



Master

2014

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

Eric Hermès (1881-1971), l'oeuvre décoratif

Cholakian Lombard, Lorena Denise

How to cite

CHOLAKIAN LOMBARD, Lorena Denise. Eric Hermès (1881-1971), l'oeuvre décoratif. Master, 2014.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:43885>



Éric Hermès (1881-1971)
L'œuvre décoratif

Lola Cholakian-Lombard

Mémoire de maîtrise universitaire en histoire de l'art
sous la direction de la professeure Leïla el-Wakil
Faculté des Lettres, Université de Genève
Juin 2014

Lola Cholakian-Lombard
1C, ch. Calandrini
1231 Conches
lolacholakian@yahoo.fr

« Ma joie : l'art monumental adapté à l'architecture »¹.

Éric Hermès.

¹ « Éric Hermès, Curriculum Vitae », Document inédit, Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA).



ill.1

1. Éric Hermès, vers 1955 (Archives privées Alain Hermès).

TABLE DE MATIERES

Avant-propos

Introduction

ÉLEMENTS BIOGRAPHIQUES

L'ŒUVRE DECORATIF

1. Les premiers décors peints (1908-1914)

- 1.1 Les influences
- 1.2 Ses premiers décors à côté de Maurice Braillard
 - La joueuse de lire de la Belotte
 - Les gymnastes d'Onex

2. La figure du travailleur chez Hermès – Cinq tympans sculptés

- 2.1.1 Hermès et la question sociale
- 2.1.2 Hermès et Henry Baudin, amitié et collaboration professionnelle
- 2.1.3 Henry Baudin et l'Art social
- 2.1.4 La Comédie: première collaboration entre Éric Hermès et Henry Baudin
- 2.2 L'image du travail sur les tympans sculptés des entrées d'immeubles
 - Les lieurs de gerbe et les vendangeuses
 - Les paysans de la place de la Navigation
- 2.3 Analyse formelle et comparative des tympans sculptés
 - 2.3.1 Le rapport entre le cadre et la figure
 - 2.3.2 La composition du fronton cintré
 - 2.3.3 L'emplacement du décor et le motif représenté
- 2.4 Conclusion

3. Sous la lumière du sacré – Décors religieux de l'entre-deux-guerres

- 3.1 Le « renouveau de l'art sacré »
- 3.2 Décors catholiques
- 3.3 Décors protestants
 - 3.3.1 La voie tracée par Ernest Christen
 - 3.3.2 La contribution d'Hermès au temple de Carouge
 - 3.3.3 De Carouge à Saint-Jean
 - 3.3.4 Le choix de la parabole

4. Conclusion – vers l'essence de son art : la simplicité

Bibliographie

Annexes

CATALOGUE Décors de 1908 à 1969
Tableau chronologique

Remerciements

Je suis particulièrement reconnaissante à Ambroise Lombard pour ses patientes corrections, son écoute stoïque et son soutien inébranlable. Un grand merci à Léonore Rougemont-Gomez pour ses révisions fines et ses suggestions.

Toute ma gratitude à ma directrice de mémoire Mme Leïla el-Wakil, pour son enthousiasme et pour ses remarques pertinentes. A M. Nicolas Schätti pour sa participation en tant que juré pour la soutenance. Merci mille fois au bibliothécaire de l'Unité d'histoire de l'art, M. Jean-Christophe Curtet, pour l'intérêt qu'il a porté à mon sujet de mémoire et ses précieux renseignements, ainsi qu'à la bibliothécaire de la Bibliothèque d'Art et Archéologie, Mme Anne Golay.

Tous mes remerciements aussi à Mme Denise et M. François Chevallier pour leur générosité, et pour avoir répondu à mes nombreuses demandes. Je remercie également les membres de la famille Hermès qui m'ont aidé dans mon mémoire : M. François Hermès, M. Alain Hermès, Mme Christine Schappi et Mme Anne Hermès.

Merci à M. David Ripoll et Mme Andrée Gruffat (Office du patrimoine et de sites) pour leur précieuse aide. Merci à Dana Aznavour pour ses traductions de l'allemand.

Un merci tout particulier à tous ceux qui ont soutenu ce travail grâce à des renseignements, entretiens, ouverture d'archives, etc. Je remercie donc : Mme Sylvie Aballéa, M. François Beuret, M. Boada et M. Heurteux, M. Cornu, M. Stefan Curtet, M. Olivier Delhoume, M. Claude Ferrero, Mme et M. Gallea, Mme Claire-Lise Leuba, M. François Mathieu, M. Sébastien Meer, Mme Marie-Claire et M. Olivier Mermod, M. Mehdi Mokhtar, Mme Giselle Moret, Mme Sabine Nemec-Piguet, M. Sylvain Pfersich, Mme Brigitte Roux, M. Gérard Sameli, Mme Erika Sauter, Mme Sylvie Steinegger, Mme Thien, M. Dominique Zumkeller.

Avant-propos

Après avoir étudié dans deux écoles des Beaux-Arts, l'une dans ma ville natale à Córdoba en Argentine, et l'autre dans ma ville d'adoption à Genève, j'ai poursuivi mes études en histoire de l'art à l'Université de Genève.

Au moment de choisir mon sujet de mémoire, je souhaitais avant tout travailler « sur le terrain ». Étudier un artiste actif à Genève, parcourir les rues de cette ville et son histoire, m'ont paru le meilleur moyen de contribuer à la valorisation du patrimoine de cette ville qui est depuis douze ans la mienne.

Au cours d'un séminaire avec la professeure Leïla el-Wakil, j'ai entendu parler du petit-fils de l'artiste Éric Hermès, qui proposait d'ouvrir sa collection avec des œuvres totalement inconnues du public genevois. « Suivre la piste du grand-père ! » - l'idée m'a tout-de-suite interpellée. Cependant, une fois en contact avec la fameuse collection inédite, elle s'est avérée beaucoup moins garnie que ce que j'avais espéré. D'un autre côté, la quasi absence de références bibliographiques sur cet artiste m'a découragée. Comment allais-je aborder l'œuvre d'un artiste sur lequel on ne trouve que très peu d'informations ? Malgré tout, ma curiosité avait été piquée, et je décidai de me lancer dans l'aventure.

Une fois engagée dans cette recherche, la perspective de ce travail s'annonça riche : les décors d'Hermès affluèrent tous azimut et ne cessèrent de sortir à la lumière du jour - bien que parfois mêlés aux publicités pour des foulards de luxe, aux articles sur le dieu Grec et aux petites-annonces pour des machines à écrire !

Je me suis trouvée ainsi au milieu d'une avalanche de belles trouvailles ! Telle un détective, j'ai suivi la trace d'Hermès par tout Genève, un hôtel ici, une école là-bas, un temple, un théâtre, une villa...

Après plus d'une année de recherches à partir de 2012, j'ai réussi à constituer un catalogue avec plus d'une quarantaine de décorations d'Éric Hermès, décorations qui témoignent de l'intense activité de l'artiste à Genève et en Suisse romande.

Introduction

Le présent travail porte sur la vie et l'œuvre décoratif d'Éric Hermès (1881-1971).

D'origine allemande, cet artiste aux talents multiples s'est exprimé au moyen de nombreuses techniques artistiques. Il a été très habile aussi bien avec la peinture, la sculpture ou la gravure, qu'avec la mosaïque, le *sgraffito* et le vitrail. Cette dextérité expressive lui vient sans doute de son premier apprentissage en tant que peintre décorateur à Lausanne à l'âge de 15 ans. Ce dernier a manifestement laissé une trace décisive dans sa vie d'artiste : on remarque en effet qu'après sa formation artistique à l'école de Beaux-Arts de Genève, il aura tendance à se démarquer de ceux qui hiérarchisent les arts en reléguant les arts décoratifs dans une catégorie inférieure aux beaux-arts. Au contraire, Éric Hermès tire pleinement profit de sa double formation artistique pour élargir l'éventail de ses pratiques, parmi lesquelles la décoration occupe pour lui une place majeure tout au long de sa carrière. C'est ainsi qu'il sera appelé à décorer de nombreux bâtiments publics, privés et religieux, la plupart à Genève.

L'ensemble de l'œuvre de l'artiste étant très vaste et comprenant autant de production de chevalet que de créations décoratives, j'ai décidé de restreindre ma recherche à sa seule partie décorative, et aux seuls décors réalisés dans le canton de Genève – Hermès ayant aussi été actif en Valais et en Espagne.

Certes, l'art d'Hermès se montre parfois éclectique, mais ceci n'est qu'un reflet de son esprit curieux et inventif. Rares sont les artistes en Suisse romande qui s'expriment avec une telle souplesse technique - qu'il partage avec d'autres artistes romands de la même époque comme Ernest Biéler, Edmond Bille ou Louis Rivier.

Pourtant, malgré ses qualités artistiques et l'abondance de ses réalisations, Éric Hermès reste un artiste quasiment inexploré par les chercheurs, et seul un très petit nombre d'articles lui sont consacrés.

Son ami Henry Baudin est le seul, du vivant de l'artiste, à avoir rédigé un article conséquent sur son œuvre, paru dans la revue *Pages d'art* de février 1917². C'est encore lui qui se sert des décors d'Hermès pour illustrer la deuxième édition de son ouvrage «Les nouvelles constructions scolaires en Suisse» (1917) et c'est grâce notamment à la documentation photographique de ces deux publications que j'ai pu découvrir l'existence de la plupart des décors d'Hermès aujourd'hui disparus. Après sa mort, l'artiste est mentionné dans des travaux de recherche ciblés, soit en lien avec sa participation à la décoration d'édifices religieux³, soit en rapport avec la décoration d'édifices scolaires. Le « Rapport sur la décoration du temple de Carouge » (1989) écrit par l'historien d'art Dario Gamboni, ainsi que dix pages tirées d'un mémoire d'études⁴ (1995) sont les seuls textes d'importance parlant de

² Baudin, Henry, « Erich Hermès », dans : *Pages d'art*, février 1917, pp. 57-84.

³ Une bibliographie a été proposée au chapitre 3.

⁴ Chaillot Calame, Babina, *La décoration dans les écoles publiques du canton de Genève de 1896 à 1936*, 2 vol., mémoire d'études sous la direction de Pierre Vaisse, Genève, Université de Genève, 1995.

l'œuvre d'Éric Hermès. On peut trouver également quelques mentions de son activité d'affichiste, et notamment de ses affiches publicitaires en Valais⁵.

La rareté des publications à son sujet peut partiellement s'expliquer par un manque d'intérêt assez général de la part des historiens de l'art pour les arts dit « mineurs », desquels font partie les arts décoratifs. Ce n'est que depuis une vingtaine d'années que le champ des arts décoratifs constitue un centre d'intérêt pour les chercheurs⁶.

Le caractère inédit de ma recherche a été l'une de mes principales motivations pour la réalisation de ce mémoire de maîtrise, grâce auquel j'entends apporter une certaine lumière sur les pratiques décoratives à Genève, dans les trois premiers quarts du XXe siècle.

Organisation du mémoire

Ce mémoire est composé de trois parties :

La première partie comprend les « Éléments biographiques » récoltés au cours de mes recherches, et à partir desquels j'ai tenté de reconstituer la vie de l'artiste.

En effet, les archives personnelles conservées par sa famille se sont avérées peu nombreuses. Je me suis en premier lieu fondée sur les témoignages oraux de ses proches ; des photographies et des lettres personnelles. J'ai dans un deuxième temps consulté les dictionnaires d'artistes (*Künstler-Lexikon*, *Bénézit...*), et surtout les archives publiques à Genève, Berne et Lausanne (articles nécrologiques, recensement de la population, registres d'immigrés, etc.). Je suis aussi tombée par hasard sur un cahier de souvenirs écrit par sa sœur Méta, et que j'ai dû faire traduire de l'allemand par des membres de sa famille⁷. Ce cahier m'a permis de combler, bien que partiellement, certaines lacunes à propos des origines de la famille Hermès, et en particulier de reconstituer le cours de ses années d'enfance et d'adolescence, vécues en Allemagne.

La deuxième partie de ce mémoire est consacrée à l'analyse et à l'interprétation de l'œuvre décoratif d'Éric Hermès.

Afin de dégager les traits particuliers de son travail, j'ai articulé cette partie en trois chapitres qui correspondent chacun à une thématique bien précise. Dans le premier chapitre, il s'agit des décors peints de la période de jeunesse d'Hermès. A travers l'analyse de certaines de ses œuvres qui sont à mes yeux parmi les plus significatives, on abordera notamment la question des influences stylistiques, pour essayer de comprendre à quels mouvements artistiques contemporains Hermès peut être rattaché.

Dans le deuxième chapitre, j'aborderai la question de l'implication d'Éric Hermès dans les problématiques sociales qui touchent le monde ouvrier. Avant de procéder à une description formelle, stylistique et iconographique d'une série de tympons sculptés sur des entrées d'immeubles de

⁵ Voir: Wyder, B., *Affiches valaisannes*, Sion, Médiathèque Valais, 2004 ; Giroud, J.C., *Les artistes suisses et l'affiche : un siècle de fascination et de confrontation*, Neuchâtel, 2001; et Giroud, J.C. (dir.), *L'affiche en Suisse romande durant l'entre-deux-guerres*, Genève-Neuchâtel, Association des amis de l'affiche suisse, 1994.

⁶ Payne, Aline, « L'ornement architectural : du langage classique des temps modernes à l'aube du XXe siècle », dans : *Perspective* : actualité de la recherche en histoire de l'art, revue de l'INHA, 1, 2010.

⁷ Les *Souvenirs* de Tante Méta ont été traduits de l'allemand par Denise Chevallier et sa nièce.

logement sociaux, nous verrons quels ont pu être les événements ou expériences qui ont contribué à l'engagement social de l'artiste : le séjour en Valais pendant la Grande Guerre, les lectures de Bakounine et son amitié avec l'architecte Henry Baudin.

Dans le troisième chapitre, je parlerai de la participation d'Hermès au mouvement du renouveau de l'art sacré de l'entre-deux-guerres. Après avoir mentionné brièvement son intervention sur les décors de chapelles catholiques, je porterai toute mon attention sur les décorations réalisées pour différentes églises protestantes. Nous verrons que dans ces décors, réalisés par Hermès au zénith de son art et de sa vie d'artiste, se révèle le trait probablement le plus caractéristique de son art, à savoir l'effort de créer un art direct, accessible au plus grand nombre.

En guise de conclusion, je reviendrai sur les points qui me semblent les plus significatifs pour définir l'œuvre d'Éric Hermès.

La troisième partie de ce travail est constituée par un catalogue réunissant la totalité des décors d'Éric Hermès découverts à ce jour, présentés sous forme de fiches.

Le catalogue est le cœur de mon mémoire de maîtrise, le matériau de base sur lequel se fondent les éléments d'analyse de la deuxième partie.

La troisième partie se distingue très clairement de la deuxième. Non seulement par sa forme, un ensemble de fiches décrivant chaque décor d'Hermès, mais aussi par sa méthode : il s'agit dans ce cas d'une recherche de terrain, d'un véritable travail de détective (contacts et entretiens avec des témoins, dépouillement d'archives et de la presse contemporaine, etc.) – et non d'un travail d'interprétation.

Retrouver les décors d'Éric Hermès n'a certes pas été tâche facile. Un élément a cependant joué en ma faveur, car contrairement aux décorateurs de son temps: Éric Hermès signe, et mieux encore, il date ses œuvres ! Ce qui m'a permis d'attribuer avec exactitude la paternité de nombre de ses décors, quand un doute quant au style subsistait.

On distingue trois types de signature : « Erich Hermès » apparaît une seule fois sur le décor peint de la salle de gymnastique d'Onex, en 1909. Cette signature est plus largement utilisée pour son œuvre de chevalet. « E. Hermès » s'impose pour la plupart des décors. Puis, on trouvera occasionnellement une signature simplifiée « E.H. ». Il est intéressant de souligner la place occupée par sa signature dans son œuvre décoratif, car elle nous révèle la manière dont Hermès a construit son identité d'artiste. On peut également remarquer que l'évolution de sa signature, de sa forme complète à sa forme abrégée, coïncide avec l'évolution stylistique d'Hermès, qui va vers toujours plus de dépouillement.

Pour la composition du catalogue à proprement parler, je suis partie d'une liste des principaux décors fournie par le *Künstler-Lexikon*. A cause du manque des sources, j'ai ensuite pris un chemin détourné pour compléter ce catalogue : en partant de l'idée qu'il s'agit de décors adaptés à l'architecture, j'ai

entamé une recherche à partir des principaux architectes avec lesquels Hermès a collaboré. À savoir : Maurice Braillard, Henry Baudin, et son fils Luc Hermès.

L'œuvre de Maurice Braillard est bien documentée. Une fondation à Genève s'occupe de conserver et de diffuser l'œuvre de l'architecte et celle de ses deux fils, Pierre et Charles. Cependant, cette dernière s'intéresse principalement à la documentation de l'architecture, et moins à ses décors. C'est la raison pour laquelle j'ai dû puiser dans d'autres sources : photographiques (Centre d'iconographie genevoise, CIG), numériques (archives historiques Le Temps), visuelles (visite des décors sur place) pour compléter ce travail. Ce sont ces dernières qui m'ont permis d'attribuer à Hermès la paternité de trois décors sur des immeubles construits par M. Braillard (9, rue de Saint-Jean ; 7, av. E. Hentsch (square A Montchoisy) ; 66-72, rue de Montchoisy (square B Montchoisy)).

L'architecte Henry Baudin a été le principal promoteur de ses propres réalisations architecturales à travers la publication d'articles richement illustrés. C'est grâce à ces publications que j'ai pris connaissance de décors réalisés par Hermès. Cependant, la localisation de ces derniers a été une autre affaire ! Les tympans sculptés vers 1919 en sont un bon exemple. D'après un article paru en 1919 dans la revue *Pages d'art*, Hermès décore des bâtiments érigés par Baudin dans le quartier de Pâquis et à Chêne-Bougeries.

Les décors dans le quartier des Pâquis ont été retrouvés grâce à l'aide des membres de l'Office du patrimoine et des sites de l'Etat de Genève⁸. Le décor de Chêne-Bougeries au contraire restait introuvable. Les renseignements obtenus auprès des mairies de Chêne-Bougeries et de Chêne-Bourg ont été dérisoires. Après avoir insisté en vain auprès du personnel pour qu'ils me laissent accès aux archives, j'ai eu l'idée de parcourir le quartier à vélo afin de reconnaître le fameux décor par mes propres yeux. Sans succès. Quand tout espoir était perdu, j'ai reçu une lettre de Mme Luc Hermès. Elle avait trouvé au fond du grenier quelques photographies dont certaines du décor de Chêne-Bougeries avec l'inscription suivante de la main de l'artiste « villa Friedrich, Chêne-Bourg, avenue Pt-Senn ». C'est l'adresse qui abrite aujourd'hui l'actuelle mairie de Chêne-Bourg !

Comme celle de son père, l'œuvre architecturale de Luc Hermès est encore mal connue. Pourtant, cet architecte a été très actif entre 1946 et 1975, comme l'attestent près de 200 autorisations de construire recensées auprès de l'Etat de Genève⁹. Après sa mort, le bureau de Luc Hermès est passé dans les mains de son fils Alain. J'ai contacté ce dernier à deux occasions et des entretiens très riches en ont découlé. Bien qu'Alain Hermès n'ait conservé ni plans ni archives de son père, il a cependant gardé deux boîtes d'archives photographiques. Celles-ci m'ont été proposées en consultation et ont constitué la principale source d'information sur les interventions décoratives tardives d'Éric Hermès, c'est-à-dire la période qui commence avec l'année 1950.

⁸ Je remercie l'aimable aide et disposition de Mme Andrée Gruffat et M. David Ripoll.

⁹ Etat de Genève, DALE, Office du patrimoine et des sites.

Recueillies par ordre chronologique, toutes les interventions décoratives d'Éric Hermès ainsi repérées ont été présentées sous forme de fiches, documentées par des photographies. Un tableau chronologique des décors est proposé au début du catalogue pour faciliter la consultation et le repérage de ces derniers.

Pour terminer, l'objectif de ce mémoire de maîtrise est de valoriser l'œuvre décoratif d'Éric Hermès, non seulement la richesse et la variété de son art, mais aussi sa valeur patrimoniale que j'ai souhaité révéler.

ÉLEMENTS BIOGRAPHIQUES

Les origines de la famille Hermès

D'origine huguenote, la famille Hermès se réfugie à Cologne après la révocation de l'Édit de Nantes en 1685. On retrouve la trace de la famille à Zorndorf dans le Brandebourg (Prusse occidentale), où le grand-père d'Éric Hermès, Friedrich Heinrich, naît en 1798. Ce dernier est le fils du pasteur de la province. Vers 1845, Friedrich Heinrich épouse Johanna Charlotte de Mojean (1826-1910), originaire de la ville de Pau-Orthez, dans le Midi de la France, qui est de 28 ans sa cadette et avec laquelle il aura deux enfants, Edgar Hermann et Asta Wanda Alba.

Edgar Hermann (ill.2), le futur père d'Éric Hermès, sera ingénieur forestier. Il participe comme volontaire d'infanterie à la guerre franco-allemande de 1870. Fortement marqué par la guerre, il décide de venir vivre en Suisse avec sa femme Anna Charlotte Rub et ses enfants Meta et Éric.

1881- 1896

Allemagne, l'enfance¹⁰

1881

Paul Kurt Erich¹¹ Hermès naît le 18 janvier en Allemagne, à Ludwigshafen am Rhein.

A l'âge de six mois, il est baptisé à l'église luthérienne de Ludwigshafen, en même temps que sa sœur Méta, alors âgée de quatre ans.

1882 -1896

Après avoir vécu quatre ans à la campagne, dans le village de Feudenheim près de Mannheim (ill.6), la famille Hermès s'installe à Heidelberg vers 1888. Ils louent une habitation à l'artiste Guido Philipp Schmitt¹² (ill.5), portraitiste reconnu de l'aristocratie anglaise. Hermès a l'occasion de visiter l'atelier du peintre, où il pose en tant que modèle pour un tableau sur le thème des Croisades. Sa sœur Meta raconte ainsi cet épisode dans ses « Souvenirs » (ill.3) : « Un jour, le peintre Schmitt nous demanda si nous deux [Éric et moi] poserions comme modèles. Éric fut enchanté de cette proposition. (...) [A l'atelier] se trouvait une peinture non terminée, et figurant une scène de l'époque des Croisades. Éric en armure posait sur un cheval de bois, tandis que moi, cheveux ébouriffés, je serrais fort la main du chevalier pour le saluer. Dans un coin, il y avait une autre grande peinture avec les traits de Bismarck sur une énorme enclume – en tant que forgeron de l'unité allemande (ill.4). (...) Dès ce moment, Éric décida de devenir peintre. (...) Il se mit en secret à la peinture. Dans sa chambre sous le toit, Éric

¹⁰ Nous avons peu de traces de l'enfance d'Éric Hermès. Un cahier avec les « Souvenirs » (ill.3) de sa sœur Meta, écrits alors qu'elle a 86 ans, est la seule documentation qui nous soit parvenue.

¹¹ Naturalisé Genevois en 1902, l'artiste a préféré employer l'orthographe française de son prénom. J'emploierai cette orthographe dans le reste de mon travail pour me référer à cet artiste.

¹² Guido Philipp Schmitt (1834-1922), actif à Londres de 1859 à 1896 où il a eu une carrière de portraitiste estimé.

faisait ce qu'il voulait, mais il n'avait que de la peinture à l'eau. (...) Plus tard, Éric a fait son premier autoportrait en s'aidant d'un miroir : il était petit et très ressemblant, et maman le fit encadrer. Je ne sais pas s'il existe encore. Un jour, la femme de notre vieux cordonnier vint chez nous, et admira le travail d'Éric. Son mari décédé avait été pompier ; il avait porté un casque doré et un uniforme noir. Vu l'habileté d'Éric, son plus cher désir fut qu'il fit son portrait, d'après une photographie qu'elle avait apportée. Ce fut la première commande d'Éric, qui lui rapporta 5 marks »¹³.

La décision d'Hermès de devenir peintre n'enchantait pas son père. Mais l'idée d'envoyer son fils sous les drapeaux ne lui plaisait guère plus. Il décide alors de l'expatrier en Suisse, pour commencer un apprentissage dans l'atelier d'un décorateur.

Sa sœur continue son récit : « Quand Éric était encore petit, mon père a toujours dit : le garçon devrait apprendre un métier solide et manuel, par exemple décorateur, faire en outre des meubles. Tante Dina, qui se mêlait de tout, lui conseilla de devenir banquier ; pour avoir une bonne pension - elle ne pensait qu'à l'argent... Mais papa répondit : un Hermès ne devient jamais fonctionnaire ! ».

1896-1907

De Lausanne à Genève : son arrivée en Suisse et sa formation artistique

1896 -1899

Arrivé en Suisse à l'âge de 15 ans¹⁴, Éric Hermès suit un apprentissage comme peintre-décorateur à Lausanne. Les trois années passées dans cette ville restent obscures pour nous. Aucun renseignement ne nous est parvenu de cette formation, de même que nous n'avons aucune trace de l'identité du peintre décorateur qui l'accueille dans son atelier.

Bien qu'à cette époque, les peintres décorateurs travaillaient en équipe, ils n'avaient pas l'habitude de signer leurs décors. L'anonymat qui entoure les décorations comme ses créateurs fait que l'approche à ces derniers est difficile¹⁵. Toutefois, la provenance des artisans joue un rôle dans l'organisation des ateliers. Les immigrés italiens par exemple forment des corps de métiers liés à la peinture, le stuc, la mosaïque ; les artisans germanophones se proposent en tant qu'ébénistes, menuisiers ou verriers¹⁶. En suivant cette logique, je me suis posé la question de savoir si Hermès avait incorporé un atelier d'artisans d'origine allemande. C'est dans cette optique que j'ai consulté les annuaires professionnels de la ville de Lausanne de 1896. Parmi les peintres décorateurs qui figurent dans l'annuaire, August Behre (1854 - ?) a retenu mon attention. Originaire de Prusse, Behre émigre vers la Suisse en 1879. Il se forme à Winterthur, où il étudie le dessin avant de s'établir à Lausanne en 1892. Sa carrière débute avec la décoration de l'Hôtel-Château d'Ouchy. En 1896, il participe à l'Exposition Nationale suisse à Genève, où il sera récompensé d'une médaille de bronze. L'année suivante, la Société littéraire de Lausanne lui fait confectionner trois décors pour le drame « le Major Davel » de Virgile

¹³ Hermès, Meta, *Souvenirs*, document inédit, Genève, 1963-64. On trouve le texte original dans les Annexes.

¹⁴ Éric Hermès demande son permis d'établissement le 17 septembre 1896.

¹⁵ Hoffmann, Fabienne, et al., *Escaliers : décors et architecture des cages d'escalier des immeubles d'habitation de Suisse romande, 1890-1915*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires, 2006, p.14.

¹⁶ David Lüthi, « Organisation des entreprises d'Art décoratif », dans : *Escaliers...*, 2006, pp. 47-49.

Rossel, et en 1898, il décore l'Hôtel Byron à Villereuse. Actif à Ouchy, Villereuse et Lausanne, August Behre a travaillé sans doute à l'aide d'une équipe et d'apprentis. Éric Hermès a-t-il collaboré au sein de cette équipe ?

Quoi qu'il en soit, cette première formation sera capitale pour son parcours artistique car elle lui donne le goût des décorations monumentales, qui seront une partie très importante de son œuvre. C'est ainsi qu'il se confie en parlant de son premier apprentissage: « Je fus attiré de bonne heure vers la peinture. Mon père, craignant les incertitudes d'une profession purement artistique, me fit d'abord faire, à Lausanne, un apprentissage chez un peintre décorateur. Je n'ai jamais regretté d'avoir, de cette manière, approfondi le côté proprement technique du métier et d'avoir été, dès le début, orienté vers la grande surface décorative »¹⁷.

1897

Vers le mois de juin¹⁸, sa famille le rejoint. Ils habitent *Les Aulnettes* (ill.7 et 8), rue d'Ouchy¹⁹, chez Joseph Centurier²⁰, professeur de latin et d'allemand à Yverdon. Ce logement constitue sans doute un pied à terre pour la nouvelle famille qui s'installera plus tard définitivement à Genève, métropole en pleine expansion industrielle et artistique. L'organisation de l'Exposition nationale suisse qui se tient à Genève en 1896 confirme le rôle important de cette ville sur la scène artistique du pays²¹.

1899 – 1904

Le 21 juin 1899, les Hermès déménagent à Genève. Ils s'installent d'abord au n°83, du bd. Carl Vogt, puis au n°4 de la rue de Casernes.

Devenu peintre-décorateur, Éric Hermès n'oublie pas son rêve de devenir artiste. Le 20 novembre, il s'inscrit à l'Ecole de Beaux-Arts de Genève. Durant son cursus de cinq années, il suit des cours de figure, de composition décorative, d'académie, de perspective et de modelage, notamment sous la direction de Léon Gaud, Édouard Ravel et Hugues Bovy²², artistes appartenant à la génération des « émules » de Barthélémy Menn²³ (ill.10).

1902

Le 16 mai, il est naturalisé genevois. Il a 21 ans.

¹⁷ « Éric Hermès, Curriculum Vitae », Document inédit, Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA).

¹⁸ Les parents d'Éric déposent la demande du permis d'établissement le 25 juin et le reçoivent le 5 août 1897.

¹⁹ Adresse actuelle : 8, rue Servin.

²⁰ Joseph Centurier (02.04.57) fut aussi passionné de photographie. Entre 1910 et 1912, il préside le Photo-Club de Lausanne et lègue un important fond de photographies du 19^{ème} et du début du XX^{ème} siècle au Musée d'Yverdon et Région. Une recherche approfondie de ces clichés pourrait nous offrir plus de renseignement sur le passage d'Hermès à Lausanne. Pour plus d'information : Breguet, Elisabeth, *100 ans de photographie chez les Vaudois. 1839-1939*, Lausanne, Payot, 1981.

²¹ Jaccard, Paul-André, « Suisse romande : centre ou périphérie ? Retour en Suisse, retour à l'ordre », dans *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 41, 1984, p. 118-124.

²² Léon Gaud (1844-1908) est chargé des cours d'académie et de figure, Édouard Ravel (1847-1920) enseigne la composition décorative et Hugues Bovy (1841-1903) donne des cours de modelage.

²³ Barthélémy Menn (1815-1893), élève d'Ingres, J. du Bois et A. Constantin, enseigne pendant 42 ans dans l'institution. Il exerce une grande influence sur ses élèves et forme des figures incontournables comme par exemple Ferdinand Hodler.

1903-1907

Distinctions et voyages

Son passage par l'Ecole des Beaux-arts est récompensé par de nombreuses distinctions. En 1903, il obtient la bourse Lissignol²⁴, legs qu'il recevra chaque année jusqu'à 1906. En 1904 et 1906, il remporte les 3^{ème} et 4^{ème} prix du concours Diday²⁵. En 1907, il obtient le 4^{ème} prix du concours Calame organisé par la Société des Arts de Genève.

La bourse genevoise lui permet d'effectuer un voyage prolongé à l'étranger : à Paris où il rejoint l'un de ses camarades de cours, Alexandre Blanchet (ill.9), à Munich et en Italie.

1907-1914

Son retour à Genève : début de carrière et maturité artistique

1907-1908

De retour à Genève, Éric Hermès, âgé alors de 26 ans, s'installe au n° 65 de la rue Liotard.

Sa carrière artistique démarre avec des commandes importantes, en collaboration avec son ami l'architecte Maurice Braillard. Il décore le salon de la villa privée du ferronnier d'art Félix Wanner à Vérenaz et il peint une frise pour le dortoir des enfants malades à l'Hôpital Gourgas à Plainpalais, fresque qui a été offerte par le même Wanner.

1909 - 1910

Le 9 février, il obtient une bourse de la Confédération d'un montant de 1.500 francs qui lui est octroyée par le Département Fédéral de l'Intérieur.

Le 10 avril²⁶, il épouse Marguerite Henriette Chevallier (fille de Charles Albert et de Julie Caroline Gerbeme) à l'église Saint-Paul de Berne.

Prévoyant d'agrandir sa famille, il installe son atelier au n°20 de la rue du Général Dufour. Le 22 mai de l'année suivante, naît son premier enfant, Anna Meta qui aura une carrière intellectuelle et sera très proche de Jeanne Hersch.

1909 -1913

Son activité artistique prend son envol, les commandes se multiplient et les collaborations avec Braillard sont nombreuses. Dans le domaine public, il compose un ensemble décoratif formé de peintures et de sculptures pour la salle de gymnastique de l'école-mairie d'Onex (1909), et il sculpte un bas-relief pour la fontaine de l'école d'Avully (~1910). Dans le privé, il réalise une peinture dans la

²⁴ Prix de la Ville de Genève. La commission de la Fondation Lissignol était formée de : Piguet-Fages, B. Bodmer, Bécherat-Galliard, H. Bovy (décédé), F. Hodler, Ed. Ravel, L. Gaud, L. Rheiner et F. Furet.

²⁵ Le concours Diday et le concours Calame étaient les principaux prix d'encouragement artistique en Suisse. Institués en souvenir de ces deux peintres remarquables de l'école genevoise, ils étaient destinés à encourager la composition de figure et la peinture de paysage.

²⁶ Le mariage civil est célébré le 5 avril 1909.

villa du ténor Charles Dalmorès (~1910) à Coppet, et il orne l'immeuble Gallatin avec des *sgraffiti* (~1912).

Dès cette époque, il s'implique aussi dans les activités politiques de la ville. En 1909, il est secrétaire de la Section de Genève de la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses (SPSAS)²⁷ ; et en 1913, il est l'un des membres fondateurs de l'Association Suisse romande de l'Art et de l'Industrie (L'OEuvre). Au sein de ces associations, Hermès resserre des liens d'amitié avec d'autres artistes tels que Maurice Braillard, Henry Baudin ou Jean Hellé. Par ailleurs, il entre en contact avec les tendances artistiques de l'avant-garde locale et internationale à travers des personnalités fortes comme Charles-Albert Angst, Marc Camoletti et surtout Ferdinand Hodler qui préside la SPSAS de 1908 jusqu'à sa mort en 1918.

1911

Du 26 septembre au 29 octobre, il réalise sa première exposition personnelle qui est présentée dans trois salles du Musée Rath. Il expose des dessins, des projets décoratifs et des tableaux.

1912

Cinq ans après ses débuts professionnels, Hermès a déjà participé à plusieurs décorations pour lesquelles il sera reconnu dans le milieu artistique genevois. L'architecte Henry Baudin²⁸ fait l'appel à son savoir-faire pour décorer ce qui deviendra l'une de ses œuvres maîtresses, le théâtre de la Comédie. Suite à cette première collaboration entre l'architecte et l'artiste suivront une série de décorations dans le domaine de l'architecture privée et domestique.

1913

Il se familiarise avec les arts graphiques et crée une affiche pour l'exposition *L'Espagne* qui a lieu au mois d'août à la Maison Moos, Gd Quai 10 (ill.12).

Il déménage au n°8 de la rue Barthélemy-Menn. Le 13 mai naît son deuxième enfant, Luc Valentin Gaspar, futur architecte, et député radical au Grand Conseil (ill.20).

1914

Il reçoit une commande publique de la Ville de Genève pour la nouvelle salle de gymnastique de l'Ecole des Pâquis, à la rue de Berne. Il compose une frise décorative inspirée par les nouvelles pratiques corporelles introduites par Émile Jaques-Jaques-Dalcroze, et par l'esthétique du mouvement sécessionniste viennois.

Avec Henry Baudin, il collabore à la villa L'Empereur à Clarens. Il en sculpte la fontaine et un médaillon qu'il place au-dessus de la porte principale.

²⁷ Hermès est inscrit à la SPSAS dès 1908 (Visarte.Suisse, Zürich).

²⁸ Henry Baudin (1876-1929) architecte et théoricien. Issu d'une famille modeste, il se forme aux Beaux-arts, puis dans les plus importants bureaux d'architectes de l'époque, notamment chez Grosset et Golay, et aussi chez John et Marc Camoletti. Pour plus d'informations biographiques voir : Amsler 1995, pp. 577-592.

1915

Sa belle-sœur, Emma Chevallier, femme du Dr. Kaspar Fischer²⁹ qui tient un internat pour jeunes filles *L'Elfenau* à Berne. Pour le jardin de leur maison, Hermès sculpte une fontaine avec des bas-reliefs d'inspiration Art nouveau.

1914-1918

La Grande Guerre et la découverte du Valais

Durant la Première Guerre mondiale, Hermès et sa famille déménagent en Valais, dans le petit village de Vérossaz. C'est ici qu'il s'initie à une nouvelle thématique artistique, celui de l'art religieux. Il décore la chapelle Sainte-Marguerite avec des reliefs sculptés, des fresques et des vitraux.

Entouré par les montagnes, avec son cahier sous le bras, Hermès parcourt le canton et croque de nombreuses vues d'alpages et des portraits de paysans (ill.11). Il s'émeut du dur labeur de ceux-ci et de la simplicité de la vie à la campagne. L'amitié avec François de Ribeaupierre l'introduit dans la société valaisanne pour laquelle il exécute de nouvelles décorations³⁰.

Au cours de ces années de restrictions alimentaires et de conflits sociaux, Hermès s'éloigne volontairement du public. Baudin écrit à ce propos « (...) *il vit, isolé, à l'écart du monde et des coteries, confiné dans son atelier, au milieu de sa famille* »³¹.

(ill.18 et 19)

1915 - 1916

Son éloignement du public ne l'empêche cependant pas d'exposer individuellement à la galerie Moos, du 15 mai au 15 juin, ni de participer aux divers concours organisés par la Ville. En 1915, il emporte le 1^{er} prix pour la décoration de la façade Nord du nouveau Musée d'Histoire Naturelle, projet qui est interrompu à cause de la crise économique occasionnée par la guerre ; l'année suivante il gagne le 1^{er} prix du concours pour un panneau décoratif pour le buffet de 1^{ère} et 2^{ème} classe de la gare de Lausanne représentant la rade de Genève et son jet d'eau.

1917

En février, Henry Baudin publie un article dans la revue *Pages d'art* consacré à l'œuvre d'Éric Hermès. Parallèlement, il illustre l'édition *Les nouvelles constructions scolaires en Suisse* avec de nombreuses photographies de décorations d'Hermès.

²⁹ Leur fils, Hans « FIS » Fischer (1909-1958), devient peintre, graphiste et illustrateur de livres d'enfant. Son livre *Pitschi* a été traduit dans plusieurs langues.

³⁰ Bernard Wyder parle d'une série de peintures murales dans la région valaisanne. A découvrir ! (Wyder, B, dans: *Confédéré*, 19.05.1981).

³¹ Baudin, 1917, p.71.

1919 -1923

Pendant cette période, Éric Hermès décore plusieurs immeubles de rapport et villas privées. En 1919, il décore notamment l'immeuble économique à l'ancienne rue du Nord dans le quartier des Pâquis, et la villa Emile Friederich à Chêne-Bourg, tous deux bâtis par Henry Baudin. En 1923, il sculpte les entrées principales de l'immeuble situé au n°4 de la Place de la Navigation – immeuble réalisé par W. Henssler.

Ces décorations sont réalisées selon la même technique du bas-relief sculpté, elles ont de plus pour thème commun le « travail », un sujet qui reviendra sans cesse par la suite dans les œuvres d'Hermès. Des thématiques comme le travail à la campagne, l'effort du travailleur, la vie simple des laboureurs ne cesseront d'inspirer l'artiste. Baudin l'avait déjà relevé dans ses écrits : « Le caractère expressif de ces œuvres réside en partie dans le choix du sujet dont la source d'inspiration est presque entièrement contenue dans les gestes, les attitudes, les mouvements et les actes héroïques de l'effort humain, de la lutte et du travail, car Hermès qui se penche même sur le labeur des humbles, aux besognes usuelles et faciles, mais utiles, est, par excellence, l'apologiste du travailleur et du travail »³².

1921 – 1945

Les décorations autour d'un nouveau genre, l'art sacré

1921- 1924

Hermès participe au mouvement de renouveau de l'art sacré qui se manifeste dans toute la Suisse romande. Suite à l'ornementation de la chapelle de Vérossaz, il peint en 1921 un triptyque (huile de 10m²) inspiré de la vie de saint Martin à la chapelle catholique d'Onex. Parallèlement, il collabore avec le pasteur Christen à la décoration du temple de Carouge. Lors de la campagne décorative de la paroisse, qui s'étend jusqu'à 1930, Hermès intervient à quatre reprises : il réalise une grande fresque (60 m²) représentant une Nativité; dix vitraux en collaboration avec le verrier Charles Wasem ; une peinture à l'huile qui représente la parabole du Bon Samaritain ; et finalement, il orne la voûte et les murs latéraux de peintures d'inspiration byzantine. La décoration du temple de Carouge lui vaut une grande reconnaissance par les médias publics et les journaux spécialisés de l'époque³³.

1922

6 janvier, Hermès fait partie des membres fondateurs de l'Association syndicale des peintres, sculpteurs, dessinateurs et artisans d'art du canton de Genève dont il dessine le logotype (ill.15).

Mars-avril, il réalise les décors de Jérusalem et de la Chambre haute pour la représentation théâtrale *La Passion*, écrite par Ernest Christen.

³² Baudin, Document inédit, Archives d'Architecture de l'Université de Genève (IAUG), VIN13.

³³ Voir : La Patrie Suisse des 22.01 et 10.12.1919, 01.03 et 06.11.1925.

Voyage à travers l'Italie avec son beau-frère Maurice Chevallier. Il visite l'Ombrie au centre du pays, et notamment la ville de Pérouse (ill.13). Il est très probable que pendant ce voyage, il se rend à Ravenne et s'émerveille de ses mosaïques byzantines³⁴.

1923

19 novembre, mort de son père (ill.16).

1924

Du 4 au 23 septembre, il expose au Musée Rath (ill.14). Il présente un ensemble de 116 œuvres dont les dessins préparatoires d'anciennes décorations. Les cartons des vitraux et des maquettes sont exposés tout comme des peintures et des dessins.

Il emménage au n° 64 rue du Rhône.

1926

Il remporte le 2^{ème} prix (500 francs) du Concours pour la décoration et la création des vitraux du temple de la Madeleine. Hermès propose le projet « Émotion » qui comprend la réalisation des trois vitraux du chœur « composés de verres de différente couleur sans dessin »³⁵ ; et d'un cycle de huit peintures murales autour de la nef relatant la vie de Christ, de la fuite en Egypte jusqu'à son retour à Jérusalem. (Devis du projet : vitraux 12.000 francs, peinture murale 4.800 francs).

1927

Il participe au Salon des Indépendants à Paris où il présente deux œuvres : *Portrait d'un Suisse* et *Guerrier mourant*.

19 mars, mort de sa mère (ill.17).

1927- 1928

Dernière collaboration avec l'architecte Henry Baudin : l'ensemble décoratif de la villa Rive Bleue, commandé par Marc Birkigt, fondateur de la société de voitures Hispano-Suiza. À 45 ans, l'art d'Hermès est à maturité, la palette de ses talents est grande et il orne cette maison de campagne en passant du bois sculpté à la pierre taillée, de la mosaïque à l'art des vitraux.

1928

Hermès décore le hall d'entrée du n°7, av. Ernest Hentsch du Square Montchoisy érigé par les architectes Maurice Braillard et Louis Vial.

³⁴ Hermès s'inspire de mosaïques du mausolée Galla Placidia pour la décoration du temple de Carouge.

³⁵ Archives de la Fondation pour la protection de temples genevois avant 1907, Lettre manuscrite d'Éric Hermès : « Estimation pour les travaux de décoration de l'église de la Madeleine » (Devis pour la décoration : 16.800 francs).

1927-1929

Décoration sculptée de l'immeuble locatif du n° 9, rue de Saint Jean (Braillard-Vial). Ce relief est sans doute le précurseur de la série des reliefs sculptés au Square Montchoisy vers 1933.

1929

Du 1^{er} au 24 février, il expose au Musée Rath avec Alexandre Cingria.

Le 30 octobre, son ami, l'architecte Henry Baudin, meurt à l'âge de 53 ans. Hermès sculpte le monument funéraire avec un ange qui porte entre ses mains la maquette du théâtre de la Comédie, première collaboration entre l'architecte et l'artiste, symbole de leur amitié. Cette même année, il sculpte une stèle pour la famille Mermod de Chêne-Bougeries.

1929-1939

Il gagne sa renommée en tant qu'affichiste grâce à la création d'une vingtaine d'affiches touristiques et publicitaires. En Valais, il sera plusieurs fois sollicité, notamment par la cave Orsat à Martigny et la fabrique de cigares Von der Mühl à Sion. Le premier président de l'Union Valaisanne du Tourisme (UVT), Pierre Darbellay, lui commande une série d'affiches pour sa première campagne publicitaire : L'hiver au Valais, Zermatt, Montana...

L'affiche *L'hiver en Suisse* connaîtra un succès international (ill.21).

1930-33

Hermès est encore appelé par l'architecte Maurice Braillard pour décorer le premier bloc d'immeuble du square B Montchoisy (n°66-72, rue de Montchoisy). A cette occasion, l'artiste orne d'une série de reliefs sculptés les quatre entrées de l'immeuble dans une ligne très proche du décor de l'immeuble n°9 de la rue de St-Jean (~1929).

1933

Il est appelé par les architectes Jean-Jacques Honneger et Louis Vincent pour la décoration de la fontaine de la villa *Les Ailes* à Cologny³⁶ ; c'est le peintre Georges Aubert qui s'occupe des enduits teintés³⁷.

1935

Il conçoit des cartes postales pour le comité suisse de la Fête nationale à l'occasion de la Fête du premier août de 1936³⁸ (ill.22).

³⁶ Suite à la mort de Baudin, Louis Vincent reprend le bureau d'architecture. Il est probable qu'en plus de la villa Les Ailes, Hermès collabore à d'autres réalisations de l'architecte. Il serait intéressant d'approfondir cette collaboration.

³⁷ Hermès et Aubert partageront deux autres chantiers décoratifs dans les années 1950 commandités par Marc-Joseph Saugey.

³⁸ « Avant la fête nationale », dans : *L'Express* du 30.07.1936.

1932 - 1945

Cette période se caractérise par l'intervention décorative dans plusieurs temples du canton de Genève. En 1933, il décore le temple de Saint-Jean avec dix vitraux et une rosace à motifs d'Art déco en collaboration avec le verrier Wasem. Il sculpte également sept reliefs en plâtre sur le balcon de la tribune de l'orgue. Cinq ans plus tard, il réalise une peinture en toile marouflée qu'il place au-dessus de la chaire au temple de Genthod. Il reprend la thématique du Bon Samaritain déjà employée pour le temple de Carouge quinze ans auparavant. En 1941, il peint la parabole du Bon Berger au temple de Dardagny (ill.23). En 1944, il sculpte la parabole du Semeur au temple de Cointrin et l'année suivante il réalise finalement sa dernière décoration sacrée au temple du Petit-Saconnex, où il peint deux fresques de part et d'autre de la chaire, et sculpte un médaillon en plâtre représentant l'Agneau de Dieu dans un style d'inspiration médiévale.

1939

Il reprend l'atelier du peintre Jean-Pierre Viollier³⁹ au n°15, Quai de l'île. Cet atelier avait aussi abrité son ancien professeur de composition décorative, Edouard Ravel⁴⁰.

1942

Il gagne le concours des meilleures affiches suisses de l'année, créé par le Département Fédéral de l'Intérieur à Berne.

1949 – 1969

Le retour à une technique bien ancienne, le *sgraffito*

Le langage direct et simple des affiches, ainsi que l'utilisation de couleurs vives et par aplats, l'amènent sans doute à la redécouverte d'une ancienne technique décorative: le *sgraffito*. Dans sa production décorative tardive, Éric Hermès se tourne vers cette technique peu utilisée dans les décors contemporains.

1949

Éric Hermès est appelé par Maurice Braillard pour décorer la nouvelle Ecole-mairie de Meyrin réalisée conjointement avec l'architecte Virginio Malnati⁴¹. Le 12 septembre, il signe deux factures où il précise : « exécuté pour la nouvelle école-mairie de Meyrin, une gravure (*sgraffito*) dans le mortier (jurasite) frais. Sujet : l'enfant et le citoyen. Prix convenu : 3000.-»; et aussi « exécuté pour la nouvelle école-mairie de Meyrin, une sculpture en pierre dure pour la fontaine. Sujet : escargots (deux fois). Prix convenu : 350.-»⁴².

³⁹ Jean-Pierre Viollier (1896-1985), peintre, graveur et dessinateur genevois.

⁴⁰ Edouard Ravel installe son atelier dès 1896 au 1918.

⁴¹ On suppose que ce décor est la dernière collaboration avec Maurice Braillard.

⁴² Archives de la mairie de Meyrin.

1950-1951

Grâce à son fils Luc qui était employé au bureau de Marc-Joseph Saugey en tant que chef d'atelier, Hermès fait la connaissance de l'architecte. Il collabore à deux reprises avec Saugey. Il décore de *sgraffiti* les cages d'escalier de l'hôtel du Rhône (1950) et celle du complexe Malagnou Parc⁴³ (1951).

1951

En juillet, il réalise un *sgraffito* sur le pignon de la nouvelle école enfantine de Versoix. Le caractère simple et naïf des personnages n'est pas sans analogie avec les affiches touristiques valaisannes ni avec les images d'Epinal.

1953

Le 22 janvier, mort de sa femme Marguerite suite à une longue maladie. Quelques années plus tard, Hermès se rendra sur la passerelle de l'île Rousseau (endroit où il avait rencontré Marguerite) et jettera les cendres de son épouse dans les eaux du Rhône⁴⁴.

Été 1953

La découverte de l'Espagne

Avec son fils Luc et la troisième femme de celui-ci, il s'aventure dans un voyage en direction du sud qui l'amène vers les côtes espagnoles (ill.24). Ils tombent sous le charme d'un petit village appelé L'Escala, sur la Costa Brava. Luc construira sa maison d'été à cet emplacement où Éric Hermès passera des séjours prolongés au bord de la mer. Les villageois de l'Escala l'appelleront amicalement *pépé* (ill.25 et 26).

Entre 1955 et 1956, il n'apparaît plus dans les annuaires de la Ville. Il est très probable qu'en tombant amoureux du pays (et peut-être d'une femme espagnole?), Hermès ait eu l'intention de s'installer dans le Sud. C'est son fils qui s'oppose à ce projet et le ramène au pays l'année suivante. Il s'installe finalement dans la maison de son fils au n°20, chemin du Briquet au Petit-Saconnex. Il habite dans un studio indépendant avec un vaste atelier.

1953-1964

Les vingt dernières années de sa vie, Éric Hermès travaille surtout avec son fils Luc. Après avoir collaboré avec Saugey, Luc Hermès s'installe au sein du bureau *Les Mouettes* à côté des architectes Pierre Borsa, Alfred Damay et Louis Payot⁴⁵. Il est appelé à réaliser plusieurs ensembles locatifs dans le quartier de la Servette. Très souvent, Luc fera travailler son père dans ses constructions⁴⁶. À savoir: l'immeuble à l'av. Wendt (1953); la villa privée de Luc Hermès (1954), le groupe d'immeubles Rosalta

⁴³ Le peintre G. Aubert, avec lequel Éric Hermès avait déjà travaillé en 1933, intervient parallèlement avec d'autres décorations pour les mêmes bâtiments.

⁴⁴ Cette anecdote nous a été racontée par François Hermès.

⁴⁵ Voir : Charollais, Isabelle, *et al.*, *L'architecture à Genève 1919-1975*, DAEL, Lausanne, Payot, 1999, p.875.

⁴⁶ Une recherche approfondie du bureau Luc Hermès révélerait sans doute d'autres décors d'Éric Hermès.

(1955), la villa Le Lac (1956), le bureau des assurances Providenzia (1957), la barre d'immeubles Crêts-Champel-Soleil (1957-1960), l'immeuble à la rue Guye (1959), les immeubles commerciaux de la Place Saint-Gervais (1960)⁴⁷, la station de filtration et pompage SIG à Bellevue (1962) et l'Hôtel de Berne (1964).

Par l'intermédiaire de son fils, il décore également la villa de l'électricien Gaston Cachin à Versoix (1959). La plupart de ces décors ont été réalisés avec la technique du *sgraffito* et de la mosaïque.

1967

Très indépendant d'esprit et d'un tempérament « sauvage », Hermès repart vivre seul à l'âge de 86 ans. Il s'installe au n°24 rue des Charmilles.

1969

Pour le bureau de l'agence Air Algérie, il réalise un *sgraffito* inspiré des peintures rupestres de Tassili. Celle-ci sera sa dernière décoration architecturale, réalisée à l'âge de 88 ans.

1971

Le 21 juin, Éric Hermès meurt à l'hôpital à l'âge de 90 ans. Il laisse derrière lui une vaste production artistique, fruit de plus de soixante ans d'activité créative⁴⁸ (ill.27).

⁴⁷ Hermès a enrichi de sculptures en bronze le hall d'entrée des immeubles commerciales n°1-3 de la rue de Coutance. Cependant, je n'ai trouvé aucune trace de ce décor.

⁴⁸ Le destin de l'atelier d'Éric Hermès au n°22 du chemin Briquet reste obscur. Suite à une inondation, les œuvres d'Hermès sont déplacées et entreposées auprès d'un ami de Luc Hermès. Nous ne savons pas comment l'atelier est tombé dans les mains du marchand d'art Pierre-Yves Gabus qui organise, en novembre 1990, une vente aux enchères à l'hôtel Président. En 2012, la Galerie La Tine (VS) organise une exposition personnelle d'Éric Hermès.

L'ŒUVRE DECORATIF

« ...brisant le cadre étroit du tableau, dans lequel il se sent mal à l'aise, il pourra faire surgir d'une vaste muraille une vision de lumière et de poésie, car sa peinture, qui parle un langage clair et viril, a l'art de rendre tangible la forme de sa pensée, d'animer des figures qui symbolisent les grandes idées de foi, de travail, d'espérance, de dégager, enfin, de la nature et des choses humaines les caractères essentiels et permanents : vie, beauté et éternité »⁴⁹.
Henry Baudin

1. Les premiers décors peints (1908-1914)

1.1 Les influences

Grâce à ses années de formation à l'école des Beaux-Arts et à un voyage d'études de quatre ans l'amenant à séjourner à Paris, Bruxelles, Munich et en Italie, Éric Hermès entre en contact avec plusieurs avant-gardes artistiques de l'époque.

Lors de son passage à Munich, il adhère par exemple aux idées de l'alliance entre art et industrie véhiculée par le Deutscher Werkbund, idées qui se concrétisent en 1913 avec sa participation active à la fondation de L'Œuvre, Association suisse romande de l'Art et de l'Industrie⁵⁰.

Hermès se montre intéressé également par la Sécession viennoise, notamment par les décors adaptés à l'architecture d'Otto Wagner et de Josef Marie Olbrich⁵¹. Prenons-en l'exemple le plus flagrant : en 1914, Hermès s'inspire de l'allégorie des Victoires qui surmontent la Caisse d'Epargne de la Poste, bâtie par Otto Wagner entre 1904 et 1906 à Vienne, pour décorer la salle de gymnastique des Pâquis (ill.28 et 29).

Nous n'ayons aucune information sur un possible séjour d'Hermès dans la capitale autrichienne. Il est probable que l'influence du mouvement viennois lui ait été transmise par l'intermédiaire de Ferdinand Hodler, invité d'honneur de la XIXème exposition de la Sécession de Vienne en 1904. Grâce à cette exposition, Hodler gagne en effet sa renommée et sa gloire internationales, et devient le principal médiateur des idées sécessionnistes auprès d'artistes romands comme Ernest Biéler, Charles L'Eplattenier ou Éric Hermès.

Comme beaucoup de jeunes artistes de cette époque, Hermès est manifestement très impressionné par l'œuvre de Ferdinand Hodler, et notamment par sa peinture monumentale. On retrouve d'ailleurs l'influence d'Hodler sur les décors peints entre 1908 et 1914 sur lesquels le contour des figures est pareillement délimité par un trait net et précis et où on retrouve la même structure massive et robuste des corps, l'expression soutenue de certaines postures corporelles, une certaine note patriotique, et enfin les connotations mystiques propres au symbolisme.

L'admiration d'Hermès pour Hodler ne s'arrête cependant pas à sa peinture. Une certaine complicité doit probablement s'être installée entre les deux artistes qui partagent la même langue maternelle et

⁴⁹ Baudin 1917, p.84.

⁵⁰ L'Œuvre fut fondée le 9 novembre 1913 à Yverdon.

⁵¹ Hermès s'inspire de l'ornementation employée par Olbrich lors d'une exposition à Mannheim en 1907. (cf. Amsler 1995, note 49).

ont tous deux débuté leur carrière artistique en tant que peintres-décorateurs. Hodler a en effet appris ce métier dans l'atelier de son beau-père, le peintre-décorateur Gottlieb Schüpbach qui l'a initié aussi bien à la décoration de bâtiments que d'enseignes de magasins.

Il est probable que la première rencontre avec le maître ait lieu en 1903, lorsqu'Hermès remporte le Prix de la Ville de Genève, Ferdinand Hodler faisant partie de la commission du jury⁵². En 1908, Hodler est nommé président de la section romande de la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses (SPSAS) dont Hermès dévient le secrétaire en 1909⁵³.

1.2 Ses premiers décors aux côtés de Maurice Braillard

De retour à Genève en 1907, Hermès s'installe à la Servette, un quartier de villas autrefois campagnard. C'est au n°65 de la rue Liotard que débute sa vie professionnelle. Ses premières commandes décoratives seront marquées par l'étroite collaboration avec l'architecte Maurice Braillard. Bien que nous n'ayons aucun renseignement concernant leur rencontre, on peut imaginer qu'ils se soient déjà rencontrés à Lausanne en 1897 alors que Braillard était apprenti-dessinateur chez les architectes Charles-François Bonjour et Charles Dubois. On peut aussi supposer que leur rencontre ait eu lieu tout simplement à Genève lors de l'une des nombreuses réunions organisées par la SPSAS. Quoi qu'il en soit, depuis la première participation décorative réalisée à la Villa Wanner (1908), appelée aussi *La Belotte*, Hermès aura de nombreuses occasions d'ornementer les bâtiments érigés par Braillard. Parmi ces derniers, la décoration de l'école-maire d'Onex (1909) est sans doute la plus importante. Première commande d'envergure, aussi bien pour l'artiste que pour l'architecte, la collaboration à l'école-Mairie d'Onex donne l'occasion à Hermès de s'imposer sur la scène artistique genevoise.

Analysons ensemble les décors peints que l'on considère comme les exemples les plus significatifs de cette période:

— La joueuse de lyre de *La Belotte* (1908)

Entre 1907 et 1908, le ferronnier d'art Félix Wanner fait appel à Maurice Braillard pour la construction de sa maison de campagne sur les bords du Léman. L'architecte propose une villa assez sobre dont le souci du détail décoratif constitue la principale richesse. Hermès est appelé pour réaliser le décor peint de la pièce principale, la salle à manger.

On suppose que la décoration de la villa *La Belotte* est le premier décor peint d'Éric Hermès. Deux photographies de ce décor aujourd'hui disparu sont parues en 1909 dans l'ouvrage de Henry Baudin *Villas et maisons de campagne en Suisse* que j'ai pu consulter.

Placée sur la hotte triangulaire de la cheminée de la salle à manger, le décor peint montre une imposante joueuse de lyre (ill.30). Elle est représentée assise, fixant le spectateur et jouant de son

⁵² Un lien d'amitié entre ces deux artistes me semble peu probable. La section des manuscrits de la Bibliothèque de Genève ne conserve aucun échange de correspondance entre ces deux artistes.

⁵³ Massaglia Aït-Ahmed, Marina, *Maurice Braillard, architecte et urbaniste*, Genève, Georg, 1991, p.45.

instrument. Sa main gauche tient la lyre, tandis que sa main droite est suspendue dans l'air, à la hauteur du cœur. La musicienne est habillée d'une ample tunique claire et uniforme dont les plis laissent apercevoir son pied nu qui repose sur le sol, parsemé de petites fleurs. Le dessin est net et sûr, la ligne de contour enveloppe la forme d'un corps robuste et volumineux dans un style inspiré par la peinture de Hodler.

La musicienne a pour toile de fond un dégradé de couleurs claires qui avance au-dessous de sa robe et nous fait penser à la représentation du lac et de son écume.

Sur l'une des photographies (ill.31) parues dans l'ouvrage de Baudin, la prise de vue est plus large et capte tout l'espace de la salle à manger. On découvre par cette image, au-dessus de la musicienne, une frise peinte sur le plafond. Cependant, le cliché n'est pas suffisamment clair. On distingue vaguement trois figures ailées - s'agit-il d'un cortège d'anges musiciens ? Cette hypothèse pourrait être la bonne si l'on considère la frise de la villa Wanner comme prototype de celle qui orne le dortoir des enfants malades à l'Hôpital Gourgas, peinte également par Hermès en 1908, sous la commande de Félix Wanner (ill.34). A cette occasion, l'artiste compose, en accord avec son jeune public, une frise à thèmes enfantins qui représente de manière fantastique, l'univers de l'enfant. Au bord d'un long chemin parsemé de fleurs – faisant peut-être référence au chemin Gourgas – plusieurs enfants représentés comme de gros poupons s'adonnent à diverses activités. Le cycle débute probablement sur le mur qui longe la porte d'entrée du dortoir, avec un petit enfant représenté de face, assis à côté d'un groupe d'enfants qui font la ronde main dans la main (ill.35). Les bambins dansent au son des flûtes de deux angelots nus, sorte de gros *putti*. Ailleurs, d'autres enfants jouent avec des insectes et des papillons. Plus loin, deux poupons nus dorment tranquillement sous un arbre, mais deux autres se bagarrent et se tirent les cheveux. D'autres enfants évoluent dans un monde imaginaire, où ils cohabitent avec des insectes géants, jouent avec des scarabées, chevauchent des sauterelles et des escargots.

Babina Chaillot-Calame n'a pas tort de rapprocher la frise de l'Hôpital Gourgas de celle de l'Hôpital cantonal peinte par Georges Guibentif en 1903 (ill.37). Les deux frises partagent un imaginaire enfantin lié aux jeux, à la nature et aux animaux. Au niveau stylistique, elles sont proches par la schématisation du dessin et la simplification de la composition. Il est vrai que par leur thématique, ces frises nous font penser aux illustrations trouvées dans des livres d'enfant ou sur d'anciennes boîtes de chocolat. Pensons aux illustrations de Maurice Boutet-de-Monvel dans le livre *Vieilles chansons et rondes pour les petits enfants* (ill.36), ou aux publicités des chocolats Cailler de l'époque. Néanmoins, la frise d'Hermès se démarque par son approche libre et inventive, où la tendresse va de pair avec l'humour. Chaillot-Calame l'avait déjà souligné : « Alors qu'au premier regard, ces frises pourraient être assimilées à celles d'autres scènes enfantines traditionnelles, une étude plus minutieuse nous montre qu'elles se différencient totalement des autres représentations par leur esprit imaginaire et leur caractère fantastique marqué d'une touche humoristique »⁵⁴

⁵⁴ Chaillot-Calame 1995, p.100.

Revenons à la photographie parue en 1909 pour mettre en rapport le décor peint d'Éric Hermès avec les autres éléments ornementaux qui l'accompagnent. Notamment, la marqueterie ornée de petits carrés peints (avec des feuilles de lierre ?) qui recouvre la moitié inférieure des murs ; il y a aussi le damier en mosaïque qui recouvre la partie basse de la hotte, et la belle baie vitrée qui s'ouvre derrière la cheminée. Cette dernière est décorée par des fragments de vitraux carrés représentant deux champignons à tête orangée sur un fond jaune et un sol vert⁵⁵ (ill.33). Peut-on imaginer que ces éléments décoratifs ont été pensés par l'architecte pour constituer un ensemble décoratif ? La réponse nous paraît négative. Si l'on se réfère aux dessins préparatoires de l'architecte (ill.32), on constate que pour la décoration de cette pièce, Braillard avait prévu de peindre la hotte de la cheminée avec un lansquenet et sa bannière⁵⁶ (ill.32.a), surmonté d'une frise d'oies peinte sur le plafond. Les vitraux représentant des champignons et le damier de la partie inférieure de la hotte apparaissent également sur le dessin. Ce qui nous fait penser que ces derniers étaient prévus pour accompagner le lansquenet plutôt que la musicienne.

On se demande quel a été le motif de ce changement du sujet décoratif ? Visiblement les connotations martiales du lansquenet déplaisent au maître d'ouvrage qui choisit de représenter une joueuse de lyre. Telle une déesse, la musicienne du décor fait référence sans doute à l'une de neuf muses de la mythologie grecque, Erato. Cependant, si on regarde attentivement, son visage est un véritable portrait. Peut-on supposer que Félix Wanner ait voulu peindre sa sœur Jeanne, sous les traits d'une muse⁵⁷ ? En effet, les frères Wanner étaient célibataires et habitèrent ensemble jusqu'à la mort. La Belotte était leur maison de campagne. Il est très probable que le portrait de la demoiselle ait été choisi à la place du lansquenet à la dernière minute, quand les vitraux et le carrelage en damier étaient déjà en place.

Selon la mythologie grecque, la lyre a été créée par le messager des dieux, Hermès. Il est amusant d'imaginer là une signature cachée de l'artiste... D'ailleurs, aurait-il osé masquer, sous les traits de la muse grecque, qui d'ailleurs préside à la poésie érotique et aux noces, le portrait d'Adèle Célestine Verdan, brillante cantatrice, mariée justement à Maurice Braillard en 1908 ?

Quelle que soit l'identité de la musicienne, Hermès recourt certainement au portrait pour peindre son visage comme il l'a fait tout au long de sa carrière. Le portrait du ténor Charles Dalmorès est par exemple identifiable dans le décor peint qui orne sa maison de campagne à Coppet (1911) (ill.38 et 39), tout comme sont identifiables les gymnastes de la salle de gymnastique d'Onex (1909), bâtis également par Maurice Braillard.

— Les gymnastes à l'ancienne école-mairie d'Onex (1909)

Envisagée pour former une « œuvre d'art total », dans la lignée des Arts and Crafts britanniques et de l'atelier viennois (werkstätte), l'école-mairie d'Onex a été conçue par Maurice Braillard dans l'idée de

⁵⁵ Les vitraux sont conservés *in situ*.

⁵⁶ Cet iconographie est certainement inspiré de Hodler qui, en 1896, décore le Pavillon des Beaux-Arts de l'Exposition nationale Suisse avec des figures monumentales de lansquenets et d'artisans.

⁵⁷ Dans les trois dessins du projet, Braillard avait déjà représenté Jeanne Wanner très élégante, face à la maison, coiffée d'un chapeau et portant une ombrelle.

relier architecture, art et artisanat. Éric Hermès, qui avait déjà collaboré avec l'architecte à la villa *La Belotte*, est appelé à décorer de peintures la salle de gymnastique, salle destinée aussi à servir de salle de réunion et de fêtes.

L'architecture de la salle se présente comme une construction longitudinale percée de part et d'autre de murs latéraux par une rangée de cinq fenêtres en plein cintre surbaissé. Elle est surmontée d'une imposante voûte en bois, suspendue à un porte-à-faux qui repose à son tour sur des consoles. La voûte en berceau est sans doute l'élément architectural le plus frappant de la salle. C'est justement autour de celle-ci qu'Hermès organise son décor peint⁵⁸.

Ordre, rythme et symétrie sont à la base de sa composition décorative.

Tout d'abord, il divise l'imposant plancher en bois en cinq sections délimitées par une bande décorative à motif de pissenlits stylisés. Les sections prennent naissance au-dessus des consoles et se projettent dans l'arc intérieur de la voûte à la manière d'un arc-doubleau. Telle une église romane, la salle est rythmée par ces arcs qui marquent les travées (ill.42).

A la naissance de la voûte, Hermès déroule dix peintures à l'huile sur toile et marouflées. En accord avec la fonction de la salle, il représente douze gymnastes, habillés dans la tenue blanche traditionnelle, et prenant différentes postures : assis, debout et couchés.

Aux quatre angles de la salle, les gymnastes sont assis sur une grosse pierre, peints de face et couronnés. Les autres gymnastes sont représentés de profil, ou de dos, en plein exercice. Sur les panneaux placés sur le mur nord-est, on trouve un gymnaste qui tient un bâton entre ses mains, deux lutteurs et un gymnaste en lutte libre. Sur le mur sud-ouest, on voit un lanceur de pierre, un gymnaste qui court et un autre gymnaste représenté de trois-quarts dos avec une barre sur les épaules. Sur la porte d'entrée un haltérophile est peint couché.

Les athlètes représentés sur la base de la voûte sont contenus dans un cadre rectangulaire surmonté d'un arc brisé. Ce dernier est débordé parfois par l'une des extrémités ou l'un des membres du corps d'un athlète, apportant ainsi une certaine illusion de réalité.

L'attitude des gymnastes dont les pieds sont bien ancrés au sol, insiste sur la force et solidité des personnages, en même temps qu'elle nous renvoie à l'image de postures martiales ou guerrières. Cette position trace également des lignes directionnelles de l'image dont la composition prend une forme pyramidale. La figure du triangle réapparaît sur l'arc brisé du cadre, ainsi que sur les fleurs du marronnier qui occupe l'arrière-plan (ill.45).

Deux études préparatoires des gymnastes nous donnent à voir la capacité d'observation de l'artiste (ill.43) : la musculature des athlètes est mise en évidence. L'exaltation du corps va de pair avec la représentation d'une anatomie robuste, saine et virile. Ces dessins montrent une ligne forte et délimitée, influencée par l'art de Hodler⁵⁹.

⁵⁸ Cette œuvre constitue l'exemple le plus ancien qui nous soit parvenu d'une décoration d'Hermès.

⁵⁹ L'influence hodlérienne dans l'œuvre d'Hermès fût violemment critiquée par William Vogt en 1909: « Dans la salle de gymnastique, les panneaux tant vantés de M. Hermès. Quel triste et malencontreux assimilateur que le pinceau de cet artiste ; il se noie dans un jus que l'on s' imagine hodlérien. (...) Mais quelle aberration que l'imitation, surtout maladroite. Là, où vous admirâtes le Maître puissant, robuste et fier, vous reculez devant le copiste falot, brutal et prétentieux ; là, où le premier imaginait forme distinguée et vigoureuse, l'autre tombe dans l'engoncé ou le trivial. Chez, l'un, le procédé qu'il créa, inutile à la puissance de cette œuvre, impatientera peut-être ; chez l'autre, l'évocation du procédé sauvera seule de la réprobation outrée,

Grâce à l'emploi d'une palette de couleurs claires et lumineuses qui contrastent avec le vert sombre de la voûte en bois, les gymnastes se détachent du fond et prennent indiscutablement la première place dans l'ensemble décoratif.

Les peintures marouflées sont reliées entre-elles par une frise ornementale qui reprend le motif des pissenlits, et par deux bandes décoratives placées aux extrémités des peintures. La bande supérieure est une ligne droite constituée de petits carrés blancs ; la bande inférieure est une frange plus épaisse sur laquelle sont dessinés des traits ondulés. Une dernière peinture se place dans l'espace intermédiaire entre la porte d'entrée et le balcon. Contrairement aux peintures marouflées sur la voûte, celle-ci est peinte à même le bois des consoles du balcon.

Pendant presque cinquante ans, la configuration de la salle est restée dans son état d'origine. En 1958, la commune d'Onex, faute de place dans le bâtiment scolaire, a décidé de diviser la salle de gymnastique en deux classes. Lors de cette restructuration, un faux plafond a été placé à la hauteur des solives, occultant ainsi la voûte et son décor⁶⁰. Le décor peint reste alors oublié pendant des années. Quelle ironie du sort que ce décor ait été sauvé de la destruction grâce à cette protection simulatrice, contrairement au destin de nombreux décors peints du début du XXème siècle qui furent détruits dans la vague de démolitions des années 1960 et 1970⁶¹.

Au printemps 1991, des travaux sont entrepris pour redonner à la salle son état d'origine. Le décor peint est dévoilé et réhabilité. On se rend compte qu'il était incomplet : la quatrième peinture sur le mur est disparue. Elle réapparaîtra comme par magie juste avant la commémoration du centenaire de la salle, envoyée dans un colis mystérieux par la poste depuis Annecy⁶².

Au moment de sa redécouverte, le décor d'Hermès attira l'attention parmi les historiens de l'art. Non seulement le décor peint se présente comme un témoin des pratiques décoratives du début du siècle dernier, mais la thématique évoquée dans les peintures véhicule aussi de nombreux messages dont l'interprétation intrigue les chercheurs.

Les premières pistes d'interprétation nous ont été données par un article paru en 1909 dans la Tribune de Genève la veille de l'inauguration de la salle. D'un côté, le journaliste remarque que le paysage représenté dans le décor fait référence à celui de la commune ; d'un autre, il montre comment les éléments du décor s'insèrent judicieusement dans le cadre de l'architecture, et lui font écho.

« A la naissance du cintre de bois du plafond vert court une frise symbolisant les prairies qui environnent le village. Parmi les pissenlits, épanouissant leurs capitules jaunes, et leurs houppes blanches, est tapi tout un petit monde d'animaux et d'oiseaux, et la frise n'est interrompue ici et là que

la toile de blessante banalité. » (Vogt, William, « De l'enlaidissement de Genève, la maison de commune d'Onex », dans : *Le Libertain*, 01.10.1909).

⁶⁰ Chaillot-Calame 1995, p.102.

⁶¹ Beuchat, Philippe, « Les entrées d'immeubles à Genève et leur protection » dans : *Patrimoine et architecture*, n°4, 1998, p.26.

⁶² Cette anecdote nous a été racontée à l'accueil de la mairie d'Onex qui a reçu le colis anonyme.

par les panneaux où sont peints des gymnastes en des attitudes diverses. Ils se détachent vigoureusement dans leur blanche parure de fête sur un fond lointain de marronniers, de ces arbres superbes dont le village d'Onex a de si beaux spécimens.

Ce ne sont point des tableaux ces panneaux, quoique chacun d'eux soit un portrait vivant et saisissant. C'est de la forte et robuste décoration qui fait corps avec l'architecture et avec la tonalité de l'ensemble ; œuvre d'un grand artiste dont le nom s'imposera »⁶³.

Le rapport entre décor et architecture a été étudié par l'historienne d'art Leïla el-Wakil qui le place dans la continuité d'une pratique traditionnelle et ancestrale.

« Le décor peut d'abord se lire comme une fiction d'architecture. (...) Le procédé d'illusionnisme architectural s'inscrit dans une tradition plus que millénaire. Le généreux berceau de la voûte est structuré par un système peint qui souligne et prolonge à la fois l'architecture. (Les) divisions qui se détachent en clair sur le fond vert foncé génèrent cinq travées qui correspondent au rythme des fenêtres basses. A l'aplomb de ces dernières, le décor propose une « fenêtre haute » feinte occupée par les motifs prépondérants du décor que sont les gymnastes »⁶⁴.

Dans un deuxième temps, l'historienne soumet le décor à une lecture symbolique. Suivant l'idée selon laquelle chaque détail de l'ensemble décoratif porte un sens, Leïla el-Wakil réfère la couleur de la voûte et le caractère verdoyant de la frise ornementale au paysage de la commune d'Onex, avec ses prairies et sa rivière.

Dans ce contexte, nous pouvons rajouter que l'image des armoiries d'Onex se cache parmi les éléments du décor. Le marronnier « espèce considérée comme "onésienne" par excellence »⁶⁵ aurait remplacé l'aulne qui domine les armoiries, tandis que les deux bandes décoratives, placées aux extrémités de la peinture marouflées, pourraient symboliser l'Aire et le Rhône, rivières qui limitent naturellement le territoire d'Onex.

Prolongeant cette interprétation, les historiens Paul Marti et Éric Golay considèrent les éléments naturels du décor comme « une portion du terroir dans lequel s'enracine le sentiment national promu par les gymnastes helvétiques »⁶⁶.

Ils inscrivent ce décor, notamment les figures des gymnastes, dans une tradition nationale et patriotique où la culture physique est motivée par des mouvements gymniques populaires comme les fêtes fédérales. Leur interprétation va encore plus loin : ils associent les gymnastes d'Onex à une nouvelle technique corporelle, la gymnastique suédoise soutenue par les hygiénistes et pédagogues en milieu scolaire. Cette approche n'est pas anodine si on connaît le décor de la salle de gymnastique des Pâquis, décorée par Hermès en 1914 (ill. 40). Cette salle est ornée d'une frise qui représente un groupe de gymnastes dans des attitudes qui évoquent la méthode rythmique inventée par le compositeur Jacques Jaques-Dalcroze (1865-1950) entre 1900 et 1910 (ill.41). Comme la

⁶³ J.O.H.P., « La maison de commune d'Onex », dans : *Tribune de Genève*, 4 septembre 1909.

⁶⁴ El-Wakil, Leïla, « Art vs décor dans la salle Hermès-Braillard d'Onex », dans : *Patrimoine et architecture*, n°4, 1998, p. 28-31.

⁶⁵ *Ibid*, p. 29.

⁶⁶ Marti, Pierre & Golay, Eric, *Un bâtiment : jalons vers la modernité, les cent ans de la mairie-école d'Onex*, Onex, 2009, p.18.

gymnastique suédoise, la rythmique de Jaques-Dalcroze appartient au courant hygiéniste en vogue dès le début du XX^{ème} siècle qui vise à la santé et à l'harmonie du corps par une pratique physique douce. On apprend que le musicien « est un ami assidu »⁶⁷ des soirées organisées par Braillard. Il n'est pas exclu que lors de ces fêtes Hermès et Jaques-Dalcroze se soient rencontrés et aient échangés autour de leur vision artistique du corps.

Parmi les lectures que proposent Marti et Gollay, celle qui révèle les influences qu'a pu avoir la peinture symboliste capte notre attention.

«On peut également lire le décor peint dans la perspective de la peinture symboliste de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle: les figures athlétiques de gymnastes au nombre symbolique de 12, les marronniers en fleur auxquels ils sont associés, et plus largement l'épaisse frise de pissenlits également en fleurs, comme autant d'évocations de l'éveil des forces vives de la nature. Les gymnastes deviennent une représentation allégorique de la jeuneuse saine, active, dynamique, les motifs végétaux et animaliers la figuration du printemps »⁶⁸.

Pour compléter cette lecture, il me paraît intéressant de revenir sur la symbolique des nombres, car elle semble prendre une place importante dans cette décoration.

Sous le regard symbolique, la lecture de la décoration de la salle nous présente tout d'abord le chiffre 4, puis le 3, pour finir avec le résultat de la multiplication de ces derniers, le chiffre 12.

Commençons d'abord par étudier la symbolique du chiffre 4, que l'on peut rattacher à la figure du carré, avec ses quatre angles. Cette figure géométrique symbolise d'une part la stabilité, d'autre part la solidité. Le 4 est le chiffre qui représente aussi la terre avec ses quatre points cardinaux, ce sur quoi repose, le solide, le stable, et par extension la matière.

On peut lire également le chiffre 4 comme le nombre qui symbolise l'autorité. Ainsi dans le Tarot, l'arcane chiffre 4 est représentée par l'Empereur, force et souverain du monde matériel. L'image de cette lame montre le souverain assis sur un trône, parfois un cube, et couronné⁶⁹ (ill.46 et 46 a).

Les qualités de stabilité, solidité et autorité se rattachent également aux vertus viriles, et aussi militaires, dans cette période de mise en valeur des vertus nationalistes et patriotiques. A première vue, le décor peint de la salle d'Onex montre ces qualités à travers la représentation du corps fort et musclé des gymnastes. L'évocation des fêtes fédérales contribue à cet esprit nationaliste. Cependant, si on analyse le décor plus en détail, nous découvrons que les symboles que véhicule le chiffre 4 se matérialisent à travers la figure des quatre athlètes assis aux quatre angles de la salle. A l'image de l'Empereur, ces gymnastes sont représentés couronnés et assis sur quatre pierres, symbolisant également solidité et matière (ill.44).

⁶⁷ Massaglia 1991, p. 38.

⁶⁸ Marti 2009, p. 19.

⁶⁹ Ce qui vient d'être dit ne doit pas nous faire penser que l'œuvre d'Hermès a une inclination ésotérique. Je fais référence au symbole d'autorité que véhicule cette lame, parce qu'elle s'inspire directement de la manière dont l'iconographie médiévale représentait les empereurs. Elle fut reprise dans l'iconographie chrétienne pour la représentation du Christ « assis en Majesté ».

La plupart des athlètes de la salle de gymnastique ont été identifiés comme étant la figure de certains jeunes habitants de la commune⁷⁰. En revanche, les quatre gymnastes qui marquent les angles de la salle ont été reconnus comme les portraits figurant l'architecte Maurice Braillard, son collaborateur Emile Bossonet, le poète Eugène Cons et l'artiste Éric Hermès. Dans cette distribution, les quatre artistes et architectes sont présentés comme les figures prédominantes de la décoration, comme ses piliers, aussi bien conceptuels que physiques.

Pour leur part, les jeunes d'Onex on comme des gymnastes en mouvement. Ils figurent sur trois murs de la salle, dessinant ainsi un triangle imaginaire.

En opposition à la stabilité et à l'autorité qui découlent du chiffre 4, le chiffre 3 symbolise le dynamisme et l'énergie reliés à la figure géométrique du triangle.

Ce sont ces gymnastes actifs et dynamiques qui pratiquent le sport en contact direct avec la nature, qui incarnent le mieux la symbolique du triangle. Ce sont les jeunes d'Onex, les représentants d'une nouvelle commune pleine de vie.

Le triangle droit, avec la pointe en haut, symbolise également le feu et le sexe masculin, en somme l'énergie mâle, contrairement au triangle inversé qui se rattache à la symbolique de l'eau et du sexe féminin, à l'énergie féminine.

L'énergie mâle qui découle du triangle se manifeste dans la posture du gymnaste. Ses jambes écartées prennent appui sur la base d'une figure pyramidale et le propulse vers le haut. Derrière lui, les fleurs du marronnier sont représentées sous la forme d'une multitude de triangles. Par sa forme, elles insistent sur le symbole de la virilité. Leïla el-Wakil l'avait dit dans son article: « les fleurs des marronniers coniques ressemblent à s'y méprendre à des petits sapins dressés. Le triangle aigu qu'elles dessinent rappelle les stylisations géométrisantes de Gustav Klimt, dont on connaît les implications symboliques. Faut-il, comme certains éléments de la mosaïque du Palais Stoclet de Bruxelles, y voir une connotation phallique ? »⁷¹.

Dans ce sens, ce cycle de peintures qui représente douze gymnastes peut se lire comme un ensemble qui s'articule délibérément autour d'une double dimension de la virilité. Il combine la dimension matérielle qui implique les symboles d'autorité et de stabilité propres au chiffre 4, avec la dimension spirituelle symbolisé par le dynamisme et l'énergie du chiffre 3. La multiplication de ces derniers chiffres donne comme résultat le nombre 12, qui représente un ensemble complet. Parce qu'il forme un tout, on confère au nombre 12 des qualités d'ordre, d'harmonie et de perfection. Par la perfection de leur corps et l'harmonie de leurs gestes, les douze gymnastes d'Onex évoquent

⁷⁰ Rose, Paul, « Un siècle de vie communale », dans *Histoire d'Onex*, Conseil administrative, Genève, 1985, p. 122, note de bas de page n°2.

⁷¹ El-Wakil 1998, p. 29.

indiscutablement la beauté idéale du corps grec. « C'est en fin de compte à la pérennité du Discobole que se mesurent les athlètes d'Onex ! »⁷².

Le 12 indique encore l'aboutissement d'un cycle. Le nombre 12 caractérise l'année avec ses douze mois, et le zodiaque avec ses douze signes. C'est celui qui divise l'espace et le temps. « Douze est en définitive toujours le nombre d'un accomplissement, d'un cycle achevé »⁷³. Dans cette perspective, la position allongée de l'haltérophile rappelle la fin d'un cycle de vie et préfigure la mort (ill. 47). « Aux gymnastes debout ou assis, statufiés mais bien vivants, l'haltérophile renvoie un écho inerte. Sa position horizontale ne laisse pas de nous intriguer (...) il porte incontestablement en lui la tradition iconographique du gisant. On ne peut s'empêcher de l'identifier à la représentation du Christ mort de Hans Holbein le jeune (1521-1522), dont Hermès *a nolens volens* reproduit le cadrage si particulier par l'ajout d'un trait de peinture blanche »⁷⁴.

Dans la symbolique chrétienne, le Christ est symbolisé par le poisson (*Ichthus* en grec), ce qui correspond en astrologie au douzième signe du zodiaque.

Véritablement, le 12 est un nombre d'une grande richesse pour le christianisme. Dans les écritures, on trouve à maintes fois l'emploi du nombre 12 : les 12 portes de la Jérusalem, les 12 fils d'Israël, les 12 fruits de l'arbre de vie, les 12 disciples de Jésus...

Les diverses interprétations qui en ont été faites suggèrent selon moi timidement l'idée du « sanctuaire ou temple ». L'architecture même de la salle avec son énorme plafond en plein cintre nous rappelle « les voûtes lambrissées baroques des temples protestants. On pense en particulier aux exemples vaudois d'Agiez, Gryon ou Leysin, ce dernier édifice déployant aussi une voûte à consoles »⁷⁵.

Le décor peint insiste aussi sur cette idée. Tout d'abord, la frise ornementale qui divise la voûte simule des arcs doubleaux, et nous fait penser à une nef romane. Ensuite, les quatre pierres représentées aux coins de la salle se présentent à l'image de quatre pierres angulaires qui supporte l'édifice, et par extension deviennent les pierres du temple de la gymnastique.

Enfin, la figure du dernier gymnaste me paraît cruciale pour cette lecture qui mêle symbolisme et mysticisme. Sur le linteau de la porte principale, l'haltérophile s'exerce couché sur un sol fleuri. Le corps du gymnaste se fond avec le tapis parsemé de fleurs, semblables à un champ d'étoiles au ciel, et fusionne ainsi avec l'univers. Selon cette lecture, au seuil du passage entre l'extérieur et l'intérieur de la salle, l'haltérophile nous inviterait à franchir l'espace profane pour entrer dans un espace sacré.

Cette vision d'une communion avec le transcendant porte en germe les futures interventions d'art religieux qu'Hermès réalisera dans de nombreux temples et chapelles⁷⁶.

⁷² *Ibid.*, p.30.

⁷³ Chevallier, J, Gheerbrant, A, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffond, Jupiter, 1995, p. 366.

⁷⁴ El-Wakil 1998, p. 30.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁶ Je développe cette idée au chapitre 3.

« ...chercheur vaillant, laborieux et probe, ayant pour devise
Ad augusta per anguste, au sommet par les durs sentiers »⁷⁷.

Henry Baudin

2. La figure du travailleur chez Hermès : cinq tympanes sculptés

Entre 1917 et 1923, Hermès réalise une série de tympanes sculptés qui mettent en scène la figure du paysan dans diverses activités champêtres.

L'intérêt d'Hermès pour la représentation du travail agricole nous amène à la question plus générale de la réflexion de l'artiste sur la notion de travail, et la question sociale.

Cette thématique nous occupe dans la première partie de ce chapitre, et notamment le rapport d'Hermès au monde paysan et ouvrier, ainsi que ses liens avec l'architecte Henry Baudin. Dans la seconde partie du présent chapitre, nous passerons à l'étude systématique de la série de tympanes sculptés, en particulier ceux qui ornent deux immeubles à loyer modéré du quartier des Pâquis qui étaient à l'époque destinés à des familles ouvrières.

2.1 Hermès et la question sociale

Nous pouvons affirmer qu'Hermès s'implique dans des projets à caractère social dès le début de sa carrière. Citons l'une de ses premières œuvres : la frise réalisée pour l'Hôpital Gourgass en 1908 ; ou encore ses différentes contributions ornementales à des bâtiments scolaires : l'école-mairie d'Onex en 1909, celle de l'école d'Avully en 1909-1910, ou encore le décor peint pour l'école primaire des Pâquis en 1914. Il participe également à la décoration de la Comédie de Genève en 1912 ; d'un musée, le Museum (projet non réalisé) ; et de la gare de Lausanne en 1916.

Vers les années 1950, il décore deux autres écoles enfantines, celle de la commune de Meyrin (~1949) – qui remplit également la fonction de mairie ; et celle de Versoix (1951).

La thématique de ces dernières œuvres est en rapport direct avec la fonction des bâtiments : des enfants pour les écoles et des citoyens pour la mairie.

Le thème du travail paysan n'apparaît qu'en 1917, avec l'ornementation d'immeubles ouvriers. Bien que cette thématique n'ait rien de novateur sur le plan artistique, il est possible qu'Hermès ait été touché par la réalité de la condition paysanne lors de son séjour en Valais pendant la Première Guerre mondiale. En effet, vers 1914, il s'installe avec sa petite famille dans le village de Vérossaz où il est en contact direct avec l'univers campagnard, et il réalise de nombreux portraits de paysans, ainsi que des vues d'alpages.

Il est probable que ce soit à cette même époque qu'Hermès découvre les ouvrages de Michel Bakounine, un philosophe dont les idées sur l'émancipation de la classe ouvrière vont le séduire⁷⁸.

⁷⁷ Baudin 1917, p.71.

⁷⁸ Cette information nous a été transmise par M. François Hermès, qui conserve encore un exemplaire du *Bakounine* écrit par Eugène Porgès.

Citons par exemple l'un des points essentiels de la doctrine du philosophe :

« La terre, don gratuit de la nature à chacun, ne peut être et ne doit être la propriété de personne. Mais ses fruits, en tant que produits de travail, ne doivent revenir qu'à ceux qui la cultivent de leurs mains »⁷⁹.

D'autre part, Bakounine représente la figure de l'exilé, de l'étranger. Par ses origines allemandes et par son « exil volontaire » vers la Suisse, il n'est pas étonnant qu'Hermès se sente proche du philosophe. L'insistance avec laquelle il emploie la formule « artiste genevois » dans ses présentations, et le fait d'adopter l'orthographe française pour son prénom (Éric au lieu d'Erich) montrent bien l'effort de ce dernier pour devenir un citoyen Suisse.

Bien que naturalisé Suisse à l'âge de 21 ans, Éric Hermès reste un étranger aux yeux des Genevois marqués par l'idéologie de la culture latine. Une lettre adressée à sa fille en 1940 nous montre à quel point il se sent marginal :

« Ma chère Nanette,

Ta lettre si gentille m'a profondément touché. Tout ce que tu me dis sur ma peinture, sur l'art suisse aussi est bien vrai. Mais il ne faut jamais oublier que de par mes origines je suis dans une situation un peu spéciale. À tout moment ses origines reviennent sur le tapis et la coterie catholique romande en particulier propage toujours le bruit que je suis un juif allemand. Une collègue m'a dit dans une assemblée de L'Œuvre il y a 3 mois textuellement : « mais vous aussi, vous êtes bien juif » et tu te rappelles l'histoire il y a 1 année chez l'électricien Favre. De sorte qu'il m'est très difficile d'arriver aux cénacles et d'autre part je n'en éprouve aucun désir. Je me suis créé alors une mentalité spéciale d'adaptation. Mon père m'ayant fait émigrer encore enfant, j'ai pris au sérieux ma naturalisation et j'aime ce pays avec toute ma sincérité et je n'ai jamais voulu peindre ailleurs parce que c'est mon devoir de consacrer mon talent à ce pays. Aussi tu me dis de peindre la Suisse parce que c'est une tendance actuelle mais... je n'ai jamais fait autre chose ! Le revers de la médaille d'un certain isolement grâce aux circonstances précitées est que j'ai peu de copains, hommes de lettres et autres, critiques à ma disposition pour s'occuper de ma propagande. Mais comme j'ai approfondi cette question depuis longtemps je suis arrivé à la conclusion que cela n'a qu'une importance relative et extérieure pour l'art. L'essentiel est que l'œuvre existe et qu'elle fasse plaisir »⁸⁰.

2.1.1 Hermès – Baudin : amitié et collaboration professionnelle

Parallèlement à son activité artistique, Hermès s'intéresse aux questions syndicales et intègre différents mouvements artistiques genevois. En 1909, il devient secrétaire de la Société de peintres, sculpteurs, architectes suisses (SPSAS), société constituée pour défendre les intérêts des artistes, ayant pour but de « resserrer les relations amicales entre artistes habitant à Genève »⁸¹. Hermès tissera de forts liens d'amitié avec plusieurs des membres de cette société, notamment avec l'architecte Henry Baudin (1876-1929) (ill.49) qui va prendre une place très importante dans la vie de

⁷⁹ Cette phrase de Bakounine a été citée par : Porgès, E, *Bakounine*, Paris, Aux portes de France, 1946, p.81.

⁸⁰ Lettre adressée à sa fille, et datée du 6 septembre 1940. Archives privées Christine Schäppi.

⁸¹ BGE, Règlement de la Société des peintres et sculpteurs suisses section Genève.

l'artiste. D'une part, Baudin contribue-t-il à diffuser et promouvoir l'œuvre d'Hermès par ses nombreux articles (citons par exemple *Das Theater de la Comédie in Genf von Architekt Henry Baudin* en 1914 ; *Villas modernes de M. Henry Baudin* en 1916 ; *Les nouvelles constructions scolaires suisse* en 1917, et surtout l'article consacré entièrement à l'œuvre d'Éric Hermès paru dans la revue *Pages d'Arts* en 1917) ; d'autre part, les préoccupations philanthropiques de l'architecte rejoignent-elles la sensibilité et l'intérêt que porte Hermès aux gens de la campagne. Mais tandis qu'Hermès est ému principalement par le caractère simple et laborieux de la vie paysanne, Baudin se montre davantage préoccupé par les conditions sociales et matérielles de la classe ouvrière, et notamment les questions de logement et d'éducation auxquelles il consacre une grande partie de son activité au sein des associations dans lesquelles il est engagé.

2.1.2 Henry Baudin et l'Art social

Issu d'une famille très modeste, Baudin milite en effet avec ferveur en faveur des plus démunis. « Très épris de l'amélioration morale, hygiénique et matérielle des classes laborieuses »⁸², il s'engage activement dans plusieurs associations militantes⁸³, notamment en tant que vice-président de la Société pour l'Amélioration du Logement. C'est pour elle qu'il crée en 1906 une commission permanente qui s'occupe en priorité des questions d'assainissement et d'hygiène de l'habitat. C'est dans cette optique qu'il écrit en 1904 *La maison familiale à bon marché*, et en 1905 *Rôle sociale de l'hygiène*. Ses contemporains l'ont présenté comme un « sociologue convaincu et sincère dont l'idéal aspirait à une humanité meilleure, instruite et organisée, basée sur le collectivisme »⁸⁴.

Suivant ces mêmes idéaux, Baudin participe en 1902 à la fondation de l'Union pour l'Art Social. Créée sous l'impulsion de l'éditeur genevois Charles Eggimann, cette association s'organise autour d'un petit comité d'artistes, écrivains et musiciens, ainsi qu'avec la participation de membres du parti socialiste et de représentant des associations ouvrières.

La section genevoise de l'Art social « poursuit avant tout un but d'éducation esthétique »⁸⁵ et est destinée aux couches les plus pauvres de la société. Indépendamment de tout positionnement politique ou religieux, l'association propose de « mettre à la portée de tous les jouissances artistiques qui sont trop souvent le privilège exclusif d'une classe »⁸⁶. Pour des entrées à 0.50 centimes, elle propose des concerts, des lectures publiques, des représentations théâtrales, des visites muséales, et des projections lumineuses avec pour but « d'élever le goût du public »⁸⁷.

2.1.3 La Comédie : première collaboration entre Éric Hermès et Henry Baudin

Les membres du comité d'Art Social, poursuivant ce but éducatif, non seulement des ouvriers, mais du public en général, décident de financer l'initiative du comédien Ernest Fournier qui propose l'édification d'un bâtiment exclusivement dédié aux représentations théâtrales, qui permettra de « faire

⁸² J.Z., « Nécrologie Henry Baudin, architecte », dans : *Bulletin technique de la Suisse Romande*, 56, 1930, p. 35.

⁸³ D'après nos recherches, Hermès n'est pas membre actif de ces associations.

⁸⁴ Vincent, Louis, « Henry Baudin, article nécrologique », dans : *Das Werk*, 16, 1929, p.380.

⁸⁵ Viollier, W, *L'art social à Genève*, Saint-Blaise, Delachaux & Niestlé, 1908, p.17.

⁸⁶ *Ibid.*, p.10.

⁸⁷ *Idem.*

connaître les œuvres intéressantes du théâtre français et étranger, moderne et classique, ayant une valeur littéraire, artistique, sociale ou morale »⁸⁸.

Grâce aux plans d'Henry Baudin naît le théâtre de La Comédie au Boulevard des Philosophes (ill.48). C'est à cette occasion que pour la première fois, Éric Hermès est appelé à collaborer avec l'architecte. A l'intérieur du bâtiment, Hermès opte pour la couleur. Il réalise des mosaïques et des peintures sur le plafond. Il crée également les cartons pour le rideau de scène (ill.51-55). A l'extérieur du théâtre, il orne la molasse qui recouvre la façade de bas-reliefs: il sculpte des masques – la Tragédie, la Comédie et la Satire⁸⁹ (ill.50) – sur les clés de voûte des portes principales, et taille des médaillons rectangulaires à motifs floraux et animaliers au-dessus des grandes fenêtres ; et représente un jeune homme nu entre deux pégases « à la manière assyrienne »⁹⁰ sur le fronton (ill.56). Cette dernière représentation symbolise l'inspiration poétique, et semble prendre ses sources dans *The death of Medusa I* de Burne Jones (ill.57). En effet, les éléments décoratifs que propose Hermès pour le théâtre de La Comédie s'inscrivent dans le courant des avant-gardes contemporaines locales et internationales. Comme l'a noté Christine Amsler, Hermès s'inspire de la Sécession viennoise pour sculpter les médaillons rectangulaires de la façade : « Le motif des bouquets est librement repris d'une décoration de plafond en stuc conçue par Joseph M. Olbrich (1867-1907) pour une exposition à Mannheim (1907)⁹¹ » (ill.58) ; « tandis que les grandes effigies qui rythment la frise allégorique du rideau de scène, aujourd'hui disparu, affichent une carrure toute hodlérienne »⁹².

L'impact de la participation décorative d'Hermès est d'envergure ; elle apporte en effet un souffle de modernité à l'ensemble du projet architectural.

« Grâce à la collaboration d'Éric Hermès, un artiste polyvalent plus particulièrement engagé dans le renouveau des arts décoratifs appliqués à l'architecture, le style néo-Louis XVI, qui prédomine dans les avant-projets de Baudin, est largement remplacé ou complété par un ensemble d'interventions dans l'esprit des avant-gardes contemporaines »⁹³.

Suite à la réalisation du théâtre de la Comédie, d'autres collaborations entre Hermès et Baudin auront lieu, en particulier des projets de villas privées. Notamment à Clarens, à Vevey, et à Chêne-Bourg. Entre 1917 et 1919, ils participent également ensemble à la réalisation de logements économiques mandatés par la Ville de Genève dans le quartier des Pâquis.

La réalisation de la villa Rive-Bleue à Versoix marque leur dernière collaboration en raison de la mort prématurée de l'architecte à l'âge de 53 ans.

⁸⁸ Note J.-A. Buscarlet, acte 242 du 20.06.1911, statuts de « La Comédie » S.A., art.2 (cité par : Amsler 1995, p.583).

⁸⁹ Les mascarons qui surmontent les portes d'entrée principales du théâtre sont les portraits d'Ernest Fournier, sa femme Lily Fournier-Brélaz et de l'architecte Henry Baudin.

⁹⁰ Baudin, Henry, « Das Theater der Comédie in Genf », dans : *Das Werk*, Winterthur, 1,6,1914, p.6. (cité par : Amsler 1995, p. 588).

⁹¹ Amsler 1995, note de bas de page 49.

⁹² *Ibid.*, p.588

⁹³ *Idem.*

2.2 L'image du travail sur les tympans sculptés des entrées d'immeubles

Entre 1917 et 1923, Hermès est appelé à décorer pour la Ville de Genève deux immeubles à « logements économiques » dans le quartier des Pâquis.

Suite au legs de l'agent de change Charles Galland (1816-1901), la Ville hérite en effet de la somme de huit millions et demi de francs or dont elle dépensera la majeure partie (sept millions) pour la construction d'un nouveau musée, le Musée d'Art et d'Histoire, sis à la rue Charles Galland, en hommage à son généreux donateur⁹⁴.

Le reste du legs, soit un million et demi, sera utilisé pour créer le Fonds Galland, destiné à la construction de logements économiques⁹⁵ en faveur des ouvriers et de leurs familles. Parmi les logements à loyer modéré construits grâce à ce fonds, deux immeubles sont décorés par Éric Hermès : le premier donne sur la rue de la Navigation et la rue de Zurich ; le second bâtiment est situé à l'angle de la rue du Léman et de la place de la Navigation.

— Les lieux de gerbe et les vendangeuses

Construits entre 1917 et 1919, cet ensemble de « logements hygiéniques à bon marché » comprend quatre immeubles mitoyens en forme de U et bordés par les rues de Zurich, Léon Nicole, du Levant et de la Navigation.

Le projet a été conçu simultanément par les architectes Charles Bizot et Henri Garcin, chargés de dessiner les immeubles centraux; et par Henry Baudin qui réalise les deux immeubles de tête –sis au n°10 de la rue de Zurich et au n°9 de la rue de la Navigation⁹⁶.

Même si les immeubles conçus par Baudin se caractérisent par leur architecture sobre et dépouillée, on trouve cependant des éléments décoratifs au-dessus des portes d'entrée de chaque immeuble. Ces dernières sont comprises dans des porches à voussures et couronnées d'un tympan sculpté en bas-relief par Éric Hermès⁹⁷.

Le tympan de la rue de la Navigation représente deux vendangeuses accroupies, occupées à cueillir de leurs propres mains les grappes d'une vigne (ill.59). La position des figures s'adapte à la forme cintrée du cadre ; ces deux femmes occupent toute la surface du tympan. La composition s'articule autour d'un axe central, occupé par la vigne. De part et d'autre de celle-ci, les vendangeuses sont disposées de manière symétrique et se font face. Celle de droite est concentrée sur sa tâche, tandis que sa compagne regarde distraitement dans une autre direction.

Le traitement sculptural de l'artiste se mesure par le rendu du drapé des habits des femmes : les plis des robes sont légers et souples, tombent en cascade et se retroussent au contact avec le sol.

Le tympan de la rue de Zurich illustre deux hommes moustachus occupés à lier ensemble une gerbe de blé (ill.60). Celui de droite est accroupi, tandis que celui de gauche s'aide du poids de son corps

⁹⁴ Le Musée d'Art et d'Histoire est situé au n°2 rue Charles Galland.

⁹⁵ Lescaze, Bernard, *La Société coopérative d'habitation Genève & l'histoire du logement social à Genève XIXe & XXe siècles : 1919-1994, 75 ans de la Société coopérative d'habitation Genève*, Genève, Société coopérative d'habitation Genève, 1994, p.256.

⁹⁶ Frommel, Bénédicte, *Rue du Levant 2-4, de la Navigation 9 et de Zurich 10*, Document inédit conservé à l'Inventaire des Monuments d'Art et d'Histoire du Canton de Genève.

⁹⁷ Selon Bénédicte Frommel, tous les éléments du décor sont en pierre artificielle.

pour presser les tiges. Les travailleurs sont vêtus d'habits clairs et moulants qui mettent en évidence la musculature de leur corps. Le travail de l'artiste accentue l'effort fourni par les deux hommes par une exagération de la musculature de leurs bras qui n'est pas sans évoquer les sculptures de Michel-Ange.

Les paysans sculptés sur ce tympan sont fort semblables aux gymnastes de la salle d'Onex. On pense non seulement aux peintures qui ornent la salle de gymnastique, mais aussi aux deux gymnastes sculptés sur les bas-reliefs qui flanquent le porche d'entrée de l'école-mairie d'Onex et qui sont probablement la première intervention sculpturale d'Éric Hermès dans un projet décoratif architectural.

Tandis que les gymnastes d'Onex arborent des valeurs nationalistes (« l'expression des visages, la musculature saillante des corps à moitié nus, la position victorieuse des deux figures masculines en mouvement de marche, l'une brandissant une épée, l'autre portant un drapeau, illustrent le message patriotique gravé dans la pierre : « Frappons pour la patrie », « Marchons pour la liberté »⁹⁸) les travailleurs de la rue de Zurich illustrent plutôt la sensibilité de l'artiste pour la vie paysanne et son dur labeur.

En 1919, Hermès reprend la figure du paysan pour décorer cette fois la villa d'un riche industriel à Chêne-Bourg (ill.62).

Située au n°46 de l'avenue Petit-Senn, cette villa fut également bâtie par Baudin à la demande d'Emile Friedrich, propriétaire de l'usine Randon. Ce dernier était « un important fabricant de bougies, de savon et de graisses alimentaires (margarine et huiles Saïs) »⁹⁹ qui contrôlait tout un réseau d'entreprises industrielles basées sur la commune.

Sur le fronton cintré qui surmonte la porte principale de la villa Friedrich, Hermès a choisi de représenter un couple de moissonneurs à l'heure du repos, assis dos à dos appuyés sur une gerbe d'épis. La jeune fille confectionne une longue guirlande de fleurs, tandis que son compagnon joue de la flûte.

L'organisation de la composition ainsi que la manière de représenter les personnages (musculature proéminente, rendu des drapés, expressions des visages, etc.) rappellent également les décors des immeubles ouvriers des Pâquis, ainsi qu'un autre décor contemporain réalisé entre 1916 et 1918 par le sculpteur François Bocquet sur la porte de la Maison du Faubourg à Saint-Gervais¹⁰⁰ (ill.63). Ce motif sculpté illustre les thèmes du travail et de la famille. Il est composé de façon similaire au tympan d'Hermès, avec une construction symétrique de l'espace qui évoque la stabilité et le calme. On y trouve par ailleurs les personnages dans la même position assise qui contribue à accentuer l'impression de repos qui se dégage de la scène. Il est probable qu'Hermès se soit inspiré de ce relief pour composer son décor à la villa Friedrich. On pense également que l'emblème de la Société Coopérative Suisse de Consommateurs (S.C.S.C.) ait été une possible source d'inspiration de l'artiste

⁹⁸ Marti 2009, p.16.

⁹⁹ Frommel, Bénédict, *Les chemins de fer du canton de Genève, étude historique 1840-1960*, DAEL, Etat de Genève, Service des Monuments et de Sites, 2004, p.115.

¹⁰⁰ Bâtie par Alexandre Camoletti, la Maison du Faubourg réunit un siège d'association ouvrière avec une salle de réunion, une brasserie et des ateliers d'artistes sous les combles.

(ill.64). Cette enseigne illustre une gerbe d'épis de blé - similaire à celle dessinée par Hermès - qui domine le premier plan de la composition, tandis que l'arrière-plan est occupé par des paysans labourant les champs : à droite, un homme lie des épis ; à gauche, une femme fauche les blés.

On pourrait d'ailleurs supposer que cet emblème ait inspiré non seulement le décor de la villa Friedrich, mais peut-être également ceux des immeubles économiques de la place de la Navigation.

— Les paysans de la place de la Navigation

En février 1923, la Ville de Genève décide de poursuivre la construction des immeubles économiques du quartier des Pâquis en achetant les parcelles n° 2640 et n°1284 à l'angle de la rue du Léman et de la place de la Navigation. Deux immeubles locatifs seront construits à cet emplacement sous la direction de l'architecte William Henssler (1875-1951), dans une ligne architecturale comparable à celle pratiquée en Allemagne au début du XX^{ème} siècle¹⁰¹. Au niveau du rez-de-chaussée, ces bâtiments ressemblent beaucoup à ceux qui ont été édifiés par la Ville six ans auparavant à la rue de Zurich : on retrouve le socle des bâtiments composé d'un soubassement en roche, le recouvrement en pierre calcaire (de Meillerie) pour le rez-de-chaussée, et les ouvertures en arc de cercle avec des voussures sur les portes principales qui sont également surmontées d'un tympan.

Vraisemblablement satisfaite du résultat esthétique des portes d'entrée des immeubles ouvriers de la rue de Zurich, la Ville rappelle Éric Hermès pour orner dans le même style les portes des nouveaux immeubles.

Pour décorer ces deux tympans, Hermès reprend la technique sculpturale du bas-relief et le thème des travaux aux champs. Il modifie cependant la construction de ses compositions. Pour le fronton donnant sur la place de la Navigation (ill.66), il choisit de représenter une paysanne flanquée d'épis de blé au centre du tympan. Elle nous fait penser à la déesse de l'agriculture Cérès, bien que sa tâche soit plus humble ; elle est en effet occupée à moissonner les blés à l'aide de sa faucille. Pour faciliter sa tâche, elle a posé un genou au sol, tandis que la ligne de son dos courbé suit l'arc en demi-cercle du tympan. La moissonneuse est représentée de profil, pieds nus, coiffée d'un foulard et habillée d'une robe à manches courtes formant une succession de plis au niveau des jambes. La facture est simple et claire. Hermès remet la figure principale au premier plan et la détache sur un fond neutre, dépourvu de garnitures. Seule une frise ornementale décorative souligne l'arc en plein cintre du fronton.

Tandis que le thème de la moisson évoque le mois de juillet du calendrier des travaux champêtres, la scène de taille de la vigne surmontant la porte d'entrée de la rue du Léman fait référence au mois de mars (ill.67). Un paysan de profil y est représenté, entouré de part et d'autre d'une vigne fortement stylisée dont il est en train de couper les branches à la hache. Le jeune homme est représenté torse nu, vêtu d'un pantalon trop court qui expose ses pieds dénudés. L'effort au travail le contraint à se mettre à genoux et à voûter son dos.

¹⁰¹ Koelliker, Martine, *Immeubles place de la Navigation 4 et rue du Léman 11*, document inédit, Conservation du patrimoine architectural, ville de Genève, 1992. Mémoires du Conseil Municipal des années 1923 - 1925.

2.3 Analyse formelle et comparative des tympans sculptés

Maintenant que nous avons décrit les tympans, il s'agit à présent d'approfondir notre étude par une analyse formelle et comparative des reliefs sculptés.

2.3.1 Le rapport entre le cadre et la figure

La position courbée caractéristique dans laquelle est représenté le paysan du tympan qui orne l'immeuble de la place de la Navigation nous amène au questionnement suivant : la position du travailleur est-elle imposée par la forme cintrée du fronton, ou bien contient-elle en sus un message implicite ?

Si l'on observe d'autres reliefs sculptés par l'artiste à cette époque, on constate que les cadres qui contiennent les bas-reliefs semblent effectivement dicter la position des figures représentées. Prenons par exemple les deux bas-reliefs en plâtre prévus pour la façade nord du Museum (1915). Le premier représente une antilope (ill.72). Pour rentrer dans la forme rectangulaire du cadre, l'artiste contraint le corps de l'animal à adopter une posture insolite: l'animal est placé sur la ligne diagonale du cadre ; les pattes frontales et le cou du quadrupède sont pliés en arrière, tandis que ses pattes postérieures sont surélevées à l'aide d'un petit socle qui place, non sans humour, l'arrière train de l'animal juste dans l'angle de l'oblique. Le motif du second bas-relief représente un lévrier et son chiot (ill.73). La chienne est représentée à quatre pattes, ses membres et son dos accompagnant les formes rectilignes du cadre, tandis que la tête a une étrange forme d'angle droit. De manière similaire, les pégases qui ornent le tympan de La Comédie conforment leur corps à la figure du fronton. Les deux chevaux sont représentés de profil et couchés, leurs ailes dépliées ont des formes géométriques imposées par les rampants du fronton triangulaire. Remarquons aussi que cette tendance à la géométrisation préfigure le style Art déco des années 1925.

Même s'il paraît clair que la figure s'adapte au cadre qui la contient, certaines postures de travailleur, comme par exemple celles des *lieurs de gerbe* ou de la *moissonneuse* de la rue du Léman, suggèrent aussi une possible inspiration de Millet, notamment les gravures intitulées *Les travaux des champs* (ill.69) ou le tableau *Un paysan se reposant sur sa houe* (1860-62) (ill.71). D'autres postures, comme celle du paysan qui coupe la vigne genou à terre avec son outil en main, n'est pas sans analogie avec la posture qu'adopte l'un des travailleurs dans *Les casseurs de pierres* de Courbet (1849) – peinture détruite à Dresde pendant les bombardements de la Deuxième Guerre mondiale (ill.70).

Au-delà de ces éventuelles réminiscences du passé, il nous semble évident que la posture courbée donnée aux paysans par Hermès vise également à illustrer le caractère pénible de l'effort au travail et à nous rappeler les conditions économiques précaires des paysans devenus ouvriers urbains. En ce sens, Hermès est proche de l'engagement social des réalistes français pour lesquels la figure du paysan symbolise les profondes transformations socio-économiques causées par la révolution industrielle.

2.3.2 La composition du fronton cintré

La composition symétrique du décor est l'une des constantes qu'on retrouve dans tous les tympans sculptés de l'artiste. Vraisemblablement, Hermès organise sa composition autour d'un axe central. Sur les premiers tympans réalisés vers 1919, cet axe central est occupé par un élément de la nature : par exemple une gerbe d'épis reliés sur le tympan de Chêne-Bourg. De part et d'autre de cette gerbe, sont assis un paysan et une paysanne pratiquement dans la même posture, leur dos en appui contre la gerbe d'épis. On retrouve la même composition sur les tympans des Pâquis : celui de la rue de Zurich a pour axe central des épis de blé, celui de la rue de la Navigation, une vigne chargée de grappes. Sur chaque composition, deux paysans sont disposés de part et d'autre de l'axe central, dans des positions similaires, les uns liant des gerbes, les autres en pleine vendange.

L'organisation du champ décoratif reprend bien entendu les principes classiques de la composition, ceux de l'axialité et de la symétrie bilatérale. On retrouve cette organisation par exemple sur les tympans néo-renaissance, ornements généralement d'armoiries au centre de la composition flanquées de part et d'autre par des personnages assis et adossés (ill.65).

Hermès avait déjà employé cette composition classicisante sur le *sgraffito* qui couronne l'entrée de l'immeuble au n°3 de l'avenue Gallatin (~1912) (ill.68). Une Nativité profane orne le tympan en plein cintre qui surmonte la porte principale de l'immeuble. La forme de l'arc est délimitée par une mouluration ornementale constituée en alternance de grains longs et de grains courts. Le langage décoratif fait référence à l'art grec. Mais la technique du *sgraffito*, en parallèle avec d'autres éléments du décor (notamment la ferronnerie des portes d'entrée), nous renvoie aussi à l'esthétique de la Sécession viennoise¹⁰².

Nous avons déjà rencontré cette convergence entre modernité et tradition sur les bas-reliefs qui ornent la façade de La Comédie. On retrouve cette même composition symétrique et l'inspiration sécessionniste sur un autre décor contemporain : le bas-relief sculpté de la fontaine de la villa Elfenau à Berne (1915) (ill. 74).

Si les éléments de la nature telle que les gerbes d'épis et la vigne occupent l'axe central des tympans réalisés en 1919, il n'en va pas de même pour les tympans réalisés en 1923. Bien que la symétrie axiale soit aussi présente sur ces tympans, on remarque une évolution du motif représenté. Hermès place en effet la figure du paysan directement au centre de la composition, et il déplace les éléments de la nature sur les bords de l'image : c'est maintenant le paysan qui est le centre de son univers.

Alors que les premiers tympans d'Hermès montraient la nature comme l'élément central de la composition, c'est ici la figure du paysan, ou plutôt du travail paysan, qui occupe la première place.

L'importance de la figure du travailleur est aussi accentuée par l'emplacement du décor dans l'ensemble architectural, comme nous allons le voir maintenant.

¹⁰² Massaglia 1991, p.111.

2.3.3 L'emplacement du décor et le motif représenté.

Placé en couronnement de la porte principale, le décor d'Hermès contraste avec les lignes sobres et épurées de l'architecture. Il se distingue non seulement par ses formes courbes qui accompagnent l'arcature en demi-cercle du tympan, mais aussi par le motif représenté : le travail aux champs.

A vrai dire, si l'on regarde attentivement les cinq tympan, on découvre que les bas-reliefs sculptés n'illustrent que deux travaux : les vendanges et les moissons. La culture du raisin et du blé est une représentation iconographique largement en usage dans le monde chrétien comme symbole du sacrifice du Christ, représenté dans la liturgie par le vin et le pain.

Etant donné l'implication d'Hermès – à partir des années 1915 - dans le renouveau de l'art religieux, on peut se demander à quel point ces tympan ont une connotation chrétienne. Les tympan de la rue de Zurich et ceux de la rue de la Navigation sont non seulement protégés par la saillie des voussures qui ressemble à un portique roman, mais ils sont également accompagnés d'un chapiteau composite placé entre deux arcades, face à la cour (ill.61). Au sein d'un feuillage fortement stylisé, deux têtes de béliers sont représentées à l'angle de ce chapiteau. En rassemblant dans le même décor la vigne, le blé et le bélier, peut-on conclure qu'Hermès a voulu relier la figure du paysan à celle du sacrifice ?

En ce sens, l'iconographie qu'emploie Hermès s'imprègne d'une morale protestante selon laquelle le travail devient un acte de dévotion et de piété. Contrairement au mendiant qui est réprouvé pour sa fainéantise, le travailleur incarne la figure de la discipline et du labeur, et est ainsi plus digne de recevoir l'amour de Dieu¹⁰³.

Si d'une manière générale, Hermès représente presque toujours le paysan au travail dans ses œuvres, il en va cependant autrement de son illustration de la maison de Chêne-Bourg destinée à un riche industriel et dont il a orné l'entrée d'une scène d'ouvrier au repos. On peut ici se questionner sur la raison de cette différence... Hermès souhaite-il apaiser la conscience du propriétaire des lieux avec cette représentation idéale ? Hermès a-t-il au contraire pour but de rappeler au patron les besoins humains de ses ouvriers ?

Quoi qu'il en soit, qu'il s'agisse d'un logement économique ouvrier ou de la villa d'un riche industriel, Hermès réalise ses décors avec la même attention artistique et le même souci de la composition. De plus, par la démocratisation de son art, Hermès se place dans la continuation du mouvement Arts & Crafts britannique, et notamment les aspirations promulguées par William Morris.

« Il (W. Morris) a rêvé (...) que le sort de l'ouvrier changeât, que l'ouvrier redevînt quelque peu l'artisan qu'il était jadis, (...) et que, le plus possible et le plus souvent possible, il fît œuvre d'art (...). Il a voulu que le travail fût une joie, et non (...) un acte machinal qui le diminue, qui souvent le dégrade. Il a rêvé aussi de libérer l'ouvrier du milieu, pour longtemps encore, trop malsain des villes ; il a rêvé, en un mot, la régénération le relèvement de l'homme dans l'ouvrier. Il a demandé que le beau, l'art, les clartés, les joies de l'art et du beau, n'appartinssent pas seulement à une classe plus ou moins nombreuse de privilégiés, dont beaucoup sont les oisifs, à la classe dite supérieure, mais que l'art, le

¹⁰³ Berchtold, Alfred, *La Suisse romande au cap du XXème siècle : portrait littéraire et moral*, Lausanne, Payot, 1963, pp.132-139.

beau entrassent, comme la lumière du ciel ou l'air pur, aussi bien dans la demeure la plus humble, dans celle de l'artisan et du paysan, que dans la maison du riche »¹⁰⁴.

2.4 Conclusion

Comme ce chapitre a contribué à le soulever, les cinq tympans sculptés par Éric Hermès montrent sa sensibilité aux problématiques sociales de son temps. Personne mieux qu'Henry Baudin n'a su révéler cette facette humaniste dans la personnalité d'Hermès, dont il dit lui-même :

« Invinciblement attiré par le côté douloureux et tragique de la vie, il [Hermès] éprouve le besoin de se pencher vers les humbles, les travailleurs, les miséreux, et de glorifier le labeur, l'effort, la lutte, ces conditions essentielles d'une existence équilibrée et saine. Il aime, en un mot, tout ce qui vit, travaille, peine et souffre (...) »¹⁰⁵.

Le sujet paysan est un motif qui apparaît tôt dans l'œuvre de l'artiste, mais auquel il fera recours tout au long de sa carrière. Tout d'abord simple représentation esthétique de scènes de vie paysannes (ill.78), cette thématique évolue ensuite vers un discours social, voire religieux.

On retrouvera la représentation du paysan d'une part dans la décoration des églises par l'illustration des paraboles, notamment celle du semeur ; et d'autre part dans une série d'affiches publicitaires conçues entre 1934 et 1940. Les affiches vantant les engrais Lonza-Dünger (ill.76), celles qui font la promotion touristique de Zinal en Valais, ou les cartes postales conçues pour le comité suisse de la Fête nationale à l'occasion de la Fête du premier août de 1936¹⁰⁶ sont quelques exemples (ill.75 et 77).

Pour terminer, nous aimerions citer ces mots de Baudin qui montrent avec justesse et sensibilité comment l'artiste Éric Hermès voyait ses frères humains : « Le caractère expressif de ces œuvres réside en partie dans le choix du sujet dont la source d'inspiration est presque entièrement contenue dans les gestes, les attitudes, les mouvements et les actes héroïques de l'effort humain, de la lutte et du travail, car Hermès qui se penche même sur le labeur des humbles, aux besognes usuelles et faciles, mais utiles, est, par excellence, l'apologiste du travailleur et du travail »¹⁰⁷.

Hermès qui s'émeut du travail des gens simples, sera lui-même un travailleur infatigable – puis qu'il créera inlassablement jusqu'en 1971, l'année de sa mort.

¹⁰⁴ Lahor, Jean, *W. Morris et le mouvement nouveau de l'Art décoratif*, Genève, Eggimann, 1897, p.9.

¹⁰⁵ Baudin 1917, p.72.

¹⁰⁶ « Avant la fête nationale », dans : *L'Express* du 30.07.1936.

¹⁰⁷ Baudin, Document inédit, Archives d'Architecture de l'Université de Genève (IAUG), VIN13.

«L'art mettra à la portée des humbles les choses les plus hautes »
Ernest Christen¹⁰⁸

3. Sous la lumière du sacré — Décors religieux de l'entre-deux-guerres

Si les préoccupations sociales liées aux conditions de logement de la classe ouvrière, engendrées en grande partie par l'industrialisation des pays européens, suscitent des questionnements politiques, il en va de même dans le domaine religieux. En effet, différents regroupements confessionnels chrétiens, aussi bien catholiques que protestants, se mobilisent en faveur des plus démunis, œuvrant non seulement sur le plan matériel en vue d'une amélioration de la qualité des logements populaires, mais aussi sur le plan spirituel, avec l'idée de les aider à former et élever leur esprit.

Éric Hermès s'engage sur les deux fronts: d'une part dans le domaine social, comme on l'a déjà vu, notamment avec la sculpture de tympans sur des immeubles ouvriers, mais aussi en participant à l'ornementation de nombreuses lieux de culte des deux confessions.

Les aspirations sociales et chrétiennes d'Hermès n'ont pas échappé à la plume de Baudin. Selon lui, l'œuvre de l'artiste est empreinte d'une « grandeur sereine, âpre et sévère, qui fait songer à la poésie de Verhaeren et à la musique de Bach (...) »¹⁰⁹. Ces derniers ont en effet dépeint magistralement les peines des petites gens, le premier à travers ses poèmes sur les laissés-pour-compte de la société, et le second en imprégnant sa musique de l'essence de l'esprit luthérien.

Nous allons aborder dans le présent chapitre le rôle joué par Éric Hermès dans le mouvement du renouveau de l'art religieux qui se manifeste en Suisse romande pendant l'entre-deux-guerres, à travers l'étude de ses interventions décoratives dans le domaine de l'art religieux, réalisées entre 1916 à 1945. Après une analyse rapide de ses premières décorations en terre catholique, nous nous intéresserons plus particulièrement à sa participation à l'ornementation de certaines églises reformées du canton de Genève.

3.1 Le « renouveau de l'art sacré »

Suite à la Réforme, et notamment en raison de l'iconoclasme qui en découle, le monde de l'art et celui de l'église restent longtemps éloignés l'un de l'autre. Ce n'est qu'à la fin du XIX^{ème} siècle que la Suisse romande voit apparaître timidement quelques indices d'une volonté de rapprochement. Certains peintres protestants - Paul Robert (1850-1923), Eugène Burnand (1850-1921) - tentent de réconcilier l'art et la foi à travers une attitude moralisatrice et évangélique¹¹⁰. Parallèlement, on assiste à une transformation de la peinture murale et de vitraux dans les églises. En 1895, la cathédrale de Fribourg reçoit un nouvel ensemble de vitraux conçus par József Mehoffer (1869-1946), dont le

¹⁰⁸ Christen, Ernest, « Symbolisme », dans : *Pages d'art*, sept 1921, p.278.

¹⁰⁹ Baudin 1917, p.79.

¹¹⁰ Gamboni, Dario, «Route ouverte, route barrée : l'art d'église protestant », dans : *19-39, la Suisse romande entre les deux guerres*, Collectif de recherches de l'Université et musées lausannois, Lausanne, Payot, 1986, pp. 73-81.

langage Art nouveau se distingue par sa modernité. En 1908, Louis Rivier, réintroduit la peinture murale au temple de Mex¹¹¹.

Le premier conflit mondial s'accompagne d'un retour des valeurs chrétiennes. Dès 1915, on assiste à un mouvement de renaissance des arts religieux qui connaîtra une importante expansion pendant la période d'entre-deux-guerres – aussi bien en Suisse romande que dans le reste de l'Europe. L'attention que lui accorde le public romand témoigne de l'importance que joue ce mouvement dans la vie culturelle de l'époque.

3.2 Les décors catholiques :

Arrière petit-fils du pasteur de Brandebourg, Hermès est de confession luthérienne. Cependant, ses premières interventions décoratives dans le domaine de l'art religieux se concrétiseront dans deux lieux de culte catholiques¹¹².

Pendant les années de la Première Guerre mondiale, Hermès s'installe avec sa famille dans le petit village valaisan de Vérossaz. C'est ici qu'il s'initie non seulement à l'art religieux, mais aussi à celui des vitraux avec la décoration de la chapelle Sainte-Marguerite. La campagne décorative de la chapelle se réalise en effet en deux temps. En 1916, les parois du chœur et celles du transept sont ornées des peintures murales d'Éric Hermès représentant les quatre évangélistes et deux personnages de l'Ancien Testament : le roi David jouant de sa lyre et Moïse avec les tables de la loi (ill.79 et 80). Parallèlement, le retable de l'autel est remanié. Hermès sculpte le fronton triangulaire du maître-autel d'un médaillon adossé à deux *putti* portant un feston (ill.82). L'année suivante, on installe sur les bras du transept deux autels consacrés l'un, à la Vierge à l'Enfant ; l'autre, à Saint-Joseph. On décide alors d'ornementer les baies du transept de vitraux. Hermès composera les cartons dans une ligne Art nouveau, qui seront réalisés par l'atelier Jourdin à Genève (ill.81 et 83).

Tout comme René Martin à la chapelle Saint-Christophe de la Sage (1919), François de Ribaupierre à la chapelle Saint-Georges à La Forclaz (1927), ou Edmond Bille à l'église de Saint-André à Chamoson (1929), Hermès est l'un de ces rares peintres qui bien que de confession protestante, s'adonne à l'ornementation d'églises des deux confessions. Ce phénomène se manifeste d'avantage en Valais, lieu fréquenté par les artistes en quête de pittoresque et d'« authentique »¹¹³.

De retour à Genève, Hermès décore en 1921 la chapelle catholique Saint-Martin à Onex¹¹⁴. Il s'inspire de la *Légende Dorée* pour composer une grande peinture murale sous la forme d'un triptyque. Chaque volet de ce dernier représente l'un des trois événements les plus significatifs de la vie du saint : le partage du manteau ; Martin, évêque de Tours ; le saint sur son lit de mort. Des inscriptions en latin se déroulent de part et d'autre du volet central, et complètent ainsi la scène narrative (ill.84).

¹¹¹ Gamboni, Dario, *Louis Rivier (1885-1963) et la peinture religieuse en Suisse romande*, Payot, Lausanne, 1985, pp. 21-33.

¹¹² L'intérêt qui porte Hermès vers les sujets religieux apparaît tôt dans sa peinture de chevalet : *Scène biblique* (1904), *Jésus au milieu de docteurs* (1915), *Le Bon Berger* (1916), *La déploration du Christ* (1917) (voir : Hodler et ses épigones : catalogue exposition-vente, Galerie Pierre-Yves Gabus, Genève, Hôtel de Bergues, 29 mars-26 avril 1984, SIK-ISEA).

¹¹³ Gamboni, 1985, p.28-29.

¹¹⁴ Détruit lors d'une restauration vers 1960, nous avons connaissance de ce décor grâce à une image parue dans *La Patrie Suisse*, 02.03.1921.

Simplicité, ordre et symétrie dominent la composition décorative de ces deux chapelles. D'un point de vue stylistique deux influences se remarquent: l'influence hodlérienne, notamment dans le traitement de la ligne de la composition ; et l'esprit Art nouveau présent sur les vitraux de Vérossaz ainsi que sur les motifs ornementaux de la table de communion de la chapelle d'Onex. Sur le plan iconographique, Hermès recourt aux textes bibliques et hagiographiques.

3.3 Les décors protestants :

En 1921, Éric Hermès rencontre le pasteur Ernest Christen qui, depuis 1919, se mobilise pour la transformation intérieure de son temple à Carouge¹¹⁵. Décrit comme un « homme d'action, (...) animé par l'amour de l'art et qui, sans attendre personne, convainc, et entraîne tout le monde »¹¹⁶, le pasteur de Carouge trouve dans la collaboration avec Hermès la clé pour accomplir son rêve: restaurer son temple à la gloire de Dieu.

L'intervention décorative d'Hermès au temple de Carouge marque le début d'une série de décors religieux dans le milieu protestant. Aux côtés de Christen, Hermès décore encore le temple de Saint-Jean (1932), et celui du Petit-Saconnex (1945). On trouve aussi d'autres de ses décors dans les temples de Genthod (1938), de Dardagny (1941) et de Cointrin (1944).

Il est intéressant de s'attarder sur la figure du pasteur Christen, non seulement en raison de sa collaboration avec Hermès, mais aussi parce qu'il joue un rôle central dans le mouvement du renouveau de l'art sacré au sein de l'église réformée.

3.3.1 La voie tracée par Ernest Christen :

Renonçant à une carrière de violoniste à Bruxelles sous la direction d'Eugène Ysaÿe, Ernest Christen est appelé à rejoindre son père et son frère dans la voie du pastorat. Toutefois, l'amour de l'art ne le quittera jamais, et il tentera tout au long de son parcours religieux de laisser la place à diverses manifestations artistiques dans la liturgie de l'église réformée. Il en exposera par ailleurs les fondements théoriques dans sa thèse rédigée à l'Université de Genève en 1899, *Zwingli avant la réforme de Zurich*, dans laquelle il critique l'ascétisme qui règne dans les lieux de culte calvinistes : « Nos temples sont inhospitaliers, d'une nudité qui ne peut en aucune façon édifier (...) : il est temps de réintroduire [dans le sanctuaire] les peintures murales, la musique instrumentale, les fleurs, les lumières sur la table sainte, l'art dramatique, les mystères. Tous les arts – et non seulement l'art oratoire - doivent glorifier Dieu»¹¹⁷.

Encouragé par l'enseignement du pasteur Louis Choisy (1831-1911), l'un des premiers pasteurs de Genève à proposer une révision de la liturgie protestante, Christen s'attache à réintroduire les arts

¹¹⁵ Pour une analyse complète de la décoration du temple de Carouge, voir : Gamboni, Dario, *Rapport sur la décoration du temple de Carouge*, Document inédit, Archives de Carouge, 1989. On la préfère à celle de Rudaz qui comporte plusieurs erreurs de datation et d'attribution. Voir : Rudaz, Patrick, « Temple de Carouge, un ensemble décoratif à la gloire de Dieu », dans : *Carouge, Foyer d'art sacré 1920-1945*, catalogue d'exposition, Musée de Carouge, Ville de Carouge, 1998, pp.89-111.

¹¹⁶ Bouvier, Jean Bernard, *Eglises, émaux et vitraux*, Neuchâtel-Paris, Attinger, 1937, p.16.

¹¹⁷ Christen, Ernest, *Route ouverte*, Genève, Labor et Fides, 1945, pp.30-31.

dans la communauté reformée. Vers 1908, il commence par la restauration de la paroisse de Vernier, datée de 1837. C'est grâce au mécénat d'un riche paroissien que Clement Heaton (1861-1940), décorateur et verrier d'origine anglaise, est invité à décorer le temple, qui, de triste chapelle se transforme en « vrai sanctuaire »¹¹⁸. D'après Christen, la rencontre avec Heaton fût une « révélation ». En regardant les cartables de l'artiste, remplis d'esquisses des basiliques italiennes, il découvre toute la richesse des symboles chrétiens. Il écrira à ce propos : « Ce maître verrier, tout illuminé quand il parlait de Ravenne, m'ouvrit une porte d'or »¹¹⁹.

Mais c'est à Carouge, où il est nommé pasteur le 1er juin 1917¹²⁰, qu'Ernest Christen accomplira son rêve : « mettre l'art au service de Dieu »¹²¹.

Inspiré par la croix de Romainmôtier, Christen est pris d'un élan décoratif qui commence par l'ornementation de la chaire, où il sculpte la croix romane sur une planche de noyer. Ensuite, il taille des entrelacs et des symboles paléochrétiens sur deux portes qu'il place à gauche et à droite de la chaire : la *porte de la Passion*, et la *porte de la Résurrection*. Plus tard, il réalise l'ornementation de la table de communion, les colonnes et la *porte Romaine*.

L'impulsion créative qui commence en solitaire par la seule main du pasteur, se transforme par la suite en une entreprise collective, puisque Christen fait appel à la collaboration de nombreux artistes pour la transformation complète du temple: Antoine Leclerc l'assiste pour l'architecture, Charles Wasem (élève, puis chef d'atelier de Clement Heaton) pour les vitraux, Félix Wanner pour la ferronnerie, A. Vettin le seconde avec les sculptures, et finalement, *last but not least*, Éric Hermès pour les peintures murales et la conception des vitraux.

3.3.2 La contribution d'Hermès au temple de Carouge :

L'intervention décorative d'Hermès au temple de Carouge est sans doute la plus importante qu'ait réalisée l'artiste dans le domaine de l'art religieux, par l'ampleur et la richesse de sa participation. Réalisée entre 1921 et 1930, elle comprend : une peinture marouflée représentant la Nativité¹²²; une peinture sur toile illustrant la parabole du Bon Samaritain ; la composition d'un cycle de vitraux ; les peintures murales de la voûte ornée d'anges musiciens et de médaillons ; et l'ornementation peinte, inspirée de mosaïques byzantines, sur les parois latérales.

La peinture de la Nativité s'impose comme l'élément le plus remarquable de la décoration (ill.85). Elle a été réalisée sur toile, et marouflée sur toute la paroi nord au-dessus de la chaire. Dans une lettre datée du 4 avril 1921, Hermès propose « le sujet de la Nativité : Gloire à Dieu, paix sur la terre, bienveillance parmi les hommes »¹²³, en contrepoint aux symboles de mort et de résurrection qui

¹¹⁸ *Ibid.*, p.171.

¹¹⁹ Christen, Ernest, *Les sculptures au Temple de Carouge*, Genève, Atar, 1931, p.18.

¹²⁰ Dreyfus, Fernand, *Le temple de Carouge, présentation d'un lieu historique, artistique et spirituel*, Genève, Labor et Fides, 1999, p.20.

¹²¹ Christen 1945, p. 241.

¹²² Selon l'habitude d'Hermès, les personnages de la Nativité sont identifiables. Maurice Denis et Alexandre Cingria emploient également ce procédé à l'église de Saint-Paul de Grange-Canal et celle de Finhaut (VS) respectivement.

¹²³ Lettre d'Éric Hermès adressée au Président du Conseil de la paroisse, datée du 04.04.1921, Archives de Carouge

dominent les portes de la sacristie. En effet, Hermès regroupe sur sa toile l'iconographie de la Nativité avec celle de l'Adoration des mages et des bergers. Selon un ordre rigoureux, il construit sa composition le long d'un axe vertical. Prenant comme élément central de la composition le Couple à l'Enfant, Hermès distribue ses personnages selon le schéma médiéval, droite-gauche¹²⁴. A la droite de l'enfant, il place les humbles et les bergers, avec comme offrande des brebis et des fleurs ; tandis qu'à gauche se trouvent les riches et les serviteurs, chargés de présents précieux : perles et bijoux.

Au niveau horizontal, la composition est segmentée en trois registres superposés, chacun suivant un ordre hiérarchique. Le premier registre est occupé par les plus humbles : des serviteurs et des enfants ; celui du milieu par des rois, des mages et des bergers ; tandis que celui du haut est couronné par le Couple à l'Enfant¹²⁵.

Hermès travaille pendant plus de six mois sur sa grande toile. Arrivé presque à la fin de sa réalisation, il écrit : « Lorsque l'idée me vint d'orner le temple de Carouge, je n'avais entrevu que la joie de faire un beau panneau et j'étais loin de penser que cela deviendrait un véritable événement de ma vie »¹²⁶.

On apprend par un article de l'époque qu'Hermès, « à la manière des anciens décorateurs, modernis[e] et localis[e] cet évangile en prenant la plupart de ses modèles parmi les fidèles [et donateurs] de la paroisse protestante de Carouge »¹²⁷. Le recours au portrait n'est pas nouveau, et il semble au contraire qu'il est devenu un trait caractéristique de l'artiste. On peut identifier ainsi les gymnastes d'Onex, les évangélistes à Vérossaz, le curé Félix-Aimée Bouvier à la chapelle Saint-Martin, et on reconnaît également l'architecte Antoine Leclerc sous les traits du bon samaritain peint sur la toile face à la Nativité¹²⁸ (ill.86). Cette dernière toile, dont la simplicité de la composition rappelle Hodler, a été offerte au temple de Carouge par Hermès en 1923¹²⁹. L'artiste illustre le moment où le samaritain s'approche du blessé pour le secourir. Toute l'attention se focalise sur le geste de charité du samaritain. La palette se compose de couleurs terre et de jaunes pour le paysage, ainsi que de bleu, de mauve et de rouge pour les vêtements des personnages. A la base, cette palette a été déterminée par la couleur bleue déjà présente sur les murs, et datant de la première restauration du temple en 1905. En effet, Hermès avait déjà cherché à harmoniser la coloration de la Nativité et celle des vitraux avec le bleu des murs.

Le 15 octobre 1923, Hermès propose (sur un devis de 5000 francs) la conception des cartons et la peinture sur verre de l'ensemble des vitraux : neuf fenêtres ainsi qu'un quart de fenêtre au-dessous de la porte ouest, illustrant l'Agneau de Dieu (*Agnus Dei*). L'exécution des vitraux sera réalisée sous la direction d'Hermès dans l'atelier de Charles Wasem. Comme pour la Nativité, la composition des vitraux est ordonnée et symétrique (dans les grandes lignes et pas dans les détails). Chaque vitrail est entouré d'une large bordure décorative à dominante bleue, et est compartimenté de manière régulière

¹²⁴ Gamboni 1989.

¹²⁵ Il est intéressant de soulever qu'Hermès place sa signature du côté des humbles.

¹²⁶ Lettre d'Éric Hermès adressée au Président du Conseil de la paroisse, datée du 29.12.1921, Archives de Carouge.

¹²⁷ Pisteur, John, « Les décorations d'Éric Hermès dans le Temple de Carouge », dans *Pages d'art*, août 1924, p. 190 ; Pour l'identification des personnages, voir : Rudaz 1998, p.91.

¹²⁸ Cette toile est aujourd'hui déplacée sur la paroi sud-est, à côté de la sortie.

¹²⁹ C'est dans une lettre datée du 12 mars 1923 au Président du Conseil, qu'on apprend qu'Hermès fait don de sa toile. Il y expose son intention : « J'espère que cette toile contribuera non seulement à l'embellissement de votre sanctuaire mais au réconfort des fidèles ».

en quatre registres où se déroulent les scènes narratives. L'ensemble des vitraux forment un cycle narratif sur lequel se déroule la vie du Christ - de la Fuite en Egypte jusqu'aux apparitions du Christ ressuscité (ill.87).

En novembre 1928, grâce à un don anonyme, Hermès poursuit sa décoration sur la voûte du temple¹³⁰. Il peint à même le mur quatre arcs doubleaux dans lesquels il représente seize anges musiciens, en alternance avec des médaillons où figurent : des prophètes (Moïse, Elie) ; les quatre évangélistes ; deux figures typologiques (Jonas, Daniel) ; trois membres appartenant à la généalogie du Christ (Ruth, Salomon, David). Christen nous éclaire sur l'interprétation de l'iconographie qui renvoie au psaume 150: « *Louez l'Eternel ! Louez-le au son de la trompette ! (...) Chantent seize anges, sertis d'or dans un ciel d'étoiles, accompagnés de leurs instruments respectifs, accompagnés, surtout, d'une nuée de témoins, d'une armée céleste jubilante* »¹³¹ (ill.88).

Au niveau stylistique, les anges musiciens sont dessinés d'une ligne élégante et souple, proche de l'Art nouveau ; cependant, certains éléments, comme les motifs géométriques sur les vêtements, et les coiffures à la mode 1920, annoncent déjà l'influence de l'Art déco. Cette dernière influence sera manifeste également sur les médaillons de la voûte. L'ornementation à la feuille d'or présente sur les arcs, les médaillons et les étoiles de la voûte s'inspirent aussi de ce courant international, qui prône un renouveau des arts appliqués. Il est vrai que l'emploi de la dorure et la profusion d'or sur le décor relève aussi d'une inspiration byzantinisante - l'ornementation des murs latéraux du temple (vers 1930) reprend effectivement des motifs étoilés de la voûte du mausolée Galla Placidia à Ravenne.

Même s'il a été réalisé sur une période de temps relativement longue, et par des ajouts successifs, l'ensemble de la décoration du temple de Carouge présente une cohérence iconographique et une unité formelle avérée. C'est l'avis de l'historien d'art Dario Gamboni, qui rédige une étude complète - du point de vue historique, iconographique et stylistique – sur l'ensemble des éléments décoratifs¹³². Nous retiendrons de ce rapport les deux thèmes principaux, autour desquels s'articule le programme iconographique: le Christ et l'adoration. Faisant de la croix de la chaire et de la peinture de la Nativité l'axe central vers lequel convergent les différents éléments de la décoration, Gamboni démontre le rôle capital que joue la prédication pour la conception et l'organisation de l'ensemble décoratif. En même temps, l'historien d'art relève l'un des traits spécifiques de cet ensemble : le thème de l'adoration et sa valeur programmatique - autour de l'enseignement et de la louange à Dieu - en rapport avec les préjugés sur l'introduction d'images dans les églises réformées.

C'est Christen lui-même qui désigne Éric Hermès comme le principal instigateur de la création d'un temple où l'on vient « adorer l'Eternel », et il écrit simplement : « Ce fut l'intention et l'inspiration constantes du peintre Éric Hermès, dont l'œuvre magnifique mériterait un volume. Ce grand décorateur fut mon meilleur conseiller »¹³³.

¹³⁰ Dreyfus 1999, p.42. La voûte a été inaugurée le 1^{er} décembre 1929.

¹³¹ Christen 1931, pp. 42-43.

¹³² Gamboni 1989.

¹³³ Christen 1931, p.43.

Cette déclaration confirme que la participation d'Hermès dans la conception et la décoration du temple de Carouge va au-delà d'une simple contribution. Il est très probable que c'est grâce à ses capacités, aussi bien artistiques et décoratives qu'architecturales, que l'ensemble de la décoration a pu s'inscrire dans le concept d'œuvre d'art total véhiculé par les arts plastiques. Nous avons déjà vu Hermès participer à d'autres projets dans la ligne de l'« œuvre d'art-total », en collaboration avec Braillard et Baudin - notamment avec la décoration de la salle de gymnastique d'Onex (1909), ou avec celle du théâtre de la Comédie (1912).

En effet, la conception décorative totale est une tendance qui se manifeste de manière générale dans les églises des deux confessions. Du côté catholique, on retrouve ces motivations dans le « Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice », autour de la forte personnalité d'Alexandre Cingria. Notamment dans la décoration de Notre-Dame de Genève (1912), ou de l'église de Saint-Paul à Grange-Canal (1913-1915), pour lesquelles ont collaboré conjointement Maurice Denis, Cingria, François Baud, François Bocquet, Marcel Poncet, Marguerite Naville entre-autres. Les exemples protestants sont plus rares, ou demeurent incomplets¹³⁴. Carouge reste un cas exceptionnel dans le contexte réformé. On peut citer également la collaboration entre Jules Amiguet et Louis Rivier au temple de Saint-Jean de Cour à Lausanne (1912-1915)¹³⁵, ou le temple de Chindon à Reconvilier, avec l'intervention de Philippe Robert.

3.3.3 De Carouge à Saint-Jean

Si la cohérence décorative s'est faite petit à petit au temple de Carouge, la volonté de réaliser d'emblée un ensemble unitaire et harmonieux - proche de l'idée du *Gesamtkunstwerk* - est affirmée au temple de Saint-Jean.

En 1931, Christen est appelé par le pasteur Marcel Bourquin pour collaborer à la construction d'un nouveau temple dans le quartier de Saint-Jean. « Il ne s'agissait pas de réparer, cette fois, mais d'édifier »¹³⁶, s'enflamme Christen. Le temple fut ainsi bâti entre 1931 et 1933 par les architectes Jean-Louis Cayla et Henri Gampert .

L'organisation de l'espace architectural est réfléchi du point de vue de la symbolique chrétienne, chère à Christen. « Un chœur auquel on accèdera par trois degrés (symbolisant la foi, l'espérance et l'amour), au fond duquel rayonnera une croix d'or (...). Au centre, à la place d'honneur, la table sainte »¹³⁷.

Dans l'idée de créer une atmosphère propice à « un sanctuaire et non (à) une salle de conférences »¹³⁸, Christen fait recours à Hermès pour la conception des vitraux¹³⁹.

¹³⁴ A titre d'exemple, on peut citer le projet décoratif du temple de la Madeleine qui prévoyait des peintures murales et des vitraux d'Alexandre Mairet. Seuls ces derniers ont été réalisés.

¹³⁵ La décoration complète de ce temple est en fait une œuvre solitaire de Louis Rivier.

¹³⁶ Christen 1945, p. 224.

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ *Idem.*

¹³⁹ Les vitraux sont réalisés dans l'atelier de Charles Wasem à Veyrier.

L'ensemble des vitraux comporte dix fenêtres en plein cintre, disposés tout au long de la nef, et une rosace surmontant la porte d'entrée. Chaque fenêtre est divisée de manière régulière en quatorze carreaux de verre.

Malgré l'absence d'un cycle narratif, chaque vitrail adopte une logique interne qui lui est propre. Par le regroupement de plusieurs scènes narratives tirées des Saintes Écritures, chaque fenêtre évoque un thème biblique. Ainsi, le vitrail qui regroupe Adam et Eve, Caïn et Abel et le songe de Jacob est consacré à la Genèse (ill.89). Celui qui nous montre la flagellation de Christ, sa crucifixion et l'ange au tombeau, évoque les événements de la Passion et de la Résurrection. Certains vitraux regroupent des scènes de la vie du Christ, des paraboles, des miracles. D'autres représentent la généalogie de Jésus, les évangélistes ou les saints à l'origine de l'église. Quant à la rosace qui surmonte la porte principale, elle représente le Saint-Esprit - sous la forme de deux colombes - entouré « des archanges, sonant la trompette, [lesquels] envoient son flamboiement dans le saint lieu »¹⁴⁰.

Nous conviendrons que le programme iconographique à représenter est vaste. C'est probablement la raison pour laquelle Hermès - bien qu'il se serve d'éléments figuratifs pour illustrer le récit biblique - fait recours à l'emploi de symboles chrétiens pour compléter la lecture de la narration, voire pour guider le fidèle dans l'interprétation et la compréhension du texte saint. En conséquence, nous trouverons sur le vitrail consacré à la Genèse les symboles d'une épée flamboyante et d'un serpent, pour évoquer les notions de péché et de châtiment ; sur le vitrail de la Passion et de la Résurrection, les symboles de la couronne d'épines pour remémorer le martyre du Christ, et l'agneau de Dieu évoque sa gloire lors de la résurrection.

Du point de vue de la composition, la règle de l'alternance prime. Chaque vitrail alterne systématiquement scènes narratives et symboles, en même temps que les motifs figuratifs alternent avec des motifs ornementaux abstraits¹⁴¹. Cette règle se répète avec la gamme chromatique des fenêtres. Du jaune-or prédomine sur les scènes figurées – réalisées avec la technique de la grisaille ; tandis que des teintes de rouge, de mauve, d'orange et de bleu sont employées pour les motifs abstraits.

La réception par la presse de l'époque fut partagée. Bien que le journaliste du Journal de Genève écrivît le lendemain de la consécration du temple : « sous la chaude lumière printanière chacun put admirer l'harmonie des tons et des couleurs des parois et des vitraux »¹⁴², Jean-Bernard Bouvier fit une critique acérée: « Il m'aurait plu de consacrer de nouveau quelques lignes à M. Hermès, si les vitraux qu'il vient d'achever pour l'église de Saint-Jean (Genève) marquaient un progrès sur ceux du temple de Carouge. Mais, tant pis pour la raison d'économie : situer sur un fond jaune, grenus, lourd à

¹⁴⁰ Christen 1945, p. 224.

¹⁴¹ Poiatti, Myriam, « Temple de Saint-Jean », dans : *Emotion(s) en lumière, le vitrail à Genève*, Borel, L. (dir.), Genève, La Baconnière Arts, 2008, p.134.

¹⁴² « Inauguration du Temple de Saint-Jean », Journal de Genève, 10 avril 1933.

la lumière, quelques bandes et carrés de couleur, alternant avec des vignettes au trait, ombrées à peine, c'est moins faire du vitrail que du verre coloré »¹⁴³.

Apparemment, cet élan de modernité – qui se manifeste par la géométrisation des formes, l'angularité des lignes et la sobriété de la composition, déplaît à celui qui voyait dans les vitraux néo-gothiques de Carouge la meilleure partie de l'ensemble¹⁴⁴. Pourtant, cette variation stylistique dans l'esprit de l'Art déco s'annonce déjà à Carouge sur les médaillons peints à même la voûte du temple ; et elle sera reprise sur les vitraux du temple de Saint-Jean.

L'exemple le plus flagrant du lien avec le décor carougeois se voit sur le deuxième vitrail de la paroi nord (ill.90) en commençant depuis la porte d'entrée : non seulement on y retrouve les volumes rectilignes des figures et le fond or – ici du verre jaune, mais on rencontre aussi les mêmes figures de l'Ancien Testament : Moïse, Samson, Daniel, Ruth et David.

Certains de ces personnages sont inscrits dans une scène de miracle : Moïse fait jaillir l'eau d'un rocher, Samson écarte deux colonnes, Daniel en prière ; d'autres, comme Ruth et David, sont des membres de la généalogie du Christ. On suppose que le choix de ces personnages renvoie au Christ. Dans ce sens, il est intéressant de relever que les symboles du blé et du raisin¹⁴⁵ se répètent en alternance parmi ces personnages (ill.92).

Le blé et le raisin, comme le pain et le vin, sont des symboles liturgiques qui dans la symbolique chrétienne représentent le corps et le sang du Christ. Ils renvoient directement aux paroles prononcées par le Christ lors de la Sainte-Cène : « Je suis le pain vivant qui est descendu du ciel. Si quelqu'un mange de ce pain, il vivra éternellement; (...) Celui qui mange ma chair et boit mon sang, demeure en moi, et moi en lui »¹⁴⁶.

Cette approche symbolique est courante. On la retrouve par exemple sur une décoration contemporaine réalisée en 1931 par Charles Clément dans le temple de Villette au canton de Vaud (ill.91). Une peinture murale représente la Sainte Cène accompagnée d'une scène de moissons et d'une scène de vendanges. Au-dessous du décor, une banderole guide l'interprétation iconographique avec les mots suivants : « Ceci est mon corps, ceci est mon sang ».

L'élément intéressant de ce décor, est la part attribuée à l'iconographie. La figure du Christ est centrale. Cependant, la confrontation entre la scène biblique et celles du travail des paysans – représentées sur le deuxième registre – joue ici un rôle de miroir pour le spectateur, et l'invite ainsi à s'identifier parmi les figurants de la scène : ceux qui sont proches du Christ.

Dans ce sens, le recours à la fonction du « miroir » peut faire penser dans certains cas, comme par exemple les scènes de paraboles, à une intention de l'artiste d'instruire, voire d'édifier le fidèle.

¹⁴³ Bouvier 1937, p. 27.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.16.

¹⁴⁵ Hermès emploie les mêmes symboles dans un décor « profane » : les tympans sculptés au n°9 de la rue de Zurich et au n°10 de la rue de la Navigation. (voir : chap. 2, fiche 22).

¹⁴⁶ Saint-Jean, VI, 51-56.

Dans ce sens, on peut interpréter les symboles du blé et du raisin sur le vitrail du temple de Saint-Jean comme une allusion aux notions de partage et de communion – exhortant ainsi à la solidarité du fidèle envers son prochain.

Afin de souligner ce message de solidarité, Hermès insiste sur les mêmes symboles et les représente en alternance avec le symbole de l'aigle¹⁴⁷ (attribut de Saint-Jean) sur la tribune de l'orgue, face à la table de communion (ill.93). Sept carreaux en reliefs – faisant écho aux carreaux en verre des vitraux - ont été d'abord sculptés en plâtre par l'artiste, puis réalisés en pâte de verre dorée dans l'atelier du verrier Wasem¹⁴⁸.

En accord avec la croix dorée du chœur et le jaune-or des vitraux, les reliefs dorés de la tribune contribuent à créer un ensemble décoratif à la fois sobre et cohérent.

3.3.4 Le choix de la parabole

Suite à la décoration du temple de Saint-Jean, Éric Hermès continue d'être actif dans plusieurs temples genevois. Pourtant, ses décors religieux sont plus modestes, et se limitent en général à une seule intervention décorative. En effet, avec la Deuxième Guerre mondiale, on assiste à un ralentissement général des manifestations d'art religieux. Dès la fin des années 1930, les projets d'« art sacré » deviennent plus rares pour s'éteindre vers 1945.

Les derniers décors religieux d'Éric Hermès se caractérisent par un choix iconographique qui se résume à l'illustration de paraboles.

En 1938, Hermès peint le « Bon Samaritain »¹⁴⁹ sur le mur du chœur au temple de Genthod (ill.94); vers 1942, il illustre le « Bon Berger » sur une peinture murale face à la chaire au temple de Dardagny (ill.96); vers 1944, la parabole du « Semeur » est modelée sur un relief et placée au-dessus de la porte principale du temple de Cointrin (ill.95); et en 1945, il peint la « Pêche miraculeuse » et le « Repas à Emmaüs » (ill.97 et 98) de part et d'autre de la chaire du temple au Petit-Saconnex. Au-dessus de cette dernière, dont le bois a été sculpté par le pasteur Christen¹⁵⁰, il place un relief sculpté représentant l'Agneau de Dieu.

La représentation des paraboles n'est pas une thématique nouvelle pour l'artiste. Hermès avait déjà représenté le « Bon Samaritain » sur une toile au temple de Carouge, ainsi que plusieurs paraboles sur les vitraux à Carouge et à Saint-Jean.

Mais la place quasi exclusive que prend la parabole sur ces derniers décors relève d'une intention affirmée de la part de l'artiste de renouer avec les fonctions d'évangélisation et de moralisation faites aux images par l'église reformée. Il est probable que les illustrations *Les Paraboles* (1908) d'Eugène Burnand (1850-1921), ou les gravures de Gustave Doré (1832-1883) aient inspiré les compositions de l'artiste (ill.99 et 100). Hermès retourne aux modèles traditionnels de représentation, en même temps qu'il abandonne la ligne moderniste Art déco qui caractérisait ses décorations des années trente.

¹⁴⁷ L'aigle d'Hermès s'inspire fortement de celui qui a été sculpté par le pasteur Christen sur la chaire du temple de Carouge.

¹⁴⁸ La croix du chœur, conçue par les architectes Cayla et Gampert, est réalisée également en mosaïque dorée.

¹⁴⁹ Détruit dans les années 1970, ce décor aurait été réalisé en toile marouflée.

¹⁵⁰ Christen sculpte sur la chaire un triptyque avec les évangélistes et trois symboles liturgiques : le calice, la vigne et la colombe du Saint-Esprit.

On peut mettre en parallèle l'iconographie de ces derniers décors religieux avec les décors « profanes », où cette note moralisatrice réapparaît, notamment avec la représentation des fables de la Fontaine sur le décor de la cage d'escalier de l'immeuble Malagnou Parc (~1951) (ill.101).

La volonté d'Hermès de transmettre par ses décors des valeurs aussi bien religieuses et morales qu'éthiques et sociales, va de pair avec son idéal de « démocratiser l'art », et de le mettre au service d'un grand nombre de personnes¹⁵¹ - en accord avec les rêves de Christen : « L'art mettra à la portée des humbles les choses les plus hautes »¹⁵².

On peut supposer que cette motivation n'est pas sans rapport avec la démarche stylistique de l'artiste. Celle-ci se caractérise par une simplification formelle et une économie de moyens techniques de plus en plus manifeste au fur et à mesure de sa carrière. Hermès l'écrit simplement : « Mes tendances esthétiques : recherche d'un langage clair et simple, compréhensible à tous, tendant à exprimer les beautés de la création »¹⁵³.

C'est une recherche entamée de longue date, comme l'atteste Baudin en parlant de son œuvre: « ses compositions, toujours franches et organiques, sont solidement construites, avec une clarté et un ordre rigoureux. (...) par l'unité de l'ordonnance et l'équilibre d'un dessin sévère et puissant joint à la gravité de la couleur, par la noblesse des attitudes et des figures par le rythme des groupements, il est arrivé à n'exprimer que l'essentiel, à synthétiser, à symboliser ses sujets et à leur conférer ainsi une réelle grandeur.

Subordonnant l'accessoire au sujet principal, ennemi des enjolivements et des superfluités, de la mise en scène et de l'apparat théâtral, Hermès tend de plus en plus à un art simplificateur concentrant tout l'intérêt sur les figures qui expriment l'idée principale »¹⁵⁴.

Par cette évolution Éric Hermès s'affirme comme un artiste à la sensibilité typiquement protestante où la simplicité et la sobriété deviennent des traits caractéristiques de l'église réformée, en opposition avec la surcharge ornementale de décors catholiques.

¹⁵¹ Nous avons déjà soulevé les motivations sociales d'Hermès au chapitre n°2.

¹⁵² Christen 1931, p. 278.

¹⁵³ « Éric Hermès, Curriculum Vitae », Document inédit, Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA).

¹⁵⁴ Baudin 1917, pp. 77-78.

« ...mes chers enfants, je suis heureux que vous ayez gardé les habitudes de simplicité qui permettent à l'esprit une plus haute jouissance de la vie »¹⁵⁵.

Éric Hermès

4. Conclusion — Vers l'essence de son art : la simplicité

La quête de la simplicité fut pour Éric Hermès le parcours d'une vie – une démarche qui trouve ses racines aussi bien dans ses valeurs éthiques qu'esthétiques.

Au commencement de sa carrière, le jeune Hermès se montre très attaché aux mouvements artistiques contemporains, en particulier l'art de Hodler, pour lequel il manifeste une véritable fascination. Cette attirance assumée n'entame pas pour autant sa recherche d'un langage stylistique propre, qu'on pourrait résumer en deux mots : harmonie et simplicité. Ses compositions tendent vers l'ordre, l'équilibre et la symétrie, et son langage iconographique devient de plus en plus clair. Un bon exemple de cette évolution serait la réalisation de ses fameuses affiches publicitaires dans les années 1930 : des images faciles à lire, explicites et riches en couleurs. Il se plaît à créer un art populaire, destiné à la rue¹⁵⁶.

C'est dans ce même esprit que l'artiste redécouvre une ancienne technique décorative qui présente les mêmes avantages que les affiches – économie de moyens techniques, épuration de la composition et clarté iconographique : le *sgraffito*¹⁵⁷, une technique murale qui caractérise les décors d'Éric Hermès de sa période de maturité. Les *sgraffiti* qui ornent la cage de l'escalier de l'Hôtel du Rhône (1950) et celui du bureau d'accueil de l'agence Air Algérie (1969) sont les exemples les plus remarquables de l'emploi de cette technique.

Il est très probable qu'Hermès se soit formé à la technique du *sgraffito* pendant son premier apprentissage de décorateur à Lausanne. Cependant, on constate que l'artiste ne l'emploie qu'une seule fois à ses débuts, dans le cadre de la décoration de l'immeuble Gallatin en 1912.

Ce n'est qu'à partir de l'année 1949 qu'Hermès utilise à nouveau cette technique décorative qui lui permet d'aboutir enfin à la simplicité et à la clarté stylistique vers lesquelles tend tout son art.

On conviendra que cette étude ne reflète qu'un seul aspect de la riche activité de cet artiste – son œuvre décoratif. Bien d'autres sont encore à découvrir : par exemple son œuvre de chevalet, même si elle a été largement dispersée après sa mort, n'est pas moins intéressante. Un catalogue de son activité d'affichiste des années 1929 à 1939 serait aussi à entreprendre, ou encore une analyse approfondie de son œuvre de maturité, avec les techniques du *sgraffito* et de la mosaïque.

¹⁵⁵ Archives privées Catherine Schäppi, lettre d'Éric Hermès adressée à sa fille le 6 octobre 1940.

¹⁵⁶ La popularité de cet art graphique s'accorde bien avec sa sensibilité sociale développée au chap. 2.

¹⁵⁷ Cette technique se caractérise par ses lignes creuses, gravées à même le mortier encore frais, délimitant ainsi des surfaces qui seront par la suite colorées à l'aide de pigments. Ligne, plan et couleur sont les éléments formels qui s'en dégagent.

En plus de son œuvre, ce travail m'a aussi permis de découvrir l'attachante personnalité de l'artiste. Éric Hermès fut décrit par ses contemporains comme un homme « vif, au regard pénétrant, à l'esprit constamment en éveil, conserv(ant) une jeunesse grâce à laquelle il ne cesse d'être au courant de tout et de participer à son époque »¹⁵⁸. D'autres sources le montrent comme « un artiste débordant d'enthousiasme, capable de subordonner l'idée de gain à la joie de peindre »¹⁵⁹. D'autres encore le présentent comme un « chercheur vaillant, laborieux et probe »¹⁶⁰. Selon les mots de ses petits-fils, il a assumé le rôle d'un père manquant. En Espagne, dans le petit village où il a longuement résidé, on l'a surnommé « Pépé »...

Parmi les rares documents manuscrits d'Éric Hermès, j'ai trouvé un texte dans un cahier d'esquisses dans lequel l'artiste se dévoile :

« Pourquoi les hommes compliquent-ils tant les choses ?

Vous ne pouvez jamais connaître, expliquer le mystère de la vie, de l'infini, nos pensées...

Il y a tant de choses belles et tant de choses tristes.

Essayons de donner de la joie aux vivants ; les beautés de la nature : un couchant sur les glaciers, le roulement d'une vague sur une plage de sable, le sourire d'une femme jolie.

L'art doit-il être un tourment ?

Pourquoi ces abstractions ? ne sera-t-il plus permis de s'émouvoir devant les beautés de la terre, un problème de géométrie n'a rien de commun avec une émotion du cœur »¹⁶¹.

Ce texte résume en quelques mots les traits de la personnalité de l'artiste telle que j'ai pu l'imaginer en travaillant sur ce mémoire: Éric Hermès, un artiste à l'esprit simple et contemplatif. Un artiste infatigable et joyeux, dont l'épanouissement personnel va de pair avec son activité créatrice. Ces quelques mots adressés à sa fille dans une lettre nous le disent :

« Je travaille toujours passionnément. Modelage, peinture, affiches. Sans répit. C'est la vraie vie. Je suis heureux »¹⁶².

¹⁵⁸ « Musée Athénée », document inédit, 1965, Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA).

¹⁵⁹ Pisteur 1924, p. 190.

¹⁶⁰ Baudin 1917, p. 71.

¹⁶¹ Éric Hermès, notes sur un calepin d'esquisses, Document inédit, vers 1963, Archives privées François Hermès.

¹⁶² Lettre d'Eric Hermès adressée à sa fille (sans date), Archives privées Catherine Schäppi.

Bibliographie

Amsler, Christine, « La Comédie de Genève, une réalisation de l'Union pour l'art social ? », dans : *Des pierres et des hommes : hommage à Marcel Grandjean*, Lausanne, Bibliothèque historique vaudoise, 1995, pp. 577-592

Arikok, Enis, *Les squares de Montchoisy, étude de plan de site*, Etat de Genève, Département de l'urbanisme, Office du Patrimoine et des Sites, Service des monuments et des sites, 2007, Mise à jour 2012

Baertschi, Pierre (dir.), *Répertoire des immeubles et objets classés*, Service des monuments et sites, Travaux publics et énergie, République et Canton de Genève, Georg, 1994

Baudin, Henry, *Les nouvelles constructions scolaires en Suisse : écoles primaires, secondaires, salles de gymnastique, hygiène, décoration*, Genève, Kundig ; Paris, Gaulon, 1917

Baudin, Henry, « Erich Hermès », dans : *Pages d'art*, Genève, février 1917, p. 57-84

Baudin, Henry, « Villas modernes de M. Henry Baudin », dans : *Das Werk*, Winterthur, 3,3, 1916, pp. 33-41

Baudin, Henry, « Das Theater de la Comédie in Genf », dans : *Das Werk*, Winterthur, I, 6, 1914, pp. 1-12

Baudin, Henry, *Villas & maisons de campagne en Suisse*, Genève, Kündig Paris, Gaulon, 1909

Bénézit, Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, Gründ, 1999

Berchtold, Alfred, *La Suisse romande au cap du XXe siècle : portrait littéraire et moral*, Lausanne, Payot, 1980

Beuchat, Philippe, « Les entrées d'immeubles à Genève et leur protection », dans : *Patrimoine et architecture*, n° 4, 1998, pp. 26-27

Borel, Léopold (dir.), *Emotion(s) en lumière: le vitrail à Genève*, Genève, APAS Association pour la promotion de l'art sacré, La Baconnière Arts, 2008

Bouvier, Auguste, « Les fresques d'Hermès à Vérossaz », dans : *Pages d'art*, Genève, juillet 1917, pp. 297-302.

Bouvier, Auguste, « L'art dans les gares », dans : *La Patrie Suisse*, 20.09.1916

Bouvier, Jean Bernard, *Églises, émaux et vitraux*, Neuchâtel ; Paris, Attinger, 1937

Breguet, Elisabeth, *100 ans de photographie chez les Vaudois : 1839-1939*, Lausanne, Payot, 1981

Brulhart, Armand & Deuber-Pauli, Érica, *Ville et canton de Genève*, Société d'Histoire de l'Art en Suisse, Genève, Georg, 1985

Chaillot Calame, Babina, *La décoration dans les écoles publiques du canton de Genève de 1896 à 1936*, 2 vol., mémoire de licence sous la direction de Pierre Vaisse, Genève, Université de Genève, 1995

Charollais, Isabelle, et al., *L'architecture à Genève 1919-1975*, DAEL, Lausanne, Payot, 1999

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, R. Laffont, Jupiter, 1995, (1^{er} édition Paris, 1982)

Christen, Ernest, *Les sculptures du Temple de Carouge*, Genève, Atar, 1931

Christen, Ernest, « Symbolisme », dans : *Pages d'art*, septembre 1921, pp. 277-283

Christen, Ernest, *Route ouverte*, Genève, Labor et Fides, 1945

Compte, Charles, «La paroisse catholique», dans : *Histoire d'Onex*, Conseil administratif, Genève, 1985, pp.77-92

Courtiau, Catherine, « Hôtel du Rhône : 1947-1950 », dans : *Faces*, No 21,1991, pp. 29-33

Courtiau, Catherine (dir.), *XXe : un siècle d'architectures à Genève : Promenades*, Genève, Gollion, Infolio & Patrimoine suisse, 2009

« Décors 1900 », dans : *Monuments vaudois*, Association Edimento pour le patrimoine, Lausanne, 2, 2011

Dreyfus, Fernand, *Le Temple de Carouge : présentation d'un lieu historique, artistique et spirituel*, Genève, Labor et Fides, 1999

El-Wakil, Leïla, *Léman 1900*, Genève, Georg, 1994

El-Wakil, Leïla, « Art vs décor dans la salle Hermès-Braillard d'Onex », dans : *Patrimoine et architecture*, n°4, Genève, Infolio, 1998

El-Wakil, Leïla, « Décors et décorateurs à l'Exposition de 1896 », dans : *Genève 1896, Regards sur une exposition nationale*, El-Wakil, L. & Vaisse, P. (dir.), Genève, Georg, 2001, p.119-130

Fatio, Guillaume, *Histoire de Genthod et de son territoire : ouvrage illustré de planches anciennes et de photographies nouvelles*, Genthod, Mairie de Genthod, 1988

Ferdinand Hodler : 1853-1918, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Petit Palais, Berlin, Nationalgalerie, Zürich, Kunsthaus, Paris, Association française d'action artistique, 1983

Fiette, Alexandre (dir.), *Décor, design & industrie : les arts appliqués à Genève*, catalogue d'exposition, Paris, Somogy, Genève, Musées d'art et d'histoire, 2010

Frommel, Bénédict, *Rue du Levant 2-4, de la Navigation 9 et de Zurich 10*, Document inédit conservé à l'Inventaire des Monuments d'Art et d'Histoire du Canton de Genève.

Frommel, Bénédict, *Les chemins de fer du canton de Genève, étude historique 1840-1960*, Genève, DAEL, Service des Monuments et de Sites, 2004, p.115

Gamboni, Dario, *Rapport sur la décoration du temple de Carouge*, Document inédit, Archives de Carouge, 1989

Gamboni, Dario, «Route ouverte, route barré : l'art d'église protestant », dans :19-39, *la Suisse romande entre les deux guerres*, Collectif de recherches de l'Université et musées lausannois, Lausanne, Payot,1986, p. 73-81

Gamboni, Dario, *Louis Rivier (1885-1963) et la peinture religieuse en Suisse romande*, Lausanne, Payot, 1985

Gamboni, Dario, « Religion et peinture en Suisse romande : de la République helvétique à la Première

Guerre mondiale », dans : *Ich Male für Fromme Gemüter*, Luzern, Kunstmuseum, 1985

Geisendorf, Paul & le pasteur Dominicé, *Temples de la campagne genevoise*, Eglise nationale protestante, Genève, Jullien, 1955

Giroud, Jean-Charles, *Les artistes suisses et l'affiche : un siècle de fascination et de confrontation*, Neuchâtel, Association des Amis de l'affiche suisse, 2001

Giroud, Jean-Charles & Schlup, Michel (dir.), *L'affiche en Suisse romande durant l'entre-deux-guerres*, Genève-Neuchâtel, Association des amis de l'affiche suisse, 1994

Graf, Franz (dir.), *Honegger frères : architectes et constructeurs, 1930-1969 : de la production au patrimoine*, Gollion, Infolio, 2010

Haiko, Peter & Kimmel, Bernd, *Josep Maria Olbrich Architecture*, Bruxelles, Mardaga, 1988

Hermès, Anne, *Pages tournées*, Document inédit, Genève, BGE, 1984

Hoffmann, Fabienne, et al., *Escaliers : décors et architecture des cages d'escalier des immeubles d'habitation de Suisse romande, 1890-1915*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires, 2006

Jaccard, Paul-André, « Suisse romande : centre ou périphérie ? Retour en Suisse, retour à l'ordre », dans : *Revue Suisse d'art et d'archéologie*, vol.41, 1984.

Kathari, Suzanne & Rilliet, Natalie, *Histoire et guide des cimetières genevois*, Genève, Slatkine, 2009

Koelliker, M, *Immeubles place de la Navigation 4 et rue du Léman 11*, Document inédit, Conservation du patrimoine architectural, Ville de Genève, 1992.

Lacroix, Marcel, *Versoix genevoise : simple mémento de sa petite histoire*, Versoix, Commune de Versoix, 1984

Lahor, Jean, *William Morris et le mouvement nouveau de l'art décoratif*, conférence faite à Genève en l'Aula de l'Université le 13 janvier 1897, Genève, Eggimann, 1897

Lamunière, Inès & Devanthéry, Patrick, « Malagnou Parc : 1948-1951 », dans : *Faces*, No 21, 1991, pp. 34-39

Lescaze, Bernard, et al., *La Société coopérative d'habitation Genève & l'histoire du logement social à Genève XIXe & XXe siècles : 1919-1994, 75 ans de la Société coopérative d'habitation Genève*, Genève, Société coopérative d'habitation, 1994

Lüthi, Dave, « Le "Heimatschutz" et la création architecturale en Suisse romande », dans : *Nike*, Berne, 3, 2005, pp. 22-27.

Maes, Robert, *L'art dans les temples des cantons de Genève et Vaud : architecture, vitraux, décoration*, Genève, Université de Genève, Faculté autonome de théologie protestante, 1940.

Marquis, Jean, (dir.), *Arts à Carouge : peintres, sculpteurs et graveurs*, Carouge, Ville de Carouge, 2009

Marti, Paul & Golay, Éric, *Un bâtiment : jalons vers la modernité : les cent ans de la mairie-école d'Onex*, Onex, Mairie d'Onex, 2009

Massaglia Aït-Ahmed, Marina, *Maurice Braillard, architecte et urbaniste*, Fondation Braillard Architectes, Genève, Georg, 1991.

Morand, Marie Claude, « *L'art religieux moderne en terre catholique. Histoire d'un monopole* », dans : *19-39, la Suisse romande entre les deux guerres*, Collectif de recherches de l'Université et musées lausannois, Lausanne, Payot, 1986, pp.82-91

P., « Art appliqué : les vitraux de John Graz, sculptures d'Eric Hermès », dans : *Pages d'art*, mars 1920, pp. 96-104

Pallini-Strohm, Stéphanie, *Entre tradition et modernisme : la Suisse romande de l'entre-deux-guerres face aux avant-gardes*, Wabern-Bern, Benteli, 2004

Pallini-Strohm, Stéphanie, « Immeuble d'habitation au Square de Montchoisy », dans : *Patrimoine et Architecture, chantiers 2005-2010*, n°19-20, Genève, Offices du Patrimoine et des sites, 2012, pp. 46-47

Payne, Aline, « L'ornement architectural : du langage classique des temps modernes à l'aube du XXe siècle », dans : *Perspective : actualité de la recherche en histoire de l'art*, 1, 2010, pp.77-96

Penel, Alain, *Hodler et ses épigones : huiles, aquarelles, dessins*, catalogue exposition-vente, Genève, Hôtel des Bergues, Galerie Pierre-Yves Gabus, Bevaix, 1984

Penel, Alain, « Erich Hermès : vrai disciple de Hodler : entre matérialisme et idéalisme », dans : *Tribune des arts*, 109, 1990, p. 5

Pisteur, John, « Les décorations d'Éric Hermès dans le Temple de Carouge », dans : *Pages d'art*, août 1924, pp. 189-193

Plüss, Eduard & Von Tavel, Hans Christoph, *Künstler Lexikon der Schweiz XX. Jahrhundert*, 2 vol., Frauenfeld, Huber, 1958-1967

Porgès, Etienne, *Bakounine*, Paris, Portes de France, 1946

Reymond, Catherine, *Les vestibules peints à Genève, 1880-1930*, 2 vol., mémoire de licence, Genève, Université de Genève, 1994

Dr. Revillod, *Hôpital Gourgas 1872 :1922*, Notice historique, Genève, Atar, 1923

Ripoll, David, *Théâtre la Comédie, Éléments d'histoire et analyse stylistique*, Conservation du patrimoine architectural de la Ville de Genève, Genève, Département municipal de l'aménagement des constructions et de la voirie, 1999-2004

Rose, Paul, « Un siècle de vie communale », dans : *Histoire d'Onex*, conseil administratif, 1985, p.p. 115-156

Rudaz, Patrick (dir.), *Carouge, foyer d'art sacré, 1920-1945*, catalogue d'exposition, Carouge, Musée de Carouge, Ville de Carouge, 1998

Ruedin, Pascal, « Berne-Paris-Vienne-Munich, et retour », dans : *1900 : Symbolisme et Art nouveau dans la peinture suisse*, Catalogue d'exposition, Solothurn, Kunstmuseum, Bellinzona, Civica galleria d'arte Villa dei Cedri, Sion, Musée cantonal des Beaux-Arts, 2000, pp. 27-33

Van Tilborgh, Louis (dir.), *Millet-Van Gogh*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux, 1998

« Vérossaz, ma paroisse », ouvrage collectif publié à l'occasion du 150e anniversaire de la paroisse et du 160e anniversaire de la construction de l'église paroissiale récemment restaurée, Paroisse Sainte-Marguerite, 1999.

Viollier, W., *L'art social à Genève*, Saint-Blaise, Foyer solidariste, 1908

Von Tavel, Hans Christoph, *Ars Helvetica X, l'iconographie nationale*, Desertina, Disentis, Pro Helvetia, 1992

« 25 ans 1939-1964 » Hispano Suiza, plaquette commémorative du 25^{ème} anniversaire de la société.

« 200e anniversaire de la Fondation de l'Ecole des beaux-arts, 1748-1948 », Genève, Ecole des beaux-arts, 1948

Articles de presse complémentaires

« Avant la fête nationale », dans : L'Express, 30.07.1936

« Ceux qui s'en vont, Le peintre Éric Hermès », La Suisse, 21.06.1971.

« Château Sans Souci (Bartholoni) », article tiré de www.patrimoine.versoix.com, dernière consultation décembre 2013

« Formule 3 au Manoir : avec Bernard Wyder », *Confédéré*, 19.05.1981.

H.V., « M. Éric Hermès a nonante ans », Journal de Genève, 20.01.1971.

H.V., « Éric Hermès », Journal de Genève, 21 & 22.06.1971.

H.V., « Retroussant leurs manches, les paroissiens de Genthod ont aidé à restaurer leur temple », Journal de Genève, 27.08.1970

« Inauguration du Temple de Saint-Jean », Journal de Genève, 10.04.1933

J.O.H.P., « La maison de Commune d'Onex », La Tribune de Genève, 04.09.1904.

J.Z., « Nécrologie Henry Baudin, architecte », *Bulletin technique de la Suisse Romande*, 56, 1930, p. 35

Kuhne, E., « Le nouveau théâtre de La Comédie à Genève », La Patrie Suisse, 1913

« La fresque de la chapelle d'Onex », *La Patrie Suisse*, 21.02.1921

« Le peintre Éric Hermès fête ses 90 ans », La Suisse, 18.01.1971.

« Les Meyrinois ont inauguré leur école-mairie », Journal de Genève, 12.09.1949.

« L'inauguration du Bâtiment communal d'Onex », La Suisse, 06.09.1909.

« L'inauguration du bâtiment communal d'Onex », Le Genevois, 07.09.1909.

« L'inauguration de l'Hôtel du Rhône », Le Courrier de Genève, 16.07.1950

« Meyrin inaugure demain sa nouvelle école », Journal de Genève, 10.09.1949

« Onex. Inauguration de la nouvelle mairie », Tribune, 9 sep 1909.

« Onex, inauguration de la Mairie », Tribune, 6 sept 1909.

Rodari, André, « Rénovation du temple de Dardagny : les paroissiens ont donné leur avis », *Tribune des communes*, 24.02.1981

Tz, « La Comédie chez elle », journal de Genève, 23.01.1913

Vincent, Louis, « Henry Baudin, article nécrologique », *Das Werk*, 16, 1929, p.380

Vogt, William, signé Hiram, « L'enlaidissement de Genève, La maison de commune d'Onex », *Le Libertain*, 1 & 8.10.1909.

ZED, « Hôtel de Berne vient d'ouvrir ses portes », dans : Journal de Genève, 28.03.1964

Archives privés

Marc Birkigt, Alain Hermès, Anne Hermès, François Hermès, Christine Schächli, François Chevallier, Hôtel du Rhône, Air-Algérie, Temple de Saint-Jean.

Archives publiques

Archives de l'Etat de Genève (AEG) ; Archives de la Ville de Genève ; Les Archives de la Ville de Lausanne ; Archives Fédérales Suisse, Berne (AFS) ; Centre iconographie genevoise (CIG) ; Archives de la mairie de : Carouge, Meyrin, Versoix. ; Conservation du patrimoine architecturale de la Ville de Genève ; Bibliothèque de Genève (BGE) ; Archives d'Architecture de l'Université de Genève (IAUG) ; Fondation pour la conservation des temples genevois construits avant 1907 ; Office du Patrimoine et de sites de la Ville de Genève (OPS) ; Visarte.Suisse, Zürich, SIK-ISEA, Institut suisse pour l'étude de l'art.

Entretiens

Mme.Sylvie Aballéa 05.07.12
M. François Beuret, Archives Meyrin, 30.10.12
M. Boada et M. Heurteux, Rive-Bleue, 03.12.12
Mme et M.François Chevallier, 29.09.12
M. Stefan Curtet, Archives des travaux publics. 29.10.12
M. Olivier Delhoume, Villa Cachin, 06.11.12
M. Claude Ferrero (petit fils de Henry Baudin) conversation téléphonique, 17.10.12
Mme. et M. Gallea, 03.03.14
Mme. Andrée Gruffat, OPS, 09. 04.13
Mme. Anne Hermès, conversation téléphonique 12.02.13
M. Alain Hermès, 30.10.12, 21.12.12
M. François Hermès, 18.06.12, 7.10.12
Mme. Claire-Lise Leuba, temple Genthod, 26.02.13
M. François Mathieu, Hôtel du Rhône, 29.11.12
M. Sébastien Meer, Archives Wasem, 09.01.13
Mme Marie-Claire et M. Olivier Mermod, courrier électronique, 05.05.13
M. Mehdi Mokhtar, Air Algérie, 23.10.12
Mme. Giselle Moret, Villa Cachin, 15.05.13
M. André Nasel, Marie Chêne-Bourg, conversation téléphonique 03.03.13
M. Sylvain Pfersich, Mairie Versoix, 02.12.12
M. David Ripoll, conversation téléphonique 11.12.12, courrier électronique, 08.01.13
M. Gérard Sameli, architecte, conversation téléphonique, 03.12.12
Mme. Erika Sauter, La Belotte, 25.04.2013
Mme. Christine Schappi, conversation téléphonique, 29.10.12
M. Tearanel Te, Fondation Brailard, 27.05.13
Mme. Thien, Fondation Gourgas, conversation téléphonique, 05.11.12
M. Dominique Zumkeller, Archives Carouge, 06.11.12

Sites web

<http://retro.seals.ch>
<http://www.letempsarchives.ch>
<http://www.lexpressarchives.ch>

Annexes

- Expositions
- Construction d'Henry Baudin sur le plateau de l'Ermitage
- Factures
- Registre de famille
- Lettres adressées à sa fille
- « Souvenirs » de Tante Méta