de là est en pleine effervescence à l'idée de pouvoir présenter quelques exemples de travaux de ses élèves. C'est finalement 108 projets de boîtes de montre profondément influencés par l'esthétique Art nouveau — souvent de Style sapin — qui seront présentés. L'ensemble obtiendra à cette occasion un Diplôme d'honneur ; grande fierté pour cet établissement et cette ville de 36'000 habitants. Mais, c'est surtout un précieux rapport manuscrit richement illustré de plus de soixante pages qui nous intéresse aujourd'hui. Un certain William Aubert, professeur de dessin et directeur de la dite institution, a en effet visité et commenté l'exposition avec ses yeux de l'époque. Ce témoignage unique est une source inédite d'approche de l'Exposition internationale de Milan.

La démarche :

A la faveur de regain d'intérêt pour l'Art nouveau à La Chaux-de-Fonds, des yeux curieux sont parti explorer les caves de l'Ecole d'art de cette ville industrielle, volontiers qualifiée de métropole horlogère, qui s'étale suivant un urbanisme en damier au fond d'une large vallée du Jura suisse, à 1000 mètres d'altitude — ce qui en fait la ville la plus haute d'Europe, argument de fierté de ses habitants. C'est donc au milieu de trésors oubliés depuis un siècle qu'un document étonnant a été mis à jour : « *A la Commission de l'Ecole d'art, souvenir de l'Exposition de Milan* ». C'est sur la base de ce document exclusivement, et donc dans toute sa subjectivité, que s'appuie l'ensemble du propos qui suit. Il n'est donc pas question de retracer avec un regard historique et méthodique ce que fut l'Exposition internationale de Milan organisée en 1906, mais plutôt de livrer un résumé du témoignage inédit d'un visiteur de l'époque. Celui-ci ne visite d'ailleurs probablement pas l'ensemble des pavillons, mais se concentre sur certains, particulièrement ceux recelant des œuvres d'art ou de l'horlogerie. N'est-ce pas normal, si l'on considère que l'auteur de ce document n'est autre que William Aubert (1856–1942), directeur de l'Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds. Cependant, la truculence du propos n'est pas sans intérêt tant pour comprendre l'élan Art nouveau qui anime l'école à cette époque et qui aboutira à l'émergence du Style sapin, que pour saisir les sentiments que pouvait ressentir un visiteur de l'Exposition internationale de Milan, mais aussi de toutes les autres expositions qui florissaient alors un peu partout en Occident. Il faut toutefois encore signaler un exercice assez similaire bien que d'un ton plus journalistique et moins personnel dû à Charles Lauper (1878-1915), directeur de l'Ecole d'art industriel du Technicum du Locle (ville voisine de La Chaux-de-Fonds), qui publie trois articles relatifs à l'Exposition internationale de Milan dans la Revue internationale de l'horlogerie et des branches annexes (année 1906, n° 15, 16 et 17) et dont les propos recoupent quelquefois ceux de William Aubert.

Le document :

Que l'on me permette tout d'abord de présenter ce document si original. Il s'agit du sorte de grand cahier (45 / 30 cm) composé de 34 feuilles lignées reliées entre-elles proprement (demi-reliure toile) ; en deuxième de couverture, il porte un bel ex-libris rouge affichant la cote n°2278 de la Bibliothèque de l'Ecole d'art. Ce document est unique puisque complètement manuscrit. Le propos est agrémenté d'une iconographie récupérée ; les images découpées assez grossièrement probablement dans des guides, des revues ou des catalogues de l'époque, à moins qu'ils ne s'agissent de cartes postales, s'insèrent dans une composition aléatoire qui rend la lecture quelques fois hasardeuse. Visiblement, William Aubert écrit le texte au fur et à mesure que lui reviennent ses souvenirs ou que naissent ses

commentaires, les agrémentant de l'iconographie dont il dispose. Le résultat final donne une impression de brouillon un peu à la manière d'un journal intime. Le propos n'est d'ailleurs pas mieux organisé même s'il suit un plan sous-jacent qui n'a rien de méthodique.

Titre	p.1	3 images
Généralités sur l'Exposition	p.4	3 images + plan
Pavillon Belle Arti	p.6	52 images
Segantini	p.16	1 image
Pavillon suisse	p.17	9 images
Pavillon suisse d'horlogerie	p.19	85 images
Pavillon français	p.30	8 images
Pavillon belge	p.33	12 images
Pavillons hongrois et italien	p.36	90 images
Divers pavillons (pas de texte)	p.50	22 images
Pavillon hollandais (pas de texte)	p.55	18 images
Modèles d'horlogerie	p.58	25 images Souvenirs
de voyages, Vérone, Venise (pas de texte)	p.60	9 images
Divers pavillons (pas de texte)	p.63	3 images
Souvenirs de voyages, Padoue, Venise (pas de texte)	p.64	4 images
Conclusion	p.65	1 image
Modèle d'horlogerie (Louis Fallet)	p.66-67	15 images

L'auteur n'adopte pas un discours homogène, suivi et construit mais au contraire mêle des souvenirs à des considérations plus personnelles. On peut ainsi distinguer trois types de propos ; les descriptions nombreuses : « *M. Galileo Chini expose ici "Il Bifoleo", un laboureur avec attelage de bœufs; peinture décorative traitée à grands coups de brosse et avec des couleurs franchement posées.* » (p.7) ; les critiques et avis : « *Des tableaux religieux : ils sont assez nombreux Rapelli, Camillo a une Descente de croix bien composée, d'un sentiment de respect religieux comme au temps de la foi vivante. "Le bon pasteur" où les fidèles sont un troupeau de moutons; Monsieur Carcano Philippe n'a pas choisi une allégorie bien moderne car maintenant les moutons sont plus récalcitrants.* » (p.9) ou encore les propositions personnelles : « *Il me semble que si l'on veut voir reflourir cette industrie horlogère, il faut deux choses : 1° avoir un mouvement d'une grande perfection, un mécanisme irréprochable ou une nouveauté de système; 2° que ce mouvement soit dans une enveloppe décorée et construite agréablement. Le prix de cet objet serait élevé; il n'en faut pas douter, mais sa perfection devra le faire rechercher.* » (p.24).

Ce rapport, puisqu'il s'agit bien de cela même si son titre n'est pas explicite « *A la Commission de l'Ecole d'art, souvenir de l'Exposition de Milan* », est ainsi un mélange des genres un peu éclectiques ce qui peut s'expliquer par le lectorat restreint auquel il s'adresse. Il est tout d'abord étonnant d'apprendre incidemment que William Aubert a fait deux voyages et non un comme le laisserait à penser ses propos (p.39). De même, ce n'est qu'à la fin de son cahier (p.65), que l'on apprend qu'en fait il ne s'agissait pas d'un voyage solitaire, mais le voyage d'études de la classe de peinture sur émail de l'Ecole d'art qu'il se contentait d'accompagner (et peut-être d'organiser). En effet, William Aubert donne l'impression de justifier ce voyage en démontrant l'intérêt d'avoir ainsi eu l'occasion d'élargir leur culture artistique par l'observation de nombreuses œuvres d'art et d'architecture contemporaines et anciennes (souvenirs de Venise, Padoue, Vérone), ce qui doit leur permettre d'aiguiser leur goût artistique. De plus, par ses réflexions sur l'évolution de l'horlogerie, il tente de faire profiter tous les membres de la Commission de l'école de son expérience, or bon nombre de ses membres sont directement liés à l'horlogerie.

L'Ecole d'art et William Aubert :

Il est peut-être temps de dire quelques mots de cette institution et de son directeur, auteur du document qui nous intéresse. La Chaux-de-Fonds est une ville qui s'est développée essentiellement au XIXe siècle par et pour l'industrie horlogère alors en plein essor. En 1870, la Société des patrons graveurs crée l'Ecole d'art afin de former plus complètement les apprentis graveurs et d'ainsi s'assurer une main d'œuvre mieux formée et plus sensible à la création artistique, capable de créer des boîtes de montre aux goûts du jour. Deux ans plus tard, l'institution devient municipale ; depuis, l'Ecole d'art n'a cessé de former des étudiants dans de nombreuses disciplines des arts appliqués. En 1906, année de l'Exposition internationale de Milan, l'école est à un moment culminant de son histoire avec la création quelques mois plus tôt du Cours supérieurs d'art et de décoration. Cette nouvelle structure

imaginée et dirigée par Charles L'Eplattenier veut former plus complètement les meilleurs élèves aux arts décoratifs. C'est d'ailleurs essentiellement dans cette dynamique scolaire nourrie par le mouvement Art nouveau que le Style sapin va émerger, mais nous y reviendrons. L'école est dirigée depuis 1891 par William Aubert, fonction qu'il ne quittera qu'en 1912. Graveur, professeur de dessin, c'est un artiste discret, mais un homme respecté (1879-1885 Membre du Comité de l'Ecole d'art, 1885-1889, Président du Comité de l'Ecole d'art, 1915-1919 Président du Conseil de direction de l'Ecole d'art, dès 1930 Conservateur-adjoint du Musée des beaux-arts). Sa nature se reflète dans son discours ; s'il donne son avis, fait des jugements et avance des propositions, son ton reste mesuré évitant toute polémique. On imagine ainsi volontiers son voyage à Milan : studieux, appliqué, un peu à la manière d'un bon élève. Son « cahier de souvenirs » en est tout empreint ce qui lui confère le charme d'une naïveté estudiantine alors qu'il est le directeur d'une école reconnue. Ces considérations n'expliquent cependant pas la rédaction d'un rapport du directeur à la Commission de l'Ecole d'art. Un article anonyme paru dans la Revue internationale de l'horlogerie et des branches annexes (année 1906, n° 14) nous renseigne à merveille : « *L'Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds a consacré spécialement cette année les travaux de ses concours réguliers à des décors de boîtes de montres destinées à l'Exposition universelle de Milan et ces travaux sont exposés depuis le 15 juin. Bien que placée dans un angle de salle où la lumière n'est pas très égale, cette exposition fait très bon effet, et dès le début, les personnes qui visitent à Milan le salon de l'horlogerie suisse apprécient hautement la valeur de ces travaux. [...] Il ne nous sera pas nécessaire d'accompagner nos photogravures de longues explications. Il est facile de se rendre compte que les motifs reproduits sont pris dans la nature, interprétés et rendus par le procédé dit du ramolayé avec peu de ciselure.* » (ramolayé : mise en relief d'une gravure obtenue à l'aide d'un burin). Le directeur est ainsi allé voir l'exposition prestigieuse des travaux de ses protégés ; 108 pièces seront alors offertes aux regards des curieux mais surtout des spécialistes de l'horlogerie. L'Ecole d'art sera gratifiée pour l'ensemble des boîtes de montre présentées d'un diplôme d'honneur qui en fait encore aujourd'hui sa fierté.

L'Exposition internationale de Milan, 1906 :

L'Exposition de Milan s'inscrit dans la longue suite des expositions internationales et universelles entamées dès le milieu du XIXe siècle. L'Exposition universelle de 1900 à Paris popularisa plus encore cette mode comme en témoigne la liste des expositions organisées depuis et jusqu'à celle qui retient notre intérêt : 1900 Exposition Universelle et Internationale de Paris; 1901 Buffalo (États-Unis), Pan American Exposition ; 1901, Exposition Internationale de Glasgow ; 1901 Turin, Exposition Internationale des Arts Modernes et Décoratifs ; 1901-1902 Charleston (États-Unis), South Carolina and Interstate and West Indian Exposition ; 1902-1903, Exposition Universelle d'Hanoï ; 1904 Saint-Louis (États-Unis), Louisiana Purchase Exposition ; 1905, Exposition Universelle et Internationale de Liège ; 1905 Portland (États-Unis) ; Lewis & Clark Centennial Exposition ; 1906 Exposition Nationale Coloniale de Marseille ; 1906 Nuremberg, Grande Exposition de l'Industrie et des Arts ; 1906, Exposition internationale de Milan.

On serait tenté de dire que Milan est une exposition parmi d'autres... L'opinion de William Aubert n'est à sujet pas sans pertinence : « *Dans la pensée de ses organisateurs, l'Exposition devait être simplement italienne. Mais le fait même qu'elle fût l'ouverture du Simplon, c'est à dire de nouvelles facilités dans les relations des peuples, il se produisit des demandes de participations d'autres pays ; on accepta les premiers, puis d'autres et finalement elle pu prendre le titre "L'Internationale". Ces grandes expositions ne sont pas agréables à tous points de vue. Peut-être s'y rend-on compte exactement des progrès accomplis dans les divers domaines où l'homme exerce son activité. Pour moi je voudrais espérer qu'il n'y aura plus souvent des Expositions universelles ; il faut trop de temps pour tout voir, et si l'on en a peu, la visite est superficielle. Si certaines personnes disposent de ce temps nécessaire, elles doivent aussi constater la tendance à convertir ces grandes exhibitions en foire ou en bazars. Ce qui fait dire à un critique : L'homme de goût n'a pas grande sympathie pour ces fastueuses Expositions.* » (p.5).

En fait, ce qui motive cette exposition, c'est, comme le souligne Aubert, l'ouverture du tunnel ferroviaire du Simplon reliant la Suisse occidentale au Nord de l'Italie. L'affiche de l'exposition le mentionne d'ailleurs explicitement : « Inauguration du tunnel du Simplon, Exposition internationale, Milan, 1906, avril – novembre ». Le sujet iconographique choisit ne fait qu'accentuer cette justification puisqu'on voit émerger de l'obscurité d'un tunnel deux « génies » rouges juchés à l'avant d'une locomotive regardant une pleine lumineuse aux confins de laquelle se dessine l'horizon d'une grande ville avec son dôme. Le thème du tunnel du Simplon est de plus matérialisé par le pavillon de l'entrée principale de l'exposition (« Parco ») décrit par Aubert ainsi : « *Elle est bien comprise, sans être monumentale, elle plaît, attire, facilite la circulation. Immédiatement après se trouve une imitation du*

Tunnel du Simplon, il était naturel et bien placé de rappeler ainsi les travaux gigantesques, cause de l'Exposition. Des statues d'ouvriers se trouvent autour du tunnel en miniature. On y entre en soulevant un rideau; l'on se trouve dans l'obscurité dissipée par les lampes électriques permettant de voir les roches grises et noires; tous les engins nécessaires au percement sont en place; là une perforatrice; plus loin les sources d'eau chaude qui ont entravé les travaux, puis les échafaudages utiles à la construction des voûtes; ensuite une partie du tunnel achevée. Le tout attire beaucoup de visiteurs. » (p.5).

L'architecture :

William Aubert est artiste et ne se prive pas de quelques commentaires sur l'architecture des pavillons, mais sans aller dans le détail. Certes, beaucoup d'images de pavillons agrémentent son document, mais souvent sans qu'elles soient accompagnées d'explication. Cela ne l'intéresse probablement pas vraiment, quant à l'abondance iconographique relevant de l'architecture, elle s'explique probablement par la facilité qu'il eut de se la procurer alors que les techniques photographiques de l'époque étaient moins aisées à figer les ambiances intérieures. Malgré tout, Aubert critique les architectes sans pour autant entrer dans les détails : *« Celle [l'Exposition] de Milan fut conçue d'après un plan modeste, puis il fallut agrandir. Les bâtiments furent confiés à divers architectes ensuite d'un concours. Ils ont été très critiqués. J'ai lu quelque part : "Ces édifices sont déplorables ; la pauvreté d'imagination s'allie à la brutalité de la forme ; un vague modernisme y coudoie la tradition la plus banale." Tout est blanc, très peu de gaieté de couleur ; pourtant il y a beaucoup d'arbres autour des pavillons et en somme j'ai trouvé l'arrangement agréable. » (p.5).* Plus loin, commentant les œuvres exposées dans le pavillon Belle Arti réservé aux artistes et architectes italiens : *« Les architectes sont en retard, au point de vue moderne sur les peintres et les sculpteurs ; ils s'attardent, restent attachés aux constructions classiques qu'ils ont sous les yeux ; la gloire du passé ne devrait pas les empêcher de trouver des formes pour le présent. Que devient aussi l'accord des trois arts, alors que l'architecture devrait diriger la sculpture et la peinture. Evidemment les édifices doivent s'en ressentir ; les peintres et les sculpteurs ne sont pas des décorateurs ; ils font des tableaux et des statues, cela se voit ailleurs qu'en Italie. » (p.6).*

Un regard actuel posé sur les exemples de pavillons illustrés dans le document de William Aubert laisse en effet une impression mitigée. Deux constats peuvent être faits. D'une part, trois maîtres d'œuvre reviennent constamment pour les constructions qui n'ont pas une identité nationale : le bureau d'ingénieur Bianchi, Magnani, Rondoni (Pavillon de la marine, Galleria del Lavoro, Gare, pavillon de la métrologie), l'architecte Bonghi (Pulvinare dell arena, Pavillon français des Arts décoratifs, Pavillon de l'hygiène) et l'architecte Locati (Salle des congrès, Pavillon Stampa). Malgré cette constance, il ne se dégage pas réellement d'homogénéité même si tous affichent un goût peu sûr pour le baroque. D'autre part, s'ajoute à cela d'autres architectures particulières s'appuyant sur des références diverses : néo-classicisme, néo-baroque, éclectisme, régionalisme notamment pour les pavillons nationaux qui font souvent référence à l'architecture vernaculaire ou historiciste. L'Art nouveau est rare ; la distillerie d'huile, petit édifice anonyme, et le Chiosco della Ditta de L. Fontana, magnifique de Stile Liberty.

Le pavillon des beaux-arts (Belle Arti) :

William Aubert fait une place importante dans ses souvenirs à ce pavillon, sans doute celui qui l'a naturellement le plus intéressé ; il était lui-même artiste. Après avoir quelque peu dénigré l'architecture, il s'empresse : *« Tout l'intérêt de l'art se porte à la sculpture et à la peinture. Les œuvres abondent ; 54 salles y sont consacrées ainsi qu'une partie des arènes aménagées pour la sculpture. Toutes les salles sont bien éclairées d'en haut. Les œuvres sont bien placées. Il paraît que tous les artistes sont contents, même les refusés, sauf un ; cela n'arrive pas souvent. Les toiles sont groupées par peintres de la même région ou bien ce sont des groupes d'artistes de même tendance ou encore le groupement des œuvres d'un seul artiste. En peinture tous les genres sont représentés; aussi les différentes manières et procédés. On remarque certaines influences étrangères; toutefois d'après ce qu'on dit de l'exposition de Milan, les peintres se dégageraient toujours plus de ces influences ; le jeune art italien se serait fortifié par l'âme de ses artistes de génie. Mosè Bianchi [1840–1904] peintre et aqua fortiste y aurait contribué largement. La jeune école serait sur la voie du mouvement et de la personnalité et se séparerait de l'imitation. Les artistes comprendraient toujours d'avantage qu'ils doivent avoir le culte de leur tempérament et qu'ils ne doivent pas s'égayer dans des voies qui ne sont les leurs. La peinture me paraît très colorée, faite avec brio même avec audace, en cela elle me paraît bien italienne. La sculpture est moins en progrès; peu d'artistes se dégagent de la manie du détail et des figures jolies mais banales. Mais il est à prévoir, on le sent, qu'un changement se produira grâce au génie de quelques uns dont le principal me paraît être Bistolfi [Leornardo, 1859–1933]. » (p.6).*

S'en suivent les descriptions accompagnées de quelques commentaires de nombreuses œuvres picturales, plus rarement sculpturales. Pour conclure la thématique des beaux-arts, William Aubert évoque longuement, une page entière, l'hommage rendu à l'artiste Giovanni Segantini (1858–1899). Il commente ainsi, d'un ton lyrique, la sculpture de Bistolfi : *« Un bloc de marbre destiné au tombeau de Segantini que ses admirateurs élèveront bientôt à l'endroit même où il vecut en contemplant et en étudiant les spectacles de la Nature. Une femme sort de ce marbre, c'est la représentation de la beauté répondant aux recherches de l'artiste. Il l'a rêvée ainsi émergeant des sommets des Alpes, grande, tranquille, presque endormie, à ses pieds des bas-reliefs d'un faire presque égyptien rappellent les œuvres de Segantini l'un d'eux le représente étendu sur sa dernière couche entouré des Visions filles de son génie. La mort est venue trop vite et a empêché la réalisation de ses songes. »* (p.16).

Les pavillons nationaux :

Segantini, l'artiste italien qui vécut si longtemps en Suisse, permet à Aubert de faire une transition presque naturelle entre l'évocation du pavillon des beaux-arts et celui de sa patrie. Il est cependant bien moins loquace sur ce dernier : *« Presqu'en face de la salle des fêtes se trouvait le Pavillon suisse destiné à l'art décoratif, l'ameublement principalement. Si l'on songe que l'horlogerie suisse est presque reléguée à l'autre extrémité de l'Exposition, qu'il y a des exposants suisses dans toutes les parties de l'Exposition, d'autre part si l'on compare l'ensemble agréable obtenu par les Belges en groupant dans un seul édifice tous les sujets de leur exposition, on regrette vivement cette dissémination de nos différentes industries. L'architecture du pavillon officiel a soulevé des critiques, cependant, il rappelle la Patrie surtout par les écussons et les sujets décoratifs ; les mélèzes et les palmiers qui ornent le petit jardin ne sont pas très en place. Le gracieux pavillon de la Suisse, dit un journal italien, bâti sur les plan de l'architecte Guidini [Augusto, 1853–1928] dans le style suisse si élégamment rustique encadré de verdure ; Guillaume Tell surmonte la fontaine. »* (p.16-17).

L'architecture ne fera pas l'objet d'autre commentaire, Aubert se concentrant sur la description des meubles aux influences Art nouveau français présentés par la maison C. Vez de Lausanne, mais il ne dit presque rien, bien qu'il en donne une illustration, des meubles austères présentés par les architectes zurichois Zöllner et Berner d'une inspiration plus germanique.

Après le pavillon suisse, Aubert parle de celui abritant l'horlogerie, mais nous reviendrons plus loin sur ce sujet particulier ; puis il évoque différents pavillons nationaux, devenant au fur et à mesure plus bref dans ses commentaires jusqu'à ne plus rien dire et se contenter d'intégrer uniquement quelques photographies. C'est ainsi le cas pour le pavillon bulgare, autrichien, canadien, russe et même hollandais qu'il illustre pourtant abondamment.

Les réflexions réservées au pavillon des arts décoratifs français frisent la mauvaise fois chauvine : *« Presqu'en face de la gare se trouvait l'art décoratif français. Le prestige de la France est tel qu'on s'attendait à des merveilles surtout qu'après l'insuccès de Turin on avait annoncé de la part des artisans d'art le désir de reprendre bonne place. Il y avait un effort, malheureusement plutôt commercial qu'artistique. C'est la vente qui a été la plus grande préoccupation des exposants; ainsi les beaux verres de Daum de Nancy sont dans l'arrière boutique tandis que les spécimens bon marché étaient étalés, s'offraient les premiers aux regards des visiteurs; et même dans ce domaine rien de neuf sinon l'application, heureuse d'ailleurs de ces verres à des lampes électriques; les abat-jour faits de cette matière si colorée sont d'un effet charmant, agréable. »* (p.30). Plus loin, il reprend, citant le correspondant de la Gazette des Beaux-arts Roger Marx : *« La Gazette n'a en garde de celer de quelle manière la France s'était déconsidérée à Turin. Si rude qu'eu été l'avertissement, il est demeuré lettre morte. J'entends bien que d'autres nations, et non des moindres, offrent le spectacle des mêmes errements. N'étaient les poteries de Pilkington et les reliures de Chivers, nul ne conserverait le souvenir de la section anglaise. L'Allemagne se borne, de son côté, à montrer une suite d'appartement aménagé par le professeur Olbrich; la manifestation, encore que toute personnelle, est assez caractéristique pour présenter, à sa façon, une synthèse des efforts outre-Rhin. Chez nous, rien de tel; aucune idée d'ensemble, aucune ambition de donner notre mesure; des lavis rappellent bien qu'il échut aux Plumet et aux Bonniers, aux Lavirotte et aux Sauvage d'engager l'architecture dans des voies ignorées et glorieuses, mais le palais banal qu'occupe la France a un Italien pour auteur; en franchissait-on le seuil, les arts d'application se présentaient dans le pire désordre et la pire confusion; à peine un ameublement de Monsieur Maurice Dufrêne éveillait-il la conscience des dons propres à notre race; pour le reste, ce n'étaient qu'objets dissemblables entassés pêle-mêle dans les vitrines, au caprice du hasard. Il n'y avait point d'excuse à se désintéresser plus longtemps de semblables questions, où notre bon renom est en jeux; si les ressources suffisantes font vraiment défaut, mieux vaut décliner à l'avenir toute invitation aux expositions universelles; une abstention voulue, décidée en pleine connaissance de cause n'a point*

de quoi inspirer la honte; ce qui est peu digne, c'est d'intervenir dans des conditions d'infériorité librement acceptées, c'est de compromettre son crédit par une représentation fâcheuse qui constitue presque, au regard de l'étranger, un aveu de déchéance [...]. » (p.31).

Le pavillon belge se trouve être mieux considéré par Aubert bien que le propos soit avant tout descriptif ; en voici deux brèves citations : *« Parmi toutes les constructions de l'internationale, blanches pour la plupart, l'antique château en vieux style flamand, érigé par la Belgique, se distingue par sa couleur de briques rouges. [...] Je reviens à l'art décoratif arrangé avec un goût exquis de l'autre côté. C'est d'abord le portique, œuvre de Horta, surmonté d'un groupe : les filles de l'inspiration de pierre Braeke vers qui s'élance l'humanité représentée par la sculpture et la peinture; elles se dégagent de l'art antique dans le désir de fondre en une nouvelle expression de beauté les idées décoratives nouvelles, disant aussi que les belges sont propagateurs d'un art dépouillé des formules surannées. » (p.33).*

Le pavillon hongrois est pour sa part évoqué parallèlement à celui de l'Italie ; le commentaire est également descriptif, par contre l'iconographie est riche (90 photographies), mais l'on sent une certaine admiration : *« L'exposition belge est avec celle de la Hongrie et celle de l'Italie la plus remarquable de l'internationale. » (p.34).*

Un détail intéressant nous révèle que William Aubert fit en réalité deux voyages à Milan sans pourtant que ce fait n'apparaisse ailleurs dans son cahier de souvenir : *« Le 4 août j'arrivais à Milan; pendant la nuit précédente, l'incendie avait détruit toute l'exposition hongroise et l'exposition italienne; j'avais entrevu la Hongrie au printemps; je ne vis rien de l'Italie. » (p.39).*

Le pavillon de la métrologie :

William Aubert profite de l'évocation de sa visite au pavillon de métrologie pour aborder un sujet qui lui tient évidemment à cœur : la destinée de l'industrie horlogère des Montagnes neuchâteloises. Le pavillon, son emplacement, son architecture, ses aménagements sont rapidement commentés puis vient la question horlogère à laquelle, il faut le rappeler, l'Ecole d'art dont il est directeur est étroitement liée. Que l'on me pardonne ici la longueur de la citation, mais le propos en vaut la peine, je me suis cependant permis de supprimer les passages énumératifs et qui n'apportent pas d'éclairage particulier.

Si [...] le visiteur de l'Exposition y entre par la porte principale de la Piazza d'Armi, qu'il tourne à droite, il voit au loin entre les troncs d'arbres une affiche Oméga, c'est là qu'est relégué le Pavillon suisse d'horlogerie. Construit après tous les autres, dans un style impossible, couvert pour favoriser l'arrivée de l'eau du ciel dans les vitrines de montres ; bref on en a tant dit déjà que je m'arrête ici, d'autant plus que l'intérieur a été agrémenté au mieux possible par l'architecte Bouvier [Paul, 1857–1940]. Je devais naturellement consacrer du temps à visiter cette partie de l'Internationale et m'attacher, cela va de soi, à la décoration de la montre surtout ; j'ai examiné consciencieusement chaque vitrine, j'ai pris des notes, cherchant les bons décors. En relisant ici ces notes elles me donnent la même impression que celle ressentie là-bas ; c'était monotone, trop semblable. Les décorateurs n'ont pas travaillé directement ou personnellement pour exposer ; ce sont ces Messieurs les fabricants qui ont commandé et choisi leurs décors, voire même leurs décorateurs, c'est très naturel. Comme résultat on voit que c'étant adressés aux mêmes graveurs, ils ont dans certains genres de mêmes dessins. [...] Une autre cause de monotonie, c'est l'emploi du style Louis XV et Louis XVI, Empire. Il est vrai que les Parisiens en ont fait le même usage dans l'ameublement ; c'est probablement d'eux et par eux que le goût pour les styles du passé est revenu. Que ne s'habillent-ils en Louis XV, culotte courte et perruque poudrée, ça viendrait bien, on a déjà vu une robe Empire modernisée.

Cependant tout n'est pas uniforme et en y regardant de plus près on découvre des tentatives intéressantes. Ainsi l'on a cherché le dessin convenant à la montre d'homme. C'est logique, car un décorateur qui rencontre une grande montre ornée d'un rond poli et d'un œil de perdrix alors que le mouvement est d'une marche supérieure en tous points, ce décorateur doit ressentir le désir légitime de trouver un genre de décor qui convienne à cette montre de prix. Il semble à Milan que l'on a cherché à résoudre ce problème : Qui trouvera le décor raisonnable d'une montre soignée pour homme. Ceux qui ont utilisé à cet effet les différents sports modernes ou antiques ont attiré certainement une clientèle ; d'autres ont employé des dessins de Mucha dont le graveur a tiré bon parti pour l'émail ou le champlévé ; j'ai remarqué des tailles douces représentant les illustrations de l'Enfer de Dante ou de Gustave Doré ; un sculpteur sur bois, artiste de talent, a été engagé pour faire des dessins pour de grandes montres ; ce n'est pas encore bien compris, peut-être que la réduction mécanique n'a pas rendu l'effet attendu ; les saisons, les éléments, les motifs religieux, les combinaisons géométriques, tous les genres et tous les procédés ont été employés ; la technique est parfaite presque partout. [p.19] Et d'une manière générale les Genevois sont très forts, cela n'est pas nouveau. Mais j'en tire une leçon pour moi tout particulièrement, je désire que d'autres en profitent,

c'est un charme pour les yeux de voir un travail parfait exécuté par un ouvrier artiste qui est maître de ses outils. [...] Cependant je suis toujours revenu avec plaisir devant les vitrines de notre Ecole. Si l'exécution n'est pas parfaite, du moins les dessins et les procédés sont tout à fait différents de tout ce qui est au salon suisse d'horlogerie. Les compositions sont raisonnées, bien comprises surtout pour la montre d'homme, dans la petite pièce il y a aussi de belles trouvailles, on y constate la recherche d'un style nouveau inspiré directement de la Nature ; marchons toujours dans cette voie, insensiblement nous arriverons au but.

Mais ici une constatation peut être faite, c'est que le décorateur de montres a une grande tâche ; elle est belle aussi ; et propre à inspirer l'amour de cette profession artistique. Il doit tenir compte de nombreuses circonstances ; le goût de l'acheteur, du fabricant, [p.20] du chef d'atelier rendent la tâche du compositeur très difficile. Mais cela existe dans les autres branches de l'art décoratif ; c'est peut-être là qu'en réside l'intérêt ; avoir toujours autre chose à faire, toujours du nouveau, et encore sans savoir si ce nouveau sera le nouveau demandé ; et ce nouveau c'est souvent du vieux ; il est bien certains que tant que l'on fera du style Louis XV ou Louis XVI ou empire, gothique arabe ou byzantin, on ne fera qu'imiter ce qui a été fait et encore fait dans un tout autre but que celui de décorer une montre. Certes les médaillons Louis XV ont été facilement utilisés par nos artistes horlogers ; ils ont fait merveille en tirant parti des guirlandes Louis XVI. Ils sont maintenant en quête de gothique et nul doute qu'ils l'adaptent à la montre. Tous ces efforts couronnés de succès ne pourraient-ils l'être aussi lorsqu'ils tendraient à la recherche d'un style nouveau inspiré par la Nature, celle que nous avons sous les yeux. Cela se fera si l'Ecole persévère dans la donnée qu'à inspiré les décors de Milan. Ils ne sont pas parfaits, mais ils s'amélioreront ; on ne fait pas un style en un jour, c'est un travail qui s'opère lentement. Pour cela il faut s'instruire et raisonner ; observer ce qui nous entoure. Que voyons-nous ? L'automne est fini, les arbres sont dépouillés ; les feuilles sont à terre, que de belles couleurs nous foulons à nos pieds. Là le jaune or, ici le rouge rendu plus vif par les mousses vertes, puis l'hiver va nous amener la neige et tous les objets prendront un autre caractère, les sapins surtout lorsque la neige recouvre les branches et les simplifie, dessinant largement leurs formes générales. La neige disparaîtra insensiblement, elle formera des dessins sur le sol, la végétation commencera, quelques fleurs s'offriront à nos premières extases printanières, les bourgeons gonflés de sève [p.21] auront des formes superbes, aux arbrisseaux comme aux hêtres et aux sapins si riches de détails décoratifs et de couleurs harmonieuses ; puis l'été avec toute la gloire de ses fleurs, de ses fruits, de ses graines...Voilà, en y ajoutant les insectes, les animaux, l'homme, le livre toujours ouvert du décorateur. » (p.22). Suivent des considérations liées aux techniques applicables au décor de montre puis d'autres attachées à la diversification des produits horlogers, particulièrement le marché de la pendulette.

Le Style sapin à Milan :

Le texte de William Aubert est implicitement révélateur du courant qui anime alors l'Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds. Comme il le dit très bien, la nature doit redevenir la source d'inspiration première. Tous les professeurs de l'école n'adhéreront pas à cette vision des choses et il n'y a pas lieu d'évoquer ici les débats entre conservateurs et progressistes ou anciens et modernes qui agiteront les esprits des milieux artistiques chaux-de-fonniers. Cependant, on ne peut complètement ignorer cet attachement aux valeurs de l'Art nouveau. En effet, si William Aubert va à Milan et couche sur le papier ses souvenirs, c'est évidemment parce que l'école présente exceptionnellement des travaux d'élèves à l'étranger dans une exposition internationale ; cette expérience sera d'ailleurs unique dans les annales de l'Ecole d'art. Et si tel est le cas, c'est peut-être aussi, car on n'en connaît pas les raisons exactes, à cause du renouveau artistique dont elle est vectrice. D'ailleurs, la plupart des boîtes de montre dues aux élèves de l'école et présentées à Milan reflètent bien cette nouvelle voie artistique ; point de Louis ou de guirlande, mais la nature comme source d'inspiration. Les images qui nous restent de cet exercice et les nombreuses pièces qui sont encore conservées à La Chaux-de-Fonds témoignent de l'originalité des décors imaginés par les jeunes élèves. D'ailleurs, William Aubert, en fait habilement la démonstration visuelle dans son document, en confrontant les modèles de l'école et ceux des grandes marques de l'horlogerie qui sont résolument traditionnels, presque archaïques (cf. p.21).

Si l'Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds, plus que toutes autres en Suisse, peut se targuer d'avoir alors foulé les sentiers de l'avant-garde européenne des arts décoratifs, c'est à Charles L'Eplattenier (1874 - 1946) qu'elle le doit. C'est lui, qui jeune professeur a pu par son dynamisme et son sens pédagogique secouer les esprits et les ouvrir à l'Art nouveau ; mais non pas dans une recherche plagiaire, comme c'est si souvent le cas ailleurs, mais au contraire dans un souci d'originalité, convaincu du génie du lieu. En créant en octobre 1905 un Cours supérieur d'art et de décorations, il va permettre aux meilleurs élèves de développer leur sens artistique. C'est grâce à cette initiative que

le Style sapin, expression stylistique locale du mouvement Art nouveau, trouvera à s'épanouir. Mais c'est aussi à la faveur de cette structure pédagogique innovante que de nombreux élèves trouveront leur voie artistique, le plus célèbre étant évidemment Charles-Edouard Jeanneret, plus connu sous le pseudonyme de Le Corbusier. Que l'on me permette deux citations de ce dernier qui témoignent assez justement du vent de renouveau qui souffle sur La Chaux-de-Fonds dans ces premières années du XXe siècle. La première est tirée du chapitre « Confession » qui clôt son ouvrage publié en 1925 intitulé « L'Art décoratif d'aujourd'hui » (p.198) : « *Mon maître avait dit : "Seule la nature est inspiratrice, est vraie, et peut être le support de l'œuvre humaine. Mais ne faites pas la nature à la manière des paysagistes qui n'en montrent que l'aspect. Scrutez-en la cause, la forme, le développement vital et faites-en la synthèse en créant des ornements." Il avait une conception élevée de l'ornement qu'il voulait comme un microcosme.* » Quelques années plutôt, dans une lettre à son mentor Charles L'Eplattenier, il confessait : « *Où les Parisiens mettent une feuille modelée d'après la nature et les Allemands un carré poli comme un miroir, eh bien, nous mettrons un triangle avec des pives et notre goût sera sauf [...].* » (1912).

C'est sans doute tout cela, cette dynamique nouvelle, ces perspectives ouvertes, que le Diplôme d'honneur accordé à l'Ecole d'art par le jury de l'Exposition internationale de Milan vint couronner et pas seulement les 108 boîtes de montre aux décors de sapins, gentianes et autres stylisés par les élèves. Mais de cela, Aubert n'en parle pas et il faut deviner entre les lignes la fierté qu'il devait en tirer.

Conclusion :

Après de nombreuses pages d'images collées dans une suite mal ordonnée et sans commentaire, William Aubert apporte une conclusion un peu lyrique et quelque peu déconnectée du propos central ; gravités et frivolités de la Belle Epoque...

Messieurs les Membres de la Commission,

J'avais d'abord pensé diviser ce rapport en trois parties et vous raconter, dans le premier, le voyage de la classe de peinture sur émail à Milan. Je vous y aurais conduit par le Simplon, après le Valais, vous eussiez vu le lac Majeur et les îles Boromée ; vous nous auriez vu arriver à Milan comme des Bohémiens en quête d'un gîte, vous auriez entendu nos extases sur la place du Dôme, devant cet édifice ; vous vous seriez perdus avec nous dans le labyrinthe des couloirs qui passent entre ses statues, ses cloches, tous ses arcs boutant. Puis, sans parler de nouveau de l'Exposition, vous eussiez vu comme ces demoiselles s'entendent à visiter une ville en tram, [etc. puis parlant du voyage de retour par Venise]. Quel charmant souvenir l'on garde ; on y laisse un peu de son cœur, sans s'en apercevoir de suite, mais plus tard comme c'est plaisant de se rappeler, Oh Venise ! adieu.

Nous sommes revenus par le lac de Côme depuis Lecco à Chiavenna, Le Splügen 16 heures de marche, Thusis, Coire, Zurich. Quel pays, Messieurs, Merci de m'avoir fourni l'occasion de ce voyage ; envoyez y encore d'autres personnes.

Novembre 1906 William Aubert