

Titre : Exposition internationale des industries et du travail de Turin 1911. Groupe XIII. Classe 71B. L'art décoratif moderne

Auteur : Exposition universelle. 1911. Turin

Mots-clés : Expositions internationales*Italie*Turin*1900-1945 ; Arts décoratifs

Description : 69 p. ; 28 cm

Adresse : Paris : Comité Français des Expositions à l'Etranger, [1911]

Cote de l'exemplaire : 8 XAE 745

URL permanente : <http://cnum.cnam.fr/redir?8XAE745>

GROUPE XIII

CLASSE 71-B

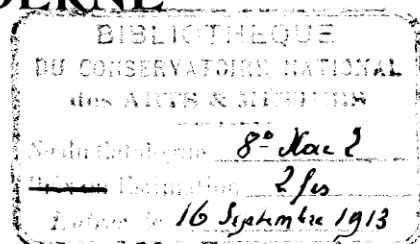
L'ART DÉCORATIF MODERNE

70 450
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
MINISTÈRE DU COMMERCE ET DE L'INDUSTRIE

EXPOSITION INTERNATIONALE
DES INDUSTRIES ET DU TRAVAIL
DE TURIN 1911

GROUPE XIII
CLASSE 71-B

L'ART DÉCORATIF MODERNE



M. Raymond KÖEHLIN, Rapporteur.

Comité Français des Expositions à l'Étranger.
42, Rue du Louvre, 42.

RAPPORT

sur la CLASSE 71-B

GROUPE XIII

GROUPE XIII

Président M. JOURDAIN (Frantz).

BUREAU DE LA CLASSE

Président MM. Kœchlin (Raymond).

Vice-président LALIQUE (René).

Secrétaire BRATEAU (Jules).

LA GENÈSE DE L'EXPOSITION D'ART DÉCORATIF MODERNE

Le gouvernement italien avait décidé de scinder en deux parties l'Exposition internationale qu'il organisait en 1911 et de séparer les produits de l'industrie des œuvres d'art : tandis que dans les galeries des palais élevés à Turin, le long du Pô, s'amasseraient les ouvrages manufacturés de toutes les nations, les pavillons élevés à Rome, dans les vallons voisins des jardins Borghèse, recevraient les tableaux et les statues envoyés par les meilleurs artistes. Une telle classification présente des avantages divers, et l'on conçoit que depuis un demi-siècle la plupart des expositions universelles s'y tiennent ; elles la modifient seulement suivant les nécessités locales et en atténuent la rigidité au profit de certains intérêts qu'appliquée avec une trop rigoureuse logique, elle risquerait de léser. Il est en effet des séries d'ouvrages qu'on ne saurait enfermer exactement ni dans l'une ni dans l'autre des deux catégories et qui débordent chacune d'elles, par un côté au moins, la série, notamment, dite des arts décoratifs ; à la fois produits manufacturés et œuvres d'art, ils les chevauchent toutes deux, et c'a été une question bien souvent débattue que celle de la place qu'il convenait de leur assigner aux Expositions. La solution qui prévalut dans la classification italienne fut que les artistes décorateurs seraient confondus avec les industriels et c'est Turin et non Rome qui devait exposer leurs œuvres. Il était loisible assurément aux décorateurs de préférer un autre groupement, mais il n'y avait pas à s'élever contre le règlement officiel, ni à le discuter ; on ne pouvait que s'efforcer d'en tirer le meilleur parti possible en se conformant à ses dispositions. L'événement a prouvé que l'art décoratif n'avait pas eu tort de s'en accommoder.

Dès sa constitution, le Commissariat général français à Turin avait estimé qu'il était nécessaire et juste de faire aux artistes décorateurs une place à part dans la Section française. En vérité, rien de plus malaisé à délimiter que l'art décoratif ; il était évident qu'un groupement de tous les ouvrages où l'on pouvait reconnaître un caractère d'art ne serait pas possible et que chaque classe en contiendrait : les soieries, les orfèvreries, les bijoux, les céramiques ne manqueraient pas, que l'on devrait tenir pour œuvres artistiques et qu'il conviendrait pourtant de ne pas séparer de leurs séries respectives ; un inacceptable désordre fut né d'une méthode trop strictement observée. Fallait-il

d'autre part confier à la classe spécialement chargée de la décoration des édifices et des habitations le soin de centraliser les œuvres décoratives qui ne trouveraient pas place dans les sections voisines ? Une telle combinaison se fut facilement justifiée, et certes les architectes exposants eussent formé un cadre fort agréable aux œuvres des décorateurs ; pourtant, dans cette classe (Groupe XIII, n° 71), un grand nombre d'industriels étaient appelés à montrer leurs produits ; des ouvrages d'origine et de sentiment trop divers eussent fâcheusement voisiné les uns avec les autres, le contraste se fût trouvé nuisible à plusieurs et l'unité nécessaire à l'exposition d'art décoratif français eût fait défaut. C'est pourquoi M. Dervillé, d'accord avec M. Frantz Jourdain, président du Groupe XIII, décida de constituer pour les artistes décorateurs une classe à part, la classe 71 B, et, soucieux d'assurer à tous une représentation conforme à leur mérite, sans acception de personnes ni de chapelles, il demanda d'en assumer la direction au groupement le plus ancien et le plus qualifié qui fût en France, à l'Union Centrale des Arts décoratifs.

C'est au commencement de 1910 que les premiers pourparlers s'engagèrent entre le Commissaire général et l'Union Centrale. Le président de la Société était M. Georges Berger, l'organisateur de l'Exposition de 1889 ; ce seul titre l'obligeait d'accepter avec empressement la mission qu'on lui proposait ; le Conseil d'administration n'eut garde de faire moins bon accueil à un projet si favorable à l'art décoratif français et un unanime acquiescement de principe ne tarda pas d'intervenir. Malheureusement, M. Georges Berger mourut sur ces entrefaites ; son successeur, M. Bouilhet, également bien disposé pour l'entreprise, disparut, lui aussi, après quelques mois à peine de présidence, et il fallut que M. François Carnot fût élu pour qu'au mois d'octobre 1910 les premières solutions pratiques intervinssent. Tout de suite, sur les questions de principe, l'Union Centrale s'était mise d'accord avec le Commissaire général : il avait été convenu sans discussion que seuls les artistes de tendance moderne seraient appelés à participer à la manifestation qu'on projetait et que tout pastiche de styles antérieurs en serait exclu ; nulle contestation n'était possible sur ce point. Certaines difficultés matérielles ne s'en présentaient pas moins, et notamment il convenait de déterminer les moyens financiers qui permettraient de mettre sur pied l'entreprise et de la mener à bien. Grâce à l'entente constante de M. Dervillé et de M. Carnot et à leurs communes démarches auprès des pouvoirs publics, grâce à l'active intervention aussi d'amateurs généreux, les difficultés purent être aplanies et tout obstacle levé qui s'opposait aux vœux de l'administration de l'Exposition et de l'Union Centrale.

Le Conseil de l'Union Centrale, tout en acceptant volontiers la tâche qui s'offrait à lui, avait dû constater que les ressources de la société n'étaient pas telles qu'elle pût s'imposer la lourde charge de l'organisation d'une exposition à l'étranger ; il lui fallait donc en trouver au dehors et c'est à quoi l'on s'employa immédiatement. Un premier fonds semblait, par sa nature même,

comme destiné à l'organisation d'une exposition d'art décoratif. Le Parlement, dans les crédits généraux de l'Exposition de Turin, avait compris une subvention de 20 000 francs destinée à faciliter la participation des artistes à une manifestation qu'il souhaitait le plus brillante pour le bon renom des industries d'art de la France ; le Commissaire général, d'accord avec M. Dupont, sénateur, président du Comité français des Expositions à l'Étranger, et M. Frantz Jourdain, président du Groupe XIII, résolut d'affecter la moitié de cette somme à favoriser le groupe d'artistes décorateurs que l'Union Centrale était chargée de constituer, et ce fut le premier chapitre du budget de la Classe 71 B. Cependant des démarches instantes avaient été entreprises tant auprès du ministre du Commerce que du Parlement en vue de les intéresser à l'entreprise. M. Massé en comprit aisément l'utilité et son administration seconda les efforts de M. Dervillé et de M. Carnot ; en même temps la Chambre se montrait disposée, elle aussi, à les aider, et de la façon la plus efficace. M. Lauraine fut chargé par la Commission compétente de rédiger un rapport sur la question, il le fit en termes très pressants, avec une clarté qui ne pouvait manquer d'emporter la conviction, et la Chambre, heureusement persuadée, vota un crédit spécial de 40 000 fr. Le Sénat ne pouvait faire moins ; lui aussi accepta le crédit. La bonne volonté des pouvoirs publics se trouvait efficace, et l'exposition d'art décoratif, grâce à eux, disposait dès lors d'un budget très honorable de 50 000 francs.

Ce budget semblait pourtant insuffisant, eu égard aux besoins et c'est pourquoi la générosité des particuliers fut sollicitée à son tour. Aidée de la spéciale bonne volonté de M. Dervillé, l'Union Centrale frappa à diverses portes et toutes, ou presque toutes, s'ouvrirent pour elle. Elle s'adressa aux amateurs d'art moderne qui, heureux de contribuer au progrès d'une cause qui leur est chère, délièrent généreusement leur bourse en sa faveur ; divers collectionneurs, plus portés par leur goût naturel vers les styles anciens, mais qui sentent d'autant mieux la pauvreté de sempiternelles répétitions, la secondèrent de même ; certains artistes en firent autant, à qui le privilège de la fortune permettait le plaisir délicat d'encourager les efforts de leurs rivaux ; d'autres enfin apportèrent leur offrande, poussés par le seul désir de s'associer à une œuvre dont leur patriotisme sentait l'utilité pour le pays, et c'est ainsi qu'en quelques jours la somme complémentaire fut trouvée ; 25 000 fr. avaient été versés par Mme Louis Stern, MM. W. Blumenthal, comte Moïse de Camondo, Doistau, baron Fould-Springer, F. Halphen, Henri Pereire, Peytel, le baron Edmond de Rothschild, Charles Stern, David Weill et un anonyme. L'Union Centrale pouvait donc se mettre à l'œuvre, assurée dorénavant que la question d'argent ne serait pas pour l'embarrasser.

Aussi bien, alors qu'elle cherchait encore la solution du problème financier elle s'occupait déjà de l'organisation de sa future exposition. Sur la proposition de M. Carnot, dont l'avis avait été unanimement adopté par le Conseil, M. Charles Plumet avait été choisi comme architecte ; les ouvertures de la société avaient

été acceptées sans hésitation par l'artiste, et, tout de suite, ayant souvent réfléchi aux nécessités d'une exposition d'art décoratif, il avait pu soumettre une esquisse qui devait, sans changements importants, devenir le projet définitif. Mais ce n'était pas tout d'avoir un architecte et d'être d'accord avec lui sur les grandes lignes du projet ; il fallait obtenir un emplacement. Or, l'on se trouvait au commencement de l'année 1911, l'Exposition devait ouvrir le 1^{er} mai, tous les chantiers étaient en plein travail et naturellement tout les bons endroits paraissaient occupés. S'il s'était agi seulement de trouver un local avantageusement situé dans le palais de la France, il n'eût peut-être pas été trop malaisé à découvrir ; mais le Commissaire général et le Président du Groupe XIII avaient résolu, dès le début, d'isoler l'art décoratif en une manière de salle d'honneur. Or où installer une telle salle ? La grande rotonde centrale du palais, sous la coupole, dans la partie qui semblait devoir être la plus fréquentée, à côté des industries de luxe et devant l'entrée de la section rétrospective, parut d'abord l'emplacement le plus souhaitable et c'est à lui que M. Plumet consacra ses premières études. Seulement on ne tarda pas à reconnaître que certains obstacles se présentaient qui pourraient bien demeurer insurmontables. Si, comme on y songeait, M. Plumet construisait sous la coupole une manière de pavillon, comme il l'eût fait en plein air, les fondations du palais le supporteraient-elles ? et, au cas même où les ingénieurs accepteraient cette solution, toute l'exposition française ne serait-elle pas comme écrasée d'une surcharge aussi imprévue ? Le pavillon ne ferait-il pas tort par sa masse aux lignes décoratives des salles voisines, et lui-même ne manquerait-il pas un peu de place, enserré dans un local si étroitement délimité ? Ces considérations l'emportèrent et il fut convenu que l'emplacement devait être cherché dans les jardins de la section française.

Ces jardins formaient un site incomparable au bord du Pô, mais eux aussi avaient été l'objet de nombreuses convoitises et l'on pouvait craindre que tous les emplacements convenables ne fussent occupés dès longtemps. On n'en scruta pas moins les plans avec attention. Les conférences commencèrent à Paris et se poursuivirent à Turin, le Commissariat général, le Comité français des Expositions à l'Étranger et M. Plumet rivalisant de bonne volonté et de souplesse ; enfin on découvrit, à l'entrée de la Valetta, près de la roseraie de la Ville de Paris, une place libre et qui convenait admirablement. L'administration italienne hésita quelque temps à accorder l'autorisation de construire, soucieuse de conserver à cette partie de l'Exposition son cadre de verdure et son aspect de parc. Elle finit pourtant par consentir. Fort de l'appui de M. Stéphane Dervillé, qui mettait son inlassable activité à sa disposition, et des encouragements du Comité français des Expositions à l'Étranger, qui avait poussé la libéralité jusqu'à accorder gratuitement cet emplacement de choix à l'Union Centrale, M. Plumet, dont la part dans ces négociations avait été considérable et qui n'avait pas hésité à payer de sa personne avec un entier dévouement en de nombreux voyages de Paris à Turin, put se mettre à la be-

sogne. Les plans d'exécution avaient été établis durant les laborieux pourparlers préliminaires, les devis furent bientôt arrêtés et le chantier s'ouvrit, sous la direction personnelle de l'architecte, dans les premiers jours d'avril.

Cependant l'Union Centrale s'occupait de réunir les œuvres d'art qui devaient garnir le pavillon. Le Commissaire général lui avait laissé le champ libre : elle jugea que le seul moyen d'agir utilement et de représenter à son honneur l'art décoratif français, était de procéder par invitations ; on éviterait ainsi l'encombrement des œuvres secondaires et des répétitions et une sélection pourrait être opérée. En collaboration avec le Président du Groupe XIII, M. Frantz Jourdain et M. Metman, Conservateur du Musée des Arts décoratifs, une liste fut donc dressée des principaux artistes décorateurs, tant de ceux qui avaient exposé aux divers salons que des ouvriers d'art ayant eu moins d'occasions de se faire connaître et dont le talent semblait pourtant original ; des circulaires furent lancées, leur demandant leur concours ; des visites à leurs ateliers suivirent pour s'entendre sur le choix des objets, et en moins de quelques semaines, une importante série d'ouvrages était réunie au Pavillon de Marsan. Aucune acception de personne n'avait été faite, le talent seul avait été envisagé, une condition unique étant imposée : les œuvres devaient éviter le pastiche, voire l'imitation des styles anciens et être conçues dans un esprit franchement moderne. Aucune exception ne fut admise à cette règle que l'on s'était accordé à établir et que l'on maintint strictement. Pourtant, comme des artistes de mérite avaient pu être oubliés, les ouvriers d'art désireux d'exposer sous les auspices de l'Union Centrale, à quelque groupement qu'ils appartenissent, furent conviés à envoyer leurs œuvres au Grand-Palais et à les soumettre au Jury. Ce Jury, qui se trouva en l'espèce être celui de la Classe 71 A, fonctionna sous la présidence de M. Frantz Jourdain ; grâce à lui, un nouvel apport d'ouvrages intéressants, conçus eux aussi dans un esprit moderne, vint grossir le choix de l'Union Centrale. Celle-ci consentit de plus à dépouiller son musée de diverses pièces dont il eut été difficile d'obtenir l'équivalent, ou d'œuvres d'artistes morts récemment et qu'il convenait de ne pas négliger. L'ensemble ainsi formé et destiné au pavillon de Turin semblait de nature à donner aux étrangers une juste idée du talent des artistes décorateurs français.

Ces diverses et délicates opérations en vue de la réunion des œuvres avaient été combinées de telle façon qu'elles aboutirent rapidement et dès la première semaine de mai, l'ensemble était centralisé au Pavillon de Marsan ; en quelques jours l'emballage fut mené à bien par la maison Chenue, et 78 caisses pesant dix tonnes étaient prêtes à partir. Mais il fallait que le pavillon fût disposé pour les recevoir et l'on y travaillait depuis six semaines à peine ! M. Plumet, assisté de M. Moriquand, entrepreneur, directeur de la maison Lecœur, avait réalisé ce tour de force que, malgré des pluies continuelles, malgré des grèves, malgré la rareté à Turin d'une main-d'œuvre véritablement adroite, on était sous toit, clos et couvert. Les caisses furent donc expédiées

et nul souci, nulle dépense n'ayant été épargnés pour qu'elles accomplissent rapidement leur voyage, elles arrivaient entre le 20 et le 25 mai ; la Compagnie Paris-Lyon-Méditerranée s'y était employée avec zèle et, non contente de favoriser l'Union Centrale par la rapidité du transport, elle poussa la bienveillance jusqu'à lui en rembourser partiellement le prix. Les délégués de l'Union Centrale, M. Raymond Kœchlin, vice-président de la Société, et M. Paul Alfassa, attaché au musée, présidèrent au déballage et à l'installation, tandis que, sous la direction de M. Plumet, toujours présent, les ouvriers mettaient la dernière main à la décoration intérieure. Le 16 juin, le pavillon était achevé, les collections mises en place et le Commissaire général, M. S. Dervillé, accompagné de ses principaux collaborateurs, MM. Pralon, consul général de France, à Turin, commissaire général adjoint, Manne, secrétaire général, Hatton, inspecteur général, Goy, chef du contentieux, de MM. Bellan, Pellerin de Latouche, Tanon, Roger Sandoz et Cère, président, secrétaire général, secrétaire général adjoint, rapporteur général et délégué du Comité d'organisation de la Section française, de M. François Carnot, président de l'Union Centrale des Arts décoratifs et des autorités italiennes de l'Exposition, procédait à l'inauguration, en présence de M. Ferrero, l'historien bien connu, de M. Bistolfi, le remarquable sculpteur qui avait présidé en 1902, dans la même ville de Turin, la première exposition d'art décoratif organisée en Europe, et de diverses autres notabilités.

OBJET DE L'EXPOSITION

En décidant d'organiser un pavillon d'art décoratif moderne, le Commissaire général avait un but précis et il entendait compléter le tableau que l'Exposition de Turin avait mission de présenter de l'activité de nos industries d'art et de nos artistes décorateurs.

M. Dervillé avait donné un éclat remarquable à la partie rétrospective de la Section française. Grâce à lui, la Ville de Paris avait construit un édifice somptueux qui, prenant pour modèle une partie du château de Versailles, abritait, à côté de l'exposition des Manufactures nationales, des collections admirables d'objets d'art ancien prêtés par les amateurs parisiens les plus notables et par le Musée Carnavalet. Des salons ornés de boiseries de style Louis XV et Louis XVI provenant d'hôtels aujourd'hui démolis avaient été aménagés par les soins de M. Roger Bouvard et installés par M. Georges Cain avec un goût parfait ; des tapis de la Savonnerie, des meubles des meilleurs ébénistes d'autrefois recouverts de soieries de Lyon ou de tapisseries, des tableaux et des dessins des grands maîtres du XVIII^e siècle les décoraient et le public italien pouvait y prendre une idée très heureuse et très juste du talent si peu connu au-delà des Alpes de nos grands artisans des derniers temps de la monarchie. Dans le palais même de la France, le grand salon d'honneur dû à M. Guilbert rappelait toutes les pompes du style Empire ; le garde-meuble avait prêté pour l'embellir les plus belles tentures et quelques-unes des pièces les plus riches de ses ameublements historiques et, dans la belle et touchante exposition rétrospective des Amitiés franco-italiennes, d'innombrables morceaux de choix, à côté de leur intérêt historique, rappelaient par leur qualité la valeur de notre art décoratif au cours du XIX^e siècle. L'esquisse y était très poussée d'un beau tableau d'ensemble : la France y donnait une grande et noble idée de son passé.

Mais à côté du passé, il importait de faire connaître le présent. Et sans doute, les artistes et les industriels groupés dans la classe 71, sous l'autorité de M. Narjoux ne manquaient pas de le très dignement représenter. De nombreux ensembles décoratifs avaient été réunis, ingénieusement conçus et très habilement exécutés ; des projets de décoration encore plus nombreux, dressés par des architectes, ornaient les murs et, dans des vitrines, assemblés souvent avec un sentiment des nuances extrêmement délicat, des objets d'art divers,

céramique, ferronnerie, cuirs ouvragés, orfèvreries, émaux, complétaient un groupement tout à fait remarquable et caractéristique. On devait noter toutefois que si des tentatives fort curieuses de renouvellement dans le style du mobilier se rencontraient parmi ces morceaux, beaucoup au contraire demeuraient plus ou moins fermement attachés aux anciens styles : le gothique, la Renaissance, le XVIII^e siècle ou l'Empire y marquaient leur influence et tenaient une place peut-être prépondérante à côté des ouvrages où paraissaient des recherches plus évidemment personnelles.

Dans les classes voisines, les installations de styles anciens dominaient d'ordinaire. Certes, l'orfèvrerie avait manifesté d'importants efforts de modernisme ; on en pouvait signaler de même dans la bijouterie, dans d'autres classes encore, mais l'ensemble des industries d'art accusait pourtant une tendance incontestable à se rattacher aux styles traditionnels. La soierie, une des gloires de la France, demeurait, à quelques rares et brillantes exceptions près, inébranlablement attachée aux modèles qui avaient fait la fortune de l'industrie lyonnaise ; si les dentelles et les broderies, suivant les couturiers, s'étaient en partie renouvelées, les tapissiers persistaient à présenter presque uniquement au public des meubles copiés sur les modèles du XVIII^e siècle ou de l'Empire, et les salons qu'ils avaient aménagés très luxueusement semblaient presque tous faits pour recevoir des gentilshommes et des grandes dames du temps jadis. On sait de reste que les architectes chargés d'installer les classes et de construire les pavillons s'étaient le plus généralement inspirés des œuvres de leurs illustres devanciers ; beaucoup avaient su mettre dans ces bâtisses légères une grâce et une ingéniosité charmantes, détachant les profils blancs des pavillons sur le fond sombre des verdure avec un goût qui ne trahissait point notre antique renom, mais ils avaient eu soin pour la plupart de ne point s'écarter des parti-pris consacrés. A considérer de toutes parts, dans le mobilier comme dans l'architecture, ces motifs empruntés aux glorieuses traditions d'autrefois, si une impression très forte de goût et d'esprit d'accommodation ne manquait pas de saisir le public, il pouvait se demander pourtant si l'imagination novatrice et l'esprit créateur ne s'étaient pas quelque peu voilés en France. C'est pour donner un éclatant démenti à une idée si fâcheuse que M. Dervillé s'était décidé à établir un pavillon d'art décoratif moderne.

Ce mouvement moderne à des origines lointaines en France et s'il est demeuré longtemps mal connu du public, il n'en existait pas moins. Sans remonter au temps du marquis de Laborde ni rappeler son fameux rapport sur l'Exposition de Londres de 1851, où les idées de la génération d'aujourd'hui ont trouvé leur première expression, on ne saurait oublier que dès l'époque du second Empire, des précurseurs se sont rencontrés dont les ouvrages ont montré la route et qui, depuis, n'ont pas cessé de servir d'exemple. Bien peu de temps après que William Morris eut paru en Angleterre, tirant d'un sentiment plus juste de l'Orient musulman et de l'art du moyen âge les principes

d'un décor nouveau, en France, M. Bracquemond, initié, lui, au naturalisme japonais, tentait à son tour des routes inconnues et dès 1867 il éditait un service de table moderne qui n'a pas été surpassé. Les verreries de Rousseau, les céramiques de Bouvier, de Deck, de Mme Camille Moreau, paraissaient peu après et prouvaient qu'un art original se formait ; le travail fut peut-être lent, mais d'autant plus sûr, et l'on en vit le résultat en 1889. Les artistes de tous les pays, conviés à l'Exposition Universelle, apprirent pour la première fois les noms des Gallé, des Carriès, des Brateau, des Chaplet, des Delaherche, des Thesmar, des Grasset, rivaux et non imitateurs des grands artisans du temps passé ; ces novateurs montraient que l'art français ne dégénérait pas entre leurs mains, et onze ans plus tard, en 1900, au pavillon installé aux Invalides par l'Union Centrale des Arts décoratifs, ce fut pour eux un inoubliable triomphe : dans un salon composé par G. Hœntschel et décoré par Besnard, tous se retrouvaient ; des noms nouveaux s'étaient ajoutés aux précédents, les noms des Lalique, des Robert, des Dammouse, et leurs ouvrages, d'un art à la fois délicat et fort, groupés avec un goût parfait, excitaient la surprise et l'admiration.

Le public français s'y était montré d'abord très sensible ; l'on pouvait croire que les novateurs avaient cause gagnée, et c'est à ce moment pourtant que se produisirent les pires difficultés. Tous les intérêts lésés par l'avènement imminent d'un art renouvelé s'unirent ; ils se liguèrent contre les nouveau-venus et l'assaut de ces intérêts puissants fut si violent qu'un instant l'avenir sembla compromis. Cependant les artistes ne se découragèrent pas et, après un moment d'émoi, ils se remirent à la besogne avec plus d'ardeur. Convaincus de l'excellence de leur cause et qu'une génération ne saurait vivre longtemps dans les meubles d'une autre, ils jugèrent que rien ne persuaderait plus sûrement le public que de lui montrer bien vivant et en continuel progrès un art qu'il tendait à méconnaître. L'on s'ingénia donc à organiser des expositions d'art décoratif où il pût familiariser son œil avec les formes nouvelles et, à défaut de grands magasins toujours ouverts, trouver des occasions de satisfaire ses fantaisies naissantes ou ses besoins. Dès ses débuts, la Société Nationale des Beaux-Arts avait accueilli les décorateurs et peu à peu la Société des Artistes français leur avait ouvert ses portes ; ces Expositions n'avaient pas manqué d'attirer l'attention ; mais c'est surtout au Salon d'automne que l'art décoratif acheva son évolution et montra de quoi il était capable. Au lieu de simples vitrines juxtaposées renfermant des objets d'art, des pièces entières furent installées, chambres à coucher, bureaux, salles à manger, où des artistes s'entendirent pour composer des ensembles harmonieux. Bientôt des groupements de décorateurs se formèrent et chaque année, en décembre, on vit l'"Éclectique" réunir les principaux céramistes et ouvriers d'art précieux, tandis qu'au printemps la Société des Artistes décorateurs conviait les amateurs à admirer, au Pavillon de Marsan, des ensembles de mobiliers réunis à grands frais.

Les étrangers avaient été très frappés, aux dernières expositions universelles, de l'esprit de renouveau qui se manifestait dans l'art français, et ceux qui ont vu les conservateurs de musées allemands en 1900 au pavillon de l'Union Centrale des Arts décoratifs, se souviennent de leur surprise et de leur admiration. Mais le grand tapage mené depuis lors en France par les partisans irréductibles de l'ancien et du "style" avait aisément persuadé nos voisins qu'il n'y avait eu qu'un feu de paille et que nous étions retombés sous l'empire du pastiche. Ils le croyaient parce que nos modernes sont peu bruyants, et aussi parce qu'ils avaient intérêt à le croire ou à le faire croire. Les artistes allemands, à l'exemple des nôtres, s'étaient mis à l'œuvre et eux aussi avaient prétendu faire du moderne ; l'entreprise était moins téméraire chez eux, car ils n'ont pas un passé vivant qui les opprime tout en les soutenant ; mais surtout ils connurent l'avantage de recevoir dès l'abord d'unanimes encouragements. L'État les aida, car il vit dans leurs efforts le germe d'une entreprise qui pourrait donner un nouveau lustre à l'Allemagne et peut-être, à la gloire militaire, ajouter la renommée artistique ; le même patriotisme guida le public, et les industriels n'eurent garde de ne pas profiter de dispositions aussi favorables ; ils s'entendirent avec les artistes et mirent à leur disposition des capitaux puissants. Dès qu'un artiste, sortant de l'*Alt-deutsch* qui sévissait depuis si longtemps en Allemagne, avait trouvé quelque forme nouvelle, il était assuré que l'industrie s'accorderait avec lui pour la répandre, assuré que le public l'accueillerait et lui ferait honneur. Certains capitalistes éprouvèrent sans doute quelques déboires, mais l'administration veillait ; c'était faire œuvre patriotique que de soutenir l'art nouveau devenu l'art allemand et, en dix ans, une prodigieuse floraison se produisit qui transforma le goût de l'Allemagne. Que les formes adoptées par les artistes nous charment parfois médiocrement, il se peut, mais là n'est pas la question pour le moment ; ce qui doit nous intéresser, c'est l'expansion des formules modernes dans toute l'Allemagne et leur pénétration dans les salons de la haute finance comme dans le *Wohnzimmer* des intérieurs les plus étroitement bourgeois.

C'eût été mal connaître toutefois l'esprit d'initiative et la ténacité de l'industrie allemande que de ne pas prévoir que son art moderne, après avoir conquis l'Allemagne, la déborderait de toutes parts et que l'étranger, lui aussi, apprendrait à connaître les produits des industriels et des artistes allemands associés. Non contents d'organiser dans toutes les villes allemandes des expositions gigantesques, à côté desquelles, pour des gens mal avertis, nos salons spéciaux semblent peu de chose, ils ont saisi l'occasion des expositions dans les pays voisins. On ne saurait nier, et une tournée de quelques jours en Allemagne suffit à le démontrer clairement, que les imitations des vieux styles n'y sont pas mortes ; le "renaissance allemande" et le Louis XV de pacotille continuent d'y fleurir ; mais les fabricants d'art moderne ont eu le crédit de les faire écarter péremptoirement de toutes les manifestations internationales. Les commissaires généraux, choisis dans le camp des modernes, se sont montrés

impitoyables ; les traditionalistes, vulgaires retardataires, sont comme s'ils n'étaient pas et c'est ainsi qu'en 1910 à Bruxelles, comme plusieurs fois auparavant, les pavillons allemands avaient été élevés à la gloire des seuls novateurs, semblant montrer clairement à l'univers, par l'unité volontaire de leur art, que l'Allemagne était la patrie d'élection des libres artistes, que c'était elle qui avait tout rénové et que si, dans le passé, d'autres avaient pu faire bien, le présent et l'avenir appartenaient à l'Allemagne. « Venez à nous, disait-on à l'Europe, nous seuls tenons le Vrai et le Beau. »

Si cette ardente propagande n'avait eu qu'un but esthétique, sans doute n'eût-il pas convenu de s'en émouvoir extrêmement ; mais les intérêts matériels de l'Allemagne trouvaient naturellement leur compte dans une telle campagne et il y avait lieu de craindre qu'ils ne prospérassent aux dépens des nôtres. Le danger était patent : que les commis-voyageurs allemands arrivent à persuader à l'étranger que nos styles traditionnels sont désuets et démodés et qu'il n'est de beauté dorénavant que dans le décor de l'intérieur moderne, nos exportations risquaient d'en pâtir : rien n'est organisé chez nous pour la vente du moderne et c'est à peine même si, depuis la crise qui a suivi 1900, on connaît hors de France les œuvres de nos novateurs. Certes, ils ont pris une part honorable à la plupart des dernières expositions internationales ; les commissaires généraux, le Comité français des Expositions à l'Étranger et la Société d'encouragement à l'art et à l'Industrie ont fait effort pour que les ouvrages d'art décoratif n'y figurent pas pêle-mêle, suivant la rigueur des classifications officielles, avec les produits similaires les moins artistiques et plusieurs fois ils ont réussi à leur assurer des emplacements de choix ; toutefois, l'espace et les ressources leur étaient toujours étroitement mesurés. A cette même Exposition de Bruxelles de 1910 où l'Allemagne avait consacré le plus bel endroit de sa section et son plus beau palais à l'art décoratif moderne, la Société française des Artistes décorateurs, quelque heureux encouragements qu'elle eût reçus de M. Chapsal, commissaire général ne trouvait qu'un emplacement lointain, comme secret, pour installer les ouvrages des excellents ouvriers d'art qu'elle avait conviés. Les visiteurs qui surent découvrir sa salle en sortirent charmés, mais ils furent peu nombreux et le grand public demeura peu touché de cette manifestation trop discrète, hélas !

C'est pour remédier à ces graves inconvénients que M. Dervillé, sitôt nommé Commissaire général à Turin, se préoccupa de faire leur part, et de la faire large, aux décorateurs français de tendances modernes. Certes, l'orgueilleux exclusivisme des autorités allemandes n'eût pas été de mise en France ; les traditions du XVIII^e siècle sont encore trop vivaces parmi nous, notre industrie vit trop complètement sur ce passé magnifique pour qu'on puisse songer à en faire table rase, et des intérêts considérables devaient être respectés ; l'art traditionnel ne pouvait pas ne pas jouir, dans le palais officiel, de moindres égards qu'on ne lui en témoigne dans le pays. Mais il fallait

montrer en même temps aux étrangers que nous ne nous confinons pas dans le culte des anciens styles, que l'esprit d'invention vit toujours chez nous, aussi éveillé qu'autrefois, et que nos artistes modernes, loin d'abdiquer, entretiennent en eux la même flamme que leurs illustres devanciers ; il fallait montrer que nous n'avions pas passé le flambeau de vie à nos voisins. L'Union Centrale des Arts décoratifs, dont on n'avait pas oublié le rôle en 1900, reçut cette mission ; c'est pour la lui faciliter que les pouvoirs publics, que le Comité français et que les amateurs consentirent de lourds sacrifices. Voyons comment elle s'y prit pour la remplir et si elle a répondu aux vœux des promoteurs de son exposition et aux espérances qu'ils avaient fondées sur elle.

III

LE PAVILLON ET LES ŒUVRES EXPOSÉES

L'Union Centrale ne pouvait songer à présenter un tableau complet du mouvement d'art décoratif moderne en France et ce n'est pas à quoi elle prétendit : un raccourci lui parut assez propre à en donner une idée, pourvu qu'il fût ingénieusement combiné : elle s'employa à cette tâche avec l'ardeur d'une ferme conviction et le discernement d'une longue expérience, secondée avec un parfait dévouement par tous ceux qu'elle invita à collaborer à son entreprise.

Le point capital était, à ses yeux, de faire œuvre vivante. Les expositions comme les musées, sont trop souvent les "prisons de l'art" ou ses tombeaux; or le paradoxe eût semblé un peu fort d'y enfermer des ouvrages dont la prétention la plus justifiée est précisément de rompre avec les formules mortes et de ramener la vie dans l'art décoratif de notre temps. Renonçant donc à l'usage courant en France du groupement des objets dans de froides et impersonnelles galeries, l'Union Centrale imagina de constituer une manière de *Cabinet d'amateur*. Il ne s'agissait point assurément de montrer au public un appartement véritable avec les traces partout présentes de ses habitants, le livre ouvert laissé sur une table, les gants ou le chapeau oubliés sur un fauteuil ; mais de même qu'au Musée des Arts décoratifs le moyen a été trouvé de donner une atmosphère et l'apparence de l'intimité à des salles où pourtant l'ordre logique nécessaire a été conservé, de même au pavillon de Turin un juste milieu fut maintenu entre les trompe-l'œil du "vérisme" et la morne froideur des alignements de vitrines inexpressives. A vrai dire, le parti pris imaginé par M. Plumet pour sa construction devait faciliter extrêmement la tâche des organisateurs.

Le pavillon dont il eut l'idée (fig. 1, p.20) était divisé en deux étages, un rez-de-chaussée et une galerie circulaire intérieure, surmontés d'un grand plafond vitré ; il présentait une forme octogonale, avec, sur quatre côtés, des absidioles, dont deux renfermaient les escaliers, et des fenêtres percées dans les absidioles ainsi qu'à la base du plafond fournissaient une lumière abondante et très diverse. C'est au rez-de-chaussée, ouvert sur les jardins et d'où la vue s'étendait à la fois sur les collines de la rive du Pô et la roseraie de la Ville de Paris, que M. Plumet installa le Cabinet de l'amateur ; dans les absidioles et sous la galerie, il ménagea divers réduits, l'un où s'alignait

sa bibliothèque et où il travaillait à son vaste bureau, l'autre où il se reposait, un troisième où la collation serait préparée, un dernier enfin qui servait de salle de musique, chacune de ces pièces se trouvant isolée et en même temps faisant partie d'un ensemble parfaitement un. Des sculptures occu-



Fig. 1. — Pavillon des Arts Décoratifs; Ch. Plumet, architecte,
(Vue extérieure)

paient le centre du pavillon ; c'étaient les œuvres parmi lesquelles l'amateur aimait à vivre et, sur les galeries, des vitrines avaient été disposées, garnies d'objets d'art qu'il avait pris plaisir à réunir. Quelques tableaux égayaient les murs. L'architecte avait pris soin que le décor composé pour cet intérieur de choix répondît pleinement à ce que pouvait souhaiter un homme de goût, ami des belles choses et soucieux à la fois d'élégance discrète et de nouveauté (fig. 2, p. 21)

A l'extérieur, c'était une parfaite simplicité : les grandes lignes de la construction se lisaient aisément ; de vastes pleins avaient été ménagés pour le repos de l'œil, les contours accentués seulement par des bandeaux, tantôt en relief et tantôt peints au pochoir et représentant des roses : leurs tons atté-



Fig. 2. — Pavillon des Arts Décoratifs; Ch. Plumet, architecte
(Vue intérieure)

nués se détachaient doucement sur le fond clair de l'ensemble, et des vases, pleins de roses, eux aussi, chargeaient les angles au sommet, égayant la ligne de faite et se confondant presque avec les frondaisons des grands arbres voisins. Au-dessus des deux portes, des cartouches de mosaïques aux couleurs vives portant l'inscription sur fond d'or : *Pavillon français des Arts décoratifs*. Rien de violent, rien de tapageur, une discrétion de bon ton qui laissait prévoir les harmonies sobres de l'intérieur. Là, comme au dehors, nul artifice pour

dissimuler la construction ; tous les membres en étaient accusés nettement et c'est cette sincérité qui faisait le charme de l'ensemble. Huit solides piliers soutenaient la galerie à balustrade de bois naturel qui faisait le tour du pavillon, et ils portaient eux-mêmes de gacieuses colonnes sur lesquelles s'appuyait le plafond ; nulle autre saillie, rien que les lignes tranquilles des triples fenêtres sous le toit et l'enfoncement des absidioles, avec des panneaux larges et hauts pour appuyer les vitrines et faire un fond aux tableaux et aux statues. Même sobriété de couleur que de lignes, comme il convenait, pour laisser toute leur valeur aux œuvres exposées ; une seule note vive, à l'entour des fenêtres supérieures, le jeu joyeux de vignes peintes au pochoir sur le mur, rougies par l'automne et chargée de grappes ; partout ailleurs, le beige uni des toiles de fond, le brun des boiseries et le gris argenté des vitraux monochromes où le plomb dessinait de grandes tulipes au port noble et somptueux. Les intentions de l'architecte avaient été rendues avec talent par les artistes et les industriels auxquels il avait confié l'exécution de ses plans, MM. Binet, sculpteur, Rudnicky, peintre-décorateur, Labouret, mosaïste, Trézel, verrier et Moriquand, de la maison Lecœur, entrepreneur. Grâce à eux, le pavillon formait un cadre de bon ton où les œuvres exposées devaient être mises en pleine valeur.

Nous allons passer ces œuvres en revue, en examinant successivement le mobilier, les objets d'art, les tableaux et statues et les objets d'usage personnel et de parure.

Le mobilier.

Le Cabinet d'amateur que constituait le pavillon était formé, avons-nous dit, de parties diverses, sortes de réduits ménagés pour les occupations ou les délassements des diverses heures du jour. L'installation de chacun de ces réduits avait été confiés à un artiste, libre de l'aménager à sa guise, suivant son goût personnel, soit qu'il lui plût de former un ensemble avec des tentures de son choix, soit qu'il se bornât à accorder avec la tenture générale du pavillon les meubles dessinés par lui, l'architecte, maître de l'œuvre, demeurant d'ailleurs juge de tous les projets et de leur réalisation.

On sait que l'art du meuble moderne comporte présentement en France deux écoles. Certains artistes estiment que le renouvellement peut venir seulement du progrès de la construction ; les modèles "genre XVIII^e siècle" que fabrique l'industrie se sont peu à peu aveuils au point d'avoir perdu trop souvent toute élégance et toute vertu, et d'autre part beaucoup de meubles qui ont été conçus par des novateurs au premier moment de leur libération manquaient extraordinairement de logique et de confort ; ce sont ces qualités que l'on prétend rendre au mobilier moderne et seuls un soin minutieux ap-

porté au dessin, la recherche de l'équilibre des parties et de la justesse des formes permettront de les retrouver. D'autres au contraire se soucient moins des problèmes techniques, ils voient plutôt le meuble dans son milieu qu'isolé ; ils ne lui demandent que de présenter une ligne suffisamment agréable et de faire une jolie tache dans l'ensemble de couleurs qu'ils ont imaginé ; ce sont des coloristes opposés aux constructeurs. L'Union Centrale n'avait pas à prendre parti entre les deux écoles à l'occasion de l'Exposition de Turin ; il lui était même loisible de se souvenir qu'elles avaient exercé ces dernières années une heureuse influence l'une sur l'autre et que si l'on avait pu reprocher jadis quelque sécheresse aux meubles des constructeurs et quelque tristesse aux intérieurs qu'ils aménageaient, ils avaient su s'approprier en partie la fraîcheur de couleurs et le pittoresque de leurs rivaux ; c'est donc à des représentants de l'une et l'autre tendance que la société s'adressa, regrettant que l'exiguité de ses locaux ne lui donnât pas l'occasion de mettre en valeur un plus grand nombre de nos modernes "ensembliers".

Le cabinet même de l'amateur avait été confié à M. Jallot ; il était placé dans l'absidiole à gauche de la porte d'entrée face au Pô. Sur le devant un grand bureau à écrire, en face une vaste armoire-bibliothèque, avec des chaises et des fauteuils disposés le long des parois. M. Jallot se range parmi les constructeurs ; il ne sacrifie point aux vaines grâces et son style sévère est tout à fait celui qu'on demande à une chambre de travail. C'est le chêne clair qu'il emploie, avec la loupe d'orme, comptant surtout pour faire valoir ses meubles sur leur assiette et sur la logique de leurs formes ; il ne dédaigne point la sculpture d'ailleurs, mais ne la veut point en forts reliefs et l'aime plutôt méplate ou strictement stylisée. La bibliothèque qu'il avait exposée (fig. 3, p. 24) est un de ses meubles les plus caractéristiques, rectangulaire, le corps central vitré, les deux ailes fermées de hautes portes, le tout supporté sur une base solide et couronné d'une ample corniche ; pour tout ornement, quelques fleurs posées au sommet des montants et sur la corniche, un bouquet sur chaque porte, de style quasi géométrique, tant les plantes sont réduites à leurs lignes essentielles. Nulle froideur pourtant, nulle rigidité. Quand le morceau parut au Salon des Artistes décorateurs, le sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts en fit l'acquisition, ainsi que de plusieurs autres meubles du même auteur, et sans doute un tel ensemble ne sera pas déplacé dans le musée où vraisemblablement on le déposera ; il y donnera une bonne idée, comme au pavillon de Turin, d'un des aspects de notre art du mobilier ; mais il conviendrait mieux encore, tant il est approprié à sa destination, au bureau de quelque directeur dans un ministère ou une administration et remplacerait avantageusement le bric-à-brac disparate fourni par le Garde-meubles.

C'est M. Eugène Gaillard qui avait exécuté le salon de repos de l'amateur, tout à côté de son cabinet de travail : une table, un canapé, des fauteuils et une bibliothèque ou vitrine basse, avec une selle où poser une statuette. M. Gaillard est le plus intransigeant de nos constructeurs ; il ne pardonne

aucune faute contre le droit sens, et non moins sévère pour lui-même que pour les autres, il s'est fait un style uniquement logique et dépouillé de tous vains ornements. Seulement cette terrible logique sait n'être point rébarbative et les meubles de M. Gaillard tirent de la justesse de leurs proportions une élégance, voire une grâce qui leur est propre ; nul artiste en France, assurément, ne sait mieux que lui accuser sa construction au moyen de grandes lignes simples que l'œil suit et dont il saisit aisément le rôle dans l'ensemble ; mais aussi nul

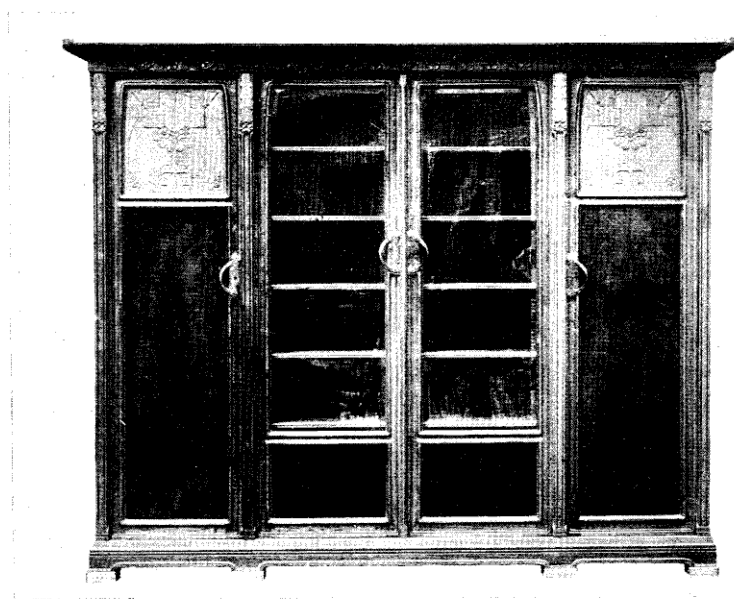


Fig. 3. — Jallot, bibliothèque.

n'en habille la sobriété de profils plus raffinés ; et quand il se permet un ornement, une de ces longues et délicates feuilles d'eau, par exemple, qu'il affectionne, elles semblent comme le naturel prolongement et la floraison de la moulure, tant il en a exactement calculé la place et le relief. Le canapé, qui appartient au Musée des Arts décoratifs (fig. 4, p. 25), peut passer pour l'un des plus heureusement conçus parmi les meubles français de ces dernières années. Naturellement c'est avec des bois de choix que travaille M. Gaillard — ici du poirier et du frêne — et aussi avec des ouvriers de choix, et s'il ne s'inquiète pas de faire le tapissier (il s'était contenté à Turin du fond de canevas beige qui garnissait tout le pavillon), il prétend que les étoffes qui recouvrent ses sièges y soient parfaitement appropriées, allant jusqu'à les dessiner lui-même ou les faisant dessiner sous sa direction ; MM. Cornille frères les exécutent d'ordinaire. Il nous semble que si une rénovation du

meuble doit se produire, et nous n'en saurions douter, c'est du travail d'artistes comme celui-là qu'elle sortira, et même à considérer l'ensemble qu'il avait envoyé à Turin, on peut la tenir pour accomplie ; rénovation évidente, puisque toutes ces formes sont nouvelles et personnelles, et pourtant dans la pure tradition française ; nos grands ébénistes du temps passé se plairaient à de tels meubles. Il convient de noter que M. Gaillard a appartenu à ses débuts à la remarquable phalange qu'avait réunie Bing à *l'Art nouveau* ; la plupart des artistes qui la composaient se sont laissés oublier en France, Van de Velde passé en Allemagne et Colonna en

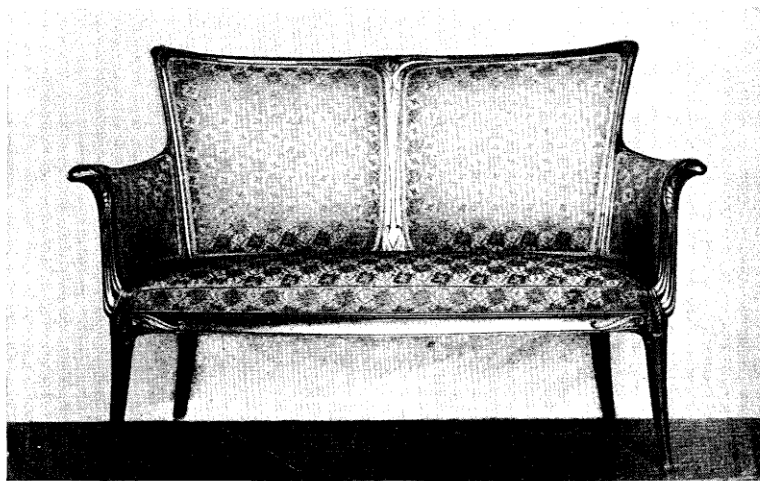


Fig. 4. — Eugène Gaillard, canapé

Amérique, de Feure s'abstenant, et l'œuvre même de Bing a disparu ; mais son influence n'est pas morte avec elle et c'est un honneur pour cette noble tentative qu'il faille la rappeler à propos des productions les plus accomplies de l'ébénisterie contemporaine.

Avec MM. Sue et Huillard, qui occupaient le fond du pavillon, entre les escaliers, nous passons au camp des coloristes, et les amateurs qui connaissent les jolis tableaux clairs de M. Sue n'en sauraient être surpris. La salle qu'ils avaient aménagée, où l'amateur faisait la collation, avait reçu un fond bleu paon, sur lequel le grand buffet, resserré entre les rideaux à ramages violets, détachait sa masse opulente et ses harmonies révélaient l'œil expert d'un peintre. Ce n'est pourtant pas par elles seules que valait ce coin de pavillon ; MM. Sue et Huillard ne sont point de ces coloristes auxquels l'architecture d'un meuble importe peu et qui se contentent d'une couche de ripolin joliment teinté passé sur du bois blanc assemblé vaille que vaille ; si l'un d'eux est

peintre, l'autre est architecte et leur buffet (fig. 5, p. 26) comme leur table, marquait un réel souci de la construction. Peut-être l'ampleur massive de ces meubles eût-elle déconcerté quelque peu, surtout dans le local exigü où ils avaient pris place, mais les taches de couleur de la vaisselle de faïence dressée sur les tablettes semblaient les alléger, et de même les relevaient les bouquets de marqueterie jetés sur les panneaux. L'association des deux artistes avait réussi à combiner ces deux qualités diverses du constructeur et du coloriste si rarement unies en un seul.



Fig. 5. — Sue et Huillard, buffet de salle à manger.

On peut dire que M. Paul Follot, à qui était échu le salon de musique, dans l'absidiole opposée à celle de M. Jallot, tend, lui aussi, à cette heureuse union. C'est un ensemble parfaitement un qu'il avait conçu et les soies des murs, tissées par MM. Chatel et Tassinari, mais dessinées par lui, s'accordaient délicatement avec les meubles et les faisaient valoir. Ces meubles, (fig. 6, p. 27) un grand piano à queue, un guéridon, des chaises, une petite armoire à musique, étaient en bois de citronnier, de forme robuste, soigneusement exécutés, et témoignaient d'un évident souci de la raison ; mais cette raison, l'artiste s'était plu à l'orner ; il avait tracé en incrustations de nacre et d'ébène de fins réseaux sur le bois clair, il n'avait pas ménagé les bronzes dorés qui devenaient, comme jadis, un élément décoratif, et un air d'élégance et de richesse régnait dans ce coin du pavillon. Seul en effet entre

tous ses confrères, ou presque seul, M. Follot s'est avisé de reprendre la grande tradition française des meubles de luxe ; tandis que les autres s'en tiennent au cabinet de travail ou à la salle à manger, — et plusieurs y excellent — lui s'est attaqué au salon ; il a imaginé une pièce où des femmes du monde en toilette pourraient venir s'asseoir sans disparate, où elles se retrouveraient chez elles et ce n'était certes pas un effort médiocre. L'effet général de la salle de musique était fort réussi et pour encourager M. Follot dans sa tentative.



Fig. 6. — Paul Follot, chaise et guéridon.

Une impitoyable logique eût exigé sans doute qu'ayant aménagé les quatre réduits appropriés aux divers moments de la journée de l'amateur et à ses occupations variées, on s'en tint là et qu'aucun autre meuble n'entrât dans ce cabinet idéal. Mais borner à quatre le chiffre des ébénistes représentés eût été trop injuste et il convenait d'introduire dans le pavillon, en dépit du parti pris adopté, des meubles d'autres artistes, dont plusieurs ne tiennent pas une moindre place parmi les novateurs ; ces meubles ont donc été disséminés, en des places d'ailleurs fort honorables, tant au rez-de-chaussée que sur la galerie. C'est naturellement à des constructeurs qu'on s'adressa plutôt,

les autres ayant besoin d'une présentation d'ensemble. M. Guimard, qui est un vétéran de l'art décoratif et dont le nom a été maintes fois prononcé au temps des luttes héroïques, était représenté par une table à thé où sa verve d'antan s'était faite familière et assagie ; M. Th. Lambert, l'organisateur du Salon d'Art décoratif français à l'Exposition de Bruxelles en 1910, montrait une commode en acajou et cuivre tout à fait caractéristique de sa manière et où s'accordaient les recherches personnelles avec les ressouvenirs de nos grandes traditions ; de M. Maurice Dufrêne, dont on connaît à Paris des intérieurs si délicats, c'était une armoire à argenterie en acajou et bois de violette qu'on regrettait de n'avoir pu présenter dans l'ensemble somptueux auquel elle appartient ; M. Nowak avait montré son goût pour les bois précieux en exposant

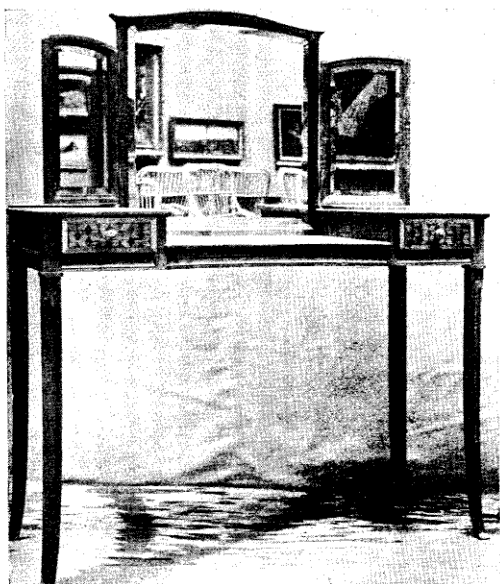


Fig. 7. — Tony Selmersheim, coiffeuse.

un guéridon et deux sièges en bois de Badi de la Société française d'importation de la Côte d'Ivoire ; M. Tony Selmersheim, à qui l'Union Centrale avait commandé une partie des vitrines et les selles nécessaires au pavillon, figurait avec une table-coiffeuse d'un art raffiné (fig. 7, p. 28) et M. Pierre Selmersheim avec une grande table-bureau, partie d'un bel ensemble qu'on aurait voulu faire admirer tout entier ; de M. Croixmarie on voyait une selle bien établie. Certains noms manquaient malheureusement, les artistes invités ne s'étant pas trouvés en mesure de se faire représenter à Turin comme ils l'eussent souhaité ; telle qu'elle était pourtant, l'Exposition offrait un tableau suffisamment exact, bien que

sommaire, des efforts de cette élite qui travaille en France à rénover l'art du meuble, et les étrangers pouvaient en prendre une juste idée dans ce cabinet d'amateur.

Pour le compléter, on avait demandé à quelques architectes et décorateurs des photographies d'intérieurs qu'ils avaient exécutés. Les architectes qui sortent des sentiers battus sont rares encore, mais il s'en trouve, et d'excellents, et l'on n'en pouvait douter après avoir vu le hall d'une villa au bord de la mer, de M. Bonnier, l'architecte en chef de la Ville de Paris, dont l'avènement à cette haute situation suscite tant de légitimes espérances ; la salle à manger de M. Plumet, l'architecte du pavillon, qui montrait en même temps, dans un

des cadres confiés à l'Union Centrale par la Société de l'Art à l'École, le préau si logique, si gai et si approprié à sa destination d'une école de la Ville de Paris; un coin de salon de M. Genuys qui, comme sous-directeur de l'École des Arts décoratifs, exerce une heureuse influence sur l'éducation du goût de nos futurs artisans; la galerie d'un hôtel parisien par M. Bouwens van der Boijen, et le hall d'un grand hôtel de voyageurs décoré par M. Karbowsky, deux artistes de talent qui ont su vaincre les résistances d'une clientèle mondaine et l'amener à l'intelligence et au goût d'un art plus moderne. Notons encore des photographies d'intérieurs de M. Rapin, un de ceux dont nous regrettons l'involontaire abstention, de MM. Selmersheim, Lambert et Dufrêne, qui montraient par l'image, mieux encore que par leurs trop modestes envois, de quoi ils étaient capables.

Les objets d'usage et de luxe.

L'intérieur d'un homme de goût ne comporte pas seulement des meubles et le cabinet de notre amateur eût paru bien froid si l'on n'avait pris soin d'y placer les divers objets qui le complétaient nécessairement, ceux que dans la vie nous prétendons avoir à chaque instant sous la main. Les fenêtres avaient besoin de vitrages; M. Mezzara les fournit, d'un dessin large et sobre; au salon de M. Gaillard qu'il fallait encadrer et séparer d'un escalier, Mme Ory-Robin prêta un de ces paravents où la ficelle se transforme sous sa main en une riche matière et trace sur les feuilles de toile un décor somptueux; le tapis en laine du Berry de Mme Maillaud, tissé de figures d'un style si véritablement populaire, trouva sa place, ainsi que les coussins brodés par Mme Roblin, dans le bureau de M. Jallot, tandis que l'écritoire en faïence de M. Bourgeot occupait la table de travail, à côté de la lampe en cuivre de M. Bigaux (fig. 9, p. 31), et non loin de celle ornée d'un abat-jour de dentelles de M. Mezzara (fig. 10, p. 31), au socle de laquelle l'ingénieux sculpteur qu'est M. Marque a fait tourner une ronde d'enfants. Si quelqu'un des réduits ménagés dans le cabinet avait eu une porte, on y aurait pu mettre soit la belle serrure de Charpentier, avec les exquises figures d'enfant qu'il y avait modelées, soit celle de M. Bourgouin, dont le bouton est décoré de branches de pins enlacées, avec la plaque de propriété en cuivre ajouré de M. Scheidecker; M. Plumet n'avait pas installé de cheminée dans le pavillon fait pour durer un été, mais on le regrettait, à voir sans emploi le devant de feu de M. Robert, cette noble œuvre de ferronnerie, et les chenets de M. Schenk, deux chats de fonte faisant le gros dos, aussi amusants que justes dans leur stylisation décorative; il y aurait eu plaisir enfin à trouver construit l'escalier dont M. Le Bourgeois, en même temps qu'il exposait de curieux panneaux ornés de lapins en bas-relief (fig. 11, p. 32), donnait le départ de rampe, une tête d'enfant en

bois d'un modelé si moelleux et si bien appropriée pourtant à sa destination. Devant de feu, départ de rampe et serrures n'occupaient pas leur véritable place ; il faut les compter pourtant parmi les objets d'usage, acces-

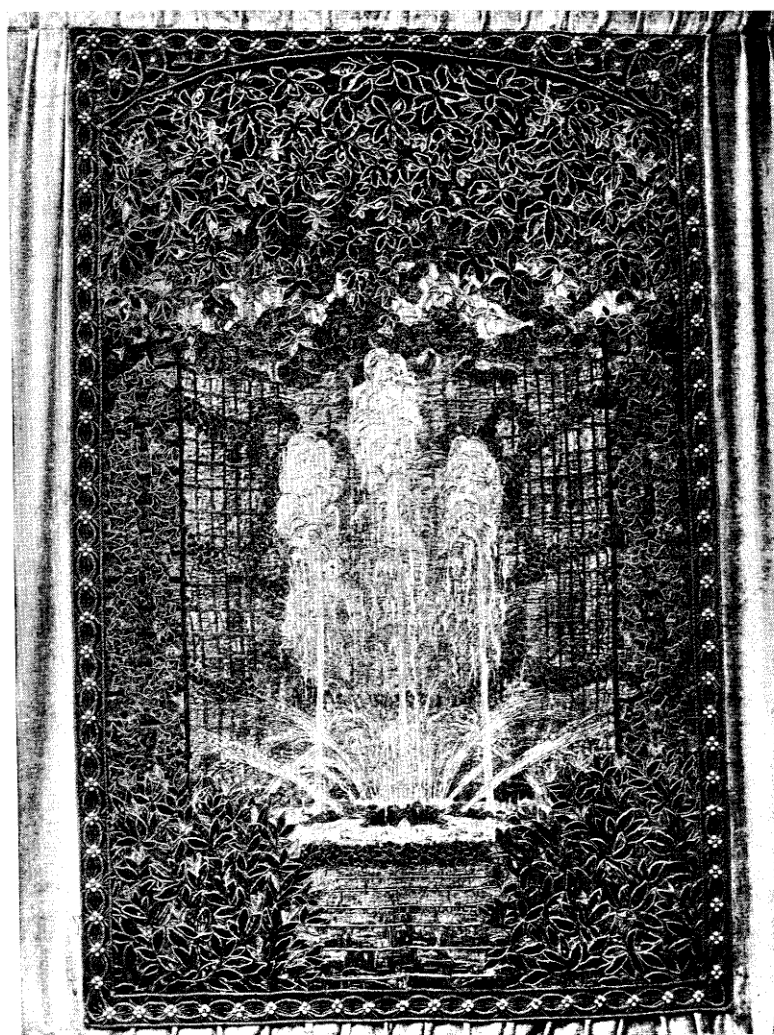


Fig. 8. — Mme Ory Robin, panneau brodé.

soires du mobilier qui contribuaient à donner leur physionomie aux divers ensembles ; ils s'y accommodaient fort bien et l'on avait plaisir à retrouver dans la plupart de ces morceaux les mêmes qualités de logique et de goût que nous notions dans le mobilier.

Beaucoup d'autres ouvrages exposés pouvaient être considérés comme devant servir à la décoration des intérieurs, tels les vases à fleurs que les céramistes modèlent en si grand nombre ; plusieurs étaient posés sur des meubles,



Fig. 9. — L. Bigaux, lampe.

et, ornés de bouquets, contribuaient grandement à l'harmonie générale ; des plats aussi, en faïence ou en cuivre, pendaient aux murs ou garnissaient les tablettes du buffet de salle à manger. Nous aurions dû peut-être les examiner en même temps que les objets d'usage courant ; mais ce sont en vérité des pièces de luxe pour la plupart, et c'est comme tels que nous les étudierons plutôt, en même temps que tant d'autres, boîtes, coupes, flacons, où l'on ne saurait guère voir que des morceaux faits pour le plaisir des yeux, menus chefs-d'œuvre que réunit un amateur désireux de s'entourer des plus belles choses que l'art contemporain offre à son attention. C'est pour en enfermer la riche collection que, sur la galerie du premier étage, des vitrines avaient été montées ; aurait-il convenu de grouper tout cela dans un ordre logique ?

Peut-être, s'il se fût agi d'un musée ; non sans doute dans un cabinet d'amateur ; aussi l'ordre esthétique avait-il seul été suivi et chaque vitrine installée pour mettre le mieux en valeur les objets qu'on y rangeait. Apparemment ce parti était le bon, car, aménagées de la sorte, les vitrines plurent extrêmement et le public admira de grand cœur tant de beaux ouvrages qui y paraissaient dans tout leur éclat. Plus de méthode est nécessaire dans un rapport, aussi, sans nous en tenir à l'heureuse fantaisie de Turin, adopterons-nous un ordre rationnel ; c'est par matière que nous grouperons les objets et les examinerons.

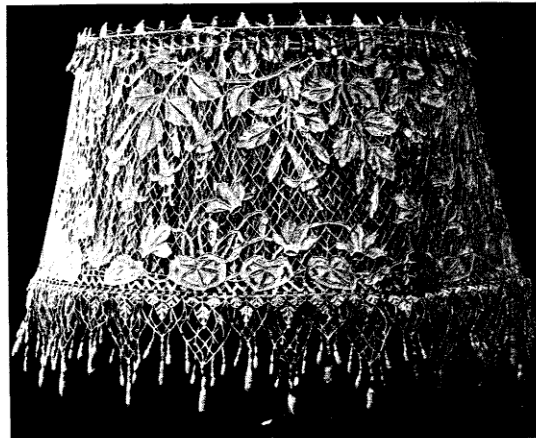


Fig. 10. — Mezzara, abat-jour.

La céramique. — Les céramistes avaient été des premiers à chercher un renouvellement de leur art ; nous rappelions que dès 1867, la maison Rousseau éditait le service de table de Bracquemond et que peu après une véri-

table école se fondait avec Bouvier, Deck, Mme Adolphe Moreau et Cazin ; leurs successeurs n'en ont pas laissé périliter le renom, nos vitrines en témoi-

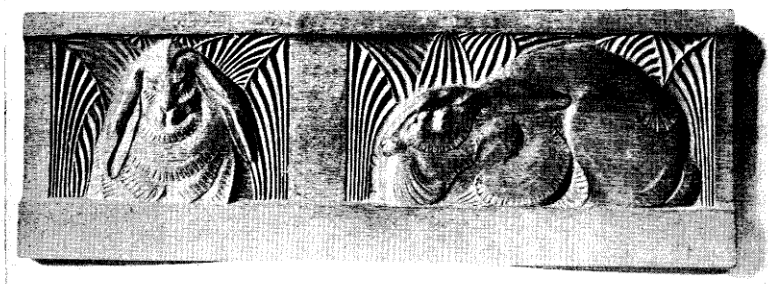


Fig. 11. — Le Bourgeois, panneau de bois.

gnaient assez haut. En vérité, les céramistes de la seconde génération n'emboîterent point le pas à leurs devanciers, et tandis que ceux-ci, séduits surtout



Fig. 12. — Delaherche, bol en porcelaine.

par le décor, s'attachaient à faire passer dans leur art celui des Japonais, des Persans ou du XV^e siècle italien, eux s'attaquaient hardiment aux problèmes de la matière. C'est à l'école des porcelaines chinoises monochromes que se mit Chaplet, et Delaherche, ainsi que Carriès, à celle des grès japonais et coréens ; et certes ils se gardèrent de les copier, mais ces pièces incomparables leur apprirent les secrets d'une technique ignorée en Europe et pendant vingt ans toute notre céramique française, dédaignant le décor, ne se plût qu'aux belles matières et aux tonalités assourdies des émaux profonds et somptueux ; l'Europe l'admira en 1889 ; elle en fut séduite encore en 1911 et put reconnaître les progrès d'un art devenu merveilleusement raffiné.

Chaplet est mort, mais il convenait de ne pas l'oublier, et toute une série

Pour M. Delaherche, plusieurs de ses grandes pièces de grès avaient été dispersées sur les meubles, remplies de fleurs sans cesse renouvelées ; c'était un hommage rendu à leur grand caractère décoratif ; mais les vitrines en avaient accueilli aussi et l'on y pouvait goûter à l'aise la maîtrise de ses formes si soigneusement étudiées et de ses beaux émaux ; quelques petits bols attiraient encore le regard, pièces rares où l'auteur s'essaye depuis quelques années à la porcelaine, s'efforçant de renouveler et d'améliorer sans cesse cet art qu'on aurait pu croire porté à sa perfection (fig. 12, p. 34). Auprès d'eux,



Fig. 13 — Decœur, vase en grès ; Lenoble, vase en grès.

M. Decœur (fig. 13, p. 35) montrait, lui aussi, des vases de grès où des formes infiniment variées et élégantes revêtaient des tons clairs et joyeux, rares avant lui dans la céramique française ; si M. Moreau-Nélaton (fig. 14, p. 36) se maintenait comme M. Lenoble (fig. 13, p. 35) dans une note plus discrète, extrêmement savoureuse pourtant, M. et Mme Massoul faisaient éclater les plus riches fanfares de leurs bleus à l'égyptienne, et il faut noter M. Bark, M. Gandais, M. Lachenal, M. Bourgeot, ami d'une céramique de type presque populaire : c'est à lui qu'on devait certaines pièces d'usage courant, comme cet encrier que nous avons déjà cité, et qui tranchaient sur la quantité des vases, des jattes et des bols de ses rivaux.

Toutes ces pièces étaient monochromes. Ce n'est pas nous assurément qui en critiquerons les auteurs, passionnément épris des arts du feu, et qui leur reprocherons de s'en trop remettre aux hasards de la cuisson ; ce reproche leur a pourtant été adressé naguère par de bons juges ; aussi peut-on distinguer chez certains céramistes une tendance à revenir au décor. M. Dammouse a été l'un des premiers, il y a longtemps, à s'y plaire ; M. Decœur s'y applique en des essais déjà très heureux et M. Lenoble de même, comme aussi M. Michel Cazin et M. Simmen. Ce n'est point pourtant aux recherches d'un Deck qu'ils se rattachent et à ses éclatantes illustrations ; ils sont trop saturés de ce



Fig. 14. — Moreau-Nélaton, vase en grès.

Japon, de cette Corée si sobres et si graves : aussi est-ce à des tons sur tons qu'ils se plaisent surtout, à de fins médaillons colorés se détachant sur un fond gris ; on doit aussi signaler l'influence évidente sur certains, M. Lenoble surtout, de l'antique, et le souvenir de la céramique grecque, soigneusement étudiée et non copiée, pourrait certes se manifester heureusement dans l'inspiration de notre école française. D'autres toutefois sont allés beaucoup plus avant : on voyait à Turin des assiettes de porcelaine de M. Laugier où revivent les plantes et les bêtes du fond de la mer, non stylisées et avec leurs couleurs vives, comme jadis les fleurs et les

animaux sur le service de M. Bracquemond ; mais c'est surtout M. Méthey (fig. 15, p. 37) qui a pris la tête de ce mouvement. Chez lui, les ors, les rouges, les bleus, les verts chantent dans toute leur ardeur ; il n'hésite ni devant les grands rinceaux à l'italienne, ni devant les animaux stylisés à l'orientale ; s'il semble parfois assagir son décor, c'est pour le réveiller par des noirs et des jaunes puissants. Une telle réaction était attendue sans doute, puisque M. Méthey a aujourd'hui la vogue, que les couleurs violentes ravissent artistes et gens du monde et qu'aux expositions ses ouvrages sont retenus aussitôt que montrés ; nous souhaitons seulement que son succès ne pousse un aussi bel ouvrier à une production hâtive, qu'il ne s'abandonne pas trop aux improvisations de sa fantaisie et qu'il soigne son « métier ». Il fera école sans doute et déjà les curieuses statuettes en terre cuite polychrome de M. Alaphilippe montrent-elles aussi un goût des tons éclatants. L'on doit tenir pour heureux ce retour à des imaginations, à des féeries naguère un peu trop dédaignées peut-être ; mais il serait fâcheux que ce progrès marquât en même temps une décadence

technique et que l'admirable métier de nos grands céramistes de la génération précédente vint à se perdre entre les mains moins soigneuses exclusivement préoccupées du plaisir des yeux.

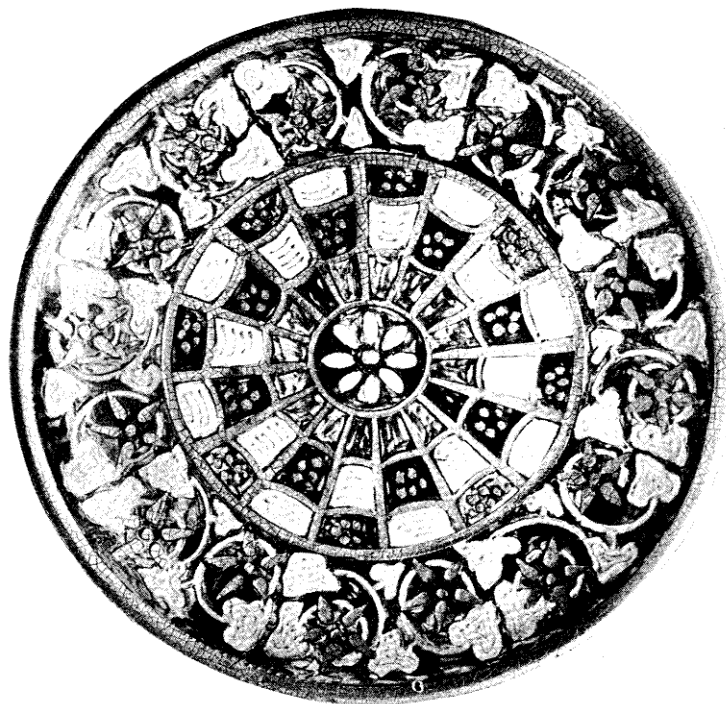


Fig. 15. — Méthey, plat en faïence.

La verrerie. — Nos verriers sont égaux à nos céramistes. Depuis les temps lointains de Rousseau et de ce Brocard qui avait retrouvé, il y a quarante ans, les secrets de métier des vieux maîtres de Syrie et de Venise, ils tiennent une place éminente parmi les décorateurs français et rien n'avait été négligé pour donner à Turin une haute idée de leurs talents. En vérité, le premier de tous, celui qui a rénové leur art, Émile Gallé, a disparu, mais une exposition d'art décoratif moderne eût été incomplète si son œuvre n'y avait été représentée et, de même que Chaplet, mort lui aussi, figurait au milieu des céramistes, des verres de Gallé, et non des moindres, le rappelaient et soutenaient sa gloire à côté des ouvrages de ses cadets.

C'étaient des pièces de la fin de sa vie que Mme veuve Gallé, sollicitée par l'Union Centrale, avait envoyées, et sans doute elle avait eu raison. Si les vases du milieu de sa carrière, ceux qui vers 1889 ont consacré sa gloire, peuvent paraître plus nets de galbe, de ton plus aimable et de décor plus

lisible, ils n'ont pas la puissance des derniers. C'est moins la régularité des formes qu'y a recherchée le maître que la beauté de la matière ; souvent, il semblerait que la pièce ait été arrêtée dans sa fusion avant d'arriver à l'état de perfection, pour que la qualité du verre apparaisse plus sensible, tantôt profond et sourd, tantôt clair et comme sonore, et le décor, au lieu de s'appliquer comme jadis au flanc du vase, fait corps avec lui ; on les sent indissociables. Et quelle maîtrise dans les procédés ! Il ne nous appartient pas d'insister sur ce point, mais la richesse de l'invention technique trappe l'amateur le moins averti. Pour indiquer des orchidées améthystes sur un fond verdâtre, ou blanc sur fond opale, Gallé avait trouvé des tons d'une douceur infinie, merveilleusement forts au contraire quand il jetait des feuilles de chêne et des glands bruns sur un fond mousse, et toujours juste dans son effet, jamais mièvre, jamais gonflé. A côté de ces chefs-d'œuvre, une coupe de M. Daum faisait honorable figure, et l'on pourrait citer aussi des morceaux de M. Grange, mais Émile Gallé était un artiste unique.

Un autre nom qui attirait l'attention était celui de M. Dammouse. Connue comme céramiste, et l'un des seuls de son temps à décorer des vases alors que tous ses rivaux ne s'accommodaient que du monochrome ou du flambé, M. Dammouse passa il y a dix ans à la verrerie et, sans renoncer tout à fait à la porcelaine, il imagina ces pâtes de verre qui devaient lui faire tant d'honneur. Chaque année, au Salon et aux expositions spéciales, sa vitrine attire par ses harmonies délicates et elles ne charmaient pas moins au pavillon de Turin. Ses premières pièces avaient consisté en de petites coupes d'un bleu ou d'un mauve uni, d'une matière extraordinairement raffinée, et de formes simples qui la faisaient valoir ; peu à peu, il apprit à décorer cette matière fragile ; sur la panse, des algues ou des guirlandes de fleurettes s'enroulèrent, plus claires ou plus sombres, et enfin aux tons sur tons succédèrent des accords plus variés (fig. 16, p. 39). M. Dammouse nous réserve sans doute encore des surprises, mais n'allât-il pas plus loin, il aurait enrichi l'art français d'exquises petites merveilles. M. Décorchemont, usant de la même matière, s'est appliqué à produire des vases de plus grande taille, avec de plus forts reliefs, et il y a réussi.

Quant à M. Lalique, ce protégé apparaissait au pavillon de Turin comme un verrier parfaitement expert en son art. Chacun sait que M. Lalique a renouvelé l'art du bijou ; il a fait des étoffes charmantes ; les Manufactures Nationales, au pavillon de la Ville de Paris, présentaient un salon de lui tout à fait curieux ; le verre enfin l'a tenté et il y a réussi, comme l'ingéniosité de sa fantaisie réussira tout ce qu'elle touchera. Il avait rempli de ses verres une vitrine entière, une des vitrines dessinées par M. Selmersheim, et ce fut une de celles devant laquelle s'arrêtèrent le plus volontiers les amateurs. En ses verreries, M. Lalique ne se préoccupe pas de la couleur ; alors que Gallé déployait aux siennes les féeries de la plus riche palette, lui se contente du mauve et du gris, et c'est à peine si en dehors d'un magnifique grand vase

rouge, on en pourrait citer quelques pièces colorées. C'est à la forme qu'il s'est attaché surtout et au décor. Pour ses formes, rien de plus varié et de plus personnel, vases à large panse, bouteilles à oreilles, carafes à côtes et à long goulot, il a tout essayé et c'est une incroyable richesse d'imagination ; quant au décor, renonçant pour l'ordinaire à la fleur chère à ses prédécesseurs, il semble préférer le visage et le corps humains qu'ils avaient quelque peu négligés ; sur la panse de certains vases, ce sont des mascarons à l'antique, rieurs et enguirlandés ; sur les flancs gaudronnés des longues bouteilles dansent des femmes nues curieusement gravées, et c'est, dans ces morceaux de choix, une magnifique somptuosité. Mais en même temps qu'il se plaisait à toute cette richesse, il ne dédaignait pas non plus d'exécuter des objets plus humbles et d'usage courant ; un parfumeur lui ayant demandé des flacons et des boîtes où il puisse vendre ses produits, M. Lalique les lui a dessinés et, dans ces petites choses, il a mis tout son art. Seul entre les verriers, il a consenti à travailler pour la foule, à faire autre chose que du bibelot ; c'est un acte de bon sens et de bon goût, dont il faut savoir beaucoup de gré à un homme tel que lui (fig. 17, p. 40).



Fig. 16. — Dammouse, vase en pâte de verre.

Le métal. — Les arts du métal sont autrement divers que la céramique et la verrerie, et il nous faudrait, en bonne logique, examiner l'un après l'autre l'argent, le cuivre ou le bronze ; mais tel n'est point notre propos et nous jugeons préférable de grouper ici les objets, non suivant la matière employée mais suivant leur destination, séparant ceux d'usage quotidien des objets de luxe. Nous avons déjà marqué précédemment cette distinction.

Parmi les objets d'usage courant, il semblerait que l'on dût trouver un grand nombre de pièces d'argenterie faisant partie de services de table. Et certes, il convient de signaler avec beaucoup d'éloges la belle chocolatière de M. Bonvallet, éditée par la maison Cardeilhac ; cette pièce date de plusieurs années, mais, grâce à la bonne entente de sa forme et de son décor, elle n'a point vieilli et demeure très caractéristique des tendances de l'argenterie française moderne ; seulement les artistes nous donnent trop peu d'occasions d'apprécier ces excellentes tendances. On les retrouvait dans une autre chocolatière à décor ombellifère de M. Lelièvre, dans une cafetière ornée de boules de neige de M. Charpeaux (orfèvrerie Gallia), dans un crémier semé de feuilles de platane de M. Godin et dans un service à café décoré de pommes de pin de MM. Godin et Béranger, édités par la maison Christofle ; dans toutes ces pièces la forme traditionnelle, la plus commode assurément puisqu'elle a été consacrée par l'expérience de plusieurs siècles, était relevée

plus ou moins ingénieusement par le décor végétal, et cet emploi de la plante à peine stylisée compte assurément parmi les plus heureuses traditions de notre XIX^e siècle ; mais c'était peu de ces quelques pièces pour représenter un art qui, durant tant de siècles, a si merveilleusement fleuri en France, l'art des Germain, des Auguste et des Odier. Si d'autres objets pratiques avaient tenu la place qu'on aurait voulu voir prendre à l'argenterie de table, il n'y aurait eu que demi-mal ; cependant, à part un jeu de broches

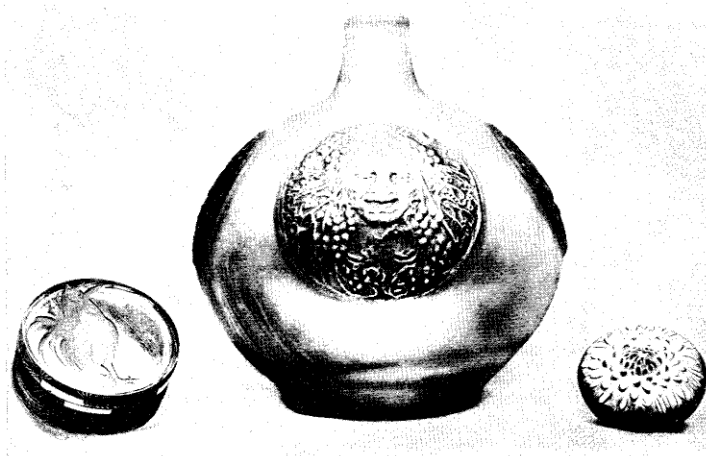


Fig. 17. — Lalique, verreries.

à dos d'argent de M. Lelièvre, une glace à main en argent et opales de M. Charles Stern, une pomme d'ombrelle de M. Bissé, une pomme de canne de M. Dufrêne, un coupe-papier de M. Brandt, une bonbonnière de M. Capon en acier et, si l'on veut, deux calices, fort beaux d'ailleurs, de MM. Becker et Lelièvre — une mention spéciale à ce dernier qui, lui, n'a point de mépris pour les réalités de ce monde, — rien ne saurait être cité d'autre que les artistes aient destiné à l'usage. Peut-être l'Union Centrale ne s'était-elle pas assez mise en quête, ou avaient-ils dédaigné d'envoyer à Turin des objets qui, à leur sens, leur feraient moins d'honneur ? Nous ne savons, mais en regard de cette indigence, les vitrines regorgeaient d'ouvrages de luxe, vases, coupes, plats qui ne peuvent servir qu'à l'ornement d'une somptueuse demeure et auxquels visiblement les artistes avaient travaillé d'un tout autre cœur.

Et en effet l'on ne pouvait se tenir d'admirer ces œuvres excellentes où revivent, mais animées d'un esprit nouveau, les plus précieuses qualités de l'art décoratif français. M. Brateau est un vétéran et on lui doit certes les plus beaux étains qui aient été faits de notre temps, cette série de gobelets notamment où s'enroulent si gracieusement le gui, le trèfle ou la feuille de fraisier ;

or le voici qui, arrivé à l'heure où d'autres se répéteraient, se prend à chercher autre chose ; non seulement il jette un coup d'œil du côté des verriers (il exposait ces dernières années une charmante bonbonnière en pâte de verre), mais dans son propre domaine, il se renouvelle ; les grands ancêtres du XVI^e siècle l'attirent, les Briot et les Enderlein, et, se souvenant d'eux, il montrait à Turin un gobelet orné d'une frise d'amours (fig. 18, p. 41) à qui ils eussent fait accueil. M. Husson, lui aussi, connaît bien les vieux maîtres ;



Fig. 18.—Brateau, gobelet d'étain.

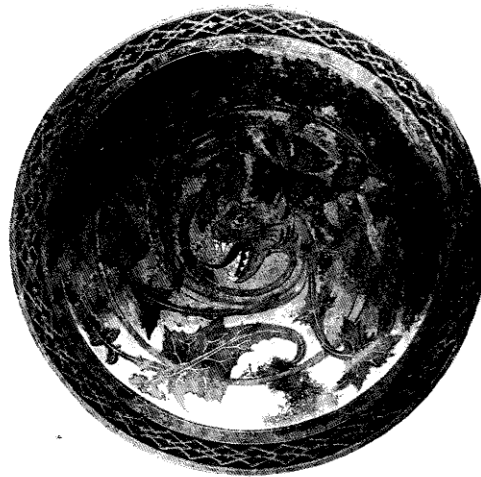


Fig. 19. — Husson, plats à émaux champlevés.

il en a étudié patiemment la technique et c'est sans doute ce qui donnait leur fini impeccable à ces plats de cuivre ornés d'émaux champlevés (fig. 19, p. 41), ou de bronze sombre sur le métal grumeleux desquels s'incrustent des gerbes d'argent de fleurs éclatantes : procédés de Limoges ou de Mossoul appliqués à un décor tout moderne. M. Bonvallet est quasi-universel ; attaché, on le sait, à la maison Cardeilhac, l'une de celles qui ont le plus courageusement lutté pour la rénovation de notre orfèvrerie, il y a dessiné d'innombrables modèles ; quand il travaille pour son compte, c'est au cuivre qu'il s'attaque, il le martelle et en tire les vases magnifiques qu'il exposait, aux formes amples, aux énergiques reliefs, au décor puissant ; l'un des plus nobles était assurément celui à décor d'algues qu'avait prêté à Turin le Musée des Arts décoratifs (fig. 20, p. 42)

Pour M. Monod-Herzen, il s'en tient à l'argent, mais, au courant de toutes les techniques et ayant sérieusement réfléchi sur son art, il a su se faire une manière tout à fait originale. Au contraire de la plupart des orfèvres qui ont emprunté au XVIII^e siècle le goût du décor profondément refouillé, il remonte plus haut, vers le moyen âge, ou regarde plus loin, vers le Japon,

et recherche dans cette matière précieuse les effets de simplicité ; dans le grand plat qu'il montrait, le métal était mat et sans éclat et les légers mouvements de l'argent juste assez sensibles pour accrocher la lumière ; les spécialistes admiraient le raffinement du métier et les amateurs celui du goût (fig. 21, p. 43).



Fig. 20. — Bonvallet, vase en cuivre.

Il serait injuste de ne pas citer un vase de bronze de Mme Cazin semé de fleurs dorées en fort relief, le plateau aux papillons de M. Barboteaux, le vase au cerf-volant de M. Arnoux (MM. Christofle, éditeurs), les curieux travaux de fer de M. Szabo. Quant à MM. Desbois, Guimard, Pierre Roche et Gallerey, ce ne sont pas des spécialistes du bronze et chacun d'eux suit sa voie,

parfois assez loin, semble-t-il, des travaux du ciseleur ; tous quatre pourtant ont pris plaisir à mettre eux aussi leur nom sur de menus objets et l'on doit s'en féliciter. M. Guimard, qui est architecte, avait envoyé un grand plat de cuivre où, sur les bords, des algues semblaient se mêler au jeu du flot, et un beau sentiment de l'équilibre tempérait la verve de la composition (fig. 22, p. 44). De M. Desbois, qui est sculpteur, on voyait une coupe sur les anses plates de laquelle des libellules semblaient prises dans le cuivre jaune. M. Pierre Roche s'est appliqué à tant d'ouvrages divers qu'on ne pouvait s'étonner de voir de lui un pichet aux formes larges et engageantes et M. Gallerey, un artiste qui n'a pas dédaigné d'ouvrir un atelier et de fabriquer au faubourg Saint-Antoine des meubles sobres et forts dont on voudrait que beaucoup d'intérieurs modestes fussent garnis, s'est rappelé qu'il a battu le cuivre jadis et avait chargé de le représenter un plat où nageaient des poissons à la fois pittoresques et vrais. Et pour finir, retenons M. Robert, déjà nommé, qui avait amusé ses rares loisirs à forger en fer une manière de chèvre schématique ; cet animal comique semblait contempler avec une bienveillante ironie les objets somptueux qui l'entouraient et dont il saisissait mal l'utilité.

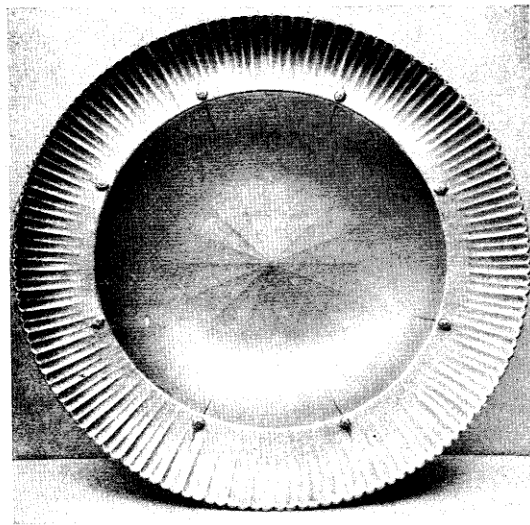


Fig. 21. — Monod-Herzen, plat d'argent.

Au métal se rattache évidemment l'émaillerie et l'on n'aurait eu garde de ne pas rappeler que si elle a jeté jadis en France un admirable éclat, elle n'y est point délaissée ; Limoges même, son centre d'autrefois, la voit pratiquer encore par quelques bons artistes. Le plus célèbre des émailleurs français de notre temps était M. Thesmar et, bien que vieux et fort malade — il est mort au cours de 1912, — il avait tenu à envoyer quelques morceaux à Turin ; c'étaient toujours de ces coupes translucides aux chaudes colorations et de ces applications d'émaux sur ivoire ou sur porcelaine, chefs-d'œuvre de technique universellement reconnus. Pour les émaux peints, l'un des précurseurs est M. Grandhomme qui continue la chatoyante série de ses tableaux reproduits ou composés sur plaques d'émail. Toutes les fabrications étaient représentées et il suffit de citer M. Tourrette, avec son vase aux mimosas en émail cloisonné or, M. Roussel avec sa bonbonnière en argent émaillé, M. Deraisme avec sa bonbonnière en agate, or et émaux, Mme Cazalis, MM. Jacquin, Jouhaud et

Sarlandie. Le talent de M. Feuillatre n'était pas mis en lumière aussi complètement qu'il le méritait par une petite bonbonnière, de goût d'ailleurs très délicat (fig. 23, p. 45), et il faut tirer hors de pair M. Hirtz dont un vase de cuivre rouge orné de perroquets d'émail devait passer pour une des pièces les plus robustes de cette série.

Des vases, toujours des vases, et des plats, et des coupes ! Heureux amateur, qui les aimait assez pour en remplir les vitrines de son cabinet ! Assurément marquerions-nous une préférence pour les objets d'usage courant et l'effort de l'artiste nous plaît davantage, obligé de soumettre à la fois son rêve

et sa matière aux nécessités de l'emploi quotidien ; mais, étant admis le bibelot précieux, ceux de porcelaine, de grès, de verre, de métal ou d'émail que l'on voyait au pavillon de Turin formaient un ensemble incomparable. Les ouvriers français y montraient une entente de la matière, une habileté d'exécution et un goût dans la composition que l'on ne pouvait contester et qui leur faisaient beaucoup d'honneur ; si la tradition des grands maîtres d'autrefois apparaissait renouvelée, l'esprit qui les avait animés demeurait toujours vivace et il se manifestait clairement que la belle flori-

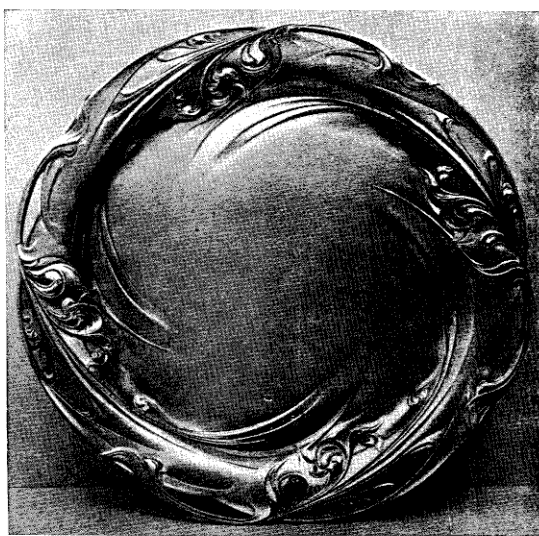


Fig. 22. — H. Guimard, plat de cuivre.

son des environs de 1889 portait ses fruits. En aucun pays, nous n'en saurions douter, on ne trouverait aujourd'hui une pléiade d'artistes aussi divers et un ensemble aussi harmonieux d'objets d'art précieux.

Le bois, la corne, le cuir, les tissus. — Et nous n'en avons pas fini la revue, car d'autres matières sollicitaient nos décorateurs et ils se sont plu à travailler le bois, la corne et le cuir avec autant d'art et de soin qu'ils avaient fait l'argent ou le bronze. Ce goût des matières sinon rares, du moins dédaignées longtemps, et le plaisir de tirer des ouvrages précieux de matériaux tenus d'ordinaire pour vulgaires sont très caractéristiques de la décoration moderne ; mais si l'on trouve aisément au Japon l'origine de ces recherches, ce n'est pas une raison pour s'en défier ; un peu de japonisme bien digéré a toujours stimulé nos artistes, l'art français ne lui est pas hostile et depuis le XVII^e siècle jusqu'au temps présent, on en signale d'heureux exemples.

— M. Becker et M. Hairon connaissent-ils Ritsuo ? Non sans doute, car chez

nos artistes le Japon est plutôt dans l'air qu'un objet d'études approfondies ; ils en laissent l'intime connaissance aux amateurs et n'en prennent que ce qui flotte ; mais quelque chose de la tradition de ce grand assembleur et transmutateur de matières a passé dans les ouvrages de ces deux excellents ouvriers ; il ne se serait pas détourné des boîtes à thé de l'un, en noyer ou en ébène décoré d'éphémères et de libellules aux couleurs chatoyantes et qui semblaient prêtes à s'envoler et la bonbonnière de l'autre l'eût charmé (fig. 24, p. 45). Ne nous montrons pas plus difficiles que lui et admirons aussi de confiance la jolie série de petites boîtes de M. Clément-Mère ; il en est de tous



Fig. 23. — Feuillatre, boîte or émail.



Fig. 24. — Hairon, boîte en bois incrusté.

formats dans le minuscule, depuis celles où une pilule tiendrait juste à l'aise jusqu'aux plus grandes où l'on mettrait quelques cachets ; aucune pourtant ne sent la mièvrerie. M. Mère a imaginé un ingénieux procédé pour les peindre, et sa palette éclatante lui obéit fidèlement ; les tons se rompent sur le bois fin, des nuages semblent y passer et la diversité nous séduit de ces riches couleurs où brille parfois un point d'or (fig. 25, p. 45). S'il y a encore là du Japon, il apparaît singulièrement francisé.

Disons-en autant de M. Hamm, le maître de la corne ; c'est lui qui a remis en honneur cette matière bien déchue. Les Chinois en avaient tiré de merveilleuses coupes que nous admirons ; nos pères n'en faisaient plus que des queues de rat ; il a su nous en rendre la beauté. Sans se livrer à de vains tours de force il l'a traitée en artiste, mettant en valeur ses transparences, et donnant la vie aux menus objets qu'il en tirait. D'autres sont venus après lui qui s'y sont essayés, mais il demeure l'inventeur et nul n'y a réussi comme lui.

Avec le cuir, nous retrouvons les objets d'usage quotidien. Sans doute on a beaucoup abusé ces dernières années des travaux de cuir ; trop de jeunes filles s'en sont mêlées qui n'avaient guère de

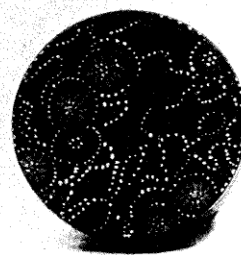


Fig 25. — Clément-Mère, boîte en bois.

talent ni d'invention ; mais il ne s'agissait pas ici de ces productions banales et l'on pouvait noter des ouvrages d'un art très neuf et très personnel. Les plus importantes étaient, comme il convient, des reliures. On peut regretter que les artistes français aient trop négligé les reliures courantes, ces reliures simples et pratiques que les Anglais et les Danois notamment ont répandues en si grand nombre ; comme toujours les Français ont préféré les pièces de luxe et ce sont des livres somptueux qu'ils exposaient. Les splendeurs des ors les plus

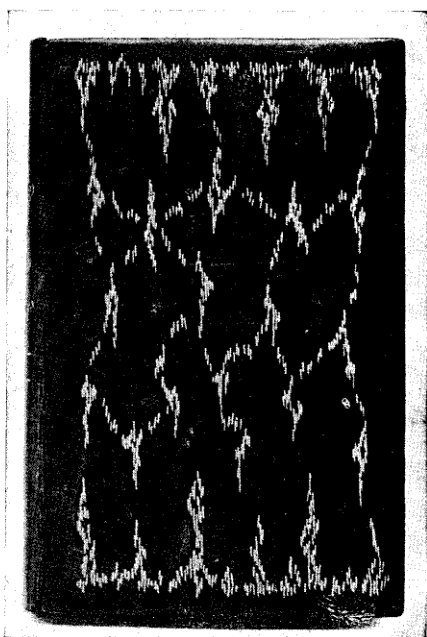


Fig. 26. — Mlle German, reliure en cuir et argent.

divers jouaient aux plats des *Lettres de mon Moulin* de M. de Saint-André ; Mme Waldeck-Rousseau enrichissait les siens d'incrustations éclatantes ; MM. Guettant et Steinlein incisaient sur les leurs des sujets de la vie moderne, l'un une Parisienne, l'autre un cheminéau qui servait de couverture à la *Chanson des Gueux* ; M. Kieffer, plus classique, s'en tenait aux fleurs, et tout cela avait un aspect magnifique, mais d'une magnificence de bibliophile, dont les livres ne doivent point être lus. De Mlle Germain seule les reliures semblaient engager la main ; c'était la simplicité même ; de petites lamelles d'argent se grippaient dans le cuir aux légers rehauts d'or et l'effet était infiniment séduisant (fig. 26, p. 44). On en pouvait dire autant des travaux de

Mlle de Félice, de ses bonbonnières en cuir repoussé. Quant à M. Bénédictus,

son grand panneau des perruches était une manière de tableau sur cuir qui témoignait d'une parfaite entente de la technique, en plus d'une richesse de palette singulière ; il fera de beaux cuirs de tentures le jour où un homme d'initiative s'avisera de lui en commander.

Les dimensions du pavillon n'avaient pas permis de donner beaucoup d'importance aux travaux de broderie, fort avantageusement représentés d'ailleurs dans leur section propre ; il faut noter pourtant, en dehors du remarquable panneau en ficelle de Mme Ory-Robin, que nous avons loué précédemment, d'autres de Mme Lemeilleur, de Mlles Desvallières et d'Heureux et d'agréables bourses de Mme Berthelot. M. Karbowsky n'avait envoyé qu'une carte de visite, un cadre refermant un lé du velours « à la lyre » tissé pour le salon de musique du marquis de Polignac, à Reims ; tous ceux qui ont eu l'honneur de pénétrer dans cette belle demeure, l'une des œuvres marquantes de l'art décoratif en France, ont eu plaisir à en retrouver un souvenir au pavillon de l'Union Centrale.

Peinture et sculpture.

Un cabinet d'amateur ne saurait se comprendre sans des peintures et des sculptures ; aux murs du bureau, du salon de repos et de la salle de musique, dans la galerie, entre les vitrines, des tableaux avaient donc été accrochés ; de même des statuettes y avaient trouvé place ainsi que dans le hall ; assez de belles décorations ont été faites ces dernières années en France par d'excellents artistes pour qu'une allusion au moins les rappelât à Turin.

M. Henri Rivière et M. Maurice Denis avaient envoyé les esquisses de deux grands ensembles qu'ils ont peints pour l'étranger, l'un la maquette du décor de la maison où T. Hayashi avait désiré retrouver à Tokio un souvenir de nos pins et de nos falaises de Bretagne, l'autre la première idée des grands panneaux de *Psyché*, aujourd'hui dans un hôtel privé de Moscou, et ces deux ouvrages montraient bien, par la simplicité de leur composition, la volonté des meilleurs artistes de leur génération de rompre avec l'exubérant académisme de tant de leurs prédécesseurs immédiats. Un peu avant eux, Carrière, MM. Besnard et Aman-Jean avaient eu le même dessein et un écho se rencontrait à Turin des belles œuvres où ils l'ont réalisé, l'un aux grandioses figures de femmes en camaïeu des écoinçons d'un des salons de l'Hôtel de Ville de Paris, l'autre dans cette *Ile Heureuse* du Musée des Arts Décoratifs qui demeure un de ses chefs-d'œuvre, le troisième dans une décoration à la fois ironique et triste, mais de couleur charmante, qu'il fit pour le même musée ; des esquisses de ces grands morceaux avaient été prêtées et elles en donnaient une idée. A côté d'elles un panneau de M. Jaulmes, largement établi, évoquait les clairs et limpides décors qu'il a brossés naguère dans les salons de quelques-uns de nos plus élégants hôtels d'étrangers.

D'autres décorateurs étaient représentés par des études, tels M. Henri Martin, par *l'Harmonie* du Musée des Arts décoratifs ; pour MM. Desvallières, Manzana-Pissaro et d'Espagnat, ils ont eu moins d'occasions, hélas ! de donner leur mesure et les commandes officielles leur ont jusqu'ici fait défaut, mais ceux qui connaissent l'œuvre de ces hommes de grand talent savent ce qu'on pourrait attendre d'eux et on avait tenu à honneur de placer leurs ouvrages à côté de ceux de leurs rivaux plus heureux. On ne devait pas négliger, certes, la phalange des dessinateurs d'affiches et des illustrateurs, qui a donné à la France quelques-uns de ses artistes les plus représentatifs de ces vingt dernières années, M. Chéret, le spirituel créateur d'une Parisienne à la fois contemporaine et Watteau, M. Willette dont l'aimable Pierrette rivalise avec elle ; puis les aigus, M. Forain, dont on voyait pourtant une gracieuse feuille de *Têtes de Femmes* aux trois crayons, M. Steinlen, si touchant dans un dessin au crayon bleu dont il a tiré sa lithographie *Sur le banc*, la plus belle de ses élégies de banlieue ; Toulouse-Lautrec enfin dont triomphait l'étincelant

croquis en bleu et jaune pour l'affiche *le Divan Japonais*. Comme il convenait, s'étaient joints à eux des peintres qui ont depuis peu travaillé énergiquement au renouvellement de l'art du décor théâtral, MM. Drésa et Dethomas; de l'un on voyait la maquette de fond du *Sicilien* de Molière, avec deux des personnages de cette comédie, d'une archaïsante et pittoresque drôlerie de costumes; du second des figures sombres et puissantes de ce dramatique *Carnaval des Enfants*; ces deux pièces, on le sait, étaient les premières tentatives du Théâtre des Arts de M. Rouché, suivies de bien d'autres, non moins heureuses.

Les natures mortes, les fleurs, les animaux peuvent eux aussi être traités décorativement, et c'est pourquoi les organisateurs du pavillon en avaient réuni quelques cadres. Ils s'étaient adressés surtout à des jeunes gens qui cherchent en dehors des sentes trop fréquentées de leurs aînés. Cette préférence se justifiait d'abord par le talent des artistes; puis on sait le désir de la plupart d'entre eux de revenir au style et leur lutte acharnée pour y atteindre; or le style, c'est à quoi tend le décorateur. Il était bon d'ailleurs que parallèlement avec les ouvriers qui travaillent à renouveler la forme et le décor des objets dont nous nous servons ou dont une vie plus luxueuse aime à s'entourer, des peintres de tendances analogues fussent appelés à montrer leurs ouvrages; c'est à les voir côte à côte que se comprend l'unité du mouvement d'art que l'on souhaitait de faire connaître et les tableaux des uns aidaient à goûter les travaux sortis de la main des autres. Une nature morte de M. Charles Guérin suffisait à caractériser tout un groupe, fortement construite et très une dans la riche harmonie de ses tons; et lui faisaient pendant les *Giroflées* de M. Vuillard les *Fleurs des Champs* de M. X.-K. Roussel, les *Roses* de M. Laprade, les *Camélias* de M. Albert André et les *Oranges* de Mme Galtier-Boissière, traitées pour la plupart à la manière des panneaux décoratifs et qui faisaient aux murs des cabinets et entre les vitrines des taches éclatantes et fraîches. Le même sens décoratif se remarquait dans les *Fauves* au dessin puissant du grand animalier qu'est M. Jouve et dans les *Hiboux* à l'aquarelle de M. Bigot. Des paysages traités en manière de décor par Mme Chauchet-Guilleré, MM. Lebasque et Francis Jourdain, de Waroquier, qui japonise si ingénieusement, Cross et Signac, ces deux prestigieux aquarellistes, complétaient la série. Et c'était assurément pour leur intime délectation que les organisateurs avaient exposé un dessin de M. Degas figurant une *Danseuse*. M. Degas ne saurait passer pour un décorateur, mais c'est le plus grand dessinateur de ce temps, le maître reconnu de tous ces jeunes gens dont les œuvres avaient été assemblées et il devait figurer parmi eux.

On avait jugé bon de grouper quelques graveurs parmi les peintres, graveurs originaux s'entend, et dont l'œuvre participe aussi du caractère décoratif; c'était M. Lepère, avec une épreuve en couleurs de sa grande gravure sur bois la *Procession devant le Cathédrale de Nantes*; M. Florian qui, après une douloureuse maladie, se reprenait à travailler et avait rempli tout un cadre de

petites pièces, en couleurs aussi, de la plus gracieuse fantaisie ; M. Naudin, avec deux puissantes et personnelles interprétations à l'eau-forte de sujets



Fig. 27. — Maillol, le coureur

religieux ; M. Beltrand enfin, traducteur extraordinairement habile et consciencieux de M. Maurice Denis dans l'illustration de *Sagesse* et de la *Vita Nuova*.

Devant chacun des piliers qui soutenaient la galerie, une sculpture avait été placée sur une selle ; on en avait distribué quelques-unes dans les cabinets et une statue présidait à la réunion, au centre du pavillon, accueillant les



Fig. 28. — Dejean, Parisienne, statuette.

visiteurs. On aurait souhaité que cette présidence fût occupée par M. Rodin, le prince des sculpteurs, ou par M. Bartholomé, l'auteur des deux plus belles décorations de pierre de ce temps, mais l'un et l'autre s'étaient récusés et deux œuvres de petite taille, mais combien charmantes ! les représentaient seules, la *Grande Sœur*, un des plus touchants bas-reliefs en bronze de Rodin, et une

Pleureuse. C'est donc M. Maillol qui faisait à l'Union Centrale l'honneur de recevoir ses hôtes ; M. Maillol n'a pas dans le grand public la gloire qu'il mérite, au moins en France, l'une après l'autre ses plus belles œuvres passent, hélas ! en Allemagne ; c'est un classique pourtant et son *Coureur* en témoignait ; d'ordinaire il affectionne les formes amples, d'une manière d'idéalisme étrangement puissant ; cette fois, il s'était fait l'exact interprète de la nature et sa grande figure avait toute la sveltesse et l'élégance d'un bronze florentin (fig. 27, p. 49). Rappelons que ce chef-d'œuvre est destiné au Musée du Luxembourg par son possesseur, M. le comte de Kessler, un des grands admirateurs de M. Maillol et qui regrette que ce grand artiste ne soit pas mieux apprécié dans sa propre patrie.

Autour du *Coureur* se groupaient sur les selles une touchante *Maternité* de M. Bourdelle et sa *Pastoure en prière*. M. Bourdelle est un des maîtres de notre sculpture, d'une rudesse bizarre parfois et peu accessible, mais un maître pourtant, et près de lui, près de M. Rodin aussi, se rangeaient Mlle Claudel avec sa *Valse* et Charpentier avec la *Fuite des Heures* ; M. Marque, à qui on avait demandé une figure d'*Enfant nu*, destiné à une fontaine, d'une grâce naïve, et M. Dejean, si intéressant par ses essais de modernisme, par ses *Parisiennes* de bronze en grands atours qui montrent la vie contemporaine moins bourgeoisement hostile qu'on ne croit trop souvent au ciseau des sculpteurs (fig. 28, p. 50) ; il est vrai que ceux qu'avait choisis l'Union Centrale sont assez peu férus des principes académiques et des préjugés de l'école ; ce sont aussi de jeunes oseurs et qui marqueront leur place. D'autres, célèbres aujourd'hui, n'avaient pas semblé moins téméraires qu'eux ; Cros, quand il exposait ses premières sculptures en pâte de verre — un morceau charmant les rappelait, — M. Carabin, dont le baguier ne saurait plus provoquer qu'une heureuse surprise de son talent à fouiller et à modeler le bois, Dalou enfin dont la *Baigneuse* presque classique brave aisément l'anathème des puristes d'autrefois. M. Gardet, avec deux *Tigres*, représentait dignement notre école d'animaliers. Quant à la médaille, s'il n'avait pas paru utile de répéter à Turin la manifestation si complète de l'année précédente à Bruxelles, l'Union Centrale avait cru se devoir à elle-même de montrer, outre de fines plaquettes de M. Nocq, les portraits de deux de ses meilleurs serviteurs, MM. Georges Berger et Henri Bouilhet, tracés en bronze par l'un des siens, M. Vernier ; les mettre en place d'honneur, c'était en quelque sorte placer le pavillon sous leur patronage et affirmer que ceux qui leur ont succédé, de quelque audace qu'ils semblent animés, marchent sur leurs traces et ne font autre chose que suivre leur tradition.

La parure.

Une exposition de la parure eût semblé déplacée dans un cabinet d'amateur et l'Union Centrale n'avait eu garde de l'entreprendre ; on pouvait concevoir pourtant qu'un homme éclairé et de goût délicat eût été touché de certains ouvrages de nos bijoutiers modernes, qu'il eût désiré les joindre aux autres objets de sa collection, et c'est ainsi que diverses pièces se rapportant à la parure féminine figuraient dans les vitrines, bijoux ou éventails.

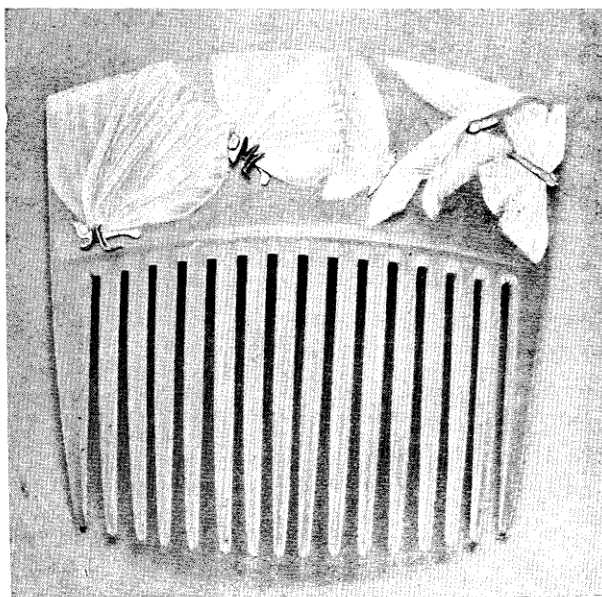


Fig. 29. — Lalique, peigne en corne et nacre

Nul n'ignore le renouvellement qui s'est opéré depuis vingt ans dans la bijouterie française grâce à M. Lalique. Le premier sans doute, il a eu l'idée de remettre en honneur certaines vieilles pierres dédaignées, qui n'avaient rien de précieux, certes, mais plaisaient par des tons rares ou par des accidents pittoresques ; c'était revenir à la tradition de la Renaissance, peut-être en faisant un détour par l'extrême-Orient ; toutefois le XVI^e et le XVII^e siècles avaient souvent recherché dans les bijoux où s'enchaînaient ces

pierres étranges le bizarre, voire le cocasse, et le tour de force plus que la pureté des lignes. Chez M. Lalique, la fantaisie n'a pas fait tort au style. Il s'en est tenu d'ordinaire au décor végétal, à l'interprétation de la fleur surtout, l'introduisant à son tour dans le bijou, comme elle venait de triompher dans les autres parties de l'art décoratif, et ses pièces marquent toujours, sous leurs plus pittoresques imaginations, un goût des belles formes et du dessin correct proche de la nature tout à fait caractéristique. On voyait de lui un pectoral dont le décor reproduisait les feuilles et les fruits du noisetier dans une ingénieuse combinaison de matières et de tons infiniment divers ; un boîtier de montre où des émaux couleur de jade se mariaient à l'or pâle pour figurer des pommes et des aiguilles de pin, un peigne de corne semé d'une

vol de papillons de nacre diaphane (fig. 29, p. 52), qui donnaient une idée sinon complète — plusieurs vitrines n'y eussent pas suffi — au moins suffisamment avantageuse de ce beau génie.

Ce n'est faire tort à personne assurément de répéter que M. Lalique a ouvert la voie à tous ceux qui se piquent aujourd'hui de faire des bijoux modernes. Ne cherchons pas quelle dépendance plus ou moins immédiate est la leur, ni quelle note personnelle chacun a apportée au fond commun ; citons seulement avec éloges une épingle — trop modeste envoi — de M. Iribé, une broche en or émaillé de M. Lucien Gaillard figurant des monnaies du pape, le pendentif or et opales de M. Charles Stern, les bijoux divers de M. Follot, les bagues de M. Templier, le collier de Mme René-Jean, le pendent de M. André Bliault, un autre en argent et nacre de M. Mangeant, les peignes de MM. Lucien Gaillard, de Warocquier et de Mme Cazin, où la corne s'allie aux métaux et aux pierres de si heureuse façon, une boucle d'argent de M. Brandt (fig. 30, p. 53), un pendentif en fer forgé de M. Nics. Tout cela était digne de beaucoup d'éloges et montrait une singulière variété de talents travaillant d'après un idéal commun. Il faut faire cependant une place à part à M. Rivaud, qui cherche de son côté, avec un sérieux et une ténacité remarquables, interrogeant tour à tour les chefs-d'œuvre des vieilles civilisations, voire des antiques barbares, et en tirant des ouvrages d'un art très personnel ; à Thesmar aussi qui applique aux bijoux, et non sans bonheur, les procédés de l'émaillerie translucide. Aussi bien, la bijouterie classique elle-même a-t-elle subi l'influence du modernisme ; il était intéressant d'en présenter quelques exemplaires choisis, parce que les femmes ne renonçant pas aisément à l'éclat des pierreries, elles continuent à occuper une situation prépondérante dans l'industrie parisienne. M. Vever est parmi les meilleurs de ceux qui la pratiquent ; japonisant convaincu, il a rompu son goût à toutes les finesses du naturalisme de l'Extrême-Orient, mais il sait aussi la tradition française et n'entend y introduire de nouveautés que celles qu'elle est à même de s'assimiler. Si la fleur est familière à son art, s'il recherche, lui aussi, les matières et les colorations rares, il ne néglige pas pour cela les pierreries : diamants, saphirs et émeraudes ne lui paraissent pas méprisables parce qu'il se plaît aux émaux, et les formes que tant de générations de femmes élégantes ont affectionnées ne le rebutent pas parce qu'on en a pu imaginer d'autres : les bijoux qu'il avait à Turin prouvent la justesse de ses théories (fig. 31, p. 54).

C'est par les éventails que nous finirons. M. Bastard seul en avait envoyé de montés, et ils suffisaient certes à montrer quels ouvrages exquis peuvent



Fig. 30. — Brandt, agrafe en argent.

naître de l'alliance du décor nouveau et des formes accoutumées. Ses formes sont toutes traditionnelles et la matière qu'il travaille a servi à bien des générations. Mais c'est lui qui a eu l'idée d'incruster des libellules ou des fleurs de nacre sur la corne élégamment découpée (fig. 32, p. 55), et la grâce de ces objets justifie

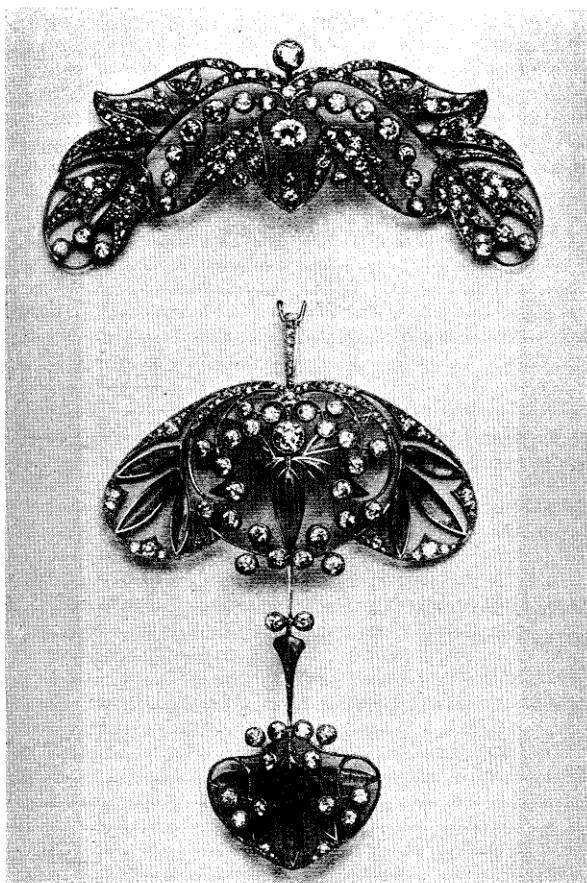


Fig. 31. — Vever, bijoux.

leur succès ; c'est une quintessence de goût et d'esprit français. Les feuilles d'éventails peintes par Pissaro, par M. Piot et par Mlle Marie Gautier, une fois sorties de leurs cadres, se fussent-elles aisément adaptées à de délicates montures et les femmes les eussent-elles adoptées comme elles font les éventails de M. Bastard ? Nous l'ignorons et peut-être ces peintres ne se le sont-ils point demandé ; il n'en reste pas moins que le japonisme des aquarelles de Mlle Gautier est fort agréable, que M. Piot a marqué dans ses papillons sur fond or le même talent de décorateur qu'à certaines de ses fresques, et que Pissaro se retrouvait dans cette *Campagne sous la neige* le grand paysagiste

qu'il a été. A propos des éventails, comme toujours, il faut distinguer d'une part les artistes qui soumettent leur rêve aux nécessités du métier et de l'autre ceux qui lâchent la bride à leur fantaisie

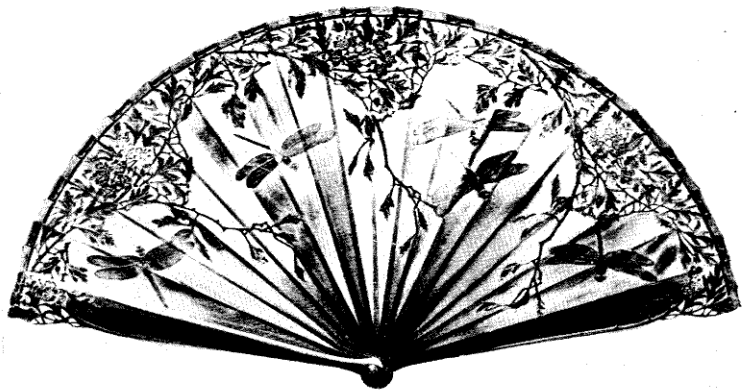


Fig. 32. — Bastard, éventail en corne et nacre.

La couverture du catalogue où tous ces ouvrages étaient décrits avait été demandée à M. Maurice Denis ; son aquarelle a été reproduite en couleurs par les soins de M. Marty (fig. 33, p. 55)



Fig. 33.
Maurice Denis

Couverture
du Catalogue.

IV

CONCLUSION

Quelles réflexions appelle cette exposition du Pavillon des Arts Décoratifs modernes ? Ce n'est pas uniquement en effet pour créer une attraction de plus à la section française que le Commissaire général en avait eu l'idée et que l'Union Centrale avait accepté de la réaliser. M. Dervillé, en y donnant ses soins, voyait assurément plus loin que Turin et ses collaborateurs occasionnels ne songeaient pas à y chercher simplement l'occasion d'un succès pour leur Société.

Il s'agissait d'abord, nous l'avons dit déjà, de montrer aux étrangers que nos rivaux n'ont pas le monopole de l'art décoratif moderne et que les Français, qui ont été les premiers sur le continent, il y a trente ans, à chercher le renouvellement de formes vieilles, ne se sont pas laissé distancer. Nous n'avions pas pris assez de soin de le faire savoir au dehors et, alors que des nations voisines triomphaient bruyamment de victoires remportées tandis que nous nous abstenions, l'on commençait en Europe à nous oublier. Il serait imprudent de croire que l'effort réalisé cette fois consacre définitivement la suprématie de nos artistes ; nous savons fort bien que le terrain perdu se regagne difficilement, que ceux qui prétendent nous avoir évincés ne nous céderont point le pas après un seul engagement, que pour assurer notre situation, il faudrait leur offrir le combat souvent, les vaincre toujours et ne jamais nous reposer. L'Exposition Internationale d'Art décoratif moderne projetée à Paris semble seule devoir être décisive ; mais quel que soit l'avenir, l'heure présente, il faut le dire bien haut, nous a été favorable. L'Union Centrale avait su choisir parmi les artistes ceux qui étaient le mieux faits pour nous représenter avantageusement ; elle avait constitué, par la construction de son ingénieux et élégant pavillon, un milieu favorable aux œuvres qu'elle avait réunies, une atmosphère flatteuse les entourait et le public tant italien qu'international n'a pu s'empêcher de leur rendre pleine justice.

Cet heureux résultat constaté, il convient pourtant de rentrer en nous-mêmes et de nous demander si divers enseignements ne découlent pas de cette exposition et si l'on n'en pourrait tirer en France quelques utiles leçons. Nous

allons le rechercher et, pour plus de clarté, procéderons d'abord à la division du sujet. Ce qu'on peut dire des objets d'art ne s'applique pas exactement au mobilier ; il faut donc examiner à part chacun des deux facteurs qui constituent l'art décoratif moderne.

Pour les objets d'art, nous n'hésitons pas à répéter qu'à notre sens aucun pays ne pourrait montrer à l'heure présente un ensemble comme celui qu'offrait le pavillon de Turin. Nos artistes ne se sont peut-être pas préoccupés autant que d'autres du renouvellement des formes ; il n'en sont pas allés chercher de nouvelles jusque dans l'ancienne Egypte ou dans la Grèce mycénienne, pas davantage dans les temps romans, jugeant que ce lointain passé ne saurait guère s'adapter à notre civilisation contemporaine, et ils se sont contentés, pour la plupart, de celles que leur donnait notre plus récente tradition française, les rajeunissant seulement et leur rendant le nerveux qu'un trop long usage leur avait fait perdre. C'est à la transformation du décor surtout qu'ils se sont appliqués et la nature leur a fourni les éléments du renouvellement souhaité ; les fleurs, les feuillages, les animaux sont apparus aux flancs de leurs vases et sur leurs bijoux et si, à l'étranger aussi, bien des décorateurs s'étaient avisés de chercher là leurs modèles, nulle part l'effort n'avait été mené d'une telle unanimité, nulle part un tel résultat d'ensemble n'avait été obtenu. Aucune théorie pourtant n'avait été formulée ; chacun travaillait à sa guise, l'un stylisant davantage, l'autre copiant un peu plus fidèlement, un troisième mêlant à son inspiration une dose plus ou moins forte de japonisme, et de l'involontaire union de tous dans une pensée qui semblait s'imposer, naquit le style nouveau. La liberté, la fantaisie, l'ingénieuse adaptation des modèles, qualités traditionnelles de la décoration française, en font le charme, et l'on reconnaît dans nos artistes, au soin rigoureux de la technique, à l'amour du « beau travail », les descendants des grands ouvriers d'autrefois.

Une ombre apparaît néanmoins, pour peu que l'on réfléchisse, à ce tableau flatteur. En passant la revue des ouvrages exposés, nous en marquions volontiers les rares qualités ; il nous fallait noter toutefois, à chaque instant, que nous avions affaire à des chefs-d'œuvre de vitrine et non point à des objets d'usage courant ; or l'art décoratif a pour but d'embellir les objets familiers de notre existence quotidienne, ceux qui sont toujours sous notre main, beaucoup plutôt que de nous fournir des morceaux d'exposition, et ce n'est pas une preuve de santé que de s'en tenir aux somptueuses inutilités. Les céramistes, nous l'avons vu, sont presque uniquement portés à faire des vases à fleurs ou des plats d'apparat, et ils croiraient s'abaisser à modeler un service de table ou de toilette ; les bronziers, eux aussi, s'en tiennent aux vases au lieu de chercher les modèles de lampes électriques ; pour les orfèvres, le grand art est de ciseler une bonbonnière et bien peu s'intéressent à ces couverts qui nous servent chaque jour. Quant au bijoutier « moderne », il songe moins, d'ordinaire, à l'effet que produira sa broche au cou d'une mondaine qu'à la grâce dont elle se présentera dans la vitrine du prochain salon. Est-ce la contrainte im-

posée par les nécessités de l'usage qui répugne aux artistes ? Les difficultés à vaincre devraient au contraire les exciter et ils trouveraient à leur activité un champ autrement vaste dans la création de modèles usuels et dans le renouvellement du décor familial de notre vie que dans l'imagination, forcément désordonnée à la longue, de pièces destinées à des amateurs désœuvrés. Ce ne sont pas les pots-pourris, les brûle-parfums, les vases montés qui ont fait la faveur, en son temps, de l'art décoratif du XVIII^e siècle ; ce sont ses flambeaux et ses appliques de bronze, ses argenteries de table, ses services de porcelaine dont chacun se servait volontiers. Le bon sens exige que l'utilité d'un objet soit envisagée d'abord, et l'on ne va pas impunément contre le bon sens. Quelques artistes l'ont compris, et nous avons loué comme il convient ces très heureuses exceptions ; pour beaucoup cependant la critique demeure et l'on ne saurait nier qu'elle soit fondée.

A vrai dire, les décorateurs répondront que les objets d'usage s'exécutent surtout industriellement et que leurs relations avec l'industrie ne sont pas telles qu'ils puissent la fournir à leur gré. Peut-être ; quelques-uns d'entre eux pourtant, ont directement présenté aux amateurs de ces objets d'usage, et nous ne sachions pas que ces morceaux aient trouvé preneurs plus difficilement ; les plaintes des amateurs qui prétendent se faire des intérieurs modernes sont constantes, tous regrettant la pénurie où ils sont réduits sitôt qu'ils sortent du bibelot, et beaucoup n'hésiteraient pas à consentir de réels sacrifices pour obtenir ce qu'ils réclament en vain. La réplique des artistes n'en vaut pas moins et elle décèle un état de choses très fâcheux ; il faut s'y arrêter ; seulement, comme les mêmes problèmes se posent à propos du mobilier, nous examinerons les deux questions à la fois.

Si l'éloge de nos objets d'art modernes semble aujourd'hui quasi-unanime, il faut reconnaître que le meuble moderne a plus de peine à se faire accepter en France et qu'il compte encore de nombreux adversaires. Une des raisons, entre bien d'autres, en est assurément que nos artistes, au début de la période de renouvellement, se sont montrés parfois trop peu soucieux des besoins de leurs clients ; beaucoup d'entre eux se refusaient à considérer le meuble autrement que comme une œuvre d'art ; ils y donnaient libre cours à leur fantaisie et le résultat était un déplorable manque de confort. Comme le Français est routinier de nature et que des intérêts nombreux se sentaient lésés par les nouveautés, les plaisanteries allèrent leur train et les chansons ; on rit des fauteuils sur lesquels, paraît-il, il était impossible de s'asseoir et des tables qui ne se seraient pas tenues en équilibre ; en matière de mobilier, art moderne signifia bien vite illogisme ou absurdité et maintenant qu'après avoir jeté leur gourme, le premier moment de folle indépendance passé, les artistes sont venus à résipiscence ; maintenant qu'à chaque salon de nombreux ensembles se présentent, avenants et garnis de meubles aux formes engageantes ; qu'on peut installer, en moderne uniquement, une manière d'appartement, comme le Pavillon de Turin, où le dilettante le plus ami de ses aises vivrait très confor-

tablement — malgré tout, le préjugé subsiste chez beaucoup et ils hochent la tête en prononçant les mots fatidiques : *modern-style* !

C'est que les intérêts hostiles n'ont pas désarmé et à mesure que les artistes devenaient plus sages, c'est-à-dire plus dangereux, la campagne se faisait plus ardente. Nous ne songeons certes pas à médire des amateurs d'ancien ; le passé de notre art décoratif est si éclatant qu'après des siècles il séduit encore et l'on aurait mauvaise grâce à nier qu'auprès des authentiques chefs-d'œuvre des vieux maîtres, les essais de nos modernes pâlissent souvent ; aussi bien est-ce contre les pastiches et les truquages que la lutte est engagée. Mais quels adversaires y devaient rencontrer les artistes ! Et d'abord les antiquaires qui furent les premiers à partir en guerre, et l'on sait s'ils sont puissants près d'un certain public ! Sans s'en tenir à l'esthétique, qui n'est pas leur terrain, ils notaient en souriant les plus-values de l'ancien, chaque année, à chaque vente, et plaignaient les amateurs sans prévoyance qui se risquaient à ne pas trafiquer avec eux ; pour le snobisme bien avisé, quiconque pensait à remonter le courant passa pour anarchiste. A la curiosité se joignirent certains fabricants ; le commerce parisien est largement approvisionné de modèles « de style » ; ces modèles ont fait leurs preuves dès longtemps ; ils ont l'avantage d'être amortis et, au cas où la clientèle en exigerait le renouvellement, le musée est là tout près, dont les moulages, légèrement modifiés, dispensent de recourir au concours coûteux d'un artiste créateur. Et les architectes ne furent pas les moins vifs ; pour beaucoup d'entre eux, toute sagesse se trouve dans les livres ; or quelle misère s'il fallait s'en passer et réfléchir par soi-même ! Ils entrèrent donc dans la ligue et leur intervention fut toute-puissante ; dans une maison Louis XVI, ou tous les stucs, toutes les cheminées sont de style, comment introduire des meubles modernes ? ce serait un non-sens ; ils ne pourraient que paraître ridiculement dépayés dans un milieu qui n'est pas le leur, et en même temps que les meubles, tous les objets qui garnissent l'intérieur... Certes, si le public avait « marché », architectes et fabricants auraient dû le suivre, quoi qu'ils en eussent, et ils n'y auraient pas manqué ; mais le public était bien stylé et l'on pouvait dormir tranquille du bon sommeil de la routine.

Les artistes étaient donc livrés à leurs propres forces. Peut-on affirmer cependant que dans ces délicates conjonctures, ils aient agi toujours avec la prudence et la finesse nécessaires pour faire triompher une juste cause ? A parler franc, il semble qu'un individualisme quelque peu chatouilleux ait entraîné pour eux beaucoup de mécomptes. L'industrie avait généralement mené le combat en faveur de l'ancien ; il serait injuste toutefois de méconnaître que parmi les céramistes, les bronziers, les bijoutiers et les orfèvres, parmi les ébénistes et les fabricants d'étoffes, même parmi les architectes, une élite avait mis d'abord son honneur à collaborer au mouvement de rénovation qui s'esquissait ; tous ceux qui ont visité avec soin l'Exposition de 1900 se souviennent des efforts nombreux et souvent très méritoires, car ils exigeaient de durs sacrifices, que de très importantes maisons avaient faits en faveur

de l'art moderne ; mais la clientèle n'ayant pas plus suivi ces industriels hardis qu'elle n'avait fait les premiers artistes novateurs, ils en furent pour leurs frais, et comme ils ne se sentaient pas une mission providentielle, ils rentrèrent pour la plupart sous leur tente. Les artistes auraient dû distinguer sans doute entre les amis et les adversaires irréconciliables qu'ils avaient dans le camp rival ; mais emportés par des préjugés aussi vieux que l'art décoratif, la plupart accusèrent l'industrie en bloc et se détournèrent d'elle. Celle-ci, reconnaissons-le, ne fit guère d'avances ; les industriels ne se jugent pas moins artistes que ceux qui se donnent pour tels, fort peu sentirent de quel prix serait pour eux le concours de collaborateurs indépendants et connus de tous dont l'office eût été de créer les modèles qu'éditerait l'usine. L'exemple de l'Allemagne prouve qu'il n'y a là que malentendus et que la collaboration est possible, mais les malentendus empêchèrent en France un accord d'où fût sorti le bien commun. Les quelques artistes et industriels qui se consentirent mutuellement des concessions, par le moyen surtout du contrat d'édition, firent de bonne besogne, mais ils demeurèrent peu nombreux. Ne recherchons pas le tort que cet isolement causa à l'industrie ; c'est à lui qu'est dû en partie sa fâcheuse persistance dans d'anciennes routines. Pour les artistes, le mal ne fut pas moindre ; à ceux qui prétendirent agir seuls les capitaux ont presque toujours manqué, ces capitaux qui étaient indispensables pour réaliser leurs idées ; c'est faute de capitaux que la plupart ont végété, misère fort honorable certes pour leur caractère, mais infiniment préjudiciable aux intérêts généraux et dont ont pâti aussi leurs relations avec les amateurs.

Les amateurs bien intentionnés sont aujourd'hui plus nombreux que jamais ; nous en savons beaucoup qui, bravant le snobisme, se sont créés des intérieurs modernes, plus encore qui voudraient s'en créer ; mais les conditions que la mauvaise organisation de la production oblige les artistes à leur faire seraient parfois pour décourager les meilleures volontés. L'artiste, sans capitaux, leur demande beaucoup de temps pour exécuter le moindre mobilier ; il lui faut sans doute le concevoir, et l'on ne saurait lui reprocher le soin qu'il met à étudier ses modèles ; mais une fois le dessin établi, que de délais avant que le client puisse s'installer dans ses meubles ! L'artiste donne la commande à de petits patrons, à des ouvriers, et si même ils ne déçoivent pas sa confiance, si leur main ne les trahit pas — on sait la fâcheuse action de la crise de l'apprentissage sur nos ouvriers d'art parisiens, jadis sans rivaux, — ce sont d'infinies lenteurs, de continuels retards, sans compter les malfaçons. Et le prix de ces meubles si péniblement obtenus est de beaucoup supérieur à celui que demanderait « le commerce » ; car il s'agit d'objets exécutés isolément et pour la fabrication desquels aucun tarif ne vaut. Certains artistes, sentant le tort que leur faisaient de telles pratiques, ont eu le courage de s'établir à leur compte et de se faire eux-mêmes fabricants ; ils ont créé des modèles et leur maison les exécute sous leurs yeux. Théoriquement la solution du problème était heureuse et de nature à concilier les intérêts de l'artiste, exposé à moins de risques de

métier, et du client, plus vite servi et à meilleur compte; mais l'esprit créateur et le talent commercial se trouvent rarement réunis; il arriva trop souvent ou que l'industriel absorbât l'artiste ou que celui-ci succombât sous les difficultés matérielles. De telles combinaisons ne peuvent réussir que malaisément; elles semblent d'ailleurs avoir été peu fréquentes et, en attendant mieux, artistes et amateurs demeurent face à face.

Cet individualisme de l'artiste se manifeste par d'autres traits qui n'ont pas des suites moins fâcheuses. S'il se défie des industriels, il n'a guère plus de confiance dans ses confrères; par crainte des plagiaires ou de peur qu'on ne prétende lui enlever la gloire exclusive de sa création, il s'isole et refuse le concours de ceux même dont l'aide lui serait le plus utile. Si l'ébéniste a fait une bibliothèque, trop souvent, au lieu de s'adresser pour les bronzes au ciseleur, son voisin, qui saurait en dessiner et en exécuter les modèles, il prétend les composer lui-même, car le meuble doit être son œuvre propre, ou il les achète tout faits, tels qu'un marché restreint les lui fournit, et ainsi un bel ouvrage de menuiserie se trouve déparé par des cuivres médiocres. Bien plus, à se tenir à l'écart du bronzier, pour ne citer que cet exemple, il s'ôtera toute occasion de développer son art et d'aborder le meuble de luxe. C'est un des reproches les plus graves que les gens du monde font aux décorateurs modernes, de s'être montrés incapables jusqu'ici de composer un mobilier de salon; volontiers ils reconnaissent, et parfois les plus récalcitrants même, que des salles à manger tout à fait acceptables ont été faites et des cabinets de travail d'une sobriété très raffinée; mais le salon élégant, celui où évolueront dans un cadre approprié des mondaines en toilettes, ils déclarent ne l'avoir point vu. Un meuble de salon implique, en effet, la collaboration de l'ébéniste, du bronzier, du dessinateur d'étoffes et de tant d'autres artistes! Or cette entente ne s'est guère réalisée jusqu'ici et le salon moderne n'existe pas. Le salon est pourtant la clé de voûte de tout l'édifice; le monde ne viendra au moderne que quand le moderne lui aura donné cette pièce où ont lieu ses cérémonies et où se célèbre son culte. Et la masse suivra toujours le monde; elle se meublera en faux Louis XVI jusqu'à ce qu'une mode nouvelle lui ait été imposée d'en haut et les nouveautés qu'elle adoptera ne seront jamais que les imitations à bon compte et partant industrielles des modèles créés par les artistes pour l'élite qui donne le ton. Les amateurs sont les précurseurs au compte de qui se font les expériences; le moderne n'aura partie gagnée que quand il aura les gens du monde pour lui. A-t-il fait le nécessaire pour les conquérir?

La situation de l'art moderne semblerait donc assez critique en France et, à prendre ces observations à la lettre, on pourrait être tenté de considérer son avenir avec quelque crainte; et pourtant, il n'y a pas à le nier, l'art moderne vit et ses progrès sont patents. A chacune des occasions qui lui sont offertes de se manifester, les juges compétents les constatent; aux expositions parisiennes de ces dernières années, il s'était montré à son grand honneur; le voici qui

triomphe à Turin. Et ce progrès n'est pas seulement d'ordre artistique ; depuis quelques années, après la crise qui suivit l'Exposition de 1900 et dérouta si fort le public, les amateurs viennent à lui chaque jour plus nombreux, les jeunes gens surtout, qui prétendent se faire leur intérieur à eux et ne pas vivre irrémissiblement dans le bric-à-brac plus ou moins frelaté cher à leurs pères. Nos remarques étaient sans doute fondées en logique, mais la logique ne gouverne pas toujours les choses de l'art. Si l'individualisme de nos artistes, le défaut d'organisation de leur production, leur hésitation à se plier à certaines nécessités primordiales nous avaient inquiété, peut-être était-ce par comparaison avec ce que nous savons de l'Allemagne, où la collaboration des artistes avec les industriels et l'organisation rationnelle du travail ont fait la prospérité des ateliers d'art moderne. Après tout, vérité au delà des Vosges, erreur en deçà ; les tempéraments des deux peuples sont si différents qu'on conclut malaisément de l'un à l'autre et, tout en estimant que les artistes auraient intérêt à tenir compte de nos observations, on ne saurait nier que la seule considération des résultats obtenus soit pour donner confiance.

En effet, en même temps que les amateurs, voici que peu à peu y viennent les adversaires jadis les plus irréductibles du moderne et que se ravisent les hésitants. A se promener au hasard par les rues de Paris, il apparaît clairement que les architectes à tendances modernes ne sont plus d'étranges exceptions et qu'ils trouvent des clients ; bien des industriels jadis découragés par l'échec de tentatives peut-être prématurées, se reprennent à penser aux nouveautés. Mais il y a plus : s'il est vrai que d'une certaine manière l'avenir dépende de la création du salon moderne, ne semble-t-il pas qu'on s'y achemine ? Aux expositions du Pavillon de Marsan, depuis peu, des artistes s'y sont appliqués, et de même au Salon d'automne ; ils ne craignent plus comme naguère l'or et les étoffes chatoyantes et la femme la plus élégante ne se serait pas sentie dépaycée dans le salon de musique du Pavillon de Turin. L'excuse des gens du monde ne tardera pas à perdre sa valeur ; à voir souvent dans les expositions des intérieurs somptueux et à la fois de goût délicat, et pour peu que l'Etat leur donne l'exemple, confiant à de bons artistes modernes la décoration et l'ameublement des salons à renouveler dans les administrations ou les ministères, ils en viendront à y accoutumer leur œil, aujourd'hui encore passablement routinier, et ce moment n'est peut-être pas si éloigné qu'on pourrait le croire ; les débauches de « style », aussi bien dans les hôtels de voyageurs que chez les fournisseurs, tendent à dégoûter le public raffiné et l'on a vu cet hiver une grande dame se mettre vaillamment à la tête de la croisade moderne. C'est un signe des temps. Quand le monde aura été gagné, tout sera bien forcé de suivre et dès maintenant, à certains signes, on reconnaît que des conversions inespérées s'opèrent. De grands magasins instituent des concours où seul le moderne est appelé. Des artistes à tendances modernes y sont consultés par la direction, ils y décorent des salons de thé et de repos et

l'on voit dans les halls des mobiliers modernes qui ne viennent plus tous de l'étranger. Faut-il rappeler que des artistes novateurs ont été nommés professeurs dans les écoles d'art décoratif de la Ville de Paris, jusqu'ici presque entièrement adonnées aux styles du passé ? Et, à l'occasion du dernier Salon du mobilier, qui pourtant ne passe point pour encourager les efforts nouveaux, un des plus qualifiés parmi les organisateurs ne revendiquait-il pas hautement, pour lui et ses amis, en première colonne d'un grand journal, la gloire de guider le mouvement moderne ? Le moment, on le voit, est singulièrement favorable ; que nos artistes fassent effort sur eux-mêmes et le saisissent : l'avenir leur appartient.

L'Union Centrale n'a pas été médiocrement fière de l'honneur qui lui incombaît de présenter un tableau de l'art décoratif français moderne dans son pavillon de l'Exposition de Turin et elle espère avoir réussi à donner, tant aux nombreux Français qui y sont passés qu'aux étrangers, une idée favorable de l'activité et du talent de nos artistes. Aussi bien a-t-elle eu la joie de constater qu'ils ne recueillaient guère que des éloges. Le jury de la Classe 71 leur a décerné sa plus haute récompense, un Grand Prix collectif, et il y a joint pour la Société dont ils étaient les hôtes un Grand Prix spécial accompagné de commentaires particulièrement flatteurs. Et le public comme la critique ont marqué leur sentiment de la façon la plus obligeante. Pour le public, quel meilleur moyen de témoigner son admiration pour un artiste que d'acquiescer son œuvre ? Or beaucoup d'ouvrages exposés sont demeurés à Turin, où ils font aujourd'hui l'ornement des plus belles demeures. Quant à la presse, son approbation s'est manifestée maintes fois ; nous ne saurions mentionner toutes les notices consacrées au pavillon de l'Union Centrale, mais il ne conviendrait pas de passer sous silence un remarquable article du grand historien M. Guglielmo Ferrero. Si M. Ferrero est plutôt traditionaliste, il s'intéresse passionnément aux manifestations de l'esprit nouveau et celle-là l'a charmé ; alors qu'il voyait trop souvent, dit-il, chez ses compatriotes et chez quelques autres, le « modern-style » se répandre en exagérations tumultueuses et volontairement étranges, il a reconnu chez les artistes français un art harmonieux, qui ne rompt en visière ni à la logique, ni à la tradition et qui, fort des leçons d'un magnifique passé, travaille à le rajeunir et non à l'abroger ; il a aimé cet art qui ne vise point à la réalisation de vaines théories, mais qui s'est fait proprement sociable. On ne pouvait mieux comprendre ni plus finement dire. Et en vérité, le goût des artistes italiens a confirmé le jugement du philosophe ; le jour de l'inauguration du pavillon, un de ceux qui s'étaient occupés de son organisation en faisait les honneurs à M. Bistolfi, l'éminent sculpteur, ancien président de l'Exposition d'art décoratif à Turin en 1902 : « Je vous remercie, Monsieur, lui dit le Maître, en prenant congé ; je savais dès longtemps que la France d'aujourd'hui avait de grands peintres et de grands sculpteurs ; je viens d'apprendre que ses décorateurs ne sont pas inférieurs. »

C'est sur ce témoignage que nous terminerons ce rapport ; il justifie l'ini-

tiative prise par le Commissaire général et les soins dévoués du Comité français des Expositions à l'Etranger ; il paye l'Union Centrale de ses peines et constitue à l'égard des artistes décorateurs français le plus délicat des hommages et le plus précieux encouragement. Ils persévéreront dans la voie qu'ils ont si heureusement ouverte et vaincront.

RÉCOMPENSES ATTRIBUÉES A LA CLASSE 71-B

Grand Prix Collectif à tous les Exposants
Grand Prix à l'Union Centrale des Arts Décoratifs.

LISTE DES EXPOSANTS

MM. ALAPHILIPPE.	CARABIN.
ANDRÉ (Albert).	CARDEILHAC.
L'ART A L'ÉCOLE	CARRIÈRE (Eugène).
BARK.	CAZIN (Michel).
BARBOTEUX (G.-W.).	CHAPLET.
BARTHOLOMÉ (Albert).	CHARPENTIER (Alexandre).
BASTARD.	CHÉRET (Jules).
BECKER.	CHRISTOFLE.
BELTRAND (Jacques).	CROIXMARIE.
BÉNÉDICTUS.	CROS (Edmond).
BESNARD (Albert).	CROS (Henri).
BIGAUX (Louis).	DALOU.
BIGOT (Raymond).	DAMMOUSE (Albert).
BISSÉ (Norbert).	DAUM.
BLIAULT (André).	DECŒUR.
BONNIER (Louis).	DECORCHEMONT.
BOURDELLE (E.).	DEGAS.
BOURGEOT (Georges).	DEJEAN.
BOURGOUIN.	DELAHERCHE (Auguste).
BOUWENS VAN DER	DENIS (Maurice).
BOIJEN.	DERAISME (Georges).
BRANDT (E.-W.)	DESBOIS.
BRATEAU (Jules).	DESVALLIÈRES (Georges)
BUGNIOT	DETHOMAS (Maxime).
CAPON.	DRÉSA.

MM. DUFRÊNE (E. M.)	MAILLOL.
ESPAGNAT (G. d').	MANGEANT (P.-E.).
FEUILLATRE.	MANZANA-PISSARRO.
FLORIAN.	MARQUE.
FOLLOT (Paul).	MASSOUL.
FORAIN.	MÈRE (Clément).
GAILLARD (Eugène).	MÉTHEY (André).
GAILLARD (Lucien).	MEZZARA.
GALLÉ (Émile).	MONOD-HERZEN (Edouard)
GALLEREY.	MOREAU-NÉLATON (Et.).
GALLIA (Métal).	NAUDIN.
GANDAIS.	NICS.
GARDET.	NOCQ
GÉNUYS (Charles).	NOWAK.
GRANDHOMME (Paul).	PIOT (René).
GRANGE.	PISSARRO (Camille).
GRASSET.	PLUMET (Charles).
GUÉRIN (Charles).	RAPIN (Henri).
GUETTANT.	RIVAUD (Charles).
GUIMARD (Hector).	RIVIÈRE (Henri).
HAIRON (Charles).	ROBERT.
HAMM (Henri).	ROCHE (Pierre).
HENRI-MARTIN.	RODIN.
HIRTZ (Lucien).	ROUSSEL (X.-K.).
HUSSON.	SAINT-ANDRÉ.
IRIBE.	SARLANDIE.
JACQUIN (J.-A.)	SCHEIDECKER (Frank).
JALLOT (L.-A.).	SCHENCK (Edouard).
JAULMES (G.-L.).	SELMERSHEIM (Tony).
JOUHAUD.	SELMERSHEIM (Pierre).
JOURDAIN (Francis).	SIGNAC.
JOUE (Paul).	STEINLEN.
KARBOWSKY.	STERN (Charles).
KIEFFER (René).	SUE ET HUILLARD.
LACHENAL.	SZABO.
LALIQUE.	TEMPLIER.
LAMBERT (Théodore).	THESMAR.
LAPRADE.	TOULOUSE-LAUTREC (A.
LAUGIER.	de).
LE BOURGEOIS.	TOURRETTE.
LELIÈVRE (E.-A.)	VERNIER (E. S.) .
LENOBLE (Emile).	VEVER.
LEPÈRE.	VUILLARD (Edouard).

MM. WAROQUIER (Henri de).	Mmes GALTIER-BOISSIÈRE.
WILLETTE (Ad.).	GAUTIER (Marie).
Mmes AVOGT.	Mlles GERMAIN.
BERTHELOT.	HEUREUX (André d').
CAZALIS (H.).	Mmes LE MEILLEUR (Marie).
CAZIN (Perthe).	MAILLAUD (Fernande).
CHAUCHET-GUILLERÉ.	ORY-ROBIN.
Mlles CLAUDEL (Camille).	RENÉ-JEAN.
DESVALLIÈRES (Sabine).	ROBLIN.
FÉLICE (de).	WALDECK-ROUSSEAU.

TABLE DES MATIÈRES

Bureau de la Classe 71-B	7
La genèse de l'Exposition d'Art décoratif moderne.	9
Objet de l'Exposition	15
Le Pavillon et les œuvres exposées	21
Le mobilier.	24
Les objets d'usage et de luxe	31
Peinture et Sculpture.	47
La parure	52
Conclusion	56
Liste des Exposants et récompenses attribuées à la Classe 71-B	65

DEVAMBEZ, GR., PARIS

