

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 XIII, Conclusion : résultats de l'Exposition, ses enseignements

Adresse : Paris : Librairie Larousse, 1932

Collation : 1 vol. (102 p.-XCVI f. de pl.) : ill. en noir et en coul. ; 29 cm

Cote : CNAM-BIB 4 Xae 94 (13)

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?4XAE94.13>

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

4 Xae 1

EXPOSITION
INTERNATIONALE DES ARTS
DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS
MODERNES
PARIS · 1925

RAPPORT GÉNÉRAL

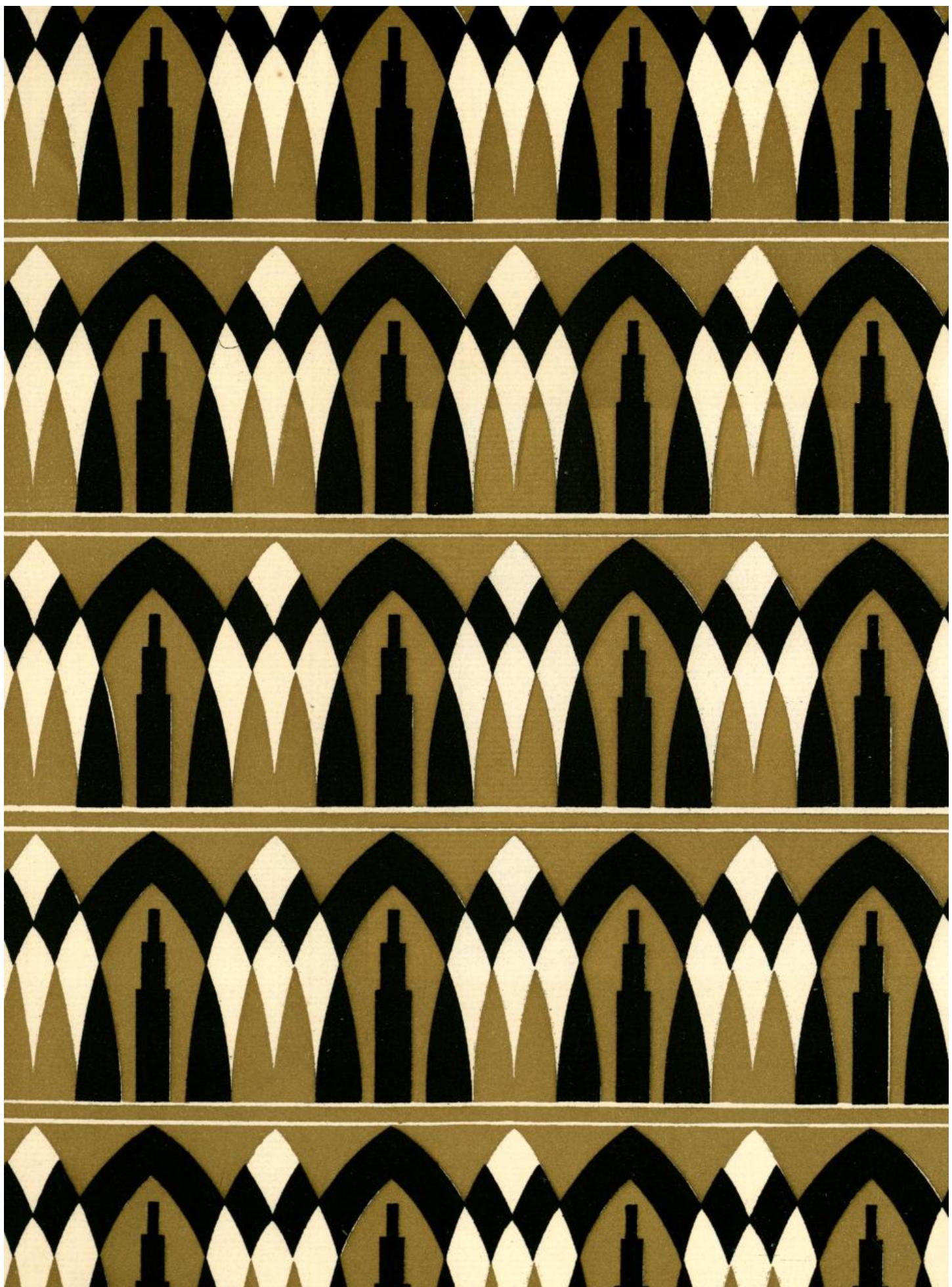
SECTION ARTISTIQUE
ET TECHNIQUE

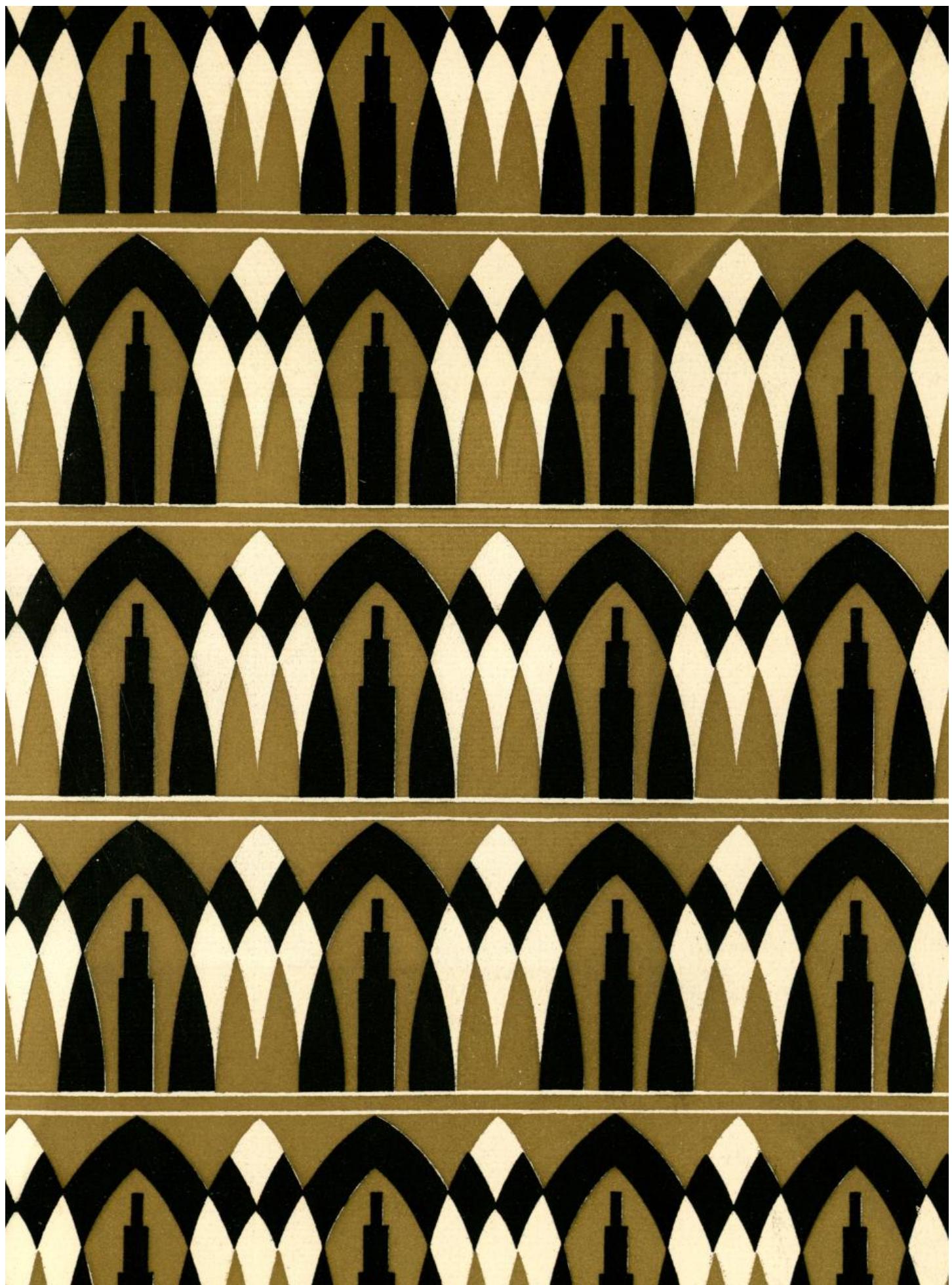


XIII

CONCLUSION
RÉSULTATS DE
L'EXPOSITION. SES
ENSEIGNEMENTS

LIBRAIRIE
LAROUSSE
PARIS





4° Xae 1

4° Xae 34 - 13

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

MCMXXXII

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,

Directeur
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 RÉDACTION.

SECTION ARTISTIQUE ET TECHNIQUE.

MM. ALFASSA, Conservateur adjoint du Musée des Arts décoratifs;
CHAPOULLIÉ, Chef du Service des Bibliothèques de la Ville de Paris;
R. CHAVANCE, Homme de lettres;
CLOUZOT, Conservateur du Musée Galliéra;
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;
RATOUIS 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 XIII

CONCLUSION
RÉSULTATS DE L'EXPOSITION
SES ENSEIGNEMENTS

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. Invitations aux Puissances étrangères. Textes (Loi, règlement, dispositions administratives diverses).
II. Régime des exposants. Admission & installation des œuvres. Participations régionales. Jury international & 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. Services techniques & voirie.
- Vol. IV. Album de plans.
- Vol. V. Les finances de l'Exposition. Émission des Bons, exploitation & concessions diverses. Liquidation & bilan de l'Exposition.

L'EXPOSITION ET L'OPINION PUBLIQUE

L'EXPOSITION ET L'OPINION PUBLIQUE.

Il avait suffi que quelques hommes eussent foi dans l'avenir de l'art moderne pour le sauver, au lendemain des tentatives de 1900, du scepticisme général, puis pour imposer le projet d'une Exposition Internationale des Arts Décoratifs & Industriels Modernes.

Quelques hommes aussi ont suffi à le réaliser.

Parmi les artistes, les industriels & les amateurs d'art, une faible minorité avait porté son effort vers le décor de la vie. Quand la Manufacture de Sèvres avait voulu rajeunir ses modèles, jusque-là créés par des céramistes rompus à tous les problèmes de la technique, mais travaillant sans contact avec l'extérieur & plus enclins à perpétuer des procédés qu'à créer des formes nouvelles, elle avait dû faire appel à des artistes étrangers au décor de la porcelaine. Initiés aux exigences du métier, ils purent produire des œuvres d'un goût original.

Aussi n'était-il guère possible d'hésiter sur le choix des personnalités susceptibles, non seulement de constituer les cadres de l'Exposition, mais aussi de les remplir.

Ce furent les mêmes hommes qui préparèrent les plans & les règlements, qui pendant deux ans prêchèrent à travers la France la croisade pour l'art moderne, qui formèrent enfin les Comités & les Jurys.

Les mêmes décorateurs furent appelés à apporter leur collaboration aux objets les plus variés. Tel d'entre eux, à qui avait été confiée la décoration du Pont Alexandre III, était en même temps président d'une classe particulièrement nombreuse & directeur artistique de l'ensemble présenté par un grand magasin de nouveautés; comme créateur de modèles, il exposait dans neuf Classes différentes.

Tel autre, qui installait somptueusement au Grand Palais la Classe de la Bijouterie & le Salon des Manufactures Nationales, construisait des pavillons & des boutiques, composait le cabinet de travail de l'ensemble d'habitation édifié par la Société de l'Art appliqué aux Métiers, en même temps qu'il présentait les Écoles dépendant de la Direction des Beaux-Arts.

Un seul artiste, qui avait été chargé des kiosques s'élevant sur le quai d'Orsay, dessinait d'autre part le grand salon de réception de l'Ambassade, les jardins du Pavillon de la Manufacture de Sèvres, peignait des panneaux à la Cour des Métiers, sans parler des meubles & objets divers dont il fournissait les modèles.

A l'activité créatrice de quelques décorateurs, quelques industriels, confiants dans le succès de l'esprit moderne, apportaient une inépuisable collaboration : tel ébéniste, non content de préparer pour son propre compte un ensemble important, exécutait les œuvres de plusieurs décorateurs parisiens ou régionaux; un même menuisier exposait dans la Galerie du Bois à l'Esplanade des Invalides, dans des boutiques & des pavillons & dans le Groupe de l'Enseignement; un même verrier réalisait bénévolement les immenses verrières des Tours de l'Esplanade des Invalides, le plafond de la Salle des Congrès, ce qui ne l'empêchait pas de présenter un ensemble de vases, de coupes, d'appareils d'éclairage ainsi que de montrer au Groupe de l'Enseignement un atelier de verrerie & un atelier de vitrail.

A constater le petit nombre de ceux qui se trouvèrent prêts à tenir une place importante dans une exposition d'art décoratif moderne, on ne peut s'étonner que le public fût, par avance, indécis.

Il fallait réhabiliter en France la cause même des Expositions. La manifestation de 1900 avait suivi de trop près celle de 1889 & l'attention s'en était trouvée lassée; d'autre part, l'encombrement de Paris, l'abus des attractions foraines, le déséquilibre des prix & de la main-d'œuvre avaient soulevé d'amères critiques. Malgré son programme limité, l'Exposition de 1925 suscitait des appréhensions analogues. Les Parisiens s'effrayaient du trouble qu'allait subir le centre de la capitale. La circulation détournée sur les berges de la Seine, des terrasses en ciment armé devant le dôme de Mansart, le renchérissement de la vie par l'afflux des étrangers, autant d'épouvantails dressés devant des esprits que hantaient les inquiétudes d'après-guerre.

Plus que tout, les tendances nouvelles de l'art français alarmaient des intérêts & heurtaient des habitudes.

L'opinion ne pouvait d'ailleurs qu'être fâcheusement prévenue par la presse, hostile ou tout au moins réservée. S'il y avait eu peu d'artistes, d'industriels & d'amateurs qui comprissent le mouvement moderne,

on peut citer les journaux qui eurent le courage de le soutenir; au premier rang se trouvèrent *Comœdia*, *La Renaissance de l'Art & des Industries de luxe*, *L'Intransigeant* & *L'Illustration* qui, dès le printemps de 1922, avait donné une bienveillante publicité au projet de 1925. La plupart des autres en critiquèrent la conception & l'organisation, semblant oublier que toute entreprise de quelque envergure suppose l'accord de volontés diverses, la conciliation d'intérêts divergents, le concours d'autorités de tout ordre, enfin le respect de servitudes imposées par la loi, l'esthétique, l'urbanisme, l'histoire.

L'Exposition ouverte, on s'attarda à déplorer le choix de l'emplacement : « Débuter par un délit contre l'harmonie d'une ville & quelle ville ! par un crime de lèse-Paris en quelque sorte, est fâcheux pour une exposition d'art qui, au surplus, perd son effet de grandeur dans un emplacement trop petit, où les foules s'écrasent, où on relève tous les inconvénients des réceptions trop nombreuses dans des salons trop petits ! ». Telle était l'impression d'une grande revue d'architecture.

La présentation des œuvres avait aussi ses détracteurs. Mais c'est surtout l'esprit même de l'art moderne, tel que l'Exposition le révélait, qui alarmait certains critiques : ils firent le procès en règle de la tendance nouvelle, comme s'il y eût eu une seule tendance représentée, un dogmatisme officiel imposant une formule obligatoire.

Les uns voyaient surtout dans l'Exposition le témoignage d'une dangereuse industrialisation de l'art. Les autres, par contre, reprochaient à l'art moderne de ne pas faire une assez large part aux objets de grande diffusion & l'accusaient d'être insuffisamment démocratique : « L'art décoratif moderne, pouvait-on lire, est antisocial, anti-démocratique. L'art décoratif moderne, essentiellement conservateur & rétrograde, fait fi ou semble faire fi de la clientèle populaire. Il méconnaît ses besoins. Il produit pour les riches ».

« L'art industriel s'enfonce dans l'ornière, écrivait un critique suisse, & y demeure. Ce que l'on peut voir ici est au suprême degré dénué d'intérêt, indifférent, & l'on ne peut que se demander par quelle force d'inertie les artisans français travaillent à satisfaire un goût hanté par le luxe, qui apparemment considère que de nos jours la simplicité des formes, l'absence d'ornementation constituent un aveu d'indigence. »

Mêmes jugements contradictoires touchant l'aspect des œuvres :

ceux-ci dénoncent un esprit de logique outrancière conduisant à proscrire systématiquement tout ornement; ceux-là accusent les architectes & les décorateurs d'avoir eu honte de leurs matériaux & d'avoir masqué la structure des édifices sous la même profusion de staff que leurs devanciers de 1900.

« Quel ver rongeur s'est donc mis dans le fruit qui paraissait si beau, qui se dorait des couleurs les plus prometteuses, a fait dévier ce magnifique & courageux effort en un ensemble où les œuvres hardies & vraiment neuves apparaissent engluées dans une cité de bois & de plâtre où l'indigence des conceptions ne le cède qu'à la pauvreté du décor? »

Le succès de l'Exposition ne pouvait que développer ces hostilités préconçues; aussi, pour expliquer ce succès, en fut-on réduit à trouver qu'il tenait uniquement au besoin que Parisiens, provinciaux & étrangers avaient de se divertir, aussitôt après les années de la guerre.

« Dans tout cela, le goût des « Arts Décoratifs » a peu de place & l'admiration pour le « cubisme » & l'« assourbanipalisme » n'en a pas du tout. C'est tout autre chose qui attirait ces foules qu'on voyait défiler entre les objets d'art précieux, équipées en touristes comme pour un camping, portant leur nourriture & leur vestiaire à la main, exténuées, mornes, résolues à « tout voir » & ne regardant rien. Ce qui les avait draguées & soulevées de profondeurs provinciales ou exotiques inexplorées jusqu'ici, ce qui rallumait leurs regards & ranimait leurs esprits, c'était ce qu'on trouve de tout temps à Paris : des étalages de grands magasins, des illuminations à giorno & un choix d'attractions renouvelées de Luna Park & de Magic City. On aurait fort bien pu supprimer de l'Exposition tout prestige & recherche d'art, la cohue eût été la même & bien plus grande encore si l'on avait découpé cette sorte d'attractions qu'on eût dit imaginées pour des Ababous ou des Mangbetous. »

« Erreurs & vérités », tel était le titre modeste de l'article dont on vient de lire la conclusion. De quel côté était l'erreur, de quel côté la vérité?

Peut-être celle-ci était-elle du côté de critiques moins prévenus : l'un d'eux faisait résider dans l'attrayante présentation des œuvres d'art, dans les « ensembles », la vraie nouveauté de l'Exposition, citait comme

exemples l'Ambassade Française dont les pièces d'apparat & d'intimité se déroulaient autour de la cour des Métiers, patio de l'Ambassade, les Classes du mobilier présentées par les ensembliers, les pavillons divers & les ensembles des Sections étrangères; constatant que cette présentation rencontrait auprès du public un énorme succès, il voyait là une méthode d'éducation destinée à porter ses fruits. « Combien de visiteurs, écrivait-il, n'ont-ils pas observé un arrangement adroit, pittoresque, luxueux ou sobre dont ils vont tirer profit en l'adaptant dans leur home, chacun suivant son sens esthétique & son goût personnel! »

Un autre, dans une revue où le moderne & l'ancien se rejoignent, donnait cette conclusion : « Nous avions beau, jusqu'ici, nous répéter que cette preuve de vitalité artistique française était, aux yeux de l'étranger, une nécessité; que tant de bons esprits avaient eu raison de vouloir cette Exposition avec persévérance depuis un quart de siècle; que le geste unanime du Conseil Municipal de lui donner pour cadre le cœur même de Paris certifiait par avance son succès, combien de fois nous étions-nous demandé avec anxiété comment les quelques hectares aussi libéralement concédés allaient pouvoir enfanter ce grand œuvre ! Aujourd'hui, à voir cette cité des industries artistiques surgir toute blanche des épures de ses architectes, l'anxiété disparaît. Il ne demeure que l'attente du résultat final espéré. L'âge ingrat a passé. Par la foi, par la ténacité de ses organisateurs, si elle n'a pu faire taire ses contradicteurs, du moins ses superstructures découpées sur le ciel en lignes étonnantes, parfois encore déconcertantes, leur imposent-elles la plus complète des réponses : leur présence. La question est posée : l'art moderne, né de la collaboration étroite de la science, de l'architecture & de l'esthétique, imposé aujourd'hui dans ce cadre splendide, acquerra-t-il demain ses droits dans la cité ? Les vieux moulins craqueront-ils sous sa poussée ? Imprimera-t-il enfin son expression décorative à une vie aussi nouvelle que l'est celle du monde civilisé, en ce xx^e siècle dont l'évolution semble faire avancer l'univers à si grands pas ? Autant de questions auxquelles demain répondra. »

Aussi vit-on, à la veille de la clôture, se dessiner un mouvement inattendu.

« La question à l'ordre du jour, pouvait-on lire dans une revue, est de savoir si l'Exposition des Arts Décoratifs & Industriels Modernes,

fermant ses portes le 31 octobre prochain, sera prolongée après cette date ou s'ouvrira à nouveau en 1926; elle intéresse donc non seulement les artistes & les industriels qui y ont pris part, mais aussi le commerce...

« Nous avons été de ceux qui croyaient en avril dernier au succès; malgré les affirmations de gens qui trouvent que tout est mal, nous sommes encore parmi ceux qui croient aujourd'hui à la prolongation de l'Exposition. Il paraît même que les Américains & les Allemands voudraient y participer. »

La sagesse imposa de résister à ce mouvement. La création de 1925 était un décor appelé à disparaître.

En réunissant pour la première fois les efforts modernes du xx^e siècle, ses organisateurs avaient voulu exposer sous les yeux du public des possibilités de réalisations & non des réalisations mêmes.

Qui expose, propose. L'histoire conclura. Une enquête n'est pas une inquisition. Un recueil de faits n'est pas un corps de doctrines. On disait : « A quoi bon vouloir changer ce qui existe & qui suffit à nos besoins ? Un fauteuil n'est-il pas construit à hauteur de notre jambe & le verre à boire adapté à la forme de notre bouche ? » Dans une séance de l'Académie Française, un romancier éminent, recevant un savant illustre, constatait que seuls les hommes d'une médiocre culture peuvent imaginer un état définitif de la science. Il est aussi vain, semble-t-il, de vouloir fixer un terme à la recherche artistique, non plus que de proclamer sa prétendue décadence qui, souvent à notre insu, contient le germe fécond d'un prochain relèvement.

Vaste concours d'idées, stimulant de l'activité novatrice, l'Exposition n'avait pas d'autre objet que de rappeler cette évolution féconde & nécessaire de toutes les créations humaines, & d'accoutumer les esprits à se tourner avec confiance vers l'art vivant.

RÉSULTATS DE L'EXPOSITION

RÉSULTATS DE L'EXPOSITION.

Si la préparation & la réalisation de l'Exposition avaient été l'œuvre de quelques-uns, son triomphe fut l'œuvre de la foule.

Dès le premier jour, sans écouter les critiques, malgré l'inachèvement des travaux, en dépit d'un printemps tardif & des aigres bises d'avril, les visiteurs affluèrent & le succès fut immédiat. Il se maintint sans éclipse pendant près de deux cents jours. «Celui qui a plus d'esprit que chacun, c'est tout le monde», disait Voltaire. Le public avait jugé. La formule lui semblait bonne : vingt-neuf hectares de surface, moins qu'en 1867; quinze mille exposants, moins qu'en 1855; seize millions d'entrées comme en 1878. Rien qui pût dans ces limites évoquer l'im-
mense caravansérail de 1900.

Dès l'abord, la foule avait été séduite par le caractère particulier de l'Exposition. L'art décoratif n'y apparaissait plus seulement limité à la présentation d'objets rares, de bibelots de vitrine, créés pour la vue, plutôt que pour l'usage. Il n'était plus un accessoire, un élément de superflu, une dentelle cousue sur le vêtement de la vie. Le public comprenait enfin qu'il se rencontre partout, sans qu'on le cherche ou qu'on y pense, dans la forme d'un capot, dans le profil d'un verrou, dans le galbe d'une assiette ou dans le tube d'un radiateur. C'est qu'il embrasse la vie entière : le mobilier de la maison, la parure de la femme, la figuration de la scène, le décor de nos rues, de nos places & de nos parcs, l'installation de nos demeures roulantes, glissantes, volantes : compartiment de chemin de fer, cabine de bateau ou d'avion. Il revendique la locomotive elle-même, jadis brouette mécanique, ou encore l'automobile, naguère voiture sans chevaux, aujourd'hui puissante machine construite pour la vitesse & la résistance au vent.

Cette empreinte que marque l'art décoratif actuel sur toute la société fut la surprise que réserva l'Exposition, non seulement aux étrangers, mais aux Parisiens, à ceux même qui se trouvaient avertis.

Ceux-ci connaissaient les tendances des meubliers modernes; ils

suivaient au jour le jour l'effort des grands magasins, de Pomone ou de la Maîtrise, du Louvre ou de Primavera. Chaque année, les créations d'un Lalique ou d'un Puiforcat, d'un Decœur ou d'un Dunand attiraient leur attention & l'on peut même se demander si certains Salons des artistes décorateurs ne dépassaient pas en qualité, en recherches originales les Classes de l'Exposition.

Mais ce qu'on n'avait jamais vu, c'était le rapprochement de ces éléments divers. Ce qu'on perdait en profondeur, on le regagnait en surface. Nous savions ce qu'on peut attendre d'un Dufrène ou d'un Rulhmann, mais nous ignorions quel serait l'apport de notre Faubourg Saint-Antoine, converti à l'édition du meuble contemporain.

L'art moderne à l'Exposition frappa d'autant plus vivement les esprits qu'il était présenté seul, à l'exclusion des anciens styles. On ne l'admettait jusqu'alors qu'avec des restrictions, pour ainsi dire à faible dose. Un ménage qui s'installait meublait une chambre en moderne. La République succédait à Louis XV ou à l'Empire dans des pièces d'appartement qui faisaient repasser sous nos yeux les chapitres de notre histoire. En France, plus que partout ailleurs, la splendeur des siècles passés pèse sur les efforts du présent.

Il est désormais avéré, & c'est le premier des grands résultats de l'Exposition, qu'on peut vivre dans le moderne, que non seulement il a conquis son droit à l'existence, mais qu'il se suffit à lui-même. Il était jusqu'alors demeuré quelque peu suspect; on lui attribuait des origines, des inspirations étrangères, il paraissait réservé aux «exotiques», aux «métèques». Il s'est naturalisé, il a pénétré dans la bourgeoisie française. Son existence est désormais reconnue & consacrée. On ne se meuble plus après 1925 comme on le faisait avant.

Ce mérite d'adaptation à la vie fut d'autant mieux compris du public que le programme & la présentation le mettaient mieux en valeur. Les Expositions universelles avaient institué des concours entre des maisons rivales qui présentaient leurs productions dans l'alignement des stands. En 1925, la coopération fut le principe qui régit la création de chaque œuvre, comme sa subordination à un ensemble.

La diffusion de l'art moderne modifie son caractère. Art d'avant-garde, il se posait en s'opposant. Un parti qui prend le pouvoir sent des responsabilités qui limitent son action. Le modernisme n'est plus

une réaction volontaire contre les époques passées. Nos artistes sont modernes, comme l'ont été à leur époque les contemporains d'Henri II, de Louis XIV ou de Louis XV. L'art de la maison, de la rue ou de la scène redevient comme jadis le reflet d'une société.

A ce premier résultat, il faut en rattacher un second, déterminé par l'une des nouveautés de l'Exposition, la participation régionale : la vitalité artistique de nos provinces fut une révélation. Cette renaissance ne réside pas dans le fétichisme du bibelot, la manie de l'anti-quaille, la recherche des vieux meubles, des vieux costumes, des vieux mots. Elle n'est nullement isolée de la vie de la capitale. Le propre du Parisien est, on le sait, de naître en province. Mais cet exode vers Paris, s'il est plus que jamais actif, n'exclut pas l'esprit de retour & l'échange d'idées est constant entre la capitale & la province. Le néo-régionalisme crée des formes appropriées aux besoins modernes de ses productions caractéristiques, en usant des matériaux & des procédés locaux. C'est ainsi que le commerce des vins fournissait le thème de la décoration de la Tour de Bordeaux, comme, à Nancy, la métallurgie faisait les frais d'un pavillon où s'abritaient d'autres industries lorraines. A Lille, à Bourges, à Besançon, à Marseille, à Nice, mêmes efforts, mêmes résultats. Lyon & ses soieries, Roubaix & ses textiles, Mulhouse & ses impressions, Grenoble & sa ganterie, le Clos Normand, le Ker Breton, l'Auberge de Franche-Comté, le Mas de Provence présentaient la synthèse des ressources de notre sol, des produits de notre industrie, des créations de nos artistes.

Dans tous les pays d'ailleurs, l'Exposition parut démontrer que le caractère international du modernisme n'implique pas l'oubli des traditions historiques. Ainsi la Pologne transposait dans son pavillon le décor des scènes rustiques dont M^{me} Stryjenska avait tiré les motifs essentiels du salon d'Honneur, de même que les graffiti de l'atrium évoquaient les sujets dont le peuple a coutume de peindre les coquilles d'œufs. Les plaques de verre qui décoraient le pavillon tchécoslovaque adaptaient à l'architecture une matière appliquée à la fabrication des jouets populaires; les tapisseries & les tapis qui ornaient la grande salle glorifiaient le pays dans son sol, ses produits, ses métiers. A côté des conceptions de son architecture futuriste, la Russie soviétique présentait le tableau varié de l'activité de ses Koustaris. Slovaques, Slovènes

& Serbes donnaient une place importante aux travaux textiles féminins exécutés dans les foyers domestiques.

On a vu que les organisateurs de l'Exposition avaient, aux yeux de certains, encouru le reproche de n'avoir pas su rendre accessibles aux classes moyennes les créations du décor moderne. Le programme idéal tracé en 1855 par le Prince Napoléon, « faire partager à l'universalité ce qui n'est que le partage du petit nombre », n'était cependant pas renié par les créateurs de 1925.

Sans doute, les précieux placages se prêtent mal à la fabrication de ces tonnes de meubles qui s'accumulaient auparavant dans les appartements modestes sous le vocable de Louis XV. L'importance des frais engagés exerce son influence sur l'élévation des prix. De tout temps, d'ailleurs, les modèles ont été créés d'abord pour une société choisie. Aujourd'hui encore la Cour précède la Ville.

Quelle que fût cependant la part réservée à la clientèle de luxe, un grand nombre d'intérieurs s'adressaient à la classe moyenne. Moins de palais qu'autrefois, mais beaucoup plus de magasins, d'étalages, de comptoirs. Les démonstrations ne se limitaient pas aux mobiliers d'apparat. Plus de ces meubles mieux placés dans les musées que dans la vie, plus démonstratifs pour la théorie que pratiques pour l'usage. De nombreux types de cuisines, de salles de bains témoignaient de préoccupations plus immédiates. Matériaux de revêtement, outillage domestique ont marqué d'évidents progrès. Des maisons de bois démontables, parfaitement adaptées à l'habitation permanente, certains ensembles de mobiliers à bon marché, comme celui que présentait l'atelier Primavera, montraient la voie à suivre. Des pavillons spéciaux réunissaient tous les modes d'éclairage par le gaz & de distribution électrique. Un groupe d'architectes avait heureusement rassemblé tous les éléments d'un village, un peu théorique peut-être & sans racines locales, mais doté de tous les éléments-types que commande la vie moderne : l'église & son cimetière, la mairie, la maison commune, les ateliers du tisserand, du marbrier, du sabotier, l'auberge, la pharmacie, le four du boulanger, la poissonnerie, le lavoir, édifices simples, accueillants, aux formes tout à la fois rationnelles & gracieuses, aux matériaux colorés, aux meubles simples & robustes. Il eût été souhaitable que des modèles de ce genre fussent plus souvent

adoptés lors de la reconstruction de nos régions dévastées. La généralisation de ces tendances est, somme toute, un troisième résultat non négligeable de la manifestation de 1925.

On ne saurait en oublier un autre, conséquence & preuve mathématique du succès de l'Exposition : son résultat financier.

Qu'une telle manifestation ait pu être organisée, sans le moindre crédit de l'État, par une émission de bons dans le public, qu'elle ait pu, malgré une saison exceptionnellement pluvieuse, non seulement faire ses frais, mais réaliser des bénéfices qui ont permis de publier ce rapport, dans une forme inédite, c'est là un fait unique dans l'histoire des Expositions.

Mais plus importante encore que le succès financier fut l'heureuse répercussion sur le commerce & l'industrie. Si l'on compare les chiffres de nos exportations en objets fabriqués avant & après l'Exposition, on voit que celui des tissus de soie & de bourre de soie passait de 3 milliards de francs en 1924 à 4.500 millions en 1926. De même, pour les ouvrages en peau ou en cuir naturel ou artificiel, nos exportations s'élevaient, au cours de ces deux mêmes années, de 350 à 540 millions de francs; pour l'orfèvrerie & la bijouterie en métal précieux, de 40 à 80 millions; pour les faïences & les porcelaines, de 90 à 200 millions; pour les meubles, de 100 à 240 millions.

Dans une moindre proportion, les pays étrangers profitaient d'ailleurs de ce brusque essor commercial, ainsi que le montre, pour les mêmes natures d'objets & dans le même laps de temps, la comparaison des chiffres des importations : pour les tissus de soie, ceux-ci passaient de 110 millions de francs en 1924 à 140 millions en 1926; pour les objets en peau, de 45 à 65 millions; pour l'orfèvrerie & la bijouterie, de 13.500.000 francs à 18.500.000; pour les faïences & porcelaines, de 60 à 70 millions & demi; pour les meubles, de 50 à 75 millions.

De tels chiffres prouvent l'effet stimulant qu'eut la manifestation de 1925. Pour la France, il allait permettre un redressement financier que d'aucuns croyaient impossible.

Ainsi s'affirmait la clairvoyance de ceux qui, se souvenant des leçons du passé, avaient escompté le bénéfice que notre pays tirerait du succès de l'Exposition.

Dans un article contemporain de son ouverture, Gabriel Henriot en avait défini le caractère exact : «Je demande aux étrangers, écrivait-il, de n'accorder aux plaisirs qu'on leur réserve qu'une attention limitée. Les attractions sont, sans doute, une des conditions du succès de l'Exposition; elles ne sont pas toute l'Exposition. L'impression de beauté & de luxe que laisseront les stands ne doit pas davantage primer. La note vraie, c'est celle de la France, ruinée & mutilée, se remettant courageusement au travail. Ce n'est ni par vanité, ni par ostentation, que nous exposerons de riches tissus, des céramiques de choix & des meubles coûteux. C'est par nécessité : parce que ces industries sont une de nos principales sources de revenus; parce qu'elles font vivre une armée d'artisans, qui y trouvent leur pain quotidien, avec bien des risques & bien des charges.»

Si ce fut là le mérite de la manifestation de 1925, envisagée du point de vue strictement national, on ne saurait oublier que l'Exposition ne fut pas moins bienfaisante en tant qu'elle fut une vaste confrontation internationale. Chaque pays, même parmi ceux où le mouvement de renaissance avait été le plus actif, s'aperçut que son critérium de la modernité était peut-être trop étroit.

C'est ce qu'exprimait la revue suisse *Das Werk* : «La signification profonde d'une telle exposition réside dans une honnête explication sur les moyens & les possibilités du travail. Les participants se sont réunis, non pour être classés, mais pour apprendre les uns des autres. Aucun Français ne refusera son attention aux remarquables résultats obtenus par l'industrie suédoise, aux magnifiques travaux de l'École des Arts & Métiers de Zurich, aucun Septentrional ne contestera la grâce légère des modes françaises; & si vraiment les industries de ces pays se donnent un témoignage mutuel sur les possibilités de nous rendre des objets usuels de caractère artistique & d'exécution impeccable, alors les résultats de la réalisation actuelle présentent une incontestable utilité».

ENSEIGNEMENTS
DE L'EXPOSITION

2 C

ENSEIGNEMENTS DE L'EXPOSITION.

Les résultats des grandes manifestations internationales risqueraient d'être éphémères si l'on ne s'efforçait d'en tirer des enseignements profitables.

Rien ne pourrait même être plus dangereux pour l'avenir que de voir en ces résultats des recettes infaillibles. On avait cru, en 1900, créer une formule d'art moderne; sa rapide décadence fut la conséquence de cette présomption.

En 1925, les Comités d'admission de la Section française eurent le louable souci d'apporter le plus grand éclectisme à la réception des projets, puis des œuvres, évitant ainsi la prétention de donner une définition unique du style moderne.

Pour nouvelles & séduisantes qu'aient pu paraître les œuvres exposées par tel ou tel artiste en vogue, on ne saurait en déduire des formules qui, comme toutes, seraient passagères & n'auraient même pas le mérite d'avoir fait leurs preuves.

Ce qu'on doit chercher à tirer de l'Exposition, ce sont plutôt quelques idées fécondes pour l'avenir.

Une première idée à retenir est l'étude de l'objet pour lui-même. Pour qu'un objet soit à sa place dans l'ensemble décoratif des lignes architecturales, il n'est pas nécessaire qu'il s'y incorpore à une place immuable : chaque objet, ayant un programme bien défini par sa destination, doit être complet par lui-même; cette réaction contre une erreur, fréquente vers 1900, est d'ailleurs un retour au bon sens traditionnel suivant lequel le mobilier doit être d'abord mobile.

A cette première idée s'en rattache une autre : celle d'étudier l'objet, non seulement pour lui-même, mais en lui-même. On ne croit plus indispensable qu'un mouvement d'horlogerie soit agrémenté des amours de Paul & Virginie, ou de ceux de Mars & Vénus; au lieu de considérer le cadran comme un accessoire, on en fait l'expression même de la pendule, complétée par un support d'une stabilité bien étudiée. Mais encore faut-il que le cadran garde la forme normale qui convient au

déplacement circulaire d'aiguilles à longueur constante : c'est la réhabilitation de l'esthétique des objets strictement utilitaires qui, traditionnelle dans les arts du passé, est peut-être, dans nos démocraties, la préoccupation la plus moderne.

Deux autres qualités sont à retenir : recherche de l'expression par des lignes pures & simples ainsi que par la belle matière.

Mais toujours les qualités de lignes & de matières doivent rester subordonnées à l'utilisation de l'objet. Il n'y a pas de lignes à employer, d'autres à proscrire ; les lignes courbes ont parfois leur raison d'être, tout comme les lignes droites, & la géométrie n'a pas d'âge.

Du point de vue de la matière, il n'y a pas non plus à prononcer d'exclusive. Les ressources que le mobilier peut tirer des bois coloniaux n'impliquent pas l'interdiction du bois massif ; la victoire du ciment armé n'exige pas la défaite de la pierre & de la brique ; les beaux matériaux de revêtement n'empêchent pas les matériaux de construction de conserver toute leur valeur artistique ; l'art du bronze peut encore trouver une place logique dans le meuble comme dans les appareils d'éclairage.

Si l'Exposition a laissé d'utiles enseignements en ce qui concerne la composition artistique & le choix de la matière, elle n'en a pas donné de moins profitables pour l'organisation des industries d'art.

Un critique, observant que le succès de la Section française était dû à la tenue remarquable des objets présentés, en attribuait très justement le mérite à la collaboration disciplinée qui s'était établie entre industriels & artistes. Mais il exprimait l'inquiétude que cette collaboration n'eût pas de lendemain, & qu'il en résultât une «vulgarisation de l'objet d'art par l'industrie & le commerce». «Il est à craindre, ajoutait-il, que tout ce grand effort perde de sa valeur par une réplique déformée, exagérée par des mains maladroites & non dirigées.»

Parmi les enseignements de l'Exposition, il n'y en a pas de plus nécessaire à suivre que celui qui fut offert par l'union de l'art & de l'industrie. Si parfaite que puisse être la réalisation technique, elle ne vaut que par l'imagination créatrice qui la guide. L'intervention d'artistes de talent, telle que nous l'a montrée l'Exposition, dans certains organes secondaires de l'habitation, réservés jusqu'alors aux modèles courants du commerce, crémones, serrures, boutons de portes, est un exemple

frappant de l'influence des idées créatrices sur l'évolution des formes. Il ne s'agit d'ailleurs nullement de spécialistes : un de ceux qui ont composé ces modèles de ferronnerie, Le Bourgeois, avait fondé sa réputation sur des œuvres tirées du bois.

L'union des artistes & des industriels est aujourd'hui d'autant plus opportune que les programmes imposés par la vie moderne sont plus complexes & les moyens de les réaliser plus variés.

L'artiste, s'il était seul, manquerait de moyens techniques & financiers; l'industriel, s'il restait isolé, se priverait de l'imagination artistique : il en résulterait des œuvres pauvres d'exécution ou de conception, caricatures de l'esprit moderne, qui feraient le plus grand tort à la production française.

Mais pour collaborer, il faut se comprendre : c'est dès l'éducation première que doit être affirmé le rôle initiateur de l'artiste.

L'union des arts & des métiers doit être la devise de l'École, qui aujourd'hui remplace l'ancienne Maîtrise.

Aussi n'était-ce pas le hasard d'une répartition de locaux, mais une conception voulué qui avait rapproché au Grand Palais les Écoles techniques & les Écoles d'art. Il importait d'indiquer la collaboration nécessaire entre les deux enseignements, entre les apprentis de la création & ceux de l'exécution. Il suffisait de relever les programmes réalisés par nos diverses Écoles d'art pour juger de leurs tendances & de leur évolution. A Bordeaux un restaurant, à Dijon une épicerie, à Lille une chapelle, à Lyon un magasin de soieries, à Nantes une villa, à Nîmes un logement ouvrier, à Rouen une cabine de bateau. D'autre part, le tableau si complet & si démonstratif qu'offrait le Pavillon de la Ville de Paris attestait les efforts considérables accomplis en France depuis la guerre pour la rénovation de notre Enseignement Technique. L'Exposition, en réalisant à ce point de vue un grand effort de discipline, montra que la leçon de l'école prépare celle de la vie. La coopération du cerveau & de la main est un principe essentiel auquel nous devons nous tenir.

Aujourd'hui, l'opinion publique comprend nettement la nécessité de faire pour l'Enseignement Technique français des sacrifices correspondant à ceux que divers pays étrangers s'imposent depuis longtemps.

La loi du 13 juillet 1925 créait une taxe d'apprentissage destinée à

subvenir aux besoins de l'enseignement professionnel. Comme cette loi fut particulièrement souple & libérale, qu'elle établit notamment tout un système d'exonérations pour les établissements industriels & commerciaux qui ouvraient des Cours ou des Écoles d'apprentissage, elle suscita un élan général & l'on vit, depuis 1925, les Syndicats patronaux ou ouvriers, les Chambres de Commerce, les Compagnies de Transport, les Usines, les Banques rivaliser avec l'État & fonder, de leur côté, des Écoles ou des Cours.

Rien ne montre mieux l'épanouissement de l'Enseignement Technique français que les statistiques suivantes :

En 1928, le Sous-Sécrétariat d'État de l'Enseignement Technique régissait 29 établissements de degré supérieur destinés à la formation des ingénieurs ou des hauts employés du commerce, 10 Écoles nationales professionnelles, dont 2 d'Horlogerie pour le recrutement des techniciens de l'industrie, 118 Écoles pratiques de garçons, 28 de filles, 6 Écoles d'Industrie hôtelière, 46 Écoles pratiques jumelées avec des Écoles primaires supérieures, 18 Ecoles de Métiers, 13 Écoles professionnelles de la Ville de Paris, 15 Écoles de Perfectionnement du Haut-Rhin, du Bas-Rhin & de la Moselle, soit un total de 283 établissements. En outre, il subventionnait 680 Cours professionnels fréquentés par 200.000 élèves & 150 Offices d'orientation professionnelle qui ont examiné pendant l'année 41.000 enfants. Enfin son budget, qui était de 49 millions en 1913, atteignait pour 1929 un total de 150 millions de francs.

Dans un article paru trois ans après l'Exposition, M. Georges Lecomte montrait que les promesses de l'Exposition ne pouvaient être tenues que grâce à ce développement de l'enseignement technique & professionnel : « Charmante & riche en surprises, écrivait-il, l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925 — qui, au lendemain de la grande tourmente & en pleine reconstitution économique, fut un si éclatant succès pour la France exsangue & appauvrie — marque le début d'une ère nouvelle.

« Par son souci des formes neuves, bien adaptées aux mœurs, aux besoins de la société d'aujourd'hui, cette inoubliable Exposition a déterminé une vision nouvelle, un goût très différent de celui qui caractérise l'époque d'avant-guerre.

«Comme il est naturel, ce sont surtout les jeunes gens qui restent marqués de cette empreinte. Il n'y a plus un couple récent qui veuille s'accommoder des mobiliers & des parures d'hier. Les habitudes ont changé. Elles comportent un décor approprié. Les goûts se sont transformés. Des besoins nouveaux apparaissent, qu'il faut satisfaire. On exige un peu de beauté là où naguère on ne songeait guère à en mettre. Les simples cartes de commerce, les catalogues des industries de luxe deviennent de petites œuvres d'art.

«Pour ne pas décevoir une clientèle ayant de tels désirs, industriels & commerçants réclament des ouvriers intelligents, instruits, connaissant à fond leur métier & capables d'innover.

«Ceux qui sont organisés pour donner chez eux une bonne éducation professionnelle forment & perfectionnent eux-mêmes leurs apprentis.

«Mais il devient de plus en plus difficile de donner à l'atelier un tel enseignement. L'outillage moderne, dont le fonctionnement coûte si cher, exige que les machines tournent sans cesse, avec leur équipe complète d'ouvriers & d'apprentis. D'autre part, la nécessité de produire vite, au meilleur compte, a pour résultat la spécialisation du travail & de l'ouvrier, par conséquent celle de l'apprenti qui, au lieu de connaître toutes les parties de son métier — comme au temps où il se formait chez un moyen patron constraint de ne rien ignorer de sa profession — risque fort de n'en savoir que des bribes.

«La bienfaisante loi Astier, partout où elle peut être appliquée convenablement, remédie à ces insuffisances si dommageables.

«Néanmoins les industriels réfléchis & attentifs se rendent compte de ce qui, même avec cette amélioration sensible, manque parfois encore à certains de leurs ouvriers pour satisfaire ce goût nouveau des belles choses originales.

«Aussi, de plus en plus, témoignent-ils sympathie & confiance aux Écoles professionnelles qui peuvent si bien leur fournir d'utiles collaborateurs, capables d'exercer dans les ateliers, grâce à leur savoir technique & aussi à leur instruction générale, une influence heureuse.

«De leur côté, les représentants des Syndicats ouvriers ne s'y sont pas trompés. Dès la première heure, la plupart d'entre eux se sont intéressés à la vie, à l'enseignement, aux progrès des Écoles professionnelles.

« Pourquoi ? Parce qu'ils y trouvent l'enseignement donné comme ils voudraient le voir organisé partout, au profit de tous les ouvriers.

« Ils ne veulent pas que, simples accessoires de la machine, ceux-ci soient, par une préparation insuffisante & une spécialisation hâtive, confinés dans une besogne trop strictement délimitée & invariable. Ils souhaitent, au contraire — & ils ont raison — que les apprentis reçoivent un enseignement technique si complet que, plus tard, ils ne soient pas les esclaves de l'outillage ou d'un compartiment industriel, & que leur savoir leur permette de passer d'une spécialité à l'autre, de grandir.

« Comprenant tout ce que la culture générale, l'instruction théorique ajoutent à l'enseignement technique, ils tiennent à ce que des leçons de français, d'histoire, de sciences, de dessin, de morale, que des cours sur l'organisation du travail fassent de ces apprentis non seulement des artisans d'élite, mais des hommes à l'intelligence claire & ornée. »

DÉVELOPPEMENT
DU MOUVEMENT MODERNE EN FRANCE
DEPUIS L'EXPOSITION

DÉVELOPPEMENT DU MOUVEMENT MODERNE EN FRANCE DEPUIS L'EXPOSITION.

La rénovation récente des méthodes de l'enseignement artistique & de l'enseignement technique avait déjà porté ses fruits en 1925; leur union plus intime les multipliera.

Mais il faudrait attendre plusieurs générations pour que le goût s'en étendît à tout le public; les industriels, les artistes & les critiques d'art peuvent & doivent abréger ces délais en faisant son éducation, en le mettant à même d'apprécier les résultats acquis, ce qui permettra d'en acquérir de plus importants. Depuis 1925, ce rôle indispensable de propagande a été compris en France.

En dehors de l'intérêt que la grande presse ne cesse de porter à tous les efforts modernes, de nouveaux périodiques d'art décoratif, venus s'ajouter aux publications existantes, maintiennent la liaison entre artistes, industriels & amateurs. Actuellement les revues sont nombreuses. Les unes sont consacrées à l'architecture & à la décoration en général; telles sont *L'Amour de l'Art*, *L'Architecte*, *L'Art & les Artistes*, *Art & Décoration*, *L'Art Vivant*, *Les Arts de la Maison*, *Beaux-Arts*, *Le Bulletin de la Vie Artistique*, *La Construction Moderne*, *Les Échos des Industries d'Art* devenus *Les Échos d'Art*, *Mobilier & Décoration*, *La Renaissance de l'Art français & des Industries de Luxe*, *La Revue de l'Art ancien & moderne*, *Vogue*. Les autres, spécialisées dans une technique, sont fréquemment la création des groupements corporatifs ou des Chambres syndicales industrielles; citons *L'Ameublement & le Garde-Meuble réunis*, *Ameublement & Décoration*, *l'Architecture*, revue mensuelle de la Corporation des Architectes, *L'Architecture d'aujourd'hui*, *L'Architecture Vivante*, *Art-Goût-Beauté*, *Art & Industrie*, *Arts & métiers graphiques*, *L'Avenir Textile*, *Le Bâtiment illustré*, *Le Bulletin de la Chambre syndicale de l'Ameublement*, *Le Bulletin mensuel de la Confédération générale de l'Ameublement*.

de France, Le Bulletin officiel de l'Union de l'Affiche française, Le Bulletin officiel de l'Union syndicale des Maîtres-Imprimeurs, Byblis, Les Cahiers d'Art, La Céramique, Céramique & Verrerie, Ce Temps-ci, La Chambre syndicale de la Bijouterie, joaillerie, orfèvrerie & des industries qui s'y rattachent, L'Encyclopédie de l'Architecture, Formes, La France Horlogère, La Ganterie, La Gazette des Beaux-Arts, Le Grand Négoce, L'Horloger, L'Illustration, Le Journal des Arts, Le Journal de l'Ameublement & des Industries qui s'y rattachent, Le Meuble, Papiers peints & Tentures, Papyrus, Parcs & Jardins, La Parfumerie moderne, Notre Publicité, La Rampe, La Revue de l'Ameublement & des Industries du Bois, La Revue de l'Horlogerie & de la Bijouterie de Paris, La Revue des Industries du Livre, La Revue française de Photographie, La Revue mensuelle de la Chambre syndicale des Entrepreneurs de Maçonnerie, Ciment & Béton armé de la Ville de Paris, Science & Industrie photographiques, La Soierie de Lyon, L'Union de l'Affiche française, etc.

Cette propagande a une large part dans le succès des manifestations, auxquelles on pourrait presque reprocher de se succéder trop rapidement. À côté des grands Salons annuels & de démonstrations cycliques comme celles de la Décoration Française Contemporaine, il faudrait citer les expositions organisées au Musée Galliéra, «L'Art de la Soie», «Le Décor de la Table», «La Dentelle Moderne», «L'Art Religieux», «L'Art & l'Enfant», comme aussi l'exposition «L'Aéronautique & l'Art», qui a eu lieu au Pavillon de Marsan en 1931, celles des Artisans Français Contemporains, celles de l'Union des Artistes Modernes & le récent Salon International du Livre d'Art, au Petit Palais.

En raison même de cette multiplicité des présentations, il serait presque impossible de retracer l'évolution générale du décor d'une année à l'autre; il semble d'ailleurs que les différentes tendances qui s'affirmaient en 1925 se développent côté à côté sans qu'aucune prenne nettement l'avantage. Mais certaines se sont simplifiées, précisées, & même quelque peu systématisées.

Beaucoup de jeunes décorateurs, ouverts aux influences internationales, sont moins soucieux de marquer leur originalité personnelle que d'habituer le public, par l'affirmation d'un credo collectif, à l'emploi de matières jusqu'alors inusitées, tubes de métal chromé ou plaques de verre, ainsi qu'aux simplifications des formes, seules adéquates, selon eux, à l'esprit de la vie contemporaine.

Fondée en 1929, l'Union des Artistes Modernes, qui s'est placée sous le patronage de décorateurs tels que René Herbst & Francis Jourdain, d'architectes tels que Mallet-Stevens, suit la tendance qui s'est révélée depuis quelques années avec les tissus d'Hélène Henry ou de Sonia Delaunay, les sculptures de Pablo Manès, de Miklos, des frères Martel, les bijoux de Templier, les meubles de Burkhalter, de Lucie Holt Le Son ou de Charlotte Perriand.

Par ailleurs, la plupart des maîtres qui avaient assuré, avant & pendant l'Exposition, le triomphe d'une conception capable d'allier la logique à l'élégance, selon l'esprit des traditions françaises, ont continué à rechercher, sous la simplicité apparente des lignes, de subtiles harmonies. Leurs œuvres gardent aussi un caractère personnel qui permet aux visiteurs du Salon d'Automne ou du Salon des Artistes Décorateurs d'y saisir du premier coup d'œil des accords familiers.

C'est ainsi qu'au Salon d'Automne de 1928, Leleu, fidèle à une manière devenue classique, présentait une chambre de dame où les tonalités douces des tentures, les courbures élégantes du lit, de la psyché-coiffeuse en macassar & galuchat rosé & du guéridon en loupe de noyer s'harmonisaient dans la lumière diffuse.

Dans le cabinet de travail composé pour le Président de la Société des Gens de Lettres & exposé au Salon de 1930, Maurice Dufrène affirmait ce mélange d'audace & de goût qui, dans chacun de ses ensembles, apporte une idée nouvelle sans rompre avec l'œuvre antérieure. Du métal, de la laque & du verre, très largement employés, sans aucun asservissement aux formules à la mode, il avait tiré des effets pleins de noblesse & d'imprévu, là où d'autres n'auraient donné que l'impression d'une pauvreté anonyme. Un guéridon de laque reposant sur un cône métallique supporté par une sphère, une table formée par deux feuilles de laque courbées, réunies par une feuille de métal, séduisaient au premier coup d'œil, si bien qu'après seulement on voyait leur nouveauté. Le pied transparent d'une lampe coiffée d'un énorme abat-jour semblait, par une parfaite adaptation à son objet, n'être là que pour donner un corps à la lumière.

A ce même Salon, Lalique réussissait une tentative non moins difficile. Rarement, dans ses décos de l'ensemble fondées sur l'utilisation exclusive du verre, il était parvenu à créer à ce point cette

atmosphère de mysticisme & de simplicité sereine à laquelle se prête une matière qui semble n'être pas entièrement présente. Aucun thème ne pouvait être plus favorable que cet intérieur de chapelle où l'artiste s'était réduit à la répétition du même élément décoratif, le lis.

Le Salon d'Automne offrit aussi, avec la manifestation d'art urbain ordonnée par Temporal en 1927, une synthèse des recherches poursuivies par de nombreux décorateurs dans un domaine sur lequel avait porté efficacement l'effort de 1925.

A cet ensemble avaient collaboré Francis Jourdain avec une boutique de parfumerie dont l'escalier, en façade, laissait place à de petites cases pour mettre en valeur les produits; M^{me} Holt Le Son avec la disposition d'une devanture formant pan coupé en retrait derrière un gros support d'angle; Da Silva Bruhns qui encadrerait très simplement ses admirables tapis; Mallet-Stevens avec un distributeur d'essence qui, couronné d'un pylône lumineux d'orientation, occupait la partie centrale; René Herbst qui, dans la boutique Siégel, faisait jouer des effets changeants d'éclairage sur un mannequin dont les vêtements, formés de plans superposés, s'éclairaient d'une manière saisissante. Dans la maquette de boutique en zinc composée par H. M. Magne pour les délicats bibelots de Robj, l'effet publicitaire était obtenu par la réduction des vitrines où les objets s'enchâssaient comme dans des écrins.

Les Salons de la Société des Artistes Décorateurs ont montré des ensembles d'une rare qualité.

En 1928, on remarquait le cabinet d'un bibliophile amateur d'estampes, composé par Eugène Printz; l'ingéniosité de l'éclairage, l'harmonie reposante des couleurs, un discret confort y créaient l'intimité. On admirait un délicat boudoir de Jallot, une chambre aux tonalités roses & blondes où Ruhlmann s'affirmait à nouveau le plus élégant, le plus somptueux de nos décorateurs. On était frappé par la maîtrise qu'attestait la salle de bain exposée par Roux-Spitz. Sur un dallage en pâte de verre, entre des murs revêtus de marbrite, il avait placé des meubles en sycomore d'une netteté architecturale à laquelle correspondait la noble géométrie d'un beau lustre de Perzel.

Au Salon de 1929, la Salle à manger en sycomore sculpté & bois de corail composée par Paul Follot pour Waring and Gillow marqua une date. Miroitement des murs en écaille & argent, tonalité claire des bois

de rose des sièges & des rideaux passant aux tons sombres du tapis brun & rouge, tout y donnait une impression de vie, de force, de somptuosité tantôt assourdie, tantôt éclatante. De là un aspect tout différent du byzantinisme de serre chaude que l'on trouvait jusqu'alors dans la plupart des ensembles de luxe. De longs festons bordaient la table aux pieds épais; des panneaux de laque encadraient la pièce d'un motif de végétation aux formes exubérantes, mais d'une noble ampleur.

En 1930, un boudoir montrait la virtuosité de J. Dunand; le décor en laques de couleur gravées évoquait toutes les subtilités de l'Orient & de l'Occident alliées à la fantaisie moderne.

Au Salon de 1931, on pouvait constater, dans une magnifique salle à manger des frères Saddier, l'heureuse préoccupation de mettre en valeur la simplicité des belles surfaces de palissandre par le contraste d'une mince sculpture sur les montants du buffet.

A ce même Salon, le hall composé par P. Selmersheim pour l'exposition des petits objets attestait que, chez les Artistes Décorateurs, le souci des présentations ingénieuses s'allie au sens de la mesure.

Chaque année, dans l'un ou l'autre de ces grands Salons, le public continue à prouver sa sympathique curiosité pour tous les efforts de l'art décoratif moderne. Une foule se presse devant les sculptures de Despiau, les céramiques de Fau, de Buthaud, de Mayodon, les orfèvreries de Daurat, les meubles de Chareau, de Djo Bourgeois, d'Englinger, de Groult, de Kohlmann, de Prou, les reliures de Kieffer, les dinanderies de Linossier, les verreries de Marinot, les tapis de Bagge ou de Da Silva Bruhns, les grilles de Subes, de Szabo, de Poillerat, les panneaux décoratifs de Denise Louvet ou d'Yvonne Sjoestedt, les luminaires de Boris Lacroix, les étuis à cigarettes de G. Sandoz, les brosses & les flacons de Raby ou de F. Roques.

L'industrie est surtout représentée, aux Salons de la Société des Artistes Décorateurs, par les maisons qui ont pour directeur artistique un des membres de la Société; c'est le cas des Galeries Lafayette, dont la Maîtrise est dirigée par M. Dufrène, du Bon Marché dont R. Prou inspire l'atelier Pomone; on y voit également des collaborations fidèles comme celle de l'ébéniste Vérot avec le décorateur Fréchet.

Dans ces conditions, la place des firmes les plus importantes reste mesurée; aussi l'on comprend que les Grands Magasins du Printemps

qui, les premiers, prirent l'initiative de fonder l'atelier moderne Primavera en groupant de jeunes artistes sous la direction de M. & M^{me} Guilleré, aient créé la vaste manifestation annuelle qu'ils appellent la Petite Foire des Arts Décoratifs.

L'inauguration de cette exposition est une fête qui réunit tous les fervents de l'art industriel moderne. Aucun local ne se prêterait mieux d'ailleurs à une présentation aussi importante, qu'en cadrent, dès le dehors, les étalages de tissus au travers des larges vitrines. Dans le hall intérieur, une atmosphère est créée par les bandes colorées qui coupent l'architecture & forment un ciel mouvant au-dessus des stands où s'exposent verres, céramiques, jouets. Une année, on a même vu une maison complète réalisée avec ses diverses pièces & son escalier. Au premier étage se développent les ensembles mobiliers, avec l'impression de vie que donnent les tapis sur le sol, les tableaux au mur, les bibelots sur les tables & les bahuts.

Assurément on ne trouverait pas là les œuvres d'une qualité exceptionnelle comme en expose Ruhlmann au Salon des Artistes Décorateurs. C'est toutefois une des manifestations les plus utiles, parce qu'elle s'adresse au public moyen qui a le goût du moderne, mais dont les ressources sont limitées; elle le fait profiter des idées neuves, lui offre des objets simples, solidement fabriqués.

Cette exposition organisée dans un grand magasin n'a-t-elle pas donné l'exemple à d'autres maisons telles que Dim, telles que «Au Bûcheron», dont l'atelier «Le Sylve» est dirigé par Léandre Vaillat & Michel Dufet, à Ruhlmann lui-même, qui conviait le public à visiter son Hôtel de la rue de Lisbonne, surélevé de plusieurs étages & offrant partout l'impression d'un luxe & d'un goût délicats?

Ces manifestations ont fourni l'occasion de présenter des œuvres de peinture & de sculpture modernes dans le cadre qui leur convient.

C'est à un programme plus vaste que s'est consacrée la Fédération des Industries d'Art, groupée depuis 1922 sous le nom de Décoration Française Contemporaine.

L'année de sa fondation, elle avait fait, au Musée des Arts Décoratifs, une sorte de répétition générale en vue de l'Exposition de 1925; ce fut une date mémorable que celle où le vieux Faubourg Saint-Antoine, abandonnant les pastiches des styles anciens, affirma la vitalité des

beaux métiers de France, dont la tradition véritable est une création continue, qui suit l'évolution des mœurs, de la mode & du goût.

C'est au même emplacement que, sous les auspices de l'Union Centrale des Arts décoratifs, la Décoration Française Contemporaine commença, en 1929, un cycle de trois Expositions successives; la première pour l'ameublement, la deuxième pour les tissus, la troisième pour les petits objets, bijouterie, joaillerie, orfèvrerie, bronze, céramique & verrerie. Chaque année, l'industrie principale devait être secondée, pour la présentation vivante de ses œuvres, par les autres industries du groupement.

Ce programme d'ensemble fut dicté par la superficie restreinte du Pavillon de Marsan, par l'obligation de laisser à chacun le recueillement nécessaire pour établir des modèles nouveaux, enfin par l'attrait d'une disposition variée.

Pour l'exposition de l'Ameublement, le thème consista en plusieurs intérieurs complets d'appartements correspondant à une installation luxueuse & à d'autres plus modestes. Les exposants devaient s'entendre par affinités, pour se charger, dans chacun de ces ensembles, d'une pièce déterminée, afin d'éviter des répétitions fastidieuses de chambres, de salles à manger.

L'appartement luxueux comprenait un cabinet de travail de Gouffé, une salle à manger des frères Saddier, un studio-hall de Mercier, des chambres de Decaux & Maous, de Vérot & de Soubrier. A côté des œuvres capitales où l'on trouvait les noms de décorateurs connus comme Bagge, Dufet, Bouchet, Champion, Fréchet, accolés à ceux d'industriels comme Mercier, le Bûcheron, Dennery, Guérin, Vérot, des meubles isolés comme ceux de Bal ou d'Haentgès affirmaient leurs qualités de composition & d'exécution; dans une délicate loge d'artiste, l'ébéniste Roumy avait mis son expérience au service de la jeune inspiration de P. Joly.

Tout autre fut, l'année suivante, la présentation des tissus & des tapisseries, dans un décor figurant le grand hall d'un magasin. A côté des créations de J. Beaumont pour Hamot, de Bagge pour Bouix, on voyait de curieux échantillons de tissus à chaîne de papier & à trame de soie artificielle composés par Fressinet pour Brunet, Meunié & C^{ie}. Les soieries de Cornille, Tassinari & Châtel se distinguaient

par la recherche du dessin, les rapports très étudiés des tons, l'originalité des armures, tandis que Burger n'exposait que des velours unis, mais d'une qualité & d'une finesse de nuances incomparables.

On ne s'était pas borné à faire une exposition de lés d'étoffes; on montrait des sièges garnis & surtout l'emploi des tissus modernes dans la haute couture; des mannequins animaient des intérieurs composés en harmonie avec les robes présentées, déshabillé dans un boudoir, robes de ville dans un salon; Daususoy enrichissait de parures magnifiques les robes de soirée de Jeanne Lanvin & de Callot sœurs.

Les papiers peints garnissaient une galerie latérale; Dumas y donnait la preuve de son esprit fertile. Charles Follot présentait les premières productions d'une machine capable de reproduire des dessins de 3 mètres de hauteur; ainsi est évitée la monotonie des raccords & la surface du mur en tire un décor varié. L'origine de cette invention est dans les vastes compositions qui ont été à la mode au milieu du siècle dernier, alors que Délicourt gravait 4.000 planches pour éditer les 4 lés de la chasse peints par Dury d'après Délicourt, de manière à former une tenture complète. Mais le parti était tout différent : au lieu de chercher à donner l'impression d'un tableau ou d'une tapisserie, Bénédictus, auteur du carton, avait fait une décoration plane, aux lignes coupées, de tonalité distinguée; conception beaucoup plus logique d'un décor qui ne s'impose pas lourdement, mais reste à sa place & laisse la faculté d'accrocher des tableaux sur le mur.

La dernière Exposition du cycle de la Décoration Française Contemporaine a eu lieu en 1931; pour présenter la Bijouterie, la Joaillerie, l'Orfèvrerie, le Bronze, la Céramique & la Verrerie, fut réalisé un ensemble de boutiques intitulé « Rue des Industries d'art ».

Fidèle à la collaboration entre artistes & industriels, la Décoration française contemporaine demanda à la Société de l'Art appliqué aux Métiers de choisir, pour les projets des façades & devantures, de jeunes talents, n'ayant eu que rarement l'occasion de se montrer.

La Société de l'Art appliqué aux Métiers ouvrit un concours qui réunit des anciens élèves de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, de l'École Boulle & des Cours professionnels de la Chambre syndicale des Entrepreneurs d'Installation de Magasins & de Bureaux.

Pour réaliser les meilleurs de ces projets, le Groupe des Chambres

syndicales du Bâtiment & la Chambre syndicale des Installateurs de magasins apportèrent la plus large collaboration. On ne peut que louer le geste élégant de ces entrepreneurs arrivés aux plus hautes situations qui, se souvenant de leurs débuts difficiles, n'hésitèrent pas à exécuter gracieusement les œuvres de jeunes décorateurs pour leur faciliter l'entrée dans la carrière. Ainsi le public apprit des noms peu connus encore, ceux de Carette & Gaillard, Cornebert, Deniau, Gotthelf, Hétroy, Naze, Rellier, Ringuet, Teulière, Théry, Tourasse, Violet, &c.; leurs créations, voisines par les tendances, marquaient cependant chacune l'originalité de l'auteur.

La disposition de l'ensemble était déterminée par l'exiguïté de l'emplacement; on s'efforça de faire une plantation pittoresque de rues & de places agrémentées d'une fontaine, d'un banc, d'un portique. L'éclairage donnait l'impression d'un décor nocturne, les lignes des maisons qui s'élevaient au-dessus des boutiques se perdant dans un velum bleu foncé; seules les devantures étaient illuminées, faisant briller les objets qui s'y trouvaient exposés.

La Bijouterie-Joaillerie était principalement représentée par Dusausoy, dont les œuvres précieuses, dessinées par Jean & Jeanine Dusausoy, occupaient les niches intérieures d'une rotonde aménagée par Fressinet. Dans une petite pièce voisine formant atelier, le public pouvait voir comment on rajeunit, par des montures nouvelles, les pierres dont l'éclat a déjà enrichi les parures de plusieurs générations. C'est en effet la particularité de la joaillerie, que les gemmes sont pour ainsi dire invariables & qu'elles gardent le pouvoir d'ajouter à la beauté du corps féminin. Sans tomber dans l'emploi de matières vulgaires dont le voisinage nuirait aux diamants & aux corindons, les bijoutiers modernes ont senti le besoin, pour créer des oppositions dans l'architecture de leurs œuvres, de faire intervenir de larges plaques de métal, des surfaces calmes en onyx, voire du cristal transparent, qui mettent en valeur les feux des pierres fines.

Fouquet, qui fut à cet égard un initiateur, a su ainsi rendre légères des parures auxquelles leur volume aurait pu donner quelque lourdeur. P. Brandt, Sandoz, Templier, qui exposent régulièrement au Salon des Artistes Décorateurs, apportent chacun une nuance différente dans un art où les difficultés du métier, limitant les innovations

personnelles, ne font, en cas de succès, qu'en accroître l'attrait. La céramique réunissait les œuvres récentes de la Manufacture de Sèvres, qui témoignent d'un égal souci de maintenir la perfection des techniques traditionnelles & de rechercher les effets de matières nouvelles; à côté de l'illustre maison, Bocquillon offrait une série de faïences, compositions de Nelly Pollak, modernisant les grâces des œuvres du XVIII^e siècle; Robj donnait sa note d'esprit & Rouard présentait des services de table d'une sobre tenue. C'est chez Rouard qu'on voit périodiquement les créations nouvelles de nos maîtres potiers, Delaherche, Decœur, Lenoble.

D'ailleurs il n'est pas un Salon où la céramique ne s'affirme comme un des arts les plus florissants de notre époque. M. & M^{me} Massoul continuent à exposer à la Société Nationale les résultats de leurs précieuses recherches. Camille Tharaud prolonge la belle tradition des émaux de grand feu. Bien d'autres noms seraient à noter, soit parmi les artisans qui mettent leur confiance dans la pureté du galbe & l'absence presque complète de décor, soit parmi ceux qui font revivre la fantaisie & la couleur. Mais ce qui frappe le plus, là encore, ce sont les heureux résultats de l'entente entre artistes & fabricants; on peut citer en exemple les élégants services de tables composés par René Crevel pour les Manufactures Balleroy, de Limoges.

Parmi les luminaires groupant, au Pavillon de Marsan, les créations de Simonet, de Sabino, une des pièces les plus originales, présentée par Fargette, consistait en un lustre de bronze dont les feuilles en verrerie diffusaient largement l'éclat d'une seule lampe.

Ce domaine reste d'ailleurs ouvert aux plus grandes recherches; les fabricants se sont tellement laissé devancer par les procédés modernes d'éclairage qu'ils ont fort à faire pour reprendre leur place dans l'ensemble décoratif. Cacher la source lumineuse au-dessus des corniches ou dans des vasques pour la refléter sur les surfaces des plafonds est une solution hâtive qui ne satisfait le goût, ni de la lumière, ni de l'économie. C'est vers des formes toutes nouvelles, & vers une utilisation rationnelle de l'électricité, que la voie est à suivre.

La verrerie était brillamment représentée par les productions de la Société «S. A. V.»; un ensemble de qualité montra avec quel succès cette firme industrielle a su élargir ses productions en mettant en valeur

l'adresse & le goût du souffleur de verre. La technique du verre soufflé, la plus ancienne & la plus simple, est peut-être, par cela même, celle qui se prête encore le mieux à des créations neuves. La malléabilité du verre, à une température voisine de celle de la fusion, permet à l'artisan habile d'affirmer toute sa personnalité.

Mais, après Gallé, qui a réussi à incorporer de petites pièces colorées dans des masses incolores, superposé les paraisons & découpé des formes remplies d'une autre matière; après Cros, Decorchemont, Argy-Rousseau, qui ont juxtaposé les pâtes de verre dans une dentelle de gravure; après Navarre qui a animé discrètement la pâte par des ondes de tonalités neutres; après Marinot qui a créé une matière mouvante comme de l'eau, des formes solides & imprévues, retravaillées à chaud ou gravées, est-il possible de trouver encore des expressions originales dans l'art de la verrerie ?

Les pièces exposées par la Société «S. A. V.» font penser que le soufflage, à l'exclusion de tout travail à froid, peut permettre de créer des œuvres nouvelles, se distinguant par une homogénéité parfaite, des formes pures, une surface brillante & limpide.

Pour avoir une idée de la variété qu'offrent les produits de la verrerie française, il faudrait encore définir l'art élégant d'Hunebelle, les gracieuses créations de Luce ou de Goupy. Ce qui distingue ces œuvres, c'est la concordance entre le dessin artistique & les propriétés de la matière, ainsi qu'une saine méfiance contre les complications esthétiques & techniques qui sont un signe de décadence.

C'est à titre exceptionnel que l'on voit dans les expositions une synthèse des principaux éléments qui constituent le décor de la vie : tel était le cycle organisé par la Décoration Française Contemporaine. Mais, en dehors des Salons, l'esprit le moins attentif ne peut manquer d'être frappé par la transformation qui englobe toutes les autres, celle des ensembles urbains, celle que traduit l'aspect même des voies publiques.

Il n'est pas de rue où ne se révèlent, dans l'architecture & la décoration des maisons neuves, dans l'aménagement des immeubles anciens, les tendances qui s'affirmèrent en 1925. La métamorphose la plus frappante est peut-être celle des devantures & des étalages, dans lesquels, au cours des mois qui suivirent l'Exposition, on vit des présentations quelque peu routinières faire place à des vitrines aménagées comme des

scènes de théâtre, rendues vivantes par les mêmes moyens, éclairées par la même disposition de foyers lumineux.

Plus récemment, en transformant le rez-de-chaussée des Galeries Lafayette, l'architecte Chanut a su habilement suggérer une salle de spectacle, en enveloppant le trottoir, sous le rayonnement de la marquise translucide, par une lumière atténuée qui évoque celle d'une représentation; cet éclairage peut d'ailleurs prendre divers coloris & des intensités graduées. La surface unie de beaux parements de marbre sépare nettement l'atmosphère de la salle de celle des tableaux pittoresques que forment les vitrines.

Dans les boutiques de petites dimensions, il est intéressant de constater la diversité des partis adoptés. Ici, la devanture est une face droite, qui ferme complètement l'intérieur : faite pour charmer les regards du passant, elle est indépendante de l'intérieur qui a ses vitrines particulières & son ameublement réservés aux acheteurs. Là, l'intérieur n'a qu'une importance secondaire & la vitrine se décroche de manière à offrir plus de développement; le passant est obligé de s'approcher, d'entrer dans ces décrochements, de s'isoler du mouvement de la rue. Ailleurs, la vitrine n'est que la glace à travers laquelle on voit la disposition intérieure, parfois aménagée en hall d'exposition. Le plus souvent, la composition, l'échelle de la construction & du décor, les matériaux & leurs tonalités sont habilement choisis selon la nature, la dimension, la matière des objets à présenter. Il n'y a pas moins de diversité dans les procédés d'éclairage, visible ou invisible, de la devanture & de l'intérieur; lampes, lustres & frises de verre moulé, rampes & projecteurs font chatoyer les bibelots & les étoffes.

Des artistes tels que Bagge, Patout, dont l'originalité & le goût s'étaient affirmés dans les réalisations éphémères de l'Exposition de 1925, ont pu appliquer leur talent à des œuvres durables qui, par la simplicité de leur parti décoratif, symbolisent l'art de notre temps.

Parmi les boutiques de Bagge, on peut citer celle du parfumeur Payan. On ne saurait trop louer les proportions des deux portes en plein cintre & des trois vitrines rectangulaires, dans la simplicité de la façade de stuc; qu'il s'agisse de la surface des vitrines, volontairement restreinte pour mettre en valeur la petitesse des objets exposés, de l'échelle & du dessin des lettres, des motifs dépolis qui agrémentent

les glaces des portes, tout est voulu, tout est réalisé avec maîtrise. A la collaboration de Pierre Petit & des Établissements Siégel est due la boutique de la confiserie Tanrade, située rue Vignon; la façade unie se termine sous le bandeau correspondant au plancher de l'étage supérieur; la proportion des vides, de la porte rectangulaire & des vitrines en plein cintre, les motifs verticaux inspirés du pot de confiture & arrêtés à la hauteur des naissances, l'espace régnant autour des lettres, l'absence de soubassement donnent un aspect de grandeur à une œuvre de dimensions réduites. On trouve les mêmes qualités dans la large devanture d'angle de la Librairie Quillet, boulevard Saint-Germain. La frise de vitraux qui sert d'enseigne tamise heureusement la lumière qui éclaire les étalages & l'intérieur. Plus vastes sont les réalisations faites pour les Galeries Rivoli & pour Manby : là, l'entresol se compose avec le rez-de-chaussée, mais la composition s'arrête sous la saillie des grands balcons du premier étage. A l'extérieur de toutes ces boutiques, le décor de stuc imite les veines colorées du marbre; à l'intérieur, le bois reprend sa valeur décorative.

C'est un modèle d'ingéniosité que la disposition du bureau de tabac de l'avenue des Champs-Élysées, avec son entrée tout ouverte, ses vitrines à décrochements successifs que couronnent les caissons lumineux du plafond.

Au magasin de Vog, rue Tronchet, des lignes de fer forgé encadrent des verres gravés & ces motifs un peu lourds font des masses translucides brillantes aux lumières du soir. Le lap, lilas & argent, constitue les pilastres. C'est également du lap que Patout s'est servi pour les devantures des boutiques Nicolas. Le lap est un ciment riche en alumine dont la cristallisation naturelle à froid est inaltérable.

Si, grâce à leur sobre élégance, les boutiques nouvelles s'harmonisent avec l'architecture des maisons préexistantes, certaines réalisations de grande envergure ont posé des problèmes très complexes. Ce fut le cas pour les nouveaux Portiques des Champs-Élysées, dus à Grossard. Dans des immeubles relativement anciens & destinés à l'habitation, où les baux en vigueur limitaient d'une façon gênante les possibilités de transformation, on put, grâce à d'importantes reprises en sousœuvre, aménager sur l'avenue d'immenses magasins, créer de luxueux passages vers un hall central bordé de boutiques, installer enfin au

sous-sol, outre les moyens de chauffage & la centrale électrique, une grande salle des fêtes.

Ainsi, quelle que puisse être l'opinion des théoriciens sur la «décoration», les commerçants constatent chaque jour son efficacité. Plus d'un exemple est venu démontrer, depuis 1925, qu'elle conserve aussi sa valeur pour animer de grandes façades.

Plusieurs architectes ont su tirer un excellent parti de la collaboration du sculpteur : c'est ainsi que Fournier a fait appel à G. Saupique pour les animaux pittoresques qui s'allongent sur les panneaux en hauteur de l'élégant immeuble de la Société financière française & coloniale. Cette collaboration devrait être plus fréquente à notre époque. Des créations pleines de noblesse comme l'autel du Mont Saint-Michel dû à Bouchard ou les gracieux bas-reliefs de Poisson & de Véra pour la Cour Vendôme, montrent que la sculpture française continue la tradition des chefs-d'œuvre du passé.

Le Bourgeois affirme toujours son talent d'animalier. Il est piquant de rapprocher de son magnifique lion celui que les frères Martel ont réalisé en zinc & dont la construction est si originale. Enfin des compositions ingénieuses comme celles que Lassous exposait au Salon «L'Aéronautique & l'Art», en 1930, ont montré que les tentatives faites en 1925 pour renouveler l'inspiration & l'adapter à la vie moderne ne sont pas restées sans lendemain.

De même, la décoration, savante mais pleine de fraîcheur, conçue par Hanicotte pour le château de la Frogerie suffirait à inspirer confiance dans l'avenir d'une peinture décorative dégagée d'académisme en même temps qu'exempte d'outrances prétentieuses. Jaulmes, Marret, Guillonet continuent à faire honneur à notre art mural, qui devrait attirer plus de jeunes talents.

La céramique architecturale, dont l'Exposition de 1925 avait mis en valeur les qualités décoratives & utilitaires, a été employée d'une façon particulièrement heureuse par l'architecte Cassan dans l'immeuble Lens-Moselle. Pour assurer un éclairage normal à des pièces donnant au fond d'une cour assez étroite encadrée de bâtiments très élevés, il a prévu pour les allèges, garnies de grès cérame blanc, une inclinaison telle qu'elles forment réflecteurs pour les étages inférieurs; un mur mitoyen, revêtu de la même matière, concourt à ce résultat.

D'intéressantes trouvailles sont venues enrichir les ressources de la polychromie; l'enduit «Stic B» qui convient bien au ciment, mais peut être utilisé aussi sur la pierre & le verre, a fourni à des artistes comme Marret le moyen de réaliser des compositions pleines d'accent & de franchise.

L'art du vitrail, religieux ou profane, continue à figurer parmi les techniques les plus vivaces & les mieux adaptées à l'esprit moderne.

J. Gaudin a inventé des mosaïques transparentes de gros cubes de verre pris dans le ciment armé : cette monture est plus fruste que celle que fournit le plomb dans la technique traditionnelle du vitrail; le contour en ressort plus brutal, mais l'effet est d'autant plus saisissant que l'épaisseur & la matité du support font briller comme des pierres précieuses les verres épais traversés par la lumière.

Dans plusieurs des églises médiévales dévastées par la guerre & depuis restaurées, des ensembles de vitraux modernes ont créé une atmosphère qui met en valeur des sujets de tous les temps ainsi que l'architecture éclairée par leurs reflets mystérieux.

Si l'emploi de riches matières, marbre gris veiné de rouge & de jaune, laques rouges aux mouchetures d'or, donne aux salons composés par Roux-Spitz pour un restaurant lyonnais un caractère de munificence, l'élégance des luminaires, la délicatesse des sculptures de Marcel Renard, le grand paravent dessiné par Janniot en font un ensemble de haute distinction, représentatif du goût contemporain.

A vrai dire, la somptuosité n'est pas toujours aussi heureusement conciliée avec le bon goût, notamment dans certains casinos & music-halls. Aussi l'œil est-il séduit par la composition simple de Charles & Marcel Dalmas pour le Palais de la Méditerranée, à Nice. Au-dessus des robustes soubassements de granit, des marbres aux tons splendides encadrent des panneaux, d'une élégance très moderne, dus au peintre Signori. La largeur des baies, l'ampleur des sculptures & des moulures, indiquent le souci de mettre à profit la grande luminosité du climat. L'utilisation du décor végétal & la beauté des éclairages nocturnes ajoutent encore à l'attrait & à la grâce de l'ensemble. De grandes jardinières fleuries font saillie sur la façade; des cyprès se profilent sur le toit en terrasse; au rez-de-chaussée, des vases aux scintillantes mosaïques dissimulent les projecteurs. L'intérieur doit sa majesté au

grand escalier, large de 20 mètres, qu'encadre, à hauteur du premier palier, un porche de lumière : celui-ci est formé par une gigantesque poutre en ciment armé dont toute la surface est en verre formant caissons, tandis que ses supports sont garnis d'amples motifs lumineux. Une habileté consommée caractérise l'éclairage & le décor des vastes halls dans lesquels une clarté dorée harmonise tous les éléments.

Si certains architectes, notamment Castel, auteur de l'immeuble de la Compagnie Transatlantique à Marseille, ne renoncent pas au pittoresque, on sent, en examinant la façade de la plupart des bâtiments commerciaux, qu'un problème a dominé tous les autres : celui de l'éclairage diurne. Les architectes n'hésitent pas à ouvrir une baie sur la largeur totale de chaque pièce. On remarque l'emploi fréquent des châssis métalliques & des fenêtres à guillotines.

Les maisons divisées en appartements accusent les mêmes recherches rationnelles ; de là leur aspect un peu froid, mais non sans noblesse. L'immeuble construit par Roux-Spitz, rue Guynemer, est constitué par une ossature en ciment armé à remplissage de briques. Il comprend des logements spacieux, par suite de la réduction des points d'appui au minimum ; à l'intérieur, on gagne de la place grâce à des portes & à des croisées coulissantes ; les radiateurs sont dissimulés dans des niches. La façade, qui doit un ton chaud à son revêtement jaune en pierre polie d'Hauteville, est d'une ligne très simple. On peut citer aussi quelques réalisations intéressantes en province. Ainsi, à Lyon, Clément Laval a édifié une maison dont la façade est animée par une polychromie sobre & originale ; une décoration en damiers gris & blancs égaie les étages supérieurs.

C'est peut-être dans les villas & dans les hôtels particuliers que se sont affirmées, avec le plus d'indépendance, les tendances de certains jeunes architectes à une simplification des lignes & des surfaces qui parfois entraîne à une sécheresse excessive.

La villa édifiée par Sue à Saint-Cloud pour M^{me} Jeanne Renouard, ou encore celle de Sauvage, attestent la préoccupation d'harmoniser l'architecture avec les traits dominants du paysage.

Dans une habitation particulière élevée à Saint-Cloud par Crevel, où le porte-à-faux de la rotonde supprime tout obstacle pour la vue, les murs nus sont simplement couronnés d'une dalle-abri dont la cou-

leur blanche contraste avec l'enduit gris sombre. A la Baule, une villa due à Grave rappelle, par ses deux terrasses superposées & par la composition horizontale de ses façades, la netteté de lignes d'un yacht.

La construction en béton armé facilite le «plan libre». Les murs portants peuvent être des pilotis disposés régulièrement & se poursuivant jusqu'à la toiture sans rien préjuger des dispositions intérieures; on peut obtenir ainsi en façade des ouvertures rectangulaires entièrement ouvertes à la lumière; de plus, en poursuivant le plancher en porte-à-faux au delà des poteaux, on n'a plus aucune partie portante en façade; le constructeur peut développer à son gré les fenêtres en largeur. Le passage libre sous la maison, les terrasses-jardins complètent les programmes défendus & illustrés par Le Corbusier.

Dans les ensembles composés d'immeubles aux surfaces nues, le sentiment esthétique doit être satisfait par les jeux de lumière qui traduisent l'ingénieuse combinaison des volumes. C'est ainsi que, dans la petite rue d'Auteuil dont il a construit toutes les maisons, Mallet-Stevens a fait appel à des décrochements de toute sorte : ils correspondent à des plans intérieurs assez complexes qui échappent à la monotonie, malgré la nudité des plafonds & des murs. L'aspect & le niveau variés des terrasses, les tons crus des stores de bois, ça & là quelque cannelure, traduisent aussi un effort pour distraire & égayer.

Les mêmes principes rationnels s'appliquent aux salles de théâtre & de concert qui, plutôt que la recherche traditionnelle de luxe & d'élégance, comportent des réalisations intéressantes au point de vue de l'adaptation technique. Au Théâtre Pigalle, œuvre de Siclis, Just & Blum, la nudité systématique de la façade, où des lettres lumineuses remplacent l'affiche, constitue un point de départ pour l'habile crescendo de suggestion qu'exercent sur le spectateur le hall aux projecteurs multicolores, les vastes escaliers à rampes argentées, le promenoir aux lumières plus sourdes, enfin la salle aux fauteuils rouges, aux tapis bruns, aux panneaux en ronce d'acajou.

«Au fond, remarquait Jean Cocteau, c'est une carrosserie, cette salle. Un yacht, une carrosserie, un lieu qui ne porte pas sa fin en soi, qui met en valeur la voyageuse & n'éclipse pas le voyage. Et le voyage sera cette scène que découvre, après le rideau, un gigantesque objectif de chambre noire; scène modèle, secrète, profonde où la science permet

l'illusion absolue d'un ciel d'avril, de la marche des nuages & les subterfuges grâce à quoi l'homme peut combiner ses merveilles effrayantes avec les terribles merveilles de la nature.»

La scène comporte quatre plateaux à mouvement vertical; deux d'entre eux peuvent aussi se déplacer par translation horizontale. Chacun d'eux est constitué par une carcasse métallique suspendue à huit câbles. Les manœuvres du «gril» portant les décors sont assurées par la force hydraulique & commandées électriquement au moyen d'un seul tableau installé sur la «passerelle de commandement». Un dispositif nouveau permet sur la scène la lumière directe ou indirecte, des éclairages d'horizon d'une infinie variété & l'utilisation de l'«appareil à nuages».

Le vaste immeuble Pleyel, dû à Auburtin, Granet & Mathon, abrite trois salles de concerts, une galerie d'expositions, des bureaux commerciaux, des magasins, des loges, des salles de rédaction, enfin 58 studios de musiciens, rigoureusement isolés au point de vue de la sonorité. C'est un exemple d'adaptation exclusive à la destination. Ce n'est guère qu'au foyer, où des ornements dorés, d'esprit moderne, couronnent des pilastres revêtus de lap clair, qu'on peut admirer des motifs sculptés circulaires d'une rare élégance qui sont dus à Le Bourgeois. La grande salle de concerts, de plan trapézoïdal, à plafond courbe, répond uniquement aux exigences de l'acoustique, conformément aux études de M. G. Lyon : elle est construite comme une carène de navire; la sobriété de la décoration empêche l'attention de se détourner de la musique; elle permet de suivre des yeux les différents gabarits que matérialise la membrure inférieure des grandes fermes transversales en béton armé constituant la couverture. Des projecteurs donnent un éclairage très doux dont les auditeurs ne reçoivent pas le rayonnement direct. La transmission des ondes sonores d'une salle à l'autre a été arrêtée par l'isolement absolu des charpentes.

Ce sont les problèmes de l'urbanisme qui provoquent les solutions architecturales les plus rationnelles. Pour les habitations ouvrières, on a cherché à définir le logement-type, susceptible de recevoir toutes les améliorations. La Compagnie des Chemins de fer du Nord, qui a déjà accompli dans ce domaine une œuvre importante, a construit à Saint-Ouen un vaste immeuble dont les dispositions intérieures, autant que

l'aspect extérieur, attestent maintes recherches originales. Le plan, dû à Urbain Cassan, comporte des décrochements d'ailes formant des cours ouvertes & rompant la monotonie du corps de bâtiment principal. Les escaliers à rampe pleine créent un rythme simple. Dans les intérieurs, on a groupé les chambres autour de la salle commune dont le «window» s'agrémente d'une jardinière fleurie. Chaque logement possède une terrasse de plain pied qui facilite les travaux du ménage & permet aux enfants de jouer en toute sécurité, grâce au balcon sans ajours; c'est ce balcon, véritable poutre circulaire, qui supporte le plancher de la terrasse; d'où la suppression des consoles. Ces terrasses à air libre, précieuses au point de vue de l'hygiène, sont aussi l'élément caractéristique de la façade.

L'urbanisme a profité des textes législatifs récents qui sont venus combler d'importantes lacunes. En 1928, la loi Sarraut a apporté quelques remèdes tardifs aux lotissements de l'après-guerre. La loi Loucheur, votée la même année, comporte une série de mesures destinées à permettre l'édification de 200.000 logements; elle admet les logements à loyer moyen, jusqu'alors négligés, tandis que seules des constructions assez sommaires, très inférieures pour le confort aux habitations ouvrières en pays étrangers, avaient droit à la qualification d'habitations à bon marché. Définis d'après leur prix de revient par rapport aux maxima prévus pour les habitations à bon marché, les logements à loyer moyen sont affranchis des restrictions touchant la superficie & le nombre des pièces.

En dehors des sociétés privées, l'application de la loi est assurée par les Offices communaux & l'Office départemental d'habitats à bon marché. Parmi les Offices communaux, celui de Paris qui, en 1928, gérait plus de 10.000 logements, ne pouvait envisager que de vastes groupes d'immeubles, étant donné l'exiguïté & la valeur des terrains dont ils disposaient, sur l'emplacement des fortifications. Au contraire, pour la banlieue, l'Office départemental peut étudier des lotissements de conception variée, & adopter autant que possible le principe de l'habitation individuelle.

L'architecture des cités construites en banlieue a subi une évolution continue. Tandis que les premiers villages-jardins, Dugny, Les Lilas, Arcueil-Cachan, reflétaient l'influence anglaise, recherchant le pitto-

resque de maisons isolées, construites en matériaux légers, l'effet esthétique aujourd'hui est demandé au plan d'ensemble, au jeu des lignes & des volumes : les mécomptes dus aux constructions légères ont amené à substituer à la préoccupation du pittoresque celles de la solidité, du confort & de l'aménagement rationnel. Ces tendances s'annonçaient avec le village-jardin de Gennevilliers, puis avec les extensions de Drancy & de Stains. Les récentes cités de Suresnes & du Plessis-Robinson représentent deux solutions pour deux aspects différents du problème. Dans la cité de Suresnes, qui se soudera progressivement à l'agglomération voisine, très industrialisée, l'exiguïté des terrains a imposé des constructions à logements collectifs. Au Plessis-Robinson, l'Office départemental disposait de près de 200 hectares dans une région boisée, assez éloignée de la capitale ; il y avait lieu de construire des groupes de petites maisons formant une sorte de village autonome, en harmonie avec l'aspect agreste du site. La nature de l'emplacement a permis d'élever des constructions conformes à l'esthétique moderne & de les répartir, avec goût & logique, au milieu d'un décor floral encadré par les plantations existantes.

« Sans doute, conclut M. Henri Sellier, auteur d'une étude détaillée parue dans *L'Illustration*, les esprits chagrins ont souligné que l'effort français, même tel qu'il résultera de l'application totale de la loi Loucheur, sera considérablement inférieur à celui qui a été réalisé dans la plupart des pays de l'Europe. Mais il ne faut pas oublier que les conditions sont en France essentiellement différentes. La concentration industrielle & l'agglomération urbaine n'ont pas, à beaucoup près, dans notre pays le même caractère que dans les autres nations du nord de l'Europe. Enfin, aucune nation, sauf peut-être la Belgique, n'a eu, depuis dix ans, à faire comme la nôtre, avec ses seules ressources, un effort de construction analogue à celui qui a été réalisé dans les régions dévastées ; si l'on ajoute aux constructions de la loi Loucheur celles qui, sous le régime de la législation antérieure, ont été édifiées depuis 1919, les milliers d'habitations reconstruites dans les départements du nord & de l'est de la France ravagés par l'invasion, on arrivera à mettre en évidence, dans notre pays, un effort correspondant à celui des autres nations. »

De très nombreux problèmes n'ont encore reçu que des solutions

partielles & insuffisantes, notamment le développement rationnel de l'agglomération parisienne, l'aménagement des espaces libres, le dégagement des voies d'accès près des portes dans les communes limitrophes de la capitale. Ce n'est cependant pas que les plans & les projets aient fait défaut. L'urbanisme théorique, les plans de cités-modèles se multiplient à tel point qu'il est souvent délicat d'attribuer à un auteur la priorité d'idées communes à beaucoup d'entre eux. Les théories générales d'urbanisme se reliaient aux conceptions mêmes de la vie, esthétiques, sociales, médicales, voire philosophiques. On sait quelle ampleur Le Corbusier a donnée à la standardisation, la maison devenant la « machine à habiter ».

En opposition avec l'utilitarisme radical, le principe de la maison-type, on constate une tendance à sauvegarder ce que l'on a appelé « les droits du superflu », à maintenir tout ce qui arrache l'homme moderne à l'automatisme. Le caractère théâtral des présentations de boutiques y contribue. Les modes récentes qui ont réhabilité les voilettes, les chapeaux à plumes & bien des formes périmées, indiquent une revanche du décorum & de cet instinct théâtral dont M. Evreinoff s'est fait le défenseur.

A vrai dire, il semble qu'un effort pour « rethéâtraliser » la vie devrait d'abord rethéâtraliser le théâtre lui-même par la lutte contre le décor réaliste. Or, dans ce domaine, les dernières années ne paraissent pas apporter beaucoup de faits nouveaux. Les représentations de la troupe du théâtre Kamerny, venue à Paris en 1930, n'ont rencontré, suivant l'expression de M. Levinson, qu'une « adhésion mesurée ou une neutralité polie » qui ne rappelait en rien les soirées héroïques du Théâtre des Champs-Élysées. Faut-il en conclure que la primauté de l'acte théâtral sur le texte littéraire, du décor constructif sur la peinture sont devenus des lieux communs sans intérêt ? Les théâtres du boulevard s'en tiennent cependant, pour la plupart, aux anciennes formules.

On peut croire néanmoins que l'évolution de l'art scénique va se poursuivre ; les étonnantes changements de décors de *Donogoo* suffiraient à attester les ressources dont il dispose dans un merveilleux laboratoire tel que ce Théâtre Pigalle, où l'expérience consommée des organisateurs, notamment celle de Gabriel Astruc, peut être mise à profit.

Donogoo doit sans doute une partie de son dynamisme au fait qu'il était sous sa forme première un conte cinématographique. Cette particularité

symbolise assez bien l'influence en retour que paraît exercer sur le théâtre l'art de l'écran, qui lui-même imita longtemps la scène & que certains semblent vouloir réduire aujourd'hui à n'être plus qu'un moyen d'édition théâtrale.

La richesse des ressources du cinéma a toujours provoqué des hésitations. Il est des conquêtes techniques qui ont déterminé des retours en arrière de l'esthétique. Ainsi le problème artistique s'est trouvé compliqué après la généralisation du film parlant.

On avait déjà vu, à la fin du siècle dernier, la Société du «Phonorama» donner, dans le sous-sol de l'Olympia, des projections cinématographiques en couleurs qui s'accompagnaient de scènes parlées, grâce à une liaison mécanique entre l'appareil cinématographique & le micro-phonographe de F. Dussaud. On songea aussi à se passer de l'intermédiaire du phonographe grâce à l'enregistrement photographique des sons, réalisé notamment par Ruhmer & par Lauste, puis par de Forest & par Vogt, Engel & Massolle, inventeurs du procédé Triergon. Mais la première conception pratique du film sonore actuel, comprenant l'enregistrement des sons sur le film même des images, fut le «cinéphone» inventé en 1913 par Boyer. Depuis, de très nombreux procédés furent expérimentés, qui bénéficièrent des progrès obtenus dans divers domaines, notamment pour les organes amplificateurs.

Pour obtenir la transformation des sons en images, l'un des principaux moyens consiste dans l'ébranlement que les vibrations acoustiques frappant une membrane transmettent à une colonne d'air où circule un flot d'électrons d'oxyde de baryum incandescent; chargés négativement, ces électrons se dirigent vers l'anode relié à un pôle positif : de là des variations dans les courants électriques qui, amplifiées dans une lampe, alimentent un tube luminescent.

Un autre procédé est basé sur ce fait, observé par Kerr, qu'en soumettant un rayon lumineux à l'action d'un champ électrostatique, on peut faire tourner le plan de polarisation d'un certain angle. On applique aux bornes d'un condensateur la tension électrique alternative modulée provenant de la transformation des vibrations sonores en oscillations électriques; on établit un champ électrostatique qui, dépendant de cette tension, modifie constamment le plan de polarisation d'un faisceau parallèle dirigé sur un prisme polarisateur. Ce faisceau arrive ensuite

sur un deuxième prisme. Or, un rayon lumineux qui passe à travers deux prismes dont les plans de polarisation sont perpendiculaires, est intercepté. Il ne subit au contraire aucune modification si les plans sont parallèles. Pour des positions intermédiaires, l'intensité lumineuse varie. Le faisceau sort donc du second prisme avec des intensités lumineuses modulées comme les sons qui sont à l'origine des transformations.

Différents procédés permettent d'impressionner le film sensible. L'inscription des ondes sonores donne, soit une surface variable de teinte régulière, soit des teintes de densité ou d'opacité changeantes.

Dans la reproduction, le film à sons agit comme un écran obturateur pour un faisceau de rayons lumineux, qu'il module avant de le laisser impressionner un corps sensible à la lumière; ce corps, variété de sélénium à fins cristaux dont les propriétés furent découvertes par May en 1873, est capable de transformer les variations d'éclairement en variations de courant. Les courants modulés obtenus passent dans des étages d'amplification avant d'aboutir à un haut-parleur.

Au point de vue esthétique, l'ère des «talkies» n'a pas été très heureuse. En accentuant les possibilités réalistes du cinéma, elle l'a orienté vers «l'illusion parfaite de la vie», la copie naïve, les scénarios où la facile exactitude du détail donne le change sur l'indigence de l'initiative artistique & le romanesque puéril de l'intrigue. Ou bien, renonçant à son individualité, l'art de l'écran tend à se réduire au simple enregistrement de la pièce de théâtre ou de la revue de music-hall.

Mais il ne faudrait pas oublier que la période qui a suivi 1925 a été aussi celle de magnifiques réussites techniques comme les films documentaires de Jean Painlevé. Le film sonore ne représente pas la seule possibilité nouvelle de l'art de l'écran. Bien des trouvailles sont venues l'enrichir dans son domaine propre d'art visuel, tel le «film large». L'objectif «hypergonar», qui tasse les images à la prise de vues & les agrandit à nouveau sans déformation lors de la projection, permet d'augmenter le champ de la vision ou de la modifier continuellement & de présenter simultanément sur l'écran plusieurs scènes.

Claude Autant-Lara en a fait, dans son film *Construire un feu*, des applications saisissantes dont M. Paul Gilson rendait compte ainsi : «Le chercheur d'or, suivi de son chien-loup, tente de rejoindre les compagnons qui l'attendent sur la fourche de l'Henderson Creek. Malgré ses

fourrures, sa casquette à pattes, ses moufles & ses mocassins, le froid l'assiège. Sa salive claque, explose dans l'air. Le gel fabrique une muselière de glace, durcit la barbe de glaçons. Le chercheur d'or songe aux conseils du vieux de la cabane de Sulphur Creek : éviter les trous d'eau, construire un feu. Il installe un foyer, mange ses biscuits, fume. Tranquille, il reprend la piste. La neige le trompe : il tombe dans une poche d'eau, se baigne jusqu'aux genoux, sort avec des bottes de glace. Le froid l'envahit. Il faut rallumer un feu. Les sapins chargés de neige laissent choir une avalanche sur le foyer. L'homme ramasse des allumettes, recommence. Ses doigts sont inertes. Il craque les allumettes entre ses dents, mais le soufre le fait tousser, cracher : il éteint la flamme. Il prend le paquet d'allumettes à pleines mains, se brûle : il échoue. Il se souvient alors de l'histoire du voyageur qui tua un taureau &, s'abritant dans les entrailles encore chaudes, se sauva du gel & de la mort. Il tuera son chien, enfouira ses mains dans la dépouille &, réchauffé, pourra reconstruire son feu. Il appelle le chien qui se méfie, l'apprivoise, l'attaque. Trop tard : ses mains pendent mortes au bout des bras. Il est déjà pris par le froid de la mort.»

En augmentant le champ de l'écran, en le divisant suivant les besoins, l'Hypergonar permet ces images où les acteurs ont l'air tour à tour de statues monumentales & de points noirs sur le silence blanc. La photographie prend la pâleur des daguerréotypes dont les reliefs s'estompent. Les modifications du cadre brisent la monotonie du rythme sans interrompre le développement de *Construire un feu*. L'écran rappelle ainsi les décors qui, dans les mystères du Moyen Âge, figuraient à la fois tous les lieux de l'action. La tête de l'homme en marche, à droite, ne nous empêche pas de connaître, à gauche, sa pensée : le souvenir d'un compagnon, le feu qui brûle dans la cabane de Sulphur Creek.

A côté du théâtre & du cinéma, l'illustration du livre reflète également l'âme moderne.

Le livre français traverse une de ses plus brillantes périodes; ses aspects sont plus variés & plus vivants que jamais, du moins dans les ouvrages de luxe. Dans la présentation des éditions d'usage courant, il reste encore bien des progrès à accomplir.

La typographie est revenue aux caractères simples.

L'illustration a évolué vers la recherche de la surprise, la concision

de l'expression, la simplification originale du trait. «Mettez à côté l'une de l'autre, écrit M. Raymond Hesse, & comparez-les, une eau-forte d'un artiste d'avant-guerre & une eau-forte de Naudin, de Brouet ou de Segonzac; agissez ainsi pour un bois d'une édition de Pelletan comparé à un bois de Galanis, de Daragnès, de Dufy, de Jou ou de Schmied; agissez ainsi pour le burin ou la lithographie, & vous discernerez vite l'évolution accomplie. Les détails sont sacrifiés à l'impression d'ensemble; la recherche de l'effet décoratif préoccupe avant tout l'artiste... La ligne droite l'emporte sur l'arabesque... Dans la distribution des couleurs, même recherche de simplicité : les larges à-plats, les teintes nettes l'emportent sur les miniatures qui agrémentent les livres d'avant-guerre; les couleurs existent sans se mélanger.»

La renaissance du livre français tient à ce que des peintres & des dessinateurs ont compris qu'il est plus intéressant de se conformer à son temps, d'approfondir les techniques d'un art que de multiplier les Salons de peinture. Comme Jean Fouquet, Albert Dürer ou Moreau le Jeune nous ont transmis l'âme même de leurs siècles respectifs, les êtres & les choses du nôtre devront une quasi-immortalité aux illustrateurs; ils la devront aussi aux artisans bâtisseurs de livres; c'est sur les beaux papiers, les belles encres, les reliures élégantes & durables que repose le sort matériel de cette actualité qui deviendra l'Histoire.

Les procédés de reproduction prennent une importance de plus en plus grande; ils constituent d'ailleurs à eux seuls un élément d'art original, quand l'artiste sait enrichir son domaine, comme M^{me} Albin Guillot l'a fait pour la photographie par l'intervention du microscope. Dans l'album *Micrographie décorative*, elle a rassemblé une incomparable série de préparations microscopiques, cristallisations, cellules végétales, organismes animaux. La révélation de ces richesses invite l'artiste à voir plus loin que sa vue & l'imagination créatrice se souviendra de cet ordre rigoureux qui, sous le frémissement de la vie, régit l'architecture grandiose des infiniment petits.

Cette union de l'art & de la technique industrielle est bien le facteur le plus fécond de l'activité contemporaine : si l'on passe dans un domaine très différent, celui des moyens de transport, on la trouve dans des réussites, comme le nouveau paquebot *Atlantique*, dont les dispositions

intérieures, d'une audacieuse originalité, ont permis de réaliser un ensemble décoratif.

Au lieu de deux coursives exiguës, séparées par les tambours des machines & des chaufferies qui, jusqu'à présent, occupaient toujours le centre des navires, on y rencontre une unique voie longitudinale, spacieuse, bordée d'un bout à l'autre de boutiques aux étalages luxueux, & que l'on a obtenue en dérivant ces organes à droite & à gauche.

Si les qualités de navigabilité de ce bâtiment aux hautes superstructures sont satisfaisantes, si les vastes intervalles en hauteur & en largeur laissés sans entretoises ne compromettent pas sa résistance, ce coup d'audace marquera probablement une ère nouvelle dans la construction des paquebots : on ne peut, en effet, qu'admirer le style, l'homogénéité de la décoration intérieure, confiée par la Compagnie de Navigation Sud-Atlantique aux architectes Patout, Raguenet & Maillard, à l'issue d'un concours ouvert sous les auspices de la Société d'Encouragement à l'Art & à l'Industrie.

Ainsi les palais flottants tendraient à ressembler de plus en plus à des villes. Peut-être cependant ne faudra-t-il pas trop sacrifier au désir de faire oublier aux passagers qu'ils sont en mer, de même qu'il n'est sans doute ni très logique ni très utile de donner aux habitations de terre ferme, malgré les notions de fixité, de repos qu'évoque par définition l'*«immeuble»*, la ligne extérieure des paquebots ou l'aspect intérieur des carrosseries de voitures.

DÉVELOPPEMENT
DU MOUVEMENT MODERNE À L'ÉTRANGER
DEPUIS L'EXPOSITION

DÉVELOPPEMENT DU MOUVEMENT MODERNE À L'ÉTRANGER DEPUIS L'EXPOSITION.

S'il est hardi de vouloir caractériser des tendances dans la complexité de la production française contemporaine, il l'est bien plus encore s'il s'agit de l'activité artistique étrangère. Toutefois, depuis 1925, diverses manifestations organisées, soit à Paris, soit au dehors, ont permis de constater les efforts accomplis & les résultats obtenus.

A Paris, en 1927, l'Exposition «Le Tapis», au Pavillon de Marsan, montra comment les pays de l'Europe Septentrionale & Orientale renouvellent l'inspiration de leur art populaire.

A côté de ses anciens ryori à points noués, la Finlande exposait des œuvres modernes : tapis de la Société des Amis des travaux manuels ou des ateliers Hemflit & Vigil, magnifiques draperies dues à Greta Skogster, tapisseries interprétant d'une manière large & ferme les thèmes classiques de la légende, comme le «Väinämöinen jouant» de Toini Kallio.

De même, en Lithuanie, où le développement industriel entre en contact avec des techniques millénaires comme la mosaïque formée par les «juostos», rubans cousus les uns aux autres, les œuvres qui sortent aujourd'hui des grands ateliers nationaux de Palanga & de Garliava transposent librement les motifs, svastika, tulipe, trèfle, fournis par l'antique tradition.

Chez les artistes polonais, l'ingéniosité de l'inspiration trouve sans cesse un stimulant dans les contraintes de la technique. Après les efforts du «Kilim Polski» à Varsovie, ceux du «Tarkos» à Zakopane & l'enseignement des ateliers-écoles de l'Œuvre de l'Industrie Populaire, la Société «Lad», récemment fondée dans la capitale par des professeurs & des élèves de l'École Nationale des Beaux-Arts, représente, par sa spontanéité & son indépendance créatrice, tout l'opposé d'une tenta-

tive artificielle pour ressusciter le passé : « On a l'impression, a dit justement M. G. Warchałowski, d'assister à la naissance d'un courant qui pourra former une nouvelle tradition, ferme, stable, solide».

« En travaillant sur commande pour les Sociétés protectrices, écrit par contre le Directeur du Musée d'Art National de Bucarest, la paysanne industrialise son art, ne pense qu'à produire le plus possible en répétant les mêmes modèles. » Un avenir proche montrera si les beaux tapis d'Olténie, les tapisseries bessarabiennes peuvent retrouver, dans l'évolution de l'art contemporain, la place qu'elles ont occupée au temps de Constantin Brancovan.

Dans les pays scandinaves, principalement en Suède, de puissants groupements continuent à développer l'industrie textile familiale, en adaptant la production aux exigences du goût moderne; de là l'agréable simplicité des tapis exposés par la Société de l'Industrie domestique & par la Société de l'Art textile manuel, dont les compositions étaient dues à M^{les} Märta Måås-Fjetterström, Märta Gahn, M. Anderson, A. Osterberg, A. Frykholm, M. Sjöström.

Peut-être est-ce en Yougoslavie que les créations actuelles se relient le plus heureusement aux traditions. Si les grandes villes, en complète métamorphose, s'entourent de parcs & prolongent leurs vieilles rues par de vastes avenues bordées d'immeubles modernes, on retrouve dans le détail de l'architecture & du mobilier un accent nettement national, qu'il s'agisse de la décoration sculptée que F. Kršinić fait courir le long d'un balcon, ou du mobilier de chêne exécuté par les élèves de S. Sabljak pour l'Institut d'hygiène de Zagreb. Il en est de même pour les reliures de L. Babić, pour les bijoux de I. Kršinić, pour les verreries de Krizman, pour les céramiques de Dana Pajničeva, de N. Gjorgjević, de Hinko Juhn, pour les innombrables travaux sur cuir auxquels s'adonnent les artisans croates, ainsi que pour les dentelles au fuseau de l'Institut Central d'Industrie à domicile de Ljubljana, qui portent la marque des gracieuses inventions de Nelly Geiger.

L'exposition du Pavillon de Marsan permit de constater les résultats de l'action du Djelo ou Association pour la propagande des arts décoratifs de Zagreb. L'École des Arts & Métiers de Split, fort remarquée en 1925, montrait, dans ses étoffes à chaîne de coton & trame de laine, une utilisation de plus en plus libre des motifs dalmates.

C'était un tout autre aspect de l'évolution contemporaine qui apparaissait, en 1930, au Salon des Artistes Décorateurs, où le Werkbund allemand présentait une importante section.

L'Exposition d'Art Chrétien de Dusseldorf en 1909, l'Exposition de Cologne en 1914, celle de Monza en 1925, &, en 1927, celle de Stuttgart, spécialement consacrée à la construction & à l'aménagement de la demeure moderne, avaient attesté déjà le caractère quasi-scientifique de l'effort du Werkbund. En 1930, la comparaison avec les ensembles, en général luxueux, de la Section française, en faisait tout particulièrement ressortir le principe utilitaire. Ce principe conduit à l'expérimentation de produits fournis par l'industrie chimique, permettant de remplacer à bon marché les matières usuelles, & à la recherche de types pour l'exécution en série. La salle de réunion de Walter Gropius, présentée comme coupe horizontale d'un immeuble en acier de six étages, comportait sur son pourtour divers aménagements, bar, bibliothèque, appareils de culture physique, instruments de musique mécanique; l'ensemble offrait la netteté glaciale d'un laboratoire. La même impression se dégageait du boarding-house installé par Marcel Breuer.

Cette exposition donna lieu à de fructueux échanges d'idées : les uns étaient surtout frappés des tendances démocratiques que révélait cette tentative pour diffuser le confort dans les classes populaires; les autres se refusaient à admettre la standardisation de la production, la servitude qu'elle impose à la création artistique & la sensation de vie impersonnelle, anonyme & publique par laquelle ces «intérieurs», si le terme s'applique encore, risquent de rebuter ceux auxquels ils sont destinés.

Ces deux courants de la vie contemporaine, d'un côté, transposition moderne de techniques & d'inspirations millénaires, de l'autre, reconstruction à partir de la table rase, se retrouvaient également dans les manifestations, nationales ou internationales, qui eurent lieu hors de France.

L'Exposition «Europäisches Kuntsgewerbe», qui se tint en 1927 au Grassi Museum de Leipzig, était consacrée à la céramique, au verre, à l'émail, au métal, à la parure, aux textiles, au travail du cuir, à la sculpture; elle excluait les meubles & les sièges; les arts graphiques n'y étaient pas représentés, mais une Exposition internationale du Livre était orga-

nisée la même année dans un autre Musée de la même ville. L'abstention du Reich en 1925, alors que l'Exposition de Munich en 1923 avait montré un puissant effort en Europe Centrale, conférait un intérêt particulier à l'étude de la Section allemande à Leipzig.

Les tendances sont beaucoup plus variées qu'on ne serait tenté de le croire si l'on s'en tenait à la démonstration systématique que fit trois ans plus tard le Werkbund à Paris. On en pouvait juger, dès l'entrée, par la salle de réception de Bruno Paul, dont les parois & le plafond étaient de stuc, les portes d'ébène de Macassar, & dont les gracieux luminaires donnaient une impression de luxe. Toutefois, la production de série destinée aux classes populaires était dominante.

Il y faut joindre l'esprit de recherche & même d'anticipation. On répète souvent Outre-Rhin que l'Allemand, dépourvu de la tradition classique des Latins, de l'instinct conservateur des Anglo-Saxons, doit profiter de cette indépendance pour pousser les expériences jusqu'aux extrêmes audaces. On peut distinguer cependant, dans beaucoup d'œuvres, des réminiscences qui, utilisées souvent à propos, sauvegardent la variété & le pittoresque.

Si l'art africain, la sculpture assyrienne, les décors mycéno-crétos, la mosaïque byzantine, sont fréquemment évoqués, plus sensible encore est l'influence de l'Extrême-Orient, mis à la mode par les études de Keyserling, le «Wang-Lun» de Döbling ou le «Siddharta» de Hermann Hesse, influence qu'attestent telles statuettes au visage uni, au sourire vague & plein de sérénité, qui reposent dans l'attitude des divinités bouddhiques. Le XVIII^e siècle reparaît aussi avec ses pastorales & ses assiettes à motifs populaires.

Les décorateurs allemands n'en conservent pas moins leurs tendances nationales. Le public affirme sa préférence pour le meuble massif, solides armoires, buffets très larges. Si, loin de proscrire les courbes, les artistes les prodiguent, c'est à angle aigu qu'ils les raccordent, donnant ainsi à l'ensemble une allure inédite. Rappelant toutes les théories qui ont été émises en Allemagne depuis la fin du XVIII^e siècle où, avec Carstens, les partisans du «caractère» combattaient ceux de la beauté pure, jusqu'à ces dernières années où triompha l'école de l'expressionisme, M. Hautecœur notait naguère : «Ce qui est remarquable en tout cet art, c'est d'abord un mélange voulu de masses pesantes & de

membres grêles; c'est ensuite l'usage systématique de formes hérissées, piquantes. Certains lustres ressemblent à une couronne de baïonnettes... Les stucs, si fréquents dans la décoration murale, reprennent ces formes métalliques. Le décor floral se ressent de ces goûts &, si quelques dessinateurs de papiers peints aiment encore les traits appuyés, d'autres reproduisent ces lignes sèches & font pousser sur les rameaux des fleurs pointues, qu'on retrouve dans la céramique. Dans les meubles, très fréquemment, le souci de la ligne cède à celui du caractère. Toutefois, comme les ensembles sont soigneusement combinés, que les détails sont choisis en fonction du tout, l'impression est souvent heureuse.»

On constatait à Leipzig le brillant essor de l'art du verrier. Une vigueur de primitif apparaissait dans les vases en cristal taillé de Richard Süssmuth. On remarquait surtout l'influence de Wilhelm von Eiff, professeur à la Kunstgewerbeschule de Stuttgart.

La céramique attire aussi de nombreux talents; il faut citer les remarquables faïences de Max Läuger, les travaux de Dressler, des Haller Werkstätten, de Douglas Hill & Ehlers, des Kamerburger Werkstätten, des ateliers de Russbach. Même dans la poterie à bon marché comme celle que fabrique Johannes Reh à Kamenz, on rencontre souvent des œuvres de goût. Les Ostdeutsche Werkstätten s'efforcent de renouveler l'art religieux avec leurs céramiques polychromes à décor populaire. La porcelaine bénéficie de l'heureuse émulation des Manufactures d'État, Meissen & Berlin, d'où sortent des groupes plastiques & des figurines expressives. La grande industrie suit à quelque distance, notamment les fabriques de Selb & de Volkstedt.

«L'Exposition a montré, écrivait le Dr Graul, que ce travail de finesse & de complexité qui donne sa valeur à l'ancienne orfèvrerie allemande, que les décors dans le genre grotesque comme ceux qu'aimèrent le gothique finissant & l'époque baroque, n'ont nullement disparu.» Témoin la coupe fantastique de Karl Berthold, le reliquaire de Max Peteler, les émaux de Karl Lang.

Les Ostdeutsche Werkstätten, étendant leur action aux textiles, ont produit des chasubles & des nappes d'autel. Malgré la défaveur de la dentelle, des recherches de composition se poursuivent, telles celles de Margarete Naumann, inventeur de points inédits.

Mais, d'une manière générale, on est aujourd'hui moins préoccupé de l'évolution propre des diverses techniques que de l'organisation d'ensemble de la demeure moderne. Le domaine de l'architecture & de l'urbanisme a donné lieu, en effet, à des réalisations de grande envergure. Dépassant les limites de la rue ou même de l'agglomération urbaine, les Allemands ont envisagé l'urbanisme régional & pratiqué, à l'instar du Regional Planning d'Angleterre & d'Amérique, le Landesplanung, destiné à harmoniser, sur une vaste échelle, les servitudes que proposent l'industrie, l'agriculture, les habitations, les transports, l'hygiène & la protection des sites naturels. L'intérêt avec lequel ces questions sont suivies est attesté par les nombreuses Expositions consacrées à l'urbanisme & à l'habitation. Le 9 mai 1931 s'est ouverte à Berlin l'Exposition allemande du Bâtiment & de la Construction, à laquelle s'est jointe, à partir du mois d'août, une Exposition internationale de l'urbanisme & de l'habitation : «L'Exposition, lit-on dans les programmes, sera moins consacrée aux choses du passé & du présent qu'à l'évolution future; elle se propose d'indiquer la voie à suivre. En cela, elle tient compte du manque d'espace, de temps & d'argent, ainsi que des revirements sociaux; en outre, elle précise l'évolution intellecuelle & économique de notre temps quant aux besoins de toutes les classes de la population en matière de logement».

Tel qu'il apparaît dans sa traduction architecturale, groupes d'immeubles, cités ouvrières, l'effort de l'urbanisme allemand recourt le plus souvent aux solutions d'ensemble permettant la construction & l'aménagement dans les conditions les plus économiques. Dans la banlieue des grandes villes, la cité-jardin, à maisons individuelles, fait place à la «cité linéaire», voire à la «cité circulaire», où l'architecte H. Rötter a groupé, dans la banlieue de Leipzig, des séries concentriques d'édifices construits chacun en hémicycle & formant des circonférences par leur raccordement.

La cité en fer à cheval de Berlin-Britz entoure un étang serti par des verdures. Les belles cités-jardins de Francfort encadrent des parterres fleuris ou des pelouses & utilisent au mieux l'orientation générale du terrain; ainsi, dans celle de la Bruchfeldstrasse, à Francfort-Niederrad, la disposition en dents de scie des habitations assure le plus heureusement possible l'insolation de toutes les pièces.

Certaines doivent un aspect agréable à la luminosité pleine des façades, contrastant avec la bande sombre des longues galeries. La cité Siemensstadt à Berlin, par Walter Gropius, évite la monotonie grâce à la saillie de ses terrasses à balustrade pleine qui lui donne un rythme calme, accentué par la suppression du pilier d'angle.

Si, dans les centres d'affaires, prédomine le building à l'américaine, les bâtiments s'étendent surtout en largeur. Ils dépassent rarement onze ou douze étages. D'autre part, un certain pittoresque, l'emploi traditionnel de la brique, leur permettent, notamment dans les villes hanséatiques, de s'harmoniser avec les édifices anciens.

On remarque d'ailleurs que, tout en se conformant au principe de l'affirmation extérieure de la structure, les maîtres de l'architecture allemande moderne n'ont jamais renoncé aux recherches de composition personnelle & au souci d'ordre plastique.

Ainsi, dans le nouvel entrepôt frigorifique de Hambourg, Schumacher fait énergiquement contraster l'aile droite qui, détachée, paraît légère, avec la masse cubique & nue de l'édifice. Fr. Höger, partant de cette idée que l'originalité, pour l'architecte, dépend de la liberté qu'il a de fixer la structure des matériaux, utilise habilement les ressources de la brique recuite, brune & bleuâtre. Chaque élément prenant au feu une nuance propre, cette matière possède une diversité qui permet à Höger de comparer son œuvre à une tapisserie. La façade du Sprinkenhof, due à Höger & Gerson, complète la polychromie par des motifs jaunes & rouges.

Le décor de relief est constitué, à la fabrique Neuerburg, par un motif hélicoïdal composé de briques régulièrement décalées montant jusqu'au haut de la façade, le long des piliers; à la Hamburger Fremdenblatt, par un alignement de petites pyramides; au Moniteur du Hanovre, par des saillies prismatiques; dans le Sprinkenhof, par le retour rythmique de têtes ornementales. On cherche aussi à créer des lignes harmonieuses par le groupement des fenêtres.

Enfin l'architecte ne renonce pas, par jansénisme décoratif, à la collaboration du sculpteur. En général, l'œuvre sculptée, disposée dans un angle ou au-dessus du porche de l'immeuble, est mise en valeur par l'extrême sobriété de la façade. Deux lions de terre cuite encadrent l'entrée principale de l'Hôtel de Ville de Rüstringen. Même au frigori-

fique de Hambourg, sur un pilier, au-dessus de la porte, se dresse un pêcheur traînant son filet.

Les décos archétocturales de Ludwig Gies sont parmi les plus curieuses. Tirés de la nature ou de l'activité humaine, ses thèmes ne lui apparaissent que comme symboles visibles des forces. S'il représente un tour ou un laminoir, ses compositions, loin d'être de simples stylisations techniques, expriment avec intensité les puissances en jeu. Exécutées en céramique & prises dans la muraille de brique, elles lui donnent un aspect vivant, tandis que, par leur simplicité, elles se relient aux motifs élémentaires qui divisent la façade.

Si les édifices de l'Allemagne contemporaine atteignent, par leur sobriété, un incontestable caractère de puissance, on peut toutefois faire des réserves sur l'opportunité de certaines réminiscences romanes ou gothiques, & sur des conceptions comme celles de l'intérieur du «Titania-Palace», construit à Berlin-Steglitz en 1927. On ne sait à quelle échelle sont les différents éléments du décor; en particulier l'énorme anneau qui domine le parterre détruit toute impression de grandeur.

L'archétocture autrichienne concilie l'affirmation de la structure avec le souci d'éviter la monotonie. Elle y parvient d'une façon très heureuse dans les groupes d'habitations de la ville de Vienne où, malgré un programme de stricte économie, de grands bâtiments doivent leur gaîté vivante aux ouvertures multiformes des galeries, aux tons clairs des enduits, à d'ingénieuses alternances dans les reliefs & les couleurs des bow-windows.

Estimant qu'on pouvait construire des maisons à appartements multiples sur les différents terrains communaux répartis ça & là à proximité du centre de la ville plutôt que des cités-jardins pour lesquelles il fallait choisir des emplacements éloignés, la ville de Vienne, en proie à des difficultés financières & économiques, a concentré son activité sur les immeubles à étages. Ces immeubles comprennent une sorte d'organisation collective; l'école, l'établissement de bains, le lavoir, le marché. Dans les nouveaux groupes d'habitations communales, la moitié au moins de la superficie est consacrée à des espaces libres, cours ouvertes & parcs.

Commencée après la guerre, cette œuvre a comporté en dix ans la

construction de près de 60.000 logements. «Si j'avais à décerner un prix pour les constructions entreprises par les différentes villes du monde, a pu dire après une étude approfondie M. G. Benoit-Lévy, je le donnerais sans hésiter à la ville de Vienne.» Cette capitale a d'ailleurs précédé la plupart des autres dans ses préoccupations d'urbanisme. Depuis longtemps elle a annexé non seulement les agglomérations de banlieue, mais de vastes territoires occupés par des vignobles, des forêts, des champs & des prés, ce qui lui permet de poursuivre un programme systématique de nouveaux parcs & de terrains de jeux à aménager chaque année. Elle a divisé son territoire en zones spécialisées. Son œuvre d'habitation se fait par l'intermédiaire de la Gesiba, sorte d'Office public.

L'art décoratif autrichien continue à refléter deux tendances très différentes : la première est dirigée vers le pittoresque & la fantaisie; bien que la mort de Dagobert Peche, qui fut pendant de longues années l'animateur de la Wiener Werkstätte, ait privé l'ébénisterie, l'orfèvrerie & les arts de la parure d'un créateur de modèles à l'imagination riche & subtile, les différents ateliers d'art viennois restent fidèles à sa tradition d'originale élégance.

Là aussi on constate le goût de la «chinoiserie», goût qu'attestent volontiers les figurines de faïence de la Wiener Werkstätte & qui, par un détour de la fantaisie, conduit à l'imitation du XVIII^e siècle. Ainsi Wally Wieselthier évoque sur ses boîtes les décors de Watteau.

Oskar Strnad & ses disciples H. Gorge, Oscar Wlach & surtout Josef Frank, sont au contraire enclins à proscrire tout ce qui, dans une œuvre, n'est pas dicté par la stricte adaptation à des nécessités pratiques.

La firme Lobmeyr, pour la verrerie, la Wiener Porzellanfabrik d'Augarten pour la céramique, contribuent à répandre dans le public le goût de la belle matière & des formes expressives. La Wiener Gobelín Manufaktur a exécuté, d'après les compositions d'Anderson, Faistauer, Paris Gütersloh, Teschner, des tapisseries de dessin ferme, de coloris franc.

Si l'on pouvait, à l'Exposition de Leipzig, juger des nouveaux progrès accomplis par l'enseignement autrichien, d'après les travaux exposés par la Kunstgewerbeschule du Musée de Vienne, travail du métal & émaillerie des élèves de J. Hoffmann, céramique de la classe

de M. Powolny, livres représentant le cours de R. Larisch, on admirait une fois de plus le magnifique développement de l'enseignement technique en Tchécoslovaquie, particulièrement pour la céramique & l'art du verre.

Dans tous les domaines, d'ailleurs, l'art tchécoslovaque continue à affirmer la perfection technique & l'originalité nationale auxquelles le Jury de 1925 avait rendu hommage par l'attribution de 58 Grands Prix. A Leipzig, les dentelles de Mildeova Palickova, les verreries de Kamennicky Senov, les orfèvreries de Sandrik offraient les mêmes qualités que les productions présentées à Paris.

L'Exposition Internationale de Barcelone, en 1929, était la manifestation la plus complète qui eût été organisée après la guerre. Elle se subdivisait en trois Groupements. Le Groupement de l'Archéologie & des Beaux-Arts, dénommé l'Art en Espagne, était constitué principalement par les vastes reconstitutions historiques du Palais National & les types d'architecture régionale formant le «Village Espagnol», mais il comportait aussi un Palais d'Art Moderne. Le Groupement Industriel, qui devait représenter tous les modes d'activité de la vie contemporaine, comprenait des palais affectés aux industries du bâtiment, aux communications, à la cinématographie, à l'électricité & à la force motrice, au travail, aux vêtements & aux industries textiles, à l'agriculture, aux industries du sport, aux arts graphiques & un édifice spécial réservé aux arts décoratifs & industriels. Dans le Groupement Sportif on remarquait un stade monumental.

Même si l'on fait abstraction des bâtiments permanents, dont les pilastres & les balustrades traduisaient des formules antérieures au mouvement moderne, & des précieuses reconstitutions de demeures castillanes, andalouses ou catalanes, la manifestation de Barcelone constituait, soit dans la Section espagnole, soit dans les participations étrangères, une affirmation de prospérité & de puissance plutôt qu'une révélation de formes inconnues.

Le superbe Pavillon de l'État espagnol s'inspirait du palais de Monterey à Salamanque. Celui des Députations provinciales, avec ses merlons & ses croisées, imitait aussi de vieux modèles espagnols. Le Palais des Arts textiles évoquait la Renaissance. Le néo-classicisme dominait dans les Palais du Travail, des Communications

& de la Photographie. Même impression pour la plupart des participations étrangères. Mais, fût-ce dans les éléments les plus fidèles à un idéal traditionnel, on constatait un souci constant d'éviter les motifs compliqués en honneur au début du siècle.

Le soir, une magnifique transposition lumineuse des architectures continuait les progrès réalisés par les illuminations de 1925.

Si l'on pouvait regretter le manque d'originalité de ces édifices en les comparant à ceux de l'Exposition Hispano-Américaine de Séville, curieuse synthèse de l'art de l'Amérique ancienne & des belles traditions architecturales de l'Espagne, on n'en était pas moins frappé par la leçon de composition & d'harmonie qu'offraient, malgré les accidents du terrain, utilisés avec une extrême ingéniosité, le plan des avenues & des places, l'ordonnance des palais, la disposition des terrasses en gradins, le déroulement majestueux des escaliers & des rampes.

Le décor de cette exposition s'adaptait heureusement à celui de l'industrieuse Barcelone, avec ses places & ses boulevards luxueux, monumentaux, avec les architectures somptueuses, & parfois étranges, des émules d'Antonio Gaudi.

L'année suivante, à l'occasion du centenaire de son indépendance, la Belgique organisait les deux Expositions Internationales d'Anvers & de Liège, la première coloniale & maritime, l'autre industrielle & commerciale.

Un quartier nouveau d'Anvers devait succéder à l'Exposition. Aussi le plan conçu par l'urbaniste Smolderen prévoyait-il cet aménagement ultérieur, avec sa grande place, sa longue avenue, coupant le vaste rond-point où convergeaient les voies secondaires. Son Arc de Triomphe était d'un bel équilibre de proportions, d'une ornementation sobre & vigoureuse. Dans sa Place du Centenaire, les constructions, notamment le Palais des Fêtes, témoignaient d'une remarquable compréhension des tendances de l'architecture moderne & des lois éternelles de l'art.

« A Anvers, constatait M. R. Ritter, la marche en avant, inaugurée par l'Exposition des Arts décoratifs, a repris. Ici, les grandes surfaces nues, les colonnes droites, les lignes géométriques ne scandalisent plus. Tout le monde commence à distinguer ce que certaines extravagances

avaient dissimulé; l'architecture cessant de se confondre avec la sculpture & l'orfèvrerie pour redevenir une combinaison ou, si l'on préfère, un équilibre de volumes. Le Palais de la Ville d'Anvers, œuvre de M. Smolderen, montre la bonne méthode; au point de jonction des deux grandes ailes, une tour s'élance, reflétée dans un miroir d'eau. Elle participe à la fois du phare & des passerelles étagées des paquebots, mais ces éléments sont subordonnés, comme l'exigent la raison & l'utilité, aux lois de l'architecture terrestre. L'imposant palais du Congo belge chante la beauté, la flore & la faune de l'empire colonial de nos amis. A l'extrême méridionale, la très belle église qui contient l'exposition d'art flamand religieux, temple aux proportions de basilique, unit un sage modernisme aux sévères beautés de la grande tradition byzantine, & la nef sous la triple coupole, les bas-côtés puissamment voûtés, les vitraux éclatants en font l'un des plus magnifiques sanctuaires que notre siècle ait édifiés.»

Le même critique, constatant qu'à Anvers MM. Smolderen & Van Averbeke avaient sauvé l'honneur de la jeune architecture, regrettait qu'à Liège presque aucun représentant de la brillante école belge moderne n'eût trouvé l'occasion de se manifester.

S'il notait l'influence de l'Exposition de Paris, c'était dans des édifices où la leçon de 1925 lui paraissait avoir dégénéré en formule. «Le style «Arts décoratifs» est celui qu'emploient couramment les auteurs des pavillons belges & des Palais de la Métallurgie, de l'Électricité, du Verre, des Transports. Ce style, qui n'en est pas un, apparaît par trop composite, visant à l'effet, insistant sur le pittoresque, mais il convient peut-être aux édifices éphémères d'une exposition, disposés tout en façades.»

D'un autre esprit procédaient des constructions audacieuses, comme le petit Pavillon de la Maison du Peuple, où Moutschem, utilisant savamment un emplacement triangulaire, avait conçu une double façade avec un escalier extérieur au raccordement; l'ensemble était dominé par une tour carrée, sans autres ornements que quelques lignes destinées à l'élancer, se couronnant d'une lanterne de verre. Le stand de l'aluminium, avec son encorbellement hardi, la chapelle de l'École Saint-Luc, d'une polychromie de bon goût, offraient mieux que des réalisations temporaires d'une agréable banalité.

Le Pavillon suisse, construction démontable en bois, fer & verre, vaste vitrine rigoureusement adaptée à son rôle d'exposition, représentait à Liège l'esprit «fonctionnaliste».

Les formules internationales, qui ont trouvé un terrain favorable dans les pays fortement industrialisés de l'Europe Centrale, où règnent la discipline & la standardisation, sont très en faveur en Suisse. C'est ainsi que les hôpitaux construits à Berne par les architectes Galvisberg & Brechbuhl, où l'on constate des solutions assez heureuses des problèmes de l'isolement sonore, du chauffage & de l'aération, ont une agréable simplicité d'aspect qui ne vise pas à l'originalité.

Au contraire, le Goetheanum de Dornach & les maisons édifiées autour de lui par R. Steiner, fondateur du mouvement anthroposophique, & ses disciples, paraissent appartenir à une autre époque de l'évolution architecturale. Confrontées avec le rationalisme radical des édifices précédents, elles prendraient un caractère de symbolisme désordonné.

Une tour quadrangulaire, développant du haut en bas la surface dia-prée & chantante d'une verrière, & flanquée de deux tourelles rondes, plus basses, disait joyeusement l'originale vitalité de l'art polonais.

A Barcelone, à Anvers, l'Italie était restée fidèle à la formule déjà adoptée par elle en 1925 : imitation de la robustesse romaine, pleins cintres, pilastres, profusion de rostres & de statues à l'antique sur les façades, inscriptions emphatiques. Au contraire, son pavillon de Liège, dû à Pagano, se rapprochait de l'architecture allemande moderne par sa puissante austérité, sa rotonde colossale, son affection de rigoureux rationalisme. Peut-être cette façade imposante dont les murailles hautaines, sans ouverture, reposaient sur un péristyle très bas, ne correspondait-elle pas à la structure réelle; le palais n'en frappait pas moins par l'adhésion qu'il révélait au credo du «volume», en même temps que par son éloquente affirmation de l'énergie nationale. Des statues de personnages, dans l'attitude du salut romain, rappelaient seules la formule précédente.

De la synthèse entre les traditions romaines & les hardiesse modernes est née en effet une véritable architecture italienne que marque, comme celle des autres pays, une évolution vers la logique & la simplicité.

Parmi les architectes italiens, il faut faire une place particulière à Brasini. Il a, plus que tout autre, le sens de la grandeur constructive. C'est aussi un éminent urbaniste; dans son plan d'extension de la capitale, il a concilié le respect de l'histoire avec les nécessités de la circulation moderne.

Piacentini, l'un des principaux architectes officiels de l'Italie fasciste, a construit de nombreux monuments commémoratifs, des bâtiments publics, des hôtels. Si son modernisme demeure quelque peu superficiel, il a toujours su donner à ses œuvres un caractère original. Au Palais de Justice de Messine, à l'Hôtel des Ambassadeurs à Rome, à la Banque d'Italie, à la Maison des Mutilés, au Théâtre Barberini, il a manifesté une tendance de plus en plus nette vers la sobriété, une volonté de remplacer le facile amalgame des éléments antiques par une transposition supérieure qui n'en retient que l'esprit. Il donne à tous ses édifices une incontestable grâce; il emploie, avec une habileté consommée, la brique & le travertin qu'il fait jouer par la variété de l'appareil.

Ses intérieurs sont d'une parfaite élégance. A la Maison des Mutilés, sous la lumière tombant de la coupole, le hall apparaît dans toute sa noble simplicité. La salle & les dégagements du Théâtre Barberini sont d'une harmonie sereine. Les bronzes argentés de Biagini y mettent une note d'un goût raffiné. Favorisé par un habile éclairage, le même sculpteur a pu révéler des ressources nouvelles dans l'art du stuc, & le vaste panneau «Le Concert» ressort sur les surfaces unies qui l'environt.

G. Capponi est l'auteur d'un immeuble de luxe, en bordure du Tibre, auquel des concavités profondes donnent, par le jeu des ombres, une remarquable intensité d'expression; aucune surcharge décorative ne l'altère. Ce parti qui l'a conduit à quelques raccordements contestables & à des dispositifs parfois assez compliqués de recoins & réduits, ingénieusement utilisés, n'est cependant pas l'effet de la pure fantaisie plastique; le souci de l'orientation, la préoccupation du développement en façade amenèrent Capponi à concevoir des rentrants en arc de cercle dans les quatre côtés de sa construction; ainsi l'air & la lumière peuvent pénétrer dans des locaux qui n'auraient pas été directement exposés au soleil.

Si le vaste palais que la Grande-Bretagne avait édifié à Anvers était, par son aspect grandiose, digne d'une puissante nation, son classicisme tout académique aurait pu faire croire que ce pays continuait à se désintéresser de l'évolution générale. En réalité, l'influence de la manifestation de 1925 sur les décorateurs d'Outre-Manche a été considérable & de nombreux critiques anglais l'ont soulignée.

A cette date, l'architecture & l'art décoratif anglais commençaient à se dégager des formes traditionnelles; la fabrique Bryce and Weston à Londonderry, par P. J. Westwood, celle de R. Todd and Sons à Hull, par Hennell & James, celle de Barratt and Co. à Wood Green, par Westwood & Emberton, les magasins de Wallace Scott and C° à Cathcart, par Sir John Burnett, constituaient d'heureux exemples de l'élégante & simple grandeur que peut donner, à des bâtiments de brique dépouillés de saillies inutiles, l'harmonieuse affirmation de quelques piliers verticaux se détachant en faible relief. Des ébénistes comme Peter Waals, Hamilton T. Smith, J. Henry Sellers, W. Palmer-Jones, Heal and Sons, présentaient aussi au public des armoires en chêne ou en noyer, des commodes, des lits, des meubles de cuisine d'une agréable simplicité, répondant bien au mot d'ordre «Fitness for purpose», stricte adaptation à l'usage. Mais c'étaient là des réalisations limitées, qui ne contrebalançaient pas la faveur de l'architecture néo-gothique & néo-classique pour les monuments & les grands immeubles, la vogue des hôtels Queen Anne & du mobilier jacobéen.

Pendant ces dernières années, au contraire, l'Angleterre a connu des expériences multiples & hardies.

Sans parler des maisons ouvrières en tôle, entièrement fabriquées à l'usine & qui, surtout répandues dans la région de Glasgow, reflètent, plutôt qu'une théorie d'urbanisme, le souci de trouver des débouchés nouveaux à l'industrie métallurgique, il faut retenir d'ingénieuses applications scientifiques telles que le chauffage par panneaux, qui est employé en Grande-Bretagne depuis une quinzaine d'années & que l'on commence à introduire chez nous. Ce procédé chauffe les parois de la pièce par les rayons caloriques directs qui émanent de la surface chauffante, & non plus par le déplacement de l'air échauffé qui, en se refroidissant, repasse sur un radiateur; l'air ne constituant plus le véhicule de la chaleur, la ventilation

de la pièce ne produit qu'un faible effet de refroidissement : l'atmosphère, moins chauffée, n'est plus desséchée. Les panneaux étant souvent placés au plafond, aucun courant déterminé par l'ascension de l'air n'entraîne les poussières calcinées qui salissent les pièces. Ces panneaux sont constitués par des serpentins en tube de fer étiré, où circule l'eau chaude; les serpentins sont enrobés dans du ciment.

Les nouveaux immeubles commerciaux ont un aspect simple qui permet de lire leur structure & leur répartition intérieure. Entre de longs bandeaux de pierre courant horizontalement, brillent de larges fenêtres aux minces encadrements métalliques.

Les villas édifiées par John Burnet & Thomas Tait ont des proportions harmonieuses où les horizontales dominent. La maison construite, près de Plymouth, par W.-W. Wood, en blocs de ciment creux, forme un grand cube revêtu d'enduits blancs, qui tranche avec l'architecture des cottages traditionnels; les radiateurs y sont dissimulés dans les allèges, des ventouses surmontent les fenêtres, les baies sont à montures métalliques.

D'autre part, dès 1927, la Foire-Exposition de Londres révélait plusieurs ensembles mobiliers dont l'aspect se rapprochait des œuvres françaises. Aujourd'hui, les intérieurs exécutés par Crossley and Brown, par The Bath Cabinet Makers Co., par Waring and Gillow qui font appel au talent de S. Chermayeff & fréquemment aussi à celui de Paul Follot, attestent des efforts & des tendances analogues à celles de nos Salons annuels, tandis que des compositions anguleuses & pittoresques telles que l'intérieur de «Finella» à Cambridge, dû à Raymond Mac Grath, s'apparentent plutôt aux formules autrichiennes.

Dans la céramique, Carter Stabler and Adams se distinguent par l'indépendance & la modernité des formes, tandis que Wedgewood, A. E. Gray and Co., The Ruskin Pottery, Moorcroft, Upchurch Pottery représentent l'idéal traditionnel de la céramique anglaise. On ne saurait manquer de rendre hommage à la grâce des figurines de Miss Gwendolen Parnell, de Harry Parr, de Reginald Wells.

Dans l'orfèvrerie & la bijouterie, si l'Angleterre produit beaucoup d'œuvres fines & élégantes, ce n'est qu'exceptionnellement que les formes se renouvellent. Dans les textiles au contraire, les manufactures

anglaises ne craignent pas les recherches de coloris, les alliances de tons originales & inattendues. Des groupements d'artistes tels que Footprints déploient en ce sens une grande activité. Des ateliers Modern Textile, plus mesurés dans leurs recherches que les firmes parisiennes ou viennoises, n'en sortent pas moins des créations pleines de fraîcheur & d'imprévu.

L'art de l'affiche, l'édition, & surtout l'industrie du jouet avec les poupées en peau de Miss Todhunter, les poupées d'étoffe de Miss Welling & les créations charmantes de Pomona Toys attestent, en même temps qu'une fantaisie gracieuse, le souci de conserver une marque bien anglaise à tous les détails du décor de la vie.

A l'Exposition d'Anvers, malgré une certaine exagération dans le parti de faire de son pavillon l'image d'un navire, la Hollande se conformait au rationalisme qui a suscité chez elle un si magnifique élan.

Si, au cours de ces dernières années, notamment en matière d'architecture & d'urbanisme, les Pays-Bas offrent l'exemple de réalisations dont l'ampleur n'a été dépassée par aucun autre pays, le programme & les plans remontent déjà à de nombreuses années. Aussi est-il presque impossible de rompre arbitrairement la continuité d'une œuvre telle que les grands travaux d'Amsterdam.

C'est en 1905, en effet, que la législation sur les habitations populaires fut mise en vigueur. Entre 1906 & 1914 plusieurs milliers de logements furent déclarés inhabitables &, à Amsterdam, la Ville usa de son droit d'expropriation en déclarant insalubre tout un quartier. Ainsi disparut le vieux quartier juif d'Uilenburg, ainsi naquit tout d'un coup le Transvaalbuurt où étaient groupés les 559 logements construits pour abriter les expropriés. Les constructions s'étant poursuivies depuis sans discontinuer, il est très difficile de séparer l'œuvre récente de l'œuvre antérieure à 1925.

Les travaux publics effectués par le Service d'Architecture de la Ville d'Amsterdam sous la direction de M. Hulshoff sont particulièrement remarquables : bâtiments administratifs, écoles, hôpitaux présentent des volumes simples, bien équilibrés, largement développés en ailes & en redents, d'aspect agréable grâce à l'harmonie colorée des lits de brique.

Les problèmes d'urbanisme, construction de maisons en série, plans

d'aménagement du centre des villes, plans d'extension de la périphérie, ont préoccupé particulièrement les architectes Oud, Wills, Van Eesteren, Th. Van Doesburg. Le premier a déjà construit plusieurs blocs de maisons, des rues entières à Rotterdam & à Hoek van Holland. Le jeune urbaniste Van Eesteren est l'auteur d'un projet pour l'aménagement du centre de Berlin, Unter den Linden & ses environs. A la fois grandiose & logique, ce projet a obtenu le premier prix au concours & sera sans doute exécuté.

Pour les intérieurs, l'école dont M. Van Doesburg est l'actif représentant recherche l'expression dans le jeu de panneaux colorés, dont les contrastes accentuent l'anatomie architecturale; affirmation de logique structurale qui atteint parfois une valeur esthétique.

L'année 1930 apporta encore une démonstration caractéristique de l'esprit utilitaire dans lequel peut être abordé l'ensemble des problèmes de la construction & de l'aménagement des demeures modernes; l'Exposition des Arts Décoratifs & Industriels Suédois qui se tint à Stockholm s'inspirait des principes du «fonctionnalisme». L'examen de la section du «Home Idéal» montrait d'ailleurs un effort d'adaptation simultanée à la recherche esthétique, aux nécessités utilitaires & à la production en série. Toutefois, si les nombreux types d'habitations qu'on y voyait, depuis l'appartement urbain jusqu'à la villa d'été, ne négligeaient nullement l'embellissement de la vie quotidienne, l'originalité individuelle, le goût de l'intimité semblaient s'être atténués.

La ville de Stockholm elle-même offre déjà de nombreuses réalisations d'esprit moderne, telle la bibliothèque municipale, par E. G. Asplund. L'esprit nouveau s'exprime moins dans les monuments que dans les constructions industrielles, les bureaux d'affaires, les habitations. Dans les immeubles commerciaux, revêtus le plus souvent d'un crépi gris ou brun, la destination se lit d'une façon de plus en plus claire. Si les esprits sensibles à la grâce & à l'originalité peuvent estimer parfois que le «fonctionnalisme» se satisfait trop vite en ce qui concerne le caractère extérieur & l'harmonie, il n'en constitue pas moins une base solide : c'est dans son essence une méthode logique pour aborder l'étude d'un édifice, considérée comme un problème à résoudre scientifiquement. Dans tous les pays il s'oppose vigoureusement à la neutra-

lité banale des constructions à toutes fins, comme au formalisme des façades postiches. D'ailleurs, si les architectes suédois n'ignorent pas les différentes formes prises par ce mouvement, en particulier en France, avec Le Corbusier, & en Europe Centrale, ils n'abdiquent point le sens critique. S'ils sont d'accord pour répudier l'imitation qui donne à une maison neuve «une forme usée», ils recourent à des solutions assez variées où se révèle encore l'influence des tempéraments personnels.

Avant que le mot de «fonctionnalisme» fût en faveur, le développement du gratte-ciel américain avait déjà donné un exemple presque pur de la logique rigoureuse des conséquences d'une organisation sociale & économique particulière. Mais il manque à beaucoup de ces immenses buildings une franchise extérieure affirmant la véritable structure. Avec certaines des constructions les plus récentes, telles que le Chrysler Building dont les 323 mètres dominent aujourd'hui l'immense ville, le Channin Building, le Manhattan, l'immeuble du *New-York Daily News*, se dégage une forme plus simple, plus expressive, qui, à côté de sa puissance écrasante, doit une valeur plastique à la simplicité de son rythme.

Dans plusieurs autres domaines, comme celui du théâtre, les créations américaines tirent leur intérêt d'une heureuse compréhension du principe de la spécialité; les États-Unis possèdent des salles de spectacle remarquablement adaptées à leur objet.

On sait la vogue qu'ont rencontrée auprès des fabricants américains certains modèles, abondamment imités, de nos grands ferronniers. A New-York, des expositions telles que celles qui ont été organisées par la firme Macy and Co. permettent d'ailleurs au public américain de confronter les tendances qui se manifestent des deux côtés de l'Atlantique dans les arts du mobilier, &, si les novateurs européens tournent volontiers les yeux avec admiration & envie vers le nouveau monde, les Américains, continuant une tradition qu'atteste la fondation du prix de reconnaissance américaine à l'École des Beaux-Arts de Paris, envoient en Europe de nombreux étudiants architectes & décorateurs.

Les ateliers parisiens de la New York School of fine and applied art, installés place des Vosges dans l'ancien Hôtel de Chaulnes, se sont attaché, outre d'éminents professeurs américains, des artistes comme

Pierre Brissaud, Georges Lepape, André Marty. Les cours d'architecture intérieure & de décoration, de dessin pour mode, de publicité & illustration, d'enseignement, sont complétés par des conférences sur les lettres françaises, l'histoire, l'évolution de l'ameublement & du costume & par de multiples voyages d'études à travers la France & l'Italie. Mais surtout rien n'est négligé pour familiariser les élèves avec l'ambiance parisienne & ses élégances passées ou actuelles; de nombreuses visites dans les salons où la grande couture présente ses modèles, l'observation amusée des scènes de la rue, des jardins, des boutiques, des salles de concert ou de spectacle ont inspiré aux élèves une foule de compositions savoureuses. Par l'assimilation rapide des modes passagères & même parfois par une fine compréhension du goût français, ces essais attestent l'efficacité d'un tel enseignement comme aussi la ferme intention, affirmée d'ailleurs dans les programmes, de prolonger l'esprit de notre tradition décorative.

CONCLUSION

CONCLUSION.

Il serait prématué de tirer des conclusions générales de l'examen d'une période aussi courte que celle qui nous sépare de 1925. Un caractère commun se retrouve néanmoins à travers les arts des différents pays : un schématisation accusant les traits essentiels au détriment du détail & recherchant la beauté dans l'emploi de la matière & les lignes de la structure plutôt que dans l'ornement. Les excès mêmes du cubisme marquent une réaction salutaire contre ceux d'une imitation servile. La peinture interprète les formes, recherche les harmonies décoratives ; la sculpture accuse les plans, les masses, les volumes. On ne saurait s'étonner qu'un style géométrique, polyédrique ait remplacé les exubérances de 1900 : c'est un phénomène analogue à celui qui fit succéder les pilastres Renaissance au gothique flamboyant & les formes droites Louis XVI à la rocaille.

Aussi bien, les formules que nous essaierions d'établir risqueraient de nous échapper au moment même où nous les fixerions. L'art, non plus que la nature, ne fait pas de bonds. Il se meut *per itus & reditus* — par allées & venues —. Il a, comme la politique, sa droite, son centre, sa gauche. Si, parmi nos décorateurs modernes, des hommes tels que Chareau, Francis Jourdain, Mallet-Stevens s'inspirent exclusivement de la logique & des besoins de notre temps, Groult ne reste pas étranger aux formes du XVIII^e siècle, Ruhlmann à celles de l'Empire, Süe & Mare à celles de Louis-Philippe & à celles du Second Empire, qu'une récente exposition au Pavillon de Marsan nous a montrées moins lointaines que nous ne l'imaginions. Pour eux le passé n'est ni un ennemi ni un modèle. Il demeure un allié, un discret initiateur.

C'est la meilleure sauvegarde contre «l'autre danger» qui nous menace aujourd'hui, celui de n'avoir cessé d'être les esclaves du passé que pour devenir les forçats du futurisme.

Ce danger apparaît particulièrement dans notre pays, dont l'esprit d'invention, le fini de l'exécution restent les qualités essentielles. Une

formule internationale de « nudisme intégral » irait à l'encontre de nos intérêts, qui sont les mêmes aujourd'hui que jadis.

Le danger a été vigoureusement signalé par M. Chastenet, Rapporteur du Budget des Beaux-Arts au Sénat pour l'exercice 1931-32.

« Pendant des centaines d'années, écrit-il, grâce à son originalité, grâce à son caractère profondément national, l'Art Décoratif Français s'est affirmé sans rival. Nos artisans fabriquaient alors des objets que les étrangers ne pouvaient pas faire. La concurrence n'existe pas, parce que la concurrence n'était pas possible : c'était une question d'habileté, de tour de main. »

Aujourd'hui, un état d'esprit dû à une admiration béate pour l'industrie américaine, & provoqué par l'Allemagne, la Suisse, la Hollande & la Suède, tend à faire passer pour beau ce qui est utile ou ce qui est fait d'une matière chère.

Il faut à tout prix lutter contre ces idées néfastes. Il y a là non seulement une question de prééminence commerciale, mais une question de prestige intellectuel. Il s'agit de savoir si nous nous laisserons imposer les conceptions artistiques de l'étranger ou si, grâce à l'habileté unique de nos artisans, nous reprendrons notre place.

Il semble qu'en ces matières l'intervention de l'État soit plus nuisible qu'utile. Tout au plus l'État doit-il suivre avec une attentive sympathie les efforts des fabricants, les recherches des artistes. Mais c'est à ces fabricants, à ces artistes eux-mêmes de comprendre les dangers que comporte l'art moderne & à réagir en trouvant de nouveaux modes d'expression plus conformes & plus favorables au Génie Français. »

Ce cri d'alarme vient à son heure : à la magnifique ascension qu'avait connue en 1926 l'exportation de nos objets fabriqués a succédé un mouvement inverse qui ne fait que s'accentuer. De 4.500 millions de francs en 1926, nos exportations de tissus de soie & de bourre de soie tombaient, en 1930, à 2.500 millions; dans le même laps de temps, elles passaient de 540 à 430 millions pour les ouvrages en peau ou en cuir, naturel ou artificiel, de 80 à 60 millions pour l'orfèvrerie & la bijouterie, de 200 à 170 millions pour les faïences & les porcelaines, de 240 à 220 millions pour les meubles.

Pendant ce temps, au contraire, l'étranger, grâce à une faculté de

comprimer les prix de revient que les conditions de la vie ouvrière rendent difficile chez nous, voyait ses exportations en France monter de 140 à 320 millions de francs pour les tissus de soie & de bourre de soie, de 65 à 150 millions pour les ouvrages en peau, de 18 millions & demi à 26 millions pour l'orfèvrerie & la bijouterie, de 70 millions & demi à 91 millions pour les céramiques, de 75 millions à 80 millions & demi pour les meubles.

On comprend que les industriels, les artistes, les critiques d'art se soient résolus à entreprendre une campagne en faveur de nos beaux métiers. Modeleurs & sculpteurs, bronziers & ciseleurs, marqueteurs souffrent de n'avoir plus leur place dans les conceptions artistiques. Nous devons renoncer à nous contenter d'une formule qui est la caricature de l'esprit moderne & nous efforcer d'en dégager, par une étude plus approfondie des formes & des surfaces, une grâce & une originalité françaises qui ne puissent pas être imitées n'importe où, par n'importe qui.

Il est réconfortant de voir que, pour ce nouvel effort, artistes & industriels paraissent décidés à une collaboration complète. Les menaces qui pèsent sur les uns & les autres évoquent opportunément la fable toujours vraie «Les Membres & l'Estomac». La communauté des intérêts rapproche leurs points de vue. Si, provisoirement associés en 1925, ils renoncent à de vaines querelles, l'excès du mal aura provoqué un résultat favorable. Il a déjà une autre conséquence.

Se reportant aux résultats immédiats si heureux que l'Exposition de 1925 eut pour le commerce de nos industries d'art, l'opinion publique incline à penser qu'il est urgent de préparer une nouvelle manifestation dont elle escompte les mêmes effets.

Un groupe de députés a pris, en décembre 1929, l'initiative de déposer une proposition de résolution en vue d'organiser à Paris, en 1936, une deuxième Exposition Internationale des Arts Décoratifs & Industriels Modernes. Sur le rapport de M. Julien Durand, Président de la Commission du Commerce, la Chambre l'a votée à l'unanimité.

Il est logique qu'après les manifestations internationales qui se seront succédé à l'étranger depuis celle de 1925, la France, revenant au rythme décennal des Expositions Internationales du XIX^e siècle, appliquées toutefois à un objet limité, en organise une nouvelle à bref délai.

Une seconde Exposition Internationale des Arts Décoratifs & Industriels Modernes ne saurait néanmoins être calquée sur la précédente.

La classification devrait en être remaniée de manière à tenir compte de l'importance relative qu'ont prise, depuis lors, les objets visés par les différents Groupes & Classes.

Surtout, au regard de l'ébauche que fut la première Exposition Internationale des Arts Décoratifs & Industriels modernes, la deuxième devrait être une réalisation d'œuvres définitives.

Les manifestations internationales qui avaient précédé celle de 1925 avaient doté Paris du Trocadéro, de la Tour Eiffel, des Palais des Champs-Élysées. Ces édifices traverserent l'âge ingrat, subissant tour à tour bien des critiques. Nul ne conteste aujourd'hui leur utilité & leur valeur représentative des tendances artistiques de leur temps.

Il ne put en être de même de l'Exposition des Arts Décoratifs & Industriels modernes, parce qu'elle venait à un moment où elle ne pouvait présenter qu'un essai d'art contemporain : aucun de ses monuments ne fut construit pour durer & de cette évocation magique il ne demeurerait, en bien des mémoires, que le songe d'une nuit d'été, si les illustrations de ce Rapport Général n'en restituait la vision.

Ce serait la faillite de l'art de la première moitié du xx^e siècle s'il se révélait incapable de laisser dans Paris des témoignages de son existence. Il reste en plein cœur de Paris des emplacements libres, voisins les uns des autres, qui se prêteraient parfaitement à ces réalisations caractéristiques du xx^e siècle, comme la Cité symbolise le Moyen Âge & l'Île Saint-Louis le règne de Louis XIII, comme, d'ailleurs, de siècle en siècle des parties entières de la capitale ont été transformées selon le goût du temps. Sur les terrains du quai d'Orsay & de l'avenue de Tokio, des édifices publics & des maisons permettraient d'offrir aux architectes & aux décorateurs l'occasion de créer des ensembles réels, d'où la fiction des Expositions provisoires serait bannie. Mais l'on ne saurait concevoir qu'une telle réalisation obéît à des formules internationales & ne marquât pas la tendance actuelle de cet art français dont chaque siècle a montré les aspects successifs.

Les étrangers ne sauraient prendre ombrage de notre programme national. Ils ont, eux aussi, le plus grand intérêt à faire évoluer leurs propres traditions pour que leurs œuvres modernes gardent leurs carac-

tères séculaires. En Allemagne, on trouve ces remarques sous la plume autorisée du Dr Richard Graul : «Ce n'est pas en se traînant dans l'ornière des modes internationales, mais en affirmant son originalité dans l'effort commun d'adaptation aux nécessités de la vie que l'art allemand acquerra une valeur mondiale. La doctrine abstraite de l'utilitarisme intégral dans le domaine des métiers & des arts industriels, doctrine que des puristes nous prêchent comme la panacée universelle, ne doit pas s'arrêter aux simples buts matériels. L'instinct naturel de l'ornement ne doit pas se dépraver, le goût des raffinements & du luxe ne doit pas être découragé; il ne faut pas proscrire non plus le recours à des traditions restées vivantes. L'art décoratif moderne ne saurait se mettre au service exclusif de quelques tendances; son développement doit répondre à des exigences nombreuses & variées».

Nous avons beaucoup à apprendre les uns des autres; mais les échanges de vues entre nations ne doivent pas avoir pour résultat d'imposer des formules invariables.

S'il s'agit d'urbanisme, la solution de problèmes analogues peut s'appuyer sur des principes généraux, mais il y a mille moyens de les appliquer. Cela est d'ailleurs évident dans l'aménagement moderne des villes anciennes. Dans les agglomérations nouvelles, le tracé rayonnant & concentrique des voies, les vastes prévisions pour les largeurs des rues, des places, des espaces plantés, la fixation de gabarits pour les constructions, restent subordonnés à des conditions particulières de topographie, d'orientation, de climat.

N'est-ce pas un architecte américain réputé, Welles Bosworth, qui conseillait récemment aux architectes français de ne pas copier, sous le ciel de Paris, les gratte-ciel de New-York, «monuments d'avarice & d'égoïsme» qui, pour avoir donné la satisfaction d'un revenu maximum au propriétaire d'un terrain restreint, rendraient la vie impossible dans les maisons voisines privées de lumière?

Il ne suffit même pas d'établir sur des données matérielles un ensemble de proportions satisfaisant pour les conditions de la vie; il faut tenir compte des idées & des mœurs de chaque nation.

Le monde entier a bien pu accepter, depuis des siècles, la standardisation de certains matériaux, comme les briques, parce que leur emploi a pu s'adapter au goût de chaque cité : Toulouse, Bruges & Lübeck

ont été construites en brique, ce qui n'a pas empêché chacune d'elles d'y trouver des aspects aussi différents que séduisants.

La standardisation peut sans doute s'étendre à d'autres éléments, de fer ou de bois. Elle ne saurait être partout admise pour les maisons.

Si, de la Cité circulaire de Leipzig, distribuée selon un plan mathématique, on passe aux immeubles de Berlin, dont les grandes lignes enveloppent des appartements identiques, puis à la Cité de Tergnier, dont les pavillons comprennent plusieurs types différents, pittoresquement répartis, enfin aux nouvelles habitations ouvrières de Marseille, où chaque maison a sa particularité propre, faut-il déplorer une pareille diversité de conceptions? Assurément non. L'uniformité des unes est caractéristique d'un esprit de discipline comme la variété des autres l'est d'un besoin de liberté. La variété des moyens de construire n'est pas moins souhaitable que la diversité des plans. La diffusion de l'invention française du ciment armé ne doit pas aboutir à une sorte d'art mondial, exempt de toute sensibilité & l'on doit se réjouir de voir qu'à Vienne comme à Paris, à Hambourg comme à Amsterdam, il y a des architectes dont la personnalité est assez forte pour ne pas se plier à des formules banales, qui ne conviennent qu'aux partisans du moindre effort.

Chaque race peut reconnaître les qualités propres à ses voisines mais cultiver les siennes.

Jadis les arts de chaque pays ont été influencés par des arts extérieurs &, grâce à une sélection, ils ont su assimiler ces influences, tout en restant personnels.

Aujourd'hui encore, chacun de nous doit s'enrichir des progrès réalisés par ses voisins, mais pour en bénéficier, il faut qu'il sache, sans les copier, les adapter à ses besoins.

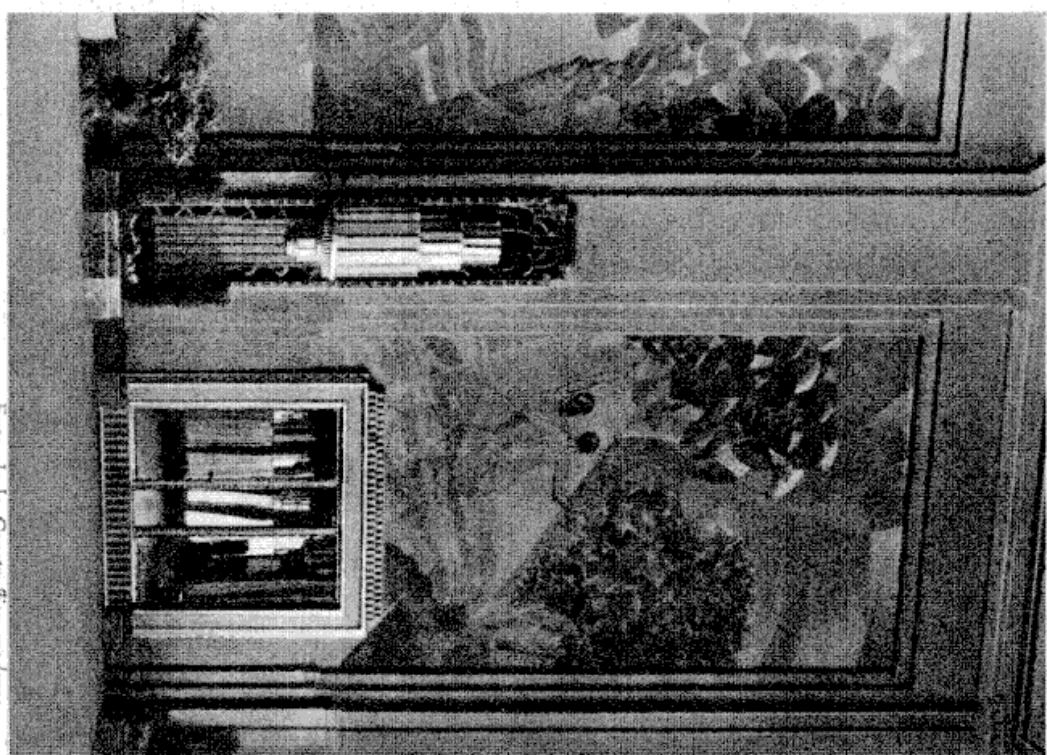
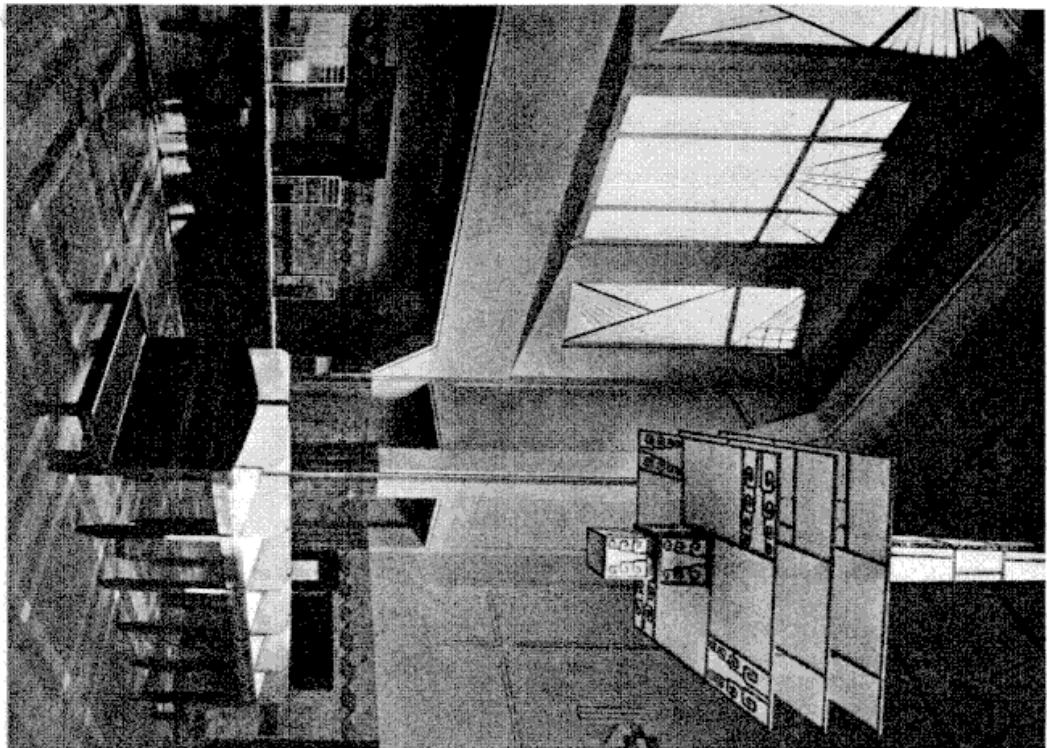
Ainsi les nations pourront travailler parallèlement à réaliser de nouveaux progrès, mieux qu'en acceptant des formules contraires à toute initiative créatrice, & par suite très vite périmées.

PLANCHES

FRANCE

FRANCE.

PL. I.



HÔTEL DES POSTES, TÉLÉGRAPHES

ET TÉLÉPHONES

AU TOUQUET-PARIS-PLAGE

par BOISSEL.

PALAIS DE LA MÉDITERRANÉE A NICE

par Ch. & M. DALMAS.

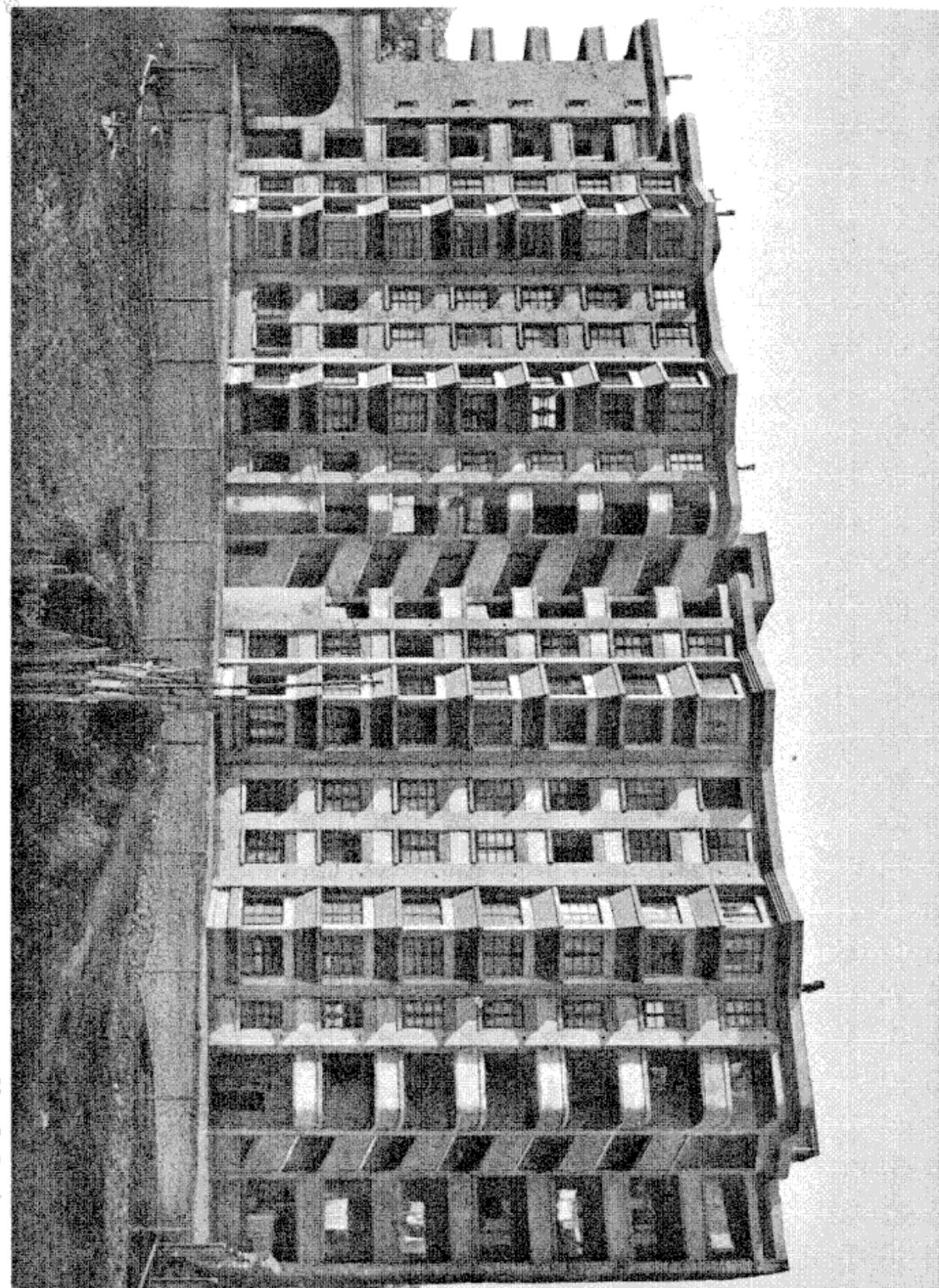
PEINTURE DÉCORATIVE

par SIGNORI.

Extr. de la Construction moderne,
1929, 1930.

FRANCE.

Pl. II.

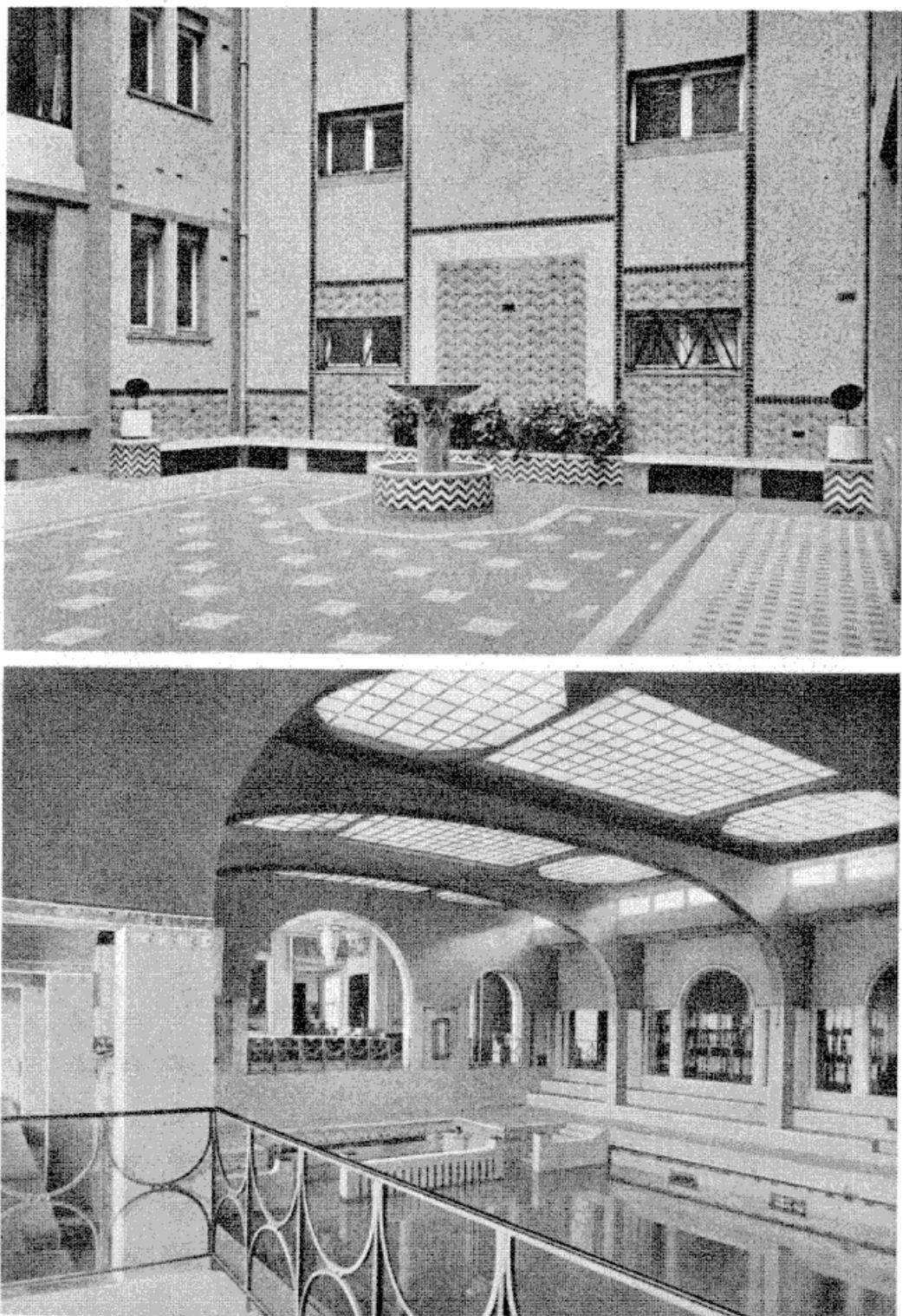


Phot. P. CADÉ,
Construction moderne, éd.,
1929.

IMMEUBLE DE LA COMPAGNIE
DES CHEMINS DE FER DU NORD A SAINT-OGEN
par CASSAN.

FRANCE.

PL. III.



Extr. de la Construction moderne
1928 & 1930.

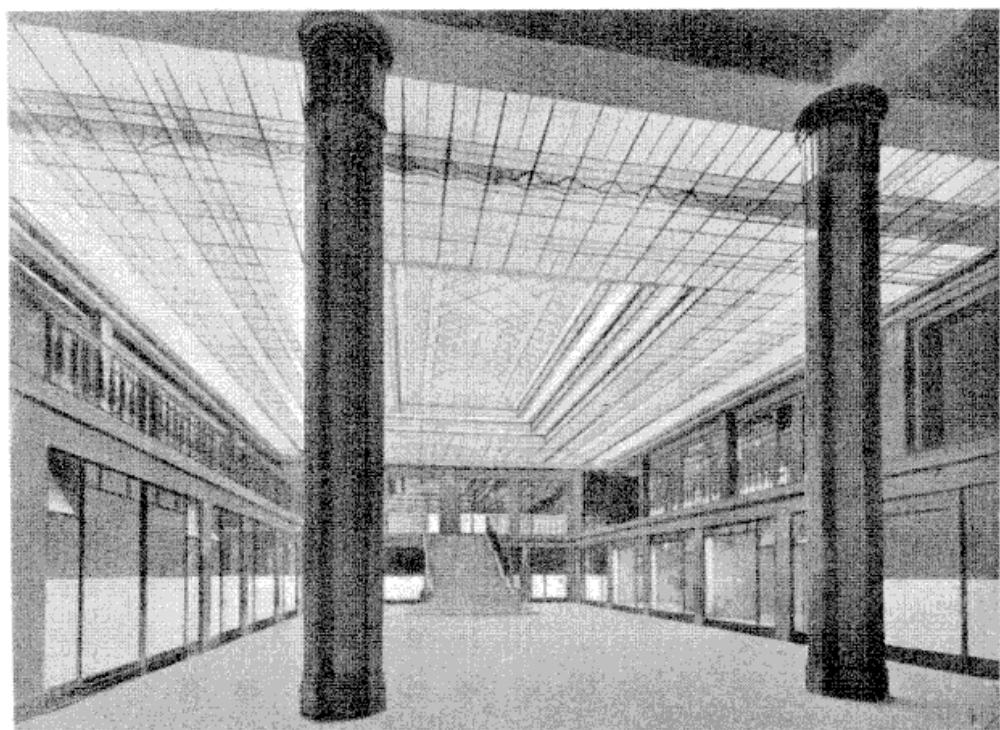
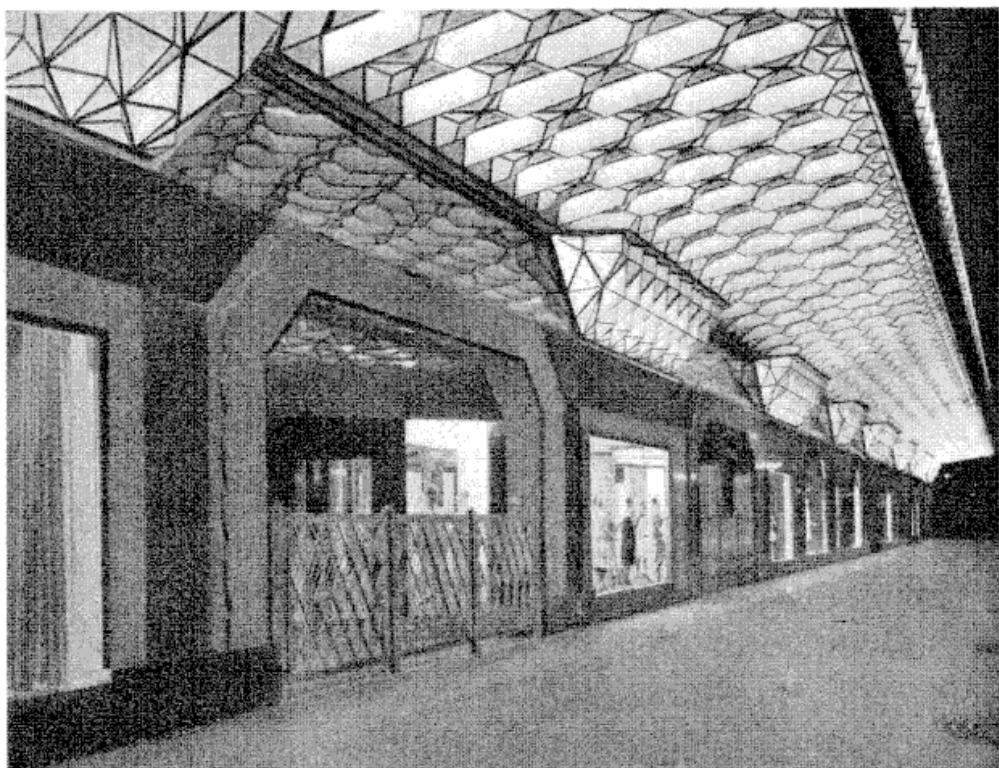
COUR DE L'IMMEUBLE «LENS-MOSELLE»
par CASSAN.



PISCINE DU CASINO-BALNEUM DE DINARD
par M. FOURNIER.

FRANCE.

PL. IV.



Extr. de la Construction moderne,
1928.

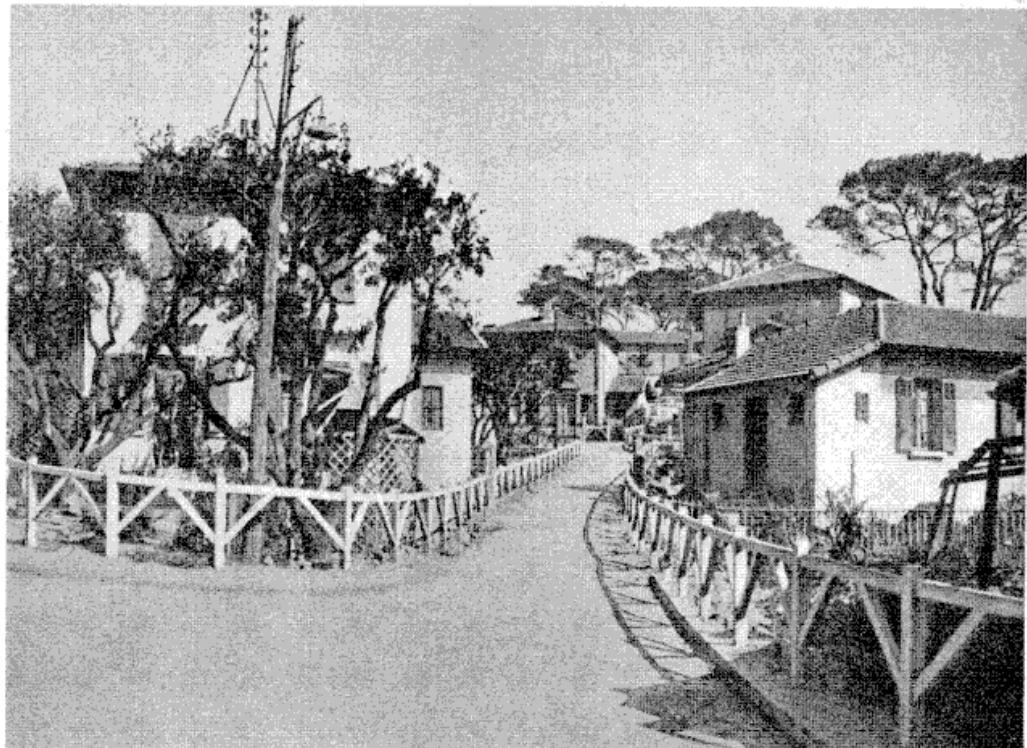
MARQUISES ET VITRINES DES GALERIES LAFAYETTE
par F. CHANUT.

Phot. MOREAU-GRAVOT,
Construction moderne éd.,
1928.

PORTIQUES DES CHAMPS-ÉLYSÉES
par L. GROSSARD.

FRANCE.

PL. V.



Extr. de la Construction moderne,
1930.

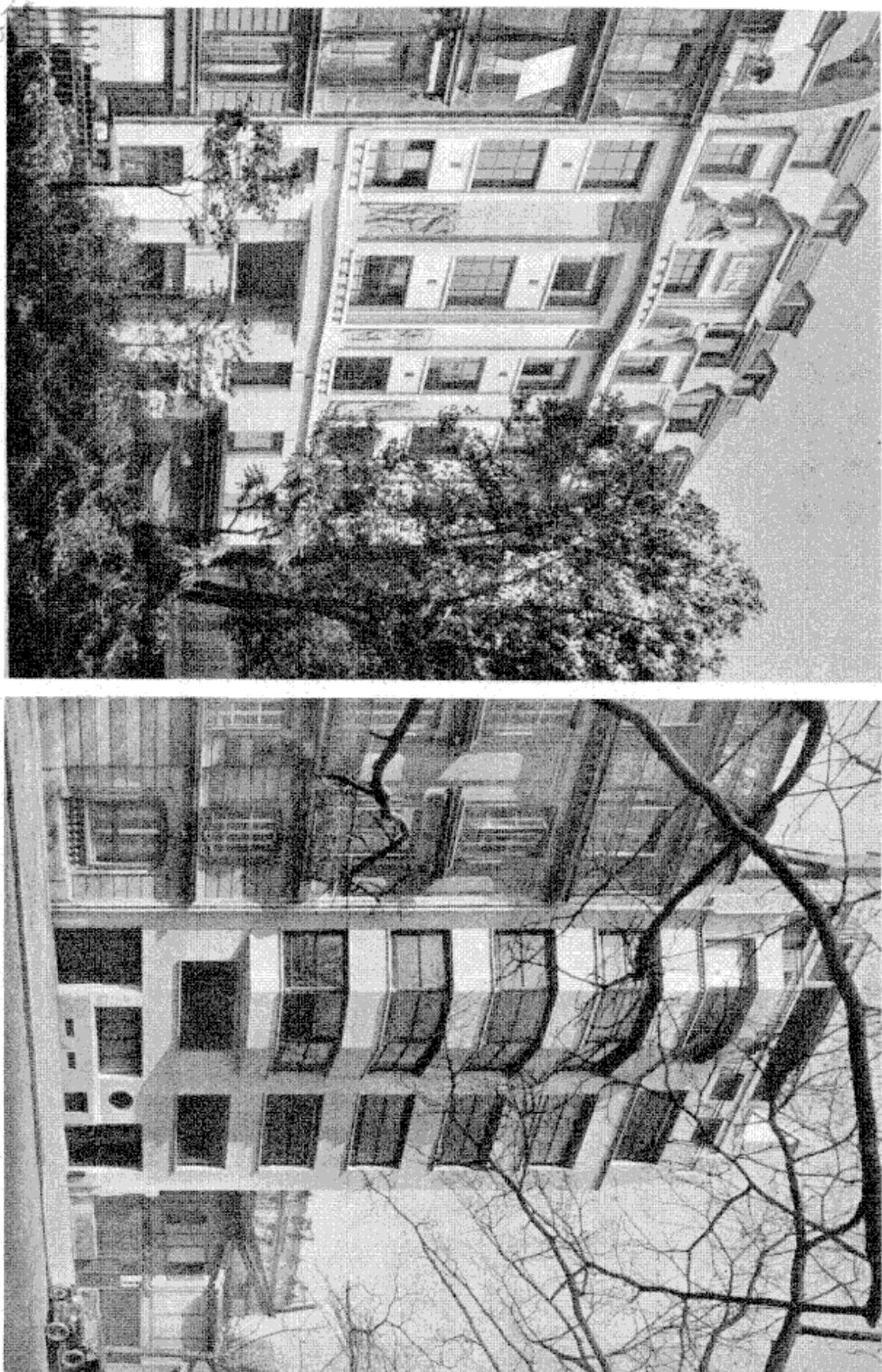
CITÉ DES CHUTES LAVIE A MARSEILLE
par CLERMONT, HUOT & BOSSU.

CITÉ SAINT-JUST A MARSEILLE
par E. SENÈS.



FRANCE.

PL. VI.



IMMEUBLE DE LA SOCIÉTÉ FINANCIÈRE

FRANÇAISE ET COLONIALE

par M. FOURNIER,
Sculpture par SAUPIQUE.

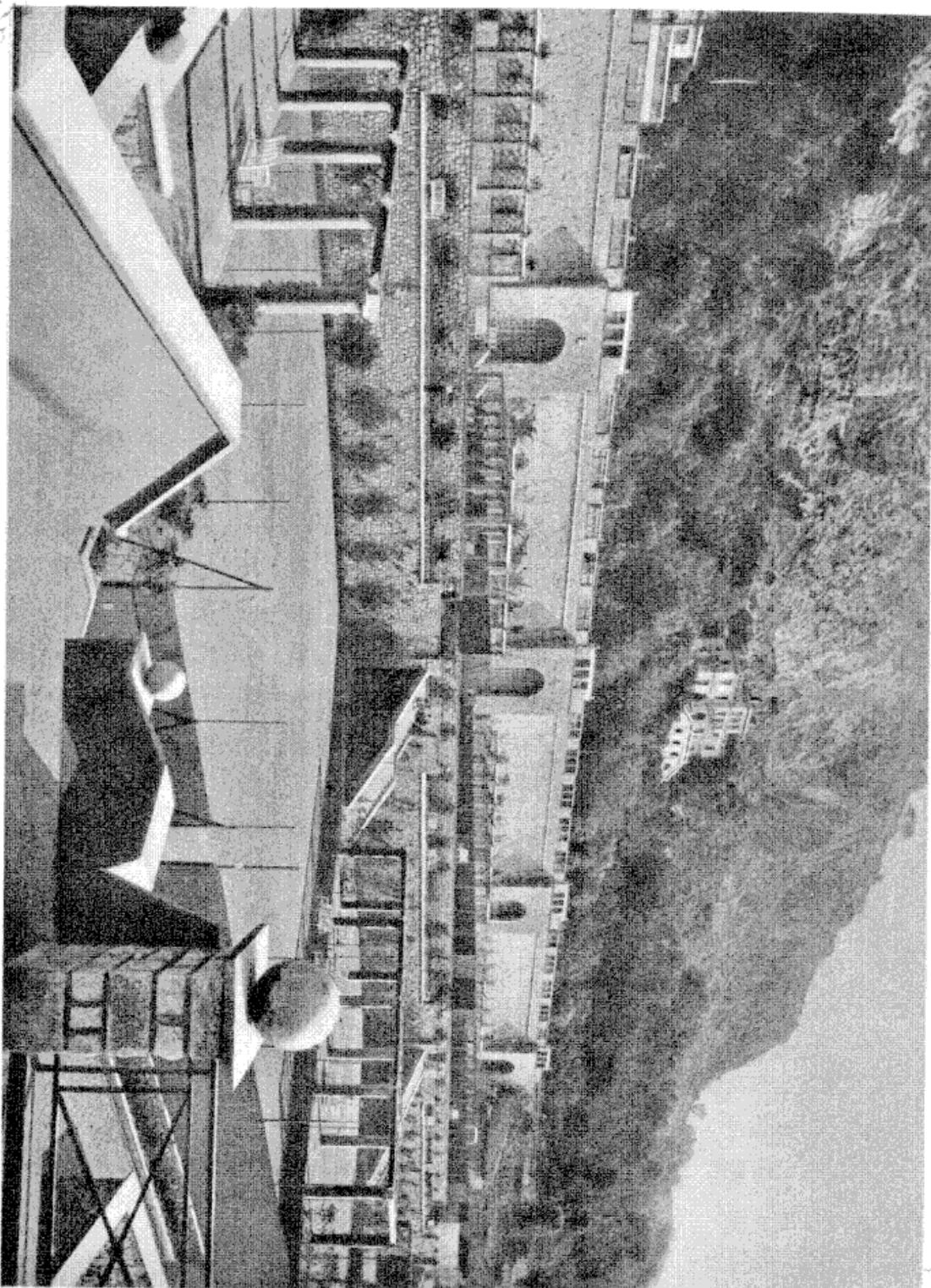
MAISON A PARIS

par ROUX-SPIZ (1928).

Phot. SALAÜN.

FRANCE

PL. VII.



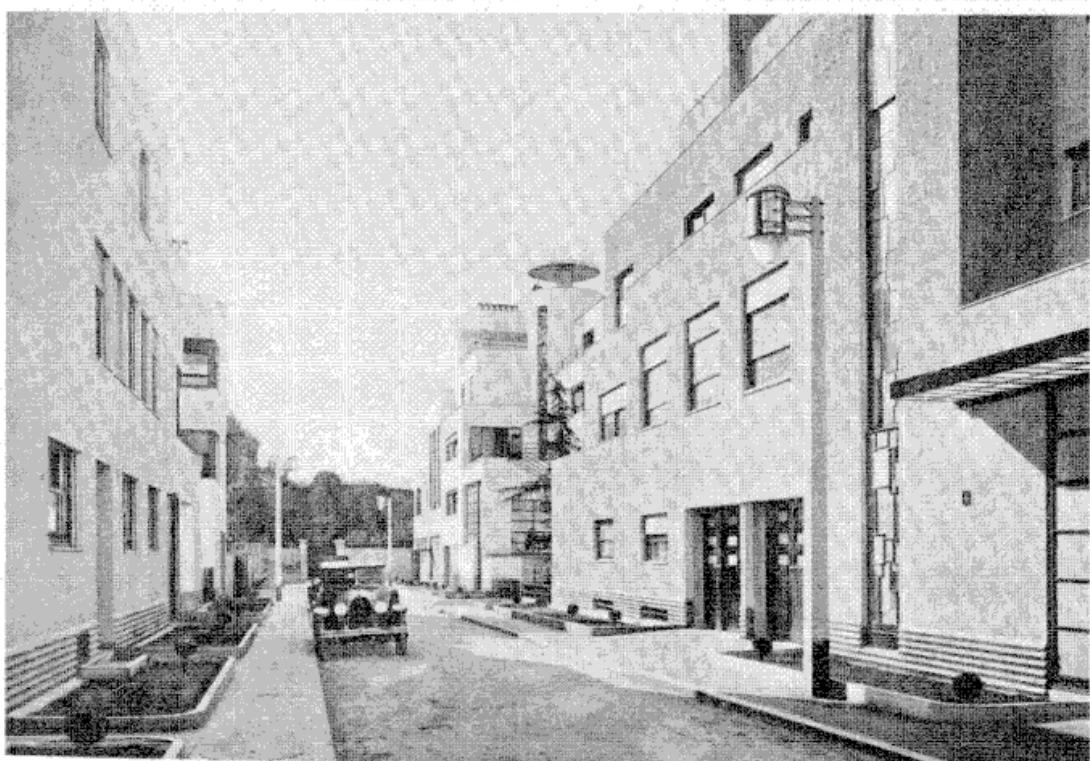
Extr. de la Construction moderne
1930.

«FESTA COUNTRY CLUB» A MONTE-CARLO
par LETROSNE,



FRANCE.

PL. VIII.



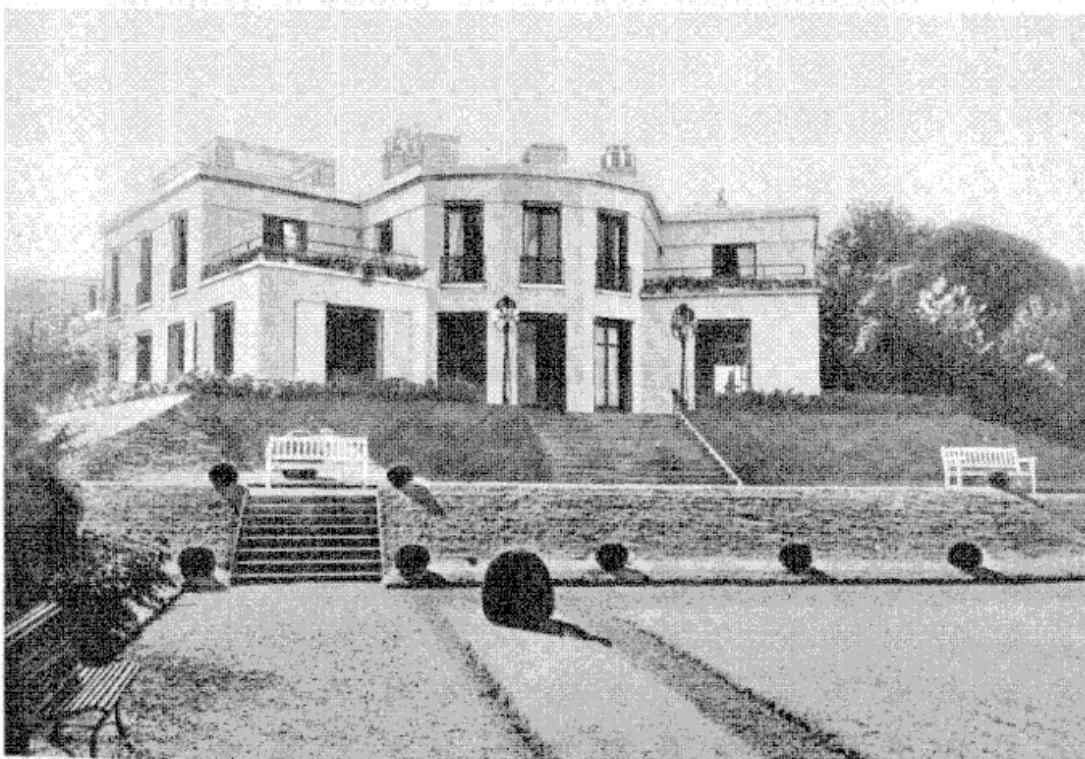
HÔTEL PARTICULIER A VERSAILLES
par LURÇAT (1925-1926).

RUE MALLET-STEVENS A PARIS
par R. MALLET-STEVENS (1926-1930).



FRANCE.

PL. IX.



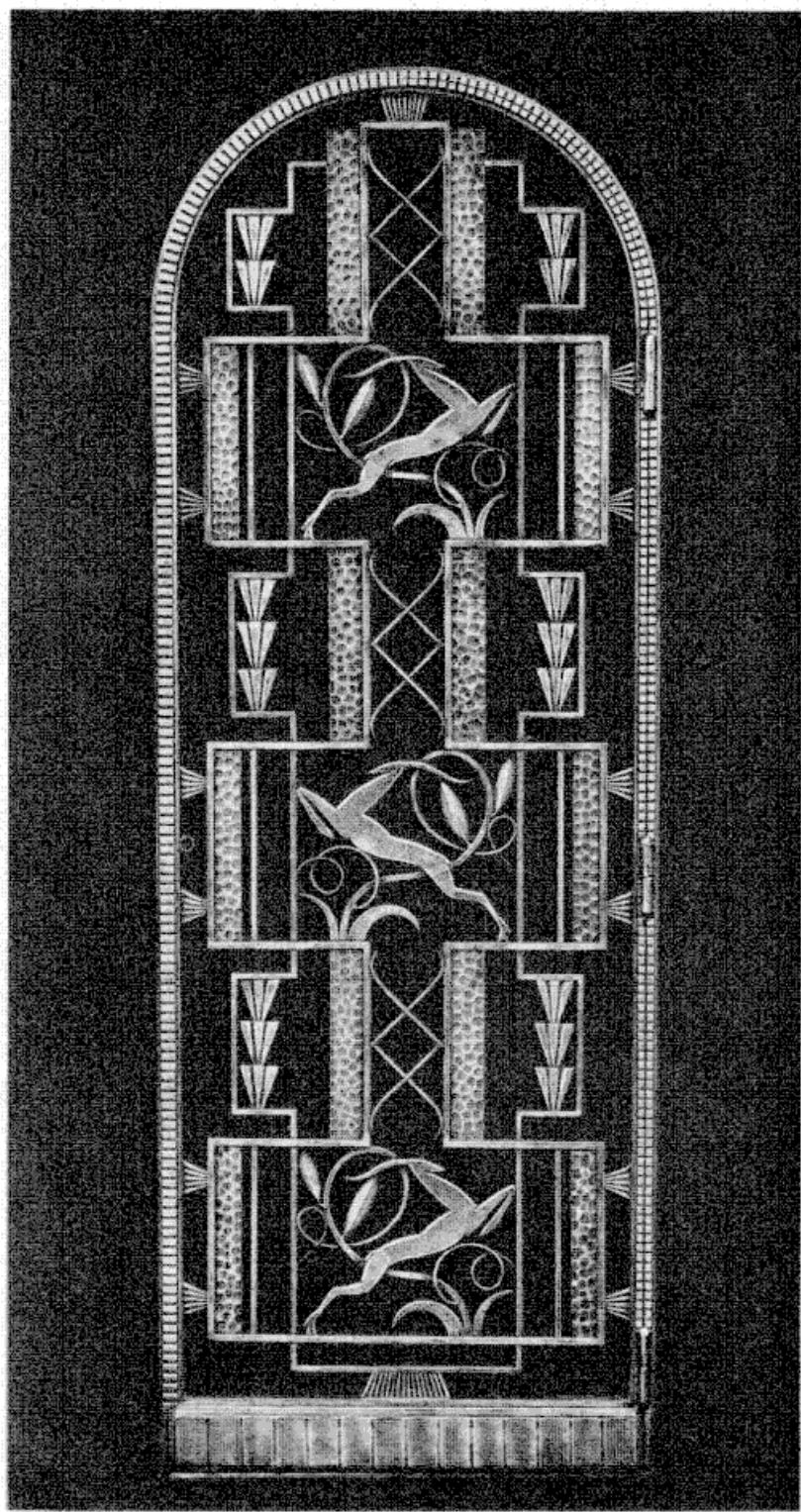
Phot. CHEVOJON,
Construction moderne, éd.
1930, 1931.

MAISON A SAINT-MARTIN-LA-GARENNE
par H. SAUVAGE.

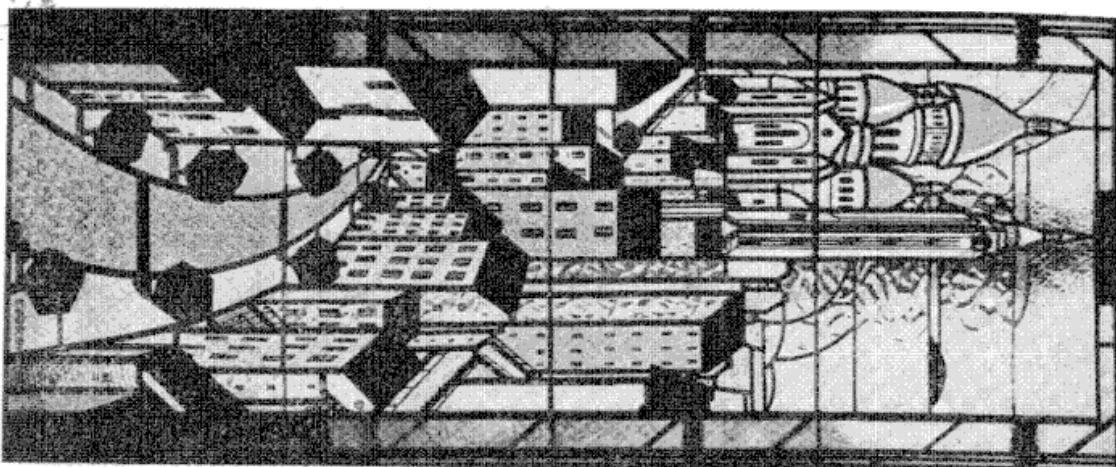
VILLA A SAINT-CLOUD
par Louis SÜE.

FRANCE.

PL. X.



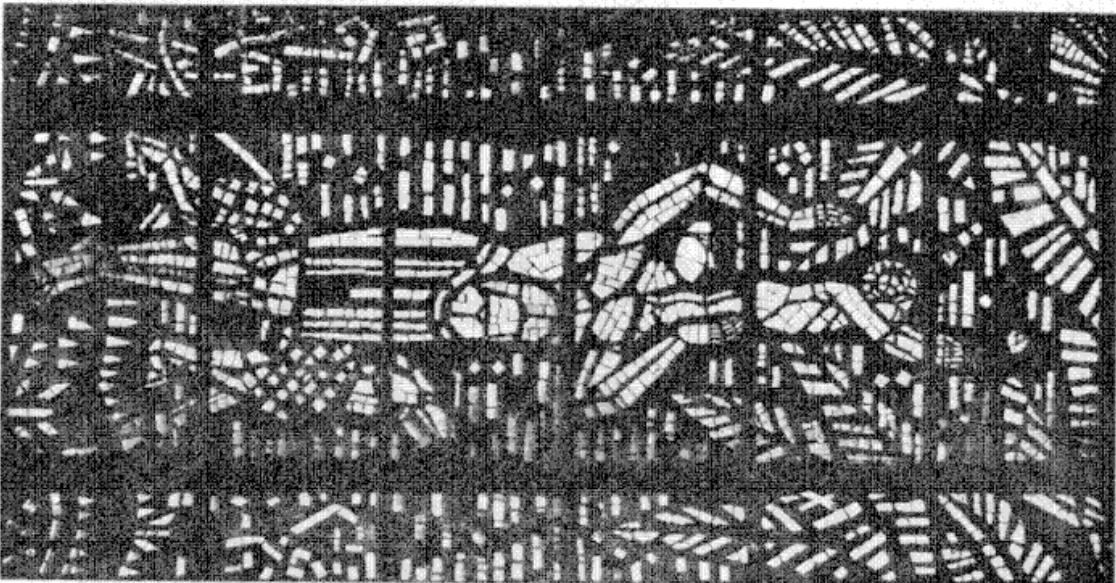
GRILLE D'INTÉRIEUR EN FER FORGE
par Edgar BRANDT (1929).



« MONTMARTRE »

vitrail

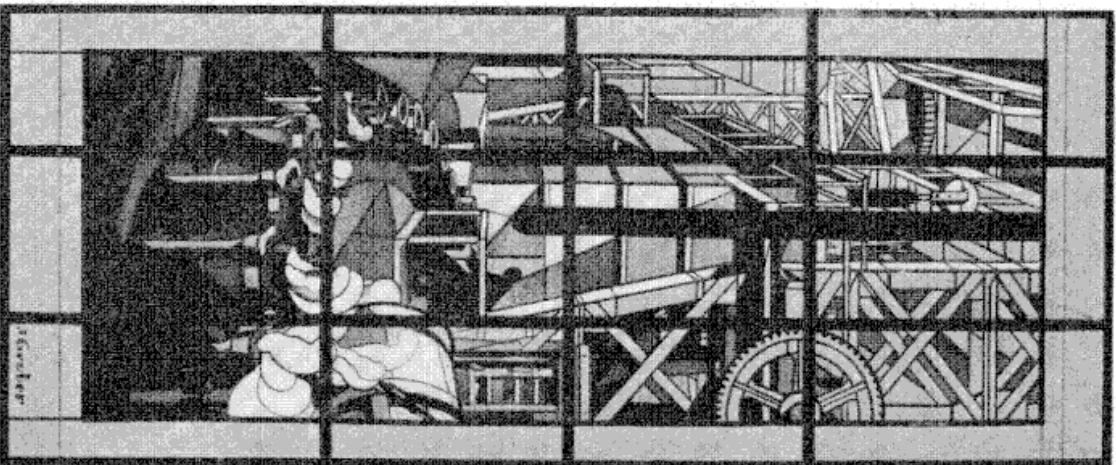
par DAMON.



« AFRIQUE »

mosaïque transparente

par Jean GAUDIN.



Extr. de la *Construction moderne*,
1929.

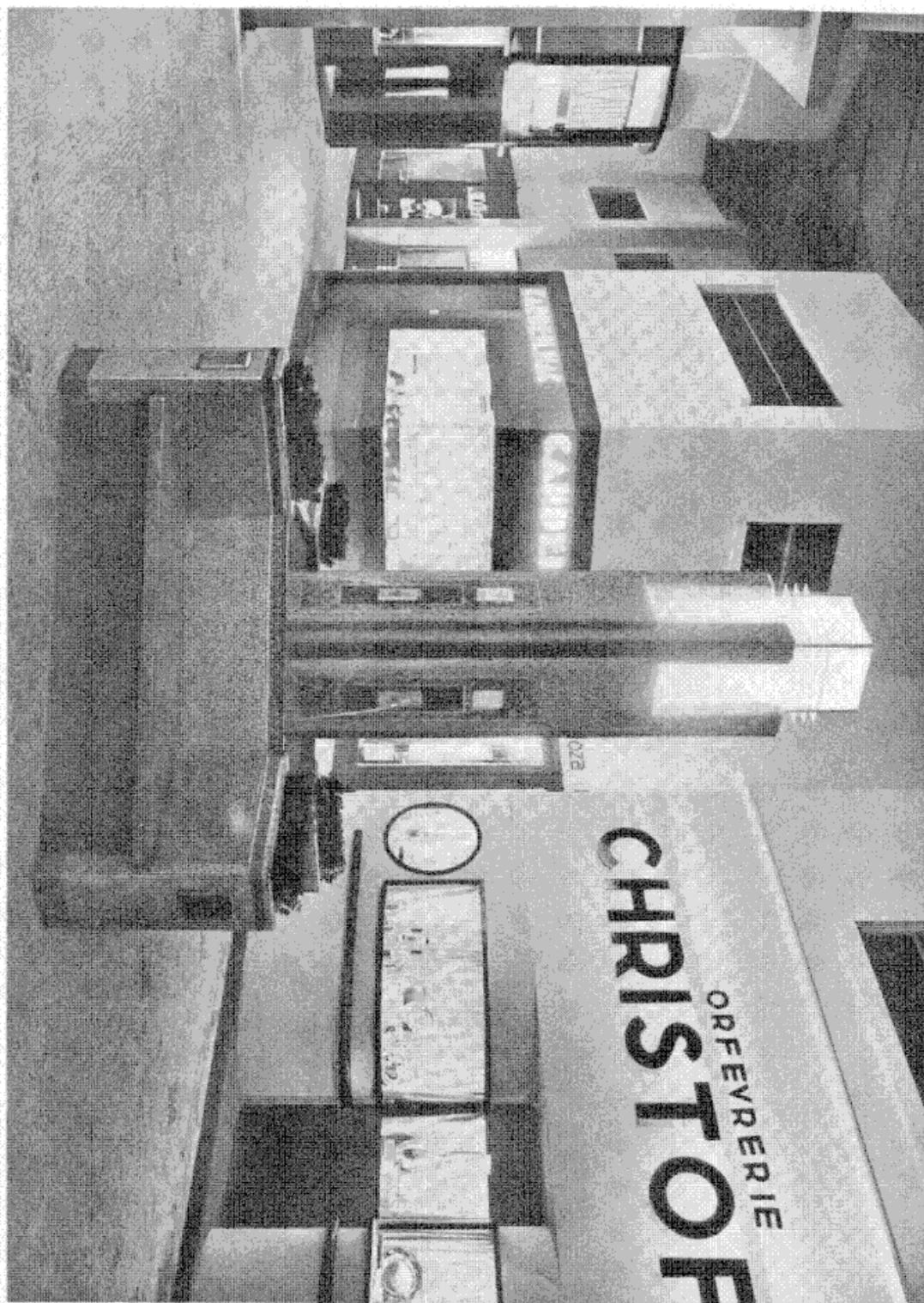
« LA COULÉE DES TUYAUX »

vitrail

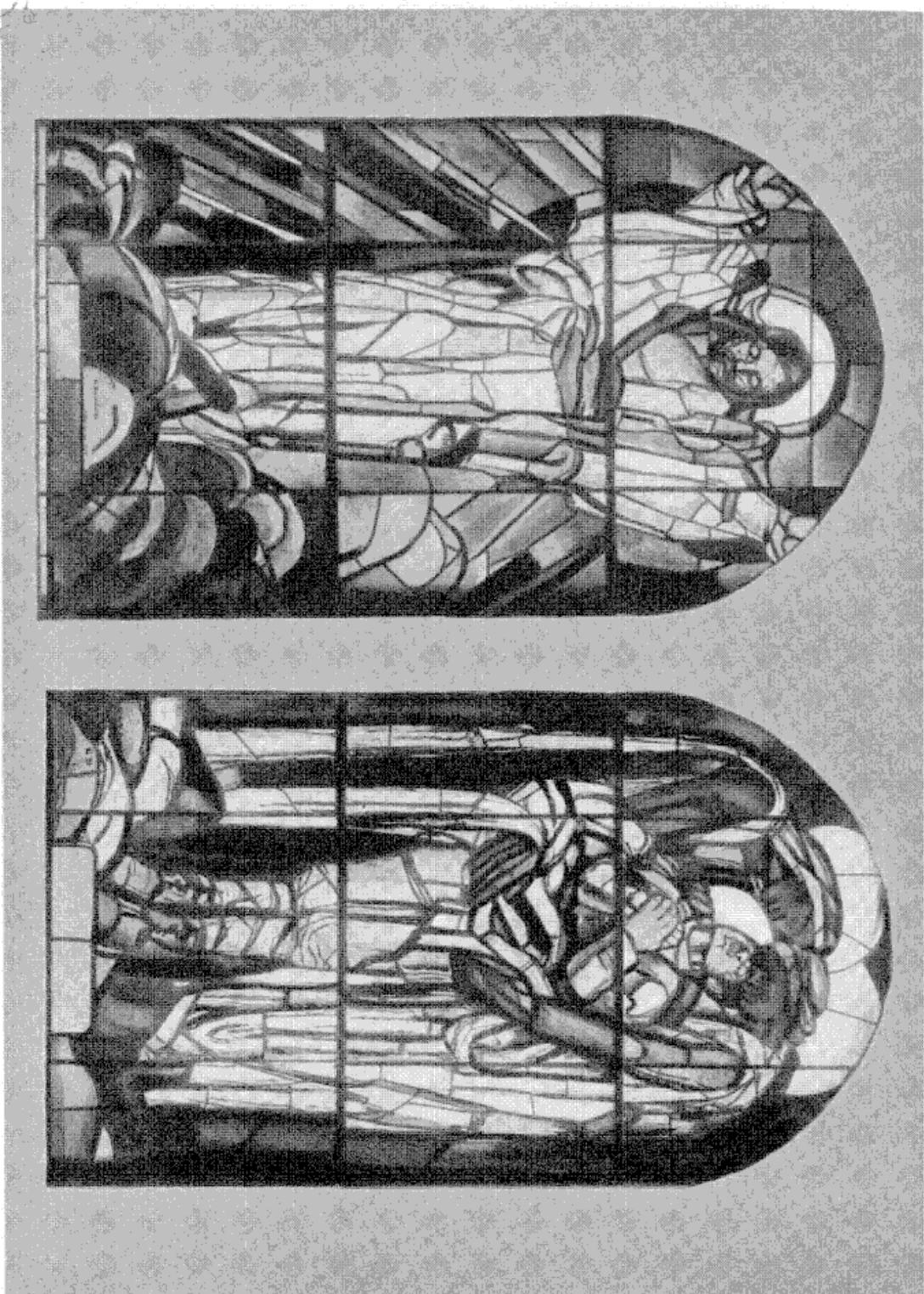
par J. GRUBER.

FRANCE.

Pl. XII.



EXPOSITION
DE LA DÉCORATION FRANÇAISE CONTEMPORAINE
AU PAVILLON DE MARSAN (1931).



VITRAUX POUR L'OSSUAIRE DE DOUAUMONT
par Georges Desvallières.

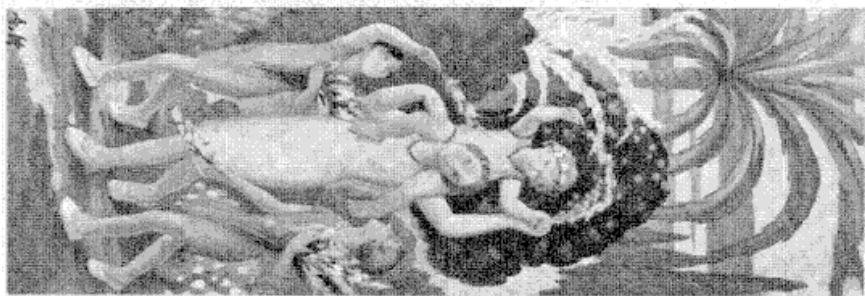
FRANCE,

PL. XIII.

FRANCE.

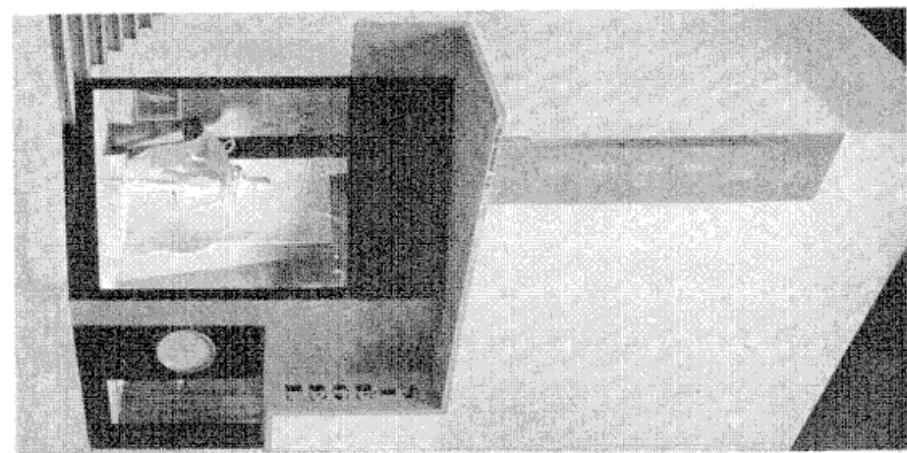
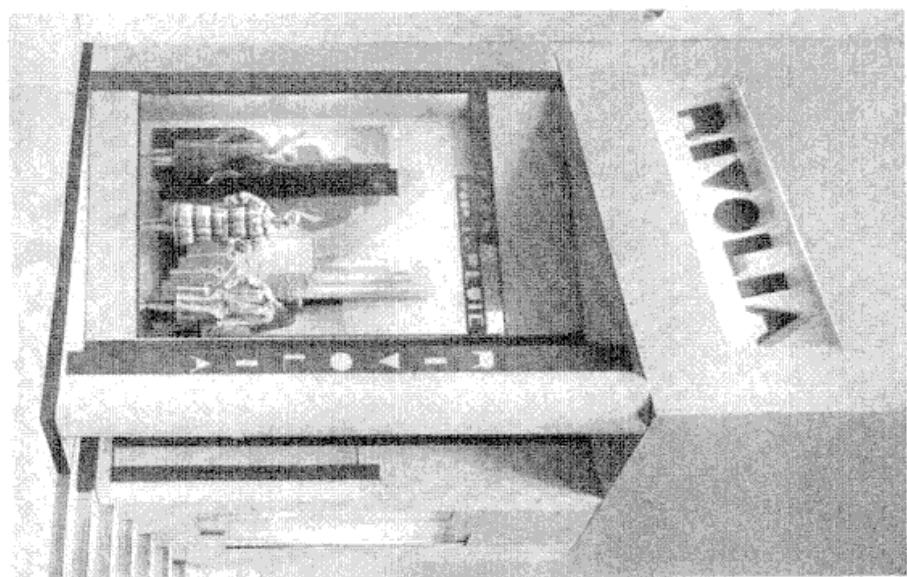
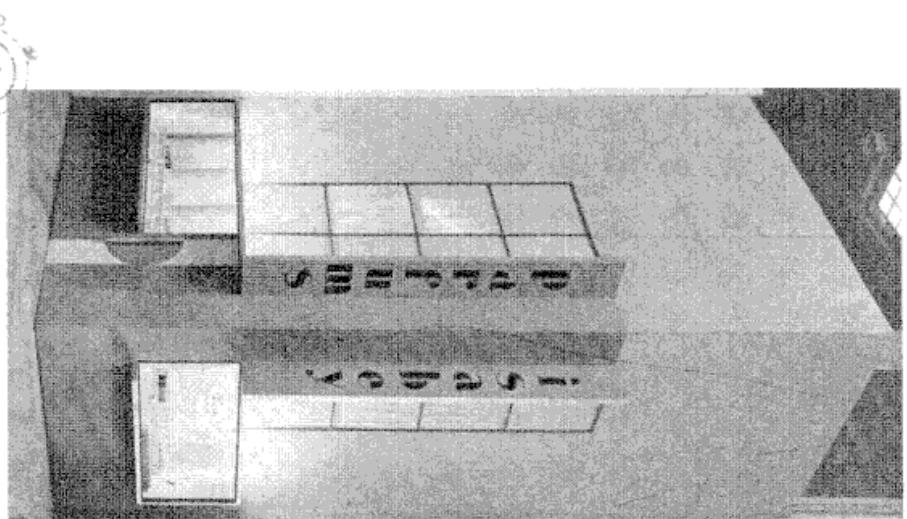
PL. XIV.

PEINTURES DÉCORATIVES
pour le château «La Frognerie»
par HANICOTTE.



FRANCE.

PL. XV.



24/15
5

pour les Parfums
"ISABEY"
par R. HERBST & J. LÉON,

EXPOSITION DE L'ART URBAIN
AU SALON D'AUTOMNE (1927).
BOUTIQUES

pour Rivolia
par Mme HOLT LE SON,
SiéGEL et STOCKMANN
par R. HERBST.

FRANCE.

PL. XVI.

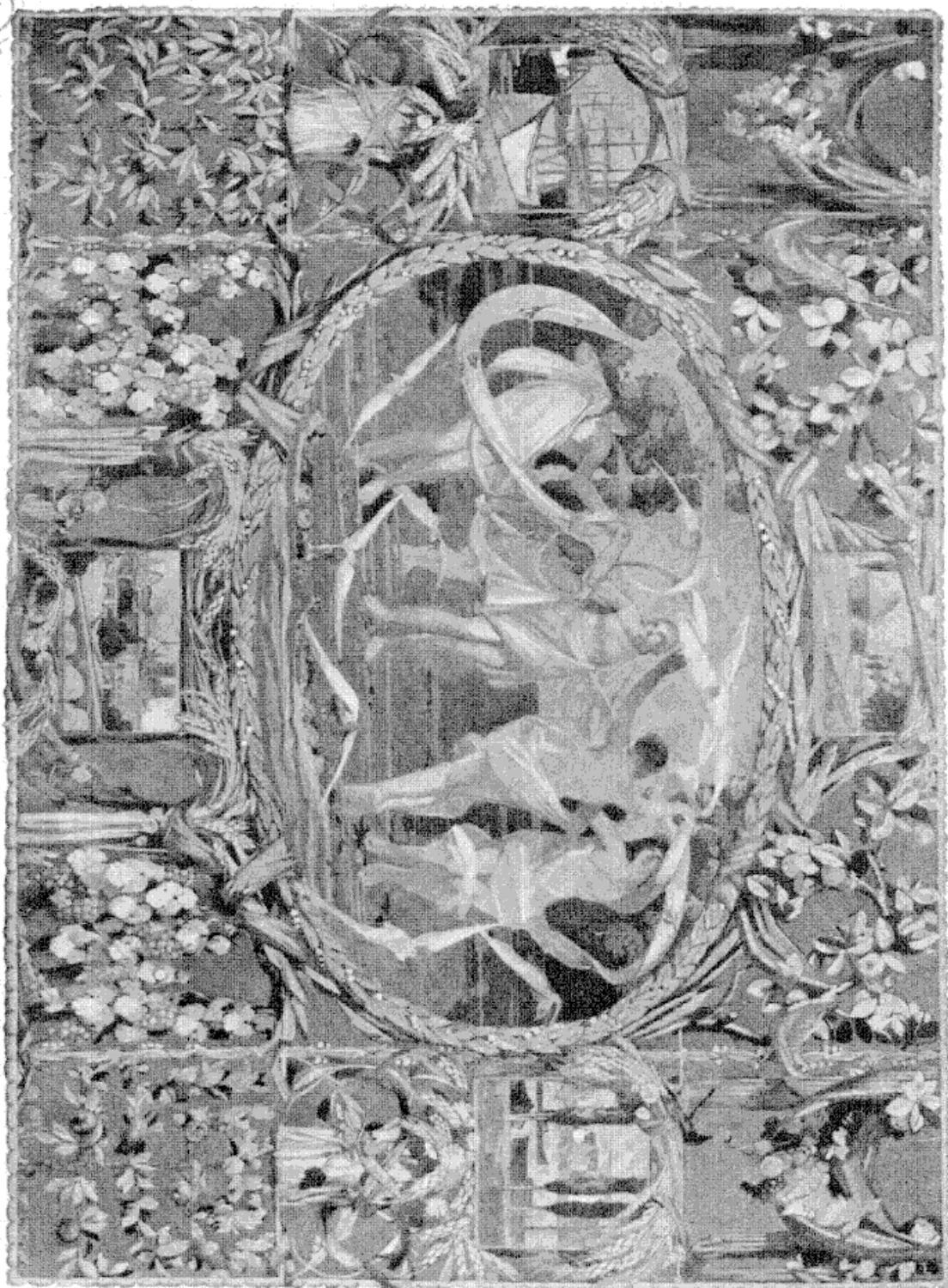


« LÉDA »
panneau décoratif en « lap »
par JANNIOT.



FRANCE.

PL XVII.

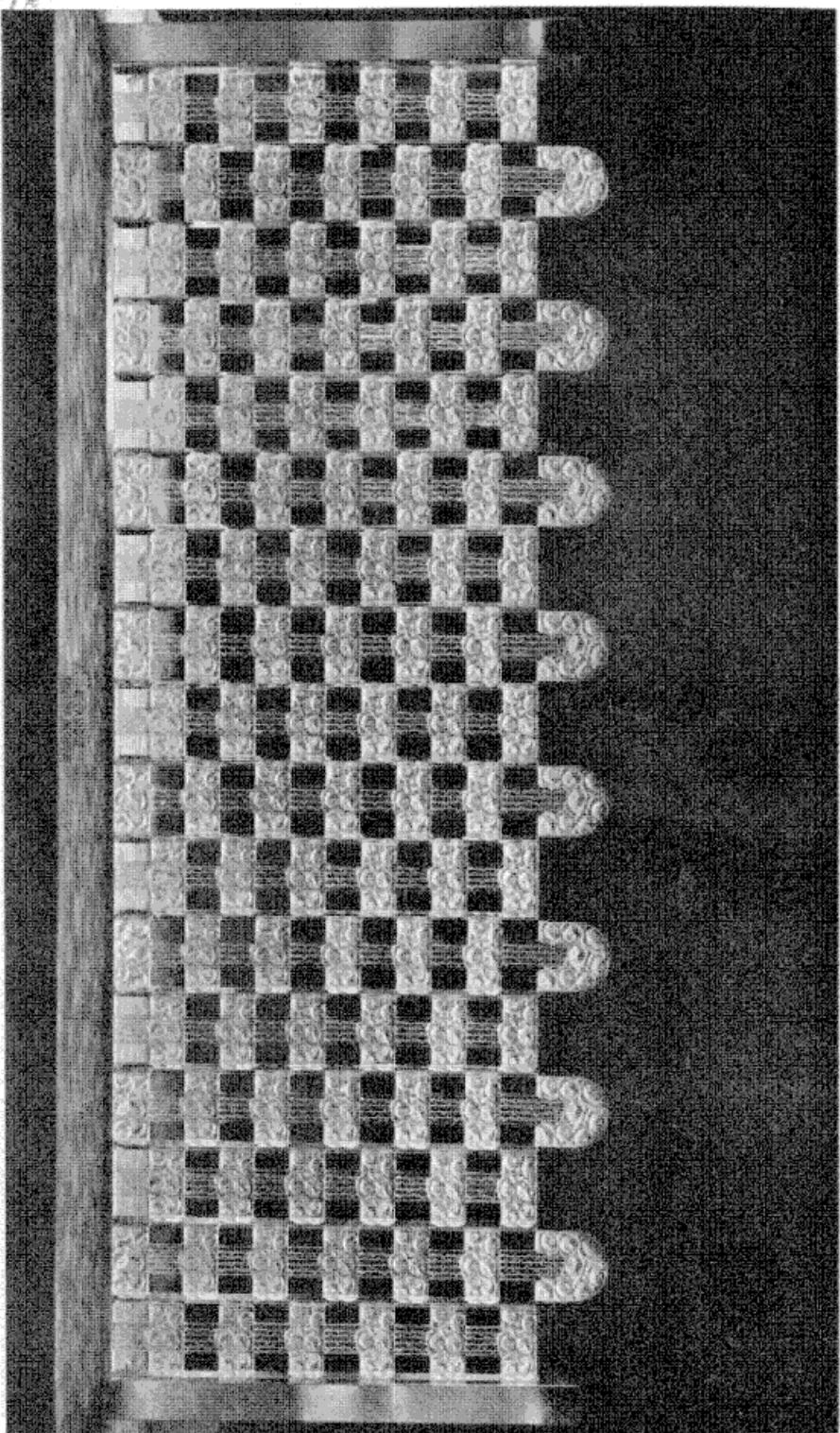


Phot. VIZZAVONA.

« LA SEINE »
carton de tapisserie
pour la MANUFACTURE NATIONALE DES GOBELINS
par JAULMES (1931).

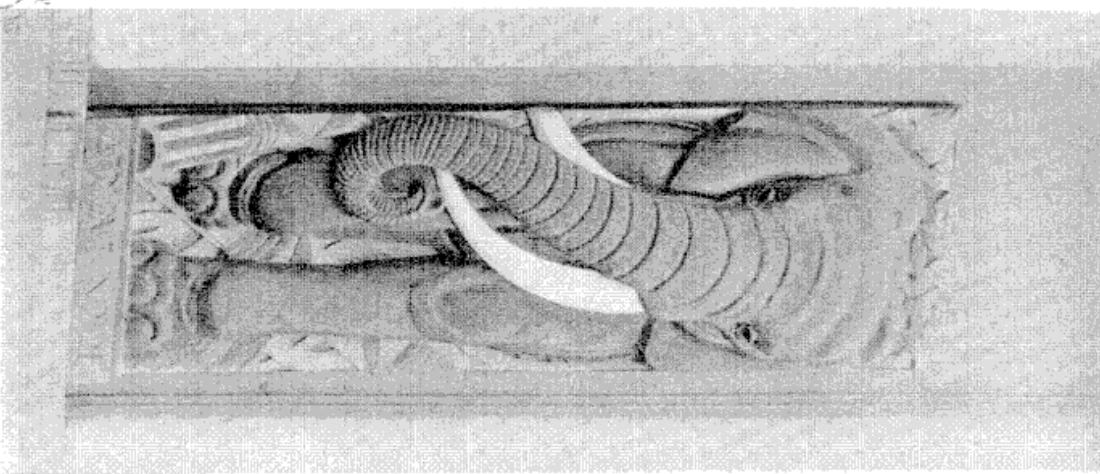
FRANCE.

Pl. XVIII.



GRILLE POUR UNE CHAPELLE
par LALIQUE
(Salon des Artistes décorateurs, 1931.)



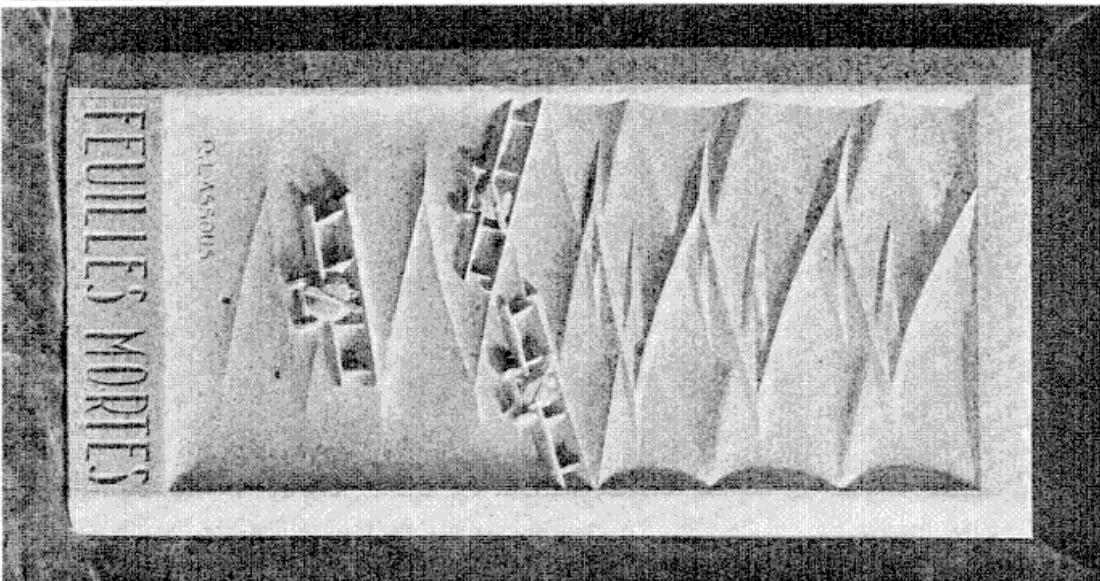


«AFRIQUE NOIRE»

SAUPIQUE sculpteur.

Immeuble de la

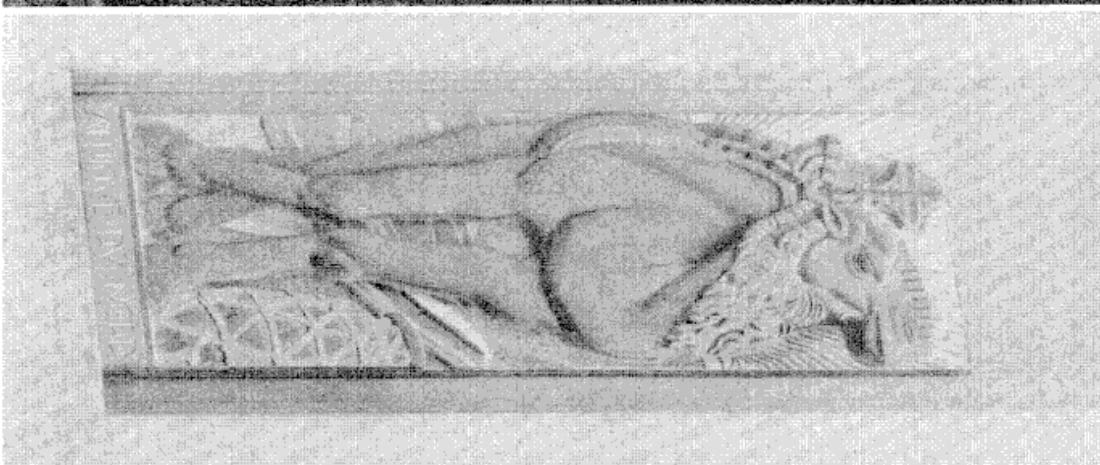
*Société financière française
et coloniale.*



«FEUILLES MORTES»

LASSOUS sculpteur.

(Exposition «L'Aéronautique et l'Art», 1930.)



«AFRIQUE DU NORD»

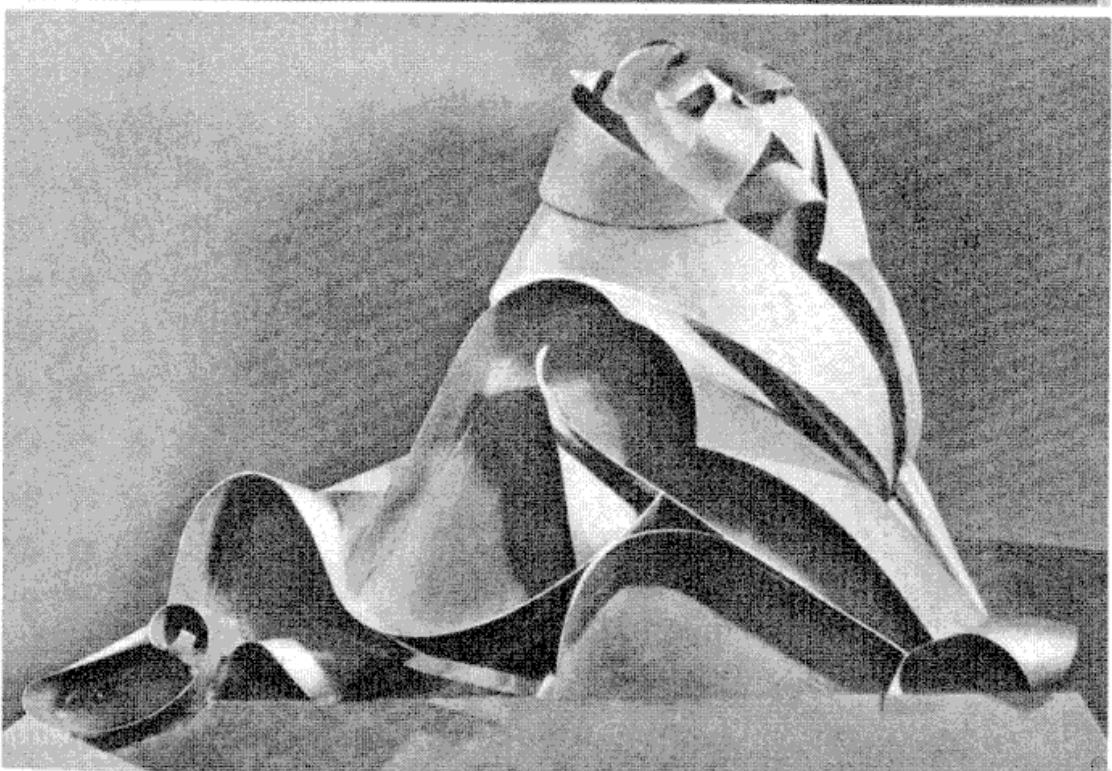
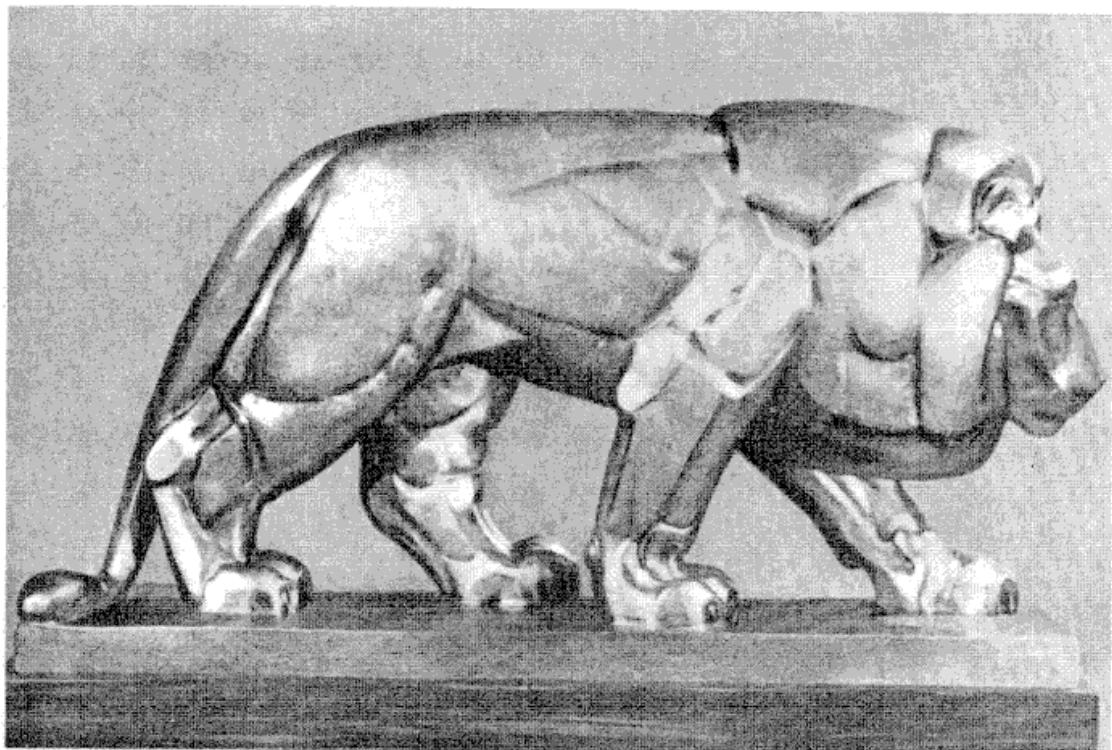
SAUPIQUE sculpteur.

Immeuble de la

*Société financière française
et coloniale.*

FRANCE.

PL. XX.



LION
(bois sculpté)
par LE BOURGEOIS.

LION
(zinc)
par J. & J. MARTEL.



FRANCE.

PL. XXI.



VITRAUX POUR L'ÉGLISE DE BEINE

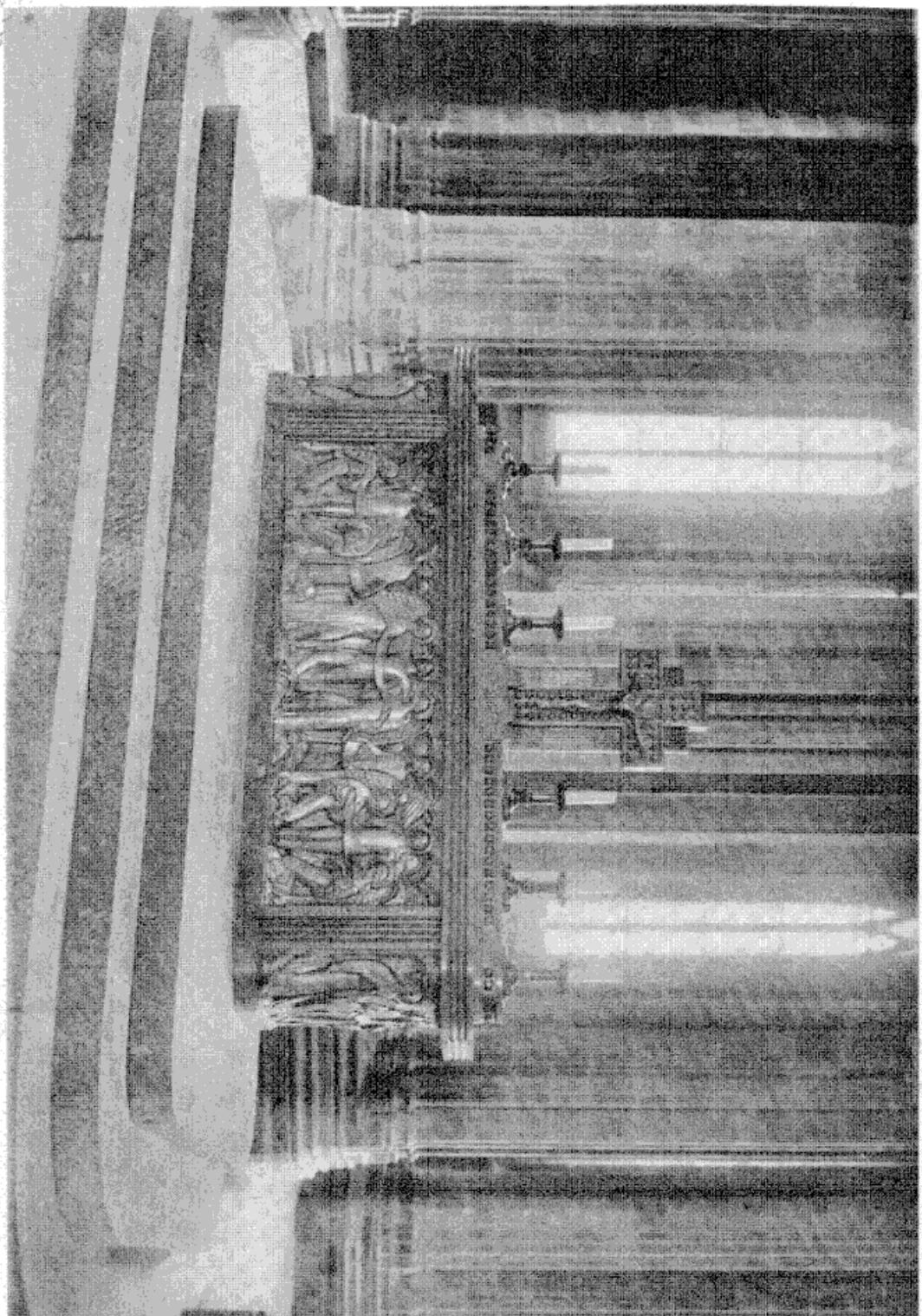
(1926)

par H. M. MAGNE.

Phot. DESBOUTIN.

FRANCE.

PL. XXII.



AUTEL POUR L'ABBAYE DU MONT SAINT-MICHEL

PAQUET architecte,
Bouchard sculpteur.

Phot. A. BRIARD.

FRANCE.

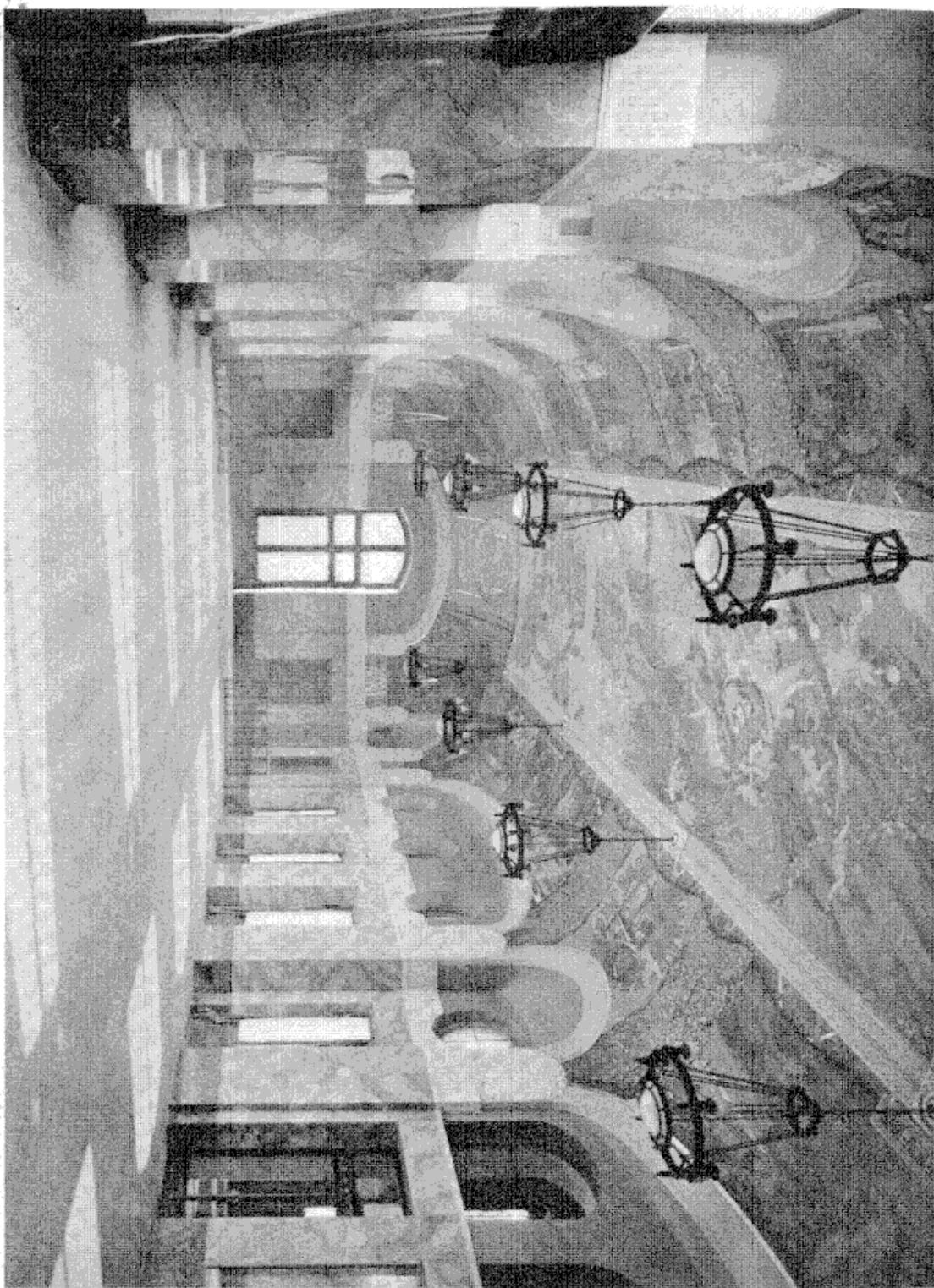
Pl. XXIII.



« L'EAU »
bas-relief (pierre)
par P. POISSON et P. VERA.

FRANCE.

Pl. XXIV.



Phot. VIZZAVONA.

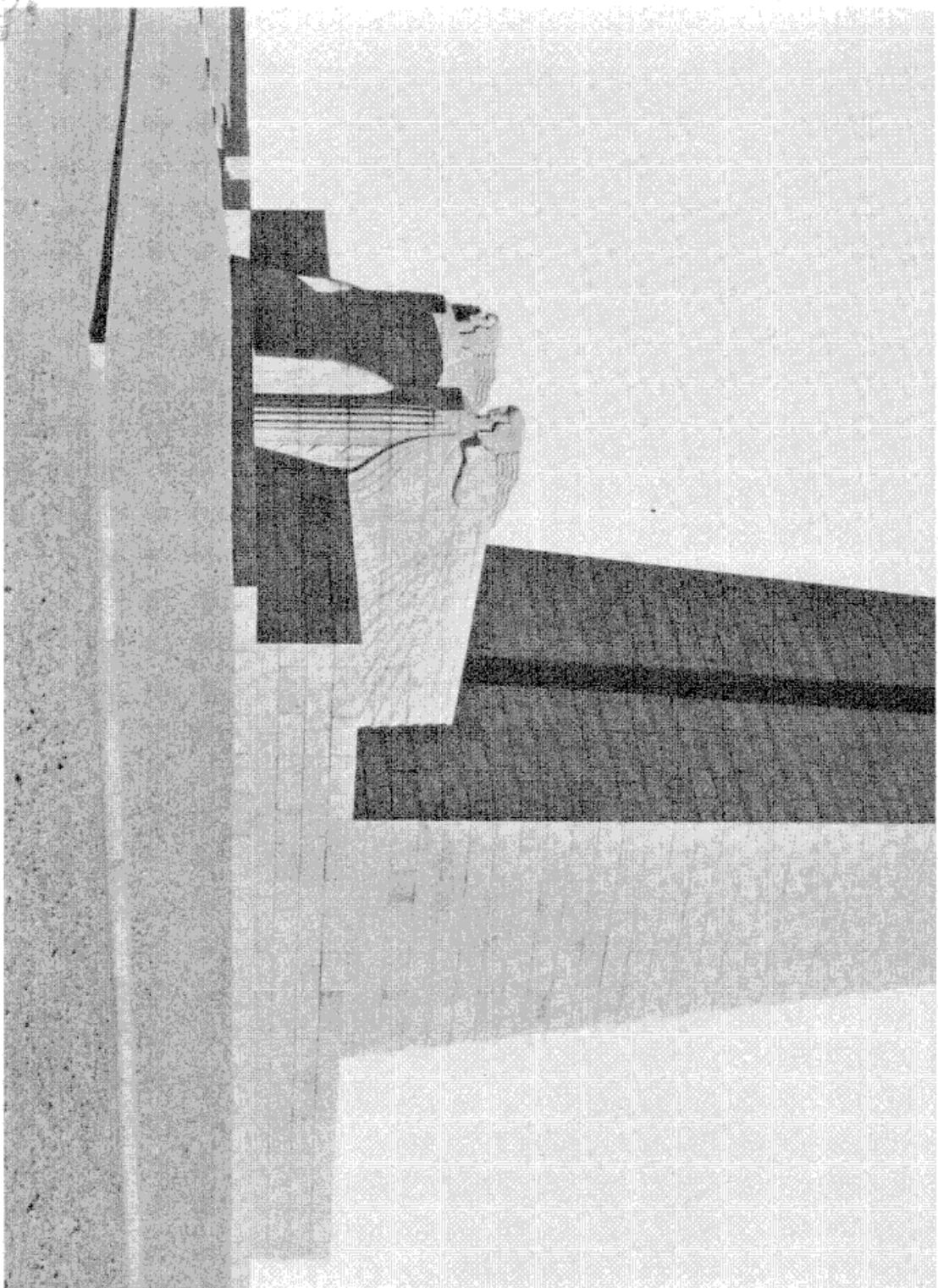
SALLE DES FÉTES
DE LA MAIRIE DU XV^e ARRONDISSEMENT
DE PARIS.

JAUSSELY architecte, H. RAPIN décorateur.
Plafond par GUILLONET.

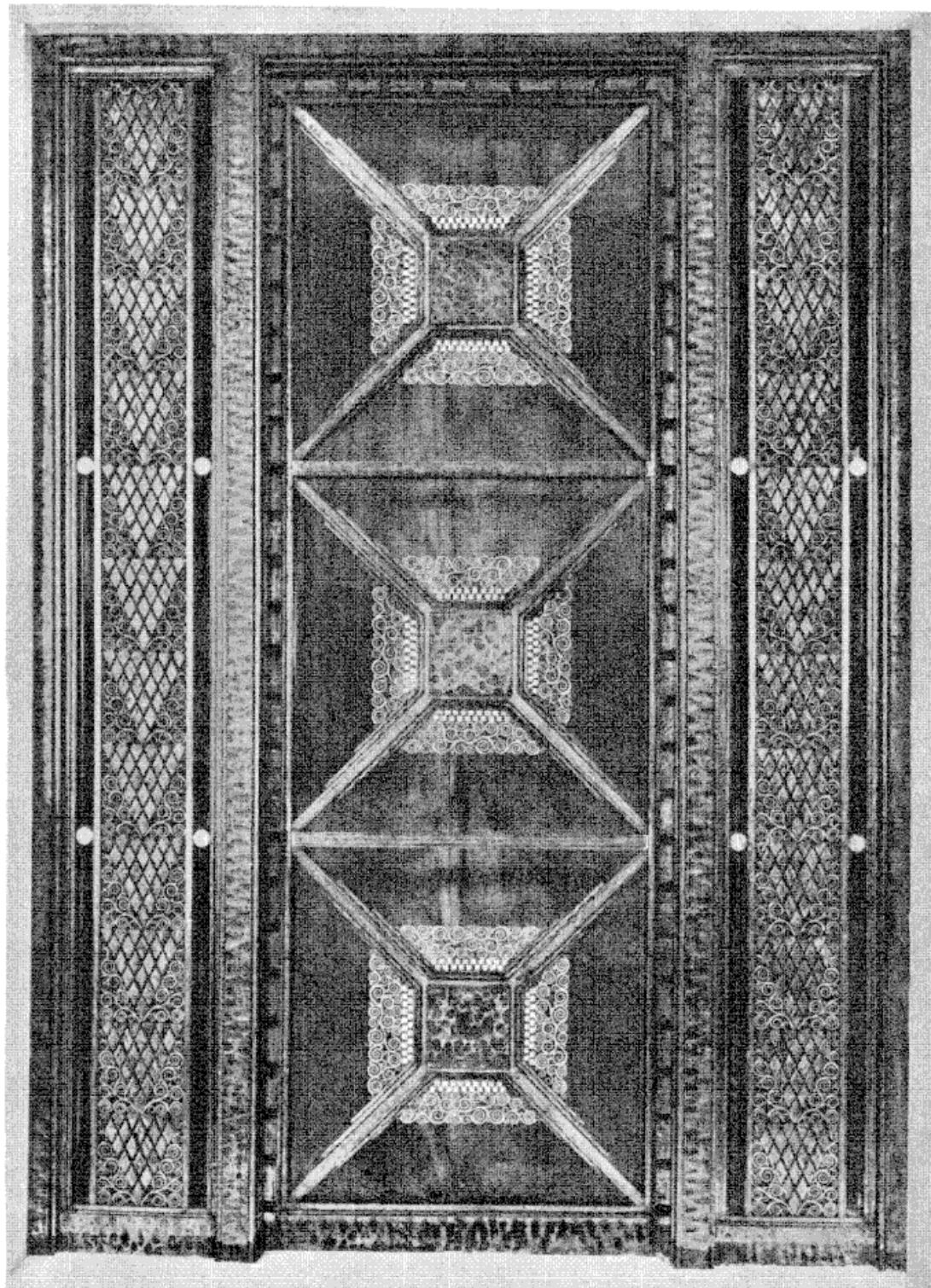


FRANCE.

PL XXXV.



MONUMENT DE LA DÉFENSE DU CANAL DE SUEZ.
Roux-Spitz architect,
Delamarre sculptor.



Extr. de la Construction moderne
1928.

GRILLE D'ENTRÉE POUR UNE MAISON D'HABITATION
composée par ROUX-SPITZ,
exécutée par SUBES.



FRANCE.

PL. XXVII.



VASES ET JARDINIERE
(cristal sculpté)
composés par Georges CHEVALLIER,
exécutés par les CRISTALLERIES DE BACCARAT
(1930).



FRANCE.

PL. XXVIII.



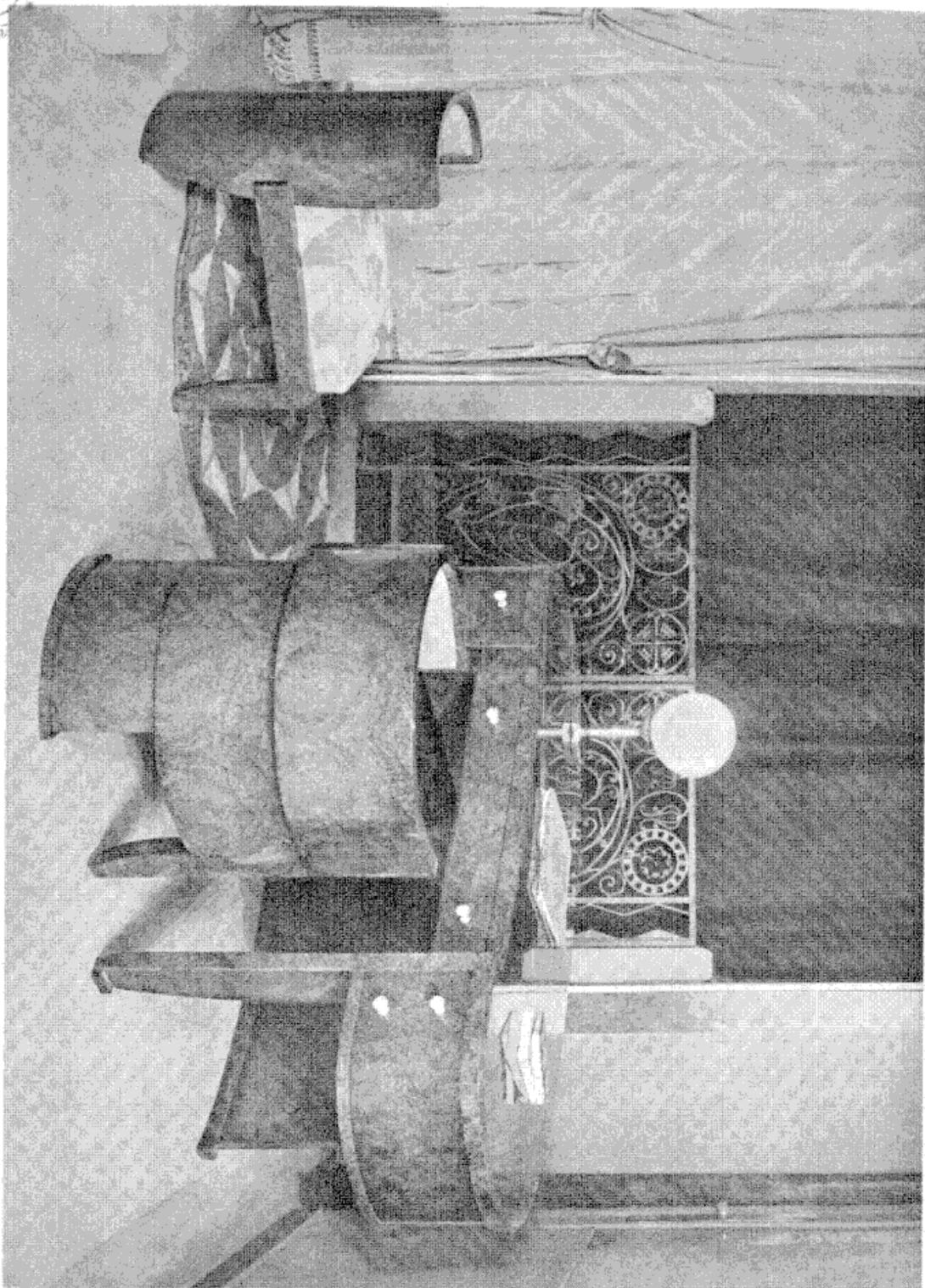
HALL
(frêne de Finlande)
composé par E. BAGGE, édité par MERCIER Frères.



Statue par TRAVERSE.
(Exposition de la Décoration française contemporaine, 1929).

FRANCE.

Pl. XXIX.



STUDIO

(loupe d'ambroie, décor ivoire)
par DE BARDYÈRE.

Sorries par BONFILS, Grille par SCHENK,
Salon des Artistes décorateurs, 1930.)

FRANCE,

Pt. XXX.

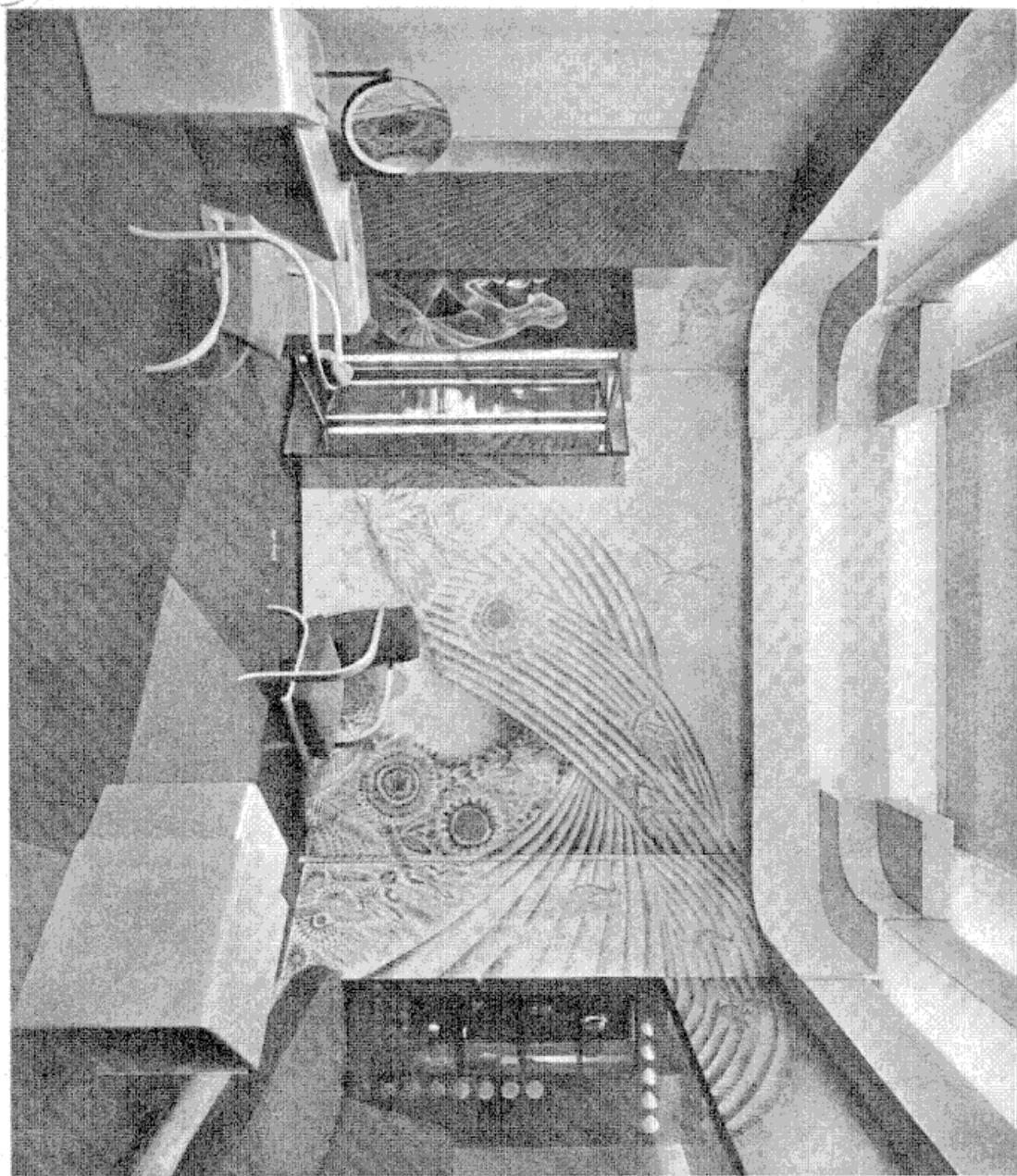


« PRINTEMPS LOINTAIN »
tapisserie d'Aubusson
composée par J. BEAUMONT,
éditée par HAMOT (1930),



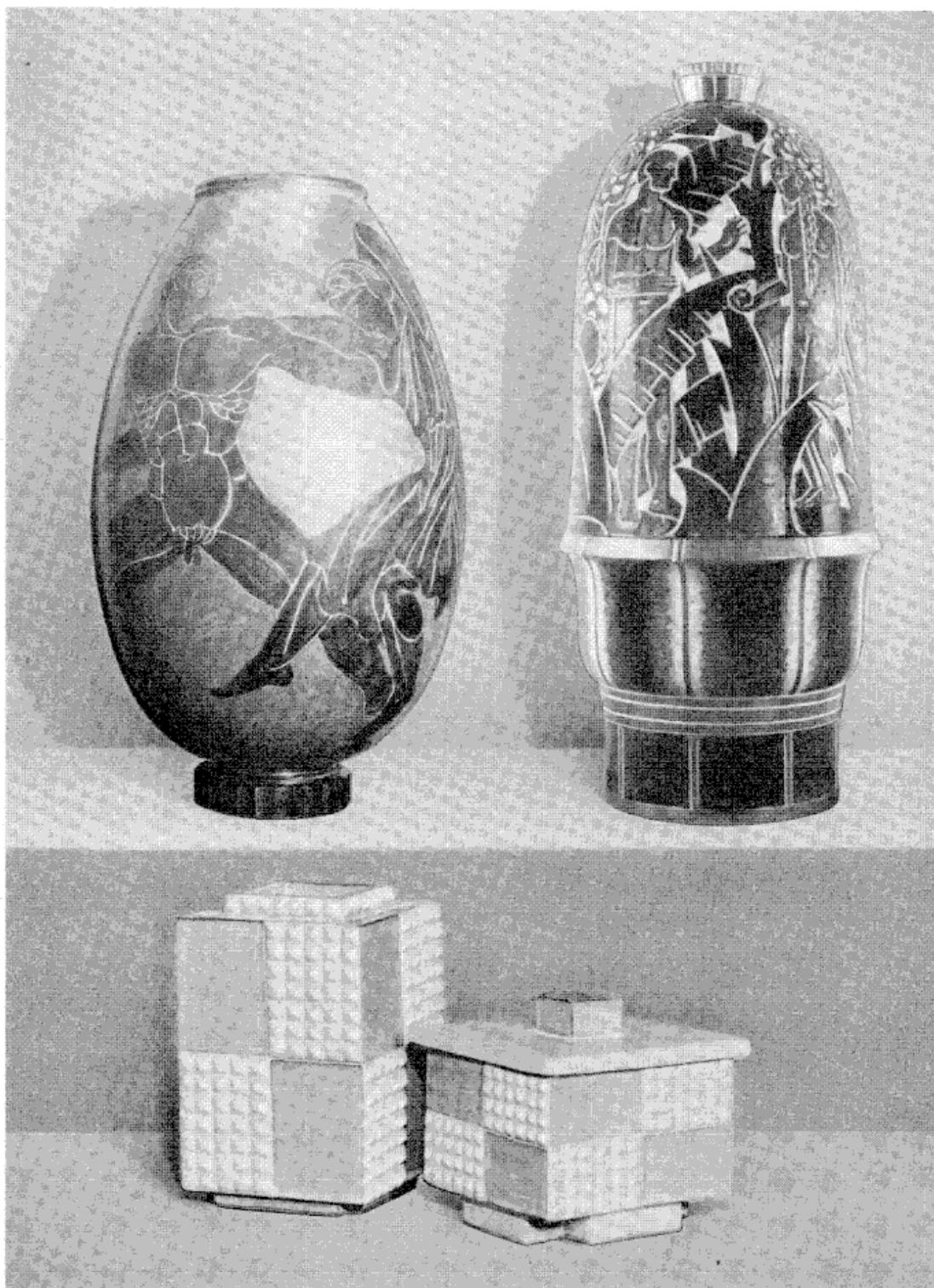
CABINET DE TRAVAIL
du Président
de la SOCIÉTÉ DES GENS DE LETTRES DE FRANCE
composé par Maurice DUFRÈNE,
exécuté par la MAITRISE, atelier des GALERIES LAFAYETTE.
(Salon d'automne, 1930.)





Phot. SALAÜN.

BOUDOIR
(laque beige cristallisée,
décor en laques de couleur gravées)
par J. DUVAND
(Salon des Artistes décoreurs, 1930.)



Phot. BUFFOTOT.

VASE
(faïence)
par MAYODON
(1930).

VASE
(porcelaine dure nouvelle,
décor en pâtes colorées)
composé par BEAUMONT,
exécuté par FRITZ.

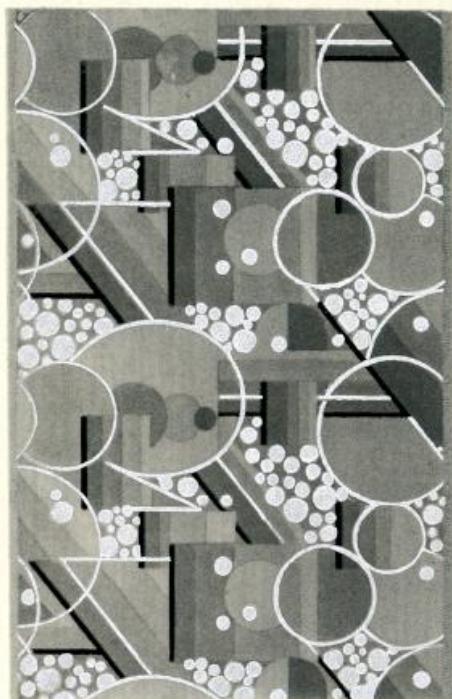
MANUFACTURE NATIONALE DE SÈVRES.

VASE ET BOÎTE
par André FAU.



FRANCE.

PL. XXXIV.



Phot. DESBOUTIN

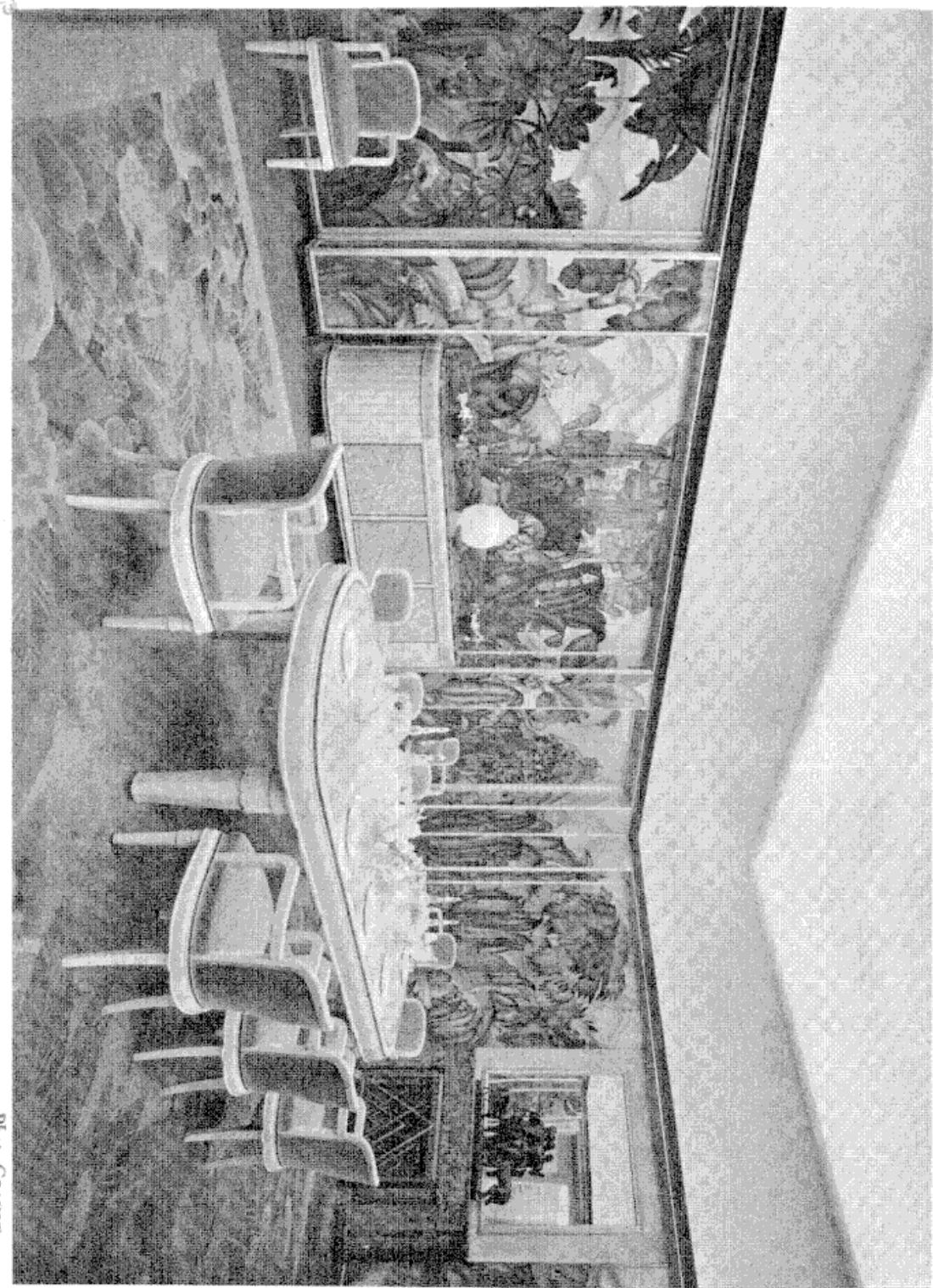


PAPIERS PEINTS

composés par Paul FOLLOT,
exécutés par Charles FOLLOT.

TISSU

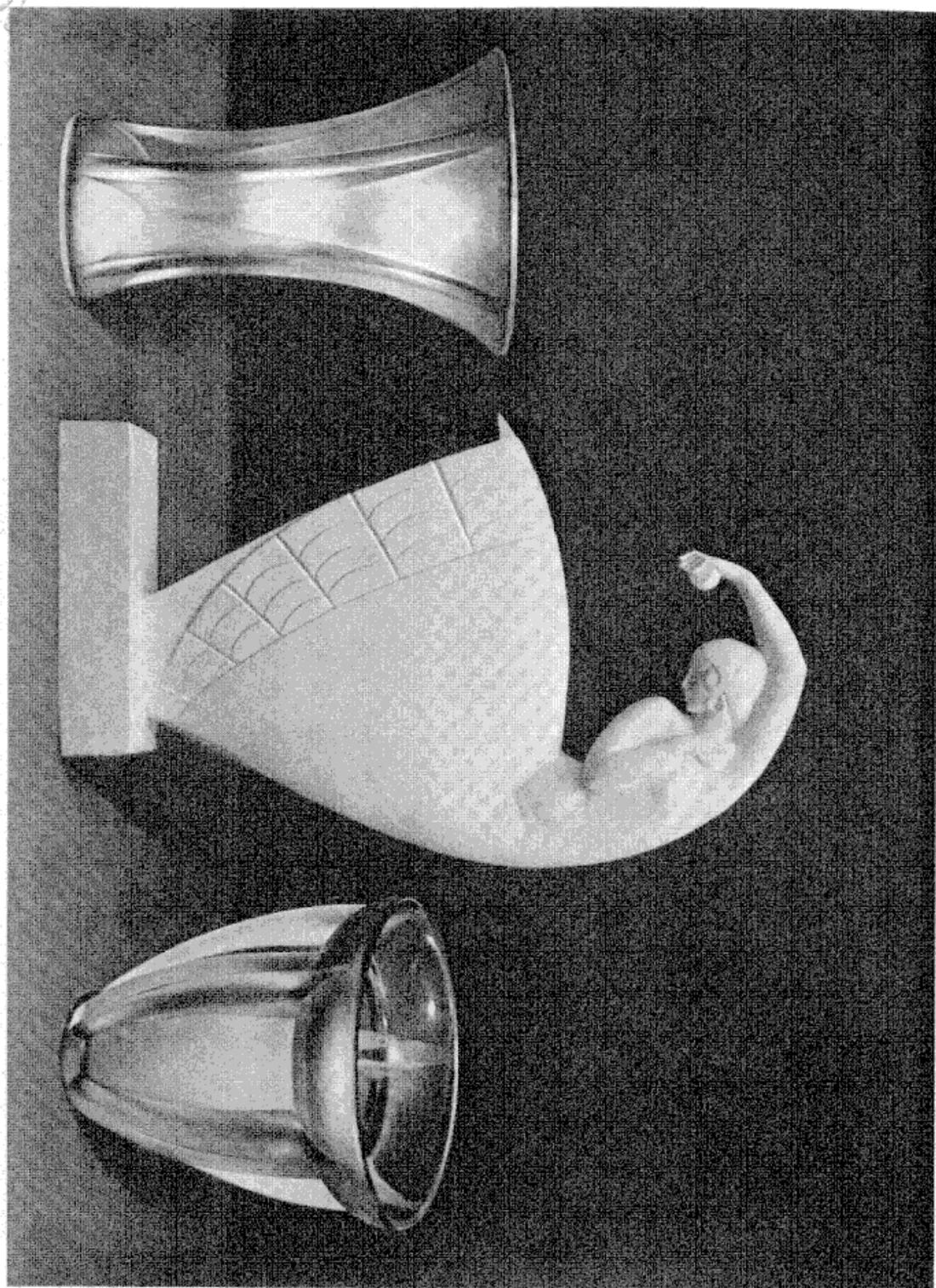
(chaîne de papier, trame de soie artificielle)
composé par FRESSINET,
exécuté par BRUNET-MEUNIÉ.



SALLE À MANGER
(sycomore sculpté, bois de corail, laque synthétique)

composée par Paul FOLLOT,
exécutée par WARING & GILLOW
(Salon des Artistes décorateurs, 1929.)

Phot. GRAVOT.



Phot. Jean Collas,

VASE
(verre pressé & gravé)
par HUNEBELLE
(1930).

Phot. Gravot.

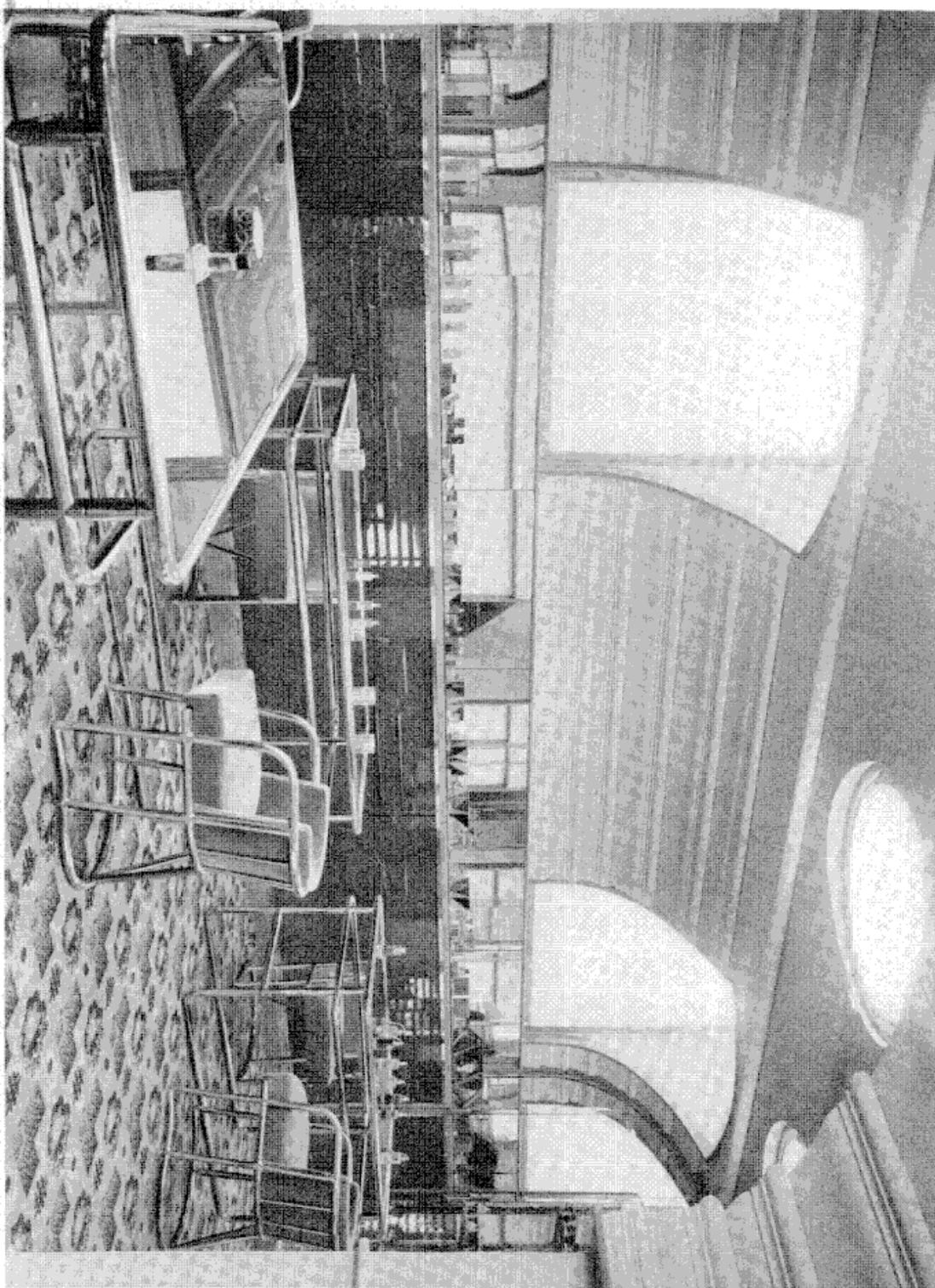
DANSEUSE ESPAGNOLE
(céramique)
composée par M^{me} GUERBÉ,
éditée par ROBJ.

Phot. Rep.

VASE
(verre soufflé et gravé)
par HUNEBELLE
(1930).

FRANCE.

PL. XXXVII.



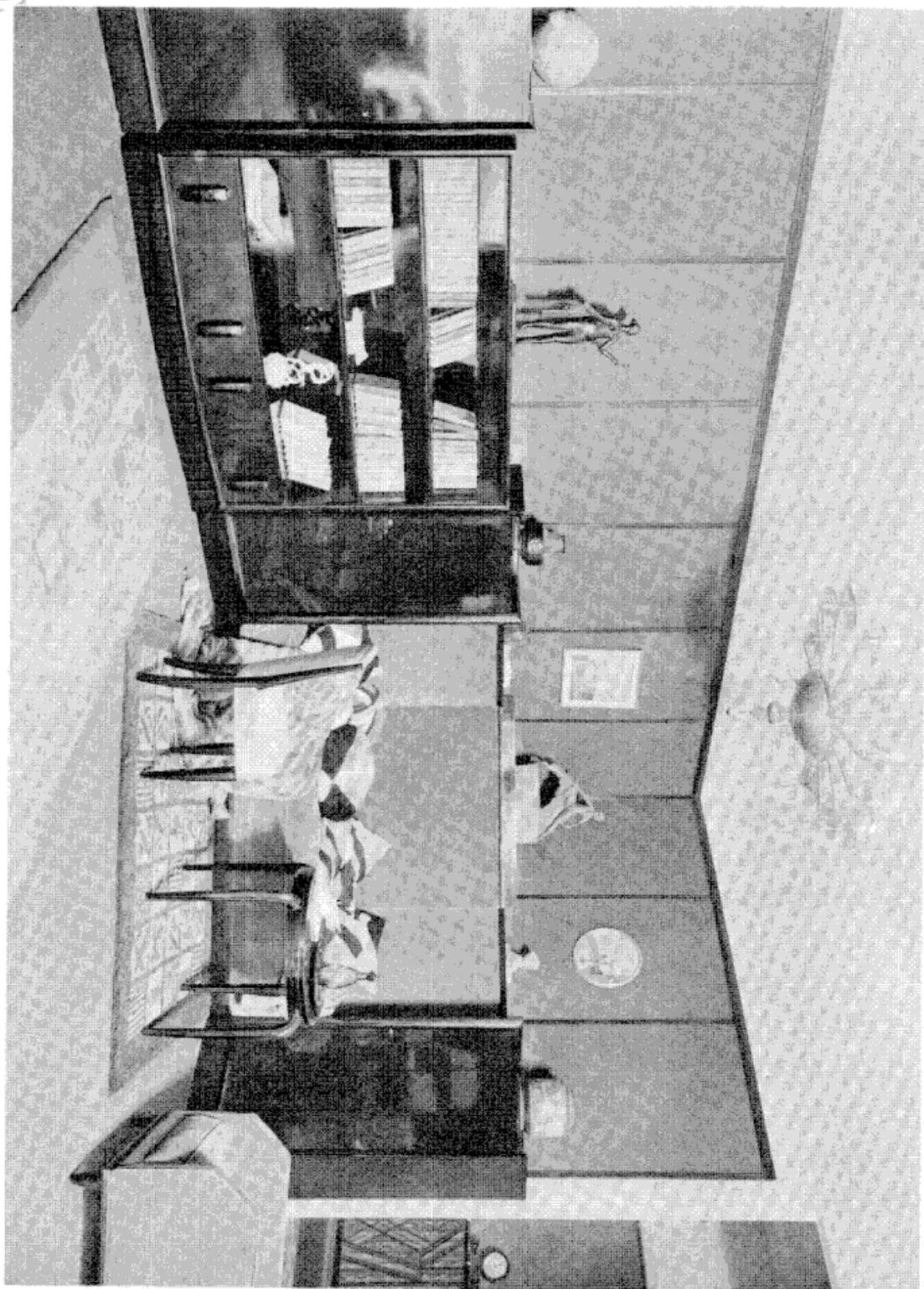
BOUTIQUE POUR LES PARFUMS FORVIL

composée par KOHLMANN,
exécutée par le STUDIUM LOUVRE
(1931).

Phot. Jean Coillas.

FRANCE.

PL. XXXVIII.

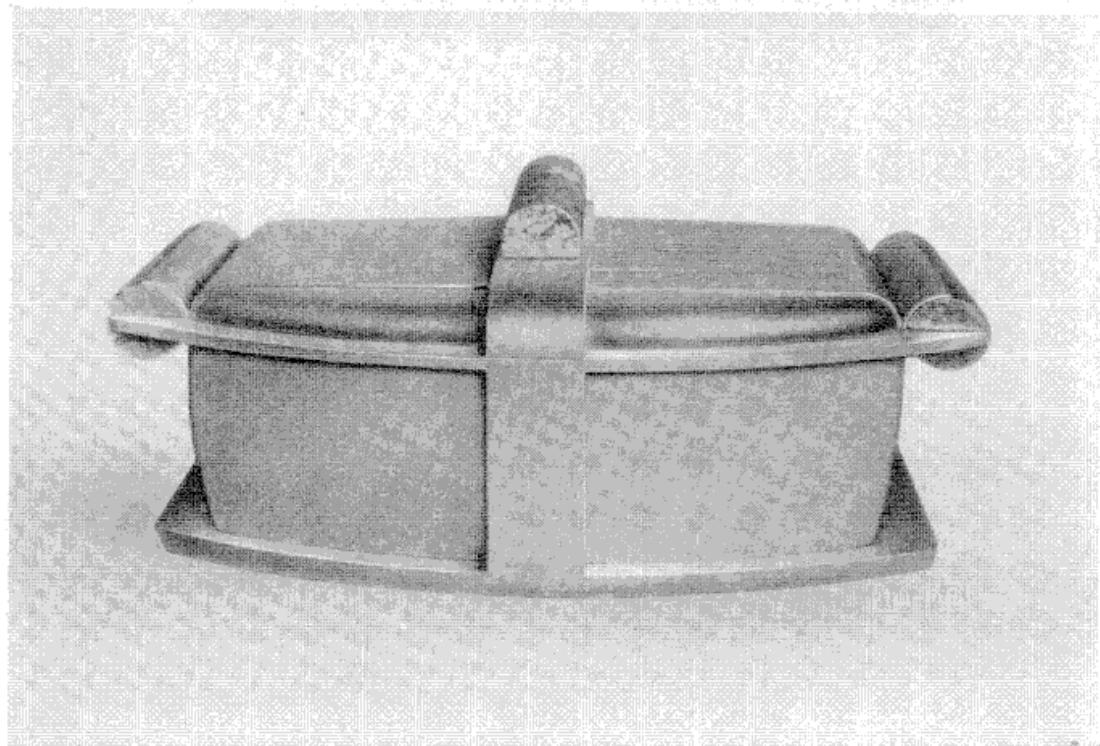
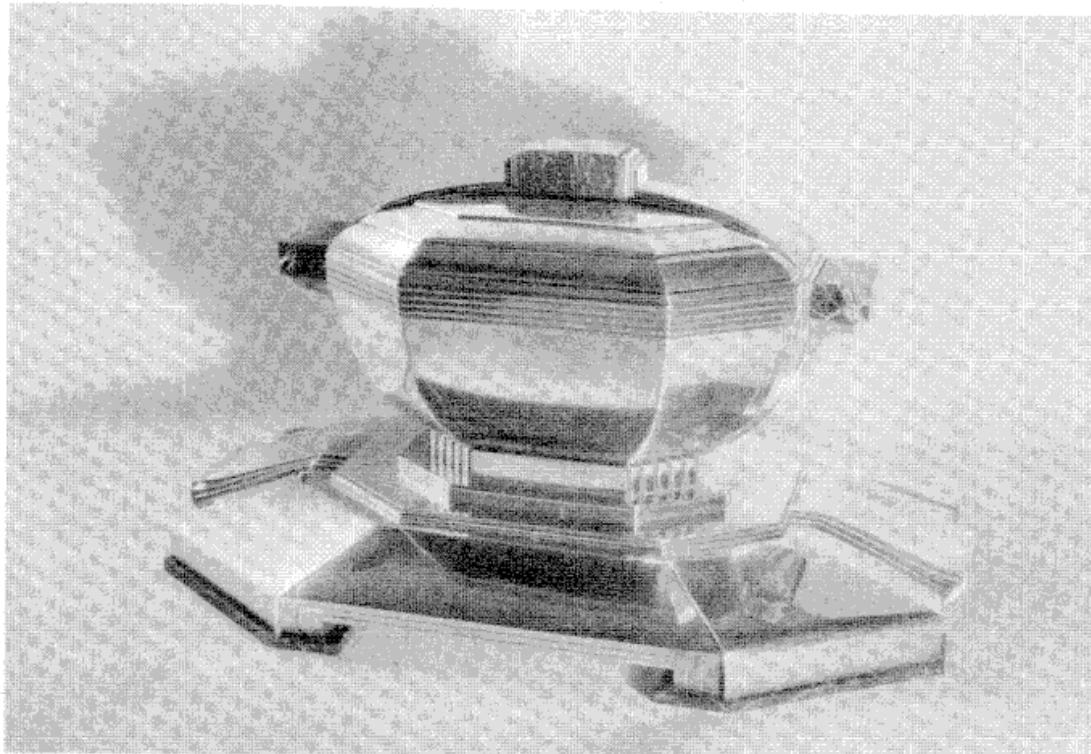


Phot. REP.

STUDIO
(palissandre verni)
par JOUBERT
(1926).

FRANCE.

PL. XXXIX.



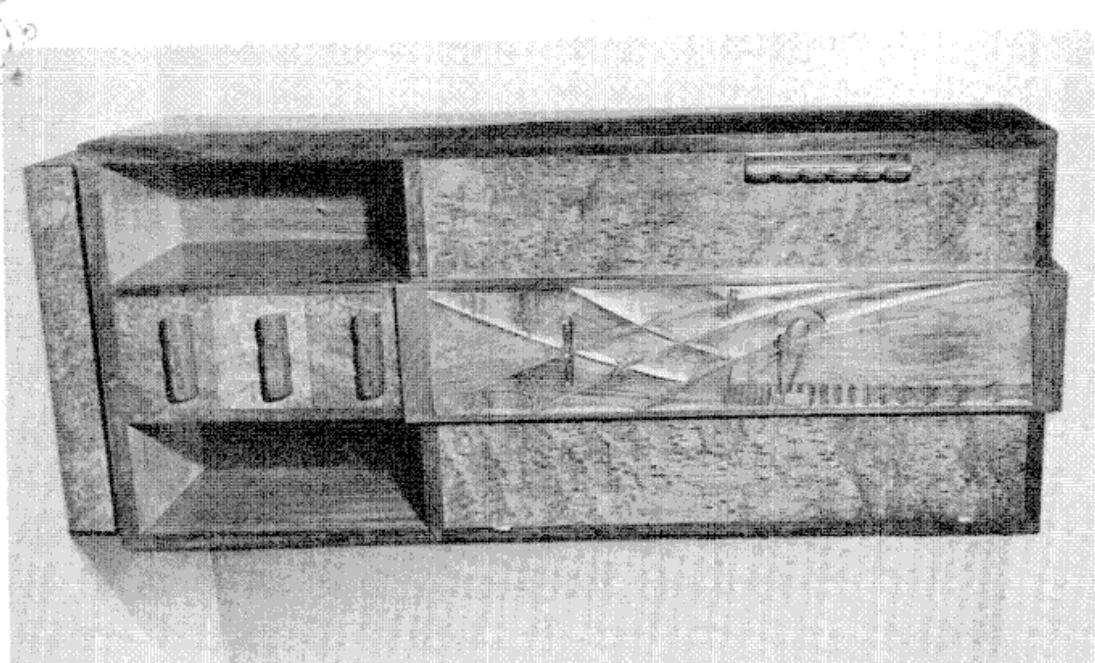
SOUPIÈRE-MILIEU DE TABLE
(argent & marbre)
par LAPPARA.

SOUPIÈRE
(argent & marbre)
par PUJIFORCAT
(1931).



FRANCE.

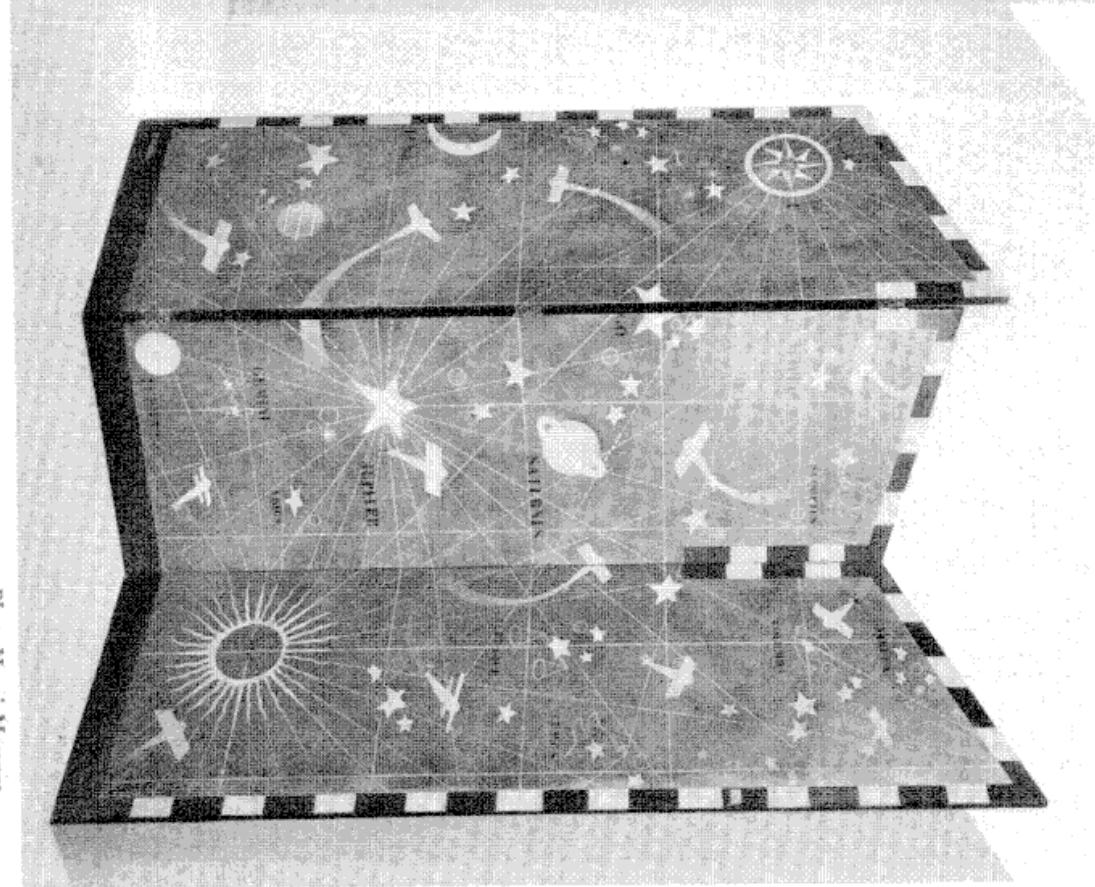
PL. XL.



Phot. Jean COLLAS.

BAHUT
composé par R. LASSOUS,
éventé par GOUMAIN.

(Exposition « L'Aéronautique & l'Art », 1930.)

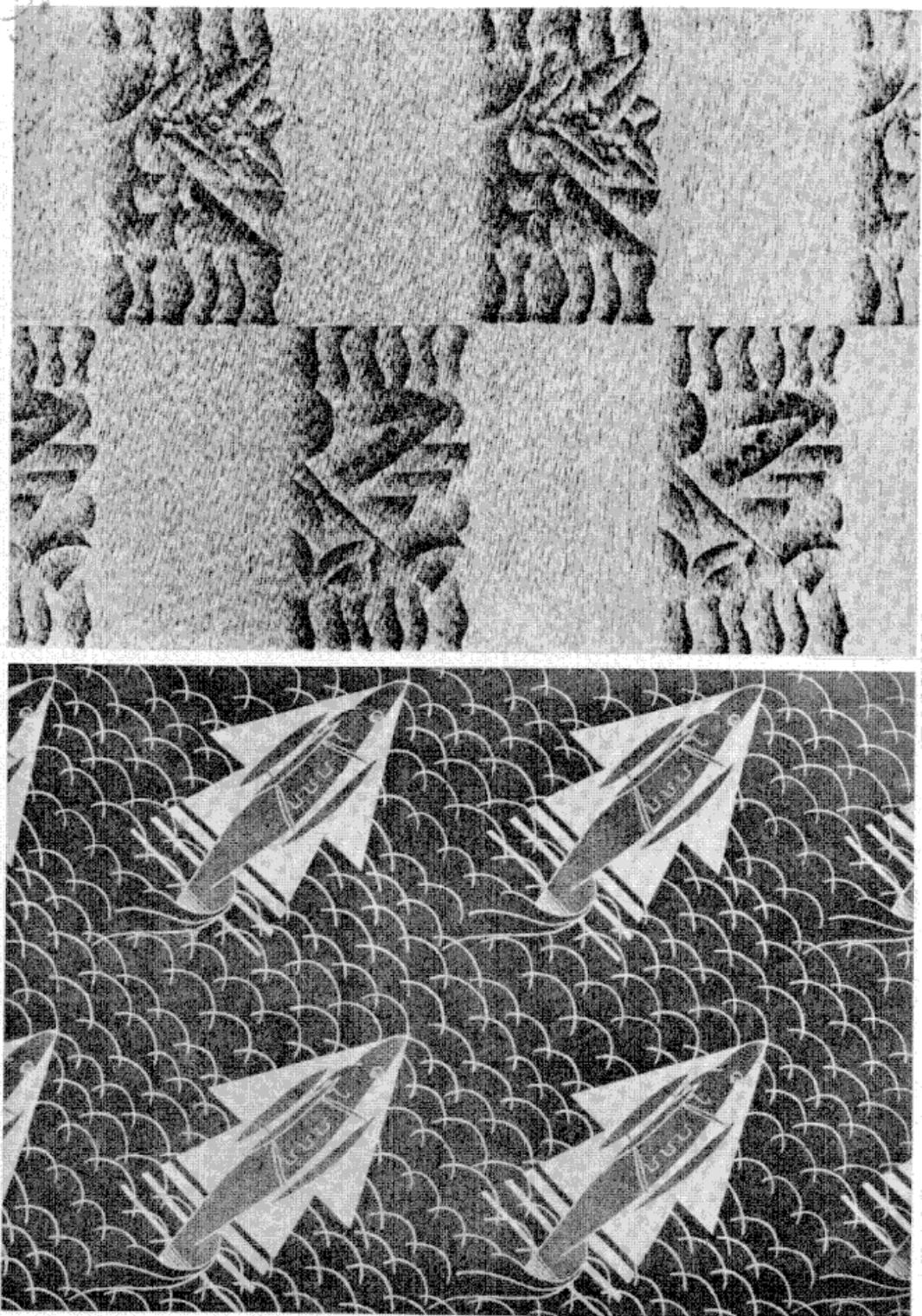


Phot. Henri MANUEL.

PARAVENT
par Mme WEILL.

FRANCE.

PL. XLI.



« FEUILLES DE CACTUS »

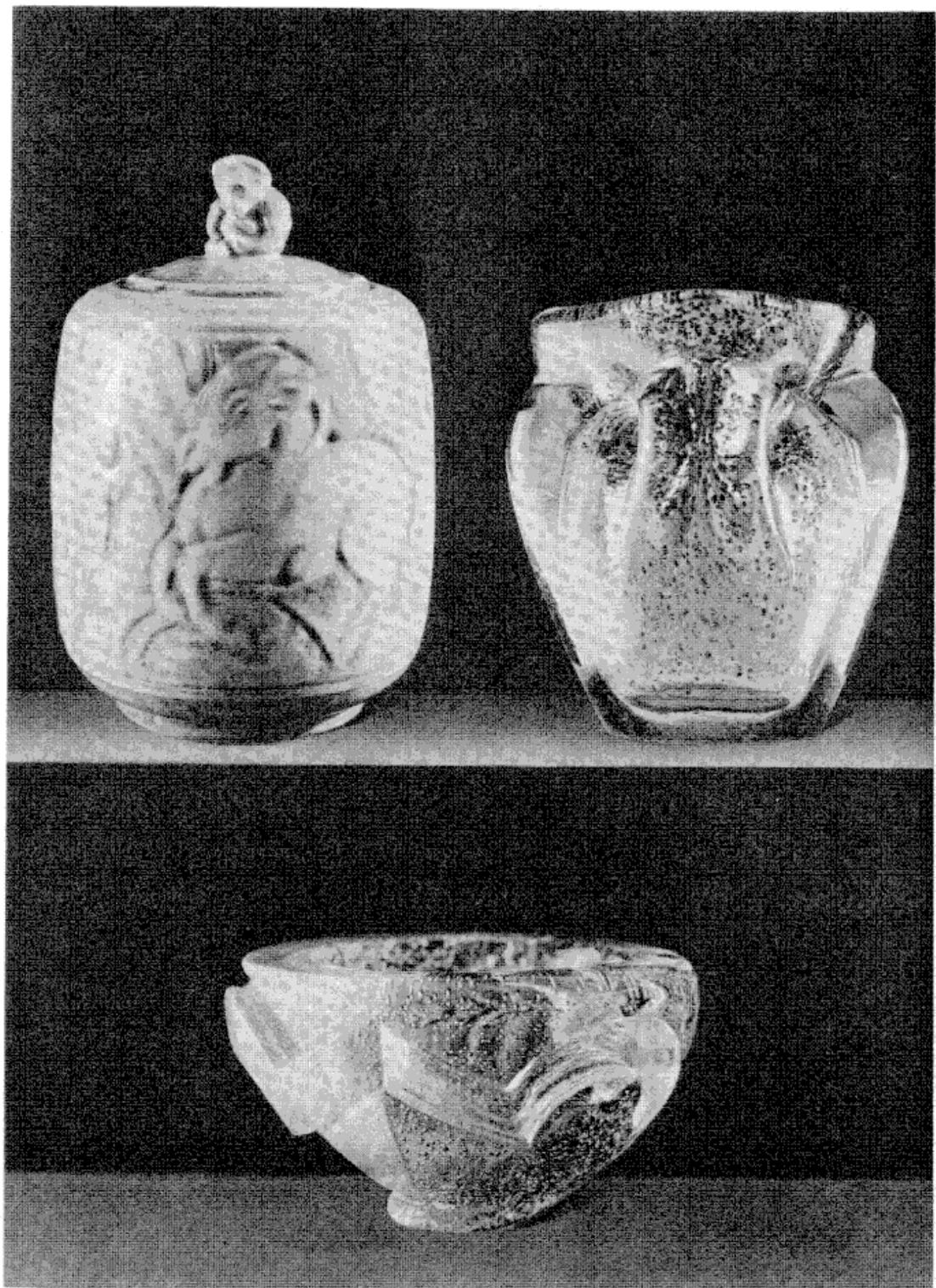
tenture
étoffe d'aménagement
par RODIER

(1931).

« L'ESCADRE VOLANTE »

Phot. SAESSET-ADAM.

tenture
composée par BADEY,
exécutée par LE MANACH,
(Exposition à L'Aéronautique & l'Art), 1930.)



Phot. BONNEY.

BOITE
(faience)
par GENSOLI.
MANUFACTURE NATIONALE
DE SÈVRES.

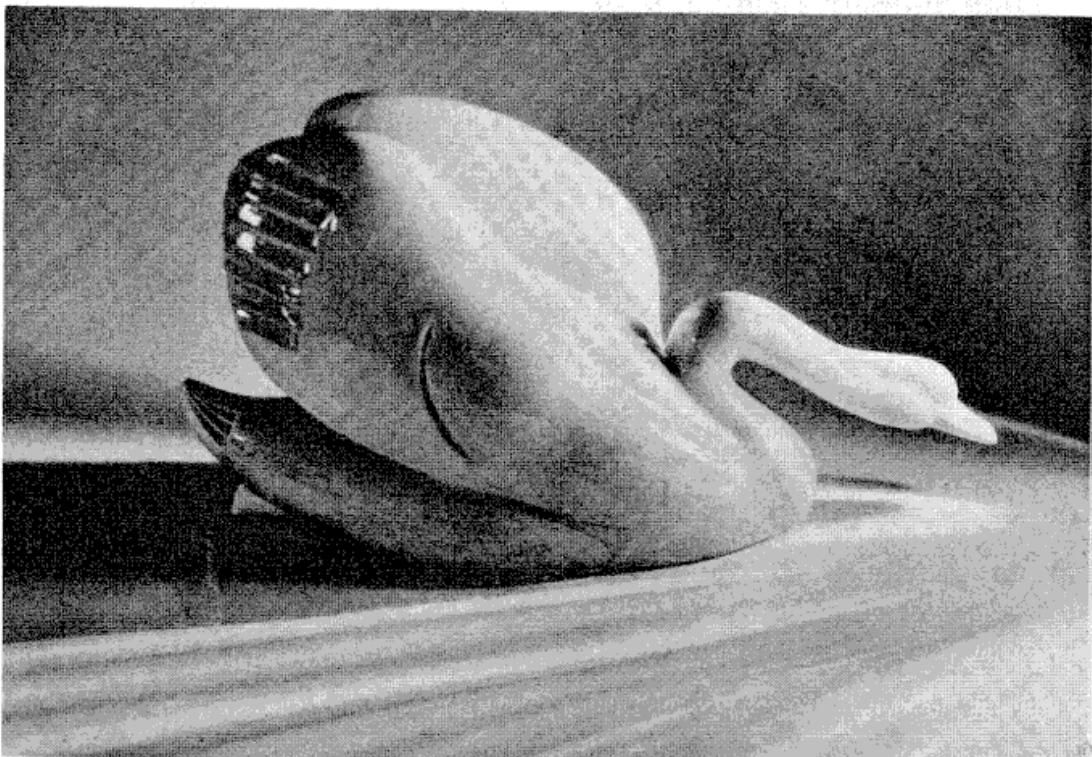
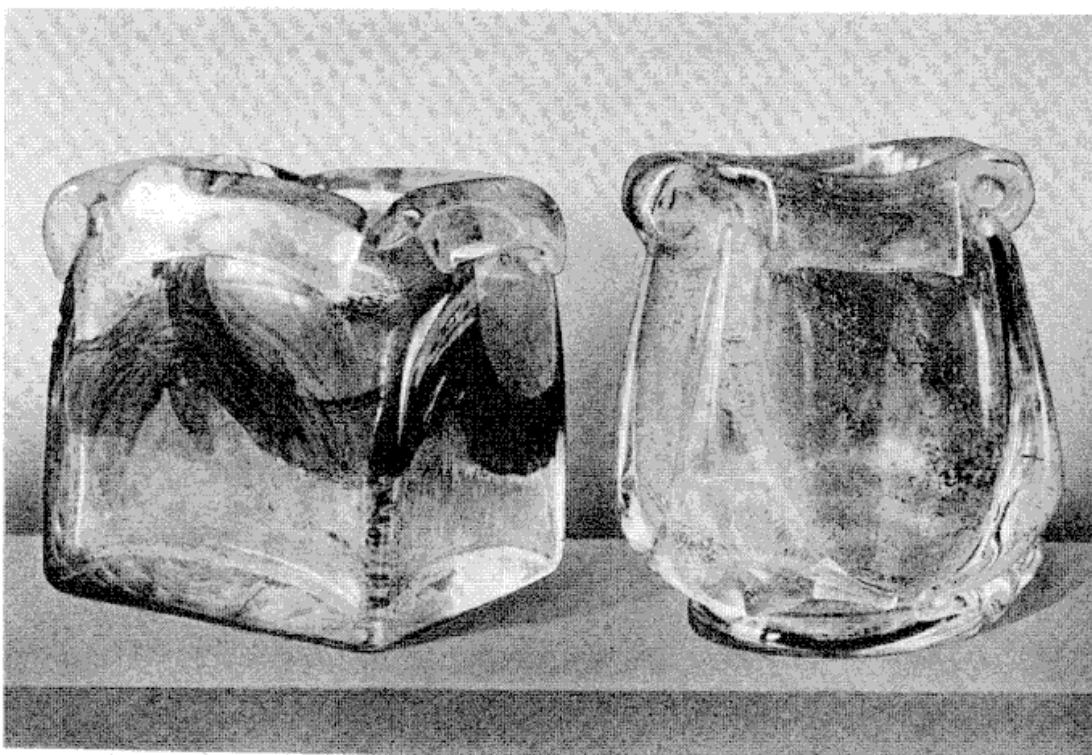
VASE,
(travail à chaud)
par MARINOT.
HÉBRARD éditeur (1930).

COUPE
gravée demi-creux & relief
par MARINOT.
HÉBRARD éditeur (1930).



FRANCE.

PL. XLIII.



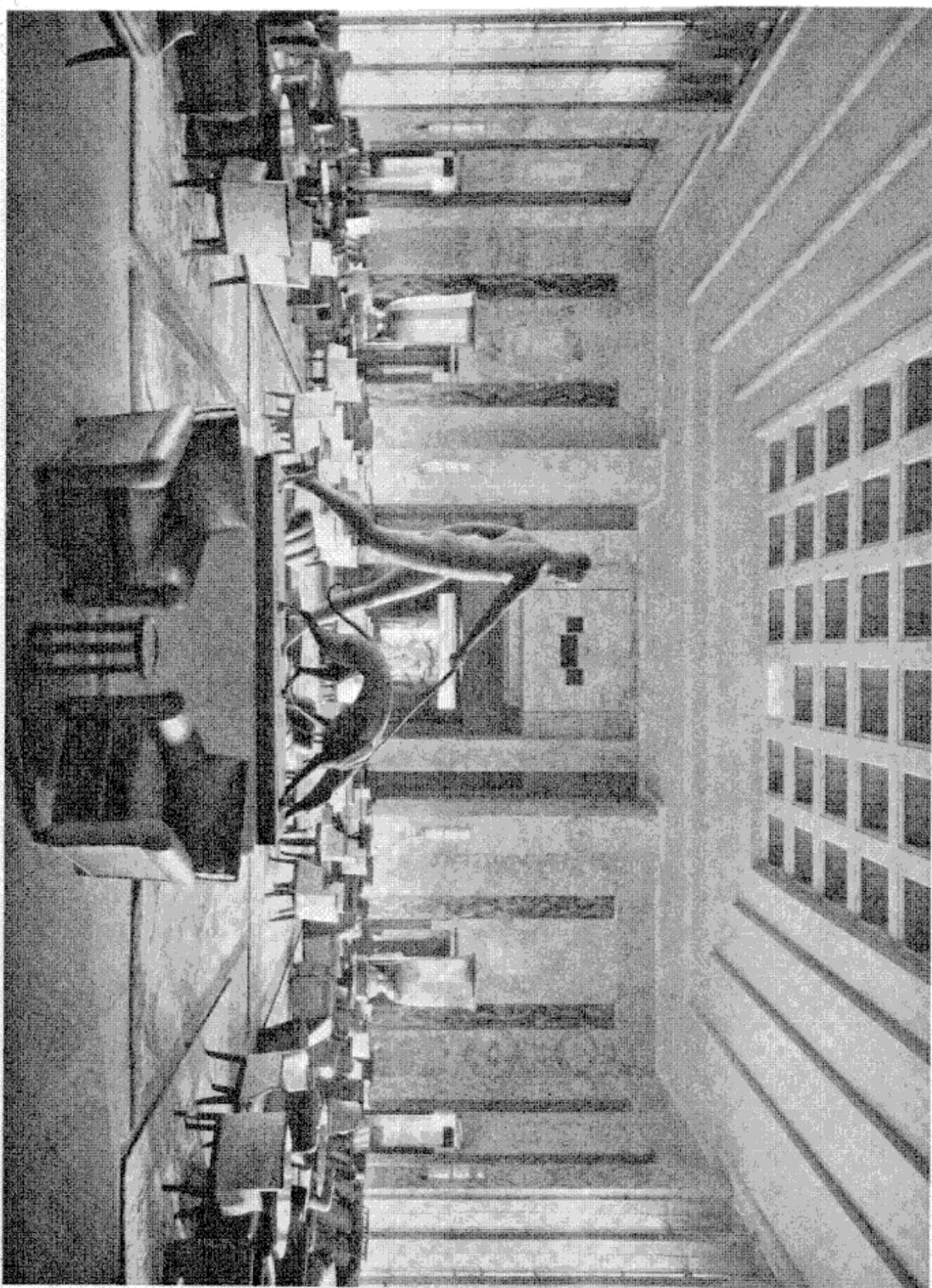
Phot. WALIN

VASES
(travail à ébaud)
par la SOCIÉTÉ S. A. V.

CYGNE
(faïence)
par l'ATELIER PRIMAVERA.

FRANCE,

PL. XLIV.

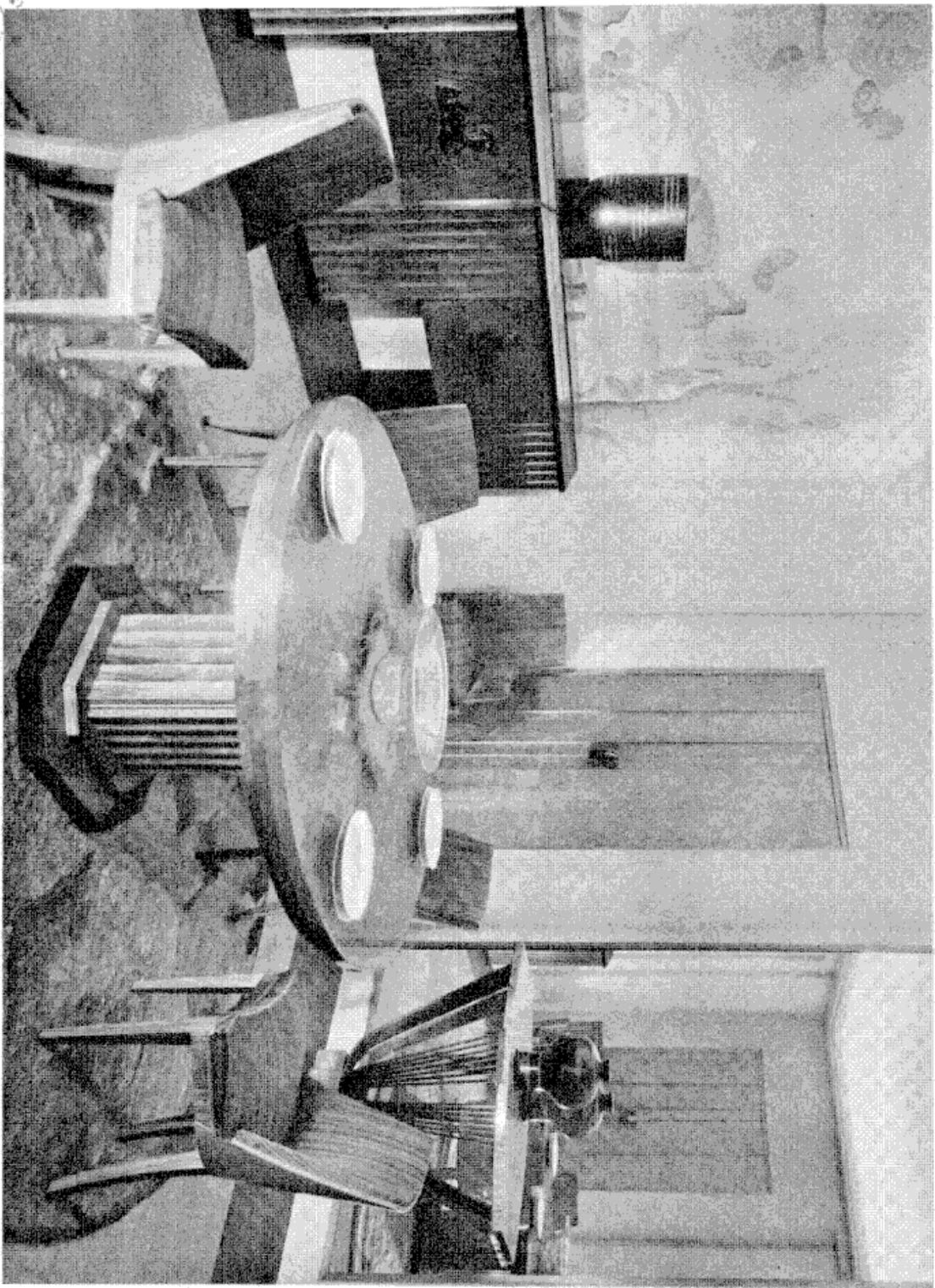


SALON SUR LE PAQUEBOT «L'ATLANTIQUE»
par PATOUT.

Phot. *L'Illustration*.

FRANCE.

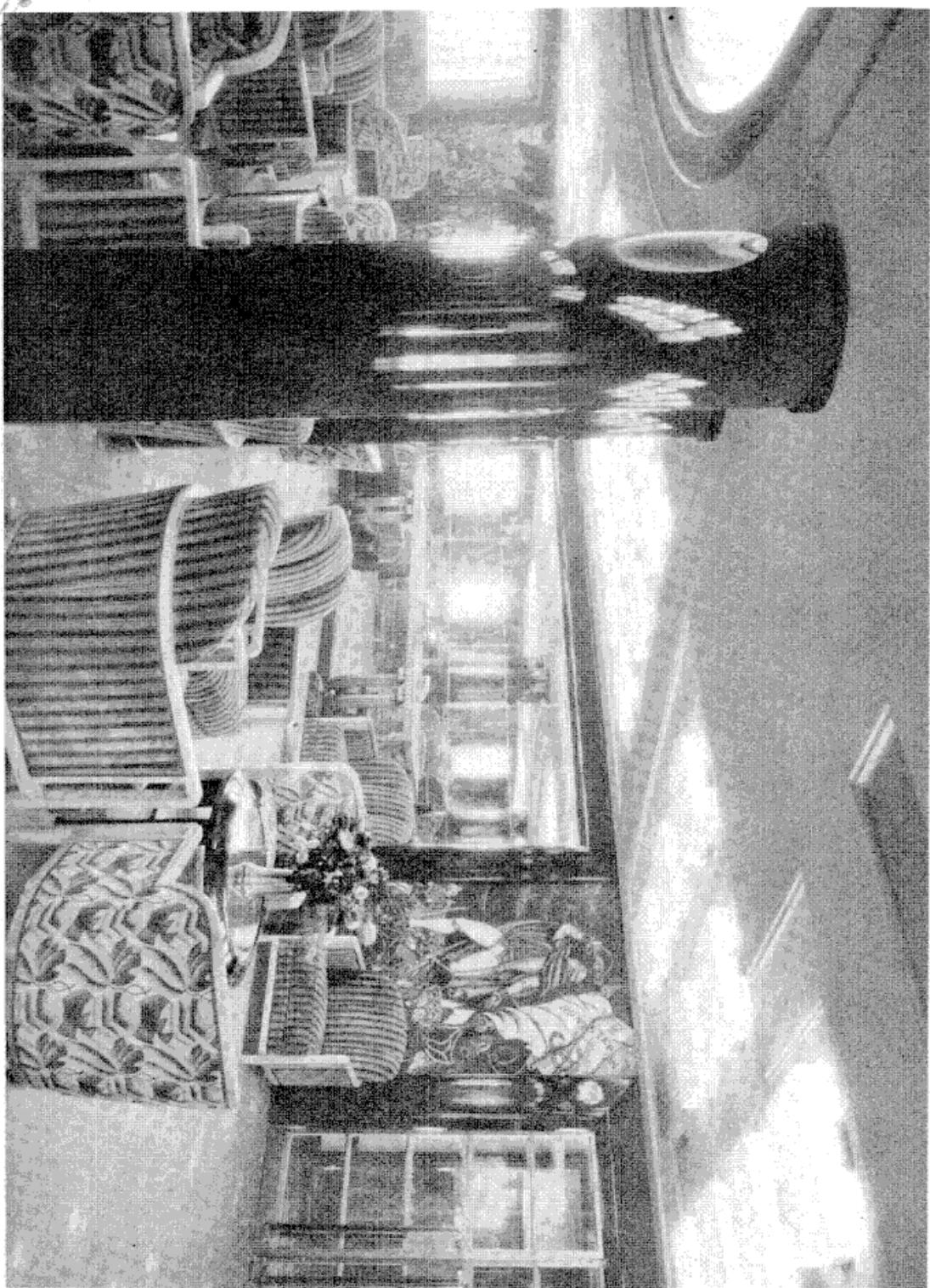
PL. XLV.



SALLE A MANGER
par l'ATELIER PRIMAVERA.

FRANCE.

Pl. XLVI.



SALON DE CONVERSATION DES PREMIÈRES CLASSES
SUR LE PAQUEBOT «LAFAYETTE»

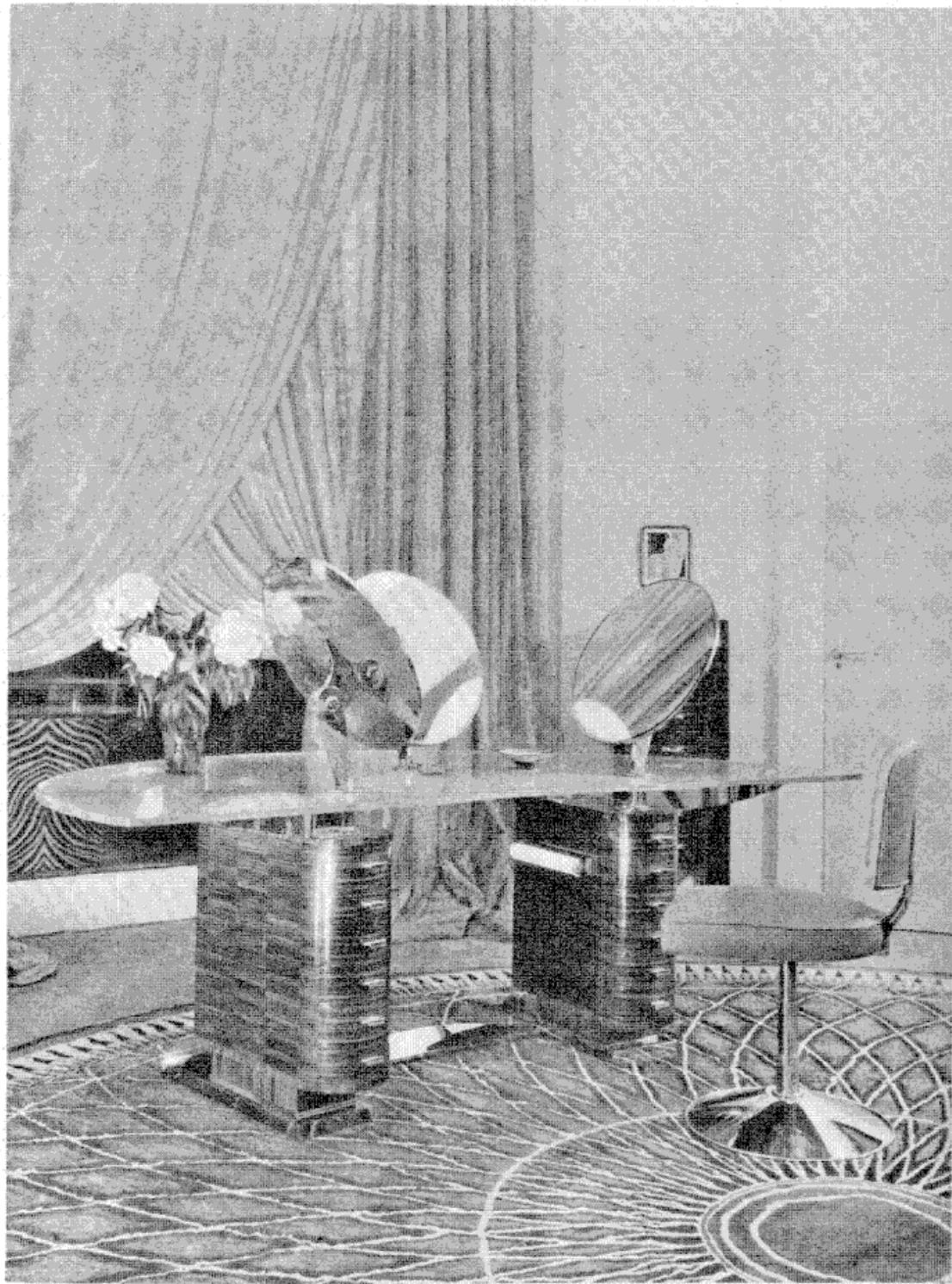
par René PROU.

Panneaux de laque gravé et peinté par Guy ARNOUX
(1929).

Phot. BONNEY

FRANCE.

PL. XLVII.

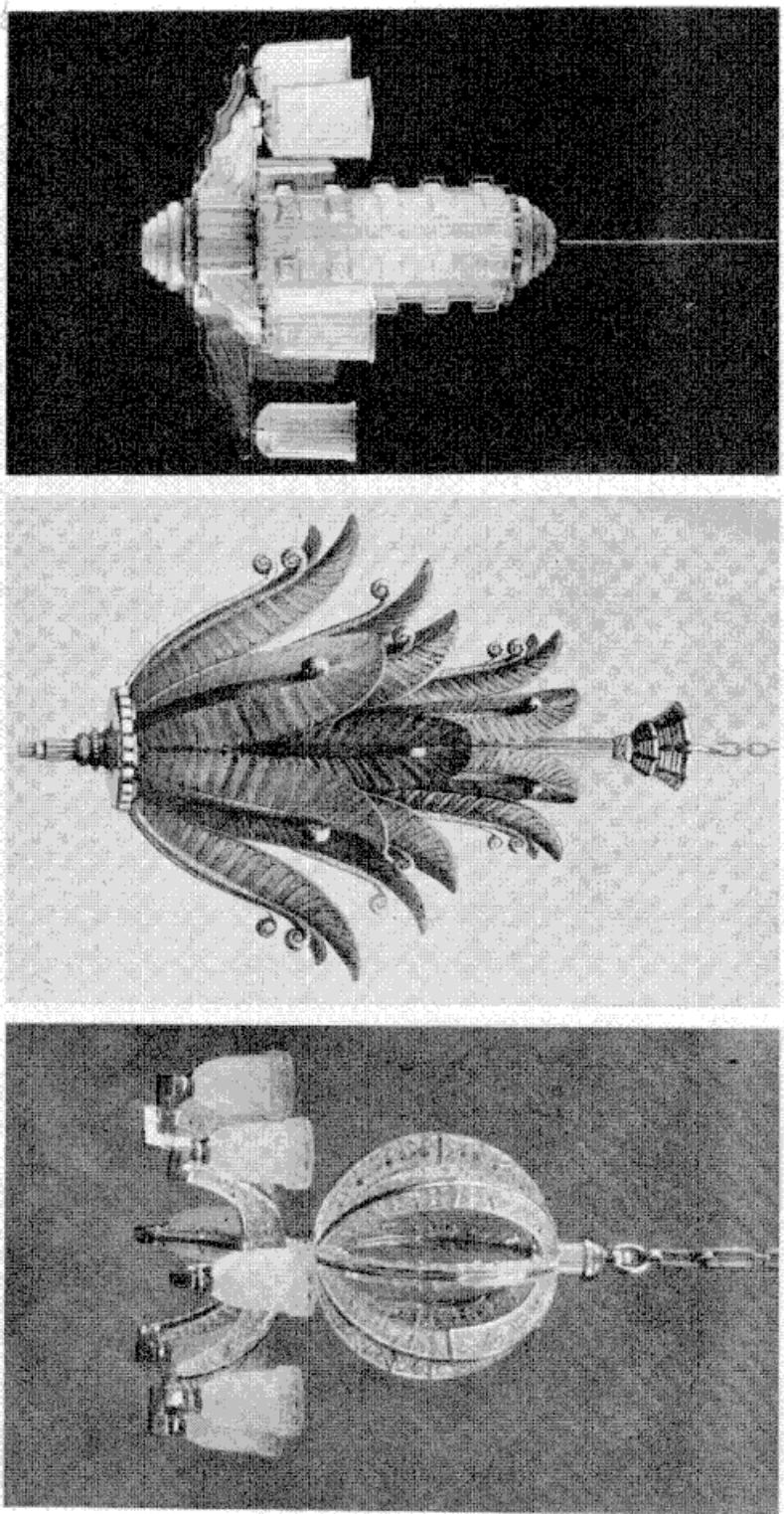


COIFFEUSE
par RUHLMANN.



FRANCE.

PL. XLVIII.



par SABINO.

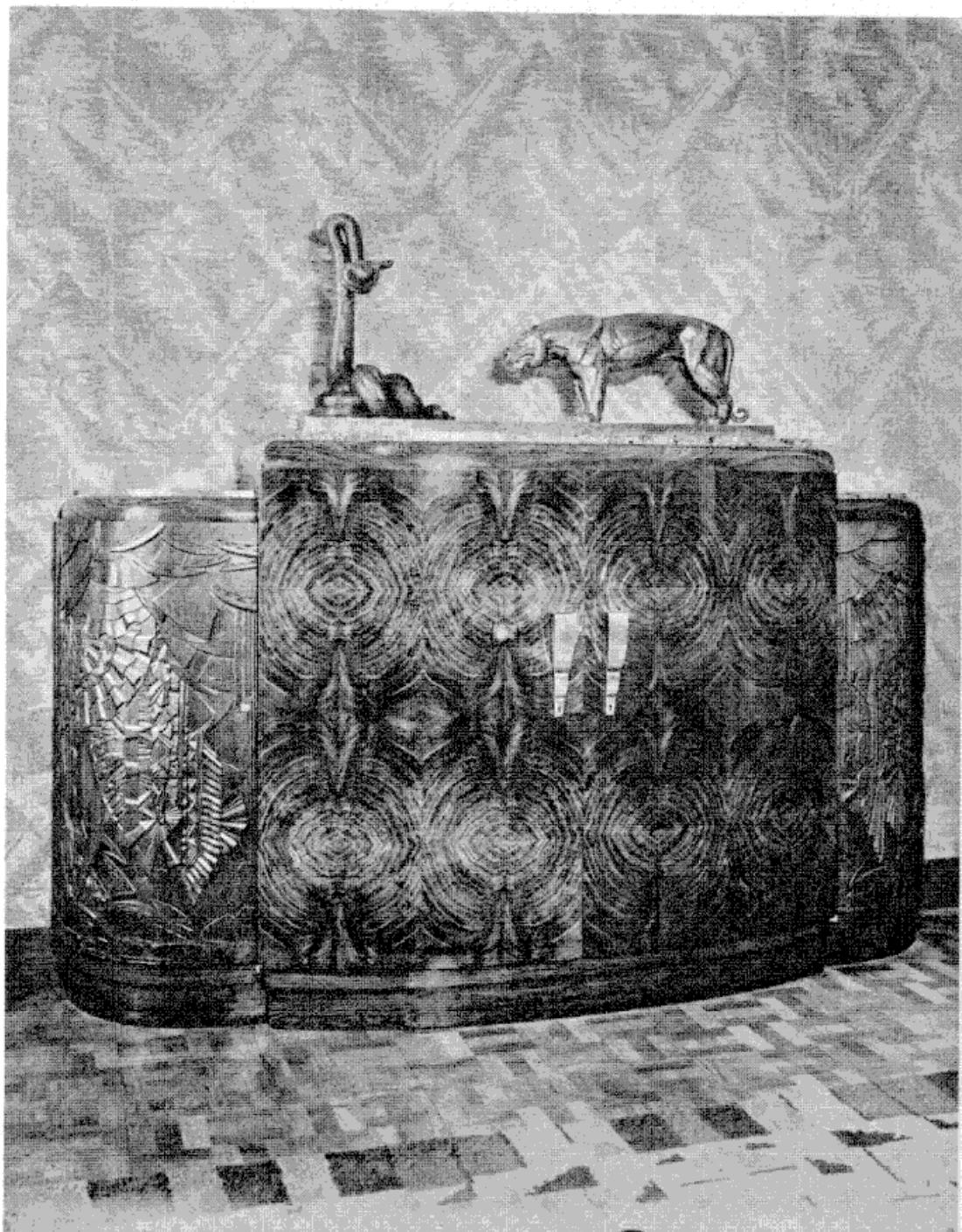
LUSTRES
par SIMONET.

(Exposition de la Décoration française contemporaine, 1931.)

par SIMONET.

FRANCE.

PL. XLIX.



BUFFET
(palissandre & loupe de noyer)
par F. & G. SADDIER.

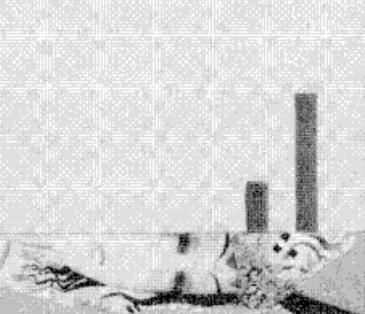


BRONZE
par COSTA,
BARBEDIENNE éditeur.
(Exposition de la Décoration française contemporaine, 1929.)

FRANCE,

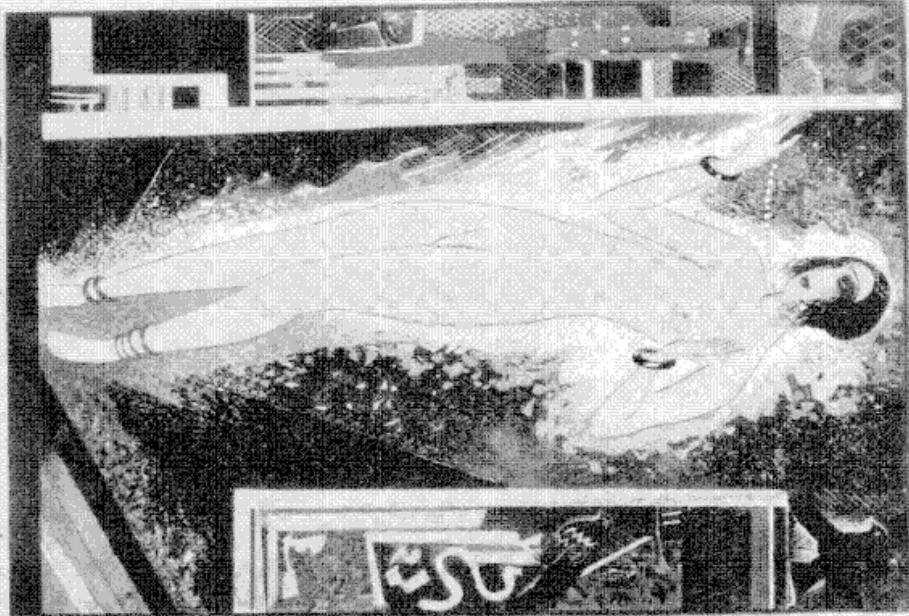
PL, L.

Vièges au regard contenu.



elles vous parlent, et c'est un déroulement de fines broderies.
Elle haleine de leur bouche est parfumée de neuf sachets de musc pur.
Et elles sont à vous, en donation de choix, dans l'éternelle sécurité.

— "■ quelle des grâces de votre Maître n'avez-vous ?" —



"Un sourire de ses yeux est un talisman pour l'êlu qui le reçoit,

« LE PARADIS MUSULMAN »

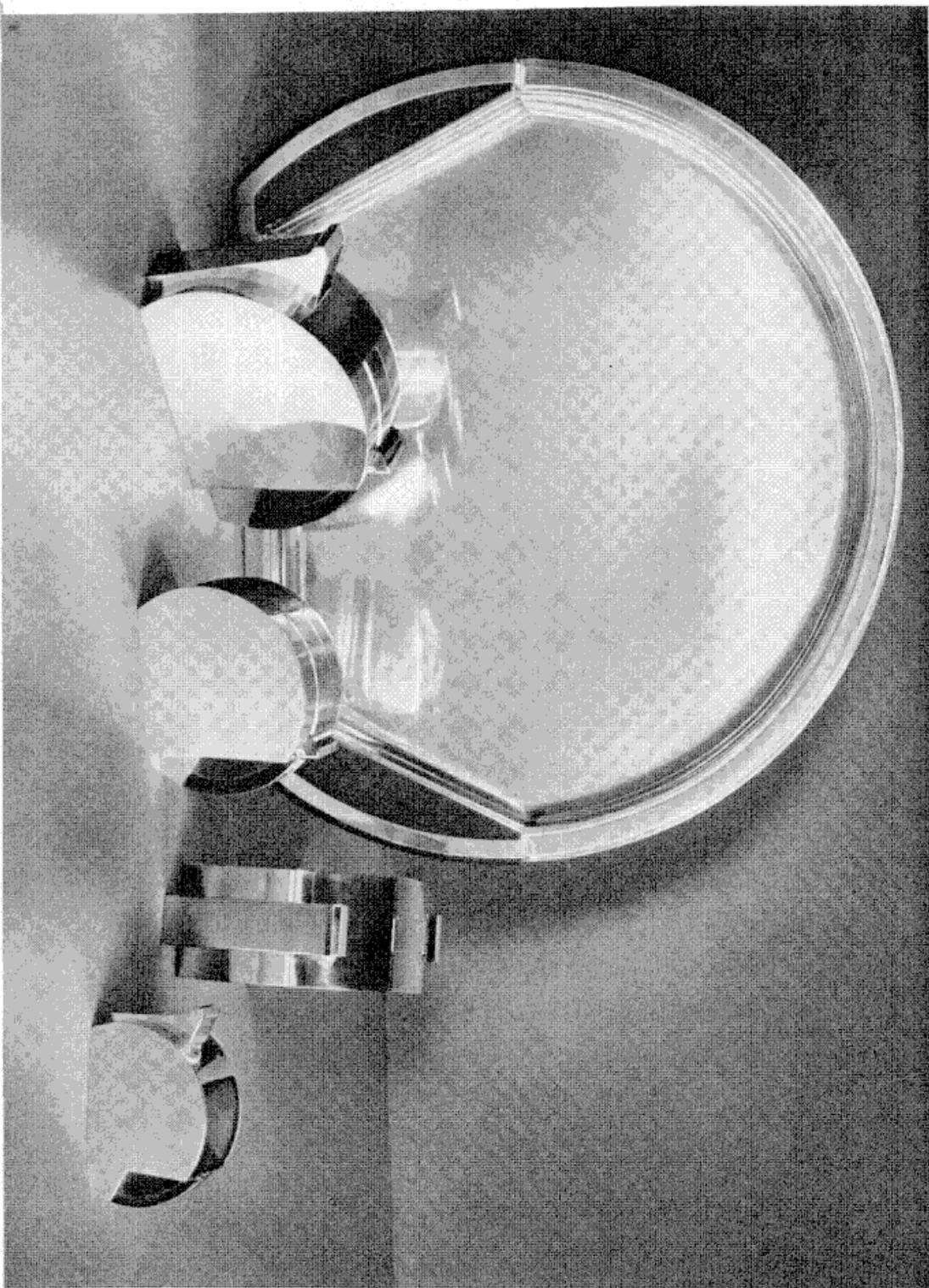
illustrations par SCHMID.

« L'ADOLESCENTE SUCRE D'AMOUR »



FRANCE.

PL. LL.



SERVICE A THÉ

(argent)

composé par Jean TÉTARD,
exécuté par TÉTARD Frères,
(Salon des Artistes décorateurs 1930.)

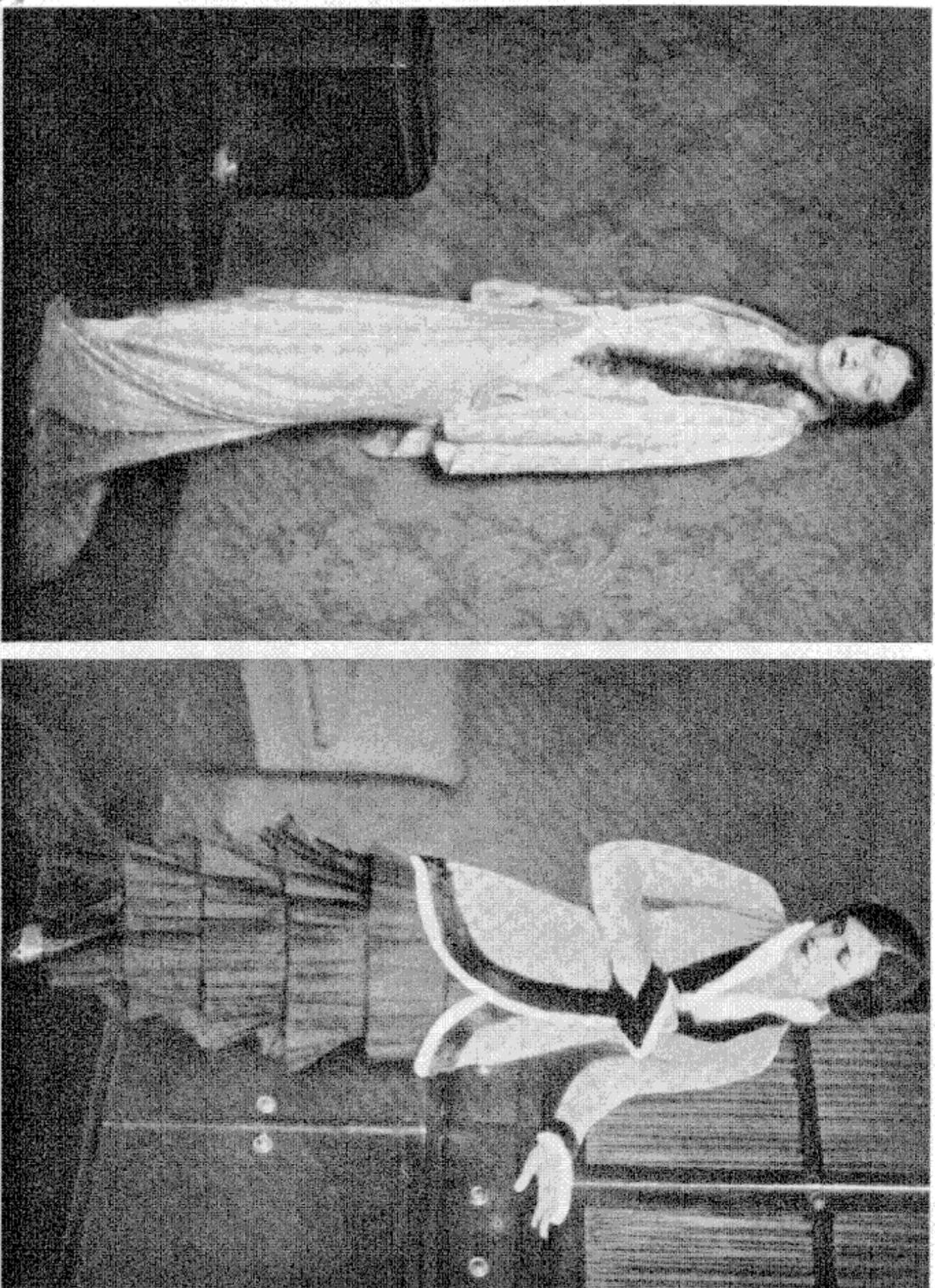
FRANCE.

PL. LII.



« BRAZILIN »
planche extraite de l'album « Micrographie décorative »
par M^{me} ALBIN-GUILLOT
DRAEGER imprimeur (1931).





“TENDRESSE”

déshabillé en crêpe Georgette
à dentelle or,
paleto lame

par CALLOT Soeurs
(1930).

“AMANTE”

robe en tulle,
manteau en velours
garni d’hermine

FRANCE.

PL. LIV.



AFFICHE POUR LA CHAMBRE DE COMMERCE
DE PARIS

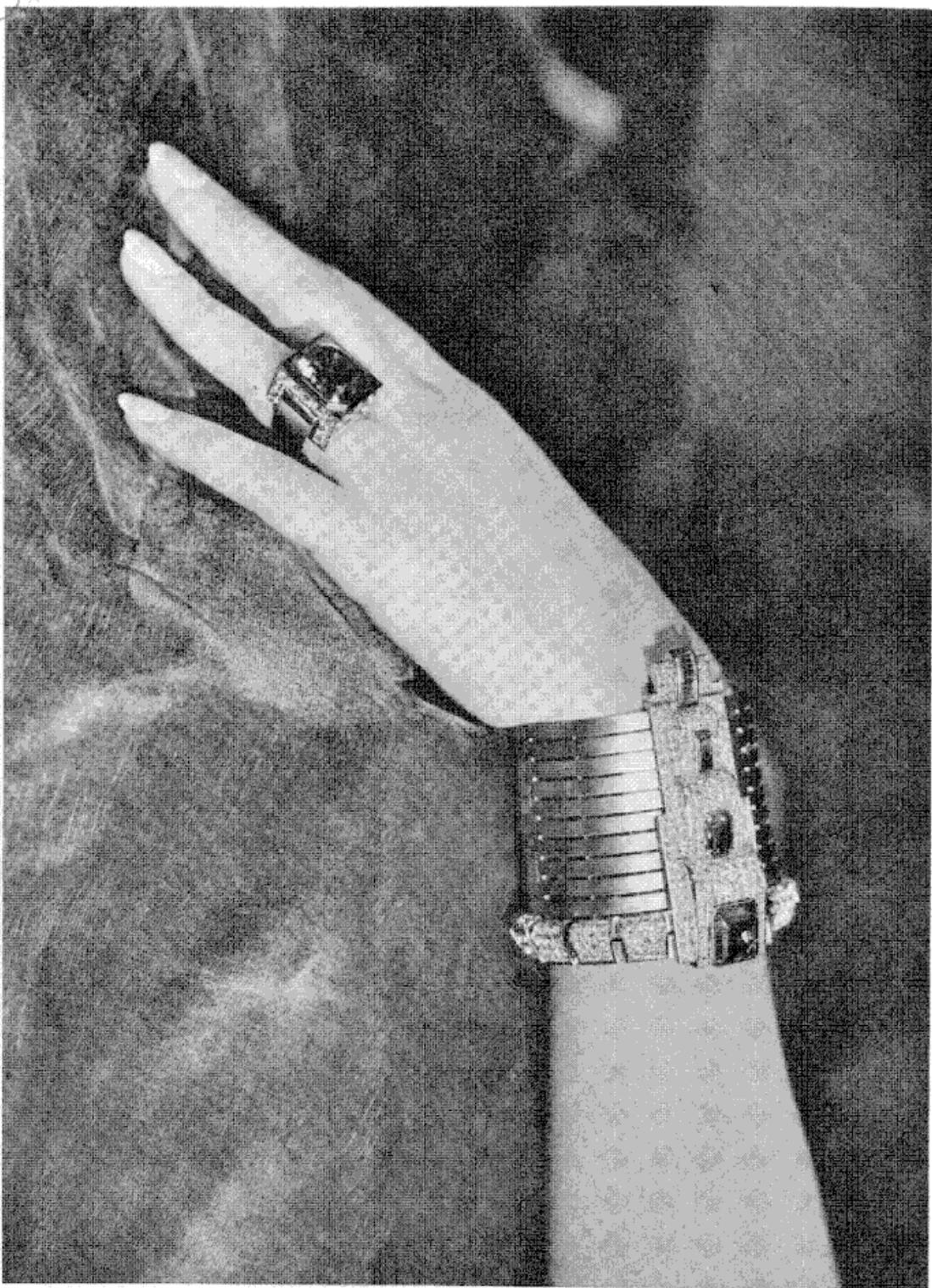
composée par J. G. DOMERGUE,
imprimée par Lucien SERRE.

Phot DESBOUTIN



FRANCE.

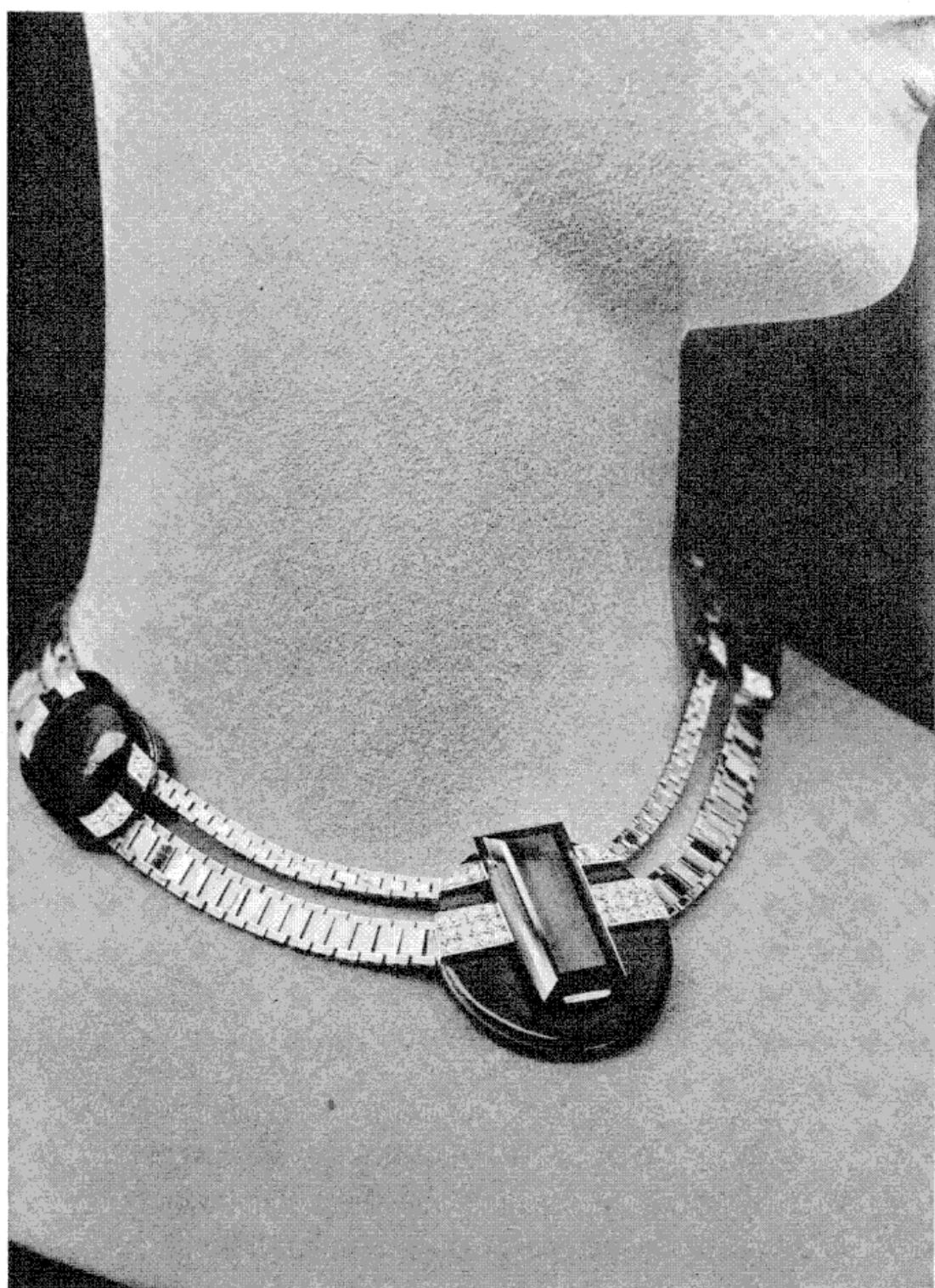
PL, LV,



BRACELET-MANCHETTE
(platine, émeraude & brillants)
par DUSAUVOY
(1929).

FRANCE.

PL. LVI.



Phot. Harand.

COLLIER
(platine, émail, tourmaline & brillants)
par FOUQUET
(1931).

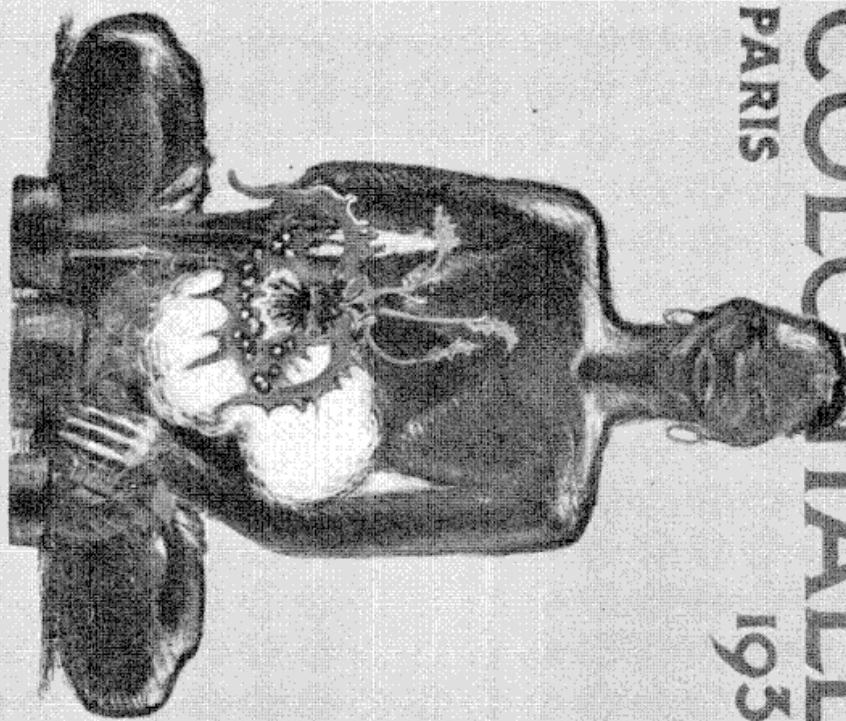


FRANCE.

PL. LVII.

EXPOSITION COLONIALE PARIS 1931

SECTION D'HORTICULTURE
1931 PARIS 1931



SECTION D'HORTICULTURE

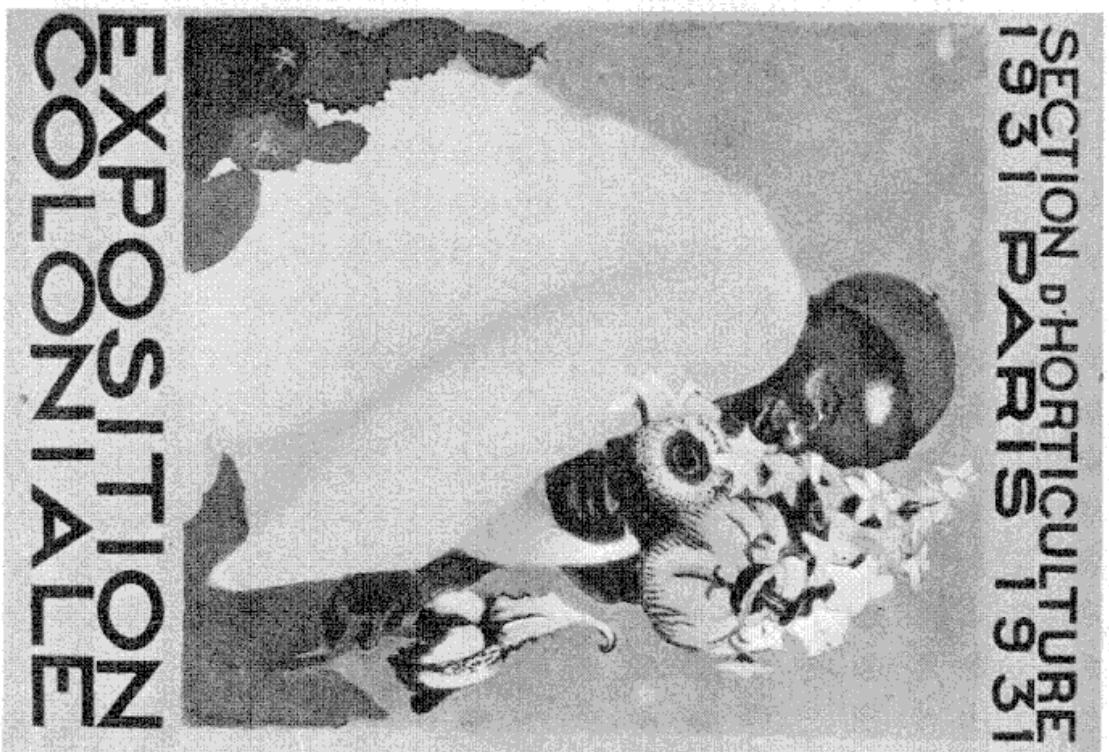
ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES ARTS DÉCORATIFS,

PROJETS D'AFFICHES POUR L'EXPOSITION COLONIALE

DE PARIS, 1931

(Section d'horticulture),

Phot. R. LÉVY.



par R. GOUNOT,

par P. TARDY,

FRANCE.

PL. LVIII.



ROBE DU SOIR
par M^{me} Jeanne LANVIN
(1930).

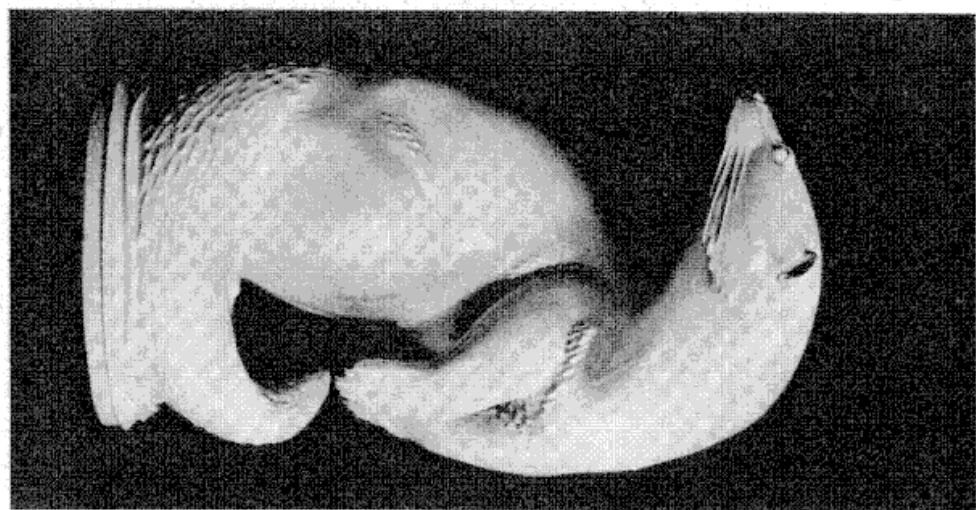
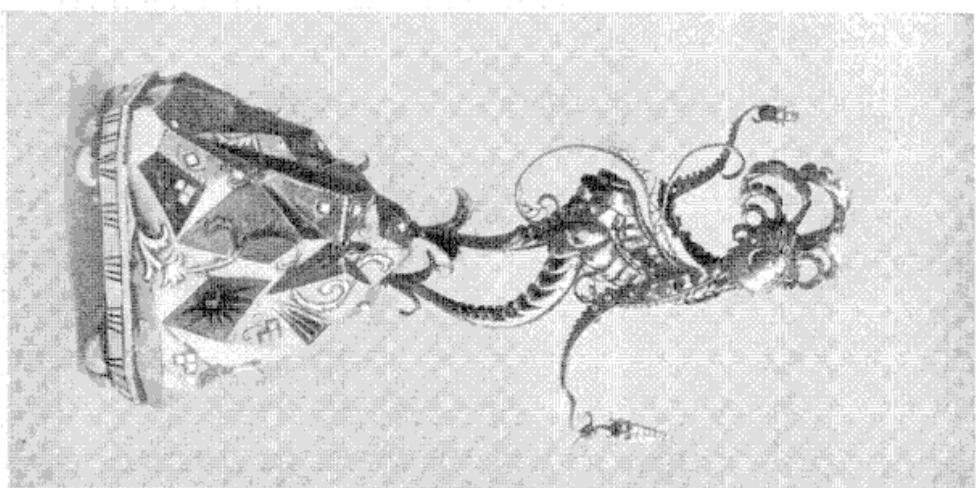
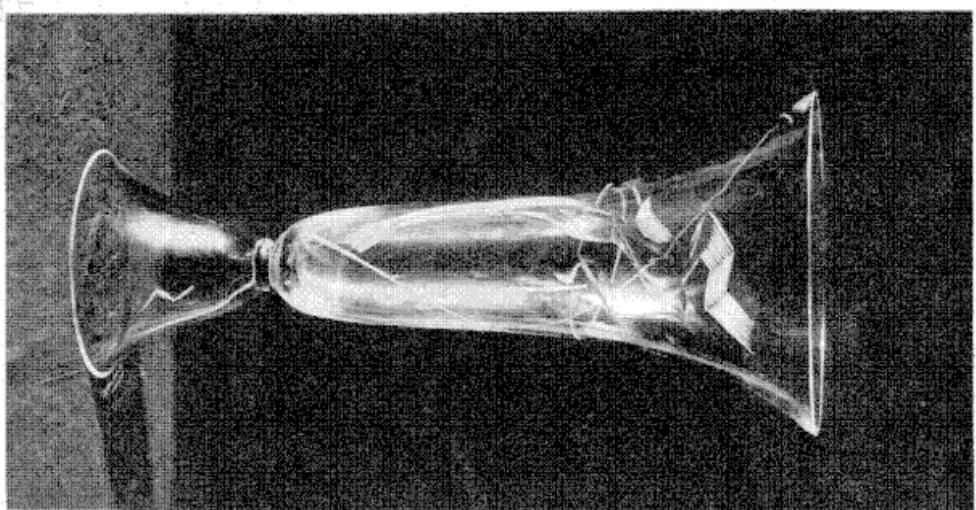


PLANCHES

ÉTRANGER

ALLEMAGNE.

PL. LIX.



VASE
(crystal taille)
par R. SÜSSMUTH.

L'ESPRIT DU TEMPS
(argent doré,
turquoises)
par K. BERTHOLD.

(Exposition «Europäisches Kunstgewerbe», Leipzig, 1927.)

Extr. de *Europäisches Kunstgewerbe*,
A. SEEMANN éd.
LOUTRE
(porcelaine)
par M. ESSER,
Staatliche Porzellanmanufaktur
de Meissen.

ALLEMAGNE.

PL. LX.

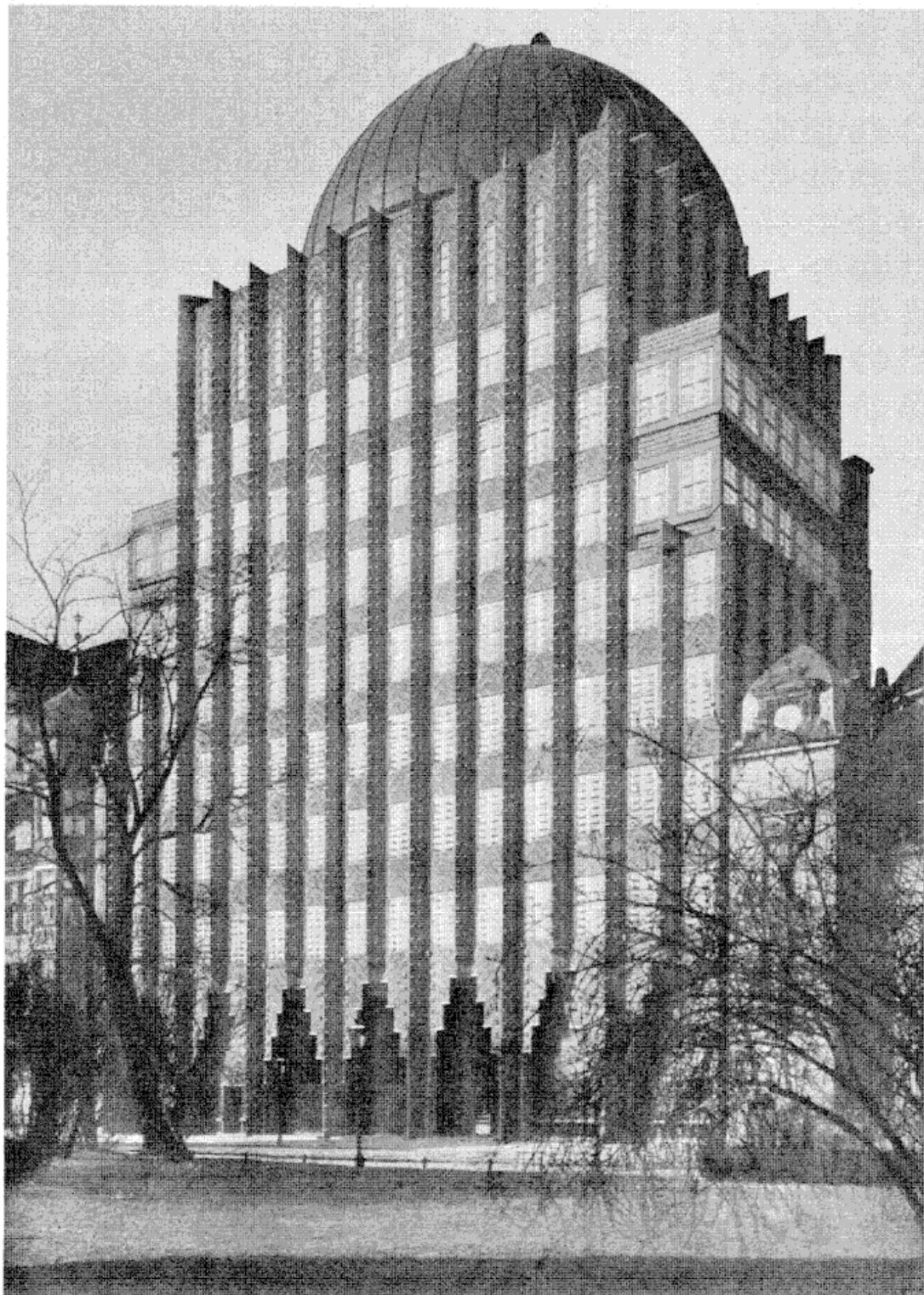


Extr. de *Europäische Kunstgewerbe*,
A. SEEMAN éd.,

« GOBELIN »
composé par C. O. Czeschka,
exécuté par Marta Czeschka-Heller,
(Exposition « Europäisches Kunstgewerbe », Leipzig, 1927.)

ALLEMAGNE.

PL. LXI.



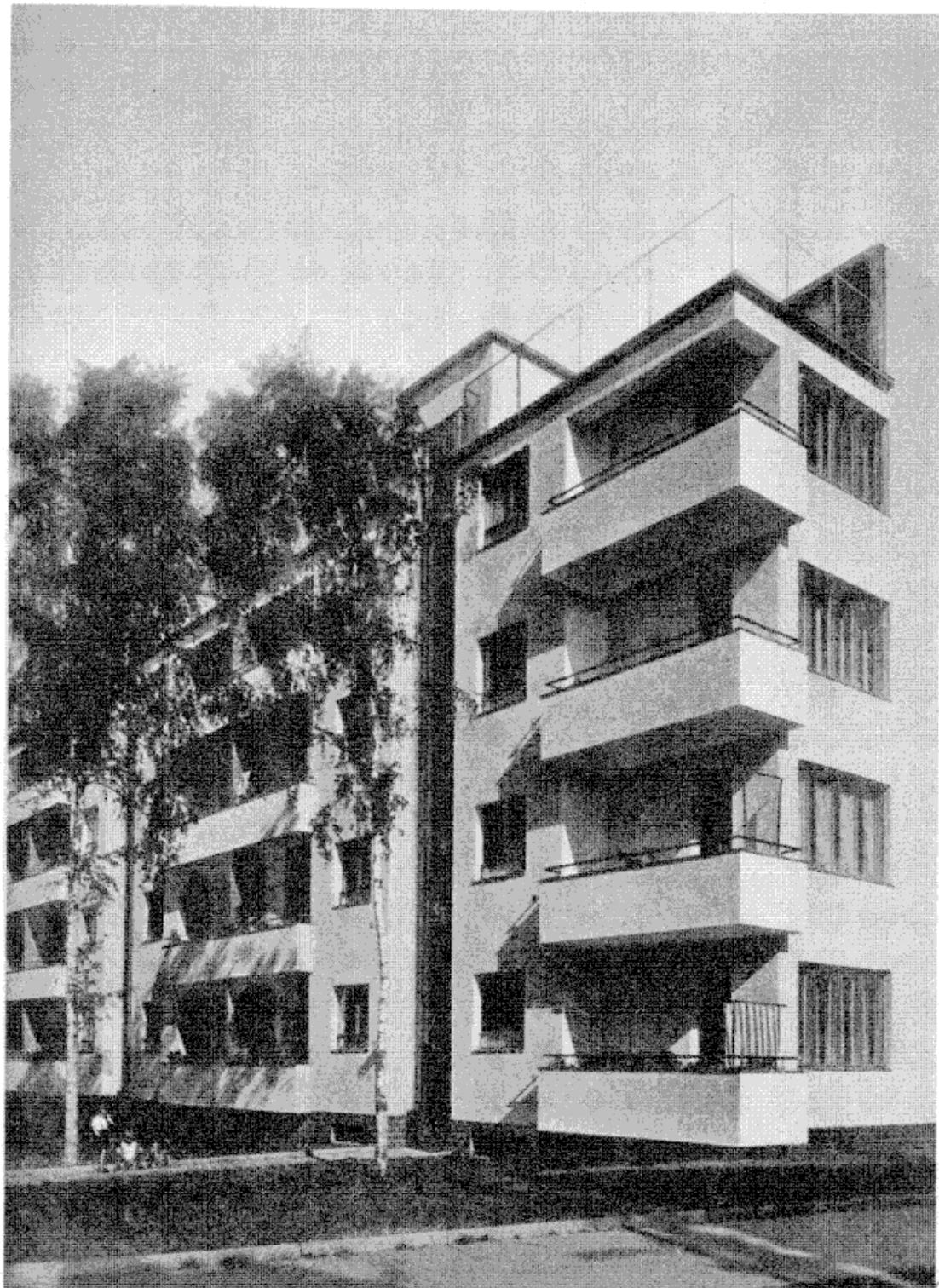
Phot. DRANSFELD,
Construction moderne éd.,
1930.

IMMEUBLE DU «MONITEUR DU HANOVRE»
A HANOVRE
par F. HÖGER.



ALLEMAGNE.

PL. LXII.



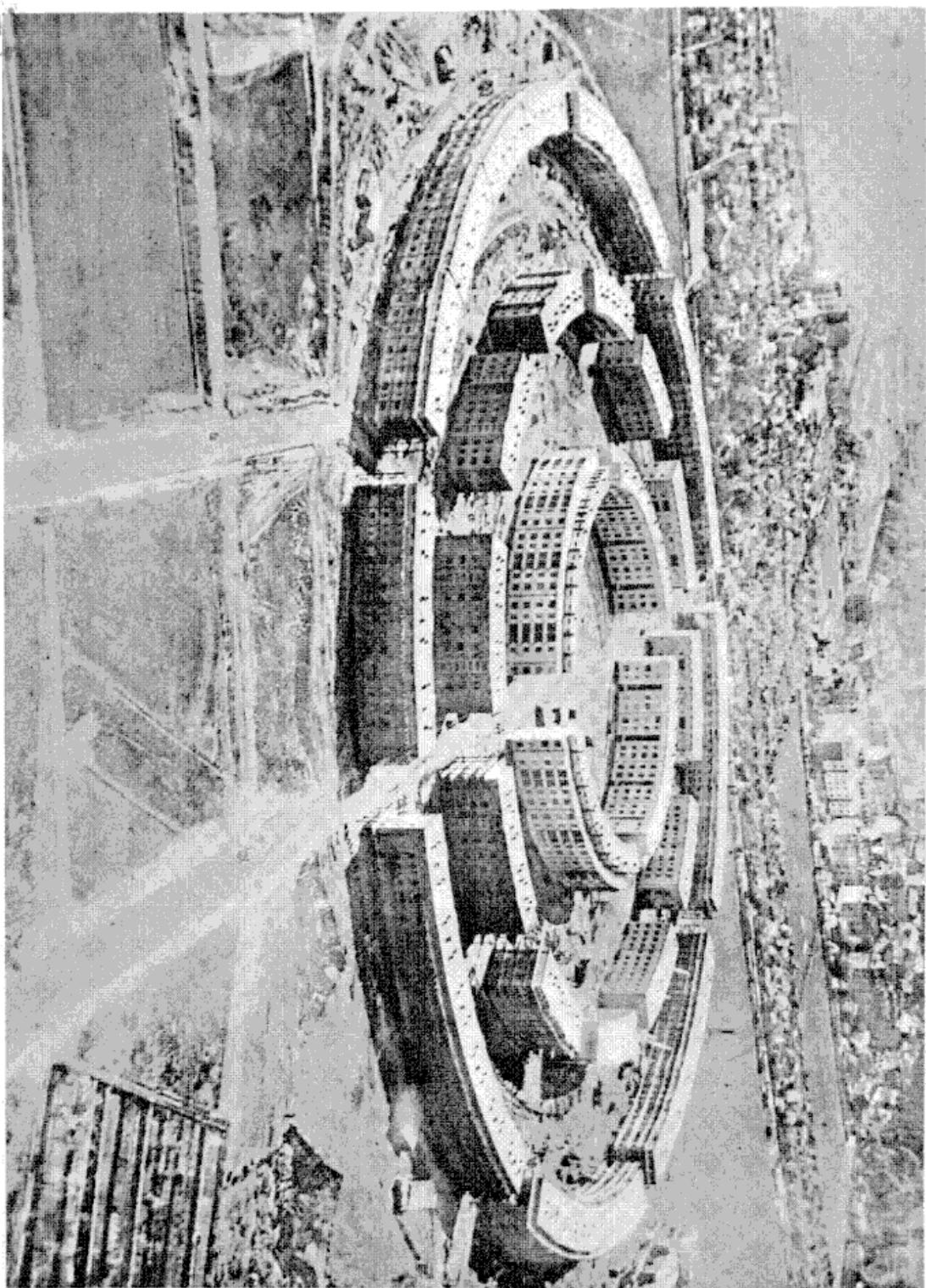
Phot. A. KÖSTER,
Construction moderne éd.,
1931.

CITÉ SIEMENSSTADT A BERLIN
par W. GROPIUS.



ALLEMAGNE.

Pl. LXIII.

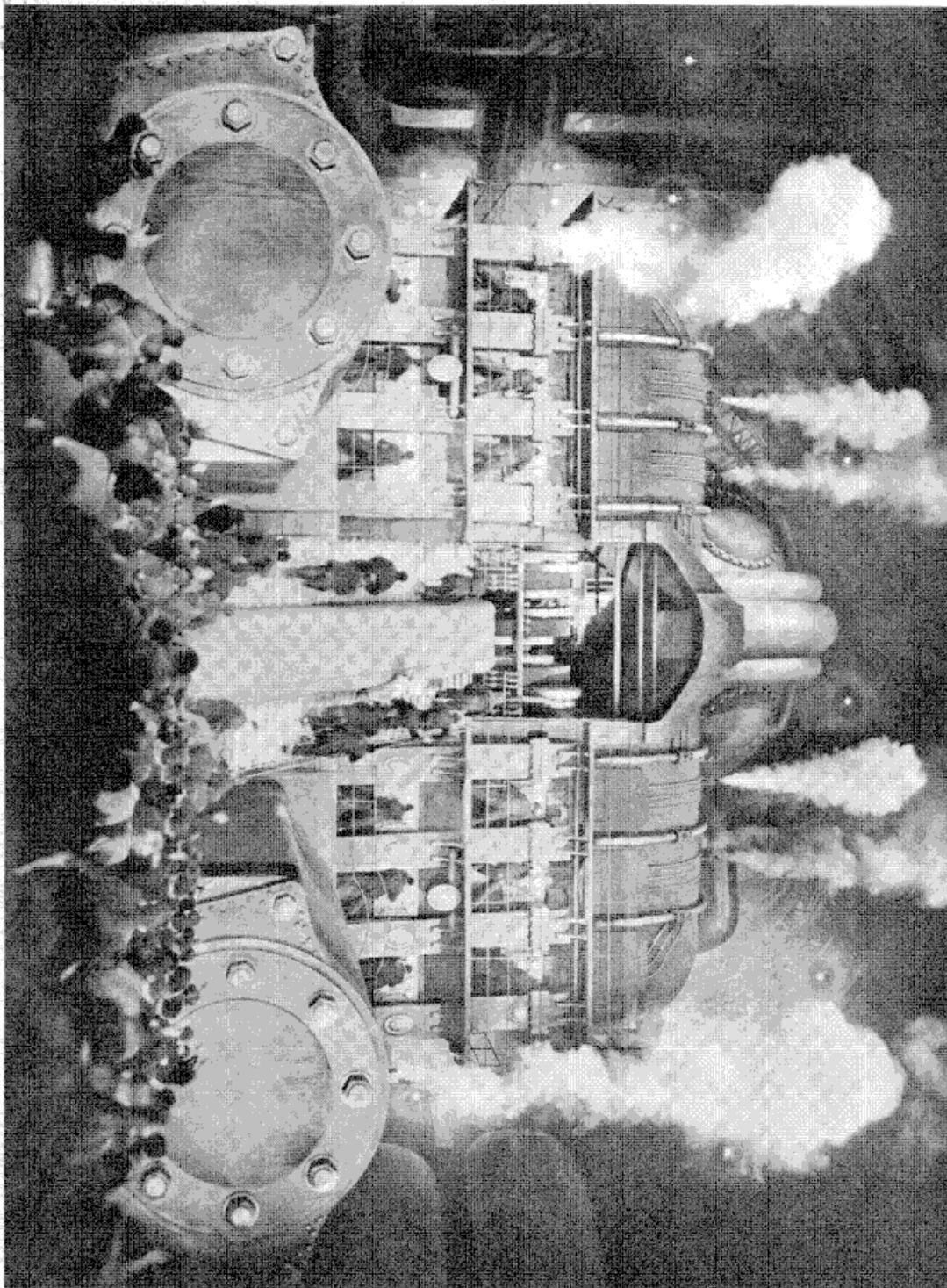


CITÉ CIRCULAIRE A LEIPZIG-LEISNING
par RITTER.

Phot. Wide World.

ALLEMAGNE.

PL. LXIV.



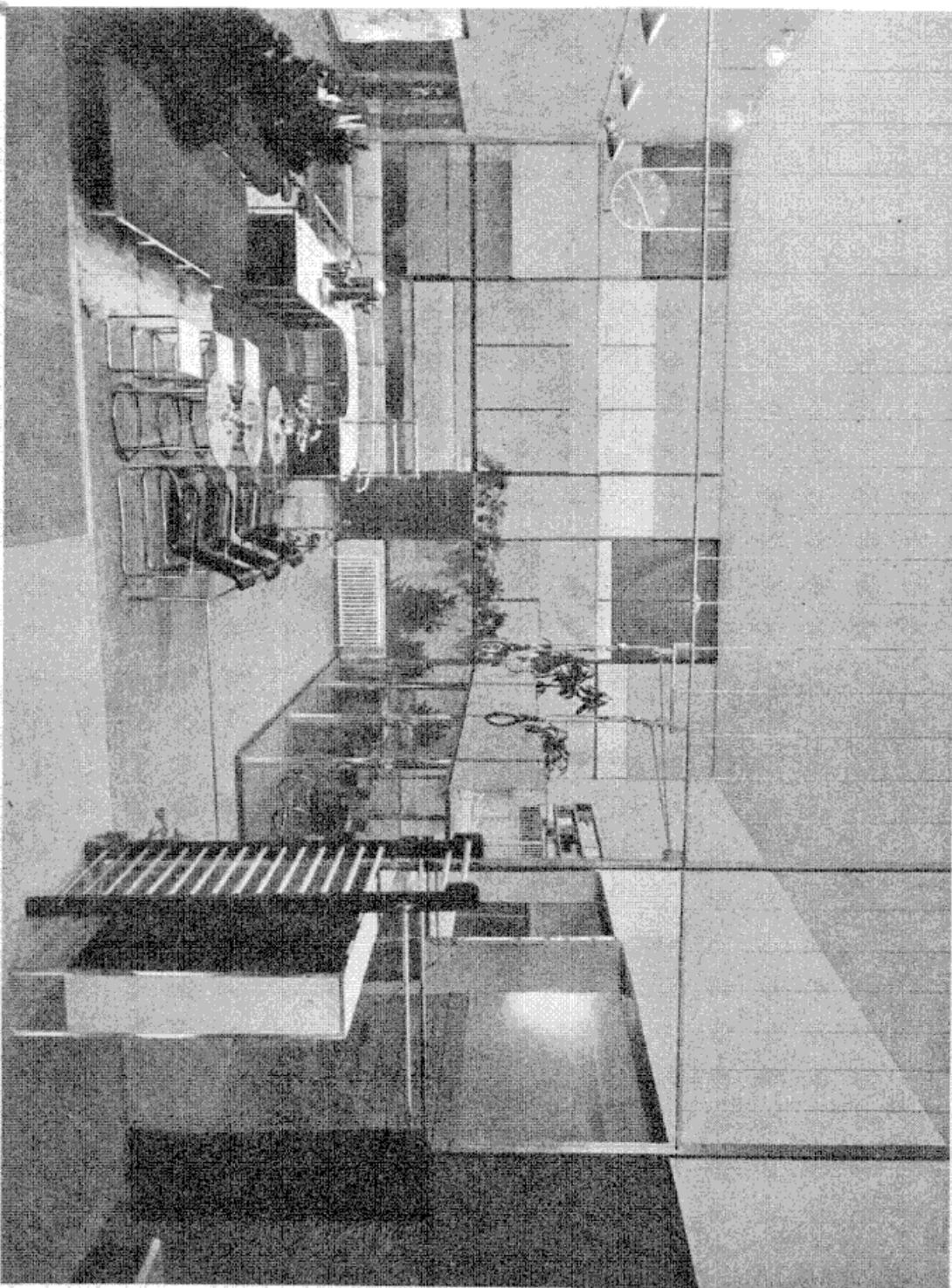
"METROPOLIS,"

film

par l'UNIVERSUM FILM A. G.

ALLEMAGNE.

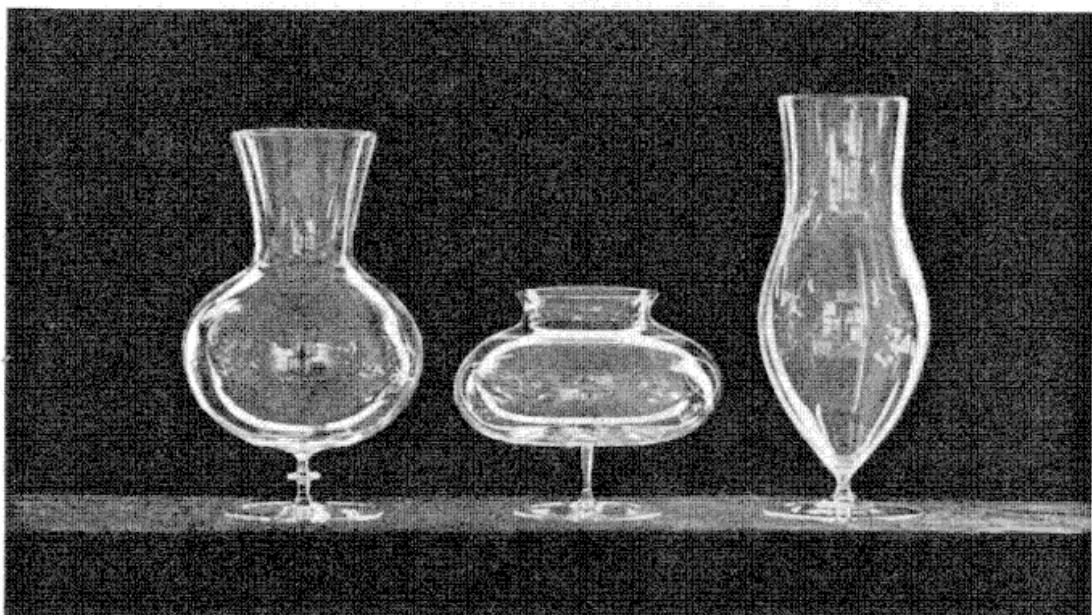
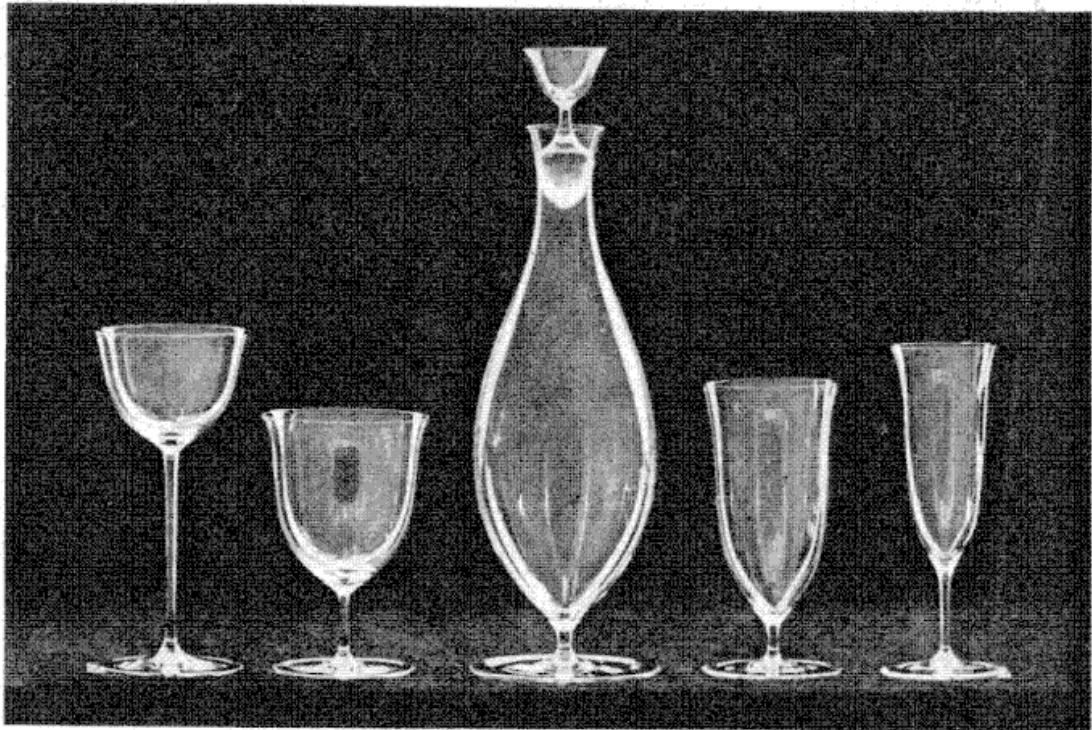
PL. LXV.



EXPOSITION DU WERKBUND ALLEMAND
A PARIS

(*Salon des Artistes décorateurs, 1930.*)

Extr. de la Construction moderne,
1930.



Extr. de *Europäisches Kunstgewerbe*
A. SEEMAN éd.

VERRERIE DE TABLE
composée par J. HOFFMANN,

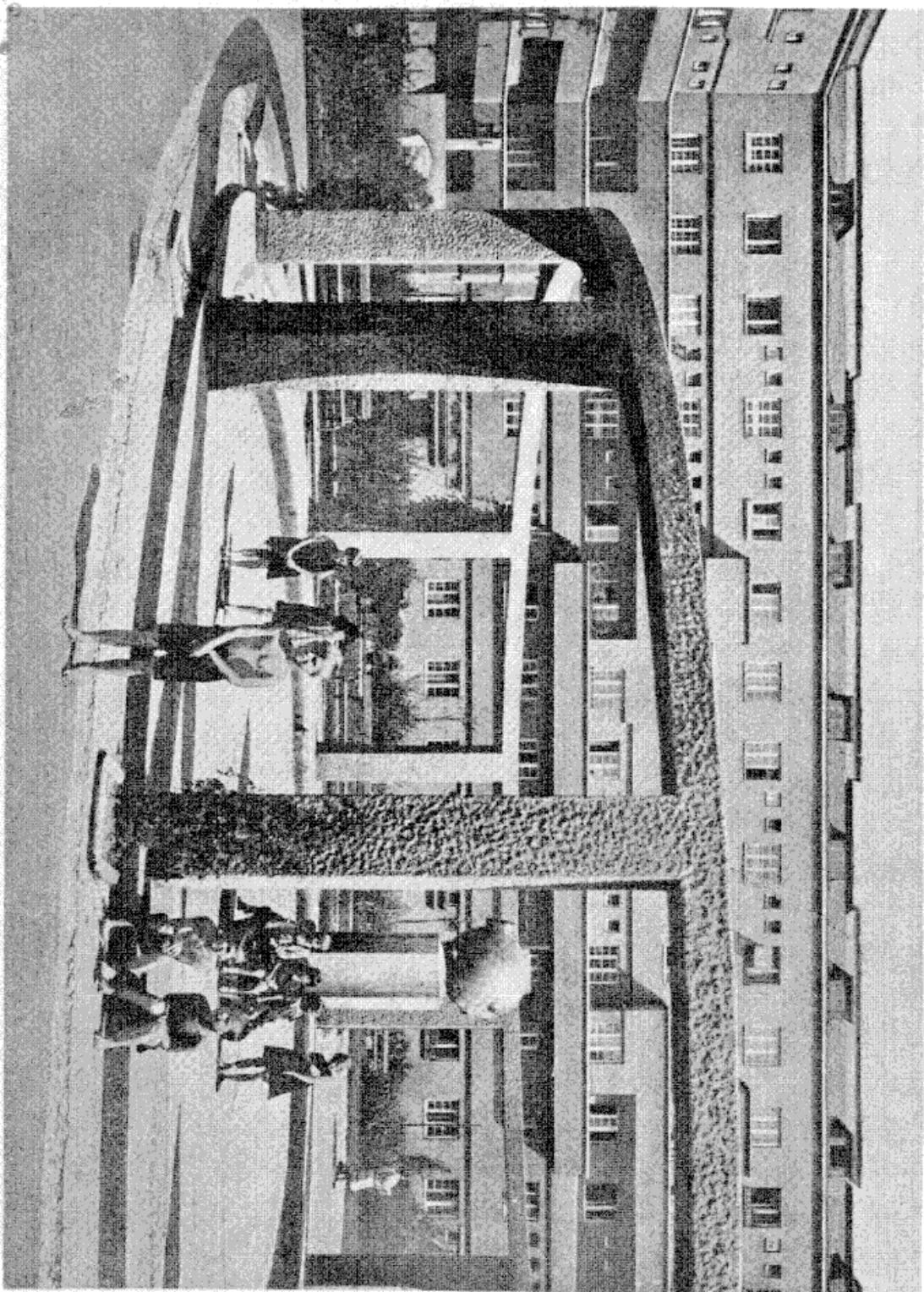
VERRERIE FINE
composée par OSWALDT,
exécutées par J. & L. LOBMEYR.

(Exposition «Europäisches Kunstgewerbe», Leipzig, 1927.)



AUTRICHE.

PL. LXVII.

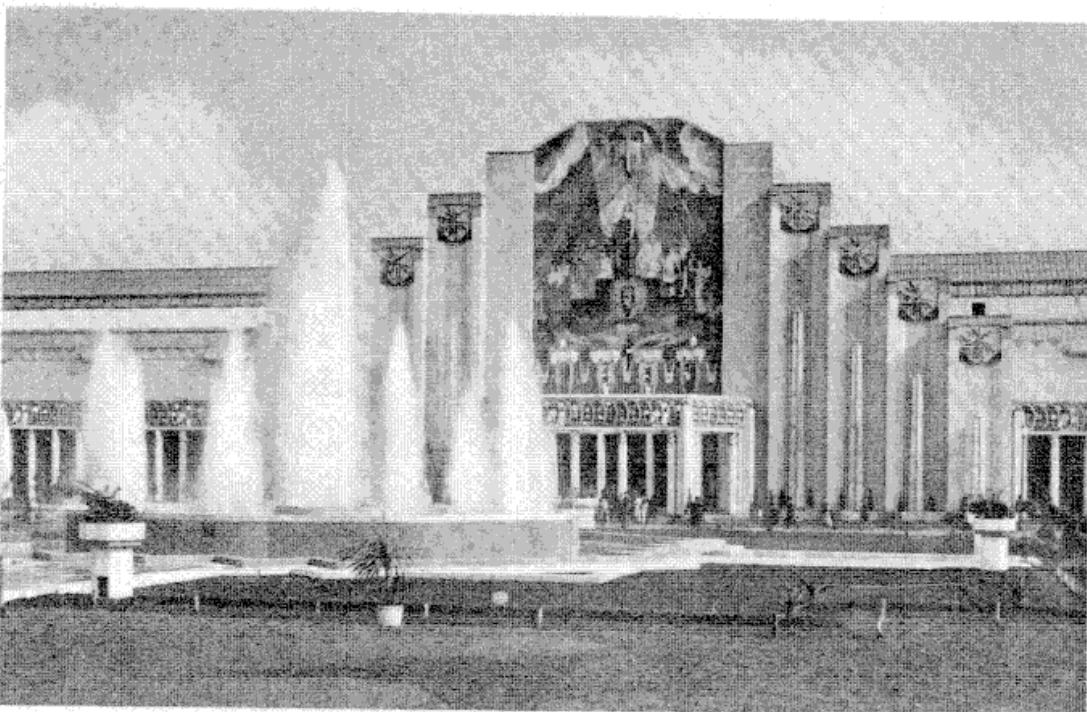


Extr. de la Construction moderne,
1931,

GROUPE ^{de} BEBELHOF^b
des HABITATIONS *À BON MARCHÉ*
DE LA VILLE DE VIENNE.

BELGIQUE.

PL. LXVIII.



EXPOSITION DE LIÈGE
(1930).

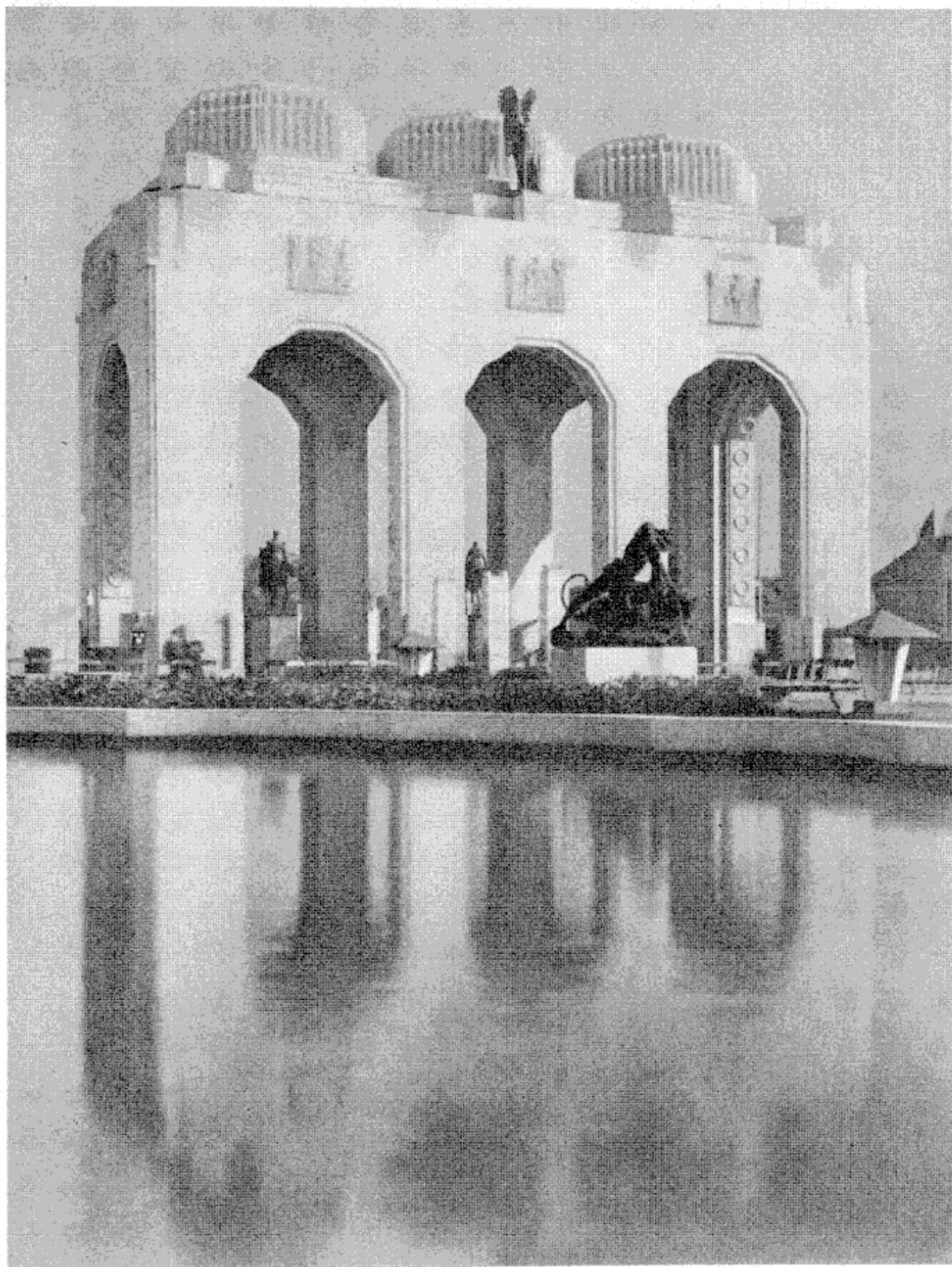
PALAIS DE L'ÉLECTRICITÉ
par L. PÉE.

PALAIS DE LA CHIMIE
par FANIEL.



BELGIQUE.

PL. LXIX.



EXPOSITION D'ANVERS
(1930).

ARCADE DU CENTENAIRE
par SMOLDEREN.



BELGIQUE.

PL. LXX.



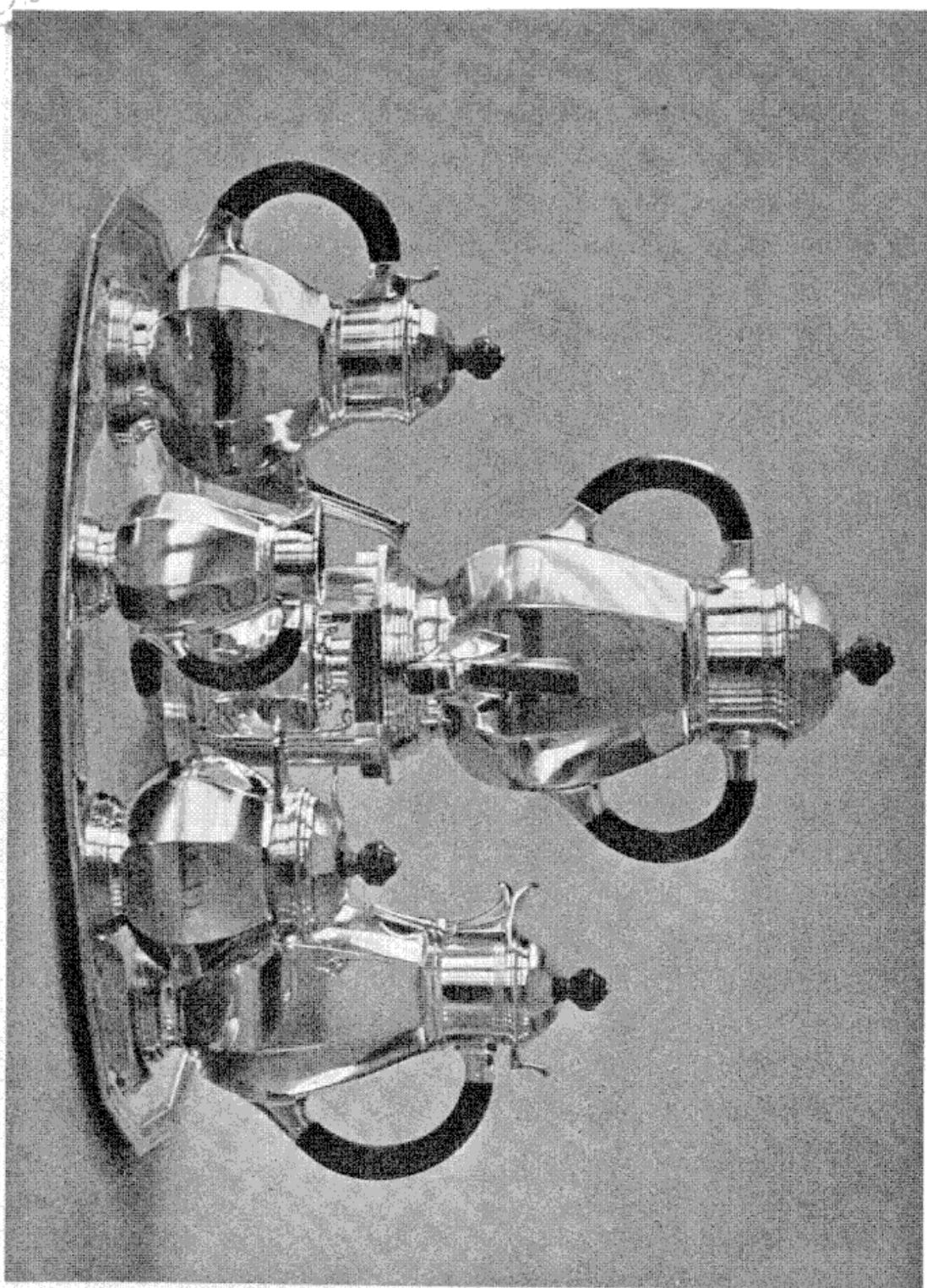
EXPOSITION D'ANVERS
(1930).

PAVILLON DES ARTS DÉCORATIFS
par STYNEN.



BELGIQUE,

PL. LXXI.



5
M
W
O
L
F
E
R
S

SERVICE DE TABLE

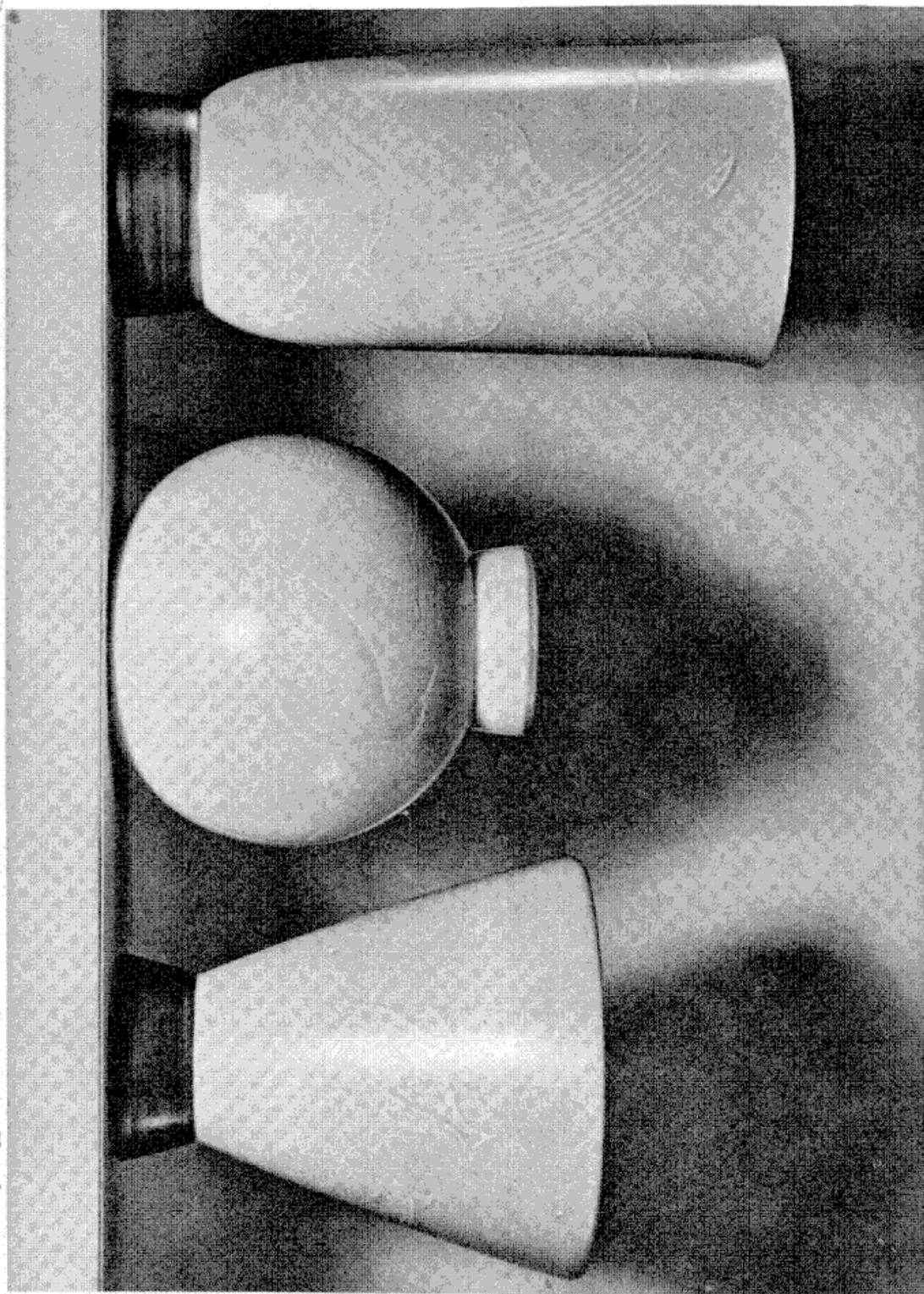
(argenterie)

par WOLFFS Frères,
(Exposition «Europäisches Kunstgewerbe», Leipzig, 1927.)

Extr. de *Europäisches Kunstgewerbe*,
A. SEEMANN éd.

DANEMARK.

Pl. LXXII.



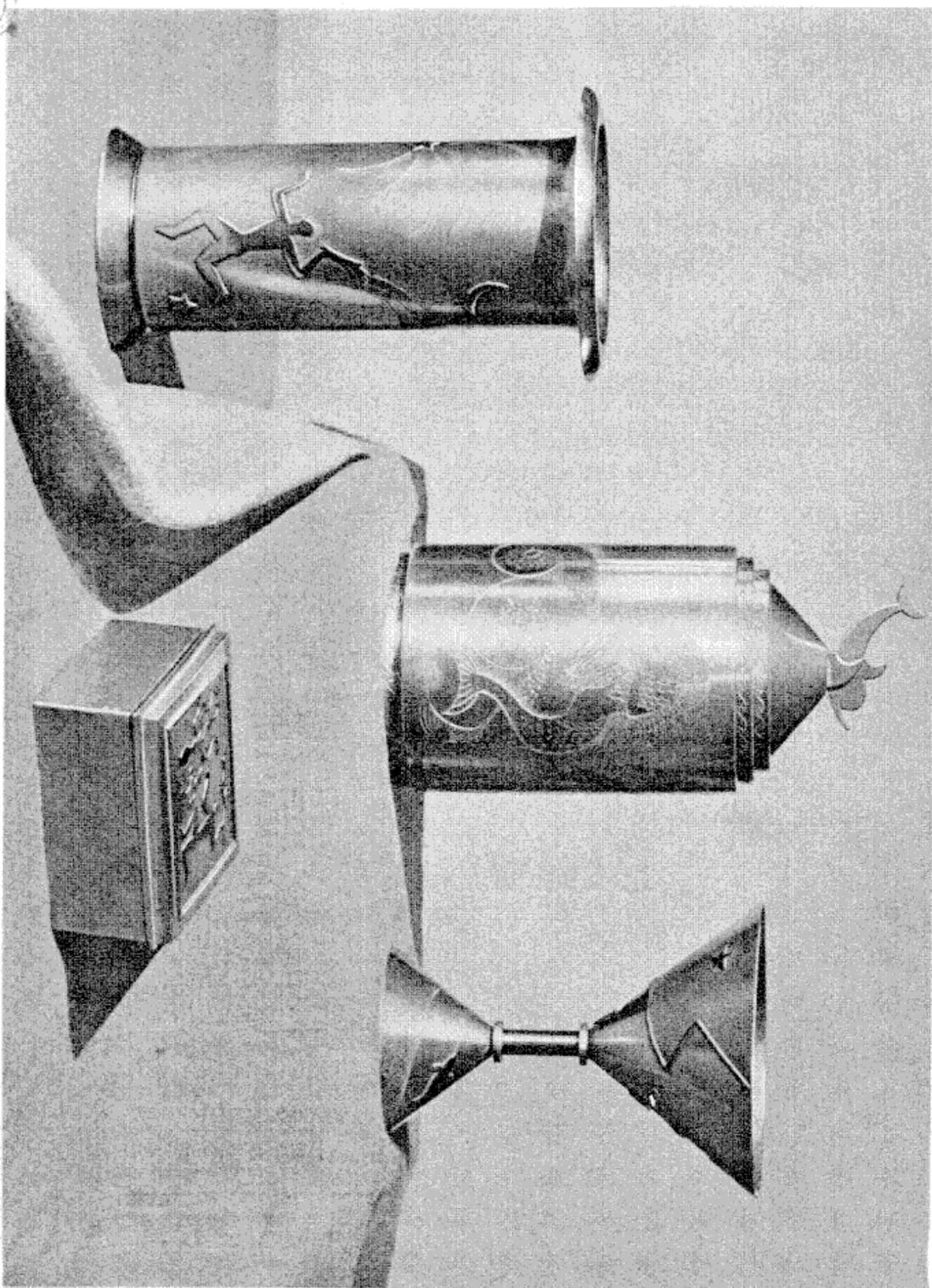
VASES
(émail mat, teinte ivoire, filés à l'oxyde de fer)
composés par Ebe SADOLIN,
exécutés par BING & GRÖNDHAL,
(1929).

Phot. JONAS.



« MOISE ET LE SERPENT »
grès rouge
composé par Jais NIELSEN,
exécuté par la MANUFACTURE ROYALE DE PORCELAINES
DE COPENHAGUE
(1928).



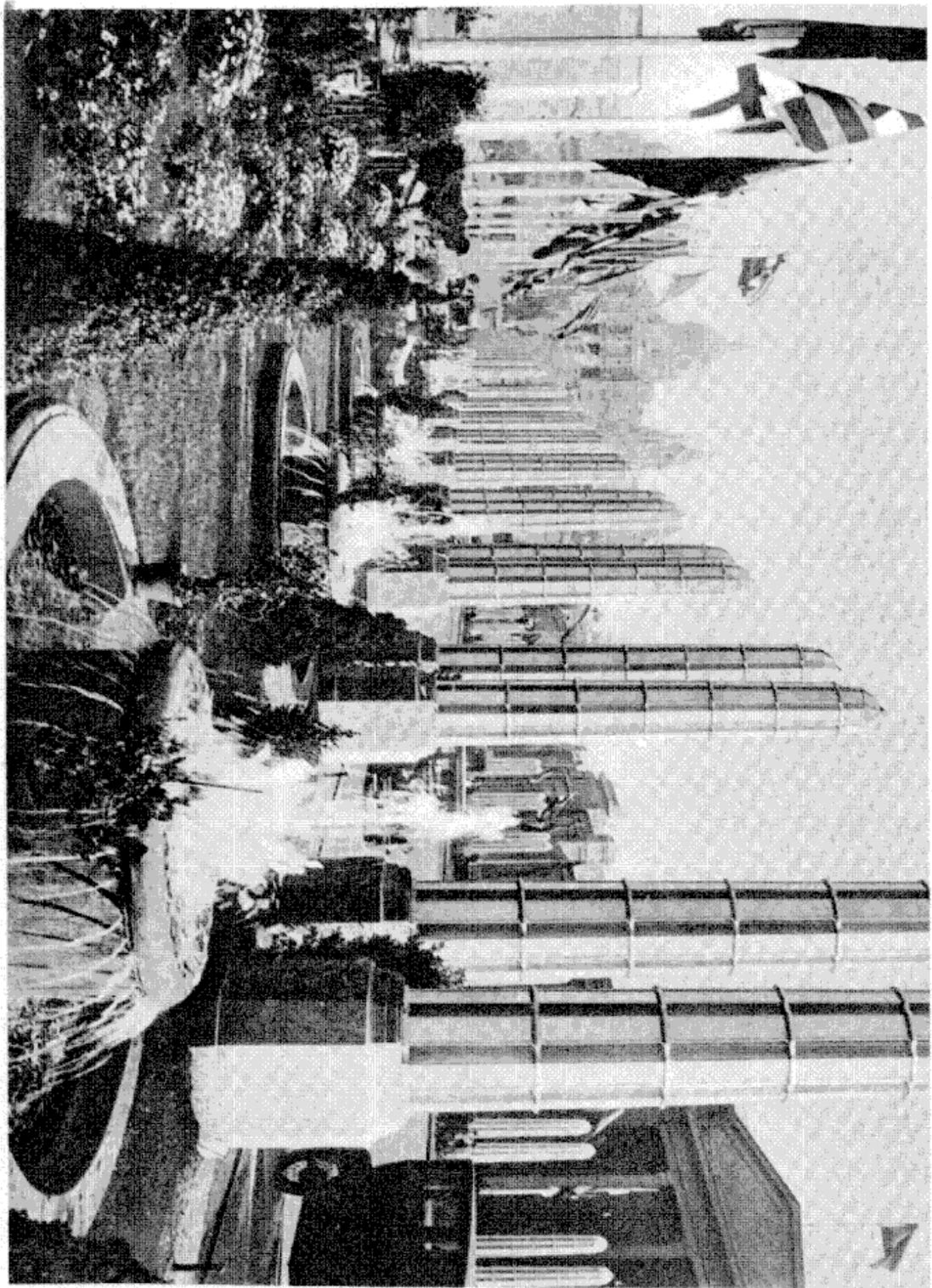


Extr. de *Europzäisches Kunstgewerbe*
A. SEEMANN éd.



ÉTAINS

composés par Ebbe SADOLIN,
exécutés par Henning WOLFHAGEN,
(*Exposition à Europzäisches Kunstgewerbe*, Leipzig, 1927.)



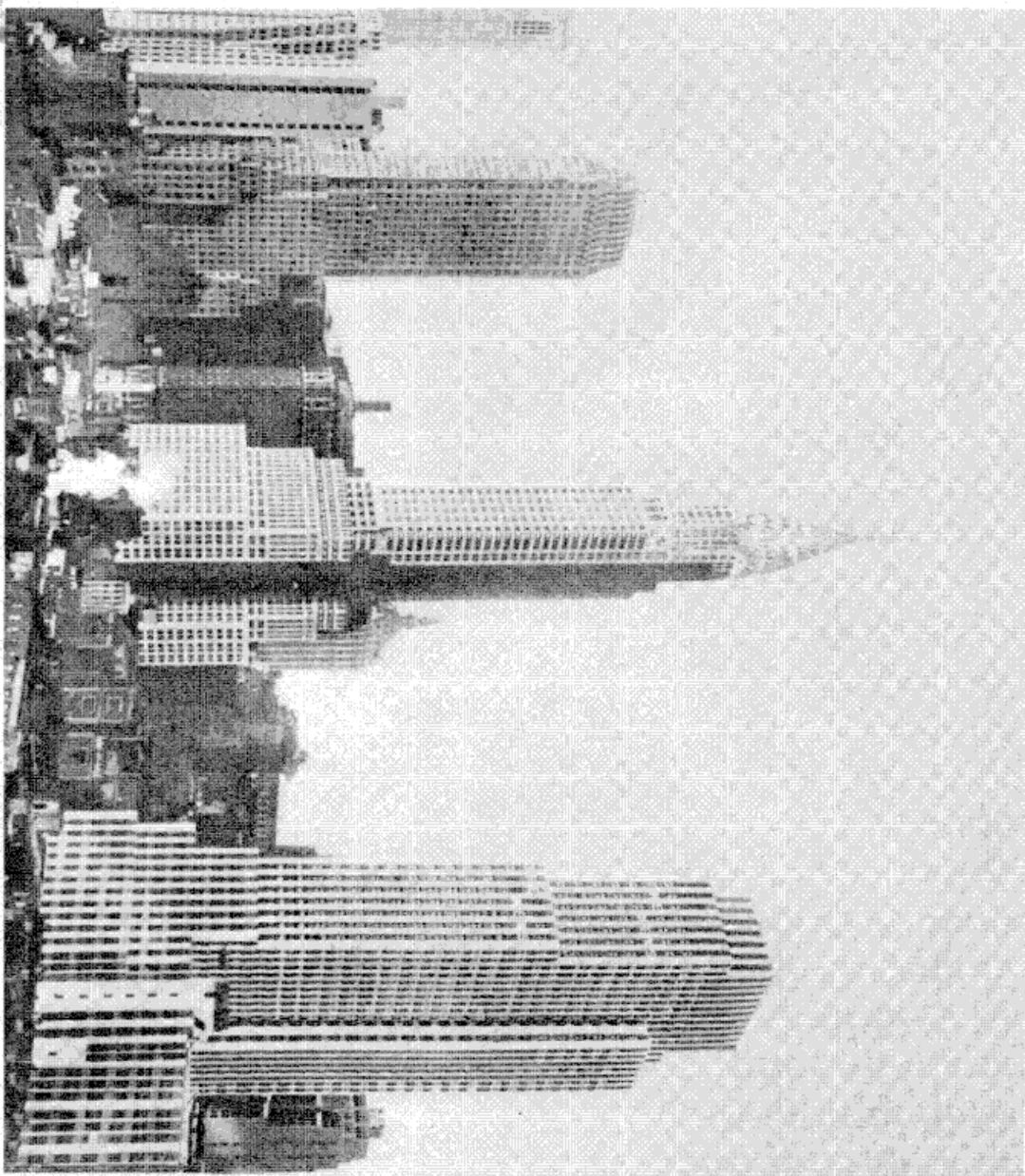
EXPOSITION DE BARCELONE
(1929).

Phot. A. RIVIER,
L'Illustration éd.

AVENUE MARIE-CHRISTINE.
Au fond, PALAIS NATIONAL.
A droite, PALAIS DU TRAVAIL.

ÉTATS-UNIS.

PL. LXXVI.



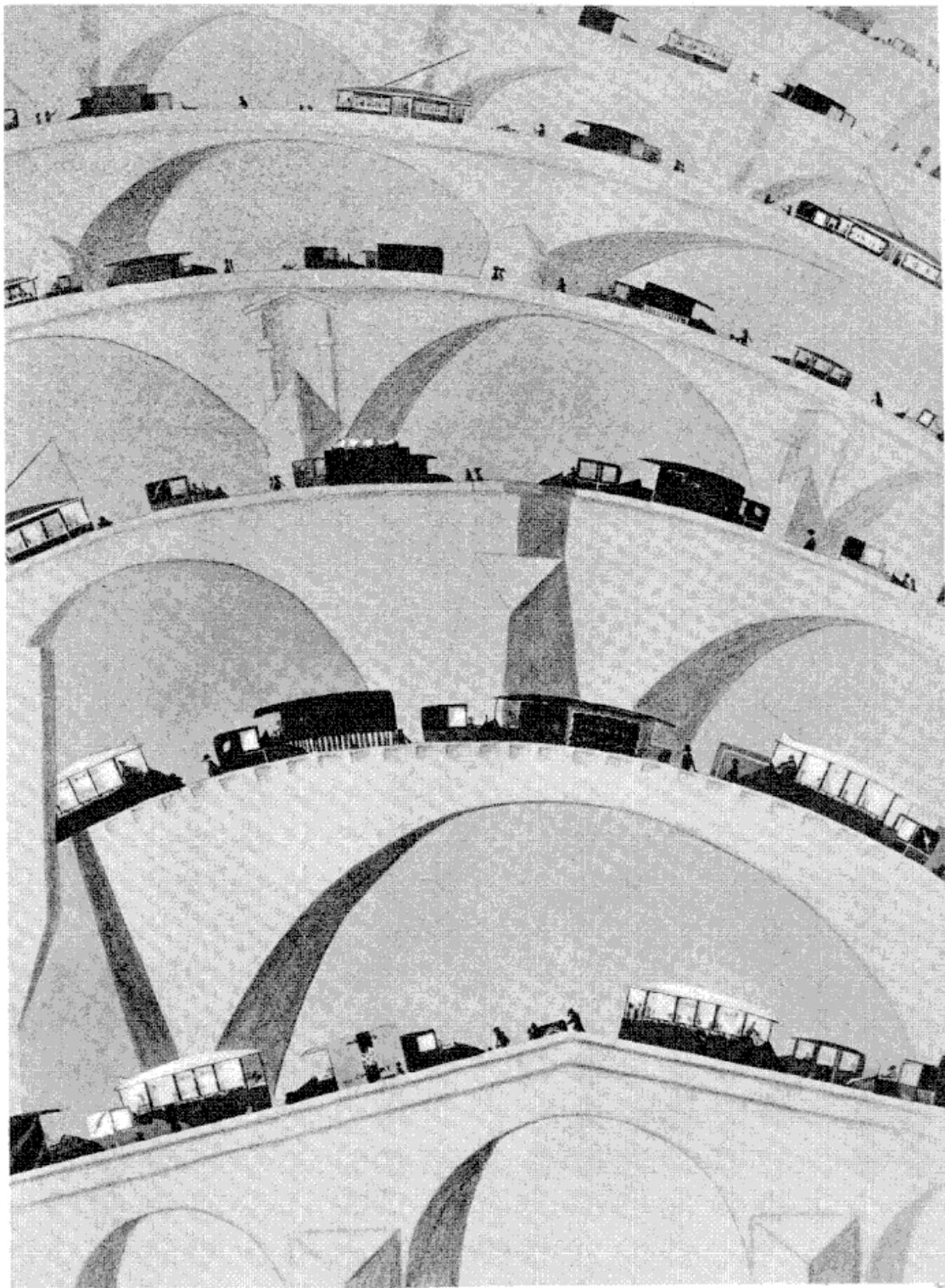
CHRYSLER BUILDING A NEW-YORK.

Phot. KEYSTONE

À gauche, CHANNIN BUILDING.
À droite, NEW YORK DAILY NEWS.

ÉTATS-UNIS.

PL. LXXVII.



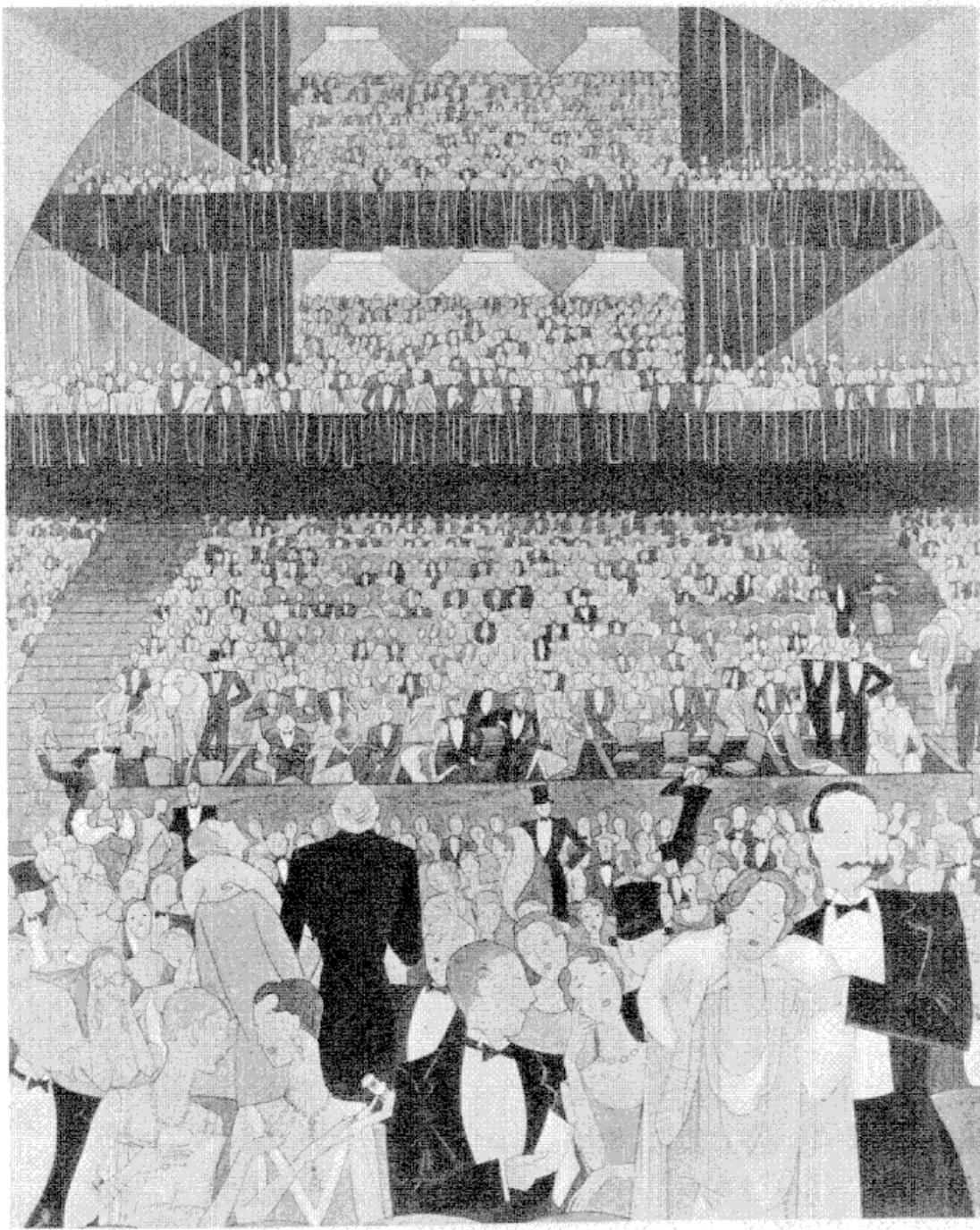
« PONTS DE PARIS »

composition d'élève aux « PARIS ATELIERS »
de la NEW YORK SCHOOL OF FINE AND APPLIED ART.



ÉTATS-UNIS.

PL. LXXVIII.

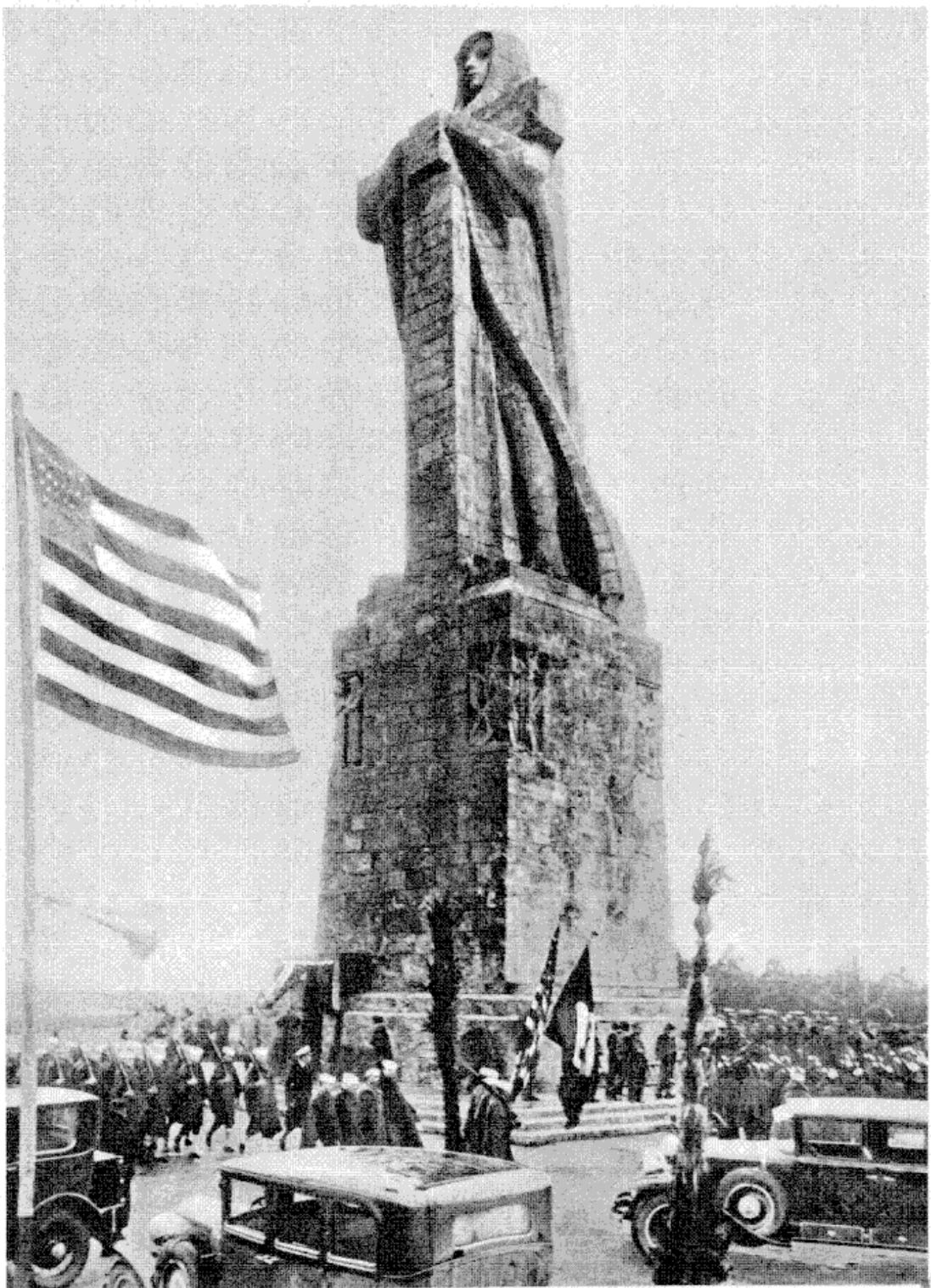


«SALLE PLEYEL»
composition d'élève aux «PARIS ATELIERS»
de la NEW YORK SCHOOL OF FINE AND APPLIED ART.



ÉTATS-UNIS.

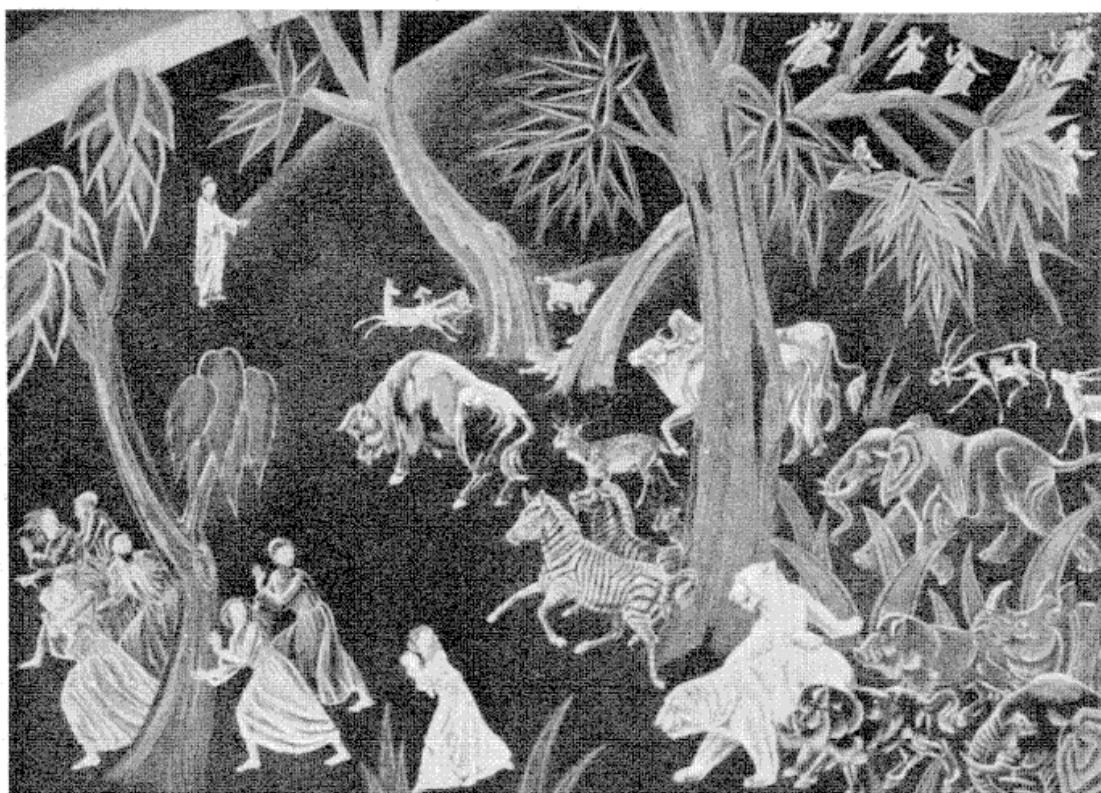
PL. LXXIX.



Phot. Wide World.

MONUMENT A CHRISTOPHE COLOMB
à PALOS (ESPAGNE)
par Mrs Harry PAYNE WHITNEY.





Extr. de *Europäisches Kunstgewerbe*,
A. SEEMAN éd.



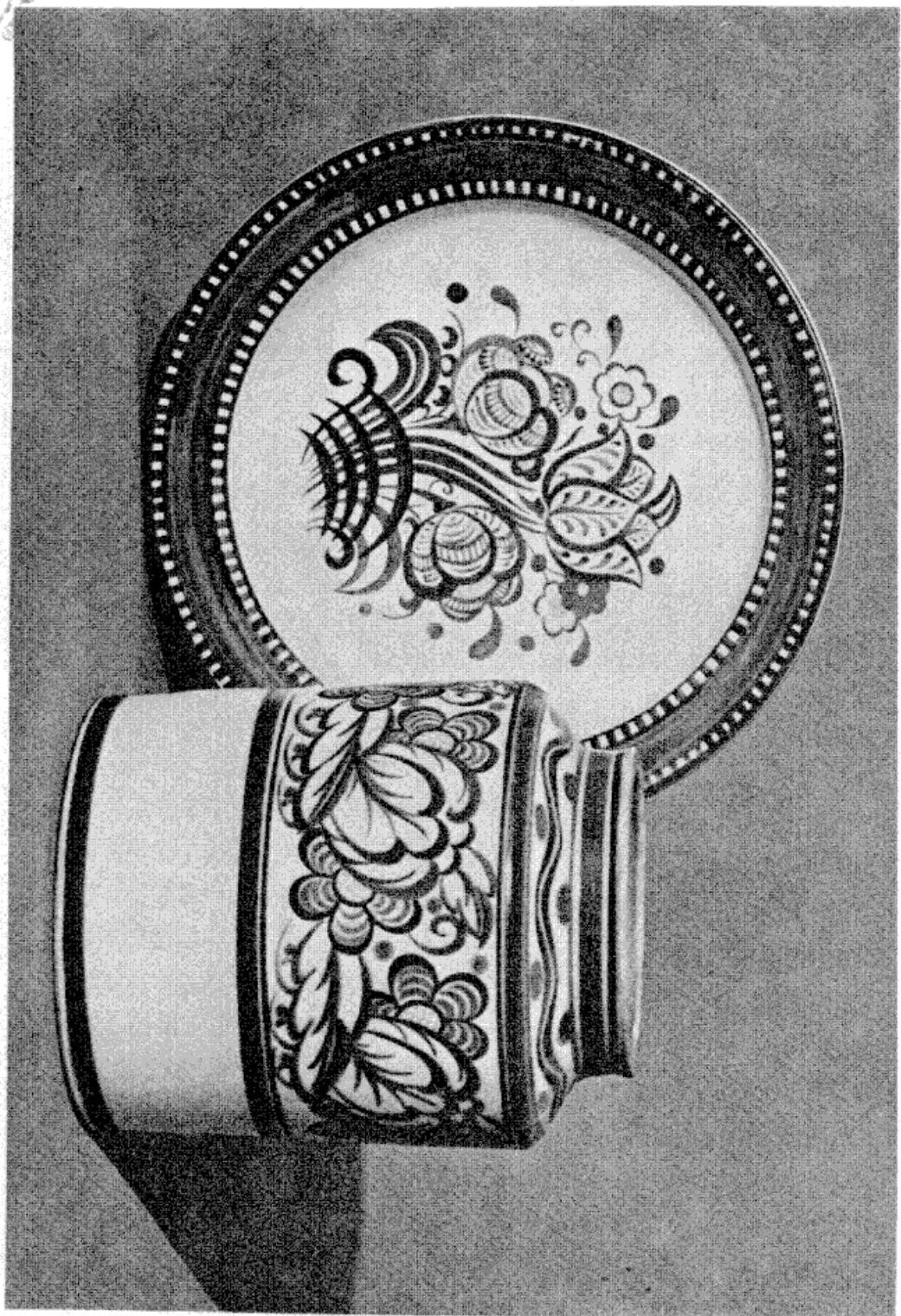
PANNEAU DE LAQUE
par Reco CAPEY.

CARREAUX DE FAÏENCE
par Duncan GRANT.

(Exposition «Europäisches Kunstgewerbe», Leipzig, 1927.)

GRANDE-BRETAGNE.

PL. LXXXI.



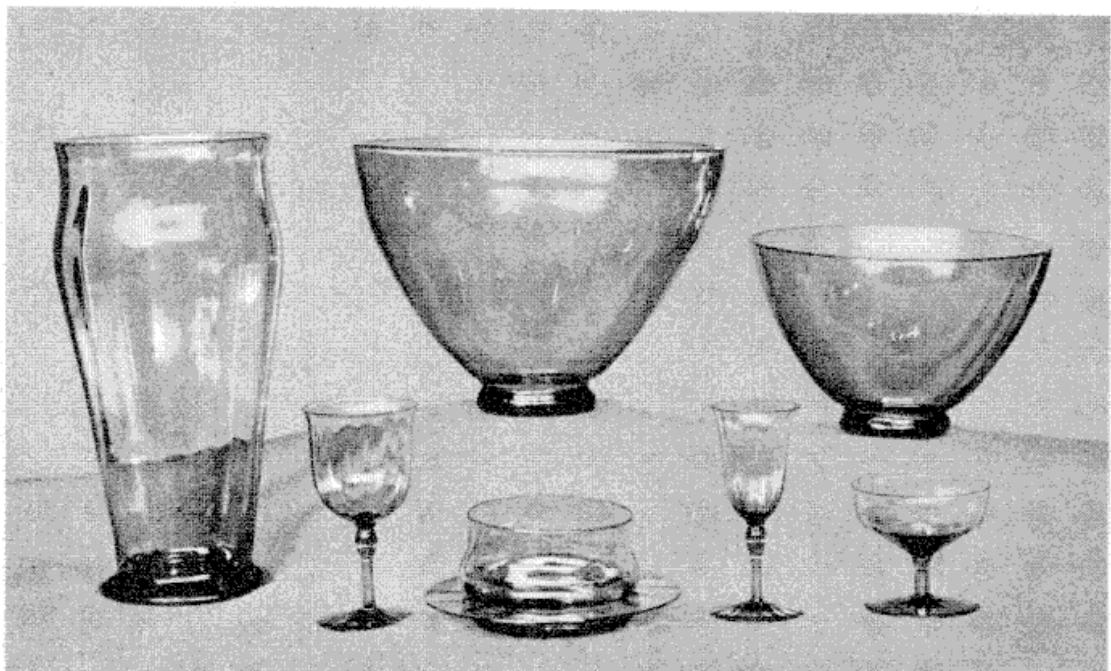
Extr. de *Europäischer Kunstgewerbe*,
A. SEEMANN éd.

FAIENCES
par CARTER, STABLER & ADAMS,
(Exposition «Europäisches Kunstgewerbe», Leipzig, 1927.)



GRANDE-BRETAGNE.

PL. LXXXII.



Extr. de *Europäisches Kunstgewerbe*
A. SEEMAN éd.

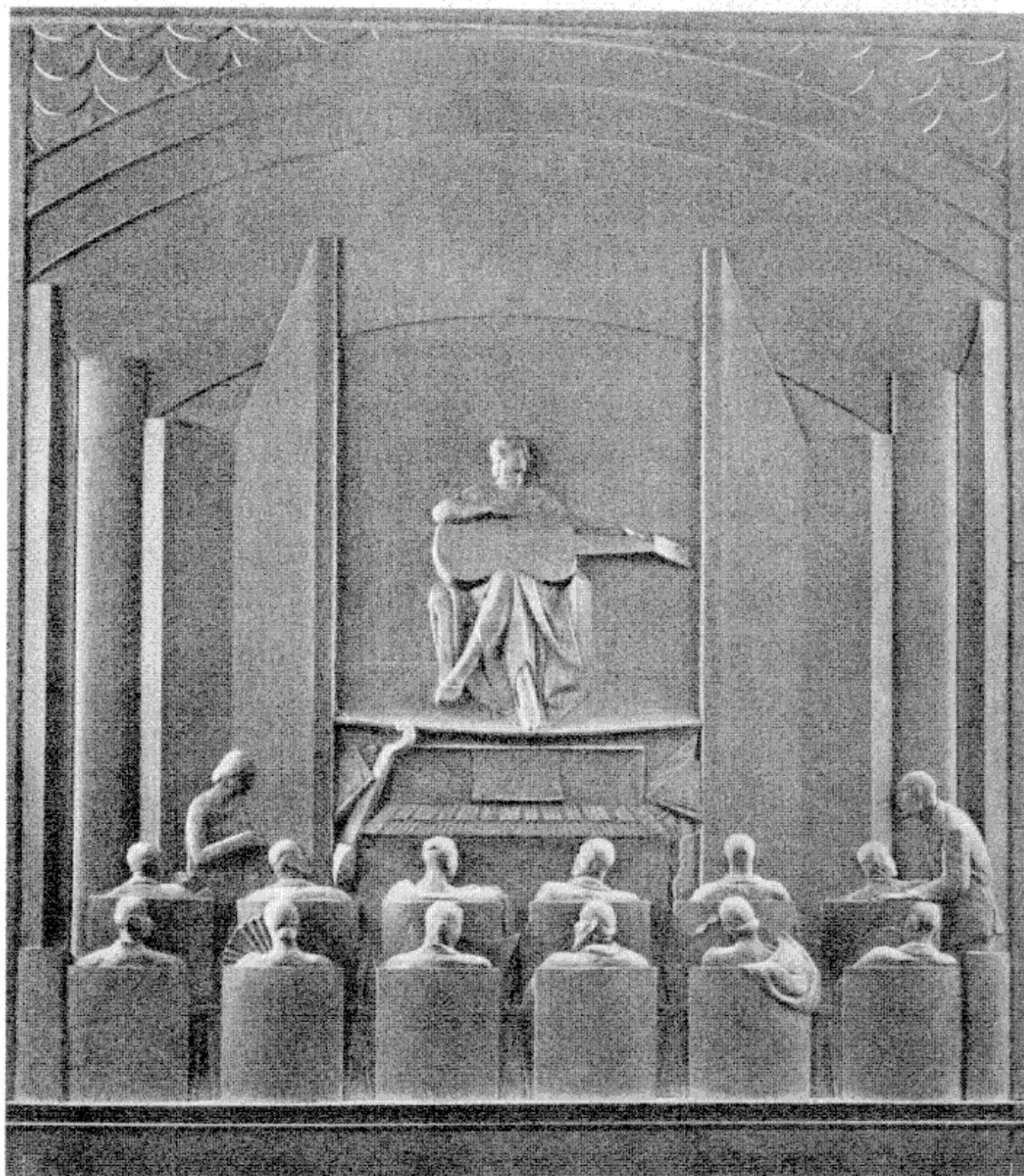
VERRERIE,
par J. POWELL & SONS.

ARGENTERIE,
par ELKINGTON & C°.

(Exposition «Europäisches Kunstgewerbe», Leipzig, 1927.)

ITALIE.

PL. LXXXIII.

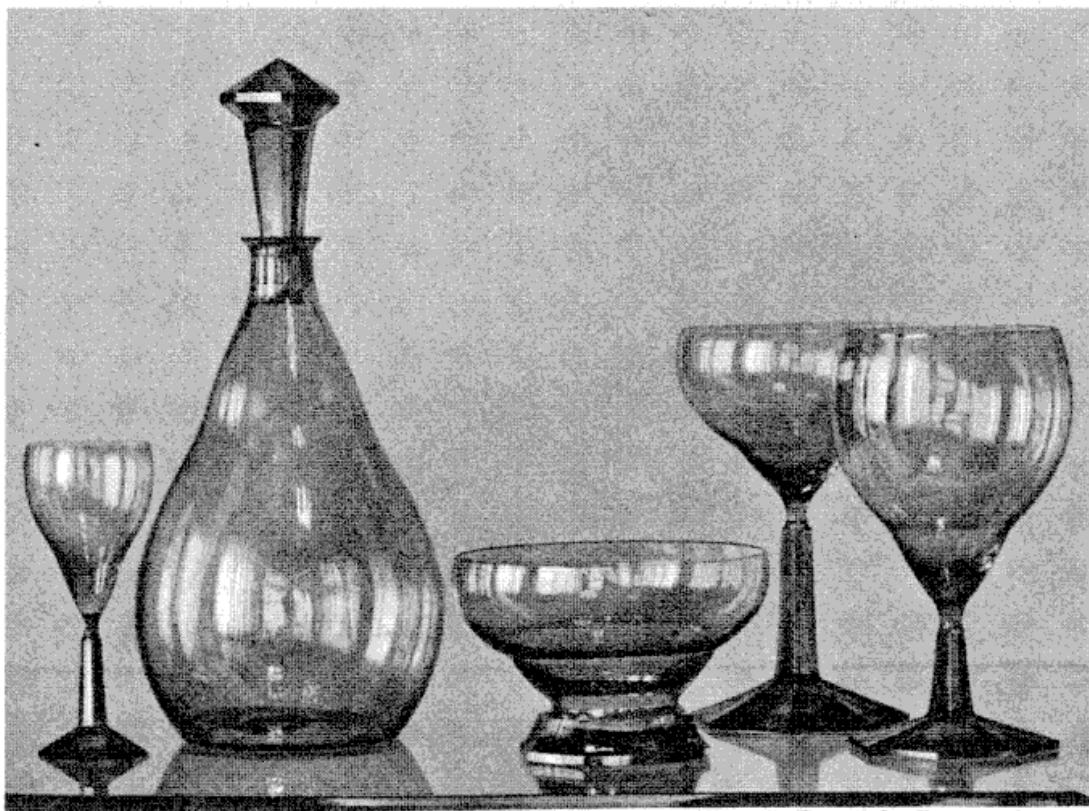
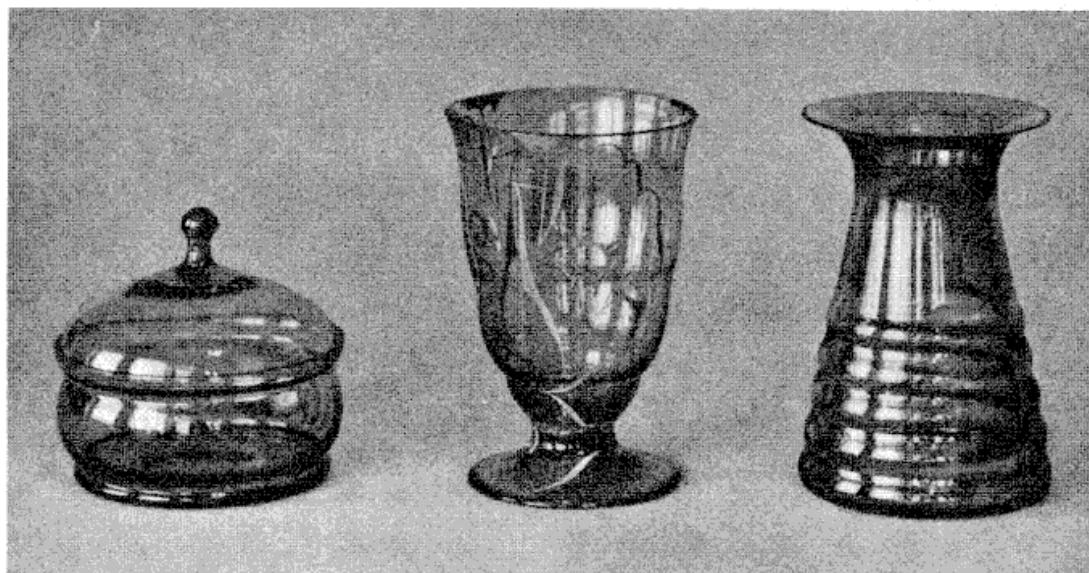


Phot. VASARI,
Construction moderne éd.,
1931.

PANNEAU EN STUCCO ROMANO
par BIAGINI
au CINÉMA-THEÂTRE BARBERINI,
P. PIACENTINI architecte.

PAYS-BAS.

PL. LXXXIV:



Extr. de *Europäisches Kunstgewerbe*,
A. SEEMANN éd.

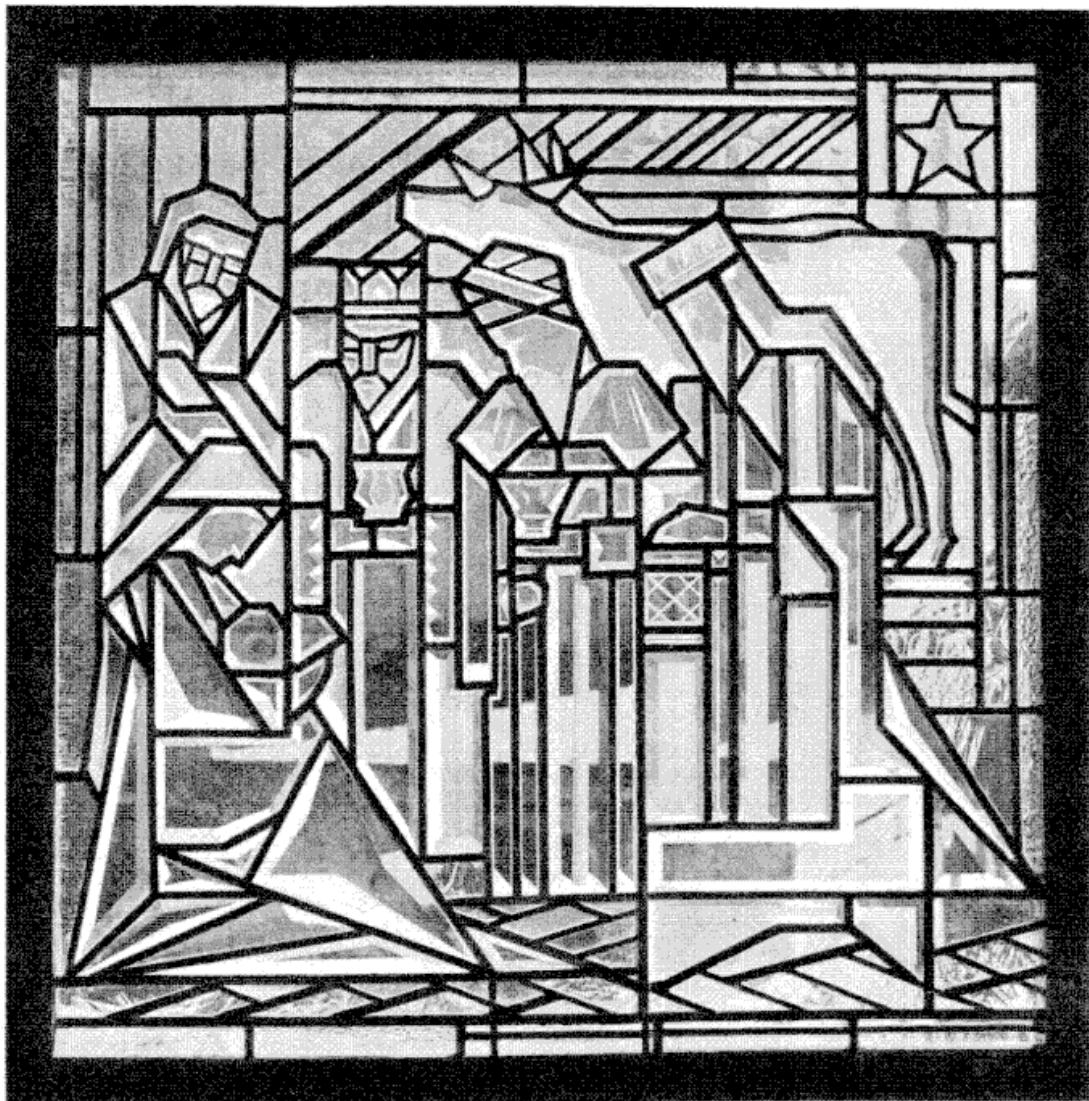


VERRERIES

composées par Jaap GIDDING & A. D. COPPIER,
exécutées par la MANUFACTURE DE LEERDAM.
(Exposition «Europäisches Kunstgewerbe», Leipzig, 1927.)

PAYS-BAS.

PL. LXXXV.



Extr. de *Europäisches Kunstgewerbe*,
A. SEEMANN éd.



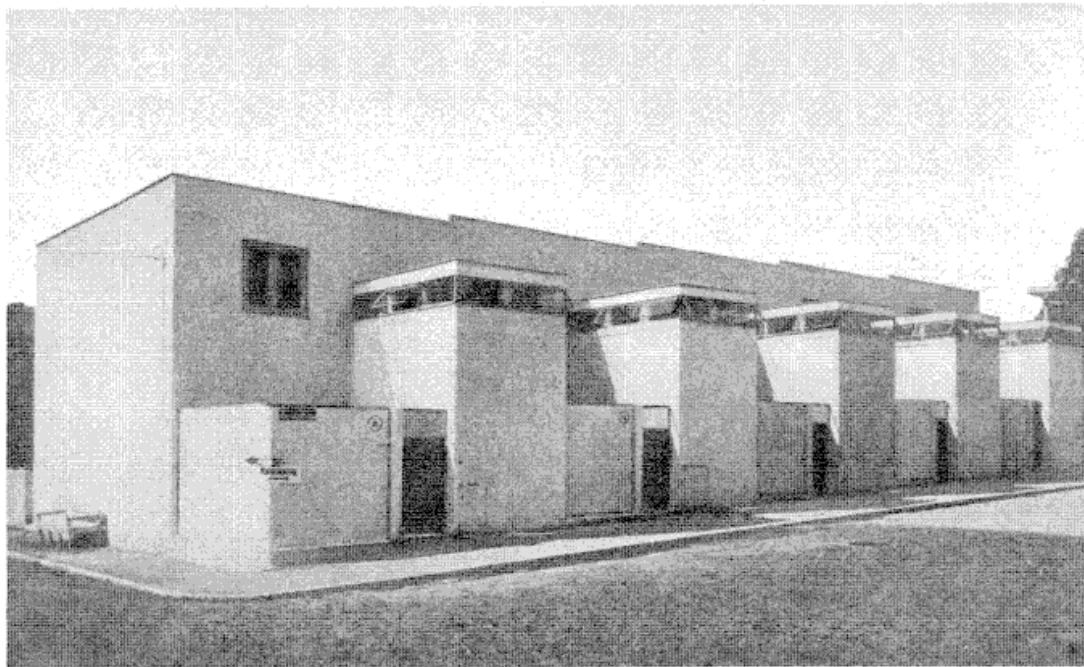
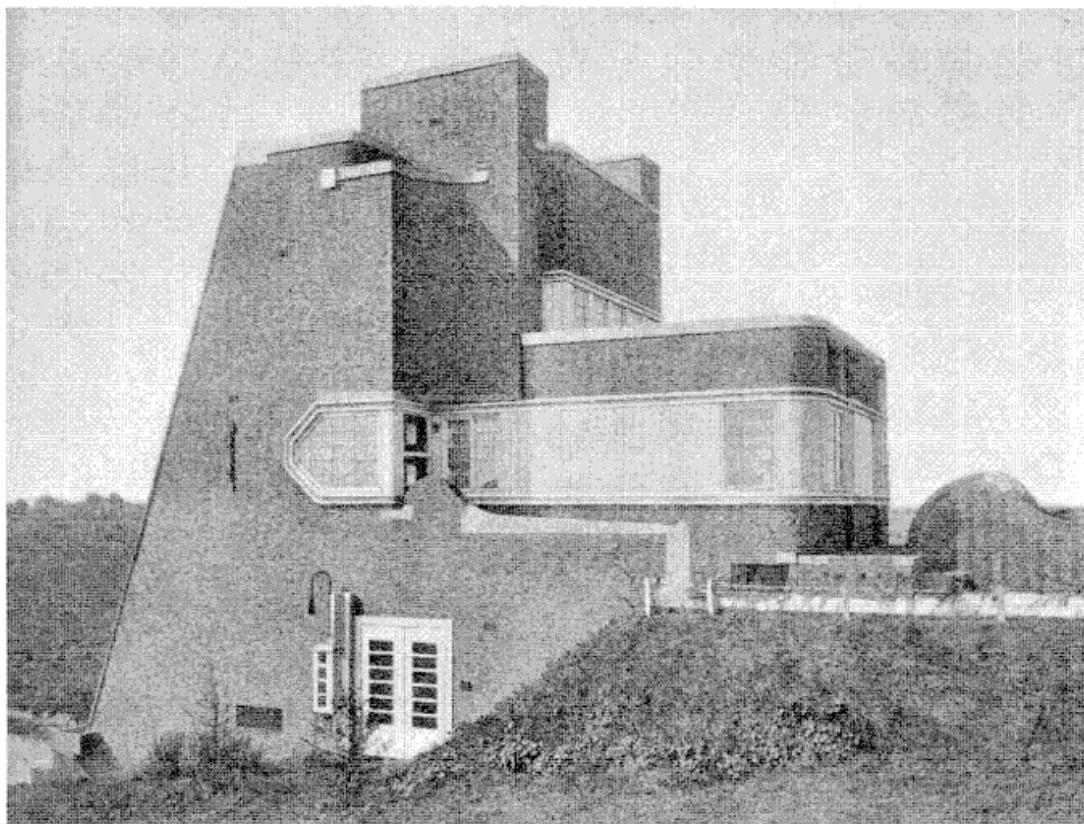
«LA NATIVITÉ»
(verre taillé)

par Toon BERG.

(Exposition «Europäisches Kunstgewerbe», Leipzig, 1927.)

PAYS-BAS.

PL. LXXXVI.



Extr. de la Construction moderne,
1928.

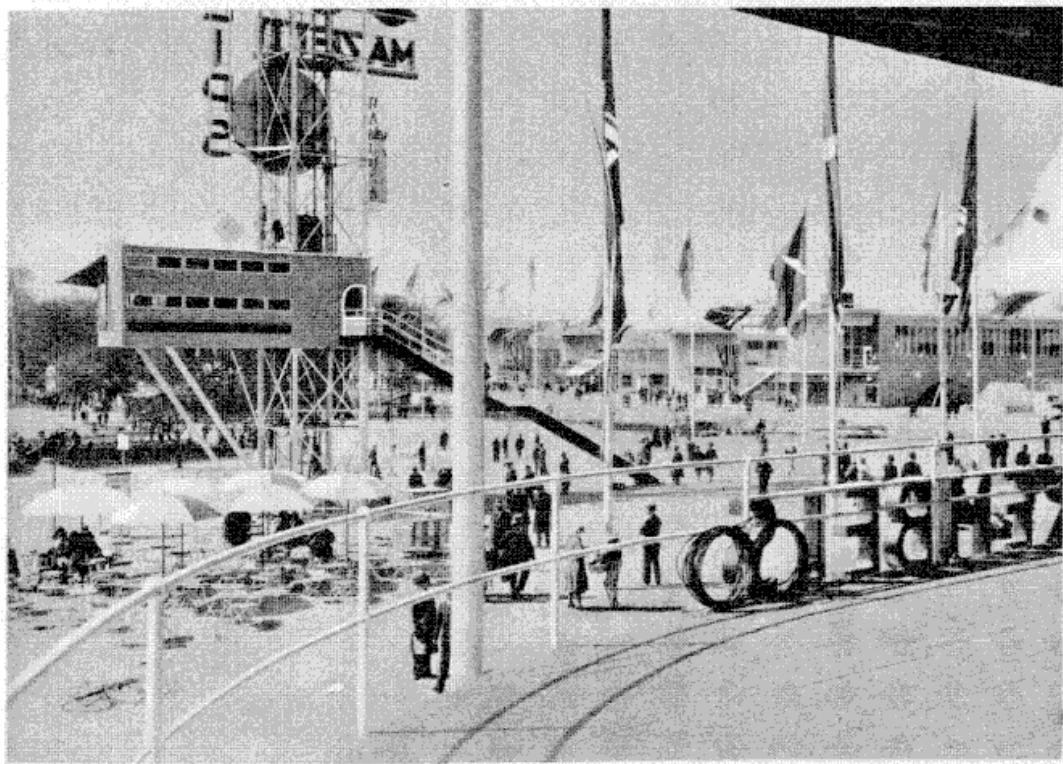
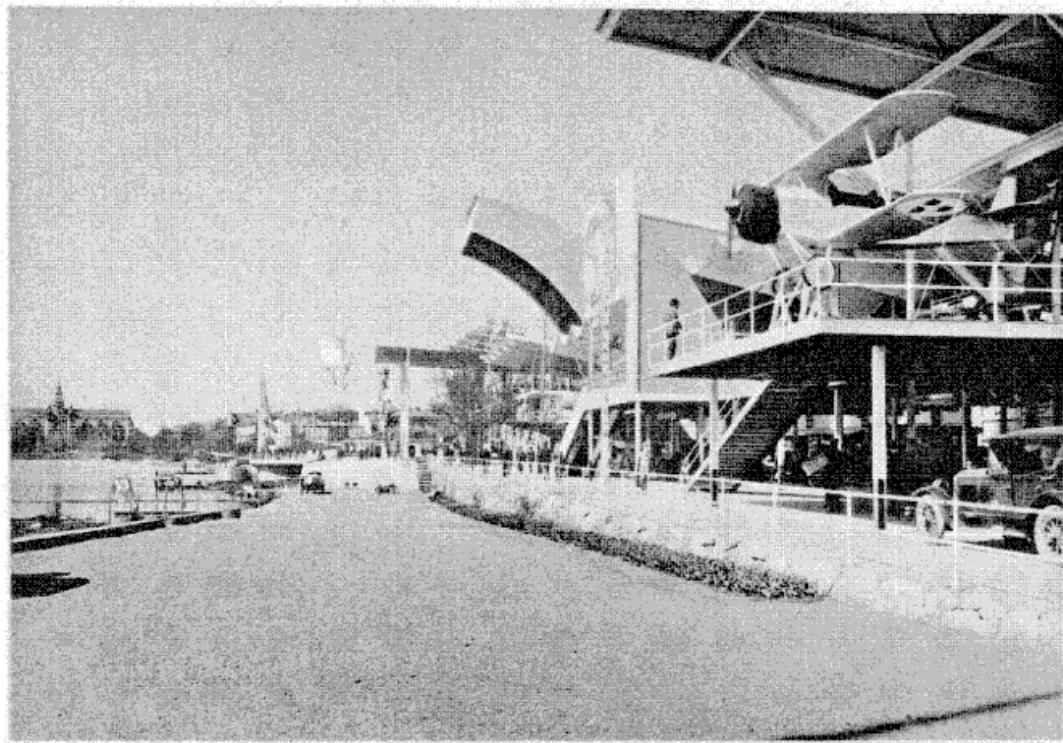


BÂTIMENT DE SERVICE DANS UN POLDER
par les TRAVAUX PUBLICS D'AMSTERDAM.

MAISONS CONSTRUITES EN SÉRIE
par OUD
(1927).

SUEDE.

PL. LXXXVII.



Phot. Nord-Sud.

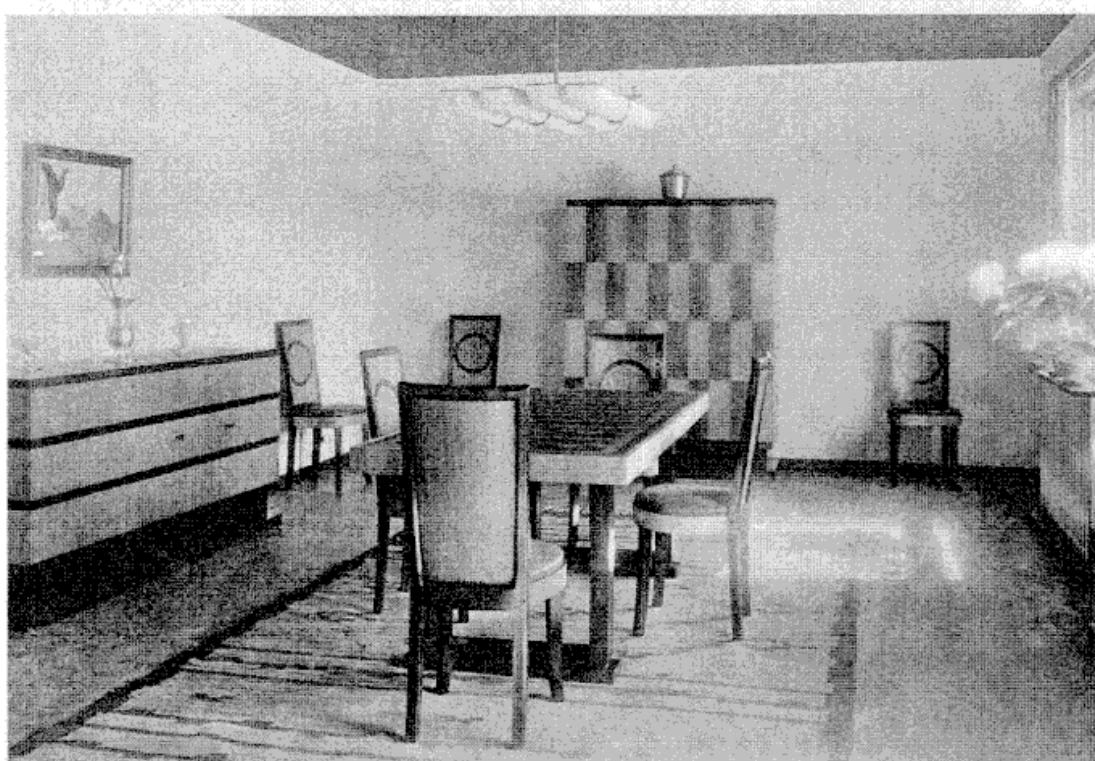
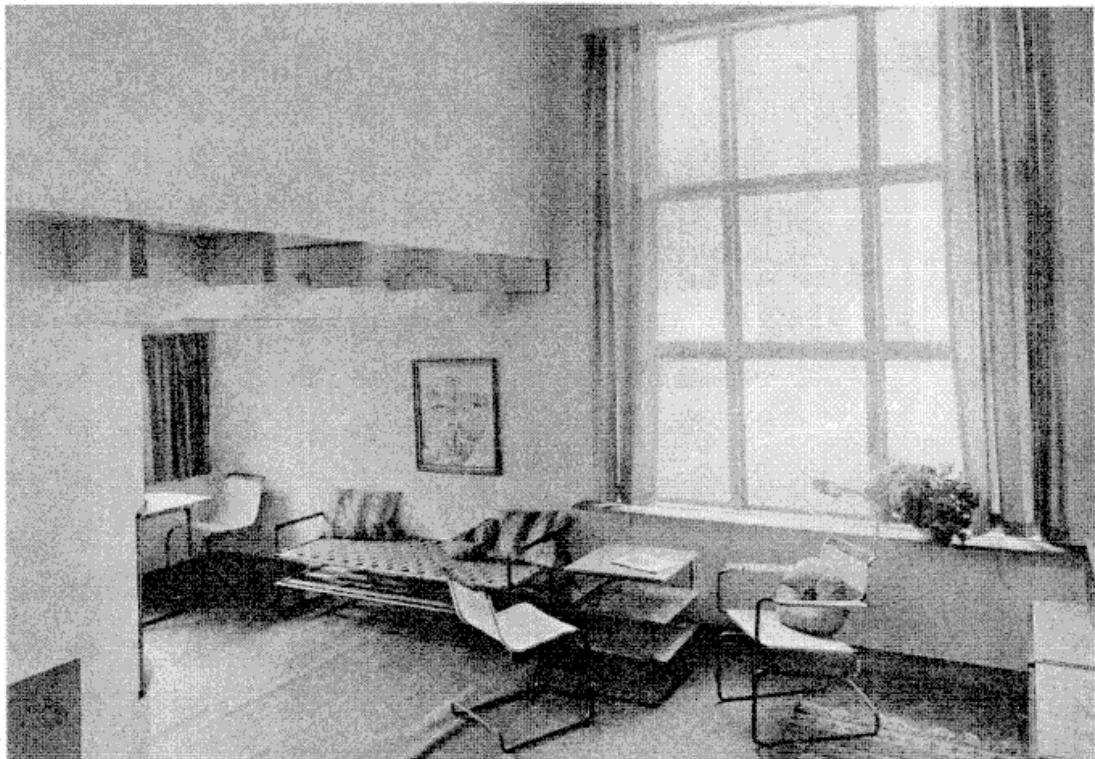
EXPOSITION DE STOCKHOLM
(1930).

LE CORSO.

VUE D'ENSEMBLE, LA TOUR PUBLICITAIRE.

SUÈDE.

Pl. LXXXVIII.



Phot. Nord-Sud.

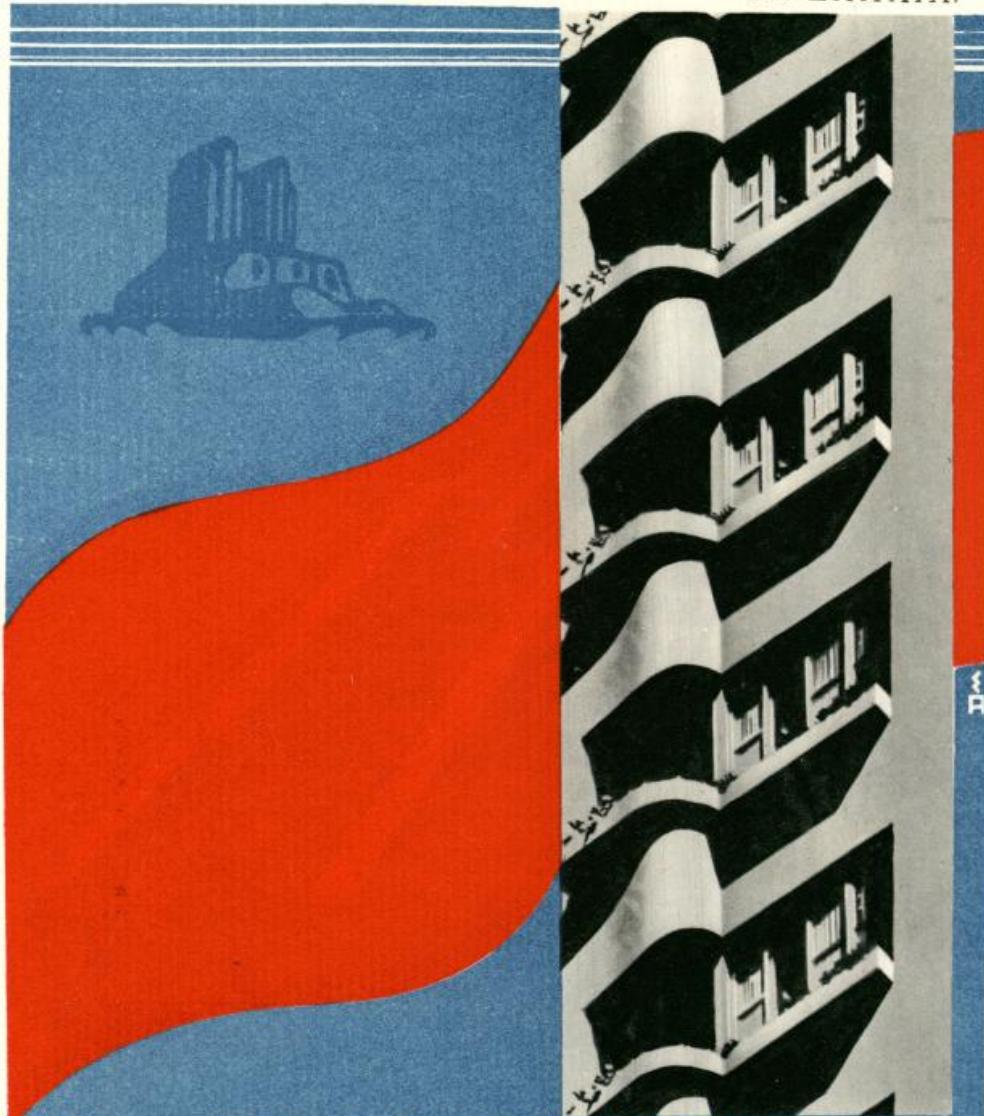
SALON D'UNE VILLA
par Karl HÖRVIK.

SALLE A MANGER D'UNE VILLA
par C. BERGSTEN.

EXPOSITION DE STOCKHOLM, 1930.

SUISSE.

PL. LXXXIX.



LES MAITRES DE L'ARCHITECTURE
MEISTER DER BAUKUNST
MAESTRI DELL'ARCHITETTURA
MASTERS OF ARCHITECTURE

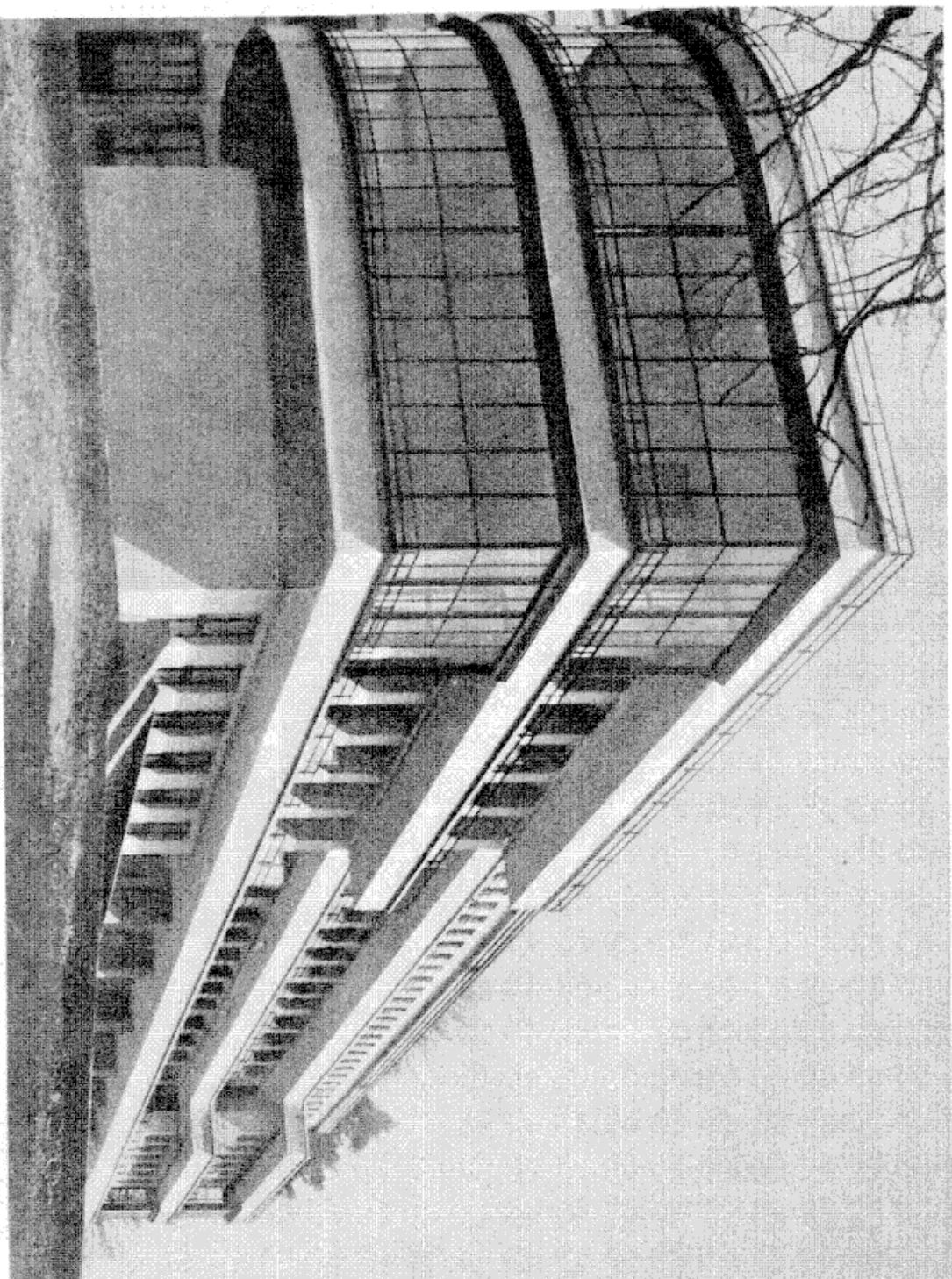


Phot. DESBOUTIN.

PROSPECTUS
pour la revue «LES MAITRES DE L'ARCHITECTURE».

SUISSE.

PL. XC.

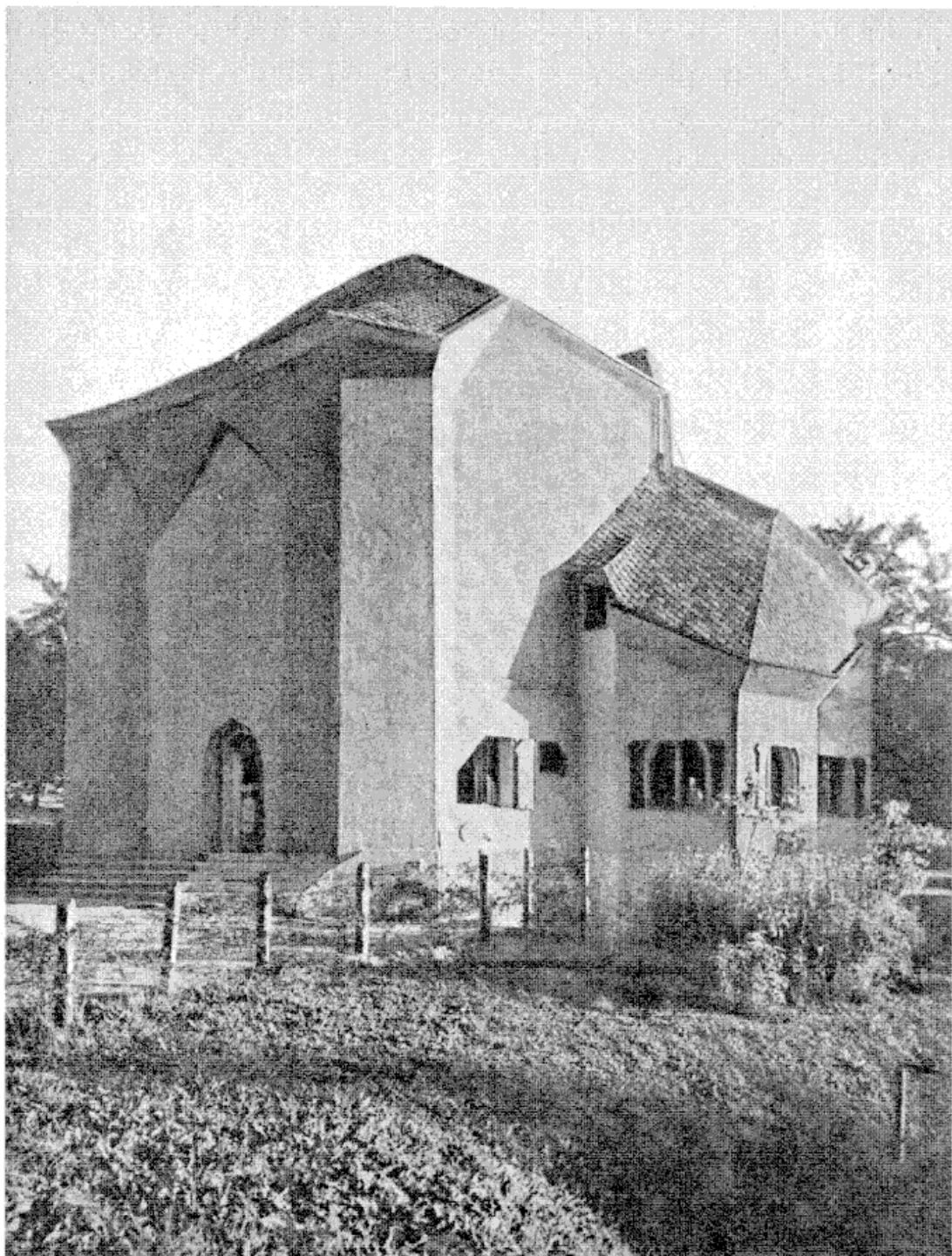


HÔPITAL LORY A BERNE
par GALVISBERG & BRECHBUHL.

Phot. HEINZ
Construction moderne éd.,
1931.

SUISSE.

PL. XCI.



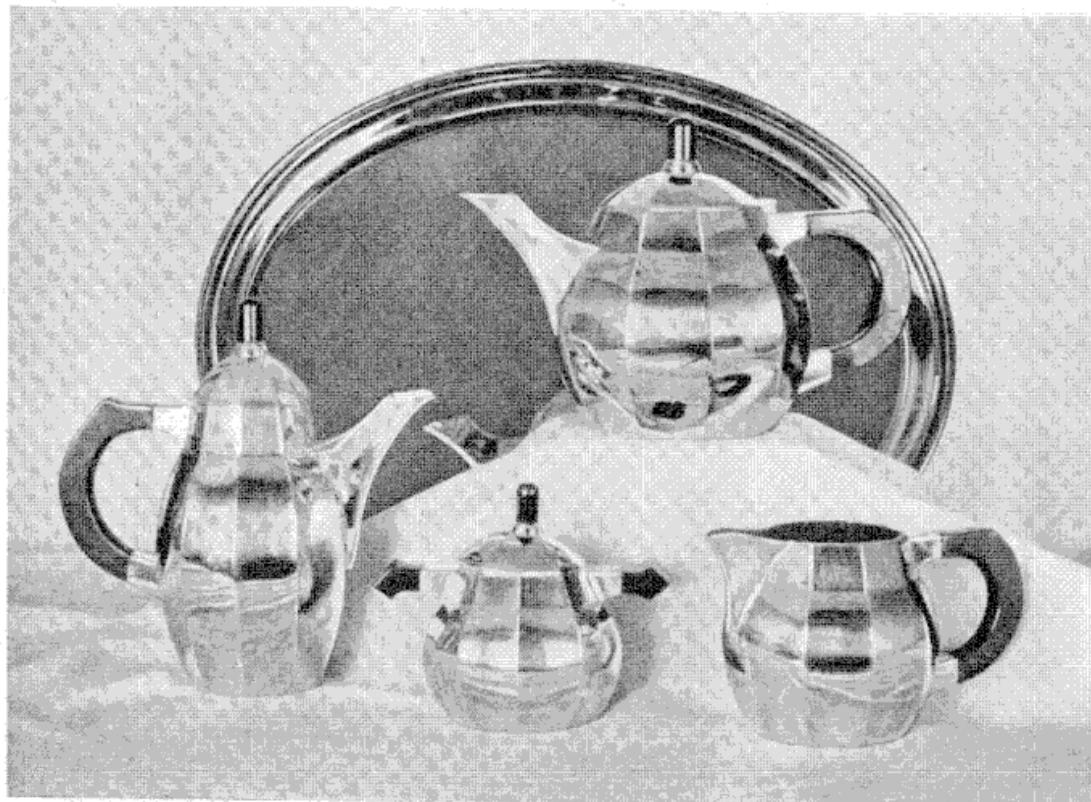
Ed. Construction moderne,
1928.



ATELIER DE SCULPTEUR ET HABITATION
A DORNACH
par R. STEINER.

TCHÉCOSLOVAQUIE.

Pl. XCII.



Extr. de *Europäisches Kunstgewerbe*,
A. SEEMANN éd.



ARGENTERIE
par SANDRIK.

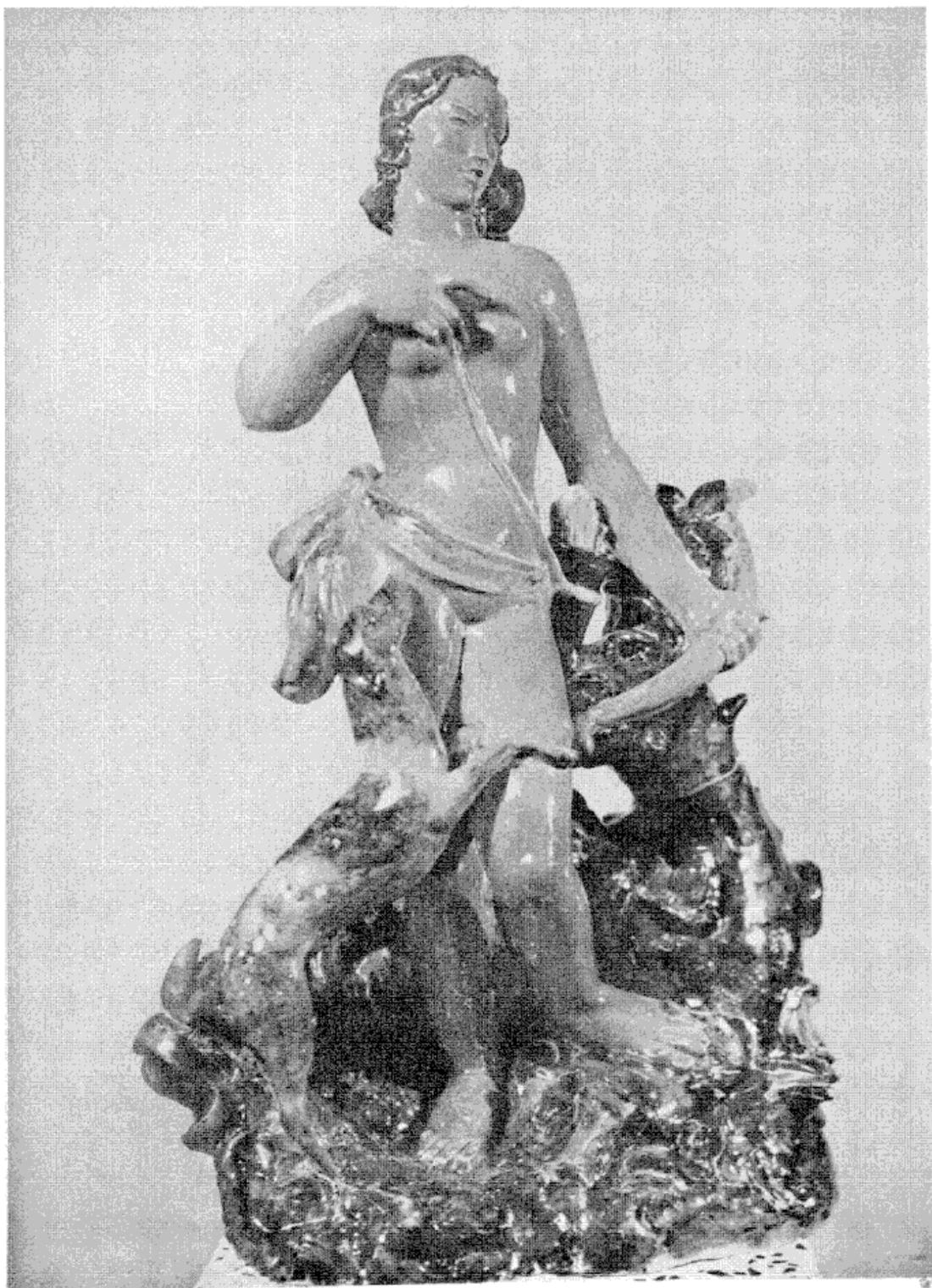
COUPES

(verre taillé)

composées par S. RATH & J. HOŘÍČ,

exécutées par les VERRERIES LOBMEYR.

(Exposition «Europäisches Kunstgewerbe», Leipzig, 1927.)

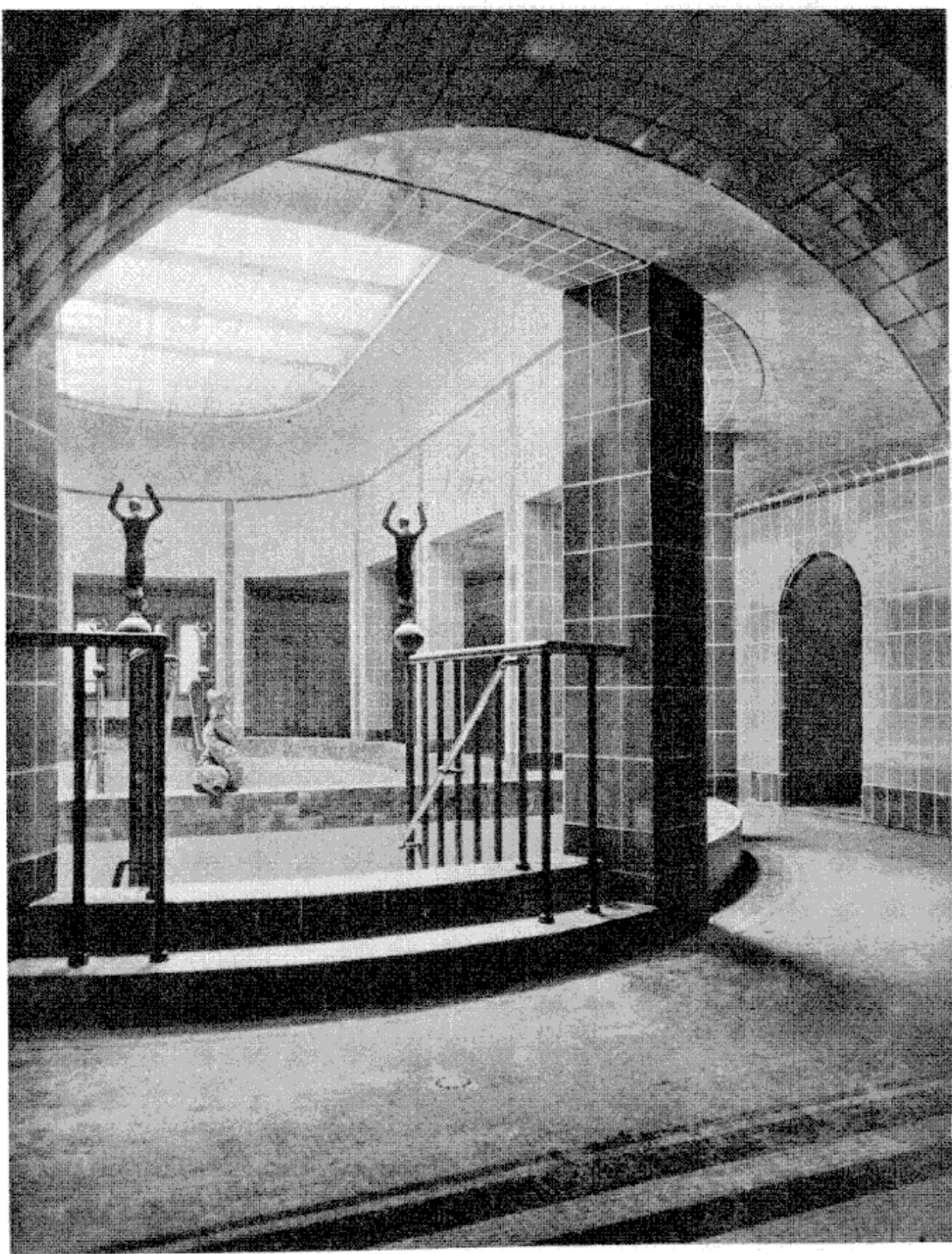


« DIANE »
(faïence)
par HINKO JUHN
(1927).



YUGOSLAVIE.

PL. XCIV.



ATRIUM DE BAINS PUBLICS
À ZAGREB
par LUBINSKY.





KILIM
(laine de Bosnie tissée à la main)
composé par Thérèse PAULIĆ,
exécuté par la MANUFACTURE DE TAPIS D'ÉTAT DE SERAJEVO,
édité par «DJELO»,
Association pour la propagande des Arts Décoratifs.
(Exposition «Le Tapis», 1927.)

YUGOSLAVIE.

PL. XCVI.

DANICA

KALENDAR DRUŠTVA SV. JERONIMA

1928



"DANICA"
almanach
composé par ZDENKA SERTIG,
exécuté par l'IMPRIMERIE DE NARODNE MOVINE.

BIBLIOGRAPHIE
ET TABLES

BIBLIOGRAPHIE.

OUVRAGES SPÉCIAUX.

L'Art dans l'architecture, la sculpture, la peinture, la décoration, la mode, l'orfèvrerie, la joaillerie, le meuble, le tourisme, le théâtre. Revue illustrée paraissant tous les deux mois. Édition Strifalbos, 9, rue Lincoln, Paris (8^e).

L'Art d'aujourd'hui. 6 albums. Éditions Albert Morancé, 30 & 32, rue de Fleurus, Paris.

L'Art cinématographique. Série d'études, 8 volumes parus. Librairie Félix Alcan, 108, boulevard Saint-Germain, Paris.

L'Art français depuis vingt ans (collection publiée sous la direction de Léon DESHAIRS), 10 volumes : *Le Mobilier*, par E. 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, 8, place Saint-Sulpice, Paris.

L'Art international d'aujourd'hui (collection des Éditions d'art Charles MOREAU, 8 & 10, rue de Prague, Paris), 20 volumes : *Grandes Constructions*, par Rob. MALLET-STEVENS; *Maisons d'habitation*, par Alphonse BARREZ; *Terrasses & Jardins*, par André LURÇAT; *Détails d'architecture intérieure*, par NOVI; *Intérieurs*, par Francis JOUDAIN; *Meubles*, par Pierre CHAREAU; *Boutiques & Magasins*, par René HERBST; *Le Métal*, par Jean PROUVÉ; *Objets d'art*, par P. LEGRAIN; *Publicité*, par A.-M. CASSANDRE; *Sculpture*, par Jean & Joël MARTEL; *Objets usuels*, par Gérard SANDOZ; *Tapis & Tissus*, par Sonia DELAUNAY; *Bijoux & Orfèvrerie*, par J. FOUCET; *Reliures*, par Rose ADLER; *La Forme sans ornement*, par R. TEMPLIER; *Bâtiments industriels*, par Gabriel GUÉVRÉKIAN; *Urbanisme moderne*, par LE CORBUSIER & P. JEANNERET.

Les Arts de la Maison. 7 volumes. Éditions Albert Morancé, 30 & 32, rue de Fleurus, Paris.

BADOVICI (Jean). *Intérieurs français modernes.* 3 albums. Éditions Albert Morancé, 30 & 32, rue de Fleurus, Paris.

BÉNÉDICTUS. *Variations.* Éditions Albert Lévy, 2, rue de l'Échelle, Paris.

DESHAIRS (Léon). *L'Art décoratif français* (2^e série). 1 album. Éditions Albert Lévy, 2, rue de l'Échelle, Paris.

CHAVANCE (René). *Nouvelles boutiques* (façades & intérieurs). Éditions Albert Lévy, 2, rue de l'Échelle, Paris.

CLOUZOT (Henri). *La Fermonnerie moderne.* Série d'albums parus de 1925 à 1931. Éditions d'art Ch. Moreau, 8 & 10, rue de Prague, Paris.

HERBST (René). *Nouvelles devantures & agencements de magasins.* Série d'albums parus de 1925 à 1931. Éditions Ch. Moreau, 8 & 10, rue de Prague, Paris.

Intérieurs au Salon des Artistes décorateurs. 1 album par an de 1926 à 1931. Éditions d'art Ch. Moreau, 8 & 10, rue de Prague, Paris.

JANNEAU (Guillaume). *Technique & décor intérieur moderne.* Éditions Albert Morancé, 30 & 32, rue de Fleurus, Paris.

LECOQ (M.). *Grands & petits meubles nouveaux inédits.* Éditions Guérinet, R. Panzini, succ., 140, faubourg Saint-Martin, Paris.

MAGNE (Henri-Marcel). *Les enseignements de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs & Industriels modernes* (conférence faite le 29 octobre 1925 sous la présidence de M. Paul LÉON), 1 brochure. Librairie de l'Enseignement Technique, 3, rue Thénard, Paris.

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.

MARTINIE (H.). *La fermonerie*. Album. Éditions Albert Lévy, 2, rue de l'Échelle, Paris.

MOUSSINAC (Léon). *Les tendances nouvelles du théâtre*. 1 volume illustré. Éditions Albert Lévy, 2, rue de l'Échelle, Paris.

PINSARD (Pierre). *Meubles modernes en métal*. 1 album. Éditions Calavas, 6, rue Lafayette, Paris.

Répertoire du goût moderne. Série de 5 volumes. Éditions Albert Lévy, 2, rue de l'Échelle, Paris.

ROCHE (A.). *Art moderne*. Paris, 1928. Paris, 1929. Paris, 1930. 3 albums de dessin décoratif. Éditions Calavas, 68, rue Lafayette, Paris.

Studio d'art décoratif (décors & compositions du jour). 5 volumes parus. Éditions Guérinet, R. Panzini, succ., 140, faubourg Saint-Martin, Paris.

VAN DE VELDE (H.). *Le Style moderne*. 1 album. Éditions Calavas, 68, rue Lafayette, Paris.

JOURNAUX, PÉRIODIQUES OU REVUES.

L'Ameublement & le garde-meuble réunis. Revue mensuelle de meubles, tentures & décos, 9, avenue de Paris, Dourdan (Seine-&-Oise).

Ameublement & décoration. Organe officiel de la Chambre syndicale de l'Ameublement de Paris. Revue paraissant tous les deux mois, 15, rue de la Cerisaie, Paris.

L'Amour de l'Art. Revue mensuelle. Art ancien, art moderne, architecture, arts appliqués. Librairie de France, 110, boulevard Saint-Germain, Paris.

L'Archit &c. Revue mensuelle. Éditions Albert Lévy, 2, rue de l'Échelle, Paris.

L'Architecture. Revue bimensuelle de la corporation des architectes, publiée par la Société centrale des architectes, 8, rue Danton, Paris.

L'Architecture d'aujourd'hui. Revue illustrée paraissant dix fois par an, 5, rue Bartholdi, Boulogne-sur-Seine.

L'Architecture vivante. Documents sur l'activité constructive dans tous les pays. 2 volumes par an, depuis 1923. Éditions Albert Morancé, 30 & 32, rue de Fleurus, Paris.

L'Art & les Artistes. Revue mensuelle d'art ancien, d'art moderne & d'art décoratif. Directeur : A. Dayot. Bureaux, 23, quai Voltaire, Paris.

Art & Decoration. Revue mensuelle d'art moderne. Rédacteur en chef : Léon Deshairs. Éditions Albert Lévy, 2, rue de l'Échelle, Paris.

Art, Goût, Beauté. Revue mensuelle. Feuillets de l'élégance féminine, 27, rue des Jeûneurs, Paris.

Art & Industrie. Revue mensuelle, 5, rue Montaigne, Paris.

Arts & Métiers graphiques. Revue illustrée paraissant six fois par an, 3, rue Séguier, Paris.

L'Avenir textile. Revue mensuelle, 18, avenue de la République, Paris.

L'Art vivant. Revue bimensuelle illustrée, 146, rue Montmartre, Paris.

Le Bâtiment illustre (art, science, urbanisme). Revue mensuelle des actualités du bâtiment. Gabriel Imbert, rédacteur en chef, 14, rue Saint-Georges, Paris.

Beaux-Arts. Revue bimensuelle d'informations artistiques, 106, boulevard Saint-Germain, Paris.

CONCLUSION.

97

- 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.
- Byblis. Miroir des Arts du livre & de l'estampe*. Éditions Albert Morancé, 30 & 32, rue de Fleurus, Paris.
- Les Cahiers d'Art*. Revue illustrée paraissant dix fois par an, 14, rue du Dragon, 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.
- Ce temps-ci. Cahiers d'art contemporain*. Revue illustrée paraissant tous les trois mois. Horizons de France, 39, rue du Général-Foy, Paris.
- La Construction moderne*. Revue hebdomadaire d'architecture, 13, rue de l'Odéon, Paris.
- Les Échos d'Art*. Revue mensuelle des arts décoratifs & industries d'art, 2 & 4, rue Martel, Paris,
- Encyclopédie de l'Architecture (constructions modernes)*. Éditions Albert Morancé, 30 & 32, rue de Fleurus, Paris.
- Formes*. Revue illustrée paraissant dix fois par an. Édition des Quatre-Chemin, 18, rue Godot-de-Mauroy. 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.
- L'Illustration*. Revue hebdomadaire illustrée, 13, rue Saint-Georges, Paris.
- Journal de l'Ameublement*. Bimensuel, 46, boulevard Richard-Lenoir, 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, Chelles (S.-&-M.).
- Mobilier & Décoration*. Revue mensuelle des arts décoratifs appliqués & de l'architecture moderne. Édition Edmond Champion, Sèvres (S.-&-O.).
- 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, 11, rue Royale, Paris.
- La Revue de l'Ameublement & 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 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 photographiques*. Revue mensuelle. Éditions Paul Montel, 189, rue Saint-Jacques, Paris.

7 B

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. Revue mensuelle illustrée. Verlagsanstalt Alexander Koch, Darmstadt.

Kunst und Kunstgewerbe. Blätter für Wertarbeit. Revue mensuelle illustrée. Verlagsanstalt des Nürnberger Bundes, Nürnberg.

Gebrauchsgraphik international advertising Art. Herausgeber Prof. H. K. Frenzel. Phönix Illustrationsdruck und verlag, Berling S. W.

J. BRINKGREVE, L. DESHAIRS, R. GRAUL, K. HERAIN, H. KIENZLE, H. H. PEACH, G. VON PECHMANN, A. SCHESTAG, S. SCHULTZ, E. SCHWEDELER-MEYER, H. VAN DE VELDE. *Europäisches Kunstu gewerbe.* Verlag : E. A. Seemann, Leipzig, 1928.

Wasmuth Monatshefte für Baukunst. Verlag Ernst Wasmuth, Berlin.

Erich MENDELSONN. *Amerika, Bilderbuch eines eines Architekten,* Berlin, 1926.

AUTRICHE. — *Oesterreichs 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, 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 : Armand Giacconi, via Giovano, Milano.

SUÈDE. — Erik WETTERGREN. *L'Art décoratif moderne de la Suède.* 1 volume. 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, Mühlbachstrasse, Zurich.

TABLE DES PLANCHES.

- Planche I. — *PALAIS DE LA MÉDITERRANÉE À NICE* par Ch. & M. DALMAS. — *HÔTEL DES POSTES, TÉLÉGRAPHES ET TÉLÉPHONES AU TOUQUET-PARIS-PLAGE* par BOISSEL.
- Planche II. — *IMMEUBLE DE LA COMPAGNIE DES CHEMINS DE FER DU NORD À SAINT-OUEN* par CASSAN.
- Planche III. — *COUR DE L'IMMEUBLE «LENS MOSELLE»* par CASSAN. — *PISCINE DU CASINO-BALNEUM DE DINARD* par M. FOURNIER.
- Planche IV. — *MARQUISE ET VITRINES DES GALERIES LAFAYETTE* par F. CHANUT. — *PORTIQUES DES CHAMPS-ÉLYSÉES*, par L. GROSSARD.
- Planche V. — *CITÉ DES CHUTES LAVIE À MARSEILLE* par CLERMONT, HUOT & BOSSU. — *CITÉ SAINT-JUST À MARSEILLE* par E. SENÉS.
- Planche VI. — *MAISON À PARIS* par ROUX-SPITZ. — *IMMEUBLE DE LA SOCIÉTÉ FINANCIÈRE FRANÇAISE ET COLONIALE* par M. FOURNIER.
- Planche VII. — *FESTA COUNTRY «CLUB» À MONTE-CARLO* par LETROSNE.
- Planche VIII. — *HÔTEL PARTICULIER À VERSAILLES* par LURÇAT. — *RUE MALLET-STEVENS À PARIS* par R. MALLET-STEVENS.
- Planche IX. — *MAISON À SAINT-MARTIN-LA-GARENNE* par H. SAUVAGE. — *VILLA À SAINT-CLOUD* par Louis SÜE.
- Planche X. — *GRILLE D'INTÉRIEUR EN FER FORGÉ* par Edgar BRANDT.
- Planche XI. — *«MONTMARTRE»*, vitrail, par DAMON. — *«AFRIQUE»*, mosaïque transparente, par Jean GAUDIN. — *«LA COULEE DES TUYAUX»*, vitrail, par J. GRUBER.
- Planche XII. — *L'EXPOSITION DE LA DÉCORATION FRANÇAISE CONTEMPORAINE AU PAVILLON DE MARSAN*.
- Planche XIII. — *VITRAUX POUR L'OSSUAIRE DE DOUAUMONT* par Georges DESVALLIÈRES.
- Planche XIV. — *PEINTURES DÉCORATIVES* par HANICOTTE.
- Planche XV. — *EXPOSITION DE L'ART URBAIN AU SALON D'AUTOMNE, 1927. BOUTIQUES pour les PARFUMS ISABEY* par R. HERBST & J. LÉON; *pour RIVOLIA* par M^{me} HOLT LE SON; *pour les ÉTABLISSEMENTS SIÉGEL ET STOCKMANN* par R. HERBST.
- Planche XVI. — *«LÉDA»*, panneau décoratif en «lap», par JANNIOT.
- Planche XVII. — *«LA SEINE»*, carton de tapisserie pour la MANUFACTURE NATIONALE DES GOBELINS, par JAULMES.
- Planche XVIII. — *GRILLE POUR UNE CHAPELLE* par LALIQUE.
- Planche XIX. — *«AFRIQUE NOIRE»*, SAUPIQUE sculpteur. — *«FEUILLES MORTES»*, LASSOUS sculpteur. — *«AFRIQUE DU NORD»*, SAUPIQUE sculpteur.
- Planche XX. — *LION* par J. & J. MARTEL. — *LION* par LE BOURGEOIS.
- Planche XXI. — *VITRAUX POUR L'ÉGLISE DE BEINE* par H. M. MAGNE.
- Planche XXII. — *AUTEL POUR L'ABBAYE DU MONT SAINT-MICHEL*, PAQUET architecte, BOUCHARD sculpteur.

- Planche XXIII. — «*L'EAU*», bas-relief, par POISSON & P. VÉRA.
- Planche XXIV. — *SALLE DES FÊTES DE LA MAIRIE DU XV^e ARRONDISSEMENT DE PARIS*, JAUSSELY architecte, H. RAPIN décorateur. Plafond par GUILLONET.
- Planche XXV. — *MONUMENT DE LA DÉFENSE DU CANAL DE SUEZ*, ROUX-SPITZ architecte, DELAMARRE sculpteur.
- Planche XXVI. — *GRILLE D'ENTRÉE POUR UNE MAISON D'HABITATION* composée par M. ROUX-SPITZ, exécutée par R. SUBES.
- Planche XXVII. — *JARDINIÈRE ET VASES*, composés par Georges CHEVALLIER, exécutés par les CRISTALLERIES DE BACCARAT.
- Planche XXVIII. — *HALL* composé par E. BAGGE, édité par MERCIER Frères statue; par TRAVERSE.
- Planche XXIX. — *STUDIO* par DE BARDYÈRE.
- Planche XXX. — «*PRINTEMPS LOINTAIN*», tapisserie d'Aubusson composée par J. BEAUMONT, éditée par HAMOT.
- Planche XXXI. — *CABINET DE TRAVAIL* du Président de la SOCIÉTÉ DES GENS DE LETTRES DE FRANCE, composé par Maurice DUFRÈNE, exécuté par la MAÎTRISE, atelier des GALERIES LAFAYETTE.
- Planche XXXII. — *BOUDOIR* par J. DUNAND.
- Planche XXXIII. — *VASE* par MAYODON. — *VASE* composé par BEAUMONT, exécuté par FRITZ. Manufacture nationale de Sèvres.
- Planche XXXIV. — *PAPIERS PEINTS* composés par Paul FOLLOT, exécutés par Charles FOLLOT. — *TISSU* composé par FRESSINET, exécuté par BRUNET-MEUNIER.
- Planche XXXV. — *SALLE À MANGER*, composée par Paul FOLLOT, exécutée par WARING & GILLOW.
- Planche XXXVI. — *VASE* par HUNEBELLE. — *DANSEUSE ESPAGNOLE* composée par M^{me} Guerbé, éditée par ROBI. — *VASE*, par HUNEBELLE.
- Planche XXXVII. — *BOUTIQUE POUR LES PARFUMS FORVIL* composée par KOHLMANN, exécutée par le STUDIUM-LOUVRE.
- Planche XXXVIII. — *STUDIO* par JOUBERT.
- Planche XXXIX. — *SOUPIÈRE-MILIEU DE TABLE* par LAPPARA. — *SOUPIÈRE* par PUIFORCAT.
- Planche XL. — *BAHUT* composé par R. LASSOUS, exécuté par GOUMAIN. — *PARAVENT* par M^{me} WEILL.
- Planche XLI. — «*FEUILLES DE CACTUS*», étoffe d'ameublement par RODIER. — «*L'ESCADRE VOLANTE*», tenture composée par BADEY, exécutée par LE MANACH.
- Planche XLII. — *BOÎTE* par GENSONI. MANUFACTURE NATIONALE DE SÈVRES. — *VASE & COUPE* par MARINOT.
- Planche XLIII. — *VASES* par MESSIREL. — *CYGNE* par l'ATELIER PRIMAVERA.
- Planche XLIV. — *SALON SUR LE PAQUEBOT «L'ATLANTIQUE»* par PATOUT.
- Planche XLV. — *SALLE À MANGER*, par l'ATELIER PRIMAVERA.
- Planche XLVI. — *SALON DE CONVERSATION DES PREMIÈRES CLASSES SUR LE PAQUEBOT «LA FAYETTE»* par René PROU.
- Planche XLVII. — *COIFFEUSE* par RUHLMANN.
- Planche XLVIII. — *LUSTRE* par SABINO. — *LUSTRE* par SIMONET.
- Planche XLIX. — *BUFFET* par F. & G. SADDIER; bronze par COSTA, BARBEDIENNE éditeur.
- Planche L. — «*LE PARADIS MUSULMAN*», «*L'ADOLESCENTE SUCRE D'AMOUR*», illustrations par SCHMIED.

CONCLUSION.

101

- Planche LI. — *SERVICE À THÉ* composé par Jean TÉTARD, exécuté par TÉTARD Frères.
- Planche LII. — «*BRAZILIN*», planche extraite de l'album «Micrographie décorative», par M^{me} ALBIN-GUILLOU.
- Planche LIII. — «*TENDRESSE*», déshabillé en crêpe Georgette & dentelle or, paletot lami, «*AMANTE*», robe en tulle, manteau en velours garni d'hermine, par CALLOT Sœurs.
- Planche LIV. — *AFFICHE POUR LA CHAMBRE DE COMMERCE DE PARIS*, composée par J.-C. DOMERGUE.
- Planche LV. — *BRACELET-MANCHETTE* par DUSAUSOY.
- Planche LVI. — *COLLIER* par FOUCET.
- Planche LVII. — *ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES ARTS DÉCORATIFS. PROJETS D'AFFICHES POUR L'EXPOSITION COLONIALE DE PARIS* (Section d'Horticulture), par R. GOUNOT & P. TARDY.
- Planche LVIII. — *ROBE DU SOIR* par M^{me} Jeanne LANVIN.
- Planche LIX. — *VASE* par R. SÜSSMUTH. — *L'ESPRIT DU TEMPS* par K. BERTHOLD. — *LOUTRE* par M. ESSER.
- Planche LX. — «*GOBELIN*» composé par C. O. CZESCHKA, exécuté par Marta CZESCHKA-HELLER.
- Planche LXI. — *IMMEUBLE DU «MONITEUR DU HANOVRE»* à Hanovre, par F. HÖGER.
- Planche LXII. — *CITÉ SIEMENSSTAD, À BERLIN*, par W. GROPIUS.
- Planche LXIII. — *CITÉ CIRCULAIRE, À LEIPZIG-LEISSNIG*, par RITTER.
- Planche LXIV. — «*METROPOLIS*», film, par l'UNIVERSUM FILM A. G.
- Planche LXV. — *EXPOSITION DU WERKBUND ALLEMAND À PARIS*.
- Planche LXVI. — *VERRERIE FINE* composée par OSWALD, *VERRERIE DE TABLE* composée par J. HOFFMANN, exécutées par J. & L. LOBMEYR.
- Planche LXVII. — *GROUPE «BEBELHOF»* des Habitations à bon marché de la Ville de Vienne.
- Planche LXVIII. — *EXPOSITION DE LIÈGE, 1930 : PALAIS DE L'ÉLECTRICITÉ* par L. PÉE. — *PALAIS DE LA CHIMIE*, par FANIEL.
- Planche LXIX. — *EXPOSITION D'ANVERS, 1930 : ARCADE DU CENTENAIRE* par SMOLDEREN.
- Planche LXX. — *EXPOSITION D'ANVERS, 1930 : PAVILLON DES ARTS DÉCORATIFS* par STYNEN.
- Planche LXXI. — *SERVICE DE TABLE* par WOLFERS Frères.
- Planche LXXII. — *VASES* composés par Ebbe SADOLIN, exécutés par BING & GRÖNDHAL.
- Planche LXXIII. — «*MOÏSE ET LE SERPENT*», grès rouge, composé par Jaïs NIELSEN, exécuté par la MANUFACTURE ROYALE DE PORCELAINES DE COPENHAGUE.
- Planche LXXIV. — *ÉTAIINS* composés par Henning WOLFHAGEN, exécutés par Ebbe SADOLIN.
- Planche LXXV. — *EXPOSITION DE BARCELONE, 1929 : L'AVENUE MARIE-CHRISTINE*; au fond *PALAIS NATIONAL*; à droite *PALAIS DU TRAVAIL*.
- Planche LXXVI. — *CHRYSLER BUILDING* à NEW-YORK; à gauche *CHANNIN BUILDING*; à droite *NEW YORK DAILY NEWS*.
- Planche LXXVII. — «*PONTS DE PARIS*», composition d'élève aux «PARIS ATELIERS» de la NEW YORK SCHOOL OF FINE AND APPLIED ART.
- Planche LXXVIII. — «*SALLE PLEYEL*», composition d'élève aux «PARIS ATELIERS» de la NEW YORK SCHOOL OF FINE AND APPLIED ART.
- Planche LXXIX. — *MONUMENT À CHRISTOPHE COLOMB*, à PALOS (Espagne), par Mrs Harry PAYNE WHITNEY.

- Planche LXXX. — *PANNEAU DE LAQUE* par Reco CAPEY. — *CARREAUX DE FAÏENCE* par Vanessa BELL & DUNCAN GRANT.
- Planche LXXXI. — *FAÏENCE* par CARTER, STABLER & ADAMS.
- Planche LXXXII. — *ARGENTERIE* par ELKINSTON & C°. — *VERRERIE* par J. POWELL & SONS.
- Planche LXXXIII. — *PANNEAU EN STUCCO ROMANO* au CINÉMA-THÉÂTRE BARBERINI par BIAGINI.
- Planche LXXXIV. — *VERRERIE* composée par Jaap GIDDING & A. D. COPPIER, exécutée par la MANUFACTURE DE LEERDAM.
- Planche LXXXV. — «*LA NATIVITÉ*», verre taillé, par Toon BERG.
- Planche LXXXVI. — *BÂTIMENT DE SERVICE DANS UN POLDER* par les TRAVAUX PUBLICS D'AMSTERDAM; maisons construites en série par OUD.
- Planche LXXXVII. — *L'EXPOSITION DE STOCKHOLM 1930 : LE CORSO — VUE D'ENSEMBLE, LA TOUR PUBLICITAIRE*.
- Planche LXXXVIII. — *SALON D'UNE VILLA* par Karl HÖRVIK. — *SALLE À MANGER D'UNE VILLA* par C. BERGSTEN.
- Planche LXXXIX. — *PROSPECTUS* pour la revue «LES MAÎTRES DE L'ARCHITECTURE».
- Planche XC. — *HÔPITAL LORY À BERNE* par GALVISBERG & BRECHBÜHL.
- Planche XCI. — *ATELIER DE SCULPTEUR ET HABITATION À DORNACH* par R. STEINER.
- Planche XCII. — *ARGENTERIE* par SANDRIK. — *COUPES* composées par S. RATH & J. HOREJC, exécutées par les VERRERIES LOBMEYR.
- Planche XCIII. — «*DIANE*», faïence, par HINKO JUHN.
- Planche XCIV. — *atrium de bains publics à ZAGREB* par LUBINSKY.
- Planche XCV. — *KILIM* composé par Thérèse PAULIĆ, exécuté par la MANUFACTURE DE TAPIS D'ÉTAT DE SERAJEVO, édité par «DJELO», Association pour la propagande des Arts Décoratifs.
- Planche XCVI. — «*DANICA*», almanach composé par ZDENKA SERTIĆ, exécuté par l'IMPRIMERIE DE NARODNE MOVINE.

TABLE DES MATIÈRES.

VOLUME XIII.

	Pages.
L'EXPOSITION ET L'OPINION PUBLIQUE	7
RÉSULTATS DE L'EXPOSITION	15
ENSEIGNEMENTS DE L'EXPOSITION	23
DÉVELOPPEMENT DU MOUVEMENT MODERNE EN FRANCE DEPUIS L'EXPOSITION	31
DÉVELOPPEMENT DU MOUVEMENT MODERNE À L'ÉTRANGER DEPUIS L'EXPOSITION.....	59
CONCLUSION	81
PLANCHES :	
France.....	89
Étranger	91
BIBLIOGRAPHIE ET TABLES :	
Bibliographie.....	95
Table des planches.....	99

IMPRIMÉ
SUR VERGÉ D'ARCHES
PAR L'IMPRIMERIE NATIONALE

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

