

Du mythe à la marque

Nous sommes en 1957. Paulo Röhli réalise une marqueterie de pierre, *la Tricoteuse*, qui orne les nouveaux bâtiments de l'entreprise de machines à tricoter Dubied à Couvet.



Marqueterie de pierres sur la façade de l'ancienne usine Dubied à Couvet

L'entreprise pour laquelle elle était destinée a disparue lors des premières tourmentes de la mondialisation en 1988. L'œuvre, par contre, demeure sur le bâtiment pour lequel elle a été conçue.

Mais commençons par nous intéresser à l'auteur de cette œuvre monumentale, réalisée selon une technique en désuétude que Paulo Röthlisberger a remis au goût du jour.

Artiste neuchâtelois né en 1892, Paulo Röthlisberger est le fils du peintre William Röthlisberger. Il se forme tout d'abord à l'École d'art de la Chaux-de-Fonds. Il y a pour professeur un certain Charles-Édouard Jeanneret qui deviendra, quelques années plus tard, Le Corbusier. Il est alors son seul élève, pour des cours de quatre heures par semaine. Il ne se sent pas très à l'aise avec le style « Art-nouveau » en vogue à l'époque dans la région (où on le dénomme « Style Sapin ») et décide de poursuivre sa formation à Paris. Il rejoint en 1913 la Grande Chaumière, cofondée une dizaine d'années plus tôt, par Marta Stettler entre autres, qui en assure la direction durant 40 ans. La guerre interrompt sa formation, puisqu'il rejoint la Suisse en 1914. Et ce n'est qu'en 1919 qu'il la reprend jusqu'en 1926. Il y suit l'enseignement du sculpteur Bourdelle, élève de Rodin, qui a sur lui une influence déterminante. Il y croise Giacometti sur lequel il porte un regard critique.

Durant cette période de formation, il cherche, essaie, expérimente : la FAA détient dans son fonds quelques dessins d'académie, datés de 1913, à la touche explicitement cubiste. A la Grande Chaumière, il y fréquente Gurli Martens, une norvégienne expatriée qui deviendra sa femme. Nous ne savons pas si elle poursuit une carrière artistique. La patrie de son épouse permet à l'artiste de produire des peintures ayant pour thème les paysages maritimes nordiques, dans la région de Bergen. À l'issue de leurs études, le couple décide de demeurer à Paris. Paulo s'oriente vers les gens du spectacle en leur proposant la réalisation de leur buste. Grâce aux liens qu'il noue avec Lucien Guitry, il en réalise plusieurs dont celui du fameux acteur¹, de son fils (*Sacha Guitry brosse un portrait au crayon du sculpteur FAA-GUS-5331*), et d'Yvonne Printemps parmi d'autres. Malgré le succès naissant, le couple Röthlisberger décide de quitter

¹ Le plâtre de ce buste appartient au Fonds d la FAA, n° inv. FAA-ROP-5175)

Paris pour la région de Golfe-Juan et ce pour quelques années. C'est finalement à Neuchâtel qu'ils s'installent et que se déroule leur vie.

Si Paulo est avant tout sculpteur, il est aussi peintre et auteur de projets de tapisserie.

Il exprime sa conception de l'art, de son art, dans deux citations qui révèlent ce qu'il fut :

« Il y a un demi-siècle, je savais déjà et j'avais l'intention de le faire que, si l'on veut réussir, il faut marcher avec l'avant-garde de son époque. Je ne l'ai pas fait : c'est que je ne pouvais le faire. J'ai essayé d'être en règle avec mes goûts, avec mon milieu, mes amis, mon passé, sans forcer mes moyens d'expression, modestes, hélas. »²

A l'égard de son rapport à la sculpture, il dit :

« Cette sculpture (*à propos de la sculpture de l'époque*) n'est pas monumentale. Elle apparaît dans les périodes de décadence où la religion et les doctrines politiques ne savent plus proposer aux artistes des buts monumentaux et publicitaires. C'est dans ce domaine que je me suis confiné. »³

Genèse d'une marqueterie de pierres

En 1957, Paulo Röthlisberger réalise *la Tricoteuse* de Couvet. L'artiste a pour cette œuvre un attachement - disons - modéré. Il la cite dans la liste de ses réalisations sans pour autant l'illustrer dans l'ouvrage qu'il signe lors de sa rétrospective de 1967⁴. Elle figure par contre dans l'ouvrage consacré aux « Peintures murales, sculptures décoratives du canton de Neuchâtel » paru à la Baconnière en 1960⁵.

Elle nous intéresse tout particulièrement dans la mesure où elle marque le point final probable d'une démarche artistique débutée antérieurement, à une date

² RÖTHLISBERGER Paulo, *Rétrospective 1892 – 1967*, Ed. à compte d'auteur, Neuchâtel 1967, pp xxx

³ RÖTHLISBERGER Paulo, *op cité*, pp 54,55

⁴ RÖTHLISBERGER Paulo, *op cité*

⁵ SPSAS – Neuchâtel, *Peintures murales, sculptures décoratives du canton de Neuchâtel*, la Baconnière, 1960

malheureusement inconnue. La FAA est toutefois au bénéfice de divers documents qui nous permettent autant de suivre l'évolution des démarches artistique et thématique que les déclinaisons variées d'une mise en œuvre dont l'aboutissement est *la Tricoteuse*.

En fait, tout semble commencer par une esquisse à l'huile sur papier, une *Représentation allégorique* (FAA-ROP-5226). La technique adoptée ne correspond pas aux peintures que nous connaissons de Paulo Röthlisberger. Elle est probablement destinée à un autre contexte. Peut-être s'agit-il d'un projet pour une grande marqueterie de pierres, technique qu'affectionne l'artiste. Il griffe, avec le manche de son pinceau, l'entier de son ouvrage, lui donnant un caractère très particulier. Par ailleurs il le passe au carreau, au crayon à papier, diverses occasions, au gré de ses différents projets.

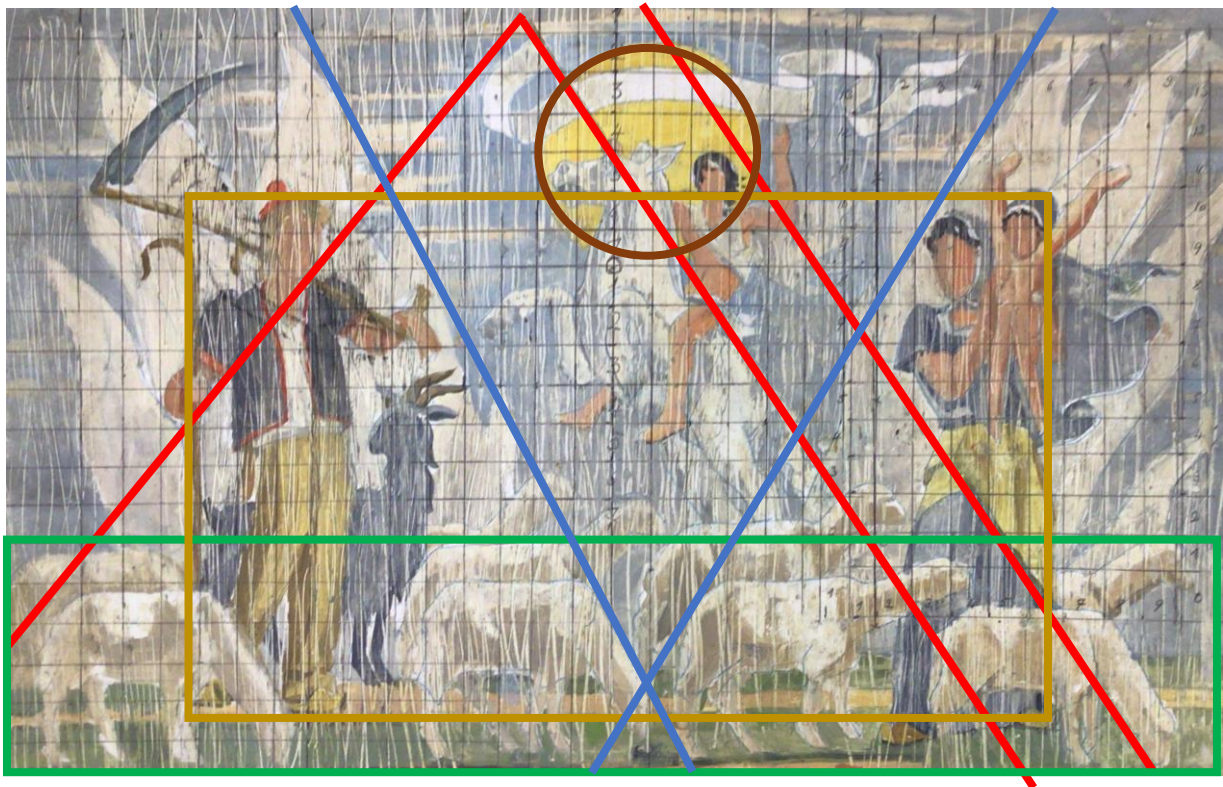
Quand produit-il ce projet ? Nous l'ignorons. Stylistiquement, il s'inscrit dans le courant en vogue en Suisse avant-guerre et jusque dans les années 50. Hodler en avait donné le ton, suivi et réinterprété par de nombreux artistes actifs à cette époque. Dans une certaine mesure, dans le contexte neuchâtelois, nous sommes dans une manière de continuité des œuvres publiques de Charles L'Eplattenier et de celle de la gare de Neuchâtel de Georges Dessoulavy en 1939. Nous sommes loin des courants dominant la scène internationale. Paulo Röthlisberger nous a averti : il se tient à l'écart des avant-gardes.



Le projet initial et ses différentes mises au carreau, non daté

On y voit à gauche un berger, sa faux et son troupeau qui traverse la scène, à droite une femme et son enfant, séparés qu'ils sont par un cavalier qui agite une grande banderole sur son cheval cabré, devant le disque solaire. Les personnages de gauche est de droite sont placés sur un fond qui pourrait être interprété comme des flammèches, ou la stylisation de massifs de rochers. Ce qui ressemble à un chemin de terre traverse la peinture de part en part.

La composition est forte, la structuration est affirmée, les lignes de force sont claires : un premier triangle qui organise la composition, un second qui divise l'espace et affirme le rôle du cavalier sur son cheval, un cercle qui focalise le regard, un premier rectangle qui contient les personnages, un second qui englobe les moutons. L'artiste fait usage d'une palette privilégiant le blanc, le gris et le bleu pâle, rehaussée de quelques touches de jaune et de discrètes et rares notes rouges. Les tons adoptés sont pastels, hormis un disque jaune qui appelle le regard.



Les lignes de force de la composition

Mais que veut illustrer l'artiste? Plusieurs interprétations sont possibles dès lors que nous ne disposons de l'aide ni du titre de l'œuvre, ni de textes la concernant. Rappelons-nous que le peintre est né en 1892, qu'il quittera temporairement la Grande Chaumière pour servir le pays durant toute la première guerre mondiale, époque des nationalismes s'il en fut. On s'accorde aujourd'hui à reconnaître que la Suisse moderne s'est construite depuis 1848 mais qu'elle met en place les constituants de son identité que très progressivement. Ce processus baisse d'intensité avec la fin de la première guerre mondiale. Hodler joue un rôle essentiel dans la mise en image de l'identité nationale, tout comme celui que joue le « village suisse » de l'exposition nationale de 1896 à Genève, et dans une moindre mesure celui de l'exposition nationale de 1914 à Berne. On pourrait dès lors voir dans l'esquisse de Paulo Röthlisberger, à titre d'hypothèse, une proposition de mise en image révisée de l'identité nationale – une sorte de contrepied au modèle hodlérien - réinterprétant les symboles de la nation : la Suisse, pays alpin et rural dans lequel la famille assume un rôle central.

A propos de l'oriflamme porté par le cavalier, il y manque une devise qui nous aiderait sans nul doute à saisir le propos illustré. La présence du cheval cabré et du personnage qui le chevauche est troublante. La signification du personnage sur son cheval est incertaine. On peut y voir un héraut annonciateur sans savoir exactement quel est le message qu'il porte.

L'ambiguïté qui précède est renforcée par la délicate interprétation qui peut être faite du fond stylisé sur lequel sont représentés les personnages de gauche et de droite. Faut-il y voir des flammèches qui renforceraient le caractère spirituel du sujet ou plus trivialement de massifs rocheux illustrant la dimension alpine de la nation suisse ? Aucune aide ne nous est apportée par la peinture elle-même, comme si l'artiste se jouait de notre regard.

C'est plus par le sujet que par la technique, que cette peinture interpelle.

Il pourrait donc s'agir, d'une certaine manière, - et c'est l'option qui est ici privilégiée - d'une tentative de renouvellement de la représentation allégorique de la mythologie suisse revue par Röthlisberger, volontairement en rupture d'avec les schémas appliqués jusqu'alors, produit au tournant du 20^{ème} siècle et dont Hodler fut le principal illustrateur. La représentation est infiniment plus apaisée que ne sont celles produites par ses illustres prédécesseurs, comme s'il

s'agissait d'abandonner la symbolique guerrière, l'expression de la force au profit de la quiétude et de la sérénité. L'artiste privilégie l'expression d'une simple présence (au monde) plutôt que de l'action en lui conférant une dimension spirituelle.

Probablement avant qu'il ne réalise la marqueterie de pierres, il fait tisser auprès des manufactures d'Aubusson une tapisserie en 4 exemplaires. La fondation dispose de l'épreuve d'artiste. Dans l'inventaire de la FAA, à défaut de titre, elle porte la dénomination de *Femme et enfant avec moutons* (FAA-ROP-5225). La mise au carreau servant au carton est repérable sur le projet initial. La signature graphique est la même. Du premier projet, seul subsiste la femme à l'enfant, dans une posture inversée. Le soleil a été rapproché de la montagne -ou des flammèches - qui le masque en partie. Le foulard, blanc avec un liseré bleu, est ici noué sur la nuque. D'une représentation initiale, à caractère probablement mythologique, identitaire, nous glissons, avec la tapisserie, vers un sujet probablement plus religieux, une manière de « Présentation de l'enfant ».

Qu'est-il advenu des 4 tapisseries dont fait mention celle en possession de la FAA? Nous l'ignorons.



Le thème de la femme et l'enfant, du projet initial à la marqueterie de pierre en passant par la tapisserie

Probable ultime étape de la transformation du projet initial : de la tapisserie nous passons à la marqueterie de pierres. La filiation entre ce projet monumental et la tapisserie saute aux yeux.

Les différences n'en sont pas moins significatives. La femme revient à sa position initiale. L'enfant a disparu au profit du bâton de berger qui lui change de côté, quittant l'homme à la faux. La femme est hissée sur un rocher. Sa robe se raccourcit, elle vire du bleu au rouge, son plissé se simplifie. Son tablier, quant à lui, s'inverse.

À l'évidence, le dessin de la *Femme au foulard* (FAA-ROP-5224) appartient aux travaux préparatoires de la marqueterie de pierre. Il opte pour une représentation grandeur nature d'une tête au crayon à papier qui reprend toutes les caractéristiques de son esquisse initiale : port de tête, nouage du foulard sous le menton, orientation du regard, encolure de la robe.



Étude pour la tête de femme en vue de sa réalisation en marqueterie de pierre

Dans la version de la marqueterie de Couvet, la femme présente dans sa main droite une pièce de tricot avec ses aiguilles, alors que sa gauche tient la pelote, façon de créer un lien iconographique avec l'activité de l'usine. Enfin, pour ce qui est du troupeau de moutons, il indiquait, tant dans le projet que dans la

tapisserie, un mouvement de gauche à droite pour la première et inversement pour la seconde. Ici, il se concentre au pied du rocher de *la Tricoteuse*, sans impression de mouvement. On relèvera encore que le fond propose une représentation plus graphique que celle initialement adoptée, ne permettant plus d'y distinguer flammèches ou rochers stylisés.

La qualité de l'ouvrage est remarquable tant par sa précision que par son traitement. La représentation se veut en adéquation avec l'entreprise pour laquelle elle est destinée. L'artiste fait ici œuvre totale, alliant ses qualités de peintre à celle de sculpteur, en remettant au goût du jour une technique abandonnée, celle de la marqueterie, dont il s'avoue très fier.

Que de chemin parcouru entre un projet à composante hypothétiquement mythique, identitaire, vers une œuvre publicitaire (autre forme d'identité, non pas sociale, mais d'entreprise) en passant par une tapisserie à connotation religieuse.

Si vous aviez longé l'Areuse, votre regard se serait peut-être arrêté sur la façade présentant *la Tricoteuse*. Peut-être l'auriez-vous appréciée. En tant qu'élément décoratif, elle présente des qualités indéniables. Le fait de pouvoir l'inscrire, grâce à des documents malheureusement non signés et non datés, dans le parcours d'un artiste suisse du 20e siècle, nous permet de suivre à la fois son évolution dans ses réflexions et dans sa production. Une richesse à l'évidence dont il faut profiter pour nous aider à comprendre l'œuvre et son contexte.

B. Woeffray juin 2021