

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 II, Architecture (Classe I)

Adresse : Paris : Libraire Larousse, 1928

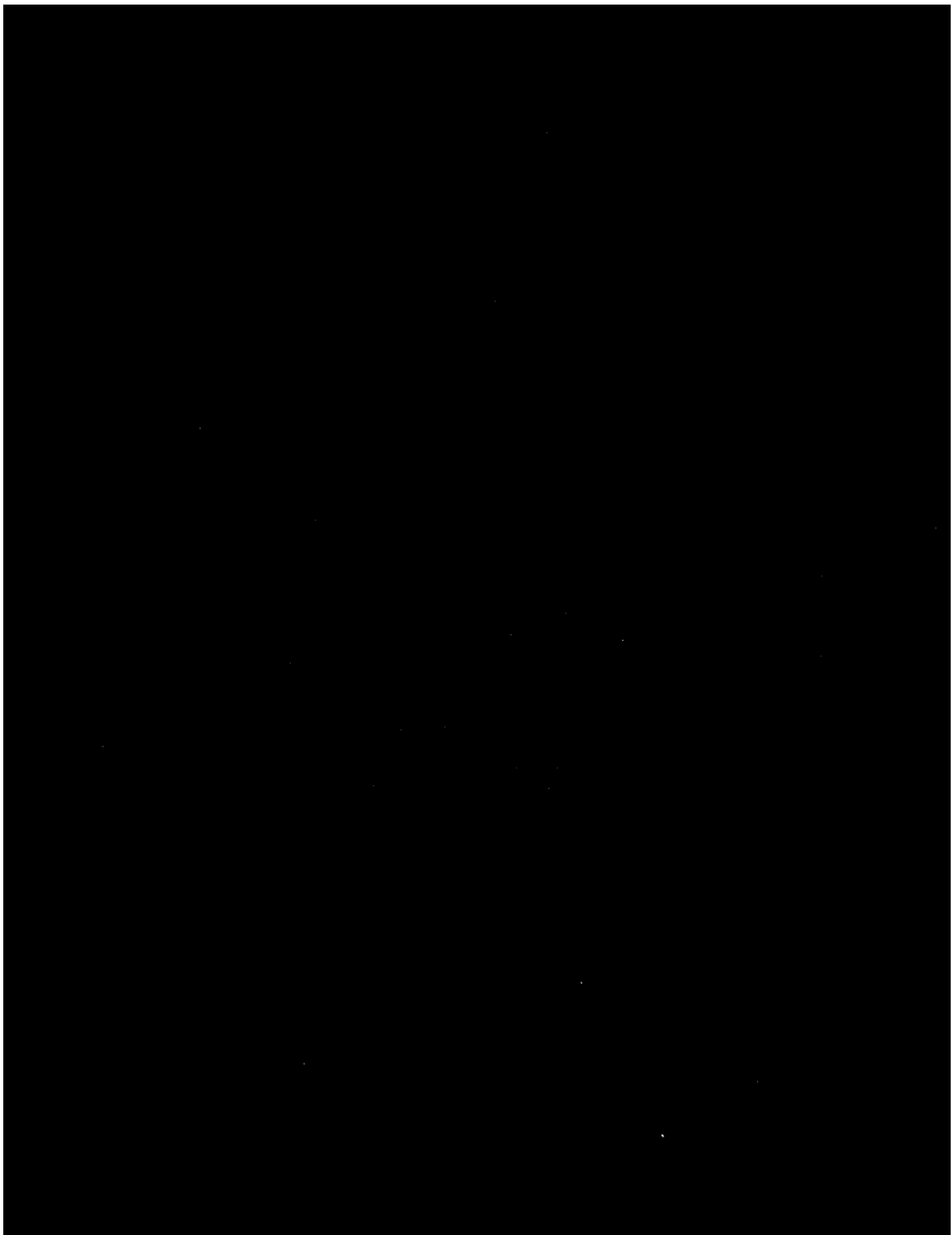
Collation : 1 vol. (102 p.-XCVI f. de pl.) : ill. en noir et en coul. ; 29 cm

Cote : CNAM-BIB 4 Xae 94 (2)

Sujet(s) : Exposition internationale (1925 ; Paris) ; Arts décoratifs -- 1900-1945 ; Architecture --
1900-1945 ; Art déco (architecture)

Date de mise en ligne : 03/04/2015

URL permanente : <http://cnum.cnam.fr/redir?4XAE94.2>



4° 126

4° Xae 1. [Paris 1925]

4° Xae 942

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,

Sous-Directeur des Affaires commerciales & industrielles
au Ministère du Commerce & de l'Industrie,
Secrétaire Général de l'Exposition.

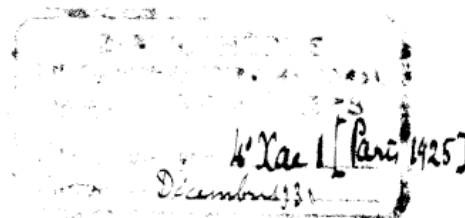
Directeur de la Section artistique & technique :

M. HENRI-MARCEL MAGNE,

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

PARIS
LIBRAIRIE LAROUSSE

MCMXXVIII



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,

Sous-Directeur des Affaires commerciales & industrielles
au Ministère du Commerce & de l'Industrie,
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, Inspecteur Général des Arts appliqués;
R. CHAVANCE, Homme de lettres;
CLOUZOT, Conservateur du Musée Galliéra;
DESHAIRS, Conservateur de la Bibliothèque des Arts décoratifs;
HOURTICQ, Membre de l'Institut, Professeur à l'École Nationale des Beaux-Arts;
JANNEAU, Administrateur du Mobilier National;
KEIM, Homme de lettres;
RAMBOSSON, Secrétaire Général de la Fédération des Sociétés françaises d'art;
RATOUIS DE LIMAY, Archiviste au Ministère 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, Chef de Bureau au Ministère du Commerce.

Secrétaire :

M. DÉCOTÉ.

Archiviste :

M. PETTIT.

SECTION
ARTISTIQUE ET TECHNIQUE

VOLUME II

ARCHITECTURE

(CLASSE I)

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. Tissue & papier (classes 13 & 14).
- Vol. VII. Livre (classe 15).
- Vol. VIII. Jouets, appareils scientifiques, instruments de musique & moyens de transport (classes 16 à 19).
- Vol. IX. Parure (classes 20 à 24).
- Vol. X. Théâtre, photographie & cinématographie (classes 25 & 37).
- Vol. XI. Rue & jardin (classes 26 & 27).
- Vol. XII. Enseignement (classes 28 à 36).
- Vol. XIII. Conclusion. Résultats de l'Exposition. Ses enseignements.

SECTION ADMINISTRATIVE.

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

ARCHITECTURE



DÉCORATION PEINTE ET SCULPTÉE

ARCHITECTURE.

DÉCORATION PEINTE ET SCULPTÉE.

Il n'est pas d'exposition ayant comporté des constructions neuves où l'œuvre des architectes n'ait eu une importance capitale. Plus ou moins bien adaptée aux besoins qui l'ont fait naître, plus ou moins accueillante & expressive, c'est elle que les visiteurs ont vue & jugée d'abord & qui a laissé en eux les souvenirs les plus durables. A plus forte raison, l'architecture devait-elle être l'objet des soins les plus attentifs & de la plus vive curiosité, dans une manifestation consacrée aux arts décoratifs & industriels modernes.

En effet, le plus utilitaire de tous les arts est aussi le plus «décoratif», le plus étroitement lié aux progrès de l'industrie.

Décoratif, il l'est par la masse même de ses créations. Les grandes silhouettes des édifices comptent plus dans le décor de la vie que tous les autres objets dont nous pouvons la parer. La sculpture & la peinture n'ajouteront que peu de chose à la beauté de leurs volumes & ne pourront les ennoblir s'ils ne portent en eux leur noblesse. L'Arc de Triomphe de l'Étoile serait ce qu'il est, même si le *Départ* était l'œuvre d'un artiste sans génie.

Quant à l'alliance de l'art avec l'industrie, les architectes n'ont pas attendu, pour la conclure, les éloquents manifestes qui, depuis bientôt un siècle, en proclament la nécessité. Si l'on imagine aisément qu'un potier, un orfèvre, un ébéniste, façonne de ses mains l'objet dont il a conçu le modèle, le bâtisseur est impuissant s'il n'a le secours de bras & d'intelligences sans nombre, s'il n'a le concours des métiers organisés par l'industrie. Sans cesse en quête de nouveaux matériaux, de procédés de construction efficaces & économiques, il profite des découvertes de la science & parfois même les provoque.

Enfin, devant créer le cadre où tout ce qui peut contribuer à embellir la maison trouve son sens & sa place, l'architecture coordonne les

efforts des autres arts. C'est elle qui doit les inspirer. Si elle se borne à les suivre, elle perd de sa dignité ou ne leur emprunte qu'une parure.

On a prétendu que tant que le maître de l'œuvre ne nous aura pas donné la maison-type, les décorateurs s'useront en de stériles recherches au service de modes contradictoires. Ne décourageons pourtant pas l'initiative & le talent. La vie n'attend pas. Comme l'homme-type, la maison-type est un idéal. Le temps de s'en approcher & déjà la science, les besoins, les goûts ont changé. Chaque art a d'ailleurs ses programmes, sa technique propres. Toutefois c'est bien de la subordination des détails à l'ensemble, du contenu au contenant que doit naître l'unité d'expression qui fait le style d'une époque ou, plus simplement, l'harmonie de la maison.

L'ARCHITECTURE MODERNE.

MATÉRIAUX NOUVEAUX. — FORMES NOUVELLES.

Si l'on entend par architecture moderne celle qui, mettant à profit les conquêtes de l'industrie, utilise, pour réaliser des programmes nouveaux, les matériaux & les procédés de construction de son temps, l'Exposition de 1900 avait véritablement marqué un recul du «modernisme».

En France, le xix^e siècle, malgré son goût pour des formules empruntées à d'autres époques, avait été jalonné d'œuvres fortes & originales. Les progrès de la métallurgie, conséquence du développement des moyens de transport, avaient attiré l'attention sur les ressources variées & la beauté propre du fer. Depuis Labrouste, Victor Baltard, Hittorf jusqu'à Paul Sédille & André, un grand nombre d'architectes l'avaient, avec une absolue franchise, employé pour la construction de bibliothèques publiques, de halles, de gares, de grands magasins, de musées. Avec la Tour Eiffel, la Galerie des Machines, les palais de Formigé, l'Exposition de 1889 avait consacré ce long & persévérant effort.

Onze ans après, au contraire, malgré quelques exceptions, les tendances rétrogrades dominaient. Ce n'était à l'Exposition de 1900 que débauche de staff. Dans les constructions nouvelles du quartier des Champs-Élysées, une profusion de colonnes & de consoles inutiles.

Elle semblait bien oubliée, la grande leçon de Viollet-le-Duc, qui, s'appuyant sur l'exemple des maîtres du Moyen âge, enseignait que formes & décor doivent exprimer la structure, déterminée elle-même par la destination & la matière. Ceux qui y demeuraient fidèles, formés à l'école de Vaudremer, de Charles Genuys, de Lucien Magne, n'étaient pas en âge de compter parmi les élus du choix officiel. Mais, par leur forte éducation, par la foi qu'ils y puisaient, les architectes de cette génération étaient prêts à aborder les programmes nouveaux.

Est-il nécessaire de rappeler à quel point les multiples applications de la science, vapeur, force hydraulique, électricité, moteur à explosion, combien les progrès des moyens de transport, le développement des entreprises industrielles & commerciales, l'évolution des idées sociales, les préoccupations d'hygiène ont, en ces dernières années, modifié les conditions de la vie ? En observant une à une ces causes, on y trouverait l'origine d'édifices dont les modestes débuts ont suscité l'admiration de nos pères & qui laissent bien loin, de nos jours, les anticipations les plus hardies : gares, hôtels, usines, grands magasins, cités ouvrières, écoles, piscines publiques. Nous avons vu naître les garages d'autos, voire les garages à étages, qui peuvent avoir leur beauté, comme l'avaient autrefois les écuries royales ou princières, les hangars d'avions, vastes comme des cathédrales, &, pour un public avide des merveilles du cinéma, des salles d'un type inédit. Autant de programmes qui, malgré le temps d'arrêt marqué par les années de guerre, ont stimulé l'imagination des architectes en tout pays.

L'antique maison elle-même a changé de distribution, de structure & de visage. Et rien, mieux que la maison, ne nous révèle les mœurs d'un pays & d'un temps.

Le type de la maison moderne est la maison à étages répartis entre locataires ou propriétaires d'un appartement. Le prix élevé du terrain, l'attraction de certains quartiers où l'activité se concentre, obligent à construire en hauteur.

Pour l'orientation de ces hautes bâtisses l'architecte est souvent contraint d'accepter ce que lui impose le tracé des rues & des places. Pourtant, il s'ingénie, par des retraits & des ressauts, à offrir les façades au soleil.

C'est dans la distribution intérieure que se traduisent le plus clairement les besoins nouveaux. L'escalier principal, l'ancien escalier d'honneur a perdu de son prestige. Il nous suffit qu'il soit clair. Pourquoi des marches d'une largeur imposante, puisqu'on emprunte l'ascenseur? L'escalier de service se double d'un monte-charge. L'architecte doit prévoir, dans l'épaisseur des murs, tout un système de conduits & de canalisations pour la fumée, l'eau, le gaz, l'électricité, la vapeur, le nettoyage par le vide : en sorte que la «boîte à loyers» devient, selon un mot qui fait image, une «machine à habiter».

Qu'elle est lointaine l'époque où les pièces se commandaient! Pour les rendre indépendantes, le XIX^e siècle, développant une innovation du XVIII^e, avait créé des vestibules & des couloirs de dégagement. De nos jours, dans tous les immeubles de quelque opulence, l'étroit vestibule d'antan s'est mué en une spacieuse galerie dont Charles Garnier avait donné le premier exemple. Cabinets de toilette & salles de bains s'agrandissent, aux dépens, s'il le faut, de la chambre ou du salon désuet. Salle à manger & salon communiquent par une large baie & ne forment plus qu'une pièce. On diminue, au besoin, le nombre des séparations pour obtenir, sur une surface égale, quelques pièces plus grandes & mieux aérées. Celle où se concentre la vie domestique, «living-room», «wohnzimmer», l'ancienne «salle» de chez nous, reçoit plusieurs destinations : salle à manger, salle de réunions familiales.

Écoutons l'un des théoriciens les plus hardis de l'architecture nouvelle. Dans une page intitulée *Manuel de l'Habitation*, Le Corbusier donne ces conseils : «Exigez que la salle de toilette, exposée en plein soleil, soit l'une des plus grandes pièces de l'appartement, l'ancien salon par exemple. Une paroi toute en fenêtres, ouvrant si possible sur une terrasse pour bains de soleil; lavabo de porcelaine, baignoire, douches, appareils de gymnastique.

«Pièce contiguë : garde-robe où vous vous habillerez & vous déshabillerez. Ne vous déshabillez pas dans votre chambre à coucher. C'est peu propre & cela crée un désordre pénible. Exigez une grande salle, à la place de tous les salons. Si vous le pouvez, mettez la cuisine sous le toit, pour éviter les odeurs. Exigez de votre propriétaire un garage d'auto, de vélo & de moto par appartement. Exigez la chambre de domestiques à l'étage. Ne parquez pas vos domestiques sous les

toits.» Enfin, recommandation hélas superflue : «Louez des appartements une fois plus petits que ceux auxquels vous ont habitués vos parents. Songez à l'économie de vos gestes, de vos ordres & de vos pensées.»

Ajoutons que le rédacteur de ce catéchisme veut des parois nues & remplace les meubles encombrants & exposés à la poussière par des placards ou des casiers aménagés dans les murs.

Au dehors, nos préoccupations d'hygiène, notre besoin d'air, de lumière se traduisent par le nombre, la forme & la dimension des baies, par des bow-windows en encorbellement qui augmentent la clarté, la surface utilisable & permettent des vues d'enfilade, comme les anciennes échauguettes. Ce n'est plus par un faux placage orné de pilastres géants, c'est par l'étude attentive des pleins & des vides, correspondant à la distribution intérieure & à la hauteur des étages que l'architecte d'aujourd'hui cherche l'unité de l'ensemble & donne la vie à ses façades.

Quoi que l'on fasse cependant, plus les maisons d'une rue sont hautes, plus les étages inférieurs, aujourd'hui les moins recherchés, demeurent privés de lumière. Pour avoir plus de clarté, dresserons-nous des «maisons-tours» séparées l'une de l'autre par de grands espaces libres, terrains de jeux ou jardins ? Cette solution radicale proposée par plusieurs de nos contemporains est possible dans une ville neuve. Un ensemble de hauts donjons carrés, tous de mêmes dimensions, régulièrement disposés, jaillissant hors des verdure & peuplés comme des ruches, ne manquerait pas de grandeur. Est-il besoin d'ajouter que la réalisation d'un tel rêve n'est ni proche ni désirable dans une ville riche en monuments du passé ? Dès 1912, Sauvage trouvait une autre solution, très originale : la maison à gradins, où aucun étage ne prive l'étage inférieur d'air & de lumière, où chaque habitant est chez soi, sur sa terrasse qu'il peut entourer d'arbustes & de fleurs.

Il resterait un progrès à réaliser : qui nous délivrera de ces pignons d'attente d'une indécente négligence, provisoire qui s'éternise & déshonore nos grandes villes ? Pour remplir toute sa mission, la «machine à habiter» doit plaire à ceux qui la voient autant qu'à ceux qu'elle abrite. Elle doit être aussi, déclare Le Corbusier, une «machine à émouvoir».

Les maisons individuelles, de construction moins onéreuse, se prêtent mieux à des expériences nouvelles que les grands immeubles à loyers. On pouvait croire, il y a peu de temps, qu'en raison du haut prix du terrain dans les villes & de la crise domestique, l'hôtel particulier, enserré entre des maisons montant à toute hauteur, allait peu à peu disparaître. Mais la périphérie, la banlieue des grandes cités lui restent ouvertes; l'auto les rapproche du centre. La pénurie de logements, par suite de l'arrêt des constructions pendant la guerre, l'incertitude temporaire de la valeur de l'argent ont, en ces dernières années, déterminé la renaissance & même le pullulement autour des grands centres urbains, sinon de l'hôtel particulier, le mot serait souvent prétentieux, du moins de la petite maison familiale.

Là, de jeunes architectes, tels que Mallet-Stevens, André Lurçat, Jean-Charles Moreux, Henri Pacon, ont appliqué, avec une intransigeance qui souvent n'exclut pas le goût, leurs principes de distribution & de construction rationnelles. Par des baies ouvertes sur tout un côté d'une pièce, ils suppriment les angles obscurs. S'ils bannissent tout décor, ils se montrent soucieux de détails pratiques soigneusement étudiés : stores actionnés de l'intérieur, portes & fenêtres à coulisses, évitant la perte de place causée par le développement des vantaux. La netteté, voulue partout, est pour eux suprême élégance.

D'autres, unissant de légitimes préoccupations sociales à la logique de l'architecte, préconisent les maisons en séries, faites de matériaux & d'éléments standardisés. Moins coûteuses, elles rendraient le bien-être accessible à un plus grand nombre. L'expérience de cités ouvrières ou de cités-jardins, telles que le Foyer Rémois d'Aubertin, les maisons de la Compagnie du Nord à Tergnier, celles de Victor Bourgeois en Belgique, opposées à ces agglomérations qui, sans ordre & sans méthode, poussent comme champignons dans les banlieues, prouve qu'avec deux ou trois types d'habitations, diversement exposées ou groupées, la monotonie n'est pas à craindre. Mieux, le rappel voulu des mêmes formes peut être un élément de beauté.

Pour réaliser ces programmes si divers, de la grande usine à la petite maison, l'architecte bénéficie des conquêtes de l'industrie. Les matériaux courants lui sont fournis à meilleur compte, grâce à des méthodes de

travail plus rapides. La précieuse invention du contreplacage qui neutralise le jeu du bois employé en grandes surfaces, offre des facilités nouvelles pour l'exécution des lambris & des portes. Les aciers laminés qui sortent actuellement des usines dépassent ceux d'autrefois en finesse & en résistance. Ils sont précieux pour les halls des grands magasins & les façades à claire-voie des immeubles commerciaux. Ils s'emploient dans les maisons pour la menuiserie des fenêtres : permettant des sections plus fines que le bois, le métal laisse passer plus de lumière.

Mais le fer a des défauts depuis longtemps signalés. Il s'oxyde, s'il n'est protégé par un enduit. Il nécessite une surveillance constante, un entretien coûteux. On peut dire, avec Auguste Perret que, « si les hommes disparaissaient subitement, les édifices en fer ou en acier ne tarderaient pas à les suivre ». De plus, ses dilatations causent, en cas d'incendie, des désordres redoutables. Dans les nouveaux magasins du Bon Marché, Boileau, conduit à adopter des poteaux en fer, a pris soin de les envelopper d'un manchon de briques. Mais pour la protection du fer rien ne vaut encore le ciment, qui le défend contre le feu & contre les actions chimiques. Le « matériau » ou, si l'on préfère, « l'appareil » de l'architecture moderne est, sans contredit, le béton armé.

Inventé fortuitement, en 1849, par un jardinier de Boulogne, Joseph Monnier, qui fabriquait des rocailles pour bancs, kiosques & ponts de jardins, perfectionné par les recherches de Lambot, de Coignet, d'Hennebique & de Cottencin, le ciment ou béton armé est constitué par un mélange de ciment, de sable & de cailloux enrobant une armature d'acier. Les cailloux y jouent le rôle d'une matière inerte, comme les « dégraissants » mêlés à la terre dans les pièces céramiques de grandes dimensions. Le rapport entre les coefficients de dilatation de l'acier & du ciment permet au béton de s'allonger en suivant les déformations du métal, sans se désagréger, en sorte que le béton armé se comporte comme une matière homogène.

Le ciment armé ne mêle au ciment que du sable & convient aux travaux plus fins. Le ciment fondu, d'usage récent, de prise rapide, dur mais cassant, moins indiqué pour les hourdis que pour les poteaux & les poutres, permet de décoffrer les ouvrages au bout de trois jours. Il peut rivaliser en vitesse d'exécution avec le montage des charpentes de fer préparées à l'avance par un usinage coûteux. Le béton de mâchefer,

moins résistant à la pioche que le béton de gravier, est précieux pour les édifices provisoires : nous en signalerons l'emploi à l'Exposition. Il offre de plus l'avantage d'être sinon moins cher, car les progrès de la houille blanche rendent tous les jours le mâchefer plus rare, du moins plus léger & moins bon conducteur. Employé dans les toitures, les planchers, les cloisons, à cause de son faible poids, il protège de la chaleur & du froid & diminue la sonorité excessive d'une construction toute en béton armé. La pierre armée est un aggloméré qui se prête aux ravalements.

Quelles que soient ses variétés, cette matière résistante permet l'édification rapide d'un ouvrage où tout se tient, où les poussées latérales, toujours difficiles à combattre dans les constructions en matériaux appareillés, peuvent être presque annihilées. Un ouvrage ainsi construit est un monolithe artificiel. On l'a justement comparé aux constructions concrètes de Rome & de Byzance où une ossature élastique de briques jouait un rôle analogue à celui du fer dans notre béton.

On peut mesurer, au point de vue de la construction, les conséquences de cette précieuse découverte : linteaux aux portées prodigieuses, arcs d'une seule venue, jetés sur de vastes espaces, poteaux minces & résistants. L'encombrement des points d'appui est réduit au minimum, bien plus aisément que dans la construction gothique; tandis que la croisée d'ogive exigeait, pour son équilibre, contreforts et arcs-boutants, l'ossature monolithique en béton armé tient, sans étais extérieurs.

Les murs qui ne supportent aucun poids, mais sont de simples clôtures, peuvent être allégés au gré de l'architecte; il peut remplacer un mur plein par une double paroi enfermant un matelas d'air isolant.

Les remplissages en agglomérés, parmi lesquels il faut ranger le fibro-ciment, relèvent encore de la technique du béton. Les agglomérés, remarque Auguste Perret, ont la qualité de durcir avec le temps, alors que les matériaux naturels ou cuits font l'inverse. Tout le monde a remarqué, dans les ruines romaines, que le joint offre une grande saillie : alors que la brique est rongée par les intempéries, le joint, fait de mortier de chaux, n'a pas cessé de durcir & n'a nullement diminué.

Au lieu de toits aux charpentes onéreuses, aux couvertures de tuiles, d'ardoises ou de zinc, susceptibles de se déplacer, pourquoi pas

des terrasses à double paroi, dont le ciment semble assurer l'étanchéité parfaite ? Si l'inclémence de nos climats & les fumées de nos villes n'y permettent que rarement les bains d'air & de soleil, les terrasses suppriment les combles indigents, les lucarnes compliquées dont les pénétrations rendent inhabitables nos mansardes.

Le nouveau mode de construction permet les plans les plus souples, les encorbellements les plus hardis & l'on rêve avec Agache d'une rue de Rivoli sans piliers & de trottoirs sous les maisons.

Ce sont les ingénieurs qui, les premiers, ont compris le parti qu'on pouvait tirer de l'usage du béton armé. Quelle leçon d'audacieuse logique, de beauté réalisée par l'emploi rationnel de la matière & par la franche expression d'un programme nous donnent encore des merveilles telles que les hangars pour dirigeables édifiés à Orly ou le pont de Villeneuve-sur-Lot ! Ce pont qui, d'une seule portée, avec une ouverture de 95 mètres & une flèche de 13 mètres, franchit la rivière sans masquer le paysage, ces deux nefs géantes, sans point d'appui intérieur, présentent une si émouvante synthèse de la science, de l'industrie, de l'art même de notre temps, qu'elles ont l'anonyme grandeur des créations collectives. Il est juste toutefois de rappeler que les plans en sont dus à l'ingénieur Freyssinet.

Les travaux de nombreux savants ayant abouti à la circulaire du 20 octobre 1906 par laquelle le Ministre des Travaux Publics fixait les données précises du calcul de résistance du béton armé, les architectes à leur tour ont pris résolument confiance dans le nouveau mode de construction.

Déjà de Baudot qui, dans son enseignement, en célébrait les vertus, l'avait employé, à la fin du siècle dernier, au lycée Lakanal & à l'église Saint-Jean-de-Montmartre. Il eut seulement le tort d'abuser des courbes de faible rayon, alors que sa technique se prête surtout aux formes rectilignes. Aussitôt après lui, Charles Genuys a fait au béton armé une place de plus en plus importante, en 1892 & 1898, dans des usines d'Armentières & de Boulogne-sur-Seine, en 1907, dans un hôtel particulier à Auteuil &, depuis, dans ses constructions pour les Chemins de fer de l'État. Louis Bonnier, qui le mettait en œuvre, en 1911, pour les linteaux, planchers, escaliers du groupe scolaire de la rue de Grenelle, où il avait réservé la brique pour les façades, l'a fait intervenir avec

ampleur, en 1922 & 1923, dans la grande nef de la piscine construite à la Butte-aux-Cailles. A la même époque, Charles Plumet en tirait un heureux parti pour les nouvelles gares du Métropolitain. Tony Garnier, qui, sous les ombrages de la villa Médicis, rêvait déjà de béton armé, a pu, dans les récents travaux de la ville de Lyon, réaliser, en cette matière, quelques-unes de ses conceptions grandioses. En béton armé sont les terrasses du lycée Jules-Ferry par Paquet, les arcs de la salle du départ de la gare de Biarritz par Dervaux, la coupole de la boucherie Eco par Agache, les grands combles des Galeries Lafayette par Chanut, les piliers & les voûtes de l'église Saint-Dominique par Gaudibert. Sauvage l'a utilisé pour l'ossature de sa maison à gradins de la rue Vavin & dans un immeuble du boulevard Raspail; Boileau, dans les deux sous-sols de la nouvelle annexe du Bon Marché; Danis, dans l'ossature & l'escalier du musée Pasteur, à Strasbourg; Bonnemaïson, dans des immeubles de rapport. Dans l'église Saint-Louis, à Vincennes, Droz & Marrast l'allient à la meulière & à la brique. A l'intérieur de l'église Saint-Léon, place Dupleix, Léon Brunet le pare de briques heureusement disposées. Au moment même où s'ouvrait l'Exposition, Deneux commençait à réaliser l'étonnante charpente de la cathédrale de Reims, en 17.800 éléments moulés à pied d'œuvre, puis montés, posés, assemblés sans le secours de boulons ou de pièces métalliques.

Quant aux œuvres d'Auguste & Gustave Perret, maison de la rue Franklin (1902), garage de la rue de Ponthieu (1905), théâtre des Champs-Élysées (1911-1913), église Notre-Dame du Raincy, cette « Sainte Chapelle du béton armé » (1922-1923), tour de l'Exposition de Grenoble (1925), il n'en est pas une où plans & élévations ne soient fondées de la nouvelle matière. Comme l'écrivait M. Paul Jamot, elles proclament « qu'un édifice uniquement régi par l'emploi rationnel du béton armé, avec la plus grande économie possible de matière & de main-d'œuvre », peut « avoir sa beauté propre &, malgré l'absence de tout ornement superflu, être une œuvre d'art ».

Il y a une esthétique du béton armé, comme de la pierre, du bois, du fer. Sans doute est-ce le programme qui dicte la composition & la composition elle-même qui détermine le choix des matériaux. Mais la matière choisie réagit à son tour sur le plan. Si l'architecte est construc-

teur autant qu'artiste, & il doit l'être, composition & matériaux se présentent en même temps à son esprit, indissolublement liés, comme le sont, dans l'imagination du potier, le galbe du pot & la terre.

Quelles formes naissent donc le plus naturellement du béton armé ? Des formes simples & grandes. Pilonné dans des coffrages, il exclut les complications. S'il se prête aux amples voûtes, il remet surtout en honneur la ligne horizontale. La section pleine de ses piliers leur confère une élégance austère. Plus de bases, puisque la colonne jaillit du sol. Plus de chapiteaux, puisque poutre & colonne sont coulées dans la même matière. Le chapiteau, utile dans une construction par assises, pour répartir sur le support le poids de l'architrave ou du linteau, est devenu superflu dans un système monolithique.

Sur les façades, plus de saillies horizontales, sauf celles de quelques auvents rectangulaires & parfois, pour terminer le mur, l'ourlet d'un étroit bandeau que souligne une ombre nette. Est-ce seulement par simplicité que les corniches disparaissent ? Si leur rôle essentiel est d'éviter les infiltrations en éloignant les chéneaux des murs, les bâtiments couronnés de terrasses peuvent, à la rigueur, s'en passer. L'eau des pluies, glissant sur ces terrasses légèrement inclinées, descend dans des tuyaux cachés. Pourtant, une partie de cette eau, en coulant le long des murs, draine à leur sommet les poussières & laisse de longues traînées grises. Au point de vue de la propreté, la suppression de toute saillie horizontale reste donc discutable. On en a vu plus d'une preuve à l'Esplanade des Invalides.

Les murs ne nous offrent que de grandes surfaces nues. Pourtant, le béton armé se prête à des revêtements. Les plaques de marbre peuvent y être fixées plus solidement que dans la brique. Il admet les carreaux de grès incrustés, la mosaïque qui, composée à l'avance au fond des coffrages, se prend avec le ciment, les reliefs estampés dans des moules, les sgraffites. Il offre un vaste champ à la fresque. Mais c'est par son aspect le plus dépouillé, par ses franches arêtes, par la seule harmonie de grands volumes exposés ou opposés à la lumière que ses plus fervents partisans entendent nous émouvoir. Tout au plus le polit-on pour en atténuer la rudesse ou en varie-t-on la couleur par des enduits de chaux ocres, gris, bleus, roses, verts, qui semblent faire partie de sa substance.

Le béton armé est une concrétion de matières si répandues en tout

pays, il peut satisfaire, dans des conditions si économiques, aux exigences de tant de programmes variés, que son emploi tend à devenir universel. Le Japon, si longtemps fidèle au bois, en fait largement usage pour réparer les désastres dus aux tremblements de terre.

Est-ce à dire que de ce mode de construction doive naître un style universel ? Heureusement, nous n'en sommes pas là. Sans même parler des climats, les goûts des races, des nations, les tendances individuelles maintiennent une grande variété dans les solutions architecturales, ainsi que dans la parure peinte ou sculptée des édifices. L'Exposition de 1925 en était le témoignage.

Un initiateur des recherches qui échouèrent après 1900, Henry van de Velde, appelle aujourd'hui de ses vœux « un style unique qui n'a pas d'âge & qui n'a pas de nom », une « forme pure » rationnellement conçue, propre à tous les pays & à tous les temps. Cette forme pure est une utopie, comme la maison-type. Sans doute, théoriquement, la raison est universelle & durable autant que l'homme. Mais nous ne connaissons que les hommes. Leurs mœurs, leurs goûts se modifient, leurs moyens d'action se renouvellent. Les solutions doivent changer avec les données des problèmes. Il y aura longtemps encore une architecture moderne, c'est-à-dire qui sera de son temps & longtemps encore sans doute, comme les besoins & les goûts, elle variera selon les pays.

L'ARCHITECTURE À L'EXPOSITION.

L'Exposition comportait, dans les Sections étrangères comme dans la Section française, une présentation de maquettes, dessins & photographies d'œuvres récemment édifiées ou en voie d'exécution, présentation d'ailleurs restreinte. Assez rares sont les hommes capables de lire un plan. Les maquettes amusent le public plus peut-être qu'elles ne l'instruisent. La grandeur matérielle n'est pas négligeable dans l'impression que produit sur nous l'architecture : le Parthénon, réduit au dixième, n'est plus qu'un jouet. Quant aux dessins & aux photographies accrochés aux murs, l'aspect désert de certaines salles, dans nos Salons annuels, a prouvé le peu de succès de cette austère décoration.

Mieux valait faire œuvre vivante. Les édifices construits pour l'Expo-

sition elle-même formaient la partie la plus importante de la Classe 1. Dans quelle mesure ce cadre architectural, où les arts décoratifs se présentaient autant que possible comme dans la vie, a-t-il reflété pour nous l'architecture actuelle ?

Aucune révélation comparable à celles qu'apportèrent, en 1889, des œuvres comme la Tour Eiffel & la Galerie des Machines. Mais, en revanche, maintes preuves d'intelligence, de savoir, d'ingéniosité, de talent, une conception sérieuse de l'art de bâtir, une sensibilité grave, un goût sobre, où l'avenir verra, croyons-nous, un progrès sur les tendances d'il y a vingt ou vingt-cinq ans.

Pour juger équitablement ces édifices, il faut d'abord tenir compte des conditions imposées.

Pour bâtir, le choix du terrain a une importance capitale. Or l'emplacement interdisait toute construction durable, en matériaux définitifs. Au cœur même de Paris, dans un décor incomparable & qu'il fallait garder intact, on ne pouvait faire que du provisoire. Quelques mois après la clôture de l'Exposition, les ruines mêmes des pavillons, des galeries ou des tours avaient disparu sans laisser la moindre trace & le passant, qui retrouvait l'Esplanade des Invalides, les quais & le Cours-la-Reine dans leur aspect ancien, pouvait se demander s'il n'avait pas fait un rêve.

Donc, point de palais &, sauf au *Village moderne*, pas de maisons, ce qui est très regrettable. On a manqué l'occasion de bâtir un quartier nouveau, doté des progrès réalisés ou en voie de l'être. Mais pour une telle expérience, il eût fallu un terrain neuf. C'eût été un autre programme, que le temps réalisera. N'en avons-nous pas la preuve dans la construction d'une rue nouvelle qui porte le nom d'un architecte remarqué à l'Exposition ?

Donc, ni palais, ni maison. Mais de longues galeries indispensables à la présentation des diverses classes, & surtout des pavillons, favorables à l'expression des talents individuels, encore que soumis à la règle & à l'harmonie générales. Enfin, dans le Grand Palais, adroitement utilisé, des transformations provisoires.

Faut-il en conclure que les architectes ont été, comme on l'a écrit, condamnés à travailler « dans l'abstrait » ? Un pavillon fait pour six mois n'est pas moins concret qu'un temple édifié pour des siècles. Comme la

maison dans la rue, il est soumis à des exigences, il subit certaines servitudes, il constitue un programme & pose nombre de problèmes qui aiguillonnent le talent.

Une maison à étages se fût malaisément prêtée à la circulation de la foule. Un pavillon la prévoyait. D'où l'ampleur particulière des portes & des dégagements. Un certain nombre d'édifices, sans laisser d'être accueillants, ont gardé quelque mystère, piquant la curiosité par des façades bien closes. D'autres, tels que les pavillons de l'U. R. S. S., des Manufactures de Copenhague, de Limoges, de la Maison de Blanc, des Diamantaires, attiraient le public par leurs vitrines extérieures, semblables à celles de boutiques. D'autres enfin présentaient divers compromis entre ces deux partis extrêmes.

Des servitudes particulières, en limitant la liberté des architectes, mettaient leur talent à l'épreuve. Le visiteur les ignorait; il convient d'en tenir compte.

Au Cours-la-Reine un réseau complexe de canalisations, à l'entrée de l'Esplanade des Invalides une gare souterraine interdisaient de creuser profondément le sol. Il n'est pas indifférent de savoir que Patout a su maintenir en équilibre les pylônes des entrées monumentales de la Concorde sans le secours de fondations, que Boileau & Sauvage ont dû répartir tout le poids de chacun des pavillons du *Bon Marché* & du *Printemps* sur quatre des colonnes de fonte de la gare des Invalides.

Au Cours-la-Reine, défense de toucher aux maîtresses branches des arbres. A l'Esplanade, pour créer une harmonie d'ensemble, défense de dépasser la limite idéale d'un gabarit déterminé par une verticale de 5 mètres de hauteur que coupait, à angle obtus, une oblique inclinée à 45 degrés. Malgré ces obligations, les architectes français & étrangers ont su éviter la monotonie & imaginer des silhouettes expressives & variées.

Divers métaux ont été mis en œuvre. Le bois apparent contribuait à donner leur physionomie particulière au pavillon du Japon, aux élégantes vitrines des Manufactures de Copenhague, construites en madriers, chevrons, voliges de sapin, à la Maison du Sabotier, œuvre de Guillemont. La brique caractérisait les pavillons de Roubaix & de Tourcoing, ceux du Danemark & des Pays-Bas, celui enfin de l'Italie qui lui devait sa couleur blonde.

La pierre était représentée, avec infiniment d'art, par la maquette que l'École de la Chambre syndicale des entrepreneurs de maçonnerie, ciment & béton armé de la Ville de Paris avait exécutée & exposée dans le Groupe de l'Enseignement, d'après les dessins de Pierre Paquet. Cette maquette d'un pavillon de repos dans un terrain de jeux était si bien étudiée, exécutée pierre à pierre avec une telle perfection, qu'elle valait une réalisation à l'échelle définitive.

A la *Bibliothèque*, un plafond de fer habillé laissait tomber sur les livres une généreuse lumière. Au vestibule à coupole du pavillon de Nancy, les architectes avaient tiré des éléments d'acier & des rivets d'assemblage un effet décoratif. Aux linteaux du promenoir couvert de l'Esplanade des Invalides, Plumet avait laissé apparaître les poutrelles de fer, élément de construction & de décor. Le staff a naturellement joué un grand rôle. Maurice Dufrène a eu le mérite d'avouer franchement cette matière dans les boutiques du pont Alexandre III. Dans la construction du *Théâtre*, Auguste Perret a pris nettement son parti de matériaux provisoires : poteaux de sapin soutenant une enrayure en béton armé, remplissage en pans de bois, lattis & enduits de plâtre gros.

D'une manière générale, c'était le béton armé qui dominait. Des constructions entières, comme le Pavillon des renseignements et du tourisme ou la Halte-Relais lui devaient leurs lignes originales. D'autres lui empruntaient toute leur ossature, tel le Pavillon des Pays-Bas dont l'éclairage imprévu eût été impossible à réaliser sans son concours. Ailleurs, les architectes s'étaient contentés d'imitations en matériaux précaires, oubliant que le béton armé n'est pas nécessairement massif & peut revêtir au contraire un caractère d'élégance.

1889 : apogée du fer apparent; 1900 : orgie de staff masquant des charpentes de fer; 1925 : triomphe du béton armé, parfois jusqu'à l'obsession. Les arbres maçonnés par les frères Martel, sous la direction de Mallet-Stevens, prenaient la valeur d'un symbole. Si l'Exposition n'a pas fait progresser, au point de vue technique, le nouveau mode de construction, elle marquera une date dans l'histoire de sa diffusion. Elle a habitué les yeux à ses portées hardies, à ses volumes simples, à ses larges porte-à-faux. Elle en a consacré le crédit.

Prédominance des pavillons isolés sur les galeries, claire présentation

des objets & circulation aisée, respect des gabarits destinés à créer un rythme, large emploi du béton armé ou de ses formes. Peu de concessions au pittoresque, sauf au *Village* & dans certaines constructions telles que le Mas de Provence, le Pavillon des Alpes-Maritimes, la Maison berrichonne, le Clos normand, le Pavillon de Mulhouse, restés fidèles à des traditions régionales. Si le souci du bon accueil atténuait une sévérité de lignes bien conforme au goût du jour, le plus grand nombre des édifices, qu'ils fussent danois, tchécoslovaques, hollandais ou français, donnaient, par leurs masses calmes, une impression de gravité. Elle était d'ailleurs tempérée par les verdure & les fleurs, par l'éclairage nocturne très habilement prévu : rayons jaillissant du sommet de pylônes noyés dans l'ombre, rampes invisibles traçant d'aériennes plates-bandes, lumières intérieures transformant, dès la fin du jour, le pavillon d'un magasin en palais de conte de fée. Enfin, malgré les préventions actuelles contre le décor, la sculpture & la peinture n'avaient pas été proscrites; elles animaient salles & façades.

LA DECORATION PEINTE ET SCULPTEE.

En ces vingt dernières années, que d'offensives contre le décor! A l'aurore de ce siècle, architectes & décorateurs avaient vraiment exagéré la fantaisie ornementale. Ils prétendaient fonder un style sur le développement plastique de thèmes empruntés à la flore ou encore sur l'emploi des lignes sinueuses qu'ils imposaient aux meubles aussi bien qu'aux maisons, à la pierre comme au bois & au métal.

Une réaction était inévitable. Favorisée par l'habitude que nos yeux ont prise de la beauté nue des machines, elle eut le caractère d'une réforme puritaine. Un célèbre manifeste de l'architecte autrichien Adolphe Loos, *Ornement & crime*, devint le bréviaire de tout un groupe de jeunes artistes. L'ornement d'un objet usuel, dit en substance Loos, c'est, comme le tatouage, un signe de barbarie ou de dégénérescence. C'est un gaspillage criminel de temps, d'argent, d'énergie. Loos annonce une civilisation où « les rues des villes resplendiront comme de grands murs tout blancs ».

Nous n'avons pas encore atteint ce degré de perfection. Les maisons

de l'extrême-gauche moderniste sont assurément dépouillées de tout ornement. Mais elles ne constituent qu'un cadre où chaque habitant finit par placer ce qui lui plaît : tableaux aux murs, sculpture réaliste ou cubiste sur un socle, vase fleuri sur un meuble.

Le plus souvent, les architectes estiment qu'un décor discret, judicieusement placé, exécuté avec goût, anime & enrichit la matière. Il fait valoir la beauté des nus qui, eux-mêmes, donnent tout leur prix aux parties ornées. Encore faut-il que l'architecte en reste l'ordonnateur. L'étroite soumission du peintre, du sculpteur, de l'ornemaniste au maître de l'œuvre a été un des traits les plus heureux de l'Exposition de 1925.

On a souvent qualifié de cubiste le décor en faveur à l'Exposition. En vérité, on voyait bien, en 1925, des cubes authentiques ou du moins des volumes simples, à faces planes : ceux des constructions en béton armé & des meubles en contreplaqué. Mais ils ne devaient rien à Braque ni à Picasso. Pour comprendre la beauté des masses nues, architectes & ébénistes n'avaient pas attendu la révélation dont quelques critiques dilettantes s'étaient faits les bruyants hérauts.

Le cubisme, «évolué», n'était guère représenté à l'Exposition, du moins dans les peintures décorant des compositions architecturales, que par deux œuvres placées dans le vestibule de l'*Ambassade*. L'une, due à Fernand Léger, juxtaposait des surfaces géométriques, enluminées de couleurs pures étendues à plat. L'autre, chatoyante de couleurs, était intitulée *la Ville de Paris*. Robert Delaunay y avait peint la Tour Eiffel & une dame peu vêtue sur le pont de la Concorde. L'influence d'un cubisme mi-construteur, mi-chaotique, était manifeste dans une sorte de grande affiche peinte par Voguet, au revers de la porte d'Orsay.

Dans la sculpture, où les blocs évoquent mieux l'idée de cubes, ces tendances avaient pour représentants Laurens, Lipchitz, auteur d'un surprenant menhir placé dans l'herbe, devant la construction de l'*Esprit nouveau*, Jan & Joël Martel, dont nous aurons plus d'une fois à signaler l'activité. On pouvait en retrouver également l'influence dans les amortissements brutaux, mais bien conçus comme masses, que Leyritz avait sculptés pour le Pavillon de la *Maîtrise* & dans son groupe en ciment

armé destiné à la piscine d'un stade, groupe d'athlètes, de proportions justes, mais dont les formes manquaient de vie.

Quoi qu'on pense des résultats obtenus en peinture & en sculpture par Picasso, Braque & leurs disciples, il est certain que leur formule a contribué à développer chez les décorateurs le goût des lignes brisées & des ornements abstraits, éloignés de la vivante nature. Las des courbes, ayant épuisé les joies d'un timide naturalisme & des stylisations de la flore & de la faune dont leurs devanciers avaient abusé, les ornementalistes de 1925 se sont complu à une géométrie capricieuse où la science n'a rien à voir.

Sans doute, quelques fleurs librement interprétées s'épanouissaient, calant les lettres, aux sobres façades du pavillon Süe & Mare & dans les stucs modelés par Raynaud sous la direction de l'architecte Sauvage, pour la Galerie des boutiques. Elles ornaient d'un jeu de fond les tentes rigides du pont Alexandre III. Mais des angles vifs, d'étranges intersections de lignes, des allusions aux compas, aux roues dentées, régnaient ailleurs. Dès les entrées monumentales de la place de la Concorde, dans les bas-reliefs intelligemment composés par les frères Martel pour le socle de la statue de l'Accueil & pour les pylônes, ce décor aigu annonçait l'union de l'art & de l'industrie. Nous le retrouvions aux pavillons du Bon Marché, de l'Intransigeant, de Christofle & Baccarat & dans un grand nombre de kiosques.

Répondant à la sensibilité d'une génération qui, dans l'art, fuit le détail & se plaît à l'essentiel, cette mode, issue du cubisme, demeure une simple convention ornementale. Sa géométrie vieillira aussi vite que le « coup de fouet » de 1900, ou que le « jet d'eau » dont les décorateurs de 1925 ont quelque peu abusé.

En principe, la sculpture n'était admise à l'Exposition qu'autant qu'elle participait à l'architecture. De là le nombre considérable des bas-reliefs. Toutefois, sans compter les fontaines, telles que celles de Max Blondat, Christofle, Loyau, Naoum Aronson, des statues & des groupes décoraient les jardins, ou les abords des édifices.

Cette large interprétation du règlement a permis d'admirer, près du Pavillon du Commissariat Général, une figure nue de Despiau, d'une eurythmie souveraine, calme sans un point inerte &, d'autre part, dans

une niche du Pavillon Bernheim Jeune, un nu en bronze de Maillol, d'une magnifique plénitude : variations sur un thème éternel & cependant œuvres modernes par l'originalité de la vision.

Malgré la subordination de la ronde bosse & du bas-relief aux ensembles architecturaux, l'Exposition offrait une image assez exacte de l'état actuel de la sculpture en France. Depuis la sculpture qui n'émeut que par la vie des profils & le rythme des plans, jusqu'à celle qui a l'ambition d'exprimer des idées, depuis la plus traditionnelle jusqu'à la plus paradoxale, toutes les tendances avaient leurs défenseurs.

Dans les Sections étrangères, la sculpture ne pouvait être représentée de façon assez complète pour autoriser un jugement d'ensemble. Nous signalerons plus loin, dans leurs Sections respectives, les œuvres capitales, telles que celles de Mateo Hernandez en Espagne, Kuna en Pologne, Ivar Johnsson & Karl Milles en Suède ainsi que du regretté Jean Stursa en Tchécoslovaquie.

En dépit des théories, la sculpture est préservée d'une inquiétude dangereuse par les exigences d'un métier qui oblige à la pleine clarté de la forme. Plus libre, le peintre peut suggérer plus qu'il n'exprime, plaire par un bouquet de tons, charmer par des promesses que peut-être il ne tiendra pas. Tandis que la sculpture est demeurée saine & robuste, la peinture a subi une crise sensible que révélait l'Exposition.

Absorbés par des recherches de métier & d'expression personnelle, encouragés par des amateurs qui, ne pouvant offrir de grandes surfaces à décorer, se plaisent à former chez eux des anthologies de fleurs rares, bon nombre de peintres modernes semblent avoir renoncé aux vastes entreprises. Une nature morte, un paysage, une figure suffisent à leur fournir un sujet de méditation & d'étude. S'ils s'enhardissent jusqu'à une composition, nous l'estimons complète parce que l'artiste s'est arrêté quand il n'avait plus rien à dire ; mais les maîtres d'autrefois n'y auraient sans doute vu qu'une ébauche.

Ainsi s'explique que les murs de la *Cour des Métiers* n'aient pas été offerts aux champions les plus originaux de la jeune peinture française. C'est par des toiles de dimensions restreintes exposées dans certains ensembles mobiliers ou au Pavillon Bernheim jeune qu'on pouvait juger de leur talent.

Nous avons assisté, en ces dernières années, à un réveil de la fresque. Paul Baudouin, disciple & ami de Puvis de Chavannes, a montré qu'elle peut vivre aussi bien sous un ciel humide que dans un climat sec, si les matières colorantes sont judicieusement choisies & si le mur est préservé du salpêtre. L'insuccès de certaines tentatives faites chez nous, dans la première moitié du XIX^e siècle, tient uniquement à une mauvaise technique.

On sait que la peinture à fresque, connue des Grecs & des Romains, & qui produisit tant de chefs-d'œuvre en Italie & dans la France médiévale, consiste à étendre sur un enduit frais de sable fin & de chaux éteinte des couleurs diluées dans l'eau. Fixées à ce mortier, elles deviennent, en séchant, aussi durables que le mur. La fresque, qui exige une exécution prompte, est une école de décision &, par suite, de réflexion. Le peintre à fresque n'a le temps ni d'hésiter, ni de se perdre dans la minutie du détail. Sa composition doit être arrêtée d'avance, puis réalisée largement. C'est aussi une école de simplicité, car la chaux n'admet qu'un nombre restreint de couleurs.

Depuis l'exemple donné par Paul Baudouin, la fresque a déjà produit chez nous des œuvres remarquables : le magnifique ensemble de Bourdelle au théâtre des Champs-Élysées, les compositions de Marcel Lenoir au Séminaire de Toulouse, lourdes, systématiques, mais vraiment puissantes, celles de Caro Delvaille, celles d'Henry Marret, notamment à l'église Saint-Louis de Vincennes. Il semble que cette technique doive bénéficier du goût actuel pour les grandes surfaces planes & offrir au béton armé, matière d'aspect assez pauvre, ou encore au fibro-ciment, subjectile employé par Marret, une parure qui leur convient.

Elle tenait une place importante à l'Exposition, particulièrement dans la Section française.

SECTION FRANÇAISE

ARCHITECTURE.

SECTION FRANÇAISE.

Le béton armé & ses dérivés tenaient tant de place à l'Exposition qu'une classification fondée sur les matériaux mis en œuvre n'apporterait pas ici beaucoup de clarté. Mieux vaut examiner la réalisation des divers programmes & d'abord du plan d'ensemble.

Il comportait deux axes principaux, presque perpendiculaires : l'un marqué par la Seine entre le pont de la Concorde & le pont de l'Alma, l'autre tracé par l'avenue Nicolas II, le pont Alexandre III & l'allée médiane coupant du Nord au Sud l'esplanade des Invalides. Sur les quais de la rive droite & sur le Cours-la-Reine, le visiteur rencontrait successivement les pavillons étrangers & français, puis le *Village* & les pavillons coloniaux. Sur la rive gauche, quelques pavillons encore, les jouets, présentés dans un village en miniature, la galerie des transports, le parc des attractions. Sur l'esplanade, symétrie & variété, ordre & vie, obtenus par la disposition très étudiée de bâtiments affectés en majorité à la France. Enfin, pour relier les deux parties de l'Exposition séparées par la Seine & de crainte que le public ne fût, sous le soleil d'été, peu tenté de passer d'une rive à l'autre, le pont Alexandre III avait été transformé, par deux rangées de boutiques, en une sorte de Rialto. C'était, comme certains ponts du Moyen âge, une rue enjambant un fleuve.

Dicté par le terrain même, le plan général, tracé par Charles Plumet, ne laissait rien à désirer au point de vue de la clarté.

L'architecte en chef avait porté son principal effort sur l'esplanade des Invalides. Deux obligations s'imposaient : respecter la perspective que domine le Dôme superbe & cependant éviter la monotonie d'une longue avenue régulière. L'espace libre fut divisé en deux parties de longueur inégale, séparées par les deux pavillons jumeaux de la Manufacture de Sèvres.

Dans la première, près de la Seine, deux galeries masquaient, de l'Est à l'Ouest, l'entrée & la sortie de la gare souterraine des Invalides. L'une

était destinée à de somptueuses boutiques : Henry Sauvage y avait trouvé matière à une vigoureuse orchestration de noir, de rouge & d'or. L'autre, réservée aux Sections étrangères, avait été bâtie de façon simple & pratique par Gaudibert & Polti & ornée de peintures discrètes par le décorateur Boignard. Entre ces deux galeries, douze édifices d'inégale importance formaient, en bordure d'un jardin, un premier ensemble que calaient, aux quatre angles, quatre pavillons destinés aux grands magasins.

Le second ensemble comportait dix pavillons opposés deux à deux, le long de l'allée médiane. Comme le précédent, il était limité, à droite & à gauche, par des galeries. Un promenoir couvert les longeait, les reliait à quatre puissantes tours d'angle & aboutissait, en s'incurvant, au vestibule de la *Cour des Métiers*.

Pour éviter, dans un cadre historique, le désordre de silhouettes tumultueuses, les pavillons ne devaient pas excéder un gabarit qui limitait à 5 mètres la hauteur de leurs façades. Monotone eût été leur blanc troupeau sans quelques masses dominantes, rythmant la composition. D'où les tours de Charles Plumet, nées, comme on le voit, d'une nécessité décorative. En les affectant à des restaurants où l'on savourait les produits de quatre provinces de France, l'architecte n'ignorait pas qu'il s'exposait à la critique d'avoir, dans une exposition dédiée à l'art décoratif, exalté l'art culinaire en des temples dominateurs. Mais il se rappelait l'attrait de restaurants américains situés aux étages supérieurs d'un gratte-ciel. Que placer dans ces belvédères, sinon des lieux de repos offerts aux visiteurs, permettant d'associer aux délices de la table la vue d'un paysage urbain ?

Ce programme une fois arrêté, Plumet l'a réalisé avec logique. Au rez-de-chaussée de chaque tour, un hall éclairé par de hautes verrières servait de vestibule aux galeries d'expositions voisines. Aux quatre angles, des tourelles octogonales accusant nettement en façade escaliers & ascenseurs. Au-dessus du hall, un étage de service, puis la salle de restaurant, agrandie par quatre encorbellements d'où la vue s'étendait au loin. Chacun d'eux était soutenu par quatre puissantes colonnes, entre lesquelles prenaient jour les cuisines & autres services. Un tel déploiement de supports était une concession aux habitudes visuelles. Toute la construction était en béton de mâchefer, moins dur que le

béton de cailloux, ce qui devait faciliter la démolition future. Les porches, en saillie, sobrement sculptés, étaient en pierre armée, aggloméré qui se prête au travail du ravalement.

La *Cour des Métiers* était faite des mêmes matériaux & présentait, pour un programme tout différent, des qualités analogues : une construction basse, dans l'axe principal de l'Esplanade & du Dôme; un asile de recueillement, au ras du sol. Le vestibule, flanqué de deux portes dont les tourelles rappelaient celles des tours, se liait en hauteur avec le promenoir couvert de l'Esplanade. Toutefois ses piliers accouplés, sans bases, mais élargis à leur sommet par un discret chapiteau cubique, transition voulue entre un plan octogonal & le linteau, dénotaient une plus grande recherche d'élégance. Largement ouvert, comme celui du Grand Trianon, mais sans une courbe, il devait tout son caractère à l'harmonie des proportions, au simple décor obtenu par le jeu apparent des poutres & des poutrelles, à la fermeté nettement accusée des lignes.

Quant à la Cour proprement dite, c'était un cloître moderne, sans colonnes ni piliers, entourant un jardin géométrique dont une fontaine marquait le centre. Pour offrir un cadre discret aux peintures & aux sculptures, Plumet s'était contenté d'en subdiviser l'auvent par la franche saillie des armatures.

Trois constructions étaient étroitement liées à la composition conçue pour l'Esplanade des Invalides : la *Bibliothèque* & le *Théâtre* qui flankaient symétriquement la Cour des Métiers, les pavillons jumeaux de Sèvres, édifiés en travers de l'axe principal.

La Bibliothèque, œuvre de Paul Huillard, aurait pu être plus longuement mais plus exactement appelée «salle d'exposition de l'art du livre.» Les lecteurs n'y étaient pas prévus, ni leurs tables, ni leurs sièges, ni le recueillement propice à leurs études, ni les rayons où s'alignent les volumes. Ce n'était pas une bibliothèque-type. Mais, dans son hall, à l'ossature apparente, aux rares supports, sous la lumière que répandaient de larges baies ouvertes dans la partie supérieure des murs, pages typographiques, gravures, reliures étaient présentées dans les conditions les plus favorables.

Le Théâtre des frères Perret & de Granet a été justement admiré pour son élégance à la fois «neuve & naturelle». Les architectes, comme

l'a dit M. Paul Jamot, s'étaient proposé de réaliser le plus simplement & le plus économiquement possible «un lieu de rencontre & de contact entre le drame & le public». Comme au théâtre des Champs-Élysées, la salle était agencée de telle façon que, de toutes les places, les spectateurs pussent voir aisément la scène entière. Construite sur un plan carré, son architecture se prolongeait sur la scène qui, divisée en trois parties par deux colonnes, se prêtait à des dispositions multiples. L'éclairage avait été l'objet de soins ingénieux. Il tombait d'un plafond vitré d'où la lumière, diversement colorée, se diffusait sans foyer visible, & pouvait enrichir de l'or le plus fin le gris argenté de l'enduit. Une galerie d'électricité, facilitant la surveillance, supprimait «la misérable installation des projecteurs au milieu du public». Placée directement sous le plafond, tout autour de la salle, elle constituait du même coup un décor & le meilleur : celui qui crée un organe utile.

Même intelligence dans le système de construction. Pour un édifice éphémère, Auguste Perret n'avait mis en œuvre des matériaux coûteux & durables que là où leur emploi s'imposait. Il s'était gardé d'oublier que l'humble sapin a la même résistance à la compression (40 kilogrammes par centimètre carré) que le béton le plus dur. Trente quatre poteaux de bois, transformés par un revêtement en colonnes cannelées, soutenaient une enrayure en béton armé. La couverture reposait sur des poutrelles d'acier.

L'architecte avait disposé ses poteaux par couples : les uns se dressaient dans la salle, les autres, visibles extérieurement, formaient contre le mur nu, auquel un enduit de lithogène donnait le grain de la pierre, une colonnade à longue portée correspondant exactement à l'ossature intérieure. Péristyle, salle, loges d'artistes, galerie d'éclairage & de surveillance, toute la composition, clairement accusée au dehors, conférait un aspect vivant à des façades très simples. Au-dessous de la corniche courait une frise continue d'étroits cylindres. Cette frise, visible également à l'intérieur de la salle, n'était pas un vain ornement, c'était un appareil de ventilation formé d'une suite de demi-tuyaux emboîtés les uns dans les autres, & qui, laissant passer l'air, interceptaient la lumière.

Dans l'ensemble des pavillons & du jardin de la Manufacture de Sèvres, on retrouvait l'art subtil de Patout, son goût des contrastes & des effets un peu théâtraux. Huit vases de sept mètres de haut, colossaux, en

ciment armé de bois & revêtu de carreaux de grès, constituaient une enseigne de grande allure. Auprès d'eux, les pavillons bas & blancs qui se faisaient face & se reflétaient dans des miroirs d'eau aux margelles bleues, le jardin, entouré de petits socles carrés que reliaient des chaînes en festons, paraissaient tout raffinement & toute délicatesse. Les pavillons étaient en pierre armée, revêtue de grès à mi-hauteur. Aucune fenêtre n'en trouait les façades, afin qu'à l'intérieur aucune surface murale ne fût perdue pour la présentation des objets. La lumière tombait des plafonds. Parti simple & expressif, composition homogène, malgré sa division imposée par l'emplacement. Le but était de mettre en évidence les ressources de la céramique pour la décoration à l'intérieur ou au dehors de la maison & pour la parure d'un jardin. Il était parfaitement atteint.

La bonne architecture se fait du dedans au dehors. Le plan intérieur de l'Exposition avait déterminé la place, la hiérarchie & le caractère des portes. Les deux plus importantes se dressaient à l'extrémité des deux axes principaux & s'offraient au visiteur venant du centre de la ville. A l'époque où les barrières tombent, où les échanges de toute sorte se multiplient, le mot « Porte monumentale » n'éveille-t-il plus qu'une idée vague & contraire à l'esprit moderne ? A la vérité, il ne s'agissait pas de portes de villes, mais de portes d'exposition. Puisqu'une enceinte avait été tracée, il fallait bien créer des portes pour y entrer & en sortir. Pour toutes le même parti avait été adopté : l'entrée sur les côtés où les visiteurs se présentaient par files, la sortie au milieu où ils pouvaient passer sans encombrement, de front & par groupes compacts.

La *Porte d'Honneur* s'ouvrait sur l'avenue Nicolas II. Imaginons-la telle que nous l'aurions vue si les projets des architectes Favier & Ventre avaient pu être réalisés en matière définitive. Disposés deux par deux, seize pylônes de granit poli, reliés par des grilles ajourées & par des frises de métal repoussé, en dessinaient fortement le plan. Ils portaient des vasques de bronze d'où tombaient des flots de verre éclairés, la nuit, au néon. Exécutées au moyen de rubans de fer passés au laminoir, puis coupés, cintrés, assemblés en des motifs de jets d'eau qui se répétaient en quinconces, les grilles devaient prouver que la machine, soumise à l'intelligence, peut, aussi bien que la main, mais plus économiquement

faire œuvre de beauté. En fait, ces matériaux & ce travail étaient imités en staff patiné. Nous n'avions sous les yeux qu'une maquette à grandeur d'exécution. Mais nous pouvions admirer l'élégance des silhouettes, l'heureuse distribution de l'ossature pleine & des panneaux ajourés, l'aspect accueillant de l'ensemble qui, d'abord largement ouvert, se rétrécissait progressivement, guidant le regard & la marche vers le centre de l'Exposition.

Favier & Ventre n'avaient eu qu'à tendre une barrière en travers d'une avenue bordée par des constructions intérieures. Plus complexe était le problème posé à Patout à l'entrée du Cours-la-Reine. Obligé de ménager les arbres & d'utiliser les vides entre leurs maîtresses branches, contraint de bâtir, sans fondations, des masses assez hautes pour forcer de loin l'attention, assez stables pour résister au vent, il avait dû compter en outre avec le fait que sa porte était en flèche, visible sous différents angles. Il disposa donc en un cercle, seule figure indéformable, dix pylônes de section carrée, couronnés par des vasques d'où jaillissaient des faisceaux de lumière. C'est entre ces pylônes que s'écoulait, en se divisant, le flot sortant des visiteurs. Les entrées étaient à droite et à gauche : quatre rangées de socles carrés, reliés par des chaînes, canalisèrent la foule vers les tourniquets.

Les pylônes avaient 22 mètres de hauteur, 3 m. 50 de côté & pesaient chacun environ 100 tonnes; ils étaient construits en béton de mâchefer armé; leurs parois, de 8 centimètres d'épaisseur, étaient enduites extérieurement d'un mortier de chaux. Une porte ouverte à 3 mètres au-dessus du sol & une échelle de perroquet, placée à l'intérieur, permettaient d'accéder au sommet pour le service d'éclairage. Par suite de l'impossibilité de creuser le sol, à cause des égouts, des trolleys, des conduites de gaz, des canalisations d'eau & des câbles électriques, Patout avait bâti certains des pylônes sur des ponts en béton armé, d'autres sur des cônes de béton ou sur des radiers qui répartissaient la charge en faible pression sur le terrain meuble. Enfin, pour assurer leur stabilité, il les avait lestés, à la base, par des pavés entassés entre leurs parois jusqu'à 3 mètres au-dessus du sol.

Très intéressante au point de vue des difficultés techniques, simple de lignes, originale & bien conçue pour s'imposer de loin aux regards, l'œuvre a été cependant des plus discutées. Reconnaissons que, sur un

point, elle prêtait à une critique, précisément celle que l'on n'a pas faite. Il est des heures où une porte doit être fermée, même quand elle s'appelle «Entrée monumentale». Or, aucun moyen de fermeture n'ayant été prévu, il fallut, pour observer le règlement des Entrepôts de douane, dresser derrière les pylônes une barrière de bois à portes pleines, d'un effet peu monumental. Quant au fait d'avoir troublé le calme d'un beau décor auquel nos yeux sont habitués, l'architecte n'en était pas responsable. Toute autre construction d'un style neuf, à la même place, eût paru, sans doute, aussi discordante.

Une autre porte, la troisième en importance, jetait un joyeux appel aux foules : celle d'Orsay, construite sur les dessins de l'architecte Boileau. Ses deux piliers, géométriquement décorés, supportaient une grosse poutre à laquelle était suspendue une bannière de métal ornée, d'un côté par des lettres géantes, de l'autre par la peinture semi-cubiste de Voguet. Toutefois le visiteur, passant sous cette bannière, n'avait pas l'impression d'une «épée de Damoclès», car elle lui était cachée par un plateau circulaire qui liait les deux piliers, à 3 m. 30 du sol, & abritait les tourniquets de la pluie & du soleil.

Les quatre portes symétriques de la rue de Constantine & de la rue Fabert, œuvres de Lucien Woog, Pierre Ferret, Marrast & Herscher, servaient à la fois d'entrée à l'Exposition & à des galeries : d'où leurs porches profonds & flanqués de pylônes. Aux portes Victor-Emmanuel-III, Albert-I^{er} & Grenelle, les architectes Guidetti, Adolphe Thiers & Levard, avaient réalisé, avec simplicité, un programme simple en lui-même.

Situé près de la Porte d'Honneur, le *Pavillon des Renseignements & du Tourisme* peut être mentionné ici, malgré son programme très particulier, car il comportait un élément qui, comme les pylônes, ne jouait qu'un rôle d'appel. C'était une sorte de tour ou plutôt de mât formé par deux murs minces, aux arêtes vives, enduits d'un mortier rugueux & qui se coupaient à angle droit. Ils portaient, à une hauteur de 31 mètres, la caisse rectangulaire d'une horloge électrique. Jeu élégant & spirituel de sculpteur autant que d'architecte. Car, si les petits auvents de la caisse d'horloge pouvaient être des abat-sons, trois planchettes de béton placées horizontalement & à égale distance l'une de l'autre au-dessous de celle-ci semblaient n'avoir d'autre fin que de créer des rappels de

formes, des contrastes de lumière & d'ombre : décor, au même titre que les guirlandes d'antan, mais d'une allure plus sévère. Ce mât d'un type inédit avait pour ossature quatre poteaux verticaux de béton armé, reliés par des poutres formant entretoises, avec remplissages de briques. Ils descendaient jusqu'à 6 m. 50 au-dessous du sol & là se noyaient dans une semelle de béton armé. Ainsi l'abaissement du centre de gravité avait assuré la stabilité de l'ensemble.

Dans le hall dont ce mât signalait l'entrée, Mallet-Stevens avait fait du béton armé un emploi aussi habile, mais sans compromis décoratif. L'œuvre ne pouvait être mieux conçue pour répondre à sa destination. Au dehors, un mur presque plein & assez mystérieux. A l'intérieur, une salle, longue de 20 mètres, tout entourée de bureaux de renseignements & de change. La grande lumière qui les éclairait tombait du plafond & aussi de vitraux, enchâssés dans une baie qui ne mesurait que 0 m. 50 de hauteur, mais ceinturait toute la salle d'une bande continue où les images abrégées des plus beaux monuments de la France se culbutaient, comme sur la rétine d'un touriste lancé en automobile à cent kilomètres à l'heure. La partie du mur qui surmontait cette frise translucide semblait, paradoxalement, reposer sur elle. En fait, elle était soutenue par de fortes poutres de béton armé, posées elles-mêmes sur des piliers si minces qu'on n'en remarquait pas la présence.

Pavillons de villes ou de régions, pavillons de grands magasins, pavillons d'un individu ou d'un groupe étaient, dans la Section française, au nombre d'une centaine.

Dans un site recueilli, sous l'ombrage des Champs-Élysées & dans un décor de fleurs, Paris avait voulu montrer les travaux de ses écoliers. Deux longues ailes symétriques, robustes & élégantes étaient reliées par un hall qui servait de salon de réception au Conseil municipal. Pleins & vides, saillies & retraits avaient été savamment équilibrés par l'architecte Roger Bouvard. Chaque aile se terminait par un avant-corps à trois pans, troué de trois hautes baies. Cette forme mi-hexagonale qui se répétait, en élévation, au couronnement de chaque fenêtre, accusait des lignes fermes sans raideur. Avec les vases en céramique qui décoraient le perron & la frise de stuc-marbre qui courait

sous la corniche, ce Trianon des écoliers s'égayait d'une discrète polychromie.

Les pavillons construits pour d'autres villes posaient la question très délicate du régionalisme en architecture.

Sans doute les mêmes murs, les mêmes toits ne conviennent pas à des sols, à des climats différents comme ceux de Bretagne ou d'Alsace, de Picardie ou de Provence. Mais les traditions locales, dans la manière de bâtir, sont dues aussi à des coutumes, à des manières de vivre, à des méthodes de travail qui ne sont plus celles d'aujourd'hui. Dans un pays centralisé, en un temps où les progrès des moyens de transport ont abrégé les distances, ces traditions disparaissent. L'architecte qui les maintient, par tendresse pour le passé, ne risque-t-il pas de créer un décor anachronique ?

A l'Exposition, le problème se compliquait encore. Le but était de présenter, dans des conditions favorables, diverses productions des arts, nées dans telle ou telle région, mais destinées à beaucoup d'autres. N'était-ce pas céder au goût d'un pittoresque facile que les placer dans un cadre qui évoquât leur berceau ?

Quelques architectes se sont délibérément affranchis des traditions locales. C'étaient ceux qui bâtissaient pour des villes où les caractères en sont le moins accusés. Dans les pavillons de Lyon, de Nancy, de Limoges, rien de spécialement lyonnais, lorrain ou limousin. Au contraire Mulhouse, Roubaix & Tourcoing, les Alpes-Maritimes, la Normandie, le Berry, l'Alsace, la Bretagne nous invitaient à un voyage en province.

La longue façade aveugle du pavillon de Lyon & de Saint-Étienne, sa lanterne octogonale à trois étages en gradins, percée de cent vingt fenêtres, nous rappelaient le goût de Tony-Garnier pour les grands partis. Mais la puissante cité qui, pour les travaux d'urbanisme, est à l'avant-garde de la France, offre de vastes espaces au talent de son architecte. Il paraissait à l'étroit dans une portion exiguë de l'Esplanade des Invalides. L'édifice, d'une noble ordonnance, semblait avoir été conçu pour de plus grandes dimensions.

D'égale superficie, le pavillon de Nancy & de l'Est, œuvre de J. Bourgon & P. Le Bourgeois, avait un caractère moins original, mais d'une échelle plus juste. Sa coupole surbaissée sur tambour octogonal cou-

ronnait un hall en acier. Les baies rectangulaires de ses ailes éclairaient, d'un côté une salle de conférences & d'auditions musicales, de l'autre un musée lorrain. Tout, jusqu'à la frise de l'entrée, annonçait au visiteur un office de propagande & de documentation pour la région de l'Est.

Sous les arbres du Cours-la-Reine le pavillon de Limoges, œuvre de Pierre Chabrol, était une vaste vitrine aux harmonieuses proportions où chatoyaient à l'envi les émaux & les porcelaines.

Au parti du pittoresque régional s'étaient rangés André Ventre & Jean Launay, auteurs du pavillon de *Mulbouse* dont le haut toit à forte pente, superposait trois étages de lucarnes. Aux murs, des poutrelles de béton armé remplaçaient les anciens pans de bois. En composant le pavillon *Roubaix-Tourcoing*, De Feure s'était souvenu des façades de briques & des pignons à gradins du Nord de la France. Le pavillon-métairie *Berry-Nivernais* par Gauchery & Dreyer, le *Clos Normand* par Victorien Lelong & Pierre Chirol, le *Pavillon Franc-Comtois* par Boutterin mettaient en valeur de belles charpentes. Le *Mas provençal* de Dallest, Castel & Tournon, & le délicieux pavillon des *Alpes-Maritimes* de Ch. & M. Dalmas pouvaient, en certains jours trop rares, donner l'illusion de cette terre privilégiée où les murs crépis d'ocre, de rose, les corniches «gênoises», les terrasses à balustrades de tuiles forment, avec les grandes jarres fleuries, le plus aimable décor.

Pourquoi, à l'entrée du *Village*, deux pavillons pour représenter l'Alsace? C'est, nous dit M. Raymond Régamey, parce que deux conceptions du régionalisme, l'une plus étroite, l'autre plus large, divisent les architectes alsaciens. Eugène Haug, dans la *Maison d'Alsace*, s'était borné à rééditer, avec quelques variantes, une demeure telle que l'eût aimée «l'ami Fritz». Théo Berst, au contraire, auteur du *Pavillon de l'Art en Alsace*, ne craint pas les nouveautés. Il a foi dans le béton armé. L'obligation de ménager un passage public sous la maison de campagne qu'il avait conçue, lui avait suggéré le parti d'escaliers extérieurs rappelant ceux qu'on voit parfois dans sa petite patrie. Mais il avait renoncé à l'étage en encorbellement & aux pignons protégés par des auvents en tuiles plates, peu justifiés à Paris.

A l'autre extrémité du *Village*, de hauts toits d'ardoise, des crépis blancs, des chaînes de granit : c'était la robuste *Maison bretonne*, quelque

peu modernisée, construite par Vaugeois. Le peintre Lemordant, ardent organisateur de l'œuvre, l'avait aménagée intérieurement en galerie d'exposition.

Les particularités locales de matériaux, de formes, de couleurs, se manifestaient mieux encore dans les pavillons coloniaux. On remarquait principalement le grand hall à colonnes de bois sculpté de l'Indochine, les blancs patios rehaussés de faïences vertes & bleues de l'Afrique du Nord, la masse rouge venue du fond des âges, la coupole hérissée de pointes menaçantes du palais de l'Afrique occidentale française construit par Germain Olivier.

Revenons à des constructions qui portaient mieux la date de 1925. Peu de programmes plus modernes que celui d'un pavillon de grand magasin. Là, un certain éclat extérieur est de mise : il concourt à la publicité. Ne reprochons donc pas à tel pavillon son luxe de vitraux & de marbres, à tel autre son ciment niellé d'or, ses colonnes, son toit parsemé de galets de verre moulé qui s'illuminaient la nuit. Remarquons plutôt la variété des solutions apportées aux mêmes problèmes : utilisation de surfaces octogonales de mêmes dimensions, respect du même gabarit, facilité de la circulation.

Tous quatre comportaient un hall central autour duquel rayonnaient des pièces largement ouvertes. Tous quatre faisaient une grande part à la décoration florale. Mais, quelles différences d'aspect ! Le pavillon du *Bon Marché*, œuvre de Boileau, brillait comme un bloc de cristal. Des ressauts accusaient au dehors la distribution des pièces. Le couronnement était en gradins. Deux avant-corps, contenant l'escalier de montée & l'escalier de descente, flanquaient la porte oblongue, coupée par un trumeau qui séparait l'entrée de la sortie. Le parti ne pouvait être plus clairement exprimé. Sauvage n'avait pas voulu perdre un pouce de l'espace concédé aux magasins du *Printemps* : d'où cette hutte, au demeurant fort riche, ce toit conique, en béton armé, suivant exactement la ligne du gabarit & coiffant des murs bas, dressés sur les côtés d'un octogone régulier. Mais, sauf pour les baies, aucune concordance entre l'enveloppe & l'intérieur, où les colonnes creuses de Levard faisaient grand effet, mais ne portaient rien. Œuvre de Laprade, le pavillon des magasins du *Louvre*, en fer & bois ignifugé, revêtus de staff, se distinguait par son accueillante terrasse couverte. Un peu com-

pliqué, mais d'une conception fort originale était le pavillon des *Galleries Lafayette*, par Hiriart, Tribout & Beau, avec ses vitrines extérieures, son perron, ses pergolas, ses trois terrasses étagées, sa façade d'entrée couronnée par une verrière & dressée assez en retrait pour s'élever autant que le hall sans dépasser le gabarit.

Les tapis & les meubles des magasins de la *Place Clichy* étaient présentés par Siclis en deux pavillons symétriques dont de grandes inscriptions constituaient l'ornement principal. *La Samaritaine* s'était installée dans un pavillon cubique très simple, destiné d'abord à une maison d'éditions. L'architecte, Auguste Perret, y avait appliqué, comme au théâtre, ses principes d'économie. Quatre poteaux de bois enfoncés dans le sol, sur une berge de la Seine, élevaient la construction au niveau du quai & supportaient de longs linteaux & des enrayures en béton armé.

Dans les pavillons édifiés pour des décorateurs ou des industriels, un grand nombre d'architectes avaient fait preuve de talent. Le pavillon des *Vitraux* était une des œuvres les plus remarquables au point de vue de l'adaptation du plan à la destination. Bâti sur pilotis par Lucien Woog, son plan en lignes brisées avait, dans un espace restreint, augmenté sensiblement la superficie des façades offertes aux peintures translucides. Quelques pavillons se distinguaient par l'importance des vitrines extérieures : tels ceux de la *Maison de Blanc*, par Orième & Marleix & des *Diamantaires*, par J. Lambert, Saacké & Bailly, kiosques octogonaux coiffés de calottes surhaussées; tel encore le pavillon *Goldscheider* par Eric Bagge, éclairé comme un atelier de sculpteur, ou celui d'*Art & Décoration* & des *Artisans français contemporains*, par Henri Pacon, divisé verticalement en deux zones, la zone inférieure toute à claire-voie, l'autre calme & pleine. Les dimensions du terrain & du gabarit ne pouvaient être mieux utilisées pour la présentation de livres & de précieux objets d'art.

Ailleurs régnait la beauté sereine des murs pleins, ou troués uniquement par les baies indispensables. Une grande porte carrée, encadrée de carreaux de verre, s'ouvrait dans la seule façade principale, d'une si sobre noblesse, qu'offrait le pavillon *Lalique*, construit par Ducluzeaud. Le *Musée d'Art Contemporain*, de Süe & Mare, qu'on a malignement comparé à un tombeau de marabout, comportait une galerie circulaire,

autour d'un grand salon rond à coupole. D'où son aspect extérieur, que répétait le pavillon *Fontaine*, œuvre des mêmes architectes : cube bas, à pans coupés, aux murs aveugles, coiffé d'une calotte surbaissée. Le pavillon *Christofle et Baccarat*, par Georges Chevalier, bien éclairé au dedans par un plafond vitré, présentait au dehors l'aspect d'une construction massive, sur un plan rectangulaire. Au pavillon des *Éditions Crès*, où trois contreforts symboliques affectaient la forme de livres entr'ouverts, posés sur leur tranche, on retrouvait l'imagination, le goût un peu subtil de Hiriart, Tribout & Beau. Le pavillon de l'*Art appliqué aux métiers*, par Charles-Henri Besnard & Bernard Haubold, abritait une dizaine de pièces réparties autour d'un hall central. On y reconnaissait le souci de mettre en valeur des matériaux divers : les murs gris & la balustrade étaient en béton moulé, à gros grains ; des pierres polies de la région lyonnaise encadraient l'entrée ; le toit, en forme de croix, ondulait pour faire chatoyer une couverture en ardoise.

L'*Hôtel du Collectionneur*, édifié sous la direction de Pierre Patout, présentait un élégant compromis entre un pavillon d'exposition & un hôtel véritable. C'était comme une « folie » moderne, dont on aurait voulu voir les blanches façades émerger de la verdure d'un parc. En franchissant la porte étroite, le visiteur avait l'impression de bénéficier d'une faveur. À peine traversés le vestibule bas & la galerie, il se trouvait sous la haute coupole d'un salon ovale, à droite & à gauche duquel s'ouvraient les pièces destinées à la vie intime. Ce plan & les différences de hauteur des pièces se traduisaient au dehors par les ressauts des façades & par un couronnement en forme de pyramide tronquée, à larges gradins. D'autre part, la façade postérieure était légèrement en retrait sur un des côtés du carré concédé au *Groupe Rublmann*. L'architecte avait sacrifié une partie du terrain afin de pouvoir, sans dépasser le tyrannique & bienfaisant gabarit, élever plus haut les murs & les trois belles portes-fenêtres du salon ovale. Ainsi avait-il obtenu, à l'extérieur comme au dedans, ces contrastes qui animent l'œuvre & permettent de donner, même dans un espace exigü, une impression de grandeur.

Sur la rive droite de la Seine, mentionnons le pavillon *Fontanis*, temple clos dédié aux parfums par Eric Bagge, le pavillon *Corcellet*.

Morancé, sorte de «casin» où Marrast avait habilement ménagé d'agréables points de vue, celui de la *Renaissance*, petit édifice d'une sobriété avenante, conçu par Guillaume Tronchet comme un pavillon de repos dans un parc. Tronchet était également l'auteur des pavillons des *Postes & Télégraphes* & de la *Compagnie Royale Asturienne des Mines*. Le premier avait été remarqué pour ses grands volumes. Le second constituait une démonstration des applications possibles du zinc au revêtement des toits & des murs. Le *Club des Architectes diplômés* avait été construit en matériaux moulés, sous la direction de P. Tournon. L'unité n'en apparaissait pas au premier abord. L'architecte avait dû utiliser le terrain laissé libre par les arbres. D'un hall hexagonal, quatre ailes, abritant les salles d'exposition, rayonnaient sous la verdure. La porte principale, accostée de deux baies symétriques & de deux niches, offrait une vue reposante sur la principale clairière des jardins du Cours-la-Reine.

A côté des pavillons destinés à offrir un cadre vivant aux œuvres d'art décoratif, on pouvait voir quelques maisons véritables ou vraisemblables. Maisons modernes, sans modernisme outrancier : celles du *Village*. Audacieuse anticipation sur la maison de demain : la «cellule» de l'*Esprit Nouveau*. A égale distance des unes & de l'autre, la *Halte-Relais*.

Le plan initial du Village français avait été conçu par Adolphe Deriaux; Charles Genuys en assura la réalisation. Tâche infiniment délicate, car cette œuvre collective groupait une vingtaine d'architectes, de tendances différentes, unis par un idéal commun de sincérité & de bon sens. C'était comme une anthologie du village renouvelé ou plutôt comme une portion d'une bourgade assez riche, bâtie le long d'une rue étroite, au cours de ces dernières années. Le béton y faisait alliance avec un judicieux emploi des matériaux traditionnels.

La *Mairie* était avenante & son plan irréprochable. Mais les ondulations & le décor de sa façade nous reportaient à 1900. On pouvait supposer que l'édification en avait été confiée à Hector Guimard par une municipalité hardie d'il y a quelque vingt-cinq ans. Depuis, une plus jeune génération d'édiles que n'effrayent pas les nouveautés, aurait accepté le *Poste communal de transformation électrique* de Patout, réalisation expressive en béton armé, d'un programme restreint, mais nettement défini. Brunet avait construit pour un tisserand, homme de goût & dont

les affaires «marchaient bien», une maison tout à la fois intime & ouverte au jour, capable de supporter le voisinage accueillant des anciennes maisons de l'Île de France & de la Loire. A des degrés divers, l'*Habitation bourgeoise* due à Hamet, l'*Auberge lorraine* de Pierre Selmersheim, la *Maison de tous* d'Agache, rehaussée d'une heureuse polychromie, enfin le *Bazar* d'Oudin, présentaient la même élégance raisonnable. Aucun doute n'était possible quant à la destination de la *Pharmacie* de Bluysen, de la *Poissonnerie* de Gouverneur, des maisons construites pour le *Sabotier* par Guillemonat, pour le *Marbrier* par Loys Brachet. La *Boulangerie* de Levard surprenait par ses deux colonnes massives qui semblaient être les restes d'une construction plus ancienne, pittoresquement utilisés.

Pour l'*École*, Paul Genuys avait bénéficié d'un avantage particulier. La place lui avait été moins mesurée qu'à ses confrères. Une école comporte obligatoirement le respect de certaines dimensions, & en particulier une hauteur de plafond fixée à quatre mètres. Paul Genuys avait tiré le meilleur parti de cette obligation. Avec son auvent, son portique où l'on imaginait les enfants abrités de la pluie, la salle de classe bien aérée, l'*École* était avenante à souhait.

Le Village avait enfin une *Église* & un *Cimetière*. Celui-ci, un peu riche pour un village, relevait particulièrement de la Classe 2, car les marbriers y avaient fait merveille. Quant à l'*Église*, sans nef, faute de place, son principal intérêt a été de montrer que certaines dispositions d'ensemble, dictées par les nécessités immuables du Culte, peuvent fort bien s'accorder avec l'emploi du béton. Si Droz l'a faite un peu massive, c'est qu'il devait, à l'intérieur, offrir une grande surface murale aux diverses manifestations de l'art religieux. Il l'a conçue comme un oratoire rectangulaire dont la face était occupée par le porche & la base du clocher. La décoration des trois chapelles à pans ouvertes sur les autres côtés avait été confiée aux trois sociétés d'art religieux groupées autour de la *Société de Saint-Jean*.

Dans le sol de quelle patrie la «cellule» de l'*Esprit nouveau* pouvait-elle enraciner ses poteaux? Il eût été difficile de le dire. Malgré son aspect étrange, elle était bien de ce monde, d'un monde industrialisé, non d'un utopique royaume. Nous disons «cellule» & non «pavillon». Le Corbusier & Jeanneret avaient en effet présenté une unité d'un

ensemble, un élément d'un «immeuble-villa», construit en série par poteaux & dalles. «Maison de série pour un *homme courant*, standards architecturaux, construction entièrement industrielle», y compris la menuiserie métallique des baies. «Le menuisier ne vient plus sur le bâtiment.» L'immeuble-villa, ainsi imaginé, comprendrait une centaine de villas identiques superposées sur cinq étages. Pour chacune, une terrasse-jardin, rigoureusement indépendante : une vaste pièce divisée par une soupente & par des cloisonnements. L'effet de composition, nul, à ne considérer qu'une cellule type, serait obtenu par la répétition de cette unité dans l'ensemble. A l'Exposition, le plafond de la terrasse-jardin était troué, pour laisser passer un arbre auquel l'architecte n'avait pas le droit de toucher. D'où une impression de bizarrerie qui contribuait à piquer ou à décourager la curiosité. Mais ce détail même était significatif. Ailleurs, les architectes s'étaient efforcés d'adapter leur composition au terrain & aux plantations. Le Corbusier, au contraire, avait apporté une démonstration *a priori*, un schéma abstrait, valable sous tous les ciels & pour tous les sites, avec un mépris des contingences auxquelles d'autres n'hésitent pas à demander des inspirations. Ce schéma, malgré les outrances, faisait réfléchir & pouvait ouvrir aux observateurs sans préventions des perspectives nouvelles.

La *Halte-Relais*, où un agréable restaurant trouvait tout naturellement sa place, était à mi-chemin entre les vieilles auberges sans confort, amusantes pour l'œil d'un peintre, & la «machine à habiter» de Le Corbusier. L'emploi du ciment armé n'en avait pas banni tout pittoresque. Mais il était dû uniquement à des décrochements & à des encorbellements justifiés par l'utilité. Accueillante halte-relais, avec ravitaillement en essence & en huile, bar, restaurant, couchettes que le touriste, arrêté par la panne ou le mauvais temps, serait heureux de rencontrer sur le bord de nos grandes routes. Issue d'un concours ouvert par l'*Association des Anciens élèves de l'École Nationale des Arts Décoratifs*, elle faisait honneur au talent de Marcel Bernard. Mais elle montrait aussi l'excellence de l'enseignement souple, vivant, rationnel, que depuis de longues années, Charles Genuys dispense aux élèves de cette école.

Il convenait qu'une salle de réception fût réservée au *Commissariat Général* dans les jardins de l'Exposition, à proximité des bureaux amé-

nagés dans le Grand Palais. C'est pour cette salle, accompagnée de quelques pièces accessoires, que Chrétien-Lalanne avait édifié un pavillon à terrasse, simple, mais non sans noblesse, précédé d'un péristyle & couronné d'une balustrade en fer forgé. Un crépi en pierre liquide projetée donnait aux murs un aspect net & exempt de sécheresse.

La *Salle des Congrès*, construite par Haubold, la *Salle des Fêtes* de Louis Suë, le *Hall* & l'*Escalier monumental* de Charles Letrosne, qui donnaient accès à cette salle, n'avaient pas nécessité de travaux s'exprimant par des silhouettes extérieures. C'étaient, entre les murs du Grand Palais, de grands décors exécutés en matériaux précaires.

Dans la *Salle des Congrès*, il y avait bien des difficultés à résoudre pour accrocher, même provisoirement, aux galeries du premier étage du Grand Palais, le porte-à-faux des balcons destinés à contenir plusieurs centaines de personnes, pour organiser une estrade, avec possibilité de faire des projections cinématographiques en transparence sur un écran dont la coupole existante gênait la montée. Les auteurs montraient ce que pourrait être une salle d'auditions, si on la réalisait avec les formes simples du béton armé, revêtu d'une belle matière comme le marbre jaune, s'alliant avec les ors de la frise lumineuse & de l'encadrement de l'estrade, avec la gamme violette des tapis, des sièges & de la peinture formant le fond.

La *Salle des Fêtes* relevait de la décoration plus que de l'architecture. Décoration un peu grandiloquente, défi prémédité au puritanisme artistique d'aujourd'hui. Ces niches blanches, sommées de larges palmes de staff & accostées de consoles renversées, mettaient en valeur les peintures de Jaulmes et l'on admirait la riche fantaisie de leurs fontaines lumineuses d'où tombaient en cascades des nappes de verre.

L'*Escalier monumental* & le *Hall* conçus par Charles Letrosne devaient se prêter à d'amples & brillantes cérémonies. Aucun des visiteurs n'oubliera l'impression saisissante de cet ensemble où la ligne droite était souveraine. Le *Hall* n'utilisait en hauteur que les deux tiers de la nef sous laquelle il s'élevait. Pourtant, il paraissait plus haut qu'elle. Cette illusion était créée par des contrastes & par la simplicité des surfaces. De longs linteaux reposaient sur de minces piliers de section carrée; des portes & des niches à l'échelle humaine s'ouvraient au bas de murs pleins montant, sans subdivision, jusqu'à la corniche. Le rétrécissement

progressif des marches augmentait l'effet de perspective de l'escalier. Les murs, au crépi d'un gris rosé, étaient presque nus. Seules quelques arabesques d'or pâle y luisaient doucement, par places. Tout cela n'était qu'un décor étayé par une invisible forêt de charpente. Mais ce décor aurait pu être réalisé en béton armé. Simple, grand, ferme de lignes, il restera, dans le souvenir, comme un symbole des aspirations actuelles de l'architecture française, alliées à un art de la composition qui n'a rien perdu de ses droits.

Dans le Pavillon des Architectes diplômés par le Gouvernement, une maquette panoramique & des positifs sur verre, éclairés par transparence, nous transportaient au Maroc. Ils permettaient d'admirer dans leur ensemble les grands travaux d'architecture accomplis là-bas sous la direction d'un chef aux vues larges, d'un puissant animateur. On a pu dire justement de ces constructions qu'elles reflètent « la politique française en pays d'Islam, politique de respect réciproque, d'estime, de pénétration de deux civilisations ». Dans la nouvelle Résidence générale de Rabat, Henri Prost & ses collaborateurs, Laprade, Laforgue, Rigollet, ont fait œuvre moderne & française sans rompre brutalement avec l'architecture du pays. A Casablanca, le Palais de Justice de Marrast & l'Hôtel des Postes de Laforgue méritent le même éloge. Quant à la nouvelle ville indigène, le programme en était différent. Quoique mieux tracée & plus salubre que l'ancienne, elle devait être toute arabe. Elle l'est & ce résultat fait honneur à l'architecte Laprade. Avec ses petites maisons à terrasses & ses patios ombragés d'un arbre ou d'une treille, c'est une cité-jardin au soleil d'Afrique.

Dans toute la Section française, la sculpture tenait une large place, montrant que, de nos jours comme jadis, il n'est pas d'art qui ait produit chez nous plus belle floraison de talents.

Mais la bonne sculpture ne s'improvise pas. Les figures qu'exposaient Despiau & Maillol étaient le fruit de longues recherches. *La France* de Bourdelle qui, dressée devant le Grand Palais, semblait saluer les nations, avait été fondue en bronze pour commémorer, à la Pointe de Grave, l'arrivée en 1917, des volontaires américains. Nous connaissions déjà l'ours de Pompon, la *Source* de Halou, les groupes ou les statues de M^{mes} Heuvelmans & Yvonne Serruys, d'Arnold, de Guénot, de Pon-

cin, de Traverse, de Réal del Sarte, sans compter maints bustes & figures dont s'enrichissaient les ensembles mobiliers. *La Pallas* en bronze de Sarrazolles, oublieuse de sa dignité dans l'ivresse de la pyrrhique, était, par contre, une surprise pour les yeux habitués aux formes tranquilles. L'*Accueil* de Dejean n'était pas une statue isolée. Droite sur un socle, devant les pylônes de la Concorde, cette figure de femme, drapée à mi-corps & dorée, animait d'une heureuse silhouette l'ensemble de l'entrée monumentale. Elle était bien sœur des récentes créations d'un sculpteur qui, parti de spirituels modelages où survivront les modes d'hier, s'est progressivement élevé à un art plus vigoureux & de portée plus générale, sans rien perdre de sa sensibilité.

Associer la sculpture à l'architecture en plaçant des statues dans des niches n'est certes pas une nouveauté. Mais Charles Plumet, architecte en chef de l'Exposition, avait besoin de niches, dans la *Cour des Métiers*, pour ménager des repos & des surfaces concaves entre les longs pans colorés par des peintures.

Il avait conçu, pour ces quatorze niches, autant de figures de bronze, de grandeur demi-nature, droites & sobres de mouvements, représentant les principaux métiers. Bien que ces figures, placées presque en plein air, aient trop donné l'impression de statuettes précieuses, faites pour une galerie fermée, qui ne louerait l'étude & l'exécution du programme, le choix des sculpteurs, leur soumission au maître de l'œuvre ? On pouvait admirer là des talents aussi divers que ceux de Paul Niclausse, descendant des imagiers du Moyen Age, qui allie à la forme la plus large l'observation émue du modèle, Fernand David de qui la mort récente a été un deuil pour l'art, Albert Pommier, Dejean, Marque, Wlérick, Cavaillon, Drivier, Halou, Arnold, Guénot, Traverse, Vigoureux, Contesse. L'ensemble, complété par les bas-reliefs de la fontaine dus à Poisson, & par les décors d'angles de Le Bourgeois, a prouvé qu'aujourd'hui comme autrefois l'originalité n'exclut pas une intelligente discipline.

Mais dans le haut ou le bas-relief, c'est le mur lui-même qui, à certaines places choisies, s'anime d'un « sourire humain ». La difficulté est de choisir ses places. Si elles s'imposent à l'architecte dans un édifice appareillé par assises, — frontons, métopes ou frises, tympans, ébrase-ments, voussures —, il n'en va pas de même dans une construction

concrète qui se présente comme un bloc, & encore moins d'un bâtiment provisoire où l'ossature est plus ou moins noyée dans le plâtre. C'est alors surtout le goût qui détermine la forme & la saillie du relief, la place où il s'harmonise avec les lignes d'une façade, la hauteur où il s'incrute.

Sans énumérer les bas-reliefs qui, à travers l'Exposition, s'imposaient à nos regards, nous signalerons, comme exemple de vigueur voulue, l'énorme cartouche qui groupait, au fronton carré du Pavillon de Lyon & de Saint-Étienne, les attributs de la Saône & de la Loire. Avec moins de saillie, les souples compositions de Joseph Bernard, inscrites aux façades de l'*Hôtel du Collectionneur*, vibraient mieux dans la clarté. Un épannelage véhément, opposant l'ombre à la lumière, reste inerte. C'est par des passages subtils reliant les plans entre eux que la sculpture palpite sous les caresses du jour. Telle avait été la féconde leçon du grand Rodin &, bien avant lui, des Grecs & de la *Lionne blessée* d'Assyrie.

Des qualités analogues à celles de Joseph Bernard se remarquaient dans le bas-relief de Janniot, à l'entrée de la galerie Saint-Dominique-Constantine; elles se retrouvaient aussi dans son *Hommage à Jean Goujon*, groupe très heureusement placé devant la façade en quart de cercle de l'*Hôtel d'un Collectionneur*. Malheureusement, ces compositions adroites, ces modelés séduisants révélaient plutôt une manière qu'un style. Les têtes étrangement petites, au sourire conventionnel, étaient peut-être plus voisines de certains mannequins spirituels, exposés dans les galeries de la Mode, que de la sculpture hellénique ou de celle de Jean Goujon.

Sans vertus plastiques éminentes, les frises d'ouvriers au travail, modelées par Bachelet pour le Pavillon de Nancy, s'accordaient avec l'édifice. Même accord entre les frises discontinues de Navarre & le panneau de la *Porte d'Honneur*. Les formes en étaient volontairement abrégées, mais la composition lisible & les figures à l'échelle.

On ne peut imaginer hauts-reliefs plus étroitement solidaires du mur que les deux *Victoires* aux épées géantes dressées à l'entrée de la Crypte de l'Hartmannswillerkopf. Elles étaient l'œuvre d'un maître qui a su discipliner sa fougue & son romantisme pour rendre à la statuaire sa puissance monumentale. En harmonie avec la noble architecture de M. Danis, les deux sentinelles ailées de Bourdelle, debout pour une garde éternelle, sont l'image de la vigilance sereine, de l'immuable souvenir.

Pour respecter les volumes architecturaux, beaucoup de sculpteurs avaient pris le parti d'établir très bas leurs reliefs, protégés par le nu du mur : tels Saupique & Jouant, auteurs des tableaux méplats incrustés au-dessous des portes extérieures de la *Cour des Métiers*. Aux façades des Pavillons de Sèvres, les gracieux médaillons du regretté Max Blondat, aux portes du Pavillon du *Bon Marché*, les compositions de M^{me} Céline Lepage étaient franchement champlevés. Les bas-reliefs de Pierre Poisson, aux quatre faces de la fontaine de la Cour des Métiers, étaient peu saillants, mais très modelés : la pellicule d'or qui les recouvrait en rendait sensibles toutes les délicatesses. Ceux de Bouraine & de Le Faguays au Pavillon de la Ville de Paris, de Drivier & de Delamarre, dans le hall aux stucs polychromés composé par Roux-Spitz, avaient plus de corps, mais même calme. Ceux que Dardé avait taillés pour le cadre d'une cheminée étaient enluminés comme une naïve imagerie. Les spirituelles synthèses du voyage moderne, exécutées par les frères Martel dans le Pavillon du Tourisme, étaient presque plates, au point que les auteurs avaient éprouvé le besoin d'en accuser les grands plans par une demi-teinte.

Ailleurs, le bas-relief était réduit à une gravure sobrement modelée & sertie d'un mince plan oblique formant cuvette, comme dans l'Égypte des Pharaons. Parti louable, s'il ne s'accompagne d'aucune sécheresse. Henry Bouchard en a donné les meilleurs exemples à la fontaine du jardin de Sèvres & en deux frises du Salon de l'Ambassade. Mais, comme en témoignaient quatre interprétations très modernes du thème éternel des *Saisons*, modelées par lui, pour un patio de l'Esplanade des Invalides, ce n'était là qu'un des aspects de son beau talent, dirigé par l'intelligence, nourri par l'observation.

Deux grands ensembles de sculptures, dus à des initiatives individuelles, relevaient encore, l'un totalement, l'autre en grande partie, de la technique du bas-relief : *La Pergola de la Douce France* & le *Temple de l'Effort humain* de Landowski.

Dans *La Pergola de la Douce France*, la composition générale & la distribution de la sculpture avaient été imaginées par Emmanuel de Thubert, pour permettre au *Groupe de sculpteurs en taille directe* de traduire la doctrine celtique dans la belle pierre de chez nous, gracieusement fournie, en l'occurrence, par les carriers de Verdun & de Lens.

L'architecture avait été réalisée par Lucien Woog, avec la collaboration de Jacques Bouvet.

La foi celtique n'avait pas empêché les collaborateurs d'Emmanuel de Thubert de produire des œuvres aussi diverses que les danseurs cubistes des frères Martel, image des joies paradisiaques de l'*Ile d'Avalon*, & le *Saint Graal* de Georges Saupique, d'une pondération classique, les *Serpents des Druides* de l'atelier Séguin, modèle de composition pleine, & le *Sanglier* de Pompon, spirituellement lancé dans le vide, selon la tradition des graveurs de la préhistoire. Il n'y avait pas moins de variété dans les bas-reliefs de Hilbert, Lamourdedieu, Pablo Manès, Nicot, Zadkine. Quant à la discipline de la taille directe, c'est un rappel salutaire à la loyauté du métier, en un temps où trop de sculpteurs confient au praticien l'achèvement de leurs œuvres; c'est une louable réaction contre les molleses du modelage & «l'infamale facilité» de l'argile. Au reste, la fermeté de la sculpture est le fait de l'intelligence, non de la main. Les bons ouvriers de *La Douce France* en ont donné la preuve, chacun selon son esprit : c'est ainsi que Joachim Costa, dans son bas-relief de *Tristan & Iseult*, savamment composé, alliait la richesse des plans & la subtilité de dessin à l'exécution la plus virile.

L'ensemble de Paul Landowski, résultat de longues années de méditation & de labeur, avait la parfaite unité d'une œuvre conçue & réalisée par un seul. Mais combien faudrait-il d'imagiers pour sculpter une à une ces innombrables figures, pour exécuter en matière définitive ce «livre de pierre»? Dans le *Temple de l'effort humain*, tous les sacrifices héroïques, tous les amours les plus nobles sont évoqués par une imagination généreuse. La plastique y est au service de la pensée.

Les aspects de la vie actuelle avaient inspiré les peintres. Le Comité d'esthétique, chargé d'examiner les projets conçus pour la décoration de la *Cour des Métiers*, estimait qu'au cœur d'une exposition dédiée aux arts décoratifs & industriels modernes, c'étaient la vie & le travail d'aujourd'hui qui devaient être glorifiés. Malgré sa belle tenue d'ensemble & le talent de ses auteurs, un premier groupe de projets fut écarté, parce qu'il évoquait, en une synthèse historique, d'anciennes civilisations.

L'œuvre dès lors confiée à Guillonnet, Marret & Rapin avait pour

thèmes : sur un des côtés du cloître, *les Jardins, la Parure, le Théâtre*; en face, *la Rue, les Sports, les Transports*; & comme un repos entre ces deux suites de compositions animées & joyeuses, deux sujets d'un caractère plus grave : *l'Architecture & l'Enseignement*, traités par Henry Rapin, artiste au talent divers, dessinateur de meubles, décorateur & peintre. Dans les autres compositions, la recherche du mouvement & de la vie extérieure avait inspiré à Guillonnet & à Marret des pages anecdotiques, d'une gaieté un peu bruyante. Si ces œuvres avaient été peintes non pas à l'huile, mais, comme on l'avait proposé d'abord, à la fresque, les artistes auraient été naturellement conduits à un travail plus simple & plus large, à des colorations plus discrètes, s'incorporant à la muraille.

Au Pavillon de Nancy, Victor Prouvé représentait, en une frise d'un sain réalisme, les beaux métiers où excelle la Lorraine. Dans la salle des tapis algériens, on pouvait voir, au-dessus des mosaïques de laine, les jeunes ouvrières qui les nouent point à point, assises devant leur chaîne tendue : cette composition aux éléments sertis, comme en un carton de vitrail, était l'œuvre de Cauvy. C'est par la fraîcheur du sentiment que nous touchait surtout M^{lle} Yvonne Sjoestedt, évoquant, dans la *Maison de tous du Village*, les joies populaires des *Beaux Dimanches*. Aux façades intérieures du vestibule de la *Cour des Métiers*, Loys Prat avait peint *l'Agriculture & Barat-Levraux l'Industrie*. Si la première conservait, en dépit de ses machines, une douceur idyllique, la seconde exhalait la vie même de l'usine : toute la vapeur & la flamme de la métallurgie au travail.

Au souci de représenter les hommes d'aujourd'hui dans le costume d'aujourd'hui, la peinture qui décorait la *Salle des Congrès* joignait une intention didactique. D'autre part, H. M. Magne avait dû résoudre une grave difficulté pour conserver l'unité de l'œuvre sur le mur de fond que trouait une haute porte rectangulaire. La composition pyramidale enjambait franchement la porte. Sur des degrés monumentaux accédant à une plate-forme, deux cortèges symétriques, silhouettés en clair sur fond à grands compartiments linéaires verticaux, symbolisaient les Groupes & les Classes de l'Exposition. Placé au sommet, l'architecte tenait ses plans déployés.

Dans la *Salle des Fêtes*, composée par Louis Suë, se déroulaient les *Mois en fête*, sept grandes pages tracées par Jaulmes. Sur un fond rose

dominant l'ensemble, figures, guirlandes, draperies, feuillages distribuèrent les gris & les bleus. Le parfait concert des tons, choisis pour la lumière des lustres, faisait oublier leur vigueur. Traditionnelles & neuves, les arabesques paraient les murs à la manière de tapisseries, sans les alourdir ni les trouer. L'échelle des motifs, les valeurs émanaient d'un goût si sûr que la salle semblait agrandie.

A l'intérieur des tours, la peinture devait célébrer les aspects & les richesses des provinces de France. Baffier nous rappelait la douceur de la Touraine, Rapin les vallées d'Alsace & les coteaux de Champagne couverts de culture & de vignes comme d'un manteau d'Arlequin. Dans la tour de Bordeaux, Despujols, Roganeau, de Buzon & Dupas chantaient la Gironde & les Landes : champs, forêts, vignobles fameux, commerce, colonies. Ils les chantaient en buveurs d'eau, dans un camaïeu un peu triste. Avec Rigal, auteur des Symphonies, dont, sous la coupole de l'*Hôtel d'un Collectionneur*, il mêlait les torses & les membres à la manière de Michel-Ange, Jean Dupas & Despujols appartiennent à un groupe de jeunes artistes érudits & volontaires, issus de la villa Médicis, dont Janniot est, en sculpture, le plus brillant représentant. Ce qu'ils appellent « académisme », cet académisme contre lequel ils s'insurgent, ce n'est pas l'asservissement à certaines conventions, c'est une exactitude scolaire, qui respecte jusqu'aux verrues du modèle. Par horreur de la vulgarité, ils ont inventé une humanité à eux où s'amalgament des souvenirs de la Renaissance italienne, d'Ingres & de quelques-uns parmi nos contemporains. Ils ont une façon singulière de tourner un cou en colonne, de modeler une rotule, une cheville, d'attacher le nez au front, & ils aiment infiniment les gazelles & les colombes. Ils ont érigé en dogme la « déformation nécessaire » ; malheureusement ils l'ont aussi mise en formules.

Les fresques étaient nombreuses dans la Section française.

Citons les émouvantes compositions dont Maurice Denis & Desvallières avaient décoré l'église du *Village*, celles d'Henry Marret à l'*Hôtel du Collectionneur*, enfin les œuvres des élèves de Paul Baudouin, Jean Adler, Léon Toubanc, Paul Hannaux, Jalabert, Luceau, Paul Lemasson & particulièrement La Montagne Saint Hubert, auteur d'une agréable décoration inspirée des fables de La Fontaine, dans le vestibule de l'*Ambassade*. Ce dernier, avec la collaboration de M^{me} La Mon-

tagne Saint Hubert, avait déjà fait ses preuves aux murs de deux écoles de la Ville de Paris & à l'hôpital américain de Reims. Au Grand Palais, de Botton & Flament avaient orné de fresques harmonieuses le vestibule présenté par l'École nationale des Beaux-Arts.

L'Exposition a rempli son but en montrant les tendances, parfois opposées, suivant lesquelles les artistes modernes cherchent à mettre l'œuvre, essentiellement décorative, de la sculpture & de la peinture en harmonie avec celle, impérieusement rationnelle, de l'architecture.

L'avenir, en donnant le recul nécessaire pour juger ces tendances, en les précisant aussi, permettra d'en recueillir des enseignements profitables.

SECTIONS ÉTRANGÈRES

11. <https://www.cnam.fr/ressources/formation/formation-continue>

ARCHITECTURE.

SECTIONS ÉTRANGÈRES.

Toutes les nations exposantes, sauf la Chine & la Lettonie, figurèrent à la Classe I. Le rôle des architectes de la Section finlandaise avait été réduit à la présentation, d'ailleurs parfaite, des œuvres d'art nationales dans la salle d'honneur organisée au Grand Palais.

AUTRICHE. — Le rénovateur de l'architecture autrichienne, à la fin du siècle dernier, a été Otto Wagner. Le plus brillant de ses élèves, Josef Hoffmann, a repris de ses mains le flambeau. L'action de Josef Hoffmann ne s'exerce pas seulement sur l'art de bâtir. Professeur à l'école des Arts Décoratifs de Vienne, fondateur, en 1905, de l'atelier viennois *Wiener Werkstätte*, ordonnateur de décorations intérieures & créateur de meubles, il a toujours été préoccupé de maintenir des liens étroits entre toutes les techniques qui collaborent à l'édification & à l'embellissement de la maison. Enfin des œuvres de premier ordre, telles que l'hôtel Stocklet à Bruxelles (1907), le pavillon de l'Autriche à l'Exposition de Cologne (1914), la maison Skywa à Vienne, lui ont acquis une réputation européenne.

Josef Hoffmann était donc particulièrement désigné pour remplir le rôle de directeur artistique de la Section autrichienne à l'Exposition de 1925. Son activité & son goût se sont manifestés aussi bien à la galerie de l'Esplanade des Invalides qu'au pavillon du Cours-la-Reine. Mais c'est sur ce dernier que s'est porté son principal effort. Assisté de collaborateurs, il a montré, une fois de plus, qu'il n'est pas l'homme d'une formule & qu'en lui, la raison pratique s'accorde avec la fantaisie propre à l'art autrichien.

Ailleurs, J. Hoffmann a montré sa maîtrise dans l'art de subordonner les plans les plus complexes à des axes nettement marqués. L'aspect grandiose de ses édifices est dû à la prédominance de lignes verticales, limitant ou rythmant des façades à peu près nues. A Paris, les axes se dissimulaient : seule la tour d'orgue de Strnad se dressait au-

dessus des constructions basses, dont l'ensemble constituait le Pavillon de l'Autriche. L'architecte avait voulu réaliser avec économie une œuvre attrayante & variée. Il avait relié par une courte colonnade les deux parties de sa composition, l'une bâtie sur le Cours-la-Reine, l'autre sur une terrasse, au bord du fleuve. Quand le visiteur allait de l'aile principale, édifiée par Hoffmann, au hall cubique de fer & de verre construit par Peters Behrens, puis au café viennois de Franck, un ingénieux dédale de galeries & de couloirs, où s'ouvraient de petites salles ou des niches, lui donnait, sur un millier de mètres carrés, l'impression d'un voyage plein d'attrait & de pittoresque.

Le profil des façades n'était pas moins original que le plan. Au-dessus d'un soubassement rectiligne, deux ou trois larges accolades, séparées par des moulurations horizontales accusaient la longueur des murs. Elles étaient rehaussées, sans aucun ordre apparent, de légères inscriptions en relief, portant les noms de grands artistes. Sans doute ces surfaces ondulées qui rappelaient, sans l'imiter, le goût du « baroque » italien, n'étaient pas d'une indication assez ferme ni d'une allure assez tranquille pour un ouvrage durable. Mais elles paraient d'une grâce singulière des galeries éphémères.

La peinture n'intervenait guère dans la Section autrichienne que par des motifs capricieux répandus sur la menuiserie des vitrines, par des teintes plates, tantôt d'une franche gaieté, tantôt réduites à de froides oppositions de noir & de blanc. La sculpture y représentait deux tendances différentes. Sur une vivante figure d'Anton Hanak « La Flamme Humaine », la lumière ruisselait comme sur un bronze de Rodin. Eugen Steinhof allie l'élégance viennoise à des formes plus pleines & plus calmes. Dans la *Salle du Culte*, des bas-reliefs, des figures hiératiques, exécutées par des mains féminines, sous la direction d'Anton Hanak, nous rappelaient que la difficile technique du métal repoussé, sans modèle préalable, séduit, en ce moment, par son audace primitive, quelques artistes autrichiens.

BELGIQUE. — Les documents réunis dans une galerie de l'Esplanade des Invalides donnaient une idée assez complète du bel effort des architectes modernes à Bruxelles, Anvers, Gand, Bruges, Liège. Dans une substantielle étude, publiée en tête du catalogue de la Section belge,

M. de Rudder cite les principaux de ces artistes. Presque tous étaient représentés à l'Exposition par des dessins ou des photographies. C'étaient Paul Hamesse, l'élève d'Hankar & ses deux frères, auteurs de salles de spectacles & d'immeubles commerciaux originaux sans outrance; Van de Voorde qui bâtissait, en 1913, le palais de l'Exposition de Gand; Van Neck & Eggerickx, judicieux constructeurs d'habitations à bon marché; Huib Hoste de qui la grave église, élevée à Zonnebeke, marque la renaissance de l'art dans un pays dévasté; Rubbers, Pompe & Hoeben qui collaborèrent avec Huib Hoste à l'édification de la cité de Kappelenveld, conçue d'après les idées les plus nouvelles; J. de Lange, Camille Damman; Victor Bourgeois, auteur d'une cité-jardin modèle, celle de Berchem-Sainte-Agathe. D'autre part, Léon Sneyers avait été chargé de la décoration d'ensemble des salles belges au rez-de-chaussée du Grand Palais tandis que celle de la galerie d'architecture, aux Invalides, était due à Jaspar qui sait être de son temps & cependant restaurer, avec une pieuse intelligence du passé, les monuments de l'art Mosan.

C'est à l'un des initiateurs du mouvement moderne, à un vétéran toujours jeune, qu'avait été réservé l'honneur de construire le Pavillon de la Belgique. Comparé aux œuvres qui, il y a vingt-cinq ans, ont illustré le nom de Horta, cet édifice prenait la valeur d'un symbole. Il résumait toute une évolution. Sans doute y retrouvait-on les qualités essentielles dont témoigna, dès ses débuts, l'auteur de la Maison du Peuple de Bruxelles : clarté du plan, emploi sincère des matériaux, intime liaison de toutes les parties entre elles. Mais qu'elles étaient loin, les tiges sinueuses chargées de fleurs ornementales & les courbes de 1900 ! La ligne droite régnait en souveraine. Trois grandes salles & six petites accusaient leurs cubes au dehors. Une haute tour rectangulaire dominait l'ensemble. Victor Horta avait pleinement utilisé un terrain en forme de T, analogue à ceux qui étaient concédés à l'Angleterre, à l'Italie & au Japon. Son édifice aux silhouettes rigides, avec ses contreforts & ses corniches, n'évoquait pas sans raison l'idée d'une architecture en bois. Contraint à l'économie dans un pays à peine relevé de ses ruines, l'architecte l'avait entièrement réalisé en charpente de bois & remplissages de staff, sans jamais chercher à donner l'illusion de la pierre.

Exécutée en matériaux peu coûteux & presque sans ornements, cette masse robuste n'avait pourtant rien d'indigent. Six figures, sobrement épannelées par Wolfers, symbolisaient, au couronnement de la tour, l'art décoratif à travers les âges. Sous des terrasses en gradins, les murs du hall monumental s'allégeaient à leur sommet, grâce à une frise ajourée, œuvre de Pierre Braecke. Prise dans la construction même, elle assurait, en même temps que la décoration extérieure & intérieure, l'éclairage discret du hall. Une grande salle du pavillon devait sa parure au peintre Montald. On y voyait une tapisserie & des vitraux exécutés d'après ses cartons, ainsi qu'une grande composition allégorique, très éloignée des recherches de la jeune peinture belge, mais d'un équilibre savant.

DANEMARK. — Si l'architecte Kay Fisker, l'auteur du Pavillon danois, s'était proposé de bâtir un local d'exposition pour des meubles & des objets d'art, ou bien encore un hall de publicité, une salle de syndicat d'initiative, son œuvre aurait justifié les critiques qui ne lui furent pas épargnées. Elle n'aurait pas été moins discutable s'il avait prétendu donner un exemple typique de l'architecture moderne dans son pays. Pourquoi, se demandait-on, ces façades sans fenêtres, ces portes démesurément hautes, ces bureaux étroits, éclairés par le plafond, ces terrasses qui eussent été, en hiver, chargées de neige ? Si, d'autre part, le Pavillon du Danemark devait être une démonstration des ressources de la construction en briques, ces linteaux à longues portées, faits de briques qui ne portaient pas, mais nécessitaient le soutien du béton armé, n'allaient-ils pas à l'encontre de ce qu'avait voulu prouver l'architecte ?

Mais Kay Fisker ne s'était pas placé à ces points de vue. Il savait que les meubles, la céramique, l'orfèvrerie où excellent ses compatriotes, ne seraient pas présentés dans le pavillon national. Son dessein était, avant tout, de dresser à l'Exposition un bloc décoratif, marquant, à la manière d'une pyramide, la place de son pays. Il voulait en même temps rappeler par un simple jeu de beaux volumes, la réaction des jeunes architectes danois contre les façades trop trouées ou mouvementées, & contre l'exubérance ornementale. Si l'on juge l'œuvre sans parti pris de rationalisme & sans reprocher à l'auteur de n'avoir pas fait ce

que précisément il n'avait pas voulu faire, on reconnaîtra que Fisker avait bien atteint son but. Ce cube, profondément entaillé sur ses quatre arêtes verticales pour dessiner, en plan, la croix du Danebrog, étendant ses branches égales sur un soubassement carré, ces masses pleines où une assise de briques rouges posées de champ alternait avec une assise de briques blanches posées à plat, avaient une gravité funèbre, mais d'une saisissante noblesse.

Les peintures murales de la salle principale complétaient le caractère décoratif du pavillon. Mogens Lorentzen s'était inspiré des anciennes cartes du Danemark «pays d'îles semées sur la mer verte comme des nuages sur un ciel bleu». Il en avait imité les contours fantaisistes & la façon de rappeler par de naïves images les fastes légendaires, la mythologie & l'histoire, les richesses du pays.

Un autre ensemble architectural, très différent du premier, faisait honneur à la Section danoise. Il offrait la réalisation la plus élégante & la plus franche d'un programme pratique. Légers comme des serres, sobres d'ornements, deux pavillons symétriques, réunis par une terrasse, abritaient les richesses des Manufactures Royales de porcelaine & de faïence. Leurs façades vitrées, légèrement convexes & de proportions heureuses, semblaient aspirer la lumière. La construction de ces pavillons, qui comptaient parmi les plus réussis de l'Exposition, n'avait nécessité que des madriers, des chevrons & des voliges de sapin apparents.

ESPAGNE. — «Il existe en architecture, écrivait Henri Martinié, des œuvres anciennes qui, par la persistance de leur accommodation aux besoins, demeurent actuelles & même plus modernes que bien des tentatives novatrices de nos jours. L'adaptation intelligente aux nécessités du climat & de la vie, la concordance avec les mœurs, le choix judicieux des matériaux, l'enseignement d'une longue expérience aboutissent à des types d'habitation si bien appropriés qu'ils ne paraissent guère perfectibles. On comprend que, parvenus à cet état, l'homme se borne à les modifier seulement dans le détail, au gré d'une fantaisie, qui accepte d'avance un cadre habituel à une longue suite de générations.» C'est ainsi que Pascual Bravo, architecte du Pavillon national de l'Espagne, s'était bien gardé, sous prétexte de modernisme, de chercher

des inspirations hors de son pays. Son élégant édifice, aux murs blancs égayés de faïence bleue & couronnés de pergolas, reproduisait librement & sans pastiche, la traditionnelle maison hispano-mauresque. La porte principale, accostée de deux fontaines en faïence, les carrelages & les lambris de céramique du patio, tout concordait à faire de cette habitation méridionale un asile de fraîcheur & de pénombre colorée.

Pas de peintures, mais des vitraux tempérant l'ardeur du soleil. Deux sculpteurs, bien connus à Paris où ils travaillent, avaient contribué, par leurs œuvres, à la beauté du pavillon ou des parterres en bordure. L'un, José Clara, modèle de gracieuses figures féminines. L'autre, Mateo Hernandez, taille directement, dans les matières les plus dures, des fauves dont la sobre grandeur fait penser aux chefs-d'œuvre de l'Égypte ou de l'Assyrie. On regrettait de ne pas voir, auprès de ces deux artistes, un des jeunes maîtres de la sculpture espagnole, Victorio Macho, l'auteur du monument de Cajal.

GRANDE-BRETAGNE. — Fantaisie & esprit pratique faisaient bon ménage dans le Pavillon de la Grande-Bretagne. Les architectes Easton & Robertson avaient tracé un plan simple & clair. A l'est un hall précédé d'un porche, à l'ouest l'ensemble des bureaux marquaient les extrémités d'un long bâtiment élevé. Dans l'intervalle, une suite de petites pièces bien éclairées & disposées symétriquement de chaque côté d'un couloir voûté, conduisait à une salle plus imposante, celle de l'art religieux, au-dessus de laquelle montait une tour vitrée. La tour était dans l'axe du restaurant britannique, bâti sur une plate-forme au bord de la Seine. Vus de la rive gauche, le restaurant avec sa tente de toile, & le pavillon, avec ses drapeaux flottants, formaient un ensemble vivant & coloré.

Une construction essentiellement provisoire ne doit pas offrir l'apparence d'un palais bâti pour des siècles. Easton & Robertson avaient évité tout excès de gravité ou de richesse. C'est surtout à la peinture, rapide & économique, qu'ils avaient demandé l'attrait d'une décoration parfaitement subordonnée aux lignes de l'édifice. Des arabesques où les réminiscences de l'Asie se mêlaient à celles du XVIII^e siècle anglais, s'abritaient sous les corniches ou dans les ébrasements des baies. La menuiserie des portes & des fenêtres était parée de teintes vives. Cette

joyeuse polychromie tempérait le caractère altier des hautes façades badigeonnées d'ocre clair, des hautes baies, des armoiries sommant l'entrée monumentale de la tour vitrée, au clocheton surmonté d'une nef symbolique. Une gaîté de forme imprévue animait deux figures sculptées dans des niches placées aux façades extérieures du hall.

Comparée aux autres créations récentes de l'architecture britannique, l'œuvre d'Easton & Robertson présentait bien l'air de fête, la fantaisie exceptionnelle d'un pavillon d'exposition. Plus de cinquante architectes anglais avaient réuni, dans une salle du Grand Palais, des photographies & des dessins. Ces documents attestaient le respect traditionnel de certaines formes nobles, peu favorable au renouvellement des constructions officielles. Ils nous montraient aussi que la maison en Angleterre évolue avec plus de lenteur & de prudence qu'en d'autres pays d'Europe. Il est vrai que, depuis longtemps, il s'y est créé des modèles d'intimité & de confort, d'adaptation au climat, d'harmonie avec le paysage.

A en juger par les œuvres exposées, l'évolution de la peinture & de la sculpture en Grande-Bretagne n'est pas plus rapide. Devant les sculptures d'Henry Wilson, devant la grande toile où A. K. Lawrence a rappelé allégoriquement le sacrifice des hommes & le service des femmes pendant la guerre, comment ne pas se souvenir de la célèbre école de la fin du XIX^e siècle ? De telles œuvres se recommandent par la profondeur du sentiment, par le soin de l'exécution plus que par un accent nouveau. George Sheringham qui, avec Victor Hembrow, avait conçu l'ordonnance de trois salles au rez-de-chaussée du Grand Palais, avait aussi exécuté sur le mur du fond de l'une d'elles une vaste décoration rappelant ses travaux récents sur le théâtre.

GRÈCE. — Il faut être reconnaissant à la République Hellénique d'avoir, en dépit de difficultés économiques & politiques, répondu à l'amicale invitation de notre pays. C'était une maison de paysans aisés que le pavillon construit par C. Skyrianos pour abriter des tapis & des ouvrages de fine lingerie. Construction charmante, d'un pittoresque mesuré, bien conforme à la devise : « rien de trop ». Ses murs épais, bons protecteurs du soleil comme du froid, convenaient à un pays de températures extrêmes. Le plein cintre de son porche, ses fenêtres à contrevents de bois, sans parti accusé de hauteur ni de largeur, les trois

rangs de briques de sa corniche, son crépi n'eussent pas été dépayés sur notre côte provençale où, dans les temps héroïques, les navigateurs phocéens trouvèrent une nouvelle patrie.

ITALIE. — Une activité industrielle & architecturale fiévreuse renouvelle actuellement le visage de l'Italie. De Milan à Naples, les usines modernisent leurs bâtiments, leur outillage. Des voies mieux aérées & plus saines que jadis s'ouvrent, parfois au dépens du pittoresque. L'orgueil d'être les musées du monde ne suffit plus aux antiques cités. Elles veulent qu'on les admire pour leur profonde vitalité & leur renaissante jeunesse. Est-il un pays où l'on puisse voir construction d'une audace plus neuve que telle usine de Turin dont la terrasse, en béton recouvert d'asphalte, n'est qu'une piste d'essais offerte aux automobilistes, à 30 mètres au-dessus du sol : piste large de 24 mètres & d'un kilomètre de tour, dont l'inclinaison, aux virages, est si parfaitement calculée, qu'elle permet les plus grandes vitesses, sans risque de saut dans le vide ?

Mais l'Italie d'aujourd'hui veut être aussi l'héritière de Rome. Fièrre de son glorieux passé, elle y cherche une discipline pour le présent. Écoutons M^{me} Margherita Sarfatti qui participa, avec une si ardente & si gracieuse autorité, aux travaux du Jury du Groupe I : « Être moderne, dit-elle, c'est être de son temps. Or le temps n'est plus aux déliquescentes. On veut des volumes nets aux arêtes accusées. On est revenu à la claire logique des formes &, par là même, à une certaine influence de la tradition autochtone en chaque pays, donc classique chez nous. » La vraie réforme, ajoute-t-elle en substance, doit naître du dedans, du tempérament & de la sensibilité profonde des peuples, non de modifications de surface imposées par un acte de volonté. Cette réforme, l'Italie l'accomplit en revenant à ses sources : « Un renouveau classique anime le pays depuis la guerre, comme une poussée de sève. Le ton & le style de la vie s'en ressentent, & jusqu'au type physique de la race, depuis la salutation romaine au bras levé, jusqu'aux formations en cohortes de la milice nationale, dont les légions remontèrent spontanément aux noms classiques. »

Adroite justification d'un modernisme qui ressemble beaucoup à une réaction. Mais il est bien vrai qu'aucun autre pays d'Europe n'aurait pu

tenir pareil langage. Jusqu'au ^{xvii}^e siècle au moins, l'architecture italienne n'a pas subi d'aussi profondes métamorphoses que celle des peuples voisins. Comme les façades de Palladio & le Dôme de Michel-Ange, le Colisée & le Panthéon d'Agrippa restent, pour elle, toujours vivants.

Sans doute, la thèse de M^{me} Margherita Sarfatti eût été assez difficile à défendre s'il se fût agi de la réalisation d'un programme dicté par des besoins pratiques. Mais il s'agissait d'un édifice d'apparat, d'un pavillon symbolique. A cet égard, M^{me} Sarfatti était fondée à dire qu'en restant fidèle à la conception romaine de l'art de bâtir, Armando Brasini n'avait pas fait œuvre d'archéologue, mais traduit avec « la foi du véritable artiste » une aspiration profonde de l'Italie d'aujourd'hui. Romain, classique, il avait masqué sous une brillante parure de briques dorées & sous un placage décoratif de colonnes & de pilastres d'épaisses murailles de béton.

Le Pavillon italien, qui semblait dressé là pour l'éternité, offrait, au dehors, une masse bien équilibrée, imposante, agréable de couleur & d'une exécution soignée dans tous ses détails. A l'intérieur, un plafond à caissons, des vitraux, un pavement de marbre de diverses couleurs & de carreaux de faïence, des lambris & des colonnes de marbre blanc, une peinture décorative où des paons s'affrontaient parmi des feuillages, une grande vasque de ferronnerie & de verre, faisaient du hall une somptueuse salle de réception. Le même luxe se remarquait dans les pièces voisines. Enfin, dans le hall encore, un buste colossal en bronze, posé à hauteur d'homme sur un socle que dépassaient ses larges épaules, rendait présent, au milieu de ce faste, l'animateur de l'Italie nouvelle. Cette énergique effigie, aux yeux caves comme ceux des masques antiques, était l'œuvre d'Adolfo Wildt. Par ses dimensions colossales, elle pouvait faire penser aux bustes héroïques que sculptait David d'Angers, au lendemain de l'épopée impériale. Mais elle était plus tendue & d'un modelé moins simple, avec des souplesses italiennes.

JAPON. — Au point de vue de l'architecture, le Japon traverse actuellement, sous l'influence européenne, une période de transformation. Édifices publics, hôpitaux, écoles, magasins, banques, hôtels, sont bâtis de plus en plus comme ceux de nos grandes villes. Les doulou-

reuses expériences de ces dernières années ont démontré que ces constructions en brique, pierre ou béton résistent mieux aux séismes & surtout aux incendies que les légères maisons de bois traditionnelles dans le pays.

Pourtant, réservant les immeubles de sept ou huit étages au commerce & aux administrations, les Japonais, pour leurs habitations privées, restent encore fidèles à la petite maison des ancêtres. Jamais fidélité ne fut plus justifiée. Elle est charmante, la maison nipponne, parfaitement adaptée au climat & aux matériaux tirés du sol, construite avec un souci d'hygiène & d'aération que nous pourrions prendre en exemple. Des cloisons qu'on peut modifier, enlever même, ou remplacer selon les saisons, permettent de s'y protéger de la chaleur & du froid. Point de meubles encombrants. Les lits sont remplacés par des matelas superposés que l'on range le jour dans des placards, les sièges par des coussins sur lesquels le Japonais s'assied, devant de petites tables basses. Pas de cave : on garde éventuellement le *sabé* ou vin de riz, dans une pièce attenante aux cuisines &, pour le conserver au frais pendant l'été, les glacières suppléent au cellier. Dans les demeures munies d'un confort plus moderne, des appareils de chauffage électrique ou des radiateurs à gaz tiennent lieu de cheminées ou de poêles, exclus par crainte de l'incendie. La netteté règne partout.

C'est une maison classique qu'on pouvait voir au Cours-la-Reine. Shichigoro Yamada & Iwakichi Miyamoto en avaient donné les plans. Tokichi Shimada en avait dirigé l'exécution en matériaux, tous apportés du Japon, & mis en place par des ouvriers japonais. On y remarquait un ingénieux emploi des matériaux bruts ou simplement vernis, parois de paille à côté des matériaux les plus raffinés, comme les laques.

Dans le jardin, un pavillon pour la « cérémonie du thé » où les jeunes filles sont initiées, selon les rites, à préparer le breuvage national avec des soins minutieux & une grâce accomplie.

LUXEMBOURG. — Rompant avec la tradition du pavillon officiel, le Luxembourg avait pris le parti original d'accueillir les visiteurs dans un enclos orné de ses roses les plus rares. C'est de la Classe des Jardins que relevait cette roseraie. Louons cependant ici l'artiste Aug. Van Wer-

weke, pour la discrétion de son cadre : une clôture rectiligne formée de murettes basses qui permettait, même au dehors, de jouir de la vue des fleurs; un portique de silhouette calme.

MONACO. — Un casin sur la Côte d'Azur. Sans s'inspirer littéralement des manières locales de bâtir, l'architecte Julien Médecin avait su réaliser une œuvre des plus expressives. Elle évoquait la côte méditerranéenne & l'élégance moderne d'une résidence de luxe.

Au-dessus des trois portes de la façade principale, des graffites, largement tracés par Joseph Bouchon, montraient les ressources offertes, pour la sobre ornementation des surfaces nues du béton, par un procédé de décoration rapide dont l'Italie a donné maints exemples. Dans un salon, notre compatriote Émile Wéry, homme du Nord attiré par la lumière, avait peint à la détrempe, avec une charmante fraîcheur d'imagination, les thèmes inépuisables des fruits & des fleurs, du soleil jouant dans les feuillages. Des bas-reliefs de staff, de si discrète saillie qu'ils semblaient plutôt gravés que sculptés, rappelaient aux murs du hall les plaisirs des sports. Ils étaient l'œuvre de Chiavacchi.

PAYS-BAS. — Les salles du Grand Palais, occupées par la Section néerlandaise, avaient été organisées par Th. Vrijdeveld, qui dirigeait naguère la revue d'avant-garde *Wendingen*. Dans l'une d'elles, un groupe d'architectes exposait des photographies & des dessins représentant des blocs de maisons, des cités ouvrières, des écoles, des villas, des immeubles pour des magasins ou des banques, construits en ces dernières années. Pour le visiteur étranger aux récentes manifestations de l'activité artistique de ce pays, c'était une étonnante révélation. Il entrait dans un monde nouveau : un monde aux formes puissantes, étranges parfois, où se manifeste un curieux mélange de rationalisme rigoureux & de recherches esthétiques, un ensemble impressionnant créé par la volonté d'un peuple dont toute l'histoire est un exemple de ténacité méthodique.

Dans tout cela, sauf la netteté des baies closes, la mise en œuvre des briques rouges, presque rien qui rappelât la maison hollandaise d'hier, fille de celle qu'ont aimée les Vermeer, les Pieter de Hooch, mirant dans l'eau des canaux son joli pignon à gradins. Dans tout cela, malgré la

variété des talents individuels, une unité d'expression, une parenté évidente avec les meubles hollandais, créés d'ailleurs le plus souvent par ces mêmes artistes qui ont bâti cités, écoles & grands immeubles modernes.

Le problème de l'habitation devait avoir une importance capitale dans un pays dont la population a doublé depuis un demi-siècle. Pour remédier à la crise du logement devenue aiguë en 1916, État & municipalités prirent des mesures énergiques. Ils encouragèrent les initiatives individuelles, ils apportèrent leur aide à des sociétés. Grâce à leur concours, à Amsterdam, à la Haye, à Rotterdam, à Utrecht, on vit, entre 1919 & 1925, surgir des quartiers nouveaux, des villes entières. La parfaite cohésion de ces ensembles est due à leur réalisation rapide par un groupe d'architectes imbus des mêmes principes & pour qui l'unité n'est plus la maison, mais le pâté de maisons, la rue, le quartier, la cité ouvrière avec ses places & ses jardins. Elle a été favorisée par de sages prescriptions : depuis 1901, l'entrepreneur n'est plus libre de bâtir à sa guise des habitations populaires. Un architecte lui est imposé qui, lui-même, soumet ses plans à une commission d'esthétique.

Deux artistes éminents ont exercé sur la nouvelle architecture hollandaise la plus heureuse influence. L'un est l'auteur justement célèbre de la Bourse d'Amsterdam (1898-1903), le Dr H. P. Berlage. A l'âge de soixante et onze ans, il poursuit encore son labeur. L'autre est De Bazel, mort en 1923, au moment où s'achevait l'ossature en béton armé de son plus bel édifice, l'immeuble d'une banque d'Amsterdam. Rompant avec un formalisme arbitraire, le Dr Berlage a continué, au nom de la raison & de la sincérité, le bon combat mené jadis par Cuypers, épris lui-même de l'architecture médiévale comme l'était chez nous Viollet-le-Duc. De Bazel, architecte sensible, aux recherches variées, s'était surtout attaché à la clarté pure des formes, à la noblesse des proportions.

Les plus distingués d'entre les architectes à qui ces maîtres ont ouvert la voie, sont ou furent des disciples indépendants. Citons parmi eux De Klerk, le plus fantaisiste, mort jeune, en 1923, J. M. Van der Mey, Piet Kramer, G. J. Rutgers, J. F. Staal, Mertens, Dudok, architecte de la commune de Hilversum où il a exécuté un ensemble de travaux d'une vigoureuse originalité, H. A. J. & Jan Baanders & J. J. P. Oud, de Rotterdam, tous représentés à l'Exposition; Jan Wils, du groupe de

Stijl, & Werschoor qui ont doté la Haye d'immeubles à loyer d'un type nouveau en Hollande.

Leurs œuvres, aussi importantes par la qualité que par le nombre, ne sont pas issues de formules passivement acceptées. Elles témoignent d'un conflit émouvant entre deux tendances qui, de tout temps, s'opposent. Tel qui croit n'obéir qu'à la raison se laisse tenter par une recherche de caractère légitime, mais dangereuse quand l'imagination y a trop de part, car elle peut conduire à une nouvelle convention. J. J. P. Oud, rationaliste convaincu, bannit non seulement tout décor, mais toute forme qui n'est pas dictée par le programme & la matière & n'exprime pas une fonction. Il n'aspire qu'au rythme austère créé par la répétition d'éléments rectilignes. D'autres, tels que De Klerk, Dudok, s'ils éliminent le détail mesquin, sacrifient parfois à un idéal préconçu de grandeur massive. Tantôt le toit traditionnel est remplacé par une terrasse, tantôt, au contraire, il devient énorme. Certaines oppositions de cubes, certaines saillies de plans, parfois même de larges courbes semblent plutôt voulues par une esthétique arbitraire que par la solution précise des données architecturales. Ici une tour rectangulaire produit un effet saisissant. Mais peut-être n'a-t-elle jailli que pour alléger d'un élan une masse horizontale.

C'est de cette dernière tendance, imprégnée de romantisme, que relevait le Pavillon national des Pays-Bas, construit par M. J. F. Staal. Ici, du moins, la grave fantaisie de l'architecte ne s'appliquait ni à une maison, ni à un édifice d'une destination pratique. Le pavillon abritait une salle mystérieuse, évoquant le luxe des Indes. Un toit énorme, légèrement relevé à la base, comme celui d'une pagode, pesait sur des murs trapus. L'ensemble se reflétait dans deux bassins rectangulaires bordés de briques, comme il l'eût fait dans les canaux. Au pied des murs, en de larges corbeilles, des fleurs montaient.

Sur le pignon de la façade postérieure, couronnée par les armes des Provinces-Unies, en faïence de Delft, les briques, disposées avec une virtuosité remarquable, dessinaient des flots portant une nef. Briques, tuiles, bois, matériaux nationaux, tenaient la plus grande place dans cette construction. Mais le béton y intervenait. C'étaient des poteaux, peu visibles, soutenant la masse du toit, qui avaient permis d'ouvrir, au-dessous de sa saillie, une frise lumineuse. Comme dans le Pavillon

du Tourisme, de façon non moins étonnante, des lames de verre dépoli paraissaient porter une charge & n'étaient qu'une clôture.

A l'extérieur, des sculptures sommaires, taillées directement dans la pierre par Hildo Krop; au dedans celles de John Raedecker, en bois peint & en béton, accompagnaient parfaitement cette œuvre solidement assise & d'une forte concentration.

POLOGNE. — Quel contraste entre le Pavillon des Pays-Bas & celui de la Pologne! Autant le premier était grave, près du sol, autant le second était svelte, brillant, aérien. Souvenirs & nouveautés s'y mêlaient avec esprit. Ses murs rappelaient la blancheur des petites églises polonaises du XVII^e & du XVIII^e siècle. Sa flèche de verre & de fer, égayée de panaches de ferronnerie, n'était pas sans analogie avec les clochers & les tours qu'on rencontre en pays slave. On ne sait quoi d'oriental survivait dans ses frontons. Mais ce pavillon qui faisait le plus grand honneur à la science & au talent de Joseph Czajkowski n'était la copie d'aucun modèle. Il était né librement sur le rectangle allongé concédé à la Pologne. Son plan & ses élévations correspondaient à un programme très franchement exprimé. Les angles vifs de ses façades & de sa flèche, les facettes géométriques de son décor reflétaient, sans outrance, le goût du jour.

On traversait un atrium entouré, sur trois côtés, par des galeries couvertes où les armoiries des grandes villes polonaises se détachaient en blanc sur un champ noir. Venait ensuite un vestibule flanqué de deux petites salles colorées par des vitraux. Et voici qu'une pluie de rayons, tombant d'une coupole vitrée, accueillait le visiteur. C'était la joyeuse surprise préparée par l'architecte sous les scintillements de sa flèche. Cette coupole couronnait le salon d'honneur, construit sur plan octogonal. Elle reposait sur huit colonnes de chêne foncé à décor géométrique. Aux murs, mêlant familièrement les paysans & les dieux slaves, M^{me} Sophie Stryjenska avait représenté, avec une intensité de couleur, une verve toute populaire, la vie des roturiers & des seigneurs au cours des douze mois de l'année. Charmante suite d'images qui, traduites en tapisseries, comme l'ont été d'autres compositions du même peintre, n'auraient rien perdu de leur saveur.

D'un style bien moins spontané était la statue de marbre dressée par

Henri Kuna au milieu de l'atrium. La recherche de l'expression par l'attitude & les gestes pouvait nous paraître excessive & le symbole assez obscur. Mais une harmonie musicale liait la souple draperie à l'arabesque du corps. De plus, aucune statue n'était placée dans un cadre qui la mît mieux en valeur. L'atrium, aux lignes rigides, eût paru froid & désert sans les vivants profils de cette figure féminine, jaillissant là comme un jet d'eau.

La clarté, la fantaisie, la bonne humeur, qualités de l'art polonais, puisées aux sources populaires, se retrouvaient dans les salles des Invalides & du Grand Palais organisées par Adalbert Jastrzebowski. D'autre part, les nombreux dessins exposés par les soins du Ministère des Travaux Publics & de la Société des architectes de Varsovie montraient que, malgré son attachement à ses traditions nationales, la Pologne n'est pas étrangère aux recherches actuelles qui tendent à renouveler l'architecture en Europe.

SUÈDE. — Une pléiade d'architectes maintient le renom de la Suède. Ils continuent l'effort de Ferdinand Boberg, l'architecte de l'exposition de Malmö. Deux œuvres fort différentes nous renseignaient sur leurs tendances : au Cours-la-Reine, le Pavillon national, conçu par l'un des plus jeunes, Carl G. Bergsten; au Grand Palais, la maquette de l'hôtel de ville de Stockholm, œuvre de Ragnar Östberg, l'un des plus nobles monuments édifiés depuis vingt ans en Europe.

Le Pavillon était un modèle d'élégance raffinée. L'hôtel de ville, symbole de la puissance d'une grande cité, exprime un idéal de force sereine. Ces deux constructions présentaient néanmoins un trait commun. L'une attestait, l'autre attestera longtemps que, dans l'architecture suédoise d'aujourd'hui, l'intelligence des besoins & des procédés de construction n'exclut pas l'attachement à des traditions lointaines.

« Il n'est pas douteux, écrivait M. Erik Wettergren, directeur des collections d'art décoratif du Musée National de Stockholm, que les influences de l'époque historique que nous avons le plus facilement & le plus réellement assimilées nous sont venues de France &, pendant notre grand siècle artistique, le XVIII^e, aucun pays n'a mieux compris que la Suède la force, la grâce & l'harmonie de la culture artistique française. La construction & surtout l'aménagement du château royal

de Stockholm servit à répandre ce goût français, qui cependant ne fut pas copié sans que le Suédois y mît un peu de son âme; mais il prit sous ses mains un cachet de simplicité sobre & de clarté architecturale. L'influence française eut encore un nouveau printemps lorsque Bernadotte, comme roi de Suède, apporta le sévère style de l'épopée napoléonienne, mais celui-là encore devint plus simple, il s'adapta d'une manière plus marquée à la vie quotidienne que s'il avait été dessiné dans les ateliers de Percier & Fontaine.»

C'est bien à la tradition franco-suédoise des environs de 1800, tradition pénétrée elle-même de souvenirs antiques, que se rattachait librement, dans ses lignes générales, le pavillon de Carl G. Bergsten. Un miroir d'eau reflétait la sveltesse des deux colonnes cannelées du péristyle, colonnes sans bases, coiffées de chapiteaux ioniques simplifiés. Huit colonnettes de fonte portaient la coupole du vestibule. Le salon de réception, d'une décoration discrète, charmait en particulier par la délicatesse de la couleur : le parquet était encadré de pierre calcaire; les murs, revêtus de stuc où se superposaient trois tons de rose allant du clair au foncé. Dans cet ensemble, nulle révélation surprenante, nul éclat; mais le goût le plus épuré, les proportions les plus fines.

L'hôtel de ville de Stockholm, commencé en 1911, inauguré en 1923, occupe, au bord du lac Mälär, un vaste rectangle que flanque une tour carrée, haute de plus de 100 mètres. Par sa colonnade de base, sa loggia, sa façade aux larges surfaces pleines, il rappelle le Palais des Doges. Mais il est bien moins orné & son manteau de briques rouges lui donne une majesté sévère. La richesse décorative est à l'intérieur, particulièrement dans la salle des fêtes dite «salle dorée», tapissée de mosaïques aux rudesses primitives & dont le sol est fait du plus beau marbre.

Il est difficile de considérer comme des créations significatives de l'art du peintre, les cartes stylisées qui, dans le Pavillon de la Suède, couvraient les murs du vestibule. Comme celles du Pavillon danois, mais sans imagerie naïve, elles constituaient néanmoins une décoration dont on trouverait des exemples dans certaines tapisseries flamandes & anglaises des ^{xvi}^e & ^{xvii}^e siècles. De plus, elles offraient au visiteur, dès l'entrée, une claire & concise leçon de géographie économique. Qui en nierait l'utilité?

Aucune Section étrangère n'était plus riche en sculptures que celle qui s'honorait des noms de Carl Milles, Nils Sjögren, Ivar Johnsson. Plusieurs œuvres, parmi lesquelles une fontaine de granit noir, représentaient le goût un peu tourmenté, mais aussi le sentiment profond de la vie, la verve décorative de Carl Milles. Encastrés au-dessus des portes d'entrée & de sortie, seuls ornements de murs nus, deux bas-reliefs de Nils Sjögren, adroitement composés pour animer un champ rectangulaire, racontaient poétiquement la naissance des arts décoratifs : une Heure offrait une écharpe à Vénus sortant de l'onde ; Vulcain présentait à la Déesse un miroir façonné de ses mains. Si l'on ne connaissait d'Ivar Johnsson que ses bas-reliefs en terre cuite, *Les Quatre Vents*, incrustés dans la façade du péristyle, ou ses gracieuses compositions modelées aux flancs d'urnes en fonte, on pourrait ne voir en lui qu'un spirituel décorateur. Mais, par l'équilibre des masses, la fermeté du modelé, une ardeur intime où revit l'esprit de la Renaissance, sa statue de David est un chef-d'œuvre.

SUISSE. — On voit, en Suisse, souvent même dans de petites villes, des édifices publics, hôtels des postes, gares, écoles, distribués avec un grand sens des nécessités pratiques, un souci d'hygiène, de clarté, d'ordre dont on demeure charmé.

Parmi les auteurs des œuvres les plus typiques élevées depuis vingt ans, Laverrière, de Lausanne, qui fréquenta, à la fin du siècle dernier, l'École des Beaux-Arts de Paris, tient un rang éminent.

Chargé, à l'Exposition, de présenter la Section suisse, il ne put donner sa mesure que dans les aménagements intérieurs, au Grand Palais & dans la Galerie des Invalides.

Le plan en croix que formait symboliquement la galerie suisse sur l'Esplanade était heureusement disposé pour constituer un hall central, appuyé sur d'élégants piliers de section carrée.

Dans l'emplacement tout en longueur concédé à la Suisse au Grand Palais, Laverrière avait admirablement tiré parti des niveaux & des éclairages différents pour créer une galerie dont les points d'appui formaient une succession de niches latérales ; des marches conduisaient à un premier palier, où l'éclairage artificiel favorisait la présentation de l'horlogerie & de la bijouterie ; d'autres emmarchements conduisaient à

la salle des textiles & les broderies de Saint-Gall ornaient les grandes fenêtres extérieures du Palais.

On doit regretter que la Suisse n'ait pas édifié un palais national : le chalet de bois qui s'élevait sur le Cours-Albert-I^{er} ne représentait guère l'architecture helvétique moderne. Construit par Rittmeyer, professeur à Winterthur, il convenait bien à sa destination : c'était un bureau de renseignements pour les touristes.

TCHÉCOSLOVAQUIE. — Les souvenirs de la Renaissance, du « Baroque » & du « Rococo » sont demeurés vivaces dans toute l'Europe centrale. On ne saurait s'étonner d'en trouver encore la trace dans l'art décoratif tchécoslovaque. La salle d'honneur du Pavillon de la Tchécoslovaquie fournissait un exemple à l'appui de cette remarque. Composée par l'architecte Paul Janak, elle présentait de nobles proportions, mais du sol au plafond, sans repos, toutes les surfaces en étaient animées par une profusion d'ornements.

Au contraire, dans l'architecture, la Tchécoslovaquie a adopté avec enthousiasme les principes du modernisme le plus hardi. Les maîtres que ses jeunes constructeurs admirent & en qui ils voient les prophètes de l'art de demain, ce sont Le Corbusier & les Hollandais J. J. P. Oud & Wills.

Un soubassement rectangulaire portant un étage en retrait, tel était le parti très simple adopté par J. Gocar, professeur à l'École des Beaux-Arts de Prague, pour le Pavillon de la Tchécoslovaquie. La construction était en béton armé; mais un revêtement de plaques de verre, d'un rouge ardent, parait les surfaces régulières du soubassement & contrastait avec la nudité grise du ciment; légitime publicité pour une industrie nationale dont le siège est à Gablonz, en Bohême. L'emploi de ce verre, assez peu résistant aux chocs, serait difficile sans doute à généraliser.

Vu du côté de l'entrée, le pavillon avait l'allure d'une nef dont la haute proue fendait les flots. Cette proue toutefois n'était pas un pur symbole. Sa forme permettait, à l'intérieur, le développement d'un bel escalier en chêne naturel qu'éclairaient les verrières de la façade. Au rez-de-chaussée, grâce au béton, une galerie d'exposition occupait, avec peu de points d'appui, presque toute la superficie du soubassement. Celui-ci étant sans fenêtres pour offrir aux vitrines murales le plus de place pos-

sible, un plafond de verre diffusait sur les objets précieux la lumière de lampes invisibles.

Dans le hall d'honneur, des tapisseries tenaient lieu de peintures décoratives. Quant à la sculpture tchécoslovaque, son principal représentant était un artiste de race, Jean Stursa, né en 1880, mort l'année même de l'Exposition. Tout jeune, il était chef d'école & enseignait à l'École des Beaux-Arts de Prague. Parti de l'impressionnisme, il était arrivé par l'observation, la réflexion, la volonté, à réaliser des formes de plus en plus précises & pleines, où jamais la beauté plastique ne se séparait de l'expression. Était-ce un adieu à la vie, le geste de ce génie qui, si sveltement campé sur la proue tchécoslovaque, semblait, en agitant une palme, adresser aux jours nouveaux un confiant & joyeux salut ?

TURQUIE. — Vision d'Orient, mais d'un Orient modernisé, le Pavillon de la Turquie ne témoignait d'aucun emprunt à l'architecture de l'Europe occidentale. C'est un mérite qui manque à bien des palais du Bosphore. Sa coupole à pans, sur tambour octogonal, rappelait un peu les jolies coupoles de la fontaine d'Ahmed III, à Constantinople, bien que le tambour en fût tout différent. Les faïences de sa façade & ses baies en arcs aigus surhaussés offraient des couleurs & des formes familières à ceux qui ont voyagé en Asie-Mineure. Pourtant ce petit édifice, composé avec goût par Maurice Fildier, n'imitait aucun modèle connu.

U. R. S. S. — L'Union des Républiques Soviétiques Socialistes a entrepris, depuis peu, de grands travaux d'architecture. On chercherait vainement dans ces constructions un trait qui rappelât les édifices bâtis au temps des tzars. Par contre, elles présentent une analogie frappante avec les œuvres de Le Corbusier & André Lurçat, Walter Gropius, de Dessau, Frank, de Vienne, artistes pour qui les architectes de la Russie nouvelle ne dissimulent pas leur admiration. Dans un pays où les idées & les théories sont si puissantes, comment s'étonner de voir triompher le modernisme le plus dépouillé de toute concession aux habitudes anciennes ?

Un jour viendra peut-être où, sous l'influence du climat, des mœurs, des traditions, l'art actuel se transformera, s'enracinera, deviendra russe. Pour le moment, c'est un art importé. Il est vrai qu'en ce pays,

l'architecture officielle du XVIII^e & du XIX^e siècle n'offrait pas davantage un caractère national.

Le Pavillon de l'U. R. S. S. ne pouvait présenter les mêmes formes que les nouveaux immeubles de Moscou. Tout différents en étaient le programme & les matériaux. Mais il offrait une solution raisonnée d'un problème d'architecture. L'auteur, choisi par voie de concours, était Melnikov, artiste très jeune, sur qui l'attention avait été appelée, en 1922, par la construction de maisons ouvrières. L'année suivante, il éleva le Pavillon des tabacs, à l'Exposition agricole &, en 1924, les Halles centrales de Moscou. C'est lui qui a composé le sarcophage de Lénine.

Melnikov disposait d'un budget restreint. Il fit donc un bâtiment peu coûteux en bois & en verre : une boîte vitrée. Un escalier le traversait de part en part, diagonalement, & permettait au visiteur une vue plongeante dans le pavillon. L'escalier était couvert, non par un plafond continu, mais par une suite de plans obliques & contrariés. Cette disposition avait pour but de laisser affluer l'air, tout en empêchant la pluie de passer, de quelque côté qu'elle fouettât.

En vérité, l'escalier était difficile à gravir. Les plans inclinés & contrariés ne le protégeaient qu'imparfaitement de la pluie. Il eût été difficile de soutenir qu'on ne remarquait dans le pavillon de l'U. R. S. S. nulle trace d'originalité paradoxale & arbitraire. Mais, à tout prendre, Melnikov avait atteint son but : construire à peu de frais un édifice temporaire, une grande vitrine qui attirât & qui retînt l'attention.

Dans la Section de l'U. R. S. S. au Grand Palais, des modèles pour un monument aux vingt-six Commissaires du peuple, à Bakou, & divers projets d'architecture étaient empreints d'un goût théâtral & d'une certaine mégalomanie propre aux époques révolutionnaires.

YUGOSLAVIE. — P. Bajalović, architecte de Belgrade, avait présenté agréablement, aux Invalides, les œuvres de ses compatriotes. L'organisation si particulière des salles yougoslaves au Grand Palais était l'œuvre de D. Ibler, de Zagreb. De Zagreb également étaient l'architecte, les sculpteurs & les peintres dont le Pavillon national montrait l'heureuse collaboration.

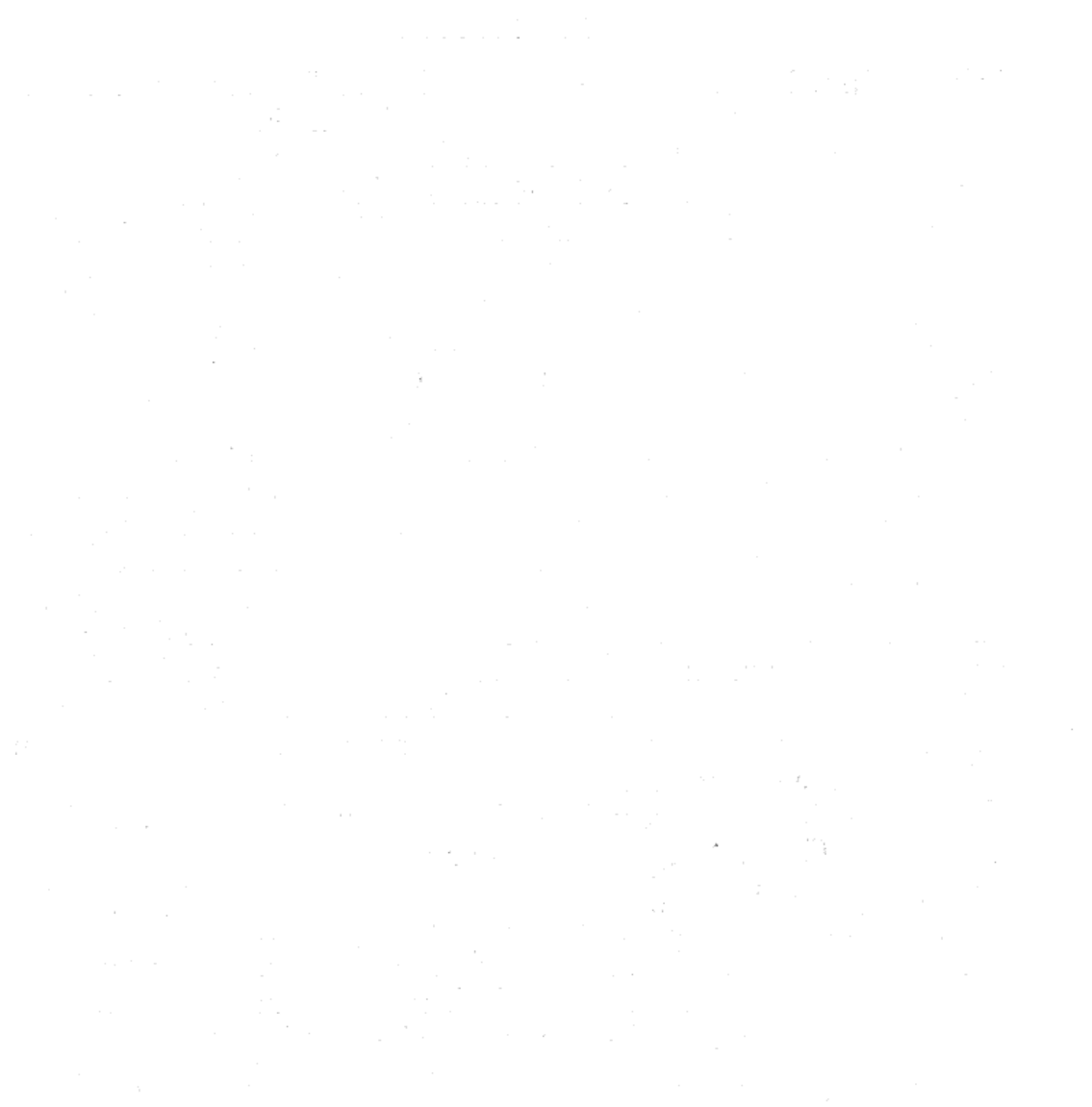
Ce pavillon, S. Hribar l'avait conçu comme un cube très simple, en

bois & plâtre, éclairé & coloré par des vitraux. Dès l'entrée, un beau portail, tout en chêne de Slavonie, rappelait aux visiteurs que la Yougoslavie est un pays riche en forêts. Des sculptures méplates, à franches arêtes, exécutées par V. Braniš, virtuose du travail du bois, enrichissaient piliers & architraves, sans en amoindrir la robustesse. C'étaient de grandes plantes stylisées qui paraissaient monter du sol & des motifs géométriques. En chêne aussi les deux cariatides portant des lumières que I. Krsinić avait dressées à l'entrée de l'escalier : éphèbe & jeune fille aux torsos étroits & longs, aux jambes fortes.

On ne peut parler de la sculpture croate sans rappeler l'œuvre du chef de l'école de Zagreb, Ivan Mestrović, puissant artiste qu'une exposition d'ensemble organisée au Salon d'Automne, il y a quelques années, avait fait connaître au public français. Il n'avait envoyé au Pavillon qu'un bouclier en bronze ciselé. Mais des photographies de ses bas-reliefs & de ses figures, réunies dans une salle des Invalides, montraient ce qu'il doit à l'exemple de Bourdelle & ce qu'il ne doit qu'à sa race & à son propre tempérament. Les œuvres les plus véhémentes du maître français paraissent empreintes de mesure à côté de celles de Mestrović, aux volumes exaltés à la fois par la recherche éperdue du style & par une sensualité profonde.

Enfin, le Pavillon Yougoslave révélait deux peintres : V. Becić & J. Kljacović. C'est le premier qui, pour décorer les murs de l'escalier, avait exécuté avec tant de verve & un art si large cette frise où les paysans de chez lui, dans les pittoresques costumes particuliers à chaque province, dansaient la «Kolo», ronde nationale. Au-dessus du portail & de la porte de secours, Kljacović avait harmonieusement inscrit, dans des triangles, des groupes allégoriques représentant les arts. On y admirait l'ampleur & la plénitude de formes, la simplicité de facture qui conviennent à la fresque.





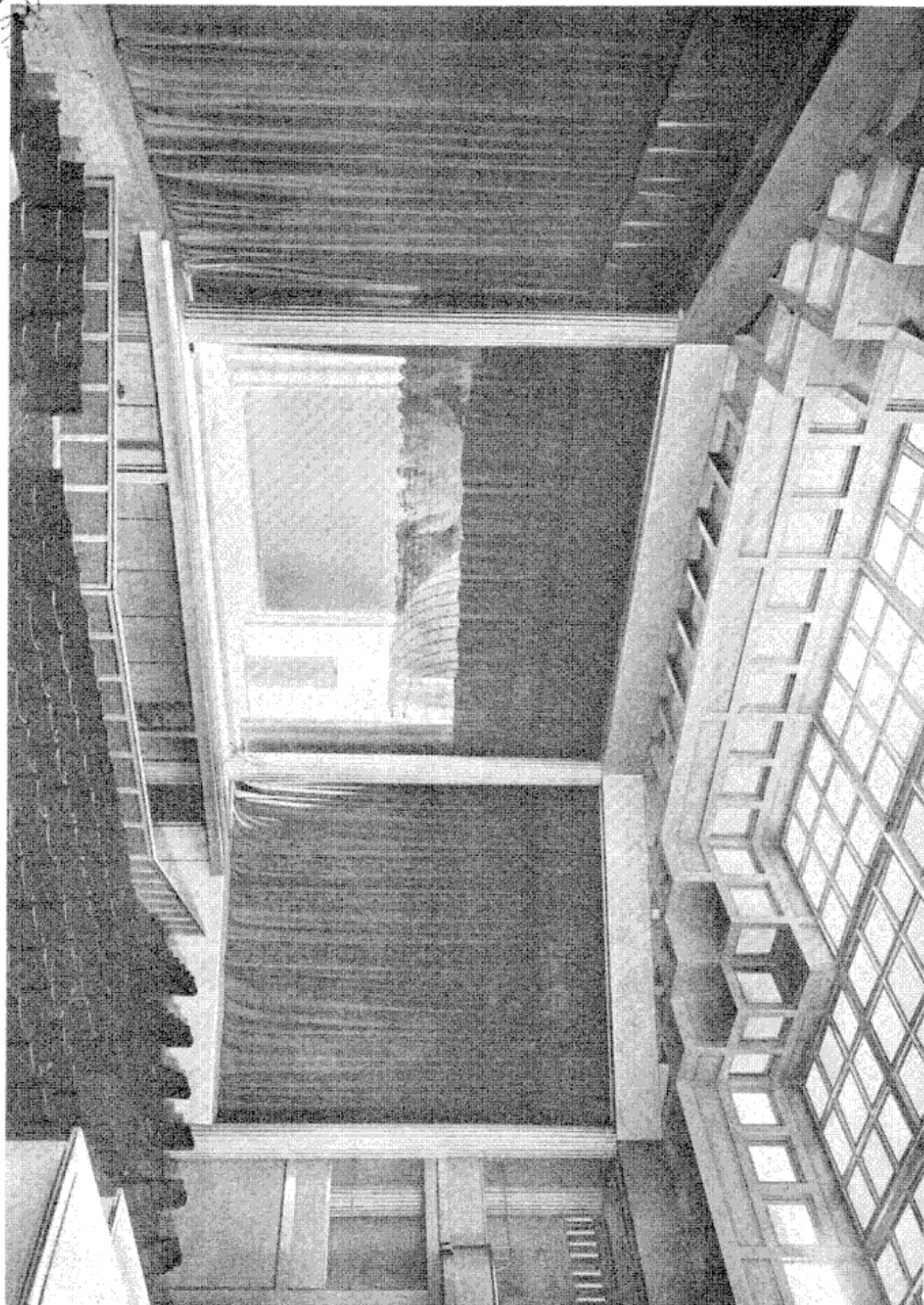
PLANCHES

SECTION FRANÇAISE



SECTION FRANÇAISE.

Pl. I.



THÉÂTRE DE 1925.

A. & G. PENNET & A. GRANET, architectes.

Entreprise générale par les ÉTABLISSEMENTS LAPEYRÈRE; éclairage par la SOCIÉTÉ QUARTZ & SILICE; fauteuils par MAISON.

Phot. CHEVOIRON.

SECTION FRANÇAISE.

Pl. II.



VILLAGE FRANÇAIS — LA MAISON DE TOUS

par la SOCIÉTÉ L'ART DE FRANCE.

A. AGACHE, architecte; TEMPORAL, sculpteur

Maçonnerie par CHAGNON & FILS & GUILLOU; charpente en fer par V. RÜHLMANN; charpente en bois par J. HOUBERT; staff par DE LA PERSONNE & DE SAUVIÈRE.



GALERIES DE L'ESPLANADE DES INVALIDES.

Cour décorée sous la direction de Paul BAUDOÛIN, peintre, avec le concours de G. PRADELLE, architecte.

LE POËTE, fresque par Jean ADLER;

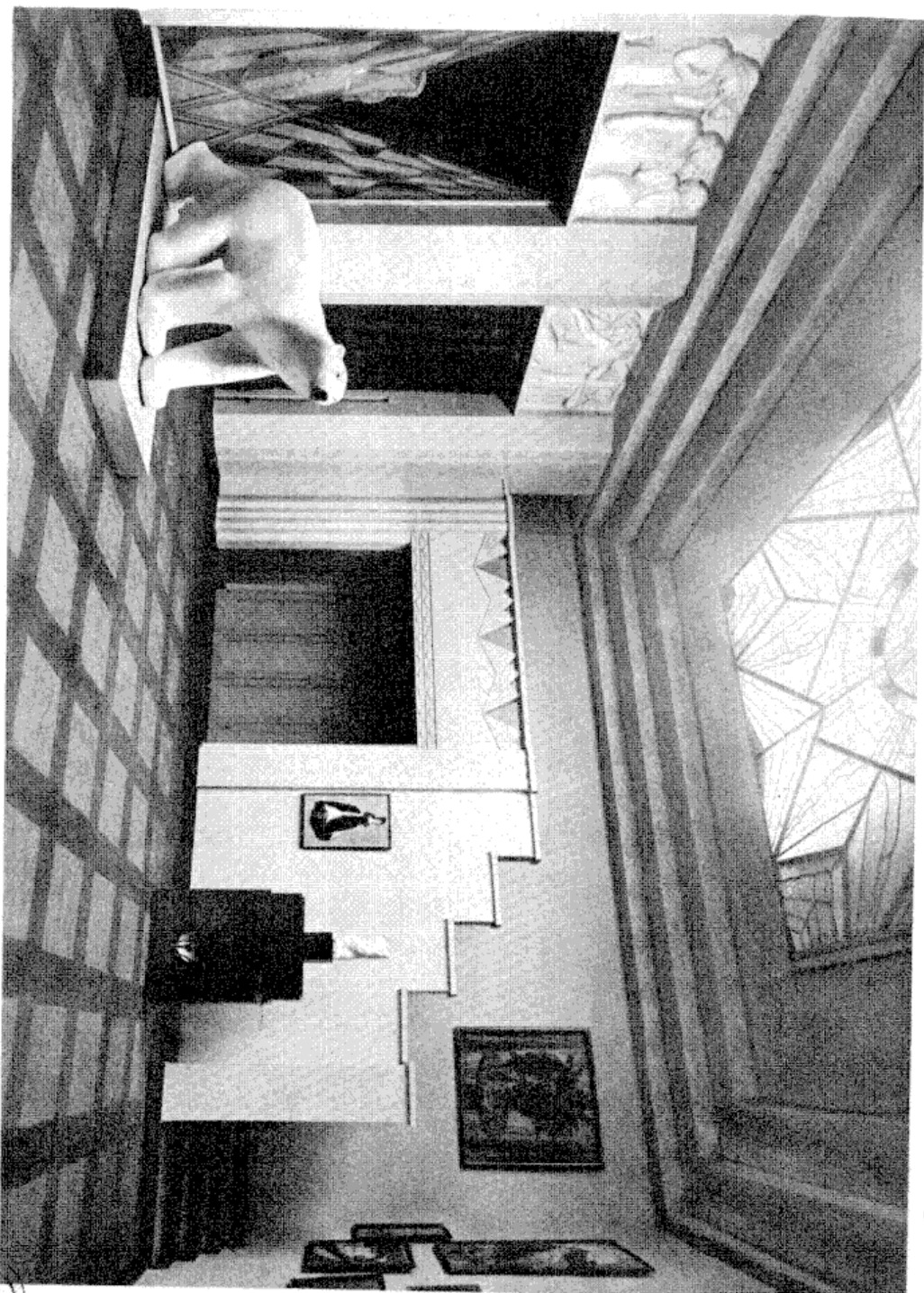
bus-reliefs par BOUCHARD; ciment incrusté de mosaïque de grès par GENTIL & BOURDET; bancs par EBEL.



UNE AMBASSADE.

SECTION FRANÇAISE.

Pl. III.



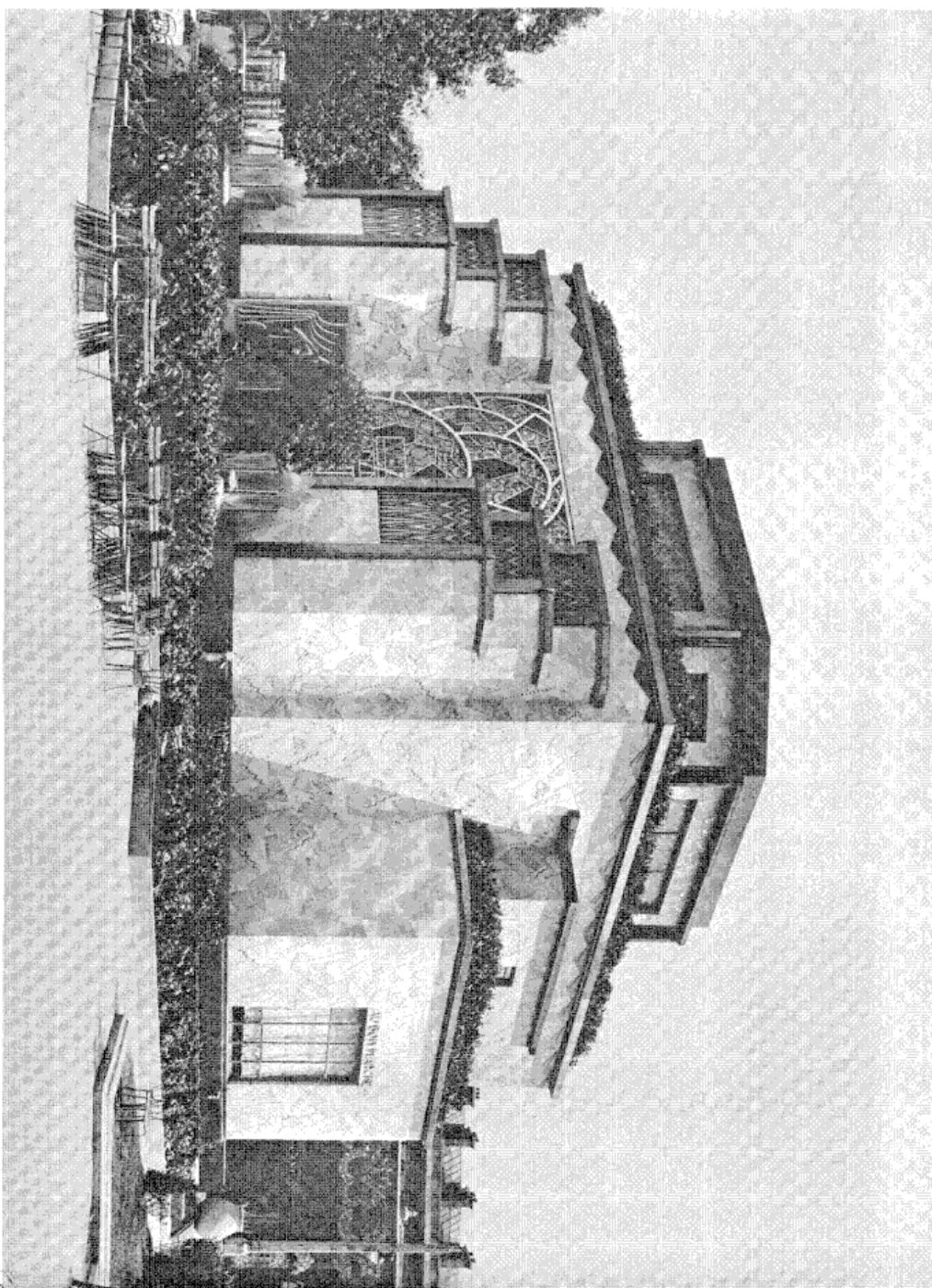
VESTIBULE.

L.-H. BOULEAU & L. CARRIÈRE, architectes.

Bas-relief par J. BERNARD; plafond en vitrail par G. LABOUREUR; statue par POMPON.

Arch. phot. Beaux-Arts





PAVILLON POMONE (GRANDS MAGASINS DU BON MARCHÉ).

Phot. SALAÜN.

L.-H. BOILEAU, architecte; L. CARRIÈRE, P. BINET et H. THÉODORE, collaborateurs.

Charpente par LAFORGE FILS et BERNARD; glaces gravées par RÜHLMANN et LAURENT; ferronnerie par VAN MULLEN;
décor mural par A. DE BRODOWITCH, décorateur, et MAËSTRI, sculpteur.





Phot. SALAÜN.

PAVILLON POMONE (GRANDS MAGASINS DU BON MARCHÉ).

Décoration intérieure par Paul FOLLOT; Tb. LEVEAU, collaborateur; bas-relief par R. JOSSET.



PAVILLON DES RENSEIGNEMENTS ET DU TOURISME.

R. MALLET-STEVENS, architecte; Ch. GARRUS, ingénieur.

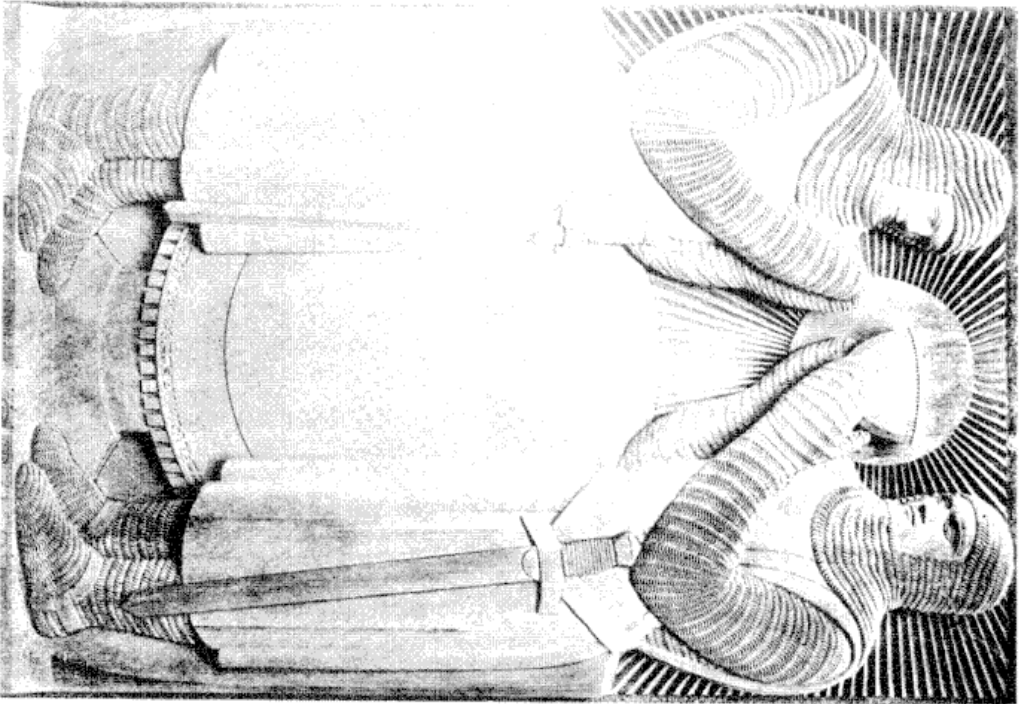
Ciment armé par AUGER & BONNET; sculpture par Joël & Jan MARTEL; peinture par Tb. HARRISSON;
horloge par P. GARNIER.



PERGOLA DE LA DOUCE FRANCE.

SECTION FRANÇAISE.

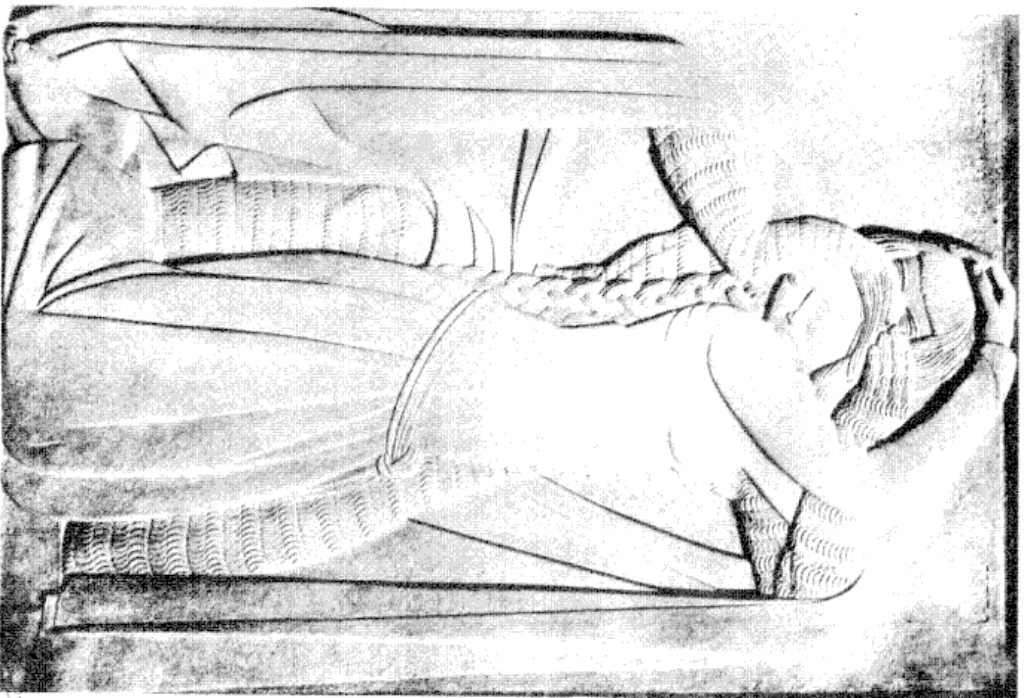
Pl. VII.



LE SAINT GRAAL.

par Georges SAUPIQUE.

Panneaux sculptés en bas-relief sur pierre de Lens (SOCIÉTÉ LENS-INDUSTRIE).



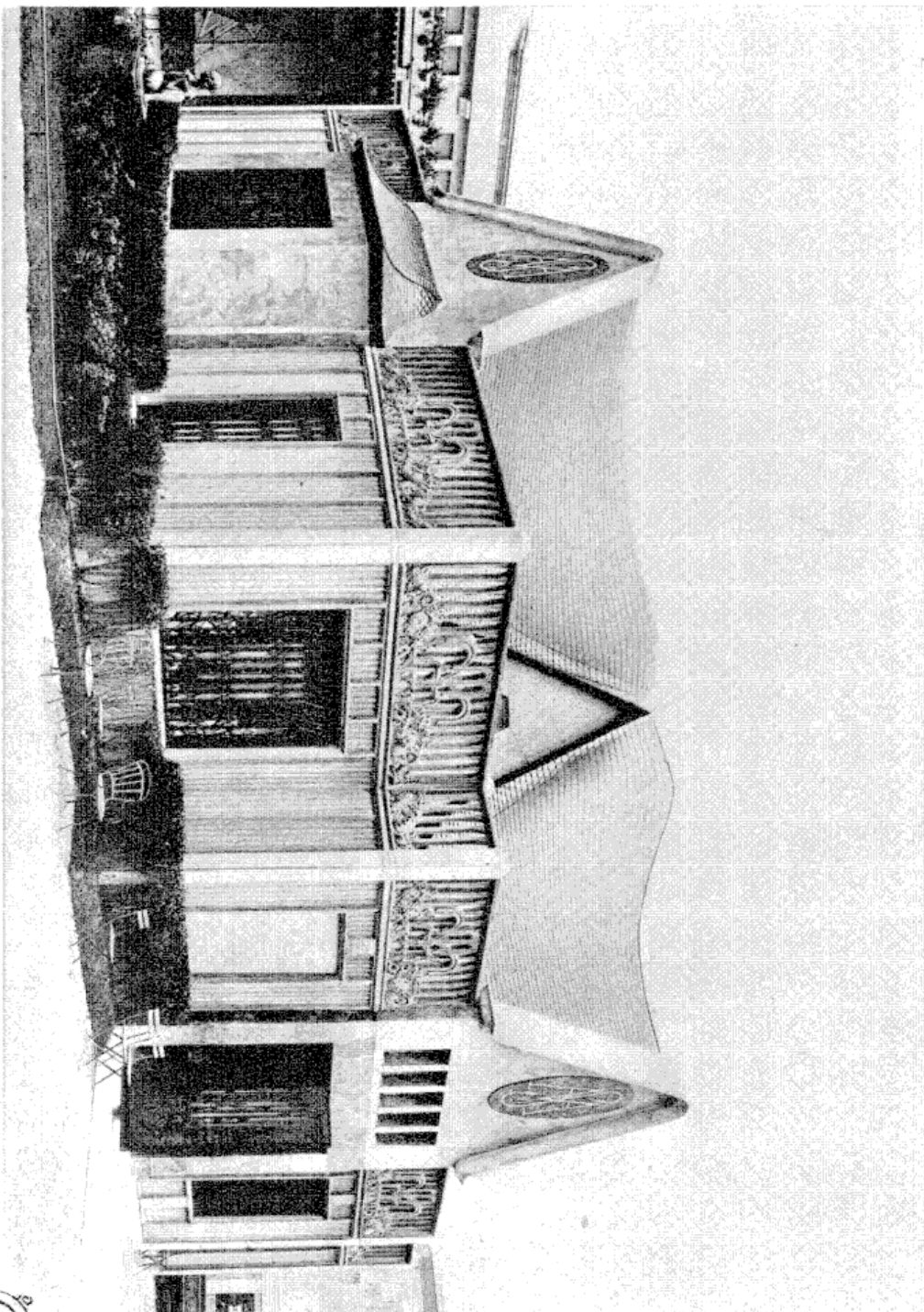
TRISTAN ET YSEULT

par Joachim COSTA.

Extr. de La Sculpture décorative à l'Exposition des Arts décoratifs, Ch. MOREAU, éd.







Arch. phot. Beaux-Arts.

HABITATION MODERNE, PAVILLON DE LA SOCIÉTÉ DE L'ART APPLIQUÉ AUX MÉTIERS.

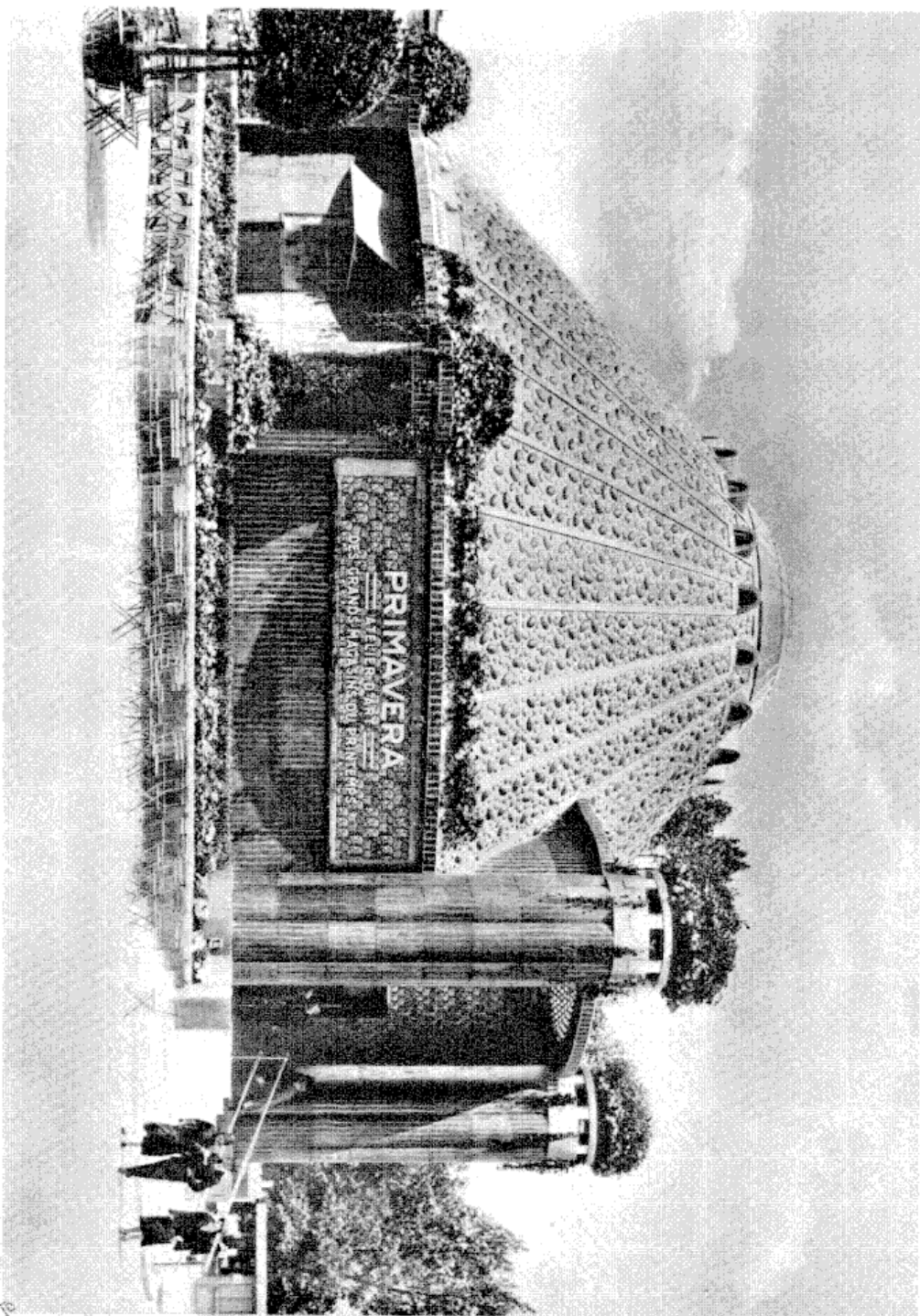
Ch.-H. BESNARD et B. HAUBOLD, architectes.

Béton moulé par André et Alexandre LAFOND; sculpture par M. et J. BRAEMER; marbres par GUINET et SCHMITT;
charpente par MATRAT;couverture en calandrie par CAMPISTRON; couverture en ardoises par la COMMISSION DES ARDOISIÈRES D'ANGERS, LARIVIÈRE et C^{ie};
mitoyenneté par CONSTANT; grilles par JOMAIN; peinture par ZWOBADA.

60

SECTION FRANÇAISE.

Pl. IX.



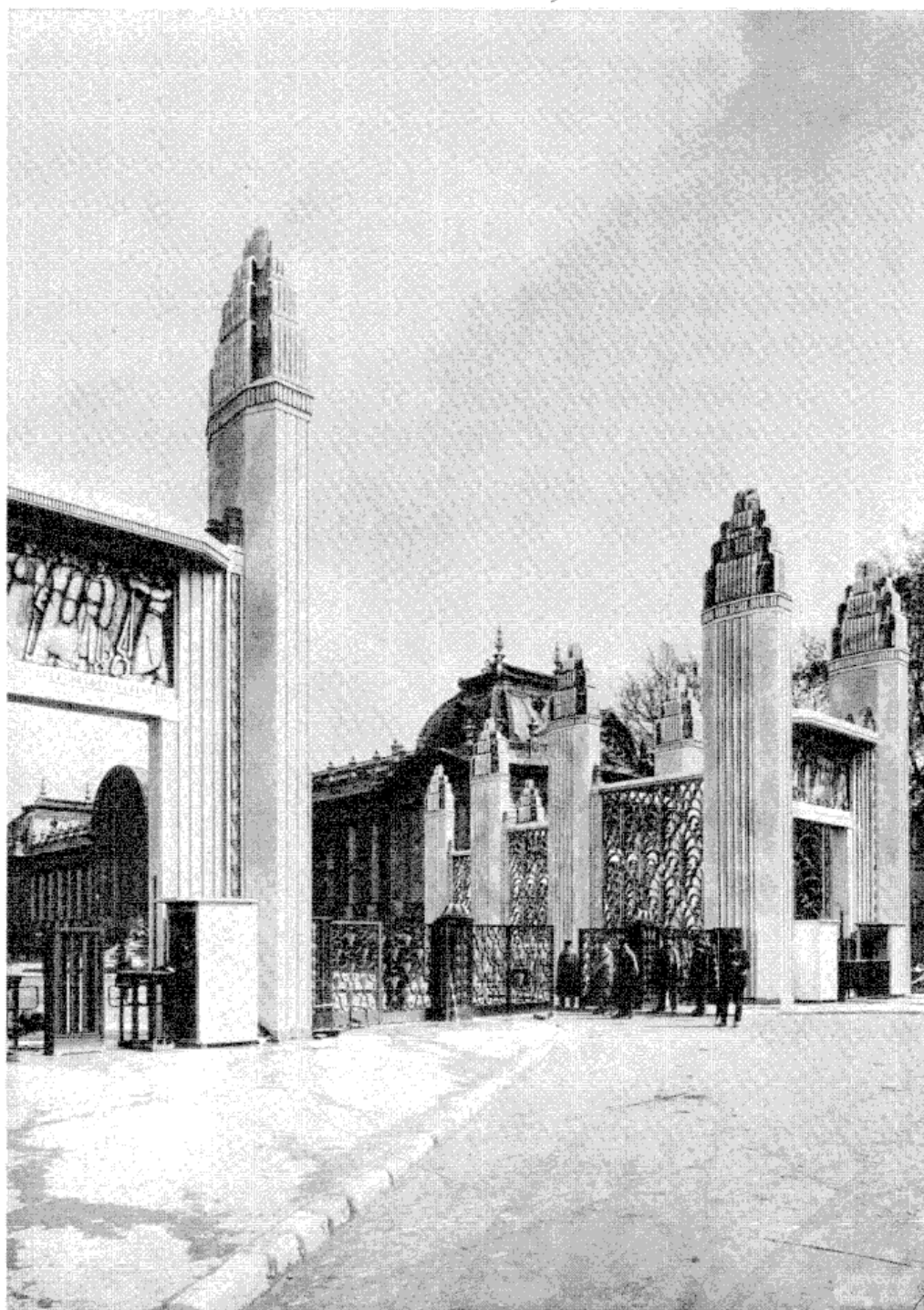
PAVILLON PRIMAVERA (GRANDS MAGASINS DU PRINTEMPS).

SAUVAGE & WYBO, architectes; KRIGE, collaborateur.



Phot. SALVÉ



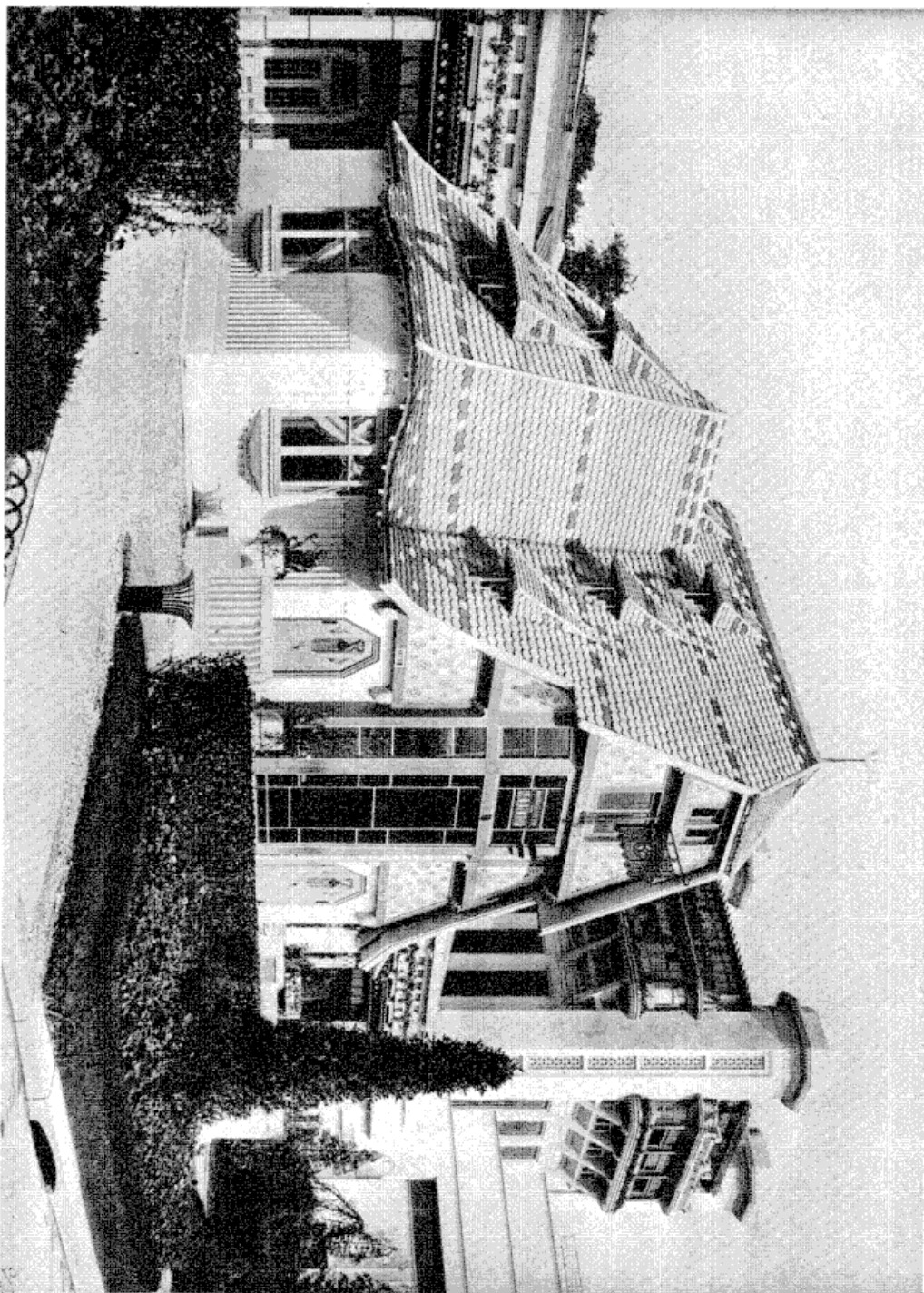


Phot. CHEVOJON



PORTE D'HONNEUR.

*H. FAVIER & A. VENTRE, architectes;
E. BRANDT, ferronnier, NAVARRE, sculpteur, LALIQUE, maître-verrier, coopérateurs.
Maçonnerie par DIOR; béton armé par CHABRY; charpente par LAFORGE & FILS & BERNADE;
staff par AUBERLET & LAURENT; peinture & vitrerie par LABOURET;
clôtures par TRICOTEL; grilles articulées par JACQUEMET & MESNET.*



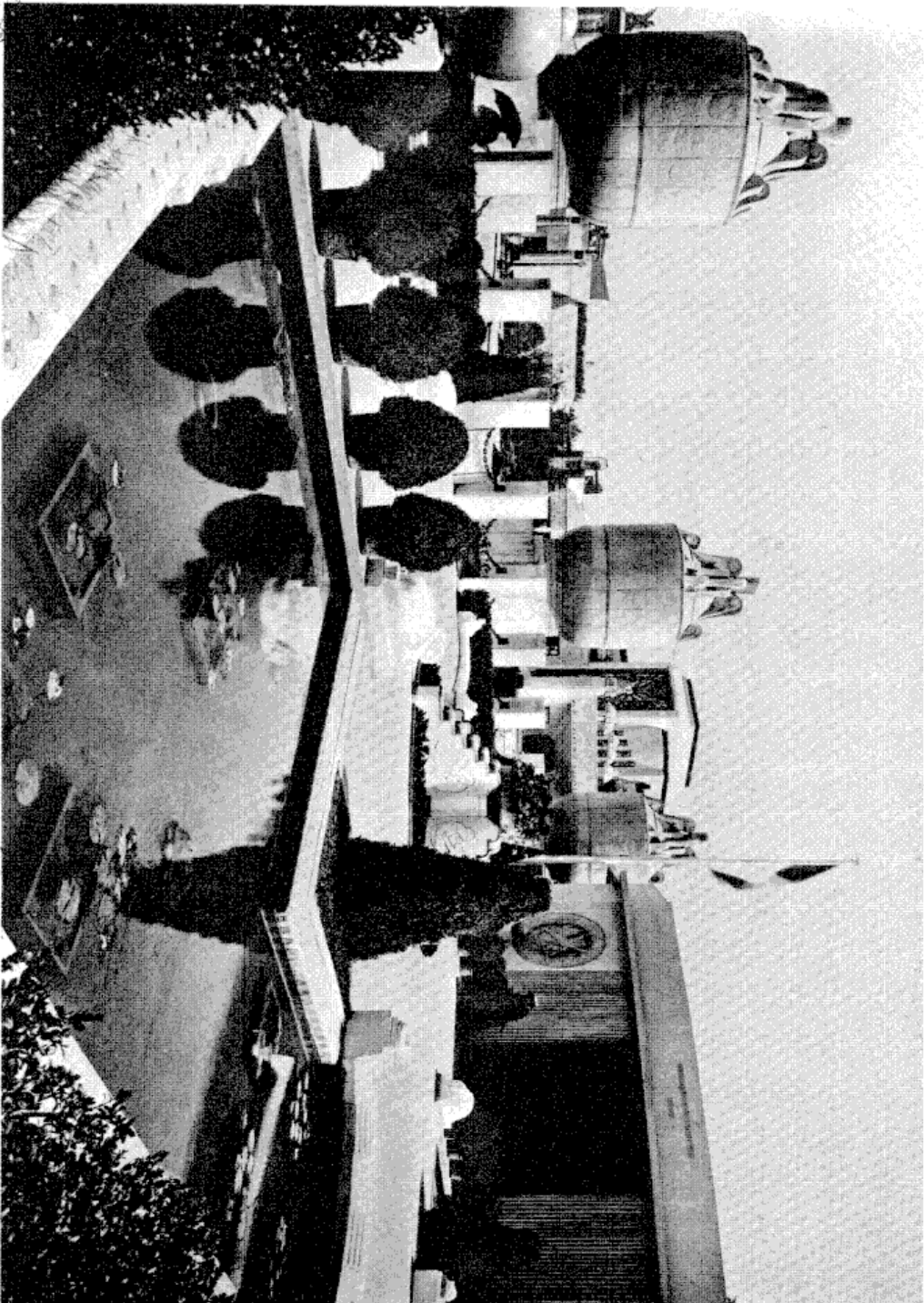
PAVILLON DE MULHOUSE.

A. VENTRE & J. LAUNAY, architectes;

LE BOURGEOIS, sculpteur, RUDNICKI, décorateur, LABOURET, peintre-verrier, coopérateur,

Maconnerie par RAULET, BORIS & C^{ie}; charpente par GUYON; couverture par HERBERT & C^{ie}; menuiserie par COLIN & BUSIGNY;
peinture par LAURENT & RUHLMANN.





PAVILLONS ET JARDINS DE LA MANUFACTURE NATIONALE DE SÈVRES.

P. PATOUT & A. VENTRE, architectes; H. RAPIN, décorateur;

Max BLONDAT & LE BOURGEOIS, sculpteurs.

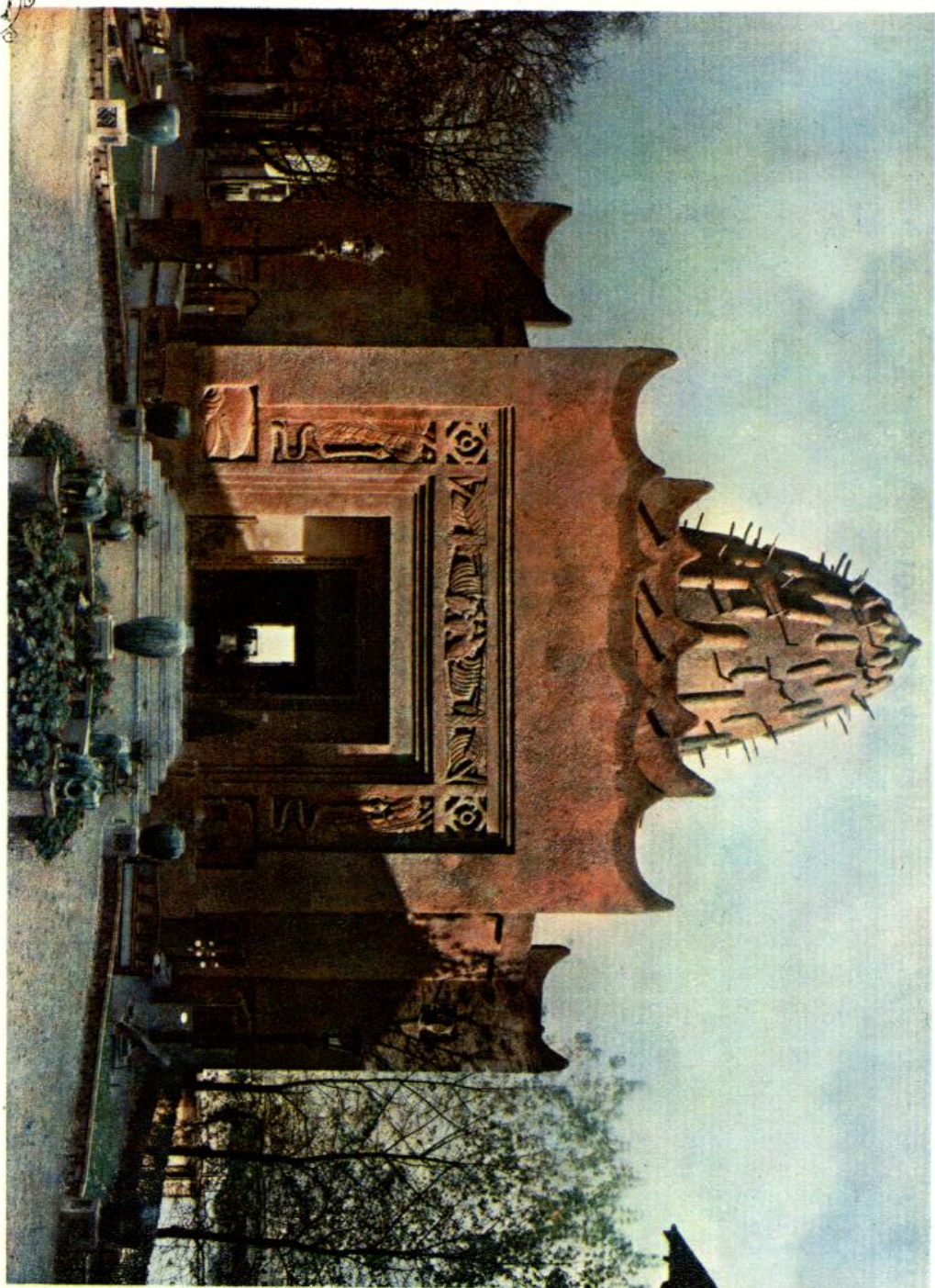
Entreprise générale par PAUCHOT; céramiques par l'ATELIER DES GRÈS DE LA MANUFACTURE.

Phot. CHEVOION.



SECTION FRANÇAISE.

Pl. XIII.



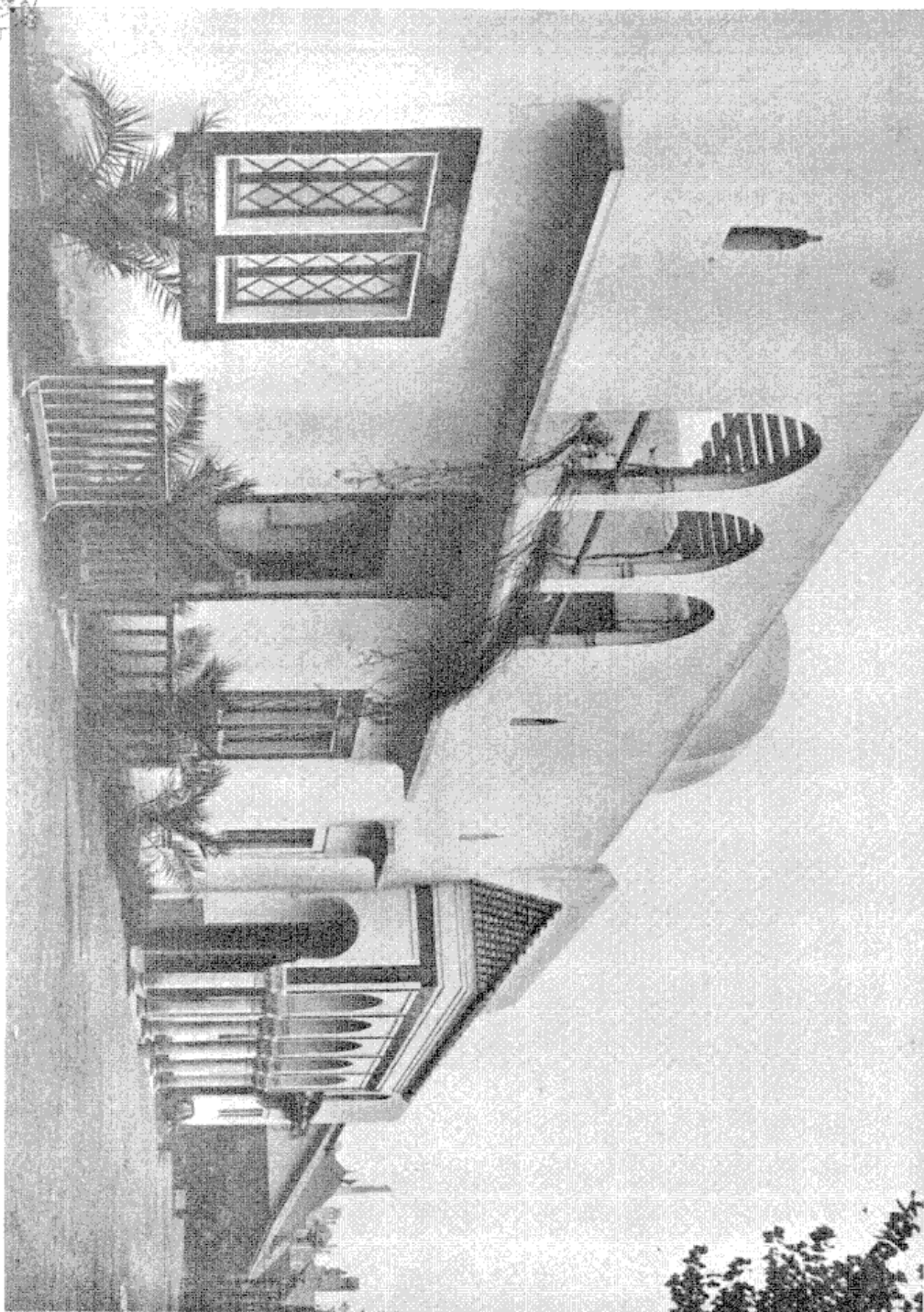
PAVILLON DE L'AFRIQUE FRANÇAISE.

Germain OLIVIER, architecte.

Entreprise générale par POLLET ; bas-reliefs et frises par SARRABEZOLLES.

SECTION FRANÇAISE.

Pl. XIV.



PAVILLON DE L'AFRIQUE DU NORD.

R. FOURNEZ, architecte.

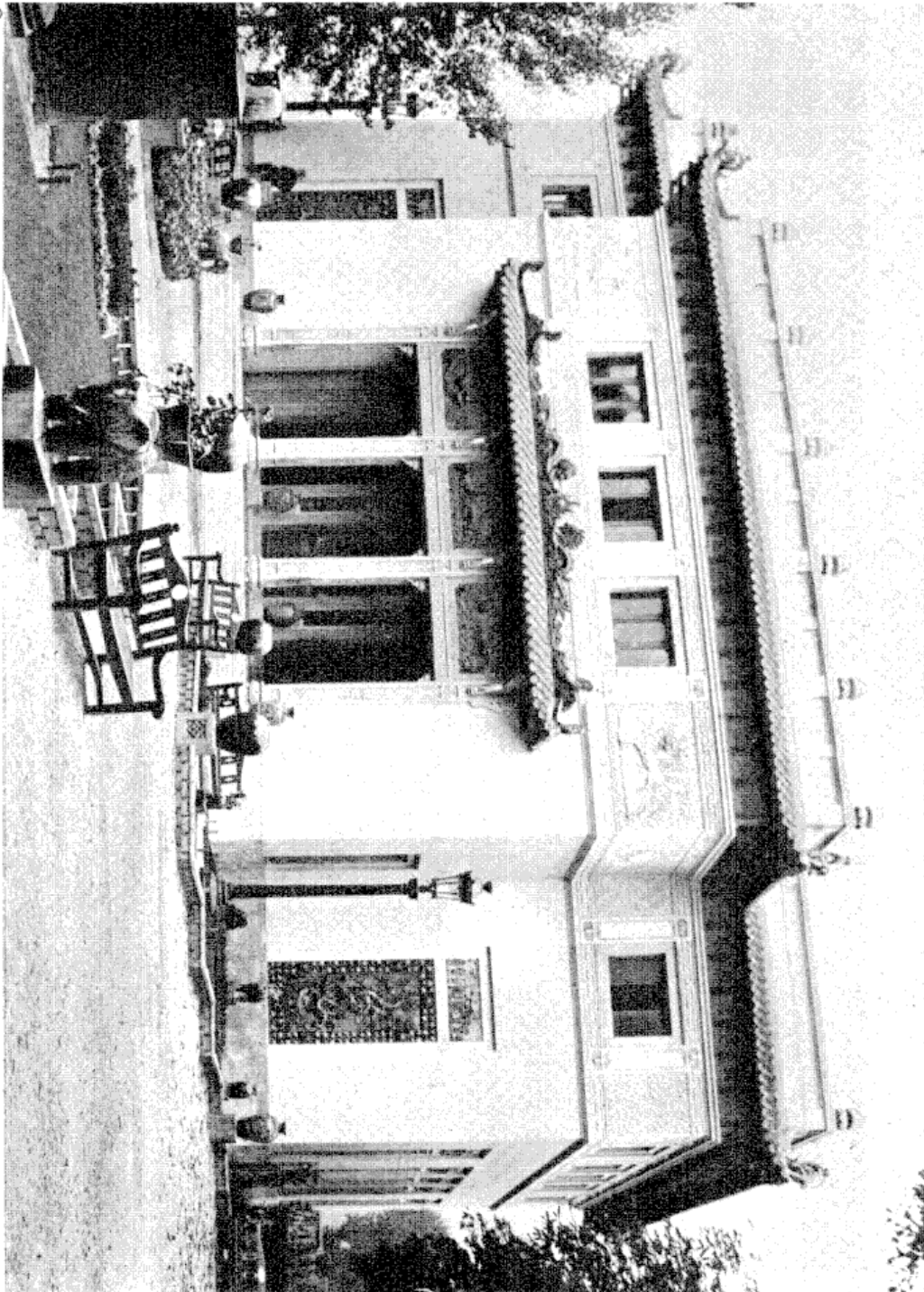
Entreprise générale par HAOUR FRÈRES; marbres par la SOCIÉTÉ MARRIÈRE; céramiques par BACLE; staff par GALEFIONE; menuiserie par ZOLT & EL-HADJ.

Arch. phot. Beaux-Arts.



SECTION FRANÇAISE.

Pl. XV.



PAVILLON DE L'ASIE FRANÇAISE.

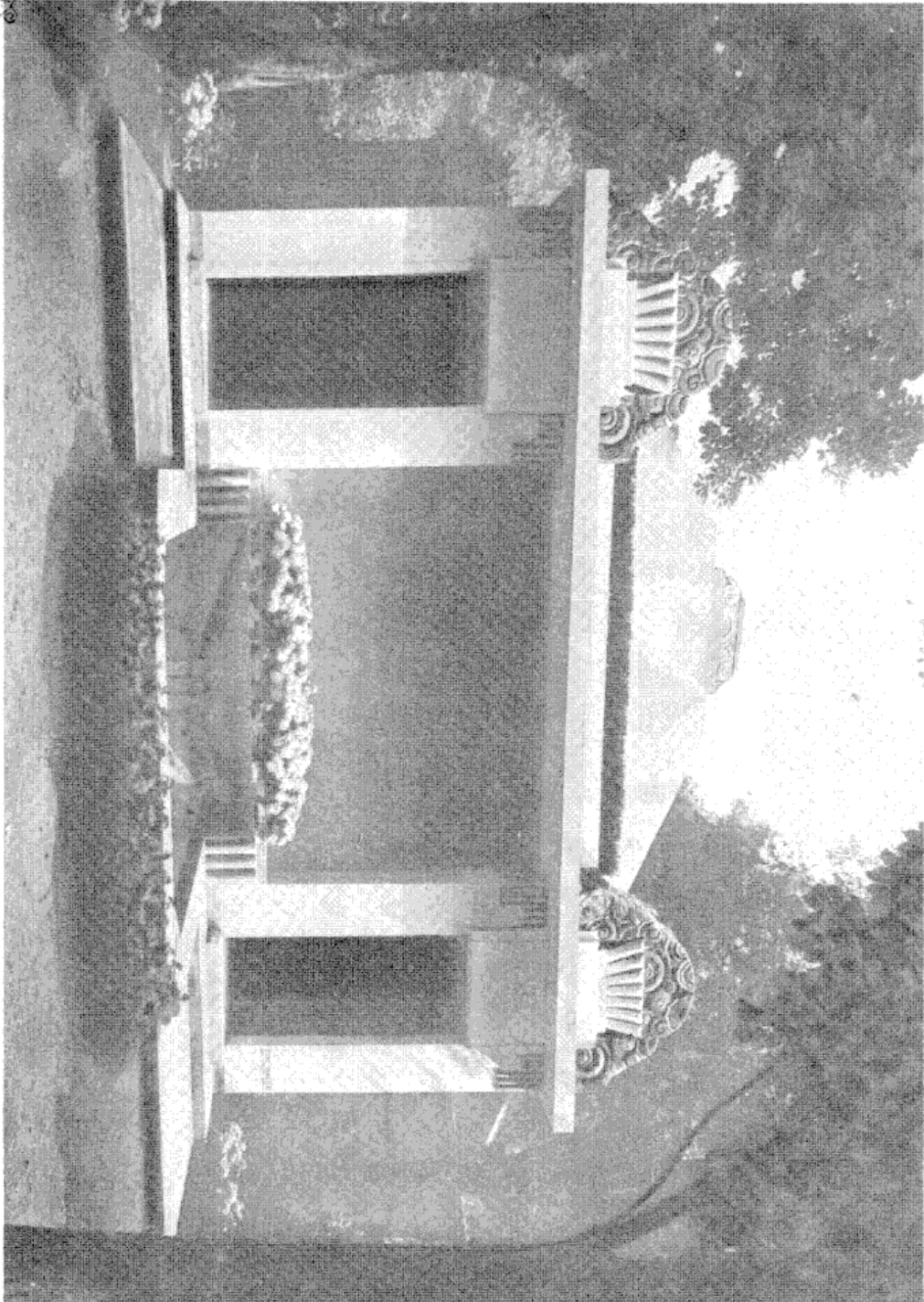
DELAVAL, architecte.

Entreprise générale par la SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ENTREPRISES DE CONSTRUCTIONS INDUSTRIELLES;
céramique par les ATELIERS DE CAY MAY; menuiserie par les ATELIERS THU DAU MÔT; peinture par HAKO.

Arch. phot. Beaux-Arts.







PAVILLON DES PARFUMS FONTANIS.

Eric BAGE, architecte; TEMPORAL, sculpteur.

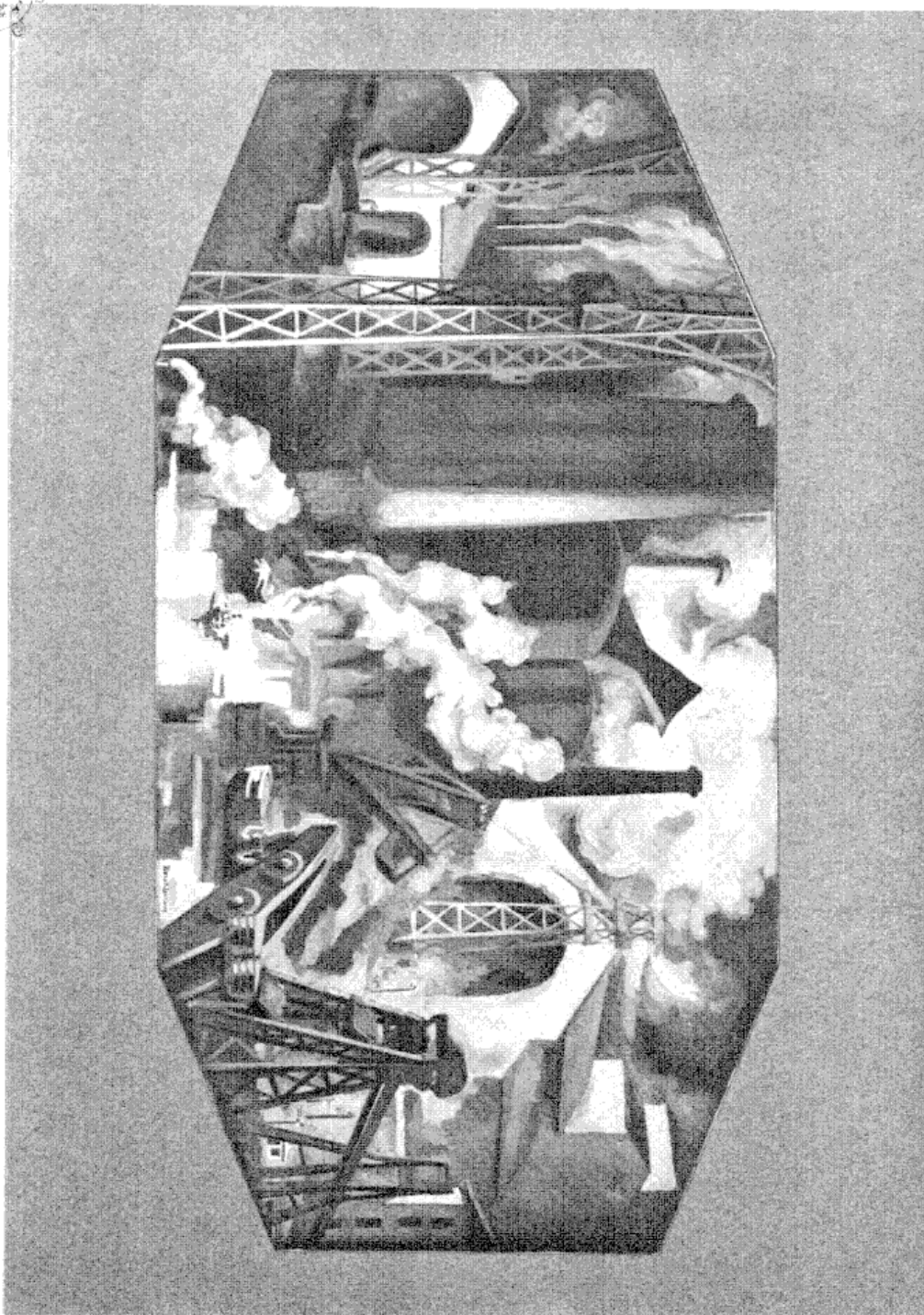
*Maçonnerie par P. HUGUET; staff par les ATELIERS DE LA PERSONNE & DE SAUVIÈRE;
revêtements extérieurs par SIMILIA; charpente par L. MARTINET; couverture et plomberie par RAGOT & BÉRANGER.*

Arch. phot. Beaux-Arts.

VESTIBULE DE LA COUR DES MÉTIERS.

SECTION FRANÇAISE.

Pl. XVII.



L'INDUSTRIE,

peinture par BARAT-LEVRAULT.

Arch. phot. Beaux-Arts.





BAS-RELIEF
par BOUCHARD.

Arch. phot. Beaux-Arts.





Arch. phot. Beaux-Arts.

ENTRÉE DE LA CRYPTÉ DU MONUMENT DE L'HARTMANNSWILLERKOPF.

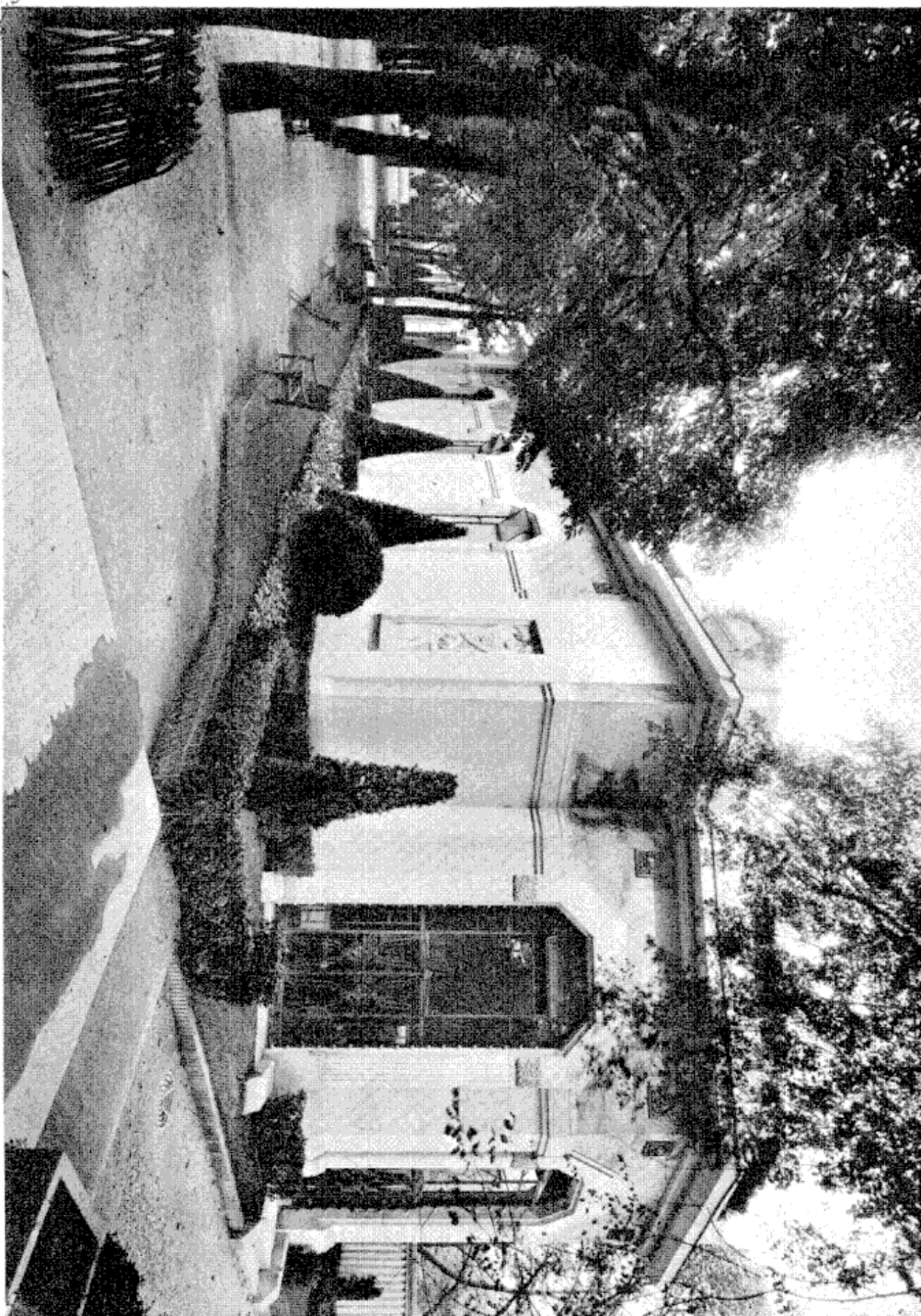
R. DANIS, architecte.

CARIATIDE, par Antoine BOURDELLE;
ciment armé & porphyre reconstitué par Cb. URBAN & C^{ie}.



SECTION FRANÇAISE.

Pl. XX.



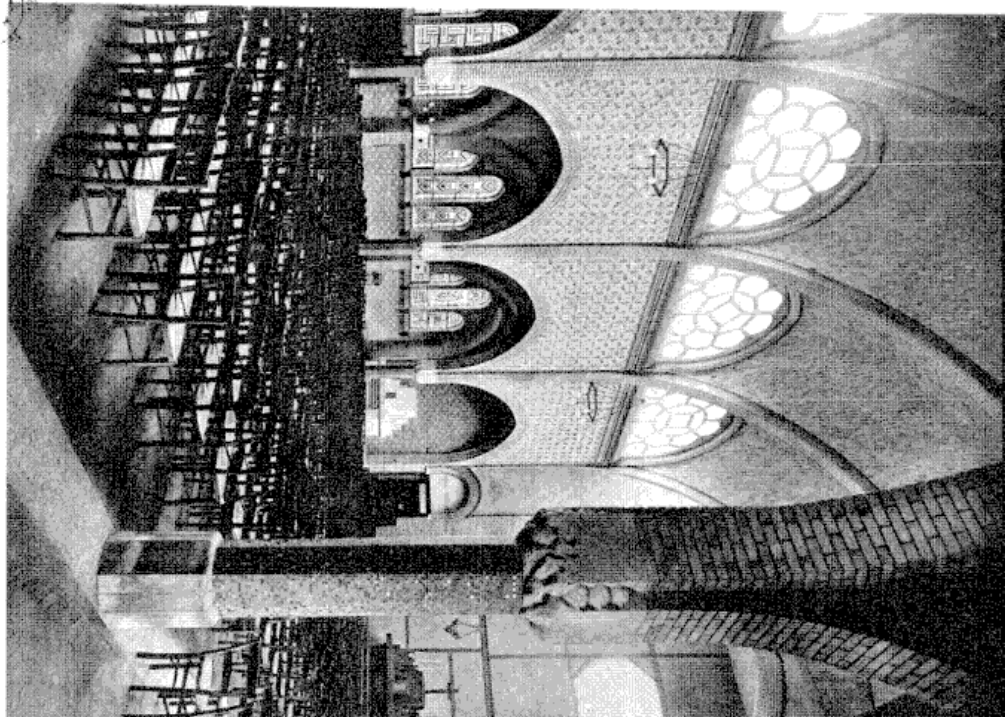
PAVILLON DE LA VILLE DE PARIS.

Exposition organisée sous la direction de MM. A. DEVILLE, DOUMERG, FRANCESCHINI, LEFEBVRE.

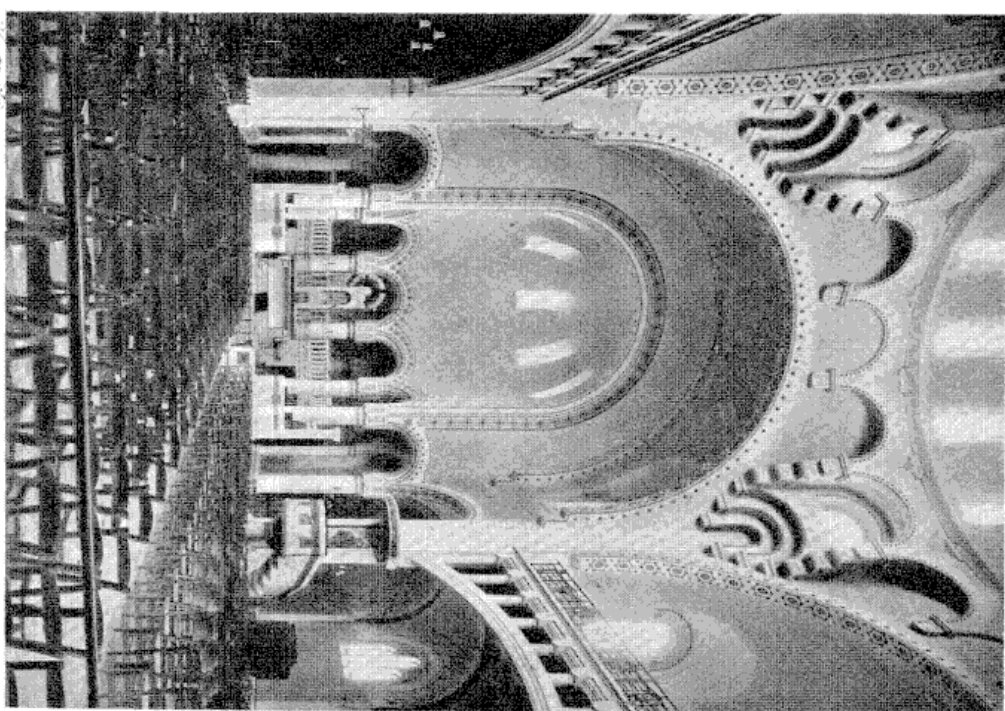
R. BOUVARD, A. VINCENT, SIX, LABREUILLE, architectes.

Entreprise générale par les CHARPENTIERIS DE PARIS; maîtres par DERVILLÉ & C^e; bas-reliefs par BOURAINE & LE FAGUAYS; ferronnerie par BAGUËS FRÈRES.



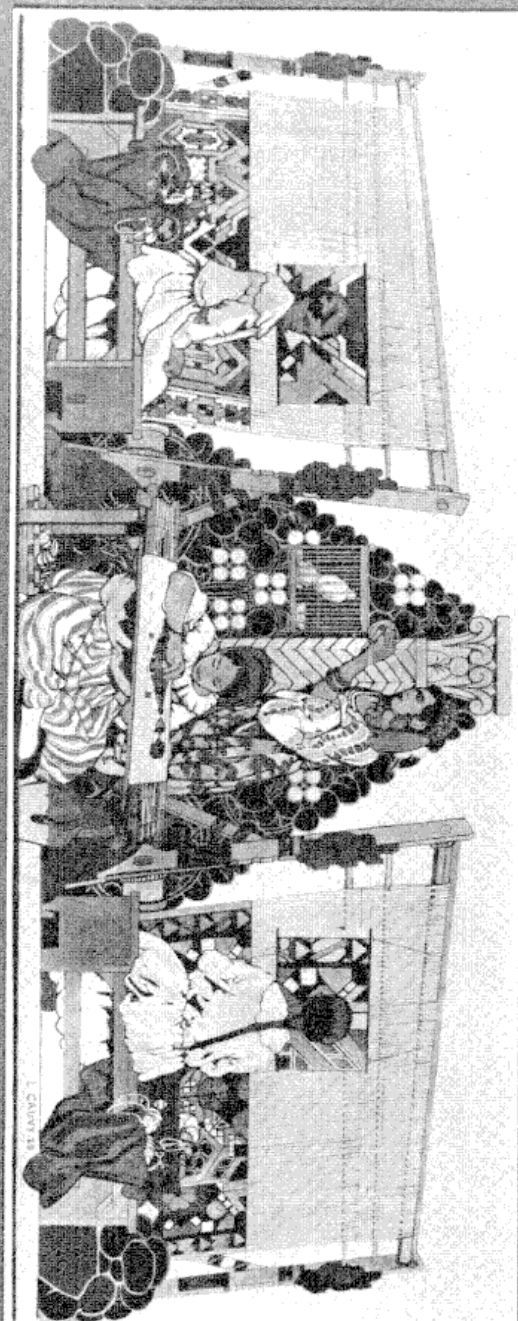


ÉGLISE SAINT-LÉON.
BRUNET, architecte.



ÉGLISE SAINT-DOMINIQUE.
GAUDIERET, architecte.

Phot. CHEVOIRON

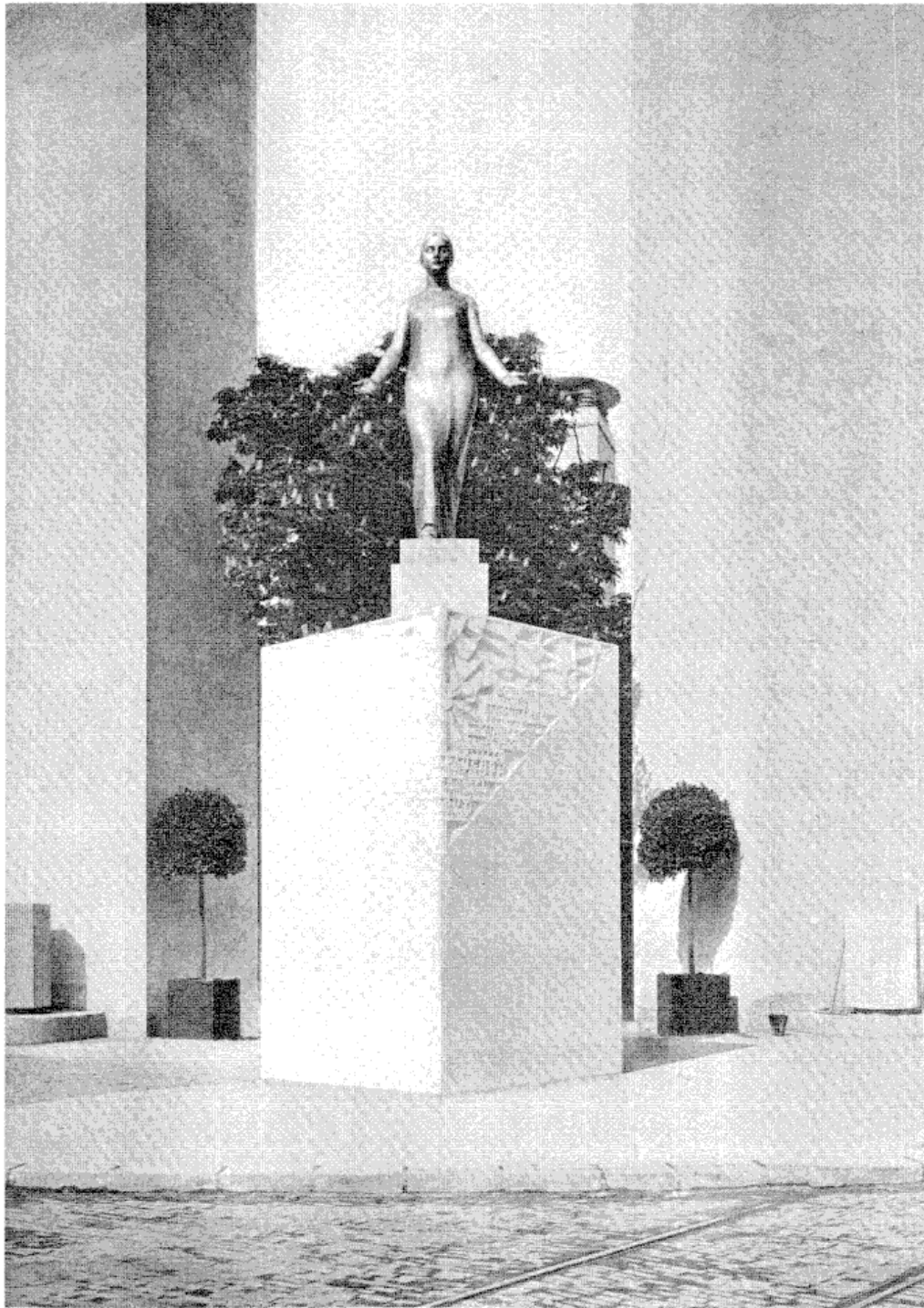


FRISE

par L. CAUVY.

Phot. PRINTANNIA. éd. *Construction moderne*.





Phot. CHEVOJON.



PORTE DE LA CONCORDE.

PATOUT, architecte.

*L'ACCUEIL, sculpture en pierre patinée
par DEJEAN.*



Arch. phot. de LA PLANÈTE.

LE VILLAGE FRANÇAIS.

Cb. GÉNUYS, architecte en chef; GOUVERNEUR, architecte adjoint; plan de DERVAUX.

PAVILLON DU SEPTIEME GROUPEMENT ÉCONOMIQUE RÉGIONAL (LIMOGES).

P. CHABROL, architecte; L. THUILLIER, collaborateur; BREUILH, directeur général des travaux.

*Construction & décoration extérieure par LAJOINIE; staff par MARIO;
fresques par J.-L. PAGUENAUD & E. ALLUAUD.*



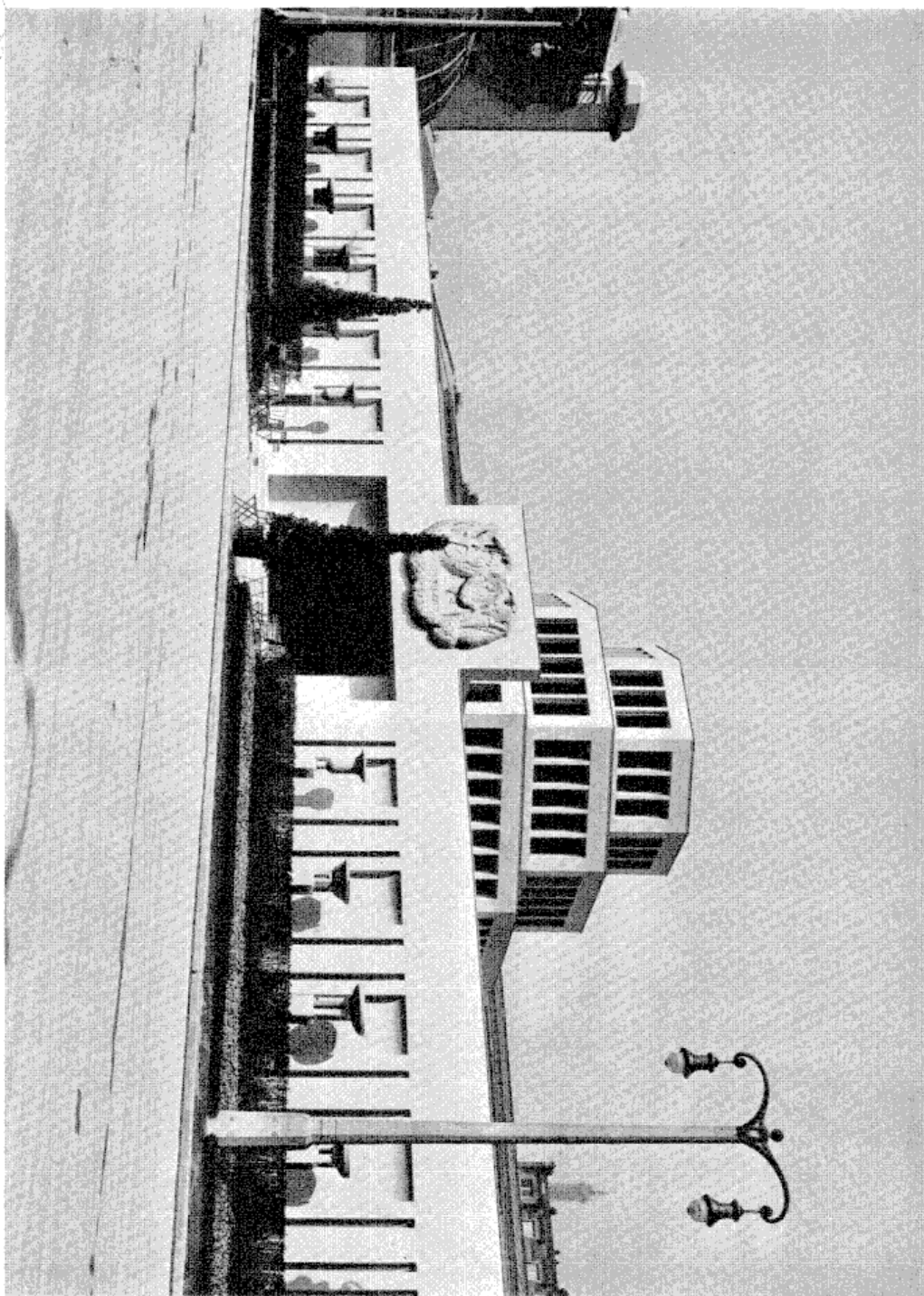
Phot. Marc VAUX.



ÉGLISE

par la SOCIÉTÉ DE SAINT JEAN; J. DROZ, architecte.

Fresques par MARRET; La Sainte Face, rétable par Georges DESVALLIÈRES; Le Sacré-Cœur, fresque par Maurice DENIS; bas-reliefs d'autel par M. DUBOS; vitraux composés par Maurice DENIS, exécutés par HÉBERT-STEVENS; plafond par H. DE MAISTRE; ferronnerie par Richard DESVALLIÈRES.

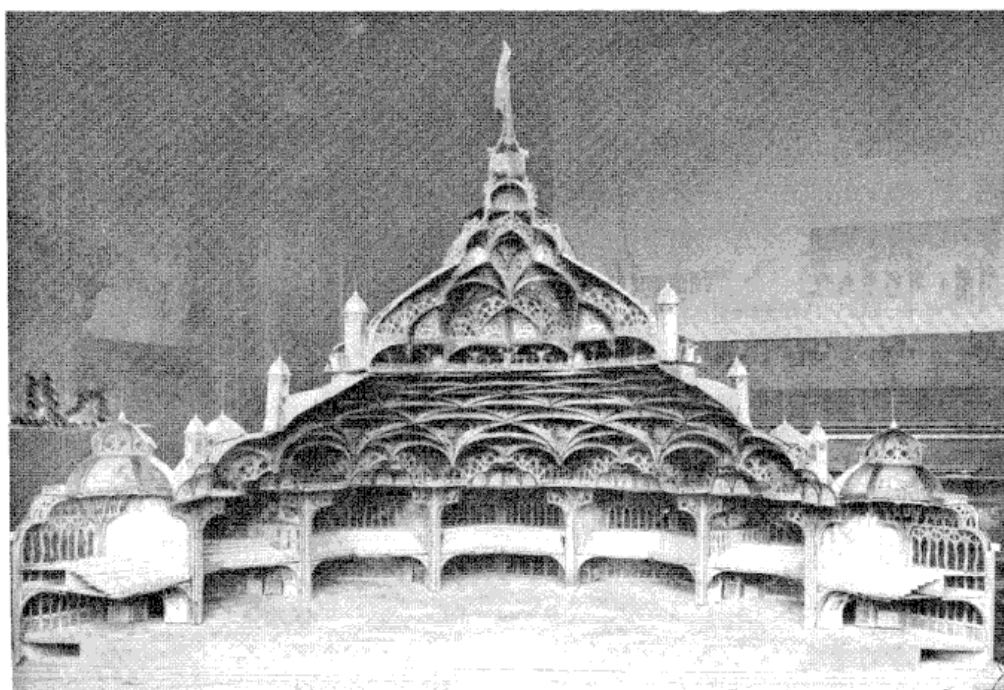
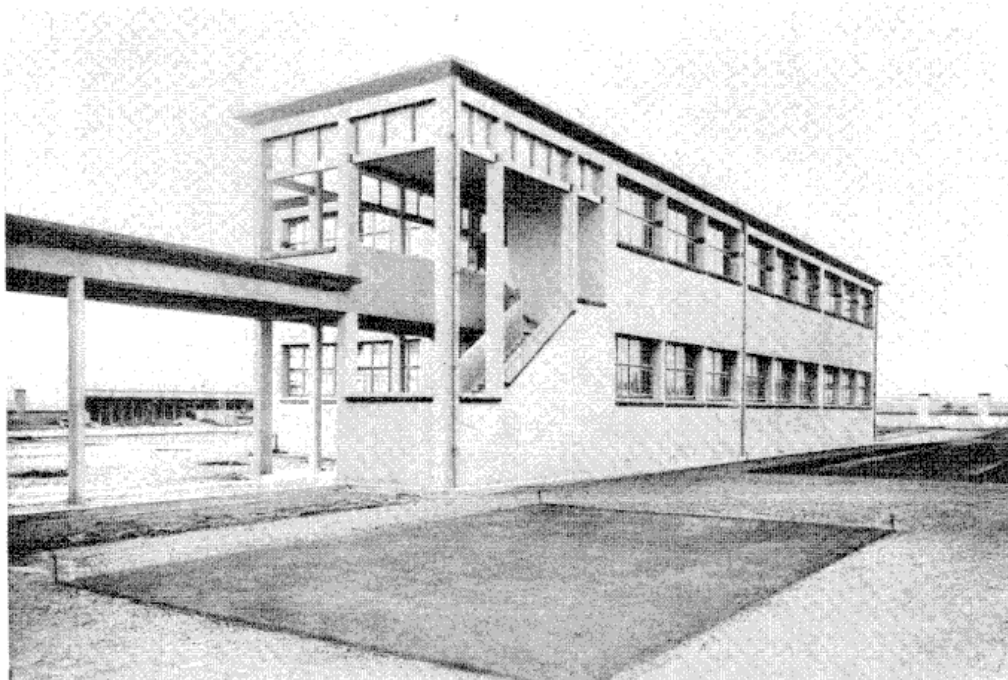


PAVILLON LYON-SAINT ÉTIENNE.

TONY-GARNIER, architecte.

Gros œuvre par SCHWARTZ-HAUTMONT; maîtres par la Société des MARMES, PIERRES & GRANITS;
fontaines et raves par SALENDE, DUMAS, GUINET, BRUMARD, les ÉTABLISSEMENTS DUPUIS & VIALATOUX; bas-reliefs par LARIVÉ.

Phot. CHEVOION.



ÉCOLE PRÉVENTORIUM DE ROUBAIX.

Jacques GRÉBER, architecte.

MAQUETTE POUR UN PALAIS DE LA PAIX.

Paul VORIN, architecte.

E. CHAPLEAU & M^{lle} RIPA DE ROVEREDO, collaborateurs.

COUR DES MÉTIERS.

SECTION FRANÇAISE.

Pl. XXVIII.



LE THÉÂTRE

peinture par GUILLONNET.



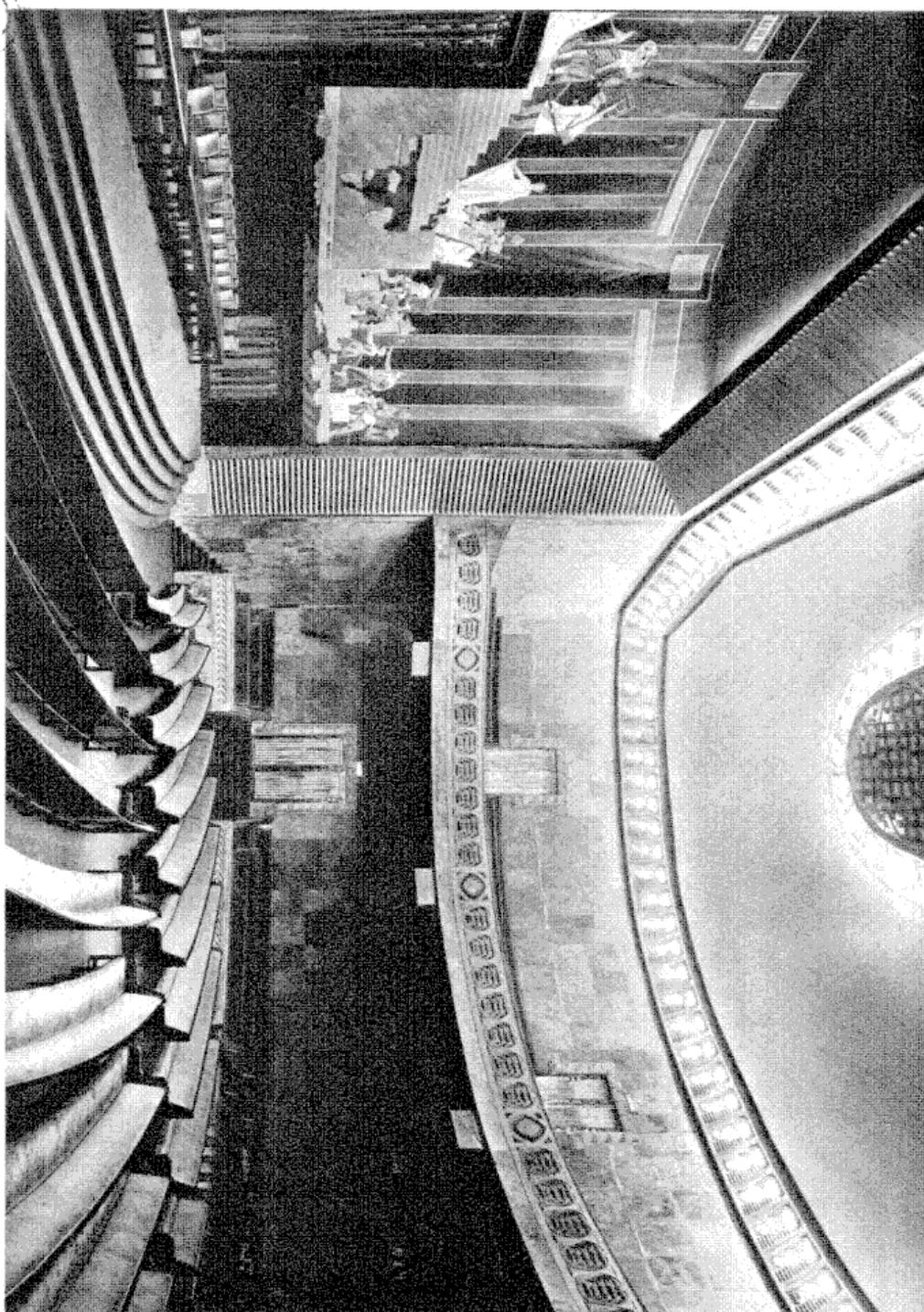
Arch. phot. Beaux-Arts.

SALON DE RÉCEPTION.

H. RAPIN & P. SELMERSHEIM, architectes.

Sculpture par Cb. HAIRON; portes en ferronnerie composées par H. FAVIER, exécutées par E. BRANDT.

10/10/2020



SALLE DES CONGRÈS.

B. HAUBOLD, architecte; H.-M. MAGNE, décorateur.

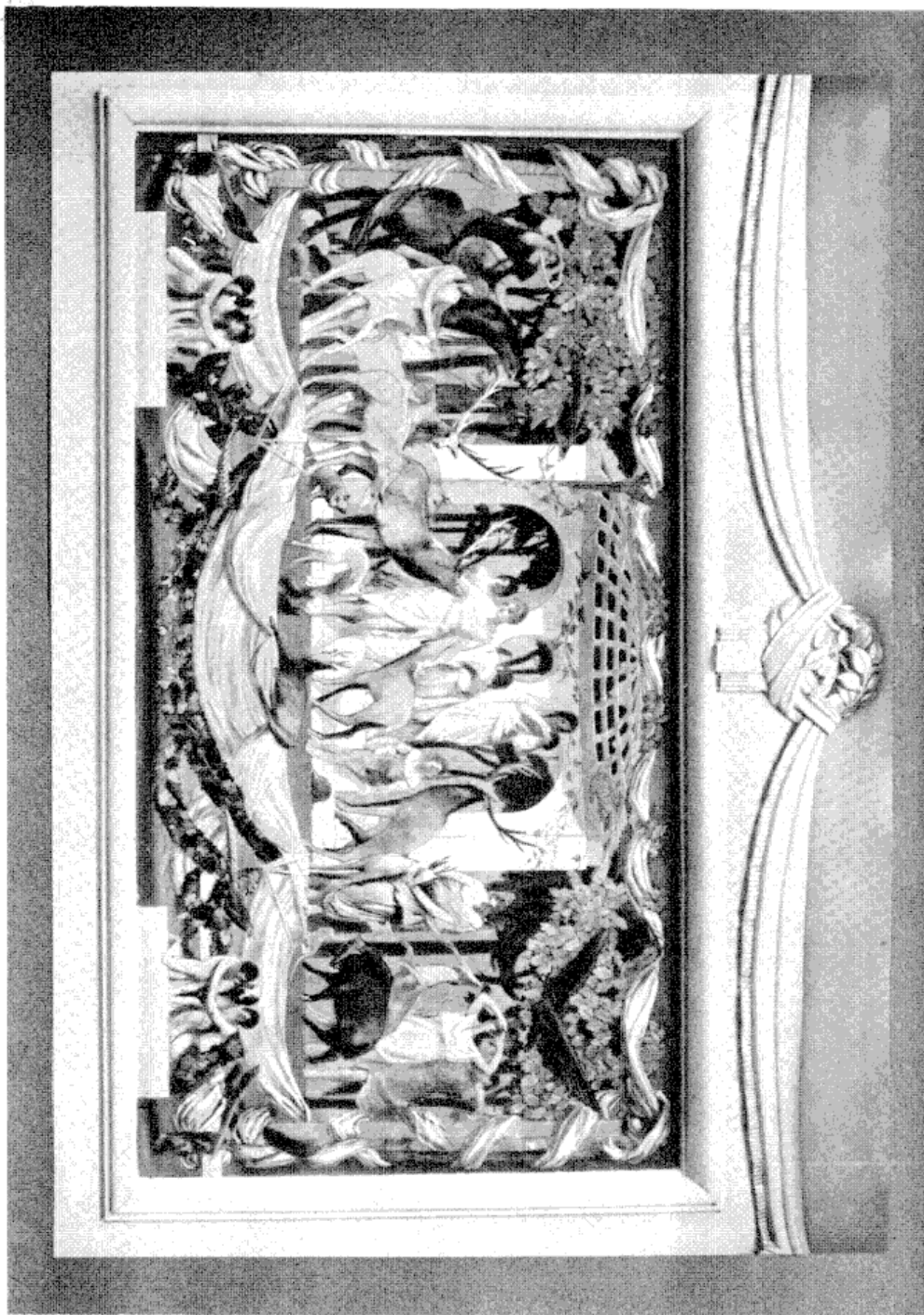
Charpente par C. MATTEAT & FILS; staff par MARTIN; marbre artificiel par THOMAS; peinture et dorure par TOUBLANT;
verrière par SCHNEIDER; aménagement par ROUMY.

Phot. PEINTANNIA, éd. Construction moderne.

GRAND PALAIS.

SECTION FRANÇAISE.

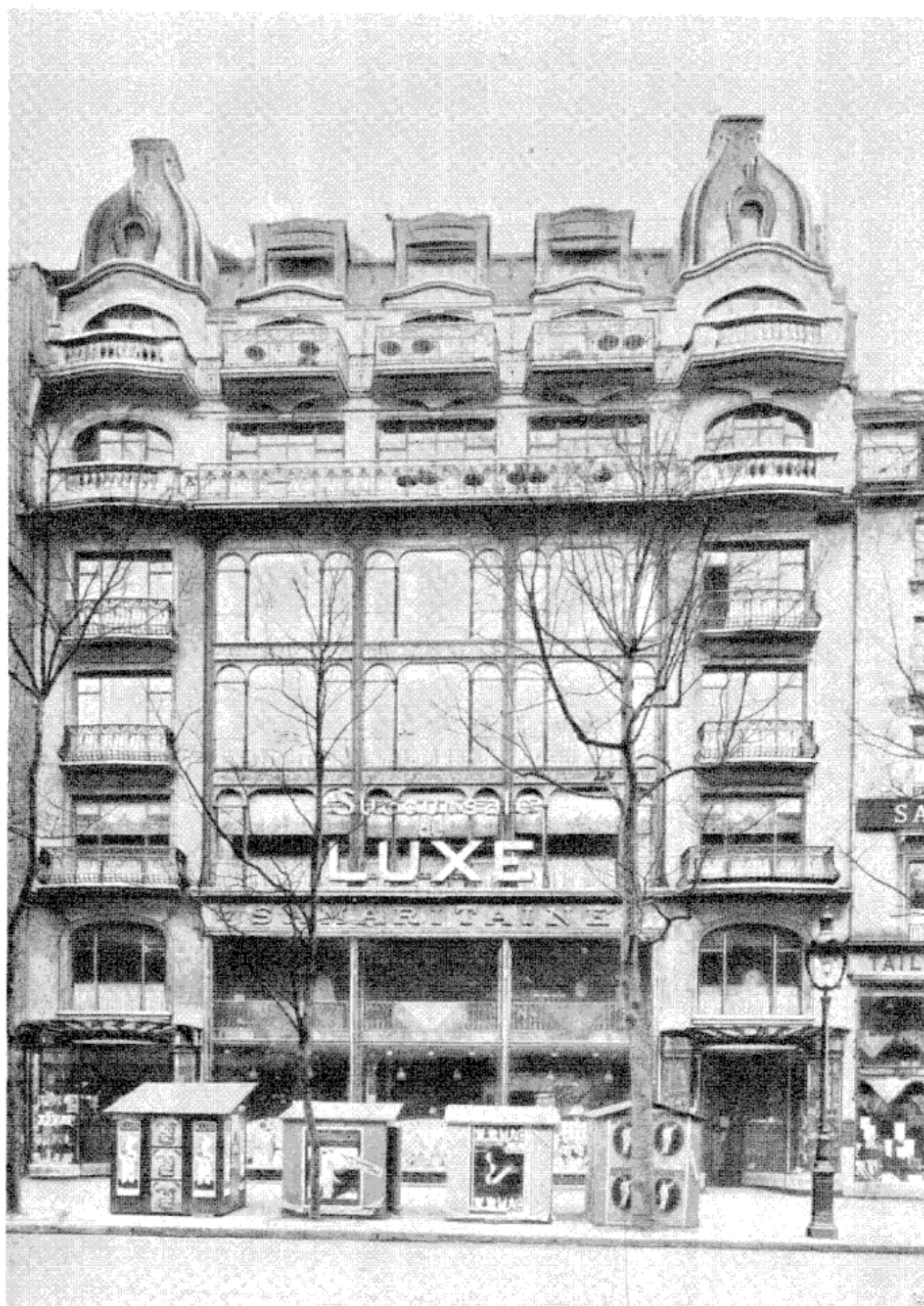
Pl. XXXI.



SALLE DES FÊTES.
Süe & MARE, architectes,
Peinture par JAULMES.



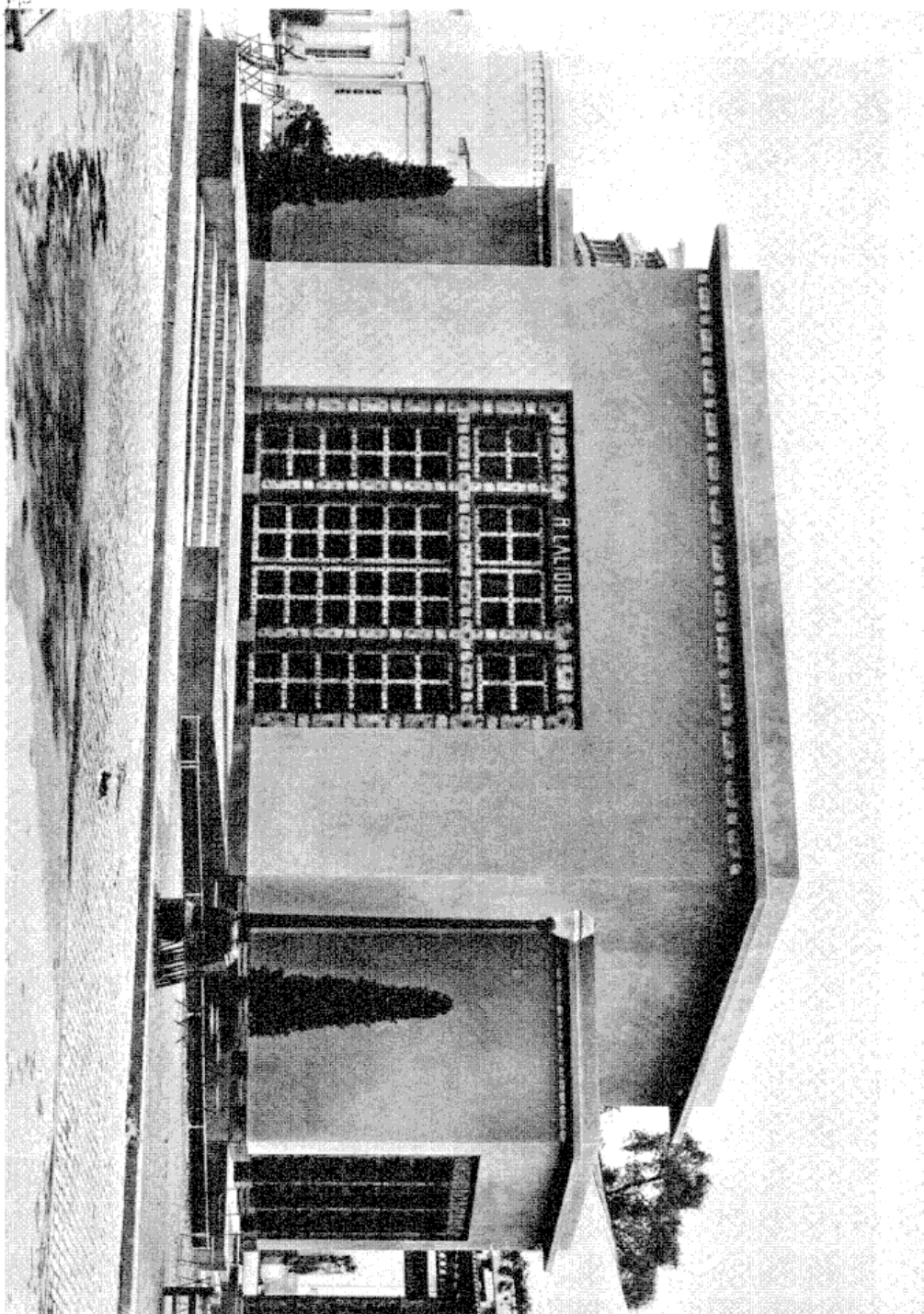
Phot. CREVOISIN.



Phot. DESBOUTIN.

MAGASINS DE LA SAMARITAINE (boulevard des Capucines).

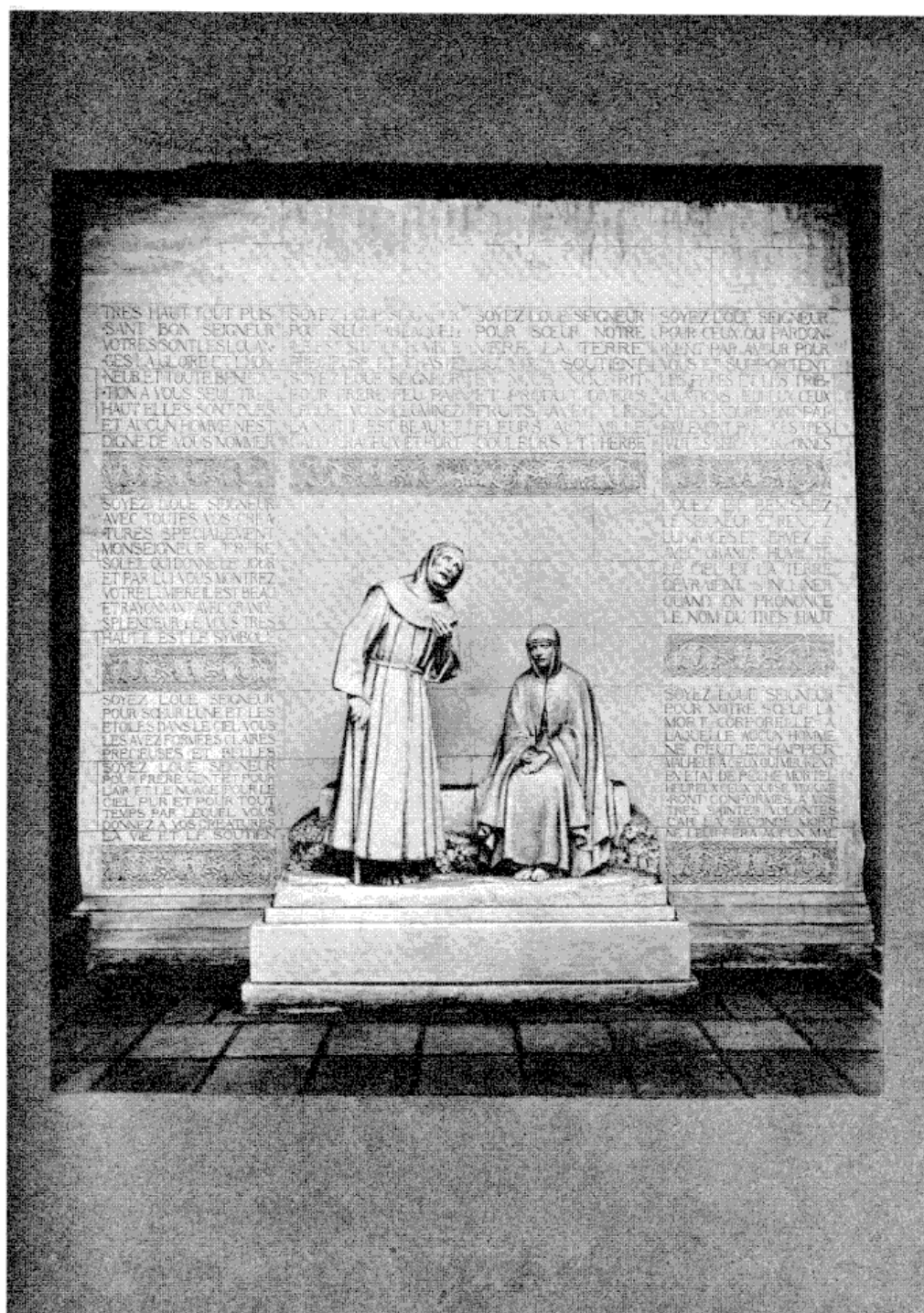
Frantz JOURDAIN, architecte.



PAVILLON LALIQUE.

M. DUCLOUX, architecte.

Construction en ciment par PINTON et NION, et LACROIX; construction métallique par L. MAISON;
décoré en céramique par la MANUFACTURE NATIONALE DE SÈVRES.

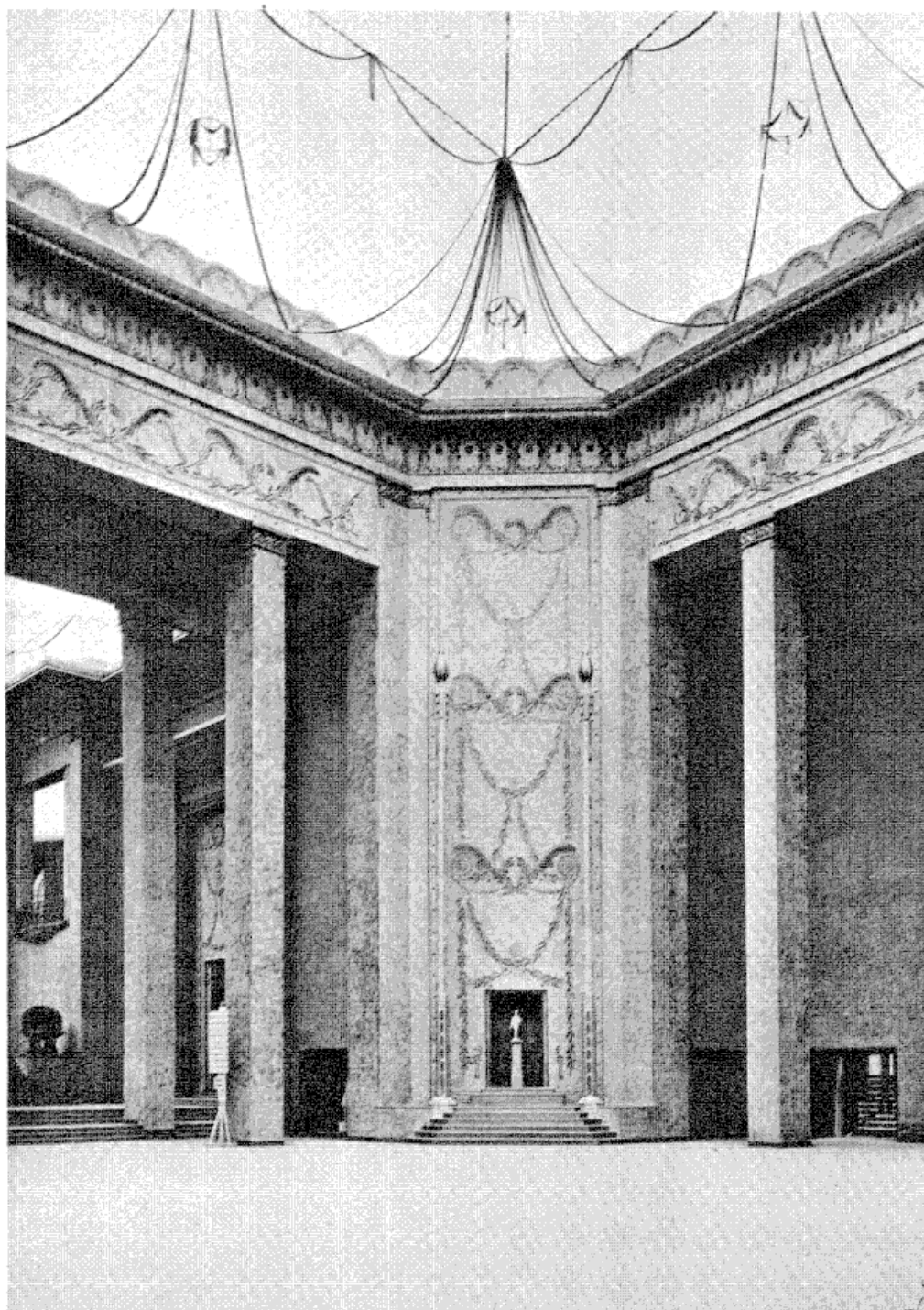


Arch. phot. Beaux-Arts.

PROJET POUR UN TEMPLE DÉDIÉ À LA GRANDEUR DE L'EFFORT HUMAIN

par Paul LANDOWSKI.

SAINT FRANÇOIS ET SAINTE CLAIRE D'ASSISE.

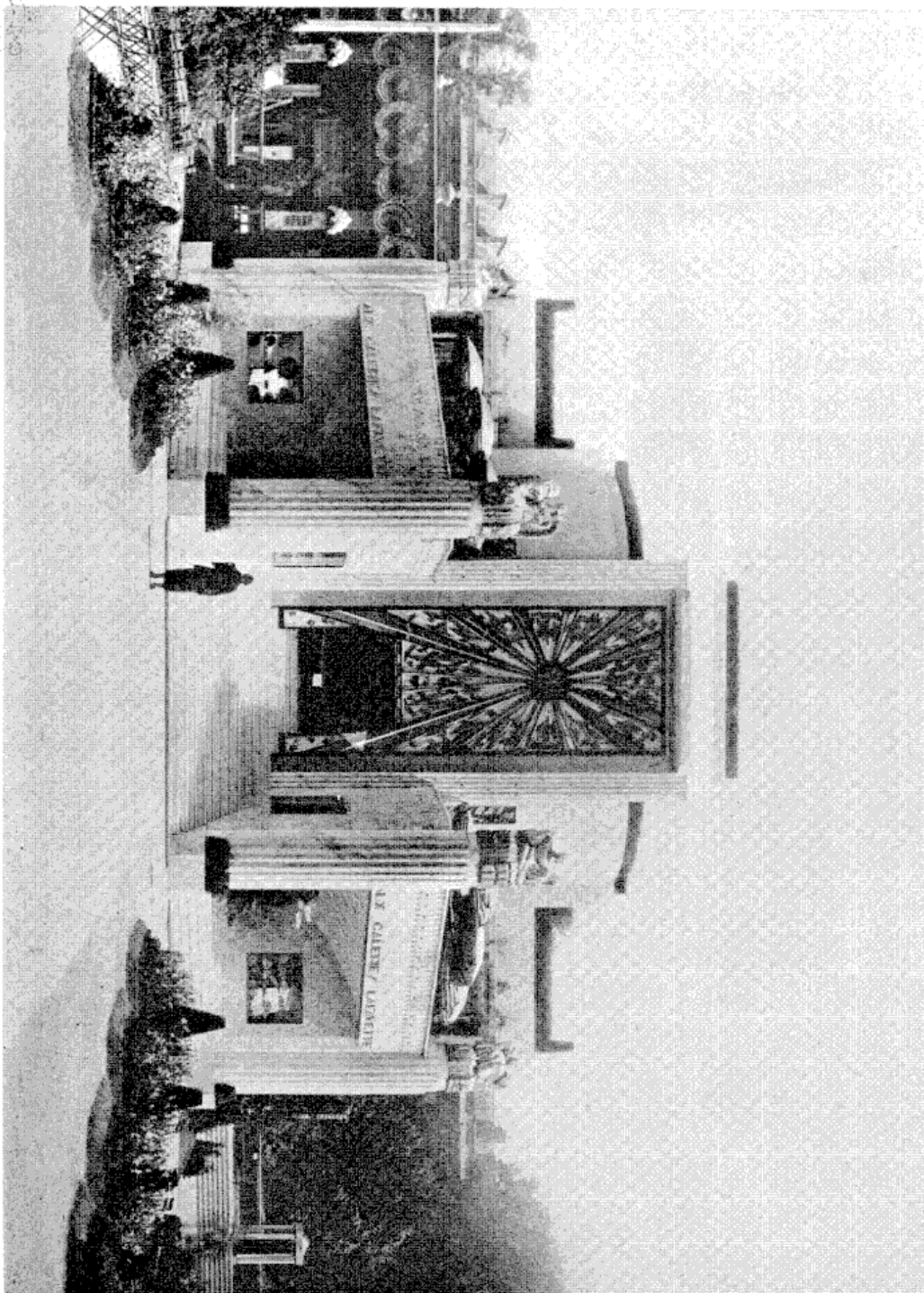


Phot. CHEVOJON.



HALL CENTRAL.

Charles LETROSNE, architecte;
 MAYOR, HENNEQUIN, D. LETROSNE, VIARD, FAUCONNIER, MENU, collaborateurs,
 Charpente par MATRAT & LES CHARPENTIERES DE PARIS; staff par BOUCHER & GARNIER,
 peinture par MULLER & MARÉE; serrurerie par MAISON.



Phot. SALAÜN.

PAVILLON DE LA MAÎTRISE (GRANDS MAGASINS DES GALERIES LAFAYETTE)

par J. HIRIART, G. TRIBOUT, G. BEAU.
F. CHANUT, architecte en chef, M. DUFÈRE, artiste décorateur.

Maçonnerie par JACQUET; béton armé par LANGLOIS; charpente par SCHMID; marbres par DREVILLÉ & C^e;
stuc et staff par ROUSSELET; ferronnerie par SCHWARTZ-HAUTMONT; peinture et décoration par BERNARD & C^e.



Phot. SALAÜN.

PAVILLON DE LA MAÎTRISE (GRANDS MAGASINS DES GALERIES LAFAYETTE)

par J. HIRIART, G. TRIBOUT, G. BEAU,
Décoration intérieure par Maurice DUFRÈNE.

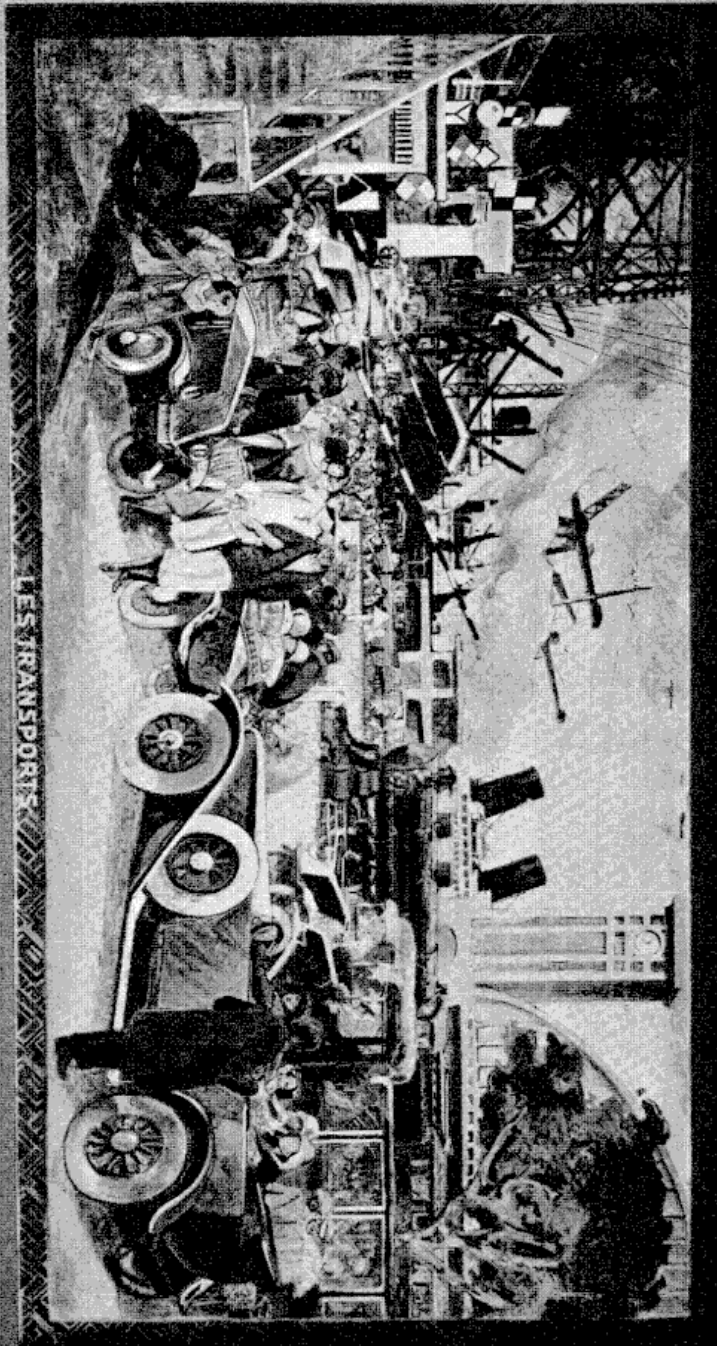
Mosaïque par BOULENGER & C^{ie}; stuc par ROUSSELET; ferronnerie par SCHWARTZ-HAUTMONT.



COUR DES MÉTIERS.

SECTION FRANÇAISE.

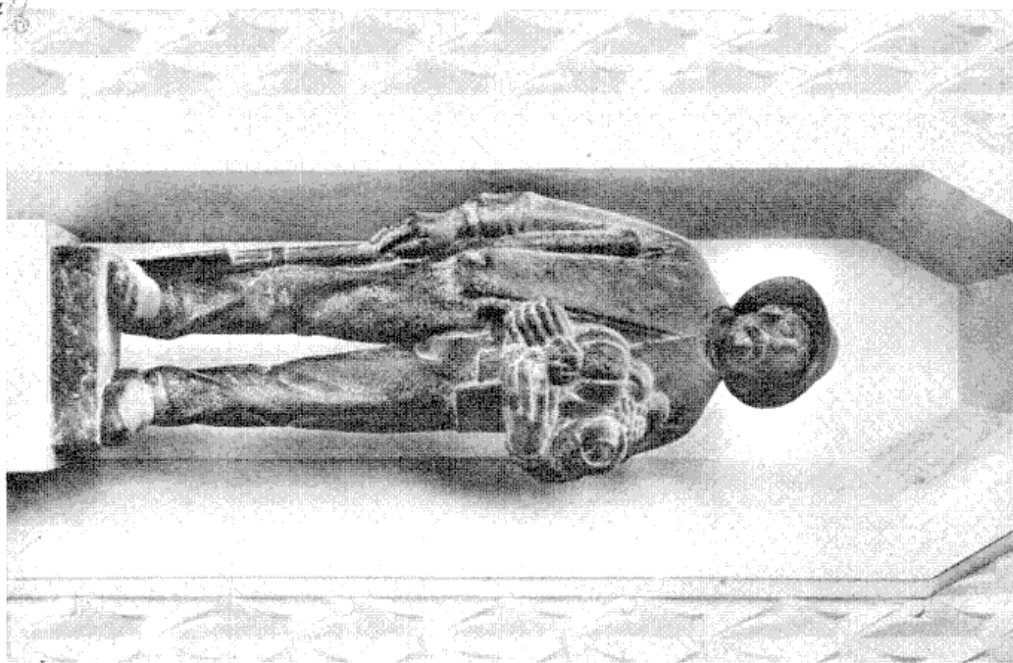
Pl. XXXVIII.



LES TRANSPORTS,
peinture par M. ARRET.

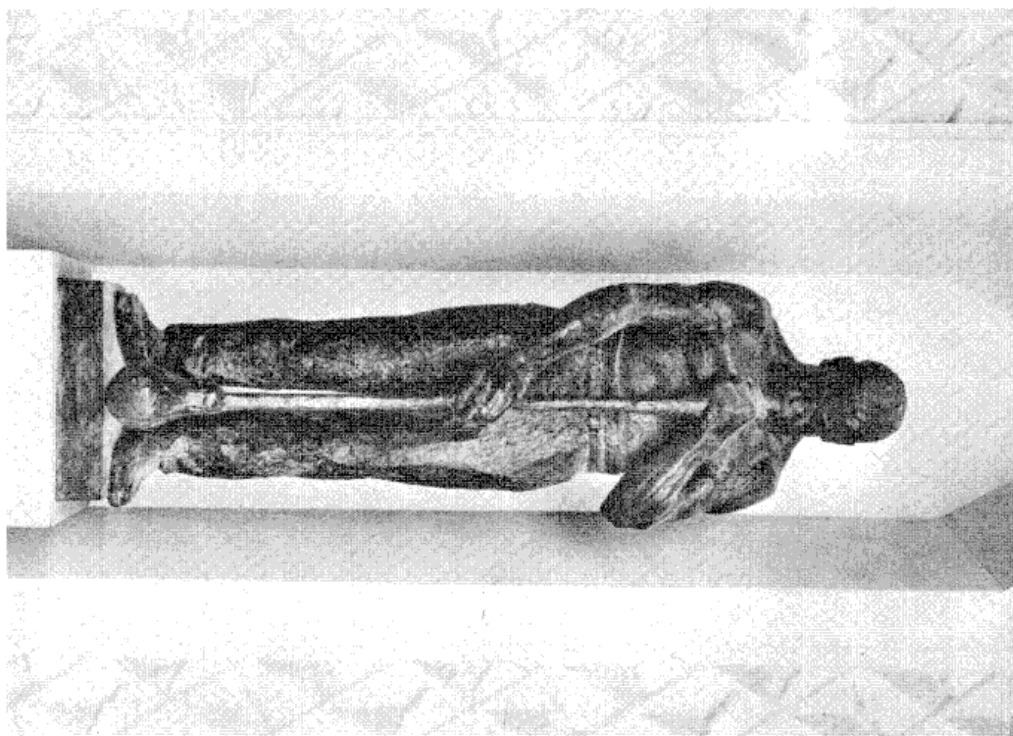
Arch. phot. Beaux-Arts.

10/10/2020
10/10/2020
10/10/2020



LE JARDINIER (bronze)
sculpture par NICLAUSSE,

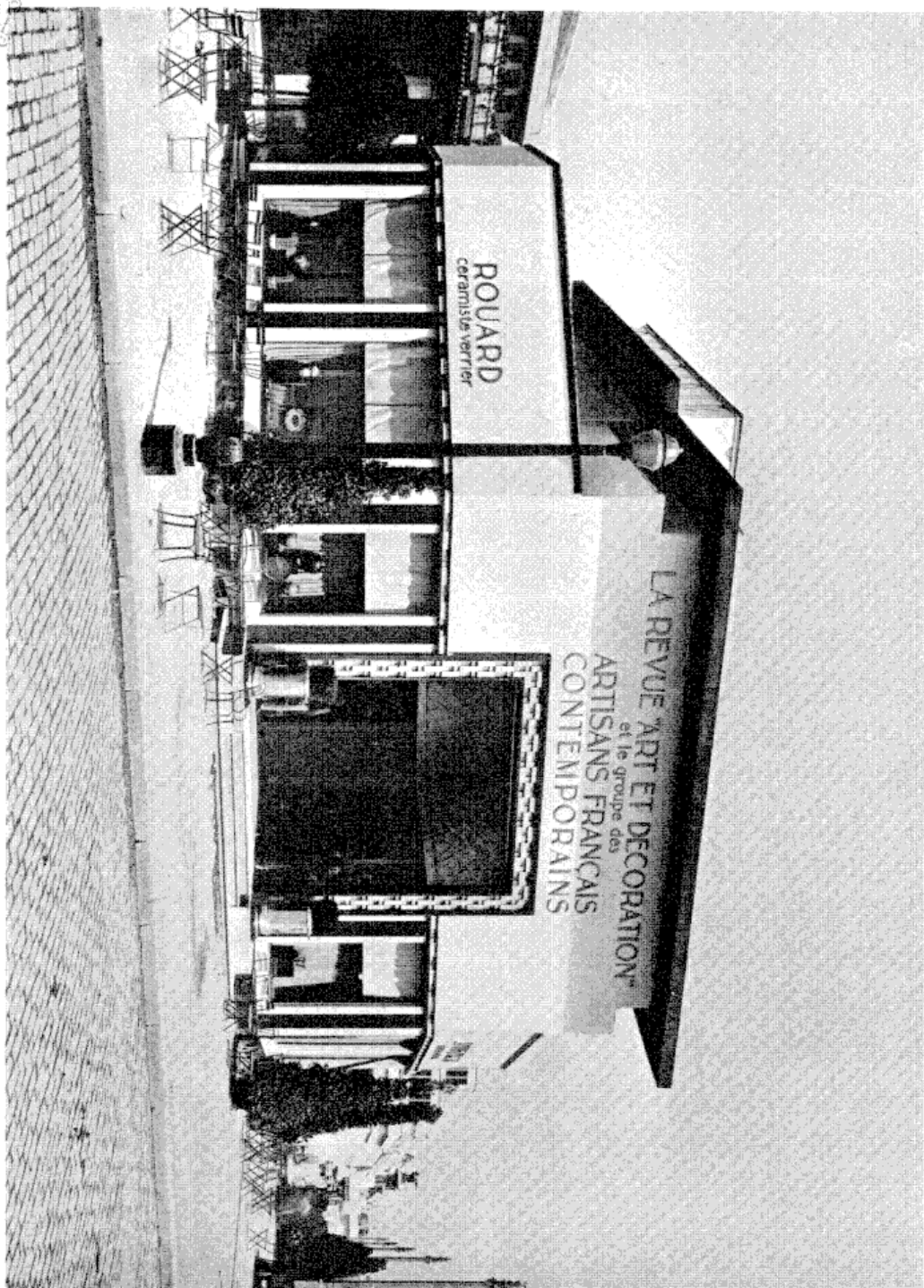
fonte par BARBEDIENNE.



LE VERRIER (bronze)
sculpture par WÉRNICK,

Arch. phot. Beaux-Arts.

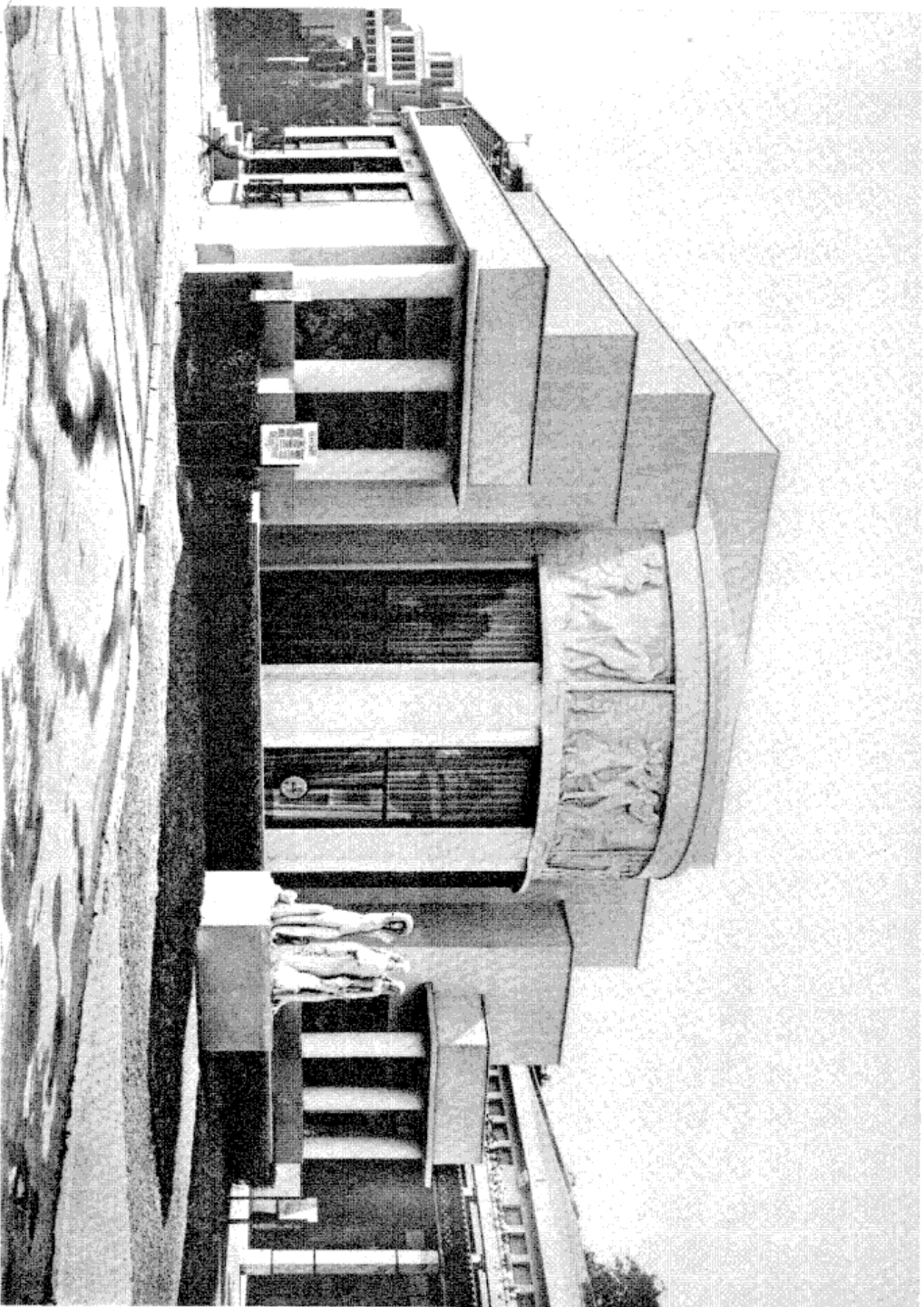




PAVILLON DE LA REVUE « ART ET DÉCORATION »
ET DU GROUPE DES ARTISANS FRANÇAIS CONTEMPORAINS

par G. ROUARD, céramiste, J. PUIFORCAT, orfèvre, et la LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS.
H. PACON, architecte.

Phot. CHEVOIRON.



PAVILLON DU COLLECTIONNEUR

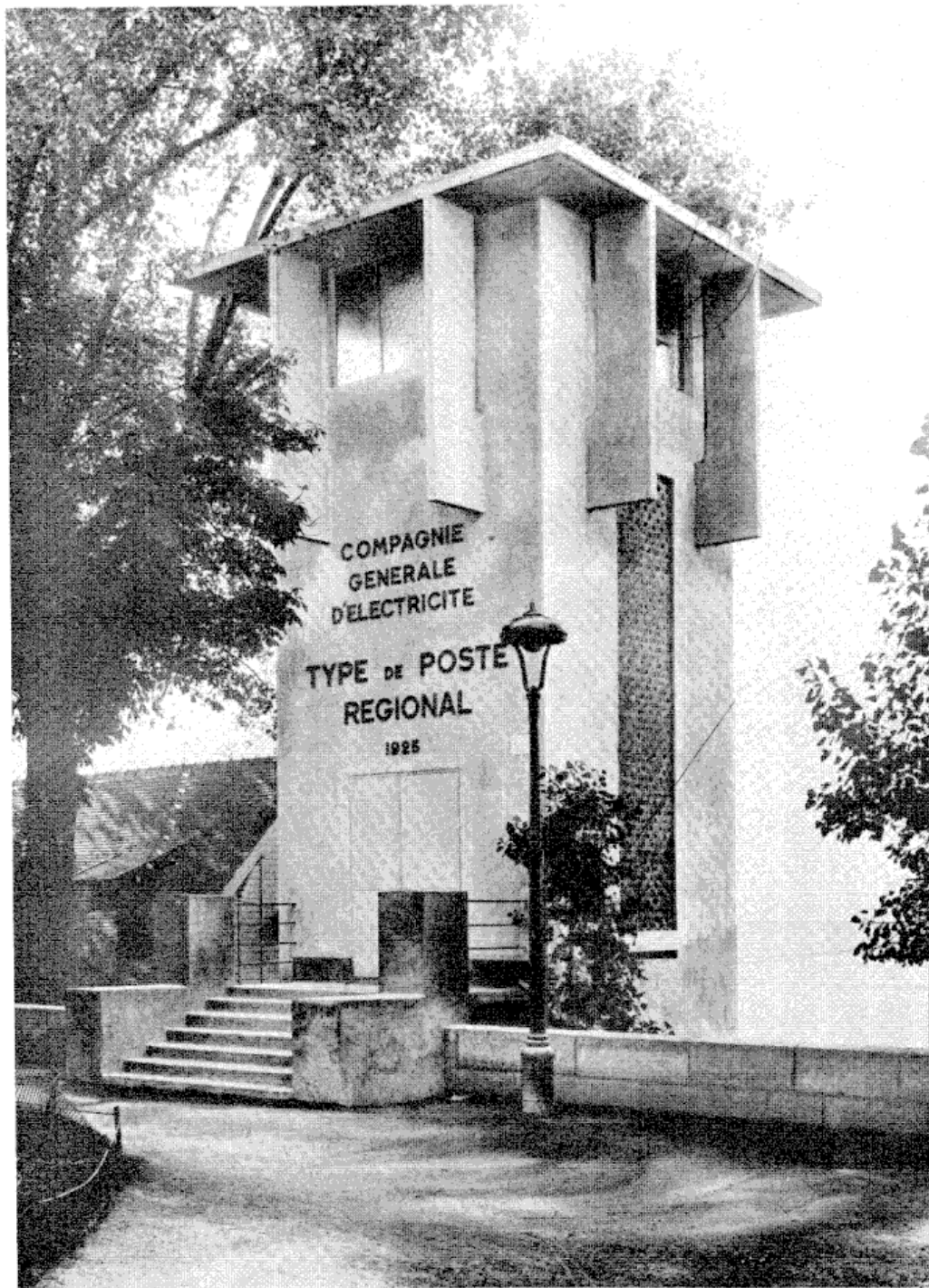
par le Groupe RUHLMANN.
P. PATOUT, architecte.

Maçonnerie par RONTAIX; charpente par BERGER; stucs par DE LA PERSONNE & DE SAUVIÈRE.
Frise par J. BERNARD, sculpteur.

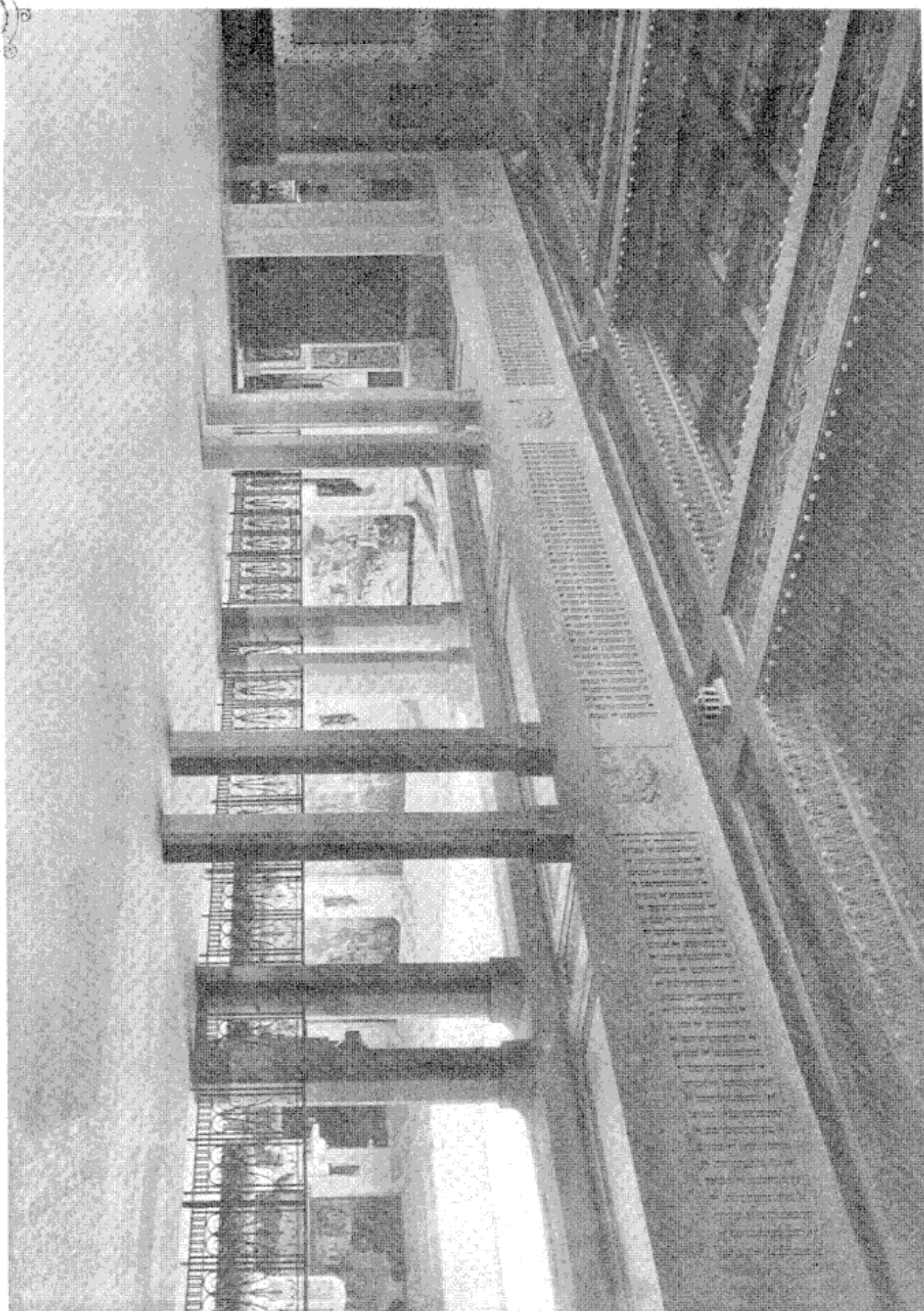
« A LA GLOIRE DE JEAN GOUJON »
par JANNIOT, sculpteur.

Plote, CHÉVOIRON.





TRANSFORMATEUR ÉLECTRIQUE
par la COMPAGNIE GÉNÉRALE D'ÉLECTRICITÉ.
Pierre PATOUT, architecte.



VESTIBULE DE LA COUR DES MÉTIERS.

Charles PLUMET, architecte.

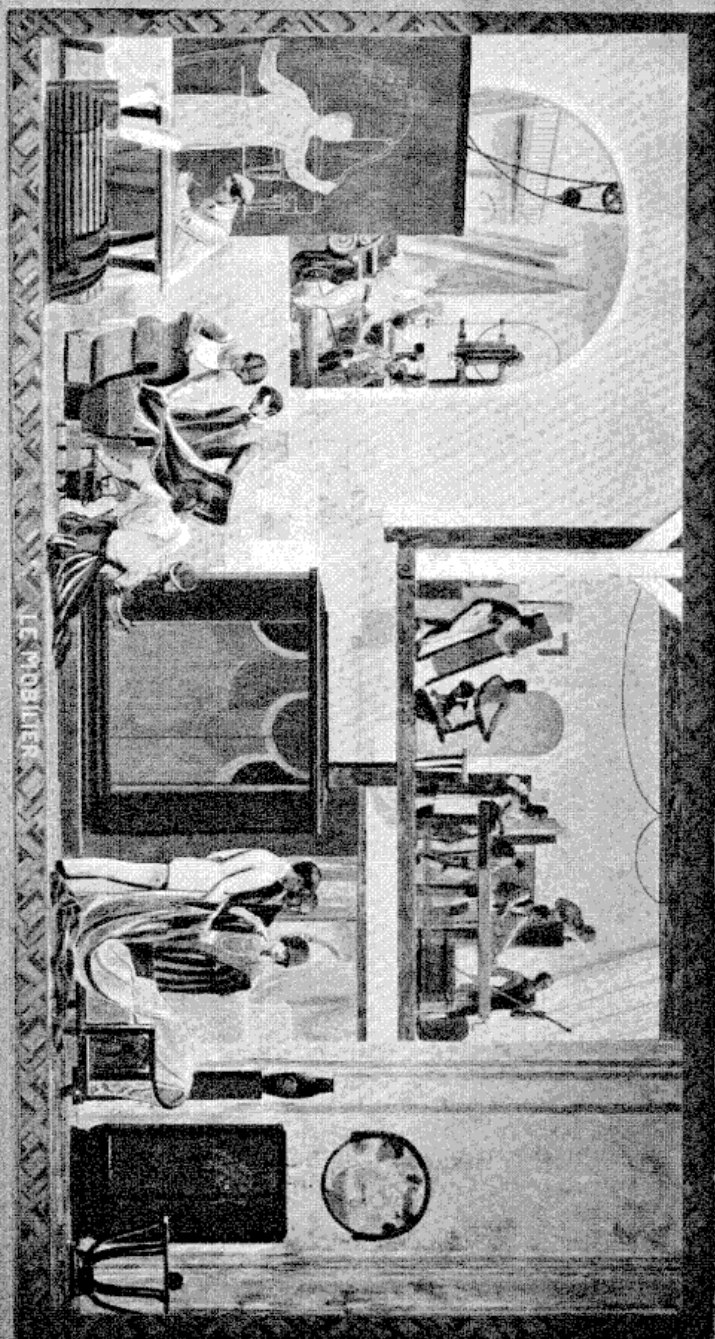
Plafond par PÉTRELLÉ & HERVIAULT; dallage par FÉVRE; mosaïque par ÉBEL; ferronnerie par MAISON.

Phot. TROSLER.

COUR DES MÉTIERS.

SECTION FRANÇAISE.

Pl. XLIV.



LE MOBILIER,

peinture par H. RAPIN.

Arch. phot. Beaux-Arts.



UNE AMBASSADE.

SECTION FRANÇAISE.

Pl. XLV.

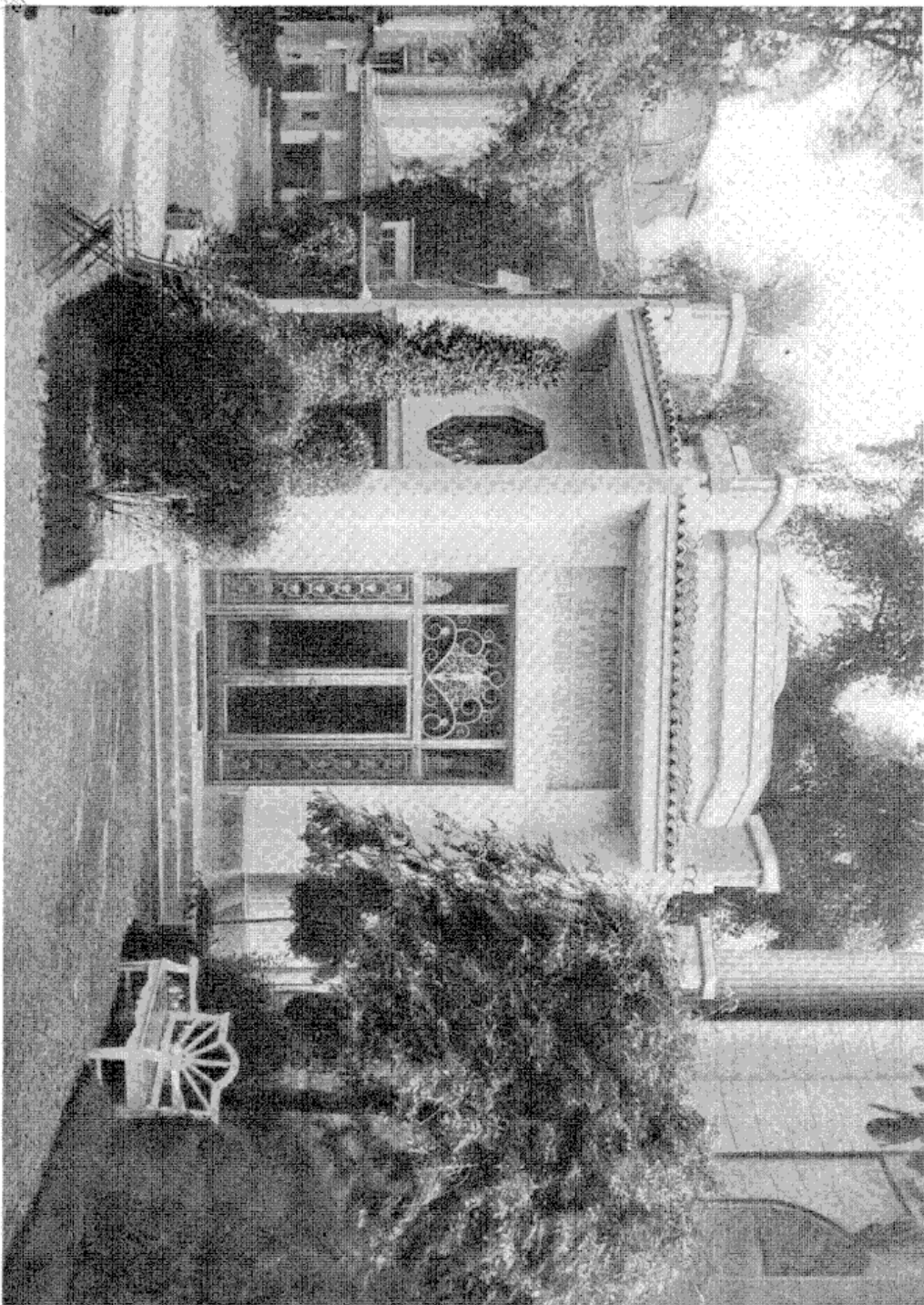


SALLE À MANGER.

H. RAPIN, architecte.

Peinture par R. LA MONTAGNE-SAINT-HUBERT; cache-radiateur par SUBES; groupe en bronze par SILVESTRE.

Arch. phot. Beaux-Arts.



PAVILLON DE LA RENAISSANCE DE L'ART FRANÇAIS ET DES INDUSTRIES DE LUXE.

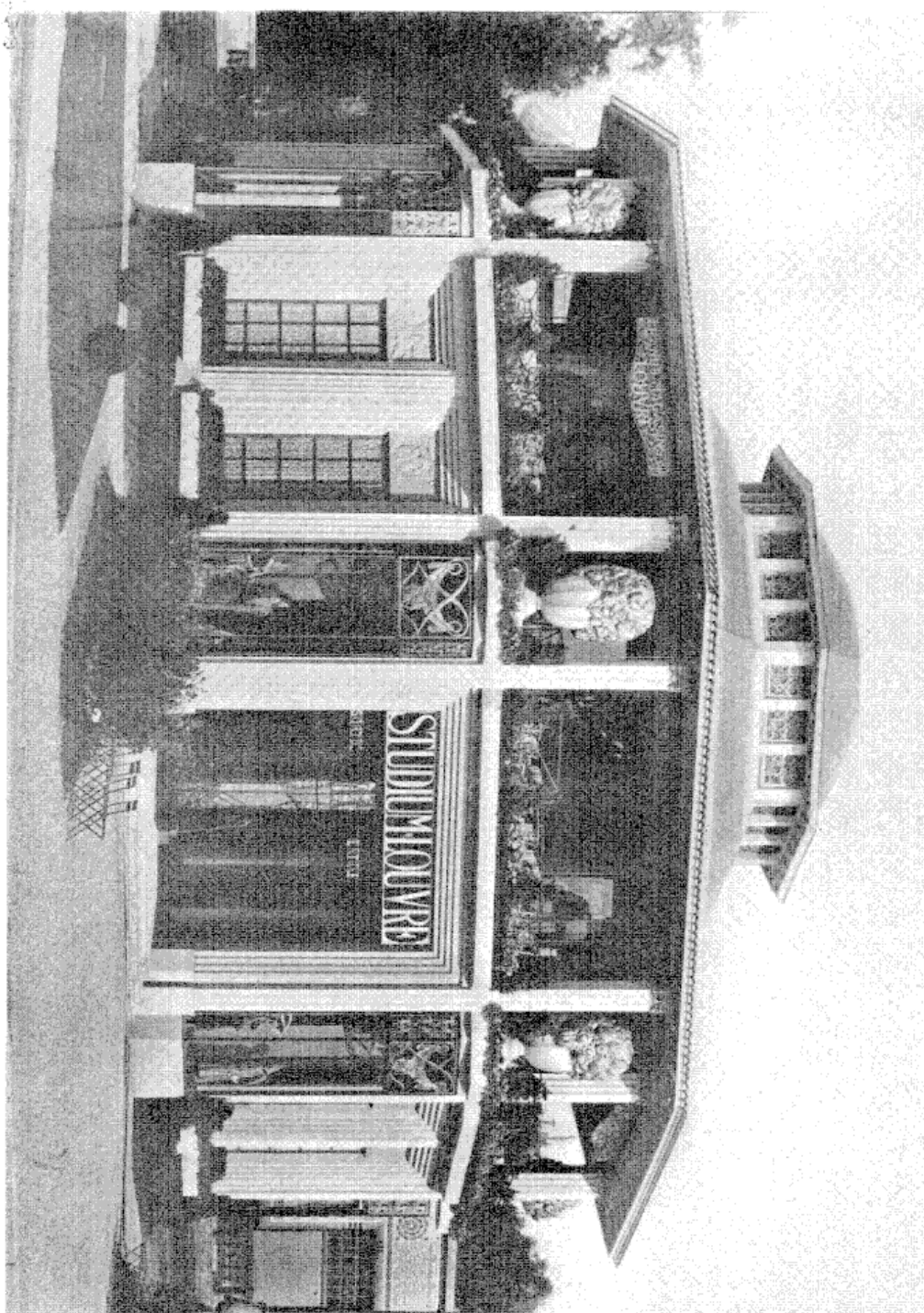
G. TRONCHET, architecte.

Construction par DECHEZLEPRÉTRÉ; ferronnerie par E. BRANDT.



SECTION FRANÇAISE.

Pl. XLVII.

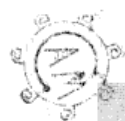
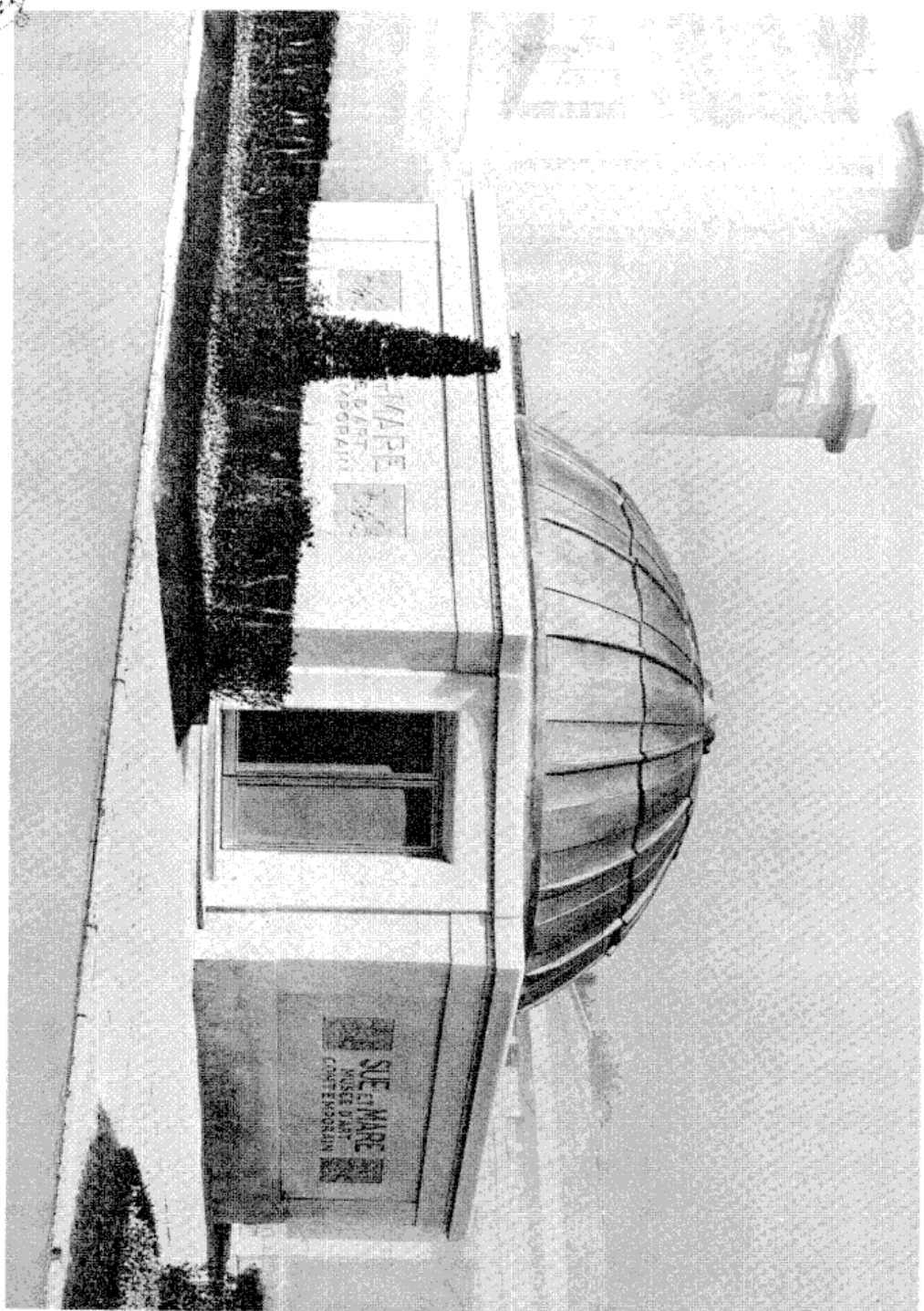


PAVILLON DU STUDIUM-LOUVRE.

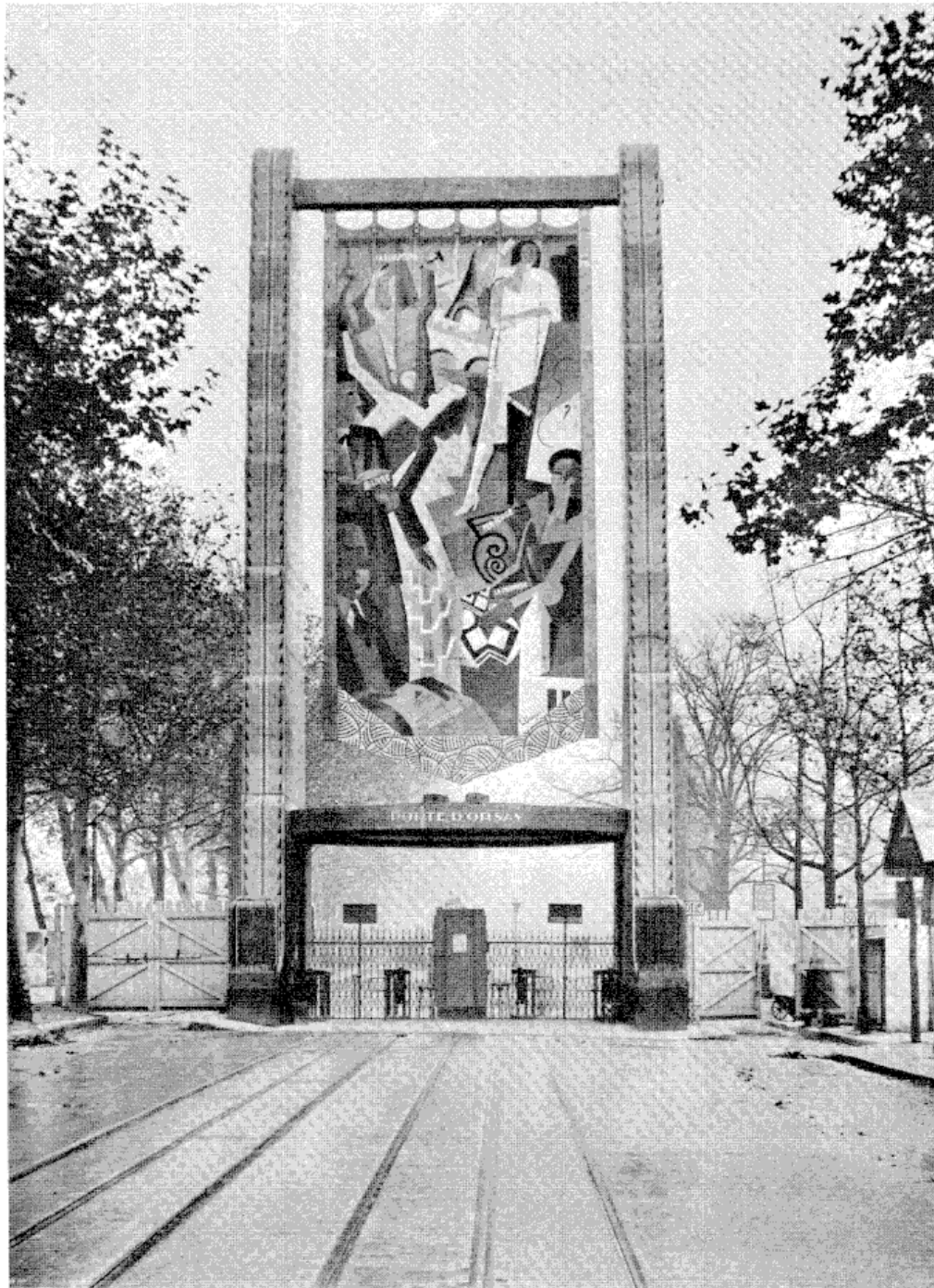
A. LAPRADE, architecte.

Sculpture décorative par BINQUET; ferronnerie par E. BRANDT.

Phot. SALAÜN.



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
par la COMPAGNIE DES ARTS FRANÇAIS.
Sûreté de la Mer, architectes.
Maîtrise par BÉNÉDICT; réajustements par BOUCAUT.



Arch. phot. Beaux-Arts.



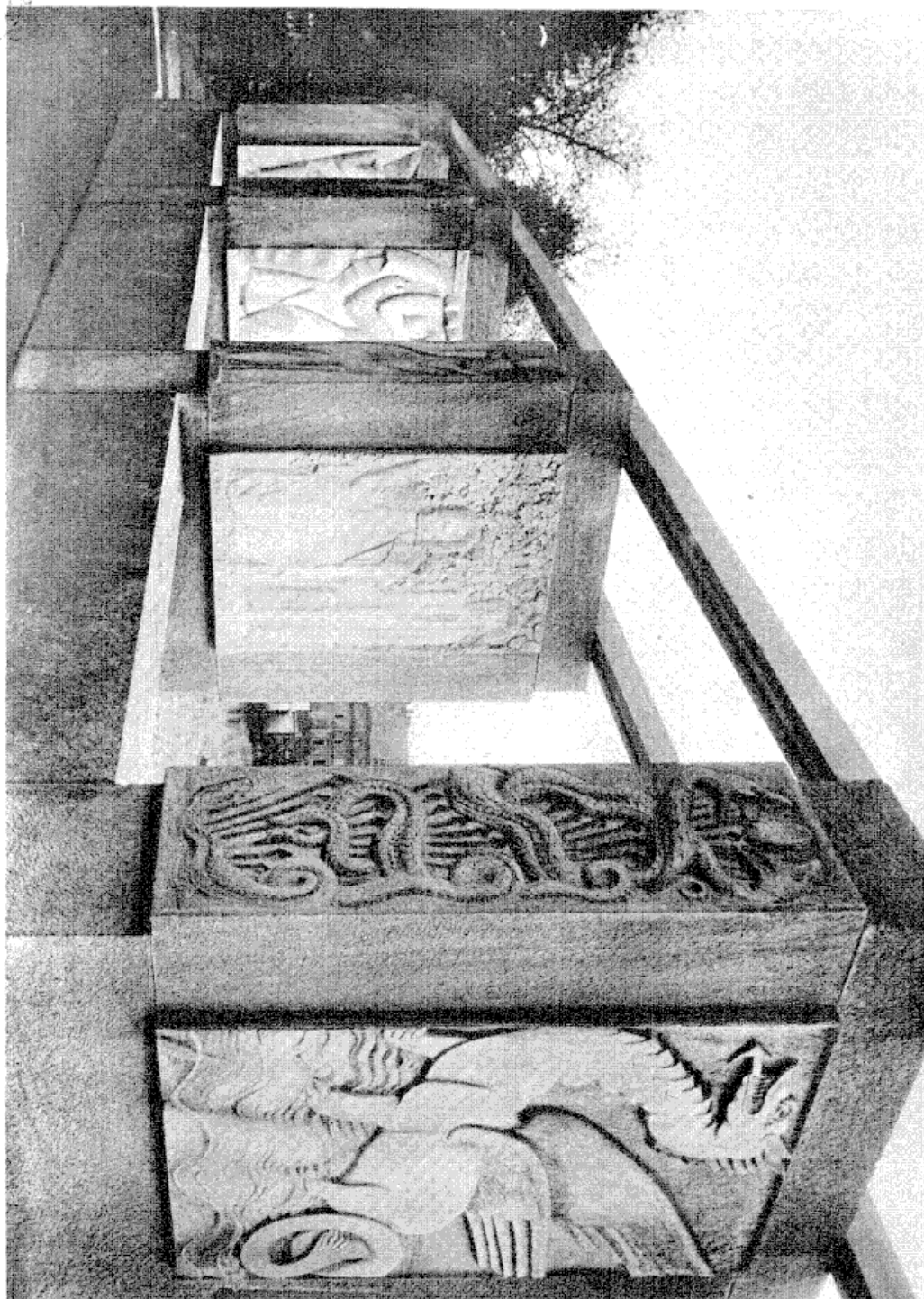
PORTE D'ORSAY.

L.-H. BOILEAU, architecte;

P. BINET, décorateur, MAËSTRI, sculpteur, LABOURET, peintre-verrier, collaborateurs.

Maçonnerie par LEMOUÉ; charpente par LAFORGE & FILS & BERNADE; serrurerie par VAN MULLEM;
peinture par LAURENT-FOURNIER.

L'ART DÉCORATIF, peinture par VOGUET.



PERGOLA DE LA DOUCE FRANCE.

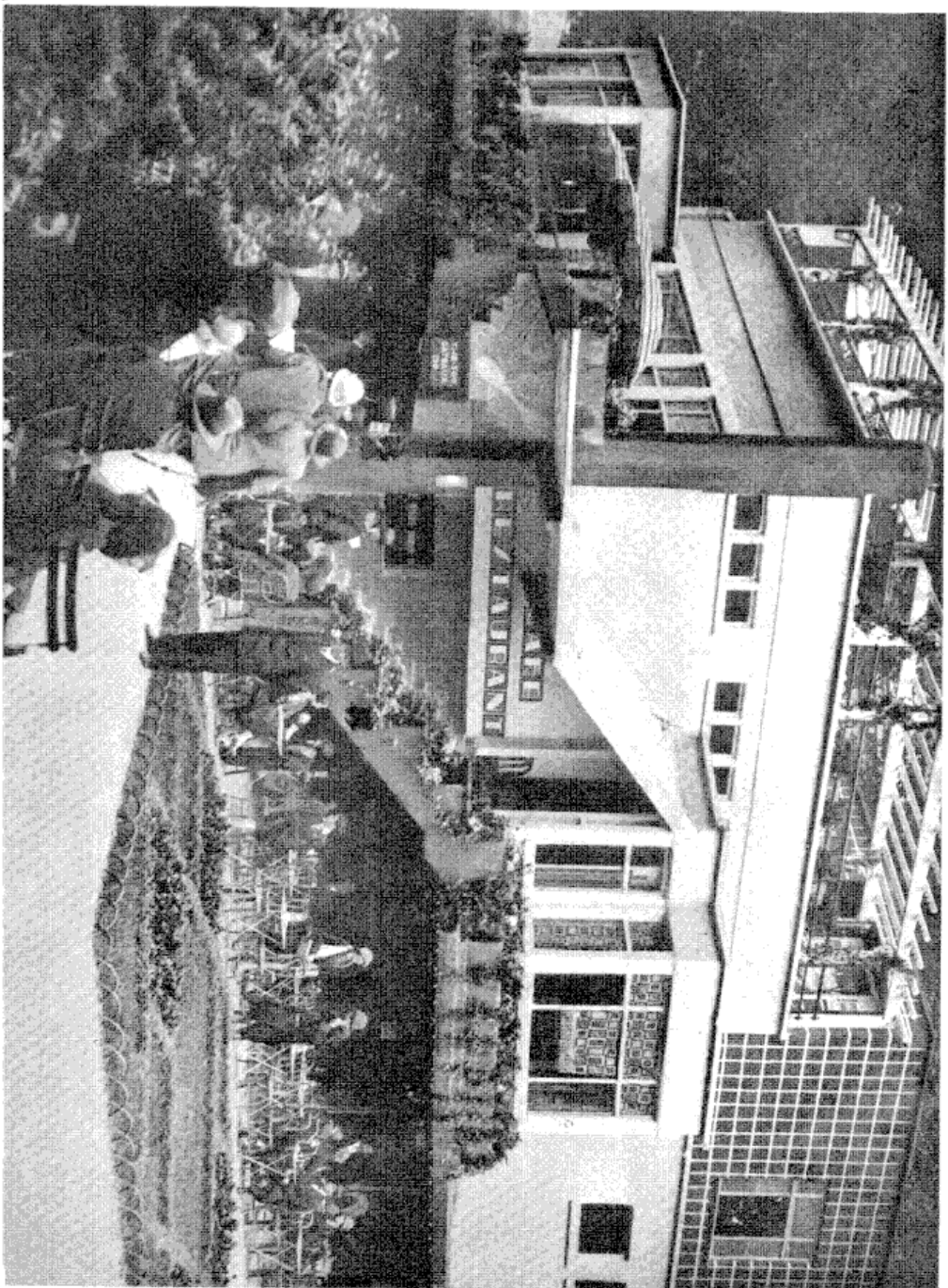
L. WOOG, architecte.

Piliers en pierre de Rupt par la SOCIÉTÉ DES CARRIÈRES DE VERDUN; panneaux en pierre de Lens par la SOCIÉTÉ LENS-INDUSTRIE; bordure du bassin en pierre de Busy par les CARRIÈRES DE LYON; charpente par les ÉTABLISSEMENTS MATRAT & FILS.

Sculpture des piliers: CHEVAL SAUVAGE par G. HILBERT; AUBOCH par G. SAUPIQUE; CERF par L. NICOT; SERPENTS par l'ATELIER P. SÉGUIN.

Sculptures des panneaux: L'ÎLE D'AVALLON par J. & J. MARTEL; LANCELOT & GENIÈVRE par P. MANÈS; TALISMAN & GANIÉDA par L. NICOT; DRAGON par O. ZADKINE.

Phot. Marc Vaux.



HALTE-RELAIS POUR LE TOURISME AUTOMOBILE

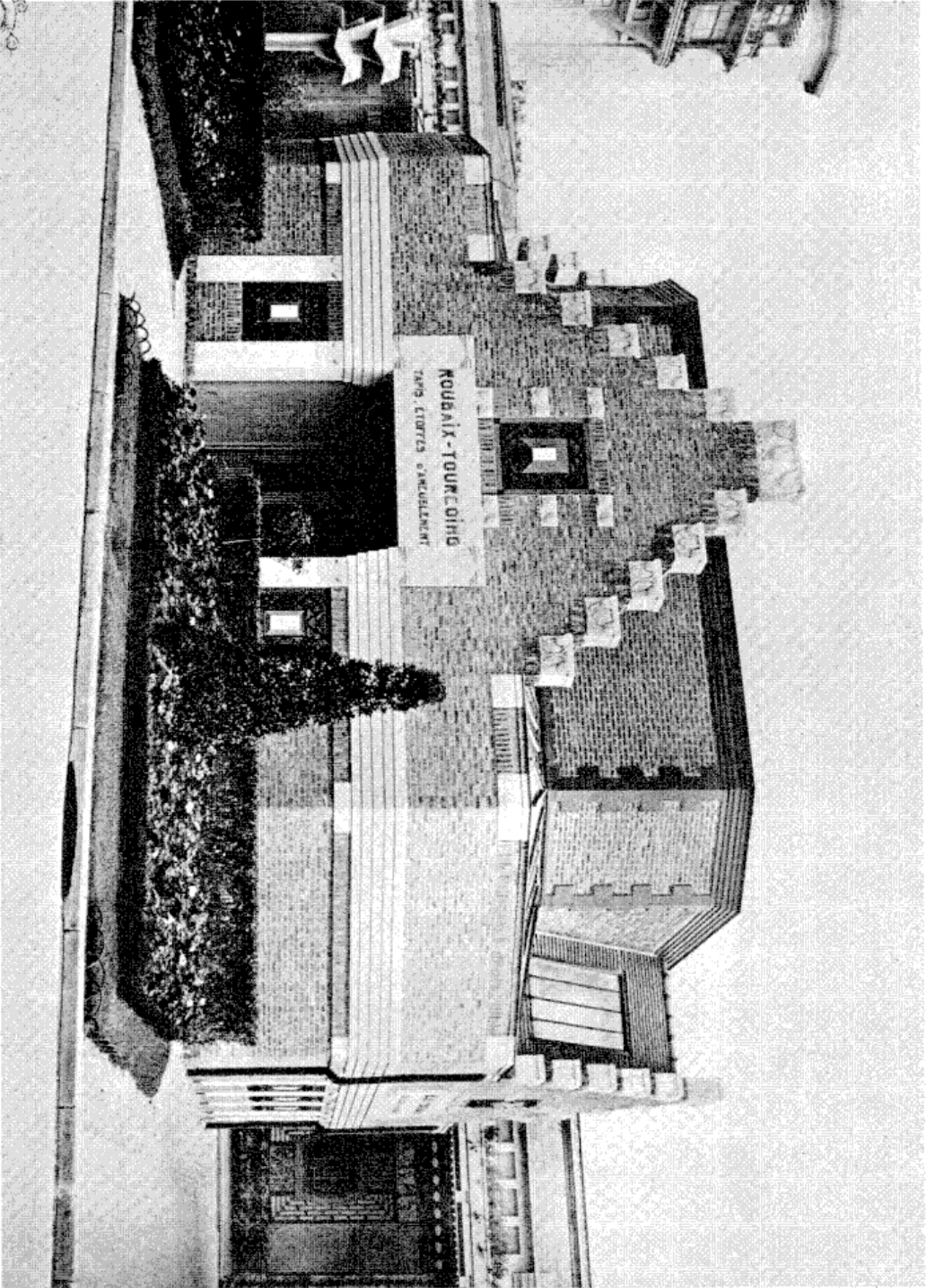
par l'ASSOCIATION DES ANCIENS ÉLÈVES DE L'ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS DE PARIS.

Mauré BERNARD, architecte.

Construction faite par la Société LES MATÉRIAUX RÉUNIS; construction démontable par CHAUVIÈRE.

Phot. Henri MANUEL.





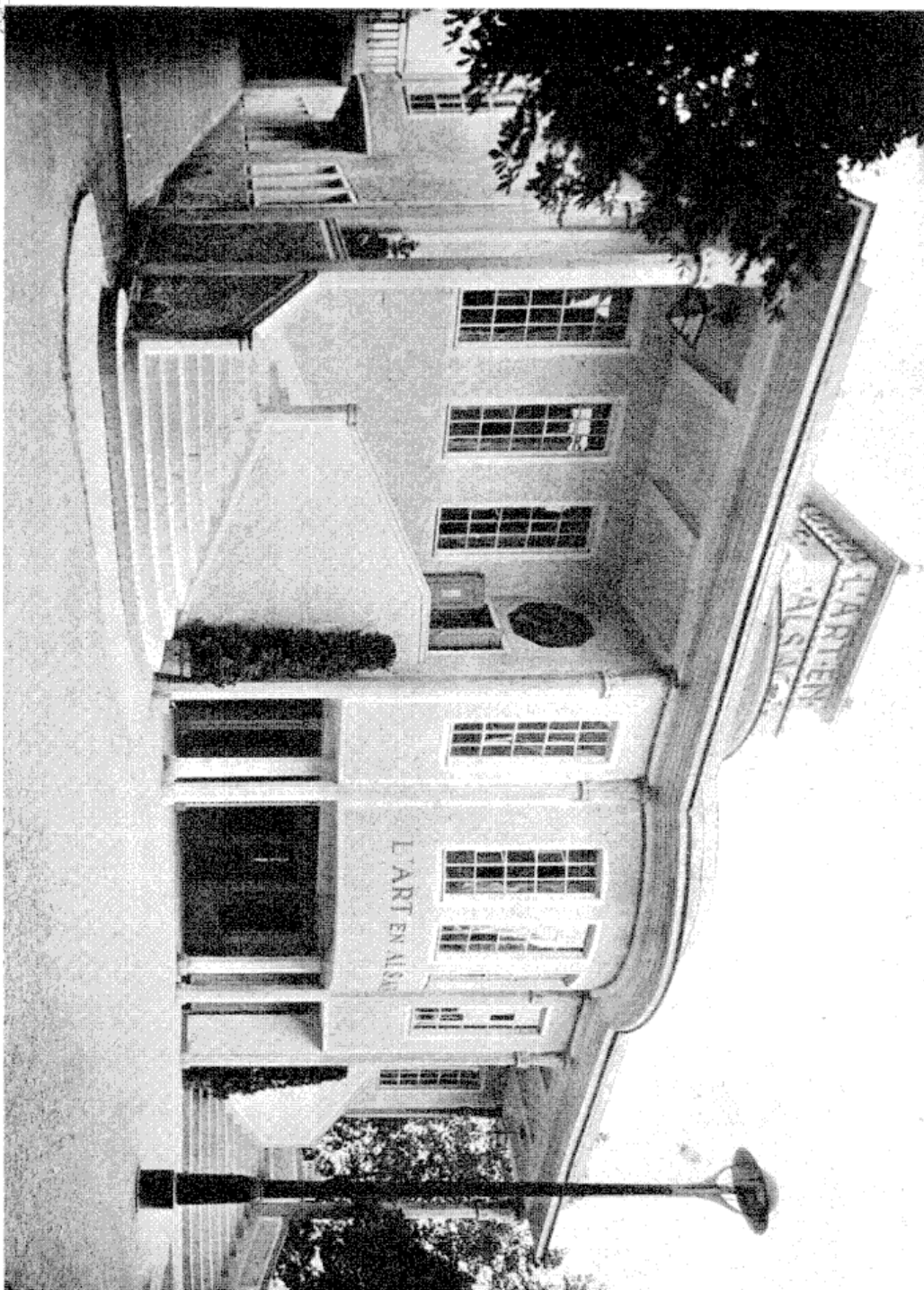
PAVILLON DES TAPIS ET ÉTOFFES D'AMEUBLEMENT DE ROUBAIX ET DE TOURCOING.

DE FEURE, M. COULOMB, R. LACOURRÈGE, architectes.

Arch. phot. Beaux-Arts.

SECTION FRANÇAISE.

Pl. LIII.

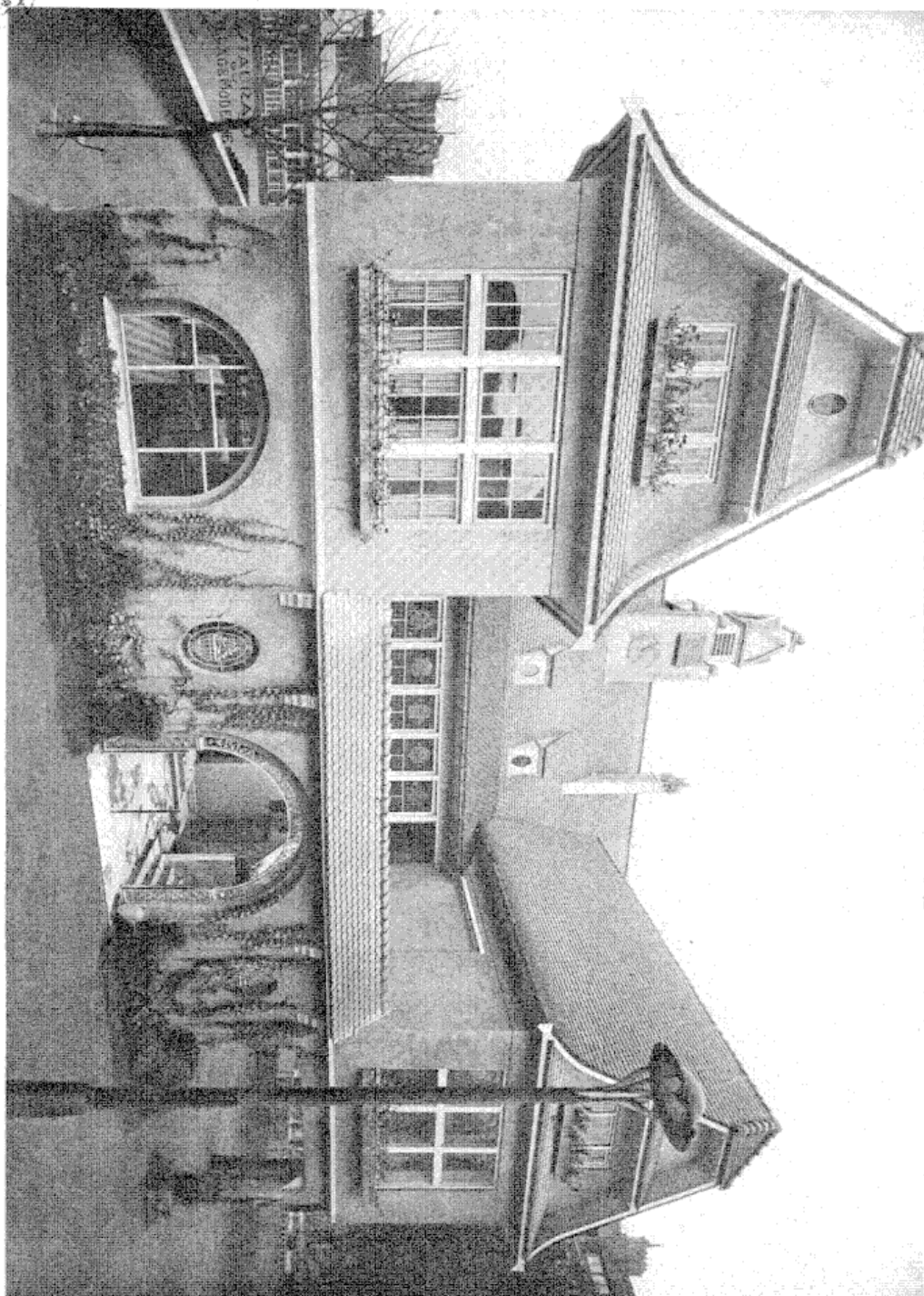


PAVILLON « L'ART EN ALSACE ».

Th. BERST, architecte.

Maçonnerie et crépi par SCHWENCK FRÈRES ; pierre faïdée par MAECHLING & FRANCK ; charpente et menuiserie par V. DUGOUA ;
couverture par LA VULCANITE ; revêtements par LE PULPO-PLÂTRE ;
décoration de la façade par la SOCIÉTÉ ALSACIENNE DÉMULSION ; ornementation de la tour par WALTER-BERGER & C^e.



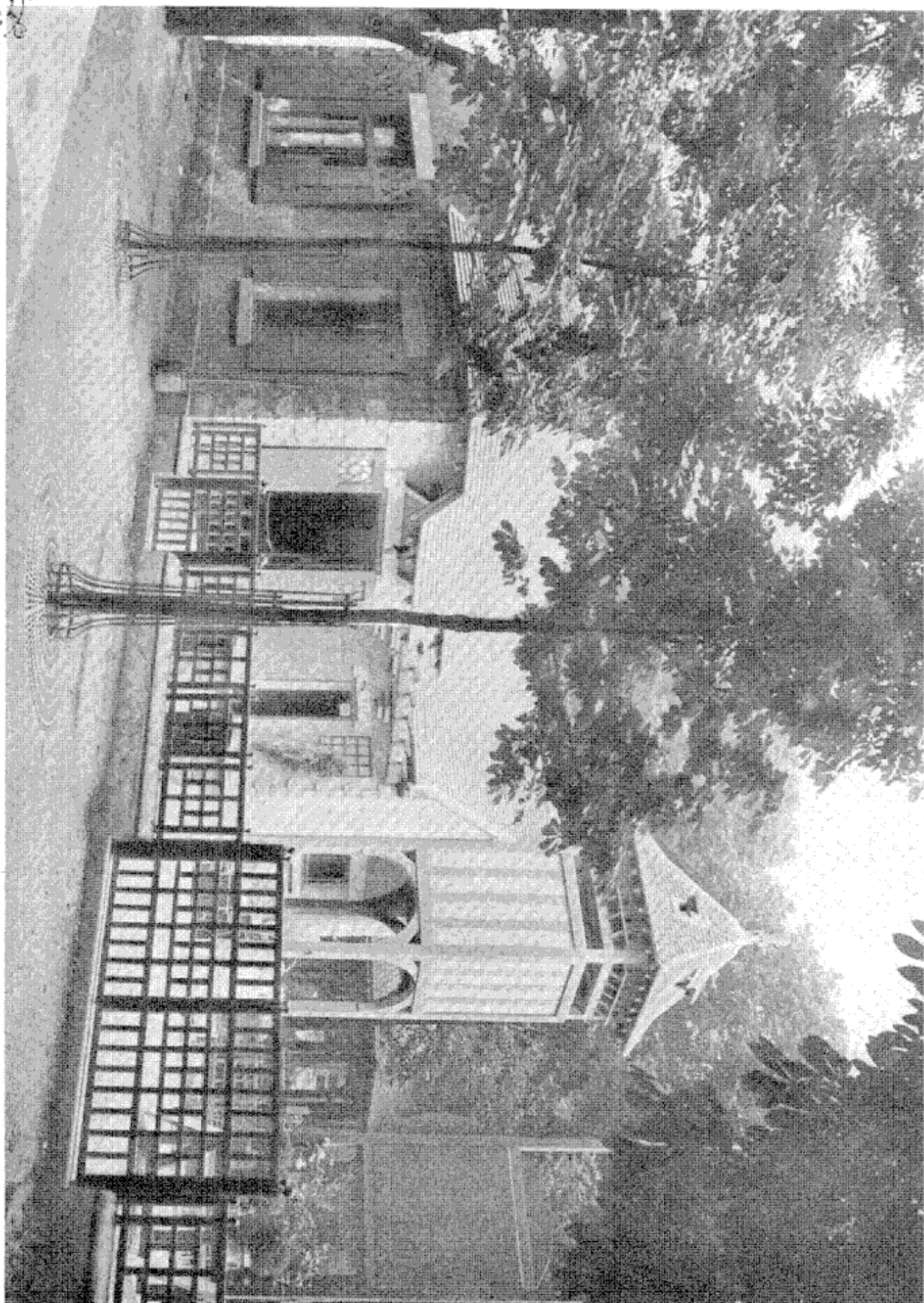


MAISON D'ALSACE

par le COMITÉ RÉGIONAL D'ALSACE.
E. HAUG, architecte.

Entreprise générale par Tb. & E. WAGNER & FROMENT-CLAVIER; toiture par GILARDONI; peinture par SIÉGEL FRÈRES;
vitraux par LALIQUE, EHRLSMANN, BARTHOLOMÉ; horloge par UNGERER.





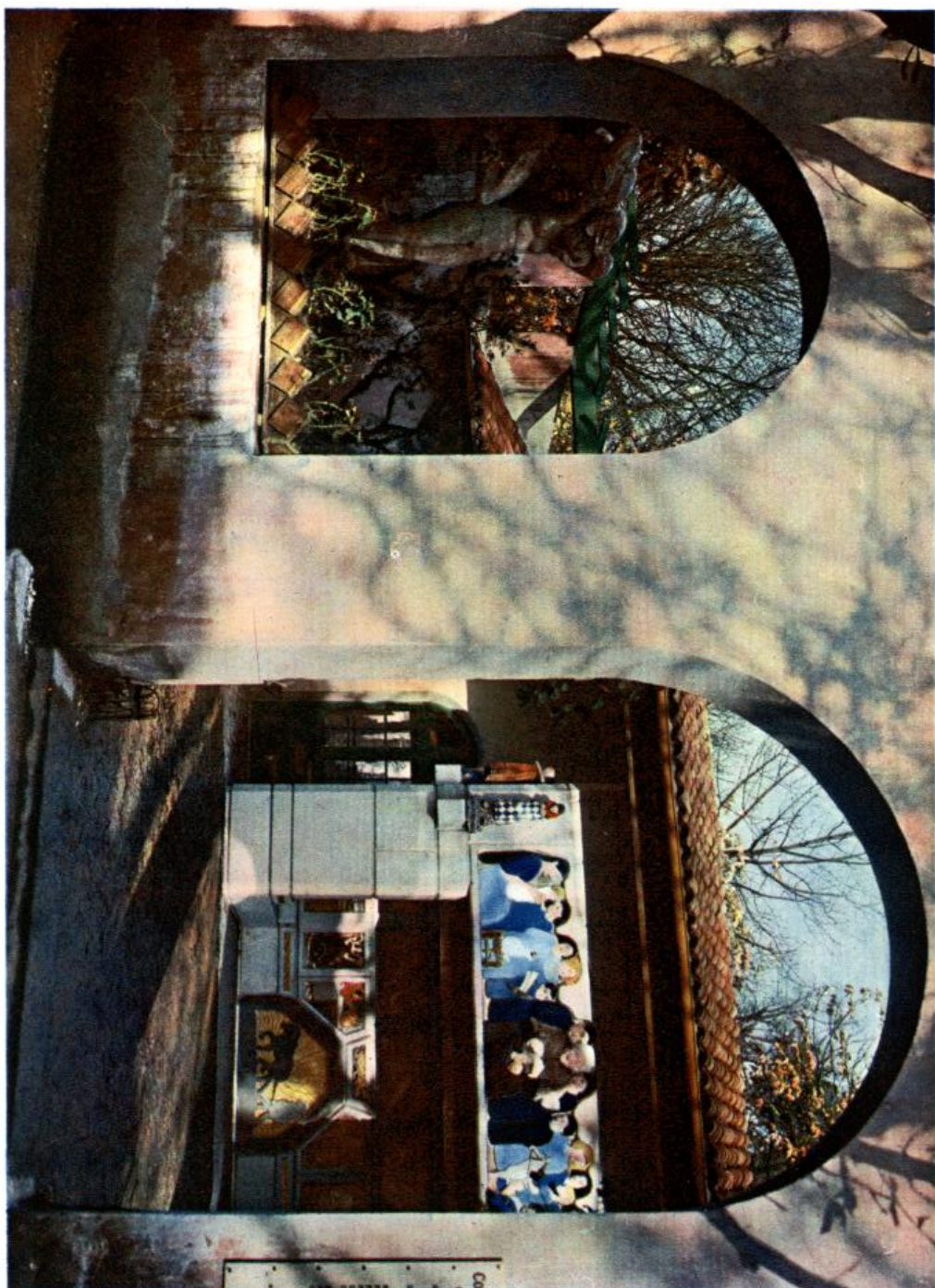
Arch. phot. Beaux-Arts.

UNE MÉTAIRIE MODERNE — PAVILLON BERRY-NIVERNAIS

par le Comité régional de Bourges.
GAUCHERY & DREYER, architectes; DUNEUFGERMAIN, décorateur.

Ciment, plâtre & chaux par DALIGANT & FEISS, les Sociétés LE PLÂTRE JOURNOT, POLLET & CHAUSSON, les CHAUX & CEMENTS DE SAINT-GERMAIN, les CHAUX HYDRAULIQUES & CEMENTS DE BEFFES (V. BOULET & C^{ie}); agglomérés par GAUDRY FRÈRES, AUROY, AMARTIN-RENAULT; charpente par ALBERGÈRE, DESROCHES, COUADE FRÈRES, A. COUADE, HOUARD, GALOPIN; tuiles par les TUILLERIES DE GROUSSOUVERE (E. LAVAILE & C^{ie}), DE LA GUERCHÈ, DE BEAUVAIS (A. VIGIER) & SAUVARD.



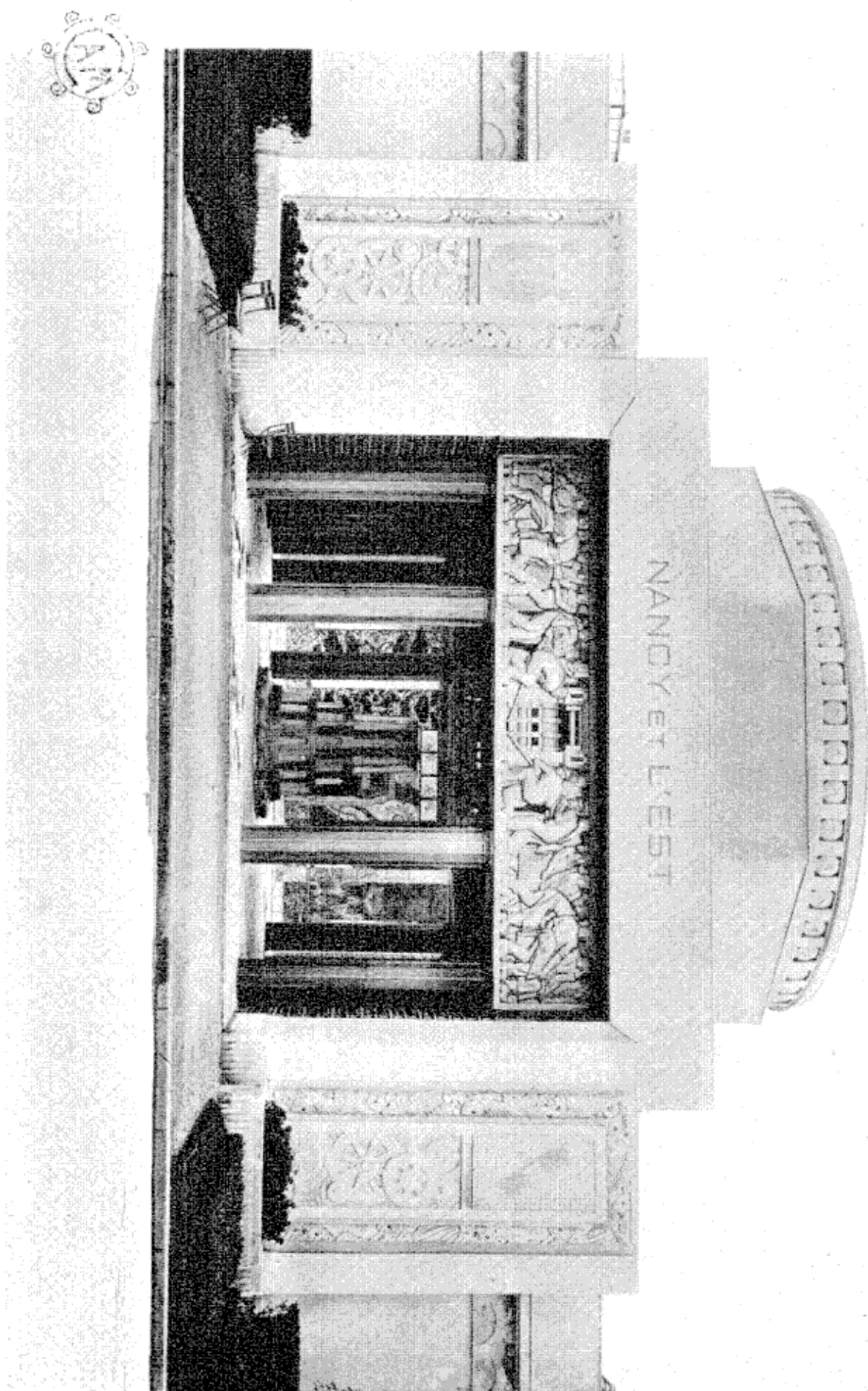


MAS PROVENÇAL — PAVILLON DE LA RÉGION DE MARSEILLE

par le COMITÉ RÉGIONAL DE MARSEILLE.
DALLEST, CASTEL & TOURNON, architectes.

Cheminée monumentale en pierre sculptée, peinte & dorée « LES CONTES DE PERRAULT »
& rideau de cheminée en cuivre repoussé par Paul DARDÉ.





PAVILLON DE NANCY ET DE L'EST

par le COMITÉ RÉGIONAL DE NANCY.

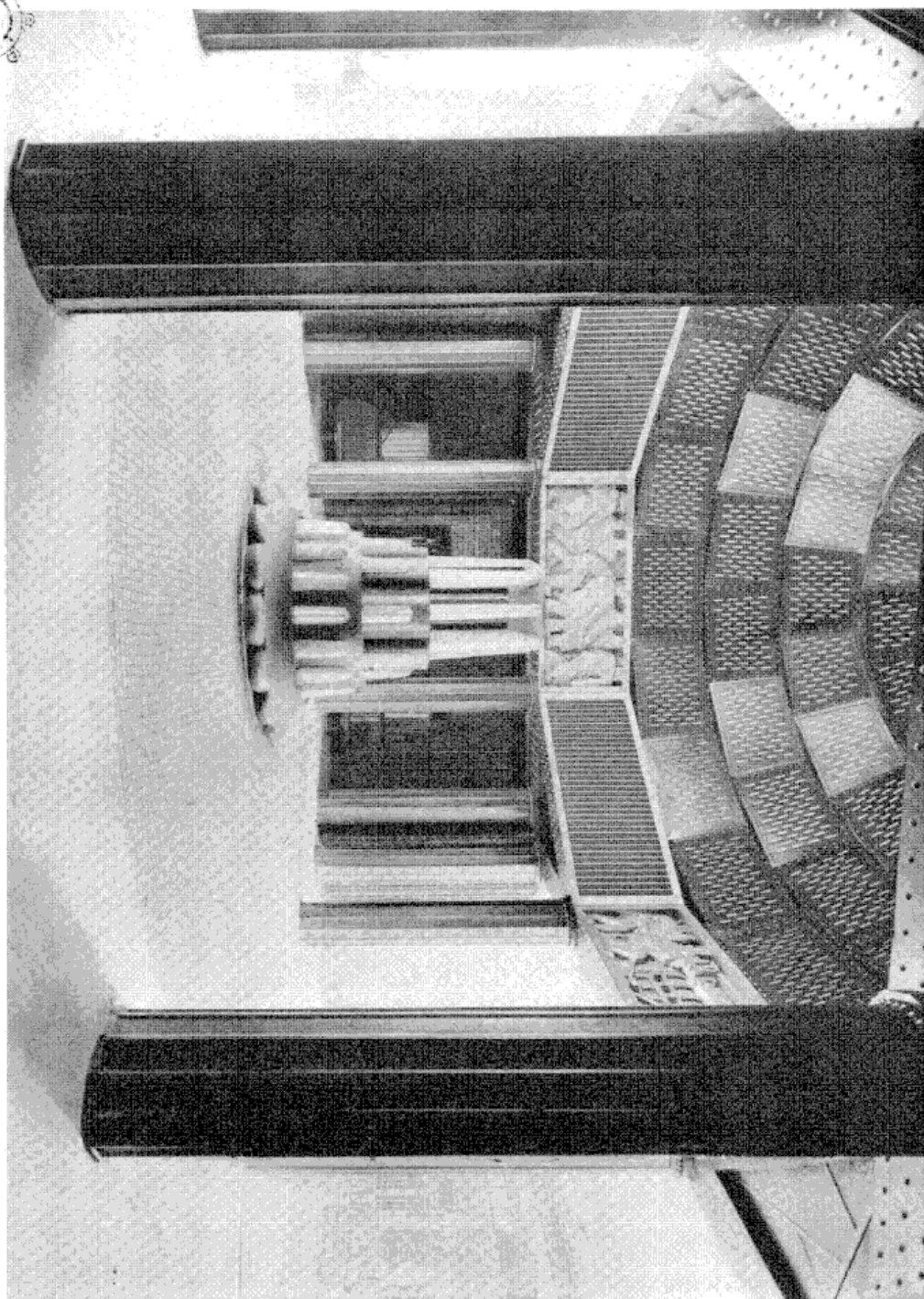
J. BOURGON et P. LE BOURGEOIS, architectes.

Entreprise générale par G. SIMON ; charpente métallique par PANTZ ; peinture et décoration par ROPPENHECK FRÈRES ; sculpture par BAUDSON et C^e ; frise et panneaux décoratifs par BACHELET.

Arch. phot. Beaux-Arts.

SECTION FRANÇAISE.

Pl. LVIII.



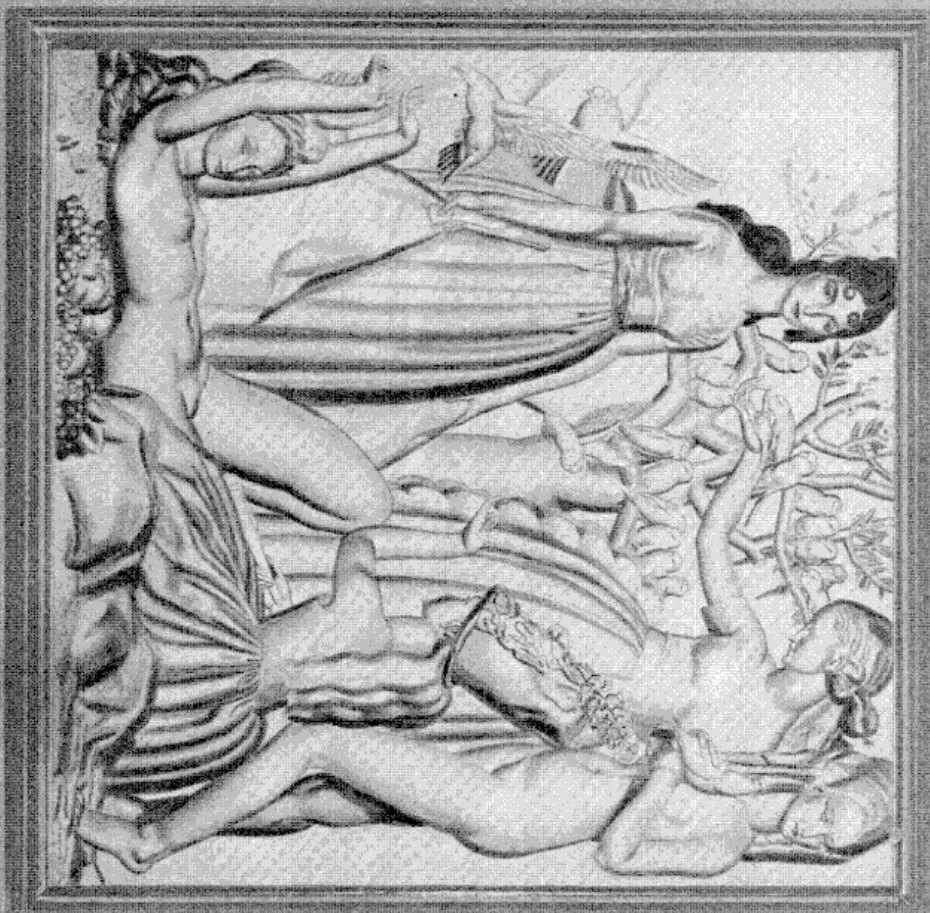
PAVILLON DE NANCY ET DE L'EST

par le Comité régional de Nancy.
J. BOURGON et P. LE BOURGEOIS, architectes.

Coupoie en fer du hall central par PANTZ; colonnes par ZIMMERMANN; mosaïque en pavé de verre par DAUM;
motif central lumineux composé par DILLY, exécuté par la MANUFACTURE DES GLACES DE SAINT-GOBAIN.

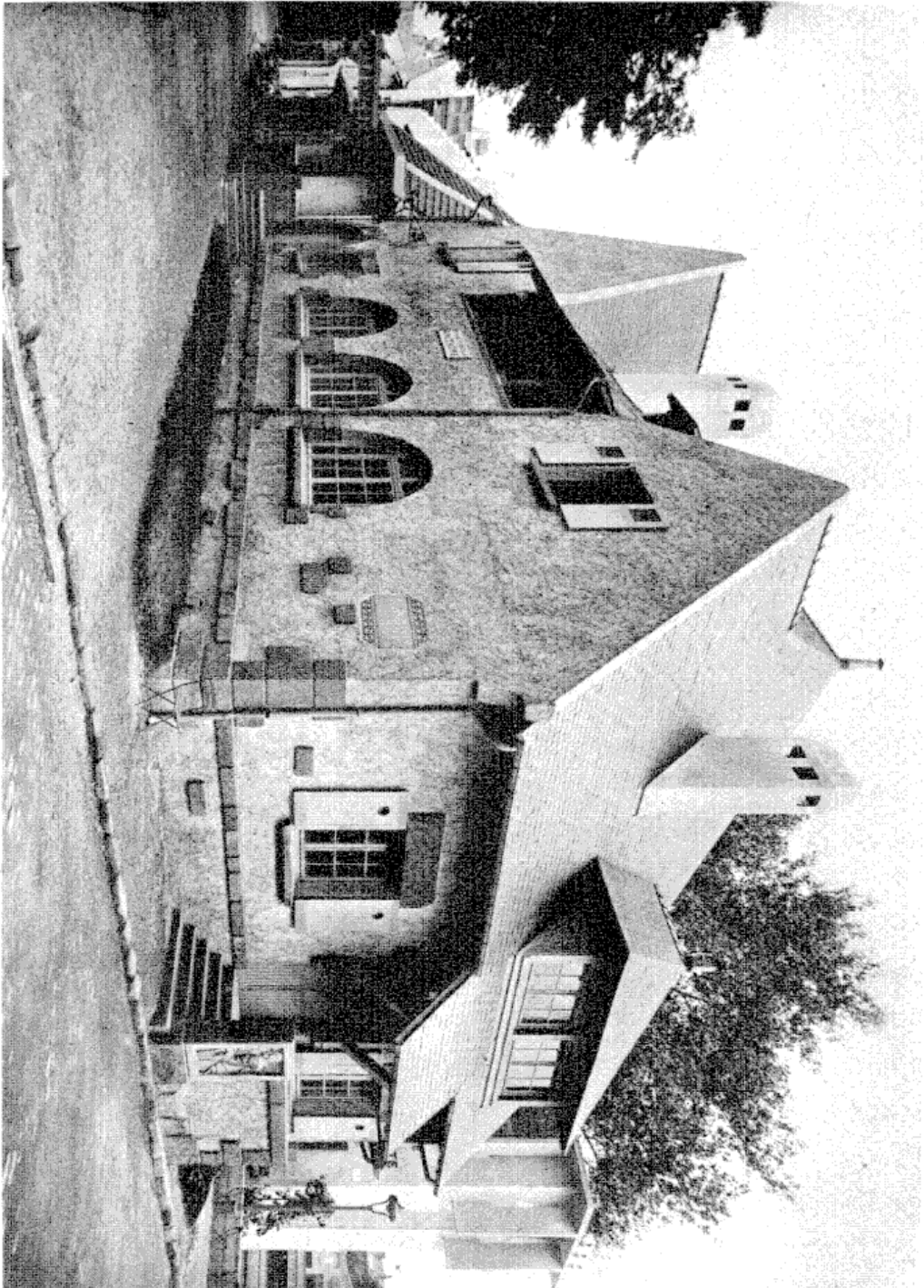
Phot. HARAND.





PANNEAU SUR LA CHEMINÉE DU GRAND SALON.
peinture par J. DUPAS.

Arch. phot. Beaux-Arts.

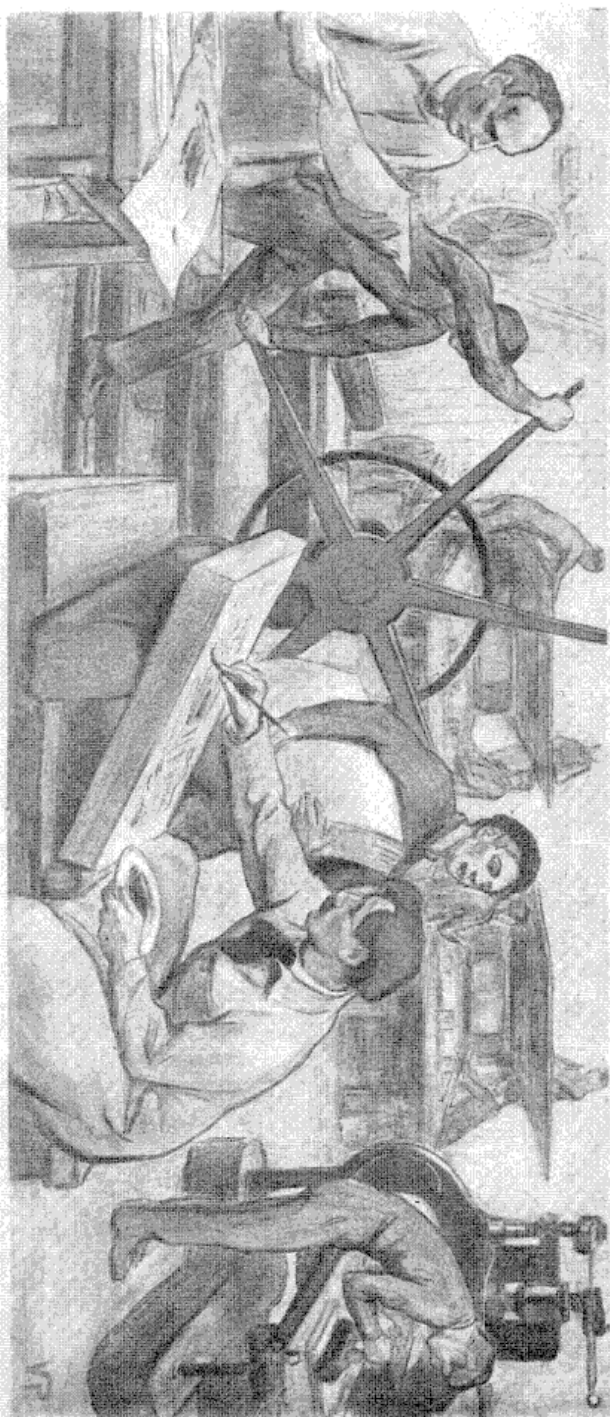


« TI BREIZ », MAISON DE BRETAGNE.

L. VAUGEOT, architecte.

Entreprise générale par LABORDERIE FRÈRES & PRADO; charpente, menuiserie et serrurerie par TIXIER; couverture par MIGEON; ardoises par HOUDOUX; peinture par CARIBOUX; sculpture par JACQUES; bas-reliefs par NICOT, RENAUD, QUILLIÉ.





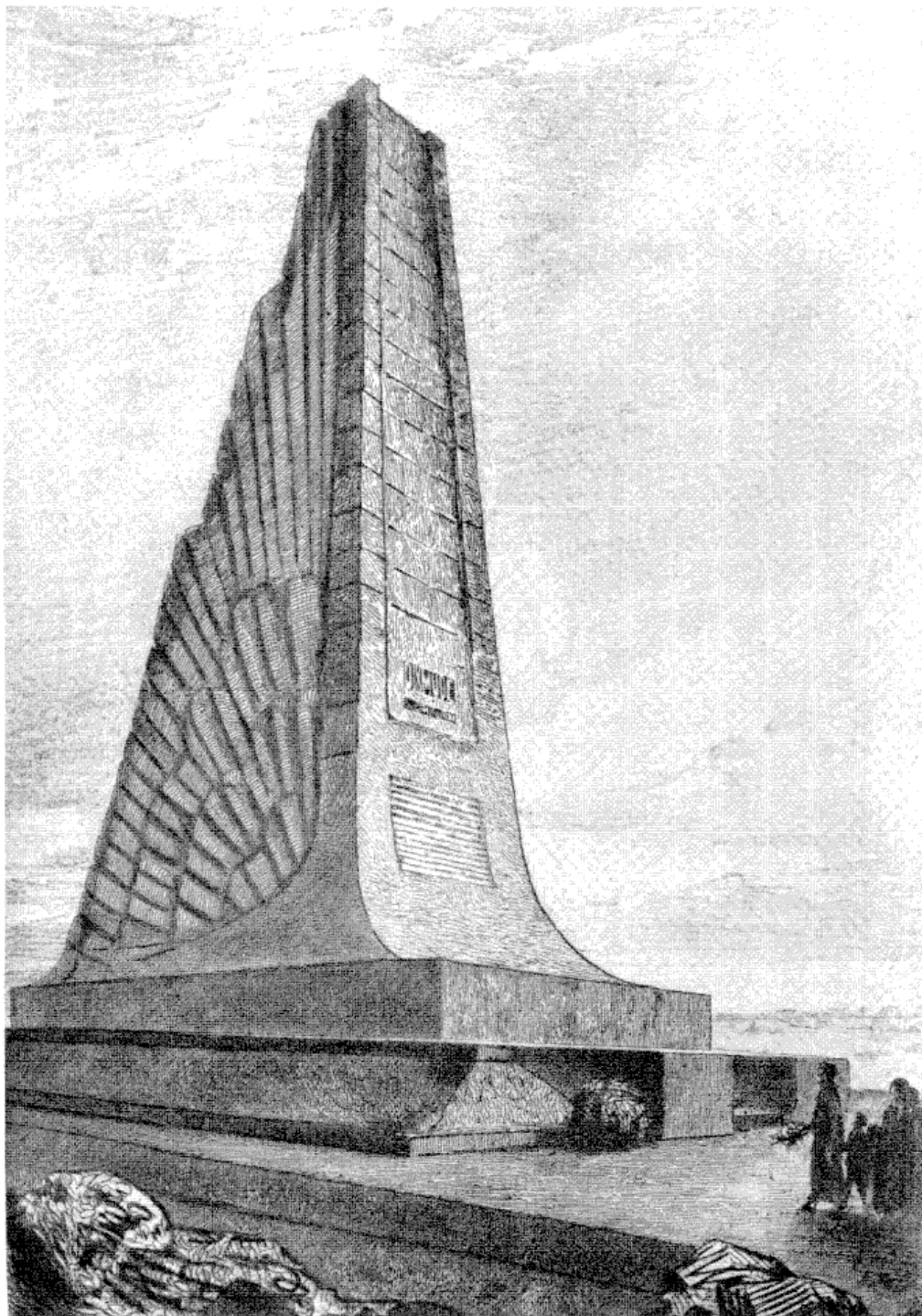
L'IMPRIMERIE,
peinture par Victor Peouvé.

Phot. PRINTANNIA, éd. Construction moderne.



PLAFOND DU GRAND SALON,
peinture par RIGAL.





Eau-forte par O. BOUCHERY.



MONUMENT AUX MORTS DU «DIXMUDE»
par ROUX-SPITZ.



Arch. phot. Beaux-Arts.



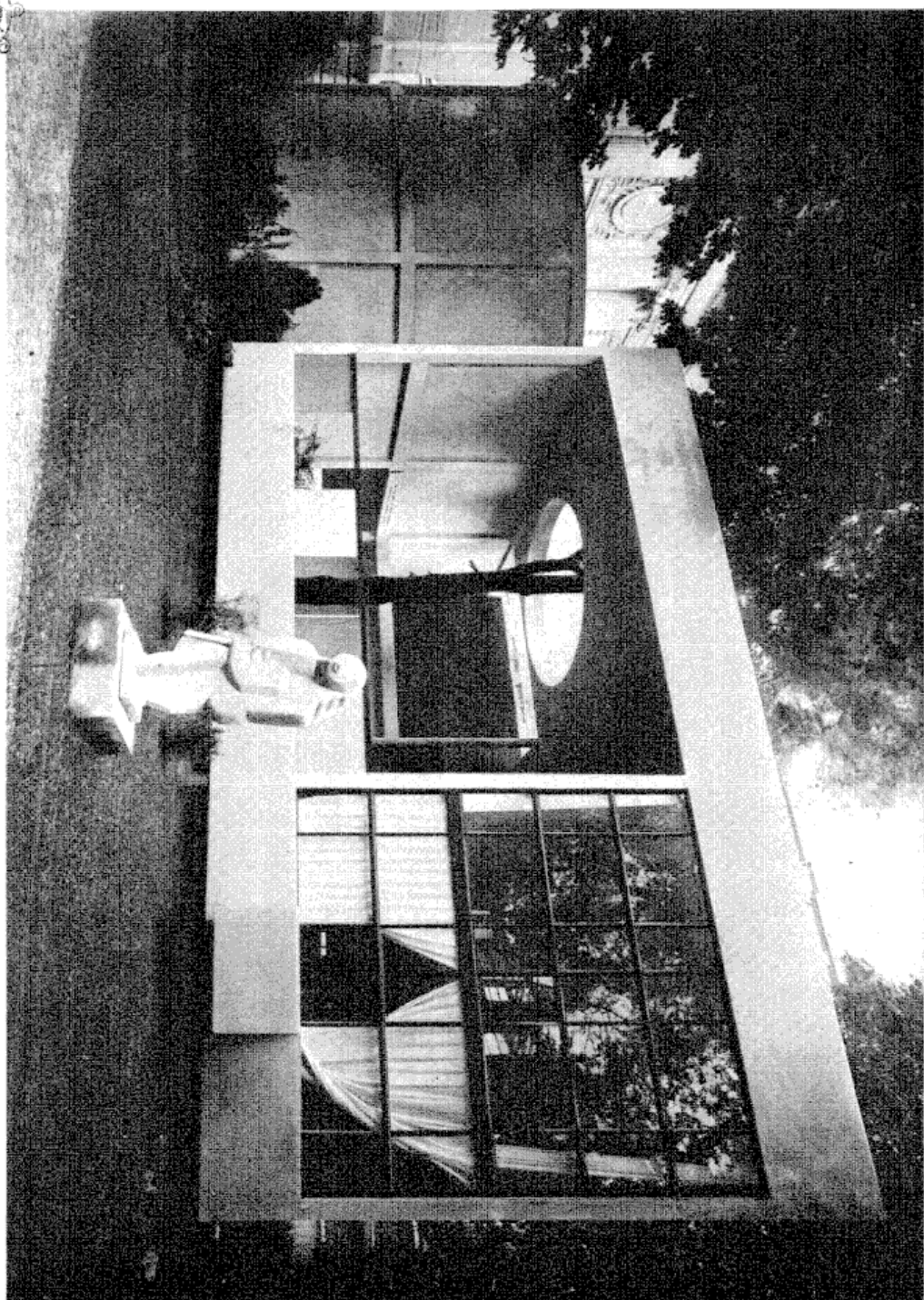
CLUB DES ARCHITECTES DIPLÔMÉS PAR LE GOUVERNEMENT

réalisé avec la collaboration des ARTISANS DE PARIS.

P. TOURNON, architecte.

*Maçonnerie par RONTAIX; ciment-pierre par la GLYPTOLITHE; stuc par ROUSSELET;
charpente par GONOT; couverture par THUILLIER & LASSALLE;
coupole par LASNON; céramique par GENTIL & BOURDET; bas-reliefs par SILVESTRE;
vases par J. VERNET.*

MINERVE par SARRABEZOLLES.

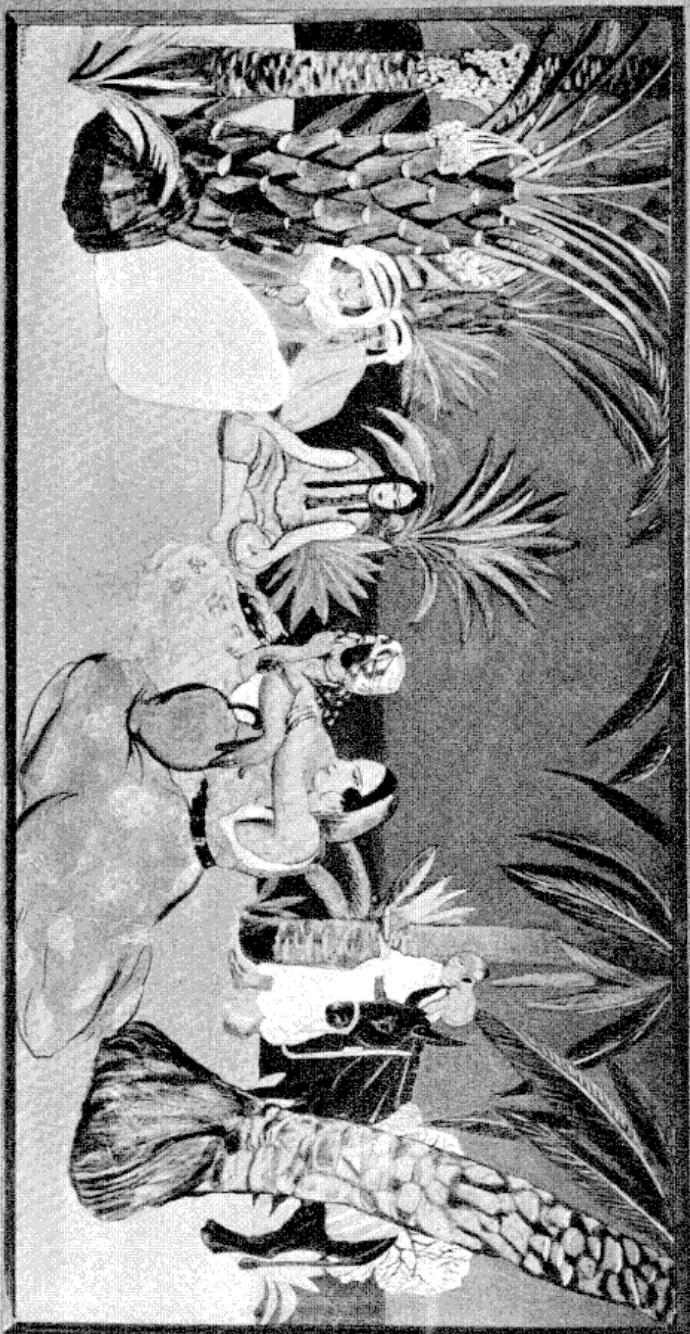


PAVILLON DE L'ESPRIT NOUVEAU.

Le CORBUSIER et P. JEANNERET, architectes;
F. FAURE, BOYER, EMERY, STRANIK, collaborateurs.

Magnétisme par G. SUMNER; cinématographe par BAILLET, CHADAPAUD, JOURDAUX; construction métallique par R. DECOURT;
cloisons par le SOLOMITE; peinture et vitraie par ROHMANN et LAURENT.

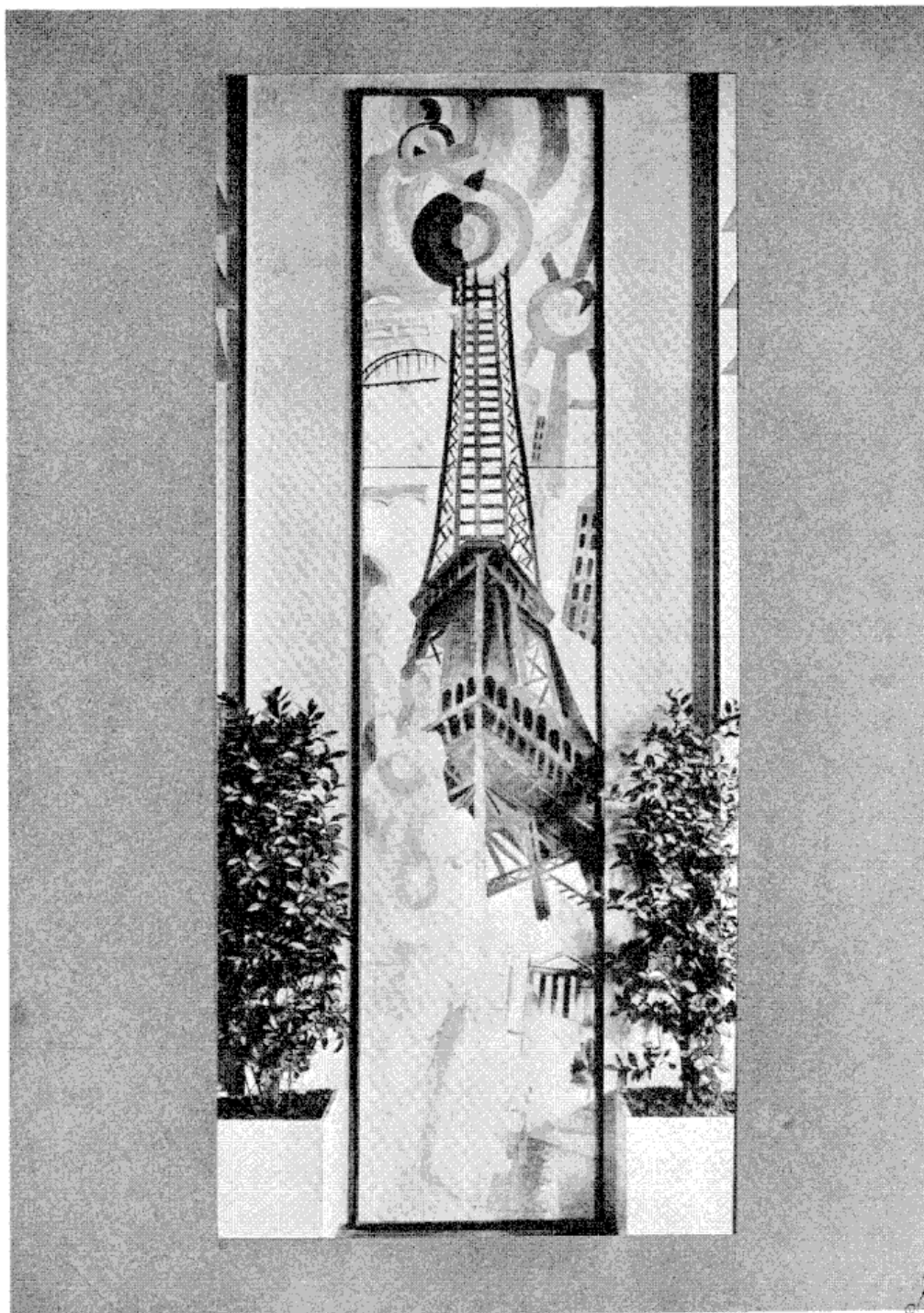
STATUE par J. LIPCHITZ.



PEINTURE
par A. Suréda.

Phot. PRINTANNIA, éd. *Construction moderne*.





Arch. phot. Beaux-Arts



*LA TOUR EIFFEL,
peinture par DELAUNAY.*

10/10/2020
10/10/2020
10/10/2020



UNE DANSE AU PAYS BASQUE,
peinture par Ramiro ARRUE.

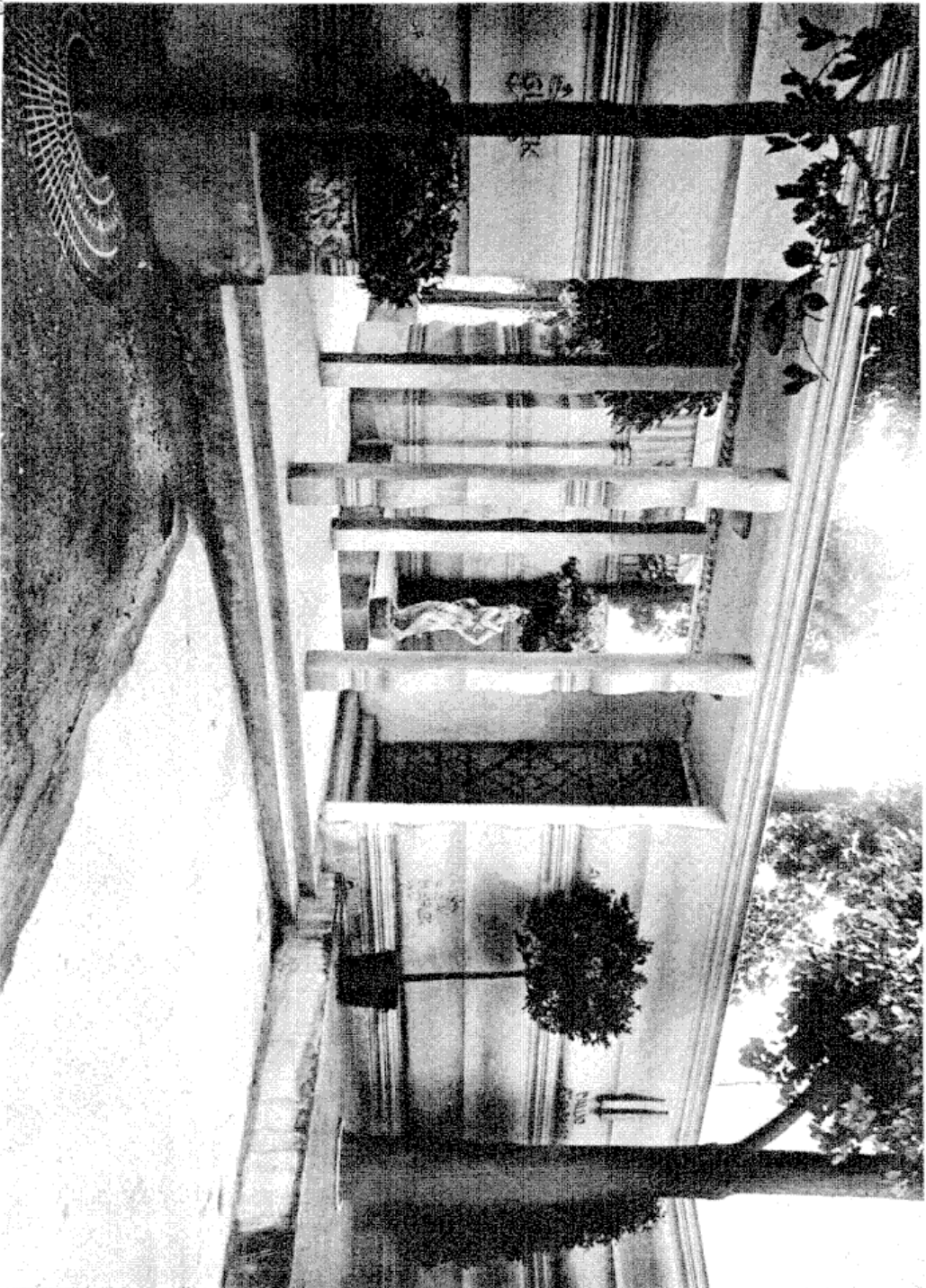
Phot. PRINTEMPS, éd. Construction moderne.

PLANCHES



SECTIONS ÉTRANGÈRES

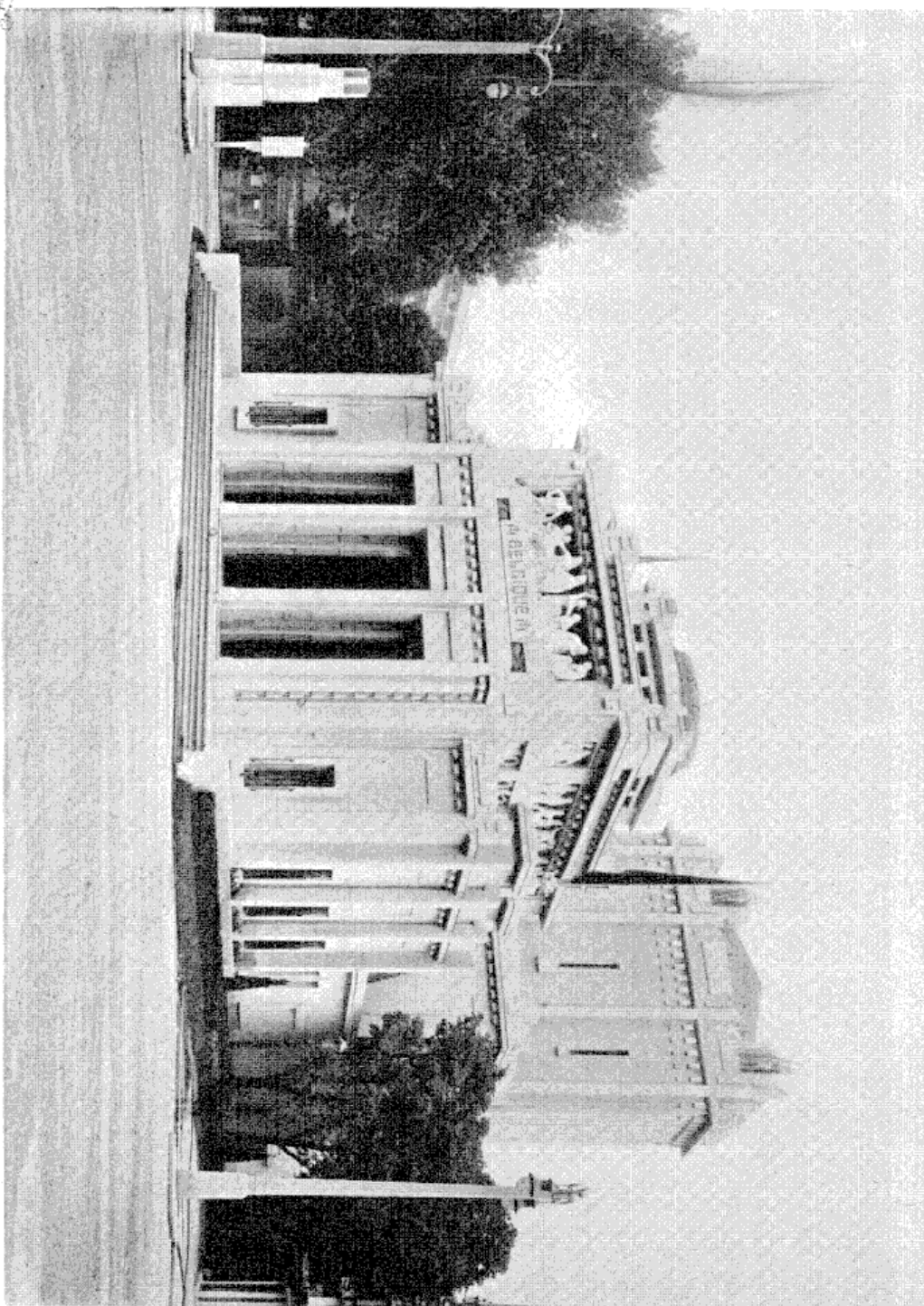




COUR ET GALERIE DU PAVILLON D'AUTRICHE.

Josef HOFFMANN, architecte en chef; Oswald HAERDTL, architecte adjoint.

Construction en fer par la Société J. GRIDL; charpente par W. HARTL; stuc et enduit par J. PANIGL; céramique par la WIENERERGEN ZIEGELFABRIK-UND BAUGESSELLSCHAFT; menuiserie par A. POSPISCHIL et J. SOULEK.

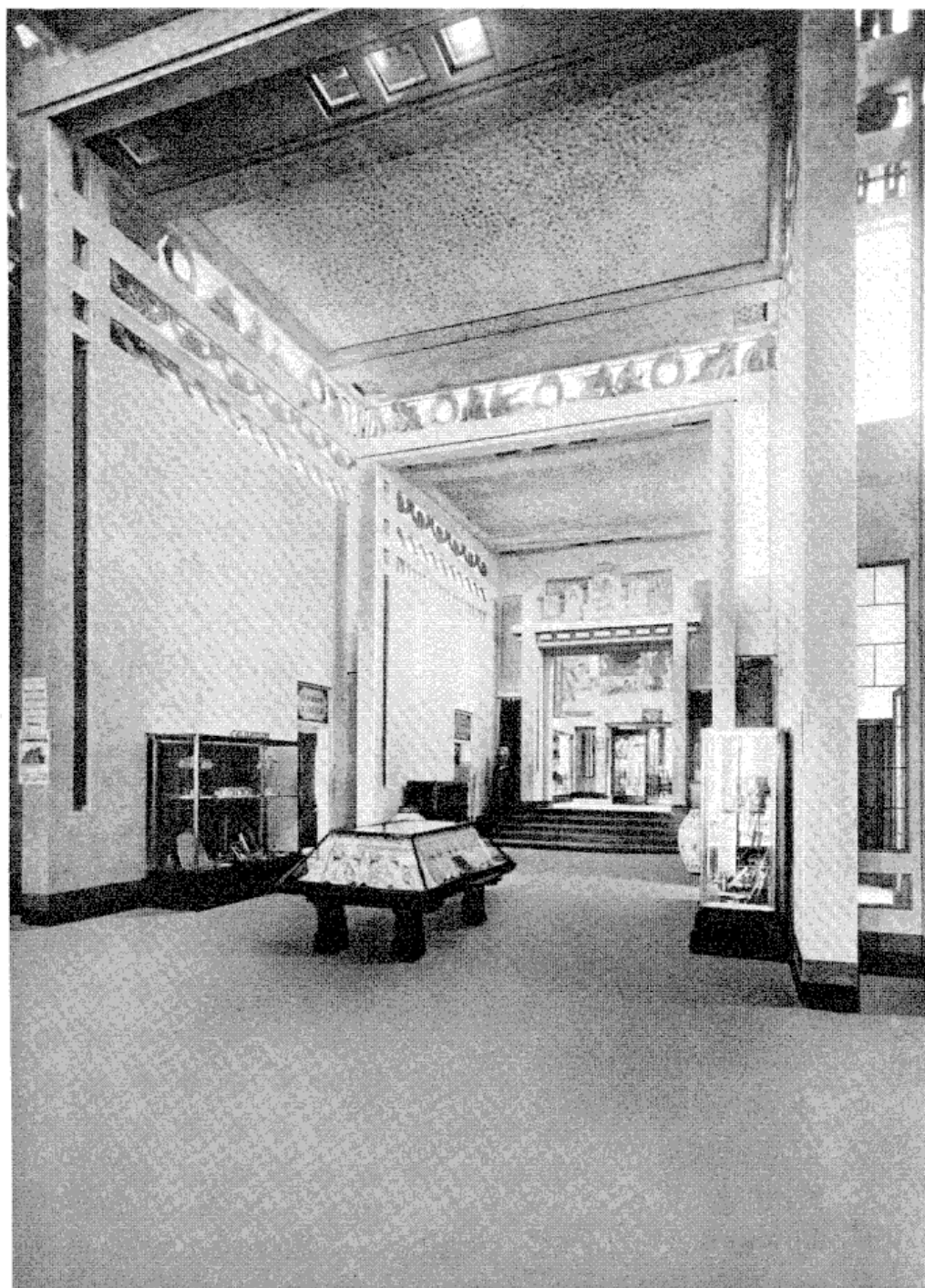


PAVILLON DE LA BELGIOUE.

Victor HORTA, architecte.

Entreprise générale par la COMPAGNIE DE CONSTRUCTIONS GÉNÉRALES ET DE TRAVAUX PUBLICS; JOLY, collaborateur.

Frise par P. BRAECKE; staff par CHARBONNIER.



Arch. phot. Beaux-Arts.



HALL DU PAVILLON DE LA BELGIQUE.

Victor HORTA, architecte.

Pavillon National.

SECTION BELGE.

Pl. LXXII.

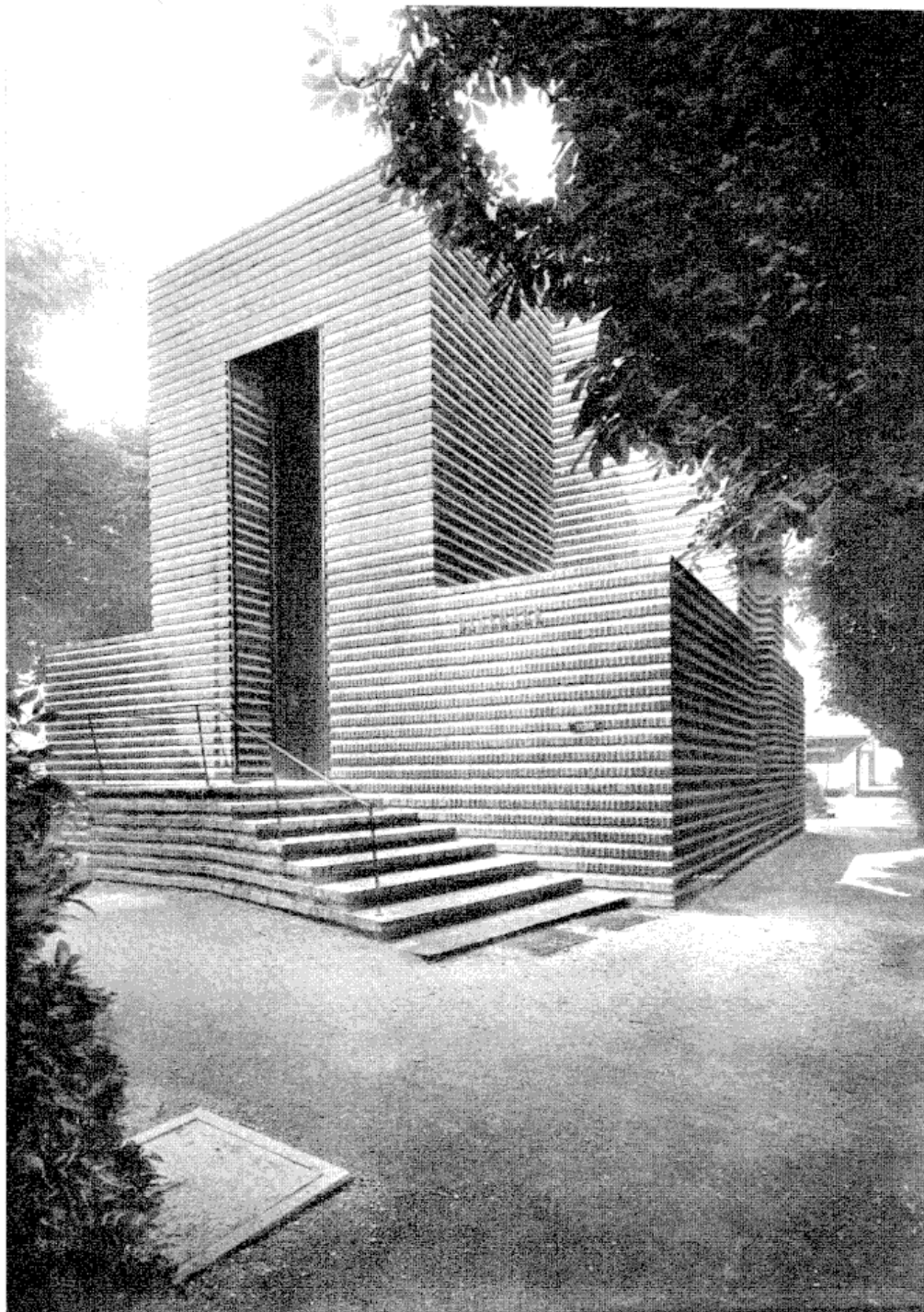


PEINTURE
par C. MONTAUD.

Phot. DESBOUTIN.

SECTION DANOISE.

PL. LXXIII.



Arch. phot. Beaux-Arts.



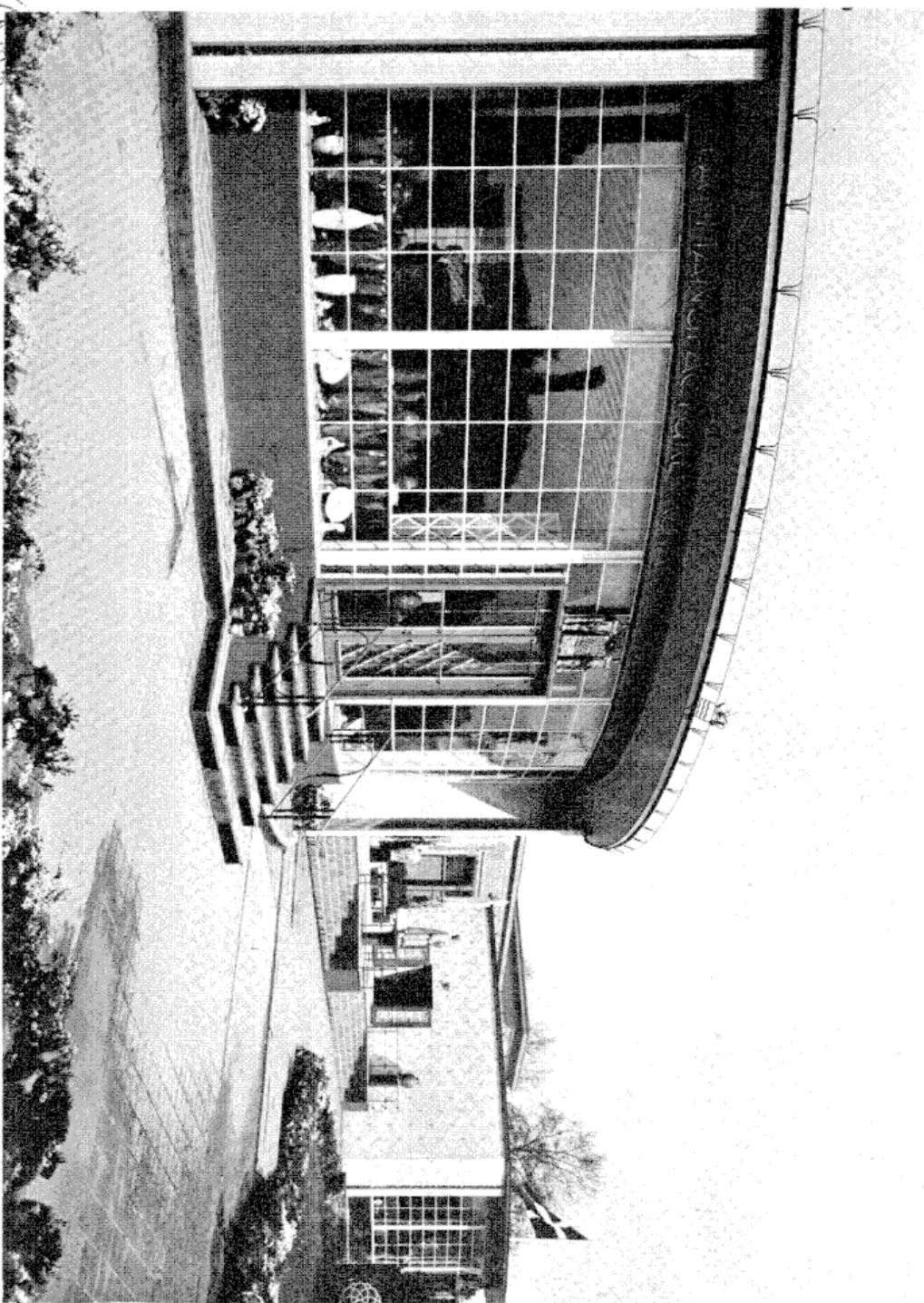
PAVILLON DU DANEMARK.

Kay FISKER, architecte.

Entreprise générale par CHRISTIANI & NIELSEN.

SECTION DANOISE.

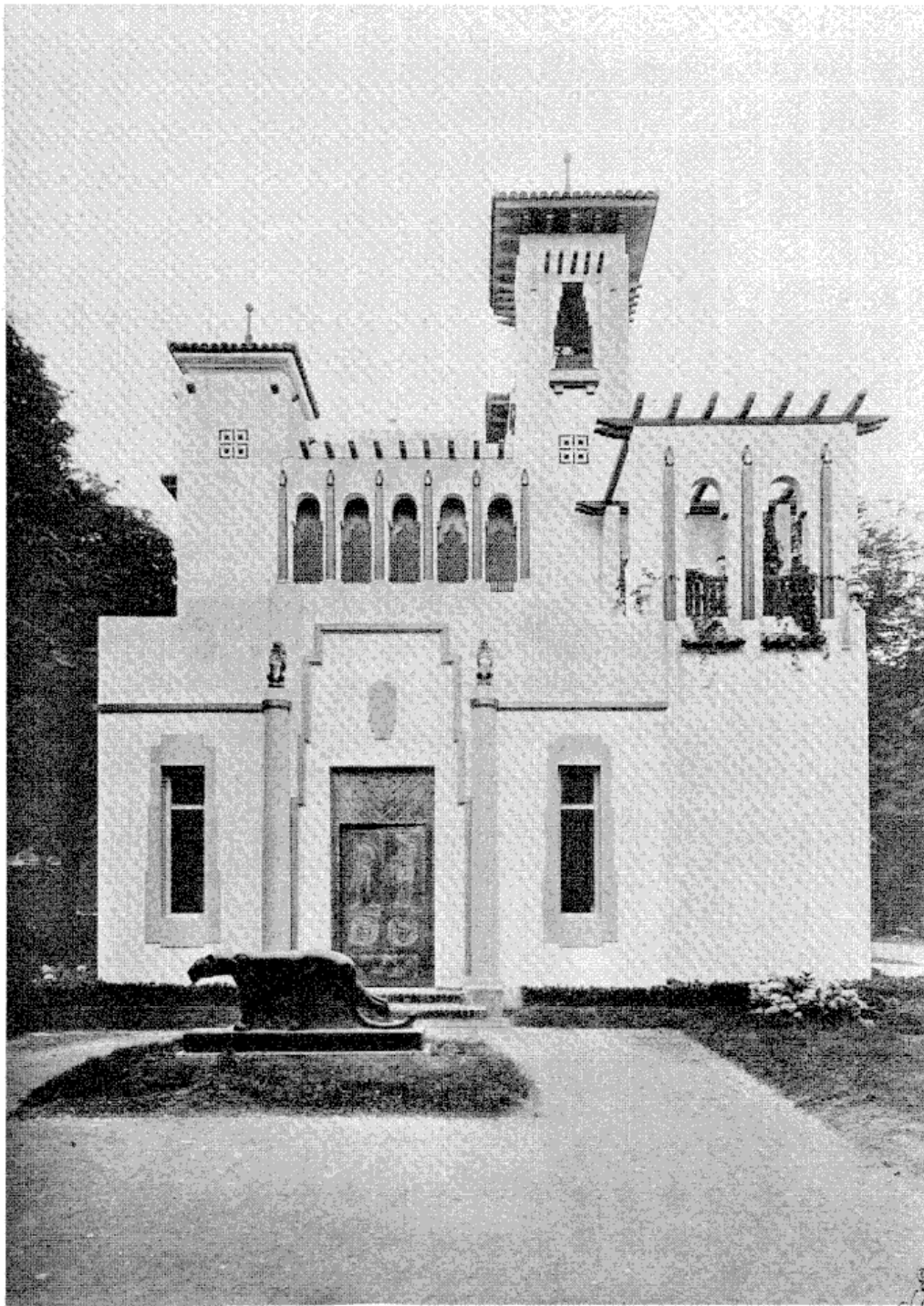
Pl. LXXIV.



PAVILLONS DE LA MANUFACTURE ROYALE DE PORCELAINES DE COPENHAGUE
ET DE LA MANUFACTURE DE FAÏENCES DE COPENHAGUE.

HELVIG-MOLLER, architecte.

Phot. H. THIBAUD.

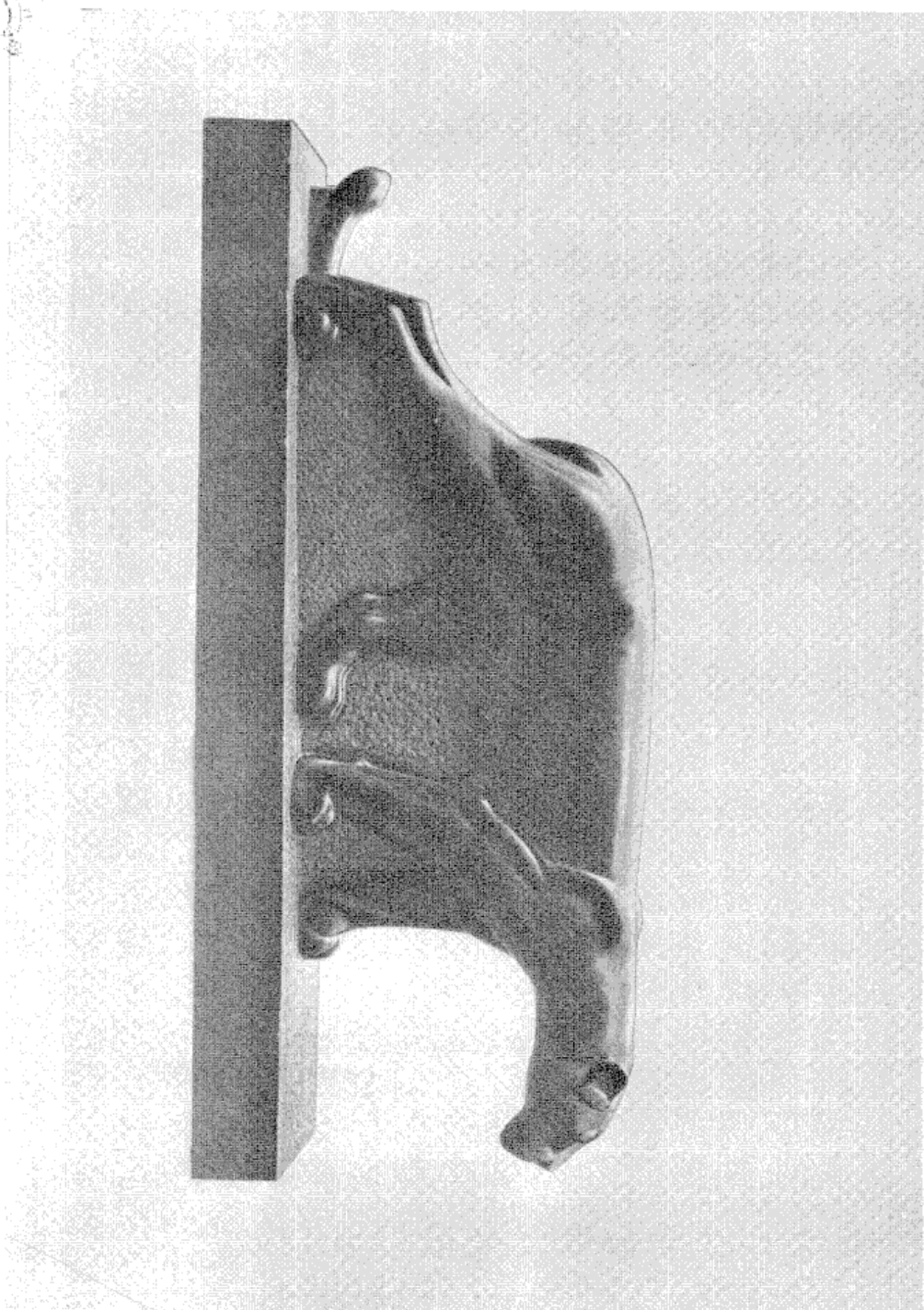


PAVILLON DE L'ESPAGNE.

Pascual BRAVO, architecte.

Colonnes et écussons en céramique par R. ROCA; porte en fer martelé par J. J. GARCIA.

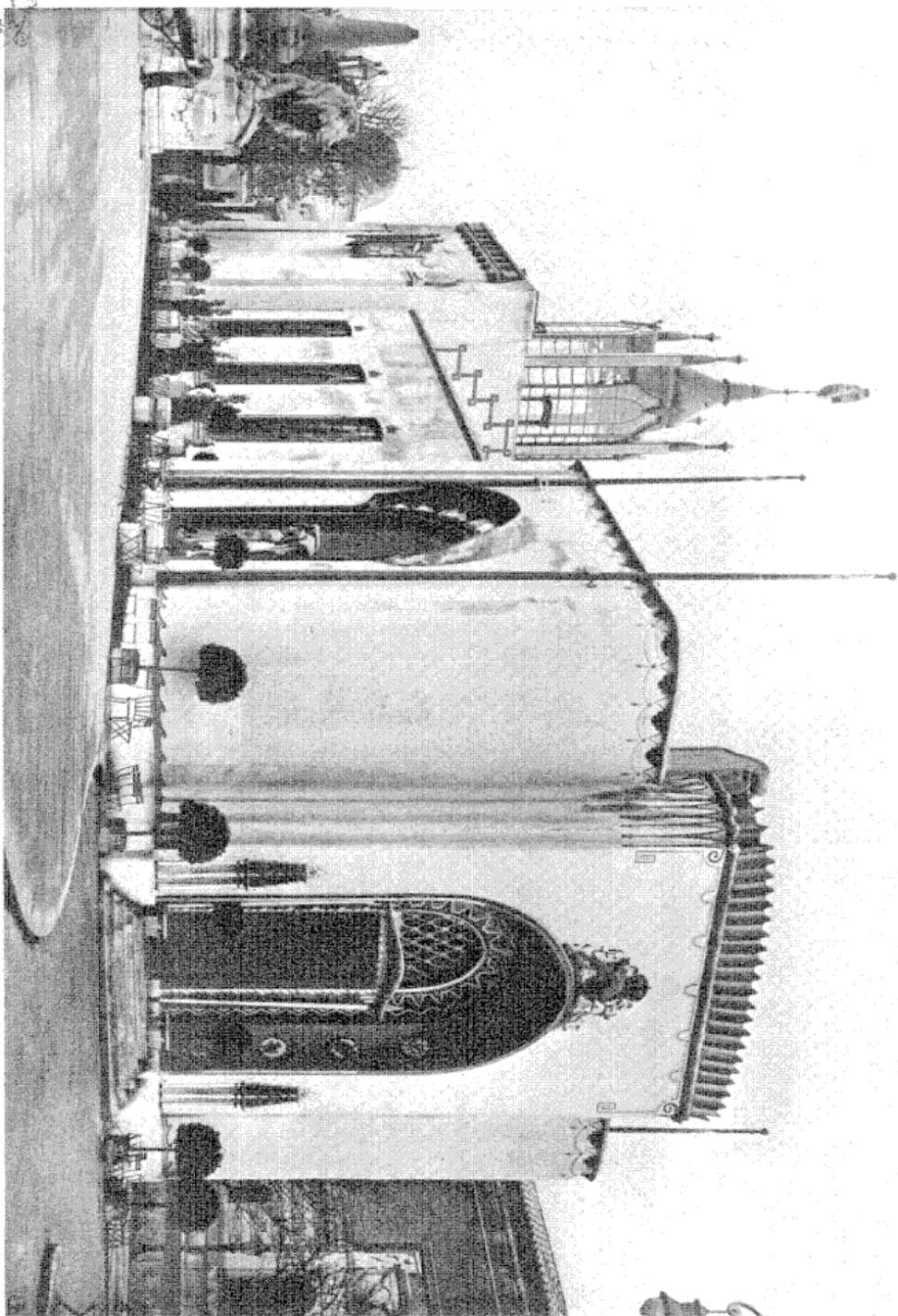




PANTHÈRE NOIRE,
sculpture en taille directe sur diorite
par HERNÁNDEZ.



Arch. phot. Beaux-Arts.



PAVILLON DE LA GRANDE-BRETAGNE.

EASTON & ROBERTSON, architectes.

Entreprise générale par HUGUENIN & JOURDAIN; porche d'entrée et ailes royales par W. AUMONIER & SONS.

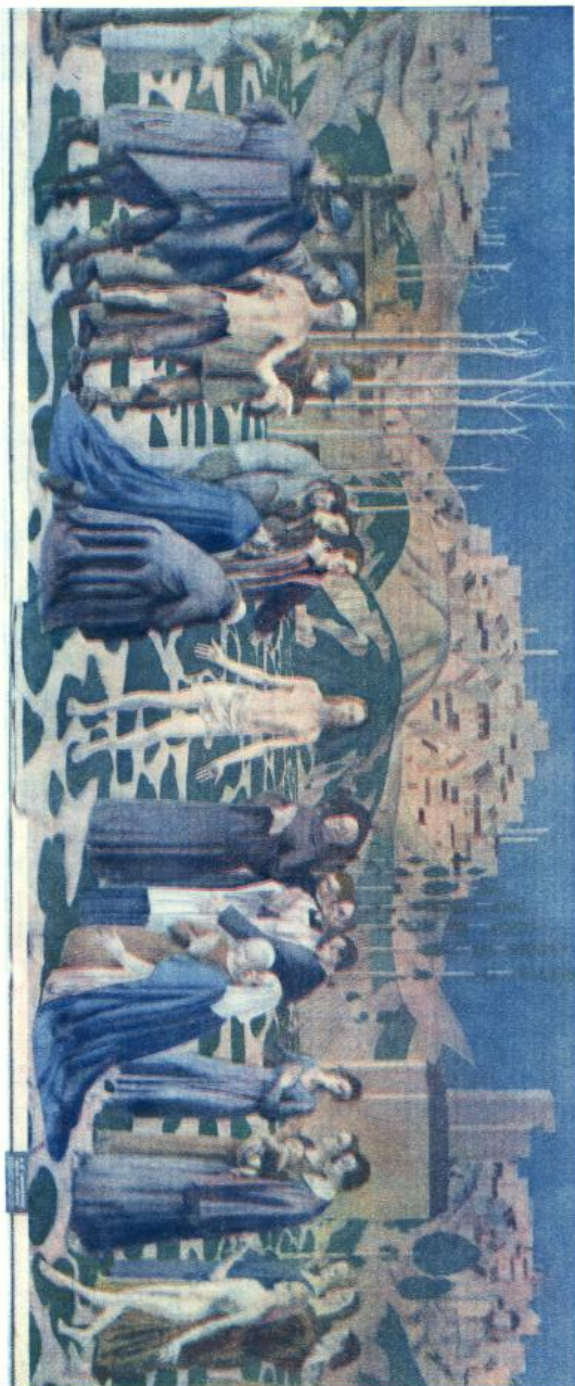
Arch. phot. Reaux-Arts.



PAVILLON NATIONAL.

SECTION DE LA GRANDE-BRETAGNE.

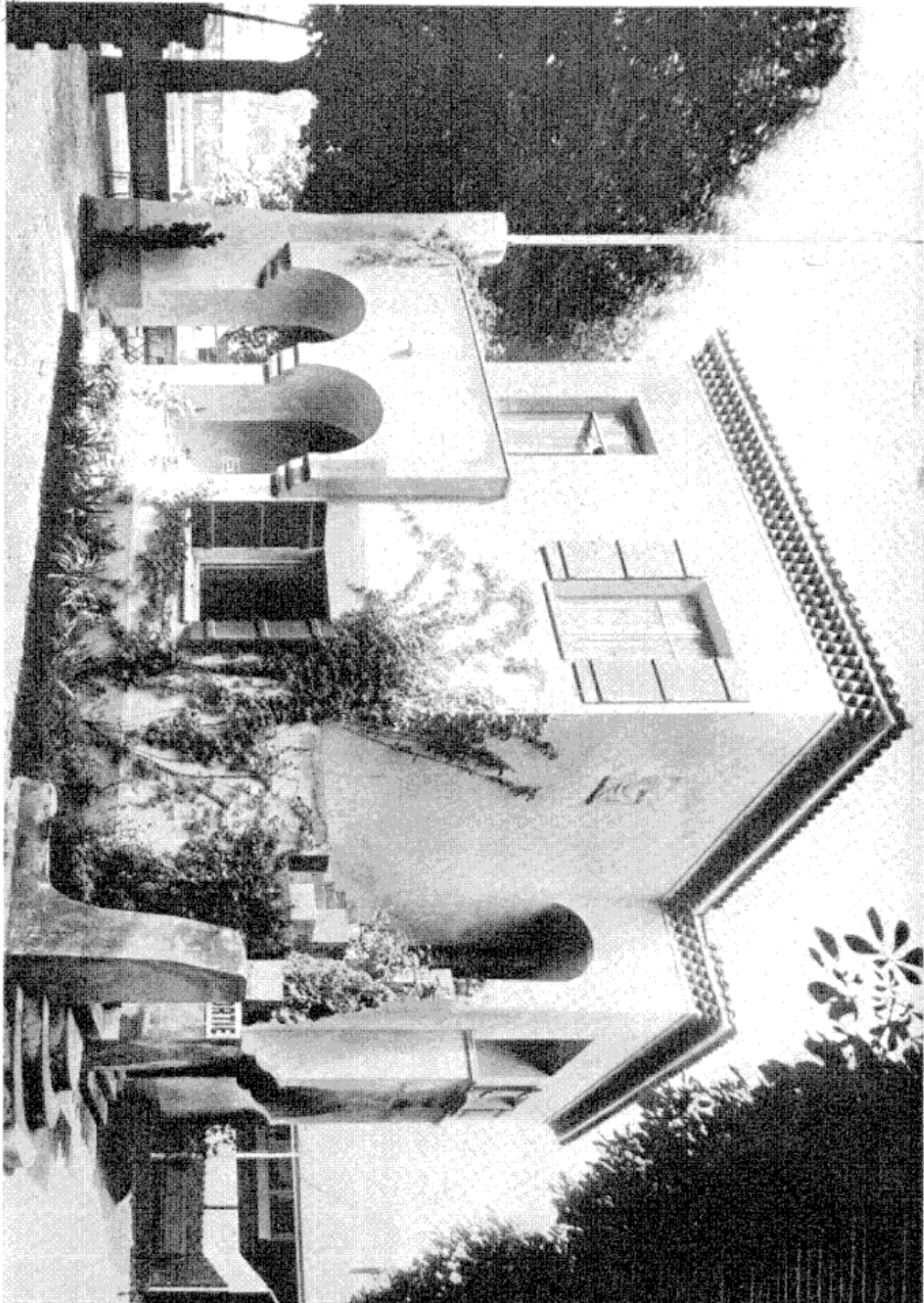
Pl. LXXVIII.



SERVICE ET SACRIFICE,
peinture par A. K. LAWRENCE.

SECTION HELLÉNIQUE.

Pl. LXXIX.

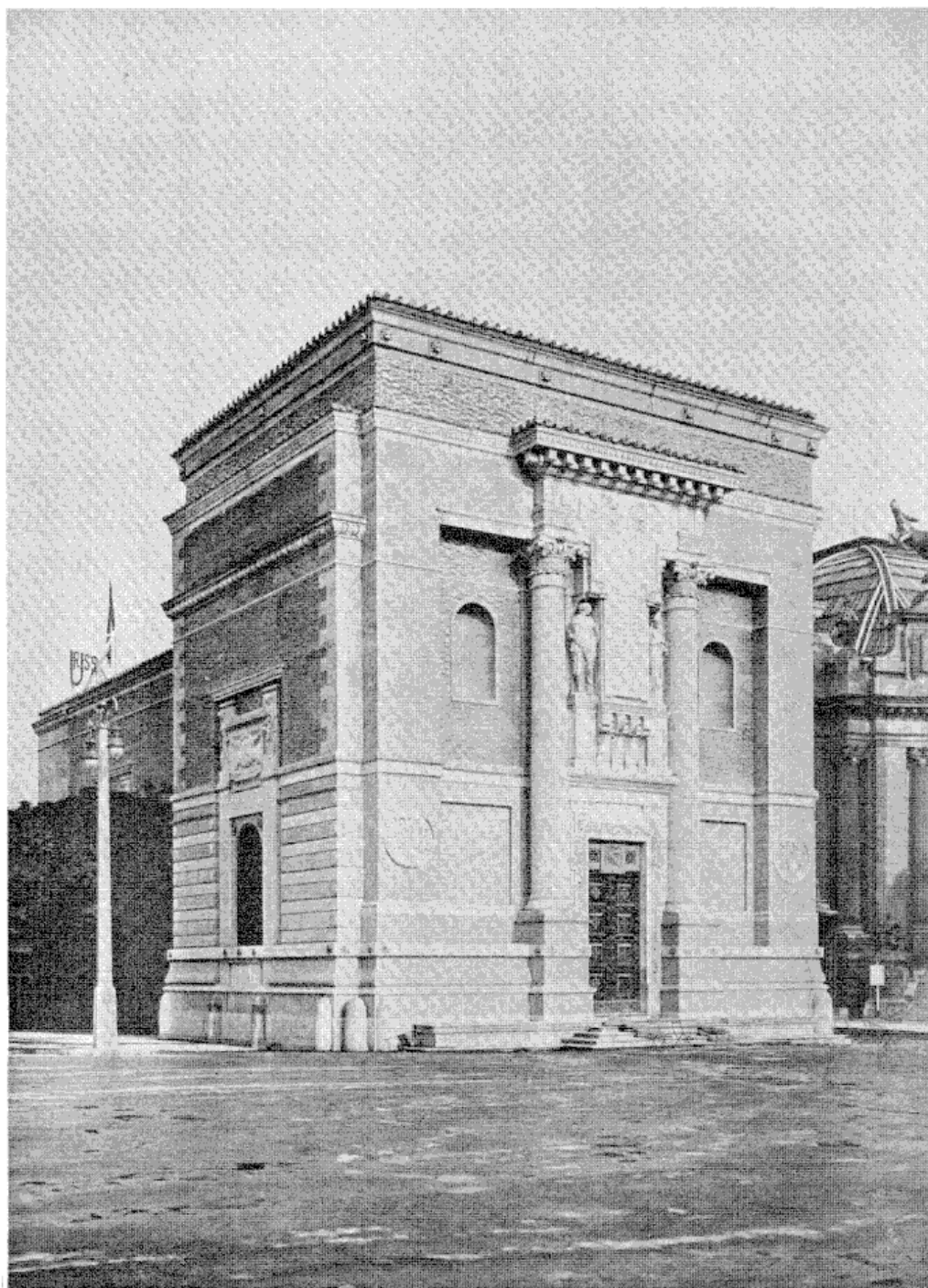


PAVILLON DE LA GRÈCE.

C. SKYRIANOS, architecte.

Maçonnerie par L. ROUFFET; charpente et menuiserie par DELAQUAIZE.





Arch. phot. Beaux-Arts.



PAVILLON DE L'ITALIE.

Armando BRASINI, architecte.

Entreprise générale par la SOCIÉTÉ RÉGIONALE D'ENTREPRISE DE LA SEINE;
décoration extérieure par BARBERITO & TARÉ, BROZZINI, CHINI & C^{ie}, FELCI, VALDINUCCI,
VECCHIONI, ZANELLI, LIBERATORI.

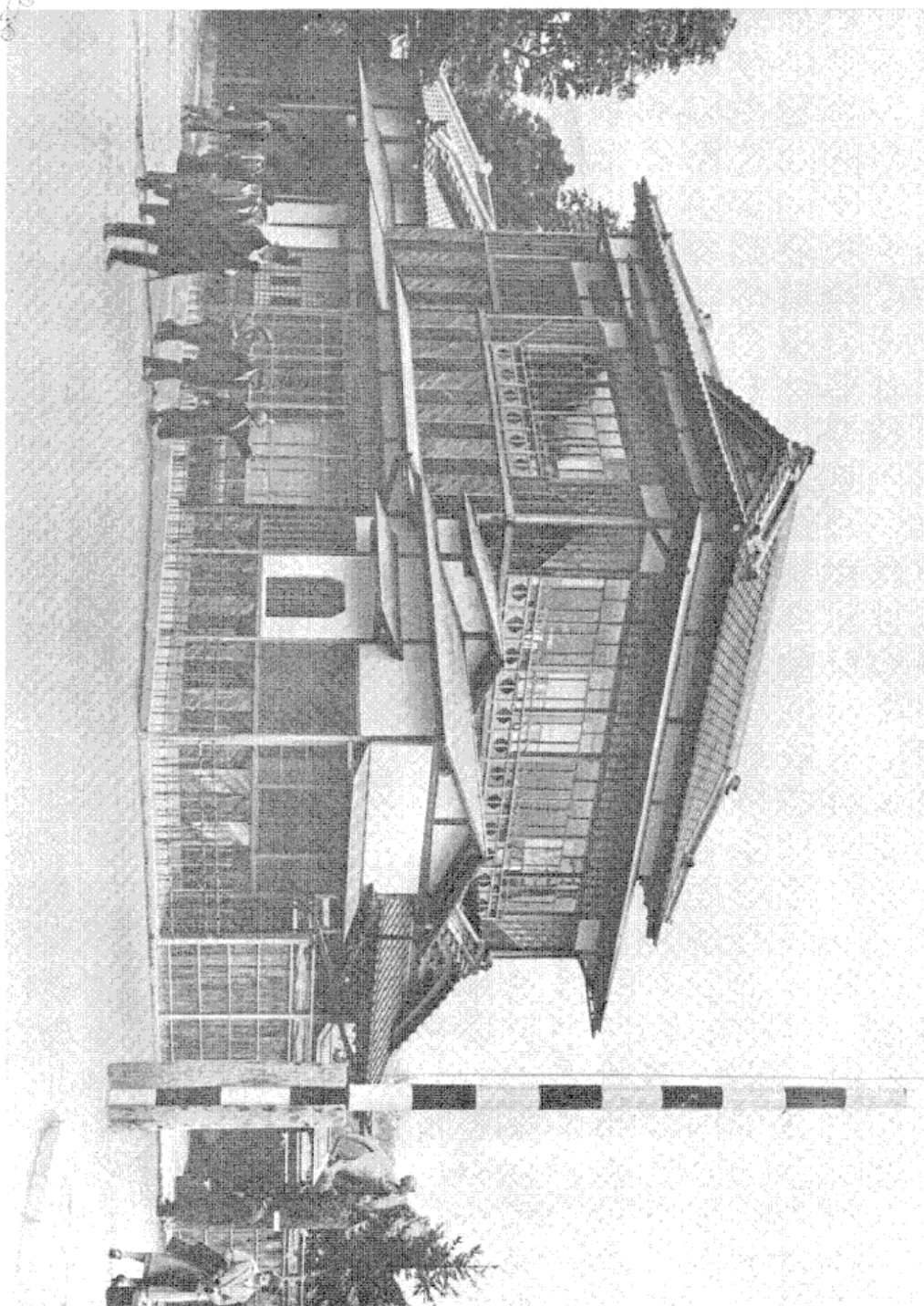


HALL DU PAVILLON DE L'ITALIE.

Armando BRASINI, architecte.

Décoration intérieure par BARBERITO & TARÉ, BROZZI, CATALDI,
COSTANTINI, FELCI, GRANATA, LIMITI, TOLLERI, WILDT,
la SOCIÉTÉ VETRI SOFFIATI MURANESI CAPELLIN-VENINI & C^{ie}.

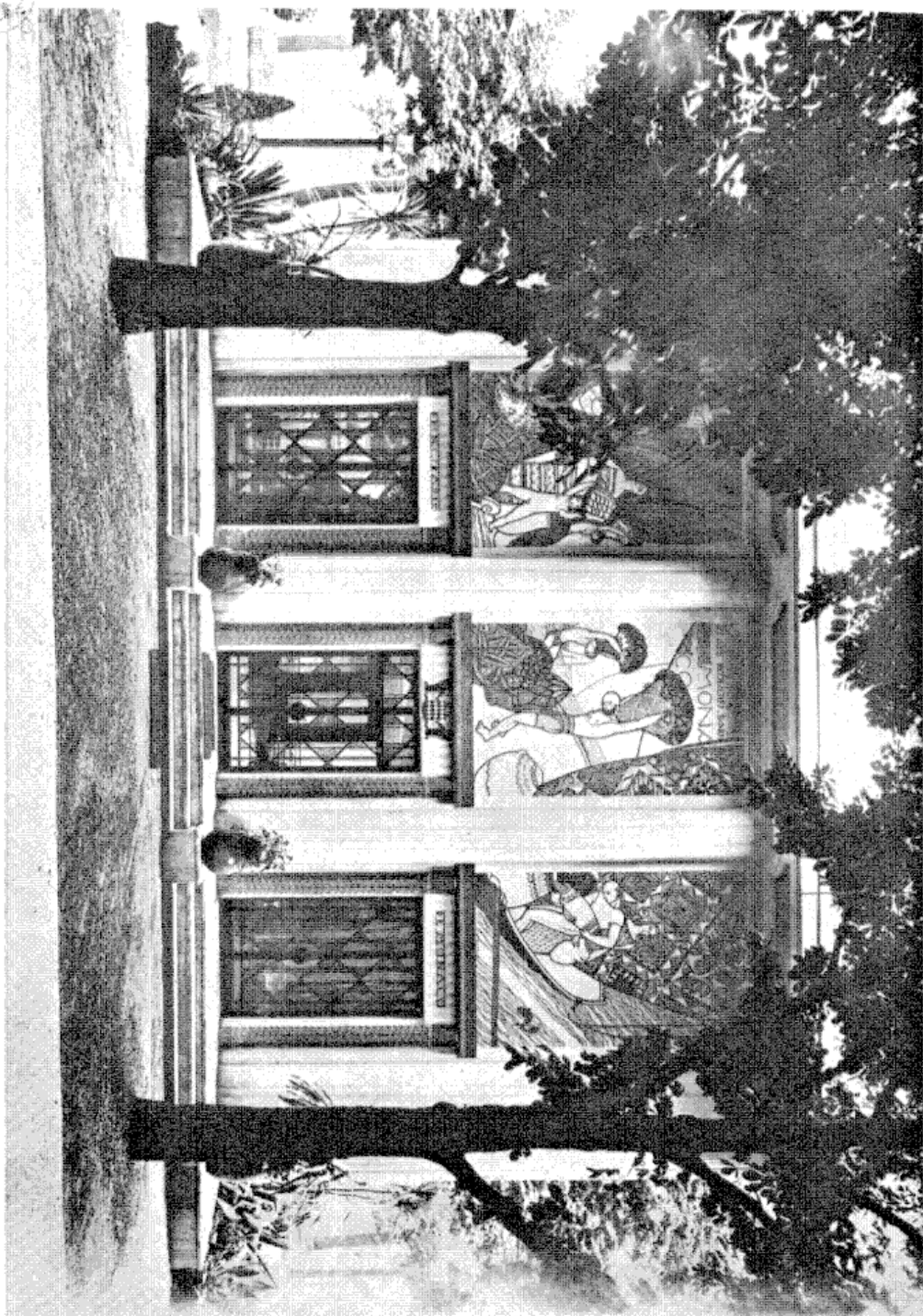




PAVILLON DU JAPON

par l'ASSOCIATION INDUSTRIELLE DU JAPON à TOKIO.
S. YAMADA & I. MIYAMOTO, architectes.
Construction par T. SHIMADA.

Phot. H. MANUEL.



PAVILLON DE MONACO.

J. MÉDECIN, architecte.

Ciment par MONTCCOOL; maçonnerie par LORENZI; sculpture et stuc par CHIAVACCHI, BROBERER & BOSCO;
peinture par CAMIA & FRANCO; poterie par SAISSI.
Sgraffiti, par J. BOUTCHON.





Phot. REP.

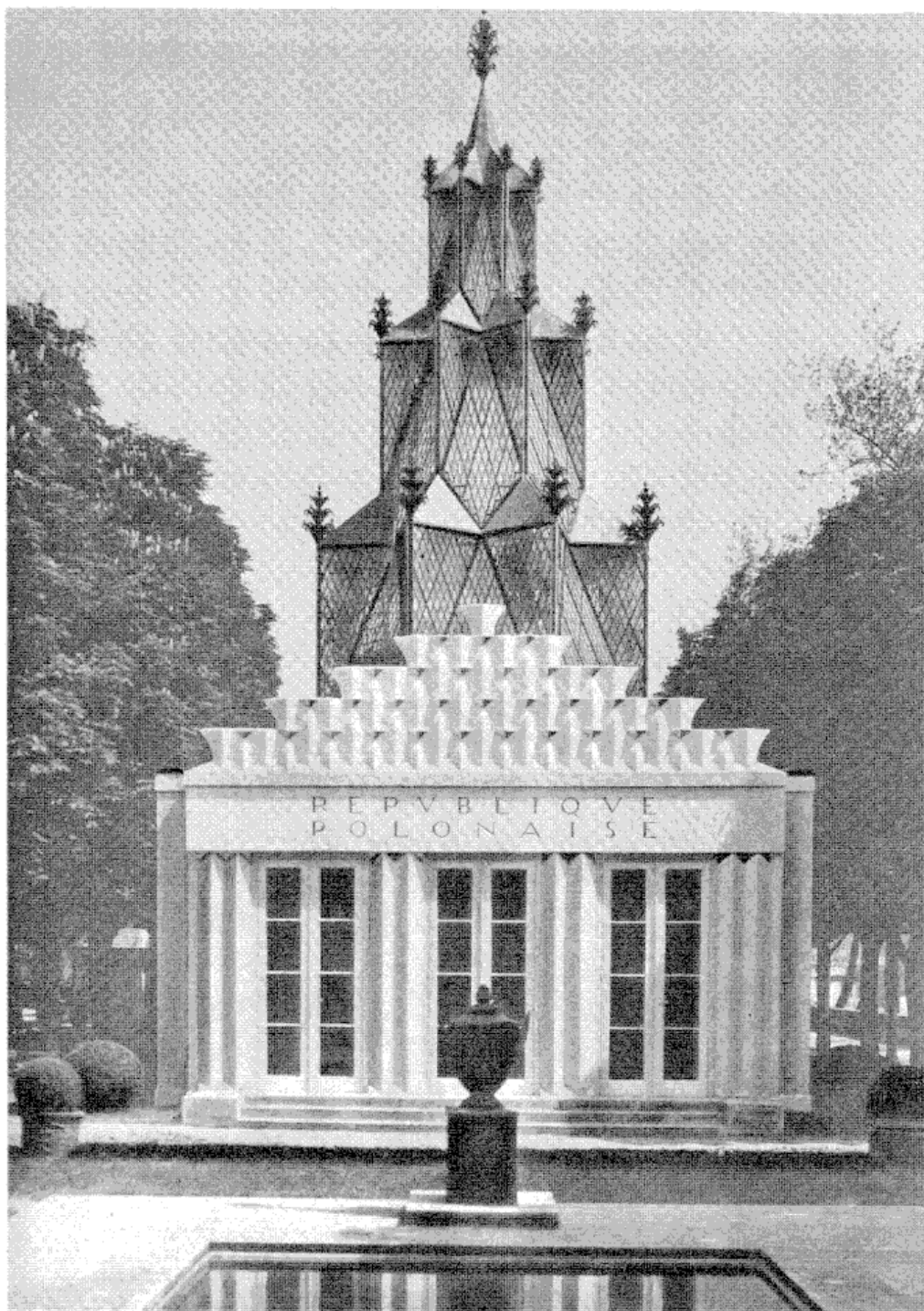
PEINTURE
par WÉRY.

11



PAVILLON DES PAYS-BAS.
J. F. STAAL, architecte.





Phot. REP.

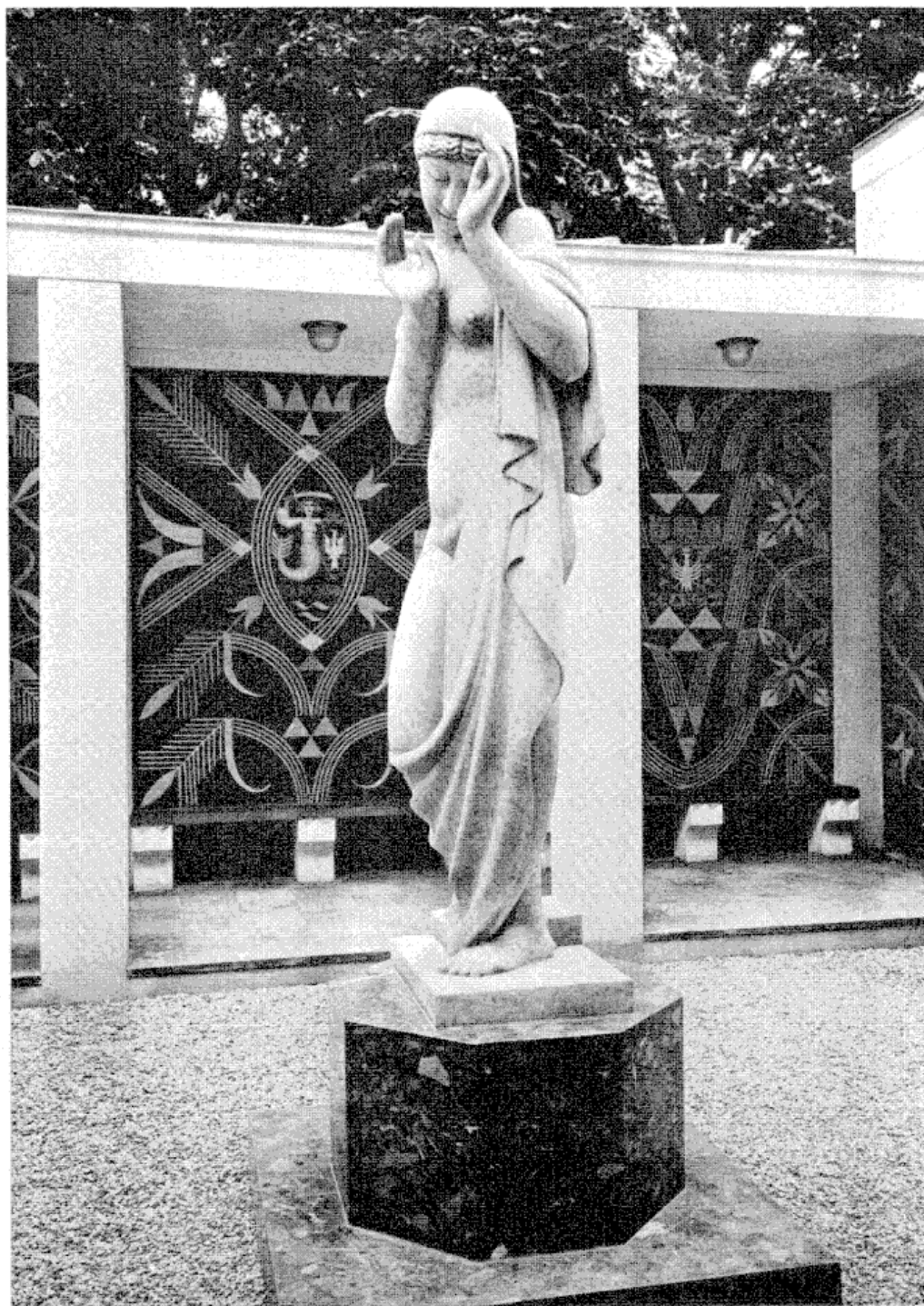


PAVILLON DE LA POLOGNE.

Joseph CZAJKOWSKI, architecte.

*Exécution sous la direction de G. RAYMOND & G. GELBARD;
fleurons de la flèche en fer forgé par W. GOSTYNSKI.*





Phot. RHP



COUR DU PAVILLON DE LA POLOGNE.

Joseph CZAJKOWSKI, architecte.

*Décoration murale par A. JASTRZEBOWSKI;
dallage en marbre et piédestal par MARMURY KIELECKIE.*

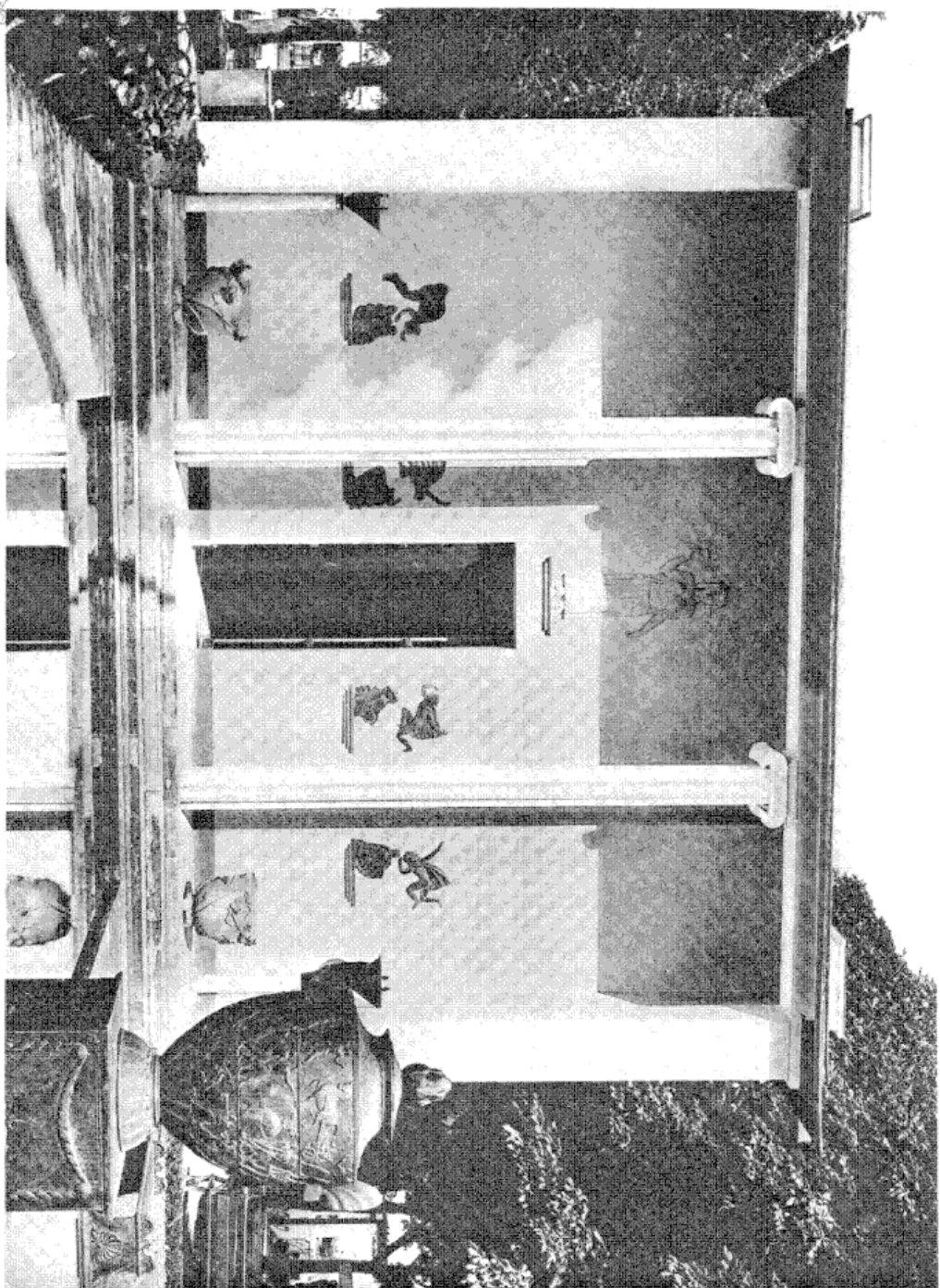
*LE RYTHME (marbre),
sculpture par H. KUNA.*



SALON D'HONNEUR DU PAVILLON DE LA POLOGNE.

Joseph CZAJKOWSKI, architecte.
Peintures par Sophie STRYJENSKA.





PAVILLON DE LA SUÈDE.

Carl BERGSTEN, architecte.

Construction en béton armé par CHOUARD.

« Les quatre vents », décor en terre cuite composé par Ivar JOHNNSSON et vases en majolique composés par Carl MILLES, exécutés par HÖGANÄSBILLESBOLMS A. B. ;

urne en fonte composée par ERIC GRATE, exécutée par NÄVEQVARN'S BRUK.

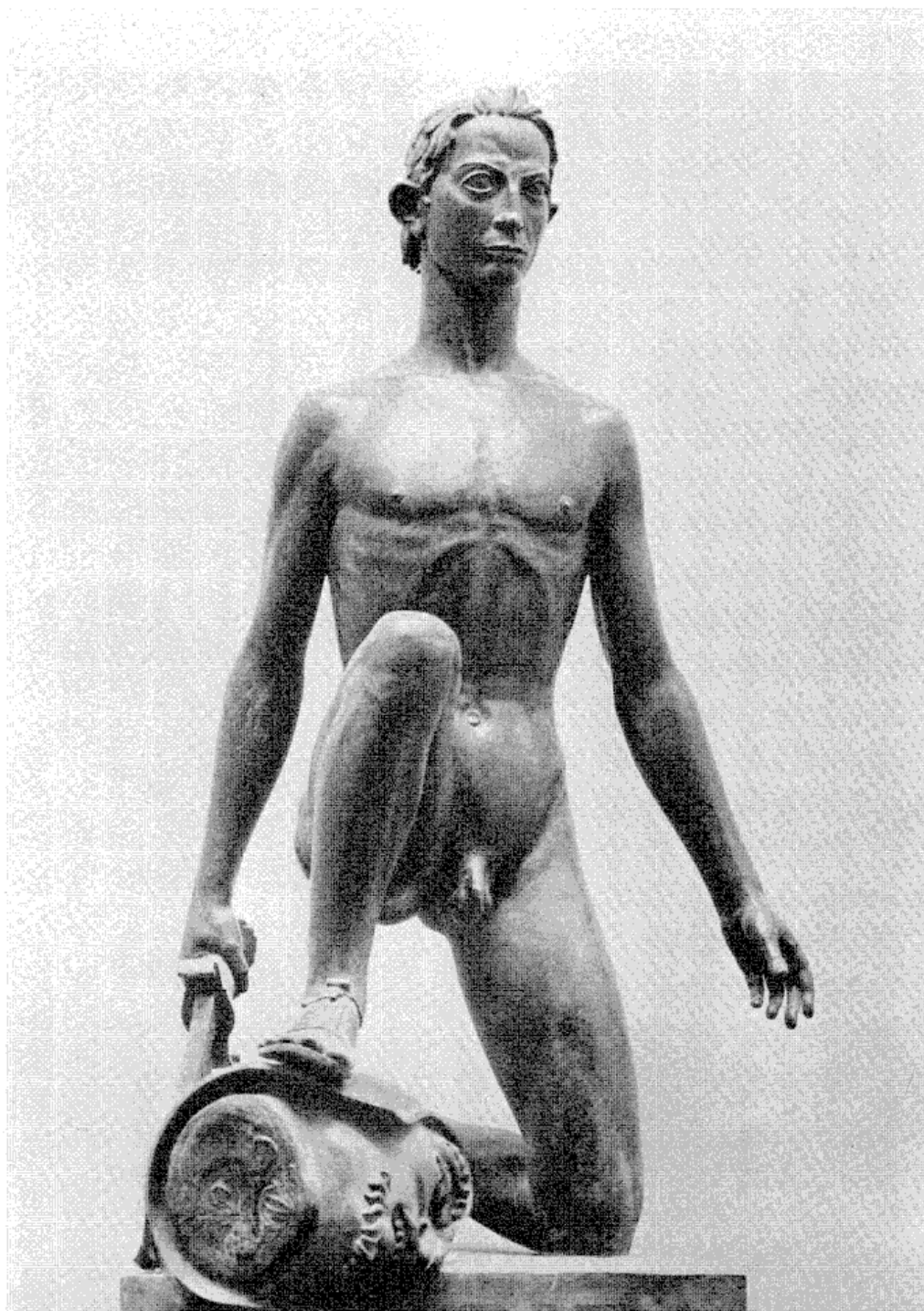


SALLE D'ENTRÉE DU PAVILLON DE LA SUÈDE.

Carl BERGSTEN, architecte.

Colonnes en fonte par NÄFVEQVARN'S BRUK;
cartes de géographie, décor à la détrempe par Olle HJORTZBERG.





Phot. H. THIBAUD.

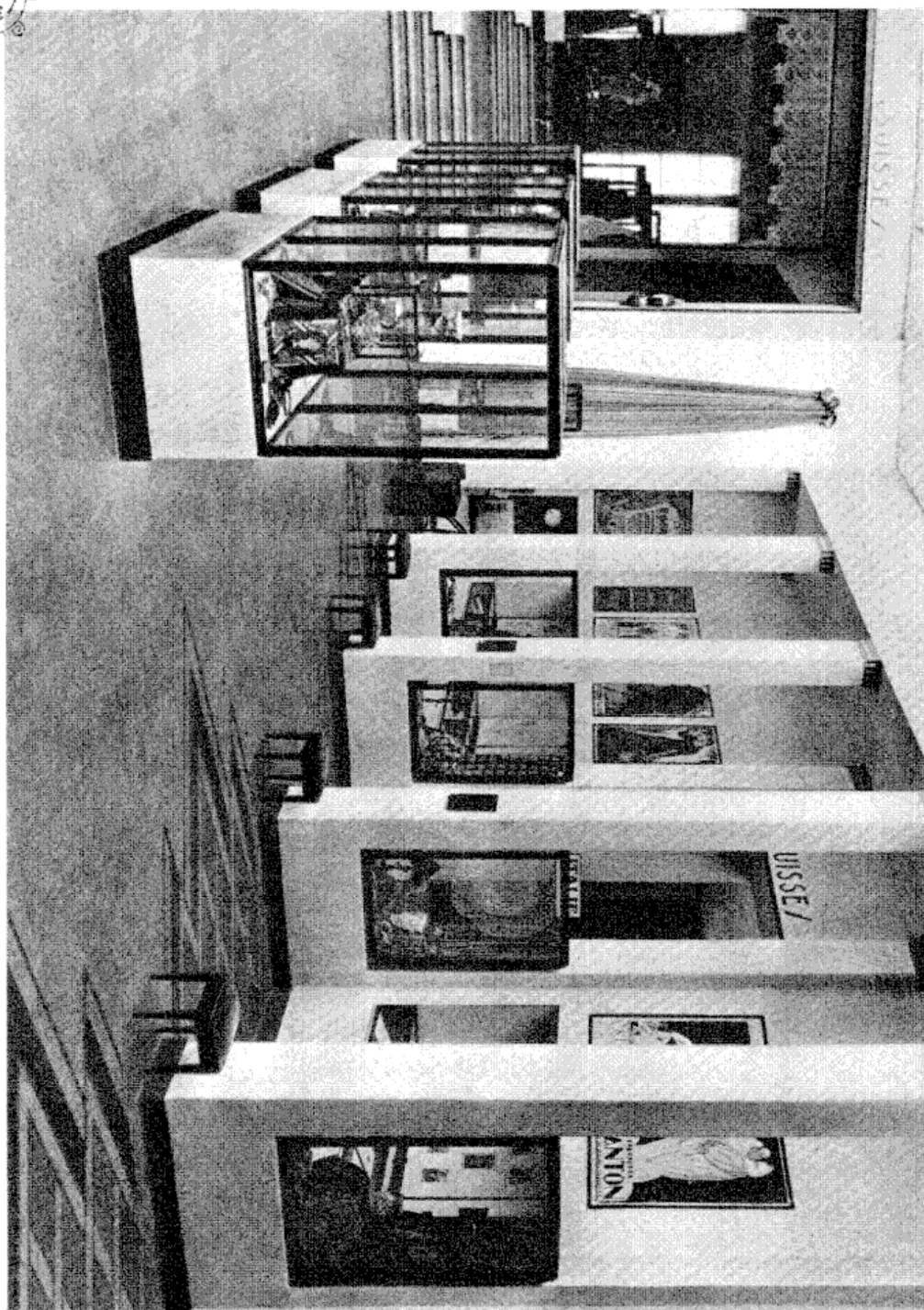


DAVID (bronze)
par Ivar JOHNSON.
MEYERS KONSTGJUTERI, fondeur.

GRAND PALAIS.

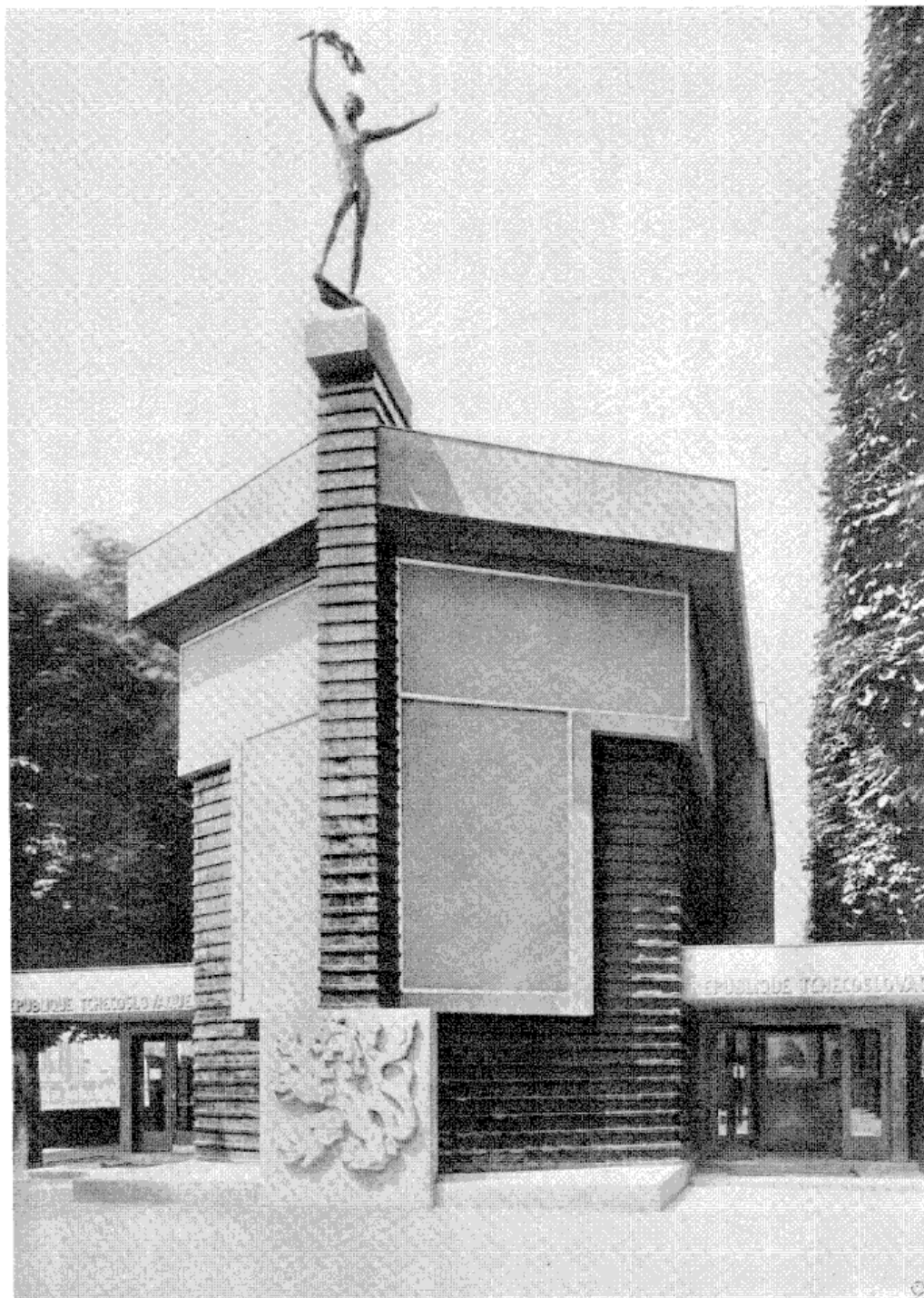
SECTION SUISSE.

Pl. XCII.



GALERIE D'EXPOSITION
A. LAVERRIERE, architecte.

Entr. de Das Werk.



Phot. Marc VAUX.

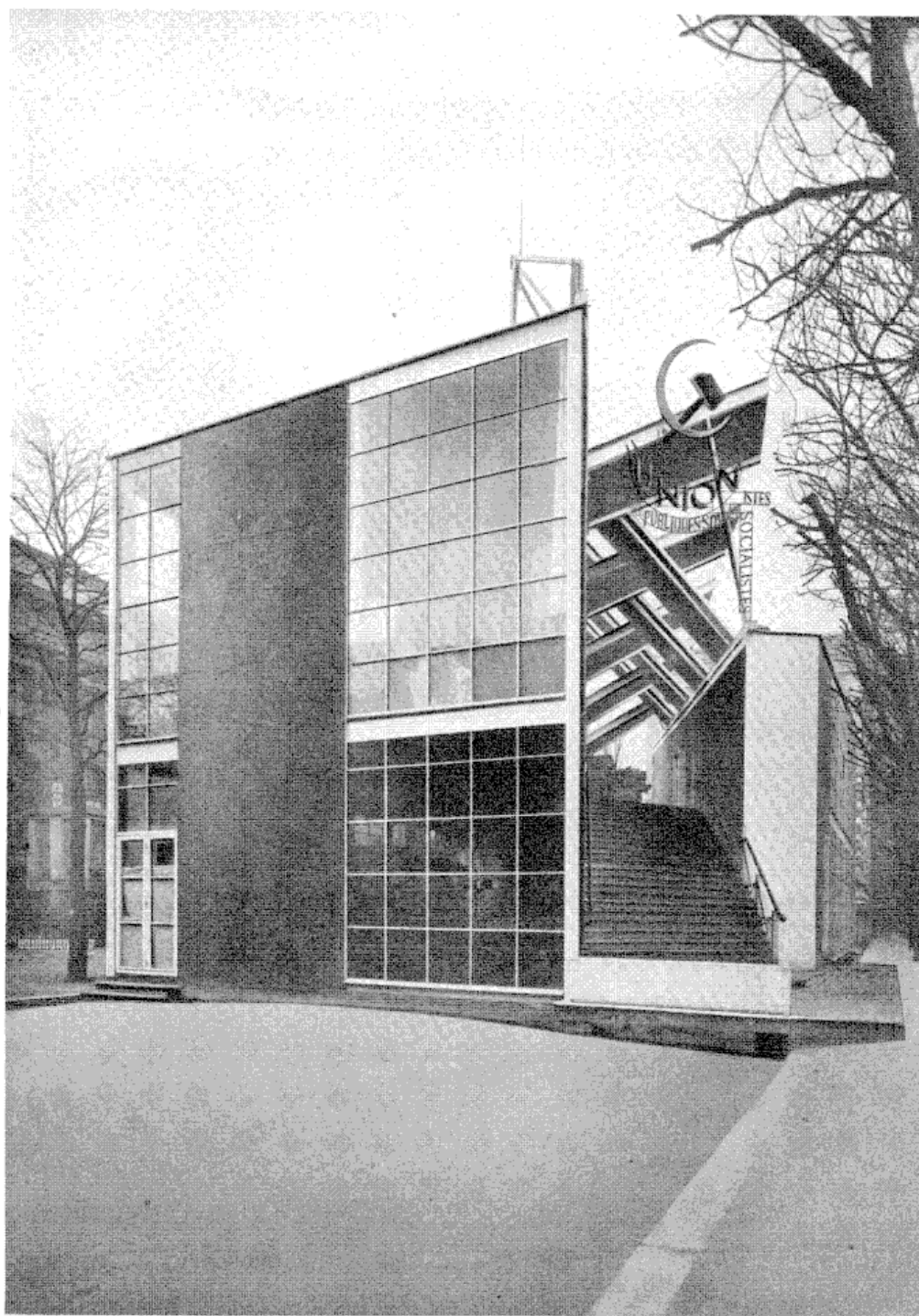


PAVILLON DE LA TCHÉCOSLOVAQUIE.

J. GOCAR, architecte.

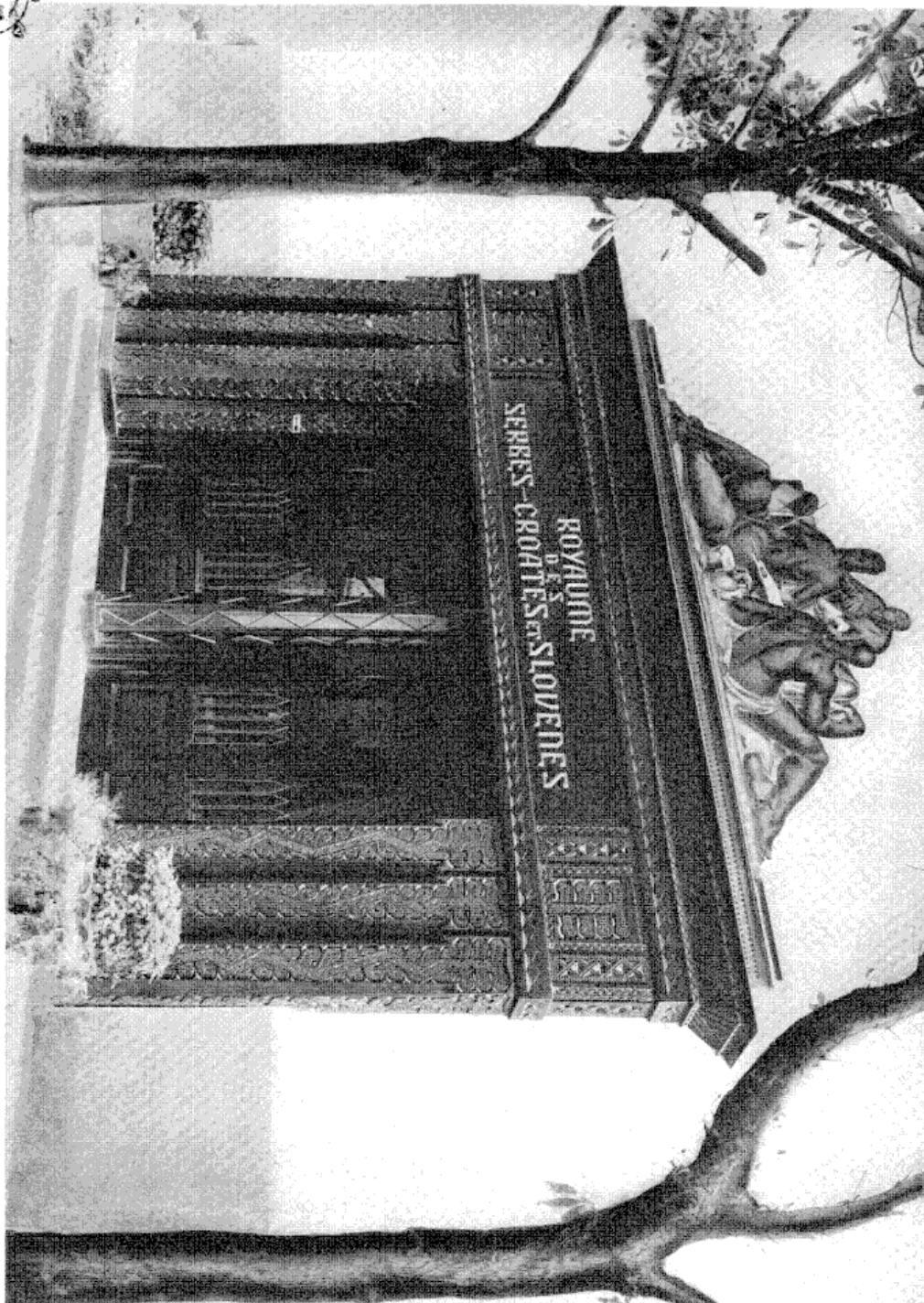
Entreprise générale par PERRET FRÈRES; armoiries en pierre artificielle composées par O. GUTFREUND, exécutées par J. NOVAK; revêtement en verre corail par J. RIEDEL.

LE GÉNIE, statue de bronze composée par J. STURSA, exécutée par les FONDERIES D'ART F. BARTAK.



PAVILLON DE L'UNION DES RÉPUBLIQUES SOCIALISTES SOVIÉTIQUES.
K. S. MELNIKOV, architecte.





PAVILLON DU ROYAUME DES SERBES, CROATES ET SLOVÈNES.

H. HEIBAR, architecte.

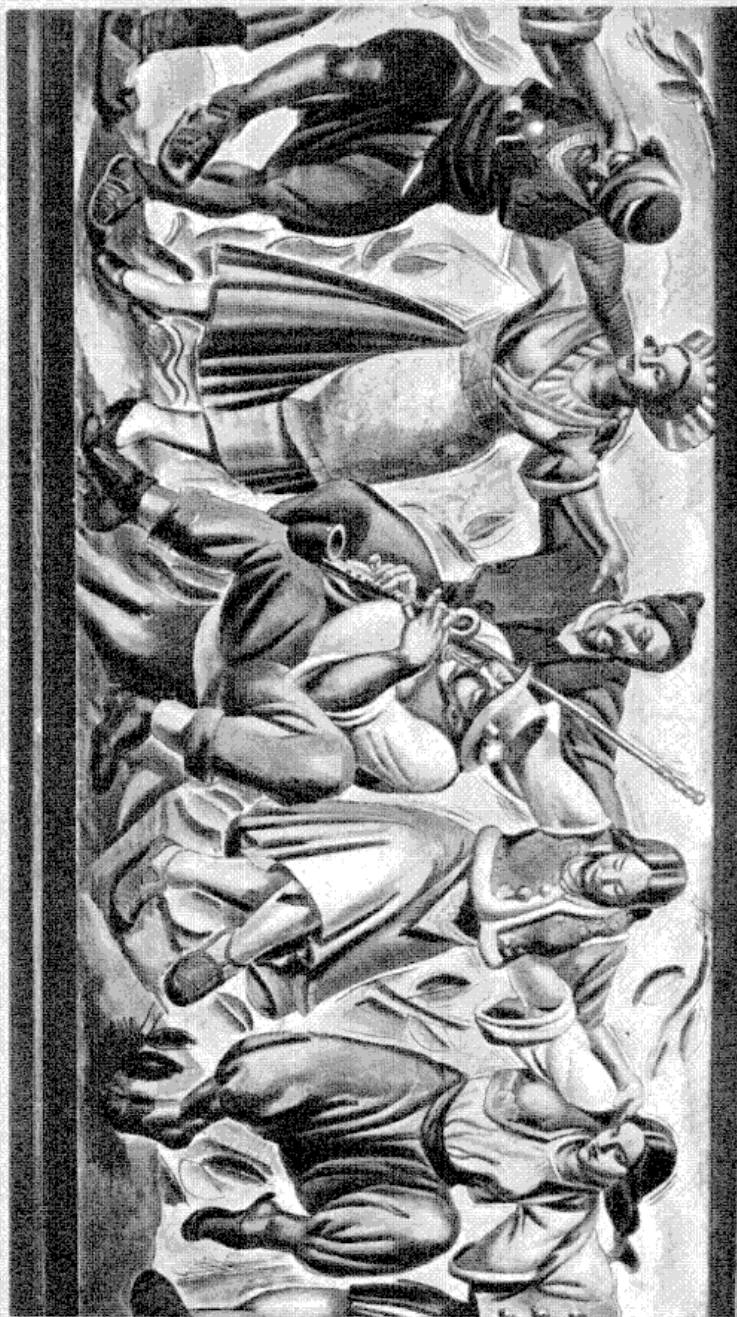
Fresque par J. KILJAVIĆ; portail en chêne de Slavonie sculpté par V. BRANTIĆ.



PAVILLON NATIONAL.

SECTION YOUGOSLAVE.

Pl. XCVI.



LA DANSE NATIONALE «KOLO»,
peinture par V. Bécic.

Phot. H. THIBAUD.

2020

BIBLIOGRAPHIE
RÉPERTOIRE ET TABLES



BIBLIOGRAPHIE.

PUBLICATIONS OFFICIELLES.

Catalogue général officiel, édité par le Commissariat Général français. Imprimerie de Vaugirard, impasse Ronsin, Paris-XV^e.

Liste des récompenses de l'Exposition Internationale des Arts décoratifs & industriels modernes. (*Journal officiel* du 5 janvier 1926.)

L'Art en Alsace, catalogue de l'Exposition organisée sous le patronage de la Société des Amis des arts de Strasbourg.

SECTION COLONIALE. — *Indo-Chine*, 16 planches en rotogravure; 1 plan en deux couleurs.

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

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

CHINE. — *Catalogue de la Section de Chine*, 1 brochure illustrée.

DANEMARK. — *Catalogue officiel de la Section danoise*, 1 vol.

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

GRANDE-BRETAGNE. — *Catalogue de la Section britannique*, 1 vol.

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

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

Catalogue provisoire de la Section japonaise, 1 brochure.

La Section japonaise, 1 catalogue illustré.

PAYS-BAS. — *Catalogue de la Section des Pays-Bas*, 1 vol.

L'Art hollandais à l'Exposition, 1 album illustré.

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

SUÈDE. — *Guide illustré à l'Exposition (Section suédoise)*.

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

TCHÉCOSLOVAQUIE. — *Catalogue officiel de la Section*.

Écoles professionnelles de la République Tchécoslovaque, catalogue illustré.

U. R. S. S. — *Catalogue de la Section*, 1 vol. illustré.

YOUgoslavIE. — *Catalogue officiel de la Section*, 1 brochure illustrée.

L'Art décoratif & industriel dans le Royaume S. H. S., 1 brochure illustrée.

OUVRAGES SPÉCIAUX.

Album de l'Exposition internationale des Arts décoratifs, édité par l'Art vivant. Librairie Larousse, 13-17, rue du Montparnasse, Paris.

Guide-album de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs & Industriels modernes. L'Édition Moderne, 114, boulevard Haussmann, Paris.

- Les Arts Décoratifs en 1925*, numéro spécial de *Vient de paraître*. Édition Crès & C^{ie}, 21, rue Hautefeuille Paris.
- Paris-Arts Décoratifs, Guide de Paris & de l'Exposition*, 1 vol. illustré. Librairie Hachette, 79, boulevard Saint-Germain, Paris.
- Paul AUGROS, *Le Béton armé*. Éditions Massin, rue des Écoles, Paris. 1926.
- Paul BAUDOÛIN, *La Fresque*. Éditions Albert Lévy, 2, rue de l'Échelle, Paris. 1914.
- Adolphe DERVAUX, *Essai sur l'architecture telle qu'elle est*. Rapport présenté à la Société d'art & d'hygiène, 1907.
- Adolphe DERVAUX, *L'Édifice & le milieu*. Éditions Ernest Leroux, 28, rue Bonaparte, Paris. 1919.
- Adolphe DERVAUX, *Les Pavillons étrangers à l'Exposition des Arts décoratifs modernes*. Éditions Ch. Moreau, 8, rue de Prague, Paris. 1926.
- Léon DESHAIRS, *L'Hôtel du Collectionneur*. Éditions Albert Lévy, 2, rue de l'Échelle, Paris. 1926.
- TONY GARNIER, *Une Cité industrielle*. Vincent, éditeur, rue Bonaparte, Paris.
- TONY GARNIER, *Les Grands travaux de la Ville de Lyon*, avec une préface de M. Édouard Herriot. Éditions Massin, 51, rue des Écoles, Paris.
- René HERBST, *Devantures, Vitrines. Installations de magasins à l'Exposition des Arts décoratifs modernes*. Éditions Ch. Moreau, 8, rue de Prague, Paris. 1926.
- Paul JAMOT, *A. & G. Perret & l'architecture du béton armé*. Éditions van Oest, 3, rue du Petit-Pont, Paris. 1927.
- LE CORBUSIER, *Vers une architecture*. Collection de l'Esprit nouveau. Éditions Crès, 21, rue Hautefeuille, Paris. 1924.
- LE CORBUSIER, *Urbanisme*. Éditions Crès, 21, rue Hautefeuille, Paris. 1926.
- Henri-Marcel MAGNE, *L'Architecture* (collection *L'Art français depuis vingt ans*). Rieder & C^{ie}, éditeurs, 7, place Saint-Sulpice, Paris. 1922.
- Y. MAYOR, *Kiosques & pavillons urbains à l'Exposition des Arts décoratifs modernes*. Éditions Ch. Moreau, 8, rue de Prague, Paris. 1926.
- Gabriel MOUREY, *La Vérité sur la Cour des Métiers*. Librairie de France, 110, boulevard Saint-Germain, Paris. 1925.
- P. PATOUT, *L'architecture officielle & les pavillons à l'Exposition des Arts décoratifs modernes*. Éditions Albert Moreau, 8, rue de Prague, Paris. 1926.
- Michel ROUX-SPITZ, *Exposition des Arts décoratifs : bâtiments & jardins*. Éditions Albert Lévy, 2, rue de l'Échelle, Paris. 1926.
- Pierre SELMERSHEIM, *Le village moderne, les constructions régionalistes à l'Exposition des Arts décoratifs modernes*. Éditions Ch. Moreau, 8, rue de Prague, Paris. 1926.
- Paul VITRY, *L'Architecture à l'Exposition des Arts décoratifs*. Article extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 106, boulevard Saint-Germain, Paris. 1925.

PRINCIPAUX ARTICLES DE REVUES, JOURNAUX OU PÉRIODIQUES.

- L'Amour de l'Art*, revue mensuelle. Librairie de France, 110, boulevard Saint-Germain. — Août 1926.
- L'Architecte*, revue mensuelle. Éditions Albert Lévy, 2, rue de l'Échelle, Paris.
- L'Architecture vivante*, Éditions Albert Morancé, 30, rue de Fleurus, Paris.

- L'Architecture*, revue bimensuelle de la Société centrale des architectes, 8, rue Danton, Paris.
- Art & décoration*, revue mensuelle. Éditions Albert Lévy, 2, rue de l'Échelle, Paris. — Année 1925 : numéros de juin à décembre.
- L'Art vivant*, revue bimensuelle. Librairie Larousse, 13-17, rue du Montparnasse, Paris. Année 1925.
- Beaux-Arts*, revue mensuelle. 106, boulevard Saint-Germain, Paris. — Année 1925, du 15 mai au 15 septembre.
- Bulletin de la vie artistique*. Éditions Bernheim jeune, faubourg Saint-Honoré, Paris. — Année 1925.
- La Construction moderne*, revue hebdomadaire d'architecture. 13, rue de l'Odéon, Paris. — Années 1924 & 1925.
- La Demeure française*, revue trimestrielle. Éditions van Oest, 5, rue du Petit-Pont, Paris.
- L'Illustration*, revue hebdomadaire, 13, rue Saint-Georges, Paris. — Année 1925 : 25 avril, 19 septembre, 30 octobre.
- La Renaissance de l'art français & des industries de luxe*, mensuelle, 10, rue Royale, Paris. — Août & octobre 1925.
- La Revue bleue*, 286, boulevard Saint-Germain, Paris. — Numéros du 6 mai 1922, octobre & novembre 1923.
- La Revue de l'Art*, revue mensuelle de l'art ancien & moderne, 31, rue Jean-Goujon, Paris. — Année 1925 : janvier & novembre.
- La Revue des Deux Mondes*, 15, rue de l'Université, Paris. — 1^{er} octobre & 1^{er} décembre 1925.
- La Revue de Paris*, revue bimensuelle, 15 avril 1927, article de Louis Hauteœur : réflexions sur l'architecture d'aujourd'hui.
- Revue mensuelle de la Chambre syndicale des entrepreneurs de maçonnerie de la Ville de Paris*, février-avril 1926, articles de M. Henri-Marcel Magne.
- La Revue de France*, bimensuelle, aux Éditions de France, 20, avenue Rapp, Paris. — Année 1925 : 15 juillet, 1^{er} août & 15 septembre.
- La Grande Revue*, mensuelle, 37, rue de Constantinople, Paris. — Numéro de juillet 1925.
- Vogue*, revue mensuelle. Éditions Condé Nast, 2, rue Édouard-VII, Paris. — Numéros d'août à décembre 1925.

PUBLICATIONS ÉTRANGÈRES.

- ALLEMAGNE. — *Deutsche Kunst und Dekoration*, revue mensuelle illustrée. Éditions Alexandre Koch à Darmstadt. — Année 1925.
- Moderne Bauformen*, revue mensuelle. — Éditions Julius Hoffmann, Stuttgart. — Année 1925.
- ANGLETERRE. — *The Studio Year book Decorative art 1925*, 44, Leicester square London. — 1 volume illustré.
- The architectural Review*, mensuelle, 9, Queens Gate Westminster, Londres S. W. 1.
- BELGIQUE. — *Le Home*, revue mensuelle illustrée, 14, rue Van Orley, Bruxelles. — Année 1925.
- Le Document*, revue mensuelle, 46, rue de la Madeleine, Bruxelles.
- ITALIE. — *Architettura e arti decorative*, Bestetti & Tumminelli, éditeurs, 20, Viale Piave, Milan. V^e année, fascicules 5 & 8.
- PAYS-BAS. — *Waujes. Nieuw-Nederlandsche Bouwkunst*. Éditions «Kosmos» à Amsterdam.
- SUISSE. — *Das Werk*, revue d'art mensuelle, organe officiel de l'Association des architectes & du Verbund de Suisse. Éditions Gebr. Fretz A. G., 54, Muhlebachstrasse, Zurich. — Année 1925.
- Bulletin technique de la Suisse Romande*. L'architecture à l'Exposition des Arts décoratifs, article de M. Auguste Perret. — 5 juin 1926.
- YOUgoslavIE. — *Styl*, revue mensuelle. Bredowska 3, Prague II.

RÉPERTOIRE ALPHABÉTIQUE

DES EXPOSANTS CITES DANS LE VOLUME.

- AARONSON, Naoum [France], p. 26.
 ADLER, Jean [France], pl. II & p. 54.
 AGACHE [France], pl. II & p. 17, 18, 45.
 ALABERGÈRE [France], pl. LV.
 ALLUAUD [France], pl. XXIV.
 AMARTIN-RENAULT [France], pl. LV.
 ARNOLD [France], p. 48, 49.
 ARRUÉ, Ramiro [France], pl. LXVIII.
 ART EN ALSACE (L') [France], pl. LIII & p. 40.
 ART & DÉCORATION (revue) [France], pl. XL & p. 42.
 ARTISANS DE PARIS (LES) [France], pl. LXIV.
 ARTISANS FRANÇAIS CONTEMPORAINS [France], pl. XL & p. 42.
 ASSOCIATION DES ANCIENS ÉLÈVES DE L'ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS DE PARIS [France], pl. LI & p. 46.
 AUBURTIN [France], p. 14.
 AUGER & BONNET [France], pl. VI.
 AUMONIER, W. & SONS [Grande-Bretagne], pl. LXXVII.
 AUROY [France], pl. LV.
 BAANDERS, H. A. J. [Pays-Bas], p. 70.
 BAANDERS, Jan [Pays-Bas], p. 70.
 BACHELET [France], pl. LVII & p. 50.
 BACLE [France], pl. XIV.
 BAFFIER [France], p. 54.
 BAGGE [France], pl. XVI & p. 42, 43.
 BAGUÈS FRÈRES [France], pl. XX.
 BAILLIF [France], pl. LXV.
 BAILLY [France], p. 42.
 BAJALOVIĆ [Yougoslavie], p. 78.
 BARAT-LEVRAUX [France], pl. XVII & p. 53.
 BARBEDIENNE [France], pl. XXXIX.
 BARBERITO & TARÉ [Italie], pl. LXXX, LXXXI.
 BARTHOLOMÉ [France], pl. LIV.
 BAUDOÛIN [France], pl. II, p. 28, 54.
 BAUDSON & C^{ie} [France], pl. LVII.
 BAZEL, DE [Pays-Bas], p. 70.
 BEAU [France], pl. XXXVI, XXXVII & p. 41, 43.
 BECIĆ [Yougoslavie], pl. XCVI & p. 79.
 BEHRENS, Peter [Autriche], p. 60.
 BENEZECH [France], pl. XLVIII.
 BERGER [France], pl. XLI.
 BERGSTEN, Karl G. [Suède], pl. LXXXIX, XC & p. 73, 74.
 BERLAGE, H. C. [Pays-Bas], p. 70.
 BERNARD & C^{ie} [France], pl. LVI.
 BERNARD, Joseph [France], pl. III, XLI & p. 50.
 BERNARD, Marcel [France], pl. LI & p. 46.
 BERST, Théo [France], pl. LIII & p. 40.
 BESNARD, Ch.-H. [France], pl. VIII & p. 43.
 BINET [France], pl. IV, XLIX.
 BINQUET [France], pl. XLVII.
 BLONDAT, Max [France], pl. XII & p. 26, 51.
 BLUYSEN [France], p. 45.
 BOIGNARD [France], p. 32.
 BOILEAU, Louis [France], pl. III, IV, XLIX & p. 15, 18, 22, 37, 41.
 BON MARCHÉ (Grands magasins du) [France], pl. IV, V & p. 22, 41, 51.
 BONNIER, Louis [France], p. 17.
 BOSCO [Monaco], pl. LXXXIII.
 BOTTON, DE [France], p. 55.
 BOUCAUT [France], pl. XLVIII.
 BOUCHARD, Henry [France], pl. II, XVIII & p. 51.
 BOUCHER [France], pl. XXXV.
 BOUCHON [Monaco], pl. LXXXIII & p. 69.
 BOULENGER & C^{ie} [France], pl. XXXVII.
 BOULET V. & C^{ie} [France], pl. LV.
 BOURAINE [France], pl. XX & p. 51.
 BOURDELLE [France], pl. XIX & p. 28, 43, 50.
 BOURGEOIS, J. [France], pl. LVII & p. 14.
 BOURGEOIS, Victor [Belgique], p. 61.
 BOURGON, J. [France], pl. LVII, LVIII & p. 59.
 BOUTTERIN [France], p. 40.
 BOUVARD, Roger [France], pl. XX & p. 38.

- BOUVET, Jacques [France], p. 51.
 BOYER [France], pl. LXV.
 BRACHET, Loys [France], p. 45.
 BRAECKE, Pierre [Belgique], pl. LXX & p. 62.
 BRAEMER [France], pl. VIII.
 BRANDT, E. [France], pl. X, XXIX, XLVI, XLVII.
 BRANIŠ, V. [Yougoslavie], pl. XCV & p. 79.
 BRASINI, Armando [Italie], pl. LXXX, LXXXI & p. 67.
 BRAVO, Pascual [Espagne], pl. LXXV & p. 63.
 BREUILH [France], pl. XXIV.
 BROBEKER [Monaco], pl. LXXXIII.
 BRODOWITCH, A. DE [France], pl. IV.
 BROZZI [Italie], pl. LXXX, LXXXI.
 BRUMARD [France], pl. XXVI.
 BRUNET, Léon [France], pl. XXI & p. 18, 44.
 BUZON, DE [France] p. 54.
 CAMIA [Monaco], pl. LXXXIII.
 CAMPISTRON [France], pl. VIII.
 CARIBAU [France], pl. LX.
 CARRIÈRE [France], pl. III, IV.
 CARRIÈRES DE LYON (LES) [France], pl. L.
 CASTEL [France], pl. LVI & p. 40.
 CATALDY [Italie], pl. LXXXI.
 CAUVY [France], p. 53.
 CAVAILLON [France], p. 49.
 CHABROL, Pierre [France], pl. XXIV & p. 40.
 CHABRY [France], pl. X.
 CHADAPAU [France], pl. LXV.
 CHAGNON & FILS [France], pl. II.
 CHANUT [France], pl. XXXVI & p. 18.
 CHAPLEAU, E. [France], pl. XXVII.
 CHARBONNIER [Belgique], pl. LXX.
 CHARPENTIER DE PARIS (LES) [France], pl. XX, XXXV.
 CHAUVIÈRE [France], pl. LI.
 CHAUX & CEMENTS DE SAINT-GERMAIN (LES) [France], pl. LV.
 CHAUX HYDRAULIQUES & CEMENTS DE BEFFES (LES) [France], pl. LV.
 CHEVALIER, Georges [France], p. 43.
 CHIACCHIA [Monaco], pl. LXXXIII & p. 69.
 CHINI & C^{ie} [Italie], pl. LXXX.
 CHIROL, Pierre [France], p. 40.
 CHOUARD [France], pl. LXXXIX.
 CHRÉTIEN-LALANNE [France], p. 46.
 CHRISTIANI & NIELSEN [Danemark], pl. LXXXIII.
 CHRISTOFLE [France], p. 26.
 CLARA, José [Espagne], p. 64.
 COLIN & BUSIGNY [France], pl. II.
 COMITÉ RÉGIONAL D'ALSACE [France], pl. LIV.
 COMITÉ RÉGIONAL DE BOURGES [France], pl. LV.
 COMITÉ RÉGIONAL DE MARSEILLE [France], pl. LVI.
 COMITÉ RÉGIONAL DE NANCY [France], pl. LVII.
 COMMISSION DES ARDOISIÈRES D'ANGERS [France], pl. VIII.
 COMPAGNIE DE CONSTRUCTION GÉNÉRALE & DE TRAVAUX PUBLICS [Belgique], pl. LXX.
 CONSTANT [France], pl. VIII.
 CONSTANTINI [Italie], pl. LXXXI.
 CONTESSÉ [France], p. 49.
 COSTA, Joachim [France], pl. VII & p. 52.
 COUADE, A. [France], pl. LV.
 COUADE FRÈRES [France], pl. LV.
 COULOMB [France], pl. LII.
 CZAJKOWSKI [Pologne], pl. LXXXVI, LXXXVII, LXXXVIII & p. 72.
 DALIGANT & FEISS [France], pl. LV.
 DALLEST [France], pl. LVI, p. 40.
 DALMAS FRÈRES [France], p. 40.
 DAMMAN, Camille [Belgique], p. 61.
 DANIS [France], pl. XIX & p. 18, 50.
 DARDÉ [France], pl. LVI & p. 51.
 DAUM [France], pl. LVIII.
 DAVID, Fernand [France], p. 49.
 DECHEZLEPRÊTRE [France], pl. XLVI.
 DECOURT [France], pl. LXV.
 DEJEAN [France], pl. XXIII & p. 49.
 DELAMARRE [France], p. 51.
 DELAQUAISE [Grèce], pl. LXIX.
 DELAUNAY, Robert [France], pl. LXVII & p. 25.
 DELAVAL [France], pl. XV.
 DENIS, Maurice [France], pl. XXV & p. 54.
 DERVAUX [France], pl. XXI & p. 18, 44.
 DERVILLÉ & C^{ie} [France], pl. XX, XXXVI.
 DESPIAU [France], p. 26, 48.
 DESPUJOLS [France], p. 54.
 DESROCHES [France], pl. LV.
 DESVALLIÈRES, Georges [France], pl. XXV p. 54.
 DESVALLIÈRES, Richard [France], pl. XXV.
 DEVILLE, A. [France], pl. XX.

DILLY [France], pl. LVIII.
 DIOR [France], pl. X.
 DOUCE FRANCE (LA) [France], pl. VII & p. 51, 52.
 DOUMERC [France], pl. XX.
 DREYER [France], pl. LV & p. 40.
 DRIVIER [France], p. 49, 51.
 DROZ [France], pl. XXV & p. 18, 45.
 DUBOS [France], pl. XXV.
 DUCLUZEAUD [France], pl. XXXIII & p. 42.
 DUDOK [Pays-Bas], p. 70, 71.
 DUFRÈNE, Maurice [France], pl. XXXVI, XXXVII & p. 23.
 DUGOUA, V. [France], pl. LIII.
 DUMAS [France], pl. XXVI.
 DUNEUFGERMAIN [France], pl. LV.
 DUPAS, J. [France], pl. LIX & p. 54.
 EASTON & ROBERTSON [Grande-Bretagne], pl. LXXVII & p. 64, 65.
 EBEL [France], pl. II, XLIII.
 EGGERICKX [Belgique], p. 61.
 EHRISMANN [France], pl. LIV.
 EL HADJ [France], pl. XIV.
 EMERY [France], pl. LXV.
 ÉTABLISSEMENTS DUPUIS & VIALATOUX [France], pl. XXVI.
 ÉTABLISSEMENTS LAPEYRÈRE [France], pl. I.
 ÉTABLISSEMENTS MATRAT & FILS [France], pl. L.
 FAUCONNIER [France], pl. XXXV.
 FAURE, F. [France], pl. LXV.
 FAVIER [France], pl. X, XXIX & p. 35, 36.
 FELCI [Italie], pl. LXXX, LXXXI.
 FERRET, Pierre [France], p. 37.
 FEURE (DE) [France], pl. LII & p. 40.
 FÈVRE [France], pl. XLIII.
 FILDIER, Maurice [Turquie], p. 77.
 FISKEER, Kay [Danemark], pl. LXXXIII & p. 62.
 FLAMANT [France], p. 55.
 FLANDRIN [France], pl. XV.
 FOLLOT, Paul [France], pl. V.
 FONDERIE D'ART F. BARTAK [Tchécoslovaquie], pl. XCIII.
 FONTANIS (Les Parfums) [France], pl. XVI & p. 43.
 FOURNEZ, R. [France], pl. XIV.
 FRANCESCHINI [France], pl. XX.
 FRANCO [Monaco], pl. LXXXIII.
 FRANK [Autriche], p. 60, 77.

GALFIONE [France], pl. XIV.
 GALERIES LAFAYETTE [France], p. 41.
 GALOPIN [France], pl. LV.
 GARCIA, J. J. [Espagne], pl. LXXV.
 GARNIER, P. [France], pl. VI, XXXV.
 GARRUS, Ch. [France], pl. VI.
 GAUCHERY [France], pl. LV & p. 40.
 GAUDIBERT [France], pl. XXI & p. 18, 32.
 GAUDRY FRÈRES [France], pl. LV.
 GELBARD, G. [Pologne], pl. LXXXVI.
 GENTIL & BOURDET [France], pl. II, LXIV.
 GÉNUYS, Charles [France], pl. XXIV & p. 17, 44, 46.
 GÉNUYS, Paul, p. 45.
 GILARDONI [France], pl. LIV.
 GLYPTOLITHE (LA) [France], pl. LXIV.
 GOCAR, J. [Tchécoslovaquie], pl. XCIII & p. 76.
 GONOT [France], pl. LXIV.
 GOSTYNSKI, W. [Pologne], pl. LXXXVI.
 GOUVERNEUR [France], pl. XXIV & p. 45.
 GRANATA [Italie], pl. LXXXI.
 GRANET [France], pl. I & p. 33.
 GRATE, Eric [Suède], pl. LXXXIX.
 GRÉBER, Jacques [France], pl. XXVII.
 GROUPE RUHLMANN [France], pl. XLI & p. 43.
 GUÉNOT [France], p. 48, 49.
 GUIDETTI [France], p. 37.
 GUILLEMONAT [France], p. 22, 45.
 GUILLON [France], pl. II.
 GUILLONNET [France], p. 52, 53.
 GUIMARD, Hector [France], p. 44.
 GUINET [France], pl. XXVI.
 GUINET & SCHMIT [France], pl. VIII.
 GUTFREUND, O. [Tchécoslovaquie], pl. XCIII.
 GUYON [France], pl. II.
 HAERDTL, Oswald [Autriche], pl. LXIX.
 HAIROU, Charles [France], pl. XXIX.
 HAKO [France], pl. XV.
 HALOU [France], p. 48, 49.
 HAMELET [France], p. 45.
 HAMESSE & FRÈRE, Paul [Belgique], p. 61.
 HANAK, Anton [Autriche], p. 60.
 HANNAUX, Paul [France], p. 54.
 HAOUR FRÈRES [France], pl. XIV.
 HARRISSON [France], pl. VI.
 HAUBOLD, B. [France], pl. VIII, XXX & p. 43, 47.

- HAUG [France], pl. LIV & p. 40.
 HÉBERT-STÉVENS [France], pl. XXV.
 HELWEG-MOLLER [Danemark], pl. LXXXIV.
 HEMBROW, Victor [Grande-Bretagne], p. 65.
 HENNEQUIN [France], pl. XXXV.
 HERBERT & C^{ie} [France], pl. XI.
 HERNANDEZ, Mateo [Espagne], pl. LXXXVI & p. 27, 64.
 HERSCHER [France], p. 37.
 HEUVELMANS, M^{me} [France], p. 48.
 HILBERT [France], p. 52.
 HIRIART [France], pl. XXXVI, XXXVII & p. 41, 43.
 HJORTZBERG, Olle [Suède], pl. XC.
 HOEBEN [Belgique], p. 61.
 HOFFMANN, Joseph [Autriche], pl. LXIX & p. 59.
 HÖGÅNAS-BILLESOLMS A. B. [Suède], pl. LXXXIX.
 HORTA, Victor [Belgique], pl. LXX, LXXI & p. 61.
 HOSTE, Huib. [Belgique], p. 61.
 HOUARD [France], pl. LV.
 HOUBERT, J. [France], pl. II.
 HOUDOUX [France], pl. LX.
 HRIBAR, S. [Yougoslavie], pl. XCV & p. 78.
 HUGUENIN & JOURDAIN [Grande-Bretagne], pl. LXXVII.
 HUGUET [France], pl. XVI.
 HUILLARD, Paul [France], p. 33.
 IBLER, D. [Yougoslavie], p. 78.
 JACQUEMET & MESNET [France], pl. X.
 JACQUET [France], pl. XXXVI.
 JALABERT [France], p. 54.
 JANAK, Paul [Tchécoslovaquie], p. 76.
 JANNIOT [France], pl. XLI & p. 50, 54.
 JAKES [France], pl. LX.
 JASPAR [Belgique], p. 61.
 JASTRZEBOWSKI, Adalbert [Pologne], pl. LXXXVII & p. 73.
 JAULMES [France], pl. XXXI & p. 47, 53.
 JEANNERET, P. [France], pl. LXV & p. 45.
 JOHNSON, Ivar [Suède], pl. LXXXIX, XCI & p. 27, 75.
 JOLY, L. [Belgique], pl. LXX.
 JOMAIN [France], pl. VIII.
 JOSSET [France], pl. V.
 JOUANT [France], p. 51.
 JOURDAIN, Frantz [France], pl. XXXII.
 JOURDAUX [France], pl. LXV.
 KLERK (DE) [Pays-Bas], p. 70, 71.
 KLJACOVIĆ, J. [Yougoslavie], pl. XCV & p. 79.
 KRAMER, P. [Pays-Bas], p. 70.
 KROP, Hildo [Pays-Bas], p. 72.
 KRŠINIĆ, J. [Yougoslavie], p. 79.
 KRUGE [France], pl. IX.
 KUNA, Henri [Pologne], pl. LXXXVII & p. 27, 73.
 LABORDERIE FRÈRES [France], pl. LX.
 LABOURET [France], pl. X, XI, XLIX.
 LABOUREUR [France], pl. III.
 LABREUILLE [France], pl. XX.
 LACOURRÈGE [France], pl. LII.
 LACROIX [France], pl. XXX.
 LAFOND, André & Alexandre [France], pl. VIII.
 LAFORGE & FILS [France], pl. IV, X, XLIX.
 LAFORGUE [France], p. 48.
 LAJOINIE [France], pl. XXIV.
 LALIQUÉ [France], pl. X, XXXIII, LIV & p. 42.
 LAMBERT [France], p. 42.
 La MONTAGNE SAINT-HUBERT, & M^{me} [France], pl. XLV & p. 54.
 LAMOURDEDIEU [France], p. 52.
 LANDOWSKI [France], pl. XXXIV & p. 51, 52.
 LANGE (DE) [Belgique], p. 61.
 LANGLOIS [France], pl. XXXVI.
 LA PERSONNE & DE SAUNIERE (DE) [France], pl. II, XVI, XLI.
 LAPEYRÈRE (ÉTABLISSEMENTS) [France], pl. I.
 LAPRADE, A. [France], pl. XLVII & p. 41, 48.
 LARIVÉ [France], pl. XXVI.
 LARIVIÈRE & C^{ie} [France], pl. VIII.
 LASNON [France], pl. LXIV.
 LAUNAY [France], pl. XI & p. 40.
 LAURENS [France], p. 25.
 LAURENT & RUHLMANN [France], pl. II.
 LAURENT-FOURNIER [France], pl. XLIX.
 LAVALLÉE & C^{ie} [France], pl. LV.
 LAVERRIÈRE [Suisse], pl. XCII & p. 75.
 LAWRENCE [Grande-Bretagne], pl. LXXXVIII & p. 65.
 LE BOURGEOIS [France], pl. XI, XII, LVIII & p. 39, 49.
 LE CORBUSIER [France], pl. LXV & p. 12, 13, 45, 46, 76, 77.
 LE FAGUAYS [France], p. 51.

- LEFEBVRE [France], pl. X.
 LÉGER, Fernand [France], p. 25.
 LELONG, Victorien [France], p. 40.
 LEMASSON [France], p. 54.
 LEMORDANT [France], p. 40.
 LEMOUÉ [France], pl. XLIX.
 LENOIR [France], p. 28.
 LENS-INDUSTRIE (Société) [France], pl. VII.
 LEPAGE, M^{me} Céline [France], p. 51.
 LETROSNE, C. [France], pl. XXXV & p. 47.
 LETROSNE, D. [France], pl. XXXV.
 LEVARD [France], p. 37, 41, 45.
 LEVEAU, Th. [France], pl. V.
 LEYRITZ [France], p. 25.
 LIBERATORI [Italie], pl. LXXX.
 LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS [France],
 pl. XL.
 LIMITI [Italie], pl. LXXXI.
 LIPCHITZ [France], p. 25.
 LOOS, Adolphe [Autriche], p. 24.
 LORENSI [Monaco], pl. LXXXIII.
 LOYAU [France], p. 26.
 LUCEAU [France], p. 54.
 LURÇAT, André [France], p. 14, 77.
 LYON-SAINT-ÉTIENNE (Groupement régional)
 [France], pl. XXVI.
 MAËCHLING & FRANK [France], pl. LIII.
 MAËSTRI [France], pl. IV, XLIX.
 MAGNE, H.-M. [France], pl. XXX & p. 53.
 MAILLOL [France], p. 26, 48.
 MAISON, L. [France], pl. XXX, XXXV, XLIII.
 MAISTRE, H. DE [France], pl. XXV.
 MAÎTRISE, LA (Grands magasins des Galeries Lafa-
 yette) [France], pl. XXXVI, XXXVII, p. 25, 41.
 MALLET-STEVENS [France], p. 14, 23, 38.
 MANÈS, Pablo [France], p. 52.
 MANUFACTURE DES GLACES DE SAINT-GOBAIN
 [France], pl. LVIII.
 MANUFACTURE NATIONALE DE SÈVRES [France],
 pl. XII, XXXIII & p. 31, 34.
 MARIO [France], pl. XXIV.
 MARLEIX [France], p. 42.
 MARMURY KIELECKIE [Pologne], pl. LXXXVII.
 MARQUE [France], p. 49.
 MARRAST [France], p. 18, 37, 43, 48.
 MARRET [France], pl. XXV, XXXVIII & p. 28,
 52, 53, 54.
 MARTEL, Joël & Jan [France], pl. VI & p. 23, 25,
 26, 51, 52.
 MARTIN [France], pl. XXX.
 MARTINET [France], pl. XVI.
 MASSON [France], pl. I.
 MATRAT & FILS [France], pl. XXX, XXXV.
 MAYOR [France], pl. XXXV.
 MÉDECIN, Julien [Monaco], pl. LXXXIII &
 p. 69.
 MELNIKOV [U. R. S. S.], pl. XCIV & p. 78.
 MENU [France], pl. XXXV.
 MERTENS [Pays-Bas], p. 70.
 MEŠTROVIĆ, Ivan [Yougoslavie], p. 79.
 MEY (VAN DER) [Pays-Bas], p. 70.
 MEYERS KONSTGJUTERI [Suède], pl. XCI.
 MIGEON [France], pl. LX.
 MILLES, Carl [Suède], pl. LXXXIX & p. 27, 75.
 MIYAMOTO, Iwakichi [Japon], pl. LXXXII &
 p. 68.
 MOGENS-LORENTZEN [Danemark], p. 63.
 MONTALD [Belgique], pl. LXXII & p. 62.
 MONTCOCOL [Monaco], pl. LXXXIII.
 MOREUX, Jean-Charles [France], p. 14.
 MULLER & MARÉE [France], pl. XXXV.
 NÄFVEQVARN-SBRUK [Suède], pl. LXXXIX,
 XC.
 NAVARRE [France], pl. X & p. 50.
 NECK (VAN) [Belgique], p. 61.
 NICLAUSSE [France], pl. XXXIX & p. 49.
 NICOT [France], pl. L, LX & p. 52.
 NOVAK, J. [Tchécoslovaquie], pl. XCIII.
 OLIVIER, Germain [France], pl. XIII & p. 41.
 ORIÈME [France], p. 42.
 ÖSTBERG, Ragnar [Suède], p. 73.
 OUD, J. J. P. [Pays-Bas], p. 70, 71, 76.
 OUDIN [France], p. 45.
 PACON, Henri [France], pl. XL & p. 14, 42.
 PAGUENAUD, J.-L. [France], pl. XXIV.
 PANIGL [Autriche], pl. LXIX.
 PANTZ [France], pl. LVII, LVIII.
 PAQUET [France], p. 18, 23.
 PARFUMS FONTANIS (LES) [France], pl. XVI &
 p. 43.
 PATOUT [France], pl. XII, XIII, XLI, XLII &
 p. 22, 34, 36, 43, 44.
 PAUCHOT [France], pl. XII.
 PERRET, Auguste [France], p. 15, 16, 23, 34, 42.

- PERRET FRÈRES [France], pl. I, XCIII & p. 18, 33.
 PERRET, Gustave [France], p. 18.
 PÉTRELLÉ & HERVIAULT [France], p. XLIII.
 PINTON & NION [France], pl. XXXIII.
 PLUMET, Charles [France], pl. XLIII & p. 18, 31, 32, 49.
 POISSON [France], p. 49, 51.
 POLIET & CHAUSSON [France], pl. LV.
 POLLET [France], pl. XIII.
 POLTI [France], p. 32.
 POMMIER, Albert [France], p. 49.
 POMONE (Grands Magasins du Bon Marché) [France], pl. IV, V.
 POMPE [Belgique], p. 61.
 POMPON [France], pl. III & p. 48, 52.
 PONCIN, Albert [France], p. 48.
 POSPISCHIL, A. & G. SOULEK [Autriche], pl. LXIX.
 PRADELLE [France], pl. II.
 PRADO [France], pl. LX.
 PRAT, Loys [France], p. 53.
 PRIMAVERA (Grands Magasins du Printemps) [France], pl. IX & p. 41.
 PROST, Henri [France], p. 48.
 PROUVÉ, Victor [France], pl. LXI & p. 53.
 PULPO-PLÂTRE (LE) [France], pl. LIII.
 QUILLIVIC [France], pl. LX.
 RAEDEKER, John [Pays-Bas], p. 72.
 RAGOT & BÉRANGER [France], pl. XVI.
 RAPIN [France], pl. X, XXVIII, XLIV, XLV & p. 52, 53, 54.
 RAULET, BORIS & C^{ie} [France], pl. II.
 RAYMOND, G. [France], pl. LXXXVI.
 RAYNAUD [France], p. 26.
 RÉAL DEL SARTÉ [France], p. 48.
 RENAUD [France], pl. LX.
 RIEDEL, J. [Tchécoslovaquie], pl. XCIII.
 RIGAL [France], pl. LXII & p. 54.
 RIGOLLET [France], p. 48.
 RIPA DE ROVEREDO, M^{lle} [France], pl. XXVII.
 RITTMAYER [Suisse], p. 76.
 ROCA, R. [Espagne], pl. LXXV.
 ROGANEAU [France], p. 54.
 RONTAIX [France], pl. XLI, LXIV.
 ROPPENHECK FRÈRES [France], pl. LVII.
 ROUARD [France], pl. XL.
 ROUFFET [Grèce], pl. LXXXIX.
 ROUMY [France], pl. XXX.
 ROUSSELET [France], pl. XXXVI, XXXVII, LXIV.
 ROUX-SPITZ [France], pl. LXIII & p. 51.
 RUBBERS [Belgique], p. 61.
 RUDDER (DE) [Belgique], p. 61.
 RUDNICKI [France], pl. XI.
 RUHLMANN, V. [France], pl. II & p. 43.
 RUHLMANN & LAURENT [France], pl. IV, LXV.
 RUTGERS, G. J. [Pays-Bas], p. 70.
 SAACKÉ [France], p. 42.
 SAISSI [Monaco], pl. LXXXIII.
 SALANDRE [France], pl. XXVI.
 SARFATTI, M^{me} Margherita [Italie], p. 66, 67.
 SARRABEZOLLES [France], pl. XIII, LXIV & p. 49.
 SAUPIQUE [France], pl. VII & p. 51, 52.
 SAUVAGE [France], pl. IX & p. 18, 22, 26, 32, 41.
 SAUVARD [France], pl. LV.
 SCHMID [France], pl. XXXVI.
 SCHNEIDER [France], pl. XXX.
 SCHWARTZ-HAUTMONT [France], pl. XXVI, XXXVI, XXXVII.
 SCHWENCK [France], pl. LIII.
 SEGUIN, P. (Atelier) [France], pl. L & p. 52.
 SELMERSHEIM, Pierre [France], pl. XXIX & p. 45.
 SEPTIÈME GROUPEMENT ÉCONOMIQUE RÉGIONAL [France], pl. XXIV.
 SERRUYS, M^{me} Yvonne [France], p. 48.
 SÈVRES (MANUFACTURE NATIONALE DE) [France], pl. XII & p. 31, 34.
 SHERINGHAM, Georges [Grande-Bretagne], p. 65.
 SHIMADA [Japon], pl. LXXXII & p. 68.
 SICLIS [France], p. 42.
 SIÉGEL [France], pl. LIV.
 SIMILIA [France], pl. XVI.
 SIMON, G. [France], pl. LVII.
 SIX [France], pl. XX.
 SJOESTEDT, Yvonne [France], p. 53.
 SJÖGREN, Nils [Suède], p. 75.
 SKYRIANOS, C. [Grèce], pl. LXXXIX & p. 65.
 SNEYERS, Léon [Belgique], p. 61.
 SOCIÉTÉ ALSACIENNE D'ÉMULSION [France], pl. LIII.
 SOCIÉTÉ DE L'ART APPLIQUÉ AUX MÉTIERS [France], pl. LIII.
 SOCIÉTÉ DE SAINT-JEAN [France], pl. XXV & p. 45.
 SOCIÉTÉ DES ARCHITECTES D. P. L. G. [France], pl. LXIV & p. 48.

- SOCIÉTÉ DES CARRIÈRES DE VERDUN [France], pl. L.
- SOCIÉTÉ DES MARBRES, PIERRES & GRANITS [France], pl. XXVI.
- SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ENTREPRISES DE CONSTRUCTIONS INDUSTRIELLES [France], pl. XV.
- SOCIÉTÉ J. GRIDL [Autriche], pl. LXIX.
- SOCIÉTÉ L'ART DE FRANCE [France], pl. II.
- SOCIÉTÉ LENS-INDUSTRIE [France], pl. VII, L.
- SOCIÉTÉ LE PLÂTRE JOURNOT [France], pl. LV.
- SOCIÉTÉ LES MATÉRIAUX RÉUNIS [France], pl. LI.
- SOCIÉTÉ MARBRIÈRE [France], pl. XIV.
- SOCIÉTÉ QUARTZ & SILICE [France], pl. I.
- SOCIÉTÉ RÉGIONALE D'ENTREPRISE DE LA SEINE [France], pl. LXXX.
- SOCIÉTÉ VETRI SOFFIATI MURANESI CAPELLIN-
VENINI & C^{ie} [Italie], pl. LXXXI.
- SOLOMITE (LE) [France], pl. LXV.
- STAAL, J. F. [Pays-Bas], pl. LXXXV & p. 70, 71.
- STEINHOF, Eugène [Autriche], p. 60.
- STRANIK [France], pl. LXV.
- STRNAD [Autriche], p. 59.
- STRYJENSKA, Sophie [Pologne], pl. LXXXVIII & p. 72.
- STUDIUM-LOUVRE [France], pl. XLVII & p. 41.
- STURSA, Jean [Tchécoslovaquie], pl. XCIII & p. 27, 77.
- SUBES [France], pl. XLV.
- SÛE, Louis [France], p. 47, 53.
- SÛE & MARE [France], pl. XXXI, XLVIII & p. 42.
- SUMMER [France], pl. LXV.
- SURÉDA, A. [France], pl. LXVI.
- SYLVESTRE [France], pl. XLV, LXIV.
- TEMPORAL [France], pl. II, XVI.
- THÉODORU, Héria [France], pl. IV.
- THIEKS, Adolphe [France], p. 37.
- THOMAS [France], pl. XXX.
- THUBERT, Emmanuel DE [France], p. 51, 52.
- THUILLIER [France], pl. XXIV.
- THUILLIER & LASALLE [France], pl. LXIV.
- TIXIER [France], pl. LX.
- TOLLERI [Italie], pl. LXXXI.
- TONY-GARNIER [France], pl. XXVI & p. 18, 39.
- TOUBLANC, Léon [France], pl. XXX & p. 54.
- TOURNON [France], pl. LVI & p. 40, 44.
- TRAVERSE [France], p. 48, 49.
- TRIBOUT [France], pl. XXXVI, XXXVII & p. 41, 43.
- TRICOTEL [France], pl. X.
- TRONCHET, Guillaume [France], pl. XLVI & p. 43, 44.
- TUILERIES DE BEAUVAIS [France], pl. LV.
- TUILERIES DE GROSSOUVRE [France], pl. LV.
- TUILERIES DE LA GUERCHE [France], pl. LV.
- UNGERER [France], pl. LIV.
- URBAN, Ch. & C^{ie} [France], pl. XIX.
- VAN MULLEM [France], pl. IV, XLXIX.
- VAUGEOIS [France], pl. LX & p. 40.
- VECCHIONI [Italie], pl. LXXX.
- VENTRE [France], pl. X, XI, XII & p. 35, 36, 40.
- VERNET [France], pl. LXIV.
- VIARD [France], pl. XXXV.
- VIGOUREUX [France], p. 49.
- VINCENT [France], pl. XX.
- VOGUET [France], pl. XLIX & p. 25, 37.
- VOORDE (VAN DE) [Belgique], p. 61.
- VORIN, Paul [France], pl. XXVII.
- VULCANITE (LA) [France], pl. LIII.
- WAGNER, Th. & E. [France], pl. LIV.
- WALTER-BERGER & C^{ie} [France], pl. LIII.
- WERSCHOOR [Pays-Bas], p. 71.
- WERWEKE, Auguste VAN [Luxembourg], p. 68.
- WÉRY, Émile [Monaco], pl. LXXXIV & p. 69.
- WIENEBERGER ZIEGELFABRIK UND BAUGESELL-
SCHAFT [Autriche], pl. LXIX.
- WIJDEVELD, Th. [Pays-Bas], p. 69.
- WILDT, Adolfo [Italie], pl. LXXXI & p. 67.
- WILS, Jan [Pays-Bas], p. 71, 76.
- WILSON, Henry [Grande-Bretagne], p. 65.
- WLÉRIK [France], pl. XXXIX & p. 49.
- WOLFERS [Belgique], p. 62.
- WOOG, Lucien [France], pl. L & p. 37, 42, 51.
- YAMADA, Shichigoro [Japon], pl. LXXXII & p. 68.
- ZADKINE [France], pl. L & p. 52.
- ZANELLI [Italie], pl. LXXX.
- ZIMMERMANN [France], pl. LVIII.

TABLE DES PLANCHES.

Planche I. — *THÉÂTRE DE 1925*, A. & G. PERRET & A. GRANET, architectes.

Planche II. — *VILLAGE FRANÇAIS : LA MAISON DE TOUS*, par la SOCIÉTÉ L'ART DE FRANCE, A. AGACHE, architecte, TEMPORAL, sculpteur. — *GALERIE DE L'ESPLANADE DES INVALIDES* : cour décorée sous la direction de Paul BAUDOÛIN avec le concours de G. PRADELLE, architecte; *LE POÈTE*, fresque, par Jean ADLER.

Planche III. — *VESTIBULE D'UNE AMBASSADE*, L.-H. BOILEAU & L. CARRIÈRE, architectes.

Planche IV. — *PAVILLON «POMONE» (GRANDS MAGASINS DU BON MARCHÉ)*, L.-H. BOILEAU, architecte; P. BINET & H. THÉODORU, collaborateurs.

Planche V. — *PAVILLON «POMONE» (GRANDS MAGASINS DU BON MARCHÉ)*, décoration intérieure par Paul FOLLOT; Th. LEVEAU, collaborateur.

Planche VI. — *PAVILLON DES RENSEIGNEMENTS & DU TOURISME*, R. MALLET-STEVENS, architecte; Ch. GARRUS, ingénieur.

Planche VII. — *PERGOLA DE LA DOUCE FRANCE; LE SAINT GRAAL* par Georges SAUPIQUE; *TRISTAN & YSEULT*, par Joachim COSTA.

Planche VIII. — *HABITATION MODERNE, PAVILLON DE LA SOCIÉTÉ DE L'ART APPLIQUÉ AUX MÉTIERS*, Ch.-H. BESNARD & H. HAUBOLD, architectes.

Planche IX. — *PAVILLON «PRIMAVERA» (GRANDS MAGASINS DU PRINTEMPS)*, SAUVAGE & WYEO, architectes; KRUGE, collaborateur.

Planche X. — *PORTE D'HONNEUR*, H. FAVIER & A. VENTRE, architectes; E. BRANDT, ferronnier; NAVARRE, sculpteur, LALIQUÉ, maître-verrier, coopérateurs.

Planche XI. — *PAVILLON DE MULHOUSE*, A. VENTRE & J. LAUNAY, architectes; *LE BOURGEOIS*, sculpteur, RUDNICKI, décorateur, LABOURET, peintre-verrier, coopérateurs.

Planche XII. — *PAVILLONS & JARDINS DE LA MANUFACTURE NATIONALE DE SÈVRES*, P. PATOUT & A. VENTRE, architectes; H. RAPIN, décorateur.

Planche XIII. — *PAVILLON DE L'AFRIQUE FRANÇAISE*, Germain OLIVIER, architecte.

Planche XIV. — *PAVILLON DE L'AFRIQUE DU NORD*, R. FOURNEZ, architecte.

Planche XV. — *PAVILLON DE L'ASIE FRANÇAISE*, DELAVAL, architecte.

Planche XVI. — *PAVILLON DES PARFUMS FONTANIS*, Eric BAGGE, architecte.

Planche XVII. — *L'INDUSTRIE*, peinture par BARAT-LEVRAUX.

Planche XVIII. — *BAS-RELIEF*, par BOUCHARD.

Planche XIX. — *ENTRÉE DE LA CRYPTÉ DU MONUMENT DE L'HARTMANNSWILLERKOPF*, R. DANIS, architecte; *CARIATIDE*, par Antoine BOURDELLE.

Planche XX. — *PAVILLON DE LA VILLE DE PARIS*, exposition organisée sous la direction de MM. A. DEVILLE, DOUMERC, FRANCESCHINI, LEFEBVRE, R. BOUVARD, A. VINCENT, SIX, LABREUILLE, architectes.

Planche XXI. — *EGLISE SAINT-LÉON*, BRUNET, architecte; *ÉGLISE SAINT-DOMINIQUE*, GAUDIBERT, architecte.

Planche XXII. — *FRISE*, par L. CAUVY.

Planche XXIII. — *PORTE DE LA CONCORDE*, PATOUT, architecte; *L'ACCUEIL*, sculpture en pierre patinée, par DEJEAN.

Planche XXIV. — *LE VILLAGE FRANÇAIS*, Ch. GÉNUYS, architecte en chef; GOUVERNEUR, architecte adjoint; plan de DERVAUX. — *PAVILLON DU SEPTIÈME GROUPEMENT ÉCONOMIQUE RÉGIONAL (LIMOGES)*, P. CHABROL, architecte; L. THUILLIER, collaborateur; BREUILH, directeur général des travaux.

Planche XXV. — *ÉGLISE DU VILLAGE FRANÇAIS*, par la SOCIÉTÉ DE SAINT-JEAN; J. DROZ, architecte.

Planche XXVI. — *PAVILLON LYON-SAINT-ÉTIENNE*, TONY-GARNIER, architecte.

Planche XXVII. — *ÉCOLE PRÉVENTORIUM DE ROUBAIX*, Jacques GRÉBER, architecte. — *MAQUETTE POUR UN PALAIS DE LA PAIX*, Paul VORIN, architecte; E. CHAPLEAU & M^{me} RIPA DE ROVEREDO, collaborateurs.

Planche XXVIII. — *LE THÉÂTRE*, peinture par GUILLONNET.

Planche XXIX. — *SALON DE RÉCEPTION D'UNE AMBASSADE*, H. RAPIN & P. SELMERSHEIM, architectes.

Planche XXX. — *SALLE DES CONGRÈS*, B. HAUBOLD, architecte, H.-M. MAGNE, décorateur.

Planche XXXI. — *SALLE DES FÊTES DU GRAND PALAIS*, SÛE & MARE, architectes; peinture par JAULMES.

Planche XXXII. — *MAGASINS DE LA SAMARITAINE* (boulevard des Capucines), Frantz JOURDAIN, architecte.

Planche XXXIII. — *PAVILLON LALIQUE*, par R. LALIQUE; M. DUCLUZEAUD, architecte.

Planche XXXIV. — *PROJET POUR UN TEMPLE DÉDIÉ À LA GRANDEUR DE L'EFFORT HUMAIN*, par Paul LANDOWSKI; *SAINT FRANÇOIS & SAINTE CLAIRE D'ASSISE*.

Planche XXXV. — *HALL CENTRAL DU GRAND PALAIS*, Charles LETROSNE, architecte; MAYOR, HENNEQUIN, D. LETROSNE, VIARD, FAUCONNIER, MENU, collaborateurs.

Planche XXXVI. — *PAVILLON DE LA MAÎTRISE (GRANDS MAGASINS DES GALERIES LAFAYETTE)*, composé par J. HIRIART, G. TRIBOUT, G. BEAU; F. CHANUT, architecte en chef, M. DUFRÈNE, artiste décorateur.

Planche XXXVII. — *PAVILLON DE LA MAÎTRISE (GRANDS MAGASINS DES GALERIES LAFAYETTE)*, composé par J. HIRIART, G. TRIBOUT, G. BEAU; décoration intérieure par Maurice DUFRENE.

Planche XXXVIII. — *LES TRANSPORTS*, peinture par MARRET.

Planche XXXIX. — *LE JARDINIER* (bronze), sculpture par NICLAUSSE, *LE VERRIER* (bronze), sculpture par WLÉRIK, fonte par BARBEDIENNE.

Planche XL. — *PAVILLON DE LA REVUE «ART & DÉCORATION» & du GROUPE DES ARTISANS FRANÇAIS CONTEMPORAINS*, par G. ROUARD, céramiste, J. PUIFORCAT, orfèvre, & la *LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS*, H. PACON, architecte.

Planche XLI. — *PAVILLON DU COLLECTIONNEUR*, par le GROUPE RUHLMANN; P. PATOUT, architecte.

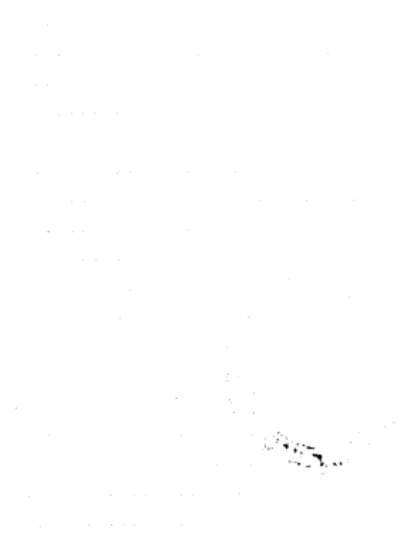
- Planche XLII. — *TRANSFORMATEUR ÉLECTRIQUE*, par la *COMPAGNIE GÉNÉRALE D'ÉLECTRICITÉ*, P. PATOUT, architecte.
- Planche XLIII. — *PORTIQUE DE LA COUR DES MÉTIERS*, Charles PLUMET, architecte.
- Planche XLIV. — *LE MOBILIER*, peinture par H. RAPIN.
- Planche XLV. — *SALLE À MANGER D'UNE AMBASSADE*, H. RAPIN, architecte.
- Planche XLVI. — *PAVILLON DE LA RENAISSANCE DE L'ART FRANÇAIS & DES INDUSTRIES DE LUXE*, G. TRONCHET, architecte.
- Planche XLVII. — *PAVILLON DU STUDIUM-LOUVRE*, A. LAPRADE, architecte.
- Planche XLVIII. — *MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN*, par la *COMPAGNIE DES ARTS FRANÇAIS*, SÛE & MARE, architectes.
- Planche XLIX. — *PORTE D'ORSAY*, BOILEAU, architecte; *L'ART DÉCORATIF*, peinture, par VOGUET.
- Planche L. — *PERGOLA DE LA DOUCE FRANCE*, L. WOOG, architecte.
- Planche LI. — *HALTE-RELAIS POUR LE TOURISME AUTOMOBILE*, par l'ASSOCIATION DES ANCIENS ÉLÈVES DE L'ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS DE PARIS, Marcel BERNARD, architecte.
- Planche LII. — *PAVILLON DES TAPIS & DES ÉTOFFES D'AMEUBLEMENT DE ROUBAIX & TOURCOING*, de FEURE, M. COULOMB, R. LACOURRÈGE, architectes.
- Planche LIII. — *PAVILLON "L'ART EN ALSACE"*, Th. BERST, architecte.
- Planche LIV. — *MAISON D'ALSACE*, par le COMITÉ RÉGIONAL D'ALSACE, E. HAUG, architecte.
- Planche LV. — *UNE MÉTALLURIE MODERNE*, *PAVILLON BERRY-NIVERNAIS*, par le COMITÉ RÉGIONAL DE BOURGES, GAUCHERY & DREYER, architectes, DUNEUFGERMAIN, décorateur.
- Planche LVI. — *MAS PROVENÇAL*, *PAVILLON DE LA RÉGION DE MARSEILLE*, par le COMITÉ RÉGIONAL DE MARSEILLE, DALLEST, CASTEL & TOURNON, architectes; *CHEMINÉE MONUMENTALE "LES CONTES DE PERRAULT"*, par Paul DARDÉ.
- Planche LVII. — *PAVILLON DE NANCY & DE L'EST*, par le COMITÉ RÉGIONAL DE NANCY, J. BOURGON & P. LE BOURGEOIS, architectes.
- Planche LVIII. — *PAVILLON DE NANCY & DE L'EST*, par le COMITÉ RÉGIONAL DE NANCY, J. BOURGON & P. LE BOURGEOIS, architectes.
- Planche LIX. — *PANNEAU SUR LA CHEMINÉE DU GRAND SALON, AU PAVILLON DU COLLECTIONNEUR*, peinture par J. DUPAS.
- Planche LX. — *"TI BREIZ"*, *MAISON DE BRETAGNE*, L. VAUGEOIS, architecte.
- Planche LXI. — *L'IMPRIMERIE*, peinture par Victor PROUVÉ.
- Planche LXII. — *PLAFOND DU GRAND SALON, AU PAVILLON DU COLLECTIONNEUR*, peinture par RIGAL.
- Planche LXIII. — *MONUMENT AUX MORTS DU "DIXMUDE"*, par ROUX-SPITZ.
- Planche LXIV. — *CLUB DES ARCHITECTES DIPLÔMÉS PAR LE GOUVERNEMENT*, réalisé avec la collaboration des ARTISANS DE PARIS, P. TOURNON, architecte.
- Planche LXV. — *PAVILLON DE L'ESPRIT NOUVEAU*, LE CORBUSIER & P. JEANNERET, architectes; F. FAURE, BOYER, ÉMERY, STRANIK, collaborateurs.
- Planche LXVI. — *PEINTURE AU PAVILLON DE L'AFRIQUE DU NORD*, par A. SURÉDA.
- Planche LXVII. — *LA TOUR EIFFEL*, peinture par DELAUNAY.

- Planche LXXVIII. — *«UNE DANSE AU PAYS BASQUE»*, peinture par Ramiro ARRUE.
- Planche LXXIX. — *COUR & GALERIE DU PAVILLON D'AUTRICHE*, Josef HOFFMANN, architecte en chef; Oswald HAERDTL, architecte adjoint.
- Planche LXX. — *PAVILLON DE LA BELGIQUE*, Victor HORTA, architecte.
- Planche LXXI. — *HALL DU PAVILLON DE LA BELGIQUE*, Victor HORTA, architecte.
- Planche LXXII. — *PEINTURE AU PAVILLON DE LA BELGIQUE*, par C. MONTALD.
- Planche LXXIII. — *PAVILLON DU DANEMARK*, Kay FISKEER, architecte.
- Planche LXXIV. — *PAVILLONS DE LA MANUFACTURE ROYALE DE PORCELAINE DE COPENHAGUE & DE LA MANUFACTURE DE FAÏENCES DE COPENHAGUE*, HELWEG-MOLLER, architecte.
- Planche LXXV. — *PAVILLON DE L'ESPAGNE*, Pascual BRAVO, architecte.
- Planche LXXVI. — *PANTHÈRE NOIRE*, sculpture par HERNANDEZ.
- Planche LXXVII. — *PAVILLON DE LA GRANDE-BRETAGNE*, EASTON & ROBERTSON, architectes.
- Planche LXXVIII. — *«SERVICE & SACRIFICE»*, peinture par A. K. LAWRENCE.
- Planche LXXIX. — *PAVILLON DE LA GRÈCE*, C. SKYRIANOS, architecte.
- Planche LXXX. — *PAVILLON DE L'ITALIE*, Armando BRASINI, architecte.
- Planche LXXXI. — *HALL DU PAVILLON DE L'ITALIE*, Armando BRASINI, architecte.
- Planche LXXXII. — *PAVILLON DU JAPON*, par l'ASSOCIATION INDUSTRIELLE DU JAPON À TOKIO, S. YAMADA & I. MIYAMOTO, architectes.
- Planche LXXXIII. — *PAVILLON DE MONACO*, J. MÉDECIN, architecte.
- Planche LXXXIV. — *PEINTURE AU PAVILLON DE MONACO*, par WÉRY.
- Planche LXXXV. — *PAVILLON DES PAYS-BAS*, J. F. STAAL, architecte.
- Planche LXXXVI. — *PAVILLON DE LA POLOGNE*, Joseph CZAJKOWSKI, architecte.
- Planche LXXXVII. — *COUR DU PAVILLON DE LA POLOGNE*, Joseph CZAJKOWSKI, architecte; *«LE RYTHME»*, marbre, par H. KUNA.
- Planche LXXXVIII. — *SALON D'HONNEUR DU PAVILLON DE LA POLOGNE*, Joseph CZAJKOWSKI, architecte; peinture par Sophie STRYJENSKA.
- Planche LXXXIX. — *PAVILLON DE LA SUÈDE*, Carl BERGSTEN, architecte.
- Planche XC. — *SALLE D'ENTRÉE DU PAVILLON DE LA SUÈDE*, Carl BERGSTEN, architecte.
- Planche XCI. — *DAVID*, sculpture par Ivar JOHNSON.
- Planche XCII. — *GALERIES D'EXPOSITION AU GRAND PALAIS, SECTION SUISSE*, A. LAVERRIERE, architecte.
- Planche XCIII. — *PAVILLON DE LA TCHÉCOSLOVAQUIE*, J. GOCAR, architecte.
- Planche XCIV. — *PAVILLON DE L'UNION DES RÉPUBLIQUES SOCIALISTES SOVIÉTIQUES*, K. S. MELNIKOV, architecte.
- Planche XCV. — *PAVILLON DU ROYAUME DES SERBES, CROATES & SLOVÈNES*, H. HRIBAR, architecte.
- Planche XCVI. — *LA DANSE NATIONALE «KOLO» AU PAVILLON DU ROYAUME DES SERBES, CROATES & SLOVÈNES*, peinture par V. BEĆIĆ.

TABLE DES MATIERES.

ARCHITECTURE. — CLASSE I.

	Pages.
ARCHITECTURE. — DÉCORATION PEINTE ET SCULPTÉE.....	9
L'architecture moderne. Matériaux nouveaux; formes nouvelles.....	10
L'architecture à l'Exposition.....	20
La décoration peinte & sculptée.....	24
SECTION FRANÇAISE.....	31
SECTIONS ÉTRANGÈRES.....	59
Autriche.....	59
Belgique.....	60
Danemark.....	62
Espagne.....	63
Grande-Bretagne.....	64
Grèce.....	65
Italie.....	66
Japon.....	67
Luxembourg.....	68
Monaco.....	69
Pays-Bas.....	69
Pologne.....	72
Suède.....	73
Suisse.....	75
Tchécoslovaquie.....	76
Turquie.....	77
U. R. S. S.....	77
Yougoslavie.....	78
PLANCHES :	
Section française.....	81
Sections étrangères.....	83
BIBLIOGRAPHIE, RÉPERTOIRE ET TABLES.....	85
Bibliographie.....	87
Répertoire alphabétique des exposants cités dans le volume.....	91
Table des planches.....	99



IMPRIMÉ
SUR VÉLIN D'ARCHES
PAR L'IMPRIMERIE NATIONALE

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



