

Auteur ou collectivité : Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes.

1925. Paris

Auteur : Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. 1925. Paris

Titre : Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris 1925 : rapport général. Section artistique et technique

Auteur : France. Ministère du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes (1894-1929)

Titre du volume : Volume I, Préface : origines de l'Exposition et évolution de l'art moderne

Adresse : Paris : Librairie Larousse, 1931

Collation : 1 vol. (118 p.-XCVI f. de pl.) : ill. en noir et en coul. ; 29 cm

Cote : CNAM-BIB 4 Xae 94 (1)

Sujet(s) : Exposition internationale (1925 ; Paris) ; Arts décoratifs -- 1900-1945

Date de mise en ligne : 03/04/2015

Langue : Français

URL permanente : <http://cnum.cnam.fr/redir?4XAE94.1>

MINISTÈRE DU  
COMMERCE, DE  
L'INDUSTRIE, DES  
POSTES ET DES  
TÉLÉGRAPHES

4 Xae. I

W 125

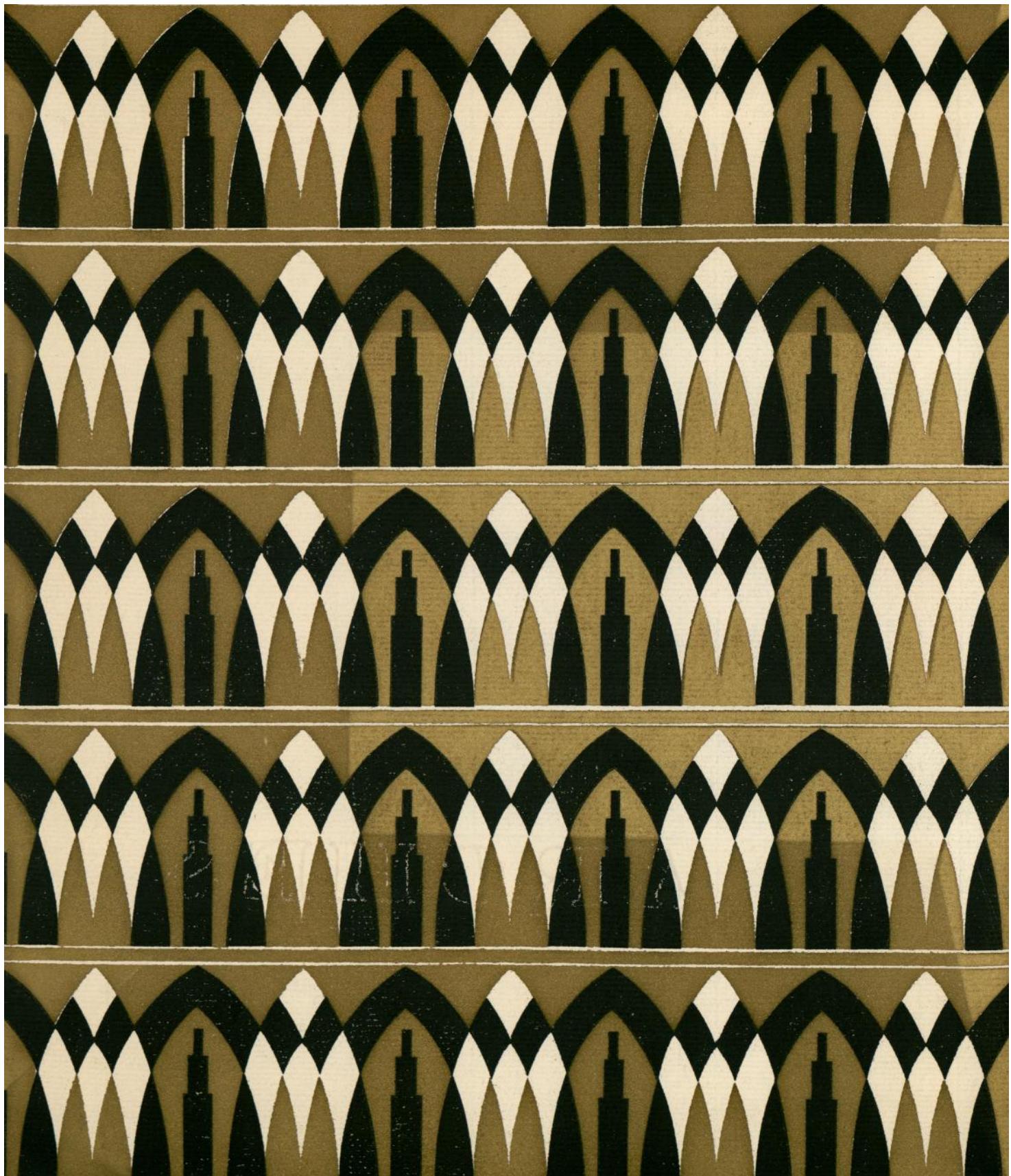
EXPOSITION  
INTERNATIONALE DES ARTS  
DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS  
MODERNES  
PARIS · 1925

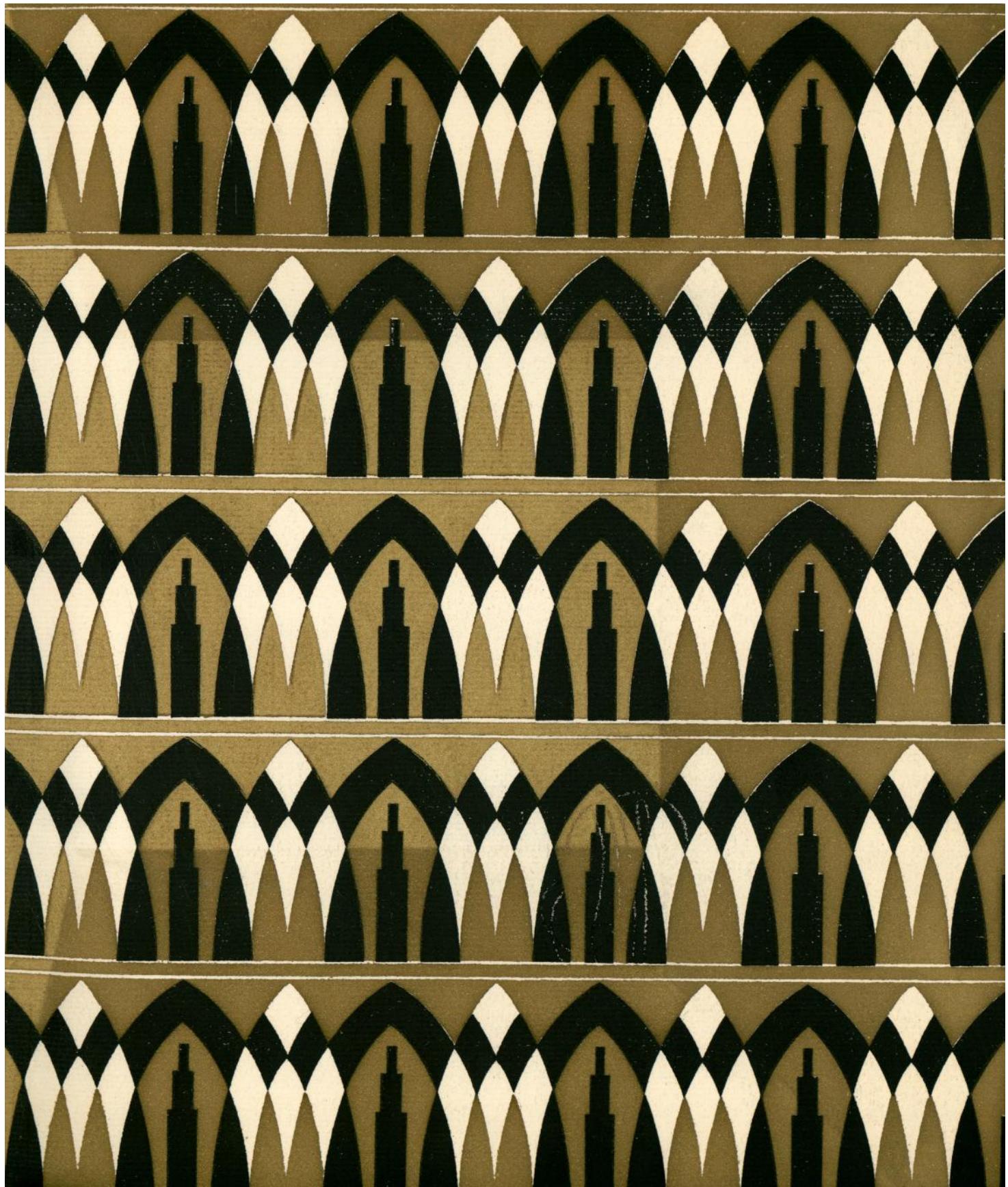
# RAPPORT GÉNÉRAL

SECTION ARTISTIQUE  
ET TECHNIQUE

PRÉFACE: ORIGINES  
DE L'EXPOSITION ET  
ÉVOLUTION DE  
L'ART MODERNE

LIBRAIRIE  
LAROUSSE  
PARIS











Li Xae. 1

Mo 125

4° Xae 94-1

MINISTÈRE DU COMMERCE, DE L'INDUSTRIE  
DES POSTES ET DES TÉLÉGRAPHES

EXPOSITION INTERNATIONALE

DES

# ARTS DÉCORATIFS

ET INDUSTRIELS MODERNES

PARIS 1925

## RAPPORT GÉNÉRAL

PRÉSENTÉ AU NOM DE

M. FERNAND DAVID,

Sénateur, Commissaire Général de l'Exposition,

PAR

M. PAUL LÉON,

Membre de l'Institut, Directeur Général des Beaux-Arts,

Commissaire Général adjoint de l'Exposition.

*Directeur de la Section administrative :*

M. LOUIS NICOLLE,

Directeur  
du Conservatoire National des Arts & Métiers,  
Secrétaire Général de l'Exposition.

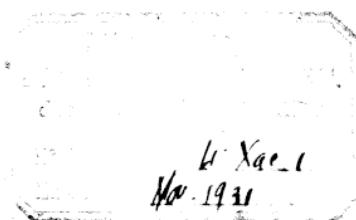
*Directeur de la Section artistique & technique :*

M. HENRI-MARCEL MAGNE,

Professeur  
au Conservatoire National des Arts & Métiers,  
Conseiller technique du Commissariat Général.

PARIS  
LIBRAIRIE LAROUSSE

MCMXXXI



## RAPPORTEUR GÉNÉRAL :

M. PAUL LÉON,

Membre de l'Institut, Directeur Général des Beaux-Arts,  
Commissaire Général adjoint de l'Exposition.

### DIRECTEUR

DE LA SECTION ADMINISTRATIVE :

M. LOUIS NICOLLE,

Délégué  
du Conservatoire National des Arts & Métiers,  
Secrétaire Général de l'Exposition.

### DIRECTEUR

DE LA SECTION ARTISTIQUE ET TECHNIQUE :

M. HENRI-MARCEL MAGNE,

Professeur  
au Conservatoire National des Arts & Métiers,  
Conseiller technique du Commissariat Général.

## COMITÉ DE REDACTION.

### SECTION ARTISTIQUE ET TECHNIQUE.

MM. ALFASSA, Conservateur-adjoint du Musée des Arts décoratifs;  
CHAPOULLIÉ, Inspecteur Général des Arts appliqués;  
R. CHAVANCE, Homme de lettres;  
CLOUZOT, Conservateur du Musée Galliera;  
DESHAIRS, Conservateur de la Bibliothèque des Arts décoratifs;  
DRUOT, Inspecteur Général de l'Enseignement technique;  
JANNEAU, Administrateur du Mobilier National;  
KEIM, Homme de lettres;  
LAMBLIN, Chef de Bureau au Sous-Sécrétariat d'État des Beaux-Arts;  
RAMBOSSON, Secrétaire Général de la Fédération des Sociétés françaises d'art;  
RATOIS DE LIMAY, Archiviste au Sous-Sécrétariat d'État des Beaux-Arts.

*Secrétaire :*

M. PAPILLON-BONNOT.

*Archiviste :*

M. MUYARD.

### SECTION ADMINISTRATIVE.

MM. NAVES, Directeur du Cabinet du Commissaire Général ;  
COURTRAY, Directeur des finances;  
BONNIER, Directeur des Services d'architecture, parcs & jardins;  
BOURGEOIS, Directeur des Services techniques & de la voirie;  
PLUMET, Architecte en chef de l'Exposition;  
DUPIN, Sous-Directeur au Ministère du Commerce;  
ISAAC, Directeur du Bureau International des Expositions.

*Secrétaire :*

M. DÉCOTÉ.

*Archiviste :*

M. PETTIT.

SECTION  
ARTISTIQUE ET TECHNIQUE

—  
**VOLUME I**  
—

PRÉFACE  
ORIGINES DE L'EXPOSITION  
ET ÉVOLUTION DE L'ART MODERNE

## CONTENU DES DIX-HUIT VOLUMES.

---

### SECTION ARTISTIQUE ET TECHNIQUE.

- Vol. I. Préface : Origines de l'Exposition & évolution de l'art moderne.
- Vol. II. Architecture (classe 1).
- Vol. III. Décoration fixe de l'architecture (classes 2 à 6).
- Vol. IV. Mobilier (classes 7 & 8).
- Vol. V. Accessoires du mobilier (classes 9 à 12).
- Vol. VI. Tissu & papier (classes 13 & 14).
- Vol. VII. Livre (classe 15).
- Vol. VIII. Jouets, appareils scientifiques, instruments de musique & moyens de transport (classes 16 à 19).
- Vol. IX. Parure (classes 20 à 24).
- Vol. X. Théâtre, photographie & cinématographie (classes 25 & 37).
- Vol. XI. Rue & jardin (classes 26 & 27).
- Vol. XII. Enseignement (classes 28 à 36).
- Vol. XIII. Conclusion. Résultats de l'Exposition. Ses enseignements.

### SECTION ADMINISTRATIVE.

- Vol. I. I. Préparation & organisation de l'Exposition. Plan général définitif. Loi du 10 avril 1923.  
Programme. Classification. Règlement. Propagande en France & à l'Étranger.  
II. Régime des exposants. Admission & installation des œuvres. Jurys & récompenses. Assurances.  
Douanes, octroi. Gardiennage. Police. Service médical.
- Vol. II. Participation & représentation des pays étrangers à l'Exposition. Cérémonies & fêtes de l'Exposition.
- Vol. III. Construction & aménagement des bâtiments & des jardins.
- Vol. IV. Services techniques & voirie.
- Vol. V. Les finances de l'Exposition. Combinaison financière. Émission des Bons. Exploitation. Concessions diverses. Liquidation & bilan de l'Exposition.

L'ESPRIT MODERNE  
DANS LES ARTS DÉCORATIFS  
ET INDUSTRIELS



# L'ESPRIT MODERNE DANS LES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS.

Les arts décoratifs & industriels sont, comme toutes les formes de l'art, une expression de la vie : ils évoluent d'âge en âge avec les besoins, moraux ou matériels, auxquels ils doivent répondre.

Modernes par leur programme, ils le sont aussi par les moyens, sans cesse renouvelés, que leur fournit la technique.

Si le programme détermine les formes, la technique n'y est pas étrangère : tantôt elle les limite par ses imperfections, tantôt elle les développe par ses ressources : parfois c'est elle-même qui les impose.

Jadis le tissage fut créé par la nécessité de se vêtir; ses progrès ont déterminé ceux des arts textiles. La monnaie a été inventée pour la facilité des échanges : elle ne pouvait être que ronde, pour ne pas percer les sacs qui devaient la contenir; on la fit plate, pour en rendre l'empilage aisé. La technique de l'estampage permit de la réaliser; il a fallu des siècles pour que le perfectionnement des balanciers en régularisât la forme.

De nos jours, la concurrence commerciale a créé la publicité : l'affiche en est une des manifestations; la chromolithographie en a fait un art. Les chemins de fer n'auraient pu exister sans les progrès de la métallurgie : ceux-ci ont donné naissance à une architecture nouvelle.

Le parallélisme des besoins de la vie & des techniques qui y pourvoient est une règle qui ne comporte pas d'exception. L'art ne peut pas suivre une autre voie. Si les formes qu'il crée sont déterminées par ces besoins & ces techniques, elles ne peuvent être que modernes; plus elles sont logiques, plus elles ont chance d'être belles. Si l'art veut imaginer, sans raison, des formes originales, il s'égare dans des fantaisies qui passent vite, parce que rien ne les justifie.

Les sources de l'inspiration ne font pas le modernisme; pour nom-

breuses qu'elles soient, elles ne sont pas illimitées : ce n'est pas aujourd'hui que les artistes ont imaginé de tirer parti de la géométrie; ce n'est pas hier qu'ils ont, pour la première fois, puisé dans le règne végétal.

Les orfèvres romains, les ciseleurs du temps de Louis XVI, les brodeurs japonais ont traduit la flore plus fidèlement peut-être que l'on ne le fit en 1900. Certaines poteries modernes s'apparentent aux œuvres primitives des Chinois ou des Grecs. L'idée des superpositions d'images, des dégradés familiers aux décorateurs actuels, est en germe dans certains tissus Louis XIV où un même dessin prend des aspects divers en traversant des chaînes de couleur variée. Peut-être n'est-il pas paradoxal de prétendre que les formes nouvelles du décor ne sont que des formes anciennes tombées dans l'oubli.

Il semble que, suivant une règle générale, l'art décoratif décrive une perpétuelle sinusoïde, passant alternativement de formes plus abstraites à des formes plus vivantes. On pourrait noter aussi que, dans les diverses civilisations, l'art, plus tourmenté à ses débuts, s'est simplifié en s'affinant, puis s'est compliqué de nouveau en dégénérant.

Les conseils aux décorateurs qu'en 1754 Nicolas Cochin publiait dans *le Mercure de France* auraient pu être adressés, il y a un tiers de siècle, aux adeptes du *modern style*. « Quand ils font un chandelier, on les prie de faire la tige droite et non pas tordue, de garder quelque retenue dans l'usage des palmiers qu'ils font croître abondamment sur les cheminées & aux murs; enfin, lorsque les choses pourront être carrées sans scandale, ils voudront bien ne plus les arrondir. »

Excès d'imagination, abus des courbes compliquées, manie des ornements végétaux, telles demeurent, de siècle en siècle, les critiques adressées aux fantaisies des devanciers par les restaurateurs des lignes droites, ces lignes que la vision romantique de Delacroix qualifiait de monstrueuses.

D'ailleurs, de même que dans toute assemblée il y a une droite & une gauche, il y a toujours eu, parmi les artistes, des anciens & des modernes, d'âge ou de tempérament. Leurs querelles paraissent d'autant plus vaines, qu'avec un peu de recul on aperçoit les caractères communs de leurs créations, qui en constituent le style.

Le style d'une époque est marqué dans toutes ses productions & l'individualisme des artistes n'en exempte pas leurs œuvres. Les pastiches ne

réussissent pas à nous tromper & nous n'avons pas d'hésitation sur la date à laquelle fut construite l'église Sainte-Clotilde.

Il serait excessif de prétendre que, pour être moderne, l'art doive se limiter aux visions actuelles; il n'en est pas moins vrai que la représentation des mœurs & des costumes contemporains a été, de tout temps, l'un des éléments du modernisme. Le style d'un cratère corinthien provient de sa forme, dictée par la coutume de mélanger l'eau & le vin avant que de les servir; il tient encore à son exécution dans une poterie tendre; il résulte aussi de son décor : les scènes qui y étaient peintes représentaient la vie contemporaine ou transportaient la mythologie dans son cadre.

La reconstitution archéologique, chère au xix<sup>e</sup> siècle, est aussi trompeuse dans les œuvres définitives que dans les réalisations éphémères du théâtre : si l'on doit au Romantisme le respect des œuvres passées, il est surprenant que ce respect n'ait pas eu pour conséquence l'horreur de la copie.

Il n'est pas moins surprenant que le siècle des inventions ait été celui du pastiche. Si l'on songe que la mécanique Jacquard & le métier à dentelle, que la grande métallurgie, le gaz d'éclairage, datent du début du xix<sup>e</sup> siècle, il est curieux de constater que le seul intérêt qu'on y prit fut de les utiliser pour recopier les soieries anciennes, les dentelles à l'aiguille ou aux fuseaux, pour faire du faux appareil de pierre & allumer des bougies de porcelaine.

Aussi faut-il admirer ceux qui osèrent employer dans la construction la fonte & le fer laminé apparents; ceux-là furent les premiers à renouer la tradition du modernisme dans l'architecture : ils sont les vrais descendants des maîtres d'œuvre de nos cathédrales.

Par là, Polonceau, Labrouste, Eiffel sont peut-être les auteurs de la renaissance du xx<sup>e</sup> siècle, plutôt que les décorateurs charmants qui, à la suite de Ruskin, tentèrent de rompre avec le pastiche & de créer *a priori* un nouveau style s'inspirant de la nature.

La vision de la nature, transposée littéralement & littéralement traduite dans les œuvres d'Émile Gallé, ne pouvait se concilier avec les exigences de la destination & de la matière. « D'une courge, écrivait alors M. Robert de la Sizeranne, sort une bibliothèque, d'un chardon un bureau, d'un nénuphar une salle de bal. Un bahut est une synthèse, un

gland de rideau une analyse, une pincette un symbole. » La recherche du nouveau emprunté à la poésie de la nature, en rupture volontaire avec les lois de la construction & les traditions de l'histoire, devait heurter tout à la fois le bon sens & le bon goût.

Copier la nature dans sa fantaisie au lieu de l'étudier dans ses lois était une erreur aussi lourde que de pasticher les formes du passé sans regarder à quoi elles s'appliquaient. Ce ne fut qu'une mode : la mode n'est pas le modernisme.

Renouer avec la tradition par tout ce qu'elle a de logique, trouver dans la destination des objets & dans les moyens techniques de les réaliser une expression neuve qui ne soit ni la contradiction ni l'imitation de formes antérieures, mais en constitue la suite naturelle, tel est l'idéal moderne du xx<sup>e</sup> siècle.

Cet idéal subit une influence nouvelle, celle de la science.

Comment les artistes demeuraient-ils étrangers à la présence latente, familière, universelle de ce néo-machinisme, véhicule des échanges entre les hommes : paquebots, locomotives, avions, qui assurent la maîtrise des continents & des mers, antennes & récepteurs qui captent la voix humaine sur toute la surface du globe, câbles qui jalonnent les routes éveillées à une vie nouvelle, visions du monde entier projetées à grande vitesse sur l'écran du cinéma ? La machine a renouvelé toutes les formes du travail : forêts de cylindres, réseaux de canalisations, mouvement régulier des moteurs. Tout ce bouillonnement confus de la vie universelle pourrait-il ne pas agir sur le cerveau des décorateurs ?

ORIGINES  
DE L'EXPOSITION DES ARTS DÉCORATIFS  
ET INDUSTRIELS MODERNES.



## ORIGINES DE L'EXPOSITION DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES.

Si l'on voulait rechercher les origines les plus anciennes de l'Exposition de 1925, il faudrait remonter tout le cours du xix<sup>e</sup> siècle.

La première « Exposition publique des produits de l'Industrie française », qui s'était ouverte le 26 août 1798, à une époque où transposer une inspiration antique n'était pas encore un pastiche, a peut-être été la seule où toutes les œuvres présentées, papiers peints, porcelaines de Sèvres, caractères d'imprimerie de Pierre Didot, aient été modernes.

En organisant cette manifestation, le Ministre François de Neufchâteau avait entendu démontrer que la liberté du travail pouvait produire d'aussi beaux fruits que le despotisme aboli des anciennes corporations. Une telle démonstration n'était pas inutile. La disparition des métiers paraissait devoir conduire à une rapide décadence. Marat, qui n'était pas suspect, constate dans *l'Ami du Peuple* l'ignorance où l'on se trouve du solide et du fini. « Les ouvrages, déclare-t-il, sont courus et fouettés & je ne donne pas vingt ans pour qu'on ne trouve plus à Paris un seul ouvrier capable de fabriquer un chapeau ou une paire de chaussures. » Qu'eût-il pu dire d'une étoffe, d'un meuble ou d'une parure ?

Dans son appel aux exposants, le Gouvernement proclamait que l'industrie devait rester étroitement solidaire de la science & de l'art. Son progrès était à ce prix. Cet indispensable triptyque devait se réduire pendant un siècle à un insuffisant diptyque.

En ouvrant, au Palais du Louvre, l'Exposition de l'An IX, le Gouvernement entendait qu'aucun art n'en fût exclu. « Des statues, déclarait-il, se dresseront à côté des socs de charrues, des tableaux seront suspendus près des étoffes. » A cette invitation les artistes dédaignèrent de répondre. Dans la mésentente séculaire qui les a séparés de l'industrie, peut-être eurent-ils les premiers torts. Toujours est-il que, « les arts libéraux » délaissant « les arts utiles », l'imagination créatrice fit défaut

à l'industrie, à une époque où elle lui était devenue, plus que jamais, nécessaire.

Durant tout le xix<sup>e</sup> siècle, à l'occasion de chacune des Expositions nationales ou internationales qui se sont succédé en France, en Europe, en Amérique, on trouverait les mêmes doléances sur la situation critique de nos industries d'art, les mêmes anathèmes contre le pastiche & le faux luxe.

Dans son rapport sur l'Exposition de Londres en 1851, le comte de Laborde écrivait : « Comprenez-vous comment l'art n'a pas été tué sous deux générations de fossoyeurs qui se succèdent lugubrement depuis soixante ans, occupés exclusivement à fouiller les tombeaux des générations passées, à les copier aveuglément, servilement, sans choix, & comme poussés par un fétichisme fanatique ? Combien il est urgent de constituer des hommes pratiques, d'une génération saine, vigoureuse, & qui sachent faire une distinction radicale entre l'art créateur & les monuments du passé, comme on distingue la vie réelle de l'histoire ! »

En 1855, Mérimée déplorait « des combinaisons étranges de styles différents rapprochés au hasard, qui ne dénotent de la part de leurs auteurs qu'absence d'idée & faute de raisonnement ».

En 1878, Jules Simon notait : « Nous voyons dans nos musées des ustensiles de ménage qui remontent aux bonnes époques de l'antiquité; des lampes, des cruches, des chaudrons; ces objets n'ont pas plus de valeur intrinsèque que ceux dont nous nous servons : ce qui les distingue des nôtres, c'est la pureté, & même assez souvent la beauté de la forme. Nous pourrions faire cela, nous pourrions nous donner cela : il suffirait de vouloir. »

En 1889, à la Tour Eiffel, à la Galerie des Machines, aux verreries de Rousseau-Léveillé & de Gallé, aux porcelaines de Chaplet, aux grès de Dammouse & de Delaherche, s'opposent encore les mobiliers Henri II, Louis XV, Louis XVI ou Empire. De Vogüé constate que « notre siècle a tous les styles dont il est la synthèse; il les reflète tous à la fois & jamais il n'y mire son propre style ».

Ces critiques n'auraient pu susciter une renaissance, si de nombreux groupements ne l'avaient favorisée & si l'enseignement n'avait pas été modifié en vue d'inculquer un esprit nouveau aux jeunes générations.

La Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale date de 1801; en 1863 se forma l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, qui devint en 1882 l'Union Centrale des Arts Décoratifs & créa le Musée des Arts Décoratifs grâce à une loterie organisée par son Président Antonin Proust; en même temps paraissait, sous la direction de Champier, la *Revue des Arts Décoratifs*. En 1889, Gustave Sandoz fondait la Société d'Encouragement à l'Art & à l'Industrie, dont les concours stimulèrent les jeunes talents; puis il prenait l'initiative d'une Association permanente qui s'appela, à partir de 1895, le Comité Français des Expositions à l'Étranger. La Société Nationale des Beaux-Arts, puis la Société des Artistes Français admirerent les Arts Décoratifs à leurs Salons annuels.

Par son congrès de 1869, l'Union Centrale avait contribué à la réforme de l'enseignement en vue de la «science du dessin» qu'avait préconisée, en 1864, Eugène Guillaume. En 1877, l'École de dessin & de mathématiques, qui datait de 1765, devint l'École Nationale des Arts Décoratifs, que dirigèrent Louvrier de Lajolais, puis Genuys. Paris & les grandes villes de province fondaient des Écoles d'Art Industriel; Guérin ouvrait, rue Vavin, une école où professèrent Grasset & L.-O. Merson. En 1899, l'union de l'enseignement artistique & de l'enseignement technique fut consacrée pour la première fois par l'institution, au Conservatoire National des Arts & Métiers, d'une chaire d'Art appliqué aux Métiers, dont L. Magne fut le titulaire.

Non contents de faire l'éducation des jeunes artistes, les promoteurs de ce mouvement, qui furent de véritables apôtres, s'efforcèrent d'initier le public à l'art moderne; ils formèrent le Comité de direction de la Revue *Art et Décoration*, fondée en 1897.

Le résultat de tous ces efforts se manifesta en 1900; il était prématuré & demeura incomplet : le public fut surpris. Les architectures de staff, aux formes surannées, n'étaient pas faites pour encadrer les tentatives originales des décorateurs : d'ailleurs les nouveautés présentées manquaient souvent de logique & de mesure.

Incompris du public, le mouvement moderne ne dut sa continuité qu'à l'action incessante des sociétés, des revues, des écoles d'art.

De nouveaux groupements se constituèrent : en 1901, à l'appel de R. Guilleré, la Société des Artistes décorateurs réunit la jeune généra-

tion, Bastard, Decœur, Dufrène, P. Follot, Guimard, P. & T. Semersheim, à celle de Besnard, Dammouse, Gaillard, Genuys, Grasset, Lambert, Sandier. Par ses expositions au Musée Galliéra, puis au Pavillon de Marsan où le Musée des Arts Décoratifs, grâce aux efforts de G. Berger, de H. Bouilhet, de J. Maciet, avait trouvé un asile définitif, la Société des Artistes Décorateurs ranima l'esprit moderne, qui risquait de succomber sous l'hostilité des amateurs & des marchands d'antiquités. En 1903 fut fondé le Salon d'automne qui mettait les décorateurs sur un pied d'égalité vis-à-vis des architectes, des peintres, des sculpteurs, des graveurs.

Lorsqu'en 1905, le Musée des Arts Décoratifs s'ouvrit au Pavillon de Marsan, il y avait un demi-siècle que le Comte de Laborde en avait demandé la création, près de vingt-cinq ans qu'Antonin Proust avait obtenu du Parlement une première convention, vingt ans qu'Eugène Guillaume s'écriait au II<sup>e</sup> Congrès des Arts Décoratifs : « La France est la seule nation qui soit privée d'un pareil instrument de travail! »

En effet, la France avait été devancée dans cette voie par l'Angleterre avec le South Kensington Museum, devenu depuis le Musée Victoria and Albert, par l'Autriche avec le Musée Autrichien d'Art Industriel, par l'Allemagne avec les Kunsthgewerbemuseen de Berlin, de Hambourg, de Leipzig, de Munich, par la Hongrie avec l'École & le Musée d'Art Industriel de Budapest. Quant à l'Italie, elle avait organisé à Turin, dès 1902, une Exposition des Arts Décoratifs Modernes dont le règlement spécifiait : « On n'acceptera que les ouvrages originaux qui montreront une tendance bien marquée au renouvellement esthétique de la forme. Les imitations d'anciens styles & les productions industrielles dénuées d'inspiration artistique ne seront pas admises. »

En 1901, le Comité Français des Expositions à l'Étranger avait été reconnu d'utilité publique : dans les manifestations de Saint-Louis en 1904, de Liège en 1905, de Bruxelles en 1910, de Turin en 1911, ses dirigeants, F. Chapsal, M. Lagrave, É. Dupont, S. Derville firent une place spéciale à l'art décoratif moderne : à Turin, l'architecte Plumet construisait un pavillon pour la présentation des objets dont le choix avait été confié par l'Union Centrale à F. Carnot & à R. Koechlin. En 1907 étaient créées l'Union Provinciale des Arts Décoratifs, dont le nom résume l'action bienfaisante, & la Société de l'Art à l'École, qui, par son

titre, définissait son programme. Enfin, en 1912, une réunion d'artistes, d'artisans, de fabricants & d'amateurs d'art fondait la Société de l'Art appliqué aux Métiers.

Ces derniers groupements, en orientant leur action vers l'enseignement méthodiquement poursuivi depuis la formation du goût de l'enfant jusqu'à la technique des métiers d'art, répondaient à la préoccupation qu'avait fait naître l'Exposition organisée en 1909 au Salon d'automne, sur l'initiative de Frantz Jourdain, par les décorateurs munichois. La méthode & la discipline des artistes bavarois s'y étaient nettement affirmées. La même année, les organisateurs de l'Exposition française d'Art Décoratif à Copenhague avaient réuni, non sans difficulté, pour une action commune, artistes, artisans & industriels.

C'est alors que, reprenant l'idée formulée par le député Couyba dans son rapport sur le budget des beaux-arts pour 1907, Roger Marx lançait le projet d'organiser à Paris une Exposition Internationale des Arts Décoratifs pour vivifier un «art social» conforme aux transformations de la société moderne.

Constatant que certaines nations avaient su, par leur méthode & leur discipline, mêler intimement l'art à l'existence de l'individu & de la collectivité, il écrivait : «On sait les atteintes portées à notre esprit d'initiative, à notre goût qui végète & s'atrophie, faute de s'employer utilement ; on sait d'autre part l'abaissement du chiffre de telles exportations, l'invasion grandissante de tels produits manufacturés hors de France, l'émigration à l'étranger de certaines industries séculaires... N'y a-t-il rien à tenter afin de conjurer cette déchéance ?...»

«Par l'émulation qu'elle provoque, par le déploiement d'énergie qu'elle commande, une exposition peut seule surexciter les activités... Cette exposition, nous la voudrions internationale, parce que le concours est un stimulant actif... Nous voudrions aussi qu'elle fût moderne, que toute réminiscence du passé s'en trouvât exclue sans pitié, les inventions de l'art social n'ayant d'intérêt & de raison d'être que dans la mesure où elles s'adaptent rigoureusement au temps qui les voit paraître.»

«Une telle exposition libérerait de l'entrave du préjugé : elle marquerait la fin du mépris voué à la machine ; elle ferait cesser l'antagonisme séculaire entre l'ingénieur & l'architecte... Ni le théâtre, ni la

musique, ni la danse n'en seraient exclus; l'art de la cité, l'art de la rue, l'art des jardins, l'art des fêtes populaires lui devraient d'être remis en honneur.»

Cet appel résumait le sentiment des artistes, des écrivains, des savants, des industriels. Il emporta aussi l'adhésion des Chambres de Commerce & du Conseil Municipal de Paris, qui venaient de repousser l'idée d'une Exposition universelle en 1920.

Le 29 mars 1911, l'Union Centrale des Arts Décoratifs, la Société d'Encouragement à l'Art & à l'Industrie, la Société des Artistes Décorateurs se mettaient d'accord sur un avant-projet, proposé par G. Roger Sandoz & René Guilleré, en vue d'organiser à Paris, en 1913, une Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes. Une commission d'étude, composée de délégués de ces associations, confia à René Guilleré le soin de rédiger un rapport. On y trouve en germe les principes repris pour l'Exposition de 1925: classification par destination, réception par un Comité composé d'artistes, d'industriels & de personnalités compétentes, présentation d'ensembles vivants. Le rapport se terminait par un vœu tendant à ce que l'Exposition eût lieu en 1915.

Ce vœu fut repris, sous forme de proposition de loi déposée à la Chambre des Députés, par François Carnot & plusieurs de ses collègues; il fut également exprimé par le Conseil Municipal de Paris, sur la proposition de Louis Dausset.

Enfin, le 12 juillet 1912, sur le Rapport de Roblin, la Chambre invitait le Gouvernement « à nommer sans délai une Commission interministérielle chargée d'établir les voies & moyens pour la réalisation d'une Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes, qui aurait lieu à Paris sous la direction du Ministre du Commerce ».

Ce vote marquait le succès de l'action tenace poursuivie par les artistes modernes dans leur propagande & surtout dans leurs œuvres. En dépit des railleries, ils avaient convaincu le public & ses représentants qu'en face des renouvellements accomplis par les arts étrangers, l'art français ne pouvait plus vivre sur son passé & que, suivant la parole de Michelet, il lui fallait « inventer ou périr ».

ÉVOLUTION  
DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS  
AU DÉBUT DU XX<sup>E</sup> SIÈCLE.



# ÉVOLUTION DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS AU DÉBUT DU XX<sup>E</sup> SIÈCLE.

---

## ARCHITECTURE ET DÉCORATION FIXE.

Si l'art décoratif moderne s'est difficilement dégagé des liens du passé, la responsabilité en incombe peut-être aux architectes.

A mesure que les programmes de l'habitation se modifiaient, à mesure que les inventions scientifiques introduisaient dans la construction des méthodes & des ressources inconnues, la plupart des architectes, au lieu de chercher à leur adapter des formes nouvelles, s'étaient efforcés de les asservir à la reproduction des types classiques.

La décoration fixe avait subi la même éclipse que l'architecture : dans les édifices où les formes n'exprimaient plus la construction, l'ornement qui doit, suivant l'heureuse formule de Viollet-le-Duc, «tenir à l'édifice comme la peau tient au corps, laissant deviner sa forme & sa charpente», n'avait plus aucune base logique; le modelleur tirait de la terre des volumes qui ne s'appliquaient à aucune matière précise & le peintre se chargeait de camoufler en bois ou en marbre les consoles de plâtre. Seul, rompant avec les conceptions surannées, l'effort d'un Puvis de Chavannes ou d'un Albert Besnard pour rendre à notre pays un art mural, proposait, à défaut de la véritable technique de la fresque, des exemples d'une inspiration nettement moderne.

L'architecture & la décoration fixe commandaient le mobilier : les industriels, le public sont vraiment très excusables de n'avoir pas cherché à garnir de meubles modernes des appartements décorés à la mode du XVIII<sup>e</sup> siècle.

L'Exposition de 1900, avec ses palais de staff aux ordonnances désuètes, avait marqué un recul sur celle de 1889 où s'était affirmée l'esthétique de la construction métallique.

Les constructeurs du xx<sup>e</sup> siècle eurent le mérite de comprendre qu'à des conditions sociales nouvelles devait répondre une rénovation de l'architecture.

Les maisons d'aujourd'hui, dans lesquelles le prix du terrain oblige à multiplier les étages, à agrandir les cours pour éclairer & aérer les appartements, à superposer des services complexes, indispensables à l'hygiène & au confort, ne peuvent plus s'accommoder des vastes architectures dont les masses encombrent les plans & les façades. Les hôtels de voyageurs, dans lesquels chacune des innombrables chambres apparaît comme la réduction d'une habitation complète, les banques, les grands magasins dont les multiples organismes doivent être logiquement disposés pour des centaines d'employés, pour des milliers de visiteurs, les gares qui réunissent, à des heures déterminées, des mouvements de foule & de bagages, les hôpitaux, les écoles, les agglomérations ouvrières, les usines dans lesquelles la préparation des repas exige pour les cuisines & pour les réfectoires des solutions nouvelles, les édifices religieux mêmes, qui s'élèvent sur des terrains irréguliers, pris entre les murs mitoyens, ne peuvent plus être assimilés à aucune des constructions de jadis.

René Binet dans les Magasins du Printemps, Louis Bonnier dans le Groupe scolaire du quartier de Grenelle, Pierre Paquet dans le Lycée Jules-Ferry, François Le Cœur dans le Central téléphonique de la rue Bergère, Lucien Magne dans le Sanatorium de Bligny, Charles Plumet, Charles Génuys, Louis Sorel, Marcel Auburtin, Tauzin dans des maisons et dans des immeubles industriels, Jules Barbier, Pierre Sardou, Bernard Haubold dans les nouvelles églises de Paris ou de sa banlieue, Pontremoli dans la synagogue de Boulogne-sur-Seine, avaient su s'adapter à ces conditions nouvelles.

Mais à la nouveauté du plan ne répondait pas encore un renouvellement des lignes. L'utilisation des matériaux anciennement connus permettait d'obtenir des formes logiques, simples, harmonieuses. Il était difficile d'y trouver des formes neuves.

En général, une architecture nouvelle a correspondu à un mode de construction nouveau. L'architecture romaine & l'architecture byzantine avaient substitué les voûtes en béton pris dans des ossatures de briques au système égyptien & grec des colonnes & des linteaux.

L'architecture française du Moyen Âge imagina un équilibre d'arcs & de contreforts en petits matériaux appareillés, d'où résultèrent des lignes d'une légèreté & d'une hardiesse inconnues. Au xix<sup>e</sup> siècle, les ingénieurs ont fait œuvre d'architecture plutôt que les architectes eux-mêmes, en édifiant les grands ouvrages dont le fer a permis la réalisation.

Assurément les architectes modernes, au début de ce siècle, ne redoutaient plus l'emploi de l'acier : mais il remontait déjà à un siècle. Ils furent beaucoup plus tièdes dans l'utilisation du ciment ou du béton armé : c'était pourtant une invention française qui datait de cinquante ans.

Hormis de Baudot qui, dès la fin du xix<sup>e</sup> siècle, n'avait pas craint d'en tirer un système d'architecture, pour l'église Saint-Jean de Montmartre, les plus modernes parmi les architectes y faisaient appel pour des éléments de la construction, linteaux, planchers, escaliers, en l'associant aux matériaux anciens : ils n'en faisaient pas l'élément constructif de tout un édifice. Auguste & Gustave Perret, dans une maison de la rue Franklin qui date de 1902, & surtout dans le Théâtre des Champs-Élysées qui fut construit de 1911 à 1914, Adolphe Dervaux, dans les gares de Biarritz & de Rouen, Guillemonat, dans l'Établissement de psychothérapie de Fleury-les-Aubrais, firent preuve de plus de hardiesse.

Il faut franchir la période de la guerre de 1914-1918 pour voir se généraliser la technique nouvelle.

L'honneur en revient aux ingénieurs ; les travaux poursuivis par Considère, Rabut, Résal, Mesnager, établirent une théorie rationnelle des calculs de résistances : elle fit l'objet, en 1906, d'une circulaire ministérielle qui fixa l'emploi du béton armé dans les travaux publics. Les coefficients de sécurité y étaient plus hardis que ceux qui sont encore aujourd'hui indiqués dans les règlements analogues publiés par des nations étrangères : ils ont donné des garanties de sécurité que l'expérience a montrées suffisantes.

C'est en pleine guerre qu'ont été élevés, pour les besoins de la défense nationale, des édifices surprenants par les formes inattendues qui résultaient de l'emploi du béton armé. Poteaux dont les faibles sections font valoir la hauteur, voûtes aux minces tirants & aux frêles

aiguilles pendantes, vastes encorbellements, déterminèrent des proportions d'une audace inouïe, des silhouettes nouvelles : pignons suivant la courbe des voûtes qui constituent en même temps les toitures, auvents dont la saillie n'est soulagée par aucun support, claires-voies ajourées comme des dentelles. Ainsi s'exprimait la solidarité des différents éléments, caractéristique de la structure nouvelle.

Parmi les ouvrages élevés à travers toute la France, arsenal de Roanne, docks du Havre, hangars d'aviation d'Avord & d'Istres, il faut faire une place spéciale au chef-d'œuvre de l'ingénieur Freyssinet, les aciéries de Caen, véritable sanctuaire de l'industrie moderne.

La construction en béton armé n'est d'ailleurs pas la seule qui ait été stimulée par l'effort gigantesque accompli pendant la guerre. La charpenterie notamment, contrainte de couvrir de vastes espaces par des pièces de faible section, faute de ressources suffisantes en bois secs de fort équarrissage, a trouvé des solutions originales d'une rare élégance.

Les œuvres qui répondaient à ces programmes strictement utilitaires, n'ont pas été inspirées par des préoccupations esthétiques. Cependant elles sont pleines de qualités artistiques parce qu'elles sont une expression vraie & vivante au lieu d'être, comme trop de monuments élevés encore aujourd'hui, des pastiches stériles & sans vie.

Les améliorations apportées aux services des nouvelles usines leur ont donné un caractère plus artistique. Les industriels ont compris que tout ce qui entoure la vie de travail doit devenir accueillant par sa disposition & son aspect : il n'est pas indifférent que les ouvriers, à l'usine, comme les enfants, à l'école, trouvent une entrée fleurie, au lieu d'avoir l'impression de franchir le seuil d'une prison. A cette préoccupation répondent des bâtiments comme ceux de l'usine de la Fournaise à Saint-Denis ou des usines Citroën.

Les mêmes idées ont trouvé, *a fortiori*, leur application dans les maisons des travailleurs. Pendant la guerre, les aciéries de Frouard avaient dû commencer à se transporter à Dammarie, près de Melun. Elles ont terminé depuis la cité ouvrière & l'on ne peut qu'en approuver les dispositions : ce n'est plus là un quartier de caserne, mais une cité véritable avec ses rues, ses jardins, ses riantes maisons.

On peut en dire autant des cités reconstruites par la Compagnie du

Nord pour ses ouvriers, dans des centres détruits comme Tergnier. Il y a là des types de maisons aux éléments standardisés, qui sont d'une architecture sobre & élégante, d'une construction honnête & durable.

Le Foyer Rémois, œuvre d'Auburtin, offre un ensemble particulièrement séduisant.

D'ailleurs, pour d'autres programmes que des cités ouvrières, des usines ou des entrepôts, le béton armé pourrait être froid d'aspect. On s'en rend compte dès qu'il s'agit d'édifices élevés au milieu d'une ville, comme le Frigorifique de Limoges ou comme les grands bâtiments construits à Lyon. Leur auteur, Tony-Garnier, qui a montré une hardiesse & une imagination remarquables, n'en fait-il pas l'aveu implicite puisqu'on le voit, dans les dessins de ses publications, céder au besoin d'égayer, par des verdures pittoresques, la monotonie des surfaces nues ?

Si les lignes simples du béton armé ne sauraient être alourdis par des motifs saillants, des recherches nouvelles se poursuivent en vue de modifier sa tonalité uniformément grise, qui n'est pas d'un heureux aspect. L'une des plus intéressantes consiste à placer dans les coffrages les éléments décoratifs, mosaïque ou céramique, qui, faisant corps ensuite avec la construction, assurent une décoration durable & évitent le repiquage ultérieur de l'enduit, qui est une opération coûteuse. On peut aussi chercher à obtenir directement un décor de sculpture en plaçant au fond des coffrages des moules dont les creux fournissent les reliefs d'un décor réalisé dans la matière même.

Ces principes ont été appliqués par Ch. Plumet dans les stations du Chemin de fer métropolitain, sur la ligne de la place Gambetta à la Porte des Lilas, par Ch. H. Besnard dans ses constructions en éléments de béton moulés au chantier & assemblés au montage, dont le premier exemple fut une maison démontable exposée à la Foire de Paris en 1919 & dont la récente église Saint-Christophe de Javel a offert une vaste démonstration.

Une telle logique dans l'adaption du décor à la construction ne saurait être exigée de tous les architectes ; mais le revêtement, par des matériaux décoratifs, de la structure en béton armé, peut donner des solutions nouvelles & variées.

C'est ainsi qu'une initiative heureuse a consisté à rétablir, sur les

matériaux de liaisonnement, l'emploi des décos faites dans le mortier, soit par les gravures des sgraffiti, soit par la peinture à fresque.

La fresque est un procédé admirable à cause de la discipline qu'impose son exécution rapide & sans retouche, exigeant autant de volonté dans le dessin que de sobriété dans la facture : elle peut s'appliquer aux chaux hydrauliques & aux ciments aussi bien qu'à la chaux grasse. Elle a été remise en honneur au début du siècle par Baudouïn, dont les leçons ont été suivies par tous les artistes, français ou étrangers, qui pratiquent aujourd'hui cette technique : tel Marret, auteur des décors de l'Aérium d'Arès & de l'église Saint-Louis à Vincennes; des architectes comme Navarre, Marrast, y ont fait appel, notamment pour le décor des édifices religieux.

Le revêtement de mosaïque avec René Martin, le grès avec Bigot, la faïence avec Loebnitz, ont révélé des ressources insoupçonnées ou oubliées. Les maisons élevées par Auguste & Gustave Perret, par Arfvidson, décorées par Gentil & Bourdet, leur doivent un aspect coloré & original.

C'est dans les magasins & les boutiques que les tendances nouvelles ont eu les occasions les plus nombreuses & les plus favorables de se manifester.

On a tâché d'y laisser pénétrer le plus de lumière possible, en faisant de la façade une claire-voie complète, en limitant les pleins aux points d'appui indispensables pour soulager les poitrails qui portent les étages. En même temps on s'efforçait de donner à la devanture un caractère original, non par la complication des formes & par le faux luxe des ors, mais par la belle matière des appuis, par le beau dessin des lettres & des enseignes.

La boutique de Mam, avenue de l'Opéra, due à Dufet, donne bien l'expression du poitrail & des points d'appui qui le portent par les plaques de marbre très simples & très élégantes qui constituent des pieds-droits & un linteau.

Pour la Compagnie des arts français, Sue & Mare ont fait œuvre décorative originale en meublant, par une menuiserie aux lignes simples & aux colorations puissantes, des arcatures de pierre d'une construction banale.

La boucherie Eco, par Agache, est un des exemples les plus complets.

La coupole, en béton armé, par la suppression de tout point d'appui intérieur, de toute moulure, de tout joint, présente des surfaces nettes ; par sa matière isolante & par la ventilation que donnent les oculi, elle réalise une fraîcheur parfaite, en même temps que la largeur & la hauteur des baies répandent le jour à profusion. Le soubassement est constitué par un revêtement de céramique & par des bancs en mosaïque dont les lessivages peuvent assurer l'irréprochable propreté ; leur harmonie blanche, rehaussée de bleu & de jaune, produit un effet de richesse que prolongent sobrement des frises au pochoir, le long des lignes supérieures des arcs & des voûtes : on ne saurait concevoir disposition plus claire, plus hygiénique, & en même temps plus esthétique. Les nouveaux magasins du Bon Marché, les restaurants Prunier & Drouant, par Boileau, la crèmerie & la librairie aménagées par Patout rue La Boétie, le Théâtre des Mathurins, par Siclis, présentent des solutions franches & logiques de problèmes modernes.

Ainsi l'architecte reprenait son rôle de maître de l'œuvre dans l'étude de la décoration intérieure ou extérieure. Un esprit de collaboration disciplinée se manifestait chez les peintres & les sculpteurs qui y participaient, même s'ils se nommaient Maurice Denis ou Bourdelle. C'était une tradition qui s'était presque perdue depuis le Premier Empire. Charles Garnier, en marquant de sa forte empreinte tous les détails de l'ornementation de l'Opéra, jusqu'aux lampadaires & aux cadres des affiches, avait réalisé une œuvre exceptionnelle, qui restera de ce fait la plus complète du xix<sup>e</sup> siècle. Vaudremer à Saint-Pierre-de-Montrouge, Charles Girault au Tombeau de Pasteur, Lucien Magne à la Basilique de Montmartre, rouvriront la voie qui fut suivie par Théodore Lambert, par Charles Plumet, par un grand nombre d'architectes de la génération nouvelle.

Si auparavant l'architecte avait retardé, par son indifférence, l'avènement de l'art décoratif moderne, c'est lui qui, au début du xx<sup>e</sup> siècle, a le mieux servi la cause du modernisme par la recherche artistique de la décoration intérieure.

Toutes les techniques décoratives se sont alors renouvelées pour s'adapter aux besoins modernes : on s'est avisé que les pans de fer, les ossatures de béton armé se prêtaient au décor translucide du vitrail comme aux revêtements pleins de la céramique ; dans l'installation des

maisons, on s'est aperçu des solutions élégantes auxquelles pouvaient donner lieu la cuisine & la salle de bains; les artistes ont commencé à étudier les problèmes de l'éclairage & du chauffage.

Souvent la simplicité des lignes a permis de mettre en valeur de belles matières, comme les marbres, largement employés dans les rez-de-chaussée d'immeubles, les halls de grands hôtels, les dégagements des théâtres, les magasins de luxe. D'autre part, l'architecte a eu fréquemment recours aux composés artificiels : réalisant des surfaces sans joints, ils ne sont pas moins précieux pour le revêtement des terrasses extérieures que pour celui des sols intérieurs ou des murs.

Le bois conserve son rôle dans la décoration intérieure, grâce aux progrès de la mise en œuvre mécanique, tranchage, déroulage, contreplaçage, grâce aussi à la somptueuse parure que procurent les essences exotiques.

Dans la ferronnerie, la restauration des anciennes techniques & le retour à l'inspiration personnelle sont dues à Émile Robert, dont la fantaisie savait se plier aux nécessités de l'harmonie générale & aux suggestions des architectes. Robert travaillait exclusivement au marteau. Après lui, Brandt, Subes, faisant souvent appel aux ressources nouvelles de la métallurgie, ont obtenu des effets souples & variés.

Les modèles de Jallot, Bourgoin, Schenck, Scheidecker, donnèrent aux ouvrages de quincaillerie & de petite serrurerie un accent d'originale distinction. A leur exemple, de nombreux artistes dessinèrent pour Fontaine ou Bricard des crémone, des marteaux, des poignées de porte, portant nettement l'empreinte du style moderne. La fonte elle-même, dégagée du pastiche industriel, a permis de sobres réalisations de lignes & de plans, en rapport avec la technique du moulage.

Le vitrail, rénové à la fin du siècle dernier par L.-O. Merson, Leprévost, Ader, Bégule, Grasset & Gaudin, Jacques Galland, H.-M. Magne, Laumonnerie & savamment pratiqué de nos jours par Gruber, loin de se confiner dans les édifices religieux, apporte aujourd'hui à des constructions de toute sorte, une riche parure.

Les architectes étrangers montrèrent d'abord la même timidité que les nôtres. Des programmes nouveaux leur imposèrent des conceptions inédites. On constate toutefois d'étranges survivances, en des pays où la

hantise du passé devrait être moins tyrannique que chez nous. Souvent, un décor périmé dissimule l'audace de la construction, la logique des aménagements; telle façade, énorme certificat proclamant la science archéologique de son auteur, fait regretter les lignes sobres, hardies, dues à l'art de l'ingénieur.

En Allemagne, le mouvement moderne paraît s'être développé avec plus d'ampleur & plus de discipline qu'en France, mais avec moins de variété.

Gothique, néo-classique, gréco-munichois, baroque italien, chacune des modes architecturales du xix<sup>e</sup> siècle s'était donnée pour le vrai style allemand. De rares précurseurs, Hübsch, Stier, Eisenlohr, en dépit de maintes concessions, concevaient des œuvres dont l'aspect ne reniait pas la structure. Gottfried Semper, auteur du Musée de Dresde, puis du Théâtre de Bayreuth, aurait, dès 1860, dégagé l'art d'Outre-Rhin de l'académisme, si le réalisateur avait eu le courage du théoricien. La croissance des villes, les travaux du génie civil, viaducs sur le Rhin & sur l'Elbe, canal de la Baltique, ports de Hambourg, Mannheim, Duisburg-Ruhrort, paquebots géants, gares, usines, halls d'exposition, finirent par imposer leurs suggestions.

Si les Magasins Généraux de tel emporium rhénan évoquaient encore, non sans grâce, les vieux pignons à gradins d'Amsterdam ou de Lübeck, si l'immense Palais des Téléphones de Hambourg, construit en 1909, s'habillait en gothique flamboyant, la nouvelle génération s'inspira de l'exemple donné par Messel dans les Magasins Wertheim à Berlin. Cette œuvre typique frappait à la fois par la simplicité de sa lumineuse nef de verre, prévue pour être indéfiniment agrandie, & par le rythme sévère, le caractère élégant que lui conférait la répétition obstinée des verticales. Les jeunes architectes, sortis des mêmes Polytechnicums que les ingénieurs & connaissant, comme eux, les ressources des matériaux modernes, se laissèrent dicter, par la seule logique de leurs conditions d'emploi, des formes dont ils se gardèrent d'atténuer l'éloquence.

C'est ainsi que P. Behrens, architecte de l'Allgemeine Elektrizität Gesellschaft, pouvait donner sa mesure en 1910 dans l'usine de Berlin-Humboldthain, en 1911 dans celle de Hennigsdorf, en 1913 dans une fabrique de turbines à vapeur, dont le hall de béton armé, long de

210 mètres, large de 40, haut de 26, emprunte à la courbure harmonieuse de ses cintres l'élégance de son aspect. Poelzig dessinait, à Hanovre, des entrepôts remarquables par le rythme & la majesté de leur façade, ainsi que le bâtiment des machines de l'Annagrupe où la prédominance des lignes verticales corrige l'impression de masse. Il montrait aussi, avec les impressionnantes charpentes du bâtiment des superphosphates, à la Fabrique Leuban, les ressources nouvelles que peut offrir le bois.

Piscines, stades, garages, cliniques, centraux téléphoniques, autant de programmes étudiés & exécutés scientifiquement, sans effet théâtral, sans procédés d'école, sans recherche artificielle du style.

Les gares monumentales, où l'on suit le passage des formes imposées par le fer & la brique à celles que permet la robuste homogénéité du béton, révèlent une belle hardiesse dans les conceptions. A la gare de Francfort, due à Eggert, avec ses 18 voies & sa façade de 240 mètres, succéderent celle de Dresde avec ses trois faisceaux de voies étagés, celle de Hambourg, jetée comme un pont perpendiculairement à la tranchée, large de 130 mètres, où s'allongent les rails. Construite sur les plans de Lossow & de Kuhne, celle de Leipzig abrite, derrière une façade de 300 mètres, deux salles des pas-perdus jumelles, d'où l'on accède aux 26 voies par un hall de 260 mètres; elle a fait école par la simplicité de ses lignes & de sa décoration.

Les sièges de sociétés, les immeubles commerciaux offrent en général un aspect un peu lourd & les architectes combattent difficilement le monotone rappel d'échelle que créent les innombrables fenêtres. La Direction de la firme Mannesmann, construite par Behrens en 1911-1912, constituait un prototype, avec son toit massif & sa façade rythmée. Depuis, banques, coopératives, bâtiments administratifs sont conçus dans un style de plus en plus dépouillé. Seules, des saillies en prisme ou en parallélépipède, montant jusqu'au sommet des façades, accrochent la lumière.

Les églises, les monuments commémoratifs & funéraires sont plus imposants qu'émouvants. L'habitation a permis des expériences variées: tantôt, suivant l'exemple anglais, les Allemands ont voulu créer un style campagnard par la recherche de l'intimité & du pittoresque, tantôt, sacrifiant aux idées d'un Gropius, d'un Loos, d'un Lloyd Wright ou

d'un Le Corbusier, ils se sont proposé pour idéal la « machine à habiter », la maison standard, d'où sont bannies la parure & la fantaisie.

Aux approches de 1900, un élégant éclectisme dans les constructions monumentales, une richesse composite dans les immeubles & les hôtels particuliers caractérisaient l'architecture autrichienne. La Sécession fondée en 1897, la propagande de théoriciens tels que Ferstel & Eitellberger, marquèrent les débuts d'une évolution, que reflète l'œuvre d'Otto Wagner. Ses grands travaux, ponts & gares du chemin de fer métropolitain, régularisation des quais de la capitale, ses projets pour la crypte de la Kapuzinerkirche, pour la Nouvelle Académie des Beaux-Arts, pour l'église de l'Assistance publique & surtout ses charmantes villas de banlieue révèlent l'indépendance à l'égard des formules, le souci de la destination, l'emploi judicieux des matériaux usuels. Olbrich, avec le Palais de la Sécession, Von Krauss avec le Théâtre Municipal de Vienne, Koloman Moser, Fabiani, marquent également cette orientation nouvelle.

C'est Josef Hoffmann qui est pour ses compatriotes le champion de l'esthétique moderne. Son influence émane plutôt de sa personnalité que de sa doctrine. Il se distingue de ses confrères allemands par l'évidence du dessein artistique, l'élégance des proportions, une certaine ingéniosité formelle. S'il donne à sa création des bases de plus en plus larges, s'il emprunte au besoin des éléments de pittoresque à des sources imprévues, il tend cependant vers une sorte de simplicité raffinée qu'annonçaient, avant 1925, le projet pour l'Hôtel de Ville d'Ortelsburg, la maison Primavesi à Winkelsdorf, la maison Berl à Freudenthal, le projet pour la villa Knips à Döbling, & surtout le Pavillon de l'Autriche à l'Exposition de Cologne.

A côté de lui, Strnad, H. Gorge, A. Berger, O. Haerdtl, Niedermoser, ont doté leur pays d'un style national. Ils n'en ont pas moins sacrifié largement aux tendances radicales dont Adolphe Loos, dans « Ornement & crime », se fit le théoricien. On devait à Loos, avant 1925, plusieurs projets conçus selon des considérations d'urbanisme, entre autres des groupes de villas en gradins disposées de façon que le toit des unes servît de jardin à l'étage d'habitation le plus bas des autres.

Tout en accusant une communauté d'influences avec l'Allemagne

& l'Autriche, l'architecture tchécoslovaque a eu son évolution propre, due à l'impulsion de Pletchnik & surtout de Jean Kotera, mort en 1923.

Depuis sa maison de la Wenzelsplatz jusqu'à son projet pour l'Université de Prague, toutes les œuvres de Kotera, monuments, hôtels particuliers, villas, ont pour marque la logique & la simplicité. Professeur à la Kunstgewerbeschule de Prague à partir de 1898, Kotera prit comme principes de son enseignement le souci prédominant de la destination, le respect des formes qui conviennent à chaque matière, l'indépendance à l'égard des ordonnances traditionnelles.

Les maîtres de l'architecture moderne, J. Gocar, P. Janak, O. Novotny, furent ses élèves. Gocar, dans ses grands travaux de Koeniggraetz, escalier monumental en béton, palais de la Banque anglo-tchécoslovaque, façades de la place Jean Huss, église, écoles, lycée, établissements d'enseignement technique, ainsi que dans ses réalisations ultérieures à Prague, sacrifie à une austérité de plus en plus intransigeante. P. Janak demeure plus sensible à la beauté formelle & à l'harmonie des proportions. Novotny, avec l'Atelier Stenc aménagé à Prague en 1909, anticipait sur les «constructivistes» pour les aménagements intérieurs. La maison des Sokols à Rakovnik, une habitation dans la même ville, le Pavillon National à l'Exposition de Venise, révèlent un esprit voisin de celui des Allemands & des Hollandais.

L'école de Kotera, qui groupe encore de nombreux talents, constitua la Société des Architec̄tes & fonda en 1908 la première revue d'architecture moderne, *Styl*, dont l'influence s'étendit sur les pays voisins.

Après 1918, les jeunes générations créèrent des groupements nouveaux. Tandis que l'Union des architectes, dont l'organe est le «Maître d'œuvre», s'efforçait de satisfaire aux besoins contemporains tout en restant sur le plan de l'esthétique, le Club des architectes se ralliait à la doctrine suivant laquelle l'architecture n'est pas un art, mais une science, découlant des principes de l'organisation sociale & des conditions matérielles de la vie.

En Belgique, où les quartiers riches de Bruxelles & d'Anvers attestent un certain goût pour l'ornementation composite & surabondante, Hankar fut des premiers à s'affranchir de la hantise archéo-

logique & à mettre en valeur les ressources décoratives des matériaux vulgaires, en faisant jouer des contrastes & des coloris inédits. Hobé apprit aux nouvelles générations à faire prédominer les nécessités de l'aménagement intérieur sur le souci académique des façades. Henry Van de Velde, avec sa maison du Diewez, ses plans pour le Théâtre des Champs-Élysées, son Théâtre de l'Exposition de Cologne, donnait des exemples de simplicité audacieuse. Il tint surtout un grand rôle comme théoricien tant en Belgique qu'en Allemagne, où il professa par la suite.

Dans son Temple des Passions au Parc du Cinquantenaire, comme dans les nombreux hôtels ou magasins qu'il bâtit à Bruxelles, Horta, à qui aujourd'hui on attribue bien à tort des excès de fantaisie imaginative, ajoutait au mérite d'une ingéniosité raffinée celui de la logique appliquée aux aménagements & à la décoration. Il a su tirer un excellent parti du fer & du verre. L'érection de sa Maison du Peuple est une date importante dans l'histoire de l'architecture moderne en Belgique. Son Pavillon National, en 1925, devait montrer combien il sait s'affranchir d'une formule.

On put craindre un instant que l'indifférence du public n'eût découragé les novateurs. L'Exposition Internationale de 1910 n'apporta aucune révélation. Peu après, cependant, une seconde génération d'architectes développait jusqu'à leurs extrêmes conséquences les principes qui triomphaient également aux Pays-Bas & en Autriche. La croissance des agglomérations ouvrières & la reconstruction de l'après-guerre leur offrirent un champ d'application.

Les cités-jardins, celles de Selzaete par Huib Hoste, celles des Trois Tilleuls & de Floréal par Eggerickx, Moenaert & François, celle de Kappeleos par Huib Hoste, Pompe, Hoebe & Rubbert, celle de Deurne par Van Steenberge, celle de Berchem Sainte-Agathe par Victor Bourgeois, sont en général conçues comme un tout harmonieux. Les ensembles analogues, édifiés dans tous les pays, reflètent d'ailleurs deux tendances divergentes. Si les architectes ont d'abord recherché la variété & le pittoresque rural, au contraire, dans certaines des cités les plus récentes, la construction standard est franchement avouée : les maisons sont simples, claires & pareilles comme les touches d'un clavier; tantôt le rythme est obtenu par des redans réguliers, tantôt les

horizontales règnent sur toutes les façades, évoquant les galeries d'un paquebot.

Dans les villes aussi, les Belges se préoccupent d'assurer l'unité de la rue, ou tout au moins de remédier aux contrastes violents entre demeures contiguës. Disciplinant leurs façades, ils s'efforcent d'obtenir, selon l'expression de H. Van de Velde, une «neutralité harmonieuse». Les grands immeubles, les édifices publics, les bâtiments commerciaux furent moins propices au mouvement moderne. Toutefois le Sacré-Cœur du Koekelberg par Albert Huffel, l'Hôtel de la Société Royale des Sucreries & Raffineries de Roumanie à Bruxelles par J. Govaert, les Grandes Halles «America» par F. Petit, l'Église de Zonnebeke & la clinique de Bruges dans lesquelles Huib Hoste recherchait les solutions franches, enfin le cinéma «De Gouden Lanteern» à Courtrai par Acke montrent que, traditionnelles ou révolutionnaires, toutes les solutions que la vie contemporaine suggère à l'architecte furent expérimentées de bonne heure en Belgique.

Les architectes néerlandais, qui furent des premiers à adopter un rationalisme dégagé de l'histoire, semblent avoir obtenu, dès le début, l'adhésion du public & les encouragements officiels.

Outshoorn, qui de 1855 à 1864 éleva à Amsterdam le Palais de l'industrie, où les membrures de fer apparentes défiaient la débauche ornementale alors à la mode, peut être considéré comme le précurseur d'une évolution dont Cuijpers marque la première étape, Berlage la seconde, de Klerk & de Bazel la troisième.

Cuijpers, auteur du Rijksmuseum & de la gare centrale d'Amsterdam, ramena le goût vers la sobriété & le jeu décoratif des matériaux usuels.

Avec Berlage se dégage un style à peu près exempt des fioritures & des empâtements qui sévissaient ailleurs. Malgré quelques réminiscences italiennes ou hanséatiques, la Bourse d'Amsterdam, construite de 1898 à 1905, marque une vive intelligence des besoins modernes. «L'architecture régénérée, écrivait Fierens-Gevaert, n'a rien conçu de plus franc, de plus heureux que l'énorme Tiddingzaal, avec ses cinq fermes titaniques en fer jaunâtre, sa double galerie trouant les gigantesques parois de ses arcs surbaissés; la salle du marché aux grains, avec ses frises courant à mi-hauteur des murailles en briques roses, est d'une

saisissante modernité...» Dans ses magasins & ses hôtels particuliers comme dans la maison du Syndicat des Diamantaires, construite à Amsterdam en 1919, Berlage, hanté parfois par l'originalité, garde le sentiment de l'harmonie simple des lignes. Urbaniste, il établit le plan d'extension d'Amsterdam sur le front Sud. Son livre *Fondement & évolution de l'architecture* a exercé une notable influence.

De Bazel, pour l'immeuble colossal de la Nederlandsche Handel Maatschappij à Amsterdam, se rapprochait de la conception du gratte-ciel. Non moins logique, sa ferme modèle de Bussum, avec son long toit bossué par les saillies qui aboutissent aux portes des granges, semble pourtant appartenir à un monde différent. De Klerk, dans les maisons ouvrières du Spaardammerplein, joignait à des visées rationnelles un parti pris évident d'étrangeté & semblait avoir pris Edgar Poë pour collaborateur.

Ces deux architectes, morts l'un & l'autre en 1923, ont eu des disciples dans toute l'Europe septentrionale.

Leur exemple a marqué les œuvres de l'école néerlandaise : la cité ouvrière de De Dageraad, à Amsterdam, par Kramer, l'administration des Chemins de fer de l'État à Utrecht, due à Van Heukelom, le projet de Byvoet J. Duiker pour l'Académie des Beaux-Arts d'Amsterdam, les habitations ouvrières construites à Rotterdam par J. J. P. Oud & surtout la station radiotélégraphique de Kootwijk, à laquelle Luthmann a donné un caractère de réelle grandeur. Il faut mettre hors de pair Dudok, auteur de la monumentale école d'Hilversum.

Longtemps, presque tous les pays ont demandé à la Grande-Bretagne des modèles d'architecture rurale & semi-rurale : résidences campagnardes, cottages suburbains. La fin du XIX<sup>e</sup> siècle & le début du XX<sup>e</sup> siècle multiplièrent ces constructions charmantes qui répondent au goût national de l'intimité & du confort. La façade de briques roses, les toits bas, les baies ouvrant sur de vastes terrasses expriment la vie simple & large, cette «country life» chère aux romanciers anglais. La perfection même de cette adaptation rendait une évolution difficile. Aussi les contemporains ont-ils suivi le chemin qui avait été gracieusement tracé quand, avec l'essentiel du «Queen Anne» & quelques emprunts divers, s'était fixée une sorte de coutume architecturale. La

Red House dessinée par Philip Webb pour William Morris en est, à beaucoup d'égards, restée le modèle.

Il était trop tôt en 1925 pour bien juger du renouvellement qu'ébauchait l'architecture urbaine, lente à renoncer aux souvenirs classiques, byzantins, gothiques, élisabethains.

Dans les pays scandinaves, si l'architecture privée, sous l'influence anglaise, allie agréablement confort & pittoresque, les monuments publics, gares, hôtels de ville, palais de justice, représentent l'effort le plus original.

Au Danemark, l'Hôtel de Ville de Copenhague, construit de 1895 à 1898, sur les plans de Nyrop, empruntait sa parure d'abord à la simple polychromie de ses façades, ensuite à une ornementation due au sculpteur Bundgaard, au décorateur Möller Jansen, au céramiste H. Kähler qui, rejetant les thèmes classiques, s'inspirait des légendes locales & surtout de la nature. Les architectes de la période suivante, Vischer, Kaufmann, Venck, accentuèrent l'austère sobriété qui devait être la marque du Pavillon danois en 1925.

En Suède, où Boberg fut un précurseur inventif, Wickmann, Lallerstedt, qui, le premier, emprunta l'idée d'un décor au machinisme moderne, s'efforcèrent de concilier l'esprit des techniques nouvelles avec l'aspiration de leurs compatriotes vers un style national. Les nombreux monuments dus à Lindgren, l'Opéra de Stockholm par Andenberg, le Théâtre par Lilljekvist, le Palais de justice par Westmann, les églises d'Engel & de Hogalid par Wahlmann & Tengbom montrent que le rationalisme l'emporte. Construit de 1911 à 1923 sur les plans de Ragnar Östberg, l'Hôtel de Ville de Stockholm, édifice de brique rouge, aux soubassements & aux encadrements de granit, dominé par un campanile de 106 mètres, rappelle peut-être, mais de très loin, le Palais des Doges. La décoration intérieure, sculptures de Petersen & des frères Sandberg, mosaïques d'Einar Forseth, ferronneries de Magnusson, est conforme à ce modernisme mêlé d'esprit traditionnel que l'on retrouve à la base de tout l'art suédois.

Si, en Norvège, le style «Viking» reflète surtout l'adaptation au climat & l'utilisation des matériaux locaux, la Finlande, tout en prenant la tête du mouvement novateur, a réalisé la résurrection, ou mieux la création, d'un art national. Les suggestions d'Axel Gallén, le William Morris

finlandais,<sup>1</sup> l'étude des vieilles demeures de Carélie, l'évocation des temps légendaires de Wainamoïnen & de Kullervo destinée à combattre la russification, conduisirent, vers la fin du siècle dernier, à un style qui tirait des matériaux du pays, troncs de bouleaux non équarris, blocs de granit irréguliers, une impression de rusticité & de puissance. Le Pavillon finlandais à l'Exposition de 1900, dû à Gesellius, Lindgren & Saarinen, contrastait avec la profusion internationale des stucs & des bronzes dorés. Mais cette originalité n'aurait donné qu'un décor & serait restée le propre d'un art paysan si les mêmes artistes, par une transposition imprévue, n'en avaient appliqué l'esprit à l'architecture du fer & du béton. Elle prit un accent brutal, & devint une affirmation des structures élémentaires.

En 1902, pour le Musée d'Helsingfors, Gesellius, Lindgren & Saarinen soumirent un projet révolutionnaire à l'administration, qui voulait un palais Renaissance. Depuis, la puissante personnalité de Saarinen s'est affirmée dans la nouvelle gare centrale d'Helsingfors, un projet de gratte-ciel pour la Chicago Tribune, un plan d'extension de Chicago. Kallio, Ulberg, V. Yung, Segerstadt, Sonck, auteur d'une grande Banque & de l'église de Tammerfors, donnent à leurs édifices une simplicité grandiose, qu'accentuent sur les façades les sculptures par lesquelles l'école nationale évoque avec vigueur les frustes héros du *Kalevala*.

D'autres pays, la Grèce, la Yougoslavie, recherchaient, vers 1925, plutôt une expression nationale qu'une adaptation à la vie moderne. On peut rattacher à cette tendance l'Italie. Dans la péninsule, où l'on ne craint pas les hardies réalisations du domaine industriel (l'autodrome aménagé sur le toit des usines Fiat en est la preuve), le fascisme a provoqué un culte pour les aspects robustes des constructions romaines, considérés comme la traduction concrète de l'idée italienne. Une sorte de style-réplique en est né, qui, en dépit d'une insuffisante originalité, répond à un idéal enthousiaste.

L'Espagne, qui possède une architecture privée parfaitement adaptée à son climat & à ses mœurs, se montrait encore circonspecte. Barcelone, toutefois, servait de champ d'expérience à des tentatives très diverses, depuis l'éclectisme élégant de Luis Domenech & de José Puig jusqu'aux étranges audaces de Gaudi.

La Pologne, se dégageant du prestige du XVIII<sup>e</sup> siècle, tendait vers cette

architecture d'aspect si original dont le Pavillon de Czajkowski à l'Exposition fut une des premières révélations.

Lasse de l'imitation de styles à la fois étrangers & démodés, la Russie, au début du siècle, était à la recherche d'une sorte de «classicisme national». La révolution fut une occasion de rompre avec toute influence &, après une courte période d'académisme grandiloquent, les principes de l'esthétique ne furent plus recherchés que dans l'expression de la technique. Au lieu d'être un simple décorateur de façades & d'abandonner l'œuvre essentielle à divers techniciens, l'architecte redevint constructeur.

Dans «*L'Art Décoratif*, Paris-Moscou 1925», M. Docoutchaef distinguait trois courants d'idées principaux, parmi les jeunes architectes : «celui des symbolistes, épigones de l'académisme, celui des constructivistes, romantiques de la technique contemporaine, & celui des rationalistes».

Aux compromis des premiers, qui voient les choses d'une façon purement graphique & prêtent à des conceptions anciennes un faux air de nouveauté par des dissymétries apparentes ou des façades en style «gratte-ciel», s'oppose l'«ingénierisme» des seconds, qui, dans leur enthousiasme pour la machine, sacrifient parfois le souci pratique de la destination à un lyrisme technique, construisent des salles publiques en forme de turbines géantes & donnent, avec leurs spirales, une impression de machinisme sans vie qui d'ailleurs n'est pas exempt d'une certaine grandeur. Quant aux rationalistes, qui représentent la tendance dominante du haut enseignement, ils ont pour mot d'ordre «la liaison étroite avec l'actualité, le parti pris de se servir des données de la science & de la technique, le principe formel de l'organisation architecturale».

Maisons ouvrières, généralement en bois, édifices pour les grands trusts, tel le bâtiment de Vesnine pour la Compagnie Arcos, dont le cubisme rappelle celui des Allemands & des Hollandais, palais & monuments commémoratifs, tel le monument de Jakoslav aux 26 commissaires massacrés à Bakou, expressif avec sa rampe hélicoïdale, mais empreint de littérature, les œuvres saillantes de la nouvelle architecture apparaissent libérées de tout style antérieur, de toute tradition même & sont significatives d'un art «qui a brûlé ses vaisseaux».

Ainsi, presque partout en Europe, le répertoire des formes consacrées était bouleversé. Mais les yeux se tournaient volontiers vers l'immense chantier d'Outre-Atlantique. Là, architectes & ingénieurs travaillent à une échelle gigantesque & disposent de ressources dont n'osent rêver leurs confrères; là, des programmes inédits suscitent des créations aussi neuves pour nos regards que des appareils scientifiques. Tels les silos à blé de Chicago, avec l'alignement de leurs siphons verticaux, cylindres de béton qui sollicitent les jeux de la lumière & donnent une impression de majestueuse sérénité.

De même, l'adaptation du building new-yorkais aux conditions spéciales créées par la cherté du terrain dans la mince presqu'île de Manhattan, telle l'obligation de s'allonger comme une tour selon la seule dimension qui soit gratuite, rappelle en sa logique inéluctable les métamorphoses imposées aux êtres vivants par les lois naturelles.

Cette poussée, qui reprend l'édifice là où l'avait arrêté au XVII<sup>e</sup> siècle l'essoufflement du porteur d'eau & du marchand de bois, a été rendue possible par l'ascenseur. C'est lui qui semble en fixer provisoirement la limite : plus l'immeuble est haut, plus il doit comporter de ces «elevators» dont dépend la vie de milliers d'êtres, les uns s'élevant d'un bond jusqu'aux paliers élevés, les autres desservant les stations intermédiaires. Il arrive, avec un nombre de «floors» supérieur à une quarantaine, que le rapport de l'espace perdu à l'espace utilisable devienne inadmissible.

L'escalier, comme dans les puits de mine de profondeur correspondante, n'est plus qu'appoint de secours. Il est réduit à l'échelle de fer extérieure imposée par les règlements de sécurité.

Le gratte-ciel est, en général, une cage d'acier rivetée & boulonnée. Le remplissage en est constitué par une cloison double en briques légères, dont l'intervalle ménage un espace pour la tuyauterie. A New-York où le terrain est granitique, l'édifice repose sur des galets d'acier, noyés dans du ciment; ailleurs, cette construction nécessite des semelles de ciment armé; au centre la cage des ascenseurs remplace la cour. Le bâtiment étant extrêmement profond, les cloisonnements intérieurs sont réduits pour permettre l'aération; la ventilation, le pivotement des fenêtres, ont donné lieu à des recherches innombrables. Restent deux grands adversaires, le bruit, le feu. Le premier, combattu

par l'emploi de matériaux spéciaux & par le matelas d'air emprisonné dans les cloisons, est encore à vaincre. Quant à l'attaque perpétuelle de l'incendie, on lui oppose la proscription de toute menuiserie, & un isolement des étages presque parfait.

Les ordonnances d'urbanisme qui, pour éviter que les rues ne deviennent d'obscures tranchées, contraignent les architectes à la construction en gradins, ont eu beaucoup d'influence sur l'aspect de ces édifices & y ont introduit les lignes horizontales des terrasses.

Extérieurement, ils sont dissemblables. Certains constructeurs accentuent la tradition de simplicité à laquelle Richardson a donné ses lettres de noblesse. L'Equitable Building, dont la façade nue est poinçonnée de fenêtres carrées, atteint la sécheresse absolue. Ailleurs, on a tiré parti de la coloration des lits de briques : « Le building, écrit M. Louis Gillet, dans une remarquable étude, se réduit pour l'épiderme à une poterie, & ce fait est devenu le principe d'un décor... Au Rittenhouse de Philadelphie, l'architecte Zanziger compose une vraie tapisserie de briques roses, ambrées & couleur d'aubergine, qui, du haut d'un balcon, tombe sur le grand nu de la façade. L'exemple type est celui du Radiator Building, à New-York, par Raymond Hood (1924), cette tour de briques d'un noir violet, obtenu par un bain de manganèse, & surmontée d'une pyramide de pinacles dorés, qui ont fait baptiser ce monument : la Dent de nègre.»

Nombre d'architectes ont conçu au contraire le gratte-ciel comme une tour de cathédrale, ou mieux comme une ville indépendante, dominée par la coupole ou le clocher de son église : conception mystique qui a inspiré le Woolworth Building. Mais ils ont eu le tort de fouiller le vaste grenier de l'histoire pour en extraire des formes qui n'ont plus guère de sens si on les sépare des problèmes techniques dont elles furent jadis la solution nécessaire.

## MOBILIER.

A l'exiguïté d'un appartement contemporain répondent les pièces aménagées à plusieurs fins : chambre-studio, living-room. Les meubles

encombrants sont proscrits; l'hygiène a rendu suspectes corniches & tentures. La vie agitée du dehors crée un besoin de confort raffiné dans les intérieurs. Des matières, des appareils nouveaux, d'un usage indispensable, imposent au programme d'ensemble un caractère moderne : aucun des beaux métiers qui participent au décor de la maison ne saurait s'y soustraire. D'autre part, la complexité des aménagements, leur dépendance étroite à l'égard de l'architecture exigent un ordonnateur compétent; le concours du tapissier, auquel on s'adressait jadis comme au maître d'œuvre de la décoration intérieure, ne peut désormais offrir que des ressources limitées.

Pour permettre l'unité de la pièce, les architectes remplacèrent la décoration de style, qui convenait au caractère définitif de l'ancien hôtel, par des dispositions neutres, en rapport avec les changements d'occupation qu'entraîne le système de l'appartement à loyer. D'autre part, reprenant la tradition d'un Robert de Cotte ou d'un Percier, certains se remirent à composer des meubles & des synthèses décoratives, tels les ensembles réalisés en 1900 par Plumet, en collaboration avec l'ébéniste T. Selmersheim.

Ces «ensembliers» essayèrent de trouver une harmonie déterminant l'échelle, le ton & la valeur des éléments du mobilier & imposant à chaque objet une place, un rôle précis. Cherchant un rythme rationnel, ils devaient rompre avec la surcharge, le disparate des meubles & des bibelots & comprendre que, suivant l'expression de Francis Jourdain, «on peut aménager très luxueusement une pièce en la démeublant plutôt qu'en la meublant».

Le renouvellement des formes donna lieu à des tentatives passionnées, hasardeuses, qui ne sont pas toujours équitablement appréciées aujourd'hui. Au sortir d'une ère d'imitation, il était normal qu'on hésitât sur la route à suivre. On ne peut établir de comparaison avec ces époques de développement harmonieux qui, héritant des modèles de l'âge précédent, les modifiaient selon l'évolution de la vie & des mœurs.

Partis de principes logiques, les décorateurs de 1900 s'étaient laissé entraîner par le souci de l'expression & de l'originalité jusqu'à l'extrême fantaisie. Une rapide évolution vers la simplicité les amena à rechercher dans le choix de la matière, la franchise des lignes, l'harmonie

des proportions, les effets que jusqu'alors on avait surtout demandés à l'ornementation. On peut suivre cette évolution chez des maîtres tels que Majorelle.

Les expositions familiarisèrent le public avec les noms d'Ausseur, de Jallot, de Clément Mère, de Sauvage, de P. Selmersheim, de Rapin, de Maurice Dufrène, de Paul Follot, de Francis Jourdain, & avec les tendances multiples de la décoration nouvelle. Malgré cette variété, on pouvait, vers 1910, discerner les principaux caractères du style contemporain : il s'inspirait d'une esthétique un peu sévère, fondée sur les nécessités de la technique & de la destination. Des influences l'enrichirent, celle des Ballets russes, dont la première saison date de 1909, celle de l'exposition du Werkbund en 1909 au Salon d'Automne. Les Ballets russes rétablirent les droits de la fantaisie & mirent à la mode les chaudes tonalités. Les artistes munichois montraient de la hardiesse constructive, plans accusés, contrastes de couleurs, & d'ingénieux aménagements. Luminaire, choix des papiers & des étoffes, harmonie générale passèrent au premier plan. On transigea en revanche avec certains principes : le bois peint & verni, les placages triomphèrent. Beaucoup d'ensembles ne furent plus que des décors, où divans & coussins jouaient le principal rôle. Une réaction remit les choses au point.

Tandis que les Salons continuaient de révéler de nombreux décorateurs d'esprit moderne, tels que Bagge, Chareau, Dufet, Fréchet, Gabriel, Groult, Huillard, A. Mare, Nathan, Lucie Renaudot, Ruhlmann, L. Süe, les maisons d'ameublement, après quelques hésitations, accueillaient les modèles nouveaux. L'exemple de Gallerey & de Nowak, transformant le mobilier destiné à la classe moyenne, montrait d'ailleurs que le bon marché n'excluait pas une grâce sobre & harmonieuse.

Le meuble proprement dit n'a subi que de rares modifications de structure : décorateurs & ébénistes, en reprenant le problème de l'armoire ou celui du bureau, ont recherché, plus encore que leurs devanciers, la capacité maxima, la disposition intérieure la plus pratique, avec l'encombrement minimum. Les architectes-ensembliers de 1900 avaient changé l'aspect traditionnel du lit en le faisant entrer dans un ensemble qui comportait des étagères, une table à écrire,

un appareil d'éclairage. On y renonça généralement. Une transformation plus durable supprimait le dossier de pied, gênant dans nos chambres étroites, & abaissait le lit qui, recouvert de coussins, devenait divan.

Les proportions des sièges, en rapport direct avec celles de l'anatomie humaine, ne paraissaient pas susceptibles de modifications importantes. Il en est une cependant qui s'est poursuivie, au cours des siècles, depuis la dure chaise du Moyen Âge à dossier vertical, à accotoirs perpendiculaires, à base pleine, jusqu'au fauteuil gondole à double courbure qui enveloppe moelleusement le corps : c'est l'évolution vers le confort. Le xx<sup>e</sup> siècle a allongé les bras des fauteuils, accentué l'inclinaison du dossier & exploité l'heureuse idée de faire du siège & du dossier le prolongement l'un de l'autre, de façon à permettre une garniture commune & à éviter un creux à leur rencontre. En dehors d'intéressantes trouvailles, telles que l'assemblage à tourillons des pieds antérieurs dans les ceintures, l'époque contemporaine a inauguré une technique : celle des sièges en bois courbé.

Mais, la marque du meuble moderne, c'était la simplicité de sa ligne, la sobriété de son décor. Certains pouvaient même prévoir avec regret la disparition des traditions artisanales de la sculpture & de la moulure. Elles semblaient compromises d'ailleurs par la faible durée de l'apprentissage & par l'importance croissante des procédés mécaniques. A ceux-ci était réservée l'exécution intégrale des meubles de série, découpage, rabotage, dégauchissage, moulurage, montage, & une large part de la confection des meubles de luxe. Mais la mise au point d'une belle pièce réclame toujours le concours de l'ouvrier qualifié : d'ailleurs, un art d'où seraient bannies son adresse, son initiative créatrice, ne risquerait-il pas de déchoir ? Aussi avait-on songé depuis longtemps à développer l'enseignement professionnel. On connaît en particulier l'activité féconde de l'École Boulle, créée en 1886 par la Ville de Paris.

La simplicité de l'ornementation fut compensée par la richesse de la matière. Tantôt on utilisa des bois de nos pays, mais en choisissant les loupes & les ronces qui constituent un décor naturel, tantôt on fit appel aux bois exotiques dont nos colonies, notamment, fournissent une si grande variété. A l'acajou, au palissandre, à l'ébène de Macassar, aux

bois de rose & de violette, commençaient à s'ajouter les bubinga du Gabon, les assié du Cameroun, les bossé & les badi de la Côte d'Ivoire, les santals rouges de l'Indo-Chine, & une infinité d'autres essences offrant, outre une gamme complète de tons chatoyants, toutes les combinaisons imaginables de veinures, de taches, de mouchetures. Si la plupart s'utilisent en placage, certains arrivent en telle abondance qu'on peut les employer massifs. Parmi les matières autres que le bois, à côté de l'ivoire, de la nacre, de l'écailler, on eut recours aux innombrables produits de synthèse tels que la nacrolaque. Le décor superficiel du bois par le laque connaît des ressources nouvelles depuis l'invention du laque de couleur & le développement en Indo-Chine de la culture des laquiers.

Si le cuivre & le bronze ciselés n'entrent plus guère dans l'ébénisterie moderne, fût-ce pour protéger les arêtes des placages, le mobilier métallique, le lit métallique en particulier, a pris un grand développement. Il est regrettable qu'il n'ait donné lieu qu'à de rares recherches artistiques.

Le bronze d'éclairage s'est adapté tardivement à l'emploi de l'électricité. Tandis que la flamme à l'air libre devait être éloignée des plafonds, l'ampoule peut être placée n'importe où & permet d'utiliser tous les modes de support, de suspension ou d'enveloppe. Longtemps on la vit cependant juchée à la pointe de fausses bougies ou disposée sur des lustres pastichés du XVIII<sup>e</sup> siècle & alourdis de globes légués par l'époque des suspensions à gaz. En 1900 toutefois, les œuvres exposées par quelques firmes, parmi lesquelles la maison Gagneau, se dégageaient aussi bien de la copie & du surmoulage que du style conventionnel & de ces éternelles figures de bronze qui élevaient dans leurs bras la source lumineuse; après une vogue excessive des interprétations botaniques, orchidées, lis, nénuphars, la sobriété l'emporta. De bonne heure des décorateurs comme Dufrène, Follot, Th. Lambert, dessinèrent des modèles élégants qui s'harmonisaient avec leurs ensembles.

Les ferronniers, Brandt, Szabo, réalisèrent aussi de beaux appareils d'éclairage. Ils cherchèrent également à résoudre la question du radiateur. Le plus souvent, d'ailleurs, la difficulté était plutôt tournée que vaincue; les élégants cache-radiateurs de Robert, de Subes, de Schenck, dissimulaient la laideur de l'appareil.

La technique du cuivre repoussé & ciselé fut restaurée par Bonvallet. Prenant pour seul outil le marteau, il avouait hardiment sa matière, le cuivre jaune sans patine. Après ses vases où forme & décor étaient étroitement unis, ceux des frères Capon, les plats de Mathieu Gallerey, sobres & judicieux dans leur ornementation végétale, rendirent au public le goût du travail original & de la saine technique.

Avec le cuivre, avec l'étain, auquel l'énergique originalité d'un Brateau rendit une faveur passagère, avec la fonte & l'acier, que des réalisations récentes ont montrés susceptibles d'une beauté propre, bien d'autres matières ont sollicité le talent de Jean Dunand, virtuose de la dinanderie, de la sculpture, de l'orfèvrerie. A une maîtrise de la forme à laquelle ses premiers essais devaient déjà une élégance presque classique, il a joint la passion des recherches ornementales. Incrustations de métaux précieux, oxydations, laques, émaux, donnent à ses vases leur parure à la fois simple & somptueuse.

Dans l'orfèvrerie, si des efforts comme celui d'Henri Bouilhet, directeur de la maison Christofle, qui s'attacha sans cesse au renouvellement des modèles, demeuraient d'abord assez isolés, on constatait, aux approches de 1925, des progrès sensibles de l'esprit novateur. De leur côté, Poussielgue, Calliat, s'efforcèrent de moderniser l'orfèvrerie religieuse.

Barbedienne, Hébrard, ont maintenu l'heureuse tradition des fondeurs-éditeurs, qui furent les premiers à conclure des traités d'édition avec les artistes.

Les surprenantes réussites de Thesmar, de Feuillâtre, marquèrent pour l'émaillerie une période brillante. Notre époque ne réserve plus autant de faveur aux jeux précieux des émaux translucides fondus dans des cloisons à jour. Par contre, elle applique la parure de l'émail à une infinité d'objets usuels.

Enfin, pratiquant la gravure directe ou la retouche du coin, certains artistes ont rendu à la médaille sa sobriété, perdue depuis l'usage du tour à réduire.

La céramique est sans doute celui des arts décoratifs dont la renaissance s'est annoncée le plus tôt & a rencontré l'accueil le plus favorable. Les efforts poursuivis par Deck, Cazin, Carriès, Chaplet pendant toute la seconde moitié du xixe siècle avaient enrichi la science

& l'expérience du céramiste, & maintenu le goût des recherches. D'autre part, les progrès des procédés d'exécution industrielle permettaient de donner aux pièces usuelles un caractère de beauté.

Delaherche fut des premiers à se dégager de la surcharge ornementale & à rechercher le parfait achèvement de la forme : discipline d'autant plus méritoire que ses premières créations révélaient une fantaisie inépuisable. De son côté Émile Lenoble parvenait à la forme simple & équilibrée du vase de grès & faisait ressortir, à peine gravés dans la pâte ou sur l'engobe, légèrement modelés ou ajoutés au pinceau, les motifs élémentaires sans archaïsme qui conviennent à cette matière. Le talent subtil d'Émile Decœur donnait à la céramique de grand feu une discréption géométrique & apportait une savante délicatesse à l'emploi de la gamme des émaux. Henri Simmen poussait encore plus loin cette sobriété & ce précieux raffinement.

Si la dureté de la matière amenait les artistes qui pratiquaient le grand feu à la simplicité des lignes, au laconisme du décor, non moins logiquement la faïence & la terre conduisaient à la fantaisie & favorisaient les tonalités vivantes des émaux, soustraits à l'action des hautes température. La faïence stannifère, puis la terre vernissée donnaient à André Metthey l'occasion d'exprimer sa verve. Avenard, en recouvrant ses assiettes & ses coupes d'un engobe blanc pour y faire jouer la note fraîche de ses émaux, rénovait la traditionnelle faïence à fond blanc. Plus récemment Jean Mayodon, par ses trouvailles de coloriste, René Buthaud, par sa conception originale du dessin, tracé en quelques traits épais sur la panse robuste de ses vases, accrurent la variété d'un art déjà si riche.

En quête d'un subtil parfaït pour le jeu des émaux bleus & verts auxquels il avait consacré ses patientes recherches, Félix Massoul choisissait une pâte sableuse qui leur donne une luminosité profonde. Cette matière lui dicta des formes robustes.

A l'instar de Rouard ou de l'Atelier Primavera, les éditeurs inviterent des artistes comme Goupy à dessiner des modèles de vaisselle d'usage. Les manufactures limousines, les faïenceries quimpéroises, les puissantes usines de Sarreguemines ou de Montereau exécutèrent des services de table dus à des représentants notoires du mouvement moderne, Méheut ou Jean Dufy. Le bibelot se métamorphosait

& gagnait un caractère d'élégante & spirituelle originalité. Enfin les ateliers de Sèvres auxquels, au début du siècle, Alexandre Sandier avait donné une impulsion nouvelle, reprenaient, grâce à d'heureuses réformes, un rôle digne de leur passé. L'Exposition devait révéler l'esprit de recherche & d'initiative qui anime aujourd'hui la célèbre Manufacture.

Les propriétés de la pâte de verre, intermédiaires entre celles du verre & celles de la pâte céramique, étaient, après les mémorables essais d'Henri Cros, heureusement comprises & utilisées par Dammouse, qui tira des effets délicats d'une matière très pure. Une évolution régulière vers la franchise du galbe & l'extrême simplicité de l'ornement s'accusait dans les beaux vases de Decorchemont.

La verrerie proprement dite qui, sous l'influence d'Eugène Rousseau, apprenait à ne demander son sens & sa beauté qu'à l'ordonnance logique des formes & aux propriétés de la matière, reçut d'Émile Gallé une direction assez différente; virtuose éblouissant d'une technique dont il multiplia les moyens, il fit souvent de ses créations des hymnes, des poèmes émouvants dont l'expression littéraire risquait parfois de nuire à l'équilibre des œuvres. Non moins riche, le talent de Lalique s'est orienté de bonne heure vers le rationalisme. Nul n'a mieux fait pénétrer l'art dans la vie quotidienne, selon le vœu de Morris. Il manifeste volontiers des préférences pour les procédés mécaniques, comme le moulage. Après une période d'exubérance, ses créations, du verre à boire à l'appareil d'éclairage, se sont dirigées vers la simplicité & le classicisme; fidèle à la faune & à la flore, il n'en use pourtant qu'avec une élégante discréetion. Maurice Marinot s'affirmait le représentant d'une tendance un peu différente: l'expérience personnelle, l'exploration constante des possibilités de la matière, la création à son contact & sous son inspiration.

La verrerie de table, avec la Fabrique de Baccarat, les Cristalleries de Choisy-le-Roi, le Luminaire, avec les modèles en verre pressé de Genet & Michon, les simples volumes géométriques de Perzel étaient arrivés, vers 1925, à une expression particulièrement élégante de l'idéal moderne.

Le souci de créer & non plus d'imiter n'avait pas marqué moins profondément le domaine du textile.

Les tapisseries qu'exposait en 1900 la Manufacture des Gobelins montraient qu'on était loin de comprendre toujours le véritable esprit de cette technique. Une gamme de tons trop riche, des contrastes, des vides peu compatibles avec le décor mural, un réalisme insuffisamment transposé indiquaient encore cette conception picturale qui, depuis un siècle, neutralisait souvent d'incontestables mérites d'exécution. Il fallut de nombreuses années, & l'initiative que prirent certains artistes de peindre leurs cartons «en tapisserie», pour que des tentures comme le *Défilé des troupes américaines à Philadelphie*, par Jaulmes, ou les *Contes de fées*, par Jean Veber, vinssent rehausser d'un éclat nouveau le prestige d'une institution qui ne manque pas d'imitations à l'étranger. De leur côté, la Manufacture de Beauvais qui s'adressait à Gaudissart, Taquoy, R. Dufy, les Manufactures privées d'Aubusson, subirent une évolution semblable.

Dans l'art du tapis, les lointains essais de Jorrard & d'Aubert avaient été suivis d'hésitations. Ce fut surtout le retour aux leçons des Orientaux qui libéra nos artistes du réalisme & de la copie de la peinture, en leur rappelant que, suivant le mot de Lameire, le tapis devait être une mosaïque de laine. Le recours à la technique du point noué & aux procédés de teinture levantins qui déterminent des irrégularités savoureuses, la révélation de la sobre géométrie des tapis du Maghreb contribuèrent à la création d'un style dont les œuvres de Da Silva Bruhns sont les exemples significatifs. Les ateliers privés, de même que la Manufacture Nationale de la Savonnerie, participaient à ce mouvement.

A défaut d'un dessin nouveau que seuls recherchaient, au début du siècle, quelques fabricants comme Cornille ou Tassinari & Chatel, prenant pour collaborateurs Dufrène ou Follot, la soierie française avait conservé la science technique, accru la complexité des armures. L'influence de Gauguin, celle de l'art japonais, l'exemple de l'Angleterre & de l'Autriche, plus tard la débauche de couleurs des Ballets russes, ramenèrent le souci de l'originalité. Certains artistes, renouvelant la tradition du XVIII<sup>e</sup> siècle, proposaient des albums de modèles d'une polychromie hardie, tels ceux de Séguin, *La Fleur, Textiles, Primavera, Floréal, Samarkand*, destinés aux ensembles contemporains. Renouant avec la tradition, un style se dégagea, aux motifs bien

équilibrés. Damas & lampas de Karbowsky, de Coudyser, de Follot, venaient constituer une parure dans l'esprit du décor moderne, & l'exemple de la charmante fantaisie de Raoul Dufy, interprétée par Bianchini-Férier, montrait bien l'esprit novateur qui allait inspirer désormais la fabrique lyonnaise.

Cette évolution avait été rendue nécessaire par la concurrence de l'étoffe imprimée à laquelle un bon marché relatif confère une grande diffusion : le renouvellement fréquent des modèles y est aussi plus facile. Les aimables trouvailles d'un décor qui unit savamment le sujet à la pure arabesque en ont consacré la vogue.

Le papier peint a subi une transformation analogue. Comme l'a écrit M. Luc-Benoist, «le sens du décor mural était perverti. Il fallait rendre aux murs leur gaîté, leur surface pleine & solide, leur rôle de fond & de support sur lequel meubles & tableaux seraient mis en valeur sans être isolés». Nos papiers modernes ont retrouvé des thèmes savoureux, dont le subtil raffinement sait toutefois se faire oublier.

La broderie, influencée par la polychromie franche & géométrique des modèles exotiques, la dentelle, brillamment renouvelée au début du siècle par Mezzara, recouvriraient une inspiration indépendante.

L'art du livre était, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en pleine décadence. La reliure qui pastichait les styles anciens, la typographie banale, l'illustration qui recourait presque toujours à la taille-douce & à la lithographie, malgré leur peu d'affinité avec la lettre, révélaient l'oubli des conditions, nécessaires, d'homogénéité & d'harmonie. Grasset, en dessinant pour la fonderie Peignot le premier caractère moderne, Bracquemond, en appelant «l'unité de matière dans la page imprimée» obtenue par le recours à la gravure en taille d'épargne, Marius Michel, en renouvelant à la fois l'inspiration & la technique de la reliure, déterminèrent une rénovation dans tous les éléments du décor. Mais le livre, envisagé comme la mise en valeur expressive d'une pensée & non plus comme un simple «musée de dessins», réclamait surtout son maître d'œuvre. Si Auguste Lepère apportait la solution exceptionnelle du livre entièrement gravé, composé & tiré par les soins d'un seul artiste, ce fut l'éditeur Édouard Pelletan qui, en se faisant le premier «architecte du livre», inaugura par la théorie & par l'exemple, la plus féconde des traditions.

Le travail de l'ivoire & de l'écailler, où Clément Mère, Hamm, Bastard ont apporté une inspiration nouvelle, le jouet, les instruments de musique auxquels sont venus s'ajouter les phonographes & les appareils de radiophonie, ont été, avec toutes les industries d'art, toutes les branches de l'artisanat, profondément influencés par le renouvellement général du décor. Mais le rôle que joue le mouvement dans l'existence contemporaine a fait des moyens de transport l'expression la plus nette de l'esthétique moderne.

Ils ont proposé aux artistes une foule de programmes nouveaux : c'est ainsi que, dès le début du siècle, Lucien & H.-M. Magne concevaient un décor logique pour un intérieur de yacht. Les aménagements de grands paquebots, dus à des décorateurs tels que René Prou, se classent par leur sobre élégance au premier rang de nos ensembles mobiliers. Les wagons-lits, les salons-fumoirs &, de plus en plus, le matériel courant des chemins de fer, ont cessé de défier le confort & l'esthétique. L'intérieur d'un avion ou d'une automobile, avec les conditions de légèreté ou de faible encombrement qu'ils imposent, devaient stimuler plus encore l'ingéniosité rationnelle des artistes. Malles-armoires, malles coffres-forts, malles-bibliothèques, tout ce mobilier de la vie errante, de plus en plus luxueux & spécialisé, rappelle, avec des perfectionnements inouïs, le coffre des nomades, ancêtre de tous les meubles.

En 1923, à la 1<sup>re</sup> Exposition Internationale de Monza, les trois salles de la Section française montrèrent, en même temps que les progrès accomplis, la permanence des traditions d'élégance qui, à toutes les époques, ont caractérisé notre art : «Seulement trois salles, écrivait Ugo Ojetti, mais presque tout ce qui s'y voit est exquis, d'une exécution parfaite, d'une nouveauté modérée, d'une discréction de grande dame.» Et, remarquant l'étroite adaptation de la production française au goût féminin, l'éminent critique italien observait «que les femmes les plus inconstantes sont dans cette question les plus constantes & qu'elles restent les clientes de la France, même quand elles jurent en paroles qu'elles ne l'aiment pas».

Une évolution parallèle se poursuivait à l'étranger.

L'exemple de l'Angleterre, la croisade de Semper avaient dégagé

l'Allemagne de l'imitation classique. La création d'un Musée d'Art Industriel à Berlin, en 1867, fut suivie de fondations analogues dans les grandes villes. Toutefois, le style « altdeutsch » éclos vers 1870 remplaçait un pastiche par un autre. Hanaps, bahuts évoquaient avec fidélité le Moyen Âge & la Renaissance. Hanovre, où se fit sentir l'influence d'Edwin Oppler, puis Darmstadt, où se fondait la revue *Deutsche Kunst und Dekoration*, furent, avec Munich, les centres du vrai renouveau.

A la fantaisie florale & faunique de 1900 succéda un effort de simplicité & de logique. Les étains de Kayser, les orfèvreries de Baumann, de Schœnauer, les frêles & gracieuses verreries de Köpping, les tapisseries exécutées à Scherrebek sur les cartons d'Eckmann révèlent une lutte entre le symbolisme & les tendances rationnelles.

En 1907, se constituait, à Munich, le Werkbund, dont l'action fut puissante & rapide. Cette association comptait une vingtaine d'adhérents à sa fondation & plus de 1.300 en 1913. Elle se proposait d'élever le niveau du travail par la collaboration intime de l'industrie, de l'art, du métier, & par le développement de l'instruction professionnelle; elle multipliait les conférences, les publications, les expositions. A Paris en 1909, & surtout à Bruxelles en 1910, l'homogénéité des ensembles allemands, le caractère franchement moderne, parfois élégant, des objets usuels, révélaient la discipline des artistes & les encouragements qu'ils avaient reçus. La grande manifestation du Werkbund à Cologne, en 1914, attesta plus encore l'ampleur de cette renaissance. Mobilier, orfèvrerie, céramique des Manufactures de Berlin, Nymphenburg & Meissen, verrerie, reliure, accusaient une volonté d'exprimer la vie contemporaine sans rien dissimuler des fins utilitaires ni de la provenance industrielle des œuvres.

Songeant à profiter de leur organisation, les fabricants se préoccupaient de trouver pour chaque objet quelques types bien adaptés & de conception très poussée, dont la production en série permit la conquête du marché mondial. Cette « Typisierung », conforme aux idées de Muthesius, était combattue par ceux qui, comme Van de Velde, redoutaient une répercussion néfaste sur l'initiative artistique : ils objectaient que les œuvres & les styles qui, en fait, franchissaient les frontières de leur pays d'origine, n'avaient pas été conçus en vue de

l'exportation, mais pour satisfaire à l'idéal spontané du créateur comme au goût de compatriotes raffinés.

Bien que la guerre de 1914-1918 fût venue contrarier ces projets d'expansion, le Werkbund n'en poursuivit pas moins un effort d'uniformisation systématique. Ce mouvement, qui s'est orienté de plus en plus vers une production standardisée, à bas prix, ne représente du reste qu'un côté de l'activité allemande. Le meuble de luxe, les belles céramiques, continuent à attirer de nombreux talents.

La production autrichienne se distingue par son raffinement. Vienne est demeuré le centre de culture de l'Europe centrale. A la fantaisie & au sens de la forme, le Viennois allie un remarquable esprit d'assimilation. L'Autriche était un des rares pays où le développement de la grande industrie n'eût pas ébranlé les bases du métier d'art. Nulle part aussi les encouragements de l'Etat ne furent plus continus. La création du Musée autrichien d'Art Industriel, en 1864, celle de l'École d'Art Industriel, en 1867, précédèrent toutes les initiatives analogues. Mais c'est surtout à l'impulsion de A. Von Scala, qui, directeur du Musée autrichien à partir de 1897, exposait des tapis & des céramiques orientales, des meubles anglais, c'est aussi à la propagande de la revue *Kunst und Kunsthandwerk* que l'art autrichien doit de s'être arraché de bonne heure à l'imitation.

L'influence de J. Hoffmann s'est affirmée dans le mobilier comme dans l'architecture. Depuis qu'en 1901 il formulait les grandes lignes de son programme en publant, dans *Das Interieur*, ses «projets de meubles simples», il n'a cessé de chercher & de remanier sa conception décorative. Décorateur, il l'est avec tout ce que ce terme implique, y compris parfois un certain romantisme théâtral. Tantôt il semble s'apparenter à un Follot ou à un Rulhmann dans une recherche d'élégante sobriété, tantôt une note d'exotisme joyeux, une profusion de dentelures, d'accolades, d'étoffes aux coloris crus font pressentir le voisinage de Venise, de la Pologne, de la Hongrie, révèlent la culture composite d'un compatriote d'Hoffmansthal. C'est toutefois la simplicité qui l'emporte le plus souvent, comme dans la «Sitzzimmer» de la maison Berl, ou la «chambre de repos» qu'il exposait, en 1923, au Musée autrichien, avec ses surfaces luisantes de noyer brun dont nul ornement n'interrompait l'éclat.

L'Autriche possède un Werkbund : à l'Exposition de Cologne, en 1914, sa participation fut remarquable. Dans un pavillon aux lignes nobles, on trouvait déjà l'essentiel de ce style germano-oriental, aux tendances aristocratiques, de cette symphonie en noir & blanc ou rouge-noir-blanc que Paris, en 1925, devait accueillir avec faveur. La salle de réception d'Hoffmann, en poirier poli, celle d'Arnold Nechansky, le boudoir de Dagobert Peche, le hall de présentation d'O. Strnad, le hall de collections de Prutscher, étaient d'une agréable netteté de lignes. Les châles, les céramiques, les verreries, les bijoux d'Emmy Zweibrück, les sacs de W. Melzer, les cristaux gravés, les services de table à décor noir de Hoffmann, Dittrich, Hafner, Powolny, exécutés par Lobmeyr, tel service à café noir & or de Hoffmann, les samovars & les vases d'argent des Wiener Werkstätte frappaient par leur élégante originalité.

En Suisse, un puissant développement industriel avait entraîné l'abandon des disciplines artisanales. Une première réaction aboutit, comme en Allemagne, à un art tourné vers les décors archaïques & le respect littéral de la tradition; ce fut le style «vieille Suisse». Les formes tourmentées de 1900 lui succédèrent. Puis la logique reprit ses droits : les contours s'affirmèrent & se simplifièrent. La nécessité d'un rapprochement intime entre l'art & l'industrie, l'urgence d'un secours à l'artisanat déterminèrent, en 1913, la fondation de deux groupements : en Suisse romande L'Œuvre, en Suisse allemande le Werkbund. De son côté, l'État organisait une Exposition Nationale des Arts Appliqués qui devait avoir lieu tous les deux ans. La première, celle de 1922 à Lausanne, montra combien l'intervention des artistes avait déjà transformé des industries telles que l'horlogerie jurassienne, la soierie zurichoise, la rubanerie bâloise, la bijouterie genevoise, les tissus imprimés de Glaris, les broderies de Saint-Gall, le livre, la céramique.

La République tchécoslovaque possède un enseignement animé d'un esprit novateur, dont toutes les branches de l'activité industrielle ont ressenti les effets. La porcelaine fournit 15 p. 100 de l'exportation mondiale; à la robustesse & à la translucidité que lui donne la finesse du kaolin, elle a joint le mérite d'une compréhension franche de la vision contemporaine. De même une matière très pure, à laquelle s'asservissent forme & décor, une taille opposant aux larges méplats

polis & transparents les profonds sillons qui créent dans l'épaisseur des jeux chatoyants de couleur, ont donné à la verrerie moderne de Bohême un robuste accent grâce auquel elle garde sa renommée.

Dans l'art du jouet, M<sup>me</sup> M. Podhajská, animatrice au talent créateur, a éveillé une activité à la fois industrielle & paysanne; qui ne connaît ces objets en étoffe fourrée, en bois tourné ou taillé, en terre cuite, à la fois bizarres & charmants? Les efforts tentés par l'Édition des Ouvrages des bons auteurs & par la Société Manes, l'action de V. Preissig, qui rétablit une harmonie générale entre tous les éléments du livre, aboutissaient aussi à une résurrection. Enfin, la Société coopérative Isabella, remplacée en 1918 par l'Institut National Detva, stimulait dans les montagnes slovaques l'industrie à domicile : dentelle au fuseau, riche de coloris, broderie, tapisserie, tapis, bois sculpté, céramique.

Aux Expositions de Turin & de Milan, la Section belge fut une révélation. Les initiateurs avaient été Hankar, Hobé, Van de Velde, Horta, de Feure, Serrurier-Bovy, qui créaient, vers 1895, des meubles à l'anglaise d'une confortable simplicité, Léon Sneyers dont la fantaisie se plaisait aux courbes élégantes, O. Van de Voorde qui retrouvait le style dans l'équilibre & la pondération.

Le mouvement moderne accusa dès le début une grande diversité. Aux «floralistes» s'opposèrent les «linéaristes». Horta, comme Van de Velde, pouvait être rangé dans cette dernière catégorie; son décor abstrait, répudiant les allusions à la nature, n'évoque aucune image. «Tout l'art d'Horta, a écrit M. Sander Pierron, est déjà dans les meubles qu'il dessina en 1892 pour les hôtels du professeur Tassel & de l'ingénieur Winsinger. Ceux qu'il signe aujourd'hui répondent à des principes pareils : bois apparents vernis ou polis, association de courbes. Horta est le protagoniste, le virtuose merveilleux, adroit & réfléchi du dessin linéaire.» Avec Ch. Catteau & I. de Rudder, la céramique évoluait aussi vers des formes d'une simplicité délicate. Ph. Wolfers appliquait à l'orfèvrerie, à la sculpture, à la cristallerie, son talent ondoyant, sa recherche de l'élégance des lignes. Les papiers de tenture avec G. Lemen, la broderie avec M<sup>me</sup> de Rudder, la tapisserie, la reliure, renaissaient pareillement.

Le temps a passé : si l'art belge a gardé sa vitalité, son esprit s'est

modifié. Jeu des plans, ornement géométrique, couleur violente ont triomphé. Les aînés utilisaient les riches tonalités du bois apparent, les jeunes ont érigé en principe la polychromie artificielle; ils revêtent de tons vifs leurs bois blancs & composent des harmonies avec les papiers, les tentures, voire les céramiques. Des prix de revient peu élevés permettent la diffusion du meuble moderne dans les logis modestes.

L'art des Pays-Bas reflète une double tendance : tandis que, sous l'influence des architectes, le meuble & la décoration intérieure portent l'empreinte d'une sorte d'ascétique simplicité, dans la plupart des beaux métiers les artistes sont, par contre, épris de fantaisie & de richesse. Berlage, Wijdeveld, de Bazel, Lion Cachet, Kramer, de Klerk, Wouda pour les ensembles mobiliers, Dijsselhoff pour le textile, ont été les principaux protagonistes d'un puissant mouvement qui n'a pas moins contribué que les audaces des architectes à bouleverser l'aspect traditionnel de la vie hollandaise. Dans la céramique, rénovée sous l'influence de Colenbrander, c'est par des créations d'une originalité accusée que la Manufacture de Delft, la Manufacture Royale Rozenburg, l'Amstehoek d'Amsterdam ont maintenu leur réputation ancienne.

En aucun pays, au début de ce siècle, le décor de la vie quotidienne n'était composé avec autant de goût & de simplicité qu'en Angleterre. Quarante ans s'étaient écoulés depuis que William Morris avait proclamé son programme : créer une école d'art vivante, faire de l'art une partie intégrante de la vie populaire, aussi indispensable que «l'eau & la lumière», accuser toujours les propriétés de la matière employée & la destination des objets usuels, en dégageant une beauté de leur harmonieux équilibre. De très nombreux disciples l'avaient suivi. Des groupements comme la Guild of Handicraft, de grandes firmes comme Maple ou Liberty, des revues, *The Studio*, *The Magazine of art*, *The Artists*, encourageaient dans l'ébénisterie, l'orfèvrerie, la céramique, le textile, une admirable renaissance. Toutefois une prédilection persistante pour le motif médiéval, une répugnance à s'écartier des formes traditionnelles interdisaient à l'art décoratif anglais une originalité complète.

Si la simplicité distinguée du meuble anglais moderne était dans la tradition des Hepplewhite & des Sheraton, le développement d'un style nouveau allait surtout de pair avec l'architecture du cottage. Ni le

mobilier de l'ancien château, ni celui de l'appartement urbain ne convenaient à ce type d'habitation où l'on recherche l'intimité. De là l'allure nouvelle des ameublements de Waring & Gillow, Altherr, Bantkart, Heidrich, Simpson, Vogeler. Ces meubles devaient exercer leur influence sur la production continentale. Ils s'introduisaient d'ailleurs partout où nos meubliers, attachés aux programmes traditionnels, faisaient défaut : dans les meubles de bureaux ou de fumoir, les charmantes nurseries, les salles de jeux, les sièges de jardin.

Avec les Doulton, les Wedgwood, la Worcester Royal Porcelain C°, la céramique britannique, elle aussi, devançait souvent l'idéal moderne. Ce n'est pas d'hier que le décor, subtil dans sa simplicité, des faïences fines anglaises, constitue une leçon de mesure & de goût. Dans l'art du livre, les préraphaélites avaient rendu à la gravure sur bois sa place légitime bien avant qu'on y songeât ailleurs & c'est à D. G. Rossetti que revient l'honneur d'avoir donné le premier modèle d'un ouvrage moderne conçu comme un ensemble décoratif. Walter Crane, R. Caldecott, Anning Bell, Kate Greenaway, Aubrey Beardsley, Arthur Gaskin, cent autres, apportèrent aux œuvres anglaises un décor d'une variété & d'une richesse inouïes.

Les autres pays profitèrent de l'exemple & leur rapide évolution aboutit, pour l'ensemble du mobilier, à des solutions beaucoup plus franches. Aussi, en 1925 M. Vernon Blake comparant, dans *l'Architectural Review*, la production anglaise à celle de l'étranger, concevait-il des inquiétudes : «On peut se demander parfois, écrivait-il, si le pittoresque «cosy» ne serait pas quelque peu périmé. Dans son intérieur, l'Anglais donne libre cours à son amour pour ce pittoresque confortable, mais la vie collective, sous toutes ses formes, s'éloigne de plus en plus de cet idéal. Éclairage intensif, ascenseurs, chauffage central, ciment armé, tous les facteurs de la hâte moderne, tous les engins destinés à l'économie du temps sont nettement hostiles au coin du feu des cottages...» Toutefois, il lui semblait impossible que l'Anglais pût jamais s'accommoder d'une simplicité froide & un peu solennelle qui lui paraissait, par un curieux retour des choses, la marque propre du style & de l'esprit français.

Le progrès fut plus net dans les pays scandinaves.

Au Danemark, où la régénération inspirée par Höjen avait versé

dans un nationalisme archéologique, la véritable renaissance est due surtout à l'action de Thorwald Bindesboll.

A la Manufacture Royale de porcelaine, Arnold Krog introduisit le décor du grand feu & la leçon japonaise. Le naturalisme des thèmes rustiques & des lacs gris perle céda devant un rigorisme qui fit passer le souci du motif après le respect de la matière. Les porcelaines en gris bleu d'Oluf Jensen, les or & gris craquelés de T. Olsen & M. Tidemann, les figurines de Thylstrup, de G. Henning, de Malinowky donnaient ainsi au «Copenhague» sa marque d'élégance discrète. L'autre grande manufacture Bing, & Gröndhal, avait la bonne fortune d'exécuter les sculptures du grand artiste Kai Nielsen & celles, pleines de fougue, de Jean Gauguin. Sous l'impulsion de C. Joachim, la Manufacture de faïences conquérait une renommée mondiale par l'éclatante variété de ses décors de fleurs & de fruits aussi bien que par le bleu sur gris aristocratique de ses «Trankebar».

L'orfèvrerie, avec Michelsen, avait triomphé à l'Exposition de 1900. Un grand critique danois du siècle dernier attachait plus de prix au beau dessin d'une théière qu'à celui d'un palais : les créations récentes de Michelsen, celles de J. Andersen, K. Bojesen, E. Magnussen & surtout de C. Jensen, auraient réjoui son âme ; elles se sont imposées par l'élégance de leurs lignes, la plénitude de leurs volumes, la franchise de leur adaptation utilitaire. L'institution Voevestuen à Copenhague, l'école de tissage de Jenny Lacour à Askov rendirent à l'art textile son originalité. De riches traditions populaires, comme celles des bonnets que brodent, en soie & en laine multicolores, les femmes de l'île d'Amac, suggéraient de précieux motifs à Léon Ehlers, à J. Moller Jensen. La Selskabet for Hedebosyningens Fremme restaurait les points de Hedebo & de Tonder. La campagne d'Hendriksen, qui fondait en 1888 une Société du Livre, la rénovation de la reliure encouragée par le libraire Ch. Host & réalisée principalement par Bindesboll, la révélation d'illustrateurs de premier ordre, donnaient à l'édition danoise moderne une marque de suprême élégance. Dans le meuble, les décorateurs danois, lents à se dégager du style Empire, puis d'un traditionalisme étroit, ont du moins toujours gardé le sens de la construction rationnelle.

Dans l'activité suédoise, on pouvait distinguer deux courants.

Le premier s'attachait à la résurrection du «hemslöjd», l'industrie familiale. La Föreningen för Svensk Hemslöjd, fédération qui groupait, en 1925, vingt-sept Sociétés locales, se tournait vers la restauration des styles provinciaux : c'est ainsi que M<sup>lle</sup> Måås Fjetterström s'inspirait de la polychromie semi-asiatique des tissus scaniens. Les artistes qui relevaient de la Société Handarbetets Vänner (les amis du travail à la main), tels que M<sup>lles</sup> Maja Sjöström, Maja Andersson, Agda Osterberg, se montraient plus nettement modernes.

L'autre tendance visait à réaliser une communion d'idées entre les artistes & la grande industrie. Ce fut là en partie l'œuvre de la Svenska Slöjdföreningen, qu'on a appelée le Werkbund suédois.

Si la Manufacture de Gustavsberg débute jadis par l'imitation de Wedgwood, la céramique suédoise a, depuis, conquis son originalité. L'addition de quartz & de feldspath a rendu sa pâte plus dure & plus lumineuse que celle de la faïence anglaise. Le dessin est élégant & ferme. Pour le décor, c'est à peine si, sur des fonds d'un blanc d'ivoire, se détache en relief un rang de perlettes, ou si la peinture ajoute quelque emblème.

Sous la direction de S. Gate & de E. Hald, l'obscure verrerie d'Orrefors est devenue, en quelques années, l'autre gloire de la Suède. On sait avec quelle science Orrefors utilise la technique expressive de la gravure à la roue & joue du contraste des creux & des parties mates. On connaît aussi ces verres de Graal, qui tirent leurs effets des épaisseurs où s'enferme le décor, les motifs étant peints sur une ébauche que l'on reporte au four pour la recouvrir de verre blanc.

Par contre, les ébénistes, après avoir sacrifié aux lignes tourmentées, s'arrêtèrent à un classicisme confortable. Dans l'orfèvrerie, les frères Fougstedt parvinrent, par des créations assez originales, à rendre à l'étain une faveur perdue depuis deux siècles. Le décor du livre, rénové grâce à F. G. Folcker & à l'éditeur Zachrisson, conserve une élégance froide & discrète.

L'art finlandais doit beaucoup à la Société pour l'industrie artistique qui, fondée il y a plus de cinquante ans, possède une École & un Musée, & à la Société Ornamo qui, partout, prête ses modèles & distribue ses revues. Au début du xx<sup>e</sup> siècle, les ateliers Iris avaient modifié l'aspect des intérieurs en y introduisant des meubles inspirés

du goût anglais; les meubliers modernes, tels Werner Vest, ont banni les éléments purement décoratifs, mais on retrouve chez eux, comme chez leurs confrères suédois, des influences Empire ou Louis-Philippe. Sous l'impulsion de Fanny Churberg, créatrice de la Suomen Käsityön Ystävät, l'art textile, qui s'est affranchi des réminiscences étrangères, a repris & transformé la technique des tapis finnois; les «ryori» au frais coloris ajoutent aux caractéristiques nationales un souci d'originalité. La céramique moderne date des premiers essais de W. Finch; les œuvres savoureuses d'Elsa Elenius, de Majlis Grotell, les porcelaines de la Manufacture Arabia ont révélé sa vitalité. La renaissance gagnait l'émaillerie avec Ehrström, le métal avec l'Atelier Taito, le livre, auquel les éditeurs Soderström, Kirja, Schildt, la Société Otava, ont donné une sobre distinction.

En concevant, dès 1902, l'Exposition de Turin comme une manifestation exclusivement moderne, l'Italie semblait, secouant le charme du passé, se faire de nouveau annonciatrice. «Rapide & mécanique, a écrit finement Margherita Sarfatti, la vie moderne nous force à une simplicité de langage parfois brutale... Primitifs d'une ère nouvelle, une sympathie nous fait rechercher avec un zèle parfois indiscret les exotismes aux formes massives & synthétiques de la Chine ou de l'Égypte, les bégaiements craintifs de l'Afrique nègre... Le futurisme est né dans nos villes historiques, déclarant la guerre aux musées, invectivant contre le clair de lune romantique, proclamant la grandeur & la beauté de l'usine.» Les figures de bois peint, aux volumes élémentaires, les «martellatori» de Depero, les panneaux décoratifs synthétiques & rythmiques de Balla, furent la curieuse expression de ce «futur». Toutefois, dans l'ensemble, la production italienne marquait une certaine répugnance à se dégager des formules consacrées. Le programme des Expositions de Monza, organisées grâce aux efforts de Guido Marangoni, réalisait un équilibre entre les deux tendances.

A la première de ces manifestations biennales, Venise exposait de belles étoffes, au décor sans imprévu, son mobilier étant un mélange savant de rococo & d'exotisme. Trente, le Frioul, Vicence, montraient quelque indécision. A Trieste, Stuard s'affirmait moderne, mais d'un modernisme peu indépendant des formes françaises. Par contre, dans

La section lombarde, Monti de Milan, Neroni & Fossati de Monza, Paleari de Monza, présentaient des ensembles très complets, d'un caractère absolument original, à l'exception de motifs caractéristiques de la sculpture lombarde, qui, très heureusement d'ailleurs, leur donnaient une note locale. Œuvres de maîtrise aussi, les fers forgés de Mazzucotelli, les soieries de Ravasi. Dans la section piémontaise, auprès de grands artistes modernes comme Bistolfi se groupaient des sculpteurs comme Cometti, dont les meubles offraient une conception personnelle & l'apport d'une ornementation très libre. La section romaine se montrait la plus avancée, avec ses meubles en bois peint & ses recherches de volumes. Les vitraux de Grassi, exécutés par Pichiarini, étaient des œuvres aussi savantes de composition que savoureuses de matière. Ces trois sections étaient vraiment modernes, italiennes & régionales.

Il était curieux de constater qu'ici la renaissance, qui paraissait dirigée par les architectes & les sculpteurs, aboutissait à des effets de relief par les bois pleins sculptés, tandis qu'en France la tendance était aux surfaces unies, enrichies par les marqueteries de matières précieuses. Ainsi se trouvait renversée l'influence italienne de la Renaissance qui, jadis, nous fit abandonner les meubles de bois plein pour les meubles de placage.

D'anciennes industries se renouvelaient : Les Manufactures Ginori transformaient la majolique & la faïence de Doccia, la porcelaine de Mondovi, grâce à des artistes comme G. Ponti & S. Saponaro. A la profusion d'ornements dont la virtuosité du verrier de Murano paraît la forme grêle des pièces, Venini substituait la pureté des lignes. Mais c'était le jouet qui apportait la note la plus originale : la froideur conventionnelle de la poupée de carton-pâte ou de bois, à tête de porcelaine, ne pouvait guère rivaliser avec la souplesse de ces créatures de feutre, aux visages roses & vivants, que sont les «bambole» d'Ars Lenci.

Si l'Espagne, pays de régionalisme esthétique, suivant l'expression de M. José Francés, hésitait à se joindre au mouvement moderne, elle entretenait jalousement les techniques traditionnelles : celle des ferronniers, celle des anciens céramistes, dont les fils de Zuloaga sont les dignes continuateurs, celle des verriers & émailleurs catalans, qui

mettent la même habileté & la même fraîcheur de tons au service d'une inspiration parfois archaïque.

Moins atteinte que l'Occident par les conséquences du développement industriel, l'Europe orientale n'avait pas remplacé par le pastiche classique ses traditions décoratives, toujours vivaces grâce à la production familiale : ce fut par l'art populaire que se manifesta d'abord la renaissance contemporaine.

La Pologne tirait parti de ses broderies de Zakopane, aux thèmes si riches. Ses artistes componaient de multiples modèles pour les «kilim» des paysans de l'Est qui perdent leur caractère oriental, mais gardent une savoureuse hardiesse; le décor vivant du tissu moderne doit beaucoup aux «weniaki» populaires, de laine rayée. Les meubliers ont uni le jeu des plans au pittoresque des chaises & des bahuts appartenant aux demeures seigneuriales. Enfin, les Ateliers de Cracovie ont, dans le batik, la peinture décorative, le jouet, créé, en s'inspirant largement du folklore, des œuvres sincères & originales.

A un art paysan, encore en plein essor, se superposait, dans les régions occidentales de la Yougoslavie, une production industrielle qui subissait les influences italienne & viennoise. L'action de Krizman en Croatie, de Pletchnik en Slovénie, substituèrent progressivement l'initiative personnelle aux inspirations archaïques ou étrangères.

En Russie, tandis que les milieux urbains, de culture cosmopolite, se confinaient dans l'imitation, l'art populaire, variant selon les groupes ethniques, révélait partout le sens du rythme & de la couleur : sans se laisser tenter par le réalisme, il donnait de la fleur, du paysage, de la vie, des interprétations synthétiques & conventionnelles.

Le moujik s'efforçait d'animer & de spiritualiser l'intérieur de l'isba & tous les objets usuels; tasses, boîtes à sel, pilons. Œuvres paysannes, ces figurines en os de mammouth sibérien, ces coffrets en écorce de bouleau, en bois sculpté ou peint, en papier moulé & laqué, ces cuirs ouvragés.

Après 1917, des efforts furent faits pour stimuler cette activité rurale, grâce à des institutions comme le Mosekoust, & aussi pour moderniser la production industrielle. Les manufactures de porcelaine de Leningrad, Novgorod, Doulevo & Dmitrov, sous l'impulsion d'artistes comme Tchekhonine & Adamovitch, le livre, avec des illus-

trateurs comme Favorsky, Kravtchenko, le textile enfin multiplièrent les créations originales.

Beaucoup plus que dans le préraphaélisme, nos conceptions décoratives ont puisé dans l'art de l'Extrême-Orient. L'art chinois fut toujours, par essence, décoratif. Que de techniques, que de leçons l'Occident lui a empruntées! De même, nos théoriciens ne furent-ils pas devancés par les aménagements pratiques de la maison nippone, simple & légère, ouverte à l'air, à la lumière? Les «shoji», vitrages à glissières, qui la ferment, les «fusuma» qui séparent les pièces, peuvent être enlevés complètement. Ce frêle édifice de bois proscrivant poèles & cheminées, les Japonais furent des premiers à recourir aux appareils électriques. S'ils ont de tout temps réduit le mobilier à l'indispensable, la variété des essences, harmonisées suivant leur ton naturel, donne une note de sobre raffinement : au fond des chambres, dans une niche, le «tokonoma», quelques objets d'art : un beau vase de métal ou de céramique, un ivoire, un laque, une peinture sur soie, le «kakemono». Malheureusement le passé, avec l'exquise perfection de ses galbes & de ses motifs, constituait pour l'inspiration des orfèvres, des céramistes, des émailleurs, des laqueurs, des tisserands, des sculpteurs d'Extrême-Orient une délicate mais étouffante prison dont, jusqu'en 1925, il ne semblait pas qu'elle se fût dégagée.

La hantise du passé n'épargne pas le Nouveau Monde, pays des riches collectionneurs & des somptueux musées. Aux États-Unis, la rénovation annoncée par S. Coleman eut à combattre un vif engouement pour le pastiche Renaissance, Louis XVI, Chippendale & aussi un amour de la richesse composite; mais l'esprit de mécénat américain, les ressources de l'organisation industrielle, offraient un magnifique encouragement aux décorateurs. Ce mouvement doit beaucoup à Tiffany. Dans le meuble, l'orfèvrerie, l'émaillerie, le vitrail, il poursuivit des recherches techniques passionnées & des réalisations d'une grâce & d'une somptuosité sans égale; ses ateliers ravitaillèrent, en produits de luxe comme en objets usuels, une société avide d'effets brillants & inattendus. Si elle ne possédait pas un style proprement national, l'Amérique, où résident beaucoup d'artistes européens, participait activement à une évolution qui gagnait le monde entier.

## PARURE.

La parure est, de tous les arts décoratifs, celui qui se renouvelle le plus vite & le plus aisément. Une saison suffit pour asservir l'univers à une fantaisie de la rue de la Paix & chacun trouve naturel que le commerce des étoffes vestimentaires prenne le nom de «nouveauté». Toutefois peut-on dégager les traits d'une évolution plus durable que celle des hauteurs variables de la taille ou de la jupe.

La mode est partagée entre deux tendances : d'une part, le goût du théâtre & le souci de paraître; d'autre part, les nécessités de la vie & de l'action.

Il n'est guère de cérémonie mondaine qui ne s'apparente au théâtre : dans le salon de thé en vogue, au pesage de Longchamp, à dîner chez une amie, le soir dans sa loge &, même loin de Paris, à l'hôtel de montagne ou sur la plage élégante, la femme moderne, comme ses coquettes aïeules, est une artiste en scène. Théâtre & music-hall exercent d'ailleurs une influence certaine sur la mode. L'institution récente, par les théâtres parisiens, d'une répétition générale des couturiers, les abondantes indications vestimentaires du programme en sont la preuve. Les années d'avant-guerre, avec leurs fêtes russes ou persanes & les tons éclatants des toilettes parisiennes, portent la marque des créations de Bakst pour Diaghilew. Après la guerre, la Argentina & ses compatriotes mirent à la mode ces châles somptueux dont le frémissement coloré accompagnait leurs danses.

Toutefois, la mode de notre époque sacrifie beaucoup plus aux nécessités de l'existence pratique qu'à la vie de représentation. Elle subit l'influence de l'hygiène, des sports, elle recherche une simplicité commode.

En 1900, un chapeau très large, enrubanné, chargé de plumes, de fleurs ou de fruits interprétés de façon réaliste, se perchait sur l'épais chignon au-dessus des cheveux bouffants. La robe cachait les chausures, la toilette de ville était à col montant, la taille comprimée révélait le corset.

C'est vers 1902 qu'apparut cette nouveauté singulière : le premier

vêtement d'automobile. Vers 1906, une timide offensive se dessina contre la «taille de guêpe», le corset, & même la «taille à sa place». Les couturiers créaient des redingotes haut pincées. Depuis qu'une artiste célèbre avait inauguré sur la scène des robes de ville sans col, dont le bas laissait voir la chaussure, on essayait, pour la toilette d'après-midi, de supprimer la traîne, avec la «jupe à terre». On commençait à apercevoir une tendance vers la simplification de la ligne. Le «trotteur» faisait son apparition.

1913. La coiffure dégage le front. Cessant de s'épanouir au sommet de la tête, le chignon descend sur la nuque, ce qui rend possible l'avènement du petit chapeau. Il apparaît, chargé de fleurs & de rubans, en réaction contre les «tagals» à larges bords & les immenses feutres de mousquetaire. Le costume tailleur est de plus en plus répandu. Le manteau tailleur l'a suivi : sobre & tombant droit, il évoque le pardessus masculin. Le bas de la jupe a décidément quitté le sol. La vogue des danses exotiques s'annonçant, le drapé des robes du soir s'ouvre sur le côté. Le soulier bas, qui ne se portait guère dans la journée, sauf l'été, commence à éclipser la chaussure montante. Les années d'avant-guerre virent éclore aussi les ensembles spécialisés pour la chasse, le yachting, la montagne. L'influence du sport s'affirmait jusque dans le costume courant par la simplification du chapeau, de la chaussure, de la robe, d'où volants & dentelles disparaissaient peu à peu.

Restait cependant l'étroitesse du bas de la jupe, dont la robe entravée fut la forme extrême. Elle céda devant les nécessités pratiques qui, après 1914, dominèrent beaucoup d'existences féminines. La guerre porta le dernier coup aux ornements & aux garnitures.

Bientôt la libération de toute contrainte, de tout décorum gênant le culte des exercices physiques, entraîna l'affranchissement de la tutelle imposée par le corset.

Quelques couturiers, pour réagir contre la ligne simple, tentèrent des diversions : vogue de l'orientalisme, essais de paniers XVIII<sup>e</sup> siècle, amples robes du soir Second Empire, accompagnées du chignon bas. De 1918 à 1925, la femme voulut être souple & mince en dépit de leurs suggestions.

D'autre part, le développement du travail féminin a pour consé-

quence une certaine démocratisation de la mode. Les salaires indépendants ont éveillé des besoins de luxe. La multiplication des journaux de mode, où les femmes qui font leurs robes elles-mêmes peuvent trouver des patrons, provoque la vulgarisation des coupes; l'avènement de la jupe courte propage l'usage du bas de soie, facilité par la production intensive de la soie artificielle; le «dancing» populaire oblige l'ouvrière à quitter le soir le costume de travail pour une robe élégante; ainsi l'inégalité des conditions se traduit par des marques extérieures beaucoup moins sensibles que naguère. La Parisienne des classes modestes porte, souvent avec distinction, des vêtements très voisins dans leur ligne de ceux de la Parisienne riche. La qualité de l'étoffe est parfois la seule différence. Dans la chaussure, l'article «tout fait» comporte une variété de peaux, de tissus & de nuances qui permet l'illusion. La fourrure n'est plus réservée aux épaules des grandes dames, depuis que la vertu des colorants à l'aniline métamorphose les lapins en renards, hermines & loutres. Joyaux d'imitation, perles artificielles, bracelets, colliers, peignes de galalithe complètent ces élégances.

Il semble aussi que la toilette & surtout le chapeau féminin aient tendu vers une standardisation analogue à celle qui a prévalu du côté masculin. Il serait à peine exagéré de prétendre que chaque année a apporté son petit chapeau d'uniforme & sa couleur prédominante. La fantaisie personnelle, s'affirmant dans des limites restreintes, n'en devient d'ailleurs que plus subtile.

Comme celle de 1900, la mode des années d'après-guerre était expressive de son époque. La première correspondait à une ère encore relativement paisible & solennelle, de tradition aristocratique, plus éprise de plastique que de mouvement, d'où l'oisiveté & la lenteur n'étaient pas entièrement proscrites; la seconde, à une période plus inquiète, plus instable, passionnée de vitesse, égalitaire, ennemie des contraintes anciennes.

On ne saurait non plus méconnaître l'importance de l'évolution qui s'est produite dans les tissus pour vêtements. Pendant les années qui précédèrent la guerre, on commença à user d'étoffes plus légères : les failles perdirent de leur raideur. Ce furent surtout les crêpes de Chine, les mousselines de soie que les couturiers demandèrent à la fabrique lyonnaise. On porta beaucoup les robes voilées : tantôt le voile était

du même ton que le tissu recouvert, tantôt les deux tons s'harmonisaient. C'était la robe d'hier sous celle d'aujourd'hui. Sous la jaquette, la blouse brodée, ornée de dentelle d'Irlande, vint mettre une note délicate dans la toilette de ville. La lingerie de soie occupait une place de plus en plus grande dans les trousseaux.

Depuis, les ressources se sont accrues, les élégantes n'ont pas craint d'adopter pour leurs toilettes des étoffes & des décors jusqu'alors réservés à l'ameublement. Le tissu de mode doit une inépuisable variété à la diversité des techniques : aux armures anciennes est venue s'ajouter mainte combinaison subtile. Les étoffes sont tissées avec des fils teints, teintes en pièces, imprimées, décorées au batik. A ce dernier procédé, originaire de Java & acclimaté chez nous par M<sup>me</sup> Pangon, correspond aujourd'hui un décor aux coloris délicats. Ses lignes nettes ont remplacé les effets faciles que procuraient les craquelures provoquées dans la cire des réserves.

L'industrie de la soierie a ses dessinateurs dans la capitale ; leur dessin doit à l'atmosphère parisienne ses qualités de mesure, d'originalité, de fantaisie : les uns ont donné un accent moderne aux guirlandes & aux roses traditionnelles ; les autres ont adopté, sous l'influence du cubisme, un jeu agréable de figures géométriques disposées dans un désordre apparent.

La laine offre des ressources nouvelles. Le vêtement féminin n'employait guère que des étoffes unies ou de dessin discret, pouvant se présenter en tous sens. Aujourd'hui la technique des Rodier confère aux draps, par le tissage ou par une combinaison d'impression & de tissage, un décor vivant qui varie d'une pièce à l'autre, avec la saveur d'un travail à la main. Ces motifs occupent sur l'étoffe une place précise, correspondant à l'emploi prévu : corsage ou jupe. On sait d'avance où ils tomberont. Le fabricant empiète ainsi sur les prérogatives du couturier, à qui il fait accepter ses suggestions, grâce à leur attrayante originalité.

La simplification de la mode a porté un grave préjudice à des métiers comme ceux de la dentelliére, de la fleuriste, de la plumassière, du rubanier, du passementier. La disparition de la voilette & de l'épinglé à chapeau, le rôle restreint du peigne & de l'éventail, ont eu aussi leurs répercussions. On s'est demandé si, de renoncement en renoncement,

Les grands couturiers eux-mêmes ne risquaient pas de voir leur influence décliner sensiblement. En proposant à leur clientèle des robes d'un patron aussi simple que celui du traditionnel «kimono» japonais, ils tentaient de plus en plus la contrefaçon & la concurrence. On prédisait un sort analogue aux modistes. On peut voir toutefois dans ces formules nouvelles l'influence d'une sorte de conception architecturale du vêtement ; peut-être, grâce à leurs recherches d'équilibre & de proportions, qui proscrivent le recours trop aisément à la fantaisie des abondantes garnitures, les modèles contemporains sont-ils en réalité aussi peu accessibles que ceux qui les précédèrent aux efforts de démarquage & de transposition tentés loin de l'atmosphère parisienne.

Cette évolution de la toilette féminine est fidèlement évoquée par les délicates compositions de G. Lepape, Barbier ou Marty, pour la *Gazette du Bon Ton*. Les revues consacrées à la mode & aux élégances ont pris, en effet, un caractère plus nettement artistique. Ici encore, les éléments de beauté de la vie moderne tendent à s'harmoniser & à se compléter.

La mode masculine n'a subi que peu de changements. Dans son ensemble, le costume masculin s'est aussi démocratisé : le chapeau haut de forme apparaît plus rarement. L'avènement du smoking, l'importance des vêtements de sport où l'ample culotte droite a remplacé la culotte de biais, une tendance à la couleur & à la fantaisie rompant avec cette discréption qui était l'idéal du gentleman, tels sont les seuls changements notables. Les efforts tentés pour revenir à la culotte courte dans le costume de ville & la tenue de soirée sont demeurés infructueux & le règne persistant du pantalon long doit réjouir les mânes de Brummel. La cape vénitienne réussit à remplacer parfois le pardessus avec la tenue de soirée.

Moins complexe que celle du vêtement, l'évolution de la parfumerie, celle du bijou unissent mode & modernisme.

La France détient depuis longtemps une suprématie dans l'industrie des parfums, complément naturel de la toilette féminine. Elle la doit à la fois à sa richesse florale & à l'esprit de recherche de ses fabricants. Deux faits marquent l'évolution récente de la parfumerie : l'enrichissement de la gamme des composés odorants, dû aux progrès de la chimie, l'élégance de la présentation.

Si le parfum naturel constitue toujours, selon M. Eugène Charabot,

« l'indispensable élément de finesse, de suavité, qui rend la composition séduisante », les produits synthétiques sont capables de donner aux créations de l'industrie une grande originalité. La chimie permet aussi de capter plus complètement l'élément odorant des fleurs. Elle a apporté notamment le procédé du dissolvant volatil qui, d'invention relativement ancienne, n'est entré que depuis peu dans la pratique courante. Grâce à lui, on obtient, sans déperdition ni altération du parfum, des essences très concentrées & solubles dans l'alcool : les produits odorants sont débarrassés des cires végétales par dissolution dans l'éther de pétrole, que la distillation élimine ensuite.

Le renouvellement du flaconnage est principalement l'œuvre de Lalique, à qui, en 1908, François Coty demanda son concours pour présenter ses produits. Ses premières créations, tel le gracieux flacon aux libellules, déterminèrent une heureuse émulation. D'autres artistes, notamment Hamm, travaillèrent pour les parfumeurs & ornèrent de décors d'une élégante & luxueuse variété, taillés, gravés à l'acide ou à la roue, de beaux flacons de cristal ou de demi-cristal. Le dépolissage à l'acide ou au jet de sable y crée des oppositions de brillant & de mat. L'émail ou, pour le flacon peu coûteux, la peinture, y ajoutent d'aimables coloris. L'habillage des écrins & des boîtes séduit par une fantaisie discrète.

C'est encore à Lalique que l'on doit pour une large part le renouvellement du bijou. Toutefois l'originalité de ses créations leur confère le caractère d'exceptions. Lalique voulait que le bijou valût plutôt par la séduction de sa ligne & de son coloris que par les pierres qui s'y trouvent enchâssées. Aux joyaux il juxtaposa des substances assez communes, pour obtenir des harmonies de nuances imprévues. La plupart des artistes qui, en même temps que lui, se proposèrent de rénover les parures féminines, donnèrent libre cours à une fantaisie exubérante, oubliue parfois de la destination des œuvres. Ils surchargeaient bagues, plaques, pendentifs, de figures compliquées en ronde bosse.

Les formes en faveur lors de l'Exposition de 1925 dénotaient le retour à la sobriété, le souci de mettre en valeur de riches matières, un recours plus fréquent à l'expérience du métier. Elles révélaient surtout un point de vue architectural : le bijou fait partie d'un ensemble, la toilette,

dont il est la note scintillante ; il suffit qu'il fasse jouer les rayons lumineux sur quelques plans simples. L'architecture du bijou consiste dans la distribution judicieuse des points d'appui & dans la déduction rationnelle du décor que cette ordonnance comporte. De là un aspect de rigueur logique.

A l'intérieur de formes géométriques simples, on a recherché la variété dans des contrastes de couleurs & des oppositions de matières : on dispose, à côté de points étincelants, des espaces presque opaques. On remet en honneur des pierres comme l'aigue-marine, des matières comme le corail ou l'onyx, pour les ressources qu'elles apportent à cette orchestration lumineuse.

Ces dessins rationnels entraînent des servitudes d'exécution. Il faut calibrer, réduire à la forme précise qu'impose la géométrie de l'ensemble, toutes les pierres, même les plus précieuses. La technique s'est enrichie : la taille des diamants en tables, en minces baguettes, offre des effets d'une surprenante finesse. Le platine, par sa résistance & sa blancheur, a permis de transformer la monture. Il a remplacé les griffes d'or qui retenaient les pierres de couleur, l'épaisse sertissure d'argent, rapidement ternie, qui isolait les brillants. Aujourd'hui l'armature, entièrement cachée, est articulée en un très grand nombre de points. Les bracelets deviennent de souples rubans de perreries.

La même perfection, la même complexité technique sous une apparente simplicité, se retrouvent dans l'agencement & le décor des agrafes, des boucles, des montres-bracelets, des étuis à cigarettes en argent niellé, des «vanity cases» & de ces charmants coffrets & nécessaires de toute sorte dont nos contemporaines font grand usage.

L'influence française dans le domaine de la parure n'avait pas plus en 1925 qu'en 1900 de rivale vraiment redoutable.

Pendant la guerre de 1914-1918, des tentatives furent poursuivies dans les pays de l'Europe centrale pour affranchir les couturiers de Berlin & de Vienne du mot d'ordre parisien. Plus tard, en U. R. S. S., on essaya de provoquer une mode en empruntant des éléments au décor textile proprement russe ; en Italie, des efforts tels que ceux de M<sup>me</sup> Maria Monaci-Gallenga furent accueillis comme représentant un style national. En Amérique, la présence de la clientèle la plus riche du monde a encouragé le développement de très nombreuses maisons

de haute couture, qui s'efforcent de satisfaire à un goût assez différent du goût européen. L'initiative de tous les mouvements importants dans le royaume de la mode n'en est pas moins demeurée à la rue de la Paix.

Il faut faire exception pour le costume masculin : Londres conservait là une suprématie, à peine plus discutée qu'autrefois. Pour la maroquinerie & la chaussure, Bruxelles, Londres & Vienne nous faisaient une active concurrence, sans pouvoir ravir à Paris l'article de luxe. Dans la bijouterie, si les créations viennoises atteignaient parfois à une incontestable élégance, la Grande-Bretagne, restée préraphaélite, continuait à s'inspirer volontiers du Moyen Âge & de la Renaissance. La joaillerie bruxelloise se rapprochait des tendances parisiennes.

C'est dans l'art populaire, dentelles, tissus brodés, cuirs ouvragés, colliers, bracelets d'ornementation traditionnelle, que l'Europe orientale & méridionale gardait sa personnalité esthétique. A vrai dire, les tentatives de modernisme y étaient relativement rares.

## THÉÂTRE ET CINÉMATOGRAPHE.

En même temps que le cadre de l'existence quotidienne, la renaissance moderne en a métamorphosé les images, les transpositions scéniques.

Le théâtre s'est rattaché étroitement à l'art décoratif ; la prédominance des éléments visuels en a fait vraiment un « spectacle ». C'est à ces éléments qu'un divertissement nouveau, le music-hall, emprunte, en dépit de son nom, son attrait essentiel.

Si les efforts de rénovation qui se sont poursuivis dans ce domaine doivent aux tournées des principales troupes, de pays en pays, un caractère international, c'est de France que semble être partie la première réaction contre l'insuffisance & la banalité des réalisations scéniques : sous l'influence du naturalisme, se manifesta la volonté de transplanter au théâtre la réalité quotidienne, grâce à une minutieuse exactitude du décor. Les mémorables mises en scène qu'Antoine pour-

suivit au Théâtre Libre, à partir de 1887, eurent le grand mérite de soustraire la présentation à une inconsciente médiocrité.

La conception réaliste méconnaissait pourtant cette vérité évidente que le théâtre est fils du mensonge. La scène, tréteau surélevé, répartit son décor sur trois faces au maximum : purement idéale, le quatrième s'ouvre au public. Cette première convention en entraîne une infinité d'autres. Tendre à l'exactitude en introduisant dans cette construction artificielle des éléments du réel non transposés, c'est accentuer par contraste les invraisemblances admises jusque-là sans difficulté & créer chez le spectateur une incertitude, un malaise : le sabot de l'authentique cheval de Brunhilde résonne étrangement dans un univers de toiles, de planches & de musique. La matière théâtrale doit au contraire être aussi homogène que possible.

Bien loin d'ailleurs de restreindre la part de l'imagination, il faut provoquer l'interprétation personnelle chez le spectateur, à qui décor & mise en scène ne doivent proposer que des suggestions. Les évocations poétiques défient les efforts de la reconstitution réaliste. Aucun déploiement de moyens scéniques ne fera de l'île enchantée de Prospero ce qu'elle est à la simple lecture de Shakespeare non plus qu'il n'évoquera un Walhalla comparable à celui que fait surgir l'audition au concert.

Aussi, avec Paul Fort, Lugné-Poé, se dessina presque aussitôt un mouvement antagoniste. À partir de 1890, le Théâtre Mixte, le Théâtre d'Art & le Théâtre de l'Œuvre dirigèrent les recherches dans un sens tout différent. Ce fut surtout à l'étranger & particulièrement sur les scènes russes & allemandes qu'elles se poursuivirent. La lutte contre le décor «exact», coïncidant avec la réaction générale qui se dressait contre le naturalisme en littérature, contre le vérisme en musique, contre le réalisme dans les arts plastiques, détermina la formation de deux mouvements distincts, qui bientôt s'opposèrent : le mouvement coloriste & le mouvement constructiviste.

Les russes Stanislawski & Meyerhold, qui en 1898 fondaient, avec Dantchenko, le Théâtre d'art de Moscou, après avoir sacrifié au naturalisme, réagissaient contre lui & en arrivaient à substituer délibérément aux objets des imitations libres qui se bornaient à les suggérer. Ils étaient amenés à faire appel aux peintres. Ainsi prirent naissance des

collaborations qui devaient, en Russie, aboutir à des coloris éblouissants, comme ceux des ballets de Serge de Diaghilew. Le décor peint triompha chez nous au Théâtre des Arts, fondé en 1910 par Rouché. Les compositions de Drésa, de Maxime Dethomas, de René Piot aux lignes amples, aux franches tonalités, ont une large part dans la formation du goût & du style contemporains.

Mais la conception coloriste risquait de détourner l'attention de l'action dramatique & du jeu de l'acteur, au profit de la partie statique & décorative du spectacle. En outre, la prédominance des éléments peints est peu compatible avec un jeu complexe des lumières. Pour les Allemands Georg Fuchs & Fritz Erler, qui fondaient le Künstlertheater de Munich en 1907, comme pour le théoricien suisse Adolphe Appia, le mouvement, le rythme, sont des éléments essentiels du théâtre. L'Anglais Gordon Craig, apôtre du «théâtre pur», mystère rythmique affranchi de la peinture & même de la musique & de la littérature, voudrait aller jusqu'à la suppression de l'acteur lui-même qui, trop personnel encore, serait remplacé par la «sur-marionnette».

Ce fut au sens de l'action, au déroulement harmonieux des cortèges auxquels il faisait quelquefois participer le spectateur, que Max Reinhardt, le fondateur du Deutsches Theater berlinois, dut ses succès & son influence.

Le mouvement, le jeu, étant l'essentiel du théâtre, on se préoccupa d'organiser autour de l'acteur «un espace», dans lequel rien ne fût en contradiction avec ses gestes, ou n'évoquât le tableau, le trompe-l'œil. Les éléments scéniques furent donc à trois dimensions. Au décor succéda la «construction». Copeau, Jouvet, Dullin, Pitoëff, en France, se sont volontiers inspirés de considérations de cet ordre, de même que Terence Gray en Angleterre, H. Tauber en Autriche, Depero & Prampolini en Italie, G. Hartung en Allemagne, Norman Bel Geddes en Amérique, Meyerhold en Russie.

On est ainsi aux antipodes du réalisme. Le spectacle se déroule suivant des rites conventionnels, selon un rythme mécanique, dans une architecture de plates-formes, d'escaliers, de tribunes, d'appontements. L'architecture a chassé la peinture.

Ce renoncement à la complication, aux artifices, a enrayé l'évolution des dispositifs scéniques qui tendaient à multiplier les ressources par la

scène triple, le plateau tournant, & par l'utilisation des systèmes de diffusion lumineuse, telle la coupole de Mariano Fortuny, tels les décors lumineux d'Edouard Sandoz ou d'Eugène Frey. Il reste, il est vrai, le vaste domaine du music-hall avec ses incessants changements de décors & de costumes, ses cortèges somptueux, ses symphonies lumineuses. Poème de lumière aussi que la danse où, depuis les révélations de Loïe Fuller, l'accompagnement des projecteurs joue parfois un rôle plus important que celui de la musique.

Mais le faisceau lumineux a fait bien d'autres conquêtes. Il crée son propre décor avec un rectangle de drap blanc pour seule matière. Il se substitue à l'acteur : au delà de la marionnette de Craig, des reflets, des fantômes d'acteur lui suffisent, quand il ne se borne pas à des rythmes purs de musique visuelle. L'honnête lanterne magique du père Kirscher que connut le XVII<sup>e</sup> siècle est en effet devenue phénakistiscope, zootrope, praxinoscope, kinétographe, puis, un jour de 1895, cinématographe.

Déjà la photographie, à laquelle le cinématographe a emprunté une partie de ses moyens techniques, avait proposé une véritable énigme aux esthéticiens. « Est-ce un art ? » se demandaient périodiquement de graves esprits. Pendant longtemps d'ailleurs la conquête des procédés techniques avait été la préoccupation dominante. Ce ne fut guère avant 1885 qu'une maîtrise suffisante de ces procédés permit des réussites qui relevaient véritablement de l'effort artistique.

Les Expositions du Camera Club à Vienne, en 1891, le Salon Photographique anglais en 1893, puis les Salons du Photo-Club à Paris indiquèrent ces nouvelles tendances. Malheureusement, à cette époque, une fâcheuse influence de la peinture anecdotique empêchait le nouvel art de parler son véritable langage. Sujets artificiellement composés, tableaux de genre ou d'histoire, portraits en travesti dans des décors orageux, atténuation des traits caractéristiques du visage pour satisfaire aux canons d'une esthétique de romance, par contre, religieux respect du détail oiseux, entraînant la surcharge & la dispersion de l'intérêt, tels sont les signes distinctifs de la plupart des productions à cette époque.

Depuis, le photographe a appris à ne dire que l'essentiel en l'exprimant de la façon la plus intense. Il s'est familiarisé avec les contre-jours, les flous, voire même les surimpressions. Il a compris que la beauté du noir

& du blanc exige non pas des préparations théâtrales, mais la connaissance de l'angle sous lequel le sujet doit être vu, & le choix du moment fugitif où l'éclairage permettra d'obtenir le meilleur relief. Il a compris aussi que le principal de son rôle consistait dans le tirage & le travail de l'épreuve, le cliché étant l'ébauche de l'œuvre d'art. Les procédés au charbon, à la gomme bichromatée, la résinopigmentypie, le procédé à l'huile, l'ozobrome, l'oléobromie lui permettent aujourd'hui de donner à l'œuvre une précision, une transparence, une signification qui transforment une profusion de détails sans accent en une harmonieuse & puissante synthèse.

L'évolution du cinématographe a été beaucoup plus rapide. Toutefois, ce fut seulement vers 1915 que les premières grandes réussites de l'écran affirmèrent la pleine possession de la technique & le sens véritable de l'art cinématographique. Pendant les dix ou douze années qui avaient suivi l'invention des frères Lumière, le cinématographe, auquel Charles Pathé & Léon Gaumont avaient donné sa première impulsion, était resté un spectacle de curiosité. Histoires comiques ou scènes d'actualité, les rouleaux de pellicules ne dépassaient pas une longueur de quinze à vingt mètres. L'inspiration de ces films, présentés dans les salles de café & recueillis ensuite par les forains, atteste souvent dans sa simplicité leur destination populaire.

Avec *L'assassinat du Duc de Guise*, André Calmette & Le Bargy inaugurerent en 1903 l'époque dite du «film d'art». Cet effort & ceux qui suivirent, pour méritoires qu'ils furent, présentaient le grave inconvénient de méconnaître les lois propres du cinématographe en l'orientant vers l'imitation de la scène. Costumes, décors, accessoires, attitudes du théâtre privés du secours de la parole produisaient une impression d'artifice & parfois de caricature.

Ce furent surtout les Américains & les Suédois qui, entre 1915 & 1920, révélèrent la véritable éloquence de l'image animée. La puissante indépendance de leur vision arracha l'art du mouvement aux vieilles recettes & aux accessoires scéniques, qu'ils remplaçaient par la science des éclairages, l'expression concentrée, le dynamisme. En Amérique, Cécil B. de Mille avec *Forfaiture*, Th. Ince avec *Pour sauver sa race*, D. W. Griffith, avec *Le Lis brisé*, *A travers l'orage*, Mac Sennett & Charlie Chaplin dans leurs films comiques, atteignaient aux effets de

suggestion les plus intenses par des moyens d'expression qu'ils semblaient tirer d'une langue inconnue. Les films suédois comme *Les Proscrits*, *L'Épreuve du feu* de Victor Sjöström, apportaient à l'écran un style sobre, une noblesse dus à une méthode rigoureuse de composition préalable.

Louis Delluc peut être considéré comme le grand initiateur du cinématographe français, aussi bien par ses écrits, pleins de logique & de finesse, que par ses films. *La Fête espagnole*, qu'il «tourna» en 1920 avec Germaine Dulac, *La Femme de nulle part*, *La Fièvre*, *L'Inondation* valent par l'harmonie intime, le recours exclusif à la valeur propre de l'image. Marcel L'Herbier avec *El Dorado* en 1921, Abel Gance avec *La Roue* en 1922, Jean Epstein avec *Cœur fidèle* en 1923, J. de Baroncelli, Léon Poirier, Germaine Dulac, René Clair, maîtrisant les subtilités de la technique, recherchèrent ce rythme qui doit donner au film comme au poème, à la symphonie, à la danse, à tous les arts qui impliquent la succession dans le temps, sa véritable signification.

L'histoire du cinématographe allemand est marquée par deux dates essentielles : en 1921, *Le Cabinet du Docteur Caligari* de Robert Wiene consacre le triomphe d'une conception de plastique expressionniste que révèlent les décors entièrement peints; en 1924, *La Nuit de la Saint-Sylvestre* de Lupu Pick affirme un art synthétique, dégagé de la peinture comme des souvenirs littéraires, exempt d'inutiles virtuosités de métier & dominant par une harmonie disciplinée l'égocentrisme des interprètes.

Ainsi, le dernier venu des arts se révélait comme une puissante orchestration de groupes d'images, une architecture en mouvement, plus capable qu'aucune autre langue esthétique d'exprimer la vie d'aujourd'hui, l'âme moderne. Comme les arts plastiques il fait voir; comme la musique il rythme; comme le roman il conte; comme le théâtre & la danse il se meut. Cette complexité explique l'abondance de ses moyens techniques qui jouent sur les claviers du temps & de l'espace : le ralenti & l'accéléré, les prises de vues en plongée ou en contre-plongée, les déformations obtenues par jeux de glaces ou objectifs spéciaux, le flou, l'apparition progressive d'une image sur une autre ou fondu enchaîné, la surimpression, les jeux d'échelle, depuis le «close-up» qui suppose une vision très rapprochée jusqu'au «long shot» qui

évoque l'apparition la plus lointaine. Elle indique aussi certaines nécessités, comme la spécialisation des genres, du film descriptif au poème lumineux, abstrait comme une fugue. Elle fait comprendre enfin les extrêmes difficultés qu'éprouve l'artiste à réaliser d'harmonieuses synthèses avec une telle richesse d'éléments.

## RUE ET JARDIN.

Si le mot d'urbanisme est récent, les principes en sont aussi anciens que la civilisation elle-même. Mais le développement des cités, les conceptions de l'hygiène, l'intensité des échanges & de la circulation, les possibilités nouvelles que la technique contemporaine offre à l'ingénieur & à l'architecte ont bouleversé, dans leurs données, des problèmes déjà résolus par les sociétés antiques.

Il n'existe pas de formule abstraite, universelle, pour le plan des villes. Les dispositions à damiers, à rayons & cercles concentriques, à cellules multiples ont chacune avantages & inconvénients. D'ailleurs l'histoire y met vite son empreinte. Quelle que soit son origine, création monastique ou militaire, emporium commercial, village élargi en agglomération industrielle, chaque cité, créature vivante, change constamment de caractère. Concentrée d'abord autour d'une citadelle, d'un palais ou d'un hôtel de ville, elle s'allongera plus tard pour rejoindre une rivière sur laquelle s'est ouvert un port prospère, ou pour gagner les abords salubres d'une forêt. Vouloir, au mépris de la topographie, construire sur le même plan une ville de confluent & un port maritime, une métropole de plaine & une agglomération où des collines imposent certains détours, permettent certaines perspectives, ou encore, en dépit de la différence des latitudes & des mœurs, tracer un type valable à la fois pour la Norvège & pour le Maroc, seraient de pauvres entreprises.

Toutefois il est des principes rationnels qu'impose partout le développement des cités contemporaines.

C'est dans les plans de villes neuves que les urbanistes ont pu s'en inspirer le plus librement. Les centres coloniaux, les récentes cités marocaines, les créations du Nouveau Monde ont précédé, dans le

rationalisme de leur conception, les réalisations des pays d'Europe, auxquels seule l'après-guerre, avec la douloureuse tâche de reconstruire les régions dévastées, devait fournir des buts importants d'urbanisme pratique. Cependant, l'aménagement rationnel intervient aussi pour les agglomérations anciennes, de plus en plus mal adaptées aux conditions de la vie nouvelle.

L'un des problèmes essentiels se pose à propos du mode de répartition des zones d'habitation. Magasins & bureaux d'affaires tendent à occuper le centre de la cité, contraignant les habitants à chercher des logements à la périphérie. Il se crée ainsi une zone résidentielle, qui se développe en fonction de la rapidité & de l'organisation des moyens de transport. Mais cette zone se trouve trop souvent coïncider avec celle des usines. Trop souvent aussi, faute d'un plan établi à l'avance, les parcs, les terrains de jeux, les avenues dont ces quartiers devraient être pourvus n'ont pas été ménagés; certains immeubles, changeant de destination, répondent très mal aux besoins nouveaux; il en est de même pour la voirie : le déplacement du centre de l'agglomération fait d'une rue de banlieue la principale artère d'un quartier populeux, dont l'encombrement compromet de multiples intérêts.

Les lois suédoises de 1874 & de 1907, la loi prussienne de 1875, la loi hollandaise de 1901, le Town-Planning Act anglais de 1909 &, chez nous, les lois de 1919 & de 1924 ont tenté de résoudre le problème en imposant des directions aux municipalités & aux lotisseurs. La loi française oblige les villes de plus de 10.000 habitants, les villes de 5 à 10.000 habitants d'accroissement rapide, les stations balnéaires ou climatiques, certaines localités d'intérêt historique ou artistique, ainsi que les groupes d'habitations créés par des entreprises privées, à établir des plans d'extension. La création de zones spécialisées ou «zoning» a reçu à New-York une large application. La ville a été partagée en cinq districts : districts résidentiel, commercial, industriel, d'agrément & libre.

Un second problème concerne le mode de répartition des espaces non bâties à l'intérieur de la zone d'habitation. Depuis longtemps la fixation du gabarit dans lequel doivent rentrer toutes les saillies d'un immeuble, la détermination des dimensions minima des cours ont assuré, dans une certaine mesure, l'accès de l'air & du jour. Mais on a

cherché des solutions plus complètes : la construction à gradins ou à redans, comme la conçut chez nous, en 1912, l'architecte Sauvage avec sa maison de la rue Vavin, permet de faire pénétrer la lumière à tous les étages, de remplacer les courettes intérieures insalubres par des cours extérieures ouvertes sur la rue.

Des solutions analogues ont été largement utilisées dans les cités ouvrières & les cités-jardins élevées récemment en divers pays d'Europe.

Autre problème : celui des communications. On peut se demander ce qu'elles seraient dans le Paris actuel sans les grandes percées pratiquées au siècle dernier par Haussmann. Mais de tels travaux seraient-ils possibles aujourd'hui ?

La lutte contre le bruit, la fumée, la poussière, l'humidité, les mesures sociales propres à combattre l'entassement dans des taudis par l'édification de demeures salubres, les grands travaux, réservoirs, aqueducs, marchés, abattoirs, usines d'épuration & filtrage des eaux ou d'incinération des matières usées, les vastes constructions destinées à l'éducation & aux sports collectifs, collèges d'athlètes, cités universitaires, sont aussi partie intégrante de l'art urbain.

Mais cet art n'a pas seulement pour domaine les problèmes généraux ou abstraits. Il entre dans les détails de la vie collective & s'attache à donner un caractère de beauté à tous les éléments dont la présence obligatoire constitue le paysage urbain, depuis la fuite grandiose des quais ou l'enjambée des ponts, jusqu'aux pittoresques détails du pavage. Fontaines, kiosques à journaux, devantures, étalages, enseignes en relèvent au même titre.

Le souci de créer des rues & des places qui constituent d'harmonieux ensembles d'architecture, tels que ceux de la place Vendôme à Paris ou de la place Amalienborg à Copenhague, a été négligé à notre époque, en raison de la gêne souvent très grande que ces ordonnances extérieures apportent à la disposition intérieure des immeubles. On était las aussi de ces alignements monotones d'immeubles qui bordent les boulevards rectilignes du Second Empire. Depuis 1902, les règlements ont perdu leur rigueur & permettent à l'architecte la fantaisie. Dans la banlieue, cette fantaisie confine au disparate & à l'incohérence. En Belgique, en Angleterre, dans les pays Scandinaves, en Allemagne, on a recom-

mencé à se préoccuper d'assurer le rythme général en donnant aux façades une certaine uniformité.

C'est de peu d'années seulement que date la composition originale des boutiques. Aujourd'hui, les architectes savent accuser par les dispositions extérieures & même par les matières employées la destination d'une boutique, tout en plaquant sur un immeuble moderne ou même sur une vieille maison une sorte de théâtre de présentation. La boutique moderne est devenue une immense vitrine, quelquefois même un atelier de démonstration. Tout y est net, souvent ingénieux & élégant.

Le mobilier de la rue donna lieu à quelques inventions opportunes telles que les banes de grès cérame émaillé installés par Vacherot sur le Cours Albert I<sup>er</sup>. Dans certains pays de l'Europe centrale & septentrionale, lampadaires, bancs, kiosques, fontaines, boîtes aux lettres étaient l'objet d'heureuses recherches.

Aux arts de la rue se rattache l'art publicitaire. Le rôle de la publicité est allé croissant depuis le temps où les Chéret & les Willette créaient leurs premières affiches vives, éclatantes, spirituelles. L'importance qu'elle a acquise aujourd'hui dans la rue en rendait le contrôle artistique indispensable : placards, tracts, réclames lumineuses risquaient, si l'on n'y prenait garde, d'enlaidir nos murs & nos ciels par un mauvais goût agressif & une prétentieuse vulgarité. Les spécialistes de la réclame ont opportunément compris que la beauté était un élément de succès.

Liée à l'actualité, étroitement adaptée aux mœurs contemporaines, la publicité devait être un art foncièrement moderne. Beaucoup d'affiches sont, par leur concision & leur ingénieux symbolisme, les œuvres les plus expressives des tendances artistiques d'aujourd'hui.

Les arts de la rue s'appliquent aussi aux fêtes. Si, depuis plusieurs siècles, les générations successives n'ont pas trouvé d'épithètes assez admiratives pour qualifier les illuminations & les artifices, notre époque, particulièrement difficile en la matière, ferait fi des torchères & de la pyrotechnie «féerique» des siècles passés. Par contre, le déploiement des fêtes & des cortèges, en dehors de ceux qui relèvent de l'art théâtral, sort rarement d'une banalité assez terne. L'art doit pourtant utiliser toute la beauté que renferment les puissants mouvements d'une foule & éveiller l'âme de la rue, que ne sollicitent plus

guère la célébration conventionnelle des fêtes nationales ou la désuétude d'un carnaval de carton-pâte.

Les foules modernes se portent vers les stades, les hippodromes & surtout vers les grands parcs dont la verdure constitue la plus belle parure des villes.

Les frondaisons sont indispensables pour humaniser & égayer les architectures. La composition des jardins est d'ailleurs une architecture affranchie des destinations utilitaires & qui, se servant de la nature vivante, de l'arbre qui change d'aspect suivant la saison, de la fleur que chaque heure modifie, se construit aussi dans le temps.

A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le jardin régulier, de tradition persane & italienne, qui chez nous avait donné naissance à des conceptions grandioses & imposé à des forêts entières le dessin du parc à la française, fut supplanté par le jardin paysager à la chinoise & à l'anglaise, qui donnait aux disciples de Rousseau une impression de nature & de liberté romantique.

Sans doute est-ce le goût général de notre époque pour la logique & la simplicité des lignes qui nous a fait préférer à nouveau le tracé net & précis du jardin régulier. Une copie de la nature n'est au fond qu'une imitation artificielle & arbitraire des accidents qui, dans la réalité, sont dus à un enchaînement rigoureux de phénomènes. Dans la mesure où la création d'un jardin est une modification, une déformation du site choisi, il semble préférable qu'elle porte nettement la marque de l'esprit qui l'a conçue.

Toutefois, les tracés de l'école méthodique sont établis de façon à mettre en valeur les beautés naturelles. Ils ont une certaine liberté, ils utilisent les accidents secondaires du terrain. La fantaisie, la sensibilité gardent leur place. Mais le dessin du jardin a retrouvé sa parenté avec les lignes de l'architecture.

Un autre caractère de la conception moderne réside dans le large emploi de la matière inerte. Pavements de mosaïque, carreaux de faïence & de grès, grandes jarres provençales, pergolas, bancs & fontaines de céramique font du jardin le prolongement de l'habitation & lui apportent une note de raffinement & d'intimité. Dans nos climats, ils empêchent que l'hiver ne lui donne un aspect dépouillé & squelettique.

L'œuvre de J.-C.-N. Forestier fournit quelques-uns des plus heureux exemples de ce style. Ses jardins de Catalogne & d'Andalousie, s'inspirant très librement de la tradition hispano-mauresque, sont cantonnés régulièrement, dallés & traversés d'eaux courantes. Bassins, escaliers, hauts murs nus soutenant les terrasses, céramiques aux couleurs riches, tout concourt à l'ordonnance expressive de l'ensemble. Dans ses jardins français, d'une simplicité rythmique, la régularité des tracés satisfait de loin les regards; la ferme géométrie du plan répond à cette idée que le jardin est un monde vivant : la nature fera déborder moelleusement, hors des contours fixés, cette création de verdure qui, au moment de l'aménagement & de la plantation, n'est pour ainsi dire qu'une forme schématique, l'attente d'un devenir. Aussi l'architecte doit-il indiquer sa volonté plus énergiquement que s'il s'agissait d'une manière immuable afin que l'œil puisse se plaire à reconnaître, dans cette expansion spontanée, la grâce du dessin rationnel.

Cependant l'art des jardins, étroitement lié aux conditions climatiques, ne saurait être ramené à un type uniforme pour tous les pays. La brumeuse Angleterre, pays des beaux gazons & de l'horticulture savante, manifeste encore un grand amour du pittoresque. Elle aime le moutonnement des larges touffes de fleurs, les dalles disjointes, les margelles moussues. Elle aménage volontiers des réserves où croissent des plantes sélectionnées : plantes alpines, fleurs des marais. La Hollande a retrouvé dans les tendances nouvelles la tradition de ses plus anciens jardins. Comme eux, les parcs d'aujourd'hui sont coupés de canaux & d'allées redilignes bordées de briques roses.

Les souvenirs classiques ont repris leur empire dans les pays scandinaves. La sobre géométrie du jardin allemand s'égaye de ferronneries. En Italie, en Espagne, en Californie, en Floride, la magnificence florale s'épanouit dans le cadre monumental des terrasses en gradins. Partout on renonce aux troncs d'arbres en ciment moulé, aux ruines, aux fausses rocallles. Une même recherche de sobriété se manifeste dans la composition des parterres, où l'on fait jouer, selon des modes très simples, les grands éléments constitués par des fleurs du même ton.

## ENSEIGNEMENT.

La renaissance moderne n'eût pas été possible sans l'effort préalable accompli dans les enseignements artistique & technique où se sont formés créateurs & exécutants.

Ce fut grâce à l'action persévérente d'hommes comme Viollet-le-Duc, le comte de Laborde, Mérimée, le duc de Luynes, Eugène Guillaume, Gréard, Antonin Proust, que cet effort put aboutir. Jusque-là, les initiatives privées qui, au XVIII<sup>e</sup> siècle, avaient donné naissance aux Écoles de dessin de province, l'action de l'État qui, en 1794, fondait le Conservatoire National des Arts & Métiers, puis les Écoles Nationales d'Arts & Métiers de Châlons, Angers & Aix, celle des Municipalités instituant des Écoles d'Art Appliqué, n'avaient pas eu l'ampleur que nécessitait l'évolution économique & sociale.

A partir de 1880, d'importants crédits furent consacrés à seconder l'effort des Municipalités qui accepteraient le contrôle & les programmes officiels. Dès 1884, plus de 275 Écoles Municipales étaient ainsi subventionnées. L'État, lui aussi, organisait son domaine. Sous la direction de Louvrier de Lajolais, l'École gratuite de dessin & de mathématiques, qu'avait créée Bachelier en 1795, restitua aux industries d'art les talents qui s'en détournaient. Dotée d'ateliers d'applications décoratives, elle prit le nom d'École Nationale des Arts Décoratifs. Les Écoles de Limoges & d'Aubusson furent placées sous la même direction, celle de Nice fondée sur le même modèle. Roubaix eut son École Nationale Supérieure des Arts & Industries textiles, Bourges son École Nationale des Arts Appliqués à l'Industrie. L'École Nationale des Beaux-Arts de Dijon fut réformée. Enfin l'évolution de l'esprit éducatif fut utilement stimulée par des compétitions comme celles organisées par la Société d'Encouragement à l'Art & à l'Industrie, qui instituait, à partir de 1890, entre les Écoles d'Art, un concours annuel de composition décorative couronné par une exposition.

L'Enseignement technique subissait une impulsion analogue. La loi de 1880 constituait les Écoles manuelles d'apprentissage; les établissements des divers degrés se multipliaient; telles, à Paris, les Écoles

Germain-Pilon, Bernard-Palissy, Boulle, Dorian, Estienne & l'École de Physique & de Chimie industrielle; en province, les Écoles Nationales professionnelles de Vierzon, Voiron, Armentières, Nantes. Plusieurs Écoles primaires supérieures se transformèrent en Écoles pratiques de Commerce & d'Industrie. L'enseignement féminin, représenté à l'origine par de simples cours ménagers dans les Écoles primaires supérieures, comprit les Écoles professionnelles féminines de la Ville de Paris, les Écoles pratiques féminines de Commerce & d'Industrie. L'État créait aussi des établissements supérieurs, Écoles d'Arts & Métiers de Lille, Cluny, Paris, École normale supérieure de l'Enseignement technique. Les Universités s'annexaient des Instituts techniques. L'initiative privée fondait à Paris, outre des écoles spécialisées, l'École supérieure d'Électricité, l'École des Travaux Publics & du Bâtiment, l'École Bréguet, l'École des Hautes Études Commerciales, l'Institut Commercial, l'École supérieure pratique de Commerce & d'Industrie; en province, l'Institut technique roubaisien, l'École industrielle de Tourcoing, les Écoles supérieures de Commerce.

Les rivalités économiques de l'après-guerre exigeaient des méthodes de production rationnelles & la lutte contre la crise de l'apprentissage. En 1919, la loi Astier-Cuminal donnait à l'Enseignement technique un statut complet & en faisait un Sous-Sécrétariat d'État. Elle rendait obligatoires les Cours professionnels. Ils furent rapidement organisés. On développa l'orientation professionnelle, révélatrice des goûts & des aptitudes. On dota les écoles de machines modernes, capables d'assurer une production effective, pour initier l'élève, dès le début, aux réalités du métier.

Il restait à relier la création artistique & l'exécution & à assurer une coopération étroite entre les deux enseignements ainsi constitués. Cette œuvre, entreprise au cours des années qui suivirent, devait recevoir en 1925 sa première consécration.

Tandis que l'Enseignement artistique, doté d'ateliers d'application, faisait une large place à la composition décorative, l'Enseignement technique tournait ses élèves vers l'art en leur faisant exécuter des modèles dus aux artistes. Enfin, certaines Écoles professionnelles, comme l'École Boulle, étaient capables de composer & d'exécuter leurs compositions. Partout on se rapprochait de la pratique : on comprenait

que, loin de représenter une fin en lui-même, le dessin est l'expression d'un ordre fondé sur des prévisions, exécutable dans tous ses détails, auquel le créateur doit consacrer toute sa probité intellectuelle. Ce rapprochement fut favorisé par la spécialisation des Écoles régionales, que dictait la prédominance d'une production maîtresse.

La formation des artistes & des artisans spécialisés ne fit pas négliger l'éducation esthétique du public, à laquelle la France a toujours dû une part de sa richesse créatrice. C'est ainsi que l'œuvre accomplie dans les Écoles primaires de la Ville de Paris a donné de remarquables résultats.

Les épreuves des concours généraux entre les 450 écoles, les affiches composées par les élèves pendant la guerre, ont révélé, à côté de l'ingéniosité & de la fraîcheur d'inspiration, une solidité qui surprend. Ces résultats ne sont cependant pas le fait de quelques prodiges sélectionnés & surmenés; ils attestent une méthode vivante, dont M. P. Simons, Inspecteur Général de l'Enseignement du dessin, est l'ardent propagateur: tout en développant chez l'enfant l'initiative, on lui a appris à observer; profitant de l'élan de son enthousiasme, on lui a fait acquérir ces moyens d'expression sans lesquels le retour des mêmes difficultés insurmontables découragerait vite sa fantaisie.

A l'étranger, on constatait la même évolution. En Allemagne, onze Polytechnicums furent consacrés au recrutement commun des ingénieurs & des architectes. Au-dessous, les Écoles techniques secondaires correspondirent aux productions régionales. Les musées technologiques se multiplièrent, tel le Deutsches Museum, fondé en 1903, où d'innombrables machines, fonctionnant en permanence, firent revivre l'histoire de l'invention humaine.

En Autriche, la création essentielle fut, en 1868, celle de l'École d'Art industriel de Vienne. En dehors de Vienne, l'enseignement des arts décoratifs fut donné dans les Écoles fédérales d'Architecture & des Arts & Métiers. La loi de 1859 sur l'Enseignement professionnel fut remaniée huit fois, toujours dans un esprit strictement obligatoire. La laborieuse conquête du diplôme d'ouvrier comporte trois échelons : certificat d'apprentissage, diplôme de compagnonnage, certificat de travail exercé en qualité de compagnon; dans certaines corporations,

l'artisan qui fonde un établissement doit posséder en outre un certificat de maîtrise. L'Etat, qui a créé les Cours professionnels, tend à les confier aux corporations, dont le rôle est de plus en plus étendu.

En pays tchèque, après la première école créée en 1835 par la «Verein zur Forderung des Gewerbes» & l'Ecole industrielle de Bohême fondée en 1837, les établissements techniques & professionnels ont pris un développement non moins remarquable.

Depuis 1885, la Confédération suisse régit elle-même les institutions de formation technique : les Écoles d'Art industriel de Zurich, Lucerne, La Chaux-de-Fonds, l'Ecole de Dessin & de Modelage de Neuchâtel, l'Ecole Municipale des Beaux-Arts de Genève, & les six Technicums de Winterthur, Biel, Berthoud, Fribourg, Le Locle, Genève.

L'Etat belge confiait, en 1897, au professeur Pyfferoen une enquête sur les moyens de faire face à la concurrence de la main-d'œuvre étrangère. De multiples créations en résultèrent. A côté d'Académies des Beaux-Arts justement renommées, l'Enseignement technique supérieur est constitué principalement par les sept Écoles d'Industrie & de Commerce, l'Ecole des Arts & Métiers, l'Ecole provinciale des Mines du Hainaut, l'Ecole supérieure textile, les Écoles industrielles supérieures de Mons & Charleroi. Les Écoles professionnelles forment des chefs d'atelier. Des Cours professionnels, très nombreux, sont venus remédier à la crise de l'apprentissage.

L'industrie néerlandaise recrute un personnel de grande valeur à l'Ecole professionnelle de Rotterdam fondée en 1869, à l'Ecole de Dessin d'Amsterdam fondée en 1882, à l'Ecole des Arts industriels d'Amsterdam, fusion récente de trois écoles renommées. L'Ecole d'Architecture & l'Académie des Beaux-Arts d'Amsterdam, l'Ecole d'Architecture & des Arts décoratifs de Haarlem, l'Académie des Arts plastiques de la Haye, l'Académie des Arts & des Sciences techniques de Rotterdam réalisent une liaison étroite entre la composition & l'exécution. L'enseignement professionnel est très développé.

Quoique la formation purement empirique du technicien eût toujours été dans la tradition anglaise, l'opinion réclama un enseignement capable d'élever le niveau de la production. De là, la fondation, en 1837, de la School of Design, aujourd'hui The Royal College of Art, qui a exercé une action prépondérante dans l'éducation artistique. En

1840, le Gouvernement consacrait de larges crédits aux Écoles de Dessin des grandes villes. Ainsi l'enseignement a joué son rôle dans un renouveau qu'attestait déjà l'Exposition de 1862. Depuis, grâce à la politique des «grants in aid», un nombre considérable d'ouvriers & d'artisans ont reçu une instruction artistique.

Les pays Scandinaves ont sévèrement réglementé l'apprentissage. La loi du 15 juin 1881 en Norvège, celle du 30 mars 1889 au Danemark prévoient des sanctions sérieuses contre le patron, responsable de l'ignorance des apprentis. D'esprit moderne, l'enseignement des Beaux-Arts est, depuis longtemps, en contact étroit avec les métiers.

Le Musée technologique de Budapest fondé en 1873, l'École Royale hongroise d'Art industriel créée en 1879, l'École Royale normale de Dessin de Budapest créée en 1893 ont permis à la Hongrie de prendre une part active à la renaissance moderne.

En Russie, l'École Centrale de Dessin technique fut créée à Moscou en 1825 par un admirateur de Bachelier, Stroganoff. A Saint-Pétersbourg, l'École Centrale de Dessin technique du baron Stieglitz était complétée par un riche musée.

Au Japon, Écoles d'Art & Écoles techniques se sont multipliées depuis les réformes de 1872. En 1921 on n'y comptait pas moins de 77 écoles spéciales avec 41.000 élèves & de 315 écoles techniques de première classe avec 96.000 élèves. La préparation aux industries d'art fait partie des programmes de l'École des Beaux-Arts de Tokio, fondée en 1887.

Aux États-Unis, ce sont surtout les écoles subventionnées ou entièrement privées qui se spécialisent dans l'art appliqué, telles la School of Fine and Practical Arts du Maryland Institute fondée en 1847, la Mitchell Designing School of New York créée en 1873 ou les multiples écoles de couture, de mode, d'arts graphiques, de céramique de New-York, Boston, Indianapolis, Cincinnati. Actives, richement dotées, les écoles artistiques & techniques étaient, en 1921, au nombre de 274.

PROGRAMME  
DE L'EXPOSITION INTERNATIONALE  
DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES



## PROGRAMME DE L'EXPOSITION.

Ainsi, de toutes parts, une époque transformée par le progrès scientifique & l'évolution économique, bouleversée politiquement & socialement par la guerre, s'affranchissait à la fois du pastiche anachronique & des illogiques fantaisies : tandis que l'invention de l'artiste reprenait ses droits, la machine, cessant d'être un instrument de décadence intellectuelle par la diffusion des copies ou la contrefaçon des belles matières, faisait pénétrer partout les créations d'une esthétique originale & rationnelle.

Il manquait à ce mouvement mondial un soutien plus efficace de l'opinion, une compréhension plus claire du public. C'est cette consécration triomphale que pouvait lui apporter une Exposition.

Mais, au lieu d'un bazar destiné à montrer la puissance de production respective des nations, il fallait qu'elle fût une présentation de choix tournée vers l'avenir. Quelle que pût être l'importance industrielle ou commerciale d'une maison, cette maison n'y avait pas sa place si elle n'apportait pas une contribution neuve & personnelle au patrimoine artistique du pays : contrairement aux vieilles habitudes, il importait que l'œuvre, non l'exposant, fût admise ou rejetée.

Se distinguant ainsi, dans son principe même, de toutes les manifestations antérieures, dont la séparait d'ailleurs un intervalle d'une longueur sans précédent, l'Exposition devait sensiblement différer d'elles par son organisation.

C'était l'évolution des arts décoratifs au début du xx<sup>e</sup> siècle qui avait inspiré la Classification proposée en 1911 par Robert Guilleré.

La décoration fixe de l'architecture ne correspondait, en 1900, qu'à deux Classes : la Classe 66, «Décoration fixe», la Classe 67, «Vitraux». La Classification nouvelle, s'inspirant de l'importance croissante des techniques ainsi jointes, en comptait cinq, consacrées au décor de la pierre, du bois, du métal, de la céramique, du verre. Pour la première fois apparaissait une Classe des ensembles de mobilier, remplaçant la Classe «Décoration mobile & ouvrages du tapissier». Par contre, dans

le même Groupe du mobilier, les métiers qui ont pour matière commune le métal étaient réunis. Dans celui de la parure, deux Classes, les modes & la fleur, correspondaient à la Classe 86 de 1900, « Industries diverses du vêtement».

Quand l'Exposition, prévue pour 1916, puis ajournée du fait de la guerre, fut de nouveau envisagée en 1919 par les Pouvoirs publics, de nouvelles modifications s'imposaient.

Le projet de Classification de 1911 ne comportait que trois Groupes : l'architecture, le mobilier, la parure.

Les arts du théâtre, de la rue & des jardins, qui étaient des sections spéciales, devaient logiquement constituer un nouveau Groupe. Les recherches passionnées de la mise en scène, les progrès de l'architecture scénique, la science moderne de l'éclairage exigeaient une Classe du théâtre; les problèmes urgents de l'urbanisme & le développement sans précédent de la publicité, une Classe de la rue; la renaissance, après une longue routine, de l'architecture des parterres, une Classe consacrée aux jardins.

L'enseignement ne formait lui aussi qu'une section spéciale. Il est pourtant à la base de tout. Une Exposition n'est elle-même qu'une forme d'enseignement. Mais, s'il était logique d'en faire le quatrième Groupe de la classification nouvelle, il fallait le concevoir sous sa forme intégrale.

Dans les manifestations antérieures, il comprenait exclusivement l'installation & l'organisation, les programmes & les méthodes, le matériel & les appareils scientifiques des Écoles; il présentait les degrés de l'instruction & les travaux des élèves, pour lesquels des collaborations extérieures étaient exceptionnelles.

En 1925, le Règlement exclut des quatre premiers Groupes les matières premières & l'outillage, afin de n'y montrer que des objets finis. Ce fut le Groupe de l'enseignement qui, à côté des résultats du travail artistique & industriel, permit de mettre en lumière le travail lui-même : dans ses matières premières, parce que les alliages nouveaux des métaux, les formes nouvelles sous lesquelles se présente le bois déroulé ou tranché, les ressources dont la chimie a doté les industries textiles & la tabletterie ont fourni un précieux apport à l'art moderne; dans son outillage, parce que les procédés actuels, tels que l'emboutis-

sage à la presse ou la soudure autogène ont élargi les moyens qu'offraient jadis les méthodes manuelles.

D'autre part, une Exposition consacrée aux industries artistiques n'aurait pas été complète, si des productions comme celles des jouets & des instruments de musique n'y avaient eu une place spéciale; de là, la création des Classes 16 & 18 rattachées au Groupe du mobilier. Une autre Classe, la Classe 17, fut réservée aux appareils scientifiques; ils entrent dans tous les intérieurs contemporains, avec les pendules électriques, les baromètres de précision, les appareils radiophoniques. De même, les moyens de transport, qui ont révolutionné sous nos yeux le monde moderne, figurèrent au Groupe du mobilier, où ils constituèrent la Classe 19.

Les modes & les fleurs ne formaient plus qu'une seule classe sous le titre : «Mode, fleurs & plumes». Réunies également, les industries solidaires de la tabletterie & de la maroquinerie, passaient du Groupe de la parure dans celui du mobilier. Par contre, une Classe des accessoires du vêtement était créée, qui groupait la lingerie, la bonneterie, la passementerie, le ruban, la ganterie, la chaussure & les productions annexes. Enfin, comblant une lacune qui eût paru étrange, à une époque où la photographie joue un rôle capital & trente ans après l'invention du cinématographe, la Classe 37, «Photographie, Cinématographie», unissant ces deux arts, inséparables au point de vue technique, devait permettre d'apprécier leurs triomphants progrès.

Le nouveau projet comportait aussi, dans son titre, une adjonction significative. L'Exposition devait être consacrée aux Arts Décoratifs & «Industriels». C'était affirmer une volonté de coopération étroite entre la création esthétique & sa diffusion par les puissants moyens de l'industrie.

A côté des fabricants, les fournisseurs de matériaux devaient aussi avoir une large place, grâce à la conception qui inspira les présentations de 1925; des ensembles destinés à faire valoir les éléments précieux montrés dans leurs applications à l'architecture, au mobilier, à l'art des jardins remplaçaient un échantillonnage dépourvu de sens & d'attrait. Tout entier d'ailleurs, l'art décoratif moderne devait être donné comme une réalité vivante, pleinement appropriée à des besoins actuels, esthétiques & matériels; un carreau de revêtement céramique,

une étoffe de tenture, un papier peint, n'ont leur raison d'être que sur la muraille qu'ils doivent parer. Le mode idéal de présentation était donc la réunion d'un certain nombre de demeures modernes, entièrement décorées à l'extérieur & à l'intérieur, à côté desquelles seraient montrés des magasins, des bureaux de poste, des salles d'école, constituant une sorte de réduction d'une ville ou d'un village moderne.

Ces conceptions devaient, au reste, inspirer les dispositions générales adoptées pour l'utilisation des emplacements concédés & la répartition des œuvres qu'on s'était préoccupé de placer dans leur milieu. On déterminait ainsi quatre modes principaux de présentation : dans les Pavillons isolés, dans les Boutiques, dans les Galeries de l'Esplanade des Invalides, dans les Salles du Grand Palais. Les Pavillons isolés, réservés à des groupements d'artistes, d'artisans & d'industriels associés en vue de les bâtir, de les orner & de les meubler, devaient figurer des maisons de village & de campagne, des hôtelleries, des écoles, voire même des églises & des mairies, en un mot, tout le cadre de la vie moderne. Les Boutiques marquaient l'importance accordée à l'art urbain & offraient la possibilité de présenter des devantures, des étalages, constituant des ensembles à la fois variés & homogènes. Les Galeries, relevant plus particulièrement des Groupes de l'architecture & du mobilier, permettaient des compositions d'ensemble reliées à la Cour des Métiers, qu'encastraient le Théâtre & la Bibliothèque; elles devaient constituer la partie monumentale de l'Exposition. Enfin, l'aménagement intérieur du Grand Palais se prêtait à des répartitions systématiques par Classes, grâce auxquelles on pouvait faire, dans chacune, une synthèse, que n'eût pas réalisée la dispersion des œuvres de même nature dans des pavillons épars.

L'Exposition suscita longtemps à l'avance, par l'émulation qu'elle provoqua chez les artistes & les industriels, une activité nouvelle. Les efforts des créateurs furent notamment encouragés par les groupements d'esprit moderne qui s'étaient multipliés & firent une active & efficace propagande.

L'étranger n'attacha pas moins d'importance que nous-mêmes à une confrontation qui devait permettre à la plupart des pays de comparer leurs efforts & d'enrichir leurs conceptions, « Nouvelles Olympiades de labeur & d'art », s'écriait M<sup>me</sup> M. Sarfatti. « Occasion rarissime

que la France nous offre amicalement, écrivait le président de la Chambre de Commerce de Vienne, pour que nous puissions montrer au monde les œuvres créées par les arts & industries de nos populations. » « Il n'est guère de ville en Europe, lisait-on dans la revue suisse *Das Werk*, aussi indiquée que Paris pour abriter cette Exposition, qui va probablement imprimer à la création du nouveau siècle sa direction bien nette. »

A ce caractère international que consacra la participation de vingt et une nations étrangères, l'Exposition devait joindre un caractère régional; en 1900, Octave Mirbeau pouvait écrire que la province formait autour de Paris « un immense terrain vague ». Au contraire, la France née de l'après-guerre est, à certains égards, une France régionale. Elle possède, depuis 1919, ses Régions Économiques dont les Groupements de Chambres de Commerce constituent, en quelque sorte, les États Généraux. Elle a ses Régions Artistiques : Comités régionaux des Arts appliqués, Musées technologiques, Ecoles, Chambres de Métiers, Sociétés d'Artisanat en sont les organes essentiels. Le néo-régionalisme crée des formes appropriées aux besoins du monde moderne, en usant des matériaux & des procédés locaux auxquels, dans le passé, les monuments de chaque province ont dû leur accent particulier. L'œuvre du peintre Lemordant, en Bretagne, en est un frappant exemple. La participation provinciale trouvait sa place naturelle dans une Exposition d'esprit moderne. Près de l'article de Paris, figuraient les articles de France.

D'autre part, une section d'art décoratif colonial devait jouer un rôle important. Cette participation coloniale était envisagée dans un esprit très large. On ne peut juger les productions des colonies comme les œuvres métropolitaines, à moins que ces productions ne soient celles d'industriels ou d'artistes métropolitains adaptant les moyens contemporains aux nécessités de la vie coloniale. Les créations des artistes indigènes ont au contraire leur évolution propre; leurs formes répondent aux besoins de la race qui les a conçues. On devait donc les admettre comme telles, & profiter aussi de l'apport de richesse qu'elles constituent, ainsi que des précieuses suggestions qu'elles renferment souvent, pour renouveler l'inspiration.

Ainsi, l'esprit de l'Exposition n'était pas un dogmatisme centrali-

sateur, un modernisme officiel. Bien loin d'imposer une formule, de concrétiser un style, la manifestation de 1925 s'affirmait comme une enquête destinée à révéler les tendances de l'art contemporain, & à en montrer les premières réalisations. Le seul mot d'ordre était : production originale, appropriée aux besoins, universels ou locaux, de notre époque. Mot d'ordre que n'eût désavoué aucun des grands siècles passés, qui ne furent grands que parce qu'ils furent créateurs.

PLANCHES

---

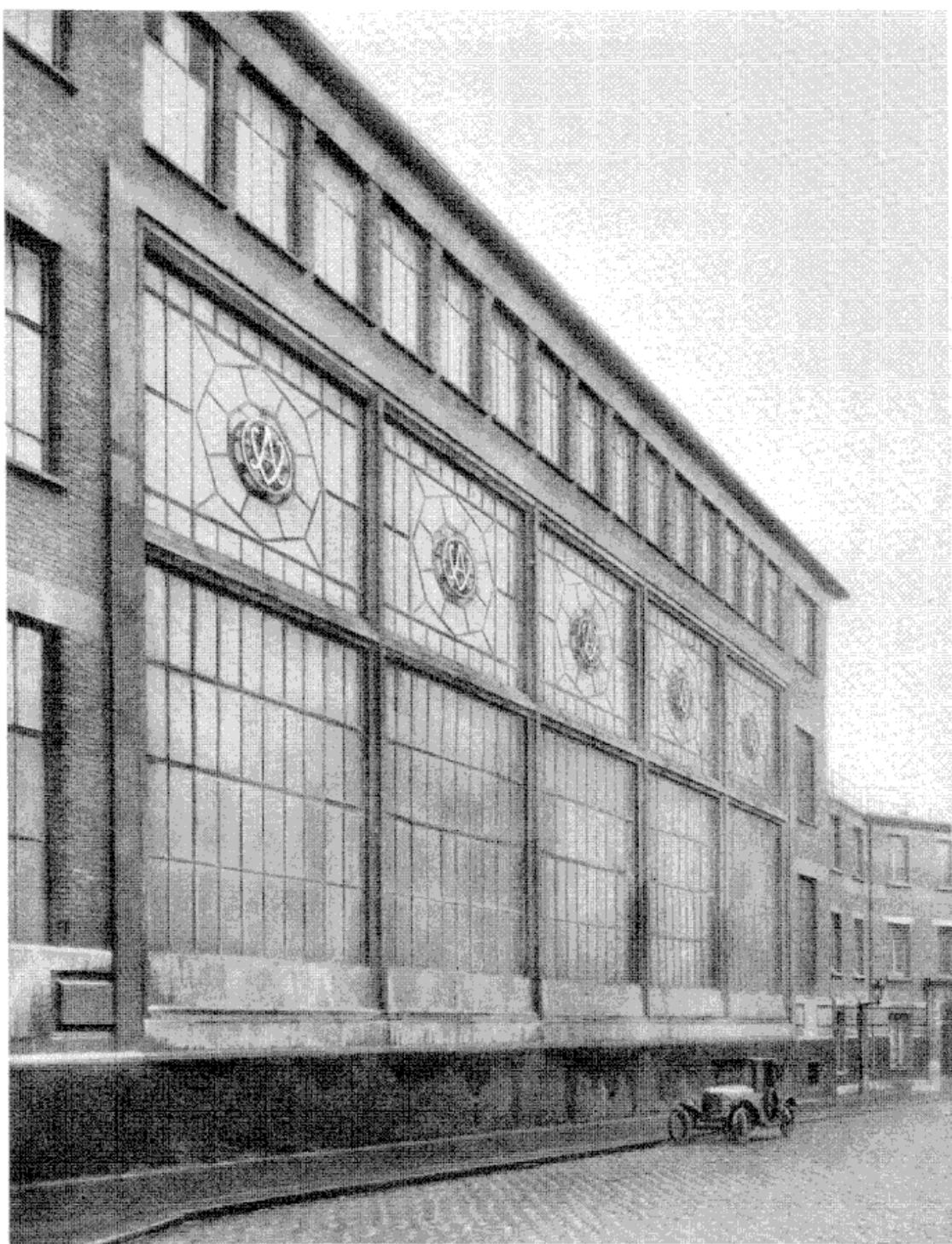
—

ARCHITECTURE  
ET DÉCORATION FIXE



FRANCE.

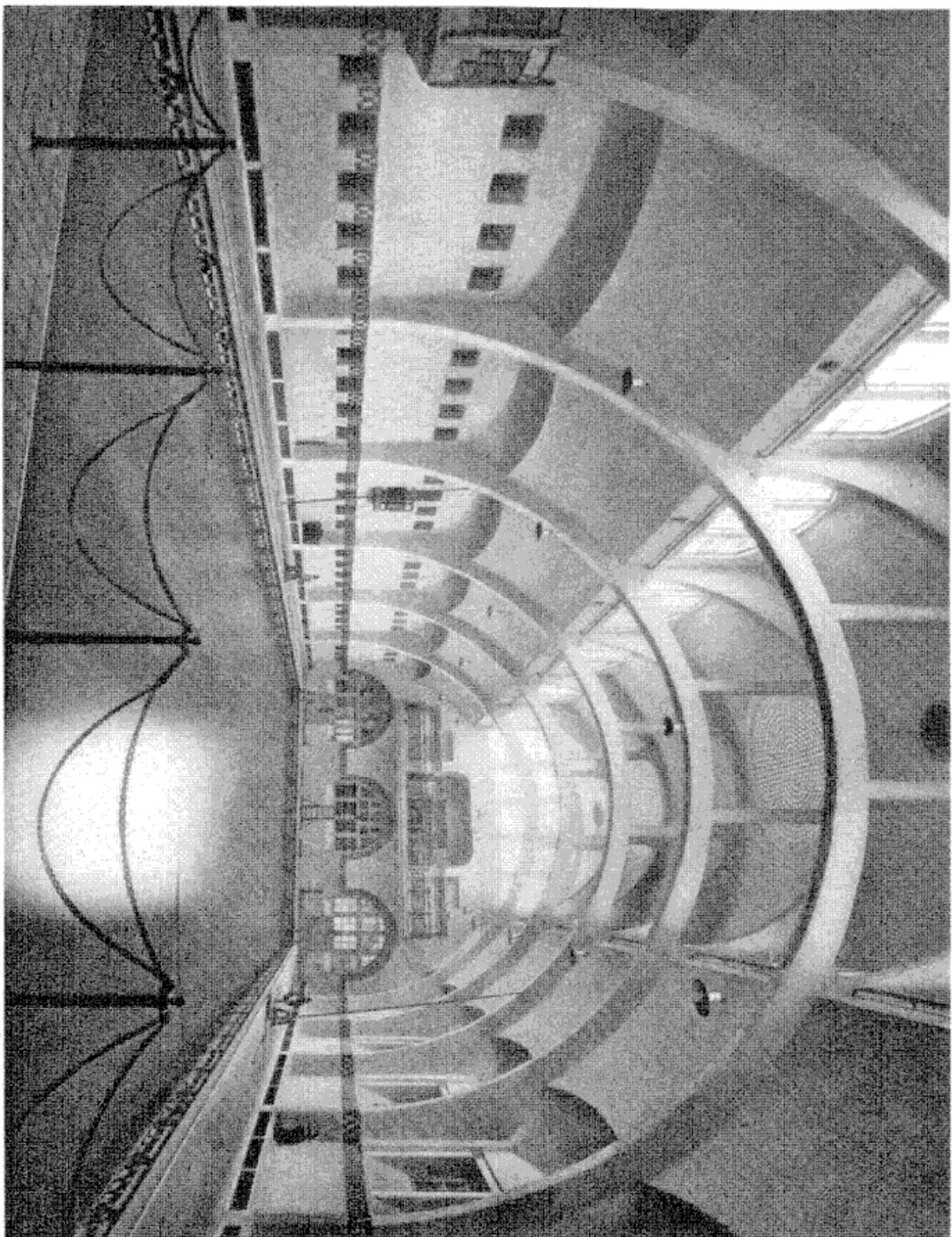
PL. I.



Phot. SALAÜN,  
extr. de *L'Architecte*, 1924  
A. Lévy éd.

ATELIER DE CONSTRUCTION D'APPAREILS DE PRÉCISION  
À PARIS  
par AUBURTIN (1916).

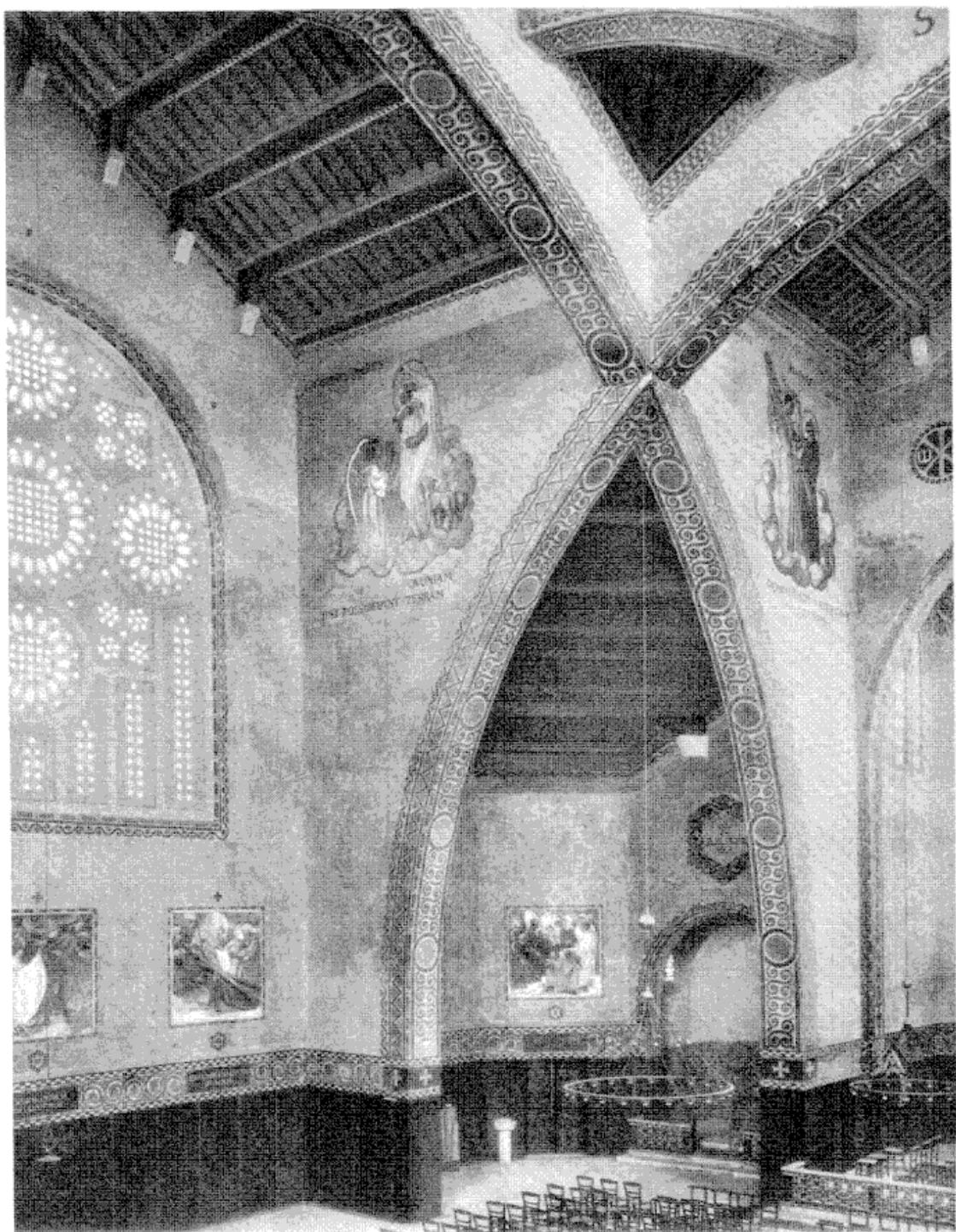




Phot. SALAÜN,  
extr. de l'Architecte, 1925,  
A. Lévy éd.

PISCINE DE L'ÉTABLISSEMENT BALNÉAIRE  
DE LA BUTTE-AUX-CAILLES A PARIS  
par L. BONNIER (1921).





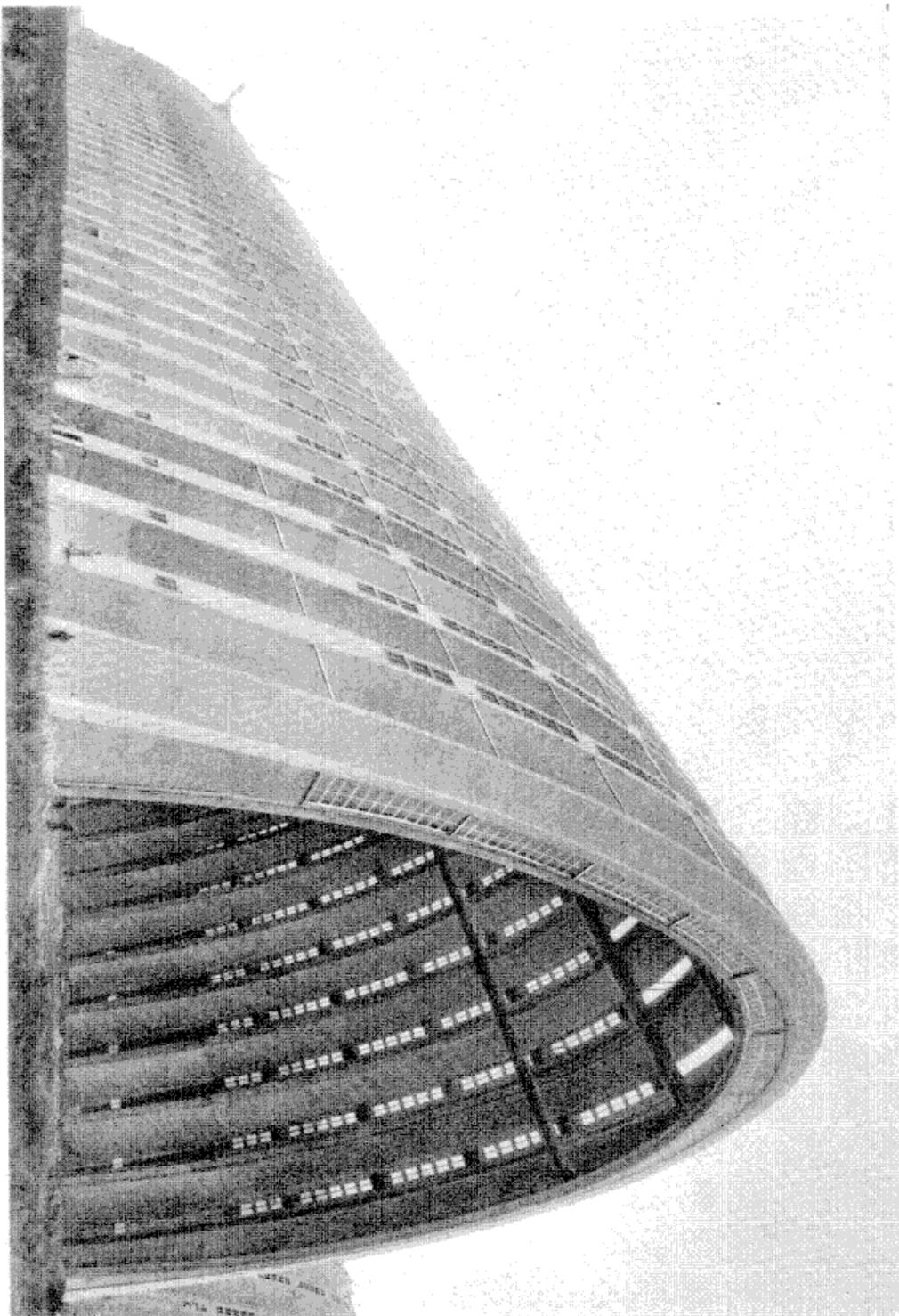
Phot. TROSLEY,  
extr. de l'Architecte, 1924,  
A. Lévy éd.

EGLISE SAINT-LOUIS A VINCENNES  
par DROZ & MARRAST (1914-1921).



FRANCE.

Pl. IV,



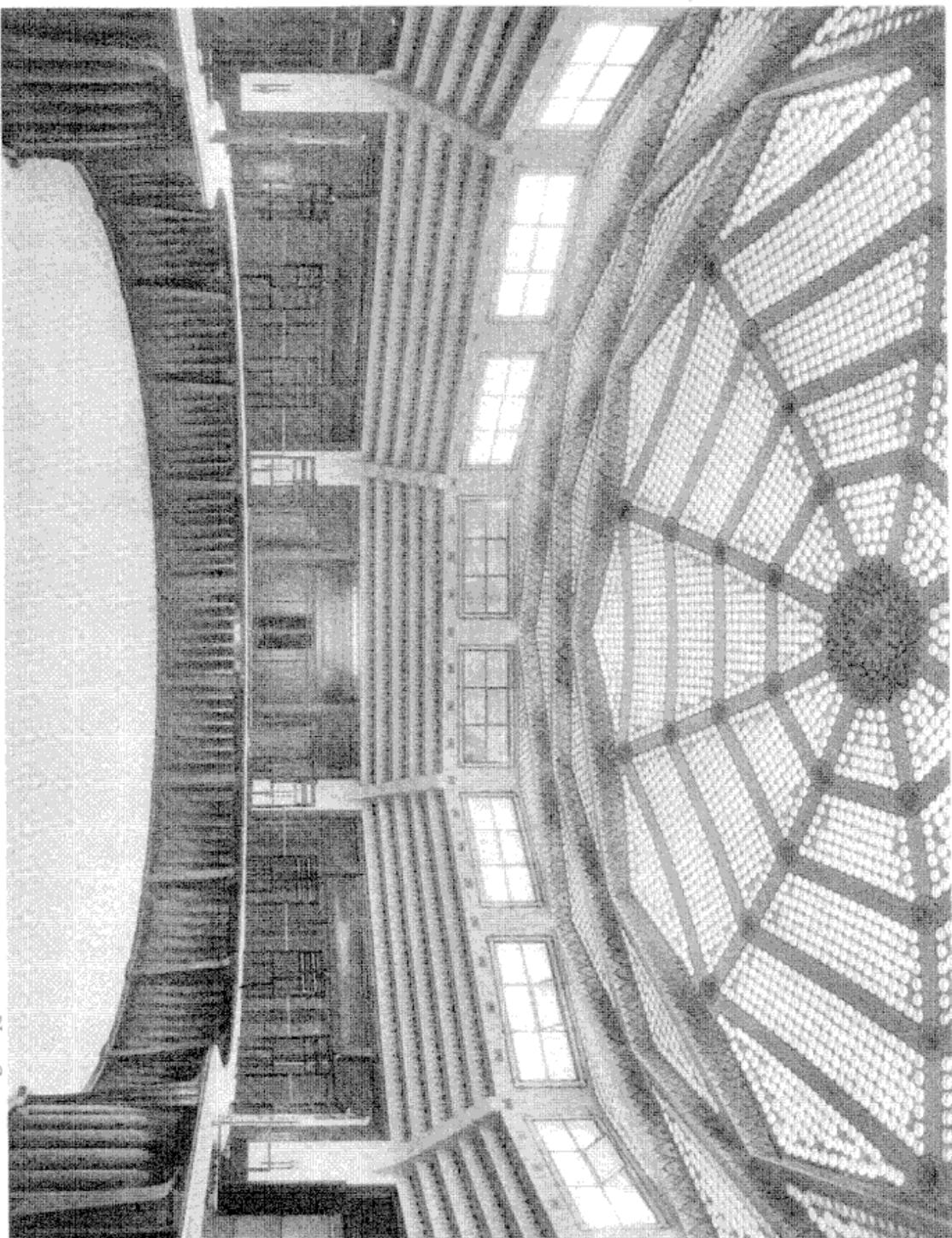
HANGAR DE DIRIGEABLES A ORLY  
par FREYSSINET (1922-1923).

Phot. CARVOON,  
extr. de l'*Architecte*, 1924,  
A. Lévy éd.



FRANCE.

PL. V.



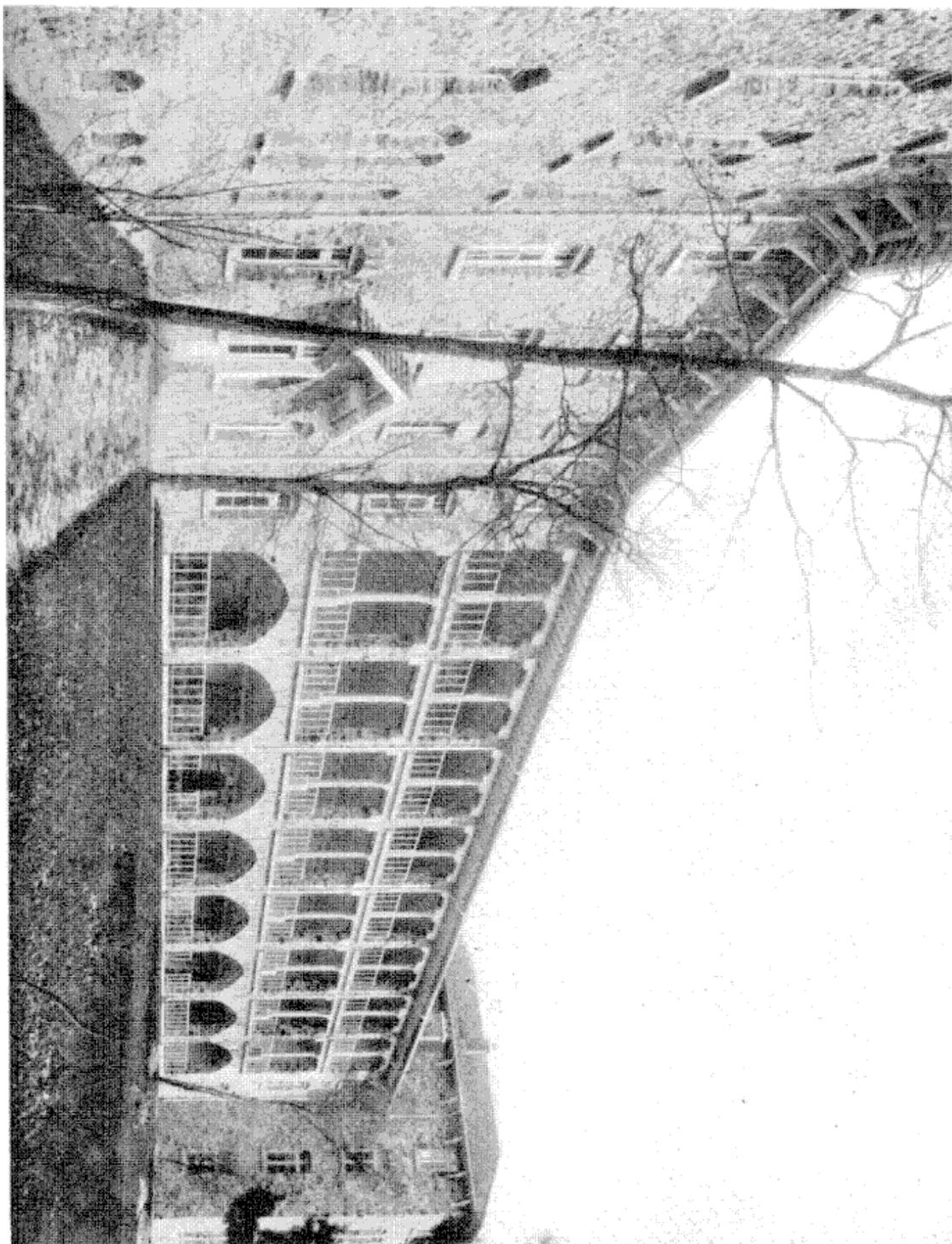
Phot. CHEVJON,  
extr. de l'Archivio,  
1924,  
A. LÉVY éd.

CENTRAL TÉLÉPHONIQUE À PARIS  
par E. LE CŒUR (1912).



FRANCE,

PL. VI

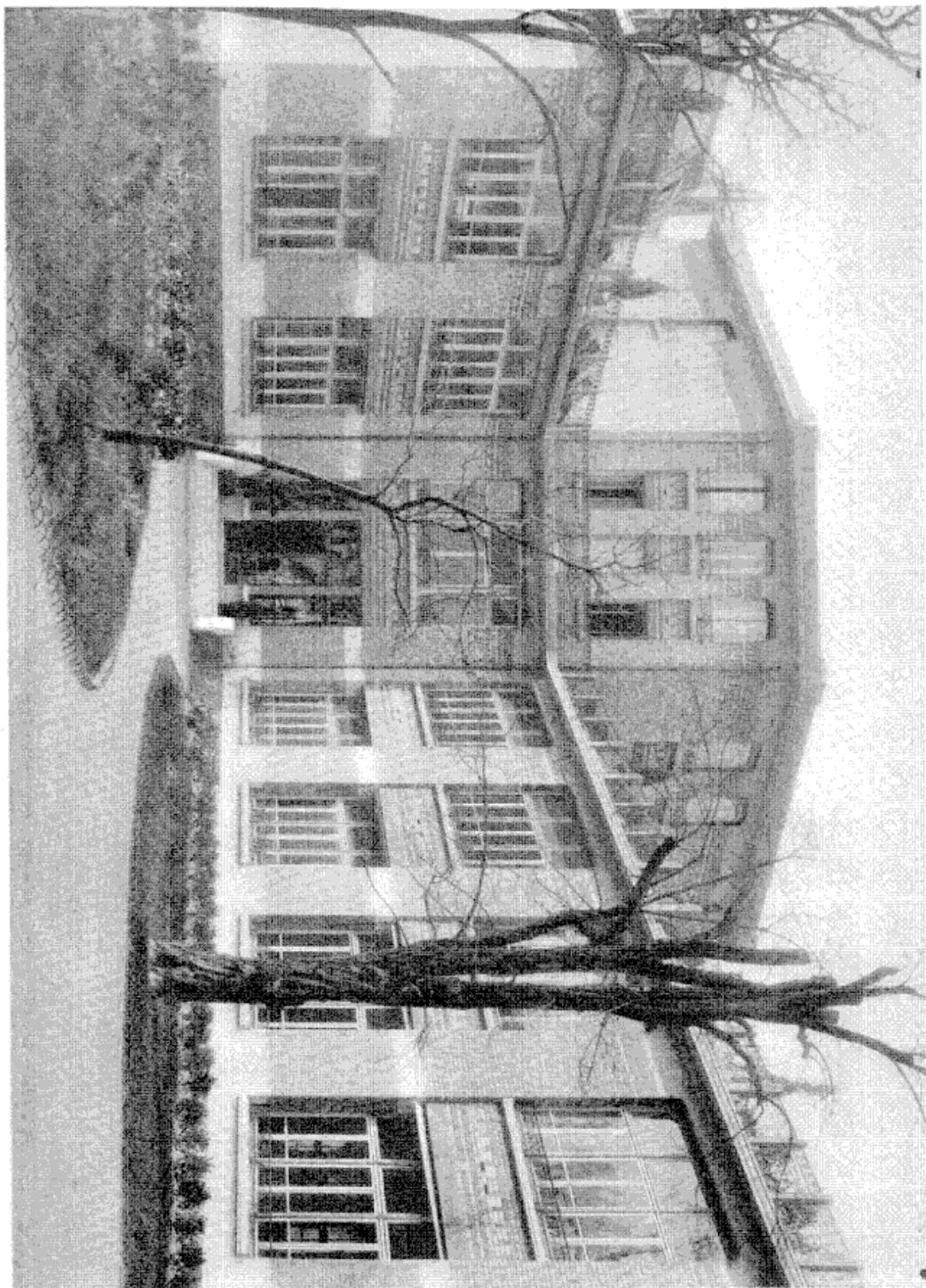


SANATORIUM A BLIGNY  
par Lucien MAGNE (1901).



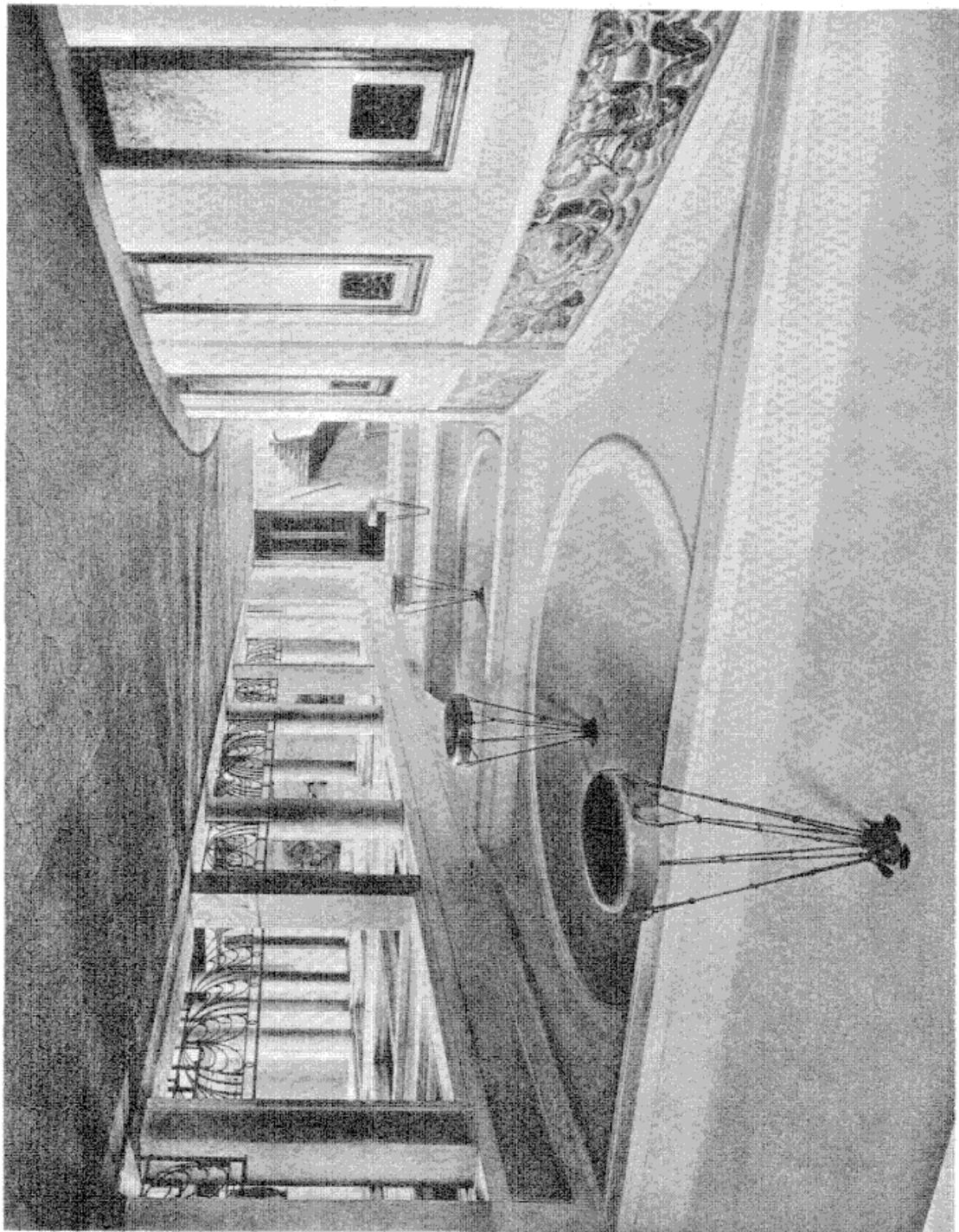
FRANCE.

PL. VII.



LYCÉE JULES-FERRY À PARIS  
*par PAQUET (1913).*





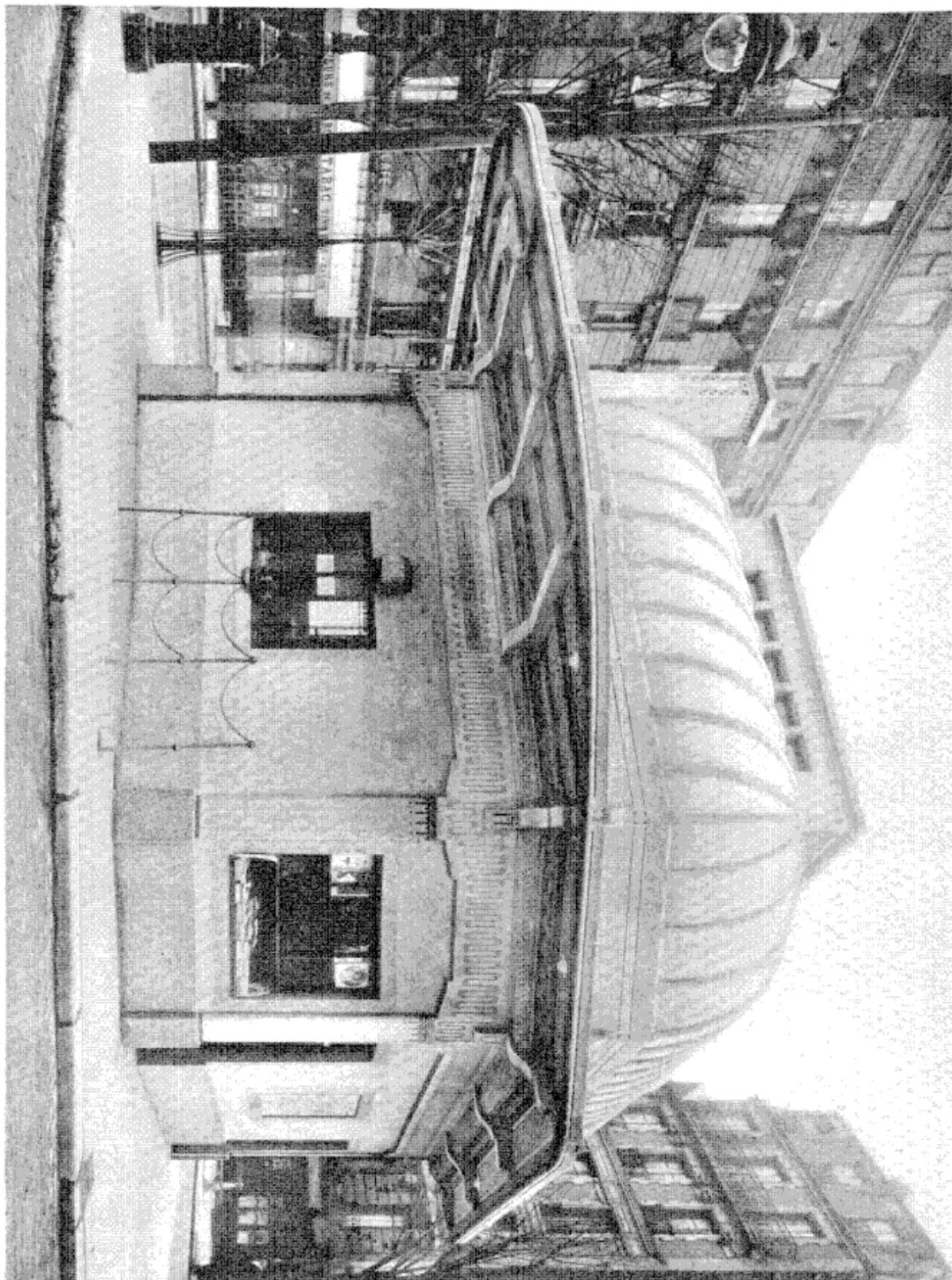
Phot. CHEVOLON,  
extr. de *l'Architecte*, 1913,  
A. LÉVY éd.

THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES A PARIS  
par A. & G. PERRET (1911).



FRANCE.

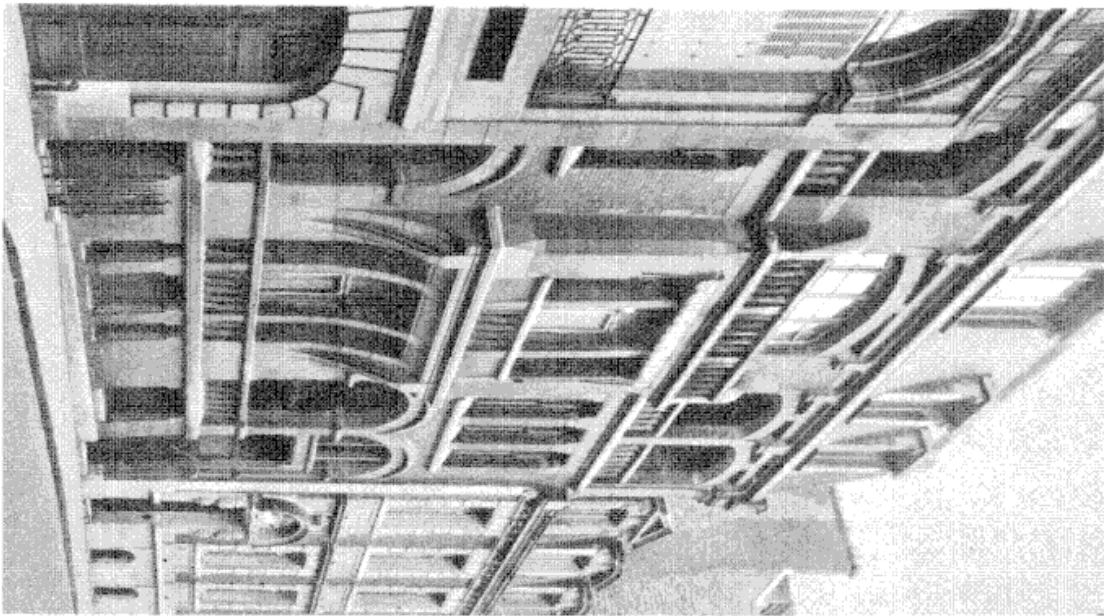
PL. IX.



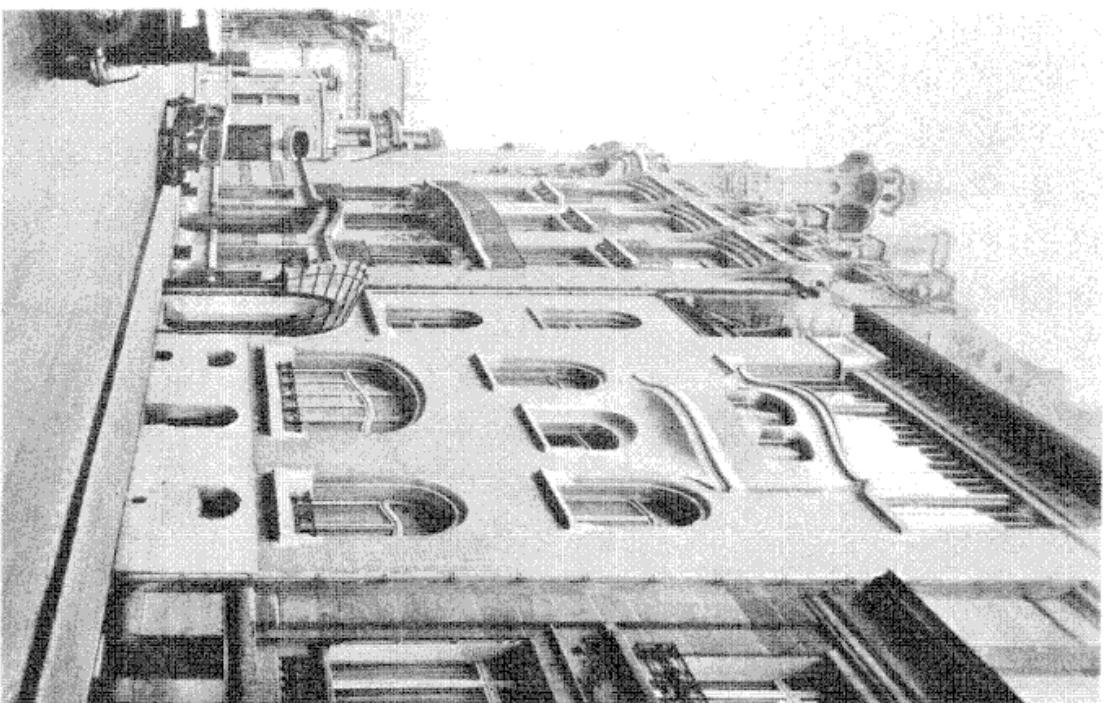
Phot. CHEVOLON.

STATION DU CHEMIN DE FER MÉTROPOLITAIN  
DE LA VILLE DE PARIS  
par Gb. PLUMET (1923).





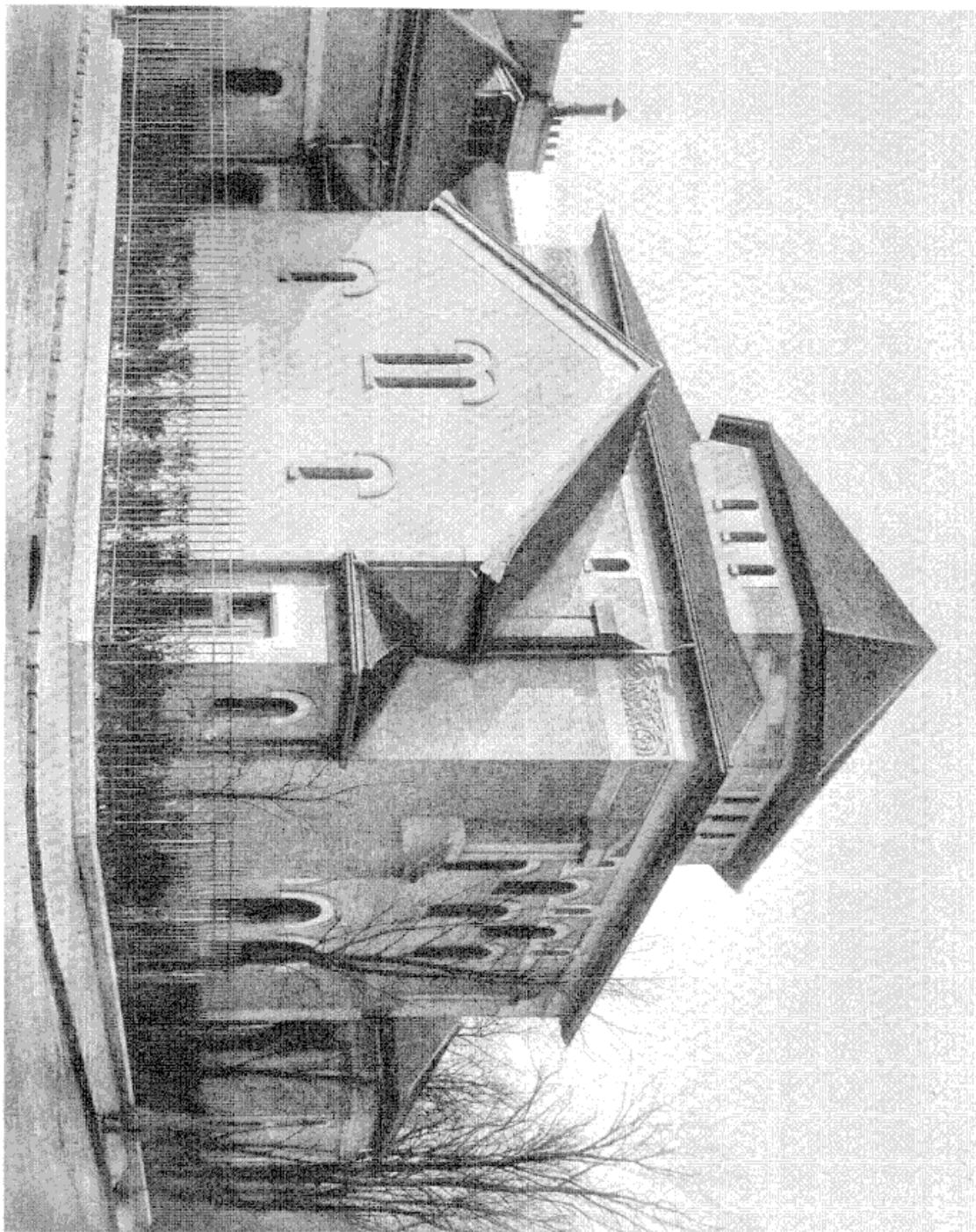
MAISON A PARIS  
par L. SOREL (1904).



HOTEL PARTICULIER A PARIS  
par Ch. PLUMET (1908).

Phot. DESBOUIN.





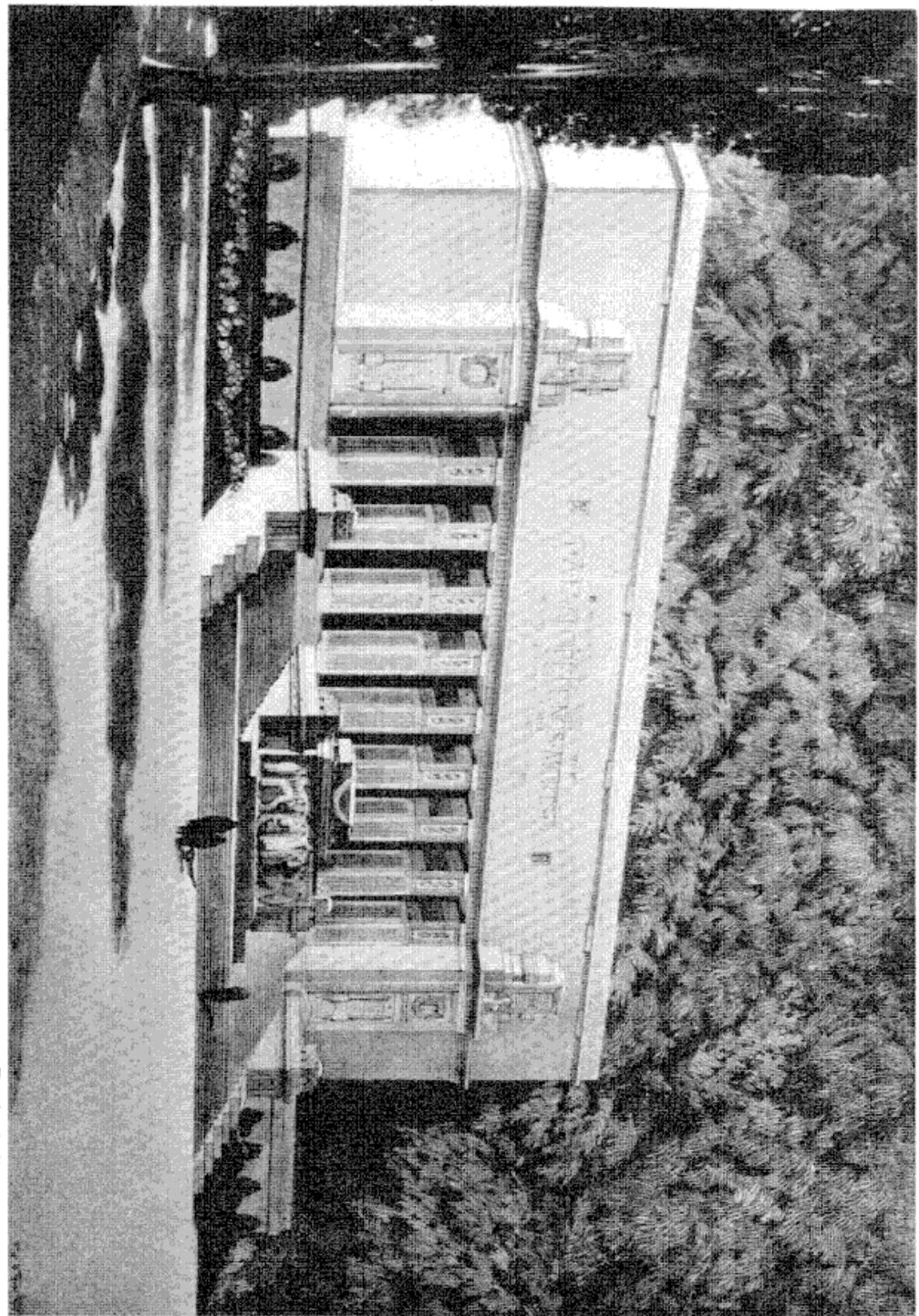
Phot. CHEVOLON,  
extr. de l'Architecte, 1913,  
A. LÉVY éd.

SYNAGOGUE A BOULOGNE-SUR-SEINE  
*par E. PONTREMOLI.*



FRANCE.

PL. XII.



PROJET DE MONUMENT AUX MORTS DE LYON  
par ROUX SPITZ.

Dessin de l'auteur, 1920.



FRANCE.

PL. XIII.



Phot. CHEVOJON,  
extr. de l'*Architecte*, 1925,  
A. LÉVY éd.

MAISON A PARIS  
par H. TAUZIN, M. FOREST & L. NIBODEAU (1912).



FRANCE.

PL. XIV.



Phot. CHEVOJON,  
extr. de l'Architecte, 1913,  
A. Lévy éd.

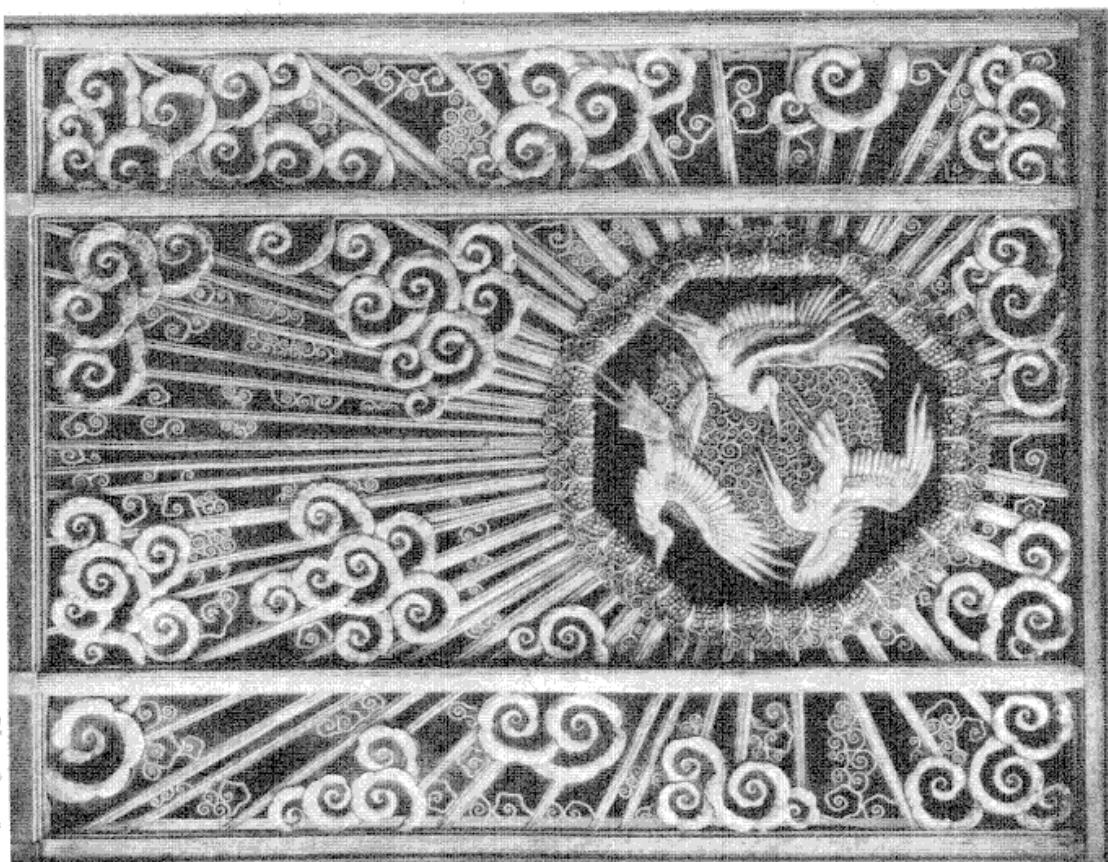
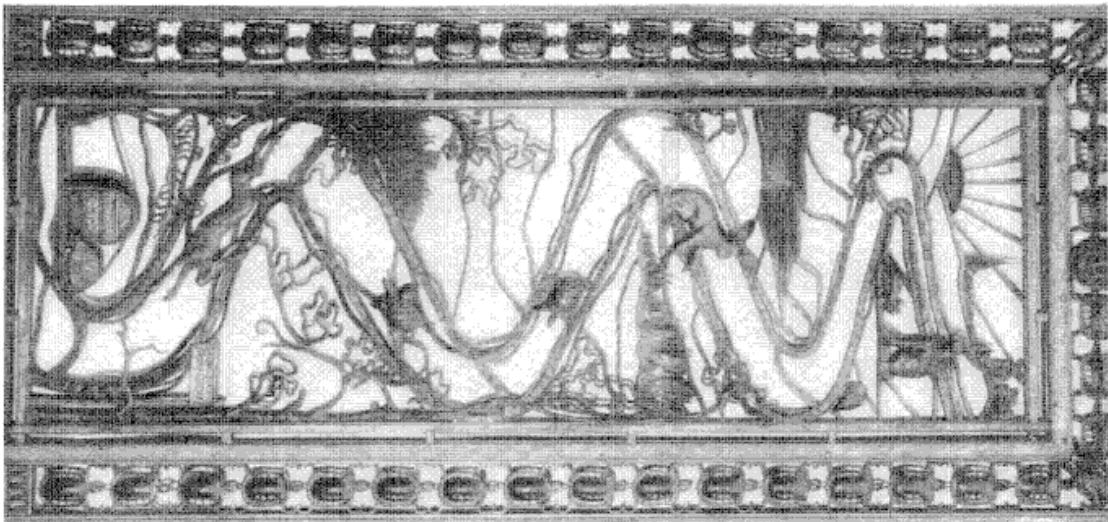
MAISON D'ARTISTES A PARIS  
par A. ARFVIDSON.





MONUMENT AUX MORTS DU DIRIGEABLE « RÉPUBLIQUE »  
par BOUCHARD (1902).





GRILLES.

« LE LIÈVRE ET LA TORTUE »

par Emile ROBERT (1911).

« CIGOGNES D'ALSACE »

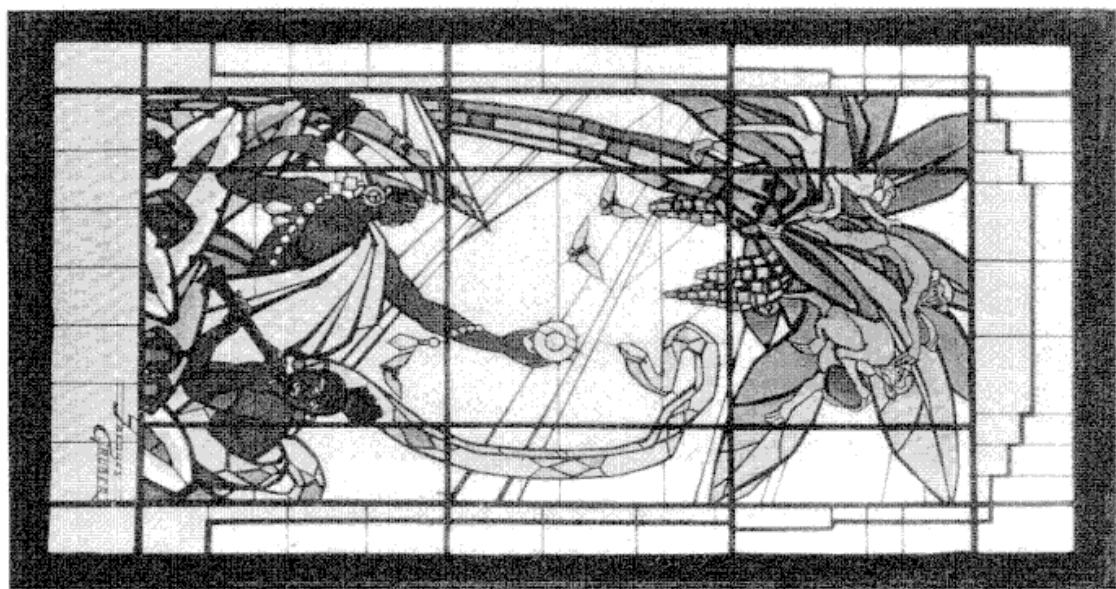
par E. BRANDT.

Phot. SALAUN.





«L'APOCALYPSE»  
vitrail pour l'Église de Bougival  
par H. M. MAGNE (1904).



«EXOTISME»  
vitrail  
par J. GRUBER (1924).



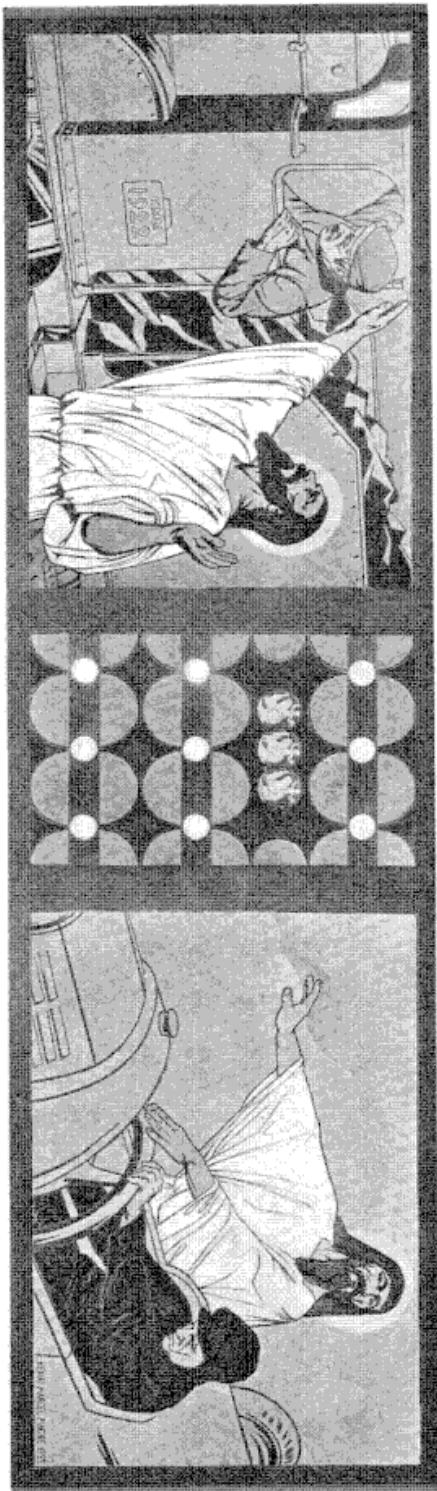
FRANCE.

Pl. XVIII.



« FLORÉAL »  
peinture décorative  
par J. AULMES (1917).





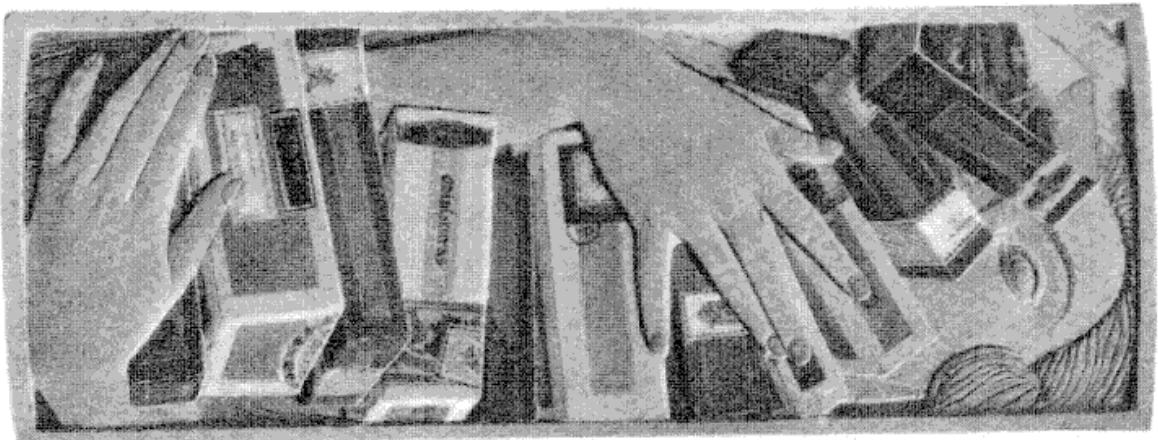
FRESQUES POUR L'AÉRIUM D'ARÈS

par MARRET,  
E. GONSE, archidiacre (1913).

FRESQUES SUR CIMENT  
POUR L'ÉGLISE SAINT-CHRISTOPHE A PARIS

par H. M. MAGNE.  
Ch. H. BESNARD, archidiacre (1922).





«LES CIGARES»



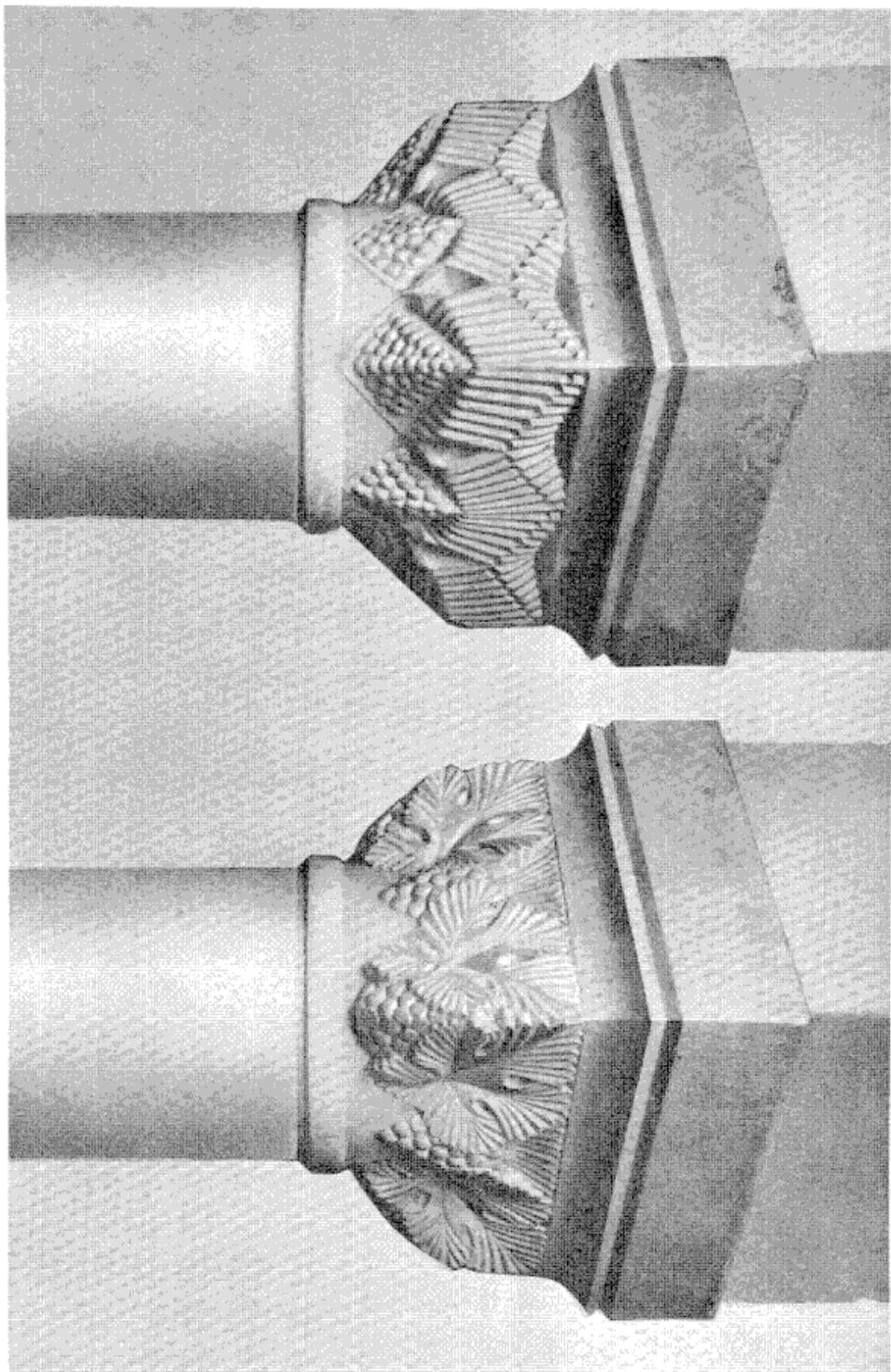
«LE CAFÉ»

bas-reliefs de pierre peinte pour le Café du Dôme à Paris  
par G. SAUPIQUE (1924).



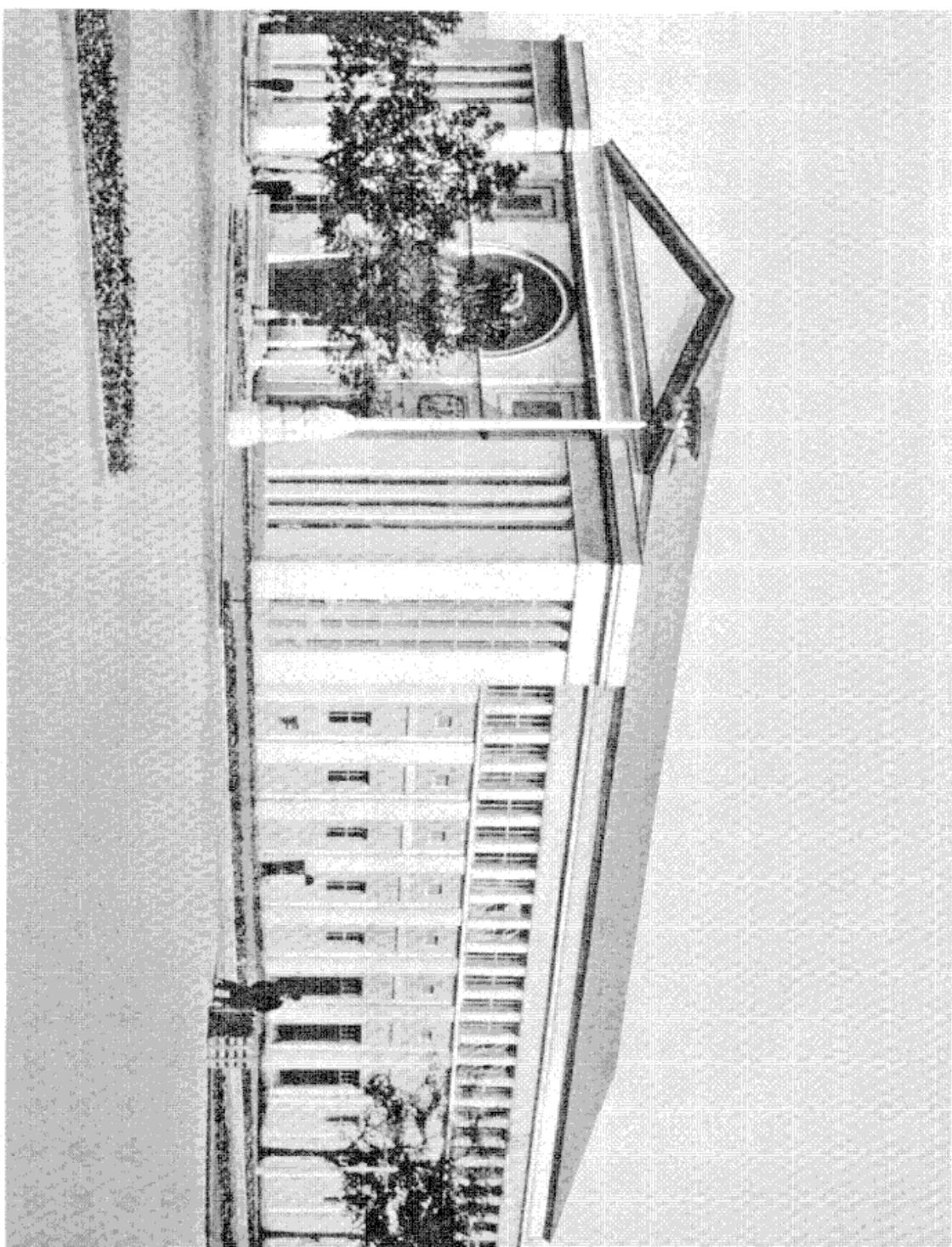
FRANCE.

P.L. XXI.



CHAPITEAUX POUR LA BASILIQUE DE MONTMARTRE  
composés par L. MAGNÉ, exécutés par P. SEGUIN (1905).



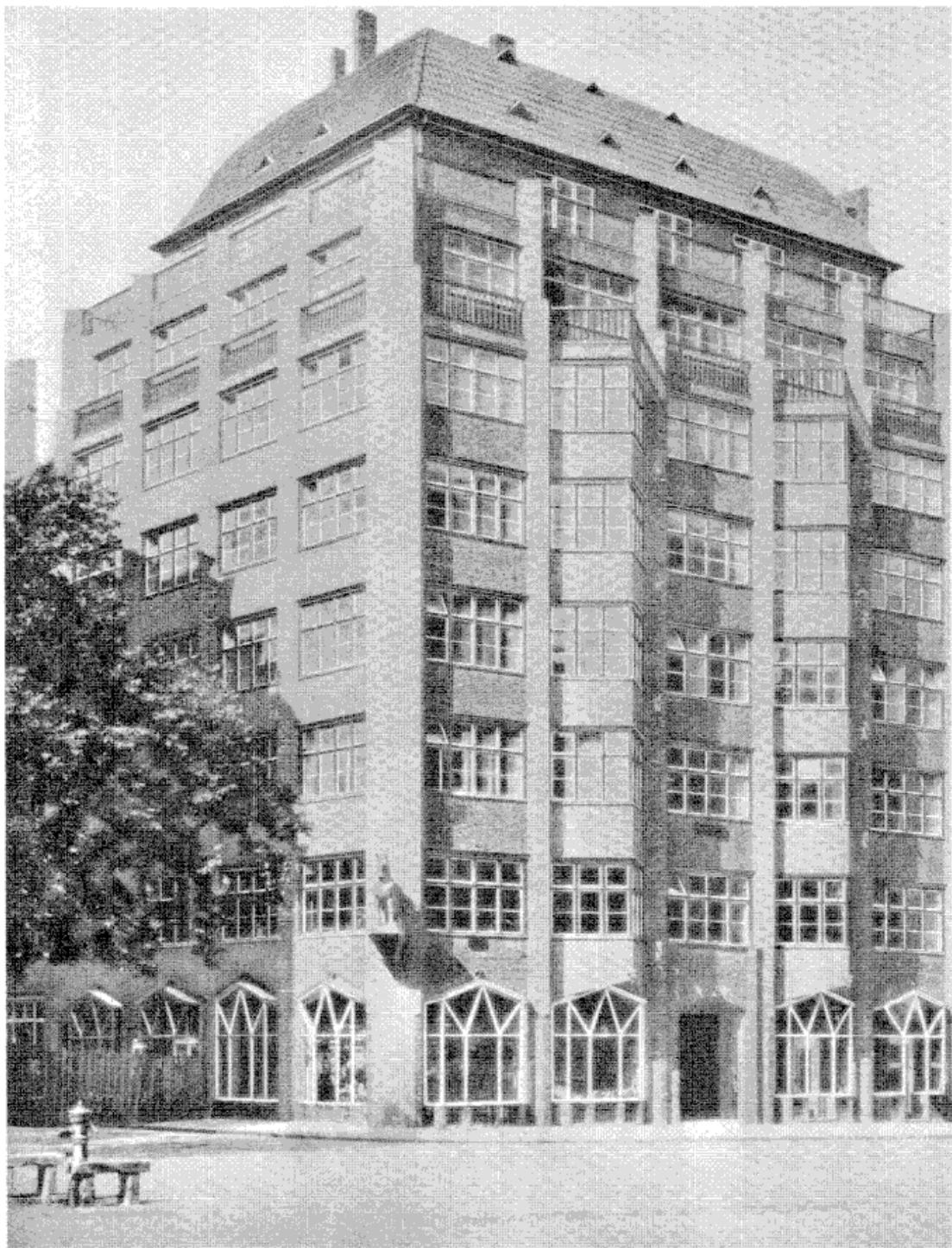


Extr. de Deutsche Kunst  
und Dekoration, 1914.

FESTHALLE DE L'EXPOSITION DU « WERKBUND »  
A COLOGNE

par P. BEHRENS (1914).





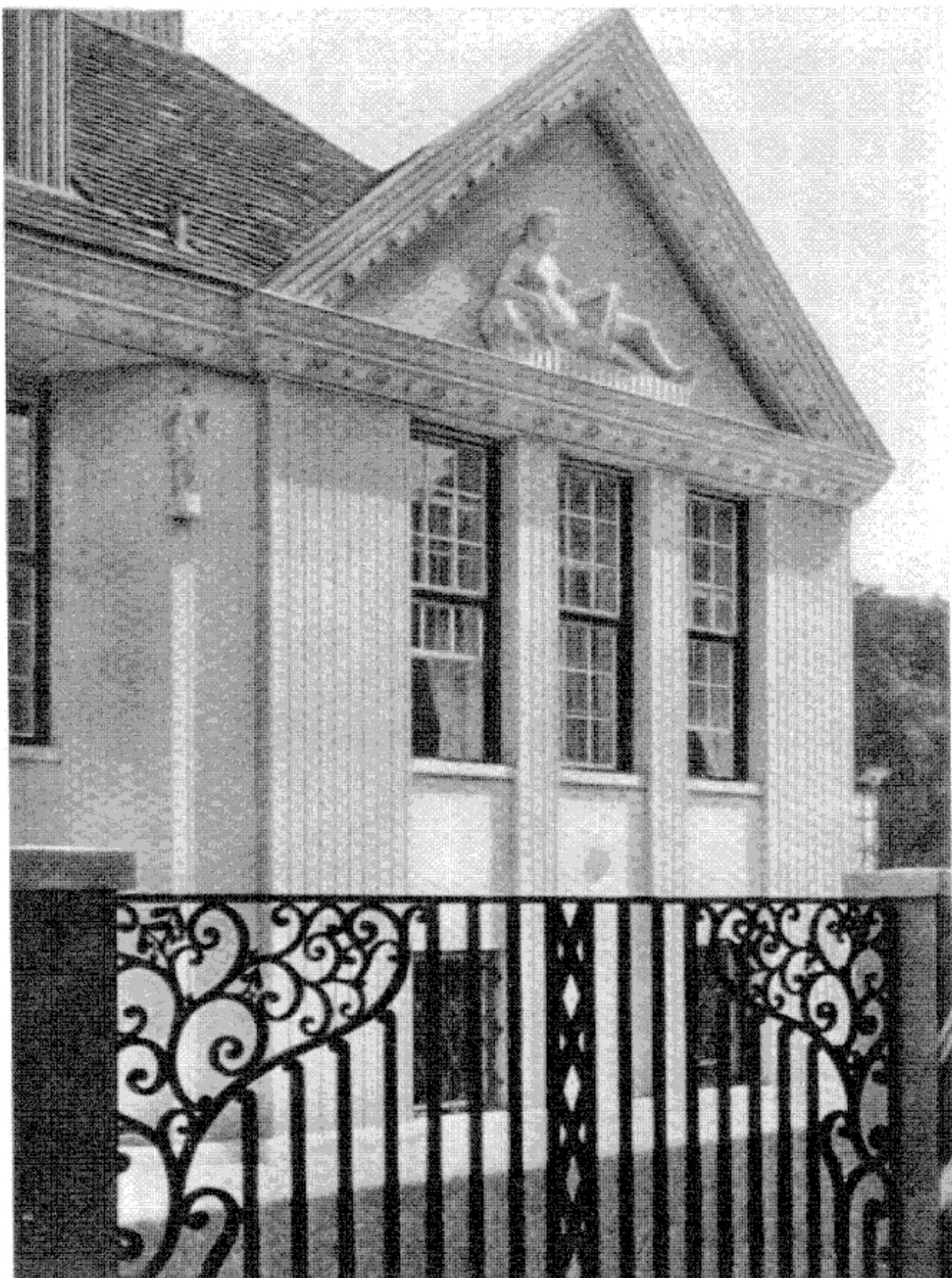
Extr. de l'Architecte, 1925,  
A. LÉVY éd.

« TALIAHOF » À HAMBOURG  
par H. & O. GERSON.



AUTRICHE.

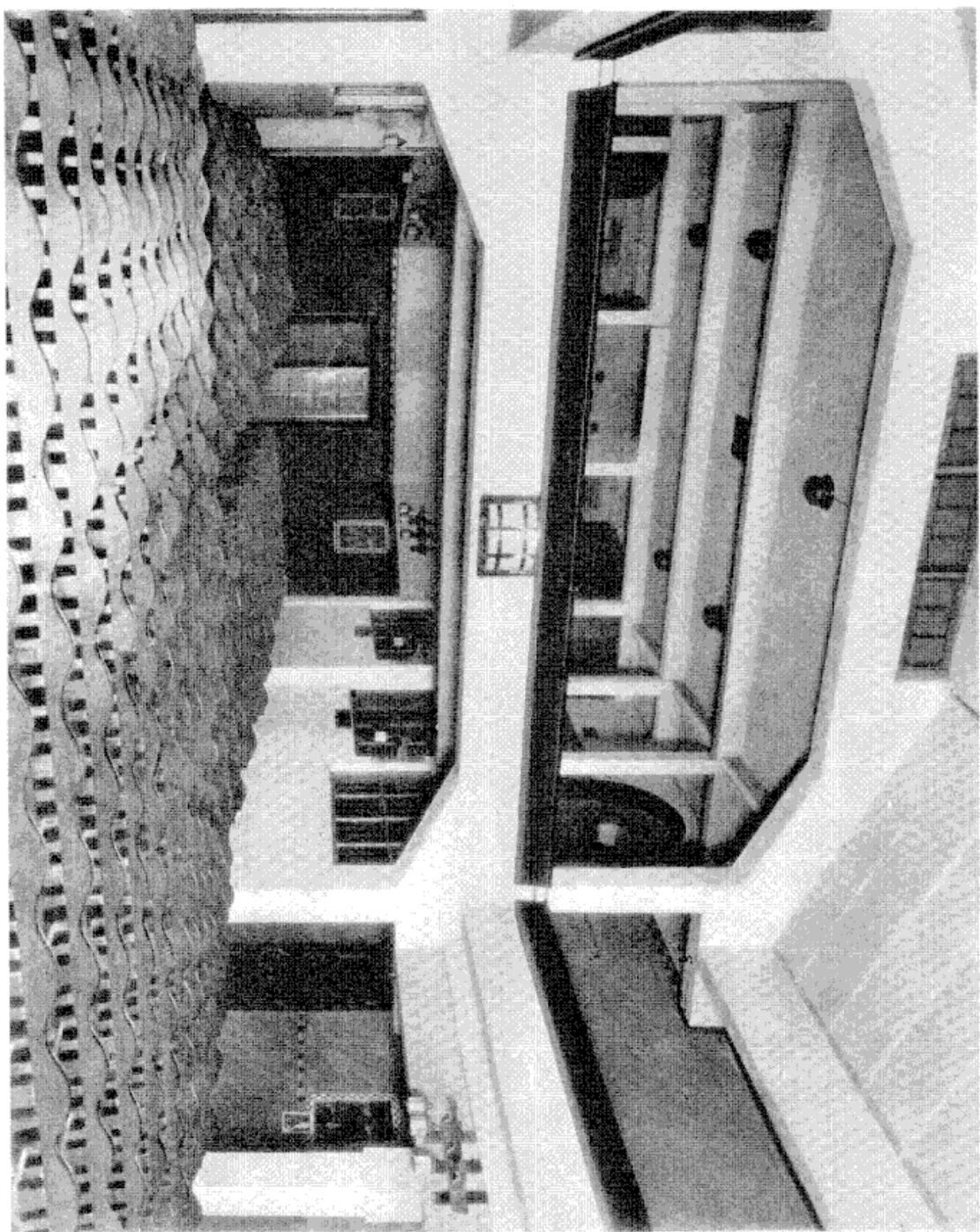
PL. XXIV.



Extr. de *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1915-1916.

MAISON À HIETZING  
par J. HOFFMANN.

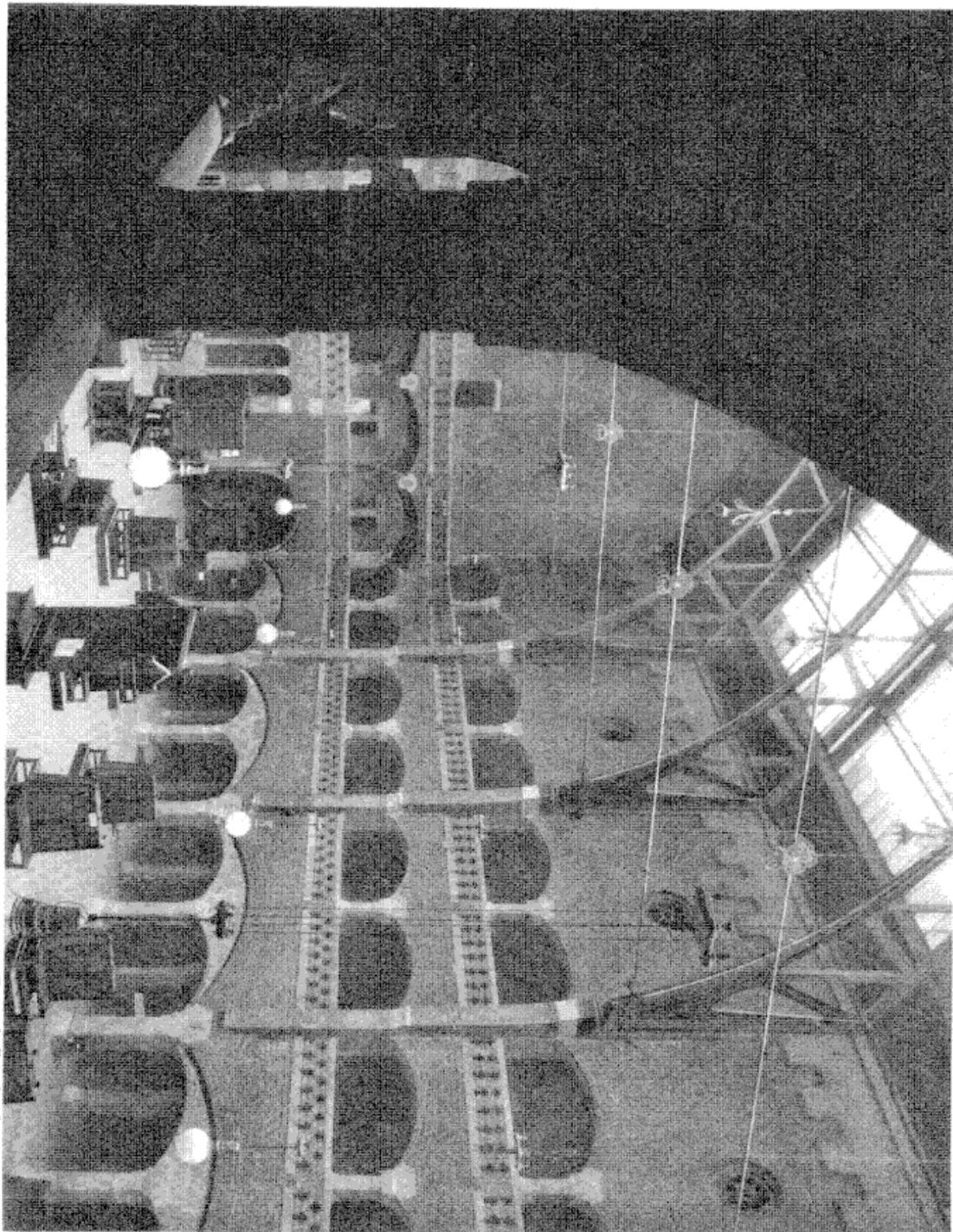




SALLE DE CINÉMATOGRAPHIE À COURTRAI  
par R. ACKE.

Extr. de l'*Archivista*, 1924,  
A. Lévy éd.

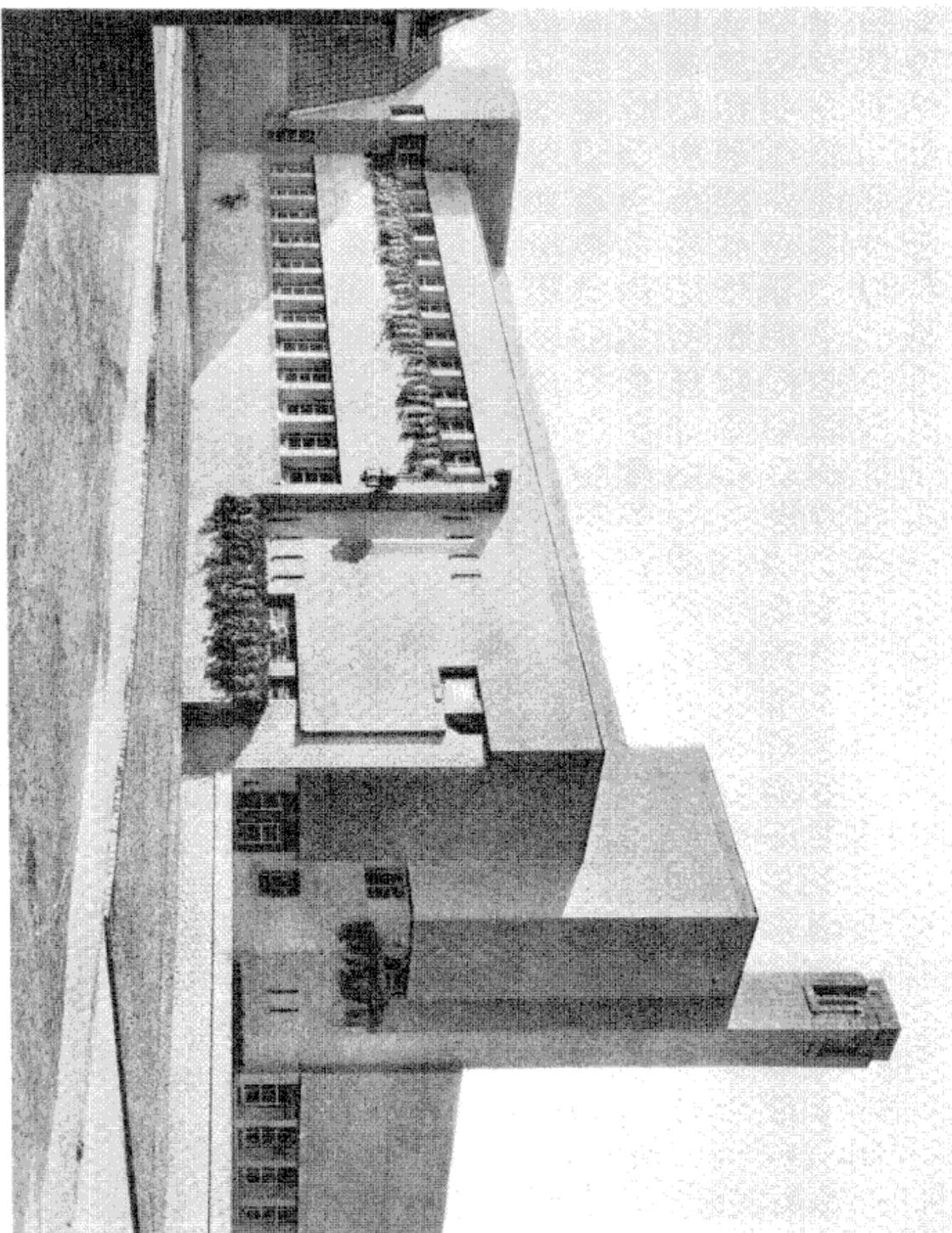




GRAND HALL DE LA BOURSE A AMSTERDAM  
par H. P. BERLAGE (1904).

Extr. de l'Architecte, 1924,  
A. Lévy éd.





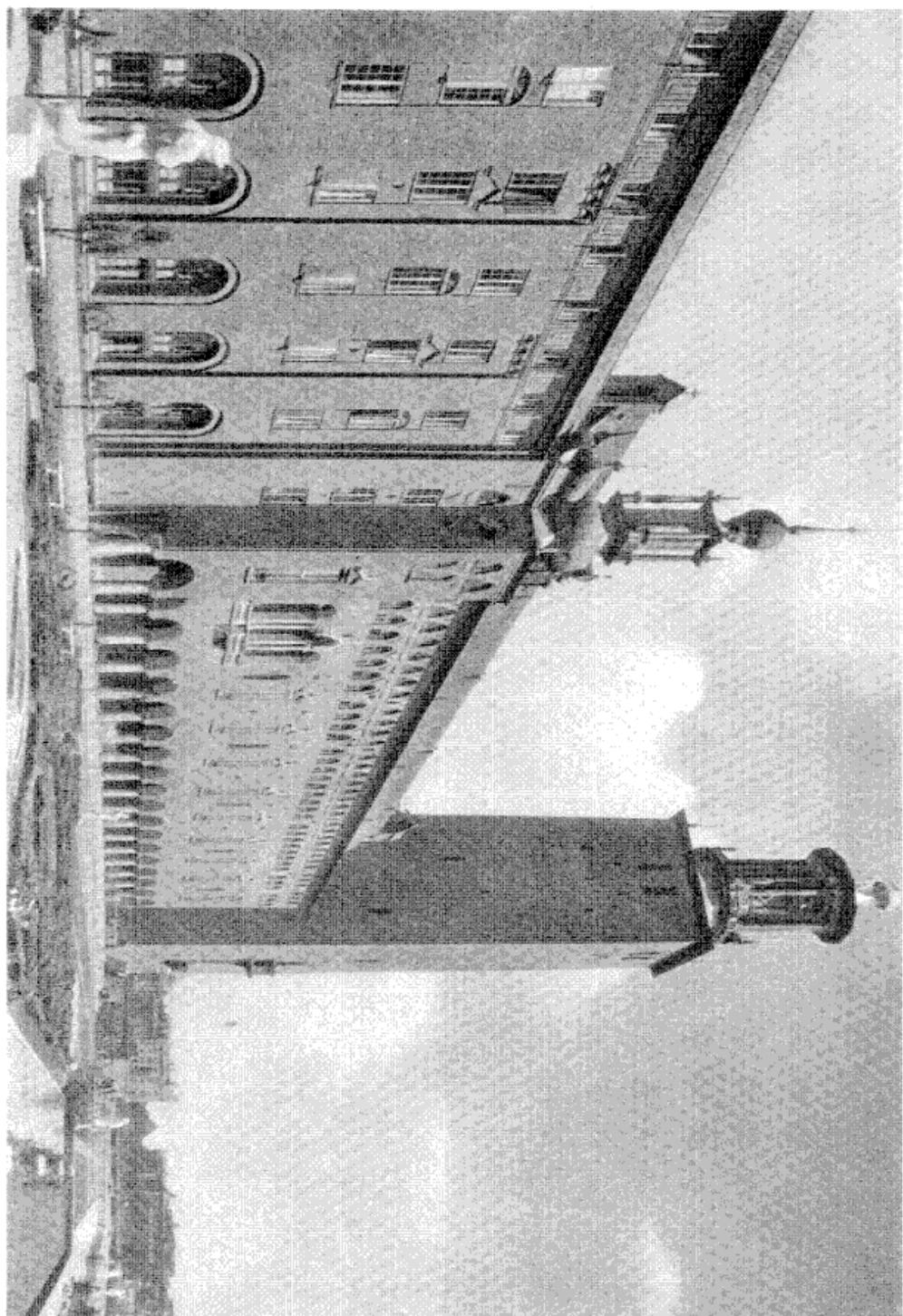
Phot. DEUL,  
extr. de *L'Architecte*, 1924,  
A. LÉVY éd.

ÉCOLE PRIMAIRE À HILVERSUM  
*par DUDOK (1921).*



SUÈDE.

XXVIII.



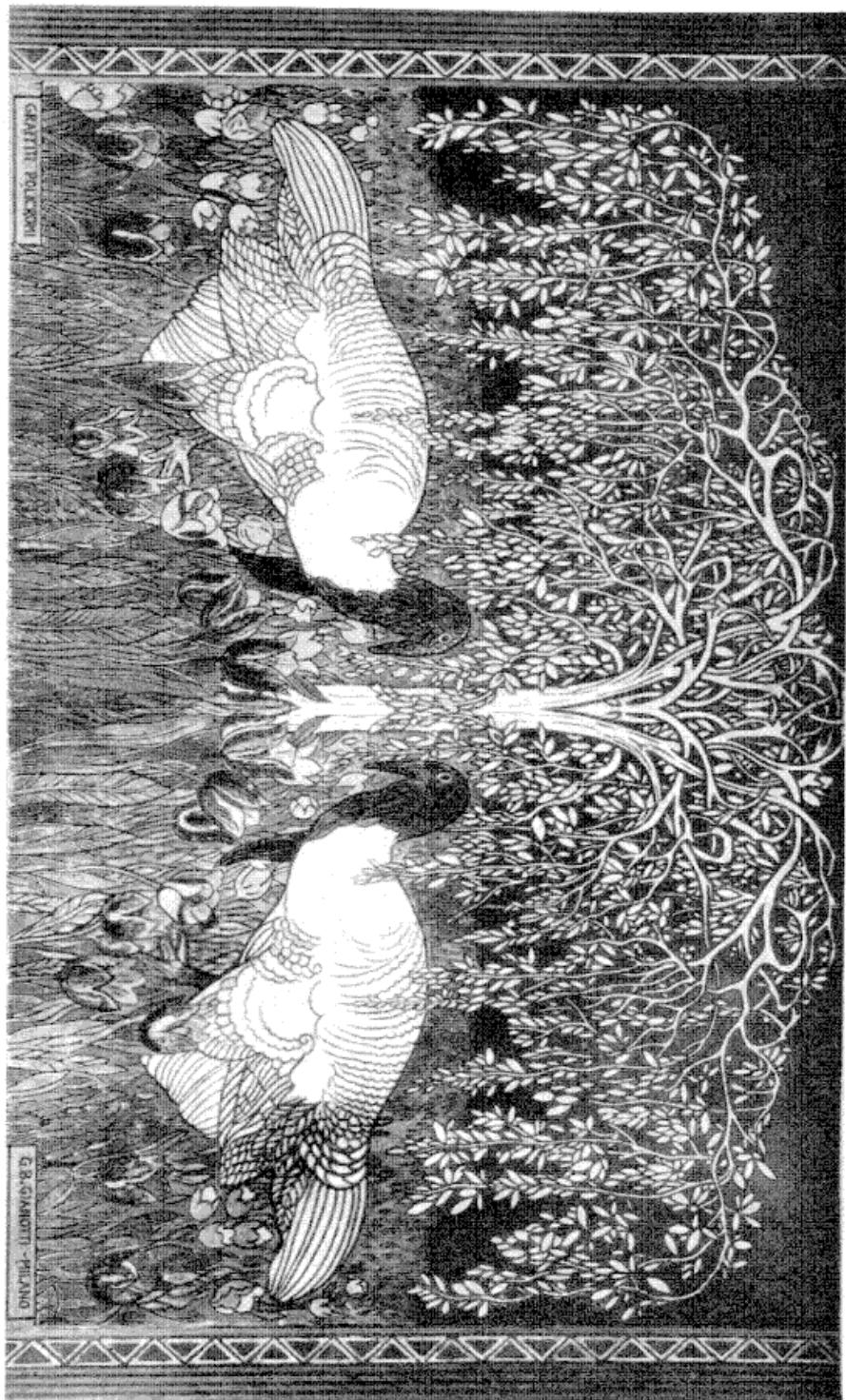
HÔTEL DE VILLE À STOCKHOLM  
par R. OSTBERG.

Phot. NERLÉN,  
excl. de l'Archidé, 1924,  
A. LÉVY éd.



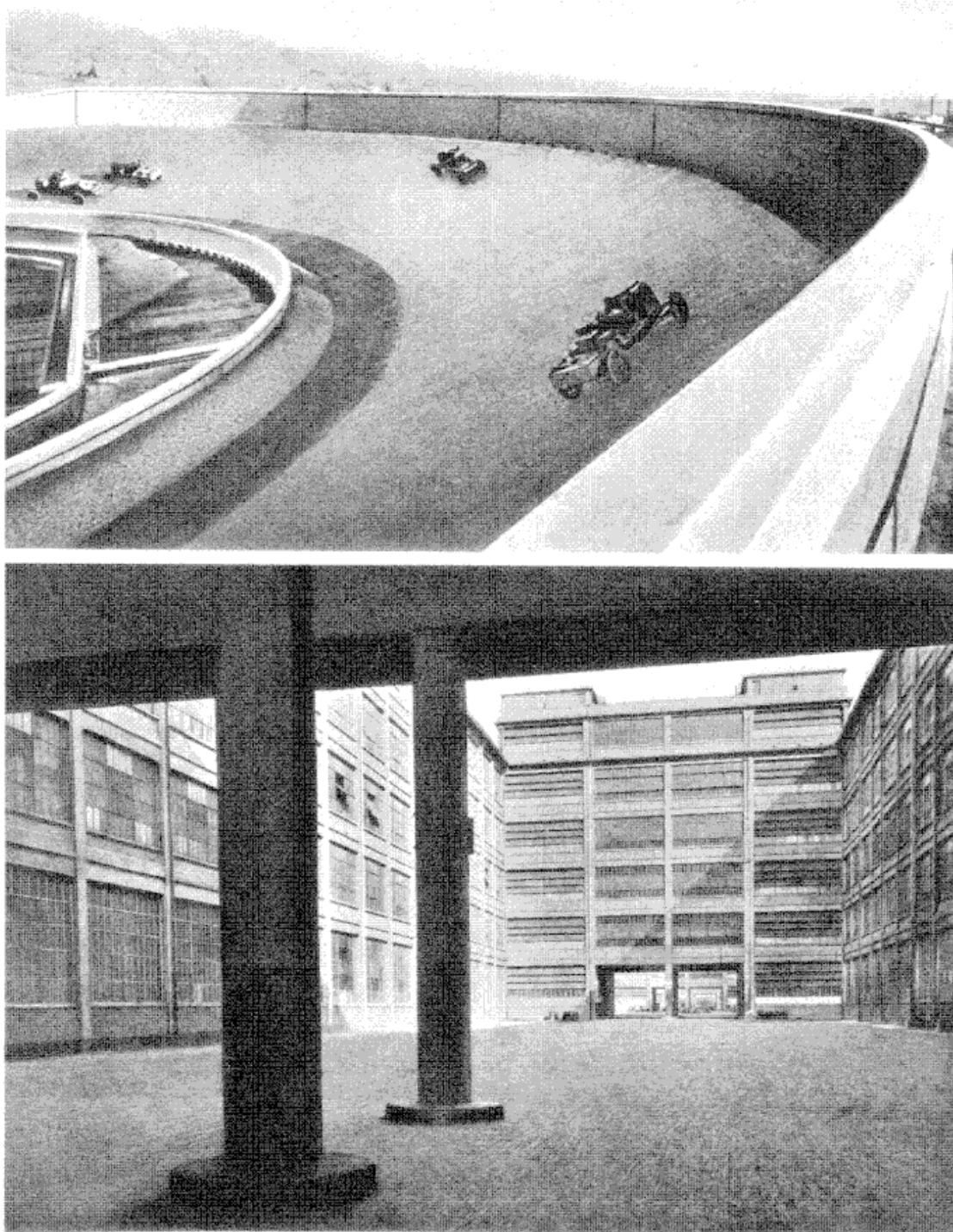
ITALIE.

Pl. XXIX



SGRAFFITI POLYCHROMES  
pour le Restaurant de l'Exposition de Monza  
par G. R. GIANNOTTI (1923).



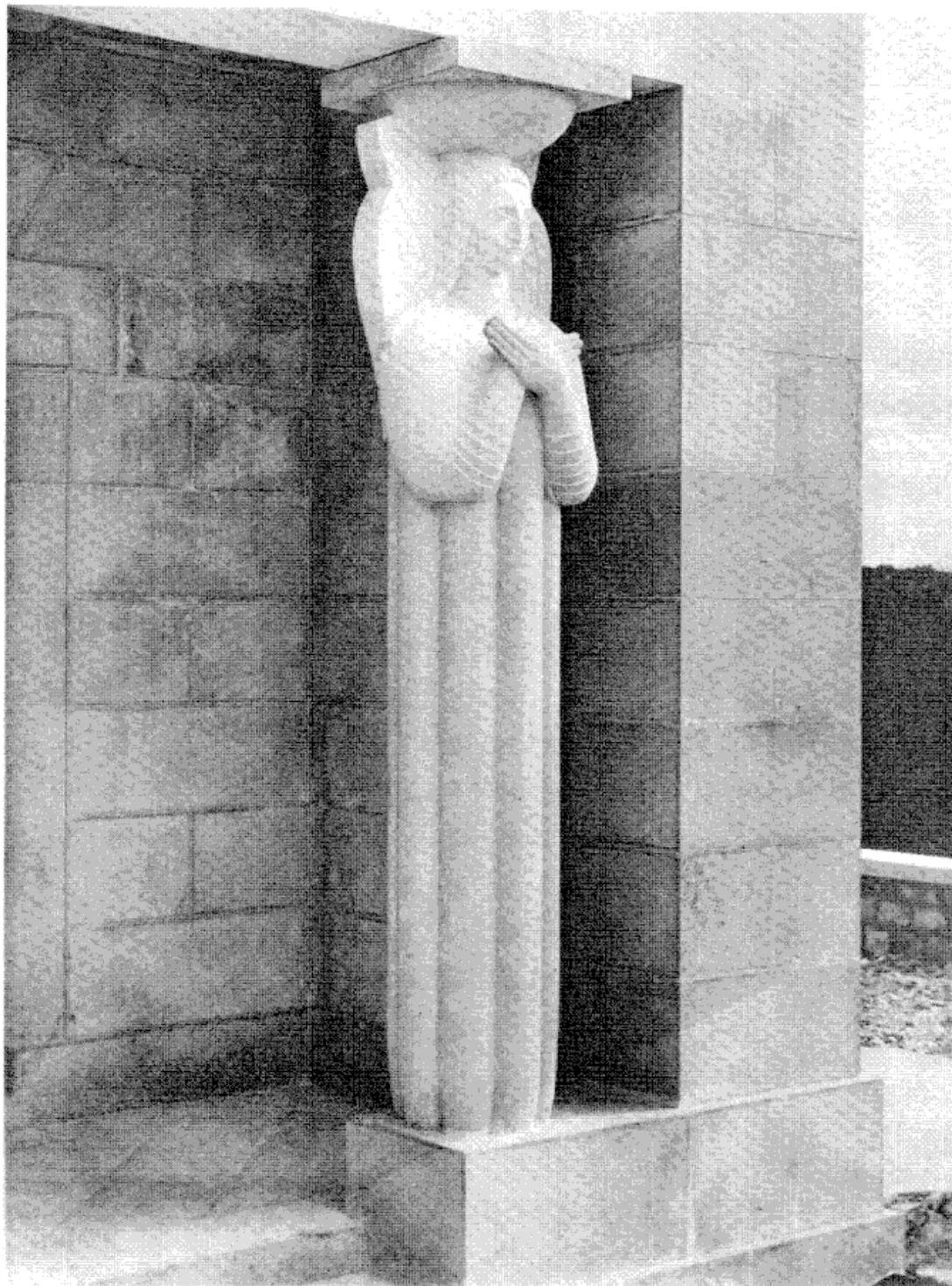


Extr. de l'Architecte, 1925,  
A. Lévy éd.

USINES FIAT À TURIN  
par MATTE-TRUCCO.

*Autodrome formant toiture.  
Cour intérieure.*





COLONNE À L'ENTRÉE D'UN MAUSOLÉE À CAVTAT  
par J. MESTROVIC (1923).

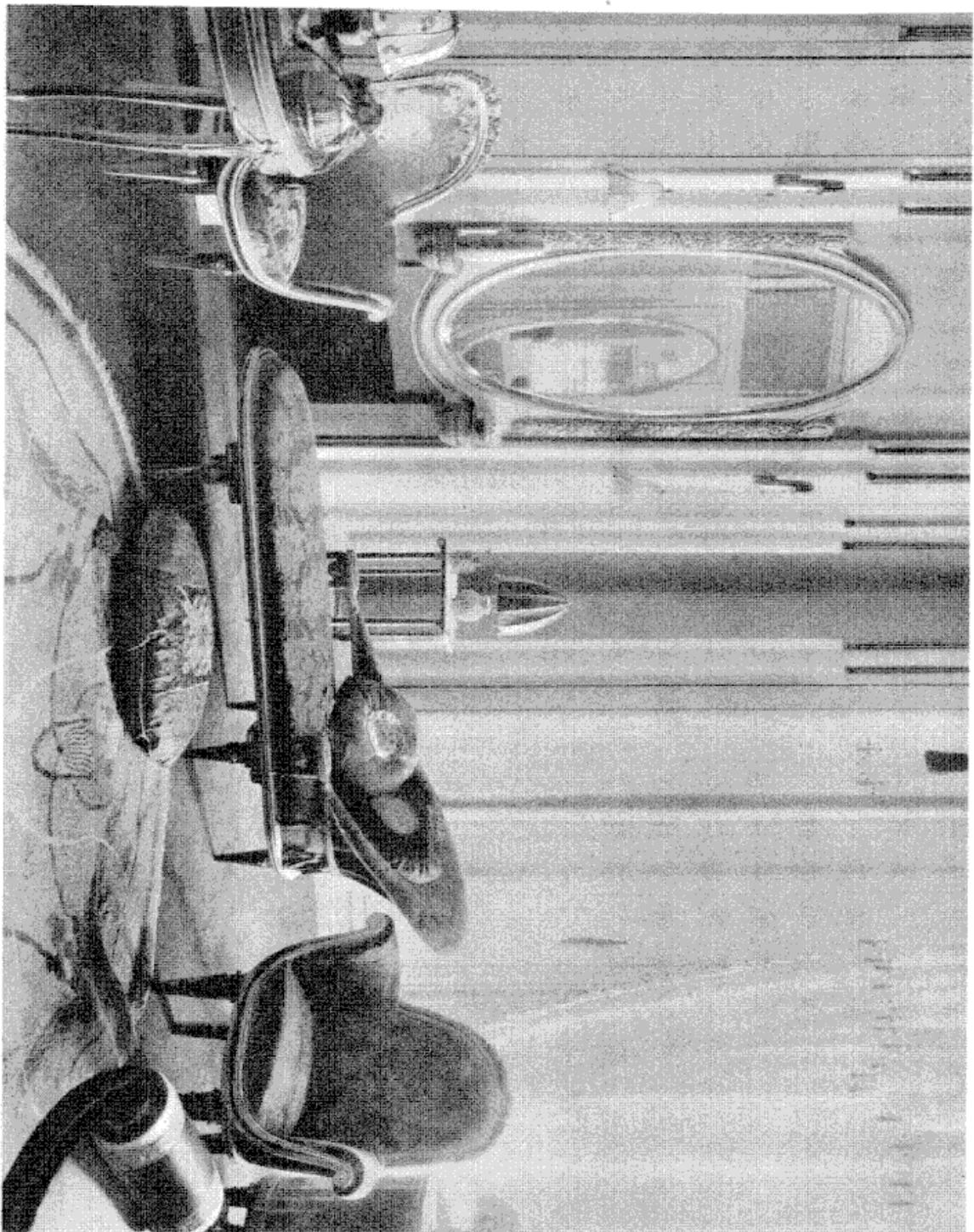


# PLANCHES

---

## MOBILIER



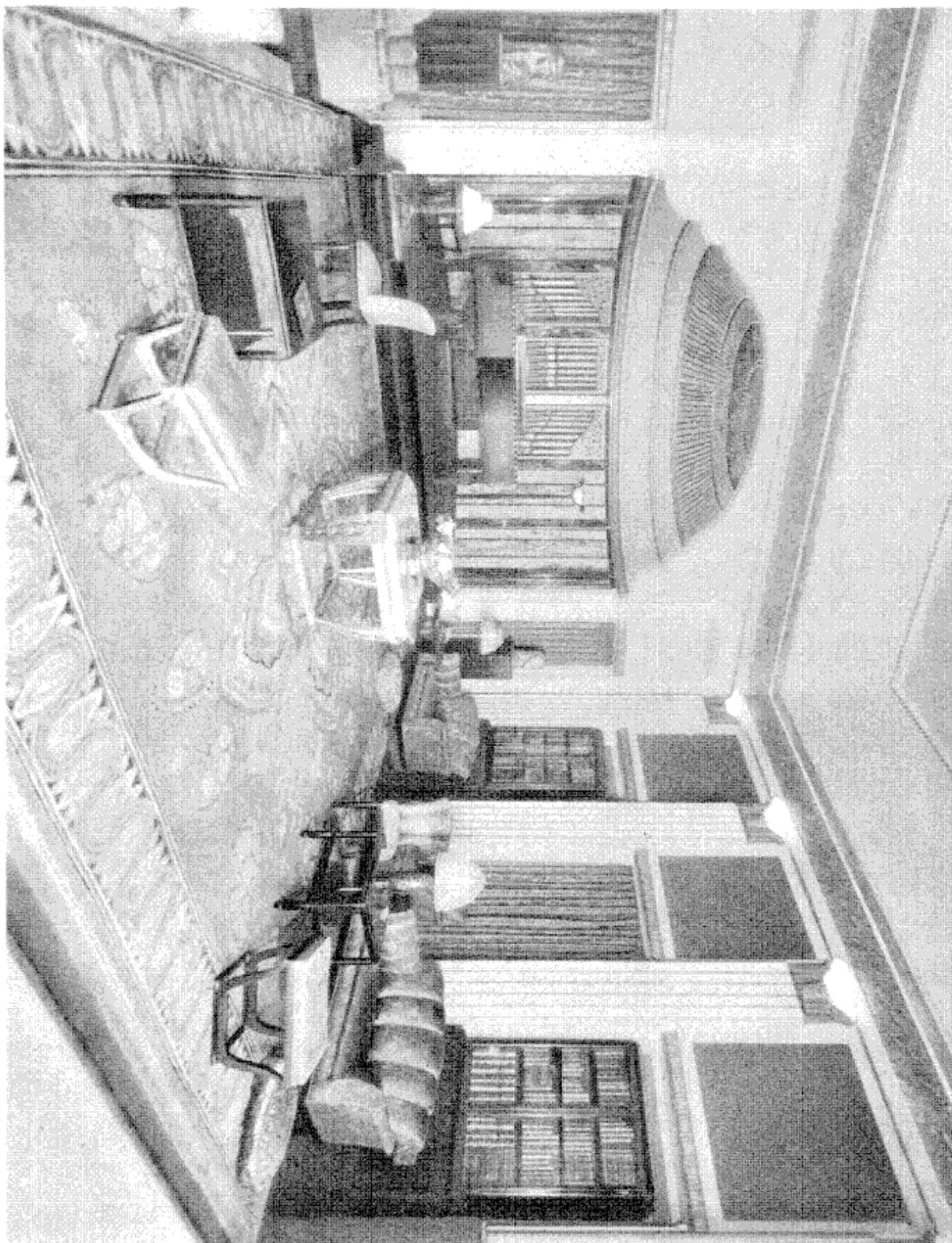


BOUDOIR  
(étable rehaussé de laque, bois sculpté et doré,  
panneaux et garnitures en satin broché)  
par Maurice DUFRENE (1914).



FRANCE.

Pl. XXXIII.

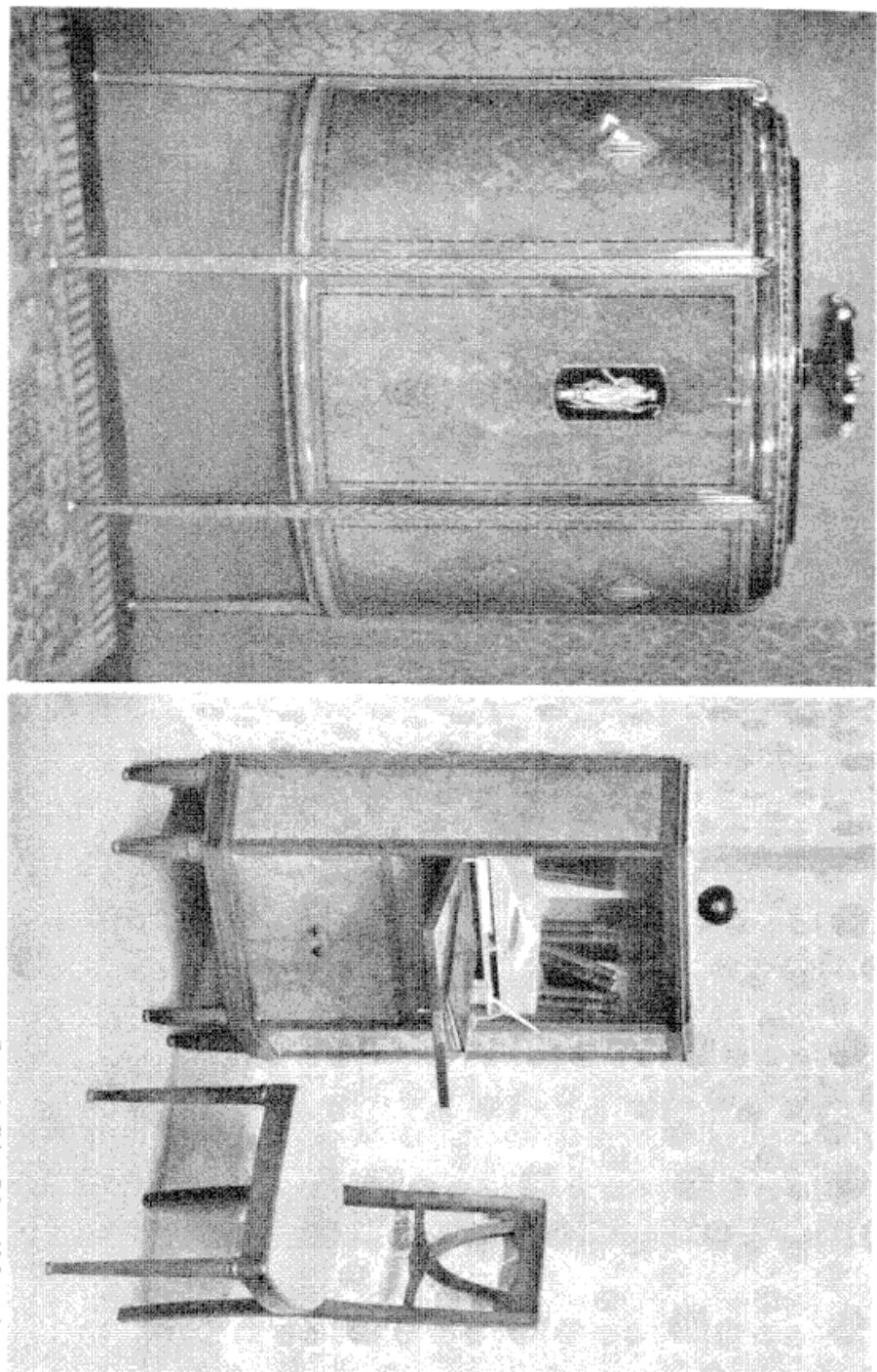


SALON DE MUSIQUE  
composé par Paul FOLLOT,  
édité par POMONE, atelier du Bon Marché,  
Salon des Artistes décorateurs (1924).



FRANCE.

PL. XXXIV.



Extr. de l'Art Décoratif français,  
1918-1927,  
A. Lévy éd.

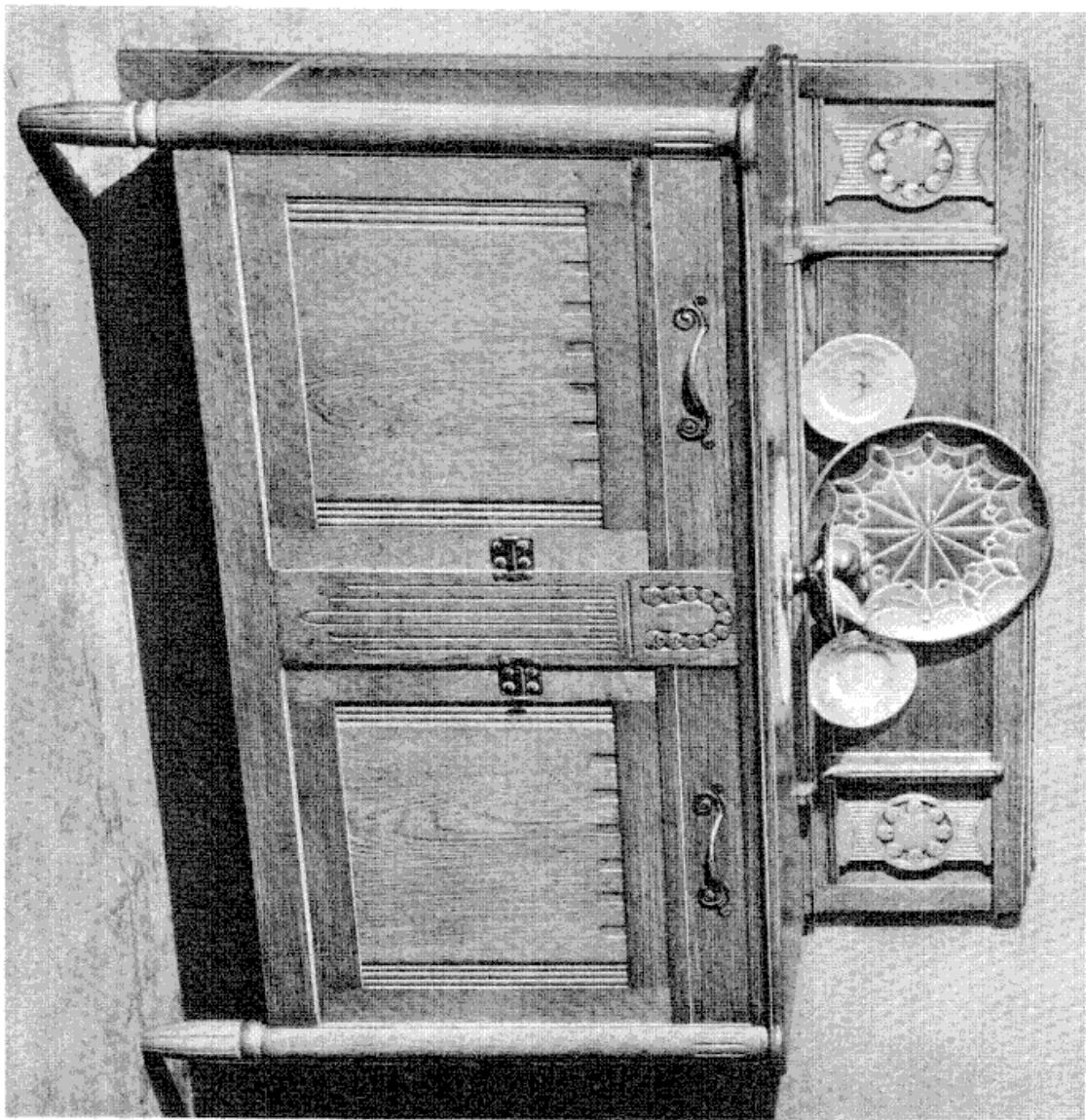
CABINET  
(bois d'ambre, ébène & marqueterie)  
par P. FOLLOT.

SECRÉTAIRE D'ANGLE ET CHAISE  
composés par RAPIN,  
exécutés par EVERARD FORT,



FRANCE,

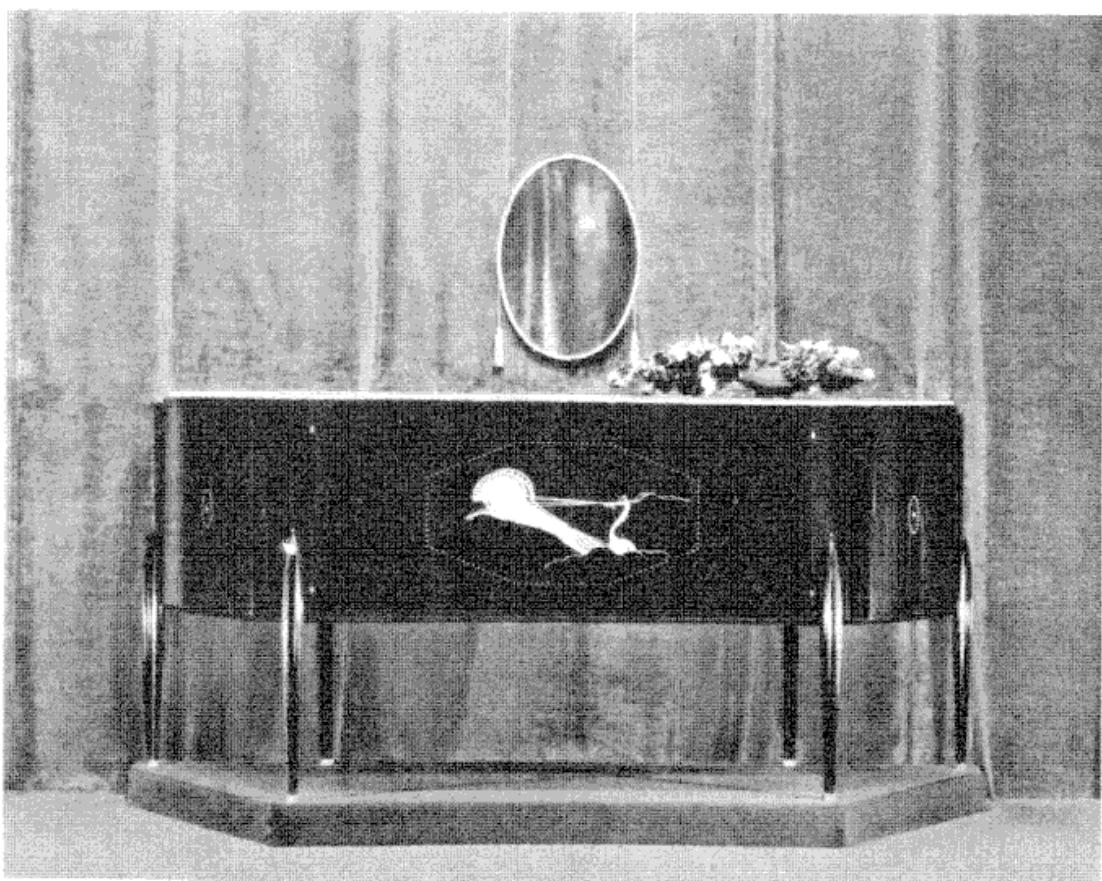
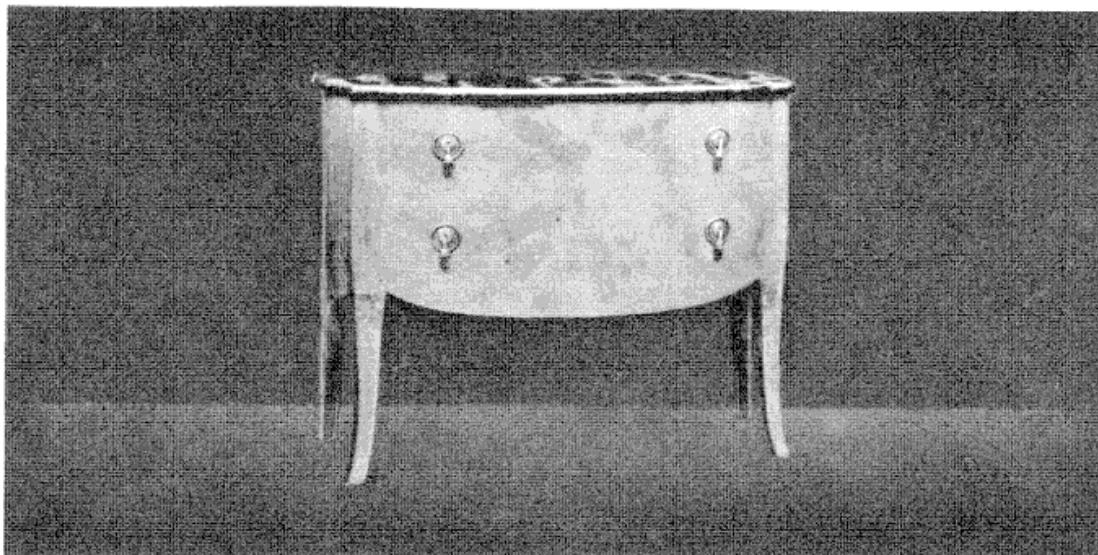
PL. XXXV.



BUFFET  
(chêne ciré)  
par GALLERAY (1919).

Phot. SALATIN.

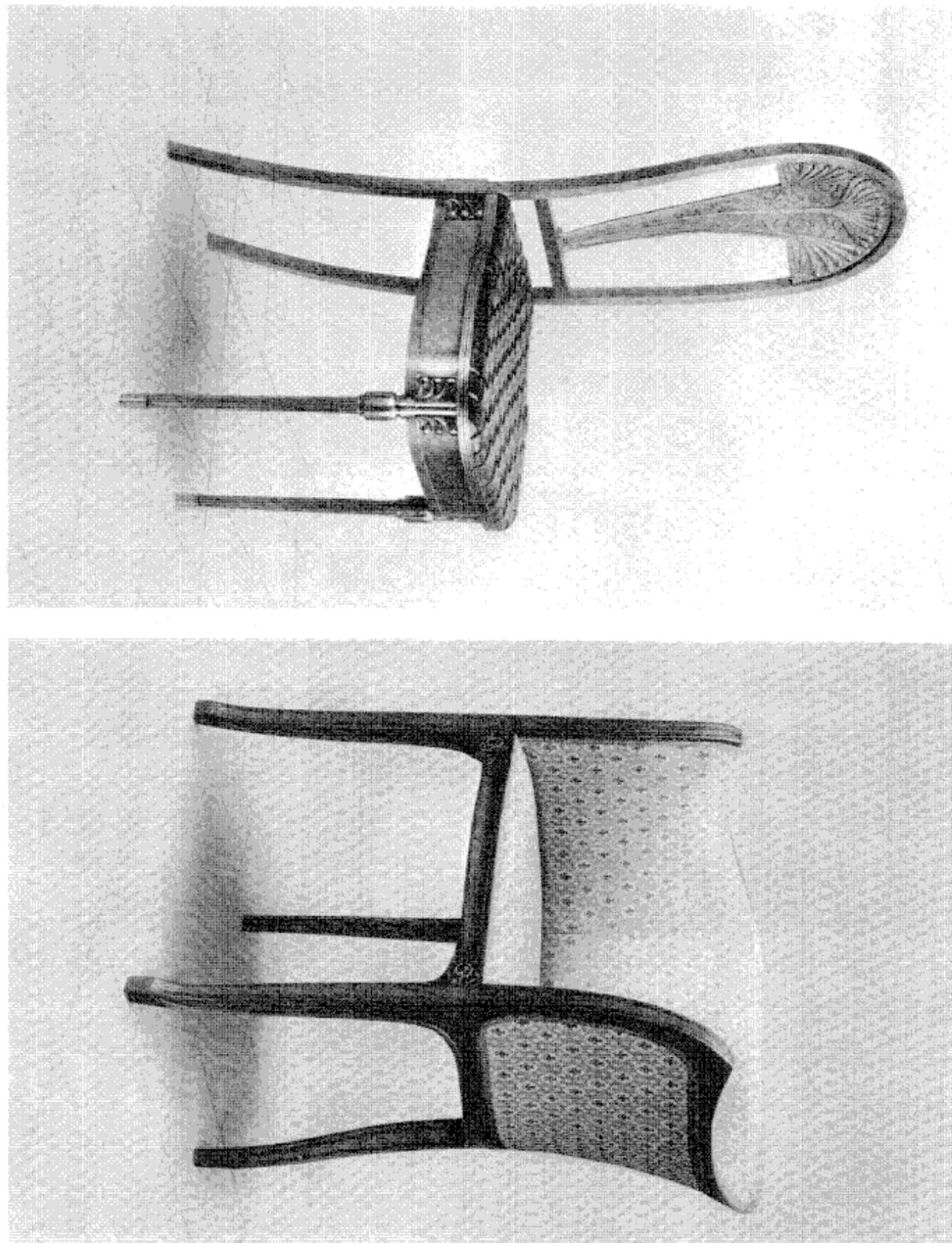




COMMODE  
(galuchat)  
par André GROULT (1911).

ARGENTIER  
(ébène de Macassar & ivoire)  
par RUHLMANN.  
Salon d'Automne (1919).





CHAISE

(cuire & air)

par H. M. MAGNE (1923).

Phot. DESBOUTIN.

Phot. CHEVREON,  
LAURENS éd.

FAUTEUIL

par JALLOT (1904).



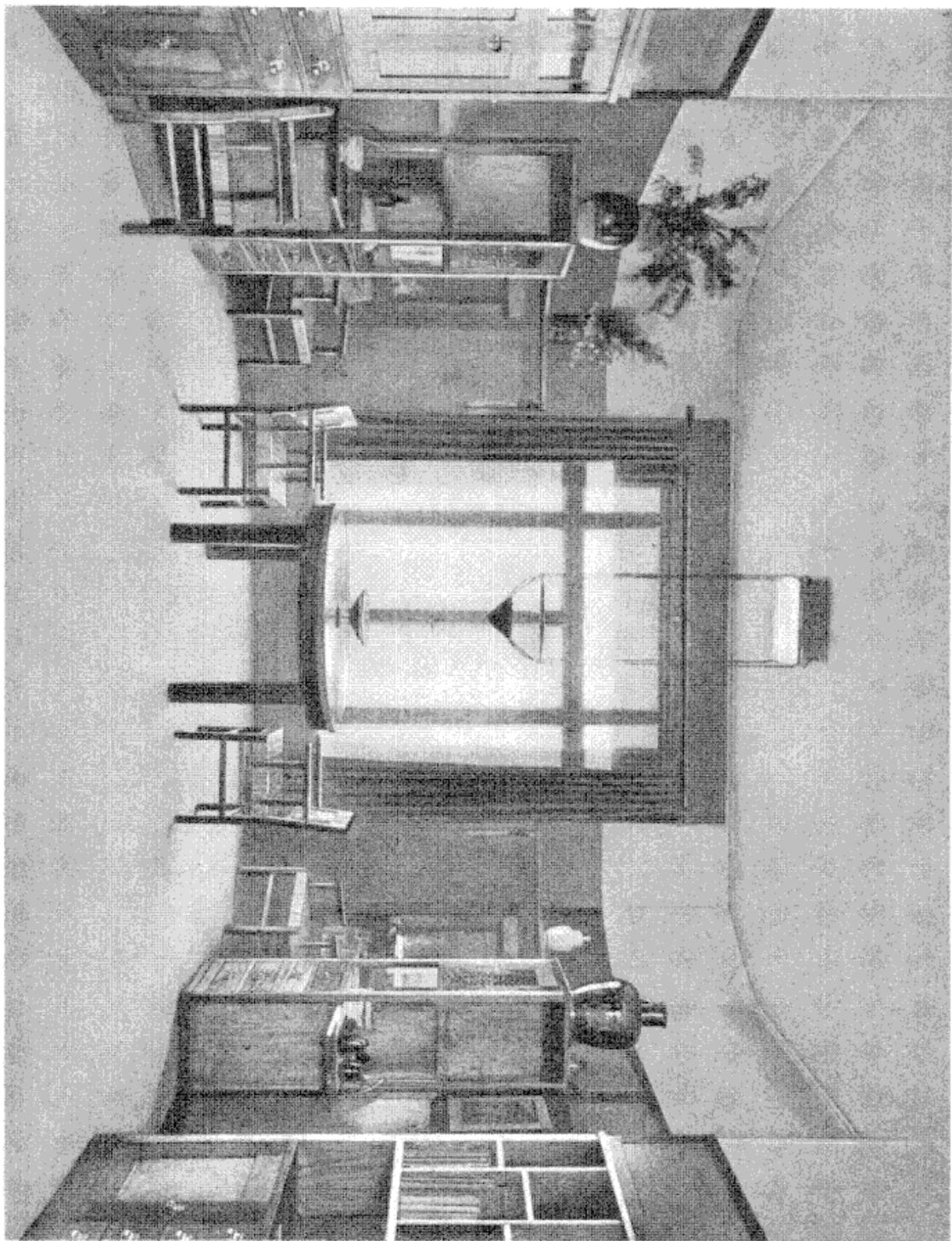


BUFFET  
(amboine)  
par JOUBERT (1912).



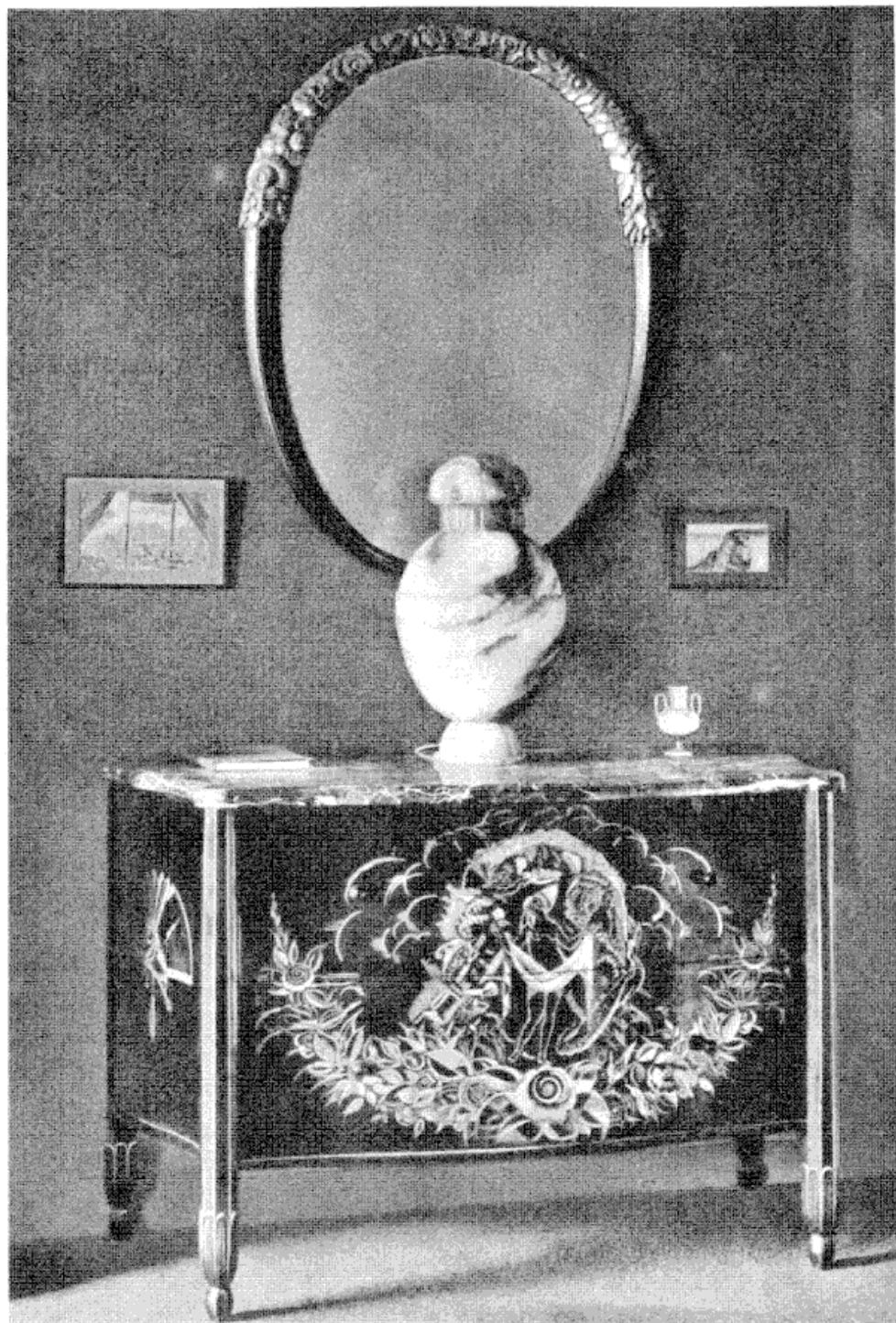
FRANCE.

PL. XXXIX.



LIVING-ROOM  
par Francis JOURDAIN (1913).





Extr. de l'Art décoratif français,  
1918-1925,  
A. Lévy ed.

GLACE, VASE (agatine), COMMODE (laque)  
composés par SÖE, MARE & Paul VÉRA,  
édités par la COMPAGNIE DES ARTS FRANÇAIS.



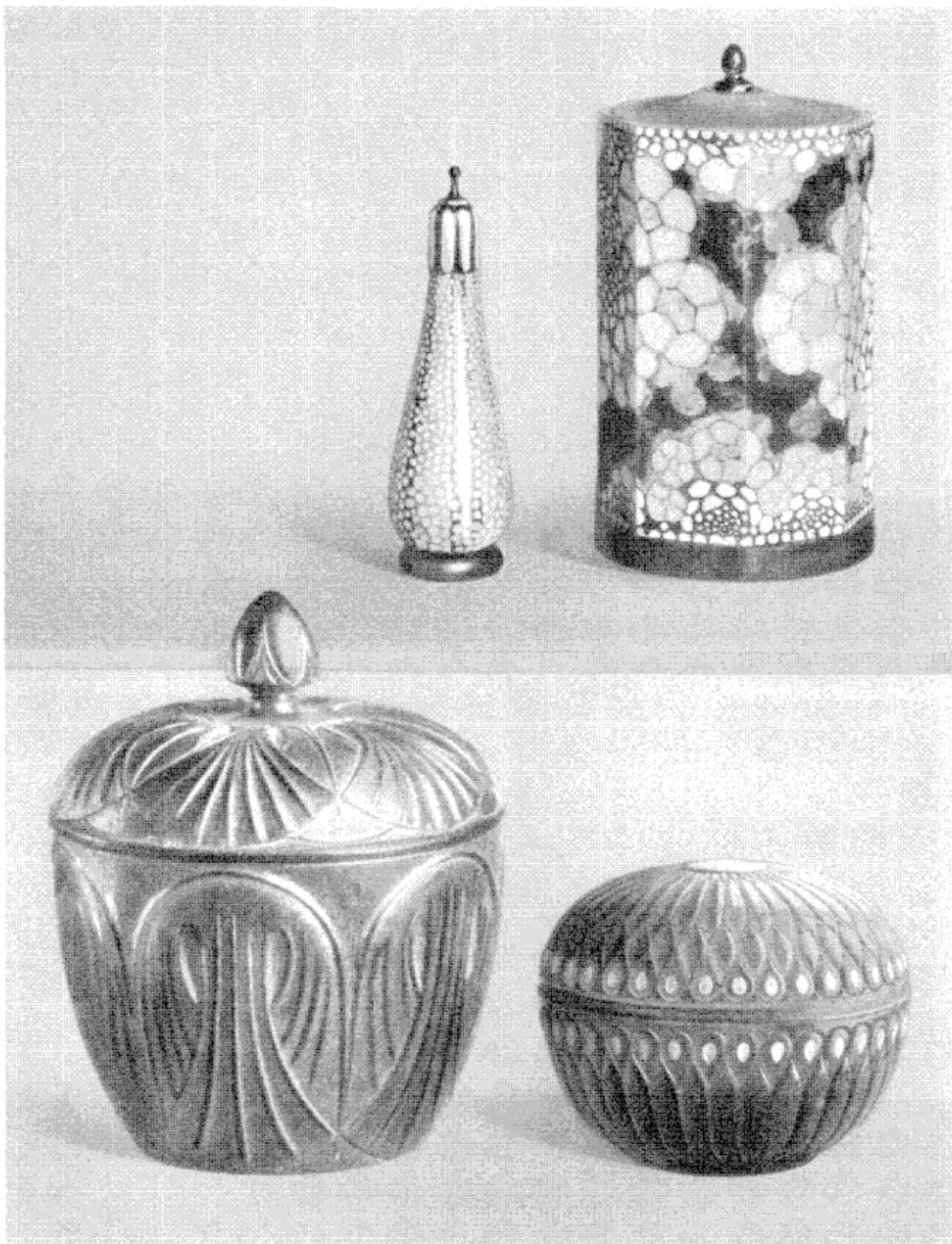


LA SECTION FRANÇAISE A LA PREMIÈRE EXPOSITION INTERNATIONALE  
D'ART DECORATIF DE MONZA,

LETROSNE architecte, JAULMES décorateur (1923).

Piot, Bassani.





Extr. de l'Art Décoratif français,  
1918-1925,  
A. Lévy éd.

FLACON ET BOÎTE A THÉ  
(ivoire)  
par Clément MÈRE.

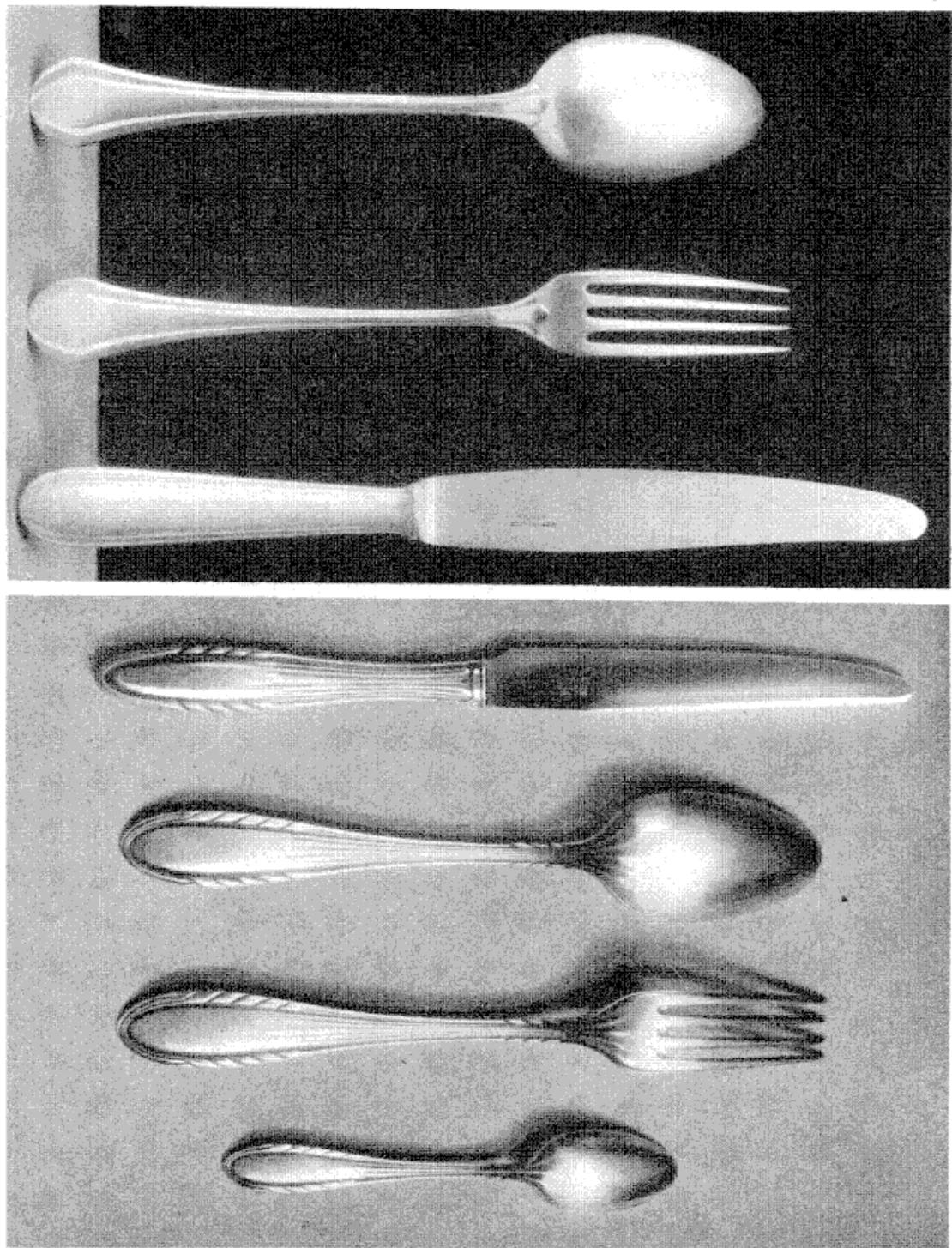
BOÎTE  
(bois sculpté)  
par A. HAMM.

BOÎTE A POUDRE  
(écaille incrustée de nacre)  
par G. BASTARD.



FRANCE.

Pl. XLIII.



COUVERTS D'ARGENTERIE

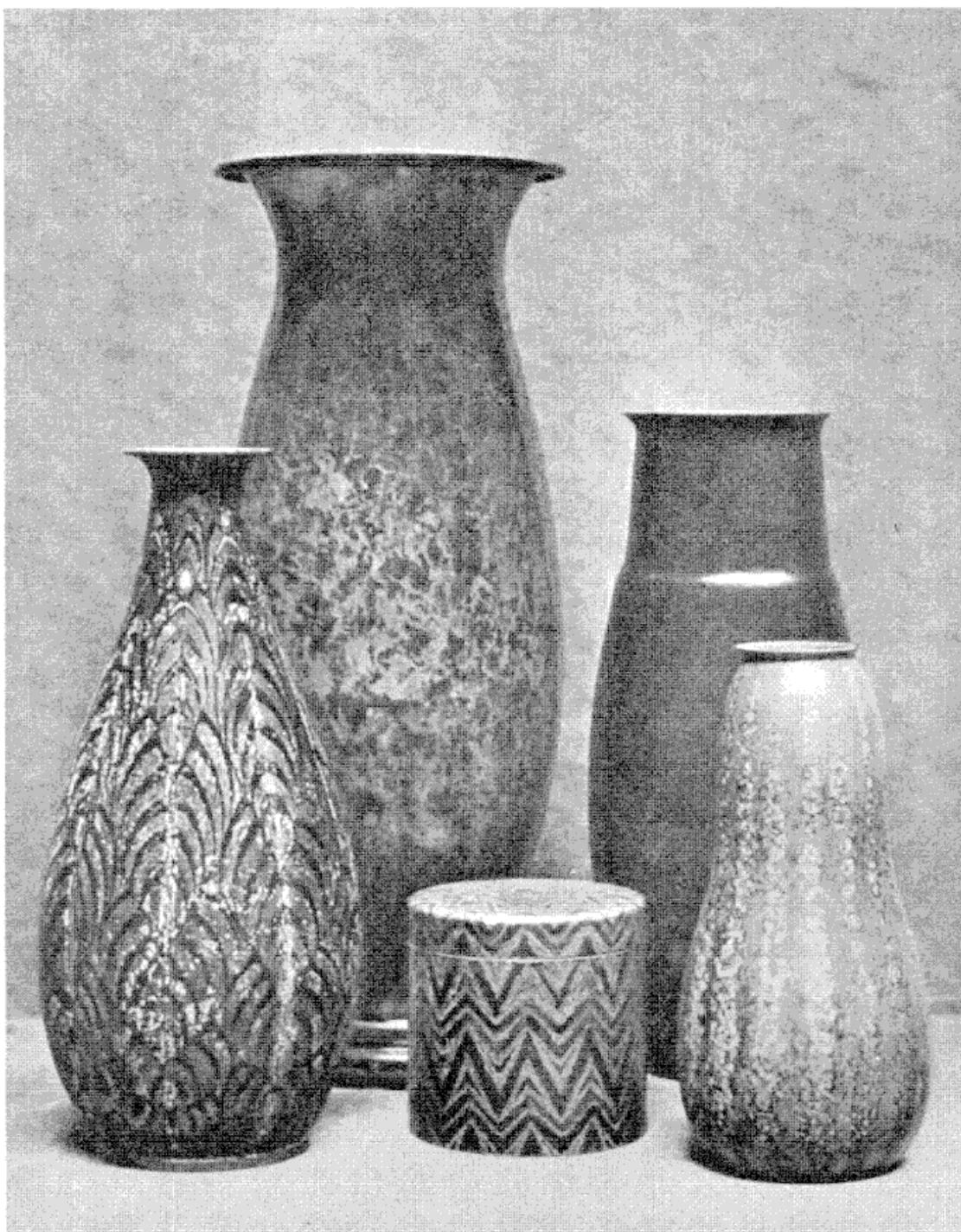
par CHRISTOFLE.

par GALLÉRY (1919).



FRANCE.

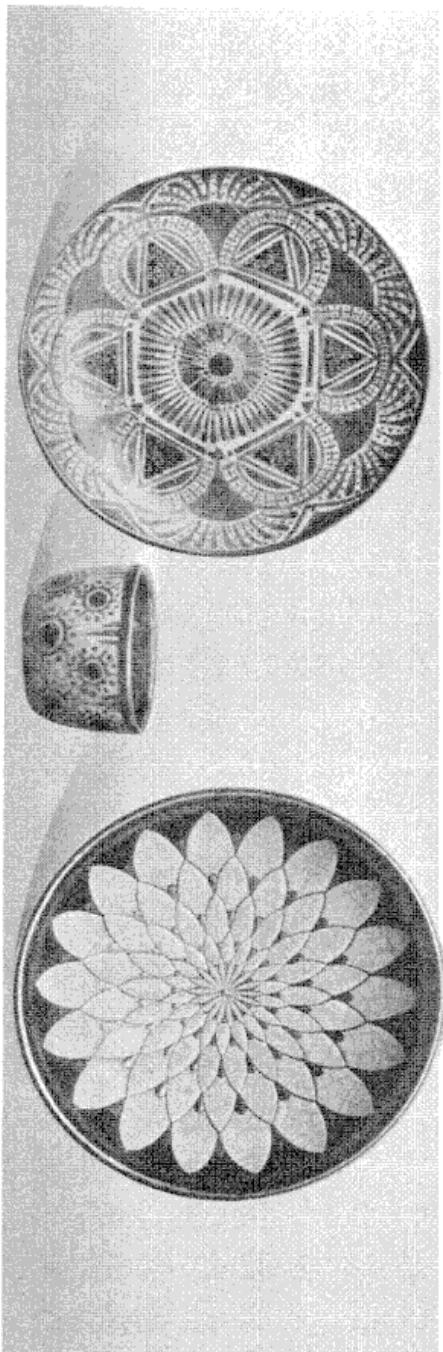
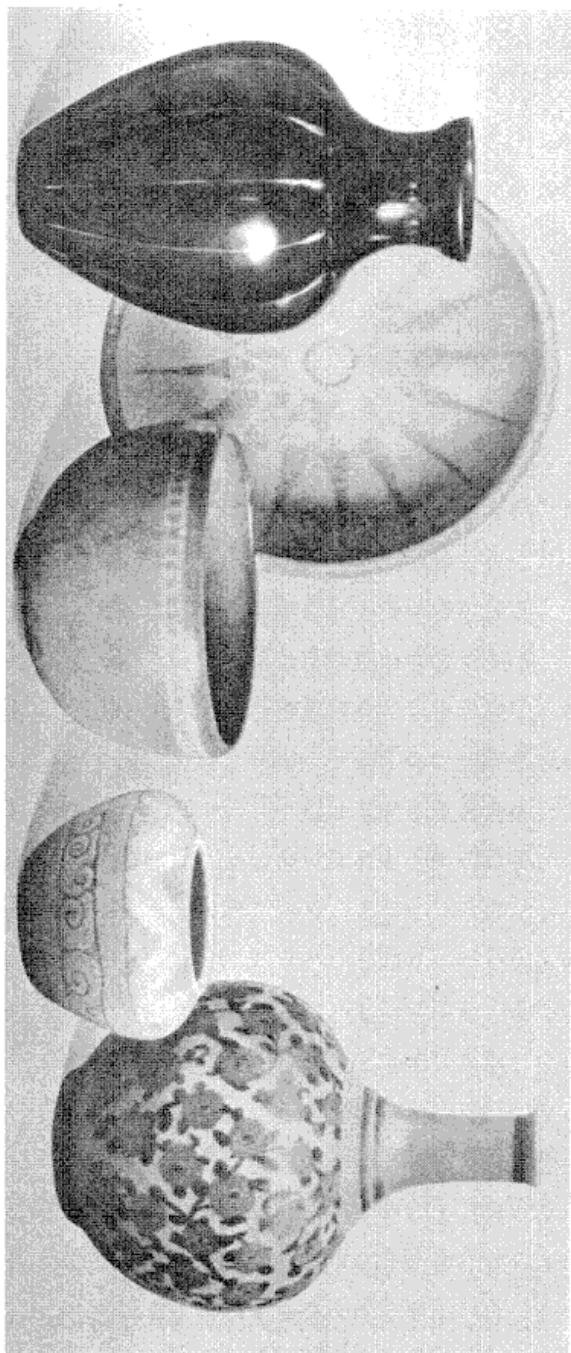
PL. XLIV.



Extr. de l'Art Décoratif français,  
1918-1925,  
A. Lévy éd.

VASES  
par J. DUNAND.





Extr. de l'Art Décoratif français,  
1918-1925,  
A. Lévy, éd.

CÉRAMIQUE  
(grand feu)  
par DECOUR.

POT ET BOUTEILLE  
(décor gravé sous couverte)  
par LENOBLE.

PLAT

(faïence à reflets métalliques)  
par M. & M<sup>me</sup> F. MASSOUL.

VASE

(pâte sablée)  
par LACHENAL.





VASE

(grès de grand feu,  
fer & titane)

POT

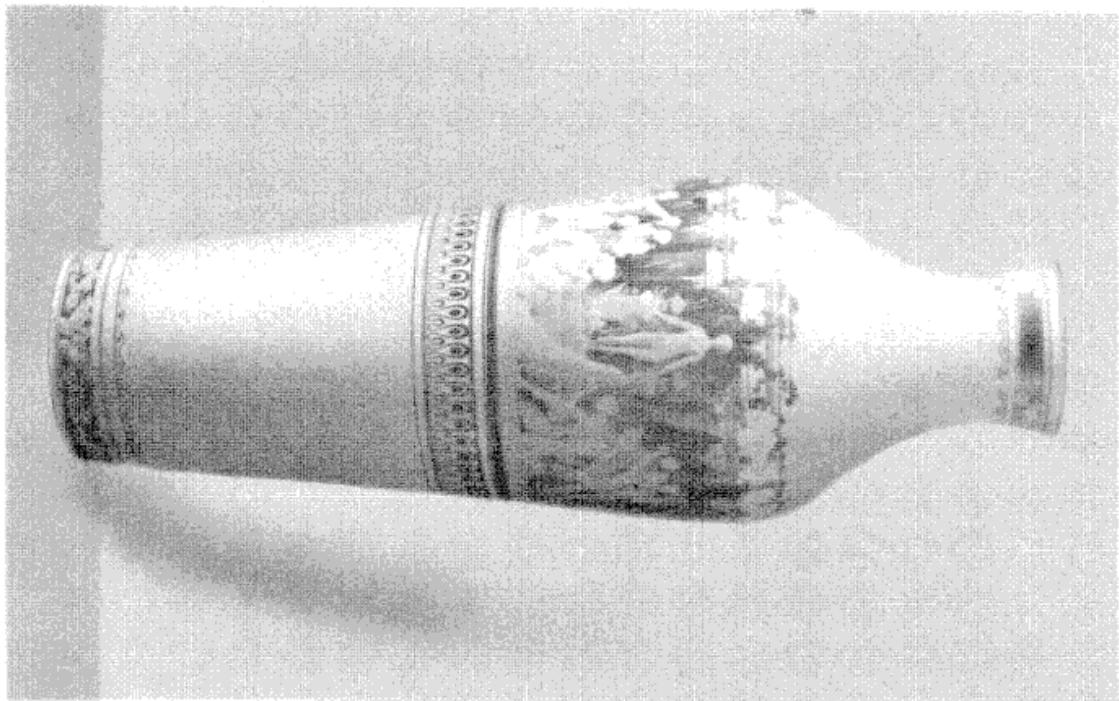
(grès, couvercle en argent  
ciselé par RIVAUD)

VASE

(porcelaine de grand feu,  
roses au titane)

Musée du Conservatoire National des Arts & Métiers (entrée : 1906),  
par DELAHERCHE,





VASE

(porcelaine dure, décor en pâtes colorées)

composé & exécuté par D'EAUBONNE  
à la MANUFACTURE NATIONALE DE PORCELAINES  
DE SÈVRES (1912).

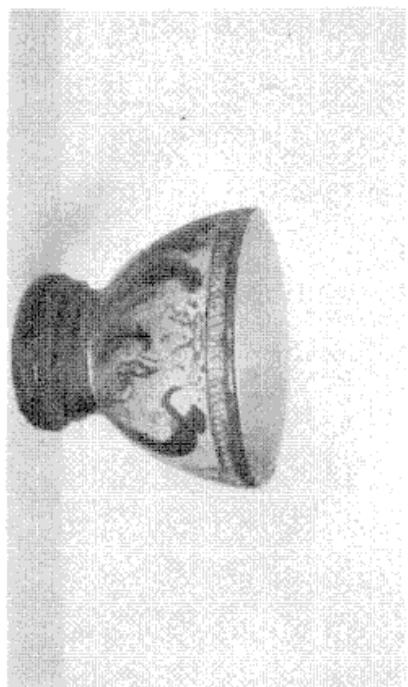


VASES

(grès polychrome)

par METTHEY (1912).

Arch. phot. BEAUX-ARTS.







COUPE  
(verre malfin, émaux polychromes)

par MARINOT.

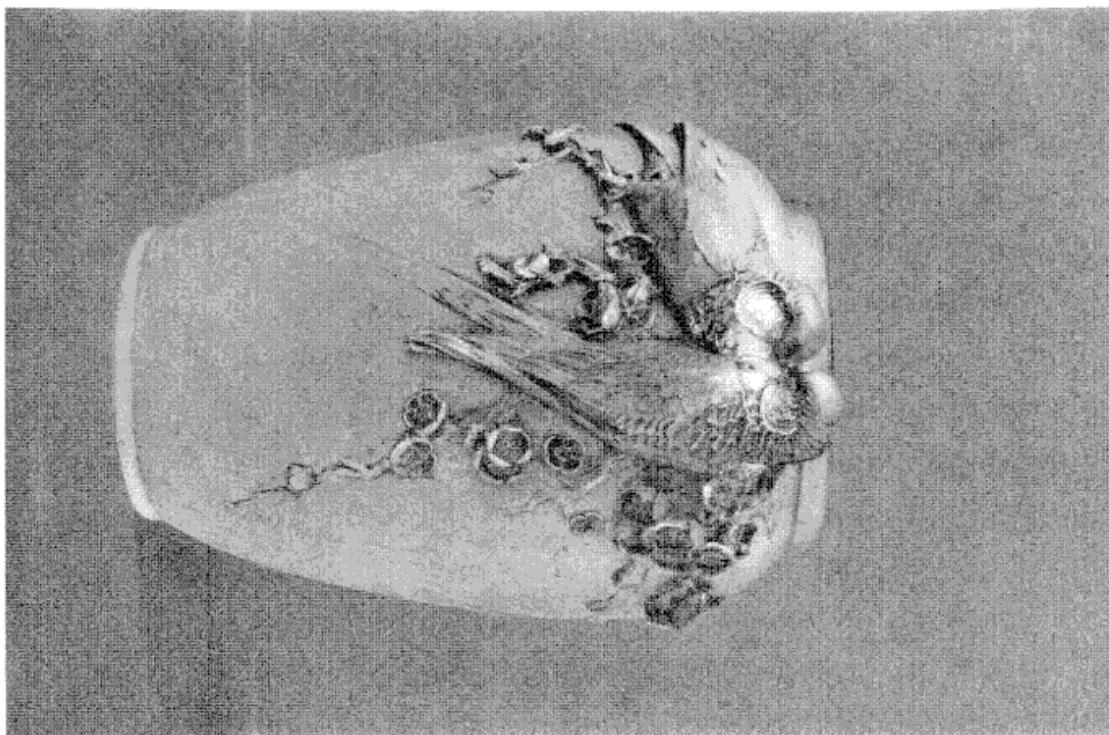
VERRE  
par DAUM.

Extr. de l'Art Décoratif français  
1918-1925,  
A. Lévy éd.

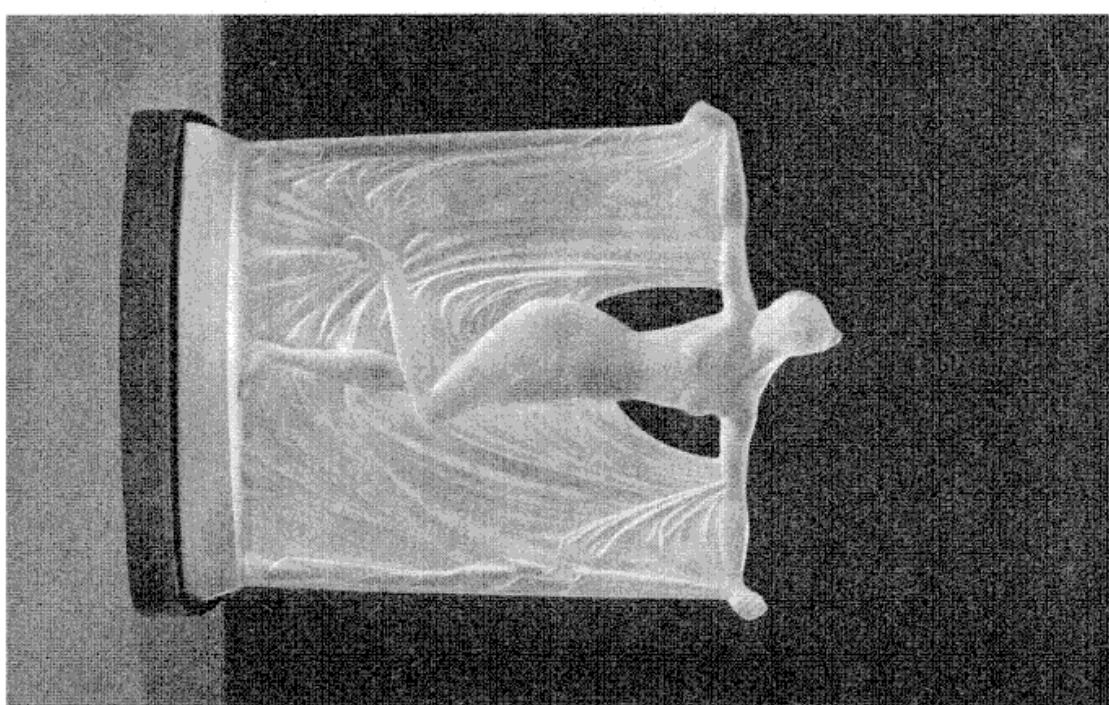
VASE  
(verre blanc gravé)

VASE  
(verre émaillé)  
par GOUPY.





« INSEPARABLES »  
verre en verre moulé (1923)



« SUZANNE AU BAIN »  
verre opalin (1922)





LAMPAS (*gross de Tours*)  
composé par COUDYSER (1917),

exécutés par CORNILLE & C°,

BROCATELLE  
composé par M. DUFRÈNE (1913),

Phot. DESBOUTIN



FRANCE.

PL. L.I.



PAPIER PEINT

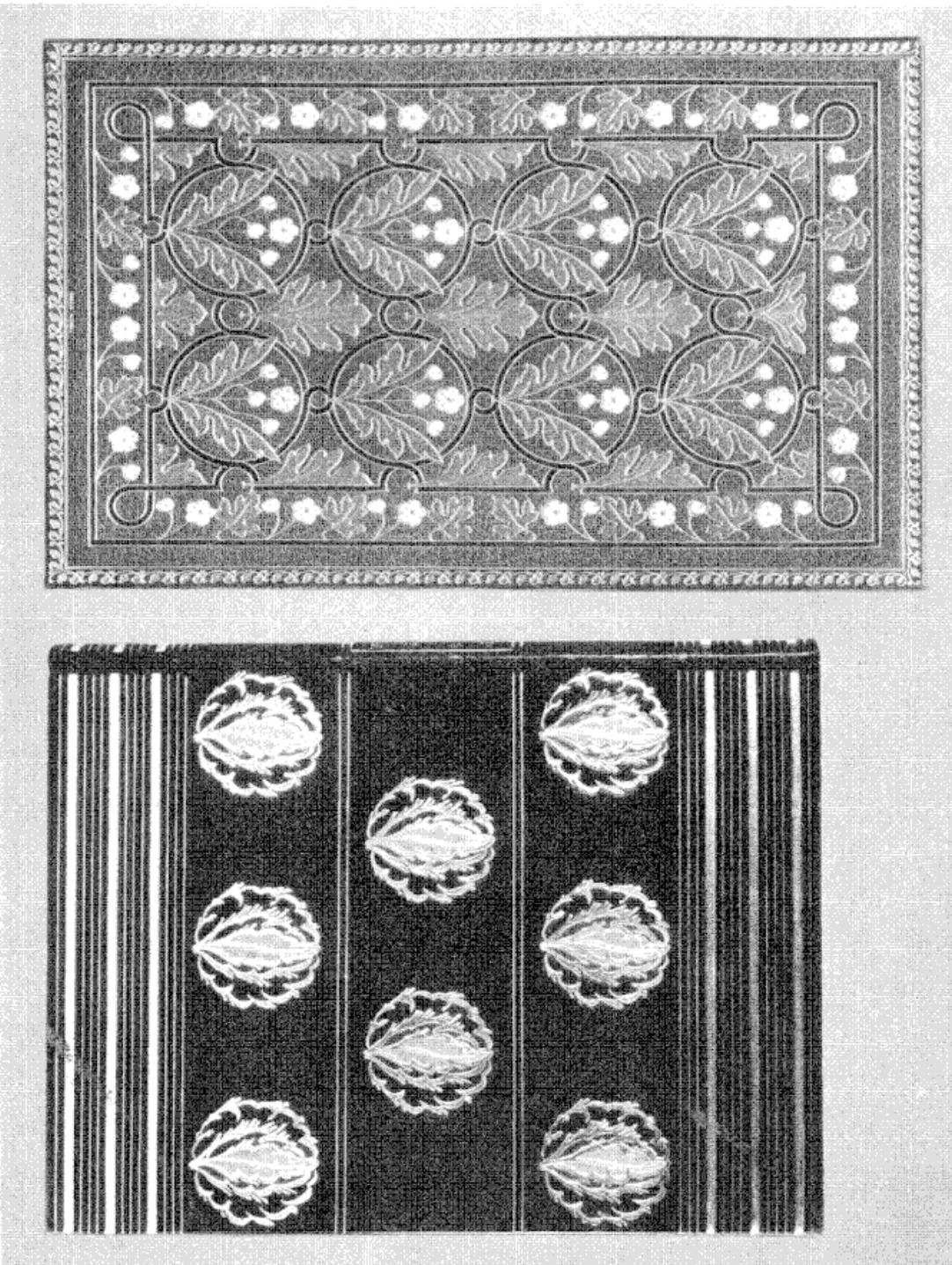
composé par P. FOLLOT,  
exécuté par Ch. FOLLOT (1923).

TOILE IMPRIMÉE

composée par M<sup>me</sup> DE ANDRAD<sup>A</sup>,  
exécutée par DUMAS (1922).

Phot. DESSOUTIN.



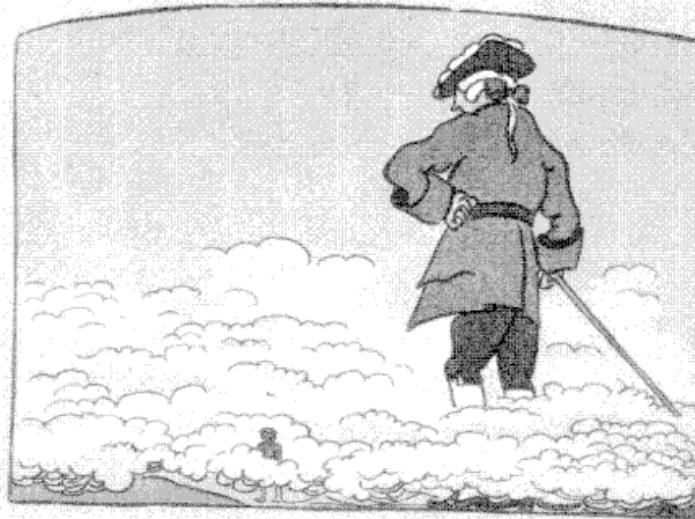


RELIURES

pour *« PARISIENS »*, d'H. Béraldi,  
par Marius MICHEL (1900).

pour *« COLETTE BAUDOCHE »*, de M. Barès,  
par R. KIEFER (1920).





IV

CE QUI LEUR ARRIVE  
SUR LE GLOBE DE LA TERRE

Après s'être reposés quelque temps, ils mangerent à leur déjeuner deux montagnes, que leurs gens leur apprêtrèrent assez proprement. Ensuite ils voulurent reconnaître le pays où ils

• 25 •

Voltaire : *MICROMÉGAS*.  
Illustration en couleurs par J. HÉMARD.  
R. KIEFFER éditeur.

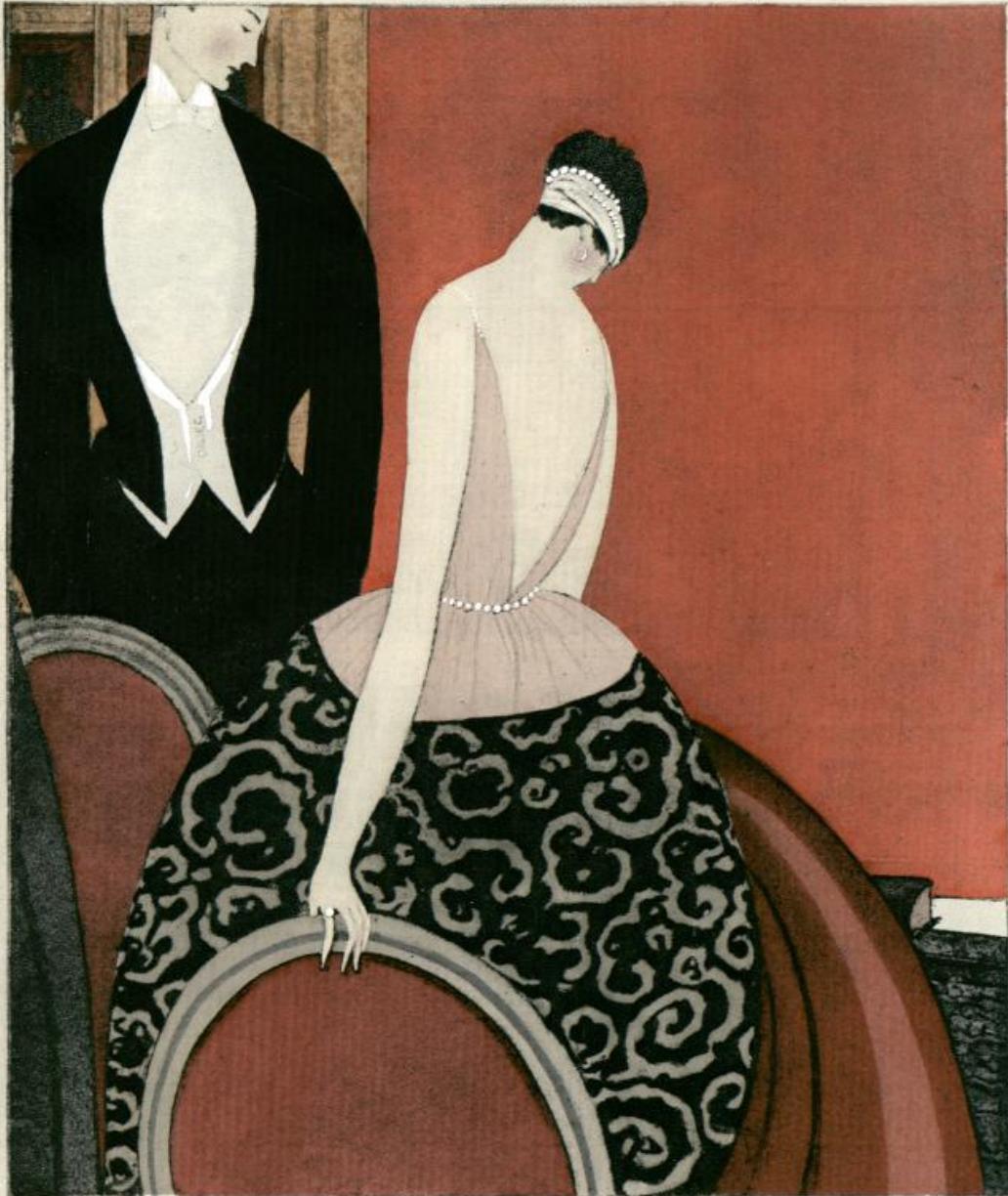


FRANCE.

PL. LIV.

# VOGUE

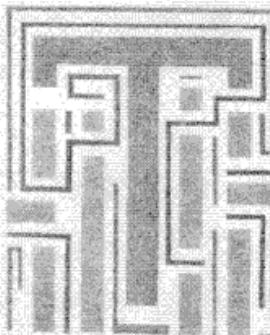
*Edition Française*



Phot. DESBOUTIN.

COUVERTURE POUR « VOGUE »  
par G. LEPAPE.  
Éditions CONDÉ NAST (1920).





OUT près de cette place folle, dans l'ombre des hautes murailles du palais d'El Bedi qui n'est plus qu'un immense espace vide, s'élève au milieu des orties une petite bâtie ruineuse. Oh ! ce n'est pas bien grand, cela ne tient pas beaucoup de place dans l'immense ville de boue sèche ! Mais sans doute faudrait-il aller jusque dans les cités légendaires de la Perse ou de l'Inde pour trouver rien d'aussi parfait, une réussite aussi heu-

J. & J. Tharaud : *MARRAKECH OU LES SEIGNEURS DE L'ATLAS.*

Illustration par A. SURÉDA, gravée sur bois par F. L. SCHMIED.

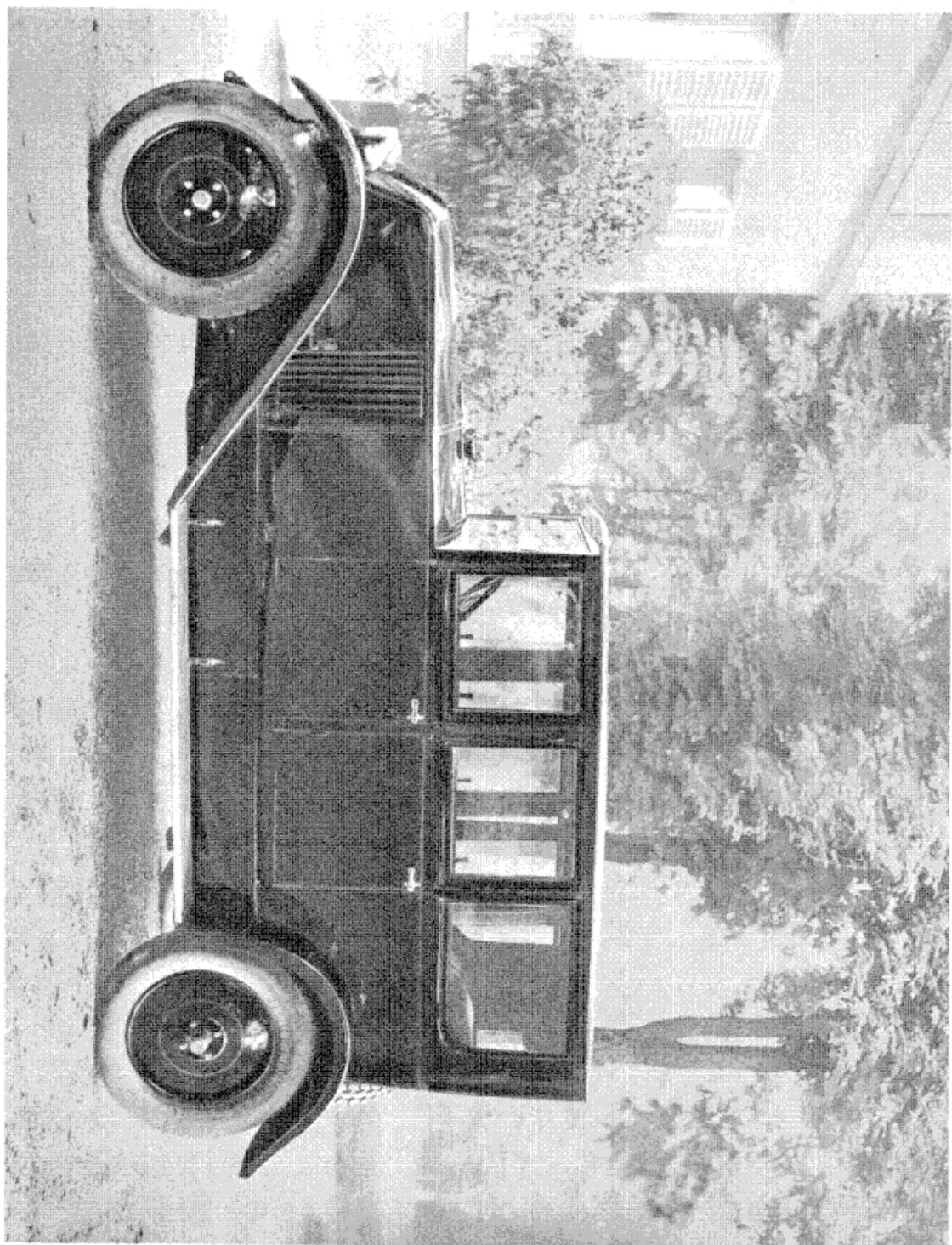
Lettrine & typographie composées par F. L. SCHMIED.

CERCLE LYONNAIS DU LIVRE éditeur (1924).



FRANCE.

PL. LVI<sub>4</sub>



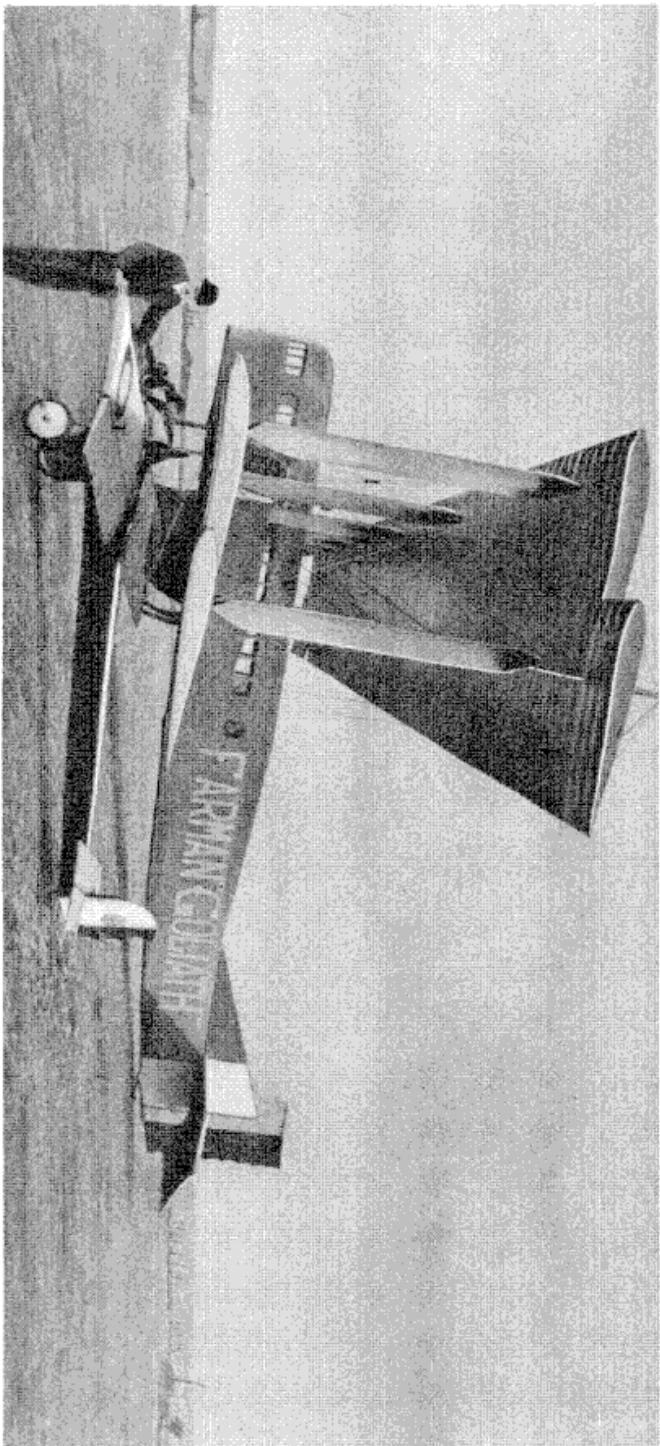
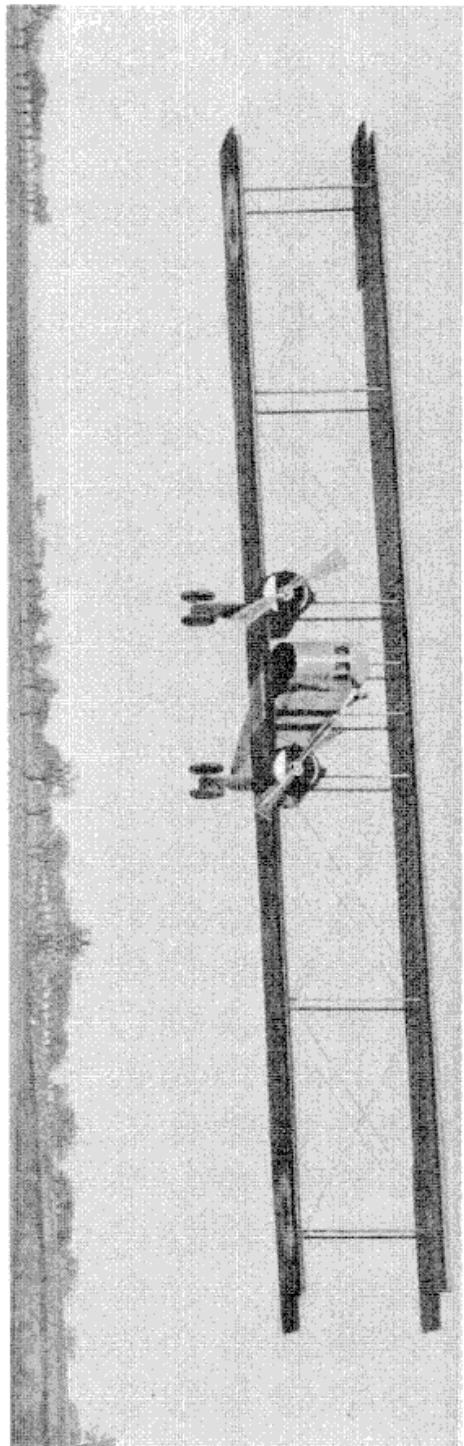
VOITURE AUTOMOBILE  
par RENAULT (1924).



AVIONS « LE GOLIATH », type F. 60,  
(deux moteurs Salmson de 260 C. V.)

et « LE MOUSTIQUE »  
par FARMAN.

Départ d'un Goliath pour Bruxelles (1919).



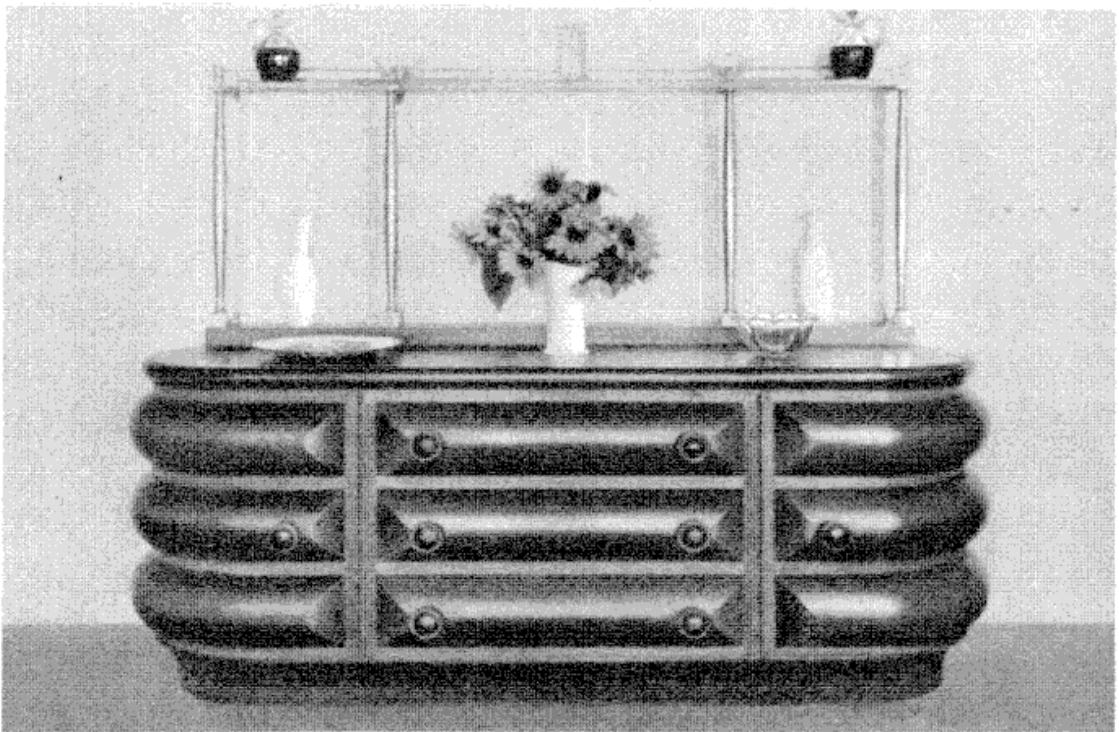
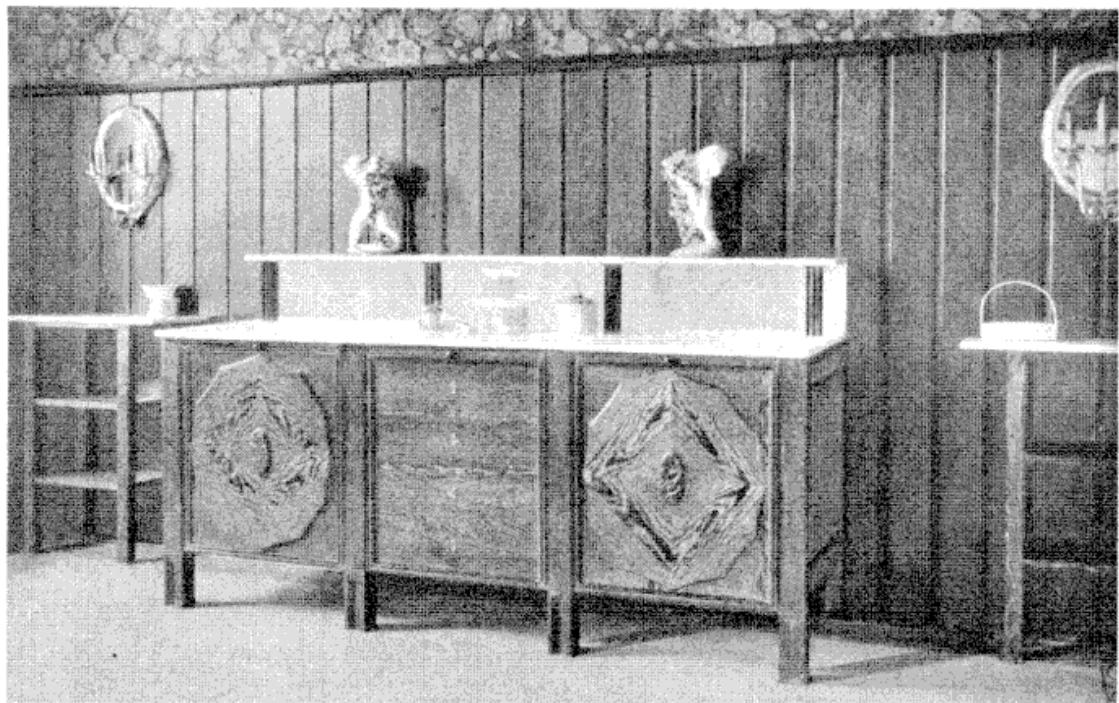




Extr. de l'Art Décoratif français,  
1918-1925,  
A. LÉVY éd.

*SALLE A MANGER*  
du Paquebot « Paris » (2<sup>e</sup> classes)  
composée par R. PROU.  
Compagnie Générale Transatlantique (1921).





Extr. de *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1913-1914.

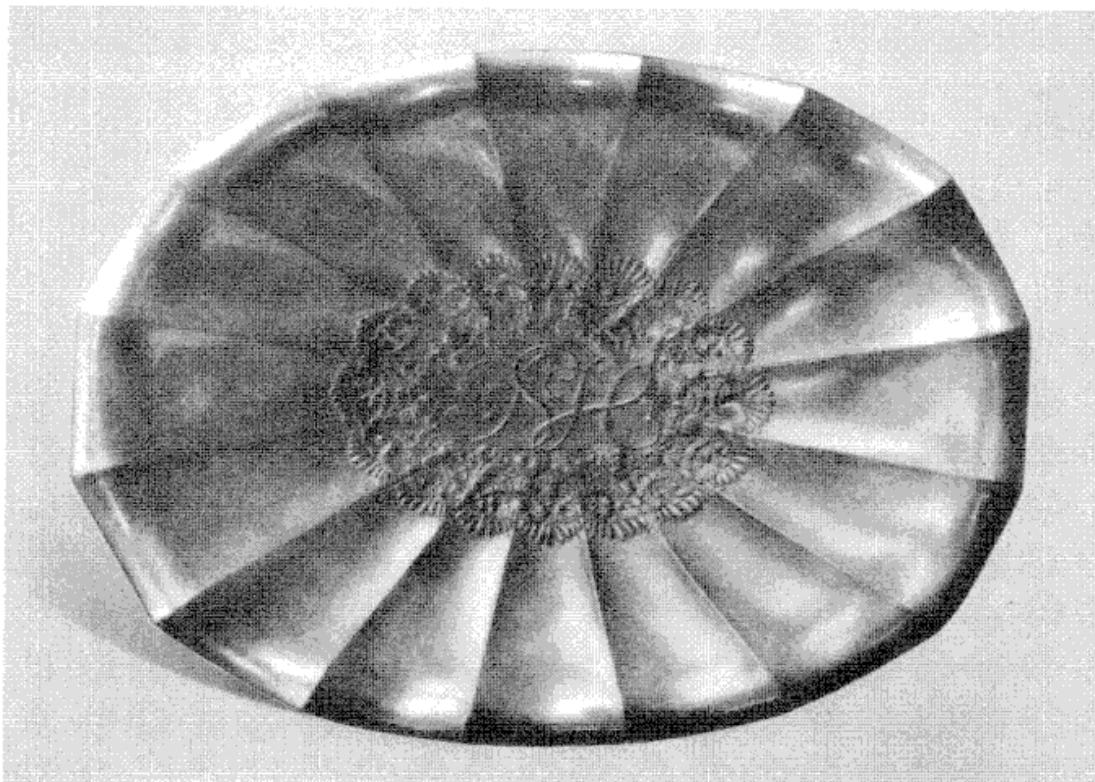
BUFFET  
par MARGOLD.

BUFFET  
par THIERSCH.



ALLEMAGNE.

PL. LX.



Extr. de *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1920.

VASE  
(bleu, noir & blanc)  
par LAÜGER.

COUPE  
(argent)  
par Tb. WENDE.



ALLEMAGNE.

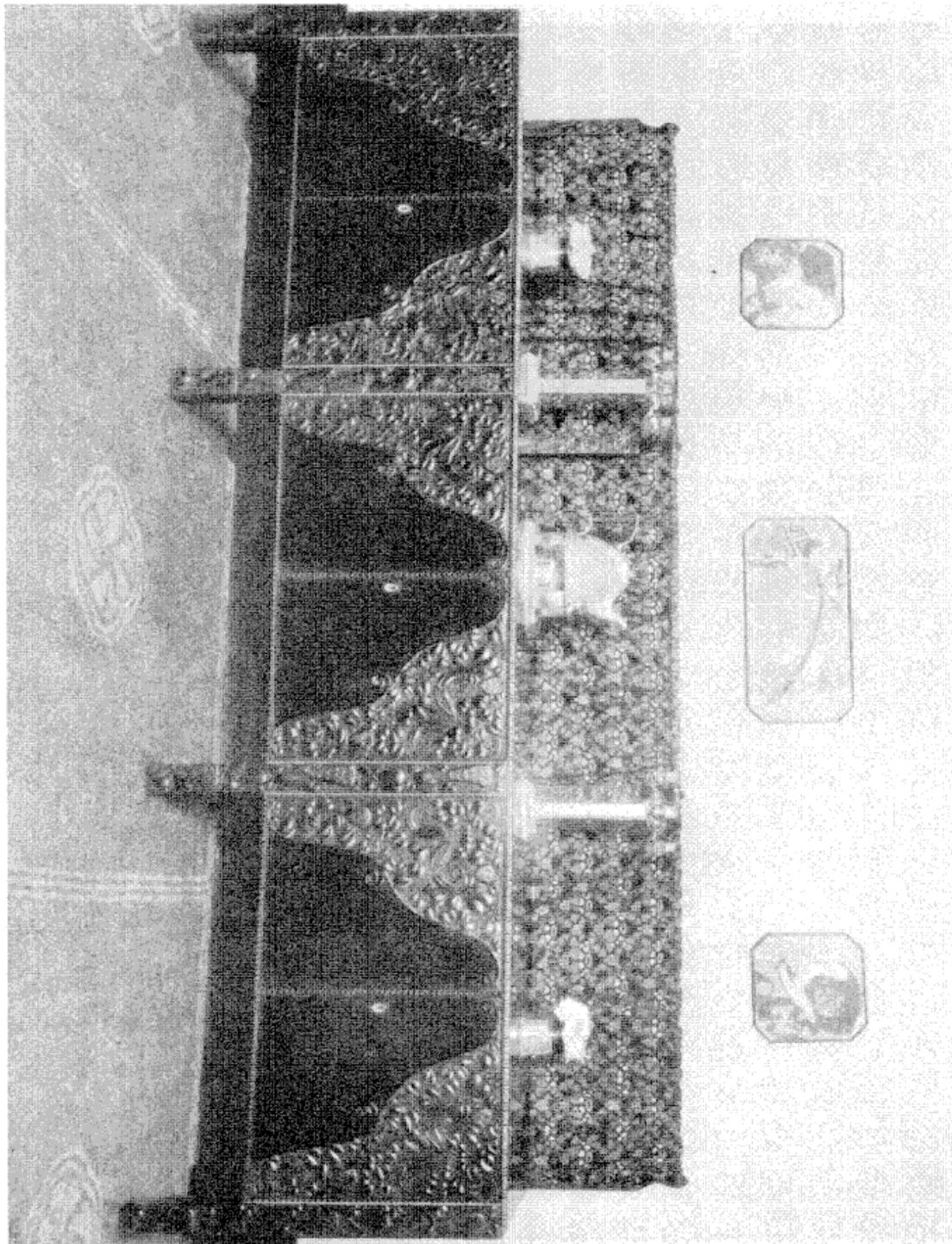
PL. LXI.



Extr. de *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1922

POUPÉES D'ÉTOFFE  
par Käte KRÜSE.

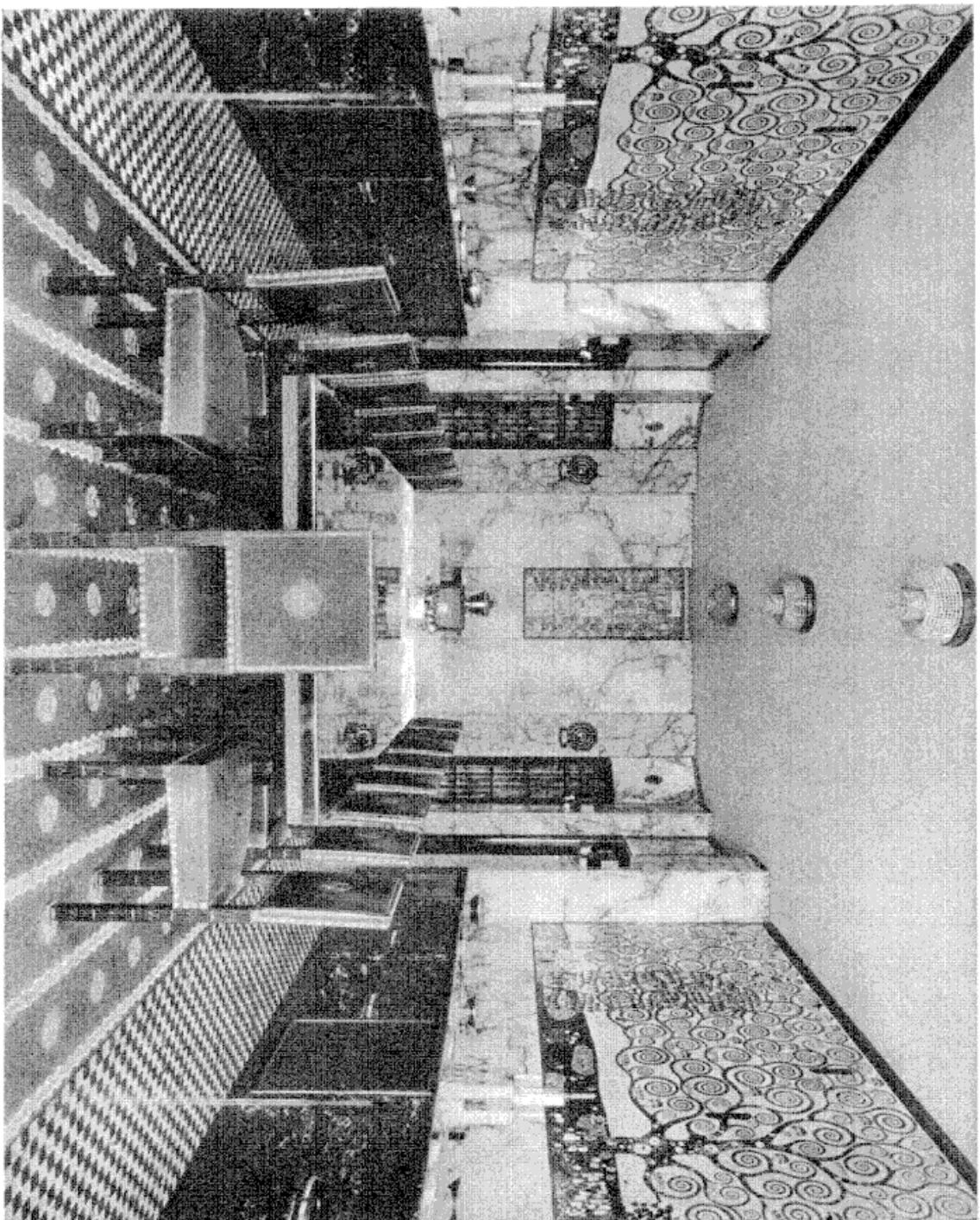




BUFFET SCULPTÉ  
composé par J. HOFFMANN,  
exécuté par J. SOULEK,

Extr. de *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1912-1913.





Pl. 10. DUQUINNE.  
Extr. de l'Architecte, 1924.  
A. Lévy éd.

SALLE A MANGER  
d'un Hôtel particulier à Bruxelles  
par J. HOFFMANN (1907).



AUTRICHE.

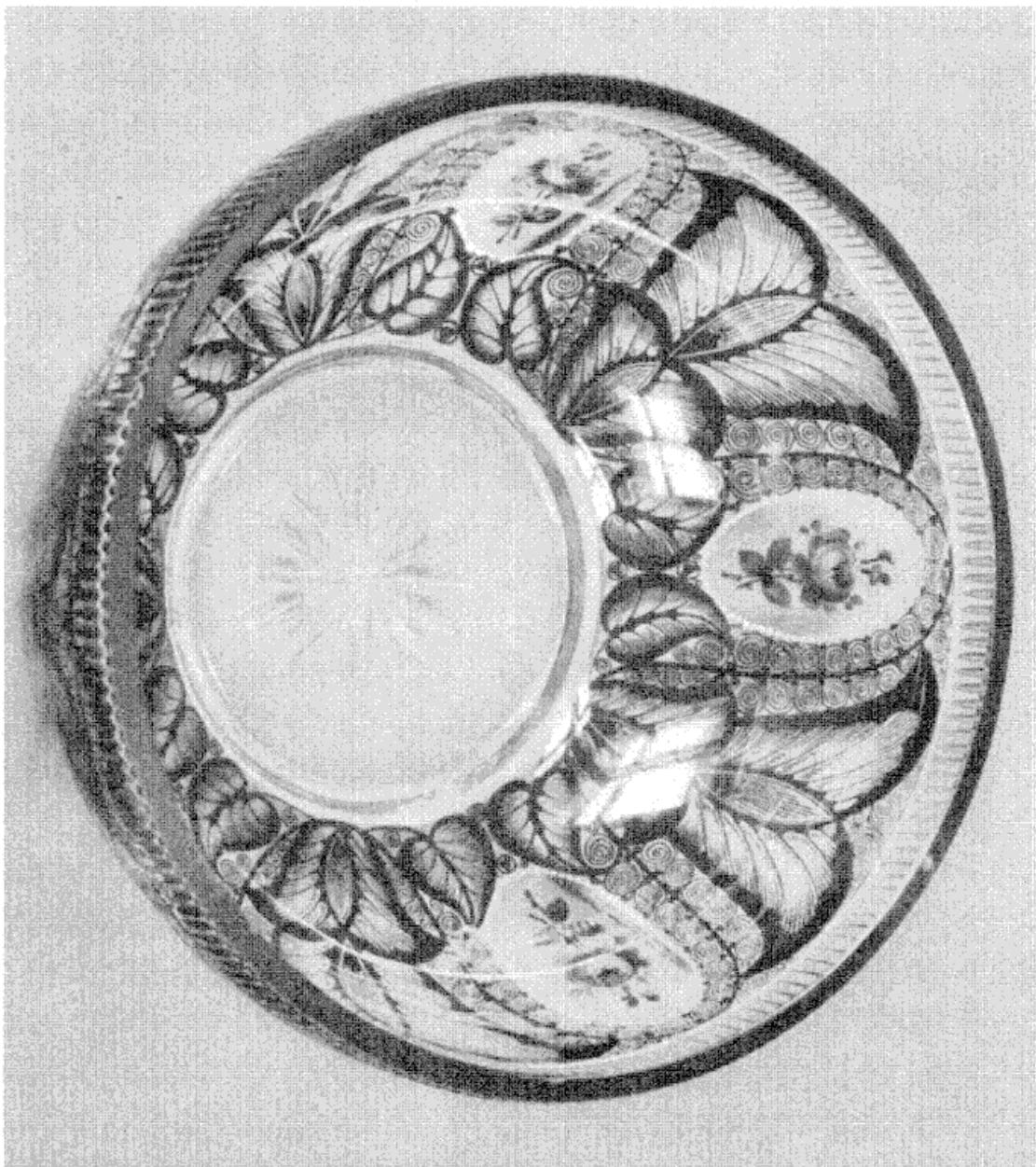
PL. LXIV.



Extr. de *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1920-1924.

BOÎTE  
(argent)  
par D. PECHE.

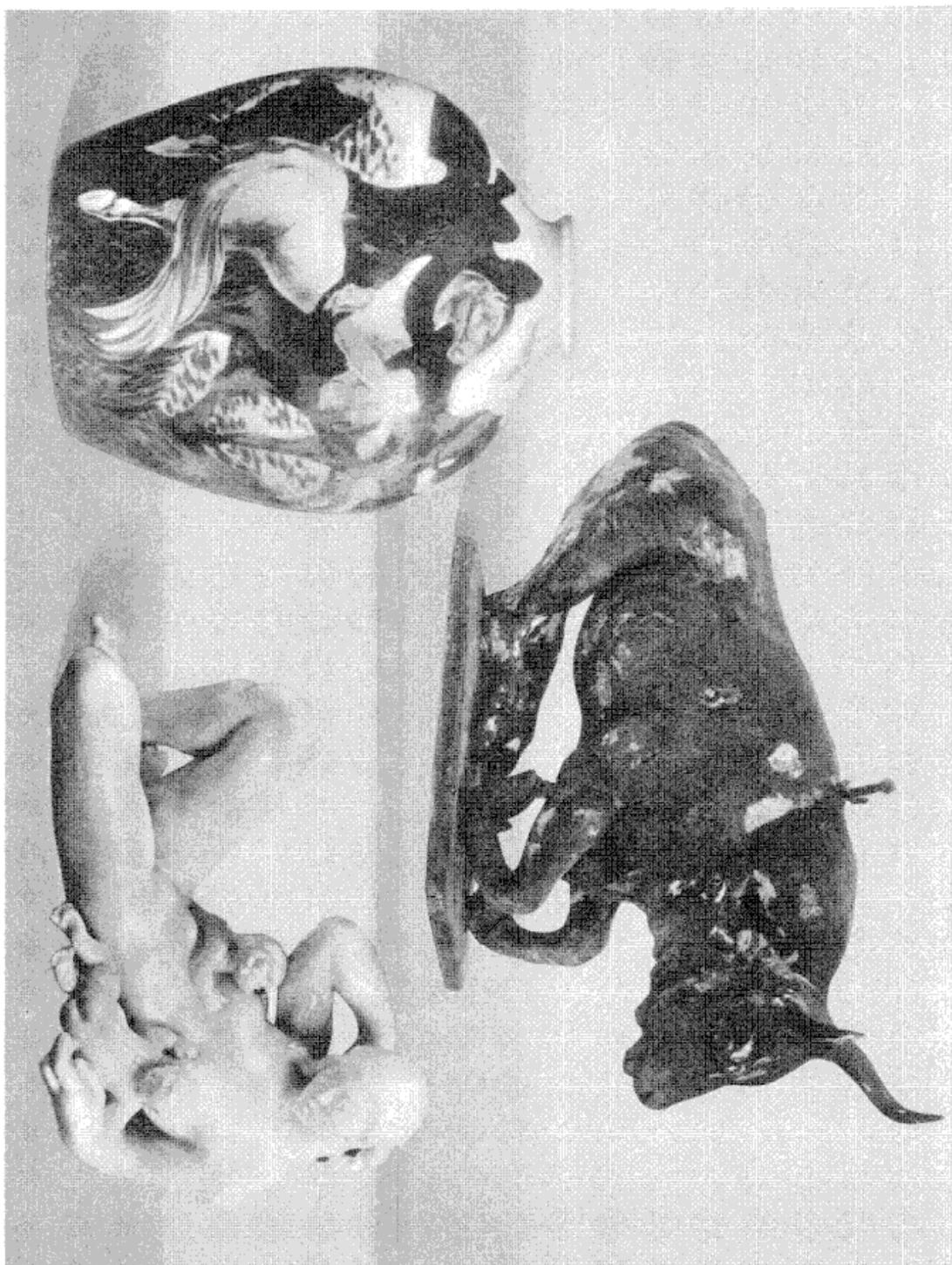




Extr. de *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1915-1916.

COUPE  
(cristal poli, dessin gravé, décor peint)  
par CONRAD & LEIBSCH.





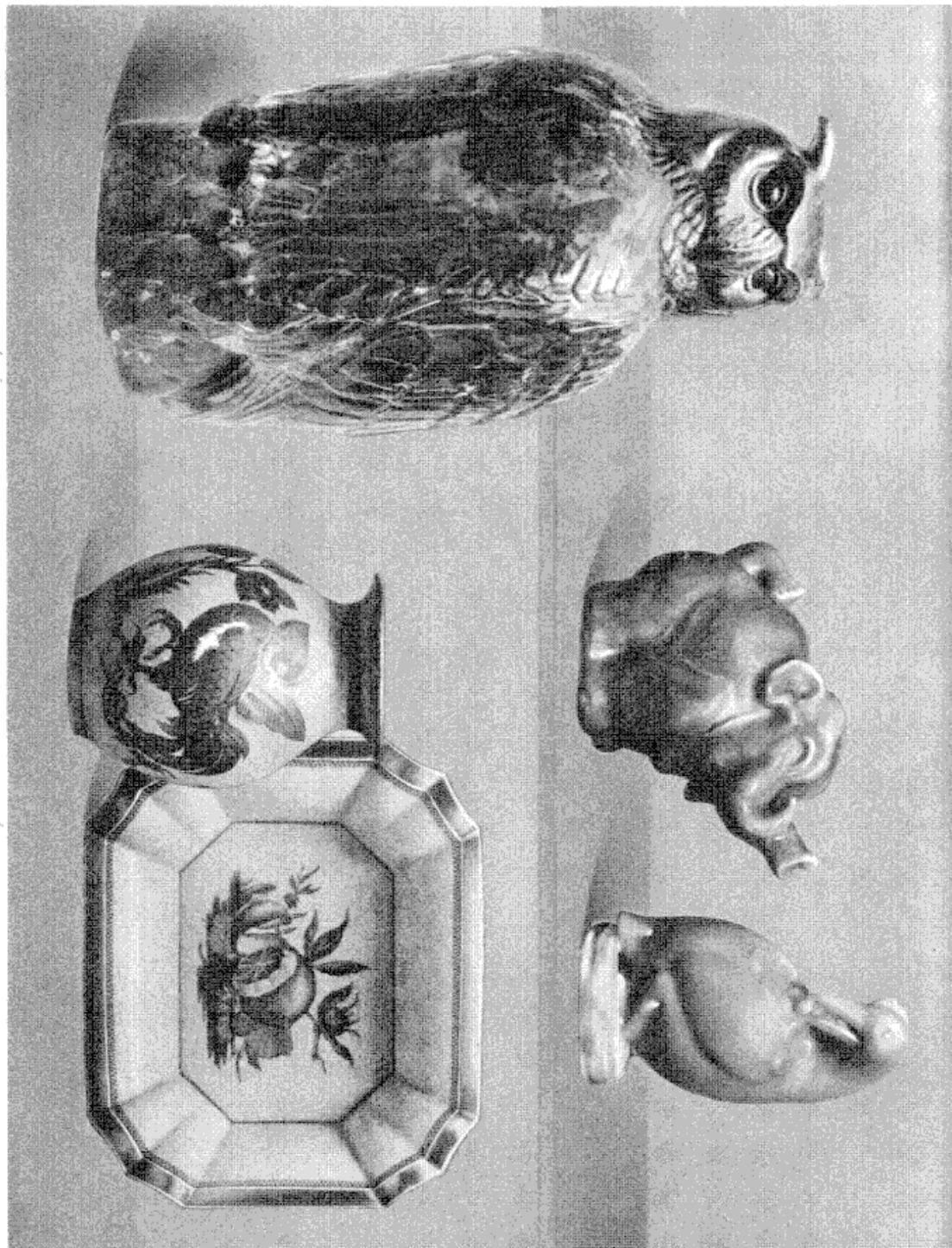
«TAUREAU MOURANT»  
(roche céramique)  
composé par Jean GAUGUIN,

«AMPHITRITE»

surtout de table (porcelaine blanche)  
composé par Kai NIELSEN,

«LES VIKINGS»  
vase (décor sous émail)  
composé par Wald. JORGENSEN,  
exécuté par BING & GRÖNDHAL.





ÉLÉPHANT

(céladon craquelé)  
composé par K. KYLM,

HIBOU

(céladon craquelé, décor sur émail)  
composé par K. KYLM,  
(grès)  
composé par T. IDEMAND,

PÉLICAN

(céladon)  
composé par H. HANSEN,

VASE

(porcelaine craquelée, décor sur émail)  
composé par T. IDEMAND,  
(porcelaine craquelée, décor sur émail)  
composé par T. B. OLSEN,  
exécutés par la MANUFACTURE ROYALE DE PORCELAINES DE COPENHAGUE.



ESPAGNE.

PL. LXVIII.



**COMPAÑIA DRAMATICA  
G. MARTINEZ SIERRA  
PRIMERA ACTRIZ  
CATALINA BARCENA**

Extr. de *Un Teatro de Arte en España, 1917-1925.*

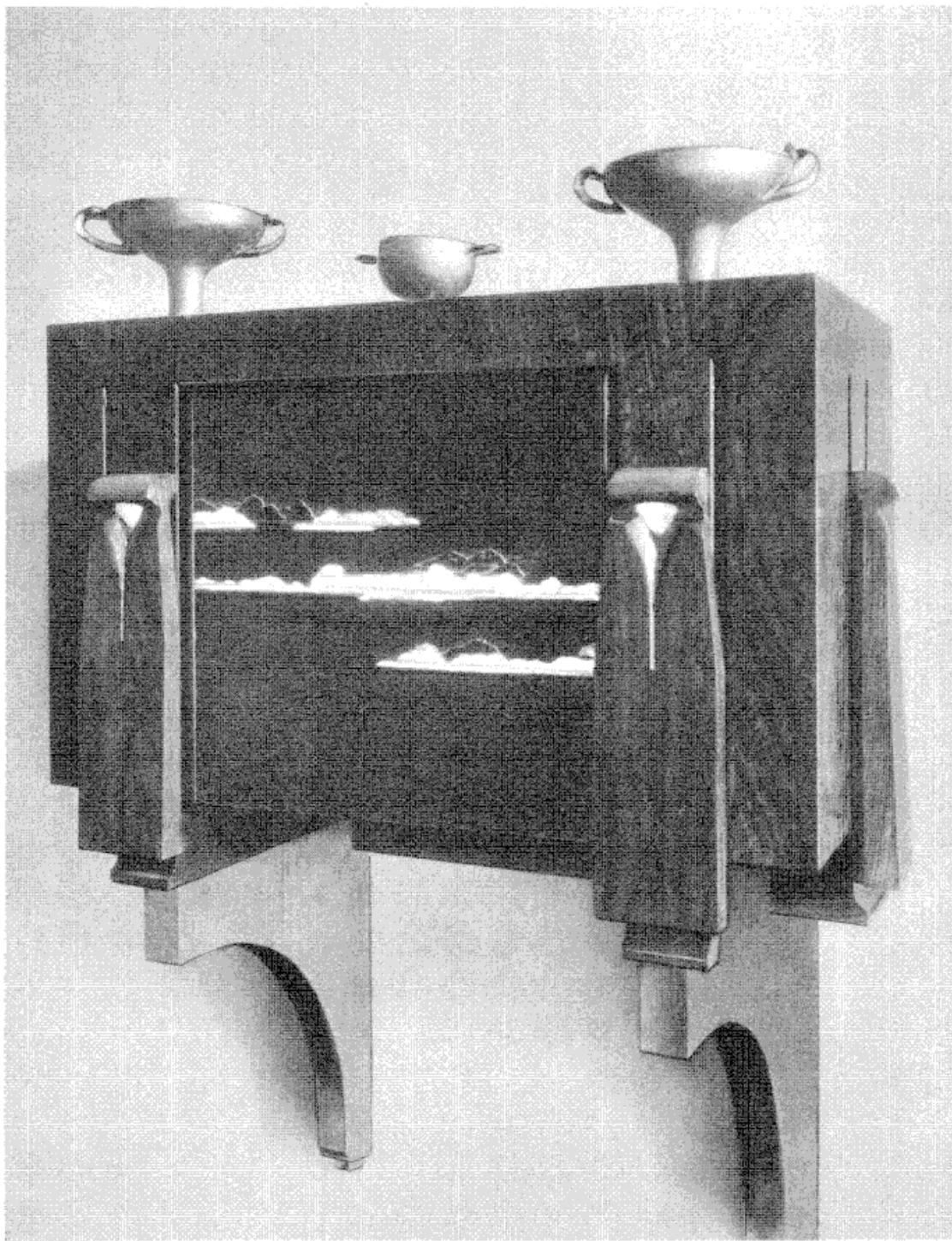
**PROGRAMME**

*pour la Compañía Dramática G. Martínez Sierra  
par FONTANALS.*



ITALIE.

PL. LXIX.



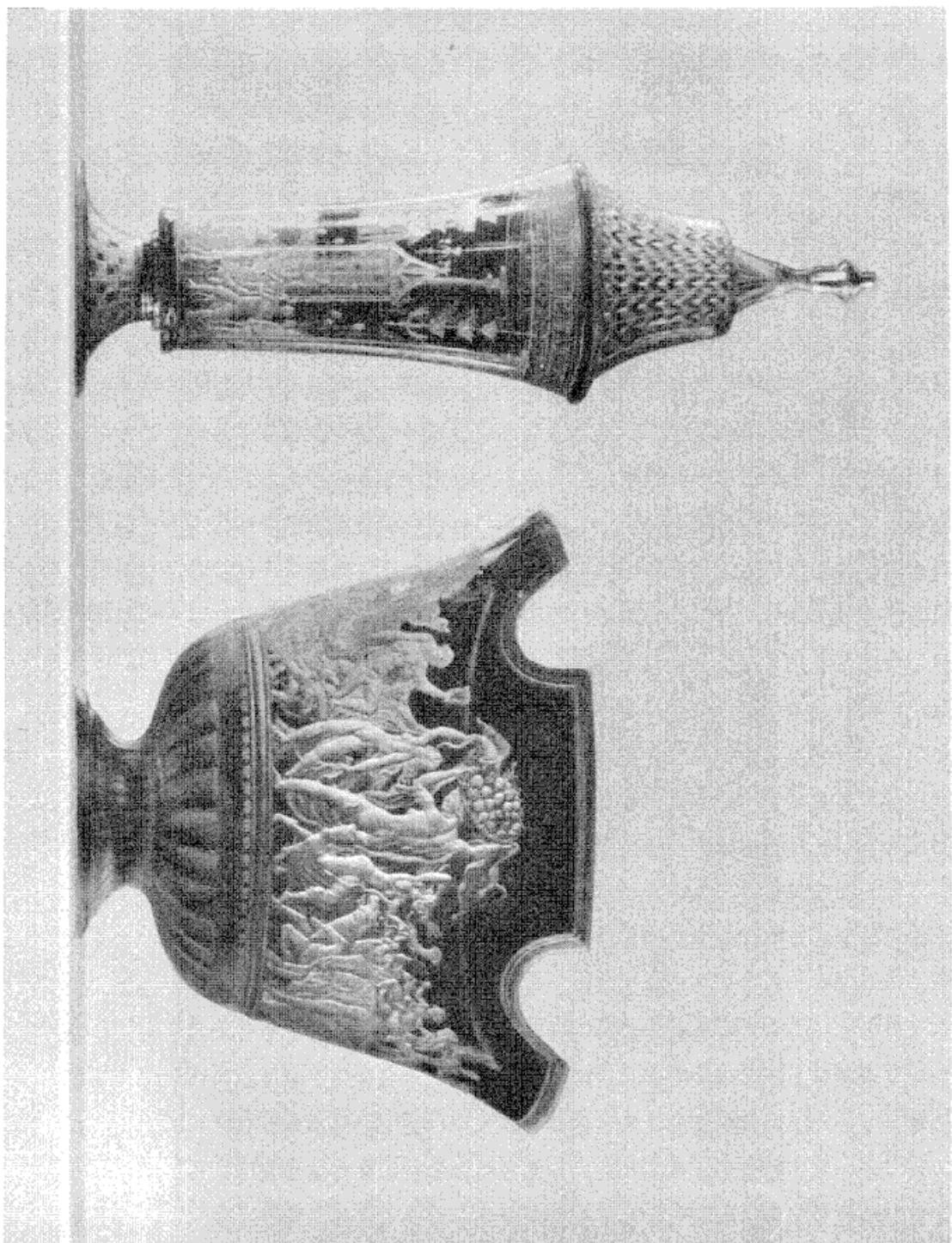
Phot. CATAGUERI.

COFFRET  
(décor en ivoire)  
par CAMPBELLOTTI.



SUÈDE.

Pl. LXI.

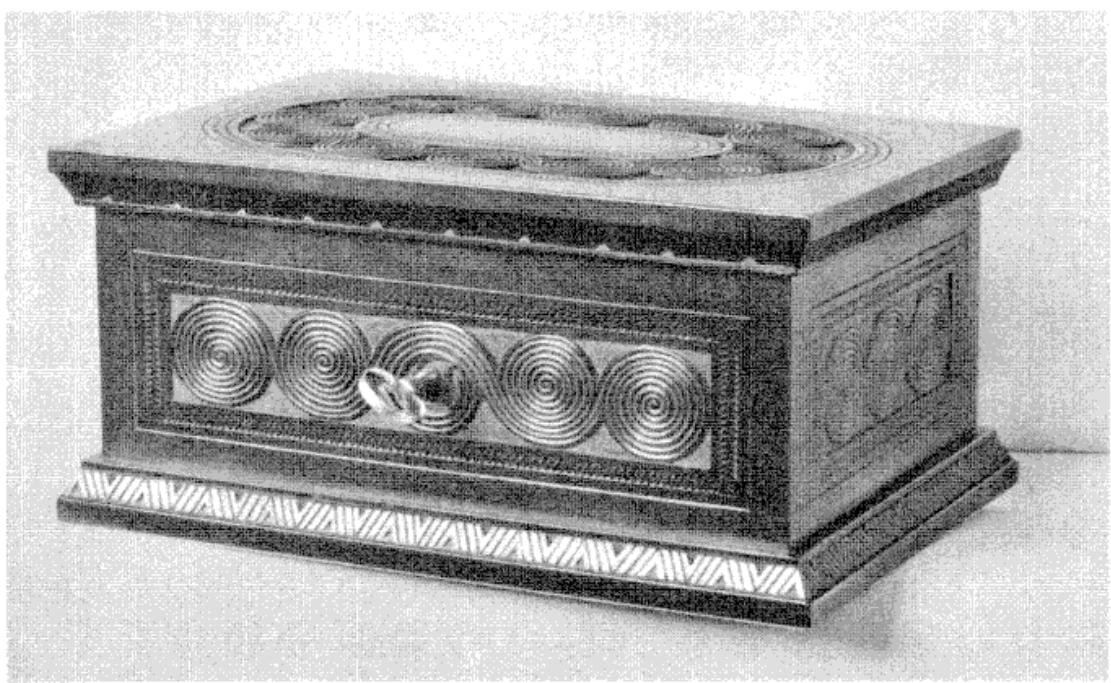


VASES

(cristal gravé)  
par  
ORREFORS BRÜK.

Phot. WINELIS ATELÉ.





BOITE A CIGARETTES

(érable)

COFFRET

(poirier)

par S. SABLJAK (1922).



# PLANCHES

---

## PARURE





## L'HEURE DU THÉ

Manteau de fourrure, de Jeanne LANVIN

*Gazette du Bon Ton.*

N° 7. — Planch. 41

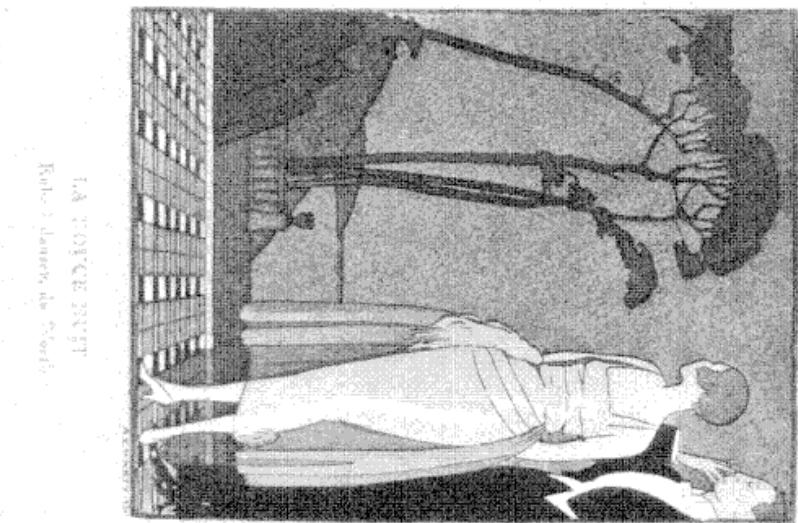
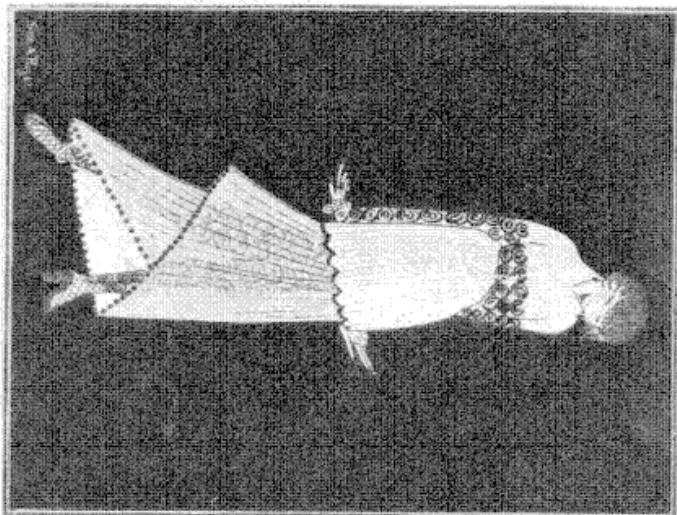
Phot. DESBOUTIN.

## MANTEAU

par Jeanne LANVIN.

Illustration pour la *GAZETTE DU BON TON*  
par BENITO (1920).





Phot. DESBOUTIN.

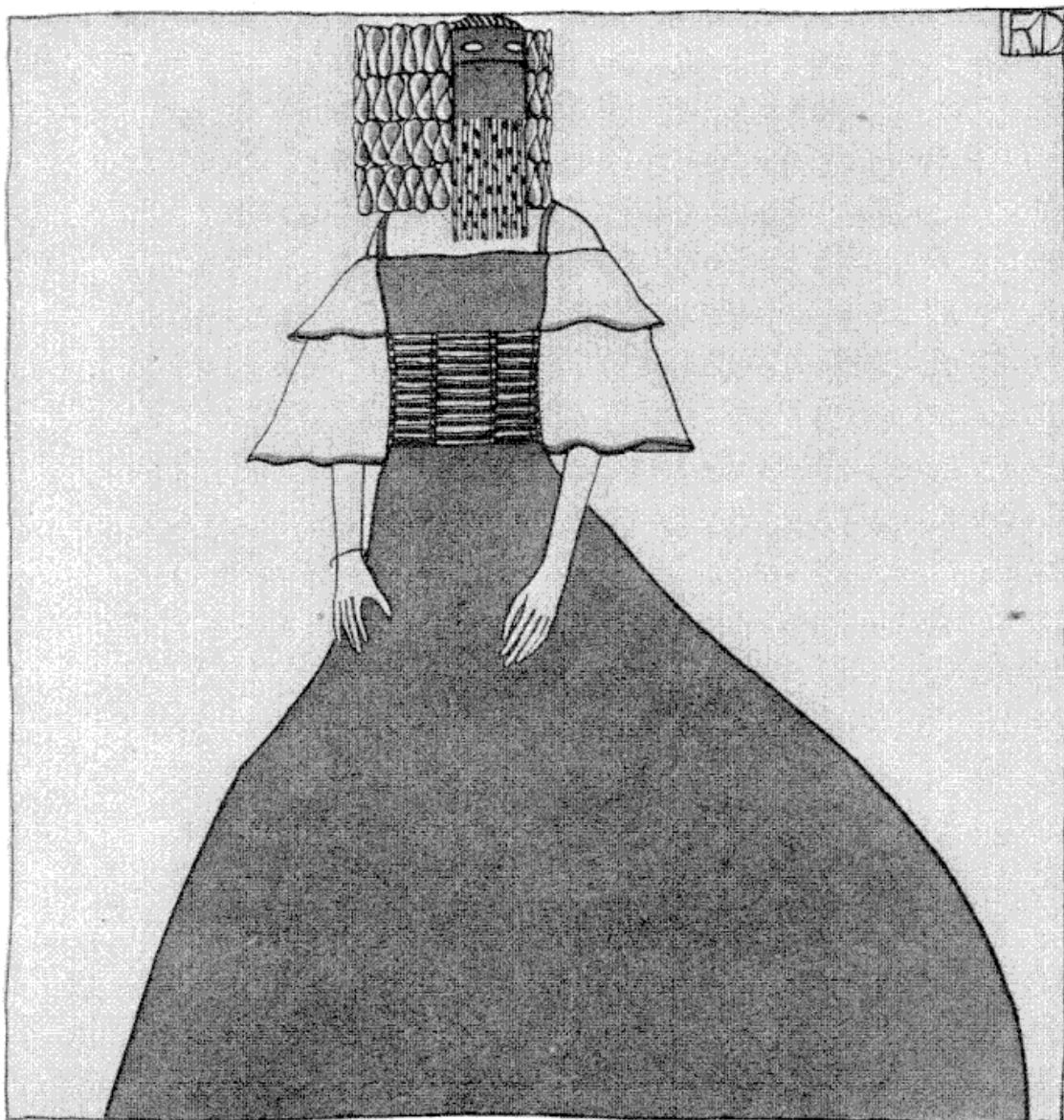
« SALOMÉ »  
robe du soir par Paul POIRET.  
Illustration pour la GAZETTE DU BON TON  
par S. A. PUGET (1914).

« LA DOUCE NUIT »  
robe de bal par WORTH.  
Illustration pour la GAZETTE DU BON TON  
par A. MARTY (1920).



ALLEMAGNE.

PL. LXXIV.



Extr. de *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1909-1910.

DESSIN POUR UN DOMINO  
par DIVEKY,



## PLANCHES

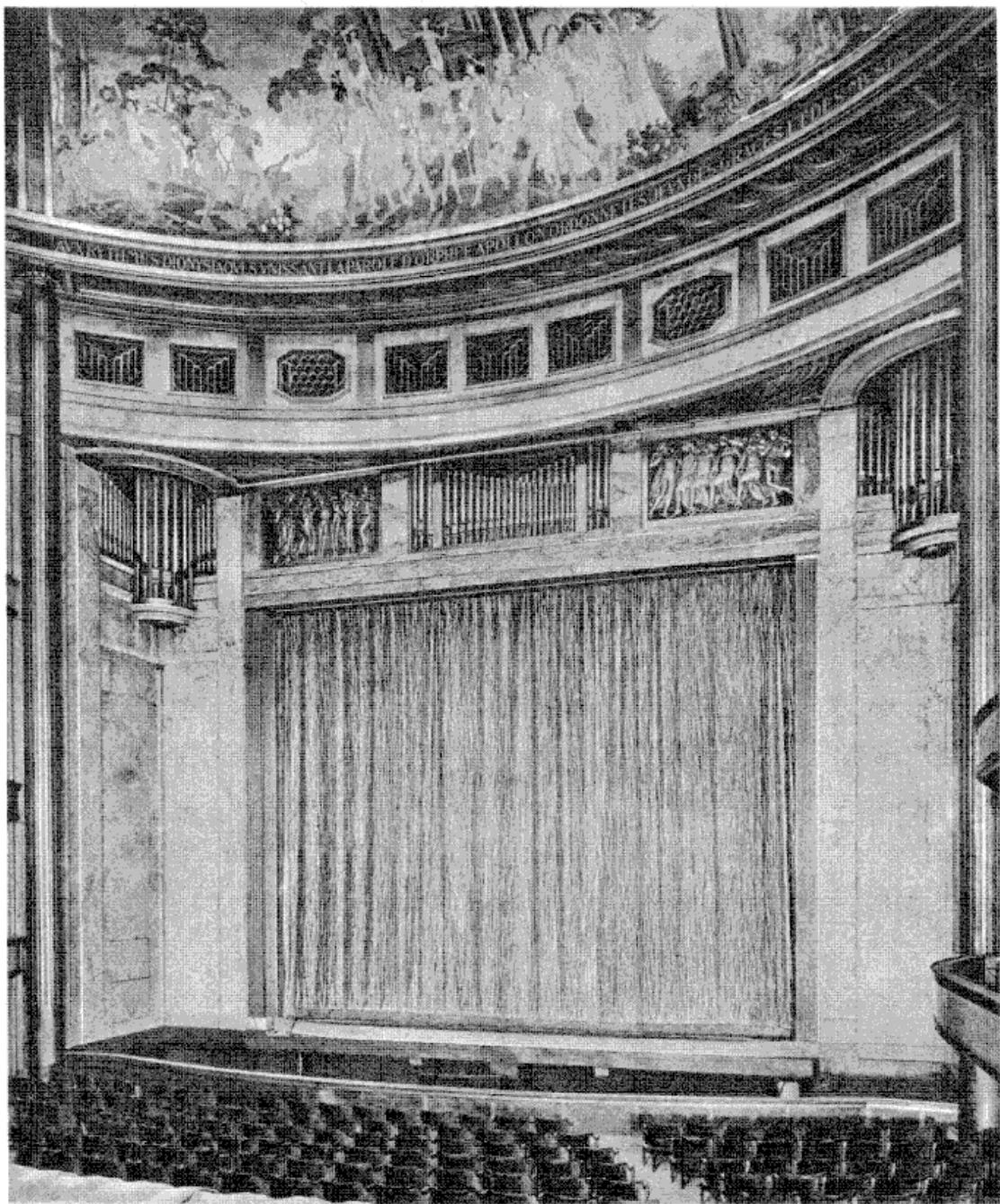
---

THÉÂTRE ET CINÉMATOGRAphe



FRANCE.

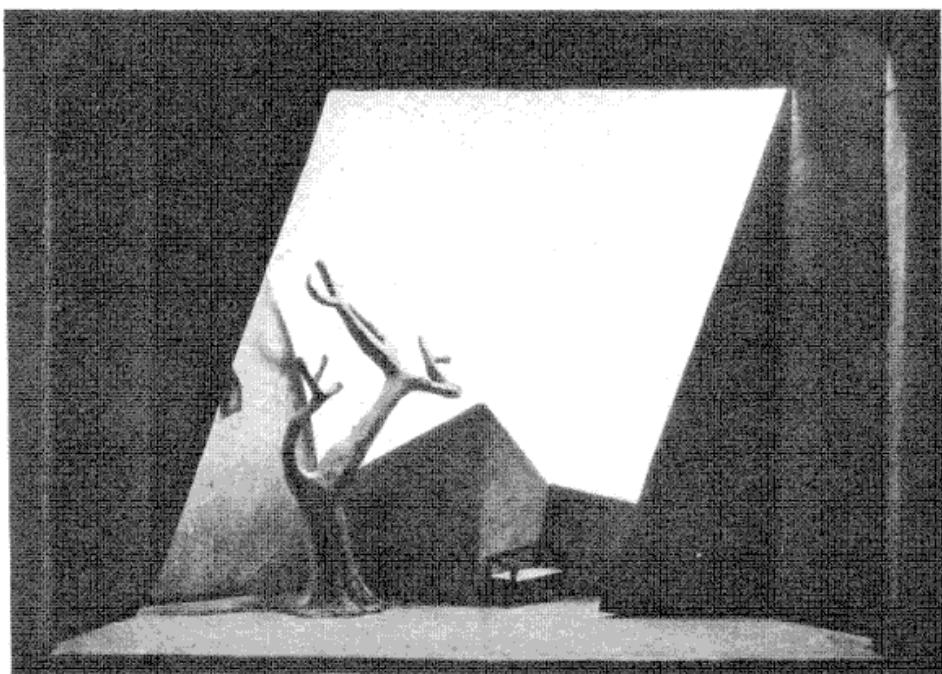
PL. LXXV.



Phot. CHEVOJON.  
Extr. de l'Architecte, 1913,  
A. Lévy éd.

THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES A PARIS  
par A. & G. PERRET (1911).



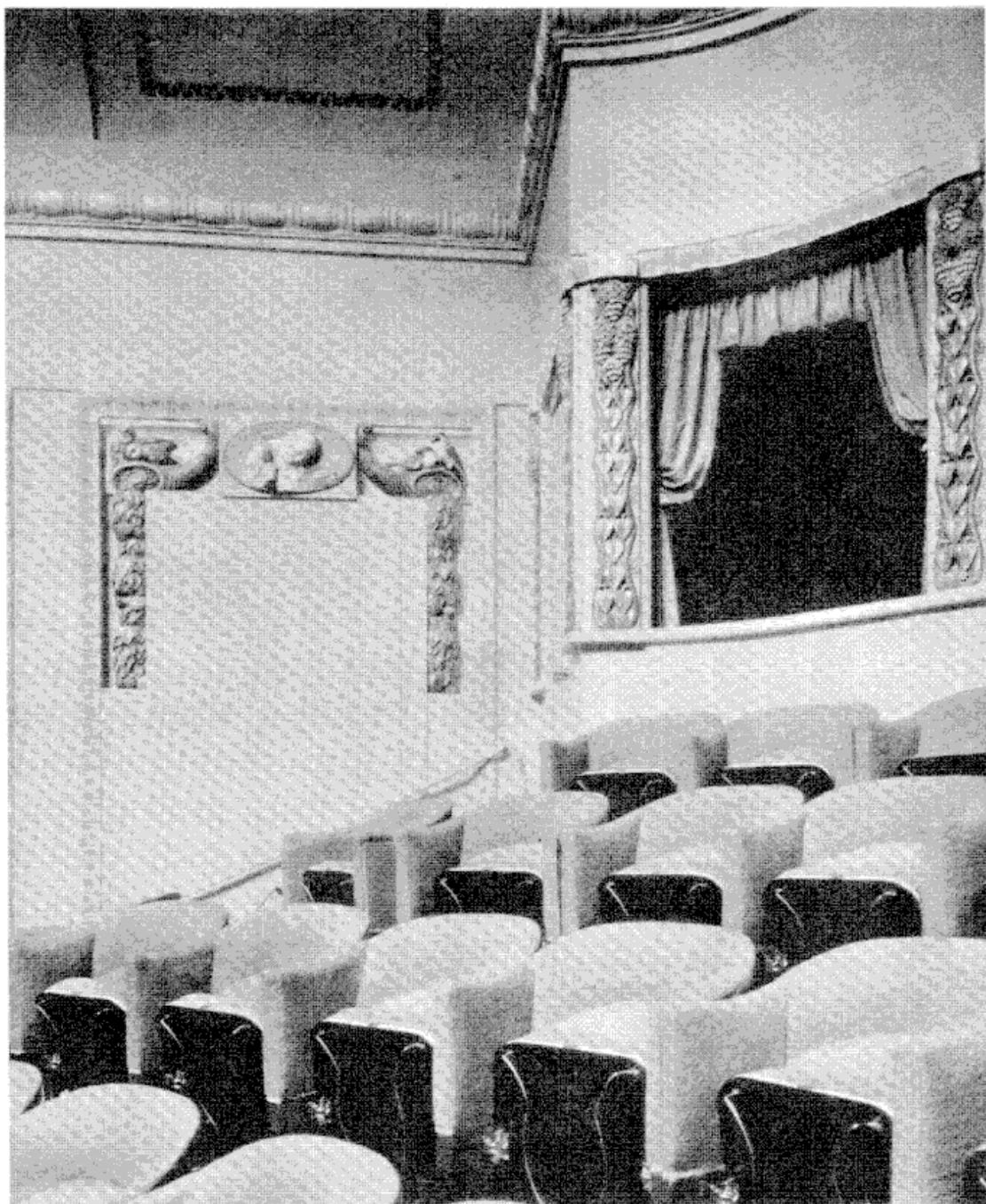


Phot. Marc VAUX.  
Phot. L'ILLUSTRATION.

MAQUETTE DE DÉCOR  
pour « *L'Homme et ses Fantômes* », drame de H. R. LENORMAND,  
par W. FUERST,  
Théâtre National de l'Odéon (1924).

DÉCOR  
pour « *Le Vertige* », film de M. LHERBIER,  
par MALLET-STEVENS (1925).





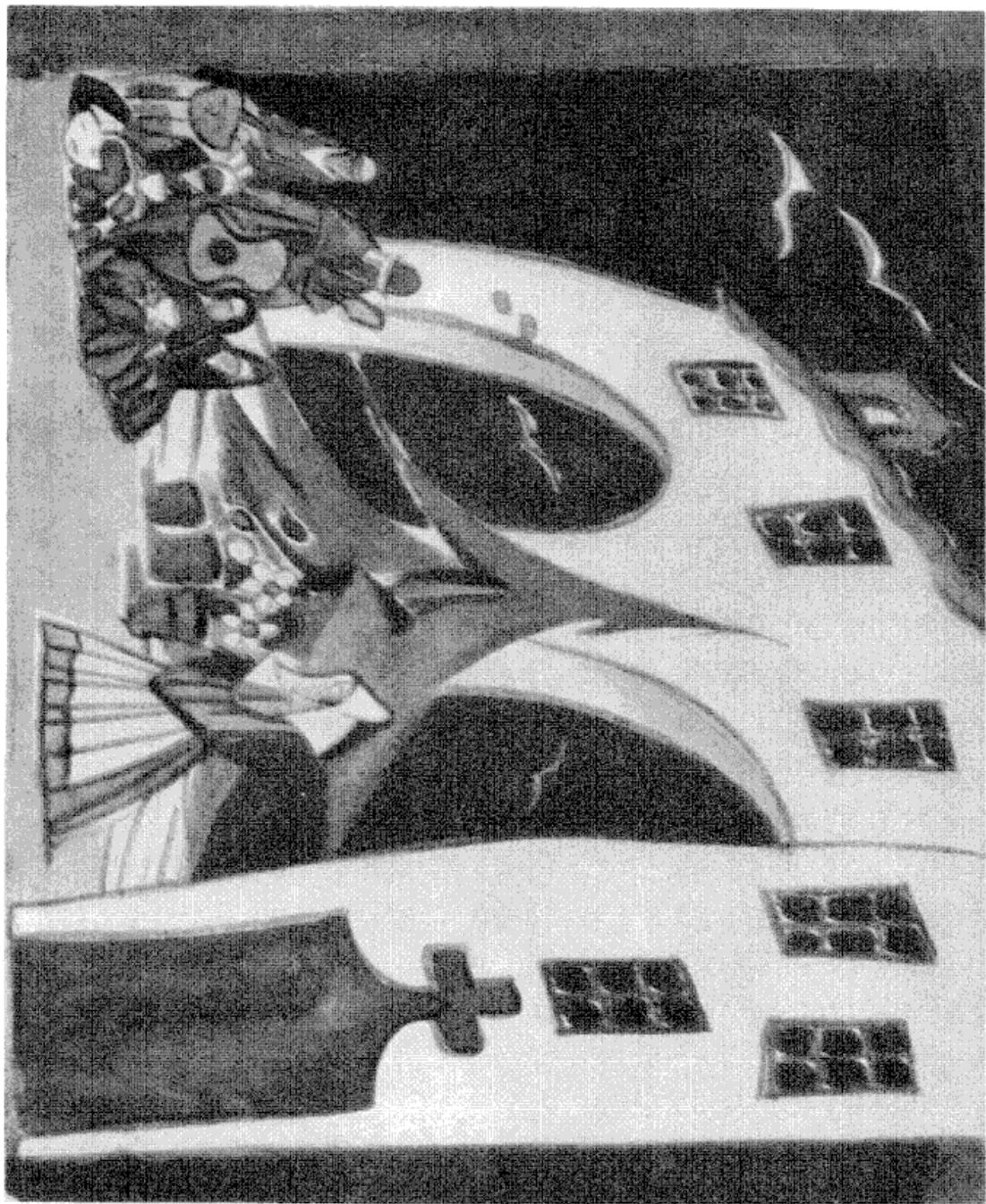
Extr. de *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1913.

SALLE « KINO-NOLLENDORF »  
par KAUFMANN.



ESPAÑA.

PL. LXXVIII.



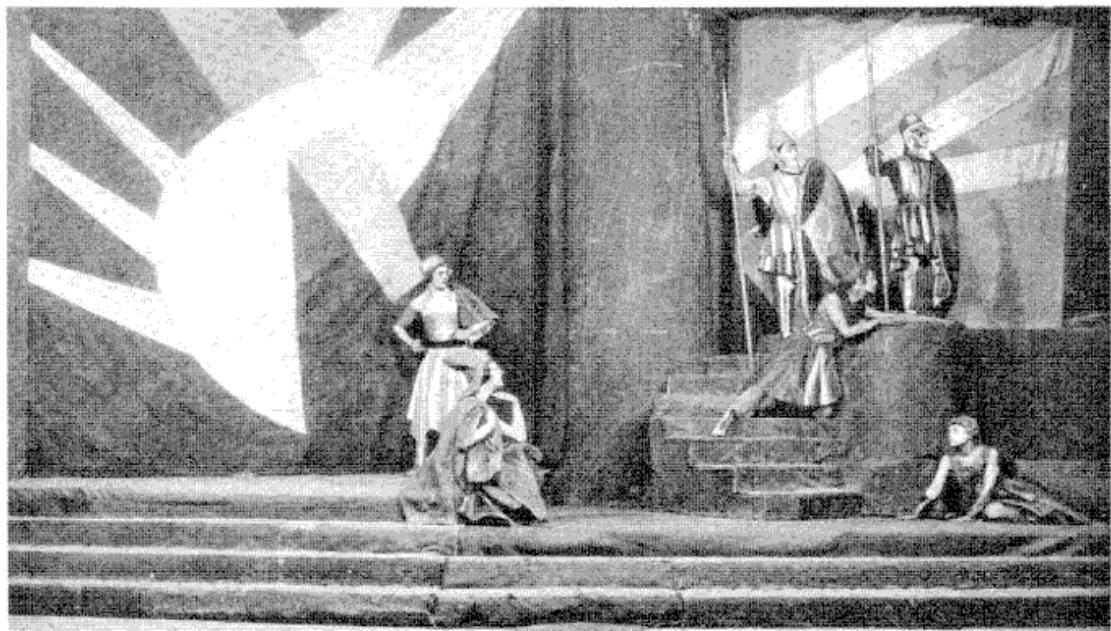
Extr. de *Un Teatro de Arte*  
en España.

DÉCOR  
pour « *La Linterna Mágica* »  
par BARRADAS.



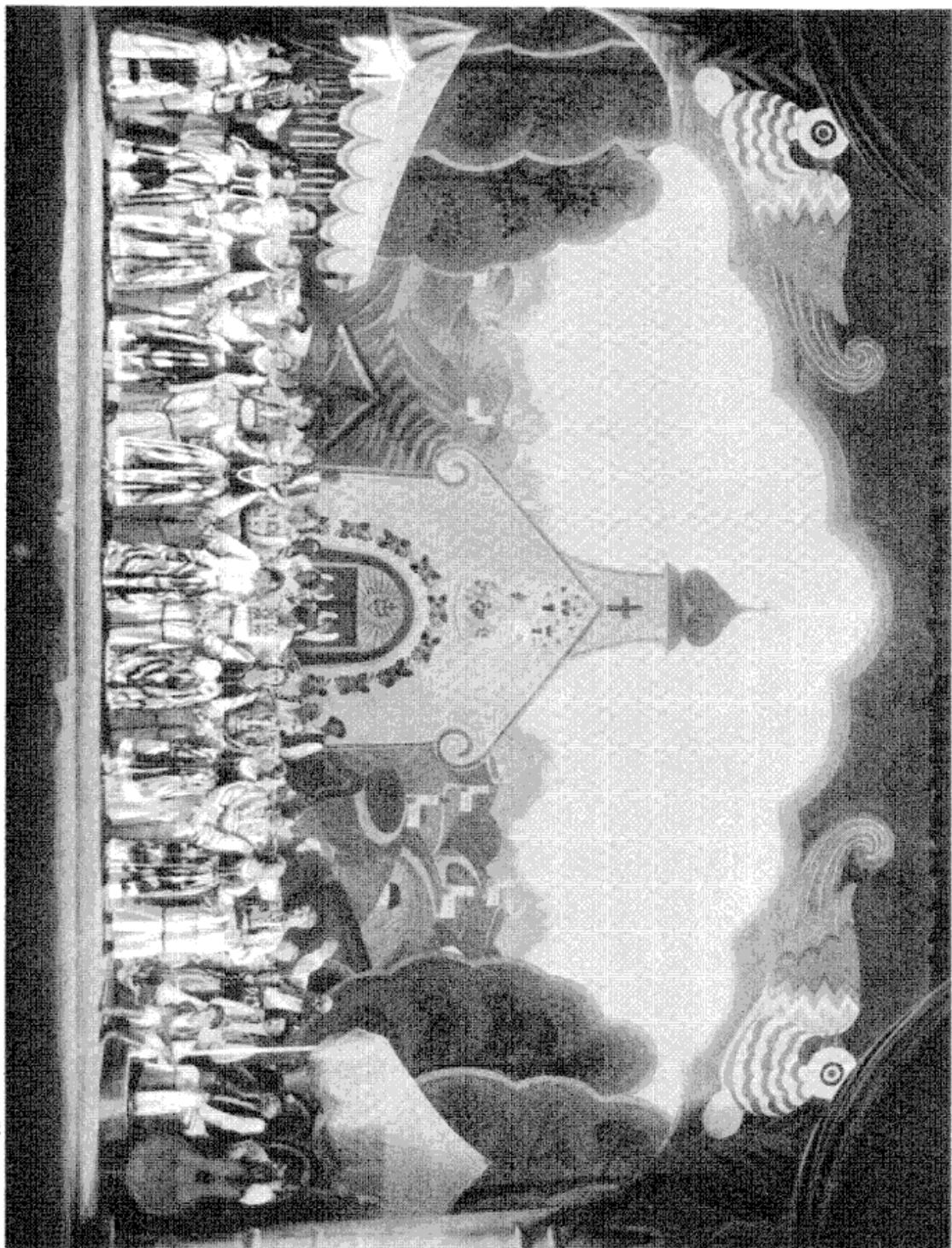
U. R. S. S.

PL. LXXIX.



DÉCORS ET MISES EN SCÈNE  
pour «Salomé» d'Oscar WILDE,  
Scènes 1 & 2,  
au Théâtre KAMERNY.





Phot. FONKA.

MISE EN SCÈNE  
pour le « Cœur de pain d'épices », ballet de BARANOVIC,  
au Théâtre National croate de Zagreb.  
Décor par M. VANKA (1924).



# PLANCHES

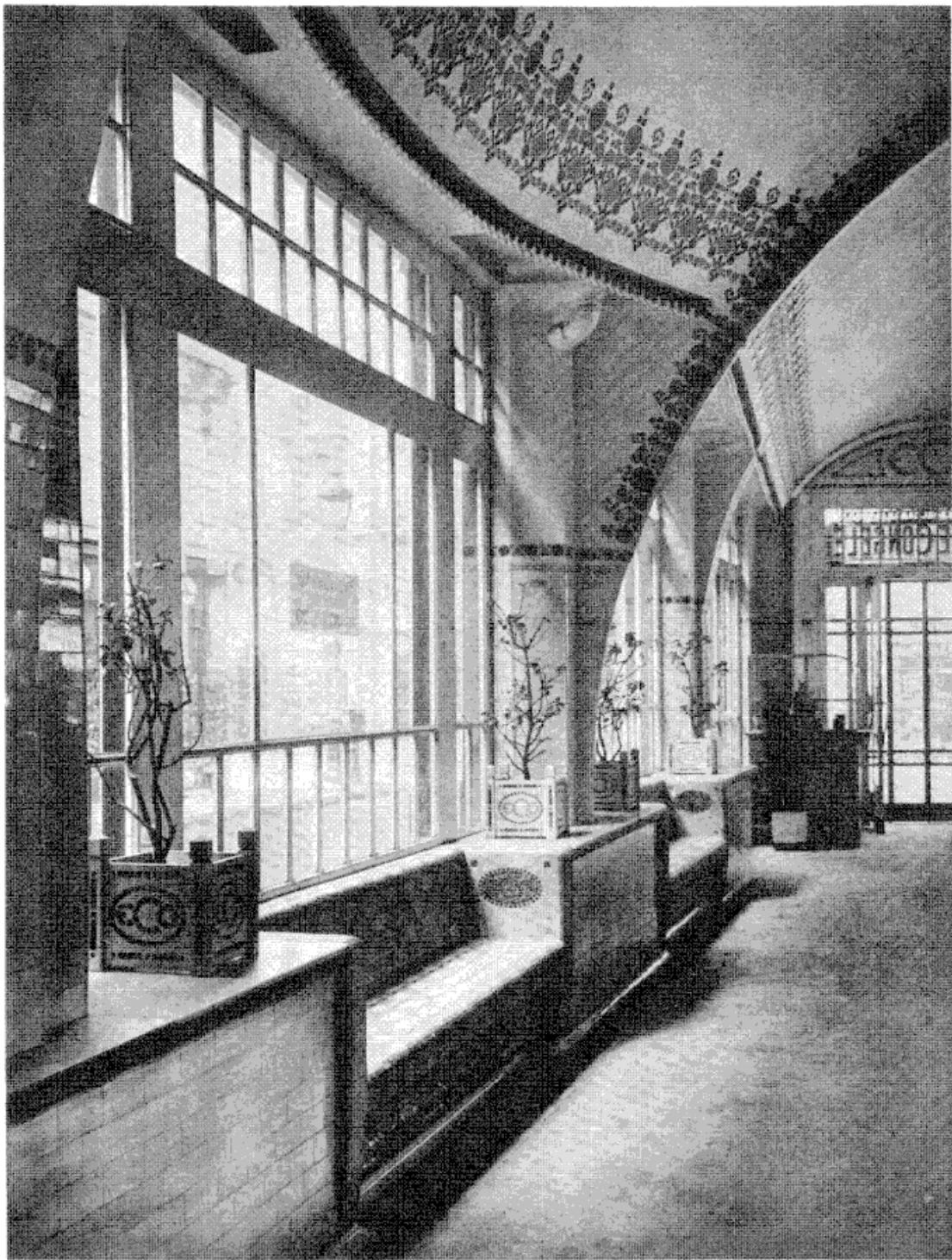
---

RUE ET JARDIN



FRANCE.

PL. LXXXI.



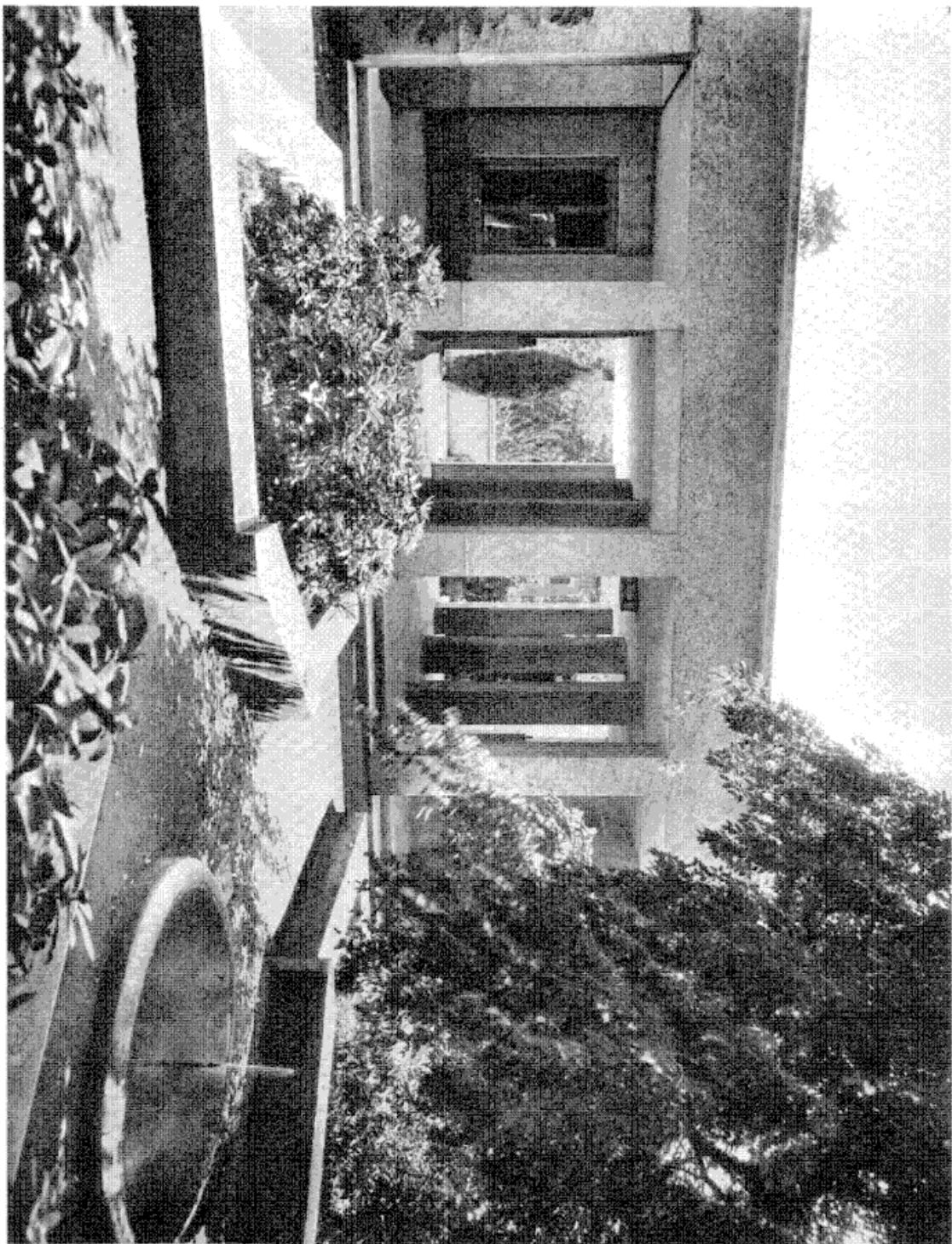
Phot. CHEVOJON.

BOUCHERIE «ECO» À PARIS  
par AGACHE (1917).



FRANCE.

Pl. LXXXII.



HABITATION À SAINT-RAMBERT-L'ÎLE-BARBE  
par Tony GARNIER (1912).



FRANCE.

PL. LXXXIII.



Phot. FLANDRIN.  
Extr. de l'Architecte, 1924,  
A. Lévy éd.

NOUVELLE VILLE INDIGÈNE À CASABLANCA  
par LAPRADE.



FRANCE.

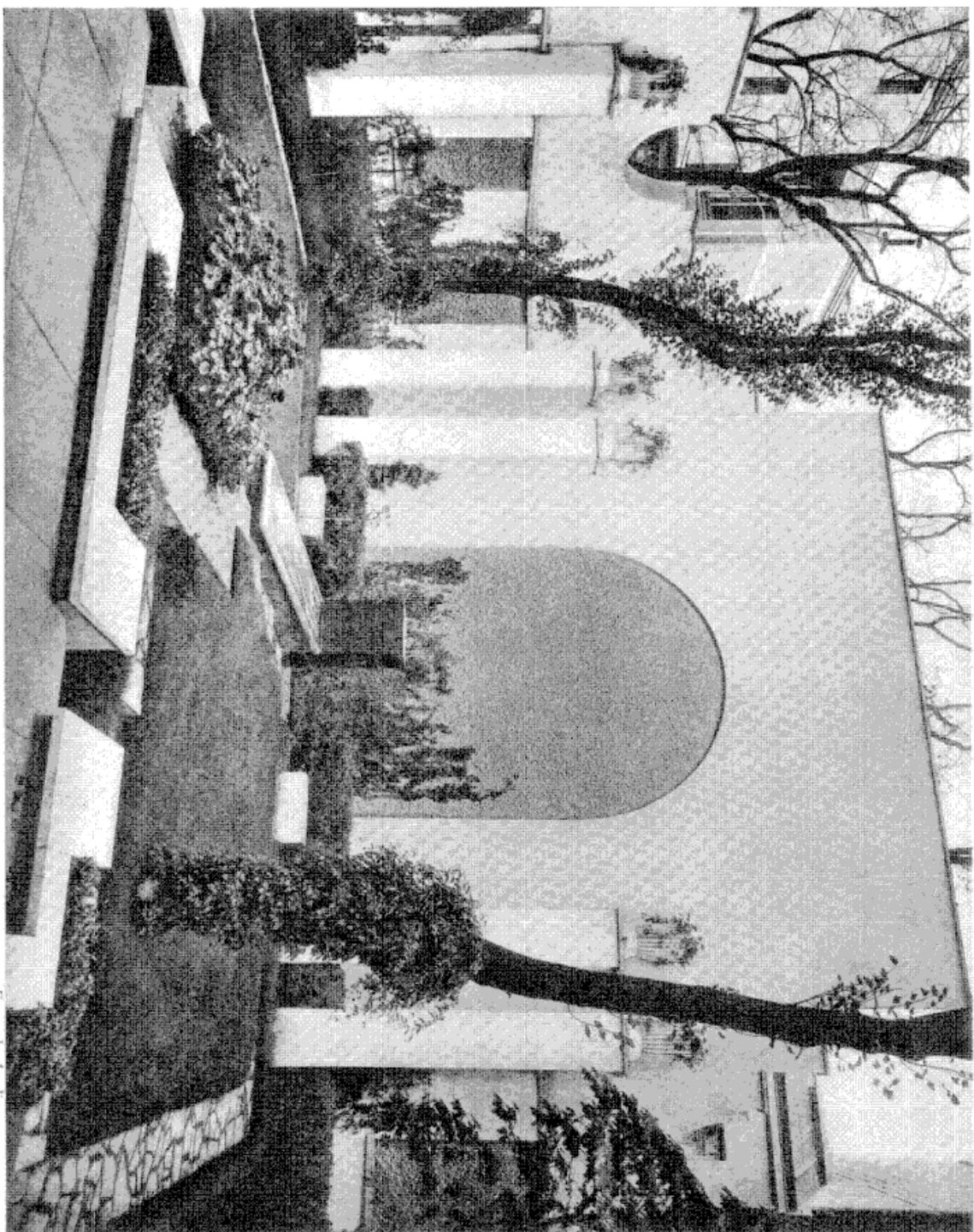
PL. LXXXIV.



Phot. TROSLEY  
Extr. de l'*Architecte*, 1924.  
A. LÉVY éd.

MAISON À PARIS  
par SAUVAGE & SARRAZIN (1912).





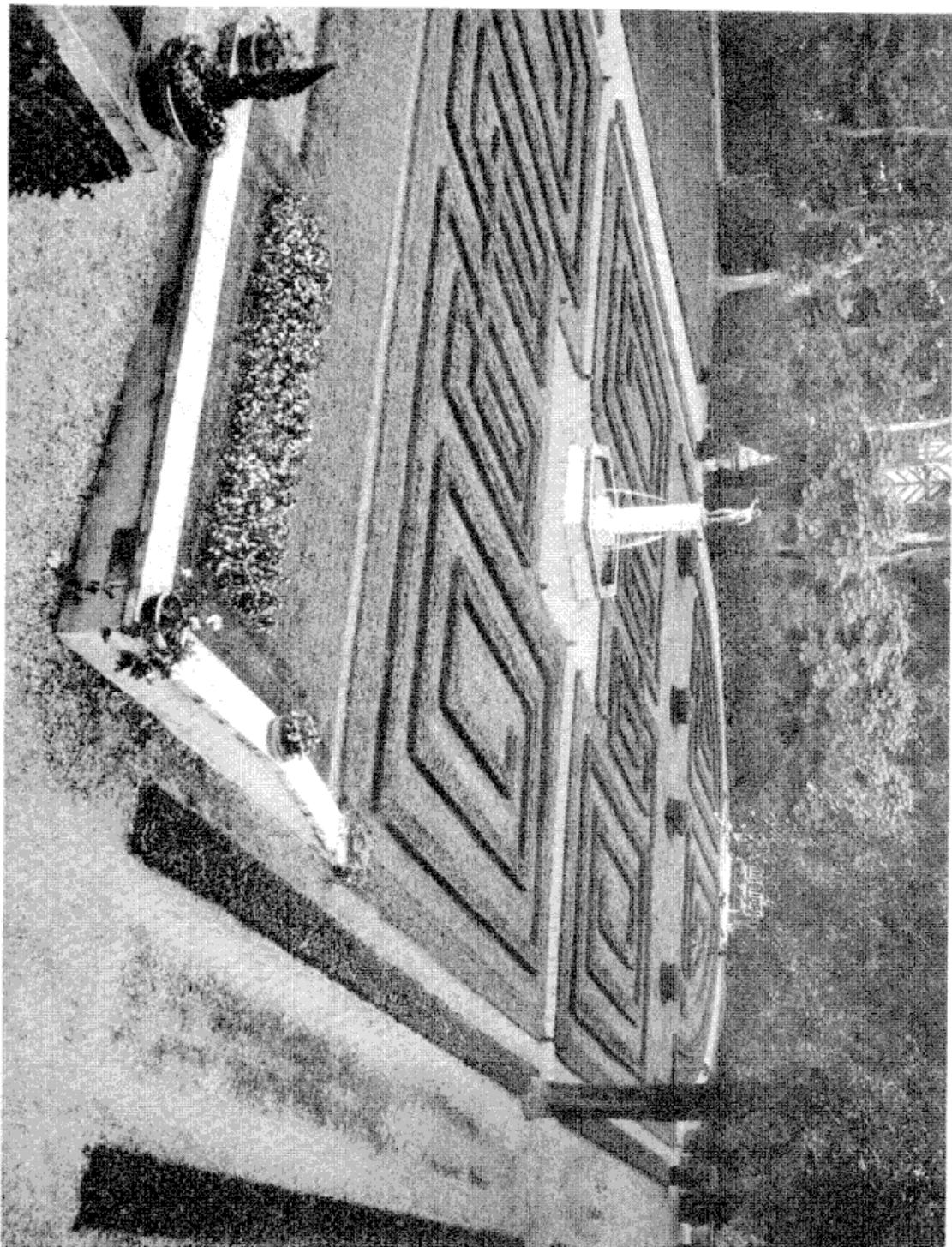
Extr. de *Jardins*, 1925,  
Ch. MOREAU éd.

JARDIN D'UN HOTEL PARTICULIER  
par PATOUT (1923).



FRANCE.

PL. LXXXVI.



Extr. de l'Architecte, 1924,  
A. Lévy éd.,

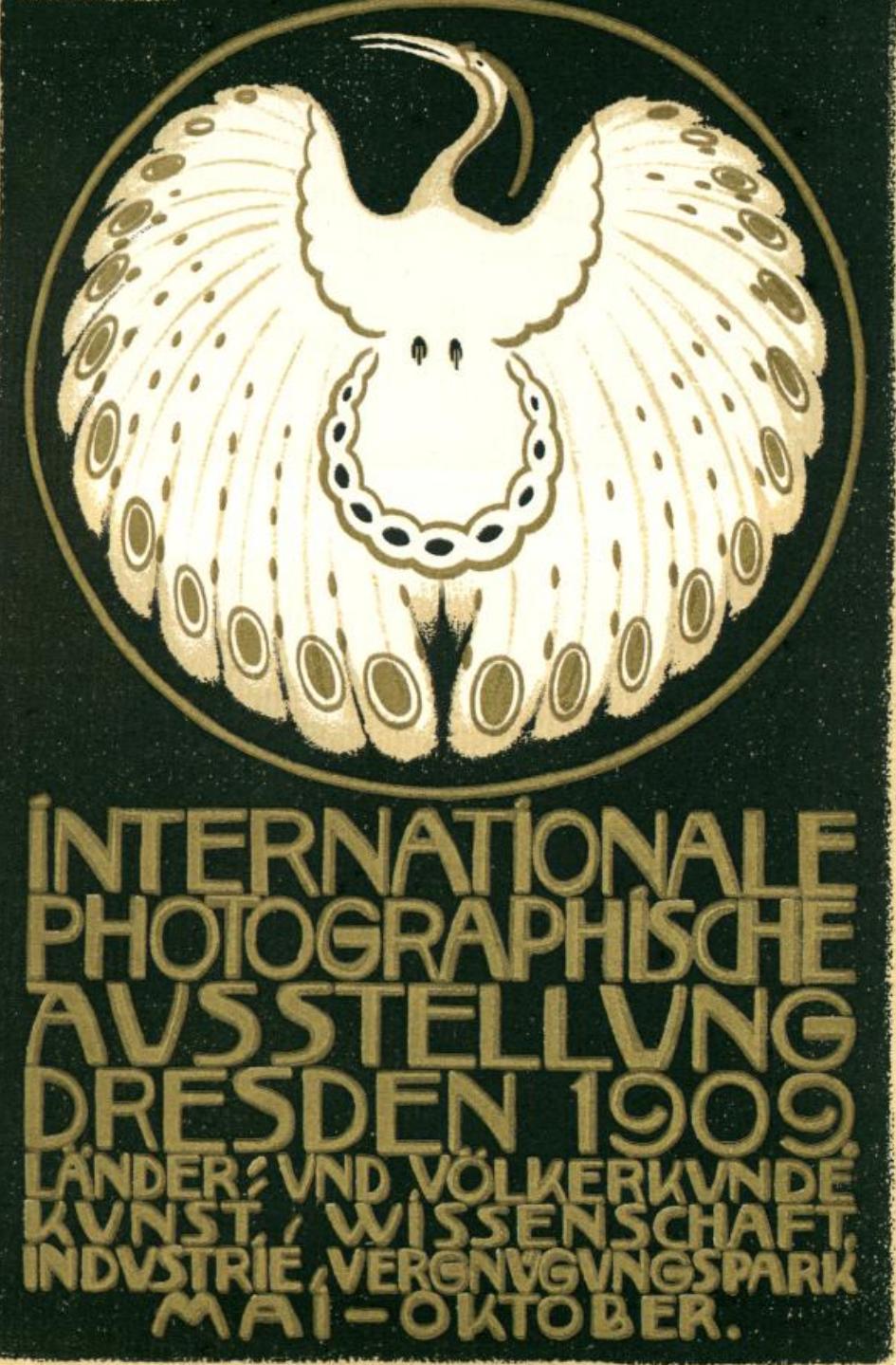
JARDIN DANS LA BANLIEUE PARISIENNE  
par A. & P. VÉKA.



ALLEMAGNE.

PL. LXXXVII.

WILHELM HARTZ, DRESDEN.



Extr. de *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1909.

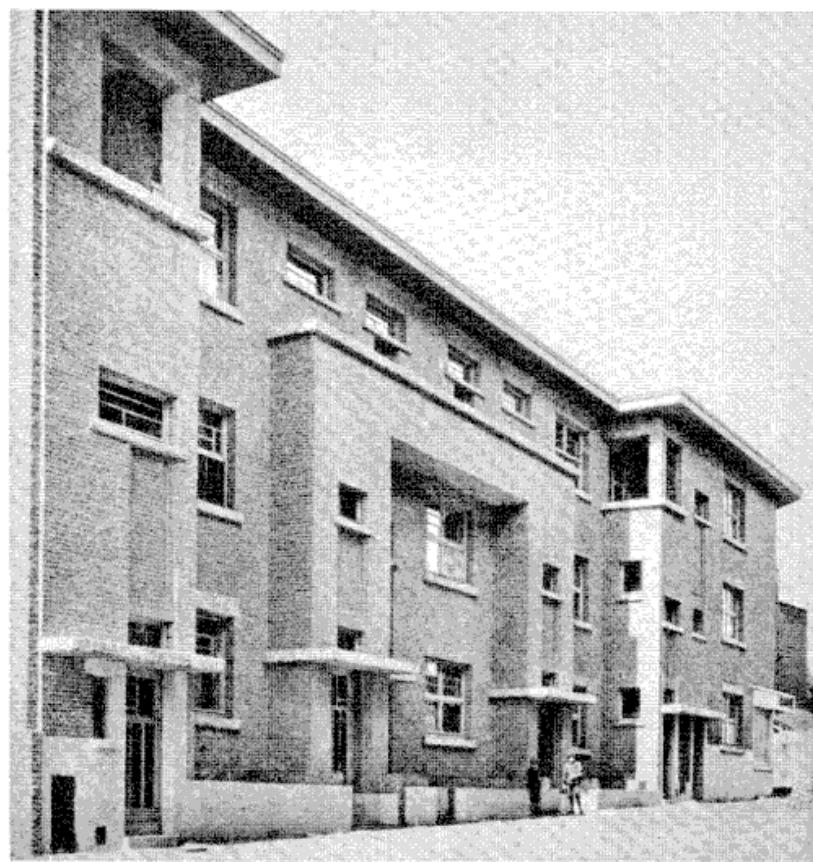
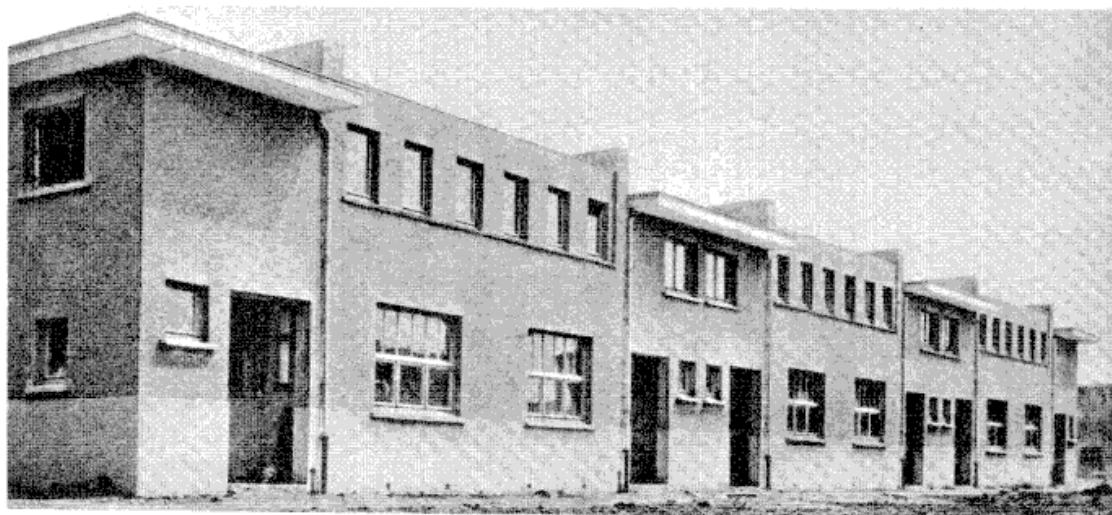
AFFICHE

pour l'Exposition Internationale de Photographie à Dresden  
par HARTZ.



BELGIQUE.

PL. LXXXIII.



Phot. DUQUENNE.  
Extr. de l'Architecte, 1925.  
A. Lévy éd.

CITÉ-JARDIN À BERCHEM-SAINTE-AGATHE,  
CITÉ-JARDIN À KOEKELBERG  
par V. BOURGEOIS.



KUNSTNERNES og FORFATTERNES  
*JUL-ELOTTERI* 1915  
UDSTILLING i VAREHUSET, Frederiksbergvej



**POLITIKENS INDSAMLING TIL  
SYGES og FATTIGES JUL**

CHIC CATO

(Arch. phot. BEAUX-ARTS.)

INTERNATIONAL  
THEATRE  
EXHIBITION

DESIGNS AND MODELS  
FOR THE MODERN THEATRE



VICTORIA AND ALBERT  
MUSEUMS, KENSINGTON  
JUNE 3 TO JULY 16 1922  
OPEN FREE DAILY 10-5  
SUNDAYS 2-6

BOOK TO BROMPTON RD.  
OR SOUTH KENSINGTON

© 1922 HERRICK LTD. THE BAYNARD PRESS, LONDON, ENGLAND.

AFFICHE

composé par C. CATO (1915).

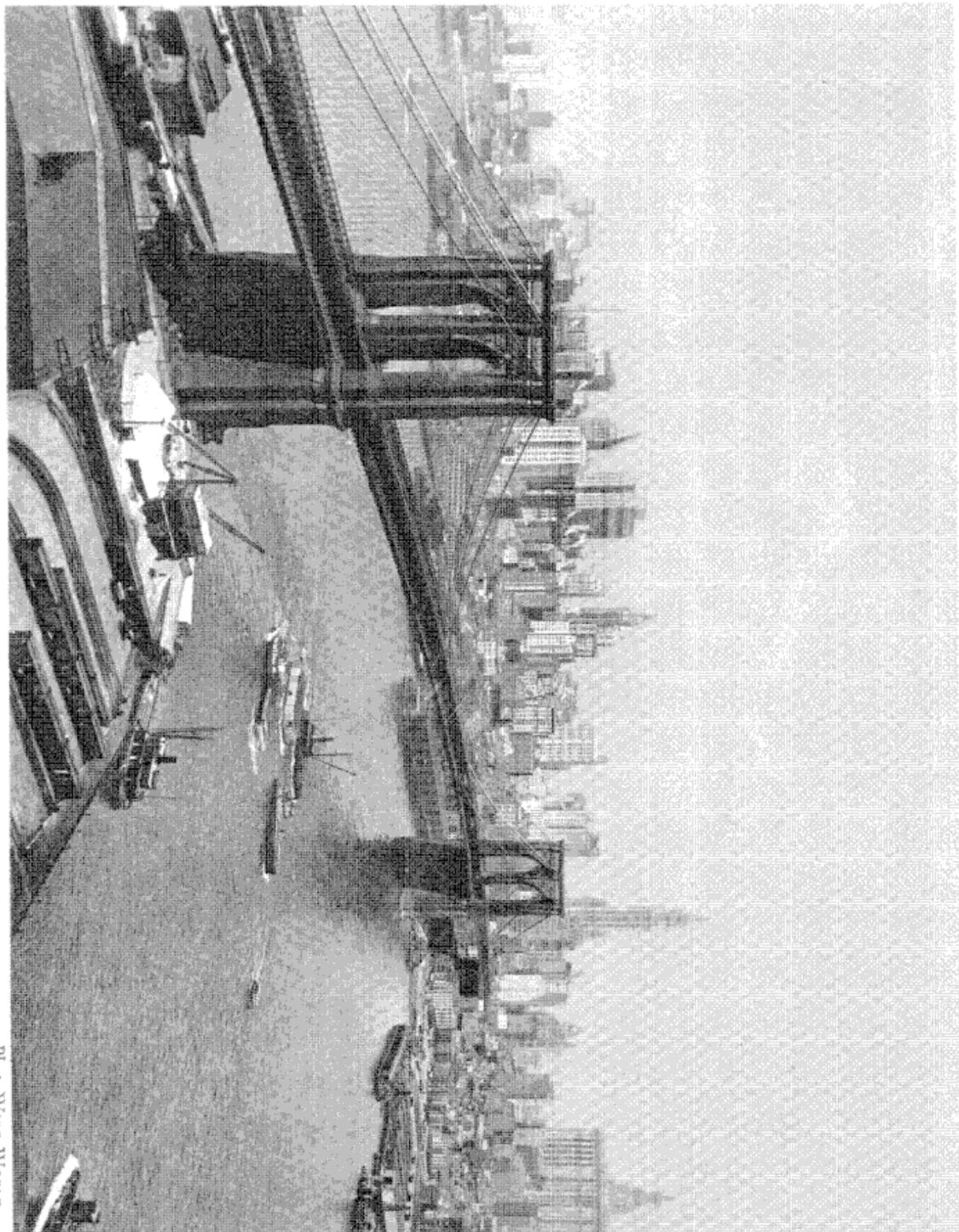
AFFICHE

composé par HERRICK,  
éditée par THE BAYNARD PRESS (1922).



ÉTATS-UNIS.

PL. XC.



VUE DE NEW-YORK.

Photo: Wine World



ITALIE.

PL. XCI.

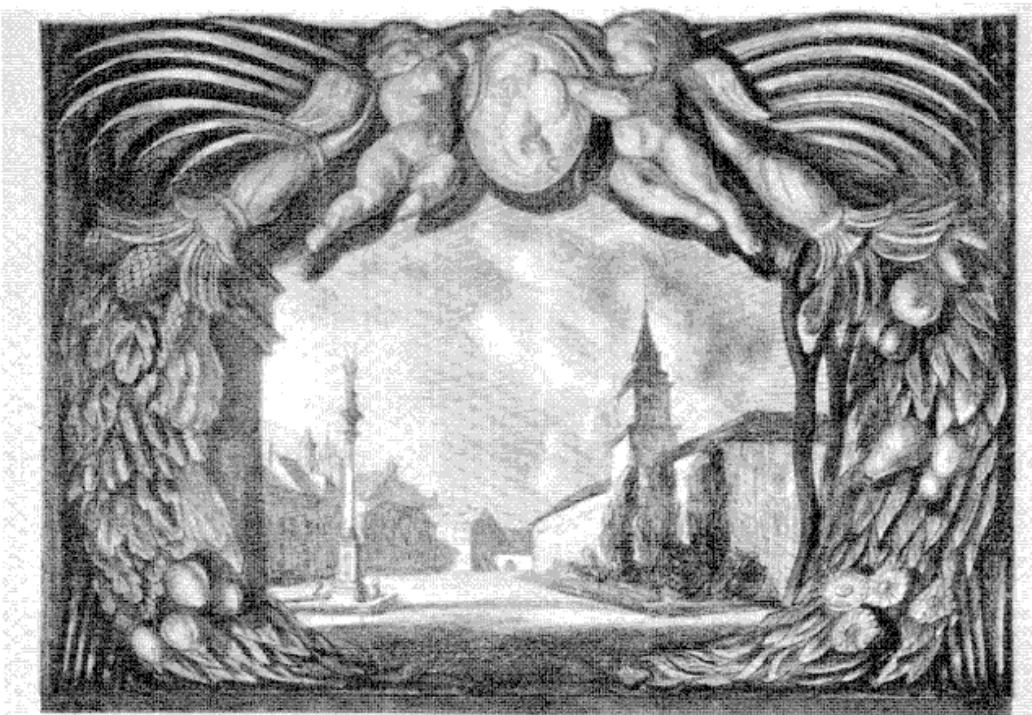


AFFICHE

*composée par SCARZELLA,*

*éditée par l'INSTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE BERGAMO (1923).*





**„STO LAT**  
**MALARSTWA**  
**„POLSKIEGO”**  
**W PAŁACU**  
**ŁAZIENKOWSKIM**  
**W WARSZAWIE**  
**WYSTAWA**  
**OBRAZÓW NA RZECZ POLSKIEGO**  
**CZERWONEGO KRZYŻA**  
**MCMLXIX**

Phot. REP.

AFFICHE

*pour l'Exposition «Cent ans de peinture polonoise»  
par S. KOWORSKI (1919).*

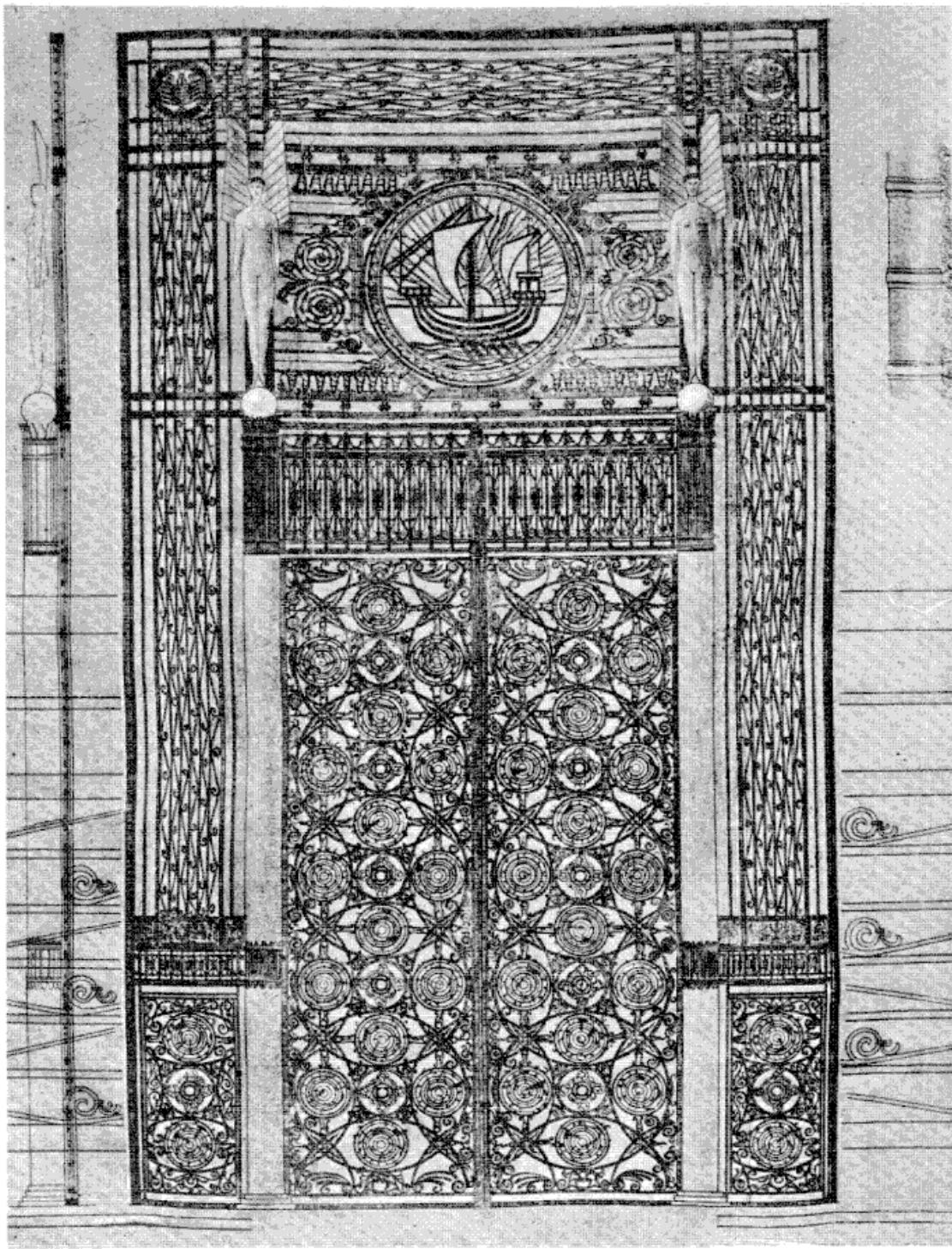


# PLANCHES

---

## ENSEIGNEMENT





Phot. Marc VAUX.

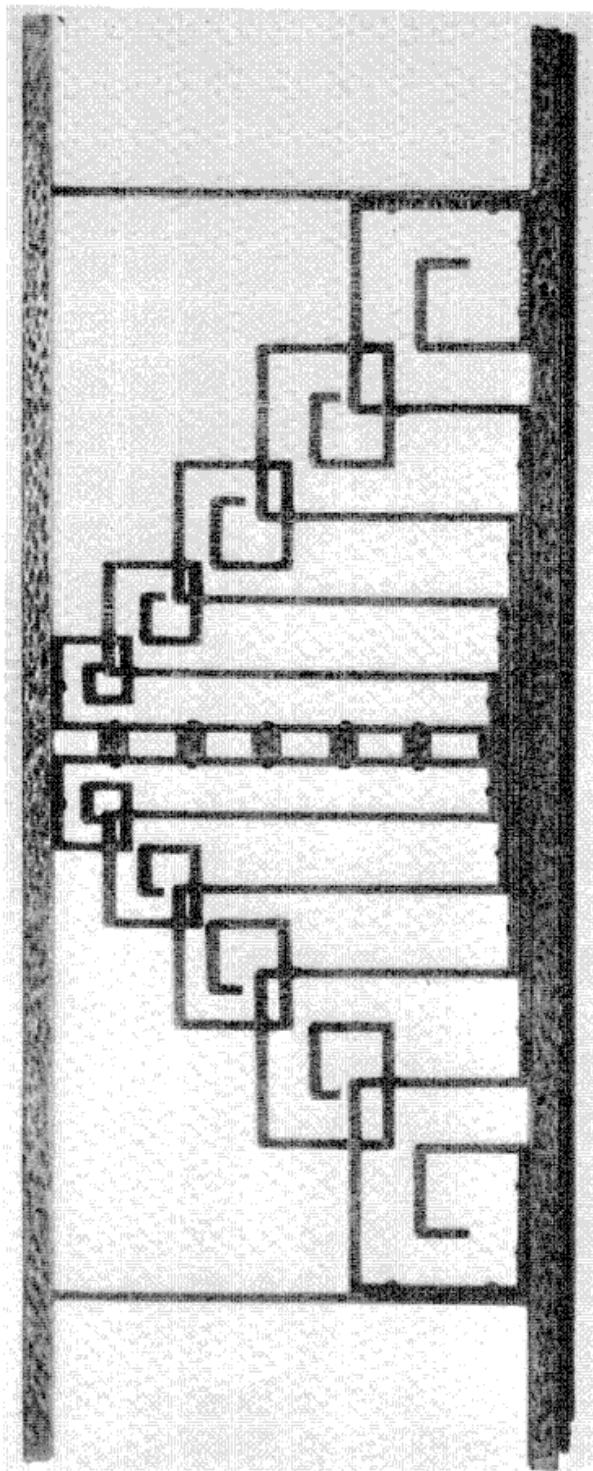
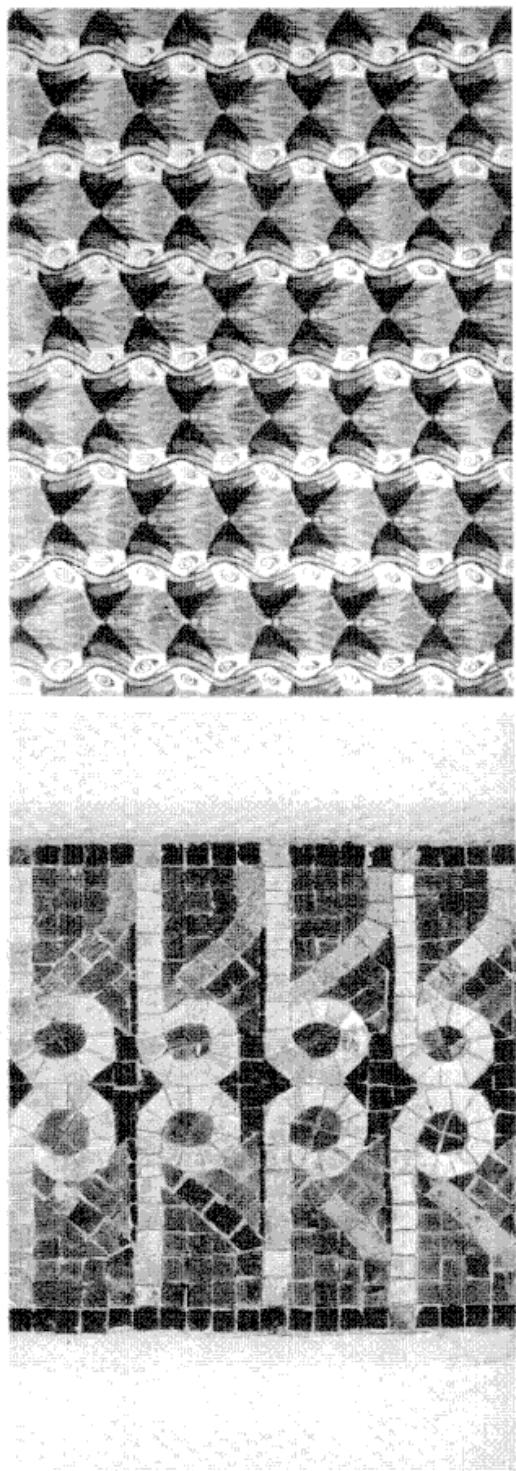
## ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS.

Porte d'entrée en fer forgé pour un Palais des Arts Décoratifs.

Projet par P. LEMAIRE (1922),

(Prix Godebauf.)





CONSERVATOIRE NATIONAL DES ARTS ET MÉTIERS.

FRAGMENT DE PIÉDROIT EN MOSAÏQUE

PROJET D'ÉTOFFE TISSÉE

APPUI DE FENÊTRE

par les Élèves du Cours d'art appliquée aux métiers (1921).



FRANCE.

PL. XCV.

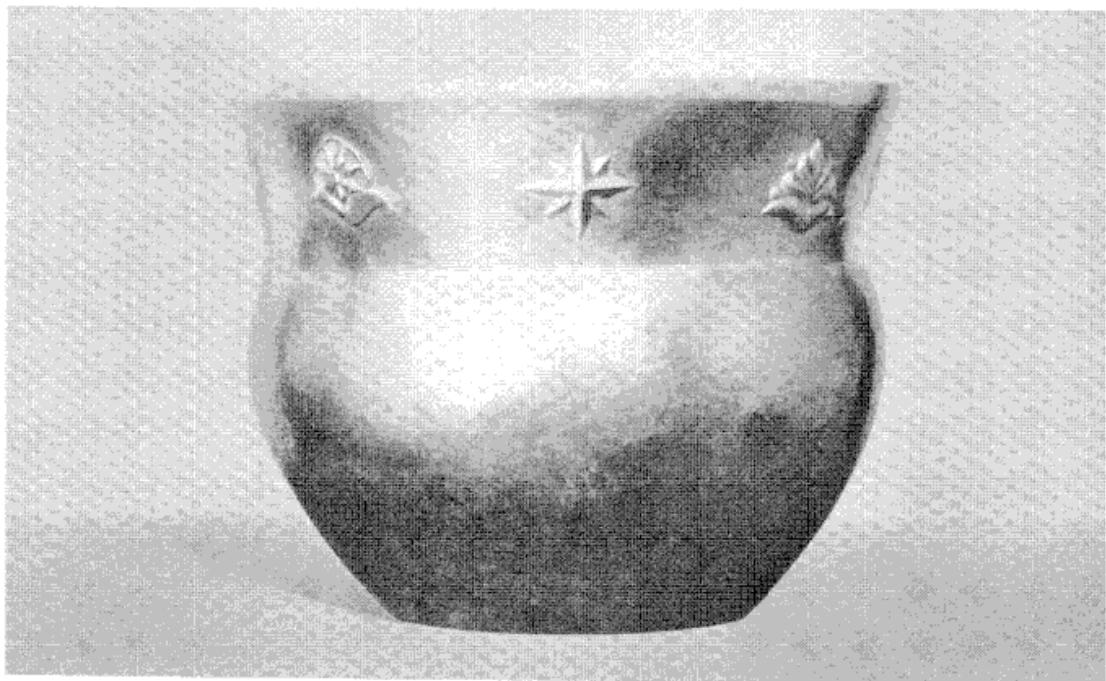


ÉCOLES PRIMAIRES DE LA VILLE DE PARIS.

AFFICHES

composées par les Élèves des Cours de dessin  
pendant la guerre de 1914-1918.





ALLGEMEINE GEWERBESCHULE DU GEWERBEMUSEUM DE BALE.

CACHE-POT

(cuivre)

par les Élèves de la Classe des travaux du métal.

CHAPITEAU

(grès)

par les Élèves de la Classe de sculpture & modelage.



BIBLIOGRAPHIE  
ET TABLES



## BIBLIOGRAPHIE.

---

### PUBLICATIONS OFFICIELLES.

*Rapports du Jury International de l'Exposition Internationale Universelle de 1900 à Paris.* Imprimerie Nationale.

AUTRICHE. — *L'Autriche à Paris*, Guide illustré de la Section autrichienne, 1 vol.

BELGIQUE. — *Catalogue officiel de la Section belge*, 1 vol. illustré.

DANEMARK. — *L'Industrie des Arts décoratifs au Danemark*, numéro d'avril 1925 du *Bulletin d'information du Ministère des Affaires Étrangères du Danemark*, 1 brochure illustrée.

ESPAGNE. — *Catalogue de la Section espagnole*, 1 vol. illustré.

ITALIE. — *L'Italie à l'Exposition*, catalogue illustré, 1 volume.

JAPON. — *Guide pour le Japon exposant*, 1 vol. illustré.

PAYS-BAS. — *Section des Pays-Bas à l'Exposition Internationale des Arts décoratifs & industriels modernes*, Paris, 1925.  
*L'Enseignement dans les Écoles d'Art décoratif*, 1 brochure illustrée.

POLOGNE. — *Catalogue de la Section polonaise*, 1 brochure.

SUISSE. — *Catalogue de la Section*, 1 vol. illustré.

SUÈDE. — *Catalogue illustré de l'Exposition (section suédoise)*, 1 volume.

U. R. S. S. — *Catalogue de la Section*, 1 vol. illustré.  
*L'Art Décoratif*, Moscou-Paris, 1925, 1 vol. illustré.

YUGOSLAVIE. — *L'Art Décoratif & Industriel dans le royaume S. H. S.*, 1 brochure illustrée.

### OUVRAGES SPÉCIAUX.

*L'Art français depuis vingt ans* (collection publiée sous la direction de Léon DESHAIRS), 10 volumes : *Le mobilier*, par É. SEDEYN; *Le travail du métal*, par H. CLOUZOT; *La peinture*, par T. L. KLINGSOR; *L'architecture*, par H. M. MAGNE; *La décoration théâtrale*, par L. MOUSSINAC; *Les décorateurs du livre*, par Ch. SAUNIER; *La mode*, par René BIZET; *La sculpture*, par A. H. MARTINIE; *La céramique & la verrerie*, par R. CHAVANCE; *La tapisserie, les tapis*, par LUC-BENOIST. Librairie Rieder, 7, place Saint-Sulpice, Paris.

DESHAIRS (Léon). *L'Art décoratif français (1918-1925)*, 1 album. Éditions Albert Lévy, 2, rue de l'Échelle, Paris.

EVREINOFF (Nicolas). *Le Théâtre dans ta vie*, 1 vol. Librairie Stock, 7, rue du Vieux-Colombier, Paris.

GALLÉ (Émile). *Écrits pour l'art*, 1 vol. Éditions H. Laurens, 6, rue de Tournon, Paris.

GRÉBER (Jacques). *L'Architecture aux États-Unis*, 2 vol. Librairie Payot, 106, boulevard Saint-Germain, Paris.

- JANNEAU (Guillaume). *Au chevet de l'art moderne*, 1 vol. Librairie Félix Alcan, 108, boulevard Saint-Germain, Paris.
- MAGNE (Henri-Marcel). *Le Mobilier français, ses sièges*, 1 vol. Éditions H. Laurens, 6, rue de Tournon, Paris.
- Ce que sera l'Exposition de 1925* (Conférence faite le 18 janvier 1925 au Conservatoire National des Arts & Métiers), 1 brochure.
- MAGNE (Lucien & Henri-Marcel). *L'Art appliqué aux métiers : Décor de la pierre*, 1 vol. *Décor de la terre*, 1 vol. *Décor du verre*, 1 vol. *Décor du métal*, 3 vol. *Décor du bois*, 1 vol. *Décor du mobilier*, 1 vol. *Décor du tissu*, 1 vol. Éditions H. Laurens, 6, rue de Tournon, Paris.
- MICHEL (André). *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, tome VIII. *L'art en Europe & en Amérique au XIX<sup>e</sup> siècle & au début du XX<sup>e</sup>*, 3 vol. Librairie Armand Colin, 103, boulevard Saint-Michel, Paris.
- MOUREY (Gabriel). *Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours*, tome III. *L'art décoratif*, 1 vol. illustré. Librairie de France, 110, boulevard Saint-Germain, Paris.
- Essai sur l'art décoratif français moderne*, 1 vol. Librairie Ollendorf, 50, rue de la Chaussée-d'Antin, Paris.
- MOUSSINAC (Léon). *Naissance du cinéma*, 1 vol. Éditions Povołozky & Cie, 13, rue Bonaparte, Paris.
- LE MUSÉE D'ART. *Des Origines à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, 2 vol. Librairie Larousse, 13-17, rue du Montparnasse, Paris.
- SANDOZ (Roger) & GUILFREY (J.). *Arts appliqués & industries d'art aux Expositions*, 1 vol. Éditions du Comité français des Expositions à l'étranger, Paris.
- VERNE (H.) & CHAVANCE (R.). *Pour comprendre l'Art décoratif en France*, 1 vol. Librairie Hachette, 79, boulevard Saint-Germain, Paris.

## JOURNAUX, PÉRIODIQUES OU REVUES.

- L'Ameublement & le garde-meuble réunis*. Revue mensuelle de meubles, tentures & décos, 9, avenue de Paris, Dourdan (Seine-et-Oise).
- L'Amour de l'Art*. Revue mensuelle. Art ancien, art moderne, architecture, arts appliqués. Librairie de France, 110, boulevard Saint-Germain, Paris.
- L'Architecte*. Revue mensuelle. Éditions Albert Lévy, 2, rue de l'Échelle, Paris.
- L'Architecte*. Revue bimensuelle de la corporation des architectes, publiée par la Société centrale des architectes, 8, rue Danton, Paris.
- L'Art & les artistes*. Revue mensuelle d'art ancien, d'art moderne & d'art décoratif. Directeur : A. DAYOT. Bureaux, 23, quai Voltaire, Paris.
- L'Art décoratif*. Revue mensuelle de la vie artistique ancienne & moderne. Directeurs : E. BELVILLE & Y. RAMBOSSON, 125 à 127, Galerie de Valois, Palais-Royal, Paris.
- Art & décoration*. Revue mensuelle d'art moderne. Rédauteur en chef : Léon DESHAIRS. Éditions Albert Lévy, 2, rue de l'Échelle, Paris.
- Les Arts français*. Revue mensuelle illustrée. Librairie Larousse, 13-17, rue du Montparnasse, Paris.
- Art, goût, beauté*. Revue mensuelle. Feuillets de l'élégance féminine, 27, rue des Jeûneurs, Paris.
- Art & industrie*. Revue mensuelle, 5, rue Montaigne, Paris.
- L'Avenir textile*. Revue mensuelle, 18, avenue de la République, Paris.
- Beaux-Arts*. Revue bimensuelle d'informations artistiques, 106, boulevard Saint-Germain, Paris.
- Buttetin mensuel de la chambre syndicale de l'ameublement*, 15, rue de la Cerisaie, Paris.

- Bulletin mensuel de la chambre syndicale de la bijouterie, de la joaillerie, de l'orfèvrerie & des industries qui s'y rattachent*, 58, rue du Louvre, Paris.
- Bulletin officiel de l'Union de l'affiche française*. Mensuel. 15, rue du Terrage, Paris.
- Bulletin officiel de l'Union syndicale des maîtres imprimeurs de France*. Mensuel. 7, rue Suger, Paris.
- La Céramique*. Revue mensuelle. Organe officiel du Syndicat des fabricants de produits céramiques de France, 84, rue d'Hauteville, Paris.
- Céramique & verrerie*. Revue mensuelle. Organe officiel de la Chambre syndicale de la céramique & de la verrerie, 13, rue des Petites-Écuries, Paris.
- La Construction moderne*. Revue hebdomadaire d'architecture, 13, rue de l'Odéon, Paris.
- La France horlogère*. Revue universelle de l'horlogerie, bijouterie, joaillerie & des industries qui s'y rattachent. Bimensuelle. 9, rue Bertin-Poirée, Paris.
- La Ganterie*. Revue technique de la ganterie française. Publication mensuelle P. Argence, 285, avenue Jean-Jaurès, Lyon.
- La Gazette des Beaux-Arts*. Bimensuelle. 106, boulevard Saint-Germain, Paris.
- L'Horloger*. Revue mensuelle. 110, rue Richelieu, Paris.
- Le Journal des arts*. Hebdomadaire. 1, rue de Provence, Paris.
- Le Meuble*. Revue mensuelle des fabricants français. Albert Terrier, éditeur, 54, avenue du Commerce, à Chelles (S.-&-M.).
- Mobilier & décoration*. Revue mensuelle des arts décoratifs appliqués & de l'architecture moderne. Édition Edmond Champion, à Sèvres (S.-&-O.).
- Notre publicité*. Organe officiel de la corporation des techniciens de la publicité.
- Papiers peints & tentures*. Bulletin mensuel de la Chambre syndicale des négociants en papier peint & tentures murales, 25, rue Saint-Augustin, Paris.
- Papyrus*. Revue mensuelle des arts & industries du papier, de l'imprimerie & du livre, 30, rue Jacob, Paris.
- La Parfumerie moderne*. Publications Argence, 285, avenue Jean-Jaurès, Lyon.
- La Renaissance de l'art français & des industries de luxe*. Revue illustrée mensuelle, 11, rue Royale, Paris.
- La Revue de l'aménagement & des industries du bois*. Directeur : J. DUTHEIL, 26 bis, rue Traversière, Paris.
- La Revue de l'art*. Revue mensuelle de l'art ancien & moderne. Directeur : André DEZARROIS, 54, rue de Monceau, Paris.
- Revue des arts décoratifs*. Directeur : Victor CHAMPIER. Librairie Flammarion, 26, rue Racine, Paris.
- Revue mensuelle de la Chambre syndicale des entrepreneurs de maçonnerie, ciment & béton armé de la Ville de Paris*, 3, rue de Lutèce, Paris.
- La Revue de l'horlogerie-bijouterie de Paris*. Publication mensuelle, 47, boulevard Sébastopol, Paris.
- Science & industrie photographique*. Revue mensuelle. Éditions Paul Montel, 189, rue Saint-Jacques, Paris.
- La Soierie de Lyon*. Revue bimensuelle des industries de la soie, 21, rue d'Alsace-Lorraine, Lyon.
- Vogue*. Revue mensuelle. Éditions Condé Nast, 2, rue Édouard-VII, Paris.

## PUBLICATIONS ÉTRANGÈRES.

- ALLEMAGNE. — *Dekorative Kunst*. Revue mensuelle illustrée. F. Bruckmann, München.
- Deutsche Kunst und Dekoration*. Verlagsanstalt Alexander Koch, Darmstadt.
- Kunst und Kunstmuseum*, Blätter für Wertarbeit. Revue mensuelle illustrée. Verlagsanstalt des Nürnberger Bundes, Nürnberg.
- Wasmuths Monatshefte für Baukunst*. Verlag Ernst Wasmuth, Berlin.

**AUTRICHE.** — *Österreichs Bau- und Werkkunst. Illustrierte Monatsschrift.* Krystall-Verlag, Wien.  
*Das Interieur.* Verlag Ant. Schroll u. C°, Wien.

**BELGIQUE.** — *Le Home.* Revue mensuelle illustrée. 4, rue Van Orley à Bruxelles & 35, rue des Petits-Champs, Paris.

**ÉTATS-UNIS.** — *The Upholsterer and interior decorator.* Revue mensuelle. Édition Clifford & Lawton, 373, Fourth avenue, New York.  
*G. H. Edgell. The American architecture of to-day,* New York.

**GRANDE-BRETAGNE.** — *The Studio.* 44, Leicester Square, London W. C. 2.  
*The architectural review. A magazine of architecture & decoration.* 9, Queen Anne's Gate, Westminster S. W. 1.

**ITALIE.** — *Le Arte decorative.* Revue mensuelle illustrée. Directeur : Guido Marangoni, Milano.  
*Arte pura e decorativa.* Revue mensuelle illustrée. Directeur : Arinand Giacconi, Via Ciovano, Milano.

**SUÈDE.** — Erik Wettergren. *L'Art décoratif moderne de la Suède,* 1 vol. Publication du Musée de Malmö.  
**SUISSE.** — *Das Werk.* Revue d'art mensuelle. Organe officiel de l'Association des architectes & du Werkbund de Suisse. Éditions Gebr. Fretz H. G. 54, Mühlebachstrasse, Zurich.  
*La Suisse & ses Écoles.* Publication de l'Office suisse du Tourisme, Zurich & Lausanne.

**TCHÉCOSLOVAQUIE.** — Matejcek & Wirth. *L'art tchèque contemporain.*  
*Zdenek Wirth. L'Art tchécoslovaque des origines jusqu'à nos jours.*

**U. R. S. S.** — G. Loukomski. *L'Art ancien & moderne en Russie après la Révolution,* Paris.

## TABLE DES PLANCHES.

---

- Planche I. — *ATELIER DE CONSTRUCTION D'APPAREILS DE PRÉCISION À PARIS* par AUBURTIN.
- Planche II. — *PISCINE DE L'ÉTABLISSEMENT BALNÉAIRE DE LA BUTTE AUX CAILLES À PARIS* par L. BONNIER.
- Planche III. — *ÉGLISE SAINT-LOUIS À VINCENNES* par DROZ & MARRAST.
- Planche IV. — *HANGAR DE DIRIGEABLES À ORLY* par FREYSSINET.
- Planche V. — *CENTRAL TÉLÉPHONIQUE À PARIS* par E. LE CŒUR.
- Planche VI. — *SANATORIUM À BLIGNY* par Lucien MAGNE.
- Planche VII. — *LYCÉE JULES-FERRY À PARIS* par PAQUET.
- Planche VIII. — *THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES À PARIS* par A. & G. PERRET.
- Planche IX. — *STATION DU CHEMIN DE FER MÉTROPOLITAIN DE LA VILLE DE PARIS* par Ch. PLUMET.
- Planche X. — *MAISON À PARIS* par L. SOREL. — *HÔTEL PARTICULIER À PARIS* par Ch. PLUMET.
- Planche XI. — *SYNAGOGUE À BOULOGNE-SUR-SEINE* par E. PONTREMOLI.
- Planche XII. — *PROJET DE MONUMENT AUX MORTS DE LYON* par ROUX-SPITZ.
- Planche XIII. — *MAISON À PARIS* par H. TAUZIN, M. FOREST & L. NIBODEAU.
- Planche XIV. — *MAISON D'ARTISTES À PARIS* par ARFVIDSON.
- Planche XV. — *MONUMENT AUX MORTS DU DIRIGEABLE «RÉPUBLIQUE»* par BOUCHARD.
- Planche XVI. — «*LE LIÈVRE ET LA TORTUE*», grille, par Émile ROBERT. — «*CIGOGNES D'ALSACE*», grille, par E. BRANDT.
- Planche XVII. — «*L'APOCALYPSE*», vitrail pour l'église de Bougival, par H. M. MAGNE. — «*EXOTISME*», vitrail, par J. GRUBER.
- Planche XVIII. — *FLORÉAL*, peinture décorative, par JAULMES.
- Planche XIX. — *FRESQUE POUR L'AÉRIUM D'ARÈS* par MARRET. — *FRESQUE SUR CIMENT POUR L'ÉGLISE SAINT-CHRISTOPHE À PARIS* par H. M. MAGNE.
- Planche XX. — «*LES CIGARES*», «*LE CAFÉ*», bas-reliefs, par G. SAUPIQUE.
- Planche XXI. — *CHAPITEAUX POUR LA BASILIQUE DE MONTMARTRE* composés par L. MAGNE, exécutés par P. SEGUIN.
- Planche XXII. — *FESTHALLE DE L'EXPOSITION DU WERKBUND À COLOGNE* par P. BEHRENS.
- Planche XXIII. — «*TALIAHOF*», à HAMBOURG par H. & O. GERSON.
- Planche XXIV. — *MAISON À HIETZING* par J. HOFFMANN.
- Planche XXV. — *SALLE DE CINÉMATOGRAphe À COURTRAI* par R. ACKE.
- Planche XXVI. — *GRAND HALL DE LA BOURSE À AMSTERDAM* par H. P. BERLAGE.
- Planche XXVII. — *ÉCOLE PRIMAIRE À HILVERSUM* par DUDOK.
- Planche XXVIII. — *HÔTEL DE VILLE À STOCKHOLM* par R. OSTBERG.
- Planche XXIX. — *SGRAFFITI POLYCHROMES* par G. R. GIANOTTI.

- Planche XXX. — *USINES FIAT À TURIN* par MATTE-TRUCCO.
- Planche XXXI. — *COLONNE À L'ENTRÉE D'UN MAUSOLÉE À CAVTAT* par J. MESTROVIC.
- Planche XXXII. — *BOUDOIR* par Maurice DUFRÈNE.
- Planche XXXIII. — *SALON DE MUSIQUE* composé par Paul FOLLOT, édité par POMONE.
- Planche XXXIV. — *CABINET* par P. FOLLOT. — *SECRÉTAIRE D'ANGLE ET CHAISE* composés par RAPIN, exécutés par ÉVRARD Frères.
- Planche XXXV. — *BUFFET* par GALLEREY.
- Planche XXXVI. — *COMMODE* par André GROULT. — *ARGENTIER* par RUHLMANN.
- Planche XXXVII. — *CHAISE* par H. M. MAGNE. — *FAUTEUIL* par JALLOT.
- Planche XXXVIII. — *BUFFET* par JOUBERT.
- Planche XXXIX. — *LIVING-ROOM* par Francis JOURDAIN.
- Planche XL. — *GLACE, VASE, COMMODE* composés par SÜE, MARE & Paul VÉRA, édités par la COMPAGNIE DES ARTS FRANÇAIS.
- Planche XLI. — *LA SECTION FRANÇAISE À LA PREMIÈRE EXPOSITION INTERNATIONALE D'ART DÉCORATIF DE MONZA*, LETROSNE, architecte, JAULMES, décorateur.
- Planche XLII. — *FLACON ET BOÎTE À THÉ* par Clément MÈRE. — *BOÎTE* par A. HAMM. — *BOÎTE À POUDRE* par G. BASTARD.
- Planche XLIII. — *COUVERTS D'ARGENTERIE* par CHRISTOFLE & GALLEREY.
- Planche XLIV. — *VASES* par J. DUNAND.
- Planche XLV. — *CÉRAMIQUE* par DECŒUR. — *POT ET BOUTEILLE* par LENOBLÉ. — *PLAT ET VASE* par M. & M<sup>me</sup> F. MASSOUL. — *CÉRAMIQUE* par LACHENAL.
- Planche XLVI. — *VASES ET POT* par DELAHERCHE.
- Planche XLVII. — *VASES* par METTHEY. — *VASE* composé & exécuté par d'EAUBONNE à la MANUFACTURE NATIONALE DE PORCELAINES DE SÈVRES.
- Planche XLVIII. — *COUPE ET VASE* par MARINOT. — *VERRE* par DAUM. — *VASE* par GOUPY.
- Planche XLIX. — «*INSÉPARABLES*», vase en verre moulé, «*SUZANNE AU BAIN*», verre opalin, par LALIQUE.
- Planche L. — *LAMPAS* composé par COUDYSER, *BROCATELLE* composée par M. DUFRÈNE, exécutés par CORNILLE & C<sup>ie</sup>.
- Planche LI. — *PAPIER PEINT* composé par P. FOLLOT, exécuté par Ch. FOLLOT. — *TOILE IMPRIMÉE* composée par M<sup>me</sup> de ANDRADA, exécutée par DUMAS.
- Planche LII. — *RELIURES* par Marius MICHEL & par R. KIEFFER.
- Planche LIII. — *VOLTAIRE : MICROMÉGAS*. Illustration en couleurs par J. HÉMARD. R. KIEFFER, éditeur.
- Planche LIV. — *COUVERTURE POUR «VOGUE»* par G. LEPAPE, éditions CONDÉ NAST.
- Planche LV. — *MARRAKECH OU LES SEIGNEURS DE L'ATLAS*. Illustration par SURÉDA, gravure par F. L. SCHMIED. LE CERCLE LYONNAIS DU LIVRE, éditeur.
- Planche LVI. — *VOITURE AUTOMOBILE* par RENAULT.
- Planche LVII. — *AVIONS «LE GOLIATH» ET «LE MOUSTIQUE»* par FARMAN.
- Planche LVIII. — *SALLE À MANGER (DEUXIÈME CLASSE) DU PAQUEBOT «PARIS»* composée par R. PROU. COMPAGNIE GÉNÉRALE TRANSATLANTIQUE.
- Planche LIX. — *BUFFET* par MARGOLD. — *BUFFET* par THIERSCH.
- Planche LX. — *VASE* par LAÜGER. — *COUPE* par Th. WENDE.

- Planche LXI. — *POUPÉES D'ÉTOFFE* par Käte KRÜSE.
- Planche LXII. — *BUFFET SCULPTÉ* composé par J. HOFFMANN, exécuté par J. SOULEK.
- Planche LXIII. — *SALLE À MANGER D'UN HÔTEL PARTICULIER À BRUXELLES* par J. HOFFMANN.
- Planche LXIV. — *BOÎTE* par D. PECHE.
- Planche LXV. — *COUPE* par CONRAD & LEIBSCH.
- Planche LXVI. — «*TAUREAU MOURANT*» composé par Jean GAUGUIN, «*LES VIKINGS*», vase composé par Wald. JORGENSEN, «*AMPHITRITE*», surtout de table, composé par Kai NIELSEN, exécutés par BING & GRÖNDALH.
- Planche LXVII. — *HIBOU* composé par K. KYLM, *ÉLÉPHANT* composé par K. KYLM, *PÉLICAN* par H. HANSEN, *VASE* composé par TIDEMAND, *PLAT* composé par Th. OLSEN, exécutés par la MANUFACTURE ROYALE DE PORCELAINES DE COPENHAGUE.
- Planche LXVIII. — *PROGRAMME POUR LA COMPANIA DRAMATICA G. MARTINEZ SIERRA* par FONTANALS.
- Planche LXIX. — *COFFRET* par CAMBELLOTTI.
- Planche LXX. — *VASES* par ORREFORS BRUK.
- Planche LXXI. — *BOÎTES À CIGARETTES, COFFRET* par S. SABLJAK.
- Planche LXXII. — *MANTEAU* par Jeanne LANVIN.
- Planche LXXIII. — «*SALOMÉ*», robe du soir par, Paul POIRET. — «*LA DOUCE NUIT*», robe de bal, par WORTH.
- Planche LXXIV. — *DESSIN POUR UN DOMINO* par DIVEKY.
- Planche LXXV. — *THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES À PARIS* par A. & G. PERRET.
- Planche LXXVI. — *MAQUETTE DE DÉCOR* pour «*L'HOMME ET SES FANTÔMES*», drame de H. R. LENORMAND, par W. FUERST. — *DÉCOR* pour «*LE VERTIGE*», film de M. LHERBIER, par MALLETT-STEVENS.
- Planche LXXVII. — *SALLE «KINO-NOLLENDORF»* par KAUFMANN.
- Planche LXXVIII. — *DÉCOR* pour «*LA LINTERNA MAGICA*» par BARRADAS.
- Planche LXXIX. — *DÉCORS ET MISES EN SCÈNE* pour «*SALOMÉ*» d'Oscar WILDE, scènes I & II, au Théâtre KAMERNY.
- Planche LXXX. — *MISE EN SCÈNE* pour «*LE CŒUR DE PAIN D'ÉPICE*», ballet de BARANOVIC, au THÉÂTRE NATIONAL CROATE DE ZAGREB, décor par M. VANKA.
- Planche LXXXI. — *BOUCHERIE «ÉCO» À PARIS* par AGACHE.
- Planche LXXXII. — *HABITATION À SAINT-RAMBERT-L'ILE-BARBE* par Tony GARNIER.
- Planche LXXXIII. — *NOUVELLE VILLE INDIGÈNE À CASABLANCA* par LAPRADE.
- Planche LXXXIV. — *MAISON À PARIS* par SAUVAGE & SARRAZIN.
- Planche LXXXV. — *JARDIN D'UN HÔTEL PARTICULIER* par PATOUT.
- Planche LXXXVI. — *JARDIN DANS LA BANLIEUE PARISIENNE* par A. & P. VÉRA.
- Planche LXXXVII. — *AFFICHE* pour l'Exposition internationale de photographie à Dresde par HARTZ.
- Planche LXXXVIII. — *CITÉ-JARDIN À BERCHEM-SAINTE-AGATHE, CITÉ-JARDIN À KŒCKELBERG* par V. BOURGEOIS.
- Planche LXXXIX. — *AFFICHE* composée par C. CATO. — *AFFICHE* composée par HERRICK, éditée par THE BAYNARD PRESS.
- Planche XC. — *VUE DE NEW-YORK*.

Planche XCII. — *AFFICHE* composée par SCARZELLA, éditée par l'INSTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE BERGAMO.

Planche XCII. — *AFFICHE* pour l'*EXPOSITION «CENT ANS DE PEINTURE POLONAISE»*, par S. KO-WORSKI.

Planche XCIII. — *PORTE D'ENTRÉE EN FER FORGÉ*, projet par P. LEMAÎTRE. ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS À PARIS.

Planche XCIV. — *APPUI DE FENÊTRE, FRAGMENT DE PIÉDROIT EN MOSAÏQUE, PROJET D'ÉTOFFE TISSÉE* en trois couleurs, par les ÉLÈVES DU COURS D'ART APPLIQUÉ DU CONSERVATOIRE NATIONAL DES ARTS ET MÉTIERS.

Planche XCV. — *AFFICHES* par les ÉLÈVES DES ÉCOLES PRIMAIRES DE LA VILLE DE PARIS.

Planche XCVI. — *CACHE-POT* par les élèves de la Classe des travaux du métal, *CHAPITEAU* par les élèves de la Classe de sculpture & modelage de l'ALLGEMEINE GEWERBESCHULE DU GEWERBEMUSEUM DE BALE.

## TABLE DES MATIÈRES.

---

### VOLUME I.

	Pages.
L'ESPRIT MODERNE DANS LES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS .....	7
ORIGINES DE L'EXPOSITION DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES.....	13
ÉVOLUTION DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS AU DÉBUT DU XX <sup>e</sup> SIÈCLE.....	21
Architecture & décoration fixe.....	23
Mobilier.....	42
Parure.....	65
Théâtre & Cinématographe .....	72
Rue & Jardin.....	78
Enseignement.....	84
PROGRAMME DE L'EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES..	89
PLANCHES :	
Architecture & Décoration fixe.....	97
Mobilier.....	99
Parure.....	101
Théâtre & Cinématographe .....	103
Rue & Jardin .....	105
Enseignement.....	107
BIBLIOGRAPHIE ET TABLES :	
Bibliographie.....	111
Table des planches.....	115



IMPRIMÉ  
SUR VERGÉ D'ARCHES  
PAR L'IMPRIMERIE NATIONALE

---

COUVERTURE D'APRÈS LA MAQUETTE  
DE L'OFFICE D'ÉDITIONS D'ART









